

JĀZEPA VĪTOLA LATVIJAS MŪZIKAS AKADĒMIJA



LATVIJAS MĀKSLAS AKADĒMIJA



LATVIJAS KULTŪRAS AKADĒMIJA



Kaspars Ādamsons

**DIRIGENTA DARBA SPECIFIKA SIMFONISKĀS UN
SKATUVES MŪZIKAS ŽANROS:
GALVENIE PRINCIPI UN TO ĪSTENOJUMS TRĪS SKAŅDARBU
IESTUDĒJUMOS**

**Profesionālās doktora studiju programmas Mākslās
teorētiskais pētījums**

Teorētiskā pētījuma vadītāja: asoc. prof. *Dr. art.* Baiba Jaunslaviete
Mākslinieciskās jaunrades darba vadītājs: asoc. prof. Mārtiņš Ozoliņš

Rīga, 2024

ANOTĀCIJA

Pētījuma mērķis ir atklāt, kā izpaužas diriģenta darba specifika trīs žanros – simfoniskajā mūzikā, operā un baletā –, izvērtējot to caur konkrētu iestudējumu prizmu:

1) simfonija – Anitra Tumševica, trešā kamersimfonija “Turpinājums” (pasaules pirmatskaņojums 2021. gadā Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas Lielajā zālē),

2) baletizrāde – Aleksandrs Rodins, “Vijs. Šausmu naktis” (Rīgas pirmuzvedums 2023. gadā Latvijas Nacionālajā operā un baletā),

3) operizrāde – Džuzepe Verdi, “Dons Karloss” (iestudējums 2023. gadā Latvijas Nacionālajā operā un baletā).

Īstenojot šo mērķi, ir izpētītas nozīmīgākās literatūrā sastopamās diriģēšanas pētnieku un pašu diriģentu atziņas par faktoriem, kas ietekmē viņu darbu katrā no trim izraudzītajiem žanriem; tās salīdzinātas ar pētījuma autora līdzšinējo pieredzi, kā arī ar atziņām, kas uzklautas, intervējot citus diriģentus. Trīs izraudzītie darbi ir plašāk analizēti, izvērtējot mūzikas materiālu saiknē ar galvenajām interpretācijas problēmām, kā arī detalizēti raksturota iestudējumu gaitā gūtā pieredze. Secinājumu sadaļā ir izklāstītas nozīmīgākās kopīgās un atšķirīgās iezīmes, kas raksturo diriģenta darbu trīs minētajos žanros.

Atslēgvārdi: Anitra Tumševica, kamersimfonija “Turpinājums”, Aleksandrs Rodins, “Vijs”, Džuzepe Verdi, “Dons Karloss”, orķestris.

ABSTRACT

The purpose of the present paper is to reveal the specifics of a conductor's work in three genres – symphonic music, opera and ballet – through the lens of staging three compositions:

1) Third Chamber Symphony “Turpinājums” (*Sequel*) by Anitra Tumševica (world premiere in 2021 at the Grand Hall of Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music);

2) Ballet “Viy. The Nights of Horror” by Alexander Rodin (Riga premiere in 2023 at the Latvian National Opera and Ballet);

3) Opera “Don Carlos” by Giuseppe Verdi (Riga staging in 2023 at the Latvian National Opera and Ballet).

To pursue the objective, the author explored the most significant conclusions of researchers and conductors regarding the factors influencing their work in each of the three selected genres; the conclusions are compared to the author's current experience and results obtained when interviewing fellow conductors. The analysis of the three selected works assesses the musical material and main performance challenges; the experience of staging is described in detail. The conclusions include the most important common and distinctive features that characterise a conductor's work in these three genres.

Key words: Anitra Tumševica, chamber symphony “Turpinājums”, Alexander Rodin, “Viy”, Giuseppe Verdi, “Don Carlos”, orchestra.

SATURS

SAĪSINĀJUMI	6
IEVADS	7
1. DIRIĢENTA DARBS SIMFONISKĀS UN SKATUVES MŪZIKAS IESTUDĒJUMOS: LITERATŪRAS ATZIŅAS KĀ IMPULSS PAŠPIEREDZES ANALĪZEI.....	14
1.1. Diriģents simfoniskās mūzikas iestudējumos	14
1.2. Diriģents baleta iestudējumos	24
1.3. Diriģents operas iestudējumos	28
2. SIMFONISKA DARBA IESTUDĒJUMS: ANITRAS TUMŠEVICAS	
3. KAMERSIMFONIJA “TURPINĀJUMS”	40
2.1. Komponistes un diriģenta skatījums uz skaņdarbu pirms iestudējuma	40
2.2. Iestudējuma process	54
3. BALETA IESTUDĒJUMS: ALEKSANDRA RODINA “VIJS. ŠAUSMU NAKTIS”	62
3.1. No Gogoļa garstāsta līdz Rodina baletam	62
3.1.1. Nikolajs Gogolis un “Vijs”	62
3.1.2. Aleksandrs Rodins un “Vijs”	65
3.2. Diriģenta skats uz mūzikas materiālu pirms mēģinājumu procesa	67
3.2.1. Priekšdarbi pirms partitūras studijām	67
3.2.2. Mūzikas materiāls saiknē ar interpretācijas potenciālajiem problēmjaudājumiem	68
3.3. Iestudējuma process	76
4. OPERAS IESTUDĒJUMS: DŽUZEPES VERDI “DONS KARLOSS”	94
4.1. No Šillera drāmas līdz Verdi operai	94
4.1.1. Frīdrihs Šillers un “Dons Karloss”	94
4.1.2. Džuzepe Verdi un “Dons Karloss”	97
4.1.2.1. Ieskats operas tapšanas vēsturē	97
4.1.2.2. Operas saikne ar Šillera lugas motīviem un franču lielās operas tradīcijām	102
4.2. Diriģenta skats uz mūzikas materiālu pirms mēģinājumu procesa	105
4.2.1. Priekšdarbi pirms partitūras studijām	105
4.2.2. Mūzikas materiāls saiknē ar interpretācijas potenciālajiem problēmjaudājumiem	107
4.3. Iestudējuma process	119
SECINĀJUMI.....	133

THE SPECIFICS OF A CONDUCTOR'S WORK IN SYMPHONIC AND STAGE MUSIC GENRES: KEY PRINCIPLES AND THEIR IMPLEMENTATION IN STAGING THREE MUSICAL WORKS (SUMMARY)	138
PATEICĪBAS	187
IZMANTOTĀ LITERATŪRA UN AVOTI	188
1. Pētījuma autora digitālais arhīvs	188
2. Intervijas un sarunas	189
3. Literatūra un interneta resursi	191
PIELIKUMI	197
1. Anitras Tumševicas 3. kamersimfonijas “Turpinājums” formas plāns	197
2. Komponistes Anitras Tumševicas intervija diriģentam Kasparam Ādamsonam ..	200
3. Aleksandra Rodina balets “Vijs. Šausmu naktis”: detalizēta atsevišķu ainu analīze (diriģenta skatījums pirms mēģinājumu procesa)	222
3.1. Pirmais cēliens	222
3.2. Otrais cēliens	235
4. Džuzepes Verdi opera “Dons Karloss”: detalizēta atsevišķu ainu analīze (diriģenta skatījums pirms mēģinājumu procesa).....	248
4.1. Pirmais cēliens	248
4.2. Otrais cēliens	254
4.3. Trešais cēliens	262
4.4. Ceturtais cēliens	268
4.5. Piektais cēliens	279
5. Darbā biežāk izmantotie svešvalodu termini un to tulkojumi	288
6. Darba autora lietotie simboli, strādājot ar Anitras Tumševicas 3. kamersimfonijas “Turpinājums” partitūru: skaidrojumi un partitūras piemērs	293
Dokumentārā lapa	295

SAĪSINĀJUMI

b. g. – bez [izdošanas] gada

JVLMA – Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija

LNOB – Latvijas Nacionālā opera un balets

LNSO – Latvijas Nacionālais simfoniskais orķestris

LSO – Liepājas Simfoniskais orķestris

n.d. – *no date* (bez izdošanas gada; bez datējuma)

t. – takt(i)s

IEVADS

Simfoniska darba atskaņojums, operizrāde vai baletuzvedums – tie ir trīs muzikālu notikumu veidi, kuru veiksmē vai neveiksmē daudzējādā ziņā atkarīga no diriģenta. Katrs no tiem pieprasa atšķirīgu pieeju un atklāj diriģenta profesijas dažādas šķautnes. Nav noslēpums – gan šeit Latvijā, gan citviet pasaulē ir diriģenti, kas veiksmīgi sevi realizē visās trīs iepriekšminētajās jomās vai arī apzināti izvēlējušies koncentrēties tikai uz vienu no tām. Tomēr ikdienā nācies sastapties arī ar pieredzējušiem diriģentiem, kas manāmi apmulst un kļūst bikli, vadot viņiem neierastāku iestudējuma veidu. Vai un kādas diriģēšanas prasmes viņiem pietrūkst, lai nezaudētu komforta sajūtu savā profesijā? Kuras ir galvenās prasmes, kas diriģenta profesijā izvirzās priekšplānā, iestudējot simfonisku darbu, operu vai baletu?¹

Muzikālā ziņā simfoniska darba atskaņojumu, operas un baleta izrādi vieno orķestra iesaiste. Taču, ja koncertā muzikālu dialogu diriģents veido tieši un nepastarpināti ar pašiem orķestra māksliniekiem, tad baletā un operā dalībnieku loks spēji paplašinās. Abi šie žanri atspoguļo mākslu sintēzes ideju, turklāt operā sintēzes princips izpaužas īpaši vērienīgi, jo apvienojas režija, scenogrāfija, kostīmu māksla, kustība, kora, solistu dziedājumi un orķestra spēle. Līdz ar to arvien aktualizējas šādi jautājumi: kā veiksmīgi atklāt instrumentālā un vokālā aspekta mijiedarbi; kā veidot skanējuma balansu starp dažādajām atskaņotāju grupām (orķestri un kori, orķestri un solistiem, kori un solistiem). Savukārt baleta jomā kustība izvirzās priekšplānā, tādēļ diriģentam vislielākās problēmas var radīt mūzikas laiks šī jēdziena plašākajā izpratnē – kā izvēlēties komponista iecerei atbilstošu, taču vienlaikus baleta māksliniekam ērtu temporitmu. Protams, vienlaikus abos skatuves žanros būs arī virkne kopīgu problēmu, kas skar diriģenta sadarbību ar režisoru, galveno lomu tēlotājiem u. tml.

Pats piederu pie diriģentiem, kuriem saistoša ir darbība visās iepriekš minētajās jomās. Katrā no tām uzkrāta jau arī zināma pieredze: ir bijusi iespēja vairākus gadus strādāt Latvijas Nacionālajā operā un baletā (LNOB), saskaroties ar dažādiem diriģenta profesijas rakursiem – gan kormeistara statusā, gan vadot baleta mākslinieku

¹ Slavenais itāļu diriģents Rikardo Muti (*Riccardo Muti*, dzimis 1941. gadā) uzskata, ka mūsdienās jauno diriģentu zināšanu un prasmju apguvei tiek veltīta daudz mazāka ievērošana, nekā tas būtu nepieciešams: “Tāpēc es izveidoju jauno diriģentu akadēmiju, kas jau septīto reizi notiek Itālijā un otro reizi Tokijā. [...] Agrāk Itālijā mācījās vairāk nekā desmit gadus: četrus gadus studēja harmoniju, trīs gadus kontrapunktu, trīs gadus instrumentāciju. Pēdējo trīs gadu laikā, ja diriģentam bija talants, varēja pieteikties kompozīcijas studijām. Diemžēl tas laiks ir pagājis.” (Muti 2022: 60)

mēģinājumus un operas orķestra grupu darbu, gan arī diriģējot baleta un operas izrādes. Tāpat iepriekšējo desmit gadu laikā esmu vairākkārtīgi sadarbojies ar visiem Latvijas profesionālajiem orķestriem (LNSO, Latvijas Nacionālās operas orķestri, LSO, Valsts kamerorķestri “Sinfonietta Rīga”, orķestri “Rīga”), kā arī ar vairākiem orķestriem ārpus Latvijas. Kopš 2018. gada darbojos arī kā JVLMA simfoniskā orķestra mākslinieciskais vadītājs. Tādējādi jau pirms teorētiskā pētījuma tapšanas man bija radušies dažādi vērojumi, kas skar darba specifiku katrā no minētajām jomām, taču tie bija samērā virspusēji un nesistematizēti.

Tēmas **aktualitāti** saskatu vairākos aspektos:

- šādas izpētes rezultāti būtiski bagātinātu manis paša māksliniecisko pieredzi;
- tie būtu interesanti un noderīgi arī daudziem citiem diriģentiem, kas, līdzīgi man, vēlas profesionāli apliecināt sevi dažādos žanros, nevis tikai vienā jomā;
- izpētes rezultāti palīdzētu labāk izprast diriģenta lomu arī citiem simfoniskās mūzikas, operas vai baleta interpretiem un vēl plašākai auditorijai – šo žanru cienītājiem.

Raksturojot tēmas līdzšinējo **izpētes stāvokli**, jāsecina, ka pētījumi par diriģenta darba specifiku simfoniskās un skatuves mūzikas žanros pagaidām Latvijā nav veikti. Savukārt citviet pasaulē ir tapušas gan disertācijas, gan monogrāfijas un raksti, kas veltīti kādai atsevišķai no šīm jomām (simfoniskajai mūzikai, operai, daudz mazākā klāstā arī baletam), taču nav plašāku pētījumu, kas raksturotu šos žanrus salīdzinošā aspektā no diriģenta skatpunkta.

Tādējādi galvenā **pētāmā problēma** ir simfoniskās mūzikas, operas un baleta specifiskās iezīmes, raugoties no diriģenta skatpunkta. Ar to cieši saistīts arī **pētāmais jautājums**: kādi faktori jāņem vērā, lai diriģents varētu auglīgi darboties visos minētajos žanros? Darba gaitā atbilde tiek meklēta, aplūkojot katra žanra mūzikai raksturīgās iezīmes, iestudējumu akustisko specifiku, kā arī analizējot komunikāciju ar citiem tajos iesaistītajiem interpretiem.

Paralēli teorētiskā pētījuma izstrādei un ciešā mijiedarbē ar to pētāmā jautājuma risinājumi ir meklēti, arī īstenojot trīs mākslinieciskās jaunrades programmas – trīs dažādu žanru darbu iestudējumus:

- 1) simfonija – Anitra Tumševica², “Turpinājums” (*Sequel*),
- 2) baleta izrāde – Aleksandrs Rodins³, “Vijs. Šausmu naktis”⁴ (*Viy*),
- 3) operas izrāde – Džuzepe Verdi⁵, “Dons Karloss” (*Don Carlos*).

Iestudēto piemēru izvēli būtiski ietekmēja gan mana personīgā interese par šo komponistu mūziku, gan praktiskās iespējas – repertuāra plānojums institūcijās, kurās šobrīd pastāvīgi darbojos kā diriģents (JVLMA un LNOB). Veicu izvēli arī tā, lai izraudzītie darbi ļautu apliecināt manas spējas daudzpusīgi – tie pārstāv gan 19. gadsimta klasiku (Verdi “Dons Karloss”), gan pavisam nesen tapušus 21. gadsimta latviešu (Tumševicas “Turpinājums”) un ārzemju (Rodina “Vijs. Šausmu naktis”) komponistu sacerējumus. Lai arī katram no trim komponistiem ir savs, atšķirīgs individuālais rokraksts, tomēr būtiska vienojošā iezīme ir tā, ka viņi visi pārstāv, plašā nozīmē, tonālo mūziku. Abos 21. gadsimta opusos tiek izmantotas dažādas laikmetīgās kompozīcijas tehnikas, tomēr tajos nav vērojama avangardiska atteikšanās no klasiskajām tradīcijām, bet gan dialogs ar tām, kas izpaužas daudzveidīgās atsaucēs, alūzijās, stilizācijas elementos u. tml. Tas šajā gadījumā ir būtiski, jo līdz ar to iegūtie secinājumi par diriģenta darbu ir daudzējādā ziņā saistāmi arī ar simfonijas, baleta un operas žanriem to klasiskajā izpratnē.

Pētījuma **mērķis** formulējams šādi: izvērtējot trīs iepriekšminēto komponistu darbu iestudējumus – simfoniju, baletu un operu –, atklāt, vai un kā orķestra diriģenta profesijai nepieciešamās prasmes mainās atkarībā no šo iestudējumu žanra un iesaistīto mākslinieku darba specifikas.

Mērķa sasniegšanai tika izvirzīti vairāki **uzdevumi**.

- 1) Izpētīt nozīmīgākās literatūrā sastopamās diriģēšanas pētnieku un pašu diriģentu atziņas par faktoriem, kas ietekmē viņu darbu katrā no trim izraudzītajiem žanriem.
- 2) Salīdzināt tās ar savu līdzšinējo diriģēšanas pieredzi, kā arī ar atziņām, ko esmu uzklusījis, intervējot citus diriģentus.
- 3) Analizēt trīs izraudzītos skaņdarbus, akcentējot, kā tajos izpaužas žanra (simfoniskās mūzikas, operas vai baleta) specifika un kā tā varētu ietekmēt diriģenta interpretāciju.

² Anitra Tumševica dzimusi 1971. gadā.

³ *Alexander Rodin* (dzimis 1975. gadā).

⁴ Baleta oriģinālnosaukums ir “Vijs” (*Viy*), taču LNOB iestudējumā nosaukums tika papildināts (“Vijs. Šausmu naktis”).

⁵ *Giuseppe Verdi* (1813–1901).

- 4) Detalizēti aprakstīt paša pieredzi trīs izraudzīto skaņdarbu iestudējumā.
- 5) Analizējot un savstarpēji salīdzinot trīs iepriekšējo uzdevumu veikšanas rezultātus, formulēt savus secinājumus par problēmjautājumiem un to iespējamajiem risinājumiem, darbojoties katrā no trim minētajiem žanriem.

Darbā izmantotas vairākas **pētniecības metodes**.

- Aplūkojot savu diriģenta darbību sociālkulturālā kontekstā, esmu izmantojis autoetnogrāfiju⁶. Kopš 21. gadsimta sākuma tā bieži lietota arī mūzikas jomā⁷. Pati jēdziena izcelsme norāda uz saikni ar etnogrāfiju, kas ir viens no pētījuma dizainiem kvalitatīvo pētījumu skatījumā: „[...] pētnieks, ieņemot iekšējā novērotāja pozīciju un pavadot dabiskajā vidē ilgstošu laika periodu, apraksta un analizē cilvēku grupu un/vai kultūrā apgūtus un izmantotus vērtību, uzskatu, valodas un uzvedības modeļus.” (Rīgas Stradiņa universitāte b. g.) Mana pētījuma gadījumā tas būtu skats uz sadarbības partneriem iestudējumu tapšanā (orķestra mūziķiem, koncertmeistariem, opersolistiem, koristiem, horeogrāfu, režisoru u. tml.) kā uz dažādu sociālo grupu pārstāvjiem, ar kuriem komunikācija jāveido atšķirīgi. Savukārt salikteņa pirmā daļa *auto-* norāda, ka etnogrāfiska pieeja apvienosies ar autobiogrāfisku rakstīšanu, kas nozīmē – salīdzinot ar tradicionālo etnogrāfiju, daudz lielāka vieta tiks atvēlēta subjektīvam skatījumam. Braidija-Leia Bartlīta un Karolīna Ellisa⁸ trāpīgi raksturo autoetnogrāfiju mūzikā: “Procesa rezultāts kļūst noderīgs, bet nevis kā secinājums/slēdziens, bet drīzāk atvērts jautājums un diskusija; nevis “tā tas ir un tā tam būs būt”, bet drīzāk aicinājums citiem apdomāt/apsvērt konkrēto jautājumu un ko es (mēs) no tā varam gūt. Process kļūst improvizatorisks pēc savas dabas, iekļaujot negaidītu saspēli starp scenāriju un izpēti, starp tradīciju un inovāciju. Autoetnogrāfijas centrā var būt fiziska mūzikas radīšana (tai skaitā interpreta žestu, ķermeņa valoda), to aprakstot, tiek izzināts radošais process un muzikālais rezultāts.” (Bartleet, Ellis 2009: 10)

⁶ No grieķu *auto* – pats + *ethnos* – cilts, tauta + *graphein* – rakstīt.

⁷ Var izcelt, piemēram, Braidijas-Leias (*Brydie-Leigh*) Bartlītas (Bartleet 2009) un Idas (*Ida*) Olsonenas (Olsonen 2019) pētījumus, kas iztīrā diriģenta darbu no autoetnogrāfiska viedokļa. (Kaut arī esmu iespēju robežās centies norādīt darbā pirmoreiz pieminēto personu dzīves datus, tomēr ne visos gadījumos tos izdevās noskaidrot, dažkārt arī persona nevēlējās datus publiskot.)

⁸ *Carolyn Ellis*.

- Daļēji strukturētās intervijas veiktas ar vairākiem respondentiem. Viņu vidū ir pirmām kārtām komponisti Anitra Tumševica un Aleksandrs Rodins, kuru darbus esmu iestudējis šā teorētiskā pētījuma kontekstā. Tāpat esmu veicis intervijas ar vairākiem kolēģiem diriģentiem (Valdi Butānu⁹, Aigaru Meri¹⁰, Mārtiņu Ozoliņu¹¹, Frederiku Šaslēnu¹²) – gan tiem, kas specializējas simfoniskajā mūzikā, operā vai baletā, gan arī tiem, kas labprāt darbojas visos šajos žanros. Galvenokārt mudināju respondentus brīvi izteikties – stāstīt savus pieredzes stāstus un paust viedokļus par dažādiem diriģenta darbības vai iestudējamo kompozīciju aspektiem, taču uzdevu arī dažus iepriekš plānotus un konkrētas kategorijas respondentiem līdzīgus jautājumus, kas saistīti ar izraudzīto tēmu. Darbā šīs intervijas ir izmantotas lielākoties fragmentāri, konkrētu jautājumu apskata kontekstā. Izņēmums ir intervija ar Anitru Tumševicu, kas paver plašu, izsmeļošu ieskatu gan izraudzītā skaņdarba koncepcijā, gan sadarbībā ar diriģentu, tāpēc šī intervija pilnībā iekļauta darba 2. pielikumā.¹³
- Pirms izraudzīto skaņdarbu iestudēšanas tika veikta nošu tekstu mērķanalīze, fokusējot uzmanību uz skaņdarba kopējo koncepciju, tās atklāsni formā un mūzikas valodā, kā arī prognozējamajām interpretācijas grūtībām (no diriģenta skatpunkta).

Pētījuma **teorētisko bāzi** veido literatūra, kas veltīta diriģenta darbam simfoniskajā koncertā, kā arī operu un baletu uzvedumos. Līdztekus zinātniskiem pētījumiem, kas skar, piemēram, akustiskās specifikas ietekmi uz diriģenta darbu (Lokki, Pätynen 2019; u. c.) vai mūzikas psiholoģijas aspektus (Goolsby 1999; Price, Byo 2002), nozīmīga literatūras daļa ir pieredzējušu praktiķu pieredzes stāsti: to vidū jāizceļ krājumā *The Cambridge Companion to Conducting* apkopotie materiāli, tostarp sera Čārlza Makerasa¹⁴ raksts par diriģenta lomu operā (Mackerras 2003), kā arī Roberta L. Riplija¹⁵ raksts, kur sniegtas vērtīgas atziņas par simfoniskā orķestra un diriģenta komunikāciju (Ripley 2003). Diriģēšanai kā komunikācijas mākslai (galvenokārt koncentrējoties uz simfoniskās mūzikas repertuāru) veltīta arī diriģenta un

⁹ Valdis Butāns dzimis 1981. gadā.

¹⁰ Aigars Meri dzimis 1978. gadā.

¹¹ Mārtiņš Ozoliņš dzimis 1974. gadā.

¹² *Frédéric Chaslin* (dzimis 1963. gadā).

¹³ Šī intervija sniedz daļēju ieskatu arī manu doktorantūras māksliniecisko projektu izvēles vēsturē, jo sākotnējo ieceri pragmatisku apsvērumu dēļ (LNOB iestudējamo skaņdarbu loks) nācās mainīt.

¹⁴ *Sir Charles Mackerras* (1925–2010).

¹⁵ *Robert L. Ripley* (?–2005).

diriģēšanas pētnieka Veina Beilija¹⁶ monogrāfija (Bailey 2009), savukārt Džons F. Kolsons¹⁷ padziļināti pētījis diriģenta darbu mēģinājumu procesā (Colson 2012). Cits būtisks avots ir ievērojamā diriģenta sera Adriana Boulta¹⁸ memuāri, jo viņš ir darbojies gan simfoniskās mūzikas, gan operas žanros un pauž vērtīgas atziņas par abām šīm jomām; turklāt Boulta memuāri ir labs pamudinājums refleksijai par to, kas ir saglabājies un mainījies kopš pagājušā gadsimta vidus (Boult 1963). Diriģenta pozīciju simfoniskajā koncertā un operateātrī savā monogrāfijā salīdzinoši skata arī mūsdienu amerikāņu diriģents Marks Gibsons¹⁹ (Gibson 2017), savukārt Roberta Ēringa²⁰ (Irving 1960, 1992) un Džordža Krama²¹ (Crum 1966) raksti sniedz plašāku ieskatu baleta diriģenta darba specifiskā. Vairākos literatūras avotos atspoguļots diriģenta darbs no sievietes skatpunkta, un šai ziņā kā īpaši rosinoša jāizceļ jaunākā iepazītā publikācija – pazīstamās mūsdienu angļu diriģentes Alises Fānemas²² grāmata, kur viņa izklāsta savu ikdienas darba pieredzi simfoniskajā mūzikā, operā un baletā (Farnhem 2023).

Pētījuma **struktūru** veido ievads, četras pamatnodaļas, noslēguma secinājumi, izvēsta anotācija angļu valodā, izmantotās literatūras un avotu saraksts, kā arī seši pielikumi. Ievadā ir pamatota tēmas izvēle un aktualitāte, formulēts pētāmais jautājums, izklāstīts mērķis un uzdevumi. Pirmās nodaļas centrā ir simfoniskā orķestra, operas un baleta diriģenta darba specifikas atspoguļojums iepazītajos literatūras avotos, salīdzinot tajos paustās atziņas ar manis paša gūto pieredzi. Trīs nākamās nodaļas veltītas, attiecīgi, kamersimfonijas (Anitras Tumševicas “Turpinājums”), baleta (Aleksandra Rodina “Vijs. Šausmu nakts”) un operas (Džuzepes Verdi “Dons Karloss”) iestudējumiem. Šo darbu rašanās vēsture vispirms skatīta autoru ieceres kontekstā; pēc tam pievērsta uzmanība diriģenta uzdevumiem šīs ieceres realizācijā; izcelti potenciālie interpretācijas problēmjaudājumi, kas izriet no partitūru studijām, kā arī raksturots pats iestudējumu process. Secinājumos akcentētas kopīgās un atšķirīgās iezīmes diriģenta darba specifiskā trīs aplūkotajos žanros, kā arī minēti mani personīgie ieguvumi un atziņas, kas gūtas šā pētnieciskā darba izstrādes laikā. Avotu un literatūras sarakstā iekļauti ne vien studētie pētījumi un citi informācijas avoti, bet arī digitālā

¹⁶ *Wayne Bailey* (dzimis 1955. gadā).

¹⁷ *John F. Colson* (1933–2022).

¹⁸ *Sir Adrian Boult* (1889–1983).

¹⁹ *Mark Gibson* (dzimis 1956. gadā).

²⁰ *Robert Irving* (1913–1991).

²¹ *George Crum* (1926–2007).

²² *Alice Farnham*.

arhīva materiāli, kas tapuši pētījuma izstrādes gaitā, intervijas un sarunas. Pielikumos sniegta Anitras Tumševicas kamersimfonijas “Turpinājums” formas shēma (1), intervija ar komponisti (2), Aleksandra Rodina baleta “Vijs. Šausmu naktis” (3) un Džuzepes Verdi operas “Dons Karloss” (4) detalizēta analīze, darbā biežāk izmantoto svešvalodu terminu skaidrojums (5) un manā diriģenta praksē partitūrās lietoto simbolu un krāsu skaidrojums (6).

Pētījuma **praktisko nozīmību** redzu vairākos aspektos. Šādas izpētes rezultāti bagātina manu māksliniecisko pieredzi, gan turpinot savas atskaņotājmākslinieka gaitas, gan docētāja darbā JVLMA. Iepazīšanās ar gūtajām atziņām var noderēt arī citiem diriģentiem, lai skaidrāk un mērķtiecīgāk plānotu pieeju simfoniskā darba, operas vai baleta iestudējumam. Šīs atziņas varētu būt arī labs pamats, lai veidotu mācību kursu topošajiem diriģentiem, kas ļautu viņiem jau apmācības procesā labāk iepazīties ar atsevišķu žanru specifiku; cik zinu, pagaidām šim aspektam JVLMA studiju gaitā vēl netiek veltīta pietiekama uzmanība, kā arī neesmu to manījis aktualizētu citās Eiropas mūzikas augstskolās, ar ko nācies sadarboties (piemēram, Igaunijā, Zviedrijā, Beļģijā).

Pētījuma rezultāti varētu būt saistoši arī pārējiem trīs izraudzīto žanru interpretiem – orķestra mūziķiem, solistiem, režisoriem, scenogrāfiem, horeogrāfiem u. tml., jo ļautu labāk izprast diriģenta kā viņu sadarbības partnera vēlmes un izaicinājumus, ar ko viņš vai viņa saskaras ikdienas darbā.

1. DIRIĢENTA DARBS SIMFONISKĀS UN SKATUVES MŪZIKAS IESTUDĒJUMOS: LITERATŪRAS ATZIŅAS KĀ IMPULSS PAŠPIEREDZES ANALĪZEI

Simfoniskā orķestra diriģenta darbam 20.–21. gadsimtā ir veltīti zinātniski pētījumi un arī memuārliteratūra, kur par savu veikumu stāsta ilggadēji un ievērojami diriģenti, gan atklājot raksturīgākās problēmas, gan sniedzot ieteikumus jaunākajiem kolēģiem. Nodaļas turpinājumā pakavēšos pie tām dažādos literatūras avotos paustajām pētnieku un praktiķu atziņām, kas mani pašu rosināja uz pārdomām un vēlmi salīdzināt ar savu pieredzi.

1.1. Diriģents simfoniskās mūzikas iestudējumos

Pētot literatūru par diriģenta sadarbību ar simfonisko orķestri koncertmūzikas iestudējumos, izkristalizējas četri galvenie jautājumu loki:

- kā diriģents strādā ar nošu materiālu pirms mēģinājumiem?
- kā diriģenta darbu ietekmē orķestra muzicēšanas akustiskie apstākļi un orķestra mūziķu izvietojums?
- kāda ir vēlamā mēģinājumu organizācija?
- kas jāņem vērā, diriģentam komunicējot ar orķestra mūziķiem?

Mūsdienu angļu diriģente, Karaliskās Filharmoniskās apvienības Diriģentu balvas (*Royal Philharmonic Society Conductor Award*) laureāte (2024) Alise Fānema visai trāpīgi raksturo diriģenta darbu ar **nošu materiālu**, minot to kā sarežģītu un nepateicīgu:

“Es domāju, ka tā ir grūtākā, vientuļākā un laikietilpīgākā diriģenta ikdienas darba daļa, un daļa, ko neviens neredz. Ir ļoti daudz informācijas, kas ir pilnībā jāapstrādā pirms pirmās mēģinājuma dienas. Pat samērā vienkāršas mūzikas partitūras ietver ļoti daudz informācijas.” (Farnham 2023: 31)

Daudzās bibliotēkās un muzejos glabājas partitūras ar izcilu pagātnes diriģentu pašrocīgi rakstītām remarkām, iekrāsojumiem, reizēm svītrojumiem. Mūsdienu muzikologiem tās ir vērtīgs izziņas avots, kas sniedz bagātīgu vielu pētījumiem par dažādu zižļa meistarību darba stilu un katra individuālo pieeju. Bet cik tās ir noderīgas darba procesā? Ievērojamais 20. gs. britu diriģents sers Adrians Boult skeptiski vērtē

daudzu viņa kolēģu tieksmi uz blīvi pierakstītām partitūrām, minot arī franču komponista un diriģenta Dezirē Emila Ingelbrehta²³ ironisko apzīmējumu “grafīti”: ir bažas, ka tādējādi tiks nomākti interpreta radošie meklējumi un spēle ikreiz būs vienāda (Boult 1963: 12). Interesanti ieteikumi, kas varētu palīdzēt novērst šo iespējamību, ir mūsdienu amerikāņu diriģentam un diriģēšanas pētniekam Veinam Beilijam. Viņš atzīst par lietderīgu, ka diriģents katram darbam izmanto divas partitūras: vienu mēģinājumu procesā, otru – pašā koncertā. Mēģinājumiem domātā partitūra (*the study score*) var ietvert piezīmes dažādās krāsās, kas atgādina diriģentam par būtisko frāzējuma, kulminācijās, instrumentu līnijās, kuras jāizceļ, u. tml. Savukārt partitūrai, kas tiek izmantota koncertā (*the performance score*), pietiks ar zīmuļa norādēm, un tās var pamainīties katrā izpildījumā – iespējams, saistībā arī ar mūziķu maiņu. Šī partitūra parasti ietver atgādinājumus par tempiem un par epizodēm, kurās diriģentam tā vai citādi jāpalīdz mūziķiem (Bailey 2009: 128).

Jautājums, kas jāatrisina vēl pirms mēģinājumu procesa, ir ieraksti orķestra mūziķu partijās – lociņvirzes²⁴ remarkas stūginstrumentālistiem un elpas vietas garās frāzēs pūšaminstrumentālistiem. Komponisti parasti šādas norādes nedod, taču vienotai interpretācijai tās ir svarīgas. Roberts R. Riplijs, ilggadējs Bostonas simfoniskā orķestra čellists (Long 2005), savā publikācijā *The Orchestra Speaks* (“Orķestris runā”) sniedz virkni ieteikumu diriģentiem, raugoties no pieredzējuša orķestra mūziķa viedokļa. Viņš iesaka lociņvirzes norādes izstrādāt nevis diriģentam kopā ar visu orķestri (jo tik ilgstošs darbs pie sīkām tehniskām detaļām visdrīzāk garlaikotu), bet gan diriģenta un grupu koncertmeistaru sadarbībā (Ripley 2003: 87–88).

Izvērtējot izklāstītās atziņas caur savas pieredzes prizmu, atzīstu, ka arī pats mēdzu partitūrās veikt pierakstus²⁵ – protams, var diskutēt, vai tie nav pārmērīgi daudzumā, tomēr, it sevišķi interpretējot apjomīgus darbus, ik pa brīdim gadās daži šķietami sīki un tāpēc viegli piemirstami “klupšanas akmeņi”, no kuriem atgādināšana ieraksti palīdz izvairīties. Divas partitūras, kā to iesaka Beilijs, gan savā praksē neesmu ieviesis.

Savukārt viedokļiem par to, ka ieraksti orķestra mūziķu partijās ir diriģenta un koncertmeistaru (nevis visa orķestra vai tā grupas) atbildība, visnotaļ piekrītu: parasti

²³ *Désiré-Émile Inghelbrecht* (1880–1965).

²⁴ Jēdzienu *lociņvirze* kā alternatīvu angļu *bowing* savā maģistra diplomreferātā ir piedāvājis Gints Sapietis (2016: 4).

²⁵ Vairāk par manis ikdienā lietoto partitūru vizualizāciju var skatīt 6. pielikumā.

tikai pie haosa ved brīži, kad grupa sāk diskutēt, vai koncertmeistara/dirigenta viedoklis bijis pamatots. No nesenākas pieredzes varu minēt piemēru, kad kopā ar Latvijas Nacionālās operas orķestri iestudējām Jāzepa Vītola simfonisko svītu “Dārgakmeņi” Latviešu simfoniskās mūzikas lielkoncertam 2023. gada 28. janvārī. Kādā no mēģinājumiem pirmo vijoļu koncertmeistare Aija Frišēnfelde²⁶ trīs/cetras reizes mainīja lociņvirzi, taču diskusijas nenorima, jo katram grupas mūziķim ir savs ērtākais veids, kā spēlēt, līdz beidzot tām punktu pielika pašas Aijas Frišēnfeldes teiktais: “Būs šādi, jo tā man patīk!”. Respektīvi, galavārds jebkurā šādā diskusijā jāatstāj koncertmeistaram vai dirigentam. Atkāpes no vienotas lociņvirzes gan ir iespējamās, dalot stūginstrumentus pa grupām (piem., vijolēm un altiem lociņvirze var atšķirties). Būtiskākais ir audiālā labskaņa, nevis absolūta vizuālā sinhronitāte.

Visai plašs literatūras klāsts ir veltīts orķestra muzicēšanas **akustiskajiem aspektiem** un saiknē ar to – **orķestrantu izvietojumam, kas ietekmē dirigenta darbu**. Somu akustiķi Tapio Lokki²⁷ un Jukka Pätynen²⁸ savos pētījumos secinājuši: “[..] neatkarīgi no viņu [dirigentu] apbrīnojamās spējas klausīties un analizēt to, ko viņi dzird, viņu attieksme bieži vien ir stipri neobjektīva. Pats svarīgākais viņu profesijā ir spēja sadzirdēt katru instrumentu labā balansā no viņu pašu pozīcijas uz paaugstinājuma.” (Lokki, Pätynen 2019: 441)

Komentējot šo atziņu, gribētu piebilst, ka ļoti bieži ar to, ko diriģenti dzird, esot orķestra priekšā, tomēr nepietiek, lai atskaņojums būtu veiksmīgs: orķestra kopējā un grupu skaņa diriģenta podesta vietā un skatītāju zālē var būtiski atšķirties. Piemēram, Lielās ģildes akustikā bieži vien kā nevēlami skaļa izceļas sitaminstrumentu grupas spalģāko instrumentu (ksilofona, marimbas, zvaniņu utt.) skaņa, pat ja tie spēlēti klusinātā dinamikā. Pats ar šo akustikas īpatnību saskāros 2022. gada 2. oktobra koncertā “Kazanova uz planētas Zeme”, kad marimbas radīto skaņu centos iekļaut kopējā orķestra dinamikā. Arī tagadējais orķestra “Rīga” diriģents Valdis Butāns man sniegtajā intervijā atminējās: savulaik, strādājot Lielajā ģildē par diriģenta Karela Marka Šišona²⁹ asistentu, viņš sadarbībā ar maestro vairākkārtīgi centies veikt dažādus eksperimentus ar orķestra mūziķu izvietojumu, lai novērstu sitaminstrumentu

²⁶ Aija Frišēnfelde dzimusi 1975. gadā.

²⁷ Tapio Lokki (dzimis 1971. gadā).

²⁸ Jukka Pätynen (dzimis 1981. gadā).

²⁹ Karel Mark Chichon (dzimis 1971. gadā).

dominanti skatītāju zālē – pilnībā tas tomēr neesot izdevies zāles specifiskās akustikas dēļ (Butāns 2022: intervija).

Kā savos pētījumos konstatējis zviedru akustiķis Janss Jurgens Dammeruds³⁰, lielākā daļa orķestra mūziķu dod priekšroku kāda veida paaugstinājuma sistēmai: stūginstrumentālisti – izliektiem paaugstinājumiem, bet koka pūšaminstrumentu mūziķi – tikai skatuves aizmugurējās daļas paaugstinājumam. Metāla pūšaminstrumentālistiem un sitaminstrumentālistiem, šķiet, konkrētais paaugstinājuma veids ir mazāk svarīgs (Dammerud 2009: 38). Diriģents un pedagogs Džons F. Kolsons iesaka veidot pārvietojamus, nevis iebūvētus/stacionārus skatuves paaugstinājumus, jo tādējādi ir iespēja variēt orķestra izvietojumu katrā atsevišķā koncertprogrammā, uzlabojot mūziķu vizuālo un audiālo labsajūtu gan mēģinājumu procesā, gan koncertos (Colson 2012: 33). Arī jau citētie Loki un Petinens atzinīgi vērtē paaugstinājumus – to “izmantošana, jo īpaši pusapaļā izvietojumā, lielākoties ir atrisinājusi pretrunas par labu akustisko un vizuālo komunikāciju, kā arī nodrošina pietiekami daudz vietas starp mūziķiem” (Lokki, Pätynen 2019: 441, 445).

Pilnībā piekrītot šiem viedokļiem, jāatzīst, ka diriģentam tomēr jābūt gatavam strādāt tādos apstākļos, kādi tie iespējami konkrētajā vietā, jo nebūt ne katrā koncertzālē šādi paaugstinājumi pieejami. Ikdienas darbā JVLMA Lielajā zālē teju katrā iestudētajā programmā saskaros ar akustiskajām problēmām uz skatuves, kuras rada visu orķestra mūziķu atrašanās vienā līmenī. Koka un metāla pūšaminstrumentu spēlētāji ir novietoti grīdas līmenī, gluži tāpat kā stūginstrumentālisti. Sekas ir tādas, ka koka pūšaminstrumenti to tembrālās specifikas dēļ zālē ir pārāk vāji dzirdami un tiem nereti nākas skaņu forsēt, savukārt metāla pūšaminstrumentālisti pierod spēlēt skanīgāk. Nonākot citā zālē uz paaugstinājuma (piem., 2022. gada decembra sākumā uzstājoties Ogres Mūzikas un mākslas skolas zālē), gan diriģentam, gan mūziķiem nākas konstatēt, ka skanējuma balanss veidojas citādi: vajadzīgs adaptācijas laiks, kura (ja pirms koncerta paredzēts tikai ģenerālmēģinājums) var arī nepietikt.

Simfonisko orķestru muzicēšanas praksē ir izkristalizējušies dažādi **mēģinājumu organizācijas** modeļi. Sers Adrians Boultis nodala divas pieejas. Pirmo viņš saista ar 19. gs. beigū – 20. gs. sākuma ungāru diriģenta Artura Nikiša³¹ tradīciju. Tai raksturīga brīva muzicēšana, neskaitot taktis; savukārt pretēju pieeju Boultis apzīmē

³⁰ Jens Jørgen Dammerud.

³¹ Arthur Nikisch (1855–1922).

kā tipisku daudziem viņa laika amerikāņu diriģentiem, kas mēdz sīki izstrādāt iestudējamo darbu takti pa taktij. Boult šīs atšķirības skaidro arī ar nacionālo temperamentu – viņaprāt, Nikiša metode der anglosakšiem, holandiešiem, skandināviem un ziemeļvāciem. Tai raksturīgs mērens mēģinājumu procesa sākums un pakāpenisks spriedzes kāpinājums līdz skaistai kulminācijai. Savukārt amerikāņu metode, ar spriedzi jau no mēģinājuma sākuma, vairāk piemērota dienvidnieciskiem temperamentiem (Boult 1963: 15-16). Pats Boult savā praksē priekšroku dod Nikiša metodei; arī viņš aicina sākt mēģinājumu procesu “vēsi” un tad pamazām “iesilt”, sasniedzot jau teju visaugstāko sajūsmas virsotni, tomēr visskaistāko kulmināciju atstājot uz koncerta brīdi. Runājot par darbu pie mūzikas materiāla, diriģents atzīst, ka sākumā noteikti ļaus izspēlēt lielāku fragmentu (līdz kādai pauzei vai posma noslēgumam) un tikai pēc tam, ejot atpakaļ, sekos darbs pie atsevišķām taktīm (Boult 1963: 26).

Boulta citātā minētās nacionālās atšķirības mēģinājumu procesa organizācijā mūsdienu multikulturālajā vidē vairs nav vērojamas. Pats savā praksē tieši simfoniskajos koncertos vairāk strādāju pie detaļām jeb “atsevišķām taktīm”, nekā iestudējot operas un baletus – ņemu vērā, ka simfoniskajā koncertā konkrēts diriģents ir vairāk kopā ar orķestri mēģinājumos un ir tas, kas iepazīstina mūziķus ar partitūru un savu redzējumu, kamēr skatuves darbu izrādēs diriģenti un orķestra sastāvi tik bieži mainās, ka diriģentam nereti jāļaujas, lai orķestris to ved. (Var mēģinājumā ilgi un aizrautīgi stāstīt par atskaņojuma niansēm konkrēta instrumenta partijā, bet – “es jau rītvakar nespēlēšu”...) Vienlaikus pilnībā piekrītu domai, ka detaļu izstrāde ir jālīdzsvaro ar lielāku fragmentu spēlēšanu, kas ļauj labāk izjust skaņdarba kopējo plūdumu. Šai ziņā par būtiskiem uzskatu kādā meistarklasē dzirdētos Marisa Jansona³² vārdus, kas vērsti uz to, lai orķestra mūziķi netiktu traucēti ar katru “sīkumu”: “Ja diriģentam nav trīs vai četri norādījumi orķestrim, nemaz nedomā to apturēt!”.

Mūsdienu amerikāņu diriģents Veins Beilijs mēģinājumu izkārtojumā iesaka modeli, ko arī pats īstenoju darbā ar JVLMA simfonisko orķestri: sākt ar kompozīcijas izspēlēšanu kopumā (*read-through*), kam seko intensīvs darbs pie specifiskām pasāžām un pēc tam – savveida sintēze, atgriežoties pie kompozīcijas kopveidola (Bailey 2009: 127). Vērā ņemama ir arī cita amerikāņu diriģenta un ievērojama diriģēšanas pedagoga Džona F. Kolsona atziņa par negācijām, ko var izraisīt orķestra bieža apstādināšana

³² Mariss Jansons (1943–2019).

mēģinājumu procesā – to vidū ir koncentrēšanās zudums orķestra mūziķiem (mazāk tiek vērots diriģenta žests), muzikālā plūduma saskaldīšana u. c. (Colson 2012: 78).

Raksturojot simfoniskā koncerta mēģinājumiem atvēlēto laiku, sers Adrians Boult atzīst, ka parasti rezervē mēģinājumam divarpus stundas, lai gan pēdējā pusstunda domāta tikai katram gadījumam. Viņš piemin arī citu pieeju mēģinājumiem, atkal atsaucoties uz sava laika Amerikas praksi: tur diriģents ir primadonnas statusā ar daudz lielāku varu un neierobežotu mēģinājumu laiku – pat orķestra solisti viņam pakļaujas. Tas, protams, paver plašākas iespējas perfekta ansambļa veidošanai (Boult 1963: 17).

Jāatzīst, ka 20. gs. beigās / 21. gadsimtā daudz kas ir mainījies, tāpēc Boultas sniegtie amerikāņu diriģentu un orķestra mūziķu attiecību raksturojumi vairs nav aktuāli. Demokratizācijas tendenci atzīmē vairāki autori, piemēram, Braidija-Leia Bartlīta, kas pētījusi diriģēšanas sociālkulturālos aspektus³³ (Bartleet 2008: 34). Arī jau citētā Bostonas simfoniskā orķestra čellista Roberta Riplija formulētie ieteikumi diriģentiem ir vērsti uz demokrātisku attiecību veidošanu. Viens no tiem ir aicinājums neizmantojot mēģinājumu laiku līdz pēdējai sekunde, lai nav tā, ka personāla menedžerim jānāk uz skatuves, aizrādot diriģentam, ka laiks būtu beigts (Ripley 2003: 85–89).

Arī mūsdienu Latvijā mēģinājumi, kas ilgtu neierobežotu laiku, vairs nav iedomājami. Katram orķestrim šai ziņā ir savas tradīcijas: piemēram, LNSO strādā 1 stundu 15 minūtes, kam seko pusstundas pauze, tad otrā mēģinājuma daļa ilgst 1 stundu, kam seko 15 minūšu pauze, visbeidzot, visu noslēdz 45 minūšu mēģinājums. JVLMA simfoniskā orķestra mēģinājumus plānoju atkarībā no kopējā mēģinājuma stundu skaita: ja trīs stundu mēģinājums, tad 1 stunda 15 minūtes darba, pusstundas pauze, kam seko 1 stunda un 15 minūšu mēģinājuma otrā daļa; ja četru stundu mēģinājums, tad 1 stunda 15 minūtes darba, pusstundas pauze, 1 stunda darba, 15 minūšu pauze un noslēgumā vēl 1 stunda darba. Dažādos orķestros darba un pauzes ilgums var atšķirties, taču kopumā mēģinājuma laiks ir stingri fiksēts, turklāt mūziķu arodbiedrības arī modri seko līdzī, lai tas tiktu ievērots. Uzsākot orķestra diriģenta gaitas, īsti neapzinājos, cik svarīga šajā ziņā ir punktualitāte, un vairākkārt saņēmu laipnus atgādinājumus no orķestra: maestro, mums ir sākusies pauze! Tagad plānoju

³³ Tiesa, viņa atzīst, ka šī pozitīvā tendence pagaidām izpaudusies orķestra mūziķu un diriģenta sadarbībā, taču vēl nav pietiekami sekmējusi sieviešu iespējas apliecināt sevi orķestra diriģēšanas jomā (Bartleet 2008: 34).

laiku ļoti stingri, jo pretējā gadījumā rodas situācijas, ka, pastrādājot ar kādu no iecerētajiem darbiem ilgāk un aizrautīgāk, citam vispār vairs neatliek laika. Jāapzinās arī, ka komponista klātbūtne mēģinājumā, no vienas puses, sekmē autora ieceres īstenojumu, no otras, gandrīz vienmēr rada mēģinājumu ievilkšanās bīstamību.

Ja jūtu, ka pirms pauzes vēl nepieciešamas pāris minūtes darbam, lai pabeigtu iesākto, vienmēr orķestri pabrīdinu – jebkurā gadījumā pusstundas pauze ir “svēta lieta”, un pēc tās mēģinājuma otrā daļa iesāksies, attiecīgi, pāris minūtes vēlāk.

Vairāki autori dalījušies pieredzē, kā veidot mēģinājumu struktūru. Teorētiski pašsaprotams, taču praksē ne vienmēr precīzi īstenojams šķiet Džona F. Kolsona ieteikums: uzsākot vadīt orķestra mēģinājumu, diriģentam vajadzētu būt skaidram mēģinājuma plānam (kopumā, cik skaņdarbus, to daļas plānots mēģināt) un grafikam (kādā secībā tiks mēģināti izvēlētie skaņdarbi vai to daļas un cik mēģinājuma laika aptuveni tiks atvēlēts konkrētajām epizodēm) (Colson 2012: 9–11). Sers Adrians Boult savus mēģinājumus parasti sācis ar skaņdarba visgrūtākajām vietām un tām, kurām nepieciešams liels orķestra sastāvs, lai uz mēģinājuma beigām tas paliek mazāks un lai daži orķestranti ilgi negaida, kad tiks pievērsta uzmanība viņu partijai (Boult 1963: 18).

Šādu pieeju cenšos realizēt arī pats. Stīgu grupa gan parasti “cieš” visvairāk, jo tā (ar nedaudziem izņēmumiem) ir gan mazāku, gan lielāku orķestra sastāvu kodols un, attiecīgi, tai mēģinājumā jāpavada visilgākais laiks. Taču, visaplamākais būtu likt sēdēt un gaidīt tiem orķestra mūziķiem, kuru partijas konkrētajā skaņdarbā ir samērā īsas un fragmentāras.

No citiem interesantiem ieteikumiem izceļams Vensa Džordža³⁴, ilggadēja Sanfrancisko simfonijkora (*San Francisco Symphony Chorus*) vadītāja vēlējums pirmajā mēģinājumā necensties izspēlēt visu, bet tikai katras daļas sākumu un beigas – tas sniegs aptuvenu priekšstatu par daļas vēlamo raksturu, kā arī palīdzēs veidot organiskas pārejas no vienas daļas uz otru, dos impulsu nākamās daļas raksturam. Svarīgi tieši šie pārejas momenti no daļas uz daļu, kam jāaptver kādreiz sekundes desmitdaļa (George 2003: 62). Savukārt Roberts R. Riplijs plašāk raksturo darbu pie tīras intonācijas; viņš atzīst to par mazliet garlaicīgu, tomēr nepieciešamu mēģinājuma sastāvdaļu un iesaka “sākt ar pamatu un tad virzīties uz augšu” (resp., vispirms izkopt tīru intonāciju zemāko un pēc tam arvien augstāku instrumentu partijās) (Ripley 2003: 88).

³⁴ Vance George (dzimis 1933. gadā).

Komentējot darbu ar intonāciju, jāatzīst – ir kolēģi, kas uzskata, ka tās izkopšana ir orķestra iekšējā labā prakse. Ja esi viesdiriģents, ar to nav īpaši jāaizraujas. Tomēr, ja esi mākslinieciskā vadītāja statusā un 3–4 reizes konkrētā piemērā nākas saskarties ar intonatīvām kļūmēm, tās tomēr jārisina. Taču nevajadzētu arī pārspīlēt, jo, pirmkārt, šī darba forma tiešām paģēr daudz laika, un, otrkārt, atkārtoti aizrādījumi konkrētiem mūziķiem par neprecīzu intonāciju kādreiz var sniegt tieši pretēju efektu, respektīvi, koncertstresa apstākļos intonācija vēl vairāk sašķobīsies.

Svarīgs aspekts diriģenta darbā ir **komunikācija** ar orķestra mūziķiem. Raksturojot to, somu pedagoģe un diriģēšanas pētniece Niina Koivunena³⁵ iezīmē sekojošu viedokļu spektru: “No vienas puses, diriģenti var tikt uzlūkoti kā absolūti diktatori, kas tiecas visu kontrolēt, ekspluatēt mūziķus un uzspiest savu skatījumu orķestrim. No otras puses, diriģenti ir attēloti kā nākotnes līderu ideālais tēls, kas visu pārredz, pievērš uzmanību katram indivīdam un tādējādi gūst lielus rezultātus komandas darbā, iedvesmojot padotos un sasniedzot izcilību atskaņojumā.” (Koivunen 2003: 14–15)

Abu tipu diriģenti uzrunā mūziķus gan žestu valodā, gan arī verbāli, un viens no literatūrā diskutētiem jautājumiem ir verbālās komunikācijas īpatsvars. Dominē viedoklis, ka simfoniskā orķestra diriģentam nav jābūt lielam runātājam: piemēram, Džons F. Kolsons kā mēģinājuma laika izniekošanas galveno veidu min tieši pārlietu lielu runāšanu (gan no diriģenta, gan mūziķu puses) (Colson 2012: 56–57). Kolsons rosina katram diriģentam atcerēties, ka visefektīvāk orķestra mēģinājumu procesā diriģents var “runāt” ar savu žestu un izkoptu diriģēšanas tehniku, tādējādi līdz minimumam samazinot vajadzību komunicēt verbāli (Colson 2012: 69). Arī jau citētais Roberts R. Riplijs, ilggadējais Bostonas simfoniskā orķestra čellists, atzīst: kopumā orķestrim patīk, ka diriģents runā iespējami mazāk. Tomēr ir arī personības, kas piesaista ar savu runāšanu. Tāpēc, jo vairāk runā, jo vairāk jāpiedomā, ko saka (Ripley 2003: 80). Riplija domas sasauca ar 40 gadus iepriekš pausto sera Adriana Boultas apcerējumu par šo pašu tēmu. Boults atzinīgi vērtē Artura Nikiša pieeju, ko, viņa skatījumā, turpinājis Tomass Bīčems³⁶ – maz runāt, bet daudz klausīties. Tas svarīgi jo sevišķi pirmajos mēģinājumos: klausīties, cik var, un tad to vispārināt dažos trāpīgos

³⁵ Niina Koivunen (dzimusi 1969. gadā).

³⁶ Thomas Beecham (1879–1961).

komentāros. “Esmu pārliecināts, ka mēs, diriģenti, par daudz runājam,” atzīst Boult (Boult 1963: 19). Iepriekš paustais viedoklis ir tuvs amerikāņu pētnieku Harija E. Praisa³⁷ un Džeimsa L. Baio³⁸ atziņām: atsaucoties uz Tomasa Golsbija³⁹ pētījumos iegūtajiem datiem (Goolsby 1999), viņi secina, ka tieši jauni, nepieredzējuši diriģenti aizraujas ar samērā plašu runāšanu (Price, Byo 2002: 341). Interesanti atzīmēt arī latviešu vijolnieka Ginta Sapieša⁴⁰ maģistra darbā (*Orķestra koncertmeistara darbs: vēsturiskais konteksts, mūsdienu problēmjautājumi un to risinājumu iespējas*) citēto interviju ar LNSO koncertmeistaru Raimonu Ozolu⁴¹, kurā intervētais pauž pārliecību: “Jo profesionālāks diriģents, jo augstākas klases diriģents, jo viņš mazāk runā.” (Sapietis 2016: 37)

Savā praksē arī tiecos uz iespējami īsākiem, skaidrākiem formulējumiem, jo uzskatu, ka ideālā variantā diriģentam jāparāda sava ideja ar žestu, un tikai tad, ja žests “nestrādā”, nākamais solis ir pastāstīt, kas ar to domāts. Piekrītu, ka nereti jaunākajiem kolēģiem ir tendence uz ilgāku runu; esmu ievērojis arī, ka verbāli izklāstīt ideju orķestra mūziķiem biežāk tiecas kordiriģenti, kas iesaistās vokāli simfonisku darbu atskaņojumos. Nācies dzirdēt aizkulisēs paustas orķestra mūziķu ironiskas piezīmes par tā vai cita kordiriģenta paradumu plaši un aizrautīgi izteikties. Tomēr, pat ja tāds ir vairākuma viedoklis, nevar noliegt, ka vismaz daļa orķestra mūziķu novērtē arī poētiski emocionālu stāstījumu par skaņdarba saturu. Piemēram, LNSO čellu grupas koncertmeistara vietniece Dace Zālīte-Zilberte⁴² šai ziņā izceļ diriģentu Māri Sirmo⁴³ kā pozitīvu un iedvesmojošu piemēru. (Zālīte-Zilberte 2023: saruna)

Roberts R. Riplijs formulē arī ieteikumu, kas, no vienas puses, šķiet pašsaprotams jebkurā verbālajā komunikācijā, bet, no otras, praksē bieži tiek ignorēts: pēc iespējas nelietot nolieguma izteiksmi, piemēram, aizrādījumu izteikt nevis vārdos *Trompetes, ne tik skaļi*, bet *Trompetes, nedaudz klusāk* (Ripley 2003: 85). Līdzīgas rekomendācijas lasām mūzikas žurnālistes un pedagoģes Diānas Ambašē⁴⁴ veidotajā interviju kopā “Ko mūziķi domā par diriģentiem”. Daži piemēri: “Orķestrim noteikti

³⁷ Harry E. Price.

³⁸ James L. Byo.

³⁹ Thomas Goolsby.

⁴⁰ Gints Sapietis dzimis 1985. gadā.

⁴¹ Raimonds Ozols dzimis 1964. gadā.

⁴² Dace Zālīte-Zilberte dzimusi 1989. gadā.

⁴³ Māris Sirmais dzimis 1969. gadā.

⁴⁴ Diana Ambache (dzimusi 1948. gadā).

nepatīk un viņi nav raduši, ka ar viņiem runā kā ar noziedzniekiem”, “Vai nebūtu labi, ja vairāk diriģentu būtu *veicinātāji*, nevis sīkumaini diktatori?” (Ambache n.d.)

Šai sakarā tomēr interesanti citēt arī Harija E. Praisa un Džeimsa L. Baio atziņu, kas pausta, atsaucoties uz vairākiem citiem pētījumiem: ir pieredzējuši un prasmīgi diriģenti, kas, lietojot galvenokārt negatīvas piezīmes, tomēr panāk lielisku rezultātu un pozitīvu attieksmi. Kā secina Praiss un Baio, negatīva piezīme, ja izteikta konstruktīvi, nav tas pats, kas dūsmās izteikta piezīme (Price, Byo 2002: 336).

Pats savā komunikācijā ar mūziķiem vienmēr priekšplānā cenšos izvirzīt pozitīvo. Šai ziņā iedvesmojoša savulaik bija iespēja vērot Marisa Jansona darba stilu LNSO mēģinājumā pirms koncerta ar Raimonu Paulu⁴⁵ 2016. gada 16. septembrī. Pēc tam orķestra mūziķi privātās sarunās atzīmēja, cik labvēlīgs bijis diriģents un komunikācija atšķiršies no ikdienišķās, bet reizē ticis panākts vēlāmais rezultāts, piemēram, Marisam Jansonam sakot: “Šī frāze bija lieliska, taču vai jūs nākamreiz, lūdzu, varētu mazliet klusāk?” Šajā mēģinājumā bija arī kāda tehniska problēma, kas saistīta ar apgaismojumu: diriģents pagriezās pret zāles tehniskajiem darbiniekiem un uzstāja, ka tā uzreiz jāatrisina. Ja diriģents uzstājas kā mūziķu aizstāvis (rūpējas par viņu darba apstākļiem!), to mūziķi vienmēr ļoti novērtē. Taču pārdomām arī nedaudz atšķirīgs piemērs: ir nācies dzirdēt orķestra mākslinieku replikas pēc sadarbības ar kādu ārzemju viesdiriģentu, kas mūsu mūziķiem lielākoties izteica komplimentus par brīnišķīgu spēli, ļoti maz norādot uz uzlabojamām lietām. Tas savukārt orķestrantos raisīja neizpratni, skepsi: kāda jēga no šāda speciālista, ja viņš nenorāda uz trūkumiem un nepalīdz mums kļūt labākiem? Katrā ziņā diriģenta psihologa māksla ir ļoti svarīga un neatņemama ikdienas darba sastāvdaļa. Citiem vārdiem to apstiprina arī Frederiks Šaslēns – operas “Dons Karloss” iestudējuma mākslinieciskais vadītājs (LNOB, 2023), ar kuru sadarbojos kā diriģents. Taujāts par ideālo diriģenta tēlu, viņš intervijā izceļ ne vien dziļas partitūras zināšanas (tajās jābūt kaut kam, ar ko diriģents var pārsteigt daudz pieredzējušo orķestri), bet arī mūsu profesijā absolūti nepieciešamo harismu, kas nebūt nenāk automātiski līdzī oficiālajam amatam, turklāt to nevar iemācīties skolā – tas ir personīgās attīstības un izaugsmes jautājums. “Un, protams, skaidra un efektīva tehnika jeb tas, ko man patīk saukt par ķermeņa valodu.” (Chaslin 2024: intervija)

⁴⁵ Raimonds Pauls dzimis 1936. gadā.

Atgriežoties pie literatūras atziņām, minami vēl daži citi Roberta R. Riplija ieteikumi diriģentam, kas skar komunikācijas jomu. Tie apkopoti pievienotajā tabulā 1.1. un papildināti ar maniem komentāriem.

Tabula 1.1. Roberta R. Riplija ieteikumi diriģentam un mani komentāri

Roberta Riplija ieteikumi diriģentam (Ripley 2003: 85–89)	Mani komentāri
Runājiet tā, lai dzird viss orķestris, arī tālākie (piem., stūginstrumentālistu pēdējās rindās sēdošie bieži tikai ar grūtībām saklausā diriģentu); skatieties uz tiem, ar ko runājat.	<i>Cenšos runāt skanīgā balsī, lai gan pie pirmajām pultīm sēdošos šāds skanīgums ilgākā laikposmā varētu nogurdināt. Jāsālāgo dinamikas līmenis: ja jāvēršas pie stīgu grupas koncertmeistariem vai priekšējās rindās sēdošajiem stūginstrumentālistiem, var nerunāt tik skaļi, turklāt klusināta runa (ja tā lietota īpašos brīžos, nevis pastāvīgi) var rosināt orķestrantu uzmanību. Noteikti skaļāk jārunā ar sitaminstrumentālistiem, kas man ierastajā (un mūsdienās visizplatītākajā) orķestra izkārtojuma modelī atrodas vistālāk no diriģenta.</i>
Diriģējot ieteicams turēt rokas virs vidukļa, lai visi tās redz.	<i>To cenšos darīt pats un zinu, ka par to bieži jāatgādina arī jaunajiem diriģentiem, kuriem, vēroties pie kādas grupas, nereti ir tendence vienkārši norādīt uz tās pusi, sev priekšā, pietiekami nepaceļot rokas. Tādos gadījumos bieži saku, ka nav jau skudru orķestris, jo patiesībā katra orķestra grupa ir diezgan apjomīga.</i>
Esiet skaidrs savos žestos; īpaši pateiksies tie, kam daudz pauzes (arfisti, sitaminstrumentālisti, tubisti u. c.).	<i>Šajā ieteikumā netieši skarta būtiska atšķirība starp orķestri un kori, kas jāņem vērā arī diriģentam; kora dziedātājam viņa nošu materiālā ir redzamas visas balsis, bet orķestra mūziķa partijā – tikai tas, kas jāspēlē viņa instrumentu grupai. Ja kādas instrumentu grupas partijās ir daudz paužu, tad vienam šīs grupas pārstāvim (nereti jaunākajam) tiek uzdots pienākums tās skaitīt līdzī un ar knipi vai tml. norādīt kolēģiem par nākamā mēģinājumu burta/partitūrumura sākuma brīdi, lai grupa nenokavētu savu iestāju.</i>
Diriģēt pēc atmiņas ir bīstami.	<i>Uzskatu, ka tieši simfoniskajā koncertā nav tik bīstami diriģēt pēc atmiņas, ja vien nav solistu (kā koncertžanrā vai operā), jo solists var kaut kur “aizmaldīties”, un tad tomēr ir noderīgi acu priekšā redzēt viņa partiju.</i>
Nestrādājiet tikai ar melodiju. Svarīgs ir balanss: jāliek lietā arī kreisā roka.	<i>Protams, jau no skolā apgūtajiem diriģēšanas pamatiem zinām, ka pārsvarā diriģenta labā roka ir pulsa un metroritma turētāja, savukārt kreisā – frāzējuma un balansa veidotāja, taču, jo pieredzējušāks maestro, jo iespējama individuālāka manuālā tehnika un žests kopumā.</i>
Iepazīstiet mūziķus: vajadzētu zināt vismaz koncertmeistaru vārdus un varbūt arī lūgt īsu ieskatu viņu biogrāfijās, lai būtu plašāks priekšstats par viņu interesēm un spējām.	<i>Piekrītu, ka tā ir elementāra pieklājības norma un laba darba ētika, kas palīdzēs uzturēt koleģiāli pozitīvas attiecības gan mēģinājumu procesā, gan ārpus tā.</i>

1.2. Diriģents baleta iestudējumos

Literatūra, kas veltīta diriģenta lomai baletizrādē, ir daudz šaurāka nekā literatūra par simfoniskā koncerta vai operas diriģēšanu. Tomēr var atzīmēt trīs vērtīgus avotus, pie kuriem turpinājumā pakavēšos – Džordža Krama rakstu *Conducting for the Ballet* (“Baleta diriģēšana”, Crum 1966), kā arī Roberta Ēringa

publikācijas *Of Ballet Conducting et al.* (“Par baleta diriģēšanu u. c.”, Irving 1960) un *Conducting for Dance* (“Dejas diriģēšana”, Irving 1992).

Zīmīgi, ka abi autori ir ievērojami ilggadēji baleta diriģenti, kas vēlējušies dalīties savā pieredzē. Roberts Ērvings ir britu cilmes diriģents, kas vairāk nekā 40 gadus (1958–1989) darbojies ASV, *New York City Ballet* trupā, veidojot muzikālo ietērpu daudziem horeogrāfa Džordža Balančina⁴⁶ iestudējumiem. Viņš ir viens no samērā retajiem ievērojamajiem diriģentiem, kas specializējušies tikai baleta jomā. Savukārt Džordžs Krams bijis pirmais Kanādas Nacionālā baleta direktors.

Turpinājumā izcelšu dažas tēzes no šo autoru, kā arī no iepriekšējā apakšnodaļā pieminētās mūsdienu diriģentes Alises Fānemas rakstītā, kas raisīja pārdomas un vēlmi salīdzināt ar savu pieredzi.

Roberts Ērvings 1960. gadā atzina, ka Amerikā mākslas menedžeri simfoniskā koncerta diriģentu nereti vērtē augstāk par baleta diriģentu. Autors uzskata, ka tas ir pārsteidzoši, ņemot vērā, ka tai pat laikā baleta kompānijas mūsdienās velta ļoti lielu vērību mūzikas atlasei (Irving 1960: 20). Diriģente Alise Fānema savukārt citē bijušā Koventgārdena baleta muzikālā vadītāja Beriija Vērdsvērta⁴⁷ teikto: “70. gados balets bija netīra pasaule. Iešana uz operu bija akceptējama, bet, ja studenti apmeklēja baletu, tad bija neizpratne, “kāpēc jūs to darāt?” Es domāju, tas ir iemesls, kāpēc ap to ir tāda kā stigma. Tik daudzi diriģenti to ir pamēģinājuši, bet viņi patiesi nezināja, ko īsti dara, jo uz viņiem kļiedza un blāva, tā ka viņi droši vien nodomāja “Labi, aizmirstam šo!” Žēl, jo tā ir jūsu diriģenta dzīves daļa – būt spējīgam diriģēt teātrī, operā vai baletā.” (Citēts no Farnham 2023: 80)

Cits Ērvinga apgalvojums atklāj iemeslus, kāpēc baleta diriģents ne vienmēr gūst iespēju tik spilgti apliecināt savu individualitāti: “[..] simfoniskā orķestra diriģents var atļauties daudz vairāk radošās brīvības, piemēram, veidojot elpu aizraujošu *Presto*, pakavējoties pie kādas melanholiskas pasāžas (*rubato*) u. tml. Baleta diriģentam tieši temporitma ziņā jāizjūt dzelzaina pašdisciplīna” (Irving 1992: 74), jo brīva muzicēšana var izjaukt horeogrāfisko koncepciju.

Paturpinot šo domu, piebildīšu: arī savā praksē esmu pārliecinājies, ka baleta solistiem būtiskākais, ko viņi gaida no diriģenta, ir ērts pamattempis, no kura iespējamas tikai pavisam nelielas atkāpes. Protams, daudz kas arī atkarīgs no konkrētās baleta izrādes, horeogrāfijas, mūzikas stilistikas – laikmetīgajā baletā

⁴⁶ *George Balanchine* (1904–1983).

⁴⁷ *Barry Wordsworth* (dzimis 1948. gadā).

iespējama lielāka diriģenta “brīvība”, nekā klasiskajās baleta izrādēs (“Gulbju ezers”, “Riekstkodis” utt.). Taču, piemēram, diriģējot operu, tempa atkāpes un dinamikas piepešas izmaiņas ir iespējamās daudz biežāk, un arī vokālie solisti šai ziņā var atļauties krietni lielāku brīvību nekā baleta solisti. Es kā diriģents ņemu to vērā. Tā kā ritma aspekts pirmām kārtām saistāms ar baletdejojāju soļiem, tad baletizrādēs diriģenta podestu atstāju iespējami zemākā līmenī, tomēr tā, lai redzētu skatuvi un baleta solistu kājas, savukārt operizrādēs paceļu to aptuveni galvas tiesu augstāk, lai nodrošinātu iespējami labāko saikni ar vokālajiem solistiem.

Komentējot to, ka baletā atkāpes no izraudzītā temporitma var būt tikai minimālas, interesanti pieminēt vēl kādu tendenci, ko esmu pārrunājis ar kolēģiem diriģentiem, tostarp manu mākslinieciski radošā projekta vadītāju Mārtiņu Ozoliņu: mūsdienās nereti pasaules operteātros baleta izrādes tiek rādītas nevis ar “dzīvu” diriģentu un orķestri, bet ar iepriekš veiktu orķestra ierakstu fonā. Tas zināmā veidā atvieglo skatuvisko norišu un mūzikas saskaņošanu, jo muzikālais materiāls vienmēr skanēs vienādi un tieši tāpat kā mēģinājumu zālē, gatavojoties izrādei (Ozoliņš 2023: intervija). Taču vienlaikus, manuprāt, šāda pieeja atņem “dzīvību” un patiesu mūzikas klātbūtni baleta izrādei, kas tomēr veidojas skatuves kustības un orķestra mūziķu kopdarbā. Pazūd arī mākslai tik būtiskā saspēles spontanitāte, neprognozējamība, jo mūziķi ierakstā, protams, nespēs tūlītēji reaģēt uz jebkādam baleta solistu individuālām vēlmēm vai pēkšņām izmaiņām.

Gan Ērvings, gan Krams daudz raksta par to, ka diriģentam ir jāprot apvaldīt pārāk steidzīgos dejojājus un pamudināt gausos. Džordžs Krams pusvajokam norāda: “Baleta diriģentiem ir savs teiciens: Dejojājiem ir divi tempi – par lēnu un par ātru.” (Crum 1966: 48) Šo Krama atziņu varu papildināt ar savu joku – intervējot LNOB diriģentu Aigaru Meri, uzklusīju viņa stāstu “iz dzīves” par sarunu ar kādu baleta solistu: tā skāra diriģenta piedāvāto tempu izvēli. Pēc izrādes solistam temps šķitis uz maksimāli pieļaujamās robežas (šoreiz gan bija veikli!); noskatoties ierakstu, Meri konstatējis, ka metronoma atzīme bijusi 96. Nākamajā izrādē temps atšķīries tikai minimāli, par vienu metronoma iedaļu (95), bet solists atkal nav bijis gluži mierā: “Nu, dikti lēni šoreiz bija!” (Meri 2022: intervija)

Roberta Ērvinga skatījumā, tieši dejojāju gausums nodara vairāk ļaunuma nekā steiga. Viņaprāt, diriģentam iesācējam gandrīz vienmēr būs tendence par daudz piekāpties baleta māksliniekiem. Diriģentam nav jāapkalpo gausākie dejojāji, un ir

jāpiedāvā pietiekami straujš temps ātrajās variācijās, jo dejotājiem “komfortabls” temps bieži neatbilst mūzikas raksturam (Irving 1992: 75).

Savukārt Krams atzīmē dabisku opozīciju starp diriģentu un horeogrāfiskās sfēras pārstāvjiem: dejotājs cīnās, lai justos savā lomā komfortabli, bet diriģents – lai atklātos arī partitūras muzikālās vērtības. Pēc Krama domām, vēsturiski patiešām sākotnēji bija tā, ka baleta mākslinieks tika uzlūkots kā zvaigzne, bet diriģents – kā otršķirīgs izpildītājs, jo 17.–18. gs. baletu mūzika bija ļoti vienkārša un sarežģītākie uzdevumi bija tieši baleta solistiem. Taču tas viss, protams, vēstures gaitā un jo īpaši 20. gadsimtā ir mainījies. Arvien ir jātiecas uz kompromisu, jo diriģenta atbildība ir tā, lai dejotāji uz skatuves izskatītos labi – pat ja viņi neapzinās, kādu iespaidu viena vai otra viņu kustība mūzikas kontekstā atstāj (Crum 1966: 48). Līdzīgu domu pauž mūsdienu diriģente Alise Fānema, minot salīdzinājumu ar operu: “Dziedātājs var izcelt drāmu, mūzikas saturu ar balsi vien. Tas nav ideāli, bet tas ir iespējams. Ar baletu tā nav. No [orķestra] bedres var plūst viscildenākās skaņas, bet, ja dejotāji nav spējīgi pielāgot savus soļus mūzikai, tad auditorija to neuztvers un tā būs šausminoša pieredze dejotājiem.” (Farnham 2023: 83)

Ērvings īpaši akcentē nepieciešamību diriģentam aprunāties ar horeogrāfu, pirms vēl viņš ķēries pie darba, jo citādi var tikt iestrādāti horeogrāfiski efektīgi risinājumi, kas tomēr muzikāli neder (Irving 1992: 74). Savukārt Krams atzīst, ka diriģentam bieži nākas radikāli pārinterpretēt mūziku, pielāgojot to horeogrāfijai. Piemēram, “Gulbju ezera” 2. cēliena padedē numurā neder komponista Pētera Čaikovska⁴⁸ piedāvātais *Allegro* temps (Crum 1966: 88). Taču nepietiek vienkārši palēnināt tempu – ir jāveido cits frāzējums, jāpievieno *rubato* utt.; turklāt skatītājs neko no tā nedrīkst manīt.

Arī man, iestudējot baletu “Vijs. Šausmu nakts” (2023), kas plašāk aprakstīts pētījuma 3. nodaļā, nācās cieši sadarboties gan ar horeogrāfu Radu Poklitaru⁴⁹, gan komponistu Aleksandru Rodinu. Horeogrāfisko risinājumu šajā gadījumā akceptēju jau a priori, jo tas tika pārņemts no baletizrādes līdzšinējiem iestudējumiem Ukrainā (2019). Taču iestudējuma procesā patiesi bija jāmaina dažādas nianse mūzikas materiālā, ko darīju saziņā ar komponistu; tās attiecās arī uz tempu jomu, bet vēl vairāk uz dinamiku, artikulāciju, noteiktu tembru izcēlumu. Šīs izmaiņas bija nepieciešamas,

⁴⁸ Pyotr Tchaikovsky (1840–1893).

⁴⁹ Radu Poklitaru (dzimis 1972. gadā).

lai orķestra spēle atsevišķos momentos sniegtu baletmāksliniekiem signālus, ka jāveic tā vai cita horeogrāfiskā darbība.

1.3. Diriģents operas iestudējumos

Literatūra par diriģenta darba specifiku operiestudējumos ir krietni bagātīgāka nekā baletiestudējumiem veltītās atziņas. Tomēr tā neaptver tik plašu jautājumu loku kā pētījumi un apcerējumi par simfoniskā orķestra diriģēšanu. Tas arī saprotams, jo daudzi diriģenta darba aspekti simfoniskā koncerta un skatuves mūzikas darba diriģēšanā ir kopīgi, tāpēc gan teorētiski, gan praktiski, rakstot par šo jomu, galvenokārt skar atšķirīgo. Uz to arī koncentrēšos šajā apakšnodaļā.

Autori, kas raksta par veiksmīgas operizrādes akustiskajiem nosacījumiem, lielu uzmanību velta **operzāles arhitektoniskajam risinājumam kopumā**. Viens no 20. gs. otrās puses un 21. gs. sākuma ievērojamākajiem diriģentiem, ilggadējs Ņujorkas Metropolitēna, Londonas Koventgārdena un daudzu citu opernamu sadarbības partneris, sers Čārlzs Makerass, balstoties savā pieredzē, atzīst: akustiskā balansa problēmas vēl saasina tas, ka paši komponisti nereti nepārzina opernamu akustiskā balansa specifiku: ir tieksme veidot visai bagātīgu un pilnskanīgu orķestri, kas neļauj īsti uztvert dziedātāja (solista) balsi. Tāpēc svarīgi, lai mēģinājumu laikā diriģentam būtu palīgi – klausītāji, kas izvietoti iespējami dažādās zāles vietās un ziņo viņam par dzirdamību un skanējuma balansu (Mackerras 2003: 44).

Šim secinājumam varu pilnībā piekrist un savos mēģinājumos arvien lūdzu gan asistentu (nereti tas ir bijis Matīss Pēteris Circenis⁵⁰), gan, ja iespējams, citus klausītājus paklausīties dažādās zāles vietās un ziņot par problēmām. Arī pats to daru, ja sadarbojos kā otrais diriģents ar māksliniecisko vadītāju, kurš ierodas no ārzemēm – nereti ārzemju diriģenta pārziņā ir tikai nedaudzi mēģinājumi pirms pirmizrādes, un skats “no malas” (precīzāk, no dažādām zāles vietām) šajā gadījumā ir ļoti nepieciešams. Nesenākā šāda sadarbības pieredze man bijusi ar franču diriģentu Frederiku Šaslēnu Džuzepes Verdi operas “Dons Karloss” iestudējumā 2023. gada rudenī, kur sadarbojos ar viņu kā otrais diriģents ar māksliniecisko vadītāju. Nereti orķestra “bedrē” ne diriģents, ne orķestris pietiekami labi nedzird solistus, kas kopskaņas veidošanu ievērojami apgrūtina. Esmu piedzīvojis situāciju, kad komponista

⁵⁰ Matīss Pēteris Circenis dzimis 1997. gadā.

Pāvela Akimkina⁵¹ un horeogrāfa Sergeja Zemļanska⁵² baleta izrādē “Trīs draugi” (2019) tenora solo partija, kas ir tehniski un ritmiski komplicēta, tiek dziedāta orķestra “bedrē”, nevis uz skatuves, lai panāktu iespējami labāko solista un orķestra balansu, kā arī ritma precizitāti. Baletā, kur priekšplānā ir kustība, tas šoreiz bija iespējams, operas žanrā, protams, būtu jāmeklē citi risinājumi.

Tieši operuzveduma akustiskās specifikas aspektā vērtīga šķiet arī doma, ko pazīstamais amerikāņu kordirģents un raksta *Choral Conducting* autors Venss Džordžs gan paudis citā kontekstā, attiecinot to uz austriešu vēlīnā romantiķa Antona Bruknera⁵³ vokāli simfonisko darbu iestudējumiem: epizodēs, kur visās partijās rakstīts *ff*, pūšaminstrumentiem vēlams tomēr spēlēt dinamikā, kas ir vienu vai divas gradācijas zemāka (George 2003: 60).

*Savā praksē esmu saskāries ar to, ka pūšaminstrumentu (un īpaši metāla grupas) klusināšana, pieprasot zemāku dinamikas gradāciju, nekā partitūrā norādīts, skanējuma balansa labad reizēm var būt nepieciešama arī simfoniskajā koncertā, taču tas ir atkarīgs no koncertzāles – tādās jaunās un modernās zālēs kā Liepājas “Lielais dzintars” vai Rēzeknes “Gors”, iespējams, šī problēma nemaz neparādīsies. Turpretī operā, kur metāla pūšaminstrumentiem jāsalāgo skanējums ne vien ar citām orķestra grupām, bet arī ar dziedātājiem, tā ir patiesi aktuāla problēma un “bleķu” teju vienmēr ir “par daudz”. No pēdējā laika pieredzes varu atsaukt atmiņā Leoša Janāčeka⁵⁴ operu “Jenūfa” (*Jenufa*), kuras iestudējumā (2023) darbojos kā otrais diriģents: mākslinieciskais vadītājs Mārtiņš Ozoliņš gluži pamatoti aicināja *ff* epizodēs metāla pūšaminstrumentiem spēlēt *mf* gradācijā. Taču vienlaikus ir svarīgi saglabāt štrihus (artikulāciju), kas pauž attiecīgo raksturu.*

Diriģenta darbu neapšaubāmi ietekmē arī atšķirības dažādu opernamu akustikā. Piemēram, Baireitas festivāla teātris (*Festspielhaus*) ir īpaši piemērots Riharda Vāgnera⁵⁵ operu, sevišķi viņa vēlīno darbu, uzvedumiem, un tajā ir rasts optimāls balanss starp dziedātājbalsīm un šī komponista mūzikai raksturīgo spēkpilno, vareno orķestra skaņu, taču tā tas noteikti nav daudzos citos teātros. Pētnieki

⁵¹ Pavel Akimkin (dzimis 1983. gadā).

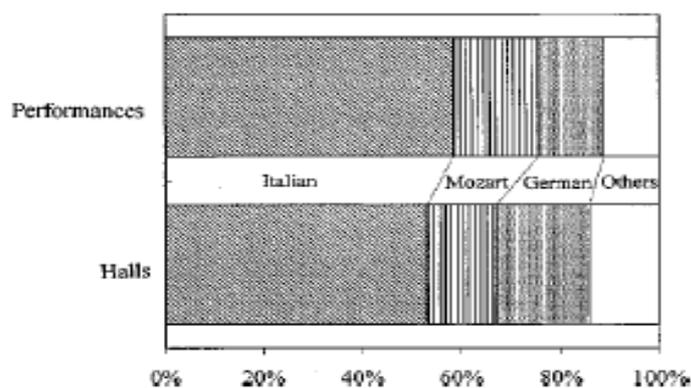
⁵² Sergey Zemlyansky (dzimis 1980. gadā).

⁵³ Anton Bruckner (1824–1896).

⁵⁴ Leoš Janáček (1854–1928).

⁵⁵ Richard Wagner (1813–1883).

Takajuki Hidaka⁵⁶ un Leo L. Beraneks⁵⁷ dalās rezultātos, kas iegūti, analizējot operas izrāžu statistiku 1997.–1998. gada sezonā 32 lielākajos pasaules operteātros, un pievērs uzmanību opermūzikas stiliem, kas bijuši pārstāvēti vairāk nekā desmit zālēs. Tie tiek klasificēti četrās kategorijās – itāļu, vācu, Wolfganga Amadeja Mocarta⁵⁸ un citi operu stili. Rezultāts parāda, ka opernamos dominējuši itāļu (gandrīz 60 procenti) un Mocarta (teju 10 procenti) operu stili (skat. attēlu 1.1.).



Attēls 1.1. 32 operteātru repertuāra stilistiskā piederība: statistikas apkopojums (Hidaka, Beranek 2000: 371)

Šī stila operām, abu pētnieku ieskatā, ir raksturīga salīdzinoša intimitāte un skaidrība, un orķestris tajās parasti nav liels; dziedātāji kopā ar to veido ansambļus, kuros vārdi ir skaidri un saklausāmi. Šādas operas visbiežāk tiek iestudētas kompaktās pakavveida zālēs (Hidaka, Beranek 2000: 371–372).

Tieši šāda pakavveida zāle ir arī LNOB teātrī, un arī tā repertuārā dominē itāļu operas. Taču, protams, tiek iestudēts arī cita stila repertuārs, piemēram, Riharda Vāgnera un daudzu 20. gs. komponistu operas, kas pagēr milzīgu orķestra sastāvu – to ir grūti vai reizēm pat neiespējami ietilpināt mūsu nelielajā orķestra “bedrē” (tajā pat laikā jāatzīmē, ka LNOB skatuve ir samērā plaša). Vairākkārt ir gadījies, ka atbraukušie viesdiriģenti sākotnēji lūdz palielināt konkrētai izrādei nepieciešamo orķestra sastāvu; viens no pēdējiem šādu lūgumu 2022. gada jūnija vidū izteica Tomass Rēzners⁵⁹, kas pēc Franča Lehāra⁶⁰ operetes “Jautrā atraitne”

⁵⁶ Takayuki Hidaka.

⁵⁷ Leo L. Beranek (1914–2016).

⁵⁸ Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791).

⁵⁹ Thomas Rösner (dzimis 1973. gadā).

⁶⁰ Franz (oriģinālpriekšvārds Ferenc) Lehár (1870–1948).

(Die lustige Witwe) mēģinājuma (tas notika kopā ar solistiem un klavierēm) man pauda vēlmi izmantot šajā iestudējumā kuplu stīginstrumentu sastāvu. Kad aizvedu viņu un parādīju mūsu opernama Lielās zāles orķestra “bedri”, pēc pāris mirkliem viņš saprata, ka šī vēlme nebūs īstenojama.

Cits problēmu loks, kas plašāk aprakstīts operas kontekstā, ir **orķestra un diriģenta izvietojums** “bedrē”. Opernama orķestra diriģenta podests parasti ir ievērojami augstāks nekā koncertzālē, taču, ne vienmēr izdodas uzreiz atrast tā veiksmīgu novietojumu. Prominentais diriģents un diriģēšanas pedagogs Marks Gibsons grāmatā *The Beat Stops Here* norāda: ja diriģenta labā roka ir pārāk augstu, pie pirmajām pultīm sēdošie mūziķi bieži vien nevar redzēt viņa roku un savas nošu partijas vienlaikus. Turpretī, ja diriģents izmantos pārāk zemu plakni, dziedātājiem diriģenta žests nebūs redzams. Jo augstāka pati orķestra “bedre“, jo orķestra mūziķiem ir vieglāk diriģentu redzēt, taču vienlaikus tas kļūst skaļāks un arvien grūtāk veidot balansu ar dziedātājiem. Ja diriģenta galva ir zem skatuves līmeņa, bieži vien viņš pat nevar sadzirdēt dziedātājus uz skatuves (Gibson 2017: 23).

Kā jau izriet no šīm atziņām, atrast “zelta vidusceļu” jeb vislabāko diriģenta pozīciju attiecībā pret orķestri un skatuvi opernamā nav viegli, un tas katrreiz ir individuāls process, ko iespaido ne tikai orķestra “bedres” dziļums, bet arī diriģenta augums. Uzskatu, ka pats esmu atradis sev pieņemamāko variantu (diriģējot operas izrādes, diriģenta podestu ceļu aptuveni 20 cm augstāk, nekā diriģējot baleta izrādes; tādējādi cenšos panākt iespējami labāko redzamību un “kontaktu” starp vokālajiem solistiem un mani), taču šai sakarā varu minēt vēl kādu problēmu, kas aktuāla daudzos operteātros, arī LNOB Lielajā zālē. Proti, diriģents atrodas daudz tuvāk skatītāju pirmajām rindām nekā simfoniskajā koncertā – tik tuvu, ka jūt klausītāju lietotās smaržas un dzird tādus mikrotroksnīšus kā telefonu izslēgšana u. tml. Lai muzicēšana ritētu veiksmīgi, jācenšas no tā visa distancēties.

Raksturojot **diriģēšanas tehniku**, sers Čārlzs Makerass atzīst: ir daudzas lietas, kas simfoniskajā koncertā un operā neatšķiras, piemēram, tempa izmaiņas (*rallentando*, *accelerando* u. c.) tiek rādītas līdzīgi. Tomēr zižļa tehnika ir pilnīgi cita, un to iespaido tas, ka ir jākoordinē daudz lielāks vienību skaits. Brīžiem jāradā ritms ne vien orķestrim, bet arī dziedātājiem, taču dažkārt dziedātājiem pat nav iespēju pamest skatu uz diriģentu. Tādējādi operas diriģentam ir brīži, kad viņš stingri ierāda takti, un brīži, kad sensitīvi jāseko tam, ko dara solisti, kā viņi frāzē. Svarīgi apgūt arī spēju ar distanci

vadīt aizskatuves aktivitātes (piemēram, kora dziedājumu vai pūšaminstrumentu fanfaras aizskatuvē) – šī iemesla dēļ vien diriģēt tādas operas kā, piemēram, Džakomo Pučīni⁶¹ “Tosku” (*Tosca*) ir daudz grūtāk nekā vadīt jebkuras Ludviga van Bēthovena⁶² vai Johannesas Brāmsa⁶³ simfonijas atskaņojumu. Tiesa, izņēmums ir Bēthovena Piektās simfonijas pirmā daļa, kuras sākumtēma, Makerasa ieskatā, var sagādāt ne mazākas problēmas kā “Toska” (Mackerras 2003: 65–71) – acīmredzot šāds secinājums radies tēmas ritma struktūras un īpašā dinamikas profila dēļ (pilnskanīgā sākuma un klusinātā turpinājuma krasais pretstats), kas prasa līdzīgu telpisko izjūtu kā darbā ar aizskatuvi.

*Ar ieskicētajām problēmām bieži esmu saskāries arī pats. Vienu no pirmajām pieredzēm guvu studiju gados, kad man bija uzticēts vadīt mazu aizskatuves sastāvu Lielajā ģildē, Karela Marka Šišona veidotajā Vinčenco Bellīni⁶⁴ operas “Kapuleti un Monteki” (*I Capuleti e i Montecchi*) iestudējumā (2008). Drīz vien sapratu – ja mēģināšu zibenīgi sekot tam, ko dara galvenais diriģents, tomēr arvien būšu nedaudz par vēlu; lai panāktu saskaņotu spēli ar viņu, bija jāmēģina uzminēt, kas notiks nākamajā acumirkli, un attiecīgi jārikojas (jādiriģē „pa priekšu”). Tādējādi piekrītu arī savam kolēģim Aigaram Meri, kuram bijusi iespēja uzklaut diriģenta Andra Nelsona⁶⁵ stāstījumu par aizskatuves diriģēšanu Baireitā – aizskatuves norisēm vienmēr jābūt nedaudz ātrākām nekā skatuves darbībai, un sinhronitātes sasniegšana šeit vienmēr ir mazliet laimes spēle (Meri 2023: intervija).*

*Balstoties iepriekšminētajos apsvērumos, arī pats operās ar aizskatuves norisēm vienmēr cenšos dalīt funkcijas ar kormeistaru. Tā tas notika, piemēram, Verdi “Simona Bokanegras” (*Simon Boccanegra*) iestudējumā LNOB (2023): vienojāties ar kormeistaru Aigaru Meri, ka nevis es diktēju tempu, bet to dara aizskatuves diriģents (asistents vai kormeistars), un es kā izrādes diriģents viņam šajās epizodēs sekoju. Pieļauju, ka skatuves mūzikā nepieredzējušākiem kolēģiem, šādā situācijā vērojot mani no malas, varētu būt grūti saprast, kāpēc neizrādu lielāku iniciatīvu orķestra vadībā.*

Sava specifika, protams, opernamos ir arī **mēģinājumu procesam**. Kopumā, gatavojot jauniestudējumus, mēģinājumu noteikti ir vairāk, salīdzinot ar simfonisko

⁶¹ Giacomo Puccini (1858–1924).

⁶² Ludwig van Beethoven (1770–1827).

⁶³ Johannes Brahms (1833–1897).

⁶⁴ Vincenzo Bellini (1801–1835).

⁶⁵ Andris Nelsons dzimis 1978. gadā.

koncertu, un tas saistāms arī ar iesaistīto dalībnieku (ne tikai orķestra mūziķu) loku. Sers Čārlzs Makerass iezīmē šādu darba modeli: atkarībā no operas grūtības pakāpes varētu būt vajadzīgi

- 2–5 mēģinājumi tikai ar orķestri (t. s. orķestra korektūras),
- 1–2 sēdus ansambļi (bieži tiek izmantots vācu vārds *Sitzproben*) – respektīvi, mēģinājumi ar pilnu atskaņotājsastāvu, bet bez skatuviskās darbības; gan solisti, gan koris un orķestris atskaņo savas partijas (protams, vokālie solisti savus dziedājumus pārsvarā izpilda, stāvot kājās, nevis sēžot),
- 2–4 skatuves mēģinājumi ar orķestri – bieži pirmais (vai apjomīgākiem darbiem divi) no tiem vēl nav skatuves tērpos, savukārt pēdējā(-os) dziedātāji jau ir izrādes kostīmos, un lielākoties noslēdzošais mēģinājums norit ar klausītājiem (Mackerras 2003: 74).

Var piekrist, ka šādam modelim seko daudzi operteātri visā pasaulē⁶⁶, arī LNOB. Diriģentam katrā no šiem mēģinājumu veidiem ir savi galvenie akcenti, par ko sīkāk rakstīšu, izklāstot paša pieredzi Verdi “Dona Karlosa” iestudējumā. Šimbrīžam gribētu vien akcentēt, ka pirmie skatuves mēģinājumi parasti notiek ar klavierēm, un arī tajos diriģentam ir svarīgi būt klāt. Jau pieminētajā “Simona Bokanegras” iestudējumā, 2023. gada janvārī, izjutu trauksmi sakarā ar to, ka skatuves mēģinājumu ar klavierēm nebija iespējams ieplānot operas ikdienas darbā (tāds bija noticis pirms gada, kad izrādi iestudēja cits diriģents). Taču tieši mēģinājumā ar klavierēm varu iepazīt izrādes solistus – viņu iecerētos tempus, frāzējumu, artikulāciju. To visu ir svarīgi zināt, salāgojot solistu sniegumu ar orķestra spēli, un, ja nepieciešams, kaut ko koriģēt. Orķestra caurlaidē (priekšpēdējā mēģinājumā) un ģenerālmēģinājumā šādām lietām parasti diriģentam vairs neatliek laika, turklāt orķestra mūziķi visdrīzāk arī protestēs pret caurlaides mēģinājuma ievilkšanos diriģenta un solistu diskusiju dēļ; tāpēc labi, ja saskaņa šajā jomā panākta jau iepriekš.

Tieši mēģinājumu procesā daudzveidīgi norit arī diriģenta **komunikācija ar citiem iesaistītajiem māksliniekiem**. *To labi raksturo franču diriģenta*

⁶⁶ Itāļu diriģents Rikardo Muti mūsdienās ierasto mēģinājumu plānojumu operas pasaulē gan komentē visai kritiski: “Paskatoties uz operas kalendāru Zalcburgā: 40 dienu mēģinājumi režisoram, tas pats Baireitā. Ja diriģentam palaimējas vai ir vajadzīgā autoritāte, viņam piešķir trīs mūzikas lasīšanas mēģinājumus ar orķestri, divus vai trīs mēģinājumus ar dziedātājiem, tad uzreiz jādodas uz skatuvi. Tas ir smieklīgi. Tādā veidā nevar kontrolēt notiekošo.” (Muti 2022: 60)

Frederika Šaslēna atziņa, kas pausta viņa operdiriģēšanas pieredzes sakarā, tomēr būtu attiecināma ne tikai uz operu: “Jūs nekad nevarat kontrolēt tādus parametrus kā cilvēcisko faktoru attiecībā uz sadarbību ar citiem iestudējuma partneriem. Vai nu tu esi ļoti ietekmīgs diriģents un vari izvēlēties partnerus, vai arī vienkārši jātiek galā ar tiem, kas tiek piedāvāti. Dažreiz sadarbība ir ļoti veiksmīga, dažreiz ļoti neveiksmīga, tāpēc, kad sastopies ar otro variantu, tev ir jāizmanto visa veida kompromisi, lai mēģinājumu periods, kas operžanra iestudējumā var būt ļoti ilgs, ritētu pēc iespējas gludāk. Un atkal, tas ir saistīts ar personisko attīstību un personiskajām īpašībām, nevis to, ko jūs varētu iemācīties skolā.” (Chaslin 2024: intervija)

Diriģenta attiecībās ar orķestra mūziķiem neapšaubāmi būs daudz līdzīga kā simfoniskās programmas iestudējumā. Tiesa, ir kāda būtiska operas specifika, ko piemin arī sers Čārlzs Makerass: tā ir operas orķestra mūziķu biežā mainība, kas izriet no fakta, ka nereti opernama orķestra kopējais mūziķu sastāvs ir lielāks, nekā tas konkrētajā iestudējumā nepieciešams, un, lai daļai orķestrantu nebūtu vienkārši jāsež dīkā, tiek praktizēta pieeja, ka pie atsevišķām pultīm sēdošie no mēģinājuma uz mēģinājumu un no izrādes uz izrādi var mainīties. Šis apstāklis dažkārt var krietni sarūgtināt diriģentu, kas mēģinājumā ir veltījis daudz laika savas vīzijas skaidrojumam, jo, iespējams, daži mūziķi, par kuru partijām viņš detalizēti runājis, izrādē nemaz nepiedalīsies. Kā norāda sers Čārlzs Makerass, atsevišķi diriģenti, piemēram, sers Saimons Retls⁶⁷, vispār atsakās operas iestudēt, ja viņiem netiek garantēts orķestra pamatsastāva pastāvīgums (Mackerras 2003: 75) – tomēr šādi atsevišķi gadījumi nav izmainījuši visā pasaulē ierasto opernamu ikdienas rutīnu.

Varu tikai piekrist, ka šī problēma pastāv, un papildināt sera Čārlza Makerasa rakstīto ar privātā sarunā uzklautā pianista Māra Skujas⁶⁸ stāstījumu par amizantu notikumu viņa ilggadējā darbavietā Grācas operā. Kāds viesdiriģents sūkstījies par biežo mūziķu mainību mēģinājumos, tomēr viņa neviltotas simpātijas izpelnījies pirmais obojists, kas bijis klāt ik mēģinājumā. Pēc ģenerālmēģinājuma maestro paudis viņam pateicību un prieku, ka vismaz kāds ir dzirdējis visus viņa ieteikumus, uz ko obojists atbildējis, ka jūtoties pagodināts, taču – izrādē viņš diemžēl nebūšot, spēlēsot viņa kolēģis...

⁶⁷ Sir Simon Rattle (dzimis 1955. gadā).

⁶⁸ Māris Skuja dzimis 1949. gadā.

Pats, veidojot mēģinājumu grafikus, cenšos iespēju robežās ņemt šo problēmu vērā un, ja jāizplāno divi mēģinājumi, tad drīzāk meklēšu iespēju ielikt tos abus dažādās dienās no rīta, nevis vienā dienā rītā un vakarā, jo tieši otrajā gadījumā ir vairāk iespēju, ka mainīsies mūziķi, kuri strādā arī citās darbavietās. Tomēr pilnībā novērst mainību nav iespējams – ar to vienkārši ir jārēķinās.

Īpašs jautājumu loks operiestudējumos vienmēr bijušas diriģenta attiecības ar režisoru. Angļu diriģente Alise Fānema šo aspektu pamatoti min kā vienu no operas iestudējuma veiksmes vai neveiksmes noteicējiem: “Tas paver iespēju vai nu bagātīgai sadarbībai, vai cīņai par teritoriju.” (Farnham 2023: 65)

Literatūra ļauj secināt, ka laika gaitā šajā jomā valdošās tendences ir mainījušās. Sers Čārlzs Makerass norāda, ka 20. gs. sākumā operas diriģents parasti bija “boss”, kas pat izvēlējās skatuves noformējumu un diktēja to režisoram (Mackerras 2003: 78). Mūsdienās turpretī situācija ir pretēja: režisors nereti ietekmē pat mūzikas risinājumu. Viņa un diriģenta attiecības iespaido tas, kurš no abiem ir atpazīstamāks. Makerass stāsta par sava jaunākā laikabiedra Rikardo Muti pieredzi: kad režisori gribēja uzspiest viņam cita slavena diriģenta, Kolina Deivisa⁶⁹ tempus Mocarta operai “Tita žēlsirdība” (*La clemenza di Tito*), Muti vienkārši atteicās no sadarbības, kaut arī Kolins Deiviss ir izslavēts kā lielisks Mocarta operu interprets (Mackerras 2003: 78). Pats Rikardo Muti, daloties pārdomās par diriģenta un režisora attiecībām mūsdienās, ir visai ass: viņaprāt, diemžēl bieži vien režijai vairs nav nekāda sakara ar mūziku. Piemēram, Verdi operas “Traviata” (*La traviata*) otrajā cēlienā, kad Žermons pirmo reizi apciemo Violetu, mūzika ārkārtīgi lēnā tempā šķiet sagatavojam egoistiska, briesmīga cilvēka ierašanos. Bet daudzu režisoru interpretācijā Žermons ātri uzskrien uz skatuves un dzied Violetai, atstājot ļoti simpātisku iespaidu. Raksturojot mūsdienu teātros bieži sastopamo operu sižetu pārinterpretāciju, Muti uzsver: “Es nerunāju par modernu režiju vai senāku. Es vēlētos, lai režisors saprastu, ko vēsta mūzika. Ja es redzu “Karmenu”, kurā viņa nogalina Donu Hosē, tas nav nekas moderns, bet vienkārši nepareizs. Tāpat kā Violeta, kas vilcienā mirst no heroīna pārdozēšanas.” (Muti 2022: 62)

Jāatzīst, ka man kā diriģentam līdz šim nav nācies saskarties ar jēlkādu krasu pretstāvi no režisoru puses – arvien esmu uzskatījis, ka galvenais ir cieņpilna sadarbība, nevis mēģinājumi noskaidrot, “kurš te galvenais”, un arī līdzšinējie

⁶⁹ Colin Davis (1927–2013).

partneri nav tiekušies uz konfrontāciju. Ir bijuši gadījumi, kad režisors lūdz kaut ko izmainīt manis iecerētajā muzikālajā izpildījumā, lai nodrošinātu vēlamo skatuves darbību, taču nekad šie lūgumi nav bijuši pārlietu sarežģīti vai neizpildāmi. Tiesa, man pašam ir nācies mainīt viesrežisora iecerēto koncepciju atsevišķās tehniskās detaļās Franča Lehāra operetē “Jautrā atraitne”. Hannas iznāciens no skatuves tālākā plāna 1. cēliena 3. numurā, viņai dziedot, bija tehniski gandrīz nerealizējams, jo, šādi nākot, soliste neredzēja manu (diriģenta) žestu un nedzirdēja orķestra spēli, līdz ar to panākt saskanīgu ansambli nebija iespējams. Tāpēc jau pēc viesrežisora aizbraukšanas saziņā ar citiem partneriem – izrādes veidotājiem – pieņēmām lēmumu, ka Hannas uznākšana uz skatuves notiks astoņas taktis agrāk, lai dziedājuma sākumā viņa jau būtu diriģenta redzeslokā. Protams, varētu rasties jautājums, vai šāda pieeja ir korekta attiecībā pret klāt neesošo režisoru. Tomēr, vērtējot pragmatiski, šķita, ka dažas sekundes Hannas uznācienu laikā būtiski neietekmē režisora koncepciju, toties muzikālais aspekts iegūst visai daudz. Šai sakarā vērts citēt “Jenūfas” režisora Alvja Hermana⁷⁰ joku (viņš bija klāt tikai pirmajā skatuves mēģinājumā, iepazīstinot ar savu ieceru, un tālāko iestudējuma procesu uzticēja savai asistentei Mariellei Kānai⁷¹): smaidot par sevi, režisors atzina, ka patiesībā viņš gribētu šajā uzvedumā būt galvenais, tāpat kā dramatiskajā teātrī, taču labi apzinās, ka operā tas nav iespējams, jo ir diriģents...

Šai pašā kontekstā interesantu metaforu sarunā pauda arī franču operdiriģents Frederiks Šaslēns. Viņaprāt, režisors ir atbildīgs par visu, kas saistīts ar *a c ī m*, savukārt mēs (diriģenti) atbildam par visu, kas saistīts ar *a u s ī m*. Taču, tā kā operas žanrā nepieciešama abu kombinācija un viens no diviem elementiem var pilnībā apdraudēt un pat sabotēt otru, ir svarīgi, lai starp abām pusēm tiktu panākts kompromiss. Viņam pašam tas parasti izdodoties (Chaslin 2024: intervija) – šai ziņā bija patīkami konstatēt, ka mūsu pieredzes ir līdzīgas.

Viens no svarīgākajiem aspektiem operas uzvedumā, protams, ir diriģenta sadarbība ar dziedātājiem. Sers Čārlzs Makerass pauž viedokli, ka labs, trenēts orķestris vairumu simfonisko darbu var nospēlēt vispār bez diriģenta, taču operā tas nav iespējams, jo sarežģītos fragmentos orķestris nespēs pats sevi “sakoordinēt” veiksmīgā ansablī ar vokālistiem (kā piemēri tiek minēti daudzi Mocarta “Idomeneja” (*Idomeneo*) fragmenti). Operas diriģentam nepieciešama **vokālās mākslas** pārzināšana,

⁷⁰ Alvis Hermanis dzimis 1965. gadā.

⁷¹ Marielle Kahn.

lai izprastu dziedātāju frāzējumu, elpojumu; jāņem arī vērā, ka daudzi dziedātāji nav mūzikā tik izglītoti kā instrumentālisti (Mackerras 2003: 65). Lielisku balsu īpašnieki bieži vien dzied vairāk pēc intuīcijas, nav stipri mūzikas teorijā un nelasa (vai lasa vāji) notis. Tiesa, tepat Mackerras piebilst, ka pēdējā laikā augsti izglītotu dziedātāju īpatsvaram ir tendence pieaugt (Mackerras 2003: 74). Savukārt Rikardo Muti, arī akcentējot vokālās tehnikas pārzināšanas nozīmi, ir gana skarbs, spriežot par mūsdienu operdiriģentu kompetences līmeni kopumā:

“Diriģentam ir jāsaprot arī krietni daudz par vokālo tehniku. Agrāk diriģents ļoti labi zināja, kas jāpasaka koristam; bija jāpaiet daudziem gadiem, līdz viņi bija gatavi. Šodien viss notiek ļoti ātri. Diriģents vienā dienā vada Mocarta simfoniju, bet jau nākamajā mēģina iestudēt *La Boheme*. Operas pasaulē vairs nav sagatavošanās laika.” (Muti 2022: 61).

Vairāki autori, rakstot par operiestudējumiem, min vēl vienu svarīgu īpašību, kas nepieciešama diriģentam – tās ir **valodu zināšanas**. Mackerras uzsver, ka svarīgi pārzināt valodu, kurā darbs tiek iestudēts (Mackerras 2003: 74), savukārt cits ievērojams operdiriģents, Jozefs Resiņo⁷², izsakās vēl striktāk: viņš iestudē operas tikai vācu un romāņu valodās, jo tās ir vienīgās, kurās viņš spēj vismaz lasīt. Iesācēju diriģentu un dziedātāju doma, ka viņi spēs nolasīt jēgu vienkārši no notīm, ir iluzora; svarīgi ir iedziļināties arī vārdos. Turklāt kompetence valodu jomā palīdz diriģentam arī atcerēties mūziku (Rescigno 2020: VIII). Rikardo Muti arī atzīmē vārda spēļu nozīmi, jo tulkojums bieži vien neļauj tās uztvert: teksts izklausās “nekaitīgi un civilizēti”, bet nozīmē kaut ko pavisam citu. Šī dubultnozīme diriģentam un dziedātājiem ir jāsaprot, pretējā gadījumā to nevar atbilstoši interpretēt (Muti 2022: 59).

Verdi daiļrades pētnieks, pianists repetitors un diriģents Elans Montgomerijs⁷³ savukārt atzīmē vairākas konkrētas, šķietami tehniskas problēmas, uz kurām dziedātājam var norādīt arī diriģents. Vispirms tā ir dikcija, kurai ir būtiska loma Verdi muzikālajās drāmās. Lučāno Pavaroti⁷⁴ dažkārt ticis kritizēts par to, ka viņš “netēlo”, tomēr viņš sasniedzis spēcīgu iedarbības spēku nevis caur pārlietu emociju izrādīšanu, bet tieši caur to, ka ļāvis labi artikulētam tekstam uzrunāt klausītāju pašam par sevi (Montgomery 2006: 116).

⁷² *Joseph Rescigno* (dzimis 1945. gadā).

⁷³ *Alan Montgomery* (dzimis 1946. gadā).

⁷⁴ *Luciano Pavarotti* (1935–2007).

Otra bieži sastopama problēma, Montgomerija ieskatā, ir tā, ka dziedātāji neredz pamatojumu atšķirībai starp vienmērīgu ritmu un punktētu ritmu. Uz to vienmēr var atbildēt, sakot, ka komponists *noteikti* redzēja jēgu. Šāds arguments var kļūt vājāks, ja runa ir par tulkojumiem, tomēr ritma impulss bieži vien rada un būtiski izmaina skaņdarba vēstījumu (Montgomery 2006: 35).

Komentējot visu šeit iezīmēto jautājumu loku, atzīstu, ka arī pats ar to esmu saskāries. Attiecībā uz valodu zināšanām gan nebūtu tik kategorisks kā Jozefs Resinjo – ja no spilgtu, interesantu operu iestudēšanas atteiksimies tikai valodas nepārzināšanas dēļ, tad būsīm zaudētāji. Uzskatu, ka daudzos gadījumos var palīdzēt diriģenta un solistu cieša sadarbība ar valodas ekspertu, kā tas bija, piemēram, LNOB “Jenūfas” iestudējumā (eksperte pati bija kādreizējā dziedātāja). Šīs operas partitūrā, ar kuru darbojos, teksts bija gan čehu, gan angļu valodā. Protams, ja kāds vārds ir izcelts, jājūt, ar kādu krāsu tas būtu jādzied – nezinot, ko tas nozīmē, to var interpretēt ačgārnī. Noteikti varētu palīdzēt arī iepazīšanās ar skaņierakstiem, kuros konkrēto operu dzied labi valodas pārzinātāji – komponista tautieši.

Savukārt, piekrītot iepriekš minētajiem Makerasa un Muti viedokļiem, ka veiksmīgam operdiriģentam labi jāpārzina arī vokālā māksla, vēl piebilstīšu: dziedātājs noteikti novērtēs un daudz ātrāk “noķers” diriģenta domu, ja diriģents viņam pats nodziedās priekšā (kaut vai citā oktāvā), nevis stāstīs, ka vēlas, lai tiktu dziedāts “drusku tumšāk” vai “nedaudz dramatiskāk”. Arī stīginstrumentu pārvaldīšana būs plus: dziedātājbalsis ir tuvas stīginstrumentiem gan ar tieksmi uz plūdumu (ne tik daudz uz asiem štrihiem), gan frāzējuma ziņā.

Visbeidzot, viens no būtiskiem diriģenta palīgiem, ar kuru arī jāuztur ciešs kontakts operas iestudējuma gaitā, ir pianists – solistu koncertmeistars. Diriģente Alise Fānema tēlaini un visnotaļ pamatoti apzīmē viņu kā “vismazāk pamanāmo operas varoni” (Farnham 2023: 66), taču tieši viņš iestudē ar dziedātājiem lomu, iekams vēl viņi uzsāk sadarbību ar diriģentu. Elans Montgomerijs, raksturojot pianista lomu operas sagatavošanas procesā, atzīst: iespējams, pianistam būs savs atšķirīgs priekšstats par to, kā uzlabot attiecīgo numuru, tomēr tas nav viņa uzdevums – izvirzīt savas idejas un uzstāt uz tām (Montgomery 2006: 40).

Piekrītot šai tēzei, piebilstīšu, ka pats, ja vien ir iespēja, vienmēr cenšos apmeklēt kādas no pianistu vadītajām nodarbībām, vēl pirms tiekos ar dziedātājiem

solistu vai sēdus ansambļos. Labprāt arī pārrunāju ar koncertmeistariem gan atsevišķu dziedātāju tehniskās problēmas, uz kurām jau laikus varu vērst uzmanību (ritmā, dīkcijā, vibrato lietojumā utt.), gan stilistiku – šai ziņā īpaši daudz esmu mācījies no Māra Skujas.

2. SIMFONISKA DARBA IESTUDĒJUMS: ANITRAS TUMŠEVICAS

3. KAMERSIMFONIJA “TURPINĀJUMS”

2.1. Komponistes un diriģenta skatījums uz skaņdarbu pirms iestudējuma

Diriģenta profesija ikdienā pagēr uzņemties sava veida sarunu vedēja un medija lomu, kalpot par starpnieku starp komponistu – viņa iecerēm – un izpildītājmāksliniekiem. Protams, šī misija tiek pildīta, arī iestudējot tālākas pagātnes mūziku; taču vispilnīgāk un tiešāk “sarunu vedēja” funkcija atklājas, ja komponists ir diriģenta laikabiedrs un ir iespēja komunicēt ar viņu darba iestudēšanas procesā. Tieši šādu iespēju sniedza sadarbība ar Anitru Tumševicu.

Komponistes skaņdarbu klāstā ir trīs programmatiskas kamersimfonijas – pirmajai dots nosaukums *Die Stimme* (“Balss”, 2012), otrajai – *Signs* (“Zīmes”, 2018) un trešajai – “Turpinājums” (*Sequel*, 2021). Iecere par trešo kamersimfoniju radusies jau uzreiz pēc otrās veiksmīga pirmatskaņojuma 2018. gada 30. novembrī (orķestris *Sinfonia Concertante*, diriģents Jānis Stafeckis⁷⁵). Komponiste stāsta:

“Šķiet, ka es, līdzīgi Fēliksam Mendelsonam⁷⁶, katru nākamo soli veicu, [...] dzirdot iepriekš sakomponētā atskaņojumu. Domas par skaņdarba saturu, formu, instrumentāriju, daļu izkārtojumu, skaņdarba dramaturģiju ir radušās laikā uzreiz pēc otrās atskaņojuma, bet konkrēti nošu rakstīšana, saskaitot katru pavadīto mirkli pie partitūras, varētu būt kādi divi trīs mēneši. Tomēr sakārtot datorrakstā iepriekš sarakstītos domu graudus uz dažādām nošu lapām ar zīmuli es sāku tikai tad, kad saņēmu ziņu par Valsts kultūrkapitāla fonda finansiālu atbalstu.” (Tumševica 2021: saruna)⁷⁷

Atceros, ka pandēmijas sākumā, 2020. gada pavasarī, vairākkārt sazvanījies ar Anitru Tumševicu, apspriežot dažādas topošā darba detaļas (orķestra instrumentu izvēli, kopējo ideju un iespējamo pirmatskaņojuma laiku), taču komponistes e-pastu ar kamersimfonijas “Turpinājums” partitūru saņēmu un apskatīju 2021. gada 22. februārī. Pandēmijas laikā viņai, līdzīgi kā vairumam komponistu, acīmredzot bija iespēja vairāk

⁷⁵ Jānis Stafeckis dzimis 1980. gadā.

⁷⁶ *Felix Mendelssohn* (1809–1847).

⁷⁷ Šeit un turpmāk, ja nav minēts citādi, Anitras Tumševicas teiktais (citāti un pārstāsts) aizgūts no sarunas ar komponisti 2021. gada 22. septembrī Latvijas Kultūras akadēmijas teātra mājā *Zirgu pasts* (Tumševica 2021: saruna).

laika veltīt jaundarbu radīšanai un pieslīpēšanai. To netieši apliecina arī Tumševicas teiktais par šo opusu:

“Nošu rakstīšana partitūrā man šoreiz bija mierīga, bez stresa. Rakstīju vairāk nekā pusgadu, sestdienās, svētdienās, un ļoti izbaudīju nesteidzīgo atmosfēru, kad sestdienu agros rītos līdz pat vēlai naktij, dažreiz arī svētdienu pēcpusdienās varēju radoši izpausties. Nesteidzīga sajūta ir burvīga. Ja man nākotnē, komponējot lielas formas skaņdarbu, nebūtu “dedlains” divi vai trīs mēneši, bet gads, teiksim, tad komponēšanas process un pati komponēšana man radītu neaprakstāmu baudu.”

Taujāta par partitūrā lasāmā ieraksta “veltīts diriģentam Andrim” saistību ar profesoru, komponistu un diriģentu, Tumševicas kādreizējo pasniedzēju Andri Vecumnieku⁷⁸, viņa atbild: “Un, jā, Andris ir kautrīgs cilvēks, nevēlējās publiskot savu uzvārdu, bet ar sev piemītošo asprātību ieteica radīt intrigu, partitūrā lietojot tikai vārdu. Bet tas taču viņam ir raksturīgi, un viņam neko nevar pārnest. Intriga taču ir saglabājusies, es ceru...”.

Manā līdzšinējā profesionālajā pieredzē ir bijušas vairākas sadarbības ar komponistiem, gan gatavojot pirmatskaņojumus, gan iestudējot jau iepriekš atskaņotus darbus. Ikviens no tām ir bijusi citāda, ko lielā mērā ietekmē katra komponista rakstura īpašības un pieeja komunikācijai. Jo visaptverošāka un nepiespiestāka izdodas diriģenta un komponista sadarbība vēl pirms mēģinājumu procesa, jo mazāk negaidītu pārsteigumu un apgrūtinājumu mēģinājumu laikā un, protams, komponista iecerei tuvāks skaņdarba koncertizpildījums. Lai arī diriģents ikdienas darbā nereti partitūras lasa individuāli, saskatot tajās dažādus tēlus, raksturus, alūzijas utt., sarunas ar komponistu bagātina izpildījumu un var atklāt iepriekš nenojaustu kontekstu (kā tas notika, piemēram, uzzinot šīs kamersimfonijas fināla ieceri, kurā Tumševica vēlējusies aktualizēt vairākas problēmas – gan mūziķa profesijas prestiža kritumu, gan situāciju Latvijas mūzikas skolās un Rīgas akustiskās koncertzāles nebeidzamo stāstu). Par manu kolēģu – diriģentu – attieksmi pret sarunām ar komponistiem un sadarbību ar viņiem iestudēšanas procesā esmu dzirdējis dažādus viedokļus un sastapis neviennozīmīgu nostāju, taču manis paša pieredzē komponistu vēlme sadarboties ir bijusi neapšaubāma – neesmu sastapis nevienu autoru, kurš liegtu iespēju kopīgi iedziļināties konkrētajā skaņdarbā.

⁷⁸ Andris Vecumnieks dzimis 1964. gadā.

Anitra Tumševica par komponista un diriģenta sadarbību saka šādi: “Man ir tikai daži diriģenti, kas man nelika likties nervozi un bezpalīdzīgi, un pilnīgi tā kā zem zemes samītai. To – diriģenta attieksmi pret komponistu – es ļoti, ļoti jūtu, tas ir pirmais, kas liek vispār censties – vai nu būs vēl nākamais skaņdarbs, vai ne. Diriģenta attieksme pret komponistu, man liekas, viņa ir – tā kā sēt kaut ko nākotnei.” (Tumševica 2022: intervija)

Skaņdarba forma un hronometrāža ne vienmēr proporcionāli korelē ar darbā ieaustajām saturiskajām idejām, tomēr vairumā gadījumu izvērstu kompozīciju (simfonijas, oratorijas, operas utt.) iestudēšana prasa no diriģenta laiktietilpīgu un padziļinātu sagatavošanos. Protams, dramaturģijas, dinamikas un citu mūzikas parametru plānojums var būt aktuāls arī jebkurā miniatūrā, taču nereti žanrs ar savu vērienu un ietverto tēmu loku rada papildu izaicinājumus. Zinām, ka komponistu radošajā darbībā ir brīži, kad pat visīsākā miniatūra “dzimst” ārkārtīgi lēni un mokoši, tomēr pieļauju, ka arī viņiem simfonijas vai operas radīšana gandrīz vienmēr prasa krietni ilgāku un apjomīgāku sagatavošanās darbu.

Īpašu komentāru pelnījis Tumševicas izraudzītais kamersimfonijas žanrs. Mūzikas aprītē tas ienācis krietni vēlāk nekā simfonijas žanra klasiskie paraugi, jau modernisma laikmetā: enciklopēdijā *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* kā, iespējams, agrīnākais piemērs minēta Arnolda Šēnberga⁷⁹ Pirmā kamersimfonija (*Kammersymphonie*) 15 instrumentiem op. 9 (1906) (Grove Music Online 2001). Tomēr Anitras Tumševicas darbā izmantots pilns (paplašināts divkāršais) simfoniskā orķestra sastāvs⁸⁰, un, kā liecina intervija, arī konceptuāli viņa nav orientējusies uz kamerstilu: nosaukuma daļa *kamer-* izraudzīta vienīgi aiz bijības pret klasiskās simfonijas žanru. Komponiste komentē to šādi:

“Es pilnībā mentāli vēl nebiju gatava vārdam “simfonija”. Ja man būtu jāraksta nosaukums šobrīd, ar atskatu pagātnē, es rakstītu “kamerSIMFONIJA” un “simfonija” ar lieliem burtiem. [...] Tas ir pārdomās par to, kas ir beigu beigās sanācis, jo metrāžas ziņā citiem skaņražiem ir vēl īsāki darbi, kas saturiski atbilst simfonijas žanram.” (Tumševica 2022: intervija)

Atceros, ka, jau saņemot partitūru datorrakstā un pāris minūtēs tai “izskrienot cauri” datorā, radās sajūta par liela vēriena skaņdarbu, jo tēlu, izmantoto citātu, ieausto

⁷⁹ Arnold Schönberg (1874–1951).

⁸⁰ Klasiskais koka pūšaminstrumentu pāru sastāvs papildināts ar pikolo flautu, basklarneti un kontrafagotu.

alūziju un muzikālo ideju ziņā opuss šķita piesātināts un intrigējošs. Kad ar Tumševicu runājām par darba saturisko pusi, viņa atklāja: ““Turpinājumu” burtiski nosapņoju – tā kā rakstīju par manā dzīvē piedzīvoto, šis attiecas uz daudz dažādām sfērām un jomām: primāri – par JVLMA, par orķestru, profesionālu orķestru, nākotni – vai maz būs gribētāju un varētāju, un orķestra mūziķu, vai neizsīks orķestri? Otrām kārtām par Latvijas nākotni, trešām kārtām – protams, arī par mani pašu un maniem līdzcilvēkiem, draugiem, radiem un paziņām. Kāds būs turpinājums?”

Sākot darbu pie iestudējuma, es lūdzu komponistei iespējami detalizēti izklāstīt viņas vēlmes, kas ir ieaustas šajā partitūrā. Jau pirmajā sarunā tapa skaidrs, ka tajā ir ļoti daudz – pirmām kārtām no pašas Anitras Tumševicas dzīves pieredzes, kas uzkrāta, reflektējot par būtiskiem Latvijas vēstures notikumiem. Lai arī mūža lielāko daļu viņa aizvadījusi jau neatkarīgajā Latvijā, tomēr dzimusi (1971) un bērnību pavadījusi padomju laikā un bijusi arī t. s. dziesmotās revolūcijas lieciniece 20. gs. 80. gadu beigās. Interesanti, ka komponiste to nav izklāstījusi kā sīku programmu, kas būtu pieejama arī klausītājiem; acīmredzot viņa ir vēlējusies, lai mūzika runā pati par sevi.

Savukārt, jautāta, kas šajā darbā ir no klasiskās simfonijas žanra, autore saka: “Es gribēju paturēt klasisko sadalījumu “ātrs, lēns, skerco, fināls”, taču es apzināti laužu tos stereotipus, ka jābūt fizikultūras pauzītēm skaņdarba laikā” (Tumševica 2022: intervija) – te domāti pārtraukumi starp daļām, kas palīdz klausītājam izkustēties krēslā.

Šī iecere, manuprāt, sasaucas ar Ferenca Lista⁸¹ izveidoto viendaļīgās simfoniskās poēmas modeli, ko vēlāk pārņēma arī daudzi citi autori. Hjū Makdolands⁸² enciklopēdijā *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* par to raksta: “Lista vēlēšanās izmantot viendaļīgu formu atspoguļojas jau viņa pirmajos skaņdarbos orķestra mūzikas laukā, un viņa ieviestais termins “simfoniskā poēma” liecina par vēlmi panākt, ka forma atspoguļo tradicionālo simfoniskās domas loģiku, pat viendaļīgā izklāstā.”

Šobrīd, pēc trešās kamersimfonijas pirmatskaņojuma, Tumševica saka, ka ir psiholoģiski nobriedusi savas pirmās simfonijas radīšanai, taču pārliecība par viendaļīga simfoniska opusa spēku ir tikai augusi. Viņa atklāj savas pārdomas: “Un noteikti simfoniju es rakstītu, katras daļas beigās lietojot muzikālu terminu *attacca*, lai vismaz manā skaņdarbā klausītājiem būtu iespēja brīvi atpūsties no uzmācīgās domas priecīgi plaukšķināt starp opusa daļām. Iespējams, šī simfonija varētu

⁸¹ *Ferenc Liszt*, arī *Franz Liszt* (1811–1886).

⁸² *Hugh Macdonald* (dzimis 1940. gadā).

būt arī piecdaļīga un ne tradicionālā tempu izkārtojumā, kā tas pierasts no senlaikiem. Iespējams, es varētu izmantot arī klavieres kā orķestra instrumentu. Iespējams. Ir dažādas pārdomas.”

Nepārstāstot sīki bagātīgās asociācijas, kas komponistei veidojušās, rakstot katru šī darba tēmu, iezīmēšu īsi četru daļu pamatsaturu (daļu formas shēmas skat. 1. pielikumā).

Pirmā daļa⁸³ (1.–5. partitūrnumurs) saturiski vairāk saistās ar to Anitras Tumševicas dzīves posmu, ko viņa aizvadīja vēl Padomju Savienībā, respektīvi, ar viņas bērnību. No vienas puses, tas ir nebrīvības laiks; no otras puses, daudziem latviešiem bija sava slēptā dzīve, slēptās cerības, un kaut kas no tā ir ietverts arī mūzikā. Piemēram, par pirmās daļas ievadu (1.–2. partitūrnumurs, 1.–7. t.) kļūst latviešu klasiskās kora dziesmas, Jāzepa Vītola⁸⁴ “Gaismas pils” (Ausekļa⁸⁵ teksts) citāts, ko komponiste komentē vārdos: “[...] stabilitāte, latviskums, laiks pirms Latvijas, Juris Neikens⁸⁶, Jāzeps Vītols, Dziesmu svētku tradīcija.” Citāts uzticēts celestai ar klusinātu, maigi disonantu četru solo vijoļu pedālīpavadījumu, tādējādi radot attālināti vēstošu un reizē svētsvinīgu raksturu. Izmantots fragments no dziesmas noslēguma daļas (“Tautas dēli uzminēja..”), taču tas neizskan pilnībā, bet apraujas (“gaisma ausa..”), radot tiešām trauslas cerības asociāciju (skat. piemēru 2.1.).

Piemērs 2.1. Daļa partitūras 1. daļas 1.–8. taktī

⁸³ Partitūras 1.–12. lpp.

⁸⁴ Jāzeps Vītols (1863–1948).

⁸⁵ Auseklis (īstajā vārdā Miķelis Krogzemis, 1850–1879).

⁸⁶ Juris Neikens (1826–1868).

Seko trijdaļu uzbūve (ABA1), kur a posmā (2.–3. partitūrnumurs) ietverta mūzikas materiālu Anitra Tumševica komentē šādi: “PSRS laiks; brāļu Jurjānu mežragu kvartets; Helsinki-86.”

Jāatzīst, ka jau pirms manas sarunas ar autori es ložņājošajā pamattēmā (no 8. t.) sajutu apspiestības un urdoša draudīguma noskaņu; to raksturo šaurapjoma intervāli (sekundas) pārsvarā hromatiskā tvērumā, kas imitācijveidā, it kā piesardzīgi “taustot” atļautā robežas, pakāpeniski iestājas arvien lielākā balsu skaitā. Turpretī par asociatīvu saikni ar brāļu Jurjānu mežragu kvartetu (no 29. t.) un “Helsinki-86” (50.–55. t.) līdz sarunai ar komponisti man nebija nojausmas. Padomju apspiestības laikā atgādināt arī par latviski tautisko – šo autorei vēlmi uzminēt ir grūti, par to liecina vien mežragu kā tembra izmantojums. Tembra saklausīšanai palīdz Tumševicas jau paredzētā mežragu iekļaušana kopējā skanējumā pirms trompetēm un tromboniem (kas iestājas attiecīgi 38. un 41. t.), taču arī individuāli skanīgāka dinamika varētu būt noderīgs risinājums (piemēram, *mf* iepretim pārējo orķestra instrumentu *mp*). Vienlaikus gan var saprast autorei domu par “nebrīves laiku, kurā daudziem latviešiem bija sava slēptā dzīve”, un skaidrs, ka skaļi un droši savu pārliecību nebija iespējams paust. Basklarnetes un kontrafagota epizodi saspēlē ar timpāniem un gongu (50.–56. t.) Tumševica atainojusi kā spēju apstāju. “Neskriešana līdzī” iepriekšējai stīginstrumentu sešpadsmitdaļu pulsācijai šo rindu autoram asociējas ar nelokāmo un stingro “Helsinki-86” dalībnieku stāju, uzdrīkstēšanos pretoties pastāvošajai varai.

Daļa turpinās ar formas B posmu (3.–4. partitūrnumurs, 56.–86. t.), kurā komponiste ieslēpusi vārda “Brīvība” atšifrējumu Morzes kodā. Ierosme šim posmam bija savulaik uzklaušātais diriģenta Normunda Šnē⁸⁷ stāsts (Tumševica bijusi viņa vadīto orķestru “Rīgas kamerorķestris” un “Rīgas Festivāla orķestris” vijolniece), kā viņš PSRS laikos centies “noķert” un klausīties “Radio Brīvība” pārraides. Par epizodes tehnisko risinājumu un pašu Morzes koda atainojumu vairāk stāstīšu darba 2.2. nodaļā. Šimbrīžam būtiski pievērst uzmanību, kā autore savijusi kopā divus formas posmus (A un B): jau takti pirms B posma sākuma šķīvis tiek spēlēts ar metāla slotiņām (55. t.), radot asociācijas ar neskaidra, čerkstoša radio signāla skaņu. Nākamajā taktī pievienojas koka kastīte (*wood block*), kas atgādina Morzes koda aparāta klikšķus, savukārt vēl pēc divām taktīm altu grupas pirmajā *divisi* grupā pirmo reizi tiek atveidots radista rakstītais Morzes koda vārds – “Brīvība”.

⁸⁷ Normunds Šnē dzimis 1960. gadā.

A posms iesākas klusinātā dinamikā, baisi un draudīgi, to ieteicams spēlēt ar “taisnu” *non vibrato* skaņu, turpretī A1 posmā jeb pirmās daļas dinamizētajā reprīzē (4.–5. partitūrnumurs, 86.–131. t.) šī pati tēma atgriežas *forte* dinamikā. Šeit piemērots būtu spēles veids *legato* un *più marcato*, tādā veidā atspoguļojot gan sava veida pieradumu pie dzīves apspiestībā (“ērta”, skanīga dinamika), gan iekšēju neapmierinātību un protestu (asas, akcentētas notis).

Otrā jeb lēnā daļā⁸⁸ (5.–8. partitūrnumurs) asociatīvi saistīta ar tā saukto dziesmoto revolūciju 20. gs. 80. gadu beigās un 90. gadu sākumā. Autore minējusi, ka te iešifrē, no vienas puses, klusinātu baiļu, šausmu sajūtu, no otras – vairākus nacionālās Atmodas laikā aktuālu dziesmu citātus.

Otrās daļas pirmajā posmā C (5.–6. partitūrnumurs, 132.–150. t.) klusināto baiļu un šausmu sajūtu komponiste panāk ar konkrētiem un zīmīgiem spēles paņēmieniem: iepriekš stīgu grupā izmantoto un ierasto *arco ordinario* skārumsu ar konkrētiem toņaugsstumiem nomaina *sul ponticello* spēles paņēmiens bez reāla toņaugsstuma *ppp* dinamikā. Baiso raksturu šajā posmā paspilgtina arī pūšaminstrumentu partijās ietvertie ceturtdaļtoņi un multifonija.

D posmu (6. partitūrnumurs, 150.–173. t.) komponiste, pēc pašas vārdiem, “ar lielu otu” zīmējusi puantilisma un impresionisma rakstības stilā. Stīginstrumentu klusinātu un mīkstu *pizzicato* ieaijāts, čelestas partijā izskan latviešiem zīmīgās tautas lūgšanas “Manai tautai” citāts (mūzikas autore Brigita Rītmāne⁸⁹, vārdu autors Andris Rītmanis⁹⁰) – melodija, kura daudziem asociējas ar savulaik Ievas Akurateres⁹¹ suģestējoši dziedātajiem piedziedājuma sākuma vārdiem “Palīdzi, Dievs...” (skat. piemēru 2.2.).

Piemērs 2.2. Čelestas partija 2. daļas 151.–157. takā

Liego raksturu un vēršanos augšup skaidri ilustrē stīgu grupas *glissando* (*arco flautando*), bet lidojuma un savveida bezsvara stāvokļa ilūziju izceļ koka

⁸⁸ Partitūras 12.–26. lpp.

⁸⁹ Brigita Rītmāne dzimusi 1947. gadā.

⁹⁰ Andris Rītmanis (1926–2018).

⁹¹ Ieva Akurātere dzimusi 1958. gadā.

pūšaminstrumentu partijās izmantotie ceturtdaļtoņi un multifonija. Arī daļas turpinājumā (no 174. t.) parādās latviešiem un visiem baltiešiem nozīmīgs Atmosdas laika citāts⁹² – “Atmostas Baltija”, mūzikas autors Boriss Reznīks⁹³, vārdu autors Valdis Pavlovskis⁹⁴ (skat. piemēru 2.3.).

The image shows a musical score for woodwind instruments, specifically measures 174 to 179. The score is arranged in six systems, each containing two staves. The instruments are: 1st Flute (1st Fl.), 2nd Flute (2nd Fl.), 1st Oboe (1st Ob.), 2nd Oboe (2nd Ob.), 1st Clarinet (1st Cl.), and 2nd Clarinet (2nd Cl.). The music features long, sustained notes with slurs and dynamic markings of *p* (piano). A 'Citāts' (quotation) is indicated above the first staff in measure 174. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

Piemērs 2.3. Koka pūšaminstrumentu partijas 2. daļas 174.–179. taktī

Šajā formas posmā (D1/E) autore izmanto jau D posmā atklātus instrumentācijas paņēmienus (*glissando* un *pizzicato* spēles paņēmieni stīgu grupā), taču šoreiz Atmosdas laika dziesmas tēma vairs nav tik apslēpta un izskan jaušamāk – tā čelestas partijā tiek dublēta un pastiprināta koka pūšaminstrumentu balsīs. Turpinājumā (187.–243. t.) formas posma un muzikālās attīstības pamatā ir Tumševicas pieredzētais un dzirdētais šīs dziesmas izpildījums Mežaparka estrādē, kad vairāki desmiti tūkstoši dziedātāju un skatītāju idejiski vienojās kopīgā lūgšanā (iekšējs spēks – teju katra instrumenta iestāja *sfz*, ritmiska nesinhronitāte – instrumentu grupu iestājas ar ritma nobīdēm, līdzīgi, kā tas nereti saklausāms lielā dziedātāju pulkā).

Otro daļu noslēdz A2 posms (7.–8. partitūrnumurs, 243.–268. t.), kas veidots kā saite uz simfonijas trešo, ātro daļu. Šajā posmā gan tematiskā, gan fakturālā ziņā sakausētas pirmās un otrās daļas idejas – draudīgi lienošā, imitācijveidā izklāstītā pirmās daļas tēma nepieķāpīgas un monotonas ritma pulsācijas pavadībā, kā arī klusinātā “tautas lūgšanas” izjūta, kas caurstrāvoja visu simfonijas otro daļu.

⁹² Skat. pētījuma autora digitālo arhīvu, video_Tumševica_Nr. 1: <https://youtu.be/rFu4ffB5jk8> (Reznīka dziesmas oriģināls: piedziedājums); video_Tumševica_Nr. 2: <https://www.youtube.com/watch?v=V9CzCeWnDi8> (Reznīka dziesmas citāts Tumševicas darbā).

⁹³ Boriss Reznīks dzimis 1947. gadā.

⁹⁴ Valdis Pavlovskis dzimis 1959. gadā.

Trešo daļu⁹⁵ jeb skerco (8.–15. partitūrnumurs) autore raksturo šādos poētiskos vārdos: enģeļu spārni kā simbols, lidojums, bet pretstatā šai brīvības sajūtai – striktums un žņaugi, kas liecina, ka iekarotā brīvība nav absolūta. Mūzikas materiāla ziņā šī ir vispiesātinātākā daļa. Tai nav skaidri noapaļotas struktūras, bet valda brīva caurvijattīstība. Skerco pirmais posms F (269.–288. t.) iesākas ar nepārprotamu vēlmi izrauties, lidot, virzīties uz priekšu, ko ilustrē sešpadsmitdaļnošu pulsācija vijoļu partijās *divisi*, taču vēlme un tiekšanās sajūta pamazām tiek apspiesta – nākamajos motīvos sešpadsmitdaļas tiek nomainītas ar trioļu kustību, līdz tā teju pavisam apstājas garākos nošu ilgumos koka pūšaminstrumentu grupā. Tas rakstura ziņā sagatavo nākamo posmu G (288.–300. t.), kurā autore vēlējusies radīt striktuma un žņaugu sajūtu⁹⁶, pretstatā iepriekš brīvajam lidojumam, it kā vēstot: pagātne un tās nodarītais nav nekur pazudis un ir līdzās, tepat starp mums. Intervijā Tumševica neslēpa, ka šim posmam neapzinātu ierosmi guvusi no Dmitrija Šostakoviča⁹⁷ Pirmās simfonijas, kuru jaunības un studiju laikos labprāt klausījusies. Muzikālā ziņā līdzība tiek panākta, izmantojot stīginstrumentu monotonu, asu un artikulētu astotdaļnošu pulsāciju (skāruma ziņā būtiska norāde – katra astotdaļnots izpildāma ar lejupejošu locīņa virzību, skat. piemēru 2.4.), savukārt melodiskās līnijas pārsvarā uzticētas metāla un koka pūšaminstrumentiem, to partijās saglabājot aktīvu artikulāciju un asumu (akcenti).

The image shows a musical score for six violin parts, labeled Vln. 1.1 through Vln. 2.3. The score is written in treble clef and consists of two systems of music. The first system is marked with a fortissimo (ff) dynamic, and the second system is marked with mezzo-piano (mp). The music features a rhythmic pattern of eighth notes, with some measures containing rests. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. A fermata is placed over the final measure of the second system.

Piemērs 2.4. Pirmo un otro vijoļu partijas 3. daļās 289.–293. takī

⁹⁵ Partitūras 27.–51. lpp.

⁹⁶ Skat. pētījuma autora digitālo arhīvu, video_Tumševica_Nr. 3: <https://youtu.be/QacHJ7hhyW4>

⁹⁷ Dmitri Shostakovich (1906–1975).

Kā nākamais attīstības vilnis seko H posms (301.–309. t.). To Anitra Tumševica saista ar “brīvības reālo apziņu, romantisku jūsmu, Latvijas iestāšanos Eiropas Savienībā”, taču gaišā noskaņa ilgst vien īsu mirkli: līdzīgi kā iepriekš, azartiskā sešpadsmitdaļu kustība pamazām apsīkst, līdz to pārņem “žņaugu” tēma G1 posmā (10.–11. partitūrnūmurs, 309.–341. t.), tādējādi norādot, ka arī šī “uzvara” nav absolūta un viennozīmīga. Visa nākamā formas posma gaitā redzam savveida objektīvā un kolektīvā (318. t. – faktūras slānis ar kontrafagotu, tubu, čelliem un kontrabasiem; 334. t. – fagoti, tromboni, tuba, kontrabasi) pastāvēšanu līdzās subjektīvajam un individuālajam (315. takts – pirmo un otro vijoļu dialogs, no 318. t. ar flautu dublējumu; 325. t. – pirmās obojas solo, vēlāk arī tās saspēle ar otro oboju; visbeidzot, čelestas augšupvērstā tiekšanās un “izlaušanās” 341. t.).

Atlikušo trešās daļas posmu līdz pat ceturtās daļas sākumam (11.–15. partitūrnūmurs) var dalīt vairākos nelielos attīstības viļņos, turklāt noteikti jāatzīmē šā simfonijas fragmenta un visas trešās daļas izstrādājošais raksturs un tematiskā daudzšķautņainība:

- Pirmais attīstības vilnis ietver F1 (342.–351. t.) un sekojošu posmu, kurā tiek attīstīti un sintezēti divi iepriekšējie tematiskie materiāli, tāpēc tam var piešķirt dubultapzīmējumu F2/G2 (352.–418. t.). Ieskanas arī pirmās daļas intonācijas. Rakstura ziņā būtiska ir 392. un 393. takts (skat. piemēru 2.5.), kur autore ietvērusi it kā ļaunus smieklus, pat savveida “ņirgšanu” pirmo un otro vijoļu skanējumā, panākot spilgti ilustratīvu efektu.

The image shows a musical score for six violin parts, labeled Vln. 1.1, 1.2, 1.3, 2.1, 2.2, and 2.3. The score is in 3/4 time and covers measures 391 to 394. The music is characterized by complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, with frequent accents and dynamic markings such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The notation includes various articulations and phrasing slurs.

Piemērs 2.5. Pirmo un otro vijoļu partijas 3. daļas 391.–394. takstī

- Nākamo attīstības vilni A3 (418.–448. t.) komponiste dēvē par “pirmās daļas rēgu” un kā būtiskāko instrumentācijas niansi tajā izceļ baznīcas zvanu atveidi orķestra balsīs (šeit nozīmīga loma atvēlēta tieši pirmajām un otrajām vijolēm, 438.–448. t., skat. piemēru 2.6.).

Piemērs 2.6. Pirmo un otro vijoloļu partijas 3. daļas 438.–446. taktī

- Arī trešās daļas noslēguma posmā (449.–489. takts) redzam divu dažādu tematisko materiālu attīstību (F3/G3). Pēc salīdzinoši ilgas astotdaļu pulsācijas vijoļu grupā (472.–488. t.) un savveida augšupejošas zvanu imitācijas visās orķestra balsīs (488. t.) attīstība pēkšņi apstājas un sastingst pūšaminstrumentu akordā (skat. piemēru 2.7.).

Piemērs 2.7. Koka pūšaminstrumentu partijas 3./4. daļas mijā (488.–504. takts)

Kamersimfonijas **finālu**⁹⁸ (15. partitūrnūmurs – etīdes noslēgums; 489.–619. t.), pēc autores vārdiem, ir inspirējusi pandēmijas gaisotne, kas būtiski mainīja gan cilvēku attiecības kopumā, gan mūziķu ikdienu un lomu sabiedrībā.

Par skaņdarba rakstīšanas laiku Anitra Tumševica izsakās šādi: “Sāku rakstīt tieši brīdī, kad viss sāka vērties ciet. Pandēmijas laiku es uztveru kā iespēju laiku sev, un iespējas, protams, ir jāizmanto. Patika komponēt tādos apstākļos. Pandēmija deva man labu ierosinājumu muzikālai domai, lai spilgtāk varētu izteikt sākotnējo iecerī – izvēlējos izteikties stilizētā spektrālisma manierē, un, jā, pats simfonijas noslēgums tiešām guva citu pavērsienu, kā tas bija sākotnēji iecerēts. Tomēr, nevaru to noliegt, ja šis darbs ir par manis piedzīvoto manas dzīves laikā un svarīgākajiem pagrieziena punktiem, tad attālināts dzīvesveids nevarēja palikt nepamanīts.” (Tumševica 2022: intervija)

Fināla ievads (489.–504. takts) ar autores doto rakstura apzīmējumu “Attālināti” jau pirmajā partitūras apskates reizē raisīja paralēles ar tobrīd, 2021. gada ziemā, aktuālo situāciju, kad pārsvarā visa mūsu ikdienas saziņa notika attālināti. Taču tikai pēc sarunas ar komponisti uzzināju, cik daudz dažādu ideju viņa ievijusi kamersimfonijas finālā. Pašu ievadu autore iecerējusi kā pēkšņu apstāju, pilnīgu sastingumu. Šajā posmā izskan trīs “jautājumi” un trīs “atbildes”, pūšaminstrumentu grupas pretstatot stīginstrumentiem. Lai arī katrs “jautājums” un “atbilde” ir kā viens, konkrēts akords, būtiska nianse – komponiste abās grupās (skat. iepriekšējo citātu), lietojusi spektrālisma tehnikas elementus: vienas grupas (akorda) ietvaros viņa izmanto atšķirīgus nošu ilgumus un dinamikas gradācijas, tādējādi radot vienām un tām pašām skaņām dažādus akustiskos kontekstus.

Nākamais attīstības vilnis (505.–544. t.) veidots trīs posmos (I, II un I2). Arī šeit autori rosinājis pandēmijas laiks un vairākkārt pieredzētie “lokdauni” jeb mājāsēdes, kad esam spiesti būt vieni paši vai satikties nelielās kompānijās. Muzikālā ziņā tas attēlots, spēlējot mazākās instrumentu grupās, jo kopā nedrīkstam tikties. Pirmais posms (I) uzticēts romantiskam un apcerīgam trompešu duetam ar trombonu un tubas pavadījumu; otrais (II) – koka pūšaminstrumentiem un mežragiem, bet melodiskā līnija atvēlēta abām obojām; savukārt trešais (I2) – stīginstrumentu grupai, kuras priekšplānā izvirzīts pirmo un otro vijoļu *divisi*, izceļot šo instrumentu emocionāli silto tembru. Tieši stīgu grupas radīto, cilvēciski dzīvo un jūtīgo skaņu Tumševica ir vēlējusies attīstīt

⁹⁸ Partitūras 51.–55. lpp.

daļas turpinājumā, kad uz skatuves paliek tikai stīginstrumentu un čelestas mūziķi. Saturiskā ziņā komponiste ar mūziķu pakāpenisku aiziešanu no skatuves ir vēlējusies aktualizēt atalgojuma problēmas nozarē, mūziķa profesijas prestiža kritumu, Rīgas akustiskās koncertzāles neesamību, Latvijas mūzikas skolu problēmjaudājumus – daudzas mūzikas nozarei sāpīgas tēmas, par kurām, pašrocīgi analizējot un iepazīstot partitūru, nemaz nenojautu. Muzikālā ziņā fināla daļas turpinājumu komponiste ir atradusi savas kora dziesmas “Debess” (vārdu autors Fricis Bārda⁹⁹, skat. piemēru 2.8.) fragmenta aranžējumā jeb J posmā (545.–596. t.).

Debess

Fricis Bārda

Anitra Tumševica

A $\text{♩} = 110$
Pieklusināti, nesteidzoties, mierīgi

Soprano 1

Soprano 2 *p*
Cik dzi - ja tu, Cik

Alto *pp*
Dzi - ja tu, dzi - ja tu, dzi - ja tu, dzi - ja tu, dzi - ja tu, dzi - ja tu, dzi - ja tu,

Tenor *pp*
U - - - - -

Bass *pp*
U - - - - -

Piemērs 2.8. Kora dziesmas “Debess” pirmās sešas taktis

⁹⁹ Fricis Bārda (1880–1919).

Šeit stīginstrumentu grupai (bez kontrabasiem) jātuvinās maigam un siltam kora balsu skanējumam: mūziķiem jācenšas atdarināt vokālo skaņveidi, spēlēt tā, lai nedzirdētu lociņu maiņas (skat. piemēru 2.9.).

Piemērs 2.9. Stīginstrumentu partijas 4. daļas 545.–553. taktī

Kamersimfonijas **koda** (596.–619. t.) atvēlēta stīgu kvartetam, kam pievienojas čelesta kā zvani no debesīm – ēteriski un smalki. Līdzīgi kā skaņdarba sākumā, arī tā noslēguma fāzē čelesta izvirzās priekšplānā un intonē “Gaismas pils” pēdējo taktu klusinātu citātu (skat. piemēru 2.10.), tādējādi, komponistesprāt, jautājot: “Vai skaistajam tiešām ir jāizbeidzas?”

S.M. 1' 30"

pienāk pie diriģenta ar pavadījuma
 notīm un abi, sarunājoties iet
 projām no skatuves,
 bez paklanīšanās.
 the Musician comes to the Conductor
 with accompaniment notes and both,
 talking, walk away from the stage,
 without bowing

Piemērs 2.10. Čelestas partija kodas pēdējās četrās taktīs (616.–619. takts)

Lai arī muzikālā ziņā ar šo “Gaismas pils” citātu kamersimfonija ir izskanējusi, tā tomēr vēl nav pavisam noslēgusies – to turpina neliels, taču zīmīgs diriģenta un čelestas mūziķa dialogs, pie kura vairāk pakavēšos šā darba nākamajā 2.2. nodaļā.

2.2. Iestudējuma process

Skaņdarbs tika iestudēts 2021. gada septembra noslēdzošajā nedēļā ar JVLMA simfonisko orķestri, koncerts notika 1. oktobrī. Mēģinājumiem tika atvēlētas četras dienas, no 27. līdz 30. septembrim, savukārt koncerta dienā bija t. s. skaņas mēģinājums un pēc tam – arī divu stundu korektūra (faktiski ģenerālmēģinājums) ar pauzi (apgrieztā koncerta secībā, lai pirms koncerta būtu mazāk jāpārkārto zāle).

Lai arī šis ir studentu orķestris, cenšos jau tagad veidot mēģinājumu procesu līdzīgi, kā tas ir profesionālos simfoniskajos orķestros, kur arī parasti koncertprogrammas iestudējumam tiek veltītas konkrētā koncerta nedēļas darbdienas, no trim līdz piecām. Pirms orķestris sāk darbu, koncertmeistari parasti jau ir sarakstījuši nepieciešamo lociņvirzi (stīginstrumentu grupās) un štrihus.

Pirmajās četrās dienās notika gan rīta, gan pēcpusdienas mēģinājums – šai ziņā bijām dāsnāki nekā profesionālā orķestrī, kur parasti ir viens mēģinājums dienā. Tomēr, līdzīgi kā profesionālā orķestrī, pirmā mēģinājuma diena parasti tiek atvēlēta nevis darbam ar detaļām, bet tiek izspēlēts viss kopums, lai gan diriģents, gan orķestra mūziķi apjaustu programmas apjomu, tehniskās un muzikālās grūtības, kam nākamajās dienās vajadzēs veltīt vislielāko laiku. Otrajā un trešajā mēģinājumu dienā parasti darbam pie skaņdarba cenšos atvēlēt laiku, kas ir trīsreiz lielāks par skaņdarba hronometrāžu.

Pirmajā un otrajā (šajā programmā arī trešajā) dienā parasti stunda tiek veltīta arī grupu darbam, ko vada attiecīgo katedru docētāji. Kopumā diriģenta darbu gan atvieglotu tas, ja šāds grupu darbs notiktu jau nedēļu pirms pirmā *tutti* mēģinājuma, kas garantētu labāku mūziķu sagatavotību, taču praksē to ir grūti realizēt ikdienas studiju procesa dēļ.¹⁰⁰

¹⁰⁰ JVLMA simfoniskā orķestra programmas tiek iestudētas prakses nedēļās, kad studentiem nenotiek grupu un individuālās nodarbības un viņi var veltīt orķestrim “pilnu” laiku; ikdienas studiju nedēļās katram studentam ir savs individuāls lekciju grafiks, tāpēc sapulcināt tos kopā, piemēram, grupu darbiem, praktiski nav iespējams.

Otrajā un trešajā dienā tiek izdarīts vislielākais “melns” darbs (otro dienu arī uzskatu par diriģentam grūtāko), savukārt ceturtajā dienā atkal atgriezami pie kopainas, taču jaunā attīstības pakāpē. Parasti arī cenšami ceturtajā dienā sniegt koncertu ārpus Rīgas, lai iegūtu koncertpieredzi pirms galvenā koncerta akadēmijā (tiesa, šajā projektā koncerts ārpus Rīgas nebija paredzēts). Jāatzīst, ka neviens ģenerālmēģinājums nevar atsvērt koncertpieredzi, kaut vai nelielā kultūras namā. Pēdējā (šai gadījumā ceturtajā) mēģinājuma dienā parasti ir t. s. caurlaide un korektūra.

Pēc projekta noslēguma sitaminstrumentālists Reinis Tomiņš¹⁰¹ atzina, ka iestudējums bijis pagrūts, jo programmā bija pieci jaundarbi (bez Tumševicas kamersimfonijas arī divi Ilonas Breģes¹⁰², kā arī Georga Pelēča¹⁰³ un Leonīda Lobreva¹⁰⁴ opusi), turklāt divi no tiem bija simfonijas (Leonīda Lobreva “Groteskā simfonija” un Anitras Tumševicas kamersimfonija).

Jāpiekrīt, ka arī diriģentam tas nebija viegls uzdevums, nebija iespēju gūt iedvesmu no ierakstiem – iepriekšējām interpretācijām.¹⁰⁵

Pirmajā mēģinājumu dienā parasti neveicu ierakstus, taču šajā gadījumā to darīju, ņemot vērā, ka paredzēti vairāki pirmatskaņojumi. Parasti gan ierakstus veicu otrajā un trešajā dienā, jo tad var labāk dzirdēt, kā orķestris zālē skan ansambliski (no diriģenta vietas tas nav pilnvērtīgi koriģējams). Parasti cenšos ieraksta aparatūru nolikt zāles pašā aizmugurē, uz paaugstinājuma, jo tur ceru iegūt visreālāko ansambļa sajūtu (pirmajās rindās vai sātā priekšplānā pārlietu izvirzīsies kāda no stīgu grupām). Citās koncertzālēs, ja ir paredzēta vieta skaņu režisoram, cenšos likt audioieraksta ierīci netālu no viņa.¹⁰⁶

Pirmā diena pagāja bez komponistiem – parasti arī autori izvairās šajā dienā piedalīties mēģinājumos. Daudz palīdzēja tas, ka Anitra Tumševica bija jau savas idejas ļoti sīki pierakstījusi partitūrā.

¹⁰¹ Reinis Tomiņš dzimis 2001. gadā.

¹⁰² Ilona Breģe dzimusi 1959. gadā.

¹⁰³ Georgs Pelēcis dzimis 1947. gadā.

¹⁰⁴ Leonīds Lobrevs dzimis 1991. gadā.

¹⁰⁵ Džons F. Kolsons atzīmē, ka sākotnēji, iepazīstoties ar skaņdarba partitūru, diriģentam būtu nepieciešams izmantot iekšējo dziedāšanu (*inner singing*), nevis klausīties iepriekš veiktus skaņdarba ierakstus, kas, protams, var būt noderīgi, veidojot savu interpretāciju. Kolsons atzīst, ka pieredzējuši diriģenti iekšējās dziedāšanas vietā nereti pielieto iekšējo dzirdi (*inner hearing*), kas spēj būt tikpat efektīva un noderīga (Colson 2012: 121, 122).

¹⁰⁶ Arī Džons F. Kolsons atzīmē mēģinājumu ierakstu nozīmi diriģenta darbā, piemēram, salīdzinot partitūrā norādītos tempus ar reālo skaņējumu (Colson 2012: 252).

Pirms darba izstāstīju mūziķiem komponistes iecerēto programmu un dažādās asociācijas, kas aprakstītas arī 2.1. nodaļā. Jau pēc pirmā mēģinājuma privātā sarunā viens no viņiem – vijoļu grupas mūziķis – teica: “Ārprātīgi daudz tādu lielu un saturisku apjomīgu tēmu; vai nav par daudz vienam skaņdarbam – vienalga simfonija, kamersimfonija, bet, ka vienā darbā tik ārkārtīgi daudz visa kā, vai to mēs varēsim kaut kā dabūt gatavu, vai cilvēki sapratīs?”

Šīs bažas zināmā mērā sasaucas ar to, ko man vēlāk intervijā puda pati komponiste. Citēju: “Kopumā es biju domājusi, ka tas būtu brīnums, ja diriģents savāktu visu šo formu. Un notika brīnums. Es esmu pārsteigta, ka manas vismazākās vēlmes – pat tās realizējās; es domāju – nu jā, ja diriģents šo visu sadabūs kopā vienā formā, tad tas ir reāli brīnums, jo tur ir mentāli jātiek līdz tam visam, lai nepazaudētu pašu galveno līniju, tos spējos līkločus, spējos pagriezienus pa 90 grādiem, pa 180 grādiem pēkšņi, un jāaizved klausītājs līdzī, tā, lai klausītājs seko, lai tas būtu interesanti, lai spētu izsekot visām tām replikām, maziem teikumiņiem, maziem pagriezieniem.” (Tumševica 2022: intervija)

Komentējot šos viedokļus, man kā diriģentam bija svarīgi jau pirms darba ar orķestri izstrādāt savu vīziju par skaņdarba dramaturģijas līkni, iezīmējot galvenās kulminācijas – turklāt ne tikai dinamikas kulminācijas, bet arī saturiskās, kas ne vienmēr sakrīt. Otra svarīga lieta bija tempu izvēle: lai arī autore galvenos tempus norādījusi, tomēr arī diriģentam ir sava iespēja veidot tempu dramaturģiju. Piemēram, atkārtojot jau skanējušu materiālu, iespējams izvēlēties veiklāku tempu, savukārt jaunu materiālu var izcelt ar nesteidzīgāku ritējumu, tādējādi piešķirot tam lielāku svaru.

Interesants aspekts šai ziņā ir arī pašu orķestra mūziķu vēlmes; piemēram, jau pirmajā mēģinājuma dienā fiksēju, ka stīgu grupas mūziķi atsevišķās spraigās epizodēs būtiski paātrina tempu un kāpina dinamiku, kas savukārt apgrūtina iespēju saklausīt koka pūšamos (piem., 449.–454., 472.–488. t. u. c.). Es šajā orķestrantu rīcībā saskatīju patiesu entuziasmu, azartu, sapratu, ka tā viņi šo frāzi izjūt, tāpēc vismaz dažās epizodēs ļāvu vaļu un neslāpēju šo iniciatīvu.

Tiesa, otrajā dienā, kad mēģinājumu procesā iesaistījās komponiste, viņa sākotnēji nevēlējās, lai temps tiktu paātrināts, tomēr vēlāk akceptēja mūsu versiju. Kopumā Anita Tumševica mēģinājumos bija ļoti koleģiāla un uzmanīga, daudz netraucējot to norisi. Šāda attieksme ir rosinoša: diriģents augstu vērtē komponistus, kas izsaka savu domu kodolīgi, bet neaizraujas ar gariem komentāriem, pārtraucot mēģinājumu procesu.

Otrajā un trešajā dienā visvairāk strādājām pie akustiskā balansa. Rīta mēģinājumi no 10.00 līdz 13.00 bija atvēlēti studentiem – topošajiem diriģentiem, un lielākais palīgs man bija Artūrs Oskars Mitrevics¹⁰⁷, bet pēcpusdienās no 14.30 līdz 16.45 ar orķestri strādāju pats (savukārt no 17.00 līdz 18.00 bija grupu darbi).¹⁰⁸

Akadēmijas Lielā zāle ir ne visai pateicīga, jo orķestris ir vienā plaknē. Ja esam trīskāršs sastāvs, esam ļoti saspiesti, visi vienā līmenī: koka pūšaminstrumentālisti nevar redzēt koncertmeistara lociņu, arī balansa ziņā viņi zaudē visvairāk, savukārt ritma precizitātes ziņā zaudē savstarpēji tālākie – stīginstrumentu un sitaminstrumentu spēlētāji, jo neveidojas savstarpējs vizuālais kontakts. Diriģentam un stūdziniekiem mēģinājumu procesā jāpierod pie konkrētās audiālās situācijas, lai veidotos kvalitatīva kopsaspēle. Akadēmijas Lielajā zālē orķestra koncertos būtu nepieciešami paaugstinājumi, jo, lai cik ass būtu diriģenta žests, tomēr nekas nevar būt precīzāks kā koncertmeistara lociņa vēziens vai cits grupai rādītais žests.

Turpinājumā sīkāk pakavēšos pie atsevišķiem akustiskā balansa problēmjaudājumiem, ko iestudējuma procesā risinājām.

- Pirmajā daļā zīmīgs ir Anitras Tumševicas iecerētais padomju varas un indivīda apspiestības atainojums, kad orķestra *tutti* brīžos nācās dozēt sitaminstrumentu un metāla pūšaminstrumentu dominanti, kas raksturam ir ļoti nepieciešama, taču kopējā orķestra ansambļa ziņā pārāk nomāc stīgu un īpaši koka pūšaminstrumentus; savukārt stīginstrumentu solo posmos nācās panākt metālīgi “caursitošu”, Dmitrija Šostakoviča simfoniju stilistikai līdzīgu skaņu (piem., 289.–290. t., 310.–314. t.). Jāpiebilst, ka komponiste pati intervijā atzina Šostakoviča ietekmi uz viņas muzikālo rakstību (skat. 2. pielikumu).
- Savas simfonijas otrajā daļā komponiste iekodējusi Borisa Reznika un Valda Pavlovska Atmodas laika himnas “Atmostas Baltija” motīvu koka pūšaminstrumentu partijās. Šī dziesma 20. gs. 80./90. gadu mijā bija Latvijā teju vai kulta dziesma, brīvības un cīņas simbols, pazīstama arī Lietuvā un Igaunijā. Akadēmijas Lielās zāles akustikā un orķestra izvietojumā (kur viss

¹⁰⁷ Artūrs Oskars Mitrevics dzimis 1998. gadā.

¹⁰⁸ Gan Anitra Tumševica, gan Ilona Breģe atzina, ka ļoti var redzēt, kā orķestris mainās diriģenta maiņas rezultātā. No pirmās līdz trešajai dienai parasti notiek arī grupu darbi, kurus vada citi docētāji – konkrēto instrumentspēles katedru pārstāvji.

orķestris sēž vienā līmenī bez paaugstinājumiem) nereti koka pūšaminstrumentus grūtāk saklausīt un panākt to izvirzīšanu priekšplānā. Ar nelielu ķirurģisku iejaukšanos centāties šo tēmu “izvilkt”, kas arī izdevās (daudzos stīgu *divisi* lūdzu spēlēt teju nedzirdami, savukārt tēmu koka pūšaminstrumentu partijās artikulēt *più marcato*).

Jāpiebilst, ka orķestra grupu savstarpējās attiecības ir viena no galvenajām akustiskajām problēmām tieši simfoniskās mūzikas koncertos, kamēr operas un baleta žanrā orķestra grupu izvietojums pats par sevi ir kompaktāks un diriģentam tuvāks – šajā gadījumā vairāk jāvelta rūpes orķestra un skatuves balansam.

Atgriežoties pie Anitras Tumševicas darba: ja ar “Atmostas Baltija” motīva izcelšanu veicās gana labi, to nevarētu teikt par Morzes koda, vārda “Brīvība” grafiskā nošu pieraksta skaidru audiālu ilustrāciju, ko Tumševica bija iecerējusi – šo niansi, visticamāk, saklausīja tikai pati komponiste un iesaistītā altu grupa. Autore komentē: “Šī vēlme klausīties – es to ieliku altu grupā (skat. piemēru 2.11.) viena iemesla dēļ; tikai tāpēc, ka alti būtībā orķestrī ir it kā viskuslākā grupa. Vienmēr par altistiem stāsta anekdotes, un tā žēlīgā loma... Un es viņiem uzticēju vārdu "Brīvība", jo, kad es to visu piedzīvoju, jebkurš ticīgs jeb brīvību nesošs cilvēks tika uzskatīts par vājo. Tieši tāpēc es šo vārdu uzticēju altiem. Nu, visi pārējie centās to nomaskēt, it kā slēpt (spēlē pāri), bet tas, kurš ieklausītos, ja liktu altu grupai vienkārši nospēlēt un ritmiski salīdzinātu, tad saprastu: jā, tas vārds tur patiešām ir.” Un vēl: “Altu grupai uzticēju vārdu ”Brīvība”, jo esmu pieredzējusi, ka cilvēki nezin kāpēc uzskata, ka tie, kas lūdz par sevi un citiem, ir vājāki par citiem. Tāds viedoklis figurē arī par altu grupu. Bet, manuprāt, tā ir viena no spēcīgākām orķestra instrumentu grupām.” (Tumševica 2022: intervija)

Piemērs 2.11. Pirmo altu partija 1. daļas 58.–65. taktī

Tehniskais risinājums – nošu garumi veido šo vārdu, par pamatu ņemot astotdaļu:

garā svītra Morzes kodā – pusnots (58. t.)

īsie punkti – astotdaļas, katru burtu atdalot ar četrām astotdaļām.

B – pusnots un trīs astotdaļas

* pārtraukumam četras astotdaļas

R – astotdaļa, pusnots, astotdaļa

* pārtraukumam četras astotdaļas

I – divas astotdaļas

* pārtraukumam četras astotdaļas

V – trīs astotdaļas un pusnots

* pārtraukumam četras astotdaļas

I – divas astotdaļas

* pārtraukumam četras astotdaļas

B – pusnots un trīs astotdaļas

* pārtraukumam četras astotdaļas

A – astotdaļa un pusnots

* pārtraukumam četras astotdaļas.

Gatavais ritma zīmējums altu partijās tika papildināts un “nomaskēts”, gluži kā tas bija PSRS laikos, kad Radio “Brīvība” tika meklēts radio viļņos, ja gribēja uzzināt kaut ko no “ārpusēs”.

Kopējam skanējumam tika piemeklēta sitaminstrumentu līnija, lai novērstu uzmanību no apslēptās ziņas, bet lai tā tomēr būtu atrodama tiem, kas to meklē.”¹⁰⁹

Intervijā autore minēja, ka vēlētos, lai šīs epizodes interpretācijā tiktu izmantota pieeja, ko viņa pati, būdama arī profesionāla vijolniece, vērojusi latviešu diriģenta

¹⁰⁹ Skat. pētījuma autora digitālo arhīvu, video_Tumševica_Nr. 4:
https://www.youtube.com/watch?v=28oiy5ghX_o

Normunda Šnē vadītajā orķestrī. “Piemēram, tajā pašā alta epizodē, ja gribētu dabūt to skanējumu skaidrāk, vajadzētu lūgt, lai visi instrumenti ieklausās tikai, ko spēlē alts. Tas ir paņēmiens, ko Normunds (Šnē) vienmēr dara. Viņš atrod, teiksim, kādus instrumentus, basklarneti kopā ar kontrabasiem, un liek citiem klausīties: ja jūs nedzirdat šo līniju, tad jūs nedzirdat neko, jūs esat par daudz (par skaļu).” (Tumševica 2022: intervija)

Piebildīšu, ka darba otrajā redakcijā, kas tapusi jau pēc pirmatskaņojuma un ņem vērā arī tā pieredzi, autore vēl ir pievienojusi papildus remarku šai epizodei, norādot uz radistu, kam jānodod šī Morzes ābece ziņa, lai gan diriģentam, gan orķestrantiem būtu skaidrāka autorei iecere.

Ceturtajā dienā parasti autori vienmēr ir klāt un izsaka pēdējoreiz savas vēlmes. Tā kā ceturtajā dienā pēc atsevišķu detaļu izstrādes atgriežamies pie skaņdarba kopskata, tieši todien aktualizējās kāds formas risinājuma aspekts. Tas saistīts ar simfonijas noslēgumu, kas ietver interesantu skatuvisku darbību. Komponistesprāt, pati būtiskākā ir skaņdarba izskaņa¹¹⁰ – savveida koda, kur diriģents paliek viens uz skatuves ar taustiņinstrumentālistu, izspēlējot bez vārdiem dialogu/ etīdi (pirms tam visi pārējie orķestra mūziķi cits pēc cita ir aizgājuši no skatuves). Anitras Tumševicas etīdes apraksts diriģentam: “Klavieru koncertmeistars/-e *Adagio* tempā pēc nošu nospēlēšanas pienāk pie diriģenta, kurš retorisku pozu suģestējoši jautā ar skatienu – kāda būs nākotne – orķestrim, profesionāļiem, mūziķiem, mūzikas tradīcijām. Klavieru koncertmeistars/-e stāv ar notīm pret publiku, noskaita piecas sekundes, uzrunā ar žestu diriģentu – “jāiet prom” mēģināt citu “dziesmu”. Diriģents pamāj ar galvu, “iesim”. Abi *Largo* tempā iet prom, skatot partitūras, kas vēl jāspēlē.” Skaidra alūzija uz Jozefa Haidna¹¹¹ “Atvadu simfoniju” (45. simfonija fadiēz minorā), kuras noslēgumā uz skatuves paliek divi vijolnieki (pirmatskaņojumā viens no tiem bija pats Haidns). Komponistes vēlme bija pēc kāda Kora diriģēšanas katedras koncertmeistara (simboliski, jo ikdienā viņi veic milzīgu darba apjomu un ar savu spēli imitē kora, orķestra skanējumu; tieši par šo kolektīvu turpmāko eksistenci autorei ir bažas), taču šoreiz diemžēl viņas ieceri nevarējām īstenot.

Ceturtais dienas mēģinājumā piedzīvojām situāciju, kad daži klātesošie klausītāji jau skatuviskās etīdes sākumposmā sāka aplaudēt, domājot, ka skaņdarbs noslēdzies. Protams, bija jautājums, kā panākt, lai tas neatkārtotos pirmatskaņojumā.

¹¹⁰ Skat. pētījuma autora digitālo arhīvu, video_Tumševica_Nr. 5: <https://youtu.be/8iMdTXPL6gc>

¹¹¹ *Joseph Haydn* (1732–1809).

Sadarbībā ar komponisti atradām risinājumu, kur klavieru koncertmeistara atnākšana pie diriģenta notiek nevis pēc visu pārējo mūziķu aiziešanas, bet paralēli ar čellu koncertmeistara kā noslēdzošā orķestra mūziķa nestrādājošu aiziešanu. Iecere īstenojās – koncerta klausītājiem tapa skaidrs, ka skaņdarbs vēl nav noslēdzies.

Piektajā dienā notika koncerts – vienīgais koncerts, ko līdz šim esmu diriģējis ar medicīnas masku. Tas arī savā ziņā sasaucās ar Anitras Tumševicas domu par māksliniekiem, kas atspoguļojas noslēguma etiķē. Tādējādi mēģināju panākt, lai viss fokuss būtu tieši uz diriģenta žestu, nevis uz mīmiku, kurai citkārt arī ir liela nozīme. Maska pagēr iekšēju mieru (mierīgu elpošanu) pat dramatiski piesātinātā strauja tempa mūzikā. Līdz ar to žestu ziņā jābūt vēl nepārprotamākam.

Kamersimfonijas iestudējuma process ļāva iepazīt ne tikai Anitras Tumševicas mūzikas stilu, bet arī viņas cilvēcisko personību. Kā atzina komponiste, viņa darba gaitā un intervijā atklāja vairākas lietas, ko nebija citiem stāstījusi, bet pārdzīvojusi pie sevis un nemaz nevēlētos rakstīt koncerta programmā. Mana atbildība bija tomēr ņemt to vērā un censties izstāstīt mūzikas valodā – ar savu interpretāciju, izmantojot orķestri kā instrumentu, censties iedzīvināt šīs idejas. Darba iestudējuma gaitā līdzās jau iepriekš prognozētām grūtībām atradām arī daudzus interesantus radošus instrumentācijas risinājumus, kas, protams, iespējams tikai pirmatskaņojuma sagatavošanas procesā. Vairākus no tiem Anitra Tumševica ņēmusi vērā un, tā sakot, legalizējusi sava skaņdarba partitūras otrajā redakcijā. Tas rada gandarījumu, jo līdz ar to ceru, ka ir izdevies piepildīt komponistes pausto vēlmi – arī pašam diriģentam ne tikai izpildīt, bet “sēt kaut ko nākotnei”.

3. BALETA IESTUDĒJUMS: ALEKSANDRA RODINA “VIJS. ŠAUSMU NAKTIS”

3.1. No Gogoļa garstāsta līdz Rodina baletam 3.1.1. Nikolajs Gogolis un “Vijs”

Nikolaja Gogoļa¹¹² (*Nikolai Gogol*, 1809–1852, Soročinci, Ukraina) garstāsts “Vijs” (*Viy*) sarakstīts 1833. gadā un pirmo reizi publicēts četru garstāstu krājumā “Mirgoroda” (*Mirgorod*, 1835), tomēr mūsdienās tas plašāk pazīstams nevis 19. gs. 30. gadu sākotnējā redakcijā, bet gan pārstrādātajā redakcijā, kas publicēta 1842. gadā Gogoļa pirmajā kopoto rakstu izdevumā Nikolaja Prokopoviča¹¹³ redakcijā (Nikulin 2020: 78).

Jāatzīst gan, ka 1842. gada versija, kuras tapšanā līdzdarbojušies vairāki redaktori, valodas ziņā atšķiras no sākotnējā autorvarianta. Gogolis ir dzimis Ukrainā, kur arī risinās garstāsta “Vijs” darbība; vietējās vides atspoguļojumam izmantoti daudzi ukraiņu vārdi. Taču daļa no tiem nav saglabāta vēlāk publicētajās versijās. Jūlija Ilčuka¹¹⁴ padziļināti analizējusi jautājumu par Gogoļa darbu redakcijām no postkoloniālās perspektīvas skatpunkta. Galveno uzmanību viņa pievērsusi tam, kā Gogoļa valoda tikusi tuvināta krievu standartvalodai, būtiski rediģējot stilistiku nolūkā “apslēpt” pirmajā izdevumā klātesošo ukraiņu/krievu valodas hibridizāciju, jo krievu rakstnieki un redaktori (tostarp lielā mērā pats Gogolis) uzskatīja, ka viņa valoda neatbilst krievu standartvalodas gramatikai un stilam. Rediģēšanas procesā nozīmīga loma bija Prokopovičam, kuram Gogolis uzticēja savu darbu pārlasīšanu, Mihailam Lihoninam¹¹⁵ un Visarionam Beļinskim¹¹⁶, pie kura Prokopovičs vērsās pēc palīdzības un kurš īpaši aktīvi laboja visu, ko uzskatīja par kļūdainu, lai gan patiesībā daudzas no šīm “kļūdām” bija vienkārši ukrainismi, kas attiecīgi tika rusificēti. Kā norāda Ilčuka, šie redaktori būtiski mainīja Gogoļa 1835. gadā izdoto “Vija” tekstu. Viņu pamatuzdevums bija izskaust reālas vai iedomātas gramatikas un stilistikas kļūdas un standartizēt Gogoļa hibridizēto valodu; lai gan šie labojumi nenoliedzami padara valodu smagnēju, tie tomēr tieši neietekmē teksta īpašo šausmu poētiku (Nikulin 2020: 78–79).

¹¹² *Nikolai Gogol* (1809–1852).

¹¹³ *Nikolai Prokopovich* (1810–1857).

¹¹⁴ *Yuliya Ilchuk* (dzimusi 1974. gadā).

¹¹⁵ *Mihail Lihonin* (1802–1864).

¹¹⁶ *Vissarion Belinsky* (1811–1848).

Literatūrzinātnieks Slobodans Jovanovičs¹¹⁷ analizē stāstu “Vijs”, izmantojot psihoanalīzes terminoloģiju. Viņa skatījumā, šajā stāstā¹¹⁸ Nikolajs Gogolis sniedz ieskatu savā iekšējā *ego* un *id*, vēstot par mīlestību un viktimizāciju. Stāsts ir piesātināts ar autora paša iekšējo cīņu par to, kā nekļūt par mīlestības un sociālo apstākļu upuri. Autors jūt, ka nav un nemaz nevar būt lielāka iznīcība un sabrukums par to, ja cilvēks upurē savu personīgo, emocionālo *ego*. Ja tā patiešām notiek, dzīve kļūst par cietoksni bez logiem, par kapenēm bez saulesgaismas (Jovanović 2013: 198).

Stāsta galvenais varonis ir Homa Bruts, dievbijīgs seminārists, kuru ironiski dēvē par “filozofu” un kurš sastopas ar pārdabiskiem spēkiem. Viņš nogalina raganu, kas viņam uzbrūk vecas sievietes veidolā; mirstot viņa pārvēršas par jaunu dāmu, kas, kā vēlāk izrādās, ir vietējā ciema vecākā meita, un Homa ir spiests trīs naktis sargāt viņas mirušo ķermeni. Nomoda naktīs joprojām dzīvā ragana izkāpj no zārka un sasauc kopā arvien briesmīgākus mošķus, kas traucē Homam, līdz visbeidzot ierodas galvenais tumsas spēks – Vijs. Mazāk nozīmīgie velni paceļ Vija skropstas, un neizskaidrojamā kārtā Homa ir spiests ieskatīties Vija acīs¹¹⁹, lai drīz pēc tam mirtu (Nikulīn 2020: 80).

Vijs ir ļaunuma alegorija, kas var piespiest Homu atzīt bailes un likt stāties pretī patiesībai. Pretrunās starp redzēto un neredzēto parādās Homas psiholoģiskā ētika, atriebe kā dievbijīga agonija. Stāsts ļauj noprast, ka Vijs redz Homu, tiklīdz Homa pats paskatās, nespēdams pretoties un neņemdam vērā savu iekšējo balsi. Homu nodod paša skatiens, šajā gadījumā neskatīties nozīmē būt neredzamam. Kārdinājums ir liels, bet nedrīksti tam ļauties; ja tomēr paskatīsies, tevi ieraudzīs, un tev vairs nebūs pestīšanas (Jovanović 2013: 189–190).

Homas Bruta nāvi var uzskatīt par hiperbolu, jo patiesībā viņš nomira aiz bailēm. Vai tās bija viņa bailes – bailes saskarties ar realitāti – vai arī tikai veids, kā Gogolis ērti bēg no realitātes? Šis jautājums liek rūpīgi ieskatīties pašā realitātē un tajā, kā realitāti uztver Gogolis. Viņa skatījumā nav tādas realitātes vai nerealitātes, nav pareizā

¹¹⁷ Slobodan Jovanović.

¹¹⁸ Piezīmē pie stāsta virsraksta Gogolis skaidro, ka “Vijs ir kolosāls vienkāršās tautas iztēles radījums. Tādā vārdā mazkrievi dēvē rūķu priekšnieku, kura acu plaksti sniedzas līdz pašai zemei.” Šajā darbā, domājams, saskatāma arī brāļu Jākoba (*Jacob*, 1785–1863) un Vilhelma (*Wilhelm*, 1786–1859) Grimmu (*Grimm*) pasaku ietekme. Savukārt vārdu “Vijs” Gogolis, visticamāk, atvasinājis no ukraiņu vārda *vija*, proti, “skropstas”. Katrā ziņā “rūķu priekšnieka” garie acu plaksti un vārds, kas izmantots stāsta virsrakstā, saistās ar skatienu, acīm un redzi (Stilman 1974: 377).

¹¹⁹ Abu dramatiskās konfrontācijas centrā ir Vija acis; izmaiņas starp sākotnējo un vēlāko stāsta redakciju atspoguļo Gogoļa virzību šausmu attēlošanā. Agrākajā versijā Homa skatās Vija acīs par spīti savai “iekšējai sajūtai”, kas viņu brīdina to nedarīt, tāpēc lasītājs spēj izdzīvot viņa pieredzi pat pēc tam, kad Homa ir pieņēmis liktenīgo lēmumu. Acu kontakta brīdis saglabājas tekstā, un lasītājs, tāpat kā Homa, redz Vija acis – baisās “melnās bultas”. Savukārt otrajā redakcijā acu kontakta brīdis stāstā neparādās. Lasītājs zina, ka Homa *skatās*, bet nezina, ko Homa *redz* (Nikulīn 2020: 81).

un nepareizā; vienkārši ļaudis tic dažādiem māņiem. Gogoļa stāsti ir piesātināti ar traģiskiem un komiskiem elementiem (Jovanović 2013: 193).

Mīlestība ir iemesls dzīvot, un mīlestība ir arī virzītājspēks, kas rosina rīkoties un dod iedvesmu. Tas ir spēcīgs ilūziju avots, kā skaidri redzams “Vijā”. Mīlēt un būt mīlētam ir dievišķās dāvanas privilēģija. Tā kā autors savus varoņus attēlo kā upurus¹²⁰, to, iespējams, varētu salīdzināt ar kristīgo pakļaušanos un uzskatīt par daļēju paradoksu literatūrā (Jovanović 2013: 187).

Laikā, kad tapa “Vakari ciematā pie Dikaņkas” (1829–1832), Gogoli iedvesmoja vācu romantisms, īpaši Ernsts Teodors Amadejs Hofmanis¹²¹ un Ludvigs Tīks¹²², kā arī folklorā – ukraiņu pasakas un *vertep* jeb tradicionālais ukraiņu leļļu teātris. Bet nedaudz vēlāk viņš saprata, ka pasaku gaišums un komiskums vairs nesakrīt ar viņa drūmo pasaules redzējumu, kur cīņā ar labo nereti tomēr uzvar ļaunais. 1833. gads bija Gogoļa krīzes gads; paša sarakstītais viņu neapmierināja, un viņš meklēja jaunus izteiksmes līdzekļus. Stāstā “Vijs” Gogolis eksperimentēja ar tradicionālo pasakas žanru. Skaisto jaunavu, kas pasakās parasti kļūst par varoņa sievu, šeit aizstāj ragana, kas iznīcina varoni. Gogolis acīmredzot secina, ka skaistums ir dievišķs, bet ļaunums to sabojā. Folkloras un literatūras pozitīvā korelācija kļūst negatīva. Šī tēma tika turpināta arī Gogoļa vēlākajos darbos (Foshko 1997: 2–3).

Natālijas K. Moilas¹²³ rakstā “Tautas motīvi Gogoļa stāstā “Vijs”” (*Folktale Patterns in Gogol's “Viy”*) izcelta folkloras loma stāstā “Vijs”. Tomēr viņa uzskata, ka viss teksts, tostarp etnogrāfiski patiesās ainas Kijivas bursā¹²⁴ balstās teiksmā. Šīs epizodes atainotas jau Vasilija Narežnija¹²⁵ romānā “Bursaks” (*Bursak*, 1824). Tekstuālās paralēles starp “Bursaku” un “Viju”, kā arī Gogoļa aizraušanās ar ukraiņu vēsturi mudina domāt, ka “Vijs” ir hibrīdteksts¹²⁶ (Foshko 1997: 9).

¹²⁰ Diskriminācija pēc dzimuma ir sena tēma mākslā, taču Gogolis ir mainījis tipiskās lomas; viņa stāstos upuri ir vīrieši, nevis sievietes (Jovanović 2013: 191).

¹²¹ *Ernst Theodor Amadeus Hoffmann* (1776–1822).

¹²² *Ludwig Tieck* (1773–1853).

¹²³ *Natalie K. Moyle*.

¹²⁴ Jēdziens “bursa” kā garīgā semināra apzīmējums Krievijas Impērijā tika lietots 18. gadsimtā un 19. gadsimta pirmajā pusē (Baldunčiks 2007).

¹²⁵ *Vasily Narezhny* (1780–1825).

¹²⁶ Hibrīdžanri ir, piemēram, stāsti, kas ietver pasakas; autors tajos pārvērtē tradicionāli folklorā aplūkotās tēmas. Žanru hibrīdizāciju parāda daiļliteratūras un folkloras sistēmu korelācija tādos darbos kā Aleksandra Puškina (*Alexander Pushkin*, 1799–1837) “Pīķa dāma” (*Pikovaja dama*), Gogoļa “Vijs”, Mihaila Bulgakova (*Mikhail Bulgakov*, 1891–1940) “Meistars un Margarita” (*Master i Margarita*) un brāļu Strugacku (*Strugatsky*), Arkādija (*Arkady*, 1925–1991) un Borisa (*Boris*, 1933–2012) “Gliemezis uz nogāzes” (*Ulitka na sklone*). Šo darbu semiotiskā analīze liecina par rakstnieku uzskatu sistēmu, kas apzināti vai neapzināti tajos atspoguļojas (Foshko 1997: 6).

3.1.2. Aleksandrs Rodins un “Vijs”

Aleksandrs Rodins (*Alexander Rodin*, 1975, Pidobrijanka, Baltkrievija) ir mūsdienu ukraiņu komponists, pianists un aktieris.¹²⁷ Rodins sevi apliecinājis dažādu žanru darbos – gan simfoniskajā mūzikā, gan kormūzikā, kameramūzikā un instrumentālajā mūzikā, baletos, operā, tostarp apdarinājis daudzas ukraiņu tautasdziesmas, aranžējis klasikas darbus un rakstījis mūziku teātra izrādēm, kā arī bijis filmu un seriālu mūzikas autors.¹²⁸

Kopumā viņa mūzikas stilu varētu nosacīti apzīmēt kā postmodernu. Komponista rokrakstam raksturīgas muzikālas kombinācijas, kas sapludina tīru harmoniju un disonansi, liriskus un dramatiskus momentus, melodiskumu un aleatoriku, impresionisma un ekspresionisma iezīmes. Rodina operas “Katerīna” (*Kateryna*) iestudējuma režisores Oksanas Taraņenko¹²⁹ ieskatā, šī komponista mūzika ir ļoti ukraiņiska; to klausoties, var uzzināt daudz jauna par ukraiņiem, viņu dzīvesprieku, dziļo saikni ar dabu un seniem pagānu rituāliem (Schors 2023).

Baleta “Vijs” pirmizrādi sniedza Kijivas Modernā baleta (*Kyiv Modern Ballet*) trupa 2019. gada 20. jūnijā.¹³⁰

Komponists intervijā mūzikas žurnālistei Virai Dužakai¹³¹ norāda, ka sākotnēji priekšlikums rakstīt mūziku simfoniskajam orķestrim par kādu Gogoļa sižetu nācis no diriģenta Mikola Djaduras¹³². Rodins ar prieku pieņēmis piedāvājumu, jo Gogoļa stāsti iedvesmojuši viņu jau no agras bērnības, turklāt autoram uzreiz bijis skaidrs, ka

¹²⁷ Aleksandrs Rodins 1994. gadā kā pianists absolvējis L. M. Revucka Čerņigovas mūzikas skolu, 2001. gadā – A. V. Ņeždanovas Odesas Valsts konservatoriju (tagad A. V. Ņeždanovas Odesas Nacionālā mūzikas akadēmija). 21. gadsimta sākumā viņš pārcēlās uz dzīvi Kijivā. Studējot mūzikas augstskolā, Rodins kompozīciju sāka apgūt patstāvīgi un, pēc paša teiktā, viņš nekad neplānoja iegūt akadēmisko izglītību kā komponists (Kijanovska et al. 2023).

¹²⁸ Muzikoloģes Ļubovas Kijanovskas (*Ljubov Kijanovska*, dzimusi 1955. gadā) ieskatā, galvenie Rodina darbi ir šādi: “Rekviēms” (*Requiem*) simfoniskajam orķestrim, korim un solistiem, “Septiņi pēdējie Jēzus vārdi pie krusta” (*Sim ostannih slov Isusa na Hresti*) simfoniskajam orķestrim, simfoniskais cikls “Blusu tirgus” (*Baraholka*), *Stabat Mater* soprānam, mecosoprānam un stīgu orķestrim, “Mīlestības nāve” (*Ljubov Smert'*) – kantāte par Šarla Bodlēra dzejoli soprānam un simfoniskajam orķestrim, “Dziesma par Vissvētāko Dievmāti” (*Pisn' Vsesvjatij Bogorodici*) jauktajam korim, *Missa Luminosa* soprānam un stīgām, “Sapņu grāmata” (*Kniga snovidin'*) stīgām un sitaminstrumentiem, cikls “Skices klavierēm” (*Eskizi dlja fortepiano*) u. c. Komponējis operu “Katerīna” (*Katerina*) pēc Tarasa Ševčenko (*T. G. Shevchenko*, 1814–1861) darbiem. Rodina darbu klāstā ir baleti “Aladins” (*Alladin*), “Gadalaiki” (*Pori roku*), “Augšup pa upi” (*Vgoru po ričci*), “Vijs” (*Vij*), “Rozes vīzija” (*Vidinnja Rozi*), kurus viņš veidoja radošā sadarbībā ar Kijivas pašvaldības Akadēmisko Operas un baleta teātri un Ukrainas modernās horeogrāfijas teātri “Kijivas Modernais balets” (Kijanovska et al. 2023).

¹²⁹ *Oksana Taranenko* (dzimusi 1974. gadā).

¹³⁰ Līdz LNOB 2023. gada pavasara iestudējumam ar mūsu baleta māksliniekiem šis Radu Poklītaru balets piedzīvojis vairākas izrādes Kijivas Modernā baleta trupas izpildījumā gan Kijivā, gan viesizrādēs Odesā.

¹³¹ *Vira Duzhak*.

¹³² *Mikoli Djadjuri*.

jāizmanto garstāsts “Vijs”. Aptuveni tajā pašā laikā komponists kopā ar horeogrāfu un Kijivas modernā baleta radošo direktoru Radu Poklitaru meklēja tēmu baletam, kura pamatā būtu stāsts no ukraiņu klasikas. Teju pabeidzis simfonisko svītu, Rodins nejuta gandarījumu, jo, viņaprāt, sakāmā bija daudz vairāk, taču to visu svītā nebija iespējams izpaust. Viņš piedāvāja Poklitaru noklausīties svītu datordublējumā, pēc kā Poklitaru savukārt piedāvāja Rodinam turpināt darbu pie “Vija” jau kā pie baleta.¹³³ Izlasījis horeogrāfa radīto baleta libretu, komponists juta iedvesmas otro elpu, parādījās jauni mākslinieciski tēli, jauni simboli. Te gan jāpiebilst, ka Poklitaru radošajam rokrakstam raksturīgi mainīt notikumu norises vietu, apstākļus un tēlu darbību, tāpēc Gogoļa “Vijs” viņam bijis drīzāk iedvesmas avots – nav veidota pazīstamā stāsta tieša ilustrācija. Šis spokainais un valdzinošais uzvedums kļuva par pirmo Ukrainas tematikas baletu Kijivas Modernā baleta trupas repertuārā, kur Poklitaru interpretācijā savdabīgā, baisā veidā tika apvienotas acīmredzamā un apslēptā, tuvā un nerasniedzamā pasaules (Rodin 2019).¹³⁴

Rakstot mūziku baletam “Vijs”, Rodins simfoniskajā partitūrā iekļāvis seno austrāliešu instrumentu didžeridū, kas, komponistaprāt, varētu būt senākais pūšaminstruments pasaulē.¹³⁵ Tāpat simfoniskajai mūzikai neraksturīgi ir izmantots vargāns (ukraiņu *drimba*) un rīkles dziedāšana, turklāt komponists partitūrā ierakstījis vairākus paša izgudrotus sitaminstrumentus, piemēram, uz koka plato piekārtus jūras gliemežvākus, kā arī īpaši “Vijam” izstrādāto sitaminstrumentu *Shaman's Staff* (šamaņa spieķi) – koka nūju ar zvārgulīšiem un speciālu, lielu rezonējošo kasti, kas rada skaņu, kad tai piesit ar nūju.¹³⁶

Kā norādījis Poklitaru, šis ir laikmetīgs balets, kam speciāli izraudzīts augstvērtīgs literārais avots. Tāpēc stāsta veiksmīgai atspoguļošanai ir nepieciešami vairāki komponenti, tostarp spilgta iztēle, emocionāls dziļums un ļaušanās atklātai horeogrāfiskai interpretācijai. Tālajā 1833. gadā sarakstītais Gogoļa nemirstīgais stāsts

¹³³ Ar Aleksandra Rodina mūziku veidotas vairākas baleta izrādes, taču vienīgais paša komponista rakstītais balets pirms “Vija” ir “Rozes vīzija” (horeogrāfs Oleksijs Busko (*Oleksey Busko*)).

¹³⁴ Runājot par iestudējuma rezultātu, Rodins saka: “Mani kā skatītāju, kas skatās it kā no “malas”, īpaši iepriecina, ka tas viss rezultējies tieši ukraiņu komandas augstas Eiropas kvalitātes produktā (arī scenogrāfija un videomontāža, kā arī kostīmi un gaismas ir ukraiņu mākslinieku veikums). Tas izlaužas no akadēmisko teātru “konveijera” mākslas iestudējumu konteksta, ar ko mūsu publika jau sen ir samierinājusies. Un, protams, atkal un atkal: horeogrāfa Radu Poklitaru sižeta dziļums un neparasti dramatiskais lasījums ir pelnījis ilgstošas ovācijas!” (Rodin 2019).

¹³⁵ Minētajā intervijā Dužakai Rodins saka: “Varbūt es kļūdos, bet, manuprāt, neviens no komponistiem Ukrainā un visā postpadomju telpā šo instrumentu nekad nav izmantojis simfoniskajās partitūrās.” (Rodin 2019)

¹³⁶ Secinu, ka Rodina rokrakstam raksturīgi paša veidoti sitaminstrumenti, jo arī operā “Katerina” izmantoti paštaisīti vēja zvani, kā arī paša komponista būvētas lietuses un vēja mašīnas (Schors 2023).

lieliski atbilst šiem kritērijiem. Horeogrāfs atzīst, ka par labu baleta iestudēšanai izlēmis tieši spilgtās noskaņas dēļ, pārsteidzošās reālā un iedomātā antagoniskās saplūsmes dēļ, kā arī tāpēc, ka šāds sižets baletā vēl ne reizi nav interpretēts (opera.lv 2023a).

3.2. Diriģenta skats uz mūzikas materiālu pirms mēģinājumu procesa

3.2.1. Priekšdarbi pirms partitūras studijām

Mana pirmā iepazīšanās ar Aleksandra Rodina mūziku baletam “Vijs. Šausmu nakts” notika 2023. gada janvāra sākumā, kad operas bibliotēkā saņēmu partitūru, kā arī Kijivas Modernā baleta iestudējuma ierakstu kopā ar videoprojekcijām, taču bez dejas.¹³⁷

Nākamais izrādes iepazīšanas solis bija **mūzikas un videomateriāla analīze** kopā ar LNOB galveno videomākslinieku Uģi Ezerieti¹³⁸. Apspriežot, kā veiksmīgāk sinhronizēt mūziku un videoprojekcijas, kopīgi meklējām atbildes uz jautājumiem:

- Vai diriģents pakļaujas videomateriālam, vai arī primārā ir mūzika, kurai video tiek pieskaņots?
- Vai un kur iespējams klika lietojums?

Pēc sarunām, kurās iesaistījās arī LNOB galvenais diriģents Mārtiņš Ozoliņš, nolēmām, ka pārsvarā tomēr priekšplānā būs mūzikas plūdums, kam tiks pieskaņotas videoprojekcijas. Kliks, manuprāt, “nogalina” dabīgu mūzikas plūdumu, jo tas ir tikpat kā spēlēt metronoma vadībā. Turklāt, tiklīdz parādās agoģikas nianse (*accelerando*, *rallentando* utt.), ir ļoti grūti tās muzikāli jēgpilni un precīzi salāgot ar kliku. Jāatzīst, ka piesardzīga attieksme pret kliku man bija izveidojusies jau agrāk, iestudējot komponista Reiņa Sējāna¹³⁹ mūziku horeogrāfes Elzas Leimanes¹⁴⁰ izrādei “Vārna” (2022), un kopumā piekrītu Sējāna teiktajam – vadoties pēc klika, orķestris “spēlē kā nozombēts, sasalis, nav dzīvības”.¹⁴¹

Cita aktuāla tēma, kam nācās pievērsties vēl pirms darba ar orķestri, bija tradicionālās mūzikas instrumentu, vargāna un didžeridū (*didgeridoo*), izmantojums

¹³⁷ Radu Poklitaru balets pasaules pirmizrādi piedzīvoja 2019. gada 20. jūnijā Kijivas Modernā baleta trupās sniegumā. Sākotnēji iepazīnu šo ieraksta versiju, bet nedaudz vēlāk – arī izrādi Odesas operas un baleta teātrī (2019. gada 9. jūlijs), kur bija redzams arī horeogrāfiskais risinājums.

¹³⁸ Uģis Ezerietis dzimis 1987. gadā.

¹³⁹ Reinis Sējāns dzimis 1984. gadā.

¹⁴⁰ Elza Leimane dzimusi 1984. gadā.

¹⁴¹ Sējāns, Reinis (2022). Saruna ar Kasparu Ādamsonu 2022. gada 10. novembrī. Pieraksts glabājas Kaspara Ādamsona privātarhīvā.

12. ainā “Lidojums”¹⁴². To iekļāvumu baletā komponists Aleksandrs Rodins intervijā pamatoja šādi:

“Vēlējos radīt skanējumu, kas raksturo seno, maģisko, necilvēcisko spēku, vienmēr mītošu cilvēka zemapziņā.” (Rodin 2023: intervija)

Bija jārisina alternatīva – vai abus šos instrumentus ierakstīt iepriekš, vai arī tiem spēlēt “dzīvajā”, attiecīgi, aicinot mūziķi (mūziķus) uz katru izrādi (kas, protams, ir ne tikai muzikāls, bet arī finansiāls jautājums). Ar izrādes radošo komandu nonācām pie secinājuma, ka vargāna un didžeridū partijas tiks iepriekš ierakstītas; savukārt, lai salāgotu šo partiju ierakstus ar “dzīva” orķestra skanējumu, izņēmuma kārtā tomēr izmantosim kliku. Sarunās ar LNOB skaņu inženieri Krišu Veismani¹⁴³ sākotnēji vienojāmies, ka īstenosim principu, ka viens un tas pats klika signāls tiek raidīts gan diriģenta, gan divu sitaminstrumentālistu ausīs (vairāk nekā trīs 2023. gada ziemā mūsu opernams nespēja tehniski nodrošināt).

Turpmākajās lappusēs, secīgi raksturojot abus baleta cēlienus, tiks atspoguļotas galvenās atziņas, ko guvu, pats analizējot baleta partitūru; papildus izmantotas dažas atsauces uz komponista Aleksandra Rodina sniegto interviju.¹⁴⁴ Lielākoties uzmanības centrā būs pašas mūzikas raksturojums; videoprojekcijās un horeogrāfijā redzamais tiks skarts vienīgi fragmentāri, galvenokārt izceļot detaļas, ko diriģents nedrīkst “palaist garām”, lai muzikālais un vizuālais risinājums būtu savstarpēji saskaņots.

3.2.2. Mūzikas materiāls saiknē ar interpretācijas potenciālajiem problēmjaudājumiem

Balets ietver 23 ainas, kas izkārtotas divos cēlienos, un epilogu. Pirmais cēliens (1.–13. aina) attēlo galveno varoni, semināristu Homu, gan viņa ikdienas vidē – mācībās (kas jaunekli acīmredzami garlaiko un nomāc), gan naktsklubā, kur arī aizsākas sižeta baisi fantastiskā līnija: iereibušo un paškontroli zaudējušo Homu savaldzina Jaunkundze. Tā pamazām uzkundzējas viņam arvien vairāk, pat rādoties murgainā sapnī, kura noslēgumā Homa beidzot no viņas atbrīvojas, bet varmācīgā

¹⁴² Skat. pētījuma autora digitālo arhīvu, video_Rodins_Nr. 1:

https://www.youtube.com/watch?v=E_Cc3JaESyW

¹⁴³ Krišs Veismanis dzimis 1991. gadā.

¹⁴⁴ Nodaļas turpmākajā gaitā citētie Aleksandra Rodina izteikumi aizgūti no intervijas: Rodins, Aleksandrs (2023). Intervija Kasparam Ādamsonam. 2023. gada 5. aprīlis. Latvijas Nacionālās operas un baleta diriģentu telpa. Pieraksts glabājas Kaspara Ādamsona privātarhīvā.

veidā. Var noprast, ka Jaunkundze vēlāk mirst no Homas radītajiem ievainojumiem. Otrā cēliena (14.–23. aina, epilogs) un visa baleta sižetiskā kulminācija ir trīs nakts, kas pēc Kunga pieprasījuma Homam jāpavada baznīcā pie Jaunkundzes zārka. Lai arī viņš cenšas pasargāt sevi, skaitot lūgšanas, Jaunkundzes gars un citi nešķīstie spēki viņu dažādi moca un provocē. Homa pagurst, līdz beidzot trešajā naktī ieskatās acīs tumsas spēku valdniekam Vijam un ar to pašu brīdi top pazudināts.

Detalizēta analīze par sižeta saikni ar mūzikas valodu tiek sniegta pētījuma 3. pielikumā. Šeit savukārt piedāvāju rezumējumu par galvenajiem akcentiem diriģenta interpretācijā, ko atzīmēju kā sev nozīmīgus jau pirms mēģinājumu procesa, iepazīstot baleta partitūru.

Iestudējot jebkuru liela apjoma skaņdarbu, viens no svarīgākajiem aspektiem, kam interprets pievērš uzmanību, ir **vienojošie elementi**. To apzināšanās palīdz arī klausītājiem uztvert komponista ieceri, tēmas vai tēlus, ko viņš ar tiem vai citiem atkārtojumiem vēlējis izvirzīt priekšplānā. Skatuves darbos šādi vienjošie elementi var izpausties arī tikai sižeta risinājumā, tomēr daudzos gadījumos līdzīgi sižeta motīvi tiek atainoti ar paralēlēm mūzikas valodā. Tas raksturīgi arī baletam “Vijs”, kur sastopams ne mazums arku. Piemēram, ar tumšo, nešķīsto tēlu pasauli saistās kontrafagota solo, kas skan zemā (kontroktāvas) reģistrā 1. ainā (no 4. t.) un kļūst par tembrālu “reprīzi” visa baleta noslēgumā (no 1373. t.). Gaiļa dziesmas imitācija, kas pirmoreiz dzirdama 2. ainas ievadā (56.–58. t.), koka pūšaminstrumentu partijās, savā ziņā asociatīvi atpestī Homu no murgainā sapņa – iekšējās cīņas ar ļaunajiem gariem, pamudinot viņu uz vienkāršo ikdienas dzīvi – mācīšanos. Gaiļa dziesmas motīvs atgriežas vēl divreiz baleta otrajā cēlienā (18. un 21. ainas izskaņā), kad tas sniedz galvenajam varonim vairs tikai īslaicīgu atelpu no šausmu naktīm baznīcā.

Taču kā visnozīmīgākais baletu vienjošais materiāls minama melodija, kas raksturo Homas pavadinātājas Jaunkundzes tēlu; turpmāk dēvēšu to par iekāres tēmu. Pirmoreiz tā skan 8. ainā (no 413. t.) un vēlāk atgriežas vēl vairākkārt – 11. ainā, romantiski piesātinātā stīgu epizodē (no 566. t.), kā arī divās kulminācijās (11. ainā no 590. t.¹⁴⁵ un 18. ainā no 964. t.). Atsevišķas tās intonācijas sastopamas arī citviet. Jau pirmajā izklāstā parādās tās pretstats galvenā varoņa Homas temperamentīgi

¹⁴⁵ Skat. pētījuma autora digitālo arhīvu, video_Rodins_Nr. 2: <https://www.youtube.com/watch?v=x70QJcVEzqo>

neapvaldītajai dejai: Jaunkundzes deja ir kantilēna, tomēr harmoniski nestabila, iezīmīga ar pamazinātiem un palielinātiem intervāliem (tritoniem, palielinātām sekundām u. c.), kas mijas ar toņiem un pustoņiem. 11. ainā iekāres tēma izskan trīsreiz (566.–573., 573.–580., 590.–608. t.), turklāt trešā reize ir ainas un visa pirmā cēliena saturiskā kulminācija. Kad sasniegts vispiesātinātākais skaņējums, seko straujš melodisks lejupkritums (605.–606. t.) un spējš pavērsiens. Līdzīgs risinājums sastopams 18. ainā, kur iekāres tēmas kaismīgo kantilēnu (no 964. t.) negaidīti pārtrauc gaiļa rīta dziesmas atveids, kas izjauc mošķu ballīti (982.–988. t.).

No diriģenta interpretācijas viedokļa svarīgākais jautājums bija, kā veidot šīs tēmas raksturu. Pirmais izklāsts (8. aina, no 413. t.) nerādīja šaubas, ka tai jāskan liriski un kantilēni – uz šādu tvērumu vedināja dzidrā instrumentācija un klusā dinamika (*mp*). Turpretī, iepazīstot 11. ainas partitūru, sākotnēji biju pārliecināts, ka tai vajadzētu būt dramatiskai un piesātinātai stīgu grupas kantilēnai (skat. piemēru 3.1.), par to šķīta liecinām gan skatuviskās darbības konteksts (Jaunkundze rādās Homam sapnī, un viņš nespēj pretoties tās varai), gan arī dinamikas un rakstura norādes (*forte, molto espressivo*).

Piemērs 3.1. Stīginstrumentu partijas 11. ainas 563.–576. taktī

Tomēr komponists apliecināja, ka vēlētos, lai šis tēmas posms izskan maigāk – ar *più dolce* sajūtu, ko, protams, respektējām. Šāds risinājums arī pavēra iespēju veidot dramaturģisku krešendo iekāres tēmas interpretācijā visā baleta gaitā: sākot ar tās trauslo, ēterisko skanējumu 8. ainā, daudz pilnskanīgāku un tomēr joprojām maigu – 11. ainas pirmajā izklāstā (no 566. t.) un, visbeidzot, kulminatīvu atgriešanos gan 11. ainas turpinājumā (no 590. t.), gan pirmajā no šausmu naktīm 18. ainā (no 964. t.); abos pēdējos izklāstos tēmas melodiju līdzās koka pūšamajiem un pirmajām vijolēm *ff* dinamikā intonē arī trompetes.

Vairāki interpretācijas problēmjaudājumi saistās ar konkrētiem mūzikas valodas līdzekļiem. Te pirmām kārtām jāizceļ **artikulācija**, kas arvien ir svarīga rakstura veidošanā. Tā, piemēram, īpašus artikulācijas uzdevumus izvirza diagonālais akords, kas skaņdarbā parādās vairākkārt; tas top, balsīm uzslāņojoties citai pēc citas krītošu toņu vai pustoņu kustībā, līdz izveidojas klusters. Šī saskaņa nav piesaistīta kādam konkrētam tēlam, tomēr tā arvien parādās draudu, saspringuma brīžos. To dzirdam, piemēram, 9. ainas (“Homā pieradināšana” jeb “Jaunkundze un Homa”) 454.–459. taktī, kur klusters iezīmē izteiksmīgu kontrastu iepriekš tango ritmā veidotajai tēmai. Šāds akords atgriežas arī 12. ainā (no 670. t.) Homā sapņa tēlojumā, kur viņš, nespējot pārvarēt Jaunkundzes uzmācību, pats kļūst varmācīgs pret viņu, 22. ainā (nolemtības pilna tikšanās ar draugiem pirms “Trešās nakts”, no 1228. t.) un citviet.

No interpretācijas viedokļa svarīga ir klastera skaņu – krītošo toņu un/vai pustoņu – skaidra, reljefa artikulēšana, jo svarīgi, lai klausītājs uztvertu tieši to pakāpenisko iestāju. Te būtisks arī konteksts: piemēram, 12. ainas 670.–685. taktī stīginstrumentu balsis cita citai uzslāņojas pamazām, no kontrabasiem līdz pirmajām vijolēm, un to intonēšanu atvieglo dublējums vibrafona partijā (skat. piemēru 3.2.).

The image shows a musical score for measures 670-676. The instruments listed on the left are: Vib. (Vibraphone), C-ne (Cymbal), V-ni I div. in 4 (Violin I), V-ni II div. in 4 (Violin II), V-le div. in 4 (Viola), V-c div. in 4 (Violoncello), C-b div. in 4 (Contrabass), and C-b (Contrabass). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mp* (mezzo-piano). The vibraphone part is particularly prominent, showing a melodic line that interacts with the other instruments.

Piemērs 3.2. Stīginstrumentu un vibrafona partijas 12. ainas 670.–676. taktī

Turpretī šīs pašas ainas 694.–703. taktī (skat. piemēru 3.3.) līdzīgs mūzikas materiāls izklāstīts bez vibrafona dublējuma.

Piemērs 3.3. Stīginstrumentu partijas 12. ainas 691.–703. taktī

Tam ir savs izteiksmes efekts, jo līdz ar to stīgu tremolo skan vēl vienušķāk, baisāk. Tomēr katras skaņas iestāja ir grūtāk saklausāma, un stīginstrumentiem skaidri jāartikulē skaņaugstums (jālieto *fp*, *molto marcato* princips katras skaņas atakā, lai panāktu nepieciešamo izcēlumu).

Savukārt 22. ainā (“Homa ar draugiem”) diagonālais akords aizsākas 1228. taktī, un šoreiz tam pievienojas arī pūšaminstrumenti, ienesot skarbāku niansi. Pirms tam skan divu solovijoļu duets – smeldzīga, arī pustoņu intonācijās balstīta melodija, kas raksturo Homas dvēseles ciešanas. Iepazīstot partitūru, apsvēru ideju (ko vēlāk saziņā ar komponistu realizēju) 1227. taktī atteikties no pirmo vijoļu kospēles un joprojām saglabāt divu solovijoļu duetu: soloinstrumenti spēj artikulēt

skaņu iestājas skaidrāk nekā visa grupa kopā, un tas ļautu sekojošo faktūras sabiezējumu klasterī (no 1228. t.) parādīt vēl reljefāk.

Vairākās ainās diriģenta iniciatīva varētu būt artikulācijas vienādošana dažādās instrumentu grupās. Tā, piemēram, sava vieta baleta partitūrā ir pulksteņa motīvam, kas simbolizē Laika ritumu un pirmoreiz skan 3. ainā (143.–146. t.). Šeit klarnetes un angļu rags (no 145. t.) paralēlos tritonos izklāsta mūzikas materiālu, kas vēlāk kļūst par ostinētu kodolu gandrīz visai ainai (ar īslaicīgām atkāpēm); nemitīgā melodijas pacelšanās–lejupslīde vienotā ritmā asociējas ar sienas pulksteņa vārsta vēzieniem. Aina tēlo galveno varoni, semināristu Homu, līdz izmisumam vienmuļā mācību procesā – vēlme izrauties no tā arī vēlāk provocē viņu iesaistīties pārdrošās un traģiski liktenīgās izklaidēs. Šeit būtu svarīgi saskaņot artikulāciju, jo vienā izpildījuma veidā zīmīgais tematiskais kodols, kas caurvij visu daļu, atstās vēl baisāku iespaidu. Arī nākamajā, 4. ainā, jau gluži cita rakstura kontekstā, posmā no 259. takts būtiska ir koka pūšaminstrumentu artikulācijas vienādošana ar metāla pūšaminstrumentu grupu (ceturtdaļas jāiezīmē ar *marcato* un *tenuto*). B daļas otrā posma (c) sākumā svarīgi ir izturēt detašē (*détaché*) principu gan stūginstrumentiem, gan koka pūšaminstrumentiem, jo tas vislabāk atbilst mūzikas svinīgi cēlajam raksturam. Baleta darbības konteksts: Homa paceļ gaisā ielūgumus uz naktsklubu, un draugi tos paņem no viņa rokām.

Savukārt, iepazīstot 16. ainu (“Homa un apsargi”), nolēmu, ka pēdējo stīgu grupas akordu (no 828. t.) varētu izpildīt *senza vibrato*, radot iespaidu par kaut ko teju sastingušu, bez dzīvas kustības. Aleksandram Rodinam šī ideja simpatizēja, jo tādā veidā izceļam nebrīves un sasaluma sajūtu, kas pārņem galveno varoni, nespējot pretoties apsargu varai. Līdzīgu nošu tekstā neierakstītu artikulācijas pārveidu veicu 23. ainā (“Trešā nakts baznīcā”). Šeit komponists notis (1259. t.) katrai pūšaminstrumentu skaņai veltījis vienīgi remarku *tenuto*, taču, pētot partitūru, sapratu, ka ikviena no tām jāizceļ ar nelielu akcentu. Tas būtiski arī tāpēc, ka baleta mākslinieki skaita skaņas, lai līdz ar 16. skaņu varētu sākt zīmēt krīta apli (Homas aizsargu pret tumsas spēkiem).

Baletžanra darbu interpretācijā arvien svarīgs ir precīzi izstrādāts **ritms**. Šai ziņā “Vijs. Šausmu naktis” piedāvā daudzus izaicinājumus, jo diriģentam jāņem vērā ne tikai baletdejoņāju iespējas, bet arī jāseko “dzīvās” mūzikas sinhronizēšanai ar ierakstītajām vargāna, didžeridū skaņām un video projekciju tēliem. Viens no spilgtākajiem video

tēliem, kas baleta gaitā atgriežas vairākkārt, ir ekrānā redzamā milzu roka. Pirmoreiz tā parādās jau 1. ainā (no 14. t.), spēji aplūsinot mūziku, un ir svarīgi to sinhronizēt ar visa orķestra *subito piano* (pēc *crescendo*). Te diriģents dala atbildību ar videomākslinieku: arī viņam ļoti precīzi jāizrēķina, kurā brīdī šī roka parādās. Līdzīgi ir ar sienas brūkšānu, kas muzikāli iezīmējas ar spējiem, asiem *tutti* akordiem (23., 47. t. – otrajā reizē brūkošās sienas tēls nomaina video ar plaukstošām puķēm, tā akcentējot jau 1. ainā iezīmēto nolemtības noskaņu).

18. ainā, posmā no 860. līdz 899. taktij, roka videoprojeksijā dancina Homu pēc sava prāta, un viņš gribot negribot spiests pakļauties. Zvaniņi un vibrafons ainas sākumā iezīmē ostinētu ceturtdaļu fonu, uz kura no 878. takts skan tēma pirmo vijoļu partijās (to secīgi dublē dažādi koka pūšaminstrumenti), savukārt skatuviskā darbība atklāj cilvēcisku vēlmi pretoties rokas diktātam. Šī ir viena no epizodēm, kur neiztikt bez klika diriģenta ausī, jo trīs vienību (videoprojeksijas, baletmākslinieku dejas un orķestra skaņas) sinhronizācija prasa dzelzainu precizitāti. Tā nepieciešama arī brīdī, kad Homas pretošanās tiek pārtraukta: līdz ar metāla pūšaminstrumentu un sitaminstrumentu iestāju 892. taktī roka videoprojeksijā nosit Homu pie zemes. Tikai tad “dancināšanas” darbs ir noslēdzies, un kliks diriģenta ausī apklust.

Vēl viens fragments, kur svarīgi jau laikus sagatavot klika lietojumu, ir pāreja no 11. uz 12. ainu. Abu šo ainu darbība risinās Homas murgainajā sapnī, kur Jaunkundze vispirms iegūst varu pār jaunekli (11. aina) un pēc tam kā ragana spiež kopā ar viņu lidot pāri fantastiskai ainavai (12. aina). Kliks saistībā ar pasvītrotu ritma precizitāti nepieciešams tieši lidojuma atveidam, taču jau pirms tam diriģentam jāpārdomā, kā veidot *attacca* pāreju uz 12. ainu. Izplānoju šādu vēlamo darbu secību: 11. ainas noslēgumam skanot, ar labo roku vēl rādīšu ritmu orķestrim, bet ar kreiso jau sniegšos pēc austiņu vada, lai ieliktu to kreisajā ausī, jo tūlīt tamtama tremolo pēcskaņā (remarka *lascia vibrare*, tulkojumā “ļaut izskanēt”) austiņās jau sākas klika atskaite.

Vairumā baleta fragmentu iespējams iztikt bez klika, tajā pašā laikā veltot lielu uzmanību baleta mākslinieku dejas un orķestra spēles sinhronitātei. Tā, piemēram, 5. ainā “Kungs un Jaunkundze” (“Kunga namā”) no 307. takts veidojas jau minētais diagonālais akords (klusters), kas atkal raksturo tumšo spēku pasauli. Līdzās Jaunkundzei to pārstāv arī Kungs – zīmīgi, ka baletā viņa lomu izpilda tas pats mākslinieks, kas atveido Viju. Pakāpeniskā klasterveida akorda sabiezējumā tiek sasniegta kulminācija (311.–330. t.), kas divējā izcelta ar abu tēlu (Kunga un

Jaunkundzes) savveida saplūsmi, tiem radot ko līdzīgu “astoņkājim”, ne cilvēcisķai būtnei (vīzuāli uztverams četru roku un kāju izcēlums). Dirīģentam jāvērš uzmanība, lai pikolo flautas iespēle īsi pirms tam (309. t. ar uztakti) baleta māksliniekiem kļūtu par atskaites punktu roku un kāju sinhronam savījumam “astoņkājī”.

Runājot par **skanējuma balansu**, pirmām kārtām jāatzīmē, ka iepazīšanās ar “Vīja” partitūru aktualizēja jau pieminēto problēmu – LNOB orķestra “bedres” samērā mazo telpu, kurā būtu grūti ietilpināt komponista paredzētos četrus kontrabasistus. Pēc LNOB māksliniecisķā vadītāja Mārīņa Ozoliņa lūguma tikos ar kontrabasu grupas koncertmeīstaru Eināru Upatnieku¹⁴⁶, kas aplīecināja, ka kontrabasiem uzticēto materiālu var izspēlēt arī trijātā – tas skanējuma balansam nekaitēs. Tīesa, šim aspektam iestudējuma procesā jāpievērš īpaša uzmanība, jo, atsakoties no vīena izpildītāja, pārējo uzdevums ir grūtāks – piemēram, šur tur jāspēlē dubultnotis (jau pirmajā kontrabasu iestājā, 6. taktī, ērtāk noteikti būtu lietot *divisi in 4*, kā tas ir partitūrā, nevis *divisi in 3*, kā tas bija realitātē).

Vairākās ainās, veidojot skanējuma balansu, noderīgi bija komponista skaidrojumi. Piemēram, viņš uzsvēra, ka zvaniem, kas baletā ir sakrāls simbols, jābūt saklausāmiem jebkurā orķestra balsu salīķumā; respektīvi, ikreiz, kur šis instruments parādās, dirīģentam vajadzētu vēltīt tam īpašu uzmanību (Rodin 2023: intervīja). Vīens no šādiem fragmentiem ir 18. ainas posms – otrā šausmu nakts baznīcā: Jaunkundze un citi ļaunie gari uzmācas Homam, taču saitē (954.–956. t.) pirms iekāres tēmas kulminācijas zvani ieskanas kā vārs atgādinājums par citu pasauli un tās vērtībām. To dinamīķas gradācija (*mf*) ir zemāka nekā iepriekšējam mūzīķas materiālam (*ff*). Vēl vīena zīmīga zvanu epīzode ir 22. ainas noslēgums (1248.–1253. t.): draugi pēdējoreiz ieskauj Homu, kā vēloties viņu pasargāt, bet apsargi tos atgrūž. Vairākās instrumentu grupās skan valdonīģis (*forte*) motīvs unisonā; zvanu tembrs šeit nav izcelts ar atsevišķu melodīķsko līnīju un dublē citus instrumentus, taču dirīģentam jārupējas, lai tas būtu dzirdams, jo tieši tas piešķir skanējumam liktenīģu raksturu.

Savukārt 20. ainā (“Piemiņas mielasts”) Aleksandrs Rodīns, runājot par vēlamo balansu, īpaši atzīmēja pirmo vījoļu spēlēto melodīju (no 1054. t.):

“Šī ir vīenīģā ukraiņu tautas tēma [baletā], saucas *Oj chij to kin' stoit'*¹⁴⁷. To ļaudis bieži sāk dziedāt svētkos, kad ir kārtīģi iedzēruši. Tai ir jābūt saklausāmai.

¹⁴⁶ Einārs Upatnieks dzimis 1960. gadā.

¹⁴⁷ Oriģinālrakstībā *Ой чуї то кїнь стоїть* (tulkojumā “Ai, kura zirģis [tur] stāv”).

Uz visa šī haosa fona tai jābūt nedaudz reljefākai – ne pirmajā plānā, bet tomēr nedaudz... Tad būs interesantāk.” (Rodin 2023: intervija)

Tā kā šī melodija skan kontrapunktā ar vairākiem citiem mūzikas materiāliem, tos kait jau pieminēto Laika rituma simbolu – Pulksteņa motīvu (arka no 3. ainas), komponista teiktais palīdz saskatīt tās nozīmību.

Visbeidzot, pēdējās un trešās nakts kulminācija (23. aina) ir Vija parādīšanās (no 1339. t.). Viņa vizuālo tēlu raksturo garas un dekoratīvas sarkanās lentes, ar kurām tumsas valdnieks ieskauj Homu; tās simbolizē ļaunā gara uzacis, kas izsūc dzīvību no jaunekļa. Savukārt mūzikā fantastiska, sirreāla tēla raksturu izceļ instrumentācija: *pizzicato* otro vijolu partijās pa brīvajām stīgām (remarka partitūrā “bez noteiktiem skaņaugstumiem, ātri un haotiski”), altu partijā izmantots paņēmiens *col legno*, pirmās vijoles izpilda nenoteikta augstuma *glissando*, pirmoreiz partitūrā iekļauts šamaņa spieķis, un kopskaņu vēl bagātina klavieru klasteri (skat. piemēru 3.6. nākamajā apakšnodaļā). Tieši pēdējiem komponists intervijā īpaši lūdza pievērst uzmanību, lai to iestājas šajā sonorisko krāsu bagātībā būtu labi saklausāmas (Rodin 2023: intervija).

Kā jau minēts, visi iepriekš izklāstītie potenciālie problēmjaudājumi bija manā redzeslokā, vēl tikai gatavojoties tikties ar orķestri. Turpmāk, pašā mēģinājumu procesā, risināju tos, un vienlaikus atklājās arī citi, iepriekš nenojausti izaicinājumi. Par tiem plašāk vēstīts nākamajā apakšnodaļā.

3.3. Iestudējuma process

Kā baletiestudējumu praksē ierasts, darbs sākās ar trim **orķestra korektūrām** (2023. gada 28. marta rīta un vakara mēģinājumi, 29. marta rīta mēģinājums). Orķestra mākslinieki uz tām ieradās jau pēc tam, kad viņiem bija izdalīts nošu materiāls, tātad bija iespēja iepazīties ar savām partijām. Tiesa, šāda iepazīšanās ir drīzāk ideāls, jo realitātē mēdz būt ļoti dažādi risinājumi, atkarībā no katra konkrētā mūziķa darba ētikas. Diriģents drošāk var paļauties uz grupu koncertmeistaru ieguldīto darbu, jo viņi jau pirms korektūrām pārsvarā sarakstījuši vēlamos štrihus un lociņvirzi, kas turpmāko mēģinājumu procesu vērs raitāku. Protams, arī šīs tehniskās lietas var tikt pārskatītas darba procesā, ja diriģentam vai konkrētajai instrumentu grupai rodas kāds veiksmīgāks risinājums. Orķestra koncertmeistare Svetlana Okuņa¹⁴⁸ man pirmajā korektūrā atzina,

¹⁴⁸ Svetlana Okuņa dzimusi 1965. gadā.

ka viņai iepriekš nav bijusi pārlicība par vairākiem tempiem, tāpēc dažviet viņa vēl nebija izšķīrusies par veiksmīgāko lociņvirzes risinājumu. Pēc pirmās orķestra korektūras redzēju, ka orķestra koncertmeistare opernama Kora zālē individuāli caurskata pirmo vijoļu partiju, un uz vakara korektūru viņai jau bija savs piedāvājums vairākām epizodēm, kas rīta pusē bija raisījušas diskusijas.

Pirmās orķestra korektūras ļāva izprast mūzikas materiāla sarežģītības pakāpi un kopējo stilistiku; tas jo īpaši svarīgi, saskaroties ar materiālu, kas orķestrim ir jauns un nezināms (atšķirībā, piemēram, no Džuzepes Verdi “Traviatas” vai kāda cita klasikas parauga). Nākamajās korektūrās, kas parasti notiek neilgi pirms baleta trupas pievienošanās orķestrim, jādodas soli tālāk – jāpilnveido frāzējums, jāpievēršas smalkākām detaļām, jāslīpē ritmiskā, intonatīvā un ansambliskā kospēle, jo, kad balets jau pievienojies, diriģentam var vairs nebūt atsevišķa laika tieši orķestra snieguma spodrināšanai.

Pirmajā korektūrā vienmēr apzināti nestrādāju ilgstoši pie maziem fragmentiem – tā vietā cenšos izskatīt lielākus formas posmus (ainas apjomā vai tuvu tam), lai orķestra mūziķi un es pats gūtu priekšstatu par konkrētās ainas koncepciju un skanējumu, tai skaitā apjaustu baleta kopainu. Otrajā korektūrā daļa orķestra mūziķu jau ir nomainījušies (tā ir operas orķestra darba specifika, kas simfoniskā orķestrī nebūtu novērojama), tāpēc tajā vēlreiz “ēju cauri” muzikālajam materiālam, lai zināšanu līmenis visiem mūziķiem pēc pirmās dienas būtu aptuveni līdzīgs. Tomēr tagad jau atzīmēju koriģējamas vietas (parasti vienā korektūrā izceļu 5–10 šādus fragmentus), uz kurām vēršu uzmanību, un pie tām pakavējamies nedaudz ilgāk, cenšoties sniegumu uzlabot. Bieži šajā procesā koncentrējos uz attiecīgo instrumentu grupu (stīginstrumenti, koka vai metāla pūšaminstrumenti, sitaminstrumenti utt.).

Jau iepazīstoties ar partitūru individuāli, biju atzīmējis vairākas frāzes un posmus, kas orķestra mūziķiem var radīt kādas tehniskas problēmas. Šajā partitūrā lielākais “smagums” gulstas uz augsto stīginstrumentu (pirmo un otro vijoļu, vietām arī altu) partijām, kuras dažviet ir tesitūras ziņā tik augstas un ritmiski komplicētas, ka iespējama intonatīva neprecizitāte. Pirmajās korektūrās tieši pirmo un otro vijoļu mūziķi vairākkārt sūdzējās par ļoti augsto tesitūru un ātro pulsāciju (kā smējāmie – “daudz melnu un augstu notiņu”). Jau 1. ainā (piemēram, 32.–35. t.) pirmo vijoļu partijā ir pāris neērti “skrējieni”, kurus biju nofiksējis kā iespējami sarežģītus, kādi tie arī realitātē izrādījās (skat. piemēru 3.4.).

Piemērs 3.4. Pirmo vijoleļu partija 1. cēliena 1. ainas 27.–36. taktī

Dažviet, lai būtu lielāka drošība un precizitāte, kopā ar orķestra stīgu grupas mūziķiem veicām nelielas korekcijas, kas būtiski neietekmē kopskaņu (piemēram, 11. ainas 600. un 601. taktī pirmās vijoles spēlē oktāvu zemāk, unisonā ar otrajām vijolēm). Komponists vēlāk klausoties iebildumus necēla un apstiprināja mūsu veiktās izmaiņas.

Gatavojoties pirmizrādei, mums ar orķestri ir salīdzinoši daudz laika, lai komplicētākās epizodes trenētu un uzlabotu, taču bažas rada vēlākais – kad izrāde kļūst par opernama repertuāra sastāvdaļu, tā praktiski netiek vairs mēģināta (ja vien nav gaidāma kāda solista vai diriģenta debija, vai arī izrāde tiešām vairākus mēnešus nav tikusi spēlēta). Kā diriģents varu izrādē rosināt fokusēt mūziķu uzmanību ar savu žestu, atgādināt par komplicētas vietas tuvošanos, taču, vai viņi to nointonēs un noartikulēs korekti, ja vairākus mēnešus šī izrāde nav bijusi? Protams, rezultāts jeb atbilde sastāv no vairākiem saskaitāmajiem, kur galvenie lielumi tomēr ir konkrētā mūziķa profesionalitāte un tas, vai sarežģītākie posmi pirms izrādes ir atkārtoti.¹⁴⁹ Tāpēc savā ziņā saprotu kolēģus diriģentus, kuri man atklāti ir teikuši, ka viņi skatuves mūzikas diriģenta darba specifiku nespēj pieņemt tieši psiholoģiski: tā rada zināmu trauksmes un diskomforta sajūtu, un viņi priekšroku dod simfoniskās mūzikas koncertiem un orķestru projektiem, kurus var gatavot visu konkrēto nedēļu līdz koncertam (piem., Kuzma 2023: saruna).

Lai gan partitūru, protams, biju studējis jau iepriekš, pēc aprobācijas orķestrī dažas diriģēšanas tehnikas īpatnības nācās mainīt. Piemēram, 11. ainas 607.–608. taktī, līdzīgi arī 23. ainas 1302.–1304. taktī (skat. piemēru 3.5.) sākotnēji vēlējos 12/8 vai 6/8

¹⁴⁹ Šo atkārtotības procesu nereti ir iespēja izbaudīt arī skatītājiem. Laicīgi nākot uz opernama izrādēm, viņi noteikti ne reizi vien ir sajutušies kā bišu stropā, kur skaņas un partijas nereti klājas cita citai pāri līdz pat pirmās obojas “la”, kas signalizē par kopīgu skaņošanās brīdi un nenovēršamu izrādes tuvumu.

taktsmērus diriģēt, attiecīgi, uz četri vai divi (summējot trīs astotdaļas vienā žestā). Taču jau pirmajā korektūrā trompetisti izteica bažas par ritmiski vienotu ansambli, ja nedirģēšu šos posmus uz divpadsmit vai seši (nerādīšu katru astotdaļu atsevišķi). Tāpēc otrajā korektūrā nedaudz palēninājām tempu šajās epizodēs un, man žestā nodalot katru astotdaļu, kopīgi sasniedzām daudz lielāku precizitāti.

The image shows a musical score for brass instruments, measures 1301-1304. The score includes parts for 2Tr-be I III, 2Tr-be II IV, 2Comi I III, 2Comi II IV, 2Tr-ni, and Tr-ne Basso e Tuba. Dynamics range from mp to fff. The time signature is 6/8.

Piemērs 3.5. Daļa partitūras 2. cēliena 23. ainas 1301.–1304. taktī

Patīkami, ja darba procesā no orķestra mūziķu puses nāk kādas ierosmes, kas palīdz izrādes mūzikas materiāla atklāšanā, bagātināšanā. Kā šādu piemēru varu minēt 23. ainas posmu no 1308. līdz 1338. taktij, kur kādā mēģinājumā, lai piešķirtu lielāku baisumu, nolēmām spēlēt *marcato, non vibrato* (pretstatā 1254.–1266. taktij, kur šis pats mūzikas materiāls tika interpretēts ar dvēselisku vibrato) – tas bija čellu grupas koncertmeistares Ingas Ozolas¹⁵⁰ rosinājums, kas vēlāk izpelnījās arī komponista atzinību. Savukārt no 1267. līdz 1281. taktij brīžiem bija zināmas grūtības panākt vienotu pulsāciju kontrbasu un čellu grupās, līdz kādā no mēģinājumiem Inga Ozola man rosināja arī šajā fragmentā žestā rādīt katru noti, diriģēt uz astotdaļām (uz 6, nevis uz 3). No vienas puses, mani tas neiepriecināja, jo skaldīja mūzikas plūdumu, taču jāatzīst, kopumā palīdzēja ritmiski sakārtot šo vietu.

Otrajā korektūrā no otro vijoļu pirmās pulsts izskanēja jautājums: “Ko nozīmē šie ainu nosaukumi (konkrēti, “Pirmā nakts baznīcā”)? Lai arī biju apņēmiens pirmajās korektūrās mēģināt apjomīgākus formas posmus un nekavēt laiku detaļām, tomēr šādā situācijā piedāvāju savu īsu Gogoļa garstāsta versiju, kurā orķestris noklausījās ar interesi. Līdzīgu interesi radīja mana replika par metāla pūšaminstrumentiem epizodē,

¹⁵⁰ Inga Ozola dzimusi 1968. gadā.

kur pirmo reizi stāstā parādās pats Vijs (23. aina, “Trešā nakts baznīcā”, no 1348. t.) – sajūtu šo fragmentu kā Vija ļaunos, dārdošos smieklus un tā arī metāla pūšaminstrumentu grupai lūdzu to interpretēt: izsmējīgi un rēcoši (Gogoļa stāstā īpašs simbols ir Vija lielās, kuplās skropstas, kas stiepjās teju līdz zemei; pret ko viņš tās pavērš, tas top nolādēts). Manuprāt, vienmēr būs daļa orķestra mūziķu, kam šādi stāsti un iedziļināšanās saturā šķitīs lieka mēģinājuma laika tērēšana, taču otrai daļai tie būs svarīgi, un pēc šādām sarunām tā patiesi citādi artikulēs un interpretēs konkrēto mūzikas materiālu. Katram diriģentam jāsaņūm konkrētā orķestra mūziķu noskaņojums un viņu vēlme saņemt sižeta vai satura poētisku skaidrojumu (manuprāt, samērīgās devās tas ir vērtīgs un rezultātu bagātinošs).

Epilogā un tam tematiski līdzīgā epizodē 1. cēlienā (11. ainas sākumposmā) koka pūšaminstrumentu partijās sastopamas vairākas ritmiski nesinhronas, individuālas instrumentu iestājas, kas prasīja rūpīgu ansambļa darbu no orķestra mūziķu puses. Jāatzīst, ka līdz pat ģenerālmēģinājumam abās minētajās ainās ansambli neizdevās panākt lēnā pamattempa dēļ. Pirms pirmizrādes izšķīros mainīt tajās norādītās komponista metronoma norādes, nedaudz paātrinot tempu un tuvinot to “ceturtdaļa ~ 52”¹⁵¹; tas ienesa mūzikā dzīvīgumu un ļāva koka pūšaminstrumentiem precīzāk saliedēties gan ritma, gan intonatīvā ziņā. Savukārt pats baleta noslēgums ir muzikāli pārāk īss izvērstai skatuviskai darbībai (tamtams izskan, taču kustība uz skatuves vēl notiek labu laika sprīdi), tāpēc noslēdzošo kontrafagota solo lūdzu spēlēt manāmi nesteidzīgāk un plašāk.

Mēģinājumu gaitā vairākkārt saskārāmies ar to, ka sitaminstrumentālistiem kliks nepalīdz, drīzāk pat traucē. Nedaudz komisks atgadījums notika vienā no mēģinājumiem: kāds no grupas pārstāvjiem signalizēja, ka kliks pēkšņi ir pazudis. Pēc brīža izrādījās, ka, izpildot savu partiju, viņš netīšām bija izrāvis austiņas vadu, un rezultātā, protams, kliks viņa ausī vairs nebija dzirdams. Sitaminstrumentu grupas koncertmeistars Ivo Krūskops¹⁵² pēc kāda no mēģinājumiem zvanīja LNOB skaņu inženierim Krišam Veismanim un teica, ka viņa grupai kliku nevajadzēs (te gan vēlāk vajadzēja arī manu kā diriģenta atļauju, lai šādu izvēli apstiprinātu). Šo situāciju skaidroju ar to, ka, atšķirībā no estrādes vai roka bundziniekiem, orķestra sitaminstrumentālisti nav raduši, ka to ausīs skan kliks: viņi to ikdienā izmanto reti vai

¹⁵¹ Abās ainās ir atšķirīgs komponista norādītais pamattempa: 11. ainā – *Largo* (ceturtdaļa = 46), savukārt 24. ainā – *Più largo* (ceturtdaļa = 40).

¹⁵² Ivo Krūskops dzimis 1968. gadā.

neizmanto nemaz, un tas rada diskomfortu. Tādējādi nolēmām, ka kliks paliks tikai diriģenta ausī, savukārt sitaminstrumentālisti vadīsies pēc diriģenta žesta, kas mūziķiem ir ierastāka darba situācija. Tiesa, konkrētā aina ir ritmiski sarežģīta arī tāpēc, ka vargāna un didžeridū partija diemžēl ir iespēlēta nedaudz mainīgā tempā (ierakstus veicis kāds Aleksandra Rodina kolēģis Ukrainā¹⁵³; ar metronomu klausoties, atkāpes no partitūrā norādītā tempa ir dzirdamas), kas visiem iesaistītajiem, protams, rada papildu grūtības. Jāmin arī fakts, ka ieraksta un reālās skaņas sinhronitāti ietekmē arī ieraksta skaņas avots (skanda) – jo tas ir tālāks, jo vēlāk skaņa nonāk līdz orķestrim un vēl vēlāk – līdz klausītājiem. Diriģenta ausī kliks vienmēr dos signālu nedaudz agrāk, nekā orķestra mūziķi sadzirdēs vargāna vai didžeridū skaņu “dzīvē” (mūziķiem var šķist, ka diriģents diriģē, steidzinot pulsu, vai arī vargāns kavējas, taču šajā situācijā ritmiski precīzākais risinājums būtu spēlēt reizē ar diriģenta roku, jo arī orķestra skaņai ir vajadzīgs laiks, kamēr tā nokļūst līdz klausītājiem).

Zīmīgi, ka vēl šajā pašā 12. ainā metāla pūšaminstrumentu partijās (piem., 646.–649. t.) pirmajās orķestra korektūrās bija vērojama ritmiska kavēšanās. Taču vēlāk, iestudējuma procesā labāk iepazīstot mūzikas materiālu, atklājās, ka konkrētajiem mūziķiem te ir tendence steigties, kas diriģentam liek mainīt žestu – punkta asums žestā nedaudz jāsamazina, lai rosinātu mūziķus vairāk ieklausīties un iekļauties sitaminstrumentu grupas pavadījuma astotdaļu ostinato pulsācijā. Jāatzīst, ka arī sitaminstrumentālisti ainas sākumā brīžam nedaudz kavē, savukārt *crescendo* vietās steidzas un apsteidz kliku – nereti esmu spiests viņus ar žestu bremsēt un tuvināt klika un ierakstītā materiāla skanējumam.

Grupu darbi mūsu opernama orķestrim nav ierasta ikdienas darba sastāvdaļa, taču 2022./2023. gada sezonā tie notika vismaz divreiz: februārī, kad tika gatavots “Jenūfas” jauniestudējums, grupu darbi noritēja visām instrumentu grupām; savukārt 13. aprīlī, baleta “Vijs. Šausmu naktis” iestudēšanas gaitā, notika stīginstrumentu grupas darbs. Tas būtiski uzlaboja gan attiecīgās instrumentu grupas, gan orķestra kopskaņu. Te jāpaskaidro, ka grupu darbus iespējams īstenot, ja nav pārsniegti arodbiedrības nosacījumi par orķestra mūziķu izsaukumu skaitu konkrētajā mēnesī – protams, tos vēlams laikus ieplānot, īpaši pirms pirmizrādēm, kad mēģinājumu (izsaukumu) skaits nereti ir liels. Aprīļa sākumā mani sazvanīja orķestra direktors

¹⁵³ Rodins: “Man ļoti paveicās satikt Dmitro Matjuhinu (*Dmitro Matjuhin*), kurš lieliski pārzina ne tikai didžeridū (starp citu, viņš arī pats izgatavo šos instrumentus), bet arī vargānu (ukraiņu *drimba*). Turklāt viņš absolūti unikāli pārvalda senās šamaniskās rīkles dziedāšanas tehnikas.” (Duzhak 2019)

Miks Vilsons¹⁵⁴ un informēja, ka lielai daļai pūšaminstrumentu mūziķu aprīļa izsaukumu skaits ir izsmelts un tuvojas tā saucamās pārstrādes, par kurām opernamam jāmaksā papildus. Vienojāmies, ka 13. aprīļa orķestra korektūras vietā īstenojam grupu darbus stūginstrumentālistiem, kuriem izsaukumu skaits to pieļauj, savukārt pārējie orķestra mūziķi šajā datumā būs brīvi. Uzskatu, ka šī bija laba izeja no situācijas un jēgpilns lēmums, jo tieši stūginstrumentu partijas šajā baletā ir viskomplicētākās. Attiecīgi, 13. aprīļa rīta mēģinājuma pirmā stunda un 15 minūtes pagāja manis vadītā grupu darbā visiem stūginstrumentālistiem, kur pievērsu uzmanību sarežģītākajām pasāžām, intonatīvi un ritmiski komplicētākajām epizodēm, savukārt pēc pauzes orķestra koncertmeistare Svetlana Okuņa turpināja grupu darbu tieši ar pirmajām vijolēm, jo es devos pie baleta uz Lielo zāli, lai redzētu un dzirdētu horeogrāfa Radu Poklitaru darbu ar baleta māksliniekiem. Mūsu baleta trupa un arī pati skatuve ir teju trīsreiz lielāka nekā tā, ar kuru horeogrāfs bija iestudējis pirmizrādi Kijivā, tāpēc man bija būtiski piefiksēt, vai tiks veiktas kādas korekcijas, kas attiektos uz mūziku, jo nākamajā dienā jau bija jāuzsāk orķestra un baleta kopmēģinājumi.

Vēl kāda ar orķestri tieši nesaistīta opernama darba detaļa, kas tomēr būtiska veiksmīgas izrādes nodrošināšanā, ir izrāžu vadītāja darbs. Izrāžu vadītājs ir tas, kurš iekšējā operas translācijā savlaicīgi aicina uz skatuves attiecīgajā ainā iesaistītos solistus, kā arī mikrofonā dod norādes (signālus) gaismu, audio un video inženieriem, kad jāpalaiž vai jānomaina videoprojekcija, jāiesāk audio ieraksts, jāsāk klika atskaite utt. Īpaši šajā izrādē, cik zinu no sarunām ar to vadītāju Baibu Mežsētu¹⁵⁵, darba ir pilnas rokas un jārūnā teju bez apstājas – lai arī abi izrādes cēlieni ir salīdzinoši īsi (katrs ilgst aptuveni 30 minūtes), kopumā ir vairāk nekā 50 signālu (sinhronizāciju ar videoprojekcijām un audio), kas ir tiešā izrāžu vadītāja pārziņā. Papildu grūtība šajā darbā ir klavierizvilkuma neesamība (pats komponists man intervijā atzina, ka klavierizvilkums lieti noderētu, taču sākotnēji viņš rakstījis mūzikas materiālu uzreiz orķestra balsīm un līdz šim nav bijis laika, lai tās apvienotu klavierizvilkumā). Parasti tieši klavierizvilkumā izrāžu vadītāji veic savas piezīmes, bet šoreiz Baibai Mežsētai bija jāstrādā ar partitūru, kas nav ierasta prakse un prasa arī specifiskas zināšanas. Varētu rasties jautājums – kā tad baleta trupa var iestudēt šādu baletu, ja klavierizvilkums nav pieejams un orķestris pievienojas vien nepilnu nedēļu pirms pirmizrādes? Šeit talkā nāca audio un video ieraksti, kuru pavadībā baletdejojāji

¹⁵⁴ Miks Vilsons dzimis 1969. gadā.

¹⁵⁵ Baiba Mežsēta dzimusi 1981. gadā.

strādāja un apguva horeogrāfiskos zīmējumus, kas ir diezgan ierasta prakse baleta trupu ikdienā. Apgūstot šo izrādi, baleta trupa divus mēnešus strādāja ar Odesas izrādes ieraksta audio kā muzikālo pamatu; lieki teikt, ka tādējādi tā ļoti pierada pie konkrētā ieraksta tempiem, agoģikas, artikulācijas utt. Šādā situācijā diriģentam ir svarīgi būt klāt baleta trupas mēģinājumos (cik vien tas ir iespējams, jo nereti baleta trupas darba laiki sakrīt, piemēram, ar orķestra korektūru laikiem) vai vismaz mājas apstākļos vairākkārt klausīties audio materiālu, ar kuru strādā baletmākslinieki – jo līdzīgākus tempus ierakstam būšu izraudzījes, jo viņi uz skatuves jutīsies komfortablāk.

Visas orķestra korektūras notika Jaunajā zālē, kurā ir savi, atšķirīgi akustiskie apstākļi, salīdzinot ar Lielo zāli, taču Lielā zāle mums nebija pieejama, jo tur paralēli noritēja repertuāra izrādes – opernama ikdienas rutīna. Šādā situācijā diriģentam nav vēlams aizrauties ar skanējuma balansa detaļām, kas Lielajā zālē, esot orķestra “bedrē”, tomēr mainīsies. Šeit (Jaunajā zālē) vairāk uzmanību pievērsu artikulācijas, ritma, intonācijas grūtībām un pamattēmu izcelšanai, nodalot tās no pavadījuma faktūras slāņa – lietām, kas būs būtiskas jebkuros akustiskos apstākļos.

Nākamajās četrās orķestra korektūrās (11. un 12. aprīļa rīta un vakara mēģinājumi) jau bijām kopā ar komponistu Aleksandru Rodinu, kurš Rīgā ieradās 1. aprīļa vakarā. Biju vairākkārt ticies ar viņu arī pirms šīm korektūrām – apjomīgākā un nozīmīgākā saruna, kuras gaitā tika veikta intervija, noritēja 5. aprīlī plkst.14.00 operas diriģentu telpā. Uzdevu komponistam mani interesējošus jautājumus gan par mūzikas materiāla izpildījuma tehniskām detaļām, gan par atsevišķu ainu saturu un stilistisko ievirzi. Viens no jautājumiem, ko uzdevu, bija par Kijivā veikto un man pieejamo audio ierakstu – vēlējos noskaidrot, vai varu to ņemt par piemēru un vadīties artikulācijas un frāzējuma ziņā. Rodins apzīmēja ierakstu kā kvalitatīvu, tomēr vienlaikus atzina, ka darba procesā neesot bijis pietiekami daudz laika pievērsties vairākām detaļām un visu rūpīgi izstrādāt. Tāpat šajā sarunā guvu komponista akceptu vairākām nelielām izmaiņām, kuru nepieciešamību biju konstatējis jau pirmajās orķestra korektūrās (skat. iepriekš).

Arī katrā no šīm korektūrām centos aptvert visu mūzikas materiālu – šādu iespēju deva samērā nelielais baleta muzikālā materiāla apjoms (tā nav ikdienas situācija un nebūtu iespējama, ja katrs no cēlieniem būtu ap stundu garš, kā tas nereti baleta izrādēs ir ierasts). Taču, lai nesanāk, ka, aizrautīgi strādājot pie viena no

cēlieniem, pietrūkst laika otram, rīta korektūru sāku ar 1. cēlienu (kuram tad attiecīgi tika veltīts vairāk laika), savukārt vakara – ar 2. cēlienu.

Rosināju komponistu uzrunāt orķestri pirms 11. aprīļa rīta korektūras, taču, iespējams, vājo angļu valodas zināšanu dēļ viņš atteicās. Lai arī mūsu sadarbībā valodas barjera bija jūtama, tomēr atradām, manuprāt, veiksmīgu un efektīvu veidu, kā sazināties – Aleksandrs Rodins mēģinājumu laikā nofotografēja telefonā attiecīgo partitūras lappusi un interesējošo epizodi, ko pēc tam pārrunājām un veicām nepieciešamās izmaiņas. Komponists bija klāt pirmajās trijās no 11.–12. aprīļa orķestra korektūrām un, tā kā kopumā ar darba ievirzi jutās apmierināts, teica, ka ceturtajā vairs neredz lielu vajadzību piedalīties.

Lai gan kopumā manu un orķestra darbu autors novērtēja atzinīgi, tomēr reizēm arī orķestra mēģinājumu laikā viņš korigēja dažas dinamikas gradācijas, tempa, agoģikas un artikulācijas lietas. Pēc katra mēģinājuma arī gāju pie viņa un vaicāju, vai ir vēl kādi ierosinājumi un lūgumi, jo vēlējos radīt pārlicību, ka viņa kā autora idejas un vēlmes tiek ņemtas vērā.

Piemēram, Rodins vēlējās, lai 1. ainā (4.–21. t.) kontrafagots skanīgāk atskaņo savu motorisko kustību, kā arī metāla pūšaminstrumenti (6.–22. t.) spēlē *mf* un akcentēti parāda katru iestāju (kaut partitūrā norādīts *mp* un bez akcentiem). Uzdevu jautājumus arī par flautu un klarnešu artikulāciju 2. ainā, kas muzikāli līdzīgās vietās (62., 63. t. un 69., 70. t.) Kijivā veiktajā ierakstā tomēr skan dažādi – autors piekrita, ka būtu vēlams tās vienādot. Šajā ainā, kurā ir ļoti daudz sešpadsmitdaļu un aktīvas artikulācijas (īpaši koka pūšaminstrumentiem), komponists aicināja panākt vieglu un bezbēdīgu skanējumu, bez darba sajūtas (saturiski atainota studentu bezrūpīgā ikdiena).

Vairākkārt vaicāju par stīgu grupas skaņveidi dažādos posmos – ar vai bez vibrato? Komponistam šīs krāsu un raksturu spēles šķita saistošas, tāpēc viņš arvien izšķīrās par vai pret. Piemēram, 3. ainas 188.–195. taktī rosināju stīginstrumentiem spēlēt *non vibrato* (statiska, horizontāla skaņa, baiss iespaids); savukārt no 196. takts, kad stīginstrumenti paliek vieni paši bez pūšaminstrumentiem un tiek pievienots vibrato, akords uzreiz iegūst dvēseliskāku, emocionālāku skanējumu.

Vairākos posmos autors mainīja partitūrā norādīto dinamikas vai artikulācijas veidu: piemēram, 5. ainas 307. un 308. taktī stīginstrumentu *divisi* posmā partitūrā redzami *tenuto*, taču komponists vēlējās, lai spēlējam *molto marcato*, ar izteiktiem akcentiem, artikulēti un asi.

Diskusija bija arī par trompešu solo 7. ainas 396.–398. taktī: partitūrā redzams viens artikulācijas veids, bet Kijivas audioierakstā dzirdams cits. Jautāju, kā tad autors vēlas, lai šo vietu spēlējam? Atzīstot Kijivas izrādes limitēto mēģinājumu laiku, komponists mudināja veidot *staccato* un *legato* miju, kā rakstīts partitūrā.

Rodins vērsa manu uzmanību arī uz viņam būtisko zvanu tembru – teju visās vietās, kur šis instruments parādās, viņš vēlējas, lai tas būtu skanīgs un vairāk izvirzītos priekšplānā, lai zvanu tembrs paceltos pāri orķestra kopskaņai.

Zināmas domstarpības ar autoru raisījās par epiloga noslēdzošo tamtama *crescendo*: viņš lūdza divus *crescendo*, kas mani muzikāli nepārliecināja, jo otrs izklausījās pēc “laika aizpildīšanas”. Tāpēc lūdzu, lai tiek veidots viens, taču lēns, izlīdzināts un pakāpenisks *poco a poco crescendo* (skatuviskās darbības konteksts – no augšas tiek nolaistas virves trepes un Homas dvēsele dodas pa tām debesīs).

Mēģinājumi kopā ar balettrupu un orķestri Lielajā zālē noritēja 14. un 15. aprīļa rītā un vakarā. Uzskatu, ka šie ir primāri baleta mākslinieku, ne vairs orķestra mēģinājumi. Tāpēc, kad konkrētais cēliens bija noslēdzies, nevis es stāstīju, ko darīsim un uzlabosim, bet vaicāju horeogrāfam Radu Poklitaru, vai no orķestra būs kas nepieciešams. Ja nepieciešams, mēs atkārtojām konkrētās ainas vai to fragmentus. Pēc tam, kad horeogrāfa vēlmes bija apmierinātas, viņš gāja pie baleta māksliniekiem uz skatuves, savukārt es lūdzu, lai tiek aizvērts skatuves priekškars, kamēr mēs ar orķestri turpinājām uzlabot muzikālās detaļas. Jāatzīst, ka horeogrāfs respektēja orķestra darba grafiku – to, ka pauze ir pusstunda. Baleta atsevišķajos mēģinājumos pauzes parasti ir īsākas, lai baleta mākslinieku ķermeņi par daudz neatdzistu un nebūtu vēlreiz jāiesildās. Pēc pirmās kopīgās mēģinājumu dienas vienojāmies ar orķestri, ka, ņemot vērā cēlienu salīdzinoši nelielo apjomu, varam doties nevis ierastajā pusstundas, bet 20 minūšu pauzē (no malas var šķīst savādi, taču šādas lietas vienmēr vēlams izrunāt iepriekš un saskaņot ar orķestra direktoru un orķestra koncertmeistaru), par ko baleta pārstāvji tikai priecājās.

Jau 21. februārī satikāmies ar horeogrāfu Radu Poklitaru, lai pārrunātu svarīgākos mūzikas un skatuves darbību “sakritienus” brīžus. Jāsaka gan, ka šajā tikšanās reizē no horeogrāfa puses nebija kādu īpašu lūgumu mūzikas interpretācijas ziņā – vienojāmies, ka pamatā pieturēsimies pie Odesas izrādes ieraksta tempiem, jo šis ieraksts bija pamats baleta ikdienas mēģinājumu procesam. Radu Poklitaru lielākais satraukums un bažas bija par baletā izmantotajām trīs fonogrammām (14. aina, 19. aina

un 21. ainas sākums pirms orķestra pievienošanās) – es viņu nomierināju, jo teicu, ka man šīs vietas ir atzīmētas partitūrā, esmu noklausījies šo fonogrammu audio un zinu, kad turpināt ar “dzīvo” orķestra skanējumu, savukārt paši audio faili ir pieejami operas audio inženieriem. Kopumā mūsu pirmā tikšanās ar horeogrāfu bija īsa un konstruktīva, kas savā ziņā raksturoja mūsu saziņu arī turpmākajā izrādes gatavošanas procesā.

Pirmie mēģinājumi Lielajā zālē izrādes tapšanā ir būtisks brīdis, jo satiekas balettrupa, kas vairāk nekā mēnesi ir strādājusi ar ierakstu, un orķestris, kas pirmoreiz ir kopā ar balettrupu – pāiet brīdis, kamēr abi šie lielumi sakausējas. Man par prieku, sakausēšanās šoreiz notika diezgan ātri un organiski, jo lielu nesakritību vai pārpratumu nebija. Pirmajā mēģinājumu dienā uz Lielās zāles skatuves paguvām izmēģināt abus baleta cēlienus gan rīta, gan vakara mēģinājumos un no orķestra mūziķu puses jau skanēja joks: “Tad rītdiena brīva?”. Bet, protams, lai stiprinātu un uzlabotu mūzikas un skatuves saikni, kā arī operas orķestra mūziķu biežās mainības dēļ turpmākie mēģinājumi netika atcelti. Tempa maiņas no baleta puses ir nebeidzama un vienmēr aktuāla problēma (katrs solists jūt un vēlas nedaudz citādi; vienā mēģinājumā derīgs ir viens temps, otrā mēģinājumā jau tomēr vēlams ātrāks – tā ir savveida cīņa ar vējdzirnavām, taču baletdiriģentam jāpieder pie šīm solistu vēlmēm un žanra specifikas).

Mēģinājumu gaitā pārliecinājos, ka kliks var būt noderīgs diriģenta darbā, īpaši, ja mūzikas materiāls ir temporitma ziņā konstants, bez straujām tempa izmaiņām. Tā tas ir, piemēram, baleta “Vijs. Šausmu nakts” 12. un 18. ainā, kur iestudējuma procesā izlēmām kliku lietot, lai arī sākumā apsvērām citas versijas un centāmies iztikt bez tā (vairāk par to lasāms 3.2.1. nodaļā). Tiesa, ar klicka klātbūtni diriģenta darbs nebūt nekļūst vieglāks – tieši pretēji, gan diriģentam, gan katram orķestra mūziķim ir savs unikāls mūzikas virzības tvērumi. Katrai muzikālai frāzei, pat tad, ja tā ir tempa ziņā nemainīga, ir sava attīstības agogika – piemēram, kad 18. ainā (878. t., norāde *Espressivo*) pirmās vijoles un koka pūšaminstrumenti uzsāk augšupvērstu melodisko līniju, mūziķi dabiski vēlas nedaudz paātrināt tempu, tāpēc man ar žestu šeit nereti nākas viņus pakāpeniski bremsēt.

Radu Poklitaru pat pēc pirmizrādes ļoti vēlējas, lai pāris kulminatīvos momentos (iekāres tēmas *tutti* skanējuma brīžos) kliks tiktu izmantots, jo, viņaprāt, iespējama vēl precīzāka sinhronitāte ar videoprojekcijām (šo vēlmi, manuprāt, ļoti ietekmēja fakts, ka horeogrāfs, ikdienā strādājot ar baleta trupu, vienmēr izmantoja

Odesas izrādes video, kur orķestra iepriekš ierakstītam audio failam pēcāk tika pievienotas videoprojekcijas, kas gala rezultātā, protams, ir precīzāks, taču “dzīvā” izpildījuma gadījumā grūti sasniedzams rezultāts). Interesanti, ka horeogrāfs šajos posmos īpaši pārdzīvoja, lai mūzika sakristu ar video, nevis skatuviskajām kustībām. Man gan pirmizrādē no diriģenta vietas orķestra “bedrē” šķita, ka sakrīt teju ideāli, taču Radu Poklitaru teica: “Pirmajā cēlienā bija, otrajā cēlienā nebija.” Es apsoliju, ka līdz nākamajai izrādei (tātad nākamajam vakaram) vairākkārt noskatīšos Kijivā veikto audio/video ierakstu, lai pierastu pie konkrētā videoprojekciju tempa, taču kliku šajās epizodēs neizmantosim. Horeogrāfa atbilde bija īsa: “Labi, viss skaidrs, ejam iedzert vīnu”.

Iestudējuma process vairākkārt lika koriģēt partitūrā ietvertās dinamikas gradācijas. Piemēram, 23. ainā (1341. t.) ir pirmā reize, kad uz skatuves ieraugām Viju – šis brīdis izcelts ar sitaminstrumentu signālu (zvārgulīšiem) kopā ar zema reģistra klasterakordu klavierēs (skat. piemēru 3.6.). Pirmais šāda veida signāls ir būtisks baleta māksliniekiem, lai sekotu darbība uz skatuves; ja tas tiek spēlēts *mp*, kā norādīts partitūrā, tad mūsu Lielās zāles akustikā tas ir gandrīz nedzirdams, līdz ar to jāspēlē daudz skanīgāk (vismaz *forte*), lai notiktu skatuviska kustība.

The image shows a musical score for four staves. The top staff is labeled 'T-t.' and contains the Russian text 'Виконавец повинен знаходитися біля Piano'. The second staff is 'Shaman's Staff' with dynamic markings *mp*, *mf*, *f*, and *più f*. The third staff is 'Vibr.' with the instruction 'spegnere'. The fourth staff is 'P-no' with the instruction 'хроматичний кластер (con entrambe le mani) div.' and dynamic markings *mp*, *mf*, *f*, and *più f*. At the bottom right of the P-no staff, it says 'div. in 2. stil nontic'.

Piemērs 3.6. Daļa partitūras 2. cēliena 23. ainas 1339.–1347. taktī

Lielās zāles mēģinājumos bija brīži, kad pēc baleta mākslinieku lūgumiem koriģēju mūzikas atskaņojumu. Piemēram, 3. ainas noslēgumā Homa Bruts vēl ir uz skatuves, savukārt 4. ainas sākumā viņam jāuzskrien uz skatuves kopā ar kordebaleta puisiem – lai paveiktu skatuviskās darbības, nepieciešamas aptuveni sešas sekundes, tāpēc sarunājām, ka pēc Homas aizskriešanas aizkulisēs nedaudz pagaidu un tad ar orķestri uzsāku nākamo ainu. Arī 5. ainā bija lūgums no horeogrāfa puses – baleta

mākslinieki vēlējās, lai ainas pamattempis būtu jūtami lēnāks nekā partitūrā norādītā ceturtdaļas atbilstība metronoma atzīmei 72 (un lēnāks arī nekā Odesas izrādes ierakstā). Mēs ar orķestri respektējam baleta pārstāvju lūgumu un iestrādājām vēlamo tempu – tas izcēla nesteidzīgumu un laiskumu skatuves darbības norisē buduarā un gultā.

Jāatzīst, ka līdzšinējā darbā opernamā esmu sastapis vairākus horeogrāfus un pieredzējis dažādus darba stilus. Nereti horeogrāfi ar trupu strādā skaļā, pat nedaudz agresīvā tonī, taču Radu Poklitaru izturējās ļoti koleģiāli – nevienā mēģinājumā nedzirdēju paceltu balsi. Man simpatizēja arī horeogrāfa uzmanīgā attieksme pret mūzikas materiālu un mūzikas lomu baletā kopumā.¹⁵⁶ Piemēram, 7. ainā horeogrāfs vairākkārt aicināja uz skatuves esošos baleta māksliniekus ieklausīties mūzikas pulsācijā, sajust stiprās un vājās taksdaļas, lai tās veidotos sinhroni ar deju uz skatuves (zīmīgi, ka viņš nelūdza koriģēt tempu man, bet lūdza ieklausīties tieši baleta māksliniekus). Arī baletam, no mēģinājumu zāles nonākot Lielajā zālē, visnotaļ jāpierod pie skatuves izmēriem un plašuma. Šajā “Homā dejas” noslēgumā (7. aina, 409.–411. t.) horeogrāfam un komponistam piedāvāju trīs dažādus interpretāciju variantus, no kuriem viņi izvēlējās versiju ar visstraujāko paātrinājumu (ātrāk, nekā norādīts partitūrā) – naktskluba ballītes aina spēji sastingst, mūzika apraujas, Homā draudzene Vasiļina sit viņam pliķi (timpānu tremolo solo vieta 408. t.), kam seko strauja skatuviskā un muzikālā “aizsteigšanās”.

Arī 13. ainā nācās koriģēt mūzikas materiāla interpretāciju pēc horeogrāfa un baleta mākslinieku lūguma. Lai sinhronizētu orķestra skanējumu ar baleta mākslinieku kustību uz skatuves, horeogrāfs lūdza īpaši skaidri un ar skanīgāku spēli izcelt četrus zvānu signālus (730.–734. t.), kurus dejotāji uz skatuves skaita, lai reizē ar ceturto signālu vienoti un spēji palēninātu kustības, radot palēninātas filmas (angliski *slow motion*) iespaidu. Uzdevums bija skaidrs un konkrēts, tomēr pagāja trīs mēģinājumi uz Lielās skatuves, kamēr atradām īsto zvānu skaļumu (šeit sava loma diemžēl bija arī operas orķestra ikdienas darba specifikai un mūziķu biežajām maiņām iestudējuma laikā). Iestudējot skatuves žānu darbus, diriģentam arvien lietderīgi apjautāties horeogrāfam vai režisoram, vai, viņuprāt, mūzikai un skatuviskajai darbībai ainu/cēlienu beigās jānoslēdzas kopā. Šajā gadījumā Radu Poklitaru vēlējās, lai kustība

¹⁵⁶ Rodins: “Mani iespaidoja tas, ka Radu Poklitaru tekoši lasīja orķestra partitūru (ņemiet vērā, ka tā nav uzrakstīta vienkārši). Es nezīnu, vai uz mūsu planētas vēl ir horeogrāfi, kas lasa orķestra partitūras...” (Rodin 2019)

uz skatuves turpinātos vēl pēc mūzikas izskanēšanas (tamtama pēcskanās), tādā veidā radot mistisku cēliena izskaņu klusumā, kamēr aizveras priekšsvars.

Kaut arī 17. ainas 838.–851. taktij partitūrā pārsvarā veltīta klusinātas dinamikas norāde (*p* vai *mp*), tomēr jau pēc pirmajiem mēģinājumiem opernama Lielajā zālē komponists lūdza visu šo posmu interpretēt skanīgāk (vismaz *mf*), citādi dinamikas kontrasts pēc iepriekšējās ainas, viņaprāt, esot par spēju. Turklāt sākumposma noslēgumā (851. t.) autors vēlējās ļoti asu akcentu pirmo un otro vijoliņu partijās, kā arī *molto crescendo* zemāko stīginstrumentu partijās, lai pēc iespējas skaidrāk nošķirtu abus formas posmus un to raksturus. Izrādes diriģentam 17. ainas noslēgums ir svarīgs brīdis, jo, skatot beigu taktīm, laikā austiņu vads jāieliek kreisajā ausī, lai nenokavētu klika atskaiti *attacca* pirms nākamās ainas. Apgrūtinotais diriģentam šajā brīdī ir tas, ka ar vadu ausī, bet vēl bez klika tajā jāseko līdzī notikumiem uz skatuves un īpaši video, lai “aizdzītu” kordebaletu no skatuves sinhroni ar rokas mājienu videoprojeksijā. Šajā brīdī man vienmēr nedaudz jāpalēnina pulsācija un jāpagarina pauzes 857. taktī, jo iepriekšējās emocionāli sakāpinātajās taktīs orķestra mūziķiem ir tendence tempa ziņā tiekties uz priekšu, tādējādi nedaudz apsteidzot video.

Lielās zāles mēģinājumu laikā vienojāmies, ka 18. ainas sākumā būs nepieciešams kliks, lai horeogrāfiskais risinājums precīzi atbilstu mūzikai un videoprojeksijai: baleta solistam (Homas atveidotājam) videoprojeksija ir aiz muguras, viņš to neredz, tātad vadās tikai pēc reālā mūzikas skanējuma. Jāsaka, ka esmu piedzīvojis gan veiksmīgus šīs idejas īstenojumus (piemēram, pirmizrādē 20.04.2023.¹⁵⁷), gan arī neveiksmīgus, kad video darbinieka cilvēciskas kļūdas dēļ sinhronitāte nav iespējama (piemēram, 13.05.2023. izrādē videoprojeksija tika sākta pāris sekundes pirms klika atskaites manā ausī, tādējādi cerētā kopdarbība ar skatuvi izpalika¹⁵⁸). Baleta māksliniekiem 18. ainā bija dažas vēlmes attiecībā uz mūziku – 905. taktī vēl skanīgāk izcelt sitaminstrumentu signālu (Jaunkundze guļ zārkā, taču līdz ar šo akordu atmosfēra, atdzīvojas), kas būtiski skatuves kustības maiņas dēļ; tāpat arī nepieciešams nedaudz pagaidīt pirms 916. takts, kur baletmāksliniekiem vajadzīgs ilgāks statiskuma brīdis, lai nākamais kociņu (*claves*) signāls būtu kā skaidrs impulss jaunai kustībai.

¹⁵⁷ Skat. pētījuma autora digitālo arhīvu, video_Rodins_Nr. 3: <https://www.youtube.com/watch?v=DU5yIG4Z3ew>

¹⁵⁸ Skat. pētījuma autora digitālo arhīvu, video_Rodins_Nr. 4: <https://www.youtube.com/watch?v=VbJHQtU1D-c>

Kopumā šajās divās mēģinājumu dienās Lielajā zālē centos arī komunicēt ar vadošajiem baleta solistiem individuāli. Pārsvārā aprunājāmos starpbrižos vai pēc mēģinājumiem, kad vaicāju, vai pamattempo ir ērti un saprotami, vai orķestris dzirdams utt. (piemēram, buduāra ainā “Kunga namā”).

Ģenerālmēģinājumi notika 18. aprīļa vakarā bez publikas (pirmizrādes sastāvs) un 19. aprīļa vakarā ar publiku (otrās izrādes sastāvs); to gaitā saņēmu horeogrāfa lūgumu pēc iespējas īsināt muzikālās pauzes starp ainām. Jāsaka gan, ka komponists partitūrā daudzu ainu noslēgumos ierakstījis tukšas taktis vai ģenerālpauzi, tādas norādītas arī mūziķiem partijās. Jau 1. ainas noslēgums (51.–55. t.) horeogrāfam pirmajā ģenerālmēģinājumā šķita muzikāli par ilgu (“šeit nekas skatuviski nenotiek, varam iet tālāk”), taču, saskaņā ar partitūru, pirmajām vijolēm jātur “la” vēl četras taktis. Ģenerālmēģinājumu stadijā diriģentam vairs nav lielu iespēju sarunāt ar orķestri kādu posmu nespēlēt, nav iespējams izmēģināt kādas pēkšņas muzikālas izmaiņas (ja nu vien pāris minūtes pēc paša ģenerālmēģinājuma noslēguma), jo jāspēlē izrāde pilnā apjomā bez apstāšanās.

Un tomēr, arī šajos ģenerālmēģinājumos Radu Poklitaru lūdza koriģēt pāris muzikālas lietas – piemēram, 20. ainas 1028. taktī tamtama signālu spēlēt skanīgāk (nevis *mp*, kā norādīts partitūrā, bet *forte*), jo baleta mākslinieki uz skatuves to slikti dzirdot. Pēc otrā ģenerālmēģinājuma horeogrāfs izteica vēlmi pēc veiklāka tango pamattempa vijolēm (9. aina), savukārt komponists lūdza pamainīt artikulāciju 22. ainas vijoļu duetam (1220.–1227. t.) – atskaņot to nevis *marcato* ar akcentiem (kā norādīts partitūrā), bet *tenuto*, lai muzikālais raksturs precīzāk atbilstu skatuviskai darbībai. Šādus lūgumus gan pirms pašas pirmizrādes varu nodot vienīgi telefoniski. Šajā gadījumā pirms izrādes zvanīju orķestra koncertmeistarei Svetlanai Okuņai un pianistei Ilzei Ozoliņai¹⁵⁹, lai nodotu horeogrāfa un komponista vēlmes. Lūgums Svetlanai Okuņai bija saistīts ar *subito piano* vietu 22. ainas 1240. taktī, pēc kuras bijām iestrādājuši pakāpenisku kāpinājumu (*crescendo*), taču komponists pirms pirmizrādes vēlējās, lai tūlīt ir atpakaļ *mf* dinamika, nevis šis pakāpeniskais *crescendo*; Ilzei Ozoliņai tika adresēts lūgums par skanīgākiem akordu signāliem 23. ainas 1341.–1347. taktī.

Pēc otrā ģenerālmēģinājuma ar horeogrāfu un komponistu apspriedām arī 23. ainas 1281. takts tempu, kur autors devis norādi, ka ceturtdaļa ar punktu atbilst

¹⁵⁹ Ilze Ozoliņa dzimusi 1970. gadā.

metronoma atzīmei 60 (*Andante agitato*); savukārt es to jūtu nedaudz satrauktāku, veiklāku. Horeogrāfs vaicāja, vai varētu pirmizrādē tomēr spēlēt nedaudz lēnāk, taču komponistam šis veiklais temps bija ļoti patīcis, jo viņš uzreiz izsaucās: “Nē, bet man tā patika!”. Radu Poklitaru atbilde komponistam: “Nu nedaudz, nedaudz mierīgāk, lūdzu!”. Protams, jārespektē horeogrāfa lūgumi: ja nevar izdejojot tik ātri, tad jāmaina pamattempa – man ikreiz šajā vietā jāatceras, ka es un autors muzikāli vēlētos veiklāk, taču vajag sevi nedaudz bremsēt, lai neaizietu skatuvei “pa priekšu”.

Kopumā orķestra sniegumu **pirmizrādē (20.04.2023.)** vērtēju augstu: jutu nedalītu uzmanību un atsaucību no mūziķu puses. Taču, kā nereti esmu piedzīvojis, lielāka uzmanība jāvelta otrajai atskaņojuma reizei, kas mēdz būt kvalitātes ziņā vājāka, jo mūziķu uzmanība atslābst un vairs nav tik uzasināta kā pirmajā reizē. Diemžēl šis nebija izņēmums, un otrajā izrādē (21.04.2023.) saskāros ar dažām tehniskām neprecizitātēm no orķestra puses, kuru iepriekšējā vakarā nebija. Piemēram, 23. ainas 1309. takts un turpmākais kontrabasu un čellu posms pēkšņi sagādāja ritmiskas un intonatīvas problēmas – bija vērojama tendence ritmiski kavēties, kā arī artikulācija bija pārāk maiga vēlāmā *molto marcato* vietā. Jāatzīmē arī 21. ainas 1092.–1100. takts (skat. piemēru 3.7.), kurā jau pirmizrādes sniegumā vēlējos asāku un precīzāku stīgu grupas artikulāciju iestāšanās vietās, taču otrajā izrādē šis posms izskanēja vēl nepārliciecināšāk, ko pārdzīvoju gan es, gan komponists un horeogrāfs¹⁶⁰.

¹⁶⁰ Skat. pētījuma autora digitālo arhīvu, video_Rodins_Nr. 5): https://www.youtube.com/watch?v=MKNy_Orkl6I

The image shows a page of a musical score for a string ensemble. The score is divided into several staves: V-no Solo, V-ni I, V-ni I div. in 4, V-ni II, V-ni II div. in 4, V-le div. in 4, V-le, V-c., and C-b. The music is written in treble and bass clefs. It features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *pp*, *p*, *mp*, *più f*, and *pp*. The score includes various musical notations like slurs, accents, and hairpins.

Piemērs 3.7. Daļa partitūras 2. cēliena 21. ainas 1092.–1100. taktī

Jau izrādes laikā pie sevis apsvēru kādus variantus, kā šo epizodi padarīt muzikāli precīzāku un orķestra mūziķiem parocīgāku (augsta tesitūra, kas rada intonatīvas neprecizitātes un pārāk “gļēvu” artikulāciju) – nonācu pie secinājuma, ka varētu palīdzēt princips, ka katras stīgu grupas (pirmo vijoļu, otro vijoļu un altu) koncertmeistars spēlē visus attiecīgajai instrumentu grupai atvēlētos pustoņus pēc kārtas (pārējie kolēģi pievienojas koncertmeistaram konkrētajā *divisi* iestājas vietā), tādā veidā iegūstot intonatīvu stabilitāti, jo katrai nākamajai *divisi* nav jāmeklē pilnībā no jauna nots atrašanās vieta uz grifa. Saņēmu komponista piekrišanu šāda veida eksperimentam un nākamajā orķestra korektūrā 14. jūnijā (tātad teju divus mēnešus vēlāk) šo principu veiksmīgi īstenoju arī praksē.

Skatuves žanru, tostarp baleta, specifika diriģentam un orķestrim mēdz būt apgrūtināša no mēģinājumu plānojuma viedokļa, īpaši repertuāra teātros, jo nereti nav iespējams iepānot mēģinājumu vai orķestra korektūru pirms izrādes. Sarunās ar

pieredzējušo LNOB baleta izrāžu diriģentu Farhadu Stadi¹⁶¹ esmu sapratis, ka klasiskajā baleta repertuārā (piemēram, “Gulbju ezers”, “Riekstkodis”, “Žizele” u. c.) tādas iespējas praktiski neesot gandrīz nekad (ja nu vien pirms kādas došanās viesturnejā vai citā neordinārā gadījumā) (Stade 2024: saruna). Ja ar klasiskā baleta repertuāru lielākā orķestra mūziķu daļa ir saskārusies gadu gadiem, pieredzējušākie mākslinieki pat vairākiem gadu desmitiem, tad citādi ir ar laikmetīgiem jauniestudējumiem un mūsdienu mūziku, kur orķestra korektūras ir kritiski nepieciešamas, lai izrādēs uzturētu orķestra snieguma kvalitāti. Piemēram, 2023./2024. gada sezonā kopš 18. augusta bijām nospēlējuši jau trīs “Vijs. Šausmu naktis” izrādes, līdz beidzot varējām ar orķestri satīties korektūrā 2024. gada 25. janvāra rītā. Kā atzina orķestra mākslinieki pēc korektūras, drošības un pārlicības sajūta pirms vakara izrādes noteikti ir lielāka. Arī no savas puses varu atzīt, ka orķestra sniegums izrādē bija tehniski precīzāks un muzikāli atbrīvotāks nekā sezonas iepriekšējās izrādēs, pirms kurām korektūra nebija iespējama.

¹⁶¹ Farhads Stade dzimis 1970. gadā.

4. OPERAS IESTUDĒJUMS: DŽUZEPES VERDI “DONS KARLOSS”

4.1. No Šillera drāmas līdz Verdi operai

4.1.1. Frīdrihs Šillers un “Dons Karloss”

Rakstot par lugas “Dons Karloss, Spānijas bērns”¹⁶² (*Don Karlos, Infant von Spanien*) rašanos, literatūrzinātnieks Benedikts Kalnačs¹⁶³ pievērš uzmanību Frīdriha Šillera¹⁶⁴ biogrāfijas kontekstam: šī darba rašanās laikā Šillers jau bija kļuvis plašāk pazīstams, sacerot tādas vēl mūsdienās bieži uzvestas lugas kā “Laupītāji” (*Die Räuber*, 1781), “Fiesko sazvērestība Dženovā” (*Die Verschwörung des Fiesko zu Genua*, 1783) un “Viltus un mīla” (*Kabale und Liebe*, 1784). Tās tika rakstītas Manheimas Nacionālajam teātrim (*Mannheimer Nationaltheater*), kur viņš šajā periodā bija piesaistīts kā regulāri apmaksāts autors. Tieši šī teātra intendants Volfgangs Heriberts Dalbergs¹⁶⁵ 1782. gada vasarā ieinteresēja Šilleru par sižetu, kura centrā ir 16. gadsimta Spānijas princis Karloss (*Carlos*). Darbība risinās 16. gs. 60. gados, tās politisko fonu veido neatkarības cīņas Nīderlandē, taču centrālais konflikts saistās ar mīlas trijstūri – Spānijas karali Filipu II (*Felipe II*), viņa trešo sievu Izabellu de Valuā (*Isabel de Valois*) un kronprinci Karlosu, Filipa dēlu no pirmās laulības. Kā rezumē Kalnačs, “ar Izabellu saderināts sākotnēji bija Karloss, tomēr, politisku motīvu vadīts, laulības noslēdza viņa tēvs. F. Šillers šo situāciju analizējis, veidojot psiholoģiski komplicētu lugas sižetu. Savukārt politiskie notikumi un nepieciešamība apspiest nepakļāvīgo Nīderlandi pastiprina aizdomu un bažu pilno atmosfēru Filipa galmā.” (Kalnačs 2022).

Gan Karloss, gan viņa tēvs Filips II un karaliene Izabella (vācu versijā Elizabete) bija reālas vēsturiskas personas, kuru dramatisko attiecību peripetijas jau pirms Šillera piesaistījušas vairāku autoru uzmanību. Šillera izmantoto teksta avotu vidū ir franču autora, abata de Senrāla¹⁶⁶ novele *Histoire de Dom Carlos* (“Stāsts par Donu Karlosu”, 1672) un skotu vēsturnieka Roberta Vatsona¹⁶⁷ grāmata *History of Philip II of Spain* (“Stāsts par Spānijas [karali] Filipu II”, 1777). Kā atzīmē

¹⁶² Turpmāk tiks lietots sāsināts nosaukums, kas arī bieži ir aprītē mūsdienās – “Dons Karloss”.

¹⁶³ Dzimis 1965. gadā.

¹⁶⁴ *Friedrich Schiller* (1759–1805).

¹⁶⁵ *Wolfgang Heribert Dalberg* (1750–1806).

¹⁶⁶ *Abbé de Saint-Réal* (1643–1692).

¹⁶⁷ *Robert Watson* (~1730–1781).

Kalnačs, notikumi lugā tomēr nav atainoti vēsturiski precīzi: izmaiņas notikušas, lai izceltu svarīgus aspektus tēlu attiecībās, kā arī brīvības un neatkarības ideju (Kalnačs 2022). Turpinot šo domu, var atgādināt, ka dažādu tautu brīvības cīņas iedvesmojušas daudzus Šillera darbus, vai nu izvirzoties notikumu priekšplānā, vai arī veidojot fonu personisko attiecību peripetijām. Te minamas tādas jau pēc “Dona Karlosa” tapušas lugas kā “Orleānas jaunava” (*Die Jungfrau von Orleans*, 1801, par Žannu d'Arku¹⁶⁸) un "Vilhelms Tells" (*Wilhelm Tell*, 1803/04, par šveiciešu tautas varoni). Šāda tematika apliecina Šilleru kā spilgtu apgaismības laikmeta pārstāvi.

Viņš pats savu motivāciju pievērsties “Dona Karlosa” sižetam ir izklāstījis vēstulē draugam un radniekam, Meiningenes bibliotekāram Vilhelmam Frīdriham Hermanim Reinvaldam¹⁶⁹:

“Tādi raksturi kā dedzīgs, dižs, jūtīgs jauneklis, turklāt troņmantnieks; karaliene, kas būdama savu jūtu gūstā, neraugoties uz viņai labvēlīgajiem likteņa pavērsieniem, tomēr ir lemta nelaimei; greizsirdīgais tēvs un laulātais draugs; nežēlīgais un liekulīgais Inkvizitors un barbariskais hercogs Alba, šķiet, man nevarētu neizdoties. Jāņem arī vērā, ka uz vācu skatuvēm trūkst tādu darbu, kas ataino lielus valstsvīrus.” (Citēts no Luserke-Jaqui 2005: 92–93)

Atbilstoši klasiskās drāmas tradīcijai, lugai ir pieci cēlieni. Turpinājumā sniegts ieskats drāmas gaitā; tas balstīts Ērikas Fišeres-Lihtes¹⁷⁰ piedāvātajā teksta struktūras raksturojumā (Fischer-Lichte 1990: 34–54), saistot to ar literatūras un teātra zinātnieka Gustava Freitāga¹⁷¹ sniegtajiem klasiskās drāmas cēlienu funkciju aprakstiem (Freitag 1863: 166–173).

1. cēliena (pēc Freitāga, drāmas ekspozīcija) centrā ir prinča dona Karlosa raksturojums. Tiek atklāta slepenā mīlestība pret pamāti Elizabeti un arī saspringtās attiecības ar tēvu Filipu – greizsirdīgu un stingru Elizabetes laulāto draugu. Atainota arī Karlosa draudzība ar Pozas marķīzu (Rodrigo): tieši saskarē ar viņu izkristalizējas apņēmība palīdzēt flāmiem, kurus nomāc dzīve spāņu varas (un karaļa Filipa) pakļautībā.

¹⁶⁸ *Jeanne d'Arc* (~1412–1431).

¹⁶⁹ *Wilhelm Friedrich Hermann Reinwald* (1737–1815).

¹⁷⁰ *Erika Fischer-Lichte* (dzimusi 1943. gadā).

¹⁷¹ *Gustav Freitag* (1816–1895).

2. cēliens (pēc Freitāga, sarežģījums) sākas ar dona Karlosa un viņa tēva Filipa pirmo aso strīdu, kas gan beidzas ar izlīdzinājumu, taču seko sadursme ar hercogu Albu – Karlosa sīvu konkurentu cīņā par karaļa labvēlību, kā arī ar princesi Eboli (tā viņu ir kaisli mīlējusi, taču, kad mīla atraidīta, gatava iesaistīties pret Karlosu vērstās intrigās). Cēliena noslēgumā Pozas marķīza (Rodrigo) izrādītā draudzība vēl vieš cerības uz pozitīvu risinājumu.

3. cēliens (pēc Freitāga, kulminācija) sākotnēji parāda karali Filipu viņa guļamistabā jaunā ampluā – šeit viņš atklājas ļoti cilvēcisks, ne kā bargs valdnieks. Taču Eboli un hercoga Albas intrigu dēļ karaļa dvēselē tiek sēts nemiers, un greizsirdība pret paša dēlu pieņemas spēkā. Būtiska šī cēliena daļa ir Filipa un Pozas marķīza Rodrigo dialogs, kurā marķīzs enerģiski iestājas par flāmu tautu. Politiskā ziņā šeit saduras divu pilnīgi pretēju uzskatu piekritēji – monarhs ar despotiskām tieksmēm un humānisma idejas atbalstošais, liberālais marķīzs. Tomēr Filips novērtē marķīza cildeno drosmi, un, kaut arī neatbalsta viņa idejas, ir gatavs izmantot Rodrigo draudzību ar donu Karlosu, lai izzinātu, cik patiesi ir dēlam adresētie Eboli un hercoga Albas apvainojumi.

4. cēliens (pēc Freitāga, atrisinājuma novilcinājums jeb pagrieziens atpakaļ – *Umkehr*): intrigantiem ir izdevies mest ēnu uz dona Karlosa un Elizabetes attiecībām kā draudu karalim Filipam, un tēvs licis Karlosu ieslodzīt cietumā. Pozas marķīzs savukārt ir gatavs ziedoties un gādā, lai karaļa rokās nonāktu viltoti dokumenti, kas parāda pašu marķīzu kā nodevēju, bet attaisno Karlosu. Filips, kas ticējis marķīzam, ir satriekts un raud. Tikām princesi Eboli moka sirdsapziņas pārmetumi par līdzdalību intrigās, un viņa visā atzīstas Elizabetei; karaliene liek viņai doties klosterī.

5. cēliens (pēc Freitāga, katastrofa). Rodrigo pēdējo reizi tiek ar Karlosu cietumā un turpat kā nodevējs tiek nošauts. Karalis atkal ir gatavs dāvāt tēva mīlestību dēlam, taču satriektais Karloss, redzot, kas noticis, asi apvaino tēvu un gatavs sākt pret viņu bezkompromisa cīņu. Filips ir visdziļākajā dvēseles krīzē – viņu nodevis gan Pozas marķīzs, gan paša dēls. Dumpīgi noskaņotu madridiešu pūlis pieprasa atbrīvot princi.

Naktī dons Karloss atnāk pie Elizabetes atvadīties pirms došanās uz Flandriju, kur gatavs cīnīties par flāmu tautu, īstenojot arī sava nonāvētā drauga, Pozas marķīza,

sapni. Abus pieņē karalis Filips. Pēc visa notikušā viņš ir atguvis līdzsvaru un atkal ir stingrs valdnieks, kurš tagad sausi un nepielūdzami nodod pats savu dēlu Lielinkvizitora rīcībā.

Šillers bijis pārliecināts, ka “Dons Karloss” var kļūt par viņa labāko darbu un jau tā tapšanas laikā, 1785. gadā, apzīmējis to kā “mana gara mīļāko bērnu” (citēts no Luserke-Jaqui 2005: 93). Luga jeb dramatisks dzejojums (*dramatisches Gedicht*) ir pirmpublicēta un ar milzu panākumiem pirmuzvesta 1787. gadā Hamburgā, bet pēc tam vēl vairākkārt pārstrādāta (Luserke-Jaqui 2005: 92).

Teātra zinātniece Ērika Fišere-Lihte savā monogrāfijā *Friedrich Schiller: Don Carlos* izvirza retorisku jautājumu, kas nav viennozīmīgi atbildams un varētu būt ne vien pētnieku, bet arī dažādu režisoru interpretāciju objekts: vai “Dons Karloss” ir “ģimenes dzīves tēlojums vai arī politiska drāma?” (Fischer-Lichte 1990: 55) Viņa norāda, ka lugas tapšanas laikā, 18. gs. 80. gados, tieši ģimenes drāma bija vācu publikas visiemīļotākais teātra žanrs. Turklāt šajā laikā arī valdījusi tendence pilsoniskās sabiedrības ģimeni, kurā valda dabiskums un savstarpēja uzticēšanās, pretstatīt galma videi, kur pat ģimenes locekļu vidū veidojas dažādas intrigas (Fischer-Lichte 1990: 20). Visai cieša ir “Dona Karlosa” saistība ar vētru un dziņu (*Sturm und Drang*) laikmeta lugām, kas, pievēršoties ģimenes drāmas modelim, īpašu uzmanību veltīja tēvu un dēlu attiecībām; savukārt Pozas marķīzs (Rodrigo) ar savu ideju par “cilvēku kā pašmērķi” (citēts no Fischer-Lichte 1990: 22) atspoguļo arī apgaismības pārstāvju iedvesmošanos no renesanses humānisma.

4.1.2. Džuzepe Verdi un “Dons Karloss”

4.1.2.1. Ieskats operas tapšanas vēsturē

“Dons Karloss” (*Don Carlos*) ir Džuzepes Verdi opera piecos cēlienos, kurai libretu sarakstījis Žozefs Meri¹⁷² un Kamils Dilokls¹⁷³ pēc Frīdriha Šillera traģēdijas “Dons Karloss, Spānijas bērns” motīviem.

Jau 1850. gadā Parīzes operas pārstāvji (toreizējais *Théâtre Impérial de l'Opéra*, tagadējā *L'Opéra de Paris*) vērsās pie Verdi ar aicinājumu sacerēt t. s. lielo operu jeb

¹⁷² *Joseph Méry* (1797–1866).

¹⁷³ *Camille Du Locle* (1832–1903).

grand opéra šim teātrim. Toreiz komponistam tika piedāvāts arī Šillera lugas “Dons Karloss” sižets, taču viņu vairāk saistīja “Sicīliešu vakarēdiens” (*Les Vêpres siciliennes*), kas arī piedzīvoja pirmizrādi Parīzes operā 1855. gadā. Desmit gadus vēlāk Parīzes teātris vēlreiz uzrunāja komponistu, un šoreiz viņa izvēle bija tieši “Dons Karloss”.

Rezultātā tapa piecu cēlienu opera, kas ir viens no vērienīgākajiem Verdi darbiem. Pirmo reizi tā iestudēta franču valodā Parīzes operā 1867. gada 11. martā. Taču līdz pat 19. gs. 80. gadu vidum komponists vēl vairākkārt atgriezās pie “Dona Karlosa” – operai ir četras redakcijas (Parker 2007: 195), kas arī turpinājumā tiks īsi apskatītas.

1) Parīze, 1867. gads

1864. gadā Parīzes operas direktors Emīls Perins¹⁷⁴ piedāvāja Verdi Ežēna Skriba¹⁷⁵ libretu “Judīte”, kas glabājās nelaiķa Džakomo Meijerbēra¹⁷⁶ arhīvā. Verdi to noraidīja, tomēr Perins turpināja viņu pārliecināt, galvenokārt izmantojot kā starpnieku komponista draugu un viņa darbu izdevēju Francijā Leonu Eskudjē¹⁷⁷. 1865. gadā Eskudjē ieradās pie Verdi, kurš tolaik dzīvoja Buseto, un piedāvāja izvēlei vairākus Žozefa Meri un Kamila Dilokla (Perina krustdēla) izstrādātus libretus – “Kleopātru”, “Karali Līru” un “Donu Karlosu”. Komponists informēja Perinu, ka “Kleopātras” temats viņu neinteresē, savukārt “Karalim Līram” pietrūkst skatuviskuma un tas radītu grūtības solistu sastāva izveidē, toties “Dons Karloss” viņam šķiet “izcila drāma”. Jau šajā agrīnajā posmā Verdi ierosināja pievienot libretam vēl divas Šillera traģēdijas ainas: karaļa Filipa un Lielinkvizitora dialogu, kā arī Filipa un Pozas marķīza Rodrigo skatu. Eskudjē devās prom, saņēmis Verdi stingru apņemšanos sarakstīt lielo operu, ko varētu uzvest pēc aptuveni astoņpadsmit mēnešiem. 1865. gada novembrī komponists apmeklēja Parīzi un parakstīja līgumu (Willson 2020: 128; arī Parker 2007: 196).

Verdi un viņa dzīvesbiedre Džuzepīna Streponi¹⁷⁸ uzturējās Parīzē trīsarpus mēnešus. To laikā komponists kādā koncertā noklausījās “Tanheizera” uvertīru, kas

¹⁷⁴ *Emile Perrin* (1814–1885).

¹⁷⁵ *Eugène Scribe* (1791–1861).

¹⁷⁶ *Giacomo Meyerbeer* (1791–1864).

¹⁷⁷ *Léon Escudier* (1821–1881).

¹⁷⁸ *Giuseppina Streponi* (1815–1897).

bija viņa pirmā saskare ar Riharda Vāgnera mūziku; pēc tam Verdi paziņoja, ka viņa vācu laikabiedrs esot “traks”. Strādājot pie Meri un Dilokla libreta “Donam Karlosam”, komponists ierosināja būtiski papildināt Šillera drāmas sižetu. Iespaidīgā svētās inkvizīcijas soda rituāla (t. s. *autodafē*¹⁷⁹) aina 3. cēlienā netika aizgūta no Šillera, bet gan no Ežēna Kormona¹⁸⁰ 1864. gada lugas “Filips II, Spānijas karalis” (*Philippe II, roi d'Espagne*). Pirms aizbraukšanas no Parīzes 1866. gada martā Verdi pavēstīja, ka librets esot “pilnīgi gatavs un man šķiet labs esam”; tajā pašā laikā viņš arī pabeidza operas pirmo cēlienu. Visas operas orķestrācija (izņemot baletu) tika pabeigta līdz 10. decembrim, un orķestra mēģinājumi sākās 1867. gada 12. janvārī. Pirms pirmizrādes 1867. gada martā kopējais mēģinājumu skaits bija sasniedzis trīsciparu skaitli, kā Verdi 1866. gada septembrī bija žēlojies savam draugam Oprandīno Arrivabem¹⁸¹: “Mēs ejam uz priekšu, bet, kā jau parasti operā, gliemeža gaitā.” (Citēts no Willson 2020: 128) Pirmajā no astoņiem ģenerālmēģinājumiem (1867. gada 24. februārī) tika konstatēts, ka opera ilgst trīs stundas un 47 minūtes – kopā ar nepieciešamajiem starpbrīžiem krietni vairāk par piecām stundām. Kā raksta opermākslas pētniece Flora Vilsone¹⁸², no kaut kā vajadzēja atteikties, lai Parīzes augošo priekšpilsētu publika varētu pirms priekšnesuma izbaudīt nesteidzīgas vakariņas, bet pēc izrādes vēl paspētu uz pēdējo vilcienu mājup (Willson 2020: 128–129). Pēc muzikologa Rodžera Pārķera¹⁸³ apkopotajām ziņām, tika nolemts īsināt prelūdiju un 1. cēliena ievadu, Filipa un Rodriga duetu 2. cēlienā, kā arī Elizabetes un Eboli, pēcāk Karlosa un Filipa duetus 4. cēlienā (Parker 2007: 196). Neraugoties uz to, opera joprojām bija garāka par visiem Verdi iepriekšējiem darbiem; tomēr, kā komponists vēlāk rakstīja tirgotājam Čezārem de Sanktīsam¹⁸⁴, šāds garums bija nepieciešams, lai pienācīgi parādītu attiecīgo dramaturģiju: “Nav runas par to, lai atvēlētu laiku nolūkā parādīt balerīnu kājiņas.” (Citēts no Willson 2020: 129)

Pēc Verdi vērojuma, operas pirmizrāde 1867. gada 11. martā nebija veiksmīga; tā uzskatīja arī daudzi kritiķi. Tika ziņots, ka otro un trešo izrādi publika uzņēma jau labāk, bet Verdi un viņa dzīvesbiedre Streponi jau bija devušies prom no Parīzes uz

¹⁷⁹ Inkvizīcijas tiesas sprieduma pasludināšana un izpilde Portugālē un Spānijā 15.–18. gadsimtā; svinīgais akts parasti notika svētku dienās piedaloties karalim un tautai, un tam lielākoties sekoja notiesātā sadedzināšana uz sārta (tezaurs.lv).

¹⁸⁰ *Eugene Cormon* (1810–1903).

¹⁸¹ *Opprandino Arrivabene* (1807–1887).

¹⁸² *Flora Willson*.

¹⁸³ *Roger Parker* (dzimis 1951. gadā).

¹⁸⁴ *Cesare De Sanctis* (n.d.–1881).

Dženovu. Daudzi kritiķi pauda viedokli, ka Verdi ir aizmirsis par savām muzikālajām saknēm un komponējis kā Vāgners. Saniknotais komponists rakstīja vēstulē Eskudjē: “Esmu pataisīts par teju vai pilnīgu vāgneristu. Tomēr, ja kritiķi būtu pievērsuši kaut mazliet vairāk uzmanības, viņi būtu pamanījuši, ka tieši tādas pašas idejas paustas arī “Ernani” tercetā, mēnessērdzības (*Sonnambulismo*) ainā “Makbetā” un daudzos citos darbos.” (Citēts no Willson 2020: 129) Savukārt operas izrāde Londonas Karaliskajā itāļu operā 1867. gada 4. jūnijā diriģenta Maikla Kostas¹⁸⁵ vadībā (paša veidotā četru cēlienu versijā itāļu valodā) vainagojās panākumiem. Par operas pieticīgo uzņemšanu Parīzē Verdi vainoja pašu opernamu. Viņš rakstīja vēstulē Eskudjē: “Tur vienmēr trūkst divu lietu: [...] ritma un entuziasma.” Citviet komponists pauda viedokli, ka entuziasms zuda daudzo mēģinājumu dēļ; tie bija nepieciešami, jo Parīzē nebija tik prasmīga diriģenta kā Kosta (Willson 2020: 129).

2) Neapole, 1872. gads

Verdi sākotnēji negribēja ļaut Itālijā iestudēt viņa operu. Vēstulē izdevējam Tito Rikordi¹⁸⁶ viņš rakstīja: “Ja jūs atteiksiet tiesības iestudēt “Donu Karlosu”, būšu Jums pateicīgs; ja uzstāsiet uz šīm tiesībām Itālijā, Jums jādod man dzelzainas garantijas, ka opera necietīs sakāvi.” (Willson 2020: 128–130)

Ahila de Lozjē-Temina¹⁸⁷ tulkotā “Dona Karlosa” pirmizrāde Itālijā notika *Teatro Comunale* Boloņā 1867. gada 27. oktobrī, diriģenta Andželo Mariāni¹⁸⁸ vadībā. Panākumi bija lieli, taču Mariāni (kurš Boloņā bija visai slavens) tika cildināts teju vairāk nekā Verdi. Lai gan opera tika iestudēta arī Romā (1868. gada februārī) un Milānā (1868. gada martā), “Dons Karloss” Itālijā iesakņojās lēnām: baleta skatu (*La Pérégrina*) nereti izlaida, tāpat kā operas pirmo cēlienu (šīs kupīras Londonas pirmizrādē bija veicis arī Kosta).

Pirmais “Dona Karlosa” iestudējums Neapolē 1871. gadā bija izgāšanās. Verdi rakstīja de Sanktisam: “Nav neviena, neviena elementa, kas būtu nepieciešams lielajai operai... Atgriezieties pie kavatīnēm.” Tomēr atkārtotai izrādei 1872.–1873. gada karnevālā komponists pats sagatavoja vēl divas izmaiņas, pārkomponējot daļu no Filipa

¹⁸⁵ *Michael Costa* (1808–1884).

¹⁸⁶ *Tito Ricordi* (1811–1888).

¹⁸⁷ *Achille de Lauzières-Thémines* (~1818–1894).

¹⁸⁸ *Angelo Mariani* (1821–1873).

un Rodrigo dueta 2. cēliena 2. ainā, kā arī svītrojot daļu no Karlosa un Elizabetes dueta 5. cēlienā (Willson 2020: 128–130).

3) Milāna, 1884. gads

Ideja radīt “Dona Karlosa” versiju četros cēlienos tiek piedāvāta de Sanktisam, kā arī Verdi draugam, mūziķim Emanuelam Mucio¹⁸⁹ un pašam Verdi. 1875. gadā komponists sarakstījās ar Francu Jauneru¹⁹⁰, impresāriju no Vīnes, kurš interesējās par iespēju uzvest saīsinātu “Dona Karlosa” versiju teātrī *Kärntnertheater*. Verdi uzstāja, ka viņam nepieciešams laiks, lai veiktu īsinājumus. Uz septiņiem gadiem iestājās klusums (Willson 2020: 130).

1882. gada pavasarī komponists apmeklēja Parīzi, lai pēc Eskudjē nāves nokārtotu jautājumu par franču izdevēju tiesībām uz viņa mūziku. Viņš sazinājās ar Šarlu Nitē¹⁹¹, kurš jau iepriekš bija palīdzējis ar “Makbeta” (*Macbeth*), “Likteņa varas” (*La forza del destino*) un “Aīdas” (*Aida*) tulkojumiem franču valodā; dodoties prom no Parīzes 18. maijā, Verdi rīcībā jau bija Nitē shēma “Dona Karlosa” pirmā cēliena saīsinājumam. Vērienīgā darba rediģēšana prasīja teju deviņus mēnešus, un tai par pamatu tika ņemts 1867. gada franču librets, kuram jaunu versiju veidoja Dilokls un Nitē. Pēc tam tulkojumu itāļu valodā pabeidza Andželo Zanardīni¹⁹², kurš daļēji izmainīja Lozjē-Temina oriģinālu.¹⁹³ Pārstrādātā partitūra tika pabeigta 1883. gada martā, bet pirmizrāde notika 1884. gada 10. janvārī *La Scala* teātrī. Kaut arī dažiem kritiķiem šķita, ka Verdi ir upurējis pārāk daudz no operas sākotnējā materiāla, pats komponists jutās gandarīts par šo četru cēlienu redakciju un Arrivabenem rakstīja, ka tā ir “konkrētāka, ar lielāku spēku” (Willson 2020: 130).

4) Modena, 1886. gads

Lai gan Verdi šķita apmierināts ar 1884. gada redakciju, tomēr viņš vēlreiz atgriezās pie šī darba un radīja jaunu versiju: Modenā 1886. gada 29. decembrī “Dons Karloss” tika uzvests itāļu valodā. Šajā redakcijā operai atkal bija pieci cēlieni

¹⁸⁹ *Emanuele Muzio* (1821–1890).

¹⁹⁰ *Franz Jauner* (1831–1900).

¹⁹¹ *Charles Nutter* (1828–1899).

¹⁹² *Angelo Zanardini* (1820–1893).

¹⁹³ Lai gan 1884. gada redakcija pirmo reizi tika izrādīta itāļu valodā, Verdi labojumus veica franču tekstā; citiem vārdiem sakot, nav “Dona Karlosa” itāļu redakcijas, ir tikai “Dons Karloss” itāļu tulkojumā (Parker 2007: 197).

– pirmais aizgūts no sākotnējās 1867. gada versijas, savukārt turpmākie četri – no 1884. gada uzveduma. 1887. gadā šī redakcija tika izdota Milānas apgādā *Ricordi* ar piebildi “ar izcilā autora atļauju un apstiprinājumu” (Willson 2020: 130).

Šī operas redakcija ir pamatā arī manā darbā aprakstītajam LNOB un Neapoles *Fondazione Teatro di San Carlo* kopražojuma iestudējumam.

4.1.2.2. Operas saikne ar Šillera lugas motīviem un franču lielās operas tradīcijām

“Dons Karloss” nebija komponista pirmā pievēršanās Šillera drāmai – līdzās Viljamam Šekspīram¹⁹⁴ tieši Šillers izceļams kā otrs pasaules literatūras dižgars, kura darbi visvairāk iedvesmojuši Verdi viņa operām. Jau līdz “Donam Karlosam” ir tapušas tādas Šillera lugu sižetos balstītas operas kā “Žanna d'Arka” (*Giovanna d'Arco*, uz lugas “Orleānas jaunava” pamata, 1845) un “Laupītāji” (*I Masnadieri*, 1847); Šillera lugas “Viltus un mīla” (*Kabale und Liebe*) motīvi brīvi izmantoti arī operā “Luīza Millere” (*Luisa Miller*, 1849). Salīdzinot šos darbus, redzam, ka, līdzīgi “Donam Karlosam”, tajos atspoguļojas gan plaša vēsturiska panorāma un brīvības cīņu tēma (pirmām kārtām operā “Žanna d'Arka”), gan ģimenes drāmas, kas balstās uz tuvu cilvēku attiecību sarežģījumiem un galma intrigu motīviem (“Laupītāji”, “Viltus un mīla”).

Visas iepriekš nosauktās Šillera lugas veidotas kā piecu cēlienu drāmas, tomēr Verdi šādu struktūru saglabājis vienīgi “Donam Karlosam” (izņemot trešo redakciju). Tas acīmredzot skaidrojams ar vēl kādu ietekmes avotu – proti, izraudzītās operas žanru, ko noteica pasūtītājs. Tā ir jau pieminētā franču lielā opera jeb *grand opéra*. Šī žanra spilgtākais pārstāvis bija Džakomo Meijerbērs, un savu visspožāko uzplaukumu tas piedzīvoja Francijā laikposmā no 19. gs. 30. gadiem līdz gadsimta vidum. Tolaik lielā opera franču publikas acīs bija visprestīzākais operas veids. Tās raksturiezīmes bija sižeta komplicētība, skatuviskais krāšņums un arī garums. Pati piecu cēlienu struktūra bija balstīta franču operas senākās tradīcijās – tā sastopama jau 17. gadsimtā Žana Batista Lulli¹⁹⁵ operās un savukārt ir aizgūta no franču traģēdijas, kas pārstāv jau iepriekš raksturoto klasiskās drāmas pieccēlienu modeli (Rosow 2002)

¹⁹⁴ *William Shakespeare* (1564–1616).

¹⁹⁵ *Jean-Baptiste Lulli* (1632–1687).

– Pjēra Korneija¹⁹⁶, Moljēra¹⁹⁷, Žana Rasina¹⁹⁸ u. c. autoru darbiem. Dominē ar heroiskiem un vēsturiskiem motīviem saistīti sižeti (Bartlett 2001).

Salīdzinot sižeta risinājumu Verdi operā¹⁹⁹ ar iepriekš raksturoto Šillera lugas uzbūvi, var atzīmēt dažas atšķirības:

- Verdi ir krietni atslogojis pirmā un piektā cēliena dramatisko darbību, vēršot tos līdzīgus drīzāk prologam un epilogam. Atšķirībā no Šillera lugas, operas sākumā Elizabete vēl nav Filipa sieva, bet dona Karlosa iecerētā. Viņu mīlu vēl šķietami nekas neapēno, un tikai cēliena beigās, vēstnesim paziņojot par karaļa lēmumu precēt Elizabeti un viņai pret savu gribu piekristot, situācija dramatiski mainās. Rodrigo (Pozas marķīzs) pirmajā cēlienā vēl neparādās. Savukārt piektais cēliens Verdi versijā sākas jau pēc Rodrigo nāves un Karlosa sadumpošanās, ar Elizabetes lūgšanu par Karlosu un sekojošu viņas un Karlosa atvadu skatu – faktiski jau nolemtības zīmē, jo skaidrs, ka pretstāvē ar tēvu Karloss ir zaudējis.
- Dramatiski daudz piesātinātāki ir trīs vidējie cēlieni – uz otro un ceturto ir pārcelta daļa no darbības, kas Šillera lugā norit pirmajā un piektajā cēlienā; savukārt centrālo, trešo cēlienu pats Verdi ir papildinājis ar vērienīgu un vēsturiskā laikmeta raksturojumam būtisku fināla ainu – jau minēto autodafē. Literatūrzinātnieka Džeremija Tamblinga²⁰⁰ ieskatā, dedzināšana uz sārta ir tēma, kas Verdi šķitusi dramaturģiski interesanta jau kopš operas “Trubadūrs” (*Il trovatore*, 1853)²⁰¹ laikiem (Tambling 2011: 137).

Šīs struktūras īpatnības iespaido arī diriģenta darbu. Lai gan katrā cēlienā ir savas izpildījuma grūtības, tomēr īpaši jāpiedomā, lai pietiktu spēka un enerģijas, interpretējot dramatisko notikumu straujo miju trīs vidējos cēlienos.

Ir atšķirības arī atsevišķu tēlu un notikumu traktējumā. Piemēram, Džeremijs Tamblings atzīmē, ka Verdi daudz vairāk izcēlis Lielinkvizitora lomu

¹⁹⁶ *Pierre Corneille* (1606–1684).

¹⁹⁷ *Molière (Jean-Baptiste Poquelin)*, ~1622–1673).

¹⁹⁸ *Jean Racine* (1639–1699).

¹⁹⁹ Šajā gadījumā raksturota operas pēdējā redakcija, kas ir pamatā LNOB iestudējumam.

²⁰⁰ *Jeremy Tambling* (dzimis 1948. gadā).

²⁰¹ Tā atspoguļota Azučenas kanconā “Trubadūra” otrajā cēlienā.

(Tambling 2011: 136). Šilleram šis tēls parādās tikai piektajā cēlienā, un lēmumu nonāvēt Pozas marķīzu, kā arī bargi sodīt Karlosu pirmām kārtām pieņem pats Filips. Verdi operā jau ceturtajā cēlienā tieši Lielinkvizitors ir tas, kas duetā ar Filipu mudina viņu sūtīt nāvē savu dēlu un izdot Rodrigo baznīcas tiesai. Šajā ainā vēl jūtamas Filipa šaubas un pat vārga pretestība Lielinkvizitoram, taču tā tiek pārvarēta, un turpmākajā operas gaitā abi darbojas kā sabiedrotie. Savukārt tāds sīvs dona Karlosa pretinieks kā hercogs Alba Verdi operā neparādās.

Kā nozīmīgu atšķirību var minēt Karlosa likteņa atainojumu lugas un operas beigās. Šillera lugas noslēgumā Filips dēlu bez mazākās nožēlas nodod Lielinkvizitora rokās. Turpretī Verdi operā gaidāmo izrēķināšanos ar Karlosu pārtrauc mirušais karalis Kārlis V – viņš aizved Karlosu sev līdzī klosterī, respektīvi, aizsaules valstībā. Šajā izskaņā parādās romantiskajai operai raksturīgie, kaut arī paša Verdi daiļradē nebūt ne tik bieži sastopamie mistikas (fantastikas) motīvi.

Muzikologs Rodžers Pārkers atzīmē “Dona Karlosa” novitāti vairākos aspektos, īpaši izceļot “lielisko konfrontējošo duetu virkni”. Patiesi, opera ir bagāta gan ar galveno varoņu (Filipa, dona Karlosa, Elizabetes), gan citu personāžu izvērštiem duetiem visdažādākajās kombinācijās, kas atspoguļo daudzveidīgus saskarsmes veidus – no patiesas draudzības (Karlos, Rodrigo) līdz aprēķina diktētai vēlmei sadarboties (Filips, Lielinkvizitors) un savstarpējai neuzticībai (Filips, Elizabete). Pārķera skatījumā, vairāki no šiem duetiem radikāli lauž tradicionālos modeļus, veidojot jaunas attiecības starp mūziku un drāmu (Parker 2007: 205) – iespējams tas arī bijis pamats, kāpēc operā “Dons Karloss” Parīzes laikrakstu recenzenti, kā jau minēts, saskatījuši līdzību ar Vāgneru (ko savukārt pats Verdi enerģiski noliedzis, uzsverot, ka līdzīgi attīstības principi vērojami arī vairākās viņa agrākajās operās). Vienlaikus Pārķers kritiski vērtē “Dona Karlosa” tēlu sistēmu, uzskatot, ka tā nav līdz galam izstrādāta – pat neraugoties uz četru redakciju esamību. Piemēram, paša titulvaroņa muzikālajam portretam, Pārķera skatījumā, trūkst ekspresijas, kāda piemīt pārējiem tēliem. Pozas marķīza Rodrigo dziedājumi šķiet “dīvaini vecišķi” un atgādina Verdi darbus 19. gs. 50. vai pat 40. gados – tiesa, varbūt Verdi apzināti veidojis šo tēlu ar nostalgisku skatu. Filips un Eboli ir vissekmīgāk un pilnīgāk izveidotie tēli; taču Elizabete iegūst sižetam nepieciešamo nozīmību, tikai pateicoties savai lieliskajai ārijai piektajā cēlienā, kā arī noslēguma duetam ar Karlosu (Parker 2007: 205).

Citu viedokli pauž Flora Vilsone, kas apskata “Donu Karlosu” franču lielās operas vēstures kontekstā. Viņa secina, ka mūsdienās lielās operas popularitāte ir krietni noplakusi, salīdzinot ar 19. gs. vidu, un tikai retumis operteātru afišās parādās daži grandioza apjoma darbi, kas pārstāv šo žanru. Teju vienīgais veiksmīgais izņēmums ir “Dons Karloss”. Kā secina Vilsone, pēdējo desmitgažu laikā ir modusies ārkārtēja interese par šo darbu, un, piesaistot slavenus māksliniekus, to iestudē visā pasaulē pazīstami opernami, kā arī tiek veikti daudzi šīs operas ieraksti (Willson 2020: 138). Pēc Vilsones domām, tas, ka mūsdienās populārāko franču “lielās operas” paraugu komponējis itālis, turklāt to joprojām visbiežāk atskaņo viņa dzimtajā valodā, savā ziņā ļoti piedien šim būtībā kosmopolītiskajam žanram (arī Parīzes publikas mīlulis Meijerbērs bija vācu cilmes komponists). Kā operas spilgtākās iezīmes Vilsone izceļ gan lielisko orķestrāciju, gan psiholoģisko dziļumu; tas caurauž, piemēram, Filipa monologu (*Ella giammai m'amò*), kur pilnīgs drūmums pausts ar teju nepanesamām sāpēm (Willson 2020: 138). Mūsdienu kultūras vidē, kam raksturīga kanonisku darbu mainīga interpretācija, “Dons Karloss” joprojām paver iespējas arvien jaunām un jaunām iestudējuma versijām (Willson 2020: 139).

4.2. Diriģenta skats uz mūzikas materiālu pirms mēģinājumu procesa

4.2.1. Priekšdarbi pirms partitūras studijām

Aicinājumu piedalīties “Dona Karlosa” iestudējumā saņēmu 2023. gada maijā. Operas mākslinieciskajai vadībai bija plāns nākamajā sezonā sagatavot šo uzvedumu vācu režisora Klausā Gūta²⁰² interpretācijā ar itāļu diriģentu Pjēru Džordžo Morandi²⁰³ kā izrādes māksliniecisko vadītāju.²⁰⁴ Jau maijā bija skaidrs, ka Morandi Rīgā varēs ierasties tikai septembra vidū, un, tā kā darbs pie iestudējuma sāktos uzreiz līdz ar jaunās sezonas sākumu 15. augustā, tiku aicināts būt par šīs izrādes otru diriģentu un vadīt mēģinājumu procesu līdz Morandi ierašanās brīdim. Sākotnēji operas mākslinieciskajam birojam bija plāns sūtīt mani uz Vīni, lai klātienē satiktos ar Morandi un noskaidrotu nepieciešamās mākslinieciskās un tehniskās detaļas (iespējamās

²⁰² *Claus Guth* (dzimis 1964. gadā).

²⁰³ *Pier Giorgio Morandi* (dzimis 1958. gadā).

²⁰⁴ Šis ir ceturtais “Dona Karlosa” iestudējums uz mūsu opernama skatuves. Pirmo reizi “Dons Karloss” Rīgā tika iestudēts 1962. gada 29. septembrī (diriģents Rihards Glāzups, 1920–1993, režisors Voldemārs Pūce, 1906–1981). Pēc tam “Dons Karloss” uz LNOB skatuves atgriezās 1988. gada 27. martā (diriģents Rihards Glāzups, režisors Guntis Gailītis, dzimis 1949. gadā), savukārt trešo reizi – 1998. gada 11. jūnijā – diriģents bija Ģintars Rinkevičs (*Gintaras Rinkevičius*, dzimis 1960. gadā), režisors – Klāss Felboms (*Claes Fellbom*, dzimis 1943. gadā).

kupīras, interpretācijas un stilistikas jautājumus, orķestra stīgu grupas apjomu un citas aktualitātes), taču dažādu organizatorisku problēmu dēļ tas neizdevās un uz visiem aktuālajiem jautājumiem nācās gaidīt Morandi atbildes elektroniski vai, ja tādu nebija, pašiem pieņemt attiecīgos lēmumus.

Jūnijā operas galvenā bibliotekāre Baiba Čirkše²⁰⁵ atsūtīja Morandi iecerētās un Gūta apstiprinātās kupīras. Lai arī, pēc Elana Montgomerija vērojuma, vēlīnajās Verdi operās (pēc 1850. gada un īpaši pēc “Masku balles” (*Un Ballo in Maschera*)) mūzikas materiāla izklāsts ir daudz kompaktāks nekā agrīnākās operās un mazāk provocē diriģentus un režisorus veikt kupīras (Montgomery 2006: 121), tomēr tieši “Dons Karloss” te ir izņēmums, jo nesaīsinātā versijā tas ir pat stundu ilgāks nekā “Aīda”. Konkrētais režisora Klausa Gūta iestudējums (taču ne ar visām Rīgas iestudējumā veiktajām kupīrām) tika aizgūts no Neapoles *Teatro di San Carlo*, kur tas piedzīvoja pirmizrādi 2022. gada 26. novembrī (diriģents Jurajs Valčuha²⁰⁶). Teju visu vasaru ar operas mākslinieciskā biroja starpniecību elektroniski notika viedokļu apmaiņa starp Gūtu un Morandi par kupīru nepieciešamību un apjomu (diriģents tās vēlējās būtiski vairāk, taču režisora apstiprinājumu saņēma vien dažām).²⁰⁷

Vēl viena problēma, ko nācās risināt: Verdi iecerētais “Dona Karlosa” aizskatuves orķestra (LNOB mūziķu sarunvalodā – *bandas*) apjoms ir ļoti daudzskaitlīgs, un mūsu operas orķestra metāla pūšaminstrumentu grupa ne tuvu nav tik liela, lai paralēli pamatorķestrim nodrošinātu konkrētās mūzikas atskaņojumu no orķestra “bedres” vai aizskatuves. Lai izrādēs īstenotu Verdi ieceri “dzīvā izpildījumā”, būtu nepieciešams nolīgt lielu daļu pūtēju orķestra “Rīga” mūziķu uz katru no izrādēm un, protams, attiecīgi tam atvēlēt gana lielas finanses – tāpēc ar Morandi jau laicīgi tika norunāts, ka aizskatuves orķestra spēlētais mūzikas materiāls viņa vadībā tiks iepriekš ierakstīts un izrādēs atskaņots skaļruņos.

²⁰⁵ Baiba Čirkše dzimusi 1975. gadā.

²⁰⁶ *Juraj Valčuha* (dzimis 1976. gadā).

²⁰⁷ LNOB vadība vēlējās Rīgā īstenot tieši Klausa Gūta “Dona Karlosa” interpretāciju, kas veidota operas piecu cēlienu redakcijai itāļu valodā (tā saucamo Modenas jeb 1886. gada redakciju). Vienlaikus mūsu operteātra vadība pirms iestudējuma (un arī iestudējuma laikā) bažījās, vai tā publikai nebūs par garu, tāpēc jau sākotnēji lūdza Morandi veikt iespējami vairāk kupīru, lai kaut nedaudz saīsinātu monumentālo apjomu.

4.2.2. Mūzikas materiāls saiknē ar interpretācijas potenciālajiem problēmjaudājumiem

Gatavojoties iestudējumam, pievērsu uzmanību daudzām smalkām niansēm atsevišķu operas ainu muzikālajā risinājumā un interpretācijas problēmās – šī tematika ir detalizēti atspoguļota 4. pielikumā. Taču izkristalizējās arī dažas vispārējās tendences, kuras nolēmu paturēt savā diriģenta uzmanības lokā. Turpmākajās lappusēs sniegts īss kopsavilkums par šo tēmu. Taktis numurētas atbilstoši LNOB iestudējuma versijai, respektīvi, numerācijā nav iekļauti kupirētie fragmenti²⁰⁸. Savukārt ainu numerācijā ņemta vērā izdevniecības *Ricordi* publicētajā partitūrā lietotā numerācija, kur atsevišķi uzskaitītas, no vienas puses, retāk uzvestā pirmā cēliena, no otras puses – visu pārējo cēlienu ainas.

Caurvijattīstības lielā loma

Iepazīstot operas partitūru, viens no pirmajiem secinājumiem, kas radās: šajā vārdniecībā ļoti liela loma ir caurvijattīstībai, proti, brīvai dziedošu un rečitējošu posmu mijai pēc *attacca* principa, nesekojošā kādai noteiktai klasiskai struktūrai. Šī tendence parādās daudz lielākā mērā nekā tādās slavenās operās kā, piemēram, “Rigoletto” (*Rigoletto*, 1851) vai “Traviata” (*La traviata*, 1853), kurās savukārt nozīmīgāku vietu gūst pabeigti, noapaļoti dziedājumi. Apstiprinājumu savam vērojumam guvu, iepazīstot arī Verdi mūzikas pētnieka Rodžera Pārķera atziņu: viņš secina, ka periodā no 19. gs. 50. gadu vidus līdz 70. gadu sākumam, tātad arī operā “Dons Karloss” (1867), komponista darbos spilgtāk nekā agrākajās operās izpaužas caurvijattīstība (Parker 2007).

Elans Montgomerijs, raksturojot Verdi operās bieži sastopamo ainu struktūru, kā raksturīgāko modeli min sekojošu posmu secību: 1) ievadrečitātīvs, 2) kavātīne (*cavatina*) kā lēna ievadārija, 3) *tempo di mezzo* (posms vidējā tempā), 4) kabaleta (*cabaletta* – ārija ar diviem pantiem, ātrā tempā, parasti pauž varonību vai atbilstības jūtas). Arī ansambļu uzbūvē autors saskata līdzīgu principu, vienīgi kavātīnes ekvivalents šeit ir *Adagio* dziedājums, bet kabaletas ekvivalents – streta jeb *stretta* (Montgomery 2006: 117–119). Apskatot “Donu Karlosu”, gan jāatzīst, ka tieši šāda struktūra nebūt nav operai raksturīgākā – ainu uzbūve ir daudzveidīga, un vienīgais

²⁰⁸ Iestudējumā izmantota izdevniecības *Ricordi* publicētā partitūra, no kuras aizgūti arī turpmākie nošu piemēri (Verdi n.d.). Šīs partitūras eksemplārs ar taktu numerāciju rokrakstā pieejams pētījuma autora digitālajā arhīvā: <https://failiem.lv/u/eer4dup9kw>

vispārējais princips, kas daļēji sasaucas ar Montgomerija vērojumu: vairums ainu patiesi beidzas ar visstraujāko posmu un reizē dramaturģisko kulmināciju. Tiesa, arī no šī principa reizēm ir izņēmumi.

Kā caurvijattīstības prioritāte iespaido diriģenta darbu? Pirmām kārtām tā rosina nepieciešamību ātri, bieži pat zibenīgi pārslēgties no viena rakstura vai tempa uz citu. Te atkal vietā kāda Montgomerija atziņa, ko viņš izsecinājis no Verdi vēstulēm: komponistam ļoti patikuši asi kontrasti, dinamika, kas no klusas pāriet ārkārtīgi skaļā, vai emocijas, kas krasi mainās (Montgomery 2006: 114). Tajās operās, kas pārsvarā balstās uz pabeigtiem, noapaļotiem numuriem, šādām pārvērtībām ir vieglāk pielāgoties nekā caurvijattīstībā, kur temps vai raksturs bieži un bez jebkāda sagatavojuma mainās gan atsevišķu ainu ietvarā, gan reizēm arī pārejās no ainas uz ainu. Operā “Dons Karloss” šai ziņā var izcelt, piemēram, 2. cēliena 3. ainu: Elizabetes atbildes dziedājums Rodrigo uzreiz nākamajā taktī pēc viņa dziedājuma (102. t.) pauž nemieru²⁰⁹, taču tas nedrīkst izskanēt par ātru, jā saglabā sinhronitāte ar sūģinstrumentiem, citādi diriģentam arī pēc tam nebūs viegli “savākt orķestri”. No mūzikas materiāla viedokļa te iezīmīgs arī pēkšņs pavērsiens no Rodrigo cildeni plašās kantilēnas La mažorā (skat. piemēru 4.1.) uz trauksmainu, ar pauzēm saraustītu dziedājumu un pavadījumu vienvārda minorā (skat. piemēru 4.2.).

The image shows a musical score for Rodrigo's aria. The top staff is the vocal line for Rodrigo, marked 'cantabile'. Below it are the accompaniment staves for Violin I (Vnl), Violin II (Vle), and Viola/Celli (Vo. Cb.). The tempo is 'Andante mosso' with a quarter note equal to 76 beats. The dynamics include 'PIZZ.' and 'p'. The lyrics are: 'Car-lo, ch'è sol il nostro amo-re, vi-ve nel duol su questo suol, e n'èssun'.

Piemērs 4.1. Rodrigo un sūģinstrumentu partijas 2. cēliena 3. ainas 78. – 82. taktī

²⁰⁹ Rodrigo viņu aicina atbildēt Karlosa mīlas jūtām, tātad pārkāpt laulību.

ELISABETTA (tra sè)
(Ahimè! io miso-stengo ap-pena!

EROLI (tra sè)
(Amor avria, amor a.vria, avria per-me?

Rod.
.rà; da - to gli sia che - vi - rive

L I. Tempo
pp leggero

Vnl
p

Vle
p

Vc.
p

Cb.
p

Piemērs 4.2. Vokālās un sūginstrumentu partijas 2. cēliena 3. ainas 94.–96. taktī

Savukārt 2. cēliena 4. aina (*Gran scena e duetto*) visa veidota kā Karlosa – Elizabetes attiecību skaidrošana, kurā mijas gan vētrainas, izmisīgas emociju izpausmes, gan nostalgiskas atmiņas. No interpretācijas grūtībām īpaši ir izceļama tempu maiņa – pēkšņā pāreja no *Largo* uz *Allegro agitato* 12. taktī (*Largo* tempā izskan Karlosa apņemšanās lūgt karalienes labvēlību, bet tūdaļ jau, *Allegro agitato*, parādās viņa slēptais protests – *Quest'aura m'è fatale, m'opprime, mi tortura* / “Šis gaiss man ir liktenīgs, tas mani nomāc un spīdzina”). Šeit diriģentam viss jāizrēķina ar teju matemātisku precizitāti un jādod nepārprotams žests Karlosam, lai viņa dziedājums izskanētu sinhroni ar orķestra sinkopēm (skat. piemēru 4.3.).

animandosi a poco a poco
 D.C. ...ner... questa grazia per me. Quest'aura m'è fatale, m'opprime, mi tor.
Allegro agitato $\text{♩} = 80$
 Vni *p*
 Vle *p*
 Vc. *p*

Piemērs 4.3. Karlosa un stūginstrumentu partijas 2. cēliena 4. ainas 10.–14. taktī

Savukārt 4. cēlienā līdzīgs krass pavērsiens veidojas pārejā no 11. uz 12. ainu. 11. ainu (Filipa saruna ar Lielinkvizitoru, kuras noslēgumā viņš rezignēti pakļaujas tā prasībām) nomaina pēkšņa galēji satrauktās Elizabetes ierašanās. No vienas puses, šeit svarīgi, lai diriģents radītu *subito* (piepeša kontrasta) sajūtu pēc iepriekšējās ainas; no otras puses, tomēr jāuzmanās, lai izraudzītais temps nebūtu par ātru. Ņemot vērā, ka pēc tam dziedātājai frāzes ir pavisam īsas, aprautas, pārlietu ātrā tempā vokālā līnija var veidoties ar kavēšanos un bez skaidras artikulācijas.

Vadtēmas

Kā jau iepriekš tika minēts, mūzikas kritiķi pēc “Dona Karlosa” pirmizrādes saskatīja jaunajā operā Vāgnera ietekmes, ko pats Verdi ar sašutumu noliedza (Willson 2020: 129). Turpinot šo tēmu, jāatzīst, ka caurvijattīstības lielais īpatsvars patiesi vieno abus komponistus; tajā pat laikā Verdi “Donā Karlosā” nevar saskatīt smalki izstrādātu vadmotīvu sistēmu, kas Vāgneram gāja rokrokā ar caurvijattīstību.

Tomēr atsevišķas vienojošas arkas Verdi operā parādās. Visnozīmīgākā no tām ir dona Karlosa un Rodrigo draudzības zvēresta tēma, kas pirmoreiz izskan 2. cēliena 1. ainā: pēc tam, kad dons Karloss satriecis draugu ar negaidītu atzīšanos grēcīgajā mīlā pret Elizabeti, Rodrigo tomēr nenovēršas no viņa, un kā draudzības apliecinājums 230.–259. taktī abu varoņu ritmiski saliedētā dziedājumā izklāstīta svinīgi pacilāta, mažorīga un noturīga tēma (skat. piemēru 4.4.).

The image shows a musical score for Don Carlo, featuring two vocal parts: Don Carlo (top) and Rodrigo (bottom). The lyrics are: "Dio, chenell'alma in fon . dere a.mor ____ vo . lestie spe . . me, ____". The score includes musical notation with triplets and dynamic markings like 'p'.

Piemērs 4.4. Draudzības zvēresta tēma 2. cēliena 1. ainas 230.–233. taktī
(solopartijas)

No interpretācijas viedokļa te, manuprāt, iederas enerģisks, spēkpilns un vīrišķīgs raksturs. Tāpēc svarīgi, lai dziedājums būtu nevis plūstošai, melodiskai ārijai līdzīgs, bet būtu jūtams marša pulss; ļoti skaidri, tvirti jāartikulē katra zilbe, tostarp priekšskanis 242. taktī. Draudzības zvēresta tēma atgriežas arī šīs pašas ainas beigās, 290.–312. taktī, kur tā sākas klusināti, orķestra un abu solistu dialogā, bet pēcspēlē (no 303. t.) *ff* dinamikā iegūst majestātisku, varenu skanējumu. Ar līdzīgu funkciju (orķestra pēcspēle) draudzības zvēresta tēma izskan 3. cēliena 8. ainas kodā, pēc asi dramatiskajām peripetijām greizsirdības pārņemtās Eboli, dona Karlosa un Rodrigo tercetā. Partitūrā redzam norādī *Come prima*, kas varētu vedināt uz līdzīgu tempu kā 2. cēlienā (*Allegro assai moderato*). Tomēr manā ieskatā, ņemot vērā, ka tēma parādās kā simbolisks atgādinājums, to vērts izcelt ar nedaudz lēnāku un svinīgāku ritējumu – *più maestoso, largamente*.

Citu vadtēmu, kas bieži parādās operā, varētu apzīmēt kā “likte ns ritmu”, jo ritma formula, kā arī sākums ar trim viena augstuma skaņām līdzinās Ludviga van Bēthovena Piektās simfonijas galvenajai tēmai. Pirmoreiz šis ritms ieskanas pirmā cēliena 4. ainā, kur no 18. takts tas vairākkārt klusināti parādās timpānu partijā. Gan šeit, gan ainas noslēgumā, 124.–144 taktī, būtiski, lai tiktu respektēta komponista piedāvātā dinamikas gradācija (*ppp*): “likte ns ritmam” jārada vien tāla, neskaidra apjaušana par iespējami traģisko risinājumu, tāpēc te nebūtu vēlams pārlieku tiešs, “reāls” skanējums. Turpmāk šis ritms līdzīgā tēlainā kontekstā atgriežas, piemēram, 8., 11. un 14. ainā (sīkāk skat. 4. pielikumā).

Ansambļa partiju diferenciācija

Viena no vispāratzītām Verdi operstila iezīmēm ir prasme saliedēt vienotā ansablī tekstuāli un arī muzikāli krasi atšķirīgas partijas, ko redzam, piemēram, tādos viņa daiļrades paraugos kā kvartetā *Bella figlia dell'amore* no operas “Rigoletto” 3. cēliena vai operas “Trubadūrs” 4. cēliena skatā ar kori *Miserere*. Arī operā “Dons Karloss” ir daudz līdzīgu epizožu – piemēram, pirmā cēliena 4. ainā uz līksmā kora fona (tauta priecājas par mieru, ko nesusi Elizabetes piekrišana laulībām ar Filipu) skan Elizabetes un Karlosa izmisīgās frāzes, taču tās tiek izdziedātas lielākoties klusinātā dinamikā, neizrādot klaji savas izjūtas (vien īslaicīgi Verdi ļauj tām izlauzties uz āru). Ir brīži, kad diriģents ar savu žestu var palīdzēt akcentēt ansablī apvienoto partiju dažādo emocionālo jēgu. Piemēram, 25. un 31. taktī būtu svarīgi, lai tiktu diferencēts ritma zīmējums, kas kontrapunktiski izmantots, no vienas puses, kora balsīs (marša žanram atbilstošs ass punktējums), no otras – abu galveno varoņu (līganāks pulss, trioles) partijās. Līdzīgi arī Karlosa frāzē *Sparì un sogno così bel!* (“Skaistais sapnis ir pagaisis!”, 132.–135. t.) ar pauzēm aprautas ceturtdaļas kontrastē orķestrī joprojām skanošajām marša atbalsīm: arī te diriģenta žests, vēršoties tieši pie solista, noteikti palīdzēs viņam izcelt šo atšķirību.

Cits zīmīgs piemērs ir 3. cēliena 9. aina (*gran finale*) – viens no plašākajiem un dramatiskākajiem operas skatiem, kura izskaņā karaļa Filipa pretinieki tiek sodīti ar nāvi. 260.–289. taktī karalis, kas kategoriski atsakās uz klausīt Flandrijas deputātus, pretstatīts pārējiem ainas dalībniekiem – Karlosam, Elizabetei, Rodrigo, Tebaldo un visai tautai, kas lūdz žēlastību Flandrijai. Šis pretstatījums izteikts arī ritma plānā: binārais dalījums karaļa partijā kontrastē pārējo ainas dalībnieku dziedājumam līganā trioļu pulsācijā. Abus ritma plānus nepieciešams meistarīgi salāgot – šo un līdzīgas epizodes esmu iesaucis par “Verdi plūstošajām smiltīm”. Jo komplicētāku šo posmu vērš tajā vairākkārt sastopamās norādes *ritenuto* un *a tempo* (tieši *ritenuto* taktīs karaļa dziedājuma nav, ar sev raksturīgo stingrību viņš pievienojas *a tempo* brīžos). Iespējams, risinājums varētu būt *ritenuto* taktīs pulsu būtiski nepalēnināt (jo trioles jau pašas par sevi provocē zināmu gausinājumu) vai arī izcelt kora dziedāšo skaņu un klusināt kopējo skanējumu (*più sotto voce* vai *più misterioso*).

Rubato izpausmes

Rubato izpausmēm opermākslā bijusi sava vieta jau kopš baroka laikmeta, un Verdi, kā jau romantiķa, mūzikā tā vēl tikai pieaug.²¹⁰ “Dona Karlosa” partitūrā sevišķi būtiska un daudz lietota ir remarka *stringendo*. Tieši diriģenta ziņā šādos brīžos ir tas, lai ritma brīvība vienā vai otrā partijā nekļūst par šķērsli kopskaņai. Viens no izaicinājumiem šai ziņā ir 1. cēliena 3. aina – dona Karlosa un Elizabetes pirmā tikšanās. Posms no 154. līdz 243. takts ir priekpilna kulminācija abu šo personāžu attiecībās un arī laimīgākais brīdis operā (ko drīz izjauc karaļa vēstnesis ar ziņu, ka Elizabetei jākļūst par karaļa Filipa sievu). Taču pagaidām dons Karloss ir tikko atzinies Elizabetei mīlā, un viņu abu pacilātība arvien pieaug. Līdzās citiem mūzikas aspektiem to atspoguļo tempa paātrinājums ik pa dažām takšīm (*Allegro giusto*, tad *Più animato*, visbeidzot *stringendo*), līdz ar to diriģentam šeit ļoti labi jājūt skatuve un abi solisti – Karlosa un Elizabetes lomu tēlotāji.

Savukārt 4. cēliena 12. ainā, vienā no karstākajiem Elizabetes un karaļa Filipa strīda brīžiem, Filipa partijai veltīta remarka *stringendo* (95. t.). Arī šeit diriģentam jāizjūt dziedātāja vēlmes, lai pakāpeniska pāreja uz jaunu, ātrāku tempu (no 98. t.) veidotos sinhroni ar orķestri. Pavisam drīz seko viena no intonatīvi sarežģītākajām vietām stīginstrumentiem, arī saderīga ar ainas dramatisko gaisotni – straujas sešpadsmitdaļu pasāžas pa nonakorda apvērsumu skaņām (103.–104. t.). Te īpaši svarīgi, lai, pievienojoties otrajām vijolēm, to saspēle ar pirmajām būtu precīza gan intonācijas, gan ritma ziņā.

Savukārt 5. cēliena 15. ainā, kad dona Karlosa attiecības ar tēvu Filipu jau ir neglābjami ievirzījušās gultnē, kur nav iespējams mierīgs risinājums, skan Elizabetes ārija – viņas aizlūgums par Karlosu, paužot gatavību pašai doties nāvē. Dziedājuma sākummateriāla (no 36. t.) atgriešanās (no 130. t.) norit spēcīgā dramatisācijas zīmē, un to sagatavo tieši remarka *stringendo* (no 128. t.). Sekojošā norāde *I. Tempo* (130. t.) provocē izvēlēties rāmāku tempu. Tomēr, ja arī tas notiek, trompešu un kornešu saspēlei šeit jābūt dzelžaini ritmiskai, bez liekiem *ritenuto*, jo pārāk palēninātā mūzikas plūdumā dziedātājam nebūs iespēja veidot plašas elpas frāzējumu. Diriģentam

²¹⁰ Uz *rubato* nozīmību netieši norāda arī Frederiks Šaslēns, runājot par diriģenta galvenajiem uzdevumiem “Dona Karlosa” iestudēšanā. Viņš atzīst, ka pirmām kārtām ir vajadzīgas dziļas itāļu diriģēšanas stila zināšanas, kur visa pamatā ir elastība un muzikālā brīvība; taču, protams, tik apjomīgas un ilgas operas diriģēšanā nepieciešama arī laika kontrole, tempu un pāreju pārvaldīšana (Chaslin 2024: intervija).

jau *stringendo* beigās (129. t.) ir spēji jāiekustina šis “vilciens”, lai stīgu grupas mūziķi būtu gatavi iepriekšējo astotdaļu spēlēt kā tagadējo sešpadsmitdaļu, tad pūšaminstrumentālistiem būs vieglāk viņiem pievienoties (skat. piemēru 4.5.).

The musical score is divided into three systems. The first system includes parts for Cl., La, Fg., and Elis. The second system includes parts for Vni, Vle, Vc., and Cb. The third system includes parts for Cl., La, Fg., Crnt. La, Trbn., Elis., and Vni, Vle, Vc. The score is marked with 'col canto', 'a tempo', 'Largo', and 'I. Tempo'. Dynamics include ppp, pp, mf, and f. The lyrics are 'pa-ce del-l'a-vel!' and 'Tu chele va-ni-tà co-no-sce-sti del'.

Piemērs 4.5. Piektā cēliena 15. ainas 125.–132. takts

Kā jau visos līdzīgos posmos, arī šeit diriģentam jādod dziedātājam liela brīvība viņas kadencē (151.–157. t.), taču vienlaikus rūpīgi jāseko līdzi, lai tās noslēgums ar orķestri veidotos saskaņoti.

Skanējuma balanss

Skanējuma balanss – dinamikas līmeņu izlīdzinājums, lai priekšplānā izvirzītos dramaturģiski svarīgākais, taču būtu skaidri sadzirdamas arī pārējās faktūras līnijas – ir tēma, par ko jādomā jebkura skaņdarba iestudējumā. Operā, kā jau skatuves darbā ar sevišķi plašu dalībnieku loku (solisti, koris, simfoniskais orķestris), šī jautājuma risināšanai pievēršama liela uzmanība. Te gan uzreiz jāatzīmē, ka daudz kas atkarīgs arī no komponista, un Džuzepe Verdi bijis izcils balansa veidošanas meistars – to apliecina arī “Dons Karloss”, kur solopartiju kulmināciju brīži bieži ir izcelti ar īslaicīgu pavadījuma faktūras retinājumu. Tomēr atsevišķas balansa veidošanas problēmas var minēt.

Kulmināciju brīžos pārsvarā cenšos neaizrādīt orķestrim, ja tā spēle (piem., *mf*) ir nedaudz par skaļu attiecībā pret skatuvi: ņemu vērā, ka orķestra mākslinieki šādos mirkļos azartiski tiecas atklāt savas emocijas mūzikā un, tās klusinot (slāpējot), tiktu zaudēts raksturs. Taču reizēm nepieciešami izņēmumi: piemēram, 2. cēliena 4. ainā, 128.–129. taktī, Elizabetei jāsāk dziedāt zemā tesitūrā un pakāpeniski jāvirza dziedājums arvien augstāk, *crescendo* – šis ir viens no saspīlētākajiem brīžiem viņas un dona Karlosa samezgloto attiecību skaidrojumā. Arī orķestra mūziķi te dabiski sajūtīs vēlmi veidot *crescendo*, bet to nedrīkstētu pārspīlēt, jo vienlaikus būtiski pieaug instrumentu skaits (130., 132. t.), tāpēc pastāv risks, ka solistes dziedājumu pārmāks orķestra skaņa un tas netiks pilnībā sadzirdēts.

2. cēliena 6. ainā, posmā no 57. takts, spēji pieaug iesaistīto orķestra instrumentu skaits – šis brīdis saderas ar dramatisku pavērsienu Rodrigo vēstījumā Filipam par postu Flandrijā (*L'orfanel che non ha loco per le vie piangendo va* / “Bērni, kam nav māju, raudot klīst pa ielām”). Tomēr diriģentam jāseko, lai nezustu skaņas balanss un solista (Rodrigo) dziedājums 92.–96. taktī joprojām būtu priekšplānā. Tikai ainas pēcspēlē (no 236. t.) diriģents beidzot var ļaut orķestrim izteikties “pilnā balsī”, bez bažām, ka tas traucētu solistiem. Šāds aktīvs, spēkpilns noslēgums arī atbilst ainas spraigajam raksturam.

4. cēliena 11. ainā, raksturojot abus valdonīgos sarunas partnerus, Filipu un Lielinkvizitoru, Verdi bieži izmantojis metāla pūšaminstrumentus. Taču jāuzmanās, lai tie ar savu jau dabiski spilgto skaņu pārāk uzkrītoši neizceļas – tas var notikt, piemēram, 16.–20. taktī, kur mežragu un trompešu spēlētie akordi var neviļus aizēnot zemo stūginstrumentu, fagota un kontrafagota intonēto melodiju. 59.–61. taktī Verdi vairākiem pūšaminstrumentiem, tostarp trompetēm, gan dod norādi *ff*, tomēr diriģentam būtu jāvēro, vai tik augsta dinamikas gradācija neliegs saklausīt Lielinkvizitora – basa – balsi (basam ir grūtāk “cīnīties” ar orķestri nekā baritonam vai tenoram). Kā atzīst Elans Montgomerijs, Verdi blīvo orķestrāciju reizēm ietekmējusi viņa izglītošanās pūtēju orķestra jomā²¹¹: piemēram, tiek izmantotas trompetes vietās, kur Gaetāno Doniceti²¹² (arī viņam nevar piedēvēt vieglu orķestrāciju) tās nekad neizmantoju (Montgomery 2006: 116).

Filipa pēdējie vārdi 11. ainā *Dunque il trono piegar dovrà sempre all'altare!* (“Tātad tronim ir vienmēr jānoliecas altāra priekšā!”) aptver divu oktāvu diapazonu. Augšējās skaņas (līdz pat 1. oktāvas fa) ir basam neparasti augstas, un svarīgi, lai tās netiktu izkliedētas, bet izskanētu kupli, piesātināti; te parādās dziedātāja balss kvalitāte. Manā skatījumā, diriģents var palīdzēt, veidojot dinamikas profilu nedaudz citādi, kā Verdi norādījis: *diminuendo* (atkāpi no līdzšinējā *forte*), kas paredzēts jau iepriekšējā (145.) taktī, varētu sākt veidot tikai takti vēlāk, kad Filipa 1. oktāvas fa izskanējis un arī vokālā partija virzās lejup. Tad orķestra un solista sniegums būtu vienotāks un saliedētāks rakstura atklāsmē.

Arī 4. cēliena 14. ainā, Rodrigo pirmsnāves dziedājumā, jāpārdomā skanējuma balanss: jau ievadā (no 120. t.) kornetēm uzticēts būtisks materiāls (*espressivo*), tomēr, iespējams, nāksies tās mazliet klusināt – pietiktu ar *mezzo piano* gradāciju, jo citādi pārāk tiktu nomākti arī citi nozīmīgi, taču *ppp* dinamikā spēlēti mūzikas materiāli (jau pieminētais timpānu “liktens ritms” un fagota “nopūtas”). Savukārt tur, kur galvenais varonis dzied augstā tesitūrā, orķestra mākslinieki visdrīzāk arī cilvēciski tieksies uz augstāku dinamikas gradāciju, taču vajadzētu respektēt orķestra partijās

²¹¹ No 12 gadu vecuma Verdi mācījās pie Ferdinando Provēzi (*Ferdinando Provesi*, 1770–1833) – San Bartolomeo mūzikas skolas direktora un vietējās filharmonijas biedrības līdzdirektora. Kā pats komponists raksta, jaunības gados viņš sacerējis ap 100 maršu pūtēju orķestrim (Parker 2001).

²¹² *Gaetano Donizetti* (1797–1848).

norādīto *p – pp* (154.–155. t.), jo tas ļaus labāk izcelties Rodrigo dziedājuma virzībai uz kulmināciju.

Jāatzīst, ka daudzviet operā par klupšanas akmeni var kļūt tieši klusās dinamikas nianses. Piemēram, 2. cēliena 1. ainā, 99.–108. taktī, fonā Karlosa dziedājumam skan orķestra materiāls, kas iezīmīgs ar biežiem akcentiem, tomēr tam jābūt klusinātam, atbilstošam bijības un neskaidru baiļu noskaņai, kas galveno varoni pārņēmusi, ierodoties klosterī. Savukārt 2. cēliena 5. ainā Elizabetes romancē, ņemot vērā dziedājuma raksturu (Elizabete skaļi neprotestē pret vīra lēmumu izraidīt viņas galmadāmu, lai gan nosoda to), arī orķestra skaņai nevajadzētu būt pārāk tiešai, “reālai”: diriģentam jāveido kluss (*p–pp*) pavadījums – *dolce* noskaņa, lai gan biežie akcenti varētu provocēt pārkāpt šo robežu. Pašā izskaņā (no 75. t.) būs jāiegulda darbs, lai sekstoles, kas kontrastē ritma dalījumam koka pūšaminstrumentu grupā, skanētu līdzieni un neizjauktu pakāpeniski dziestošo noskaņu (Elizabete attālinās, un stūginstrumentu skaņa pamazām kļūst ne vien klusāka, bet arī zemāka – sākotnēji sekstoles spēlē pirmās, tad otrās vijoles, alti un visbeidzot čelli).

Savukārt 3. cēliena 8. ainā jāpievērš uzmanība orķestra pavadījumam, iestājoties Eboli partijai – šajā brīdī instrumentu skaits būtiski pieaug, taču partitūrā joprojām orķestrim dota remarka *pp* (koka pūšaminstrumentiem) vai *ppp* (stūgu grupai). Jāseko, lai skaņa patiesi ir klusināta, nedomājot Eboli dziedājumu. Viņa šajā brīdī vēl sapņo par gaidāmo laimi – dona Karlosa mīlu (kas pastāv tikai viņas iztēlē), taču nepauž savas jūtas pilnā balsī (Verdi remarka – *fra sè* / “pie sevis”).

Visbeidzot, 5. cēliena pēdējā (16.) ainā intonatīvi grūtākā vieta ir dona Karlosa un Elizabetes atvadu dueta dziestošā noslēguma daļa (145.–149. t.): abu solistu vokālā līnija balstās pustoņos, un viņi ik pa brīdim to pārņem viens no otra, tāpēc abiem uzmanīgi jāklausa intonācija gan savstarpēji, gan orķestra spēlē (skat. piemēru 4.6.).

Elis. Mio fi . glioad.di . o! E . ter . noad .

D.C. ma . dre! E . ter . noad . di . o!

Elis. . di . o! addi . o! per sempre ad . di . o! per sempre ad .

D.C. addi . o! per sem . pre ad . di . o! per sempre ad . di . o! per sempre ad .

Piemērs 4.6. Elizabetes un Karlosa partijas 5. cēliena 16. ainas 144.–149. taktī

Kopumā šī epizode ir vērsta ne tik daudz uz operai raksturīga solistiskā spožuma izrādīšanu, cik uz kamermuzicēšanas stilistiku. Arī diriģentam jāvada orķestris ļoti delikāti un klusināti (*pp*), neizjaucot vokālo partiju trauslo melodisko pavedienu.

Artikulācijas nianšes

Viena no Verdi mūzikas pētnieka Elana Montgomerija atziņām par komponistu ir šāda: viņa pirmajās operās nebija daudz piezīmju, kas norādītu, kā dziedātājam būtu jāizpilda konkrētas melodiskās līnijas. Kļūstot vecāks, Verdi sāka dot šādas norādes arvien vairāk. Pētot viņa partitūras, var redzēt, ka tās ir ne vien visai dažādas, bet nereti pat individualizētas – līdzās daudzveidīgiem akcentiem, *tenuto* vai *portamento* (maiga pārslīdēšana no vienas skaņas uz otru) var atrast tādas vokālās norādes kā, piemēram, *un fil di voce* (burtiski – "diedziņš no balss") vai *cupo* (segti) (Montgomery 2006: 119). Šādas smalkas nianšes redzam arī "Dona Karlosa" partitūrā. Piemēram, pirmā cēliena 3. ainā Tebaldo dzied "ar šausmām" (*con terrore*, no 32. t., skat. piemēru 4.7.), Karloss – "ugunīgi" (*in fuoco*, no 52. t.), Elizabete – "ar pārliecību" (*con autorità*, no 59. t.); ir izrakstīti arī akcenti vokālajā līnijā (piem., 38.–41. t.).

The image shows two staves of musical notation for a vocal part. The first staff is labeled 'Tch.' and contains the lyrics 'Nontrovo più la via per ri.tor . nar... Ecco il mio'. Above the staff, there is a marking '(con terrore)' and three triplet markings (indicated by a '3' in a bracket) over the notes 'più', 'la via', and 'nar...'. The second staff is also labeled 'Tch.' and contains the lyrics 'braccio; so . ste . gno a voi fi . a. La not . te è'. It features a triplet marking over the first three notes of the phrase 'braccio; so . ste . gno a voi'.

Piemērs 4.7. Tebaldo partija 1. cēliena 3. ainas 32.–37. taktī

Līdzīgu norāžu ir ļoti daudz, un šeit minēšu tikai dažas artikulācijas nianšes, kuras īpaši jāpatur prātā operas orķestra diriģentam. 4. cēliena 11. ainas (Filips, Lielinkvizitors) 40. taktī komponists vēlējies izcelt sekojošās Lielinkvizitora runas svarīgumu, proti, viņa smagās apsūdzības Rodrigo – atšķirībā no iepriekšējām un turpmākajām taktīm stūginstrumentu partijā šeit teju ik skaņa ir akcentēta. Būtu ieteicams, spēlējot šīs divas taktis, pēc iespējas virzīt lociņu lejup, jo tas ļaus veidot

skaņu smagāku un asāku, arī vizuāli šāds žests atstās stingrāku iespaidu nekā augšupvērst.

Šī paša cēliena 14. ainā, Rodrigo nāves skatā, artikulācija spēj parādīt dažādas nianšes: piemēram, 23.–28. taktī astotdaļām Karlosa un Rodrigo dueta fonā jābūt maigām, atbilstošām sirsnīgu atvadu raksturam, turpinot klusināti skumjo obojas ievadfrāzes noskaņu. Toties vienas takts *fortissimo*, kas pavada Rodrigo vārdus *Io ti salvai!* (“Es tevi izglābu!”), 39. t.), noteikti vērts artikulēt asāk.

Sekojošajam dumpja atainojumam (no 188. t.) Verdi pievienojis remarku *velocissimo* (ļoti ātri) un norādi, ka ceturtdaļai ar punktu jāatbilst metronoma atzīmei 138; kas ir teju galvu reibinošs temps. Šeit diriģentam būs jāiegulda krietns darbs, lai izpildījums būtu gan raksturam atbilstošs – satraukts un bangojošs –, gan tehniski precīzs. Kora partijā jāpievērš īpaša uzmanība notīs norādītajiem akcentiem; savukārt orķestra partijās iesaku diferencēt artikulāciju – sešpadsmitdaļu pasāzās notīm var ļaut vairāk saplūst, kā tēlojot vētru, turpretī astotdaļas lai izskan sausi (*secco*) un aprauti, respektīvi, nav pārāk “guļošas”.

Iepriekšminēto un arī citu problēmjaudājumu risināšana turpinājās, tiekoties ar orķestri un pārējiem izrādes dalībniekiem jau mēģinājumu gaitā.

4.3. Iestudējuma process

Pirmajā 2023./2024. gada sezonas nedēļā, uzsākot “Dona Karlosa” mēģinājumus ar LNOB māksliniekiem manā vadībā, tapa zināms, ka Pjērs Džordžo Morandi sakarā ar “Traviatas” (*La Traviata*) iestudējumu un izrādēm Vīnes Valsts operā (*Wiener Staatsoper*) tomēr nevarēs būt Rīgā lielā daļā mēģinājumu pirms plānotās pirmizrādes 5. oktobrī. Sākotnēji tika apsvērtas iespējas mainīt iecerēto mēģinājumu laikus un pat izrāžu datumus Rīgā, taču pamazām tapa skaidrs, ka tas nebūs iespējams, un tika sākti jauna izrādes mākslinieciskā vadītāja meklējumi. Tie ilga teju divas nedēļas, līdz uzzinājām, ka šis atbildīgais darbs tiks uzticēts franču diriģentam Frederikam Šaslēnam. Un diskusijas par kupīrām starp viņu un režisoru varēja sākties no jauna.²¹³

²¹³ Būdams otrais diriģents, tajās nepiedalījās.

Protams, šo izrādes mākslinieciskā vadītāja meklējumu laikā darbs pie iestudējuma neapstājās ne brīdi, un mēs veicām gan orķestra korektūras, gan solistu ansambļus un pirmos skatuves mēģinājumus – visu, kā bija plānots iepriekš.

Orķestra korektūras

Līdzīgi kā baleta žanrā, arī operas iestudējumā mans praktiskais diriģenta darbs sākās ar orķestra korektūrām. Iepriekš jau orķestra mūziķi, solisti un koris bija iepazinušies ar nošu materiālu (solisti sadarībā ar pianistu koncertmeistaru, koris – kormeistara vadībā). Šie bija pirmie 2023./2024. gada sezonas orķestra mēģinājumi, uzreiz pēc atgriešanās no vasaras atvaļinājuma. Orķestra māksliniekiem darbs sākās 2023. gada 17. augustā – bija plānotas piecas “Dona Karlosa” orķestra korektūras jau pirmajā sezonas nedēļā²¹⁴, taču piekto (pēdējo) atcēlu, lai man ar izrādes solistiem būtu iespēja pastrādāt pilnvērtīgāk ansablī ar klavierēm.

Pirmajā korektūrā secīgi izskatījām operas pirmo cēlienu un daļu no otrā cēliena (sākotnējo ieceri iepazīstināt orķestri ar abiem cēlieniem nepaguvu īstenot to lielā apjoma un veikto korekciju dēļ: operas pirmais cēliens aptver aptuveni pusstundu, otrais cēliens – stundu un desmit minūtes). Līdzīgi kā pirmajos orķestra mēģinājumos baleta vai simfoniskās mūzikas žanros, arī šeit mans primārais diriģenta uzdevums bija radīt orķestra māksliniekiem priekšstatu par kopējo izrādes saturu, apjomu, plūdumu, pagaidām vēl daudz nedarbojoties ar sīkām niansēm, vien cenšoties atklāt kādas kopējas rakstura, artikulācijas, frāzējuma lietas. Īpašu uzmanību pievēršu vadtēmām (draudzības zvēresta tēmai, liktens ritmam), lai tās operas gaitā izskanētu artikulācijas, frāzējuma ziņā līdzīgi un tādējādi kļūtu par dramaturģiski vienojošām arkām.

Un tomēr jau pirmajā korektūrā vēlējos vismaz intonatīvi un ritmiski sarežģītākos posmus izspēlēt vairākkārt. Šajā pašā mēģinājumā no mūziķu puses aktualizējās orķestra sadalījuma jautājums: kurš muzikālais materiāls (un ar kuru mūziķu līdzdalību) būs jāspēlē aizskatuves orķestrim (bandai) un kurš – *tutti* orķestrim “bedrē”? Informēju mūziķus, ka visi aizskatuves orķestra fragmenti tiks ierakstīti iestudējuma procesa laikā un izrādēs tie tiks atskaņoti skandās.²¹⁵

²¹⁴ 17. augustā 11.00–14.00 un 18.00–21.00, 18. augustā 11.00–14.00, 19. augustā 11.00–14.00 un 18.00–21.00.

²¹⁵ Par aizskatuves orķestra lomu šajā iestudējumā var lasīt arī 4.2.1. apakšnodaļā.

Diriģentam viens no “murgiem un biediem” ir viņa partitūras nesakritība ar orķestra balsīm (citādi izvietotas mēģinājuma burtu norādes, atšķirīga taktu numerācija, citādas kupīras, nošu nesakritība orķestra balsīs utt.). Daļēji to piedzīvoju arī šajā iestudējumā: strādāju ar jau pieminēto izdevniecības *Ricordi* sagādāto partitūru (Verdi n.d.), kas glabājas operas bibliotēkā, taču orķestra mūziķi lietoja izdevniecības *Calmus* orķestra balsis (kuras, kā uzzināju no LNOB bibliotekāres Baibas Čirkšes, bijušas krietni lētākas). Jau pirmajā orķestra korektūrā parādījās dažas nesakritības atsevišķās instrumentu partijās (piemēram, partitūras 45. lpp., pirmā cēliena 3. ainas 211.–212. t., kur timpānu partijā trūka attiecīgo “liktns ritma” signālu). Šur tur atšķīrās arī mēģinājuma burti (piemēram, daļai orķestra mūziķu pirmā cēliena finālā A burts bija 61. lpp. 17. taktī, taču man – 62. lpp. 24. taktī). Jāpiebilst, ka burtu norādes ir īpaši svarīgas brīžos, kad kāds no skaņdarba posmiem mēģinājumā netiek spēlēts un tam tiek “lekts” pāri (kā šajā gadījumā, kora *a cappella* posmam), lai atsāktu citā skaņdarba vietā. Pēc korektūras aicināju Baibu Čirkši, lai viņa salīdzina konkrētos posmus ar partitūru un trūkstošo ieraksta orķestra balsīs.²¹⁶

Tā kā pirmais cēliens ir tas, kas netiek uzvests operas četru cēlienu redakcijā, tas ir pietiekami nezināms un svaigs arī tiem orķestra mūziķiem, kas savulaik spēlējuši četru cēlienu redakciju (kā jau minēts, Latvijas Nacionālajā operā tā tika iestudēta 1998. gadā). No šī cēliena fragmentiem īpaši izceļama pirmā cēliena 3. aina – dona Karlosa saruna ar Elizabeti, vēl priecīgi saviļņotā noskaņojumā, pirms “mīlas trijstūra” veidošanās; šeit pagāja laiks, līdz mēs fragmentā no 87. takts (ar uztakti) sajūtām *leggiro* raksturu pirmo vijoļu partijā (*staccato* trīsdesmitdivdaļu, astotdaļu un paužu mija). Tiesa, pirmajā korektūrā mēdzu vien norādīt uz šādām vietām, taču atsevišķi tām neveltām daudz laika – to darām nākamajās korektūrās, ja problēma vēl ir aktuāla.

Pirmajā korektūrā sfīgu grupas pārstāvji vairākkārt jautāja, cik īsi vai gari spēlēsim *forte* akcentētās ceturtdaļas (piemēram, 21. lpp., pirmā cēliena 3. ainas 66.–68. t.). Šādas skāruma un lociņvirzes lietas gan nereti iestrādāju jau pirmajās korektūrās; konkrēti, šajā gadījumā tika izlemts, ka *forte* ceturtdaļas būs īsas un asas (*secco*), enerģiski aktīvas, nevis garas (*tenuto*). Savukārt 22. lpp., šīs pašas ainas 77.–78. taktī,

²¹⁶ Vēl lielākas galvas sāpes nekā diriģentiem šīs nesakritības, protams, sagādā bibliotekāriem, kas ir atbildīgi par visu nošu materiālu opernamā. Baiba Čirkše atzina, ka ir gandarīta, ka šajā gadījumā es kā “vietējais” diriģents uzsāku orķestra korektūras. Esot bijuši gadījumi, kad kāds ārzemju maestro, saskaroties ar līdzīgām nošu nesakritībām iestudējuma procesā, sacēļ varen lielu vētru mūsu nelielajā operas pasaulē. Šajā situācijā nošu kļūmes orķestra balsīs tika novērstas pirms Frederika Šaslēna ierašanās.

ceturtdaļas lūdzu interpretēt garas (*tenuto*), lai panāktu spilgtāku kontrastu ar sekojošo punktēto ritmu (līdzīgi tas bija darīts jau pieminētajā Neapoles *Teatro di San Carlo* 2022. gada 26. novembra iestudējumā). Šādas detaļas varu lūgt gan savā žestā, gan mutiski, taču nemēģinu tās izslīpēt “līdz briljantam”, iekams nav skaidrs, kurš būs izrādes muzikālais vadītājs. Pilnīgi iespējams, ka viņš nāks ar savu vīziju, kas var atšķirties, un es orķestra mūziķu prātos palikšu kā tas, kurš centās ilgi un dikti strādāt pie pilnīgi neaktuālām detaļām (par laimi, šajā gadījumā mana un Šaslēna interpretācija sakrita).

Lai arī pirmajā korektūrā nedaudz atpalikām no manis iecerētā grafika, otrajā korektūrā (vakarā) tomēr izdevās izskatīt visu operas muzikālo materiālu, jo trešais un piektais cēliens ir īsāki, kā arī satur mūziku, kas nereti tiek atskaņota ārpus operizrādes kā atsevišķi koncertnumuri, tāpēc orķestra mūziķiem tā labāk zināma. Tiesa, ņemot vērā, ka pēdējo korektūru atcēlu, piekto cēlienu nepaguvām atkārtot vai koriģēt: tā atskaņojums vairāk līdzinājās caurlaidei, kas parasti ir tikai mēģinājumu procesa noslēgumā.

Solistu ansambļi ar klavierēm

Ja operas iestudējuma process nebūtu sācies pašās pirmajās jaunās sezonas darba dienās, tad pirms orķestra korektūrām noteikti būtu bijuši vismaz daži solistu ansambļi ar klavierēm. Tā ir ierastāka prakse opernamos, un šāds darba stadiju secīgums arī būtu loģiskāks, jo, apmeklējot solistu ansambļus, diriģents var pārbaudīt kādas interpretācijas nianšes, kuras pirmajās orķestra korektūrās jau iestrādāt orķestra kopskaņā. Taču šajā gadījumā solistu²¹⁷ ansambļu mēģinājumi pirms sēdus ansambļiem bija kopumā trīs. Tie sākās un noslēdzās dienu pēc orķestra korektūrām, respektīvi, 18.–20. augustā – ik dienu pa trim stundām. Tieši 18. augusta mēģinājumā pirmoreiz satiku izrādes vokālos solistus – gan mūsu, gan ārzemju viessolistus. Jau tūdaļ apjautu problēmu, kas izriet no “Dona Karlosa” vērienīguma: izrādes apjoms un iesaistīto solistu skaits (vairāki sastāvi) ir tik liels, ka līdz nākamās nedēļas sēdus ansambļiem ar orķestri varam nepagūt izskatīt visu mūzikas materiālu, tādēļ piekto plānoto orķestra korektūru 19. augusta vakarā atcēlu, lai pilnvērtīgāk pastrādātu ar solistiem. Nedaudz paildzinot otrā un trešā solistu ansambļa plānoto laiku, tik tikko paguvām ar viņiem

²¹⁷ Izrādes solistu trīs sastāvu dalībnieku vārdi ir pieejami LNOB mājas lapā (opera.lv 2023b). Tomēr sekojošajā tekstā to vai citu lomu atveidotājus lielākoties apzināti nesaucu vārdos, ņemot vērā, ka mēģinājumos konstatēto interpretācijas nepilnību apspriešana var būt visai sensitīva.

izskatīt visus piecus operas cēlienus un savstarpēji saskaņot kādas interpretācijas nianšes un agoģiku pirms tikšanās ar orķestri sēdus ansambļos.

Līdzās citiem solistiem mēģinājumos piedalījās dona Karlosa lomas tēlotāji Džeimss Lī²¹⁸ (Dienvidkoreja) un Artjoms Safronovs²¹⁹, vēlāk pievienojās arī tenors Arnolds Rutkovskis²²⁰ (*Polija*) un viena no Elizabetes lomas atveidotājām, Jūlija Vasiļeva (Inna Kločko slimības dēļ šajā mēģinājumu stadijā vēl neiesaistījās).

Galvenais iemesls, kāpēc atceļu piekto orķestra korektūru un vēlējos vairāk strādāt ar solistu ansambļiem, bija agoģikas jautājumu risinājums – pirmām kārtām *rubato* lietojuma iespējas. Solistu vēlmes, piemēram, izraugoties to vai citu tempa pavērsienu vai fermātas garumu, var būt visai atšķirīgas, un ar vienu pašu orķestri iestrādāt *ritenuto* vai *accelerando* bez solista būtu bezjēdzīgi. Vēlāk iestudējuma gaitā ar vairākiem dziedātājiem individuāli, kā arī ansablī strādāja pianists Māris Skuja; fragmentāri centos šajos mēģinājumos būt klāt, jo daudzas tajos paustās atziņas, kas skāra gan stilistiskas nianšes, gan ansambļa veidošanu, bija ļoti noderīgas. Te vietā piebilst: lai arī Māra Skujas oficiālais amats LNOB ir operas solistu repetitors, viņš tomēr sevi labprātāk (un, manā ieskatā, pilnīgi pamatoti) dēvē par vokālās izaugsmes un interpretācijas pasniedzēju, minot arī šādā kontekstā parasti lietoto angļu terminu *vocal coach* (Skuja 2023: saruna). Tā, piemēram, kā vienu no potenciāli grūtākajām vietām ansambļa veidošanā Skuja norādīja *a cappella* kadenci operas trešā cēliena 9. ainā, 306.–307. taktī, kur pie karaļa Filipa vienlaikus ar izjustu dziedājumu vēršas gan dons Karloss un Elizabete, gan seši Flandrijas deputāti; šī ir dedzības pilna kulminācija viņu lūgumiem izrādīt žēlastību daudz cietušajiem flāmiem (*Ah, salva, salva il nostro suol / Ak izglāb, izglāb mūsu zemi*) (karalī šis lūgums nerod labvēlību). Visās balsīs dziedājums sākas ar ceturtdaļu, kas paildzināta ar fermātu (ko arī katrs ansambļa dalībnieks mēdz interpretēt dažādi), taču turpinās vienotā astotdaļu pulsācijā, un Skujas dotais padoms – dalīt žestā katru astotdaļu – lieti noderēja.

Bija arī fragmenti, kuros solistu koncertmeistari vērsa uzmanību tieši uz to, ka jebkādas tempa nobīdes nebūtu vēlamas. Ceturtā cēliena 12. ainas 176.–177. taktī Eboli dziļo izmisumu atspoguļo uz vienas skaņas akcentēti izdziedātie vārdi *oh! rimorso fatal!* (ak, liktenīgā nožēla!). Māris Skuja uzsvēra, ka šo vārdu izcēlumam piemērotāks

²¹⁸ James Lee (dzimis 1979. gadā).

²¹⁹ Artjoms Safronovs dzimis 1987. gadā.

²²⁰ Arnold Rutkowski.

ir nevis tempa palēninājums, bet katras zilbes skaidra, atdalīta artikulācija. Citu vērtīgu ieteikumu deva pianiste Ilze Ozoliņa (viņa Verdi operu stilistiku pārzina ļoti labi, jo savulaik to padziļināti apguvusi Romā pie pazīstamās itāļu dziedātājas un vokālās pedagoģes Katjas Andželoni²²¹)²²²: piektā cēliena 16. ainā, Elizabetes un Karlosa pēdējā dialoga sākumā (rečitējošajā daļā līdz 24. t.) jāizvairās no jebkādam mikropauzēm – svarīgi būtu uzturēt sarunas spraigumu, precīzi ievērojot komponista ieteikto straujo apmaiņu ar replikām (kā viens noslēdz, otrs tūdaļ atbild, piemēram, 14. un 17. taktī).

Māra Skujas ieteikumi daudzkārt palīdzēja, arī risinot vēl vienu iepriekšējā nodaļā iezīmēto problēmjautājumu – strādājot ar ansambļiem, kuros dalībnieki dzied kopā, taču kavējas katrs savā emociju pasaulē. Piemēram, ceturtā cēliena 12. ainā, Eboli, Elizabetes, Rodrigo un Filipa ansablī (164.–172. t.) viņš ieteica visskanīgāk dziedāt tieši karaļa Filipa partiju, turklāt apveltīt to ar *Molto legato* – acīmredzot tāpēc, lai spilgtāk izceltu vienu no retajiem brīžiem operā, kad bargais karalis jūtas aizkustināts un pat vainīgs tikko paša apsūdzētās sievas Elizabetes priekšā (*No, non macchiò la fè giurata / Nē, viņa neaptraipīja doto zvērestu*). Savukārt ansambļa turpinājumā, 173.–180. taktī, Skuja ieteica akcentus mainīt, priekšplānā izvirzot Rodrigo: tieši šis ir brīdis, kad viņam, vērojot briesmošo traģēdiju, izkristalizējas doma ziedot dzīvību valsts un drauga Karlosa labā, kas vēlāk arī tiek realizēta (*Che per la Spagna un uomo mora, lieto l'avvenir le lascerò / Ja vīram jāmirst par Spāniju, es tai atstāšu laimīgu nākotni*).

27. un 28. augustā divreiz dienā (ikreiz pa trim stundām) notika solistu ansambļu mēģinājumi ar mani un pianistu Māri Skuju, taču tie noritēja jau pēc sēdus ansambļiem ar orķestri, tāpēc bija svarīgi, ka risinājumu daudzām nozīmīgākajām agoģikas un balansa problēmām biju radis jau pirmajā solistu ansambļu sērijā līdz 20. augustam.

²²¹ *Katia Angeloni*.

²²² Kā atceras Ilze Ozoliņa, 1998. gadā viņa kopā ar dziedātāju Zigrīdu Krīgeri (dzimusi 1959. gadā) Romā pavadīja trīs nedēļas, teju katru dienu dodoties pie Katjas Andželoni uz dzīvokli, kur viena no istabām bija iekārtota kā mēģinājumu telpa, lai dziedātāji profesores vadībā apgūtu vokālo pilnveidi (pārsvārā tieši Verdi operu stilistikas kontekstā) (Ozoliņa 2024: saruna).

Sēdus ansambli ar orķestri

Šāda veida mēģinājumi bija trīs – 22. augustā plkst.11.00–14.00 un 18.00–21.00, kā arī 23. augustā plkst.11.00–14.00. Tas ir nedaudz lielāks sēdus ansambļu skaits, nekā parasti pieņemts (viens līdz divi) un norādīts arī jau citētajos sera Čārlza Makerasa ieteikumos (Mackerras 2003: 74); taču šoreiz tika ņemts vērā operas apjoms. Lai gan sākotnēji LNOB mākslinieciskais birojs trešo sēdus ansambli pieļāva kā “uz jautājuma zīmes esošu”, izdevās pārliecināt, ka tas būs nepieciešams. Ja sēdus ansambļu skaits būtu bijis kaut par vienu mazāks, diez vai būtu izdevies jēgpilni izskatīt visu apjomīgās izrādes muzikālo materiālu.

Sēdus ansambļos piedalās orķestris, koris un solisti, taču bez skatuviskas darbības. Koristi uz šo mēģinājumu ierodas jau pēc tam, kad paši kormeistara vadībā ir apguvuši savu materiālu. Ja kora mākslinieki patiešām pārsvarā sēž, tad solisti gan nereti stāv un dzied savas partijas vai nu pēc notīm, kas izvietotas uz pultīm, vai arī jau no galvas. Gatavojoties sēdus ansambļiem, jau iepriekšējā vakarā mājās sarakstu aptuveno laika plānojumu, jo, ņemot vērā operas apjomu, solistiem un korim nav nepieciešams būt klāt visu mēģinājuma laiku – piemēram, pirmais sēdus ansamblis 22. augustā sākās plkst.11.00 un līdz pauzei plkst.12.15 kopā ar solistiem un orķestri bijām izņēmuši visu pirmo cēlienu, taču koris ieradās tikai pēc pauzes. Sekoja pirmā un otrā cēliena apguve ar kora līdzdalību, un, lai gan biju ieplānojis arī trešā cēliena finālu ar kora dalību, tikām vienīgi līdz tā vidum. Tādējādi trešā cēliena fināla mēģinājumu turpinājam vakara sēdus ansablī, kad savukārt kora mākslinieki tika aicināti jau uz mēģinājuma sākumu un pēc pauzes bija brīvi; vakara sēdus ansambļa noslēguma daļā sīkāk izstrādājām ainas, kurās koris nepiedalās.²²³ Nākamās dienas sēdus ansablī (trešajā), strādājot pēc līdzīgiem principiem, galveno uzmanību veltījām diviem pēdējiem – ceturtajam un piektajam cēlienam.

Sēdus ansambli, līdzīgi kā orķestra korektūras, notika LNOB Jaunajā zālē, nevis Lielajā zālē, tāpēc skanējuma balansu vēl detalizēti neizstrādājām. Jāatgādina, ka šajā iestudējuma stadijā solisti pirmoreiz satiekas ar orķestri. Tāpēc, neraugoties uz to, ka daudz kas ar diriģentu pārrunāts jau nesenajos ansambļos ar klavierēm, jaunajā situācijā

²²³ Sēdus ansambļos un skatuves mēģinājumos vienmēr cenšos iepriekš saskaņot kora noslodzi ar galveno kormeistaru (Aigaru Meri), lai kora mākslinieki varētu laicīgi un pēc iespējas efektīvāk plānot savu darba laiku. To, cik tas ir svarīgi, sapratu, strādājot par kormeistaru 2014.–2018. gadā: pārliecinājos, ka viena izsaukuma laikā koris var pagūt gan pievienoties darbam ar orķestri un solistiem sēdus ansablī, gan strādāt un uzlabot sniegumu individuālā kora mēģinājumā.

ir iespējami dažādi pavērsieni. Ja iepriekš izcēlu vairākas epizodes, kur dziedātājus centos atturēt no pārlieka *rubato*, tad sēdus ansambļu kontekstā palicis atmiņā pretējais: visai ilgi un neatlaidīgi nācās strādāt, lai, piemēram, Eboli trauksmainā dziedājuma *Allegro giusto* (ceturtā cēliena 13. aina, no 77. t.) izskanētu ar savveida *rubato* klātbūtni. Tajā pašā laikā man kā diriģentam jāņem vērā, ka orķestra mūziķu klātbūtnē nav vēlams klaji, vairākkārtēji aizrādīt vienam un tam pašam solistam, tādējādi netieši norādot uz viņa dziedājuma kvalitāti vai sagatavotības pakāpi – tas nekādā gadījumā nenāks par labu iestudējuma kopējai gaisotnei.

Tādi lieli skati kā Eboli dziedājums kopā ar sieviešu kori (otrā cēliena 2. aina) vai arī trešā cēliena fināls (9. aina) ar drāmu uz līksmojošās tautas fona (noslēdzas ar ķeceru sadedzināšanu uz sārta) tieši sēdus ansambļos piedzīvo pirmos kopīgos lasījumus. Tieši šajā stadijā varam sajust, cik plašs būs kora *ritardando* tai vai citā epizodē, cik skanīgam jābūt korim, lai būtu skaidri saklausāmi arī solisti – tiesa, Lielajā zālē skanējuma balanss vēl mainīsies, tomēr kopējo karkasu var izveidot jau tagad. Ja šīs lietas sēdus ansambļos tiek izstrādātas un ir iestudējuma dalībniekiem skaidras, tad tās saglabāsies kā muzikālais mugurkauls arī turpmāk.

Skatuves mēģinājumi ar klavierēm

Nākamajās nedēļās, sākot ar 29. augusta pēcpusdienu plkst. 14.30–17.30 un plkst.18.00–21.00, Jaunajā zālē noritēja skatuves (režijas) mēģinājumi ar klavierēm atjaunojuma režisora Marselu Perša-Buskainu²²⁴ vadībā.²²⁵ Kā ierasts mūsu opernamā, arī “Dona Karlosa” iestudējumam skatuves mēģinājumi ar klavierēm Jaunajā zālē tika plānoti četru nedēļu garumā – darba dienu, kā arī sestdienu un svētdienu rītos (plkst.11.00–14.00) un vakaros (plkst.18.00–21.00)²²⁶ ar vienīgo brīvdienu – pirmdienu.

Skatuves mēģinājumi ar klavierēm pirmām kārtām ir iecerēti kā režijas mēģinājumi, un tos vada režisors un/vai režisora asistenti (šajā gadījumā atjaunojuma režisors Marselu Peršs-Buskainu). Tomēr diriģenta klātbūtne tajos ir nepieciešama gan tāpēc, lai vadītu mūzikas materiāla interpretāciju sadarbībā ar pianistu koncertmeistaru, gan arī, lai sekotu līdzī režisora lūgumiem un plānotajiem scenogrāfiskajiem

²²⁴ *Marcello Persch-Buscaino*.

²²⁵ Pats Neapoles uzveduma režisors Klauss Gūts aizņemtības dēļ ieradās tikai uz ģenerālmēģinājumiem un pirmizrādēm oktobra sākumā.

²²⁶ Šīs operas iestudējuma procesā nereti abi svētdienas skatuves mēģinājumi tika apvienoti vienā, taču rezervējot tam nedaudz ilgāku laiku (piemēram, plkst.11.00–15.00).

risinājumiem; vajadzības gadījumā, ja tie rada pārlietu lielas problēmas vai diskomfortu solistiem vai kora māksliniekiem mūzikas interpretācijā, diriģents var lūgt režisoram ko pārskatīt vai koriģēt.

Kopumā notika 41 skatuves mēģinājums ar klavierēm (ieskaitot 27. septembra caurlaidi ar klavierēm), kas ir gana liels skaits vienam diriģentam. Tāpēc kopā ar LNOB māksliniecisko vadītāju Mārtiņu Ozoliņu pieņēma lēmumu par diriģenta asistenta piesaisti šim iestudējumam (ar šiem pienākumiem lieliski tika galā Matīss Pēteris Circenis).

Skatuves mēģinājumi ar klavierēm ir arī tā iestudējuma daļa, kad darba procesā tiek salīdzinātas visas iepriekš mākslinieciskā vadītāja un režisora saskaņotās kupīras, vai nav kas palaists garām. Taču šajā gadījumā ar režisora Klausa Gūta asistenta Marselu Perša-Buskainu akceptu vienu kupīru atcēlām: tas bija otrā cēliena fragments no 1. ainas (259.–298. t.), kas pēc sākotnējās vienošanās ar diriģentu Morandi nebūtu jāizpilda. Skatuves mēģinājumu procesā tomēr vienojāmies, ka šis īsinājums nav vēlams nedz skatuviskās darbības, nedz muzikālā plūduma dēļ – zustu noapaļotība, ko ainai piešķir atgriešanās (no 275. t.) pie otrā cēliena sākumā izskanējušā mūku kora, bet vislielākais zaudējums būtu loģiska pāreja uz dona Karlosa un Rodrigo dueta noslēgumu, kur vēlreiz kā ainas kulminācija un apliecinājums viņu draudzībai izskan zvēresta tēma (no 290. t.).

Izrādes mākslinieciskais vadītājs Frederiks Šaslēns Rīgā ieradās 19. septembrī. Nedēļā no 19. septembra notika orķestra korektūras un sēdus ansambļi ar orķestri viņa vadībā (protams, centos būt klātesošs teju visās šīs nedēļas mēģinājumu formās, lai vajadzības gadījumā palīdzētu). Nākamajā nedēļā (sākot ar 26. septembri), kad skatuves mēģinājumi ar klavierēm “pārcēlās” uz Lielo zāli, diriģenta pienākumus tajos jau pilnībā veica Šaslēns.²²⁷

Galvenais akcents gan manā, gan pēc tam arī Šaslēna darbā skatuves mēģinājumu laikā bija sadarbība ar solistu koncertmeistariem. Tā ir svarīga daudzos aspektos: piemēram, lai gan jau iepriekš, solistu ansambļos ar klavierēm, ir risinātas daudzas tempa un ritma problēmas, tomēr skatuves mēģinājumā atkal solistam var

²²⁷ Šaslēna vadībā notika četras orķestra korektūras, trīs sēdus ansambļi, četri skatuves mēģinājumi ar orķestri, viena caurlaide, divi ģenerālmēģinājumi, kā arī izrādes 5., 7. un 8. oktobrī. Kā atzina pats Šaslēns, šai ļoti apjomīgajai operai, protams, ir nepieciešams arī liels mēģinājumu skaits. “Rīga man deva pienācīgu laiku, lai sagatavotos.” (Chaslin 2024: intervija)

rausties kārdinājums izraudzīties savus tempus, un klavierpavadītājam nav grūti, tā sakot, “plūst pa solista straumi”. Taču, ja diriģentam ir sava vīzija par citu agoģiku, kas jau izstrādāta ar orķestri, ārkārtīgi svarīgi arī skatuves mēģinājumus ar klavierēm virzīt šādā gultnē.

Tā kā opera ir apjomīga, šajā stadijā bija piesaistīti vairāki operas pianisti koncertmeistari, tāpēc bija iespēja vērot un salīdzināt viņu darba stilu.²²⁸ Jāatzīst, ka vairumā gadījumu sadarbība noritēja ļoti veiksmīgi, un bija jūtams, ka koncertmeistara pieredze arī ārpus opernama ir liels pluss – piemēram, izrādes galvenais koncertmeistars Mārtiņš Zilberts ir daudzu kameramūzikas projektu dalībnieks, kameransambļa pasniedzējs un topošo kordiriģentu koncertmeistars JVLMA. Tomēr neiztika arī bez problēmsituācijām. Vienai no koncertmeistarēm bija sava, detalizēti izstrādāta un mākslinieciski savdabīga vīzija par daudziem operas fragmentiem, taču grūtības uztvert diriģenta žestu un, ja nepieciešams, tam pielāgoties. Man sadarbībā pārsvarā izdevās rast kompromisu, lai gan dažviet tas apgrūtināja darba procesu, taču ārzemju viesis Šaslēns (līdzīgi kā 2022./2023. gada sezonā Pjērs Džordžo Morandi “Aīdas” iestudējumā) to vērtēja saasināti un, kaut arī attiecīgā mēģinājuma gaitā saglabāja korektu attieksmi, vēlāk lūdza LNOB vadībai konkrēto koncertmeistari no mēģinājumu procesa atstādināt. Protams, viss nav viennozīmīgi – piemēram, šīs mākslinieces kolēģis Māris Skuja, kas kā pianists koncertmeistars iemantojis arī starptautisku autoritāti, sarunā pauda viedokli, ka tieši viņa paceļas pāri citiem koncertmeistariem ar savu smalko mūzikas stila izpratni un spēju domāt patstāvīgi, radoši, piedāvājot savu muzikālā materiāla virzību, nevis tikai automātiski sekojot diriģenta iniciatīvai (Skuja 2023: saruna). Šā vai tā, acīmredzot operas iestudējumā tomēr jārēķinās, ka diriģenta skatījumam ir prioritāte, jo tieši viņam būs jāvada izrāde. Taču, ja mēģinājumu procesam laiks atvēlēts pietiekams un ir sava vieta diskusijām, var gadīties arī, ka spilgta, oriģināla solistu koncertmeistara ideja bagātina diriģenta sākotnējo vīziju.

Skatuves mēģinājumi ar orķestri, caurlaide un ģenerālmēģinājumi

Skatuves mēģinājumi ar orķestri noritēja 28. un 29. septembrī plkst.11.00–14.00 un plkst.18.00–21.00, savukārt 30. septembrī plkst.16.00–21.00 notika operas

²²⁸ Lielākā vai mazākā mērā skatuves mēģinājumos ar klavierēm tika iesaistīti visi LNOB solistu koncertmeistari: Mārtiņš Zilberts (dzimis 1977. gadā), Māris Skuja, Ilze Ozoliņa, Veronika Zubairova (dzimusi 1989. gadā), Laila Holberga (dzimusi 1956. gadā) un Ērika Millere (dzimusi 1986. gadā).

caurlaide, un visbeidzot sekoja divi ģenerālmēģinājumi – 1. oktobrī plkst.16.00–21.00 un 3. oktobrī plkst.17.00–22.00. Tos visus vadīja Frederiks Šaslēns, taču gan es, gan asistents Matīss Pēteris Circenis iespēju robežās palīdzējām viņam darba gaitā. Kā operas žanrā ierasts, caurlaide un ģenerālmēģinājumi notika skatuves tērpos, otrais ģenerālmēģinājums arī ar publiku “no malas”. Šajā iestudējuma posmā nošu materiāls tiek atskaņots praktiski bez apstājām (vai arī ļoti reti – ar atsevišķām īslaicīgām apstājām); ja diriģentam vēl ir kādas idejas vai vēlmes ko uzlabot, viņš var izmantot pāris minūtes pēc attiecīgā ģenerālmēģinājuma noslēguma (ko pāris reizes darīja arī Šaslēns) vai individuāli vērsties, piemēram, pie grupu koncertmeistariem vai atsevišķiem iesaistītajiem māksliniekiem.

Skatuves mēģinājumu ar orķestri gaitā tomēr vēl nepieciešamības gadījumā var daudz ko mainīt. Šie mēģinājumi notika Lielajā zālē, un viena no pirmajām problēmām, kas aktualizējās, bija aizskatuves orķestra ieraksta sinhronizācija ar “dzīvo” mūzikas materiālu. Aizskatuves orķestra epizodes Šaslēna vadībā tika ierakstītas jau 21. septembrī, lai arī viņš sākotnēji par šo ierakstu nepieciešamību nebija informēts (vairāk par aizskatuves orķestra jautājumu skat. 4.2.1. nodaļā).²²⁹

Tieši aizskatuves ierakstu saskaņošana ar LNOB orķestra spēli izrādījās grūti risināms uzdevums, jo izrāžu vadītāja un skaņu režisors nespēja tik precīzi reaģēt uz nepieciešamību konkrētajos brīžos atskaņot ierakstītos fragmentus, kā Šaslēns to vēlējās, un tas viesdiriģentu dzina teju izmisumā – it īpaši trešā cēliena finālā (9. ainā) ar tā daudzplānu dalībnieku loku. Situāciju uzlaboja LNOB vadības rīkojums; saskaņā ar to turpmāk ik mēģinājumā un izrādē blakus skaņu režisoram bija jāatrodas arī diriģentam (man vai Matīsam Pēterim Circenim) – kādam, kurš pārzina partitūru. Lai arī daudzas mūzikas materiāla koordinācijas problēmas šādi atrisinājām, tomēr atsevišķas neprecizitātes saglabājās arī vēl pēc tam. Piemēram, trešā cēliena fināla 129.–134. taktī aizskatuves orķestra materiālu maestro ir iespēlējis jūtami lēnāk, nekā pats parasti šo posmu diriģē “dzīvē”. Mans rosinājums, kas tika arī pieņemts, bija sadalīt ierakstīto materiālu un 131. takts sākumā atkārtoti to “palaist”, lai tas no jauna tiktu sinhronizēts ar “dzīvo” orķestri laika ziņā, kā arī būtu labāk saklausāms skaļruņos (131. taktī *tutti* orķestris noslēdz savu spēli un paliek vienīgi stīgu grupa). Vēlāk

²²⁹ Kad 19. septembrī Šaslēnam paziņoju, ka aizskatuves orķestris neskanēs “dzīvā” izpildījumā un to būs nepieciešams ierakstīt, viņš jutās nedaudz izbrīnīts un atbildēja ar humoru: “Biju dzirdējis, ka jums šeit ziemeļos pūtēju orķestru kustība plaukst un zeļ. Katrā ciemā esot pa kādam pūtēju orķestrim, vai tad tā nav?” (Chaslin 2023: saruna)

vairākās citās epizodēs, kur aizskatuves orķestra spēle dublē “dzīvo” orķestri vai vokālās partijas, no ierakstītā materiāla atteicāmies, ļaujot skanēt tikai orķestra “bedrei” un skatuvei (piemēram, šīs ainas turpinājumā 135.–143. t.); tā tika iegūts ritmiski daudz saliedētāks mūzikas plūdums.

Pāreja no Jaunās zāles uz Lielo zāli būtiski ietekmēja arī akustisko balansu. Tāpēc gan es, gan Matīss Pēteris Circenis katrā no mēģinājumiem izraudzījāmies dažādas vietas zālē, kas visobjektīvāk ļāva noteikt, kā orķestra un skatuves balansu konkrētajās epizodēs vai ainās uztvers klausītāji dažādās zāles sēdvietās (parterī, beletāžā, balkonā utt.). Līdzīgi arī ar ierakstītajiem audio materiāliem – kādā no mēģinājumiem secināju, ka jau pirmajam aizskatuves orķestra ierakstam (ar kuru iesākas opera) vajadzētu būt klusākam – pirmais mežragu sauciens kā tālumā, meža biežoknī. Izrādījās, iepriekšējā mēģinājumā, kurā nevarēju būt klāt (diriģēja Šaslēns), ieraksts, kolēģuprāt, esot bijis par klusu, tāpēc tagad “griezts” tik skaļi. Šeit kārtējo reizi atklājas skatuves žanru specifika, kur diezgan daudzi aspekti var nebūt atkarīgi no diriģenta (šai gadījumā ieraksta skaļums bija atkarīgs no konkrētā skaņu inženiera, kurš to atskaņoja, taču vislabāk šo līmeni nofiksēt un atstāt nemainīgu, lai nepieļautu kādas neplānotas izmaiņas). Manā partitūras eksemplārā veicu ierakstus par posmiem, kur tā vai cita instrumenta tembrs šķita izceļamies kā pārlietu skaļš; savus vērojumus par balansu mēģinājumu pauzēs un pēc tiem allaž pavēstīju mākslinieciskajam vadītājam, un viņš tos iespēju robežās ņēma vērā.

Kopumā iestudējuma procesā konstatēju, ka attiecībās ar solistiem Frederiks Šaslēns, uzstājot uz sevis izraudzītajiem tempiem, ir nepiekāpīgāks, nekā pats mēdzu būt. Kādubrīd pat šķita, ka šāda pieeja pārāugs “slēptā konfliktā” ar dziedātājiem, tomēr līdz izrādei tie vai citi kompromisi tika atrasti. Atzinīgi vērtējami diriģenta detalizēti izstrādātie žesti dziedātāju kadencēs, kas palīdzēja šajos posmos, arī lietojot *rubato*, saglabāt vienotu pulsāciju ar orķestri.

Visbeidzot, interesanti bija uzklaut Frederika Šaslēna viedokli par mūsu mākslinieku gatavību izrādei. Līdzīgi kā režisora asistents Marselu Peršs-Buskainu (un vairums LNOB ārzemju viesu), viņš augsti novērtēja kora mākslinieku sniegumu; komplimentus nereti izpelnījās arī pūšaminstrumentālisti, īpaši otrā cēliena sākumā tik zīmīgais un izvērstais mežradnieku “dziedājums”, kas spēles kvalitātes ziņā, manuprāt, pārspēja arī kolēģus no Neapoles uzveduma. Turpretī gana asi brīžiem tika kritizēta stīginstrumentu grupa. Piemēram, pirmā cēliena 3. ainas 45. taktī pirmo vijoliņu

partijā Šaslēns pat nolēma izmainīt Verdi pierakstīto ritmu un nošu augstumus, lai panāktu vienotu visas grupas ritmisko un intonatīvo labskaņu. Protams, komponista nošu teksta korekcija pati par sevi var būt diskutējama ideja; taču skaidrs arī, ka tā netiktu piedāvāta, ja būtu kāda cita iespēja panākt LNOB stīgu grupas perfektu skanējumu konkrētajā frāzē.

Runājot par sadarbību operas žanrā kopumā un konkrētajā iestudējumā, Šaslēns atzina, ka arī viņam ir bijušas dažādas pieredzes ar režisoriem. Pārsvarā gan patīkamas. Viņš uzskata, ka vienmēr var atrast veidu, kā sadarboties ar režisoru, kurš nevēlas darīt tieši to, ko jūs kā diriģents vēlētos redzēt uz skatuves. Šaslēns norāda, ka režisors ir atbildīgs par visu, kas saistīts ar acīm, savukārt mēs atbildam par visu, kas saistīts ar ausīm. Taču, tā kā operas žanrā nepieciešama abu kombinācija un viens no diviem elementiem var pilnībā apdraudēt un pat sabotēt otru, ir svarīgi, lai starp abām pusēm tiktu panākta skaidra vienošanās. Šaslēns gan atzīst, ka diemžēl ļoti bieži diriģents mēģinājumu procesā pat nesatiek režisoru, ja tiek veidots izrādes atjaunojums – “Tā tas bija arī attiecībā uz Rīgu, taču, par laimi, oriģinālais iestudējums bija ļoti labs un režisora asistents, kurš vadīja atjaunojumu, bija īpaši atsaucīgs. Un atkal, šī ir problēma, kuru Jūs nekad neiemācīsieties skolā. Šis ir viens no mini parametriem, ko Jūs kā diriģents apgūstat savas profesionālās dzīves laikā.” (Chaslin 2024: intervija)

Pirmizrāde

Novērtējot Šaslēna un manis ieguldītā darba rezultātu, secinu, ka pirmizrāde kopumā bija izdevusies – neraugoties uz iepriekš individuālās sarunās Šaslēna dažkārt asajiem izteikumiem, pirmizrādē visi tās dalībnieki sadarbojās cieņpilni un bez konfrontācijas. Daudzas gan manā, gan Šaslēna vadībā iestrādātās artikulācijas detaļas (dažādi *secco*, *tenuto* u. tml.) sevi attaisnoja. Daudzviet spilgtu iespaidu, virzoties uz dinamikas un spriedzes kāpumu, atstāja Šaslēna filigrāni izstrādātie *crescendo*, piemēram, jau pirmā cēliena 1. ainas 25.–41. taktī (mēģinājumos viņš tos vairākkārt bija tēlaini salīdzinājis ar makaronu vārīšanos, kam ilgu laiku jābūt teju nemanāmai, līdz vienā brīdī notiek kardināla transformācija). Bija jūtama diriģenta vēlme ainas pārsvarā noslēgt ne vien ar dinamisku, bet arī ar dramaturģisku *crescendo*, bieži arī ar *accelerando*, kas acīmredzot atspoguļo viņa māksliniecisko rokrakstu. Interesanti atzīmēt, ka Šaslēns pats ir ne vien diriģents, koncertējošs pianists, bet arī komponists, piecu operu autors (Gulbenkian Music 2023); iespējams, šis fakts arī viņu rosināja trešā cēliena grandiozajam finālam (ķeceru soda jeb t. s. *autodafē* ainai)

pievienot jaunu tembra krāsu – zvanu improvizāciju, kas atstāja spilgtu un pārlicinošu iespaidu.

Laikraksta “Diena” publicētajā Ineses Lūsiņas²³⁰ recenzijā²³¹ (Lūsiņa 2023), kā arī LNOB mājaslapā lasāmajās skatītāju atsauksmēs iestudējuma muzikālajam aspektam veltīti pārsvarā cildinoši vārdi, tomēr divos gadījumos izskan arī viedoklis, ka orķestris dažviet bijis par skaļu (opera.lv 2023b). Kā jau iepriekš minēts, skanējuma balansam tika veltīta liela ievērība iestudējuma veidošanas procesā, taču, iespējams, visu nav izdevies līdz galam atrisināt. Šim aspektam vēl padziļināti pievērsīšu uzmanību, gatavojoties izrādēm, kas noritēs manā vadībā.

²³⁰ Dzimusi 1958. gadā.

²³¹ Līdzās Lūsiņas recenzijai plašāku atsauksmi “Dona Karlosa” iestudējumam veltījis mūzikas kritiķis Armands Znotiņš. Viņš raksta par orķestra sniegumu 2023. gada 7. oktobra izrādē: “Nevarētu arī teikt, ka tieši Frederika Šaslēna darbība pie Latvijas Nacionālās operas orķestra diriģenta pulsts mūziķu spēli pēkšņi būtu pacēlusi kvalitatīvi jaunā līmenī. Šis līmenis bija un palika iepriekšējais, citiem vārdiem sakot, ļoti labs, kur instrumentālisti atsaucās diriģenta idejām par skaņuraksta emocionālo izklāstu un pienācīgi atspoguļoja komponista icerēto tembru paleti (bet vēlīnais Verdi orķestra partitūrā līdzās solistu pavadījumam jau ir ielicis metaforiskas dimensijas). Varētu gan iebilst – lūk, pūtēji nespēlēja pietiekami atspērīgi, bet kādu vēl augstāku sniegumu būtu iespējams gaidīt no permanentā finanšu krīzē novesta orķestra?” (Znotiņš 2023)

SECINĀJUMI

Šajā pētnieciskajā darbā apskatīju diriģenta darba specifiku trīs dažādu žanru – simfonijas, baleta un operas iestudējumos. Analizējot gūto pieredzi gan pašā pētījuma izstrādes procesā, gan māksliniecisko projektu īstenojumā, radās vairāki secinājumi.

Literatūras studijas, intervijas ar kolēģiem un arī ārvalstu viesdiriģentu darba vērošana pierāda, ka jau samērā tālā pagātnē ir diriģenta sera Adriana Boultā vēl 1963. gadā iezīmētās izteiktās atšķirības starp orķestra diriģenta darba stilu dažādos pasaules reģionos, piemēram, Eiropā un ASV. Tāpat pagātnē ir Boultā aprakstītie laiki, kad diriģents bija “primadonna” un spilgtu māksliniecisku rezultātu bieži vien panāca ar autoritārām metodēm. (Boult 1963: 17). Mūsdienu pasaulē vadītāja/padoto attiecības veidojas gluži citādi; tiek regulāri veiktas arī orķestra mūziķu aptaujas (tai skaitā LNOB), to rezultātus ņem vērā darba devējs, un, protams, tas ietekmē arī diriģenta darbu. Tādējādi līdztekus tīri muzikālai profesionālajai kompetencei **kopīga** īpašība, kas diriģentam nepieciešama visos trīs aplūkotojos žanros, ir prasme sadarboties un lieliskas psihologa spējas. Viens no profesijas lielākajiem izaicinājumiem ir atrast veidu, kā, cilvēku neaizvainojot, lūgt darīt citādi, rosināt savas izvēlētās interpretācijas virzienā. Piekrītu gan vairākos jau citētajos literatūras avotos (piem., Boult 1963: 19, Price, Byo 2002: 341, Ripley 2003: 80), gan paša vērojumos (piem., Marisa Jansona mēģinājumos) gūtajai atziņai: labs diriģents maz runā, bet daudz ieklausās. Ja orķestra vai citiem sadarbības partneriem ir kādas ierosmes, viņš nedrīkst tās nesadzirdēt un iet tikai savu ceļu, jo arī viņa sadarbības partneri ir profesionāļi savā jomā. Šādus auglīgas sadarbības gadījumus esmu vairākkārt atspoguļojis pētījumā; viens no piemēriem ir LNOB čellu grupas koncertmeistares Ingas Ozolas rosinājums baleta “Vijs. Šausmu naktis” 23. ainas interpretācijā, kas bija vērsts uz jaunu un baisā rakstura atklāsmi ļoti piemērotu štrihu (*senza vibrato e marcato*) iekļāvumu izpildījumā. Tāpat, iestudējot Anitras Tumševicas kamersimfoniju “Turpinājums”, pieņēmu jauno mūziķu – stīginstrumentālistu – tieksmi paātrināt tempu (449.–454., 472.–488. t. u. c.), jo, kaut arī partitūrā norādes par to nebija, tomēr emocionalitāte un azarts, ar kādu šī iniciatīva tika īstenota, nāca par labu skaņdarba kopiespaidam. Bet, protams, bijuši arī gadījumi, kad neesmu varējis līdz galam piekrist tam vai citam man izteiktam priekšlikumam un esmu palicis pie savām muzikālajām idejām. Ja iestudējuma partneri neizdodas pārliecināt, tomēr cenšos izvairīties no klajas konfrontācijas, pieļaujot konkrētajā

mēģinājumā vai izrādē partnera idejas realizāciju (lai redzamas tās vājās un stiprās puses), un vēlāk atgriezies pie sava piedāvājuma – iespējams, to nedaudz modificējot. Tieši uz šādu kompromisu meklēšanu bija balstīta mana sadarbība ar horeogrāfu Radu Poklitaru baleta “Vijs. Šausmu naktis” kontekstā (sākotnēji mums bija dažādi viedokļi par klišē nepieciešamību atsevišķos baleta fragmentos un mūzikas materiāla temporitmu konkrētos darba posmos), tāpat arī ar “Dona Karlosa” solistiem vairākās vokāli izteiksmīgās epizodēs, kurās diriģenta striktais žests mazliet traucēja brīvi demonstrēt savas balss spožākās virsotnes, taču vienlaikus bija nepieciešams, lai nezustu solista/orķestra kopskaņas precizitāte.

Savukārt vienu no galvenajām **atšķirībām**, kas raksturo diriģenta darbu simfoniskās un skatuves mūzikas žanros, varētu formulēt šādi. Simfoniska darba iestudējumā diriģentam ir visplašākās iespējas veidot paša interpretāciju: tieši viņš iepazīstina ar savu partitūras redzējumu orķestra mūziķus. Skatuves mūzikas iestudējumā diriģents nokļūst plašā “darbu dalīšanas” tīklā, kur sava vieta ir režisoram, horeogrāfam, solistu koncertmeistaram, korim, kormeistaram, solistiem un vēl citiem iesaistītajiem. Viņi jau ir izveidojuši savu koncepciju, un, pat ja iepriekš bijušas kādas pārrunas par to, skaidrs, ka tās nebūt nav aptvērušas visas bieži vien vairākas stundas garā darba detaļas. Tādējādi arī diriģenta atbildība par gala rezultātu ir dalīta. To būtiski ietekmē (kaut arī ne pilnībā nosaka) viņa māka sadarboties ar daudzajiem operas vai baleta tapšanā iesaistītajiem. Protams, līdz ar to nāk par labu, ja blakus jau iepriekš minētajām psihologa dotībām diriģentam ir arī savas “starpdisciplinārās” zināšanas par būtiskāko gan vokālajā mākslā un horeogrāfijā, gan literatūrā, dramaturģijā un pat aktiermākslā. Tā nav viņa tiešā atbildības sfēra, tomēr palīdz risināt līdzvērtīgu dialogu ar šo jomu pārzinātajiem. Ideālā gadījumā operas vai baleta diriģentam būtu nepieciešams vēl plašāks izglītības un interešu loks, vēl daudzveidīgāka dažādu mākslu pieredze nekā simfoniskajam diriģentam.

Šī atziņa savā ziņā disonē ar diriģenta relatīvo nemanāmību muzikāli skatuviska darba uzvedumā: tieši simfoniskajā koncertā, nevis operas vai baleta izrādē publika visvairāk gaida iespēju novērtēt un izbaudīt arī diriģenta personību. To nosaka ne vien jau minētā darbu dalīšana, bet arī tīri ārēji faktori: simfoniskās mūzikas koncertā diriģents un orķestra mūziķi ir uz skatuves, bet operas vai baleta izrādē – “bedrē”. No tā arī izriet atšķirības diriģenta žestā: operā žestu valoda nereti jārāda augstākā plaknē, lai tā būtu redzama arī vokālajiem solistiem uz skatuves, simfoniskajā koncertā

un baleta izrādē žestus var rādīt zemāk, kas savukārt ir ērtāk orķestra mūziķiem. Simfoniskajā mūzikā var atļauties klusinātu, intīmu fragmentu diriģēt kaut ar pirkstu galiem, taču operā pat liega, klusināta mūzika nereti jādiriģē ar lielu žesta amplitūdu – citādi nevar panākt ritmisko vienotību ar skatuvi. Viens no piemēriem ir darbā aprakstītais flautas solo “Dona Karlosa” piektajā cēlienā, Elizabetes ārijā, no 79. takts – kaut arī flautu grupas mūziķi man ir pietiekami tuvu, žestu nākas rādīt plašu, lai to uztver arī Elizabetes lomas tēlotāja. Kādreiz aicinu savus studentus uz opereteātri vērot diriģenta darbu un žestu valodu, un viņi pauž neizpratni par atsevišķām epizodēm: kāpēc diriģents šeit neprasa *piano* un diriģē ar tik vērienīgu žestu? Varu vienīgi atbildēt: opereteātri var būt visai būtiska atšķirība starp to, kā diriģents “izskatās” un kā mūzika “izklausās”. Tieši audiālais rezultāts publikai noteikti ir svarīgāks, jo vizuālo iespaidu (atšķirībā no simfoniskā koncerta) sniedz darbība uz skatuves, nevis diriģenta un orķestra saspēle.

Orķestra grupu savstarpējās attiecības ir viena no galvenajām akustiskajām problēmām tieši simfoniskās mūzikas koncertos, kamēr operas un baleta žanrā orķestra grupu izvietojums pats par sevi ir kompaktāks un diriģentam tuvāks – šajā gadījumā vairāk jāvelta rūpes orķestra un skatuves norišu balansam. Tieši akustikas kontekstā jāatzīmē, ka līdzās teorētiskām atziņām pētījuma izstrāde rosināja apņēmtos risināt arī kādu sasāpējušu praktisku jautājumu: panākt, lai dažādos literatūras avotos atzinīgi vērtētā paaugstinājumu sistēma simfoniskā orķestra izvietojumā beidzot būtu pieejama arī JVLMA Lielajā zālē. Esmu jau uzsācis sarunas un tuvākajā laikā veltīšu pastiprinātu uzmanību šim jautājumam, lai situācija pārskatāmā nākotnē tiktu uzlabota un orķestra mūziķiem būtu iespēja strādāt apstākļos, kas tuvāki profesionālo orķestru darba principiem, tādējādi sasniedzot jaunu un kvalitatīvāku orķestra grupu kopspēles pieredzi jau studiju laikā.

Salīdzinot mēģinājumu procesa organizāciju, jāsecina, ka **kopīga** ir vispārējā mūzikas materiāla apguves secība: pirmajos mēģinājumos sākam ar darba izspēlēšanu, lai gūtu vispārēju priekšstatu, pēc tam strādājam pie sīkākām detaļām, lai darba procesu noslēgtu atkal ar kopskatu – caurlaidi un ģenerālmēģinājumu. **Atšķirīgais** ir tajā, ka skatuves darba un it īpaši operas iestudējuma sagatavošana paredz lielāku un daudzveidīgāku mēģinājumu skaitu (orķestra korektūras, skatuves mēģinājumi, operā – arī sēdus ansamblī u. c.) nekā simfoniskā koncerta iestudēšana: šī atšķirība ir pamatota un izveidojusies vēsturiski. Vienu konkrētu mēģinājumu skaitu te

grūti minēt, taču caurmēra tendence un proporcijas atbilst pētījumā aprakstītajam procesam: simfoniskā koncerta programmas iestudēšanai tika veltīti 7 mēģinājumi nedēļas garumā (nereti to ir mazāk: 3–5 mēģinājumi), baleta iestudējumam – 13 mēģinājumi diriģenta vadībā, savukārt operas iestudēšanai – 20 mēģinājumi ar orķestra dalību un 41 skatuves mēģinājums ar klavierēm.

Tādējādi jāsecina, ka, gatavojoties skatuviskā darba pirmizrādei, diriģentam ir salīdzinoši daudz laika, lai komplicētākās epizodes trenētu un uzlabotu, taču bažas rada vēlākais – kad izrāde kļūst par opernama repertuāra sastāvdaļu, tā lielākoties netiek vairs mēģināta (ja vien nav gaidāma kāda solista vai diriģenta debija, vai arī izrāde tiešām vairākus mēnešus nav tikusi spēlēta). Kā diriģents varu izrādē fokusēt mūziķu uzmanību ar savu žestu, atgādināt par komplicētas vietas tuvošanos, taču vai viņi to nointonēs un artikulēs korekti, ja vairākus mēnešus šī izrāde nav bijusi repertuārā? Protams, rezultāts jeb atbilde sastāv no vairākiem saskaitāmajiem, kur galvenie lielumi tomēr ir konkrētā mūziķa profesionalitāte un tas, vai sarežģītākos posmus mākslinieks pirms izrādes ir atkārtojis. Šajā pētījumā plašāk aplūkoto baletu “Vijs. Šausmu nakts” 2023./2024. gada sezonas sākumā, 18. augustā, atkārtoti diriģēju bez mēģinājuma, lai gan kopš iepriekšējās izrādes 16. jūnijā bija pagājuši jau vairāk nekā divi mēneši. Jāatzīst, ka šoreiz mēģinājumu trūkums nekļuva par iemeslu būtiskām kļūmēm – varēja just, ka visi iesaistītie pēc vasaras atvaļinājuma veic savu darbu patiesi iedvesmoti. Taču tā ir neprognozējama “laimes spēle”, jo citkārt kvalitātes atšķirība starp pirmizrādi un repertuāra izrādi bez iepriekšējiem mēģinājumiem var būt visai liela.

Jau pētnieciskā darba izstrādes gaitā esmu vairākas literatūrā un praksē gūtās atziņas nodevis tālāk, ikdienā kā docētājs strādājot ar studējošajiem. Iespējams, šīs atziņas varētu būt arī labs pamats, lai veidotu mācību kursu topošajiem diriģentiem, kas ļautu viņiem jau apmācības procesā labāk iepazīties ar atsevišķu žanru specifiku. Šādam kursam gan būtu jātop ciešā saiknē un sadarbībā ar profesionālajiem orķestriem un to vadību (piemēram, LNSO un LNOB), jo piekrītu Frederika Šaslēna un citu pieredzējušu kolēģu paustajam, ka lielāko daļu konkrēto žanru specifikas un prasmju diriģents var iegūt nevis skolas solā, bet uzkrātā un piedzīvotā pašpieredzē (ideālā gadījumā – pats vadot mēģinājumu procesu, taču arī vērojošā prakse var sniegt būtisku ieguldījumu diriģenta personīgajā izaugsmei).

Rezumējot savus personīgos ieguvumus mākslinieciskā projekta un teorētiskā pētījuma izstrādē, pirmām kārtām jāmin, ka pirmoreiz skatuves mūzikas žanrā (Aleksandra Rodina baleta “Vijs. Šausmu nakts” iestudējumā) darbojos nevis tikai kā diriģents, bet kā izrādes muzikālais vadītājs. Līdz ar to guvu neatsveramu pieredzi izrādes koncepcijas veidošanā un tās saskaņošanā ar citiem sadarbības partneriem; to esmu izklāstījis šajā pētījumā un plānoju izmantot arī citos skatuves darbu iestudējumos. Taču tikpat nozīmīgas ir atziņas, ko guvu, komunicējot ar komponisti Anitru Tumševicu viņas kamersimfonijas iestudēšanas procesā (lai gan simfoniskās mūzikas pirmatskaņojumus nācies vadīt jau agrāk). Tāpat arī operžanrā, pirmoreiz iestudējot tik vērienīgu darbu kā Džuzepes Verdi “Dons Karloss”, krietni paplašināju savu redzesloku. Vērtīga bija iespēja kā otrajam diriģentam vērot izrādes muzikālā vadītāja Frederika Šaslēna darbu – daudz kur atzinīgi novērtējot viņa rastos risinājumus, taču šur tur apsverot arī iespējamās alternatīvas. Literatūras studijas man ļāvušas uz daudzām konkrētām, šķietami sīkām problēmām, kas radušās iestudējuma procesā, paskatīties plašāk, ieraudzīt to vēsturisko kontekstu un potenciālos risinājumus.

Šajā pētījumā izstrādātā tēma ir plaša, un to varētu izvērst vēl citos rakursos – piemēram, sīkāk pētīt, kā dažādu žanru iestudējumus iespaidojis arī pats darbu rašanās laikmets. Ja iestudējumam būtu izraudzīti citi skaņdarbi (piemēram, Johanna Brāmsa simfonija, Albāna Berga²³² opera, Ādolfa Adāna²³³ balets...), visticamāk, arī kāda daļa no secinājumiem mainītos, taču liela daļa noteikti būtu līdzīgi. Katras individuālās pieredzes analīze dod savu artavu plašākai izpratnei par diriģenta darba specifiku simfoniskajā mūzikā, operā un baletā.

²³² *Alban Berg* (1885–1935).

²³³ *Adolphe Adam* (1803–1856).

THE SPECIFICS OF A CONDUCTOR'S WORK IN SYMPHONIC AND STAGE MUSIC GENRES: KEY PRINCIPLES AND THEIR IMPLEMENTATION IN STAGING THREE MUSICAL WORKS (SUMMARY)

Staging of a symphonic work, an opera or a ballet – these are three forms of a musical event the successful production or failure of which largely depends on the conductor. Thus, each of these events requires a different approach and reveals diverse facets of the conductor profession.

In terms of the musical aspects, a common feature for staging a symphonic work, opera and ballet is the involvement of an orchestra. A concert shows an open and direct musical dialogue between the conductor and the orchestra musicians alone, whereas a ballet or an opera involve quite a wide circle of interested parties. These genres reflect the idea of the synthesis of the arts; furthermore, the principle of synthesis manifests particularly ambitiously in an opera as it involves direction, scenography, costumes, movement, choir, soloists and orchestra play. Thus, greater attention should be paid to the following issues: successful display of the interaction between the instrumental and the vocal aspects; balance of the dynamics between the various groups of actors (the orchestra and the choir, the orchestra and the soloists, the choir and the soloists). In a ballet, however, the movement comes to the forefront, so for the conductor the greatest challenge can be the time of music in its broadest sense – choosing a tempo that reflects perfectly the idea of the composer and still is comfortable to the ballet artists.

Being the artistic director of the student symphony orchestra of the Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music (hereinafter JVLMA) as of 2018, collaborating with other symphony orchestras and being a conductor of theatrical performances of the Latvian National Opera and Ballet (hereinafter LNOB) as of 2021, I consider myself belonging to conductors who feel attracted to all of the abovementioned genres. Thus, even before the present theoretical paper, I had made a variety of observations on the specificity of working in each of these areas, even though my observations were quite general and disorganized.

The topic **is relevant** in a number of respects:

- The results of such research would greatly enrich my own artistic experience;
- It would be attention-grabbing and useful to other conductors who, like myself, would want to professionally assert themselves in various genres rather than just one;
- Research results would help other performers of symphonic music, an opera or a ballet, or the general audience – fans of those genres – to better understand the role of a conductor.

When contemplating on the current **state of the research** of the topic, it should be stated that so far no research on the specifics of a conductor's work in the symphonic and stage music genres has been carried out in Latvia. However, there are dissertations, monographs and articles available developed in other countries and devoted to one or other of these fields (symphonic music, opera and ballet, the latter to a much smaller extent), yet there are no broader studies that would address these genres in a comparative way from the viewpoint of the conductor.

Thus, the main **issue under consideration** is the specific features of symphonic music, opera and ballet from a conductor's perspective. This is closely related to the **research question**: what factors should be taken into account in order for a conductor to be productive in all of these genres? The answer is sought by exploring the music characteristics of each genre and the acoustic specificity of the performances, as well as by analysing communication with other performers involved.

Alongside the production of the theoretical study and in close interaction with it, the answers to the research question have also been sought during the production of three artistic programmes – three musical works of different genres:

- 1) Third Chamber Symphony “Turpinājums” (*Sequel*) by Anitra Tumševica (world premiere in 2021 at the Grand Hall of Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music);
- 2) Ballet “Vijs. Šausmu naktis” (*Viy. The Nights of Horror*) by Alexander Rodin (2019; Riga premiere in 2023 at the Latvian National Opera and Ballet);
- 3) Opera “Dons Karloss” (*Don Carlos*) by Giuseppe Verdi (1886; Riga staging in 2023 at the Latvian National Opera and Ballet).

While each of the three composers has a distinct individual handwriting, the essential unifying feature is that they all represent tonal music in its broader terms. Both opuses of the 21st century use a variety of contemporary composition techniques; however, they show no avant-garde abandonment of the classical tradition, but reveal

a dialogue, which manifests in diverse references, allusions, and stylizations. That is relevant in the present case, as the conclusions made on the conductor's work will in many respects also be linked to the genres of symphonic music, ballet and opera in their classic sense.

Thus, the **purpose** of the paper is to be formulated as follows: to assess the staging of the works – symphonic composition, ballet and opera – by the three composers mentioned above and to disclose whether and how the skills required for an orchestra conductor vary depending on the genre of the staging and on the characteristics of the work of the artists involved.

A number of **tasks** were identified to achieve this purpose:

- 1) Explore the most significant findings of researchers and conductors themselves that are available in the literature about the factors influencing the conductor's work in each of the three selected genres;
- 2) Compare the abovementioned findings with my conducting experience so far, as well as with the lessons learned when interviewing my fellow conductors;
- 3) Analyse the three selected musical works, paying particular attention to the way they convey the specificity of the genre (symphonic music, opera or ballet) and could affect a conductor's interpretation;
- 4) Describe in detail my own experience in staging the three selected pieces;
- 5) In analysing and comparing the results of the previous tasks, formulate conclusions on the challenges and the possible solutions within each of these three genres.

The study comprises the following **research methods**:

- **Autoethnography.** In analysing my experience, I have looked both at myself and my collaborators that are experts in certain areas of the performing arts and at the same time represent certain social groups, as there are a number of both similar and varying challenges that an orchestra conductor has to deal with in collaboration with orchestra musicians, opera soloists, ballet artists, etc.;
- **Semi-structured interviews.** Interviews have been conducted with several respondents, including composers Anitra Tumševica and Alexander Rodin, whose creative works I have staged in the context of this theoretical study. Other respondents include several of my fellow conductors,

both those specialising in symphonic music, opera or ballet in particular, and those who gladly work in all of the genres;

- Before performing the selected pieces, a targeted analysis of the music score was carried out focusing on the overall concept of the composition, its manifestation in the form and the musical language, as well as the predictable difficulties of performance (from the conductor's perspective).

The **theoretical basis** of the study includes literature dedicated to the conductor's work at a symphonic concert, as well as staging an opera or ballet. Besides scientific studies on the impact of acoustic specificity on the conductor's work (Lokki, Pätynen 2019; etc.) or aspects of musical psychology (Goolsby 1999; Price, Byo 2002), and important part of the literature deals with stories shared by experienced practitioners (Mackerras 2003, Ripley 2003, Colson 2012, Muti 2022). Several literary sources reflect the conductor's work from a women's perspective, and in this regard, the most recent publication – a book by the well-known contemporary English conductor Alice Farnham that describes her daily work experience in symphonic music, opera and ballet – should be singled out as especially encouraging (Farnham 2023).

The **structure** of the present paper consists of an introduction, four main chapters, final conclusions, a summary in English, a bibliography, as well as appendices. The introduction justifies the choice of the topic and its relevance, formulates the research question and presents the purpose and the tasks. The first chapter focuses on the reflection of the specifics of the work of a symphony orchestra, opera and ballet conductor in the musicological sources, comparing the insights expressed in them with my own experience. The subsequent three chapters deal, respectively, with the productions of a chamber symphony (Anitra Tumševica's "Turpinājums"), a ballet (Alexander Rodin's "Viy. The Nights of Horror") and an opera (Giuseppe Verdi's "Don Carlos"). The conclusions emphasize the common and different features in the specifics of a conductor's work in the three considered genres, as well as mention the author's personal benefits and insights gained during the development of this present paper.

The paper is of a **practical importance** in several respects. The results of such an exploration enrich my artistic experience, prompting to both continue my career as a performer and work as a lecturer at the JVLMA. The conclusions can also be useful to other conductors, in order for them to plan their approach to staging a symphonic

work, opera or ballet more clearly and resolutely. The conclusions could also provide a good basis for developing a training course for future conductors, letting them become more familiar with the specificities of the individual genres already in the educational process.

1. THE WORK OF A CONDUCTOR WHEN STAGING SYMPHONIC AND STAGE MUSIC: LITERARY INSIGHTS AS AN IMPETUS FOR ANALYSING ONE'S SELF-EXPERIENCE

This chapter deals with literary insights on the three selected fields with regards to a conductor's work in staging symphonic music, an opera or a ballet; the insights are presented interchangeably with my experience-based reflexion on the issues in question.

1.1. Conductor in Staging of Symphonic Music

When exploring literature that deals with the collaboration of a conductor and a symphony orchestra in staging a concert, four major themes became apparent. The first one is the **conductor's work with the score before the rehearsals**, and the outstanding British conductor Alice Farnham characterizes it as follows:

“I think this is the hardest, loneliest and most time-consuming part of the job, and the part that no one sees. There's a lot of information that must be fully absorbed before day one of rehearsals.” (Farnham 2023: 31)

As for the exploration of this matter, various approaches emerged, including generous making of comments in the score, which several prominent figures in the field, such as the French composer and conductor Désiré-Émile Inghelbrecht and the British conductor Sir Adrian Boult find dissatisfactory as depressing the creative quests (Boult 1963: 12). The American conductor and researcher Wayne Bailey recommends to use two scores: one for the rehearsal process (for detailed guidance), and another one for the concert, in which fewer details are shown, thus giving the conductor greater musical liberty during the performance (Bailey 2009: 128). Comparing these viewpoints with my own experience, I conclude that the solutions chosen by various conductors may differ: when comparing my scores to those used by my colleagues, I

see that I stand out with a much brighter “rainbow” of colours, with each colour and figure having their own symbolic meaning that helps navigate the score and guide the process of staging the composition.

Another issue that was discussed and needs to be resolved before the rehearsals deals with remarks in the orchestra musicians' parts, meaning, bowing remarks for the string section musicians and breath-in places in longer phrases for the wind section players. Most authors accept the idea that this should be dealt with by the conductor in collaboration with the section concertmaster for and foremost, without involving all orchestra musicians, as it would make the work process clumsy (Boult 1963: 26–27; Ripley 2003: 87–88; Colson 2012: 9–11). I share this view, because my past experience indeed shows that group debates on the justification of the opinion by the concertmaster/conductor usually cause chaos. Yet, deviations from the synchronized bowing may be possible for a divisi of the string section (e. g., the bowing for the violins and the violas may differ). What matters most is a good auidial sound, rather than an absolute visual synchronicity.

An additional topic discussed more widely in the literature deals with **the acoustic aspects** of an orchestra's performance and thus also the **placement of the orchestra musicians which in its turn influence the conductor's work**. Various options for the placement of the symphony orchestra musicians are considered, and most authors particularly highlight the importance of an elevation – both noting that it is of an utmost importance to the musicians of the string section and woodwind section (Dammerud 2009: 38) and suggesting the use of mobile elevations that can be used in diverse modes corresponding to each individual concert programme, thereby improving the visual and auidial well-being of the orchestra musicians (Colson 2012: 33). Considering this I think of my experience gained in various Latvian concert halls with different settings of musicians and would particularly like to highlight the acoustic challenges and the orchestra placement at the Grand Hall of the JVLMA (the resulting difficulties of rhythmic matchmaking), caused due the placement of all orchestra musicians on the same stage level.

As regards the performance practice of symphony orchestras, different models for the **rehearsal organization** have emerged. The approach cited by Sir Adrian Boult, which in his view is characteristic to many American conductors, who work on the particular composition bar by bar (Boult 1963: 15-16), is no longer relevant today. As for a frequent stopping of the orchestra in the rehearsal process, the contemporary

American composer and professor emeritus of music John F. Colson cites a number of negative aspects that can appear – loss of concentration by the orchestra musicians, chopping of the music fluidity, waste of rehearsal time, an increasingly smaller will of the orchestra musicians to follow the conductor's gesture, etc. (Colson 2012: 78). His findings make me remember the words of conductor Mariss Jansons who, when visiting Latvia and conducting a rehearsal, noted that the orchestra musicians should not be disturbed for every little “detail”: If the conductor doesn't have three or four directions to the orchestra, he/she shouldn't even think of stopping the orchestra!

When I started as an orchestra conductor, I wasn't really aware of the importance of a precise rehearsal schedule, but now I plan the time very strictly, because otherwise it might happen that there is no more time to work on all compositions of the programme. The duration of work sections and breaks may vary from orchestra to orchestra, but in general the rehearsal schedule is strictly determined, besides the musicians' trade unions are also vigilant in checking the time. Thus, the recommendation by John F. Colson is particularly appropriate – one should always draft a strict plan not just for each particular rehearsal, but for the entire preparatory phase of the concert program in general (Colson 2012: 14–16).

Several authors have shared their successful rehearsal experience. Wayne Bailey recommends a rehearsal model which I also use when working with the JVLMA student symphony orchestra: start off with a read-through of the composition, continue by intense work on specific passages, which in turn is followed by a kind of synthesis returning to the composition as a whole (Bailey 2009: 127). However, when organizing an individual rehearsal, the recommendation by Sir Adrian Boult is very useful, i.e., to start off with the most difficult parts of the composition and those that require the largest setting of the orchestra, so that the rehearsal continues with a smaller setting, thus letting some orchestra musicians leave earlier rather than wait for the conductor to resort to their part (Boult 1963: 18). I approve of this principle and often use it in my daily work, starting with the *tutti* parts of a composition and concluding with the string section, which usually is the core of an orchestra's setting.

Communication with the orchestra musicians is yet another important aspect of the conductor's work. Finnish pedagogue and conducting researcher Niina Koivunen describes it as follows: “On the one hand, conductors can be seen as total dictators who control everything, exploit the musicians and force their view upon the orchestra. On the other hand, conductors are depicted as the ideal type of a future leader who

orchestrates everything, pays attention to every individual at the same time, while achieving great results in teamwork and inspiring subordinates to excel in their performance.” (Koivunen 2003: 14–15)

In the process of staging a composition the conductor often has to address the orchestra players not only with his gestures, but verbally, too, and the proportion of the verbal communication is indeed one of the issues debated in the literature. More often than not, there is the opinion that a conductor of a symphony orchestra does not have to be good with words. John F. Colson states that too many words spoken are one of the first reasons for wasting rehearsal time and frustrating the musicians in the rehearsal process (Colson 2012: 56/57). Robert R. Ripley, a long-time cellist for the Boston Symphony Orchestra, admits: in general, the orchestra likes the conductor to speak as little as possible. However, there are personalities who attract with words. Therefore, the more one speaks, the more one needs to think about what is being said (Ripley 2003: 80). Ripley's ideas follow the 40-year-old reflections of Sir Adrian Boult on the same topic: “I'm sure we conductors talk too much.” (Boult 1963: 19). The above view relates also to the findings of American researchers Harry E. Price and James L. Byo: referring to the study data by Thomas Goolsby (Goolsby 1999), they conclude that it is the young, the inexperienced conductors who get carried away with talking broadly (Price, Byo 2002: 341). Personally I strive for the shortest, most clear formulations possible, because I believe that a conductor should be able to show his idea with his gestures, and only if the gestures don't work, the idea should be clarified with words.

Robert R. Ripley urges to use less negatives; for example, when making a remark it would be better to say e.g. *trumpets, a little quieter* rather than *trumpets, not so loud* (Ripley 2003: 85). However, it would also be interesting to share the opinion of Harry Price and James Byo, which has been expressed in reference to several other studies: a negative remark, when expressed constructively, is not the same as a remark made in anger, thus it is capable of giving a great result (Price, Byo 2002: 336). In any case, the art of a conductor-psychologist is a very important and integral part of the everyday work.

1.2. Conductor in Staging a Ballet

Unfortunately, there is much less literature on the role of a conductor in staging a ballet than on that of conducting a symphonic concert or an opera. However, three

respected sources I use in my work can be noted – George Crum's article *Conducting for the Ballet* (Crum 1966), as well as Robert Irving's publications *Of Ballet Conducting et al.* (Irving 1960) and *Conducting for Dance* (Irving 1992).

Noteworthy, both authors are long-time ballet conductors (Robert Irving, a British conductor, one of the relatively rare notable conductors specializing exclusively in ballet; George Crum, the first director of the National Ballet of Canada).

In his writings, Robert Irving searches for reasons a ballet conductor is often valued less than a conductor of a symphonic concert (Irving 1960: 20), as well as for reasons a ballet conductor does not always get the chance to demonstrate his individuality vividly enough: “The concert conductor is at liberty to bound into a breath-taking presto if he is feeling extra good or to dwell on certain passages if feeling melancholy and introspective. The ballet conductor, however, must develop a sterner self-discipline”. (Irving 1992: 74) My experience, too, shows that ballet soloists find it important and await a comfortable base tempo from a conductor and only tiny deviations are allowed. Of course, much depends on the particular ballet, the choreography, the music style – in a contemporary ballet, the conductor is at a greater liberty than in a classical ballet show (as, for example, Pyotr Tchaikovsky's “The Swan Lake” (*Lebedinoe ozero*) or “The Nutcracker” (*Shchelkunchik*), etc.). In our conversations with Mārtiņš Ozoliņš, the chief conductor of the LNOB, we have repeatedly discussed that nowadays opera houses around the world often choose to use a music recording for a ballet rather than a “live” conductor and orchestra (Ozoliņš 2023: interview). This, of course, makes it easier to synchronize music with the performance on the stage, because the musical material will always sound the same, yet such an approach deprives of the real vitality and the spontaneity which is so important in art, the unpredictability of a ballet show that still emerges from team work of the stage movement and the orchestra musicians.

Both Irving and Crum write a lot about the conductor's task to moderate the hasty dancers and to encourage the slow ones. Irving believes that a newcomer conductor will almost always tend to yield too much to the ballet artists; however, a tempo that is “comfortable” to the dancer will most often mismatch the nature of music (Irving 1992: 75). Crum, in turn, notes a natural opposition between the conductor and the representatives of choreography: the dancer struggles to feel comfortable in his role, while the conductor struggles to reveal the musical values of the score. Ballet music from the 17th and 18th centuries was very simple, with the most complicated tasks lying

upon the ballet soloists, whereas this has changed over the course of history, and especially in the 20th century. The need to strive for a compromise is still alive, as it is the conductor's responsibility to make the dancers on stage look good – even if they are unaware of the impact one or the other of their movements make in the context of music (Crum 1966: 48).

Irving and Crum highlight the desired fusion of the choreography and the music, which can most easily be achieved if the conductor has the possibility to talk to the choreographer before starting the work, otherwise spectacular choreographic solutions can be incorporated, that, however, fail musically (Irving 1992: 74). If the conductor and the choreographer don't meet in advance, Crum admits that the conductor often needs to radically reinterpret the music, adapting it to the choreography (Crum 1966: 88).

When staging ballet “Viy. The Nights of Horror” I had the opportunity to work closely with both the choreographer Radu Poklitaru and the composer Alexander Rodin. Although I accepted the choreographic solution *a priori* as it was taken over from previous performances of the ballet in Ukraine, the staging process indeed required to change some nuances of the musical material, which was done in communication with the composer in order for the orchestra play to give certain signals to the choreographic actions of the ballet dancers.

1.3. Conductor in Staging an Opera

Even though there is much more literature on the specificity of conductor's work in opera productions than on a conductor in ballet productions, it does not cover as wide a range of issues as the studies on conducting a symphony orchestra. This is understandable because there are many common aspects of the conductor's work in conducting a symphonic concert and a stage music work; therefore both theorists and practitioners mostly touch upon the disparities when writing about the topic.

The researchers, who write about the acoustic conditions of a successful opera show, highlight particularly the **architectural solutions of an opera hall**. Describing it, acoustics expert and researcher Michael Barron first notes the audience's expectations that differ from those of the audience at a symphonic concert. Audience attending an opera show tend to wish to hear the singers in the first place. The singer, in its turn, must compete with an orchestra of 50 or more musicians (Barron 2000: 7). Drawing on his experience Sir Charles Mackerras, a long-time collaborator of the

Metropolitan Opera in New York, the London's Covent Garden and many other opera houses, acknowledges: the challenges of the acoustic balance are exacerbated by the fact that the composers are often unfamiliar with the specifics of the acoustic balance of the opera house: there is a tendency to use a rather rich and full-sounding orchestra that prevents the singer's (the soloist's) voice from really being heard. Therefore, it is important that the conductor has assistants during the rehearsals, i.e., listeners who are located in as many places as possible in the hall and speak on the audibility and the balance of the dynamics with the conductor (Mackerras 2003: 44). When conducting opera rehearsals I, too, often ask my colleagues to listen to the sound in various parts of the hall and then report on the problems.

There is no doubt that the conductor's work is affected by differences in the acoustics of various opera houses. The *Bayreuther Festspielhaus*, for example, is particularly tailored for performing Richard Wagner's operas, especially his late works, and strikes an optimal balance between the singers' voices and the vigorous, mighty orchestra sound inherent to the composer's music; however, this is certainly not the case for many other theatres. Researchers Takayuki Hidaka and Leo L. Beranek share the results of their analyses of opera show statistics of the 1997/1998 season in 32 of the world's largest operas. The results show that Italian (almost 60 %) and Mozart (almost 10 %) opera styles have dominated in opera houses. As both researchers see it, this style of opera is characterised by a comparative intimacy and clarity, with the orchestra being moderate usually; the singers form ensembles with it, letting the words be clear and audible. Such operas are most often staged in compact horseshoe-shaped halls (Hidaka, Beranek 2000: 371–372). This kind of horseshoe-type hall is found in the Latvian National Opera and Ballet theatre, the repertoire of which is also dominated by Italian operas. Of course, the LNOB stages also repertoire of other styles, such as the operas by Richard Wagner and many 20th century composers, which require a huge orchestra that is sometimes even impossible to be seated in the small orchestra pit.

Another range of problems, more widely examined regarding the opera, is the **placement of the orchestra and the conductor** in the pit. The podium for the conductor of an opera orchestra tends to be significantly higher than the one in concert halls, however, its placement cannot be always successfully found at once. The prominent conductor and conducting teacher Mark Gibson points out in his book *The Beat Stops Here*: if the conductor's right hand is too high, musicians sitting at the first stands can't often simultaneously see his hand and their score. In contrast, if the

conductor uses a podium that is too low, the conductor's gesture will not be visible to the singers. The higher the orchestra pit, the easier it is for the orchestra to see the conductor; however, at the same time it becomes louder, making it increasingly difficult to strike a balance with the singers. If the conductor's head is below the stage level, often he or she can't even hear the singers on stage (Gibson 2017: 23). My personal solution at the LNOB theatre is to elevate the podium some 20 cm when conducting an opera, trying to achieve the best possible visibility and “contact” with the vocal soloists, and put it accordingly lower when conducting a ballet.

When describing the **conducting technique**, Sir Charles Mackerras admits: there are many things that don't differ in a symphonic concert and an opera, for example the tempo guidance (*rallentando*, *accelerando*, etc.) is shown similarly. However, the technique for holding the baton is completely different and is affected by the need to coordinate a much larger number of units. At times, not only the orchestra but the singers too have to be shown the rhythm, even though sometimes they don't even get the chance to glimpse at the conductor. Thus, an opera conductor experiences moments when the baton needs to be shown firmly and moments when one has to sensitively follow what the soloists do, the way they make the phrase. Another vital skill is the ability to remotely conduct activities off-stage (for example, choir singing or fanfares by the wind instruments off-stage) – for this reason alone, it is much more challenging to conduct operas such as Giacomo Puccini's “Tosca” than to lead the performance of any symphony by Ludwig van Beethoven or Johannes Brahms (Mackerras 2003: 65–71). Considering the abovementioned, in operas with off-stage action I always try to share responsibilities with the choirmaster. For example, in the staging of Verdi's “Simon Boccanegra” at the LNOB (2023) me and choirmaster Aigars Meri came to an agreement that it should not be me dictating the tempo, but the off-stage conductor (the assistant or the choirmaster), and I, being the chief conductor of the performance, follow him through these episodes. It might sound strange to a colleague with less experience in stage music, not understanding why the conductor doesn't show greater initiative in directing the orchestra.

The **rehearsal process** at opera houses, too, has its specifics. In general, there are certainly more rehearsals when preparing a new staging than compared to preparing a symphonic concert; and this is due to the diverse group of actors involved (not just the orchestra musicians). Sir Charles Mackerras suggests the following work model: depending on the difficulty of the opera, there might be necessary to organise

- 2–5 rehearsals with the orchestra alone,
- 1–2 seated rehearsals (the German word *Sitzprobe* is often used) – i.e. a rehearsal with all of the performers, but with no action on the stage;
- 2–4 staging rehearsals with the orchestra – the first of those (or the first two if the production is bigger) quite often excludes any costumes, while during the last one (several ones) singers are already in their costumes for a dress rehearsal, and the final dress rehearsal mostly invites listeners as well (Mackerras 2003: 74).

The conductor's main tasks vary in all of these rehearsal types, and I elaborate more on this in chapter 4 of the work, in which I outline my own experience with the staging of Verdi's "Don Carlos". The first staging rehearsals for a new production usually take place with a piano, and the presence of the conductor is important here as it lets him get to know the soloists – their preferred tempos, phrasing and articulation. All of this is significant, when matching the performance of the soloists with the play of the orchestra and for making adjustments, should that be necessary.

In the rehearsal process the conductor uses diverse ways for **communicating with the other artists involved**. Communication with the orchestra musicians will undoubtedly resemble more the communication for preparing a symphonic music programme. Yet, there is an essential opera specificity that Sir Charles Mackerras also highlights: it is the fact that the orchestra musicians interchange quite frequently as the number of musicians at an opera house orchestra is generally bigger than required for a particular staging. As Mackerras points out, there are certain conductors, for example conductor Sir Simon Rattle, who refuse to conduct an opera if he is not guaranteed a permanent composition of orchestra musicians (Mackerras 2003: 75), still these distinct situations have not changed the usual practice of the opera houses around the world. To add to the viewpoint of Sir Charles Mackerras, I remember my private conversation with the rehearsal pianist Māris Skuja who shared an amusing event from his long-time workplace at the Graz Opera. A guest conductor had complained about the high turnover of the musicians in the rehearsals, yet he showed a genuine liking for the first oboist who was present at every rehearsal. After the final dress rehearsal the maestro expressed his gratitude and joy that at least one of the musicians had heard all his remarks, to which the oboist replied that he felt honoured, but – unfortunately, he would not participate in the performance, as his colleague would be playing...

During opera productions particular attention needs to be paid to the communication between the conductor and the stage director. Literature suggests that the trends have changed over time. Sir Charles Mackerras points out that in the early 20th century, an opera conductor was usually the “boss” who even chose the stage design, deciding on it over the stage director (Mackerras 2003: 78). This is also confirmed in Sir Adrian Boult's writing on the German-born conductor Bruno Walter, who was most active in the first half of the 20th century: while staging operas, he himself often started the rehearsal process off by being on the stage, correcting the enunciation of the singers, etc., with the stage director staying in his shadow (Boult 1963: 30–41).

Nowadays the situation is quite the opposite: the stage director often influences even the musical solution. The famous Italian conductor Riccardo Muti believes that nowadays the staging sadly has more often than not nothing to do with the music: this is not about the staging being more contemporary or not. The conductor would rather like the stage director to understand the story of music. If Muti sees a Carmen killing Don Jose – it's nothing modern, it's just wrong. Just like a Violet, who dies on a train from a heroin overdose (Muti 2022: 62). Personally, I have not faced a drastic resistance by stage directors in my past conducting career. Yet, I have had to change the director's intended concept for certain technical details in Franz Lehár's operetta “The Merry Widow” (*Die Lustige Witwe*) as it interfered with the composer's musical intentions.

One of the most important aspects of an opera production is the conductor's collaboration with the singers. Sir Charles Mackerras takes the view that a good, trained orchestra can play most of symphonic works with no conductor at all; however, this would be impossible in an opera because in difficult passages the orchestra would not be able to “coordinate” itself with the vocalists successfully. An opera conductor needs to be knowledgeable of the vocal art to understand the singers' phrasing of the music, his/her breathing (Mackerras 2003: 65). Proficiency in the vocal art is indeed one of the greatest advantages of an opera conductor: the singer would surely appreciate and understand the conductor's idea much better if the conductor is able to sing it to the singer (even if in another octave) rather than tell that the sound should be *a bit darker* or *a bit more dramatic*.

As regards opera stagings, several authors mention another important feature that the conductor needs – linguistic competence. Mackerras stresses the importance of having a good knowledge of the language in which the work is being staged (Mackerras 2003: 74), while another prominent opera conductor, Joseph Rescigno,

speaks even more strictly: he conducts operas in German and Roman languages only because these are the only ones he can at least read. The idea among young conductors and singers to be able to understand the meaning by reading the score only is illusory; it's important to understand the real meaning of the words (Rescigno 2020: VIII). Riccardo Muti is confident that the play on words is often lost in translation: sometimes the translated text sounds *harmless*, but the meaning is something completely different. The dual meaning must be understood, otherwise it cannot be interpreted appropriately (Muti 2022: 59).

A conductor is usually greatly assisted by a rehearsal pianist, whom the conductor must maintain close contact with throughout the staging of an opera. He is the one to elaborate on the character with the singers before they start their collaboration with the conductor. Conductor Alice Farnham metaphorically describes him as the “most unsung hero of opera” (Farnham 2023: 66). As regards the mission of the rehearsal pianist in the process of preparing an opera, the outstanding opera coach, rehearsal pianist and assistant conductor Alan Montgomery admits: the rehearsal pianist may have a different perception of how to improve the particular musical performance, but it is not his job to put his ideas forward and insist on them (Montgomery 2006: 40).

In my daily work at the opera, I am glad to collaborate with the rehearsal pianists and discuss both technical problems of individual singers, which I can draw attention to well in advance (regarding rhythm, enunciation, use of a vibrato, etc.), and the stylistics; in this regard, rehearsal pianist Māris Skuja has been a great teacher to me.

2. STAGING A SYMPHONIC WORK: CHAMBER SYMPHONY “TURPINĀJUMS” (*SEQUEL*) BY ANITRA TUMŠEVICA

2.1. The Composer's and the Conductor's Take on the Chamber Symphony before the Rehearsals

This chapter reveals the idea behind Anitra Tumševica's chamber symphony “Turpinājums” (*Sequel*) and is based on both my interview with the composer and my studies of the score.

The chamber symphony genre emerged during the modernism age, much later than the classical specimens of a symphony: the encyclopaedia *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* lists Arnold Schoenberg's First Chamber Symphony (*Kammersymphonie*) for 15 instruments, Op. 9 (1906) as the earliest example of a chamber symphony (Grove music Online 2001). However, Anitra Tumševica's composition uses the full (expanded double) setting of a symphony orchestra²³⁴; furthermore, in her interview, the composer reveals that even conceptually she refused to focus on chamber music style: the term *chamber* in the title was chosen only out of awe of the classical symphony genre. The composer comments:

“I wasn't prepared for a symphony mentally, yet. If I had to write the title right now, looking back to the past, I would write “chamber SYMPHONY” using capital letters for “Symphony” (Tumševica 2021: saruna / conversation).

Regarding her choice of the title, Tumševica says: “As I was writing on my own experience, this covers many various spheres and areas: primarily, the JVLMA, the future of the orchestras, professional orchestras – will there be those who wish and can play, will there be orchestra musicians in the future, won't the orchestras die out? Secondly, I was thinking about the future of Latvia, and thirdly, I was surely thinking about myself and my fellowmen, my friends, relatives and acquaintances. What will come next?” (Tumševica 2022: interview).

As for the aspects characteristic to the classic symphony genre, the composer says: “I wanted to keep the classical movements “fast, slow, scherzo, finale”, however, I deliberately broke the stereotype to make physical breaks during a composition” (Tumševica 2022: interview) – meaning pauses between the movements that let the audience stretch out a little.

This concept matches the model of a symphonic poem elaborated by Franz Liszt, which many other composers took over later on. Hugh Macdonald (*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*) states that Liszt's desire for a single-movement form is shown in his first orchestral compositions already and his term “symphonic poem” shows his desire to ensure that the form displays the traditional logic of symphonic thought, yet in single-movement presentation (Macdonald 2001)²³⁵.

²³⁴ The classic setting of pairs of woodwind instruments has been extended with a piccolo flute, bass clarinet and a contrabassoon.

²³⁵ “Liszt's preference for one-movement form was already evident by the time he made his first ventures into orchestral music along similar lines, and his invention of the term “symphonische Dichtung” indicates his desire that the form should display the traditional logic of symphonic thought, even in one movement.” (Macdonald 2001)

Further on a brief outline of the content of the four movements is given (for the structure of the chamber symphony, see Pielikumi (Annexes) 1).

The **first** movement²³⁶ (figures 1–5) relates more to Anitra Tumševica's life during the Soviet Union, i.e. her childhood. On the one hand, the time is characterised by the absence of liberty; on the other hand, it's a time when many Latvians were hiding their lives and had secret hopes; the music incorporates this secrecy to some extent. For example, the introduction of the first movement (figures 1–2, bars 1–7) includes a quote of the classical Latvian choral song “Gaismas pils” (*The Castle of Light*) by Jāzeps Vītols, which the composer comments by saying: “[..] stability, Latvianess, time before Latvia was established, Juris Neikens, Jāzeps Vītols, the Song Festival tradition” (Tumševica 2021: saruna / conversation).

A ternary form structure (ABA1) follows; the musical material included in section A (figures 2–3) is commented by Anitra Tumševica as follows: “The USSR; the Jurjāni brothers' French horn quartet²³⁷; Helsinki-86²³⁸” (Tumševica 2022: interview).

Admittedly, even before my conversation with the author, I felt a sense of oppression and murmuring threat in the prowling core theme (from bar 8); characterized by narrow intervals (seconds) in a mostly chromatic range, as if imitating, as if cautiously “checking” the permitted limits, with an increasing number of voices entering gradually. However, it was only the conversation with the composer that gave me the impression of the association with the Jurjāni brothers' French horn quartet (from bar 29) and “Helsinki-86” (bars 50–55).

The movement continues with form section B (figures 3–4, bars 56–86), in which the composer uses the Morse code to transcribe the word “freedom”. Already a bar prior to section B, the cymbal is played with metallic brushes (bar 55), creating associations with the sound of an obscure, squeaky radio signal. In the next bar, a wood block joins, resembling the clicks of the Morse code machine, while two more bars later the first *divisive* group of the violas strike the word “Freedom” in Morse code as if done by a wireless operator.

²³⁶ The score, pages 1–12.

²³⁷ One of the first highly professional art music ensembles of ethnic Latvians, active at the end of the 19th century or during the Latvian First National Awakening.

²³⁸ A Latvian human rights advocacy group which was persecuted during the Soviet times (founded in 1986).

The **second** – the slow – movement²³⁹ (figures 5–8) relates to the so-called Singing Revolution of the late 1980s/ early 1990s. The composer states that this movement encapsulates both the muted sense of fear and horror and several quotations of songs symbolic of the Third Awakening (Tumševica 2021: saruna / conversation).²⁴⁰ For example, form section D (figure 6, bars 150–173) includes a quote from the popular prayer “Manai tautai” (*To My People*) (music by Brigita Ritmane, lyrics by Andris Ritmanis) played by the celesta and cradled by a quiet and soft *pizzicato* of the string instruments. The movement (bar 174) continues with “Atmostas Baltija” (*The Baltics are Waking Up*) (music by Boriss Rezniks, lyrics by Valdis Pavlovskis) – another quote of the Third Awakening, so significant to Latvians and all Baltic people.

The second movement is concluded by the A2 form section (figures 7–8, bars 243–268), which forms a link to the third, the quick, movement of the symphony.

Characterizing the **third** movement²⁴¹ – the scherzo (figures 8–15) – the composer uses the following poetic terms: angel wings as a symbol, flight, the sense of freedom, and, on the contrary, strictness and stranglehold suggesting that the freedom is not absolute. This is the most musically tense movement. It does not have a clearly rounded structure. In the interview Tumševica reveals that an inducement for the section G (bars 288–300) may have come unconsciously from the First Symphony of Dmitri Shostakovich, whom she was happy to listen to during her youth and studies (Tumševica 2022: interview). The musical resemblance is achieved with a monotone, sharp and articulated eight-note pulsation of the strings section (an important indication in terms of the bowing – each eight-note is to be played with the bow being pulled downwards), and the melody appears mainly within the brass and woodwind instruments with an active articulation and sharpness (accents). This musical material could be described as a “stranglehold” theme.

The next wave of development is featured in section H (bars 301–309). Anitra Tumševica attributes this to “the real sense of freedom, the romantic delight, Latvia becoming a member of the European Union”, however the light mood lasts for a brief moment only: as before, the active sixteenth-note movement fades gradually out until taken over by the “stranglehold” theme in the G1 form section (figures 10–11,

²³⁹ The score, pages 12–26.

²⁴⁰ The Third Awakening; the time between 1986 and 1991, resulting in the restoration of the independent Latvia.

²⁴¹ The score, pages 27–51.

bars 309–341), suggesting that even this “victory” is neither absolute, nor unambiguous.

The remainder of the third movement up until the beginning of the fourth movement (figures 11–15) can be subdivided into several smaller, thematically fragmented waves of development.

According to the composer, the **finale**²⁴² of the chamber symphony (figure 15 to the end of the score; bars 489–619) was prompted by the pandemics, which fundamentally changed both the relationship between people in general and the everyday life and social functioning of musicians.

The composer put a remark “remotely” to the introduction of the finale (bars 489–504), which already at the first read-through of the score in winter 2021 made an association to our daily communication, which back then took place remotely most of the time.

The next form section (bars 505–544) consists of three segments (I, I1 and I2). Here too, the composer was prompted by the pandemics and the several lockdowns we experienced, being forced to stay on our own or meet only a few people. Musically this is illustrated by playing in smaller instrument groups. Tumševica chose to use the vibrant and sensitive sound of the strings section to make the continuation of the movement evolve, when only string instruments and the celesta player remain on the stage. The musicians leave the stage one by one, and the composer uses this episode to symbolically remind of the remuneration problems in the field, the decline of the prestige of the musician's profession, the non-existence of an acoustic concert hall in Riga, the problems with music education in Latvia; many of these topics are truly urgent to the music industry, but I have to admit that I didn't apprehend those when analysing and getting familiar with the score on my own.

The **coda** of the chamber symphony (bars 596–619) is left to a string quartet, accompanied by the celesta resembling bells from the heaven – unearthly and delicate. Much like at the beginning of the composition, the celesta comes to the fore, performing a muted quote of the final bars of “Gaismas pils”, as if asking: “Does the beautiful really has to come to an end?”

²⁴² The score, pages 51–55.

2.2. The Staging Process

The symphony was staged with the JVLMA symphony orchestra in the final week of September 2021, with the concert taking place on October 1. There were four rehearsal days, September 27–30; the day of the concert featured a so-called sound check rehearsal and a two-hour run-through (a final dress rehearsal).

The first four rehearsal days included both morning and afternoon sessions, which is different from professional orchestras that usually have only one rehearsal session a day. On the first and the second rehearsal day (also on the third day for this programme), an hour is usually spent on group rehearsals led by the teachers of the respective departments. In general, the conductor would have an easier time if these group rehearsals took place a week before the first *tutti* rehearsal, thus ensuring all the involved actors to really be prepared, however, in practice, it is difficult to organise this due to the daily study process. On the second and the third rehearsal day, the most “donkey work” is usually done (I consider the second day to be the most challenging for the conductor as well), while on the fourth rehearsal day, the orchestra returns to the overview, yet in a new level of elaboration.

On the first day, the composer didn't join the rehearsal (composers usually avoid participating in the first rehearsals). Before starting off I spoke of the composer's idea to the musicians and on the various associations described in subsection 2.1. Given the ideas woven into the music, it was important to me as a conductor to elaborate on my vision of the dramaturgy before working with the orchestra, to mark the main highlights – not only regarding the dynamics, but also regarding the content, which doesn't always coincide. The other important thing was the choice of tempos: although the composer has indicated the main tempos, the conductor, too, has an opportunity to create the tempo dramaturgy. The wishes of the orchestra musicians should also be mentioned here; for example, on the first day of rehearsal, I noted that the string players tend to perform some intense episodes accelerating the tempo and boosting the dynamics, and I welcomed this acknowledgeable and musically sound initiative. True, on the second day the composer joined the rehearsal process and initially refused to accept the tempo to be accelerated, however later on she accepted our version. Overall, Anitra Tumševica showed true collegiality and was very considerate, without hindering the rehearsal process. This is a very encouraging attitude: the performers truly appreciate composers who express their thoughts concisely, without using lengthy comments and interrupting the rehearsal process.

On the second and the third day, most work dealt with the acoustic balance. The morning sessions (10 AM to 1 PM) were led by conducting students, while the afternoon sessions (2:30 PM to 4:45 PM) were my time with the orchestra (the sessions from 5 PM to 6 PM included group rehearsals).

As regards the acoustic balance that was addressed during the staging process, the following should be noted.

- The first movement includes a notable depiction of Tumševica's envisaged reflection of the Soviet power and the oppression of an individual; thus, in orchestra *tutti* parts, the dominant sound of the percussions and brass instruments had to be dispensed; they greatly depict the particular character, yet silence the strings and especially the woodwind instruments.
- Considering the acoustics of the Grand Hall of the Academy and the orchestra seating arrangements (the entire orchestra is seated on the same level with no elevations), it is often harder to hear the woodwind instruments and to let them emerge. With a bit of a “surgical intervention” we tried to emphasize the theme of “Atmostas Baltija” in the second movement, which we succeeded (I asked to play the many string *divisi* almost inaudible and to articulate the theme within the woodwind instruments with *più marcato*).

It should be noted that the mutual relationship between the orchestra sections is one of the main acoustic challenges, especially in symphonic music concerts, as in playing the opera or ballet the orchestra sections are seated closer to one another and the conductor, thus care should be taken to achieve the right balance of the orchestra and the stage.

In Anitra Tumševica's composition the emphasis on the motive of “Atmostas Baltija” struck quite well, yet the same does not apply to the Morse code and the clear audial illustration of the graphic notation of the word “Brīvība” (the first violas part in the first movement, bars 58–65). The composer had intentionally “disguised” it to create a resemblance to the USSR times when Radio “Brīvība” (Liberty) was searched for on the radio waves if one wanted to hear something from “the outside” (Tumševica 2022: interview). The percussions line was added to distract the listener from the covert message (in the viola part), which still had to be heard by those truly looking for it. The second edition of the composition, which was made after the premiere and takes into account the experience gained, includes an additional composer's remark to the episode, pointing to the wireless operator whose task is to

deliver the message in Morse code, so that both the conductor and the orchestra musicians clearly see the intention of the composer.

On day four, composers are usually present and express their wishes for the last time. As on the fourth day, we elaborated on some particular details and then returned to the composition in its entirety, another form aspect became topical. This relates to the conclusion of the symphony, which involves an interesting action on the stage. According to Tumševica, the final section of the composition – the coda – is of an utmost importance, when the conductor remains alone on stage with a keyboardist, engaging in a wordless dialogue/an *étude* (all the other orchestra musicians have already left the stage one by one, leaving a kind of question open: will the financial scarcity destroy the field?). In the rehearsal on the fourth day, some listeners started to applaud at the very beginning of the *étude*, considering the composition to have concluded. To avoid this, the composer and I asked the celesta player to approach the conductor concurrently with the unhurried departure of the cello concertmaster rather than after all the other musicians have left the stage. The idea came true – it was clear to the audience that the composition is not over yet.

On day five, the concert took place, being the only concert I have ever conducted wearing a medical face mask. Thus, I tried to get the whole focus to my gesture rather than mimicry, which otherwise is also of a very high significance.

Overall, the process of staging the chamber symphony made it possible to get to know not only Anitra Tumševica's style of music, but her personality as well. During the course of the staging we found many interesting and creative solutions for the instrumentation alongside earlier predicted difficulties, which, of course, can only be done during the staging process of a premiere. Several of those solutions have been taken into account by the composer and included in the second edition of the score. This gives great satisfaction and lets me assume the composer's intent has been realized; as for me as a conductor – I feel to have not just made a performance but “sown seeds for the future” (Tumševica 2022: interview).

3. BALLET STAGING: ALEXANDER RODIN

“VIY. THE NIGHTS OF HORROR”

3.1. From a Novella by Gogol to a Ballet by Rodin

3.1.1. Nikolai Gogol and “Viy”

The novella “Viy” by Nikolai Gogol (1809–1852) was written in 1833 and first published in “Mirgorod” (1835), a collection of four tales, however nowadays it is best known in its recast, which was published in 1842 (Nikulin 2020: 78). In his author's note to the novella's title, Gogol explains that Viy was the name given to the chief of the gnomes by the “Little Russians” (Ukrainians) and his eyelids can reach the ground (Stillman 1974: 377).

Literary scholar Slobodan Jovanović analyses the novella “Viy” with psychoanalytic terminology. He believes that the tale provides an insight in Gogol's inner *ego* and *id*, speaking of love and victimization. The tale is rich with the author's own internal struggle over how not to become a victim of love and the social context. The author feels there is no and can be no deeper destruction and decay than that of a person sacrificing his/her personal, emotional *ego*. If that really happens, life becomes a windowless fortress, a tomb without sunlight (Jovanović 2013: 198).

As it is summarized by writer Lev Nikulin, the central character of the tale is Khoma Brut, a god-fearing seminarian who is ironically referred to as the “philosopher” and who confronts supernatural forces. He kills a witch who attacks him, disguised as an old woman; as she dies, she transforms into a young girl who later on turns out to be the daughter of the chief of the local village, and Khoma is forced to guard her dead body for three nights. Staying awake at nights, he sees the still-alive witch getting out of the coffin and summoning even more awful spirits that bother Khoma, until finally the master of the evil forces, Viy, arrives. The less significant devils raise Viy's eyelids and, inexplicably, Khoma is forced to look into Viy's eyes (despite an inner feeling urging him not to) and dies soon after. The first version of the novella reveals the moment of the eye contact in the text, and the reader, just like Khoma, looks into Viy's eyes – the fearsome “black arrows”. In the second edition, however, the eye contact moment is left out. The reader knows that Khoma *is looking*, but he doesn't know what Khoma *sees* (Nikulin 2020: 80–81).

The article “Folktale Patterns in Gogol's “Viy”” by literary theorist Natalie K. Moyle highlights the role of folklore in the novella “Viy”. She admits that

the whole text, including the ethnographically correct scenes in the Kyiv Bursa²⁴³, rests upon a legend. These episodes have already been portrayed in Vasily Narezhny's novel "The Seminarist" (*Bursak*) (1824). The textual parallels between "The Seminarist" and "Viy," as well as Gogol's fascination with the Ukrainian history, suggest that "Viy" is a hybrid text – in this case, a combination of a tale and a legend (Foshko 1997: 9).

3.1.2. Alexander Rodin and "Viy"

Alexander Rodin (1975) is a contemporary Ukrainian composer, pianist and actor. His music could be described as postmodern and is characterised by musical combinations that blend harmonious euphony and dissonance, lyrical and dramatic moments, melodiousness and aleatoric, features of impressionism and expressionism. According to Oksana Taranenko, stage director of Rodin's opera "Kateryna", his music is very Ukrainian; listening to it, let's one learn a lot new about the Ukrainians, their joy of life, their deep relationship with the natural world and the ancient rites of pagans (Schors 2023).

In an interview with music journalist Vira Duzhak the composer points out that the original work is a symphonic suite "Viy". Around the same time, he worked together with Radu Poklitaru, the choreographer and creative director of the Kyiv Modern Ballet, who was looking for a ballet theme that would be based on a classic Ukrainian story. He gave the suite to Poklitaru to listen to, after which Poklitaru, in its turn, asked Rodin to continue working on it as ballet "Viy" (Rodin 2019).

"Viy" was premiered by the Kyiv Modern Ballet on June 20, 2019. The production became the first Ukrainian-themed ballet in the Kyiv Modern Ballet repertoire. Until the 2023 spring performance at the LNOB with our ballet artists, this Radu Poklitaru ballet has had several performances by the artists of the Kyiv Modern Ballet in both Kyiv and Odessa.

When writing music for "Viy", Rodin included the ancient Australian instrument didgeridoo in the symphonic score. Uncharacteristic to symphonic music, the score also includes the Jew's harp (Ukrainian *drimba*), throat singing and a specially for "Viy" designed percussion instrument "Shaman's Staff" – a wooden stick with bells and a special, large resonating box that creates sound when being tapped with a stick.

²⁴³ The term "Bursa" was used in the 18th century and the first half of the 19th century to designate the theological seminar in the Russian Empire (Baldunčiks 2007).

3.2. Conductor's Take on the Musical Material before the Rehearsals

3.2.1. Preparatory Work Prior the Score Studies

I first got acquainted with Alexander Rodin's music for the ballet “Viy. The Nights of Horror” in early January 2023, when I received both the score from the opera library and a recording of the Kyiv Modern Ballet staging along with the video projections, but without the dance. After a little while, I was sent a video of the performance at the Odessa Opera and Ballet Theatre (July 9, 2019) with the choreography as well.

In order to get more familiar with the performance, my next task was to **analyse the musical and video material** with the LNOB lead video designer Uģis Ezerietis. In our discussions on how to best synchronize music and video projections, we strived to mark the scenes and their excerpts, the primarily focus of which would be the music followed by the video and vice versa – the parts that would have the video as the main material to which the music should be synchronized to with the help of a click.

Likewise, before starting to work it was topical to address the use of traditional musical instruments like the Jew's harp and the didgeridoo in scene 12, “the Flight”. The creative team came to the conclusion that it would be best to pre-record the parts of the Jew's harp and the didgeridoo and to synchronise these pre-recorded parts with the actual sound of the orchestra, therefore, we would use a click in this exceptional case. Conversations with Krišs Veismanis, LNOB sound engineer, initially let us agree to implement one and the same click principle – namely, the same click signal would be transmitted to both the conductor and two percussion players (three is presently the maximum amount of receivers that our opera house is able to provide technically).

3.2.2. The Musical Material Related to the Potential Performance Issues

When staging a large-scale work, one of the most important aspects that a performer pays attention to is the **unifying elements**. They play a key role in “Viy. The Nights of Horror” as well. The most significant of these is the melody that characterises the image of the Young Lady (the witch) that seduces Khoma; I'll refer to it as the theme of lust. The first outline in scene 8 (from bar 413) already reveals its contrast to the passionately unrestrained dance of Khoma: the Lady's dance is a cantilena, though harmoniously unstable, marked by diminished and augmented intervals (tritons, augmented seconds, etc.) that alternate with tones and semitones.

To interpret this, it is important for the conductor to understand the formation of the character of this theme. The first outline (scene 8, from bar 413) causes no doubt that the sound should be lyrical and cantilena like, considering the clear instrumentation and the quiet dynamics (*mp*). However, when opening the score of scene 11, I was initially convinced it should reveal a dramatic and rich cantilena of the string section, as both the action on the stage (the Young Lady comes to Khoma in his dream and he can't resist her dominium) and the indications of the dynamics and the character (*forte, molto espressivo*) seemed to suggest. However, the composer acknowledged that he would like this part of the theme to sound more gently – with a sense of *più dolce*, which of course we took into account. Thus, it was possible to create a dramatic crescendo for the interpretation of the theme of lust throughout the ballet: beginning from the fragile, ethereal sound in scene 8, dynamically much richer, yet still gentle sound in the first outline of scene 11 (from bar 566) and, finally, a culminating return at both the continuation of scene 11 (from bar 590) and at the first of the horrible nights in the church in scene 18 (from bar 964); in both of the outlines mentioned last the theme melody in *ff* dynamics is played by the woodwind instruments and the first violins joined by the trumpets.

A tone cluster is used repeatedly, made up of voices layering one another in a motion of falling tones or semitones. This is not to depict a particular character, yet it emerges in moments of threat and tension. For the performance, a clear, embossed **articulation** of the cluster sounds – the falling tones and/or semitones – is important for the listener to precisely perceive their gradual entry. For example, in bars 670–685 of scene 12 (Khomas nightmare, trying to free himself of the Young Lady's control), the chord is played by string instruments only (tremolos), which has a particular effect of expression – it sounds solitary and eerily. At the same time, it's important to use *fp*, the *molto marcato* principle in the *attacca* of each sound; otherwise those are difficult to hear.

When reaching scene 16 (“Khoma and the Guards”), I asked the last chord of the strings (from bar 828) to be performed *senza vibrato*, giving the impression of something almost dead, without any movement. Alexander Rodin sympathized with the idea as it highlighted the sense of captivity and standstill that takes Khoma over as he's unable to resist the power of the guards. I made a similar remake of the articulation unrecorded in the score on scene 23 (third night at the church). The composer's only notation for each note of the wind instruments is a *tenuto*; however, when studying the

score, I recognized that each of these notes had to be highlighted with a small accent. This was essential because the dancers count notes so at the note no. 16 they can begin drawing a chalk circle (Khoma's protection against the evil forces).

For performing a ballet, a well-developed **rhythm** remains important. In this regard “Viy” has many challenges, as the conductor must remember not only the abilities of the ballet dancers, but also keep track of the synchronization of the “live” music and the recorded sound of the Jew's harp and the didgeridoo, as well as the videos. Similarly, the synchronicity of the dance and the orchestra play is vital. Thus, for example, in scene 5, “In the Nobleman’s House”, a diagonal chord (the cluster) is formed from bar 307, which once again characterizes the world of the dark forces. Alongside the Young Lady, the Nobleman is present too; remarkably, in ballet this role is performed by the same dancer who performs the Viy. The gradual thickening of the cluster-shaped chord reaches its peak (bars 311–330), which in a pair dance is highlighted by the fusion of the two characters (the Nobleman and the Young Lady), when they create something like an “octopus”, not a human being (a visually perceptible highlight of four arms and four legs). The conductor must ensure that the sound of the piccolo flute shortly before this moment (bar 309 with upbeat) becomes a reference point for the dancers to make a synchronous tangle of the hands and legs in the “octopus”.

In several scenes, the composer's explanations helped to shape the **balance of the sound**. For example, he emphasized that the bells, which are a sacred symbol in the ballet, should be audible through any setting of the orchestra; in other words, whenever this instrument appears, the conductor should pay particular attention to it (Rodin 2023: interview). As for the desired balance, in scene 20 (“The Memorial Feast”) Alexander Rodin made a specific remark to the first violins’ melody (from bar 1054), which is the only Ukrainian folk song theme in the entire ballet; therefore it must surely be audible at the contrast point of the various melodic lines. At the peak of scene 23 (third horrible night at the church – the appearance of Viy) the composer asked to emphasize the piano clusters in the mass of the various timbral colours (*col legno*, the violin *glissando* of indefinite height, the shaman's staff) (Rodin 2023: interview). All of these suggestions could be of a good value not only to me, but to any future interpreter of “Viy”.

3.3. The Staging Process

As is customary in ballet practice, the work began with three **orchestra rehearsals** (morning and evening sessions on March 28, 2023, morning session on March 29). The first orchestra rehearsal provided the possibility to hear the degree of complexity and the overall stylistics of the musical material; this is particularly important when playing material that is new and unknown to the orchestra (unlike Giuseppe Verdi's "Traviata" (*La Traviata*), for example, or any other classical specimen).

As usual, I didn't spend much time on smaller excerpts during the first orchestra rehearsal, but rather tried to make a run-through in larger stretches of the form (a whole scene or almost), so that the orchestra musicians and me myself would get a better perception of the ballet in general. As for the second orchestra rehearsal, I had already marked some parts that had to be corrected (I usually choose 5–10 passages for one rehearsal), which I drew the attention to, and we lingered on those, trying to improve the orchestral qualities.

The score lays a great deal of "work" upon the high string instruments (the first and the second violins, sometimes including the violas), the part of which in some places is so high in terms of the playing range and so rhythmically complex that intonation inaccuracy is possible. In order to be more secure and achieve greater accuracy, we made some small adjustments in cooperation with the string section musicians, which have no significant effect on the overall sound (for example, in bars 600 and 601 of scene 11, the first violins play an octave lower, in unison with the second violins). Later on, when listening to the music, the composer did not raise any objections and confirmed the changes we made.

In the staging process, any initiative from the orchestra musicians is welcomed if it helps to convey and enrich the musical material. Thus, I would like to mention bars 1308–1338 of scene 23 (the third horrible night at the church) – in an attempt to add greater eerie, we decided to play *marcato, non-vibrato* (as opposed to the first outline of this material at the beginning of the scene from bar 1255, which was interpreted with a warm vibrato); this was a suggestion made by the cello concertmaster Inga Ozola, which the composer greatly appreciated later on.

Group rehearsals are not a common feature of the everyday work of our opera orchestra; however, there were at least two of those during the season of 2022/2023 for the staging of opera "Jenůfa" (*Její pastorkyňa*) and ballet "Viy. The Nights of Horror".

Group rehearsals can be organised as long as the trade union conditions regarding the summoning of orchestra musicians in a given month are not violated, besides, such rehearsals should be scheduled well in advance, particularly before premieres, when the number of rehearsals (summons) is often high. These rehearsals usually take place under the direction of the section concertmaster without the intervention of the conductor.

The composer Alexander Rodin joined us during the **next four orchestra rehearsals** (morning and evening sessions on April 11 and 12). In each of these rehearsals, I tried to look through the whole musical material, which was possible due to the comparatively small scope of the music; however, in order to avoid time shortage for working with one act because of an enthusiastic work with the other act, I changed the rehearsal order of the acts in each session.

Although Rodin generally acknowledged my work and that of the orchestra, he did at times correct some aspects of the dynamics, tempo, agogic and articulation during the orchestra rehearsals. Furthermore, I approached him after every rehearsal to ask for any other suggestions and requests as I indeed wanted to give the feeling that his – the composer's – ideas and wishes are being taken into account. I recurrently asked about the play of the string section – with or without a vibrato? The composer found this play of the colour and the character interesting, so he constantly made a choice for or against. On several occasions Rodin changed the dynamics or the articulation specified in the score: for example, in bars 307 and 308 of scene 5, the *divisi* part of the string sections shows *tenuto* in the score, yet the composer wished it to sound *molto marcato*, with explicit accents, articulately and sharply.

The **rehearsals with the ballet troupe and the orchestra took place at the Grand Hall** on the mornings and evenings of April 14 and 15. I believe the dancers were the prime target of these rehearsals rather than the orchestra. Therefore, once a particular act was completed I didn't comment on any additional work to be done or any improvements to be made but rather asked the choreographer Radu Poklitaru to specify if there was anything he needed from the orchestra. When necessary, we repeated specific scenes or excerpts thereof. Once the choreographer's wishes were satisfied, he joined the dancers on stage, while I asked for the stage curtain to be closed for me to work with the orchestra and improve musical details.

For staging a performance, the first rehearsals at the Grand Hall are very crucial, since it is the moment for the ballet troupe to meet the actual orchestra after having used

a recording for more than a month; it takes some time for these two variables to fuse. The staging process repeatedly revealed the necessity to adjust the range of the dynamics notated in the score. For example, scene 23 (bar 1341) shows Viy on stage for the first time, which is emphasized with a percussion signal (sleigh bells) along with a low-register cluster chord in the piano. The first of such signals is crucial to the ballet artists to keep the action on stage; if it's played *mp* as noted in the score, then it's almost inaudible considering the acoustics of the Latvian Opera's Grand Hall, thus it has to be played a lot louder (at least *forte*) for the action on stage to take place. Overall, during those two rehearsal days in the Grand Hall, I tried to communicate with the leading ballet soloists individually, talking mostly during the breaks or after the rehearsals, when I asked about the basic tempos, whether they seem comfortable and understandable, whether the orchestra was audible, etc. (for example, in the boudoir scene, "In the Nobleman's house").

The dress rehearsals took place on the evening of April 18 without the audience (the premiere line-up) and on the evening of April 19 with the audience (the second line-up). During dress rehearsals, a conductor usually has little opportunity to tell the orchestra to skip something of the score or rehearse any late musical changes (unless right after the end of the dress rehearsal) because the music needs to be played through without any stops. And yet, even in these dress rehearsals Poklitaru asked to correct a couple of musical aspects – for example, the tam-tam signal in bar 1028 of scene 20 was to be played more sonorously (not *mp*, as noted in the score, but *forte*) because the dancers had hard time hearing it on stage. After the second dress rehearsal, Poklitaru, Rodin and me discussed the basic tempo of bar 1281 in scene 23, which the composer and I felt a little more agile than the choreographer. Of course, the requests of the choreographer must be taken into consideration: if the dancers can't perform so quickly, we need to change the basic tempo so the music doesn't outpace the stage.

On the whole I highly acknowledge the orchestra's performance at **the premiere** on April 20, 2023: I felt an exclusive attention and responsiveness from the musicians. However, as I've often experienced, more attention needs to be paid to the second performance, which tends to be of a lesser quality, as the musicians lose their sharp attitude and are less attentive than on the first time. Unfortunately, this was no exception, and the second performance on April 21 faced some technical inaccuracies in the orchestra, which were absent the night before.

The specifics of stage music, including the ballet, burden the conductor and the orchestra in terms of planning the rehearsals, especially in repertoire theatres, as it is often impossible to schedule a rehearsal or an orchestra rehearsal before a performance. To be more precise, in the season of 2023/2024 since August 18, we had already had three performances of “Viy. The Nights of Horror” before we were finally able to meet in an orchestra rehearsal on the morning of January 25, 2024. The orchestra musicians admitted that after this rehearsal they felt much more secure and confident before that evening's performance. As for me, I, too, have to admit that the orchestra's qualities during the performance that night was technically more accurate and musically more unfettered than in the previous performances of the season, before which no orchestra rehearsal was possible.

4. OPERA STAGING: GIUSEPPE VERDI'S *DON CARLOS*

4.1. From a Drama by Schiller to an Opera by Verdi

4.1.1. Friedrich Schiller and “Don Carlos”

The tragedy “Don Karlos, Infant von Spanien”²⁴⁴ (1787) by Friedrich Schiller portrays the 1560s in Spain. Its political background deals with the Dutch struggle for independence, however, the central conflict relates to a love triangle – King Philip II of Spain (Felipe II), his third wife Isabel de Valois (Elizabeth in the German version), and Crown Prince Carlos, Philip's son from his first marriage. These characters are truly historic. However, as the literary scholar Benedikts Kalnačs notes the events depicted in the tragedy are nevertheless not to be considered historically accurate, because Schiller focused on the relationships between the characters, highlighting the ideas of freedom and independence that are always important in his works (Kalnačs 2022). Contemplating more on this, it should be reminded that many of Schiller's works are inspired by the struggles for independence of various nations, either being the main subject or setting the background for the twists and turns of personal relationships. Some of examples, written after “Don Carlos”, include plays “The Maid of Orleans” (*Die Jungfrau von Orleans*) (1801, about Jeanne d'Arc) and “William Tell” (*Wilhelm Tell*) (1803/04, about the protagonist of the Swiss people). This subject proves Schiller to be a vivid representative of the Enlightenment.

²⁴⁴ Hereinafter a shortened title “Don Carlos” will be used, which is more common nowadays.

Correspondingly to the tradition of the classical drama, the tragedy has five acts. An overview of its progression is given below, based on the description of the text structure by Erika Fischer-Lichte (Fischer-Lichte 1990: 34–54) in relation to the characterizations of the functions of the classical drama acts by theatre expert Gustav Freytag (Freytag 1863: 166–173).

Act 1 (exposition according to Freytag) deals with the characterization of Prince Don Carlos. It reveals his secret love for his stepmother Elizabeth and his tense relationship with his father Philip – the jealous and harsh spouse of Elizabeth. It also depicts Carlos's friendship with the Marquis de Posa (Rodrigo), manifesting his determination to help the Flemish, oppressed by the Spanish (and King Philip) rule.

Act 2 (rising action according to Freytag) begins with Don Carlos and his father Philip's first sharp disagreement, which is resolved, yet followed by a clash with the Duke of Alba – Carlos's fierce competitor in the fight for the King's favour, as well as Princess of Eboli (who has loved Carlos passionately, but after his rejection is ready to engage in intrigues against Carlos). The act ends with testimonies of friendship by the Marquis de Posa (Rodrigo), thus still raising hopes for a positive solution.

Act 3 (climax according to Freytag) initially shows a new face of King Philip in his bedroom – he seems a very gentle person rather than a harsh king. Unfortunately, due to the intrigues of Eboli and the Duke of Alba, anxiety is planted in the King's heart and his jealousy grows bigger. An essential part of this act is the dialogue between Philip and Rodrigo, the Marquis de Posa, in which the Marquis vigorously advocates for the Flemish people. Politically two completely opposing beliefs clash here – a monarch with despotic inclinations and a pro-humanist, a liberal Marquis. Philip, however, appreciates the Marquis' honourable courage, and even though rejects his ideas, is willing to use Rodrigo's friendship with Don Carlos to find out the truth of Eboli and the Duke of Alba's allegations against his son.

Act 4 (falling action (*Umkehr*) according to Freytag): the intriguers have managed to cast a shadow over the relationship of Don Carlos and Elizabeth posing it as a threat to King Philip, and King Philip has ordered to imprison Carlos. The Marquis de Posa, in turn, is willing to sacrifice himself and makes sure that Philip receives fake documents showing him – the Marquis – as a traitor and absolving Carlos. Philip, who had believed in the Marquis, is heart-broken and cries.

Meanwhile the Princess of Eboli is conscience-stricken for participating in the intrigues and confesses to Elizabeth; the Queen orders her to join the monastery.

Act 5 (catastrophe, according to Freytag). Rodrigo meets Carlos for the last time in prison and is shot dead there as a traitor. The King is willing to show his fatherly love to his son anew, but the crushed Carlos, seeing what has happened, harshly insults his father and is ready to start an uncompromising fight against him. Philip's soul falls in the deepest crisis, betrayed by both the Marquis de Posa and his son. The crowd of rebellious Madrilians demands the release of the Prince. At night, Don Carlos comes to Elizabeth to say farewell before heading to Flanders and fighting for the Flemish people, thus, coming the dream of his murdered friend come true, the Marquis de Posa. Both are caught by King Philip. He has finally regained his state of mind and is once again a harsh King, strictly and implacably giving his own son to the Grand Inquisitor.

In the monograph “Friedrich Schiller: Don Carlos” theoretician in theatre studies Erika Fisher-Lichte raises a rhetorical question that can't be answered unequivocally and could be the subject of interpretations not only by researchers but also by different stage directors: is “Don Carlos” a depiction of a family life or is it a political drama (Fischer-Lichte 1990: 55)? She points out that during the time the tragedy was written, i.e. the 1780s, a family drama was one of the German audience's most beloved theatrical genre. Moreover, during this period, there was a tendency to set an ordinary family, in which natural and mutual trust prevail, off against the environment in the court, where even family members give into various intrigues towards one other (Fischer-Lichte 1990: 20). “Don Carlos” is quite closely linked to the plays of the so-called storm and stress movement (*Sturm und Drang*), in which attention was paid to the family drama model and the relationship between fathers and sons in particular; whereas the ideas of the Marquis de Posa (Rodrigo) reflect the fact that representatives of the Enlightenment were inspired by the humanism of the Renaissance.

4.1.2. Giuseppe Verdi and “Don Carlos”

4.1.2.1. Insight into the History of Writing the Opera

“Don Carlos” (*Don Carlo*) by Giuseppe Verdi (1813–1901) is a five act opera with the libretto by Joseph Méry and Camille Du Locle drawing on the motives of Friedrich Schiller's tragedy “Don Karlos, Infant von Spanien” (1787).

Back in 1850, representatives of the Paris Opera (then *Théâtre Impérial de l'Opéra*, now *L'Opéra de Paris*) approached Verdi asking him to write the so-called *grand opéra* for the theatre.²⁴⁵ Ten years later, the theatre in Paris once again addressed the composer, which resulted in one of Verdi's most ambitious operas.²⁴⁶ However, up until the mid-1880s, the composer repeatedly reverted to “Don Carlos” – the opera has four versions in total (Parker 2007: 195).

The first version consists of five acts, and its premiere in Paris on March 11, 1867 was not a success. Several critics alleged that Verdi had forgotten his musical roots and composed like Wagner would; the outraged Verdi denied it (Willson 2020: 129). The second version had fairly small changes and was premiered in Naples in 1872 (Willson 2020: 128–130). Later on a four-act version was made and first performed on January 10, 1884, at the *La Scala* Theatre in Milan. While some critics seemed to think that Verdi had sacrificed too much of the original material, the composer was pleased with the four-act editorial and wrote to his lifelong friend Opprandino Arrivabene that this version had “more concision, more muscle” (Willson 2020: 130). And yet he once again returned to the musical material: in Modena, on December 29, 1886, the five-act “Don Carlos” was performed in Italian. This version of the opera once again had five acts – the first one taken from the original version of 1867, while the subsequent four acts were from the production of 1884. In 1887, this version was released by *Ricordi* in Milan with a remark “allowed and approved by the illustrious author” (Willson 2020: 130).

This version of the opera is the foundation for the co-production of the Latvian National Opera and Ballet and the Naples *Fondazione Teatro di San Carlo*, which I describe in the present paper.

4.1.2.2. The Opera and its Relation to the Motifs of Schiller's Tragedy and the Tradition of the French Grand Opera

Alongside William Shakespeare, Schiller was another one of Verdi's favourite writers. Even prior “Don Carlo”, Verdi built on Schiller's plays to write operas like “Joan of Arc” (*Giovanna d'Arco*) (based on Schiller's “Die Jungfrau von Orleans”, 1845) and “The Bandits” (*I Masnadieri*) (based on Schiller's “Die Räuber”, 1847);

²⁴⁵ Verdi wrote “The Sicilian Vespers” (*Les vêpres siciliennes*), which was premiered at the Paris Opera in 1855.

²⁴⁶ “Don Carlos” was first staged in French at the Paris Opera on March 11, 1867.

the motifs of Schiller's "Intrigue and Love" (*Kabale und Liebe*) were freely used in the opera "Luisa Miller" (1849). All of the aforementioned Schiller's dramas consist of five acts, yet Verdi has retained the same structure only in "Don Carlos" (except for the third version). This is evidently due to another source of influence, namely the genre of the chosen opera, which was determined by the commissioning party. The features of the French *grand opéra* include complexity of the plot, spectacular splendour and length. The five-act structure was based on a more ancient tradition of the French opera: the one that dates back to the 17th century operas by Jean-Baptiste Lulli, which, in turn, is drawn from the French tragedy representing the abovementioned five-act model of a classical drama (Rosow 2002) – these are works by Pierre Corneille, Molière, Jean Racine, etc., dominated by heroic and historical plots (Bartlett 2001).

Comparing the plot in Verdi's opera²⁴⁷ to the structure of Schiller's tragedy described above, some differences are to be noted:

- Verdi has greatly relieved the dramatic action of the first and the fifth act, structuring those more like a prologue and epilogue. Unlike Schiller's tragedy, Elizabeth is not yet Philip's wife at the beginning of the opera, but rather the beloved of Don Carlos. Verdi's version of the fifth act starts off after Rodrigo's death and Carlos's rebel, with Elizabeth's prayer for Carlos and a subsequent scene of her and Carlos's bitter farewell, for it is clear that Carlos has lost against his father.
- Three middle acts are dramatically much more intense – part of the action that runs in the first and fifth act of Schiller's tragedy has been moved to the second and fourth act of the opera; and the central – the third opera act – was replenished by Verdi himself with an ambitious and historic finale scene – the auto-da-fé.

The particularities of this structure affect the conductor's work. While each act has its own performance challenges, one must be especially careful in saving enough strength and energy for interpreting the rapid turn of the dramatic events in the three medium acts.

A significant difference relates to the depiction of Carlos's fate at the end of the tragedy and of the opera. At the end of Schiller's tragedy, Philip gives his son to the Grand Inquisitor with little regret. In Verdi's opera the expected reprisal against Carlos

²⁴⁷ The description applies to the last version of the opera staged at the LNOB.

is interrupted by the dead King Charles V, who takes Carlos with him to the monastery, meaning, to the world of the dead. Thus, the mystique (fictional) motifs appear that are inherent to a romantic opera.

Musicologist Roger Parker notes the novelty of “Don Carlos” in several respects, highlighting in particular the many spectacular confrontational duets. Parker considers several of these duets to radically break the traditional model, forging a new relationship between the music and the drama (Parker 2007: 205). At the same time, Parker is critical of the system of characters in “Don Carlos” and believes it is not fully elaborated, even despite the existence of four versions. For example, Parker considers that the musical portrayal of the title character lacks the expression that is inherent in the other characters (Parker 2007: 205).

Another view is expressed by opera researcher Flora Willson, concluding that nowadays the popularity of the grand opera has fallen greatly compared to the mid-19th century, and few voluminous works representing the genre appear in posters of opera houses. “Don Carlos” is nearly the only successful exception. Willson concludes that an extreme interest in the work has arisen in recent decades (Willson 2020: 138). In the contemporary cultural environment characterised by a changing interpretation of canonical works, “Don Carlos” still opens opportunities up for ever and ever new versions of the staging (Willson 2020: 139).

4.2. Conductor's Take on the Musical Material before the Rehearsals

4.2.1. Preparatory Work Prior to Score Studies

On May 2023, I was invited to participate in the staging of “Don Carlos”. The artistic management of the Latvian National Opera and Ballet had planned to offer this German stage director's Claus Guth production in the following season interpreted by the Italian conductor Pier Giorgio Morandi as the artistic director of the performance. Already in May, it became clear that Morandi would be able to come to Riga in mid-September only; however, the work on the staging would have to begin immediately with the start of the new season on August 15. Therefore, I was asked to become the second conductor of this staging and to lead the rehearsal process until the arrival of Morandi.

In June, the opera's chief librarian, Baiba Čirkše, provided me with Morandi's intended and Guth's approved cuts of the score. Almost all summer an electronic exchange took place between the artistic office of the opera, Guth and Morandi, on the

necessity and scope of the cuts (the conductor wanted much more of them, but the stage director confirmed only a few). The particular staging by Claus Guth (but not for all of the cuts made for the Riga staging) was taken from the performance of November 26, 2022 at the Naples *Teatro San Carlo* (conductor Juraj Valčuha).

Another problem that had to be addressed before the rehearsal process was the Verdi's intended scope of “Don Carlos” off-stage band, which is very big in terms of the musicians, whereas the brass section of our opera orchestra is far from being big enough to provide the sound necessary for the particular music from the orchestra pit or off-stage in parallel with the basic orchestra. In order to fulfil Verdi's wish for a live performance, additional musicians would have to be hired, which would require quite big additional funds. Therefore, it was agreed with Morandi well in advance that the off-stage musical material would be pre-recorded under his direction and played back on speakers during the performances.

4.2.2. The Musical Material Related to the Potential Performance Issues

Preparations for the staging and peruse of the score allowed me to gain a general perception of the musical language of the opera, as well as realize some potential issues. The following pages provide a brief summary of those. The bars are numbered according to the LNOB staging version, i.e. the numbering excludes the cuts. Whereas the numbering of the scenes takes into account the numbering used in the score published by the publishing house *Ricordi* which lists, on the one hand, the scenes of the first – less frequently performed – act, and, on the one hand, the scenes of all other acts (Verdi n.d.; see also the same score in my numbering of bars in my digital archive).

One aspect that is certain to affect the performance is the significant role of the **through-composed forms**; this feature is generally typical of his operas dating from the mid-1850s to the 1870s. The tempo or the character changes frequently and without any preparation both within individual scenes and sometimes in the transition from scene to scene. For example, scene 4 of Act 2 (*Gran scena e duetto*) is built as an explanation of the relationship between Carlos and Elizabeth, thus stormy and desperate emotional expressions interchange with nostalgic memories. As regards performance difficulties the change of the tempos should be particularly emphasized – sudden shift from *Largo* to *Allegro agitato* in bar 12 (*Largo* for Carlos' determination to plea for the Queen's favor and *Allegro agitato* immediately afterwards when his concealed protest breaks out – “This aura is fatal, it oppresses me, tortures me” (*Quest'aura m'è fatale*,

m'opprime, mi tortura). At these and similar moments, the conductor must calculate everything to almost a mathematical precision and give a clear sign to the soloists to keep their singing synchronized with the orchestra's rhythm which, too, often is quite complicated (for example, in the aforementioned episode of Carlos singing, the orchestra part has syncopation).

“Don Carlos” features several **main themes**, the most significant of which is the theme of *vow of friendship* between Don Carlos and Rodrigo, which first appears in scene 1 of Act 2 (bars 230–259): when performing this, it is important to merge both the melodic cantilena and the marching features that should be emphasized with a clear and underlined articulation. Meanwhile, in scene 4 of Act 1, section from bar 18, the timpani part features a theme that could be labelled *rhythm of the Fate*, as the rhythm formula and its beginning with the three notes of the same pitch resembles the main theme of Ludwig van Beethoven's Symphony No. 5. Both here, at the end of the scene (bars 124–144), and elsewhere (scenes 8, 11, 14), it is essential to respect the dynamics (*ppp*) given by the composer: “the rhythm of the Fate” should only give a distant, vague sense of the potentially disastrous end; therefore, an overly direct and “real” sound is not welcomed here.

The performers, including the conductor, are given an important task to **differentiate the vocal lines of the ensemble**, as one of the well-established features of Verdi's style is the ability to weld textually and even musically varied vocal lines together into a united ensemble. For example, in scene 4 of Act 1 the choir sings merrily (the people celebrate peace that has been brought by Elizabeth's consent to marry Philip), meanwhile, Elizabeth and Carlos sing desperately, though mostly in muted dynamics without manifesting their feelings (Verdi allows them to be expressed temporarily only). There are moments when the conductor can use his gestures to help highlight the diverse emotional connotations of the vocal lines united in the ensemble. For example, in bars 25 and 31 it would be important to differentiate the rhythmical notation, which counterpoint-like is used in both the choral voices (a sharply dotted rhythm that resembles marching) and the vocal lines of the two main characters (a more gentle pulse, triplets).

In opera, *expressions of rubato* have had a particular meaning ever since the Baroque era, and Verdi, being a romantic, uses it even more. In the “Don Carlos” score, the notation of *stringendo* is particularly important and is used a lot, and at these episodes it is up to the conductor to ensure that the freedom of rhythm in one or the

other vocal line does not hamper the overall sound. Scene 3 of Act 1 poses one of the challenges in this regard when Don Carlos meets Elizabeth for the first time. The section from bar 154 to 243 presents the most joyous zenith of their relationship, which, among other musical aspects, is reflected with the acceleration of the tempo every few bars (*Allegro giusto*, then *Più animato* and finally *Stringendo*), thus, at these and similar moments the conductor must take a very good note of the soloists' wishes, yet still be able to guide them.

The **balance of sound** – the levelling of the dynamics with a view to highlight the most dramatically important aspects, yet let the other lines of the texture be clearly heard – is a topic to be remembered in staging of any composition; in opera the staging involves a particularly wide range of participants, thus resolving this issue is of great importance. At the dramatic moments, I mostly try not to reprove the orchestra if it plays (e.g. *mf*) slightly louder than needed in relation to the stage: I take note of the fact then in these moments the orchestra musicians enthusiastically reveal their emotions in music and by silencing them (dampening) we would lose the character. Yet, sometimes exceptions are needed: for example, in scene 4 of Act 2, bars 128–129, Elizabeth needs to start her vocal line in a low tessitura gradually moving higher and higher, *crescendo*; this is one of the most tense moments, expressing the entangled relationship between her and Don Carlos. Orchestra musicians will, too, naturally feel an urge to form a *crescendo*, yet this may not be exaggerated, as simultaneously the number of instruments (bar 130, bar 132) increases, so there is a risk that the sound of the orchestra will overwhelm the vocal line of the soloist, which will not be heard in full.

Admittedly, many parts of the opera can experience difficulties due to the quiet dynamics. For example, in scene 1 of Act 2, bars 99–108, Carlos' singing is backed by the orchestra, the musical material of which is marked with frequent accents. Yet, it must be muted, considering the sense of awe and vague fear that the protagonist feels upon arriving at the monastery. Meanwhile, in the final (16th) scene of Act 5, the intonation can get most challenging with the fading of the closing part of Don Carlos and Elizabeth's farewell duet (bars 145–148): the vocal line of both soloists is based on semitones and they take it over from each other every now and then, so they must listen carefully both to their mutual intonation and that of the orchestra. Generally speaking, this episode reveals more of the stylistics of chamber music rather than the manifestation of the brilliance of the soloists as inherent in operas. The conductor, too,

must lead the orchestra in a very delicate and silenced manner (*pp*), without disrupting the fragile melodic thread of the vocal lines.

Alan Montgomery noted – as Verdi got older, he increasingly put notations of subtle **shades of articulation** in his operas (Montgomery 2006: 119), and that's something to be considered also by the performers of “Don Carlos”. For example, in bar 40 of scene 11 of Act 4 (Philip, the Grand Inquisitor) the composer apparently wanted to highlight the importance of the subsequent speech by the Grand Inquisitor, namely his harsh accusations against Rodrigo – in contrast to the previous and the subsequent bars in the part of the string instruments where almost every note is accentuated. When playing these two bars, it would be advisable to draw the bow downward as much as possible, as this will allow the sound to be made heavier and sharper; furthermore, the gesture visually will have a firmer effect comparing to a draw upward.

When illustrating the rebellion of scene 14, Act 4 (from bar 188), Verdi adds the mark *velocissimo* (very quickly) and an indication that the dotted quarter note must correspond the metronome mark of 138, which is almost an intoxicating tempo. The conductor would have to do a lot of work in order for the performance to be both characteristically (agitated and rebellious) and technically accurate. The choir part has accents that need to be paid particular attention to; whereas I recommend to differentiate the articulation in the orchestra part – the passages of the sixteenth notes can be allowed to merge more, like portraying a storm, while the eighth notes should sound dry (*secco*) and abrupt, i.e. not too “sleepy”.

4.3. The Staging Process

Due to various circumstances, the planned artistic director of the performance was changed at the beginning of season 2023/2024: about two weeks later, in early September, it became clear that French conductor Frédéric Chaslin would be the new artistic director. However, this change had no effect on the number of rehearsals I was given before the arrival of the artistic director.

Orchestra rehearsals

Similar to staging the ballet, my practical conducting work on the opera started with orchestra rehearsals on August 17, 2023. During the first week of the season the management had planned five “Don Carlos” orchestra rehearsals – three hours each,

however, I cancelled the fifth (the last) rehearsal, so that I would have a possibility to validly join the piano rehearsal with the soloists.

Just like with the first orchestra rehearsals for a ballet or symphonic music, my primary job was to give the orchestra musicians a general feeling of the work being staged, without getting too much into details, but rather trying to show common features of the character, articulation and phrasing. Particular attention was paid to the main themes (the vow of friendship between Don Carlos and Rodrigo, the rhythm of Fate), so that throughout the opera they would sound similar in terms of articulation and phrasing, thus becoming the dramatic unifying arches.

Piano rehearsals with the soloists

Had the opera staging process not started on the first few working days of the new season, there would surely have been at least a few piano rehearsals with the soloists before the orchestra rehearsals. This is a more common practice in opera houses, besides, this strategy would also make more sense, as the piano rehearsals with the soloists lets the conductor test some interpretative nuances which in turn can be incorporated in the general sound of the orchestra during the first orchestra rehearsals. However, in this case, there were three piano rehearsals with the soloists before the seated rehearsals; furthermore the piano rehearsals started and ended a day after the orchestra rehearsals, respectively, i.e., during August 18–20 with three hours daily.

The main reason for cancellation of the fifth orchestra rehearsal was the desire to work more with the soloists, addressing the issues of the agogic – primarily the possibilities for using *rubato*. The wishes of soloists, for example the choice of this or that tempo or length of the fermata, can vary greatly, and it would be meaningless to work on the *ritenuto* or *accelerando* with the orchestra alone. To address the agogic, I worked closely with the rehearsal pianists – the accompanists of soloists – and strived to participate in their individual rehearsals at least partly as well.

Seated rehearsals

There were three seated rehearsals with morning and evening sessions on August 22 and a morning session on August 23 (three hours each). This is slightly more than common for seated rehearsals (usually one to two) and suggested by Sir Charles Mackerras (Mackerras 2003: 74) – however, the scope of the opera was

taking into account on this occasion. The seated rehearsals include the orchestra, the choir and the soloists, yet without any action on stage.

At this point of the staging, the soloists meet the orchestra for the first time. Therefore, despite the fact that much has been discussed with the conductor in the piano rehearsals before, the new situation may bring various changes. It is the seated rehearsals when scenes with many actors such as Eboli's song with the female choir (scene 2 of Act 2) or the dramatic finale of Act 3 (scene 9, the auto-da-fé) experience their first shared look-through. This is also the moment to get the feeling of the expected extensive *ritardando* by the choir in this or that episode, the balance of sound between the choir and the soloists; the Grand Hall would indeed change the balance, yet the overall backbone of it can be established already.

Staging rehearsals with the piano

The following week, starting on the afternoon of August 29, staging rehearsals with the piano started at the New Hall and were led by Marcello Persch-Buscaino, the stage director assistant for the production of the renewal (due to his busyness, stage director Claus Guth arrived for the dress rehearsals and the premieres in early October). During a period of four weeks, with Monday being the only day off, a 41 staging rehearsal with the piano was planned at the New Hall, the rehearsal sessions lasted for three hours mostly (with a few exceptions).

The staging rehearsals with the piano are primarily led by the stage director. However, the presence of the conductor is necessary both to guide the performance of the musical material in collaboration with the rehearsal pianist and to hear the stage director's requests and planned scenography solutions; should these cause too much trouble or discomfort to the soloists or choir members, hampering them to present the musical material, the conductor may ask the stage director to make a review or corrections.

The opera's artistic director Frédéric Chaslin arrived in Riga on September 19. The week from September 19 was filled with orchestra rehearsals and seated rehearsals with the orchestra under his direction (of course, I was present at almost every form of that week's rehearsal to help if necessary). The following week (starting on

September 26), when the staging rehearsals with the piano were “moved” to the Grand Hall, the conductor's duties were fully performed by Chaslin.²⁴⁸

During the staging rehearsals both Chaslin's and my work put emphasis on collaboration with rehearsal pianists. This is important in many respects: for example, while plenty of the tempo and rhythm issues are already addressed in the piano rehearsals with the soloists, the staging rehearsal may once again make a soloist feel tempted to choose his/her own tempo, and the rehearsal pianist has no problems to “go with the soloist's tide”, so to speak. However, if the conductor has a vision of a different agogic, which furthermore has already been elaborated with the orchestra, it's extremely important to keep the same course at the staging rehearsals with the piano as well.

Staging rehearsals with the orchestra, a run-through and dress rehearsals

Staging rehearsals with the orchestra were held on September 28 and 29 (at 11 AM to 2 PM and 6 PM to 9 PM), while an opera run-through was held on September 30 (at 4 PM to 9 PM); at last two dress rehearsals – on October 1 (at 4 PM to 9 PM) and on October 3 (at 5 PM to 10 PM) – took place. They were all led by Frédéric Chaslin, but both I and assistant Matīss Pēteris Cīrcenis helped him to the extent possible. As is customary for the opera genre, the run-through and the dress rehearsals were in stage costumes, and the second dress rehearsal had even audience “from outside”.

The staging rehearsals with the orchestra took place at the Grand Hall of the opera, thus one of the first problems emerged – the synchronization of the recording of the off-stage band with the “live” musical material. In order for it to be more successful, the LNOB management ordered to have a conductor (me or Matīss Pēteris Cīrcenis), familiar with the score, to be present in every rehearsal and performance next to the sound engineer. Many of the problems with the coordination of the musical material were thus solved, though some inaccuracies still persisted, as it was difficult to match the conductor's customary performance tempo with the one of the recording. My suggestion helped: the recording was cancelled in several episodes, where the off-stage band duplicates the “live” orchestra or the vocal lines. Thus, the actual orchestra in the pit or the sound on the stage was left to be heard (for example, in the finale of Act 3,

²⁴⁸ Chaslin led four orchestra rehearsals, three seated rehearsals, four staging rehearsals with the orchestra, one run-through, two dress rehearsals and the premieres on October 5, 7 and 8.

considering its many participants); a rhythmically much more cohesive musical flow was achieved.

The move from the New Hall to the Grand Hall had a significant impact on the acoustic balance. Therefore, on each of the rehearsals, both I and Matīss Pēteris Circenis chose a different place in the hall (the stalls, the dress circle, the balcony, etc.) to get the most unbiased perception of the balance between the orchestra and the stage in specific episodes or scenes. I used my copy of the score to make notes on sections in which the timbre of one or another instrument seemed to stand out as too loud and approached the artistic leader during the breaks or right after the end of a rehearsal session to share my observations on the balance.

Generally the staging process made it clear that Frédéric Chaslin is more unyielding towards the soloists and insisting on his chosen tempos than I was. However, compromises were more or less found up until the performance. The conductor's elaborate gestures in the cadences of the singers are commendable as it helped maintain a single pulsation with the orchestra during these sections, including with the use of *rubato*.

To sum up, it was interesting to hear Frédéric Chaslin's opinion on the preparedness of our soloists. Similar to the assistant director Marcello Persch-Buscaino (and most of LNOB foreign guests), he appreciated the performance of the choir members highly; occasional commendations were awarded to the wind section, especially for the beginning of Act 2 with its remarkable and elaborated melody of the French horns, which, to my mind, even outperformed the Naples colleagues in terms of the playing quality, whereas the string section received some harsh critics at times. For example, in Act 1, scene 3, bar 45 Chaslin decided to change Verdi's rhythm and pitch of the notes in the part of the first violins to achieve a unified rhythm and intonation of the whole section. Of course, correcting the composer is a debatable idea; however, it is clear that it would not have been suggested should there be other ways to achieve a perfect sound of the LNOB string section on the particular phrase.

The Premiere

Assessing the results of the work done by Chaslin and me, I conclude that the premiere was generally a success; despite Chaslin's sometimes sharp comments in the previous individual conversations, all of the members performed courteously at the premiere and without confrontation. Many of the articulation details (various *secco*,

tenuto, etc.) elaborated under both my leadership and that of Chaslin's were proven right. In many places, Chaslin's intricate *crescendos* made a vivid impression moving towards the rise of the dynamical tension. Interestingly, Chaslin is not only a conductor and a concert pianist, but also a composer and author of five operas (Gulbenkian music 2023); perhaps this prompted him to add a new shade of the timbre – an improvisation by the tubular bells – to the grand finale of Act 3 (the so-called *auto-da-fé*), which gave a vivid and convincing impression.

The review by Inese Lūsiņa published on newspaper “Diena” (Lūsiņa 2023, October 24), as well as the reviews of the audience available on the website of LNOB, devotes mostly congratulatory words to the musical aspect of the staging, however, a comment on the orchestra being too loud also appears (opera.lv 2023b). As mentioned above, during the staging process particular attention was paid to the balance of the overall sound; however, it may be true that the issues are not resolved entirely. I will pay further attention to this preparing for the performances which will take place under my leadership.

THE CONCLUSIONS

The analysis of the experience gained both in the development of the present paper and realization of the artistic projects led to a number of conclusions on the specifics of the conductor's work in the staging of three musical works of different genres – a symphonic composition, a ballet and an opera.

Both the studies of musicological literature and interviews with colleagues, as well as observing the work of other conductors prove that the time described by Sir Adrian Boult (1963: 17) of the conductor being a “prima donna” and using an authoritative approach to achieve a vivid artistic result is in a distant past. In today's world the relationship between the superior and his/her subordinates is formed quite differently; orchestra musicians' questionnaires (including LNOB) are also conducted regularly and the results are taken into account by the employer, furthermore, it surely affects the work of the conductor as well. Thus, in addition to the musical professional competence, a **common** characteristic that a conductor needs in all three genres under consideration is an ability to cooperate and display great psychological capacity. One of the major challenges of the profession includes finding the right way to ask somebody do something differently without offending the person, to prompt towards the conductor's chosen interpretation. The conclusion of several aforementioned

literature sources (e.g. Boult 1963: 19, Price, Byo 2002: 341, Ripley 2003: 80) and of my own observations (e.g. at the Mariss Jansons' rehearsals) is indeed true: a good conductor speaks little, but listens a lot. If the orchestra or other cooperation partners show any initiatives, the conductor should not overlook those to stick to his ideas only, as the cooperation partners are professionals in their respective fields as well. Examples of such cooperation have been repeatedly mentioned in the present paper, one of them being the suggestion by Inga Ozola, concertmaster of the LNOB cello section, regarding the performance of scene 23 of ballet “Viy. The Nights of Horror”, focusing on the inclusion of a new bowing, which fitted greatly to express the eerie nature of the scene. Similarly, during the staging of Anitra Tumševica's chamber symphony “Turpinājums”, I acknowledged the acceleration tendency of the young musicians from the string section (bars 449–454, 472–488, etc.), because the emotionality and the enthusiasm of this initiative served the overall impression of the composition although was not indicated in the score. Of course, there have been cases where I have not been able to fully agree with this or that proposal and have kept my musical ideas, but even in situations like this a compromise is usually possible.

One of the main **differences** of the conductor's work in the symphonic and stage music genres could be defined as follows. In staging of a symphonic composition, the conductor has the widest possibilities to develop his/her own interpretation and to introduce it to the orchestra musicians. In staging opera or ballet, the conductor is part of a vast network of task sharing that includes the stage director, the choreographer, the rehearsal pianist or vocal coach, the choir, the choir master, the soloists and other involved parties. Consequently, in addition to the skills of a psychologist mentioned above, it is advisable for the conductor to also have some “interdisciplinary” knowledge of the essentials both in vocal art and choreography, literature, dramaturgy and even acting. The conductor has no direct responsibility there, yet it helps to engage in an equal dialogue with experts of the field. Ideally, an opera or ballet conductor would need an even broader education, wider range of interest and more diverse experience of different arts compared to a conductor of symphonic music.

In a way, this opinion disagrees with the conductor's relative invisibility in a musical stage production: at a symphonic concert, the audience has the opportunity to appreciate and enjoy the conductor's personality most. This is based not only on the abovementioned division of the genres, but also on outside factors: in a concert of symphonic music, the conductor and the orchestra musicians are seated on the stage,

however, in the performance of an opera or ballet, they sit in the pit. Thus, the differences in the conductor's gestures: in opera, the gestures are often shown on a higher plane so that it can be seen by the vocal soloists on stage; in a symphonic concert and ballet, gestures can be shown on a lower plane, which in turn is more comfortable to the orchestra musicians. Symphonic music allows a silent, intimate part to be conducted with fingertips only, while in opera even gentle and quiet music needs to be shown using a great range of gestures, otherwise it is impossible to achieve a rhythmic unity with the stage. I sometime ask my conducting students to come to the opera and observe the conductor's work and gestures used, and they express incomprehension of individual episodes: why isn't the conductor asking for *piano* here; why is the gesture so open? In an opera theatre the difference between the "looks" of the conductor and the "sound" of the music can be quite significant. For the audience the audial result is surely more important, as the visual impression is given by the action on stage rather than the cooperation between the conductor and the orchestra (unlike in a symphonic concert).

In symphonic concerts one of the main acoustic challenges is brought about by the relationship between the orchestra sections, while in the opera and ballet genre the seating of the orchestra sections is generally more compact and closer to the conductor. Thus, more attention should be paid to the balance of the orchestra and action on stage. In addition to the theoretical findings, the elaboration of this topic prompted a commitment to address yet another aching issue: to make sure that the elevations for the symphonic orchestra, acknowledged in many sources of literature, would be available at the JVLMA Grand Hall. I have already started discussions with the respective members of the JVLMA staff and will follow this issue so that the orchestra musicians have an opportunity to work in conditions that are closer to the working principles of professional orchestras, thus gaining a new and better quality experience of cooperation by the orchestra sections during the study process.

When comparing the organisation of the rehearsals, it can be concluded that the overall sequence of studying the music material is **common**: the process starts with the first rehearsals that deal with playing the whole composition through to gain a general perception, this is followed by the elaboration of details and then concluded with the overview again – a run-through and a dress rehearsal. **The difference** is that compared to staging of a symphonic concert preparations for a stage work (especially an opera) envisage a larger number of more varied rehearsals (orchestra rehearsals,

staging rehearsals, seated rehearsals for operas as well, etc.). This distinction is warranted and historic. In the run-up to a stage work premiere, the conductor has quite a lot of time to train and master more complex episodes; unfortunately, once the performance becomes part of the opera house repertoire, there is virtually no time for rehearsals anymore (unless a first appearance by a soloist or the conductor is expected or the performance has not been played for several months). As a conductor, I can ask for the attention of the musicians with my gestures, remind them of the approaching of a complex section, however, will the intonation or the articulation really be correct if the musical work hasn't been in the repertoire for more than a month? Of course, the result is based on several variables, with the main ones being the professionalism of the particular musician and his/her responsibility to revise the more complicated parts before the performance. However, the presence or absence of rehearsals can also have significance.

Summing up my personal benefits during the elaboration of the present paper, I should first mention the fact that I was not only the conductor, but the artistic director of a stage music performance for the first time (for staging Alexander Rodin's ballet "Viy. The Nights of Horror"). Thus, I have gained invaluable experience in shaping the concept of a stage performance and harmonising it with the other collaborators; and I can now rely on this experience for other opera and ballet productions. Equally valuable are the conclusions made from communicating with composer Anitra Tumševica during the staging of her chamber symphony (though this was not my first premiere of a symphonic music). Similarly, my perspective was greatly broadened in the opera genre with my first staging of such large scale work as Giuseppe Verdi's "Don Carlos". Furthermore, my experience in being the second conductor and having the possibility to observe the performance's artistic director Frédéric Chaslin should also be noted; his chosen course was acknowledgeable on many occasions.

The conclusions from literature and my practical work during the elaboration of the present paper have been passed on to my conducting students. This might even provide a good basis for developing a study course for prospective conductors, allowing them to become more familiar with the specifics of the individual genres already in their educational process. However, such a study course should be provided in close cooperation with the professional orchestras and their respective managements (e.g. LNSO and LNOB), as I agree with the opinion of Frédéric Chaslin and other

experienced colleagues that most of the specifics of particular genres and skills of a conductor can be obtained in one's self-experience rather than any school desk (ideally leading the rehearsal process; however, observing the practice of others can also serve as a significant contribution to one's personal growth).

The topic elaborated in the present paper is broad and could be further developed with regard to other perspectives – a deeper analysis of the influence that the stylistics of a composition has on staging the various genres. Of course, had other compositions been chosen for the staging, some of the conclusions might have been different, yet much of it would certainly be similar. Thus, analysis of each individual experience contributes to a broader understanding of the specifics of a conductor's work in symphonic music, opera and ballet.

PATEICĪBAS

Šā teorētiskā pētījuma tapšanā, pirmkārt, vēlos pateikties mana darba vadītājai asoc. prof. Dr. art. Baibai Jaunslavietei, kuras palīdzība materiālu vākšanā un apstrādē bija nenovērtējama. Otrkārt, vēlos izteikt pateicību mana mākslinieciski radošā projekta vadītājam un LNOB galvenajam diriģentam asoc. prof. Mārtiņam Ozoliņam par iespēju teorētiskās zināšanas pārbaudīt praktiskā darbā.

Darba tapšanā neapšaubāmi būtisku ieguldījumu deva kolēģi – orķestra mūziķi, solisti, baleta mākslinieki, kora mākslinieki un citi, ar kuriem kopā īstenoju trīs mākslinieciski radošos projektus, kas aprakstīti šajā teorētiskajā pētījumā. Īpaši vēlos pateikties komponistiem Anitrai Tumševicai un Aleksandram Rodinam par savas mūzikas dziļu atklāšanu, kā arī diriģentiem, ar kuriem esmu pārrunājis man aktuālus jautājumus un nonācis pie man būtiskām atziņām.

Visbeidzot, pateicība manai ģimenei, kura atbalstīja un motivēja mani šā teorētiskā pētījuma tapšanas laikā, īpaši manai sievai Madarai par palīdzību angļu valodas jautājumos un dēlam Haraldam par izrādīto pacietību un pausto cerību, ka tētim turpmāk būs vairāk laika kopīgām aktivitātēm.

IZMANTOTĀ LITERATŪRA UN AVOTI

1. Pētījuma autora digitālais arhīvs

Reznīks, Boriss, un Valdis Pavlovskis. “Atmostas Baltija”: video_Tumševica_Nr. 1:
<https://youtu.be/rFu4ffB5jk8>

Rodin, Alexander = Aleksandrs Rodins. Baleta “Vijs. Šausmu naktis” partitūra:
<https://failiem.lv/u/seycf8dp8u>

Rodin, Alexander = Aleksandrs Rodins. Baleta “Vijs. Šausmu naktis” Rīgas pirmizrādes videoieraksts Latvijas Nacionālās operas un baleta Lielajā zālē 2023. gada 20. aprīlī:

1. cēliens: <https://failiem.lv/f/gr5btyvnn>

2. cēliens: <https://failiem.lv/f/s37az78es>

Rodin, Alexander = Aleksandrs Rodins. Baleta “Vijs. Šausmu naktis” 1. cēliena 12. aina “Lidojums” (614.–686. t., otrā izrāde 21.04.2023., video_Rodins_Nr. 1):
https://www.youtube.com/watch?v=E_Cc3JaESyw

Rodin, Alexander = Aleksandrs Rodins. Baleta “Vijs. Šausmu naktis” 1. cēliena 11. aina “Citi Homas Bruta sapņi” (589.–608. t., pirmizrāde 20.04.2023., video_Rodins_Nr. 2): <https://www.youtube.com/watch?v=x70QJcVEzqo>

Rodin, Alexander = Aleksandrs Rodins. Baleta “Vijs. Šausmu naktis” 2. cēliena 18. aina “Pirmā nakts baznīcā” (860.–897. t., pirmizrāde 20.04.2023., video_Rodins_Nr. 3): <https://www.youtube.com/watch?v=DU5yIG4Z3ew>

Rodin, Alexander = Aleksandrs Rodins. Baleta “Vijs. Šausmu naktis” 2. cēliena 17. aina “Kunga namā” un 18. aina “Pirmā nakts baznīcā” (855.–898. t., trešā izrāde 13.05.2023., video_Rodins_Nr. 4): <https://www.youtube.com/watch?v=VbJHQtU1D-c>

Rodin, Alexander = Aleksandrs Rodins. Baleta “Vijs. Šausmu naktis” 2. cēliena 21. aina “Otrā nakts baznīcā” (1092.–1101. t., pirmizrāde 20.04.2023., video_Rodins_Nr. 5): https://www.youtube.com/watch?v=MKNy_Orkl6I

Tumševica, Anitra. 3. kamersimfonijas “Turpinājums” partitūra:
<https://failiem.lv/u/s8nhhur4zb>

Tumševica, Anitra. 3. kamersimfonijas “Turpinājums” pirmatskaņojuma videoieraksts
Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas Lielajā zālē 2021. gada 1. oktobrī:
<https://youtu.be/mvhfZ4DyXsQ>

Tumševica, Anitra. 3. kamersimfonija “Turpinājums”: “Atmostas Baltija” (172.–
186. t.), video_Tumševica_Nr. 2: <https://www.youtube.com/watch?v=V9CzCeWNdi8>

Tumševica, Anitra. 3. kamersimfonija “Turpinājums” (285.–315. t.),
video_Tumševica_Nr. 3: <https://youtu.be/QacHJ7hhyW4>

Tumševica, Anitra. 3. kamersimfonija “Turpinājums” (55.–70. t.),
video_Tumševica_Nr. 4: https://www.youtube.com/watch?v=28oiy5ghX_o

Tumševica, Anitra. 3. kamersimfonija “Turpinājums” (608.–619. t.),
video_Tumševica_Nr. 5: <https://youtu.be/8iMdTXPL6gc>

Verdi, Giuseppe = Džuzepe Verdi. Operas “Dons Karloss” partitūra (*Ricordi* izdevums)
ar taktu numerāciju pētījuma autora rokrakstā: <https://failiem.lv/u/eer4dup9kw>

2. Intervijas un sarunas

Butāns, Valdis (2022). Intervija Kasparam Ādamsonam. 10. septembris, Rīga. Pieraksts
glabājas Kaspara Ādamsona privātarhīvā.

Chaslin, Frédéric = Frederiks Šaslēns (2023). Saruna ar Kasparu Ādamsonu. Rīga,
Latvijas Nacionālā opera un balets. 19. septembris. Pieraksts glabājas Kaspara
Ādamsona privātarhīvā.

Chaslin, Frédéric = Frederiks Šaslēns (2024). Intervija Kasparam Ādamsonam. Rīga,
Latvijas Nacionālā opera un balets. 18. janvāris. Pieraksts glabājas Kaspara Ādamsona
privātarhīvā.

Kuzma, Guntis (2023). Saruna ar Kasparu Ādamsonu. Rīga, Lielā ģilde, 27. janvāris.
Pieraksts glabājas Kaspara Ādamsona privātarhīvā.

Meri, Aigars (2022). Intervija Kasparam Ādamsonam. Rīga, Latvijas Nacionālā opera un balets. 10. oktobris. Diktofoņa sarunas atšifrējums glabājas Kaspara Ādamsona privātarhīvā.

Ozoliņa, Ilze (2023). Saruna ar Kasparu Ādamsonu. Rīga, Latvijas Nacionālā opera un balets. 12. septembris. Pieraksts glabājas Kaspara Ādamsona privātarhīvā.

Ozoliņš, Mārtiņš (2023). Intervija Kasparam Ādamsonam. Rīga, Latvijas Nacionālā opera un balets. 12. janvāris. Pieraksts glabājas Kaspara Ādamsona privātarhīvā.

Rodin, Alexander (2023) = Aleksandrs Rodins. Intervija Kasparam Ādamsonam. 2023. gada 5. aprīlis. Latvijas Nacionālās operas un baleta diriģentu telpa. Pieraksts glabājas Kaspara Ādamsona privātarhīvā.

Sējāns, Reinis (2022). Saruna ar Kasparu Ādamsonu. 10. novembris. Pieraksts glabājas Kaspara Ādamsona privātarhīvā.

Skuja, Māris (2023). Saruna ar Kasparu Ādamsonu. Rīga, Latvijas Nacionālā opera un balets. Septembris. Pieraksts glabājas Kaspara Ādamsona privātarhīvā.

Stade, Farhads (2024). Saruna ar Kasparu Ādamsonu. Rīga, Latvijas Nacionālā opera un balets. 25. janvāris. Pieraksts glabājas Kaspara Ādamsona privātarhīvā.

Tumševica, Anitra (2021). Saruna ar Kasparu Ādamsonu. Rīga, Latvijas Kultūras akadēmijas teātra māja *Zirgu pasts*, 22. septembris. Pieraksts glabājas Kaspara Ādamsona privātarhīvā.

Tumševica, Anitra (2022). Intervija Kasparam Ādamsonam. Rīga, kafejnīca *Miit Coffee*, 18. marts. Diktofoņa sarunas ieraksts glabājas Kaspara Ādamsona privātarhīvā.

Veismanis, Andris (2024). Saruna ar Kasparu Ādamsonu. Rīga, Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija, 12. februāris. Pieraksts glabājas Kaspara Ādamsona privātarhīvā.

Zālīte-Zilberte, Dace (2023). Saruna ar Kasparu Ādamsonu. Rīga, Lielā ģilde, 26. janvāris. Pieraksts glabājas Kaspara Ādamsona privātarhīvā.

3. Literatūra un interneta resursi

Ambache, Diana (n.d.). *What Players Think of Conductors*. <https://oboeclassics.com/~oboe3583/ambache/conductor.htm> (skatīts 2023. gada 1. aprīlī).

Bailey, Wayne (2009). *Conducting. The Art of Communication*. New York, Oxford: Oxford University Press.

Baldunčiks, Juris (red.) (2007). *Svešvārdu vārdnīca*. 3., labots un papildināts izdevums. Rīga: Jumava.

Bartleet, Brydie-Leigh (2008). Women Conductors on the Orchestral Podium: Pedagogical and Professional Implications. *College Music Symposium* 48: 31–51.

Bartleet, Brydie-Leigh (2009). Behind the Baton: Exploring Autoethnographic Writing in a Musical Context. *Journal of Contemporary Ethnography* 38 (6): 713–733.

Bartleet, Brydie-Leigh & Carolyn Ellis (2009). *Music Autoethnographies: Making Autoethnography Sing / Making Music Personal*. Brisbane: Australian Academic Press, 1–20.

Bartlet, Elisabeth M. (2001). Grand opéra. *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.11619> (skatīts 2023. gada 1. aprīlī).

Boult, Adrian (1963). *Thoughts on Conducting*. London: Phoenix House Ltd.

Colson, John F. (2012). *Conducting and Rehearsing the Instrumental Music Ensemble*. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, Inc.

Crum, George (1966). *Conducting for the Ballet*. *Music Journal* (New York) 24 (1): 48, 88.

- Dammerud, Jens Joergen (2009). *Stage Acoustics for Symphony Orchestras in Concert Halls*. Thesis (PhD). University of Bath.
https://www.researchgate.net/publication/272744623_Stage_Acoustics_for_Symphony_Orchestras_in_Concert_Halls (skatīts 2023. gada 1. februārī).
- Farnham, Alice (2023). *In Good Hands: The Making of a Modern Conductor*. Ebook. London: Faber & Faber Limited.
- Fischer-Lichte, Erika (1990). *Friedrich Schiller: Don Carlos*. Frankfurt am Main: Diesterweg.
- Foshko, Natalie (1997). *Hybrid Genres in Pushkin, Gogol, Bulgakov, and the Strugatskys*. Doctor Thesis. Brown University.
<https://www.proquest.com/openview/f8c67a1dbe6d15e460dfe1f5832474cc/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y> (skatīts 2023. gada 1. februārī).
- Freytag, Gustav (1863). *Die Technik des Dramas*. Leipzig: Verlag von S. Hirzel.
- Garretson, Robert L. (1998). *Conducting Choral Music*. Upper Saddle River, N.J.: Prentice Hall.
- George, Vanes (2003). Choral Conducting. *The Cambridge Companion to Conducting*. Edited by José A. Bowen. Cambridge [etc.]: Cambridge University Press, 45–64.
- Gibson, Mark (2017). *The Beat Stops Here: Lessons On and Off the Podium for Today's Conductor*. New York: Oxford University Press.
- Goolsby, Thomas W. (1999). A Comparison of Expert and Novice Music Teacher's Preparing Identical Band Compositions: An Operational Replication. *Journal of Research in Music Education* 47 (2): 174–187.
- Grove Music Online (2001). *Chamber Symphony*.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05385> (skatīts 2022. gada 10. oktobrī).

- Gulbenkian Music (2023). *Frédéric Chaslin*. Updated on 27 January. <https://gulbenkian.pt/musica/en/biography/frederic-chaslin-2/> (skatīts 2024. gada 10. janvārī).
- Hidaka, Takayuki, and Leo L. Beranek (2000). Objective and Subjective Evaluations of Twenty-Three Opera Houses in Europe, Japan, and the Americas. *The Journal of the Acoustical Society of America* 107: 368–383. <https://pubs.aip.org/asa/jasa/article-abstract/107/1/368/550525/Objective-and-subjective-evaluations-of-twenty?redirectedFrom=fulltext> (skatīts 2024. gada 10. janvārī).
- Irving, Robert (1960). Of Ballet Conducting et al. *Music Journal* (New York) 18 (7): 20, 82.
- Irving, Robert (1992). Conducting for Dance. *Dance Chronicle* 15 (1): 72–76.
- Jovanović, Slobodan D. (2013). Victims in Gogol`s The Viy and Nevsky Prospect. *Civitas* 6: 186–199. https://www.civitas.rs/06/article/pdf/Civitas06_article09.pdf (skatīts 2024. gada 10. janvārī).
- Kalnačs, Benedikts (2022). Dons Karloss. *Nacionālā enciklopēdija*. <https://enciklopedija.lv/skirklis/163369-%E2%80%9CDons-Karloss%E2%80%9D> (skatīts 2024. gada 1. janvārī).
- Kārkliņš, Ludvigs (1993). *Harmonija*. Rīga: Zvaigzne.
- Kijanovska, Ljubov, Teresa Mazepa & Natalja Sirotinska (2023). *Olexander Rodin. Biography*. <https://ukrainianlive.org/rodin-olexander> (skatīts 2023. gada 27. novembrī).
- Koivunen, Niina (2003). *Leadership in Symphony Orchestras: Discursive and Aesthetic Practices*. Doctoral Thesis. Tampere: Tampere University Press.
- Lokki, Tappio & Jukka Pätynen (2019). Architectural Features That Make Music Bloom in Concert Halls. *Acoustics* 1 (2): 439–449. <https://www.mdpi.com/2624-599X/1/2/25> (skatīts 2023. gada 10. maijā).

Long, Tom (2005). Robert Ripley, 82, cellist with Glenn Miller, BSO. *boston.com News*. May 5.

http://archive.boston.com/news/globe/obituaries/articles/2005/05/20/robert_ripley_82_cellist_with_glenn_miller_bso/ (skatīts 2022. gada 10. oktobrī).

Lūsiņa, Inese (2023). Interesu un ideju sadursme. Operas *Dons Karloss* recenzija. *Diena*. 24. oktobris. https://www.diena.lv/raksts/kd/recenzijas/interesu-un-ideju-sadursme.-operas-_dons-karloss_-recenzija-14307367 (skatīts 2024. gada 10. janvārī).

Macdonald, Hugh (2001). Symphonic Poem. *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27250> (skatīts 2022. gada 10. oktobrī).

Mackerras, Charles (2003). Opera Conducting. *The Cambridge Companion to Conducting*. Edited by José A. Bowen. Cambridge [etc.]: Cambridge University Press, 65–78.

Montgomery, Alan (2006). *Opera Coaching: Professional Techniques and Considerations*. New York: Routledge.

Nikulin, Lev (2020). *Fear Obscured: The Apophatic Horror of Nikolai Gogol*. Doctor Thesis. Princeton, NJ: Princeton University.

Olsonen, Ida (2019). *A Choral Conductor's Artistic Processes. An Autoethnography*. Master's Thesis. Sibelius Academy.

<https://taju.uniarts.fi/bitstream/handle/10024/6842/ida-olsonen-gradu-8-web.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (skatīts 2022. gada 10. oktobrī).

opera.lv (2023a). *Aleksandrs Rodins. Vijs. Šausmu naktis*.

<https://www.opera.lv/lv/izrade/vijs.-sausmu-naktis/> (skatīts 2023. gada 1. maijā).

opera.lv (2023b). *Džuzepe Verdi. Dons Karloss*. <https://www.opera.lv/lv/izrade/dons-karloss/> (skatīts 2023. gada 1. novembrī).

Parker, Roger (2001). Verdi, Giuseppe. *Grove Music Online*.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29191> (skatīts 2023. gada 1. maijā).

Parker, Roger (2007). *The New Grove Guide to Verdi and His Operas*. Oxford: Oxford University Press.

Price, Harry E., and James L. Byo (2002). Rerearsing and Conducting. *The Science and Psychology of Music Performance. Creative Strategies for Teaching and Learning*. Edited by Richard Parncutt and Gary E. McPherson. Oxford, New York: Oxford University Press, 335–351.

Rescigno, Joseph (2020). *Conducting Opera: Where Theater Meets Music*. Denton: University of North Texas Press.

Ripley, Robert L. (2003). The Orchestra Speaks. *The Cambridge Companion to Conducting*. Edited by José A. Bowen. Cambridge [etc.]: Cambridge University Press, 79–92.

Rīgas Stradiņa universitāte (b. g.). *Etnogrāfija*. <https://www.rsu.lv/petniecibas-terminu-vardnica/etnografija> (skatīts 2023. gada 10. aprīlī).

Rodin, Alexander (2019) = Oleksandr Rodin. "Sjuzhetami Gogolja ja nathnennij z rannogo ditinstva!" Intervija Virai Dužakai (*Vira Duzhak*). https://www.kyivmusiclabs.com/2019/10/blog-post_20.html?m=1&fbclid=IwAR1sxWirisO1PuluChLxkNiL2w5U6JCwxGFgnEW18MGx-ak8nrr0ZDLjtyM (skatīts 2023. gada 27. novembrī).

Rosow, Lois (2002). Lully Family. *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O004014> (skatīts 2023. gada 10. aprīlī).

Sapietis, Gints (2016). *Orķestra koncertmeistara darbs: vēsturiskais konteksts, mūsdienu problēmjaudājumi un to risinājuma iespējas*. Maģistra darbs. Jāzeps Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija.

Schors, Anna (2023). *The Sound of Melting Ice*. Director Oksana Taranenko on staging Alexander Rodin's opera "Kateryna" at the Odessa National Opera during wartime. <https://van-magazine.com/mag/oksana-taranenko/> (skatīts 2023. gada 27. novembrī).

Stilman, L. (1974). The All-Seeing Eye in Gogol. *Gogol from the Twentieth Century: Eleven Essays*. Selected, edited, translated and introduced by Robert A. Maguire. Princeton, NJ (USA): Princeton University Press, 376–389.

Tambling, Jeremy (2011). Don Carlos: Narrative Transformation in the Works of Abbé de Saint-Réal, Friedrich Schiller and Giuseppe Verdi (review). *Music & Letters* 92(1): 135–138.

Verdi (n.d.). *Don Carlo*. Milano:

Ricordi. [https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/b6/IMSLP517043-PMLP55451-Verdi_-_Don_Carlos_-_Act_I_\(etc\).pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/b6/IMSLP517043-PMLP55451-Verdi_-_Don_Carlos_-_Act_I_(etc).pdf) (skatīts (2024. gada 10. janvārī).

Willson, Flora (2020). Don Carlos. *The Cambridge Verdi Encyclopedia*. Edited by Roberta Montemorra Marvin. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 126–139.

Znotiņš, Armands (2023). Dons Karloss. Par to, kas acīmredzams. Recenzija par jauniestudējumu „Dons Karloss” Nacionālajā operā. *Latvijas Avīze*. 11. oktobris. <https://www.la.lv/dons-karloss-par-to-kas-acimredzams> (skatīts 2024. gada 10. janvārī).

PIELIKUMI

1. Anitras Tumševicas 3. kamersimfonijas “Turpinājums” formas plāns

1. daļa

Formas posmi	Ievads	A	B	A1 ²⁴⁹
Komponistes minētās asociācijas	“Gaismas pils” citāts; laiks pirms Latvijas valsts dibināšanas, Juris Neikens, Jāzeps Vītols, Dziesmu svētku tradīcija	PSRS laiks; brāļu Jurjānu mežragu kvartets; “Helsinki-86”	Morzes kods – vārds “Brīvība” (atsauce uz PSRS laiku “Radio Brīvā Eiropa”/”Radio Brīvība”)	Atgriešanās pie latviskajām vērtībām un to dzimšanas, taču jau apliecinošākā, drošākā skanējumā (AT ²⁵⁰ : “skaista, patīkama skaņa”)
Taktis	1–7	8–55 (8–28, 29–40, 41–55)	56–86	86–131 (86–118, 119–131)
Nozīmīgi tonālie centri	Do	Rebemol Solbemol (Labemol) sibemol	Fa Sol (sol – tikai posma beigās)	Rebemol Solbemol (Labemol)

2. daļa

Formas posmi	C	D (+”A” no 158)	E/D1	saite uz 3. daļu A2
Komponistes minētās asociācijas	Klusinātu baiļu un šausmu filmas sajūta	Ieva Akuratere, “Palīdzī, Dievs” citāts (AT: “zīmēt ar lielu otu, puantilisms, impresionisms”)	“Atmostas Baltija” citāts, Dziesmu svētku sajūta	AT: “tautas lūgšana”

²⁴⁹ Šeit un turpmākajās shēmās burta papildinājums ar skaitļa norādi (A1, B1 u. tml.) apzīmē iepriekšējā mūzikas materiāla atgriešanos mainītā veidā, bet saglabājot nosacītu viengabalainību. Savukārt burta iekļāvums pēdējās (“A”, “B” u. tml.) apzīmē tikai dažu raksturīgu elementu atgriešanos.

²⁵⁰ AT – šeit un turpmāk Anitra Tumševica.

Taktis	132–150	150–173 (150–157, 158–165, 166–173)	174–243 (174–186, 187–243)	243–268
Nozīmīgi tonālie centri	(Fa, Re, Do, Si) si	(Re, Fa) Re/Sol	mi	(Fa, Fadiēz, Sol) fa

3. daļa

Formas posmi	F	G	H	G1	F1	F2/G2	B1/A2	F3/G3
Komponistes minētās asociācijas	Lidojuma, virzīšanās sajūta, eņģeļa spārnu simbols	Striktums un žņaugi, pretstatā lidojumam un brīvībai	AT: “brīvības reālā apziņa, ļoti romantiski, iestāšanās EU”	AT: “à la Šostakoviča Pirmā simfonija”	-	-	AT: “I daļas rēgs, stīgas kā baznīcas zvani”	-
Taktis	269–288	288–300	301–309	309–341 (309–324, 325–333, 334–341)	342–351	352–418 (352–370, 371–380, 381–393, 394–407, 408–418)	418–448 (418–437, 438–448)	449–489, (449–465, 465–489)
Nozīmīgi tonālie centri	(Si, Mi) mi	Do	Do (Sol)	~	~	~fa	fa	(Mi, Sol) mi~

4. daļa

Formas posmi	ievads	I	I1	I2	J	koda
Komponistes minētās asociācijas	AT: “pēkšņa apstāja, sastingums – lokdauns; trīs jautājumi – trīs atbildes; katrs pats par sevi – spektrālisma tehnika”	AT: “lokdauna princips, spēlējam pa mazākām grupām, atsevišķi, jo kopā nedrīkstam tikties”	Nākamā nelielā grupa, kas nomaina iepriekšējo	AT: “Vasks, silts tembrs”	Kora dziesmas “Debess” fragmenta aranžējums; AT: “jāizklausās pēc kora, maigi, silti (vokalizēt, bez artikulācijas, nedzird lociņu maiņas)	AT: “čelesta skan kā zvani no debesīm – ēteriski, smalki”; “Gaismas pils” citāts – AT: “Vai skaistajam tiešām ir jāizbeidzas?”
Taktis	489–504	505–519	519–536	536–544	545–596 (545–567, 567–573, 573–576, 577–596)	596–619
Nozīmīgi tonālie centri	~	~	~	~	Re, Labemol, la, Rebemol	Mi

2. Komponistes Anitras Tumševicas intervija diriģentam

Kasparam Ādamsonam

(2022. gada 18. marts, plkst.16.00–18.00, *Miit Coffee* Rīgā, Lāčplēša ielā 10)

[..]

A. T. Es visu laiku domāju, interesanti – kā komponisti komponē –, tagad es saprotu, ka tā iedvesma, kas nāk, tā pārpasaulīgā, tas strāvojums, tas plūdums, tas viss – to nevar aprakstīt, kā tas ir, tu vienkārši esi tā kā kanāls, tā kā vēstnesis, tā kā cilvēks, kurš nes to ziņu, tā kā ieformē, noformē tieši muzikāli.

K. Ā. It kā saprotamā veidolā cilvēkiem.

A. T. Jā, bet tas, ko es dzirdu, es nevaru atrast šeit uz zemes tādus instrumentus. Man vienkārši ir jāmeklē, kas varētu būt līdzīgs, tāpēc varbūt bieži ir gadījies, ka man ir jāizmaina kaut kas. Tu pamanīji, ka mēs kaut ko mainījām tempos, mēs kaut ko mainījām instrumentu dinamikā vai, teiksim, vienojāmies par konkrētiem instrumentiem.

K. Ā. Paturpinot par to, kā man ir gājis, vai kāpēc šī tava darba kontekstā mēs varētu bišķi padziļinātāk par kaut kādām tēmām runāt vai padomāt: tajā pandēmijas laikā atvērās tā jau desmit gadus plānotā vai cerētā profesionālā doktorantūra, un es nenobijos vai arī nobijos, bet iesniedzu dokumentus un kopā ar Ēriku Ešenvaldu²⁵¹ un Ilzi Urbāni²⁵² mūs trīs uzņēma tajā pirmajā iesaukumā. Tagad jau ir bijis otrais un vai tik – nezinu –, varbūt ir jau trešais. Mēs esam otrajā gadā, trešais semestris. Tu prasīji, vai es apmeklēju lekcijas – pandēmijas laikā jā – viss bija *zūmā* un nekas cits nenotika, tu vienkārši visu laiku esi lekcijās, trešdienas ir tās lekciju dienas, bet tagad, paldies Dievam, to lekciju šajā semestrī ir tiešām krietni mazāk, bet atkal: to darbu man parādās diezgan daudz, un es jau otro mēnesi, kopš februāra, esmu jau atpakaļ štatā operā kā diriģents – operā, baletā, līdz ar to man tās trešdienas... Citreiz sanāk, ka man ir *mēģis* pie orķestra, un es nekādi nevaru noklausīties to lekciju, bet paralēli tam visam darbiņš, kas ir beigās jāuzraksta, un kas manā gadījumā ir “Diriģenta darba specifika simfoniskās mūzikas un skatuves mūzikas žanros”, attiecīgi domājot par simfonisko mūziku, operu un baletu. Kas mainās, kas nemainās, kas ir tās lietas, kas manuālā ziņā paliek tāpat, kas darba procesu ietekmē. Pilnīgi skaidrs, ka katrs žanrs tomēr diktē savus

²⁵¹ Ēriks Ešenvalds dzimis 1977. gadā.

²⁵² Ilze Urbāne dzimusi 1971. gadā.

spēles noteikumus, arī kā diriģentam, pirmām kārtām, un blakus tai rakstiskajai lietai, kur mani virsvada Baiba Jaunslaviete²⁵³, ir jābūt šiem tā saucamajiem trīs jaunrades projektiem, koncertiem, notikumiem. Tas var nebūt jaundarbs, bet es to izvēlējos – nu, ja man ir to žanru specifika, tad es izvēlējos simfoniju, operu un baletu. Es tagad nosacīti esmu tajā pirmajā solī, jo es visu kaut ko varētu izdomāt, bet viss kaut kas tur pārlikās, tad šis īstenojās, un es vienā brīdī domāju – kāpēc man ir jāizdomā kaut kāds brīnums, kas varbūt notiks vai nenotiks, ja, re, kur ir patiešām jaundarbs un patiešām simfonija, un tas ir noticis un pat pirmatskaņots, un pirmo reizi! Varbūt tas saiet kaut kā pilnīgi organiski.

A. T. Es jūtos pilnīgi, ļoti pagodināta, jo tajā vakarā, nākošajā vakarā skanēja vēl kaut kas, bet tas bija pūtējiem. Bet tu izvēlējies mani, es jūtos ļoti pagodināta.

K. Ā. Nē, man tur vispār pat šaubu nebija, jo man liekas, ka gan mūzikas satura un vērtības ziņā, gan tas, ka tomēr jaundarbs pats vai pirmā reize... Pirmatskaņojums ir tomēr īpaša reize, protams, komponistam visnotaļ, bet arī diriģentam. Tāpēc es esmu vēl tajā procesā, bet man likās, ka šis varētu būt viens no soļiem; gan Diāna Zandberga²⁵⁴ atzina, ka tas “iet krastā”, gan arī mans mākslinieciskā projekta vadītājs, Mārtiņš Ozoliņš, kuru es izvēlējos, jo viņš tomēr ir operas galvenais mākslinieciskais vadītājs, līdz ar to tā pieredze arīdžan viņam ir liela (**A. T.:** viņš man ir diriģējis, viņš mani zina. Viņš diriģēja labāko manu skaņdarbu “Sauls mūzika”, un, pateicoties, viņam tas skaņdarbs...)

Un kas ir citi skaņdarbi?

K. Ā. Sākotnēji es biju iecerējis, ka tā būs Artura Maskata²⁵⁵ “Valentīna”; bet es zinu, ka viņš šobrīd strādā un raksta jaunu operu, taču nezinu, vai manu studiju laikā, ja es neņemšu daudzus akadēmiskos, tas rezultēsies un vai es varēšu to īstenot, jo man ir 2 gadi palikuši. No baleta esmu izvēlējis Ērika Ešenvalda jauno baletu “Meitene ar dažādkrāsu acīm”, kas ir arī mans kursa biedrs, un sākotnēji viņš teica, varbūt pat ne viņš, bet es no Andas Beitānes²⁵⁶ sapratu, ka diez vai Ēriks pagūs tik ātri; bet saprotu, ka viņš šobrīd jau ir nodevis to pirmmetumu vai nošu pamatmateriālu.

²⁵³ Baiba Jaunslaviete dzimusi 1964. gadā.

²⁵⁴ Diāna Zandberga dzimusi 1977. gadā.

²⁵⁵ Arturs Maskats dzimis 1957. gadā.

²⁵⁶ Anda Beitāne dzimusi 1969. gadā.

A. T. Bet kā tu zināsi, vai tu pats diriģēsi?

K. Ā. Nu par Ēriku – tā kā es tagad esmu operā štatā, tad es domāju, ka man nebūtu tik sarežģīti sarunāt ar Mārtiņu Ozoliņu, ka viena izrāde ir man. Bet zini – man pat kaut kādā brīdī šķiet, ka (komponistam tā droši vien nevajadzētu teikt), ka tas pats darbs, domājot par operu un baletu, varbūt nav tik primāri, tieši kura opera vai kurš balets, bet man kā diriģentam svarīgi ir tā darba specifika (**A. T.:** tā odere). Tas man, vismaz manam rakstu darbam, tā ir būtiskāka lieta.

A. T. Patiesībā tā ir pati interesantākā lieta, un es ļoti daudzas reizes esmu nākusi Mūzikas akadēmijas studiju laikā, kad es mācījos par komponistu, tieši uz jauno diriģentu nodarbībām, kad viņi mācās, praktizējas ar simfonisko studentu orķestri, kad viņi tur izmēģina savus spēkus. Es tā domāju, ka tas ir pats interesantākais, tas process, kad iestudē kaut ko jaunu vai, labi, klasiku, vai jebko. Tā ir tāda lieta, tas radošais process, tas brīdis, kad notiek brīnums. Un beigās es vēl esmu pārsteigta un apbrīnoju to brīdi, ka vēl var koncentrēties uz pašu galveno, uz uzstāšanos, un rezultēties ar vislabāko, kas bija tur un tur. Es to ļoti apbrīnoju diriģentos, ka ir spēja atcerēties visas lietas. Nu, protams, man nav tādas atmiņas kā Orestam [Silabriedim]²⁵⁷, es ne tuvu nespēju to visu, bet nu es atkal izjūtu vairāk – vai nu ir dzīvs, vai nav dzīvs, nu kaut ko tādu, pa maziņam, pa drusciņām. Un tad es beigās redzu, ka tas atbilst ļoti lielai iecerei.

K. Ā. Nu, jā, man no tā diriģenta skatupunkta atkal interese ir tā, kas mainās, teiksim, tādā baleta vai operas žanrā. Protams, mainās akustiski, jo orķestris ir “bedrē” un līdz ar to tās dinamiskās attiecības ir citādākas, jo simfoniskā mūzikā orķestris ir priekšplānā, uz skatuves, uz “delnas”; bišķīt arī līdz ar to diriģents ir pašā priekšā un “uz delnas”, attiecīgi operā vai baletā viņš ir noslēpies pazemē, it īpaši mana auguma cilvēkiem. Tāds divmetrīgais droši vien izlien pāri, bet, ja nopietnāk, tad visas tās skatuviskās attiecības vai mēģinājumu formas, jo operā – vai dieniņās –, pirms es pie kora daudzus gadus strādāju, man nebija ne jausmas, ka ir tādi režisoru mēģinājumi, kur Jaunajā zālē viņi pārsvarā marķē vai staigā, vai atrod tās vietas

A. T. Tu neesi bijis Figaro studijā, neesi gājis cauri?

K. Ā. Fragmentāri.

A. T. Tur ir pilnīgi identiski, tā ka miniatūrā darbs ar to, kas notiek operā.

²⁵⁷ Orests Silabriedis dzimis 1971. gadā.

K. Ā. Pa tiem pieciem gadiem, kad es biju operā, es, protams, daudz ko atklāju un pieredzēju, Ešenvalda “Iemūrētos” diriģēju un Lūsēna “Putnu operu”.

A. T. (To Jāzepu Ešenvaldam? [Domāta opera “Augļu koks ir Jāzeps.” – *K. Ā.*] Tas ļoti labs darbs. Tur būtu ļoti daudz ko [mācīties], kā visu var izdarīt.

K. Ā. Nu, šīs ir tās lietas, ko es mēģinu. Jo ir ļoti daudz arī literatūras par kora diriģēšanas specifiku, par orķestra diriģēšanu, bet salīdzinoši maz, īpaši latviski, tādā salīdzinošā aspektā. Es gan, protams, noteikti esmu praktiskas dabas cilvēks un labāk īstenoju muzikālas ieceres un programmas, nevis sēžu un rakstu, un lasu dikti, bet kaut kā likās, ka varbūt vajag sevi paspīdināt, un tā pandēmijas iesēšanās četrās sienās laikam pastūma vairāk uz priekšu. Kaut ko vairāk, tagad varu kost pirkstos, jo tā laika ir baigi maz un tas daudz prasa, lasīt literatūru, pēc tam vēl analizēt, skatīties, kas no tā ir derīgs, kas ne, bet es šo lietu vairāk cenšos virzīt uz to paša pieredzi un pašrefleksijas sadaļu, pēc iespējas vairāk likt kaut kādas savas sajūtas vai kolēģu sajūtas. Nevis tikai sausi teorētiski.

A. T. Par operām: tur interesanti būtu [papētīt] to franču operas galu – nevis *bel canto* itāļu vai vācu operu, bet tieši franču operu. Tur, man šķiet, vairāk būtu Ešenvaldam ar baletu tā saistība.

K. Ā. Nu jā, un tos latviešus arī. Kaut kādā brīdī, nezinu, kurš man to teica – nu ko tu tur ar tiem latviešiem, tā programma ir starptautiska un vajag pēc iespējas lielākā amplitūdā un mērogā iet, ko tu te ar latviešiem, kuram tur Eiropā baigi interesē latvieši? Bet man atkal likās, ko tur kārtējo reizi rakstīt par kādu Verdi operu, ko varbūt jau simtiem un nezina cik reizi ir pētījuši un varbūt daudz detalizētāk nekā es, un arī – ko tas dod vai atstāj? Būtiska ir arī sadarbība ar to diriģentu klātienē un to komponistu, vienalga, vai tā ir simfonija vai balets, vai jaunrades process.

A. T. Kā tu formulēji tēmu?

K. Ā. Kopā ar Baibu tieši tā: “Diriģenta darba specifika simfoniskās un skatuves mūzikas žanros”. Tur gāja uz priekšu un atpakaļ, bija kaut kādas kopīgās un atšķirīgās lietas, bet mēs – sākumā dikti garš tas nosaukums bija, mēs to vienkārši salikām mazāku. Un maijā, no 5. līdz 7. maijam, Mūzikas akadēmija rīkos starptautisku konferenci, un mēs kā studenti, mums tas nav obligāti, bet mēs esam diezgan laipni lūgti un bišķi stumti uzstāties, jo kaut kādai pieredzei/praksei jābūt. Tur es savukārt

izvēlējos no tās lielās sadaļas, attiecīgi, tavu opusu, tavu darbu vai manu skatu uz to, mūsu kopīgās sajūtas, runāt, reflektēt par to.

A. T. Es domāju par to darba grafiku, kāds tev bija tieši iestudēšanas brīdī. Protams, lielākais darbs, ko tu izdarīji, iepazīstoties ar audiofailu un iepazīstoties ar partitūru, un izkožot cauri tās līnijas. Un mums bija ļoti nozīmīga saruna, es tā kā pavēru, ko es esmu tur domājusi; bet, manuprāt, pats interesantākais process bija tās teorētiskās pārdomas. Kā to, kas uz papīra, realizēt dzīvē. Jo, manuprāt, šo procesu, kāds mums bija, iestudējot manu simfoniju, var raksturot divos vārdos – krieviem ir ļoti labi vienā vārdā pateikt *sozidatel'nij*, es nezinu, kā latviski to iztulko vienā vārdā, latviešu valodā vienā vārdā to nevar pateikt, tur vesela poēma būtu jāraksta. Jo tas process tiešām ir ļoti bagātinošs visām pusēm, arī tiem cilvēkiem, kas bija iesaistīti tieši orķestrī: viņi ļoti līdzdarbojās, bija ļoti atvērti, ar tādu plašu skatienu, un “nenoliek” tāpēc, ka jauns; viņiem nav uzreiz savi aizspriedumi pret jauno mūziku. Jā, tas zināmā mērā ir ļoti liels pluss, ka tieši ar studentu simfonisko orķestri, jo viņi ir jauni cilvēki, pēc savas būtības viņi ir ļoti atvērti un grib kaut ko radikāli lielu, kaut ko pārsteidzošu, un varbūt...

K. Ā. Par Artūru [Oskaru Mitrevicu]. Es jau kopš 2017. gada, nu jau kādus piecus gadus kopā ar viņu strādāju, es zinu, ko viņš spēj, kas viņš ir par cilvēku, par diriģentu. Un tajā konkrētajā programmā, kur bija tava kamersimfonija, es tos pārējos diriģentus mazāk zināju, man bija pilnīgi skaidrs, ka šis ir vissarežģītākais [darbs], visapjomīgākais gan metrāžas, gan satura ziņā, man bija pilnīgi skaidrs, ka tas būs viņš, kuram es lūgšu pirmajos mēģinājumos un tajā procesā būt klāt, gan tāpēc, ka es zinu, ko viņš var, gan tāpēc, ka es pārējos nu tā tik labi nezinu. Tas noteikti bija apzināts solis, un arī trāpīgs, bet man bija skaidrs, ka es trāpīšu.

A. T. Tas bija ļoti būtiski, un tas ietekmēja kvalitāti darbam. Es citreiz esmu ļoti pārsteigta un brīnos par to, kā jūs, diriģenti, zināt, kā uzrunāt cilvēkus, kuram pateikt kaut ko skarbāku, kuram vienkārši pielikt roku (“būs labi”) un nomierināt, citam vienkārši pasmaidīt. Kā jūs zināt, kā strādāt ar tiem cilvēkiem, lai dabūtu to, kam ir jābūt? Es citreiz ļoti brīnos, un tā autoritāte, ko es pamanīju, protams, tev tas bija samērīgi attiecīgi devās vairāk. [Redzēju,] kā tevi respektē orķestris; tā atbilde no orķestra, gan Artūram Oskaram, gan tev – tā autoritāte, ko es izjutu, kas viņiem ir pret jums – tas ir ļoti nozīmīgi. Jo citreiz, ko es esmu pamanījusi, kad diriģenti jaunie mainās, tad orķestrim tā attieksme – citam ir tā kā nicinoša, citam vīpsnājoša, citam kritizējoša, un šis konkrēti jauniešu/studentu orķestris tik ļoti nekritizēja, bet šad tad

varēja pamanīt pret citiem diriģentiem citu attieksmi. Tāpēc es ļoti priecājos, ka tev ar tavu kolēģi ir izdevies atrast pareizo pieeju, kā it kā būt draugiem, it kā to visu darīt kopā, bet būt ar autoritāti. Tas ir ārkārtīgi...

K. Ā. Jā, tā arī ir ļoti liela tēma. Ne visi kolēģi domā vienādi. Protams, mēs jau visi esam mākslinieki un mūziķi, bet ir arī tas otrs skatupunkts, un arī pasniedzēji Mūzikas akadēmijā, kas uzskata: studentu orķestrim pamats ir paši studenti, un paši mācās un gūst praksi, kā spēlēt orķestrī, jo kāds varbūt to nekad *videnē* nav darījis un tā viņam ir cita un jauna pasaule (jā, var piekrist); un tad šie cilvēki uzskata, ka viņiem nevajadzētu rādīt un priekšā likt jaunus diriģentus, kas ir no tās pašas *šnites*, jo arī viņi mēģina saprast, kas ir lielais instruments, kas ir simfoniskais orķestris, un tamlīdzīgi. Es noteikti neesmu no tiem cilvēkiem, jo man liekas, ka vingrot pie spoguļa un divām klavierēm var ilgi un dikti, un skaisti, un smuki, bet tu nesapratīsi, kas ir tā realitāte, un, jo ātrāk tu to sapratīsi, jo ātrāk tu vai nu virzīsies uz priekšu vai sapratīsi, ka tas nav tavs. Protams, nevar arī pārspīlēt, nevar dot katru programmu jaunajiem diriģentiem, tas ir skaidrs, bet iesaistīt – viņiem tikko marta sākumā bija viena koncertprogramma, ko arī diriģēja jaunie diriģenti pirms pāris nedēļām, vai piemēram, iesaistīt viņus šādā jaundarbu projektā... Man liekas, tā ir neatsverama pieredze viņiem, es domāju, ka gūst viennozīmīgi viņi, bet arī orķestris; tas atkal ir atkarīgs no cilvēka, no darba stila, no personības un ļoti daudzām lietām. Es esmu pārliecināts, ka tas ir jādara, jo es zinu, ka man tas noteikti pietrūka, šeit Rīgā, Latvijā studējot, es gan nestudēju orķestra diriģēšanu; un tāpēc es devos gan uz Tallinu, gan Stokholmu, un tās lietas gan bija nedaudz citādākas, un praktisko iespēju bija vairāk.

A. T. Tas, manuprāt, ir ļoti liels pluss tev. Tādiem cilvēkiem, kas noliedz to, ka jaunam diriģentam vajadzētu stāties pie studentu simfoniskā orķestra pulsta, arī precēties nevajadzētu, jo abi divi neko nemāk; kā tad tu apgūsi? (**K. Ā.:** Nuja, tikai procesā, tikai darot). Tad arī rodas tā sajūta, ka tu esi kaut kas, ka tev patīk, visas gaumes rodas pakāpeniski, kopā, nu nevar tā, ka no ne kurienes atnāk uzreiz diriģents. Nu, nav tā. Ļoti priecājos par tavām Igaunijas iespējām, un Stokholmas.

K. Ā. Jā, tas, protams, dod gan pieredzei, gan praksei, gan pārliecībai. Jo arī tagad dažam cilvēkbērnāms tā ir pirmā reize, kad viņš vispār ir pie simfoniskā orķestra. Un viņš pat strādā kādā amatierkorī, varbūt pat ļoti labā amatierkorī, bet tā tomēr ir cita veida pasaule, cita veida instruments, cita veida attiecības ar mūziķiem un arī cita veida manuālā tehnika. Un, kamēr tu neesi to pieredzējis, pat ar vienu reizi vēl nekas nenotiek.

A. T. Parādi, kā tu rādi sešinieku – vācu vai franču.

K. Ā. Lielās līnijās, šādi.

A. T. Tomēr vācu, man patīk franču.

K. Ā. Bet pārsvarā jau tas tomēr ir atkarīgs no mūzikas struktūras.

A. T. Nu jā, tas tā. Man bija viens skaņdarbs, kuru es speciāli rakstīju, ierakstīju sešinieku, man ļoti patīk sešinieks. Un [Andris] Vecumnieks ļoti bija nemierā. Vai, piemēram, ka es ierakstu ģenerālo pauzi. Priekš manis tas mūzikā nozīmē kaut kādu rituma apstāšanos, viņš man prasa – kāpēc tur tas? Vecumnieks ļoti daudz ir atskaņojis manus skaņdarbus. Mums ar viņu ir arī tādas labas izaugsmes, profesionālas sadarbības iespējas.

K. Ā. Tu jau pieminēji, kad mēs runājām pirms pirmatskaņojuma, bet varbūt tu vari vēlreiz kaut kā atsaukt atmiņā un apstāstīt, kā tas tev tapa – visas idejas par “Helsinkiem..”, visu brīvvalsti un savu dzīvi...

A. T. Tad jāņem partitūra priekšā (**K. Ā.:** jā, lai neaizmirstas), man tas špikeris tik ļoti labi palīdz. Piemēram, tā sākuma starta tēma [rāda notīs], ko mēs beigu beigās izdomājām – elektrisko *piano* tembru atradām.

K. Ā. Jā, tur mēs mēģinājām visādi – to čelestas tembru, bet tam akadēmijas instrumentam kādi tembri bija, tādi bija, un ar Artūra palīdzību mēs atradām veiksmīgāko, kāds bija iespējams.

A. T. Man likās, ka šis, ko mēs atradām ar Artūra palīdzību, ir tuvāk tam, ko es dzirdēju. Man tā ļoti liekas. Tas, ka es paņēmu to “Gaismas pili” par tēmu, es tev tagad, pirms tam, lai tu izlasi, iedošu kartīti [apsveikuma kartīte ar autores ieceres īsu skaidrojumu – *K. Ā.*]. Es jau Artūram Oskaram iedevu, bet tev es iedodu tikai tagad. Tur var palasīt, tur iekšā ir tas mans, ko es tieši domāju ar to; tad tu sapratīsi, kas ir tā gaisma. Tu vari pēc paša izvēles vai nu likt kaut ko iekšā vai ne, bet tas ir tas, ko es biju sapratusi, kas mums kā tautai var palīdzēt; jo visa simfonija ir kā atskats uz to, ko es pati esmu piedzīvojusi savā dzīvē. Man vienkārši gribējās atskatīties uz to. Man likās, ka 50 gadu jubileja ir tāds dzīves posms, kad vienkārši gribas nelielu *rezumē*, un simfoniskais darbs būtu ļoti labs *rezumē*, kur es varu paskatīties uz saviem pusaudžu, jaunības gadiem, kurus es piedzīvoju PSRS laikā; es zinu tās noskaņas, to depresīvo, bezcerīgo, bezpalīdzības sajūtu, un man gribējās ielikt iekšā to visu. Loģiski, ka es iesāku ar “Gaismas pils” citātu. Un tie zemie tembri, tie nebija domāti kā ļaunuma, agresora

spēki, bet kā tautas kustība vairāk – ne pretošanās, bet domāšana. Cilvēkiem arvien vairāk “pieleca”, arvien vairāk atvērās skats, radās jautājumi, viņi sāka piedomāt pie tā, kāpēc, uzdot jautājumus – vai tiešām tā? Polifonija [rāda partitūrā] ir kā atsauce par foršajām polifonijas stundām pie [Georga] Pelēča. Tad tu paskatīsies, kā tur iesaistās un aktivizējas viss, bet tev jāsaprot, ka man ļoti patīk; es lielākoties simfonijās izmantoju poliritmiku, man tā ļoti patīk – poliritmika un maksimāli daudz sabiezināti [faktūras] slāņi. Klāt visam sekojošais posmiņš, tas būtu kā tas “agresors” [rāda]. Tie solo posmi, kas sekoja pēc kopējā *crescendo*, zemo instrumentu balsis (K. Ā. basklarnete un kontrafagots), tas gan bija domāts kā reāla agresora atveidošana.

Jā, par “Helsinki-86” runājot, es tikai televīzijā redzēju, ka tur drosmīgi cilvēki bija vienkārši nostājušies pie Brīvības pieminekļa. Un es atceros, ka viņi man izraisīja milzīgu apbrīnu, es domāju – vai viņi tiešām nebaidās nomirt lielas idejas vārdā? Tiešām nebaidās savas dzīvības atdot? Tiešām nebaidās, ka viņi zina, ir kāda cita patiesība, par kuru viņi stāv – vai tiešām viņi nebaidās? Tas ir tas, ko es vēlējos par tiem “Helsinkiem..” pateikt, ielikt mūzikā, ka tā drosme, kas latviešu tautā ir, tā drosme vienmēr ir izvedusi mūs. Latviešu tauta ir drosmīga tauta, un viņa izies visiem pārbaudījumiem cauri, un pastāvēs, jo ir drosmīga, viņa nav glēvulīga. Un tie kangari un vēl kas tur – bet kurā tautā tādu nav? Kurā biznesa struktūrā tādu nav? Kurā mākslinieciskā struktūrā tādu nav? Bet ne uz to ir akcents. Es domāju, ka vairāk ir jākoncentrējas uz to pozitīvo, jācenšas dabūt vienotību. Piemēram, tā metode, kad es ritmiski paātrinu, pielieku katru nākamo poliritmijas slāni, es cenšos radīt tādu vienotības, nevis sašķeltības efektu. Un tieši to mums vajag arī tagad, tāpat kā toreiz, kad mēs ieguvām brīvību. Šeit altu grupai, kur es biju izrakstījusi pēc Morzes principiem to kodu, to brīvības vārdu, tas bija vienkārši (K. Ā.: tava vēlme, lai tas būtu tur iekšā ieausts), es to ieliku. Komponējot es domāju par Normundu Šnē, ko viņš stāstīja vienreiz Latvijas Jaunās mūzikas dienās vienā sarunu ciklā par to, kā viņš ļoti klausījās, un viņam bija interese klausīties un uztvert to radiostacijās; bet viņš ļoti uzmanīgi klausījies starp viņiem, atradis visādas radiostacijas, klausījies par brīvību no ār pasaules. Šī vēlme klausīties – to es ieliku altu grupā viena iemesla dēļ; tikai tāpēc, ka alti būtībā orķestrī ir it kā viskustīgākā grupa (K. Ā.: tādi pabērni). Vienmēr par altistiem stāsta anekdotes, un tā žēlīgā loma... Un es viņiem uzticēju vārdu “brīvība”, jo, kad es to visu piedzīvoju, jebkurš ticīgs jeb brīvību nesošs cilvēks tika uzskatīts par vājo. Tieši tāpēc es šo vārdu uzticēju altiem. Nu, visi pārējie centās to nomaskēt, it kā slēpt, bet tas, kurš ieklausītos, ja liktu altu grupai vienkārši nospēlēt un ritmiski

salīdzinātu, tad saprastu: jā, tas tur tā ir. Manuprāt, tā doma, ka cilvēku it kā acīmredzamais vājais..., viņš ir ieslēpts un tas ir jāatkodē, jāatrod – tas, man liekas, tuvāks bija tam, ko es dzirdēju no Normunda, kā viņam patika ieklausīties skaņā.

K. Ā. Jā, tie slāņi ir pats, pats būtiskākais. Protams, ir slānis, kas ir labi sadzirdams jebkuram klausītājam, piemēram, “Atmostas Baltija”, no pirmā skata, bet ir arī tikko pieminētais Morzes kods un slāņi, kurus tu pat jau rakstot zini, ka tie nebūs audiāli dzirdami, varbūt neviens viņus nenoķers (**A. T.:** jā, bet priekš manis tie ir svarīgi.) Jā, tieši tā. Un tas tev ir būtiski, tāpēc es arī vēlos sadarboties ar komponistiem, ar cilvēkiem, kas rada šobrīd, nevis ar Pučīni vai Verdi, kas, lai arī lieli meistari, ar viņiem es nevaru par šīm lietām runāt. Un tas, manuprāt, ir ļoti būtiski arī izpildītājmāksliniekam – ne tikai diriģentam, bet arī orķestrim.

A. T. Piemēram, tajā pašā alta epizodē [rāda partitūrā], ja gribētu dabūt to skanējumu tīri, vajadzētu lūgt, lai visi instrumenti ieklausās tikai, ko spēlē alts. Tas ir paņēmiens, ko Normunds vienmēr dara Festivāla orķestrī. Viņš atrada, teiksim, kādus instrumentus, basklarneti kopā ar kontrabasiem, vai varbūt kādam bija arī čelli – Ravelam²⁵⁸ vai Stravinskim, un tad izvilka visa orķestra priekšā: klausieties! Ja jūs nedzirdat šo līniju, tad jūs nedzirdat neko, jūs esat par daudz. Tas ir paņēmiens, ko Normunds piekopj vienmēr un visur, viņš izvelk ārā to pašu galveno. Tas ir tik ļoti vērtīgi, šis viņa stils, kā viņš parāda svarīgās lietas – atrod un parāda citiem. Nevis kā skolniekiem, kā bērnodārzam, bet rāda kā mācekļiem – nu, redziet, sekojiet, tā, lūk, ir lieta, kas jāpamana. Un tāpēc es to rakstīju, jo man tas ir vērtīgi. Pēc tam [rāda partitūrā] seko otrs vilnis, pēc “Helsinkiem-86”. Tu biji arī jau ierakstījis skaidrojumu, vai Artūrs rakstīja, (**K. Ā.:** es arī, man liekas; te tu teici, ka ļoti lēna sajūta, ceturtdaļtoni, bailes, klusa šausmu filma, par nosacīto otrās daļas iesākumu un impresionismu, un pēc tam aiziet uz “Atmostas Baltija”). Jā, tas tīri kompozicionāli, izmantojot dažādas kompozīcijas tehnikas, ko es iemācījos (**K. Ā.:** jāparāda viss, ko iemācījies), jā, ne gluži tā, bet varbūt arī. Lūk [rāda partitūrā], manuprāt, tas veiksmīgi iederējās otrās daļas koncepcijā, tas ar *pizzicato*; jā, tā tēma bija ieslēpta (**K. Ā.:** gan “kokos”), jā tēma bija ieslēpta šeit [rāda partitūrā], un tas bija tikai slānis. Nu, un tad sākās tās zināmās tēmas; tā kā te [rāda partitūrā] man bija par to kori, par Mežaparku, kad es tev stāstīju. Man bija vieni tādi dziesmu svētki – veiksmīgi vai neveiksmīgi – bet man bija tādā vietīnā jāstāv, kur es dzirdu vienlaicīgi, ka sāk ātrāk, un es dzirdu, kad pievienojas vēlāk, un

²⁵⁸ Maurice Ravel (1875–1937).

tad vēl vēlāk, un tā četru sekunžu nobīde... Tas nebija centrs, tas bija kaut kur kreisajā malā vecajā estrādē, iepriekšējā estrādē bez visām izmaiņām. Tas man likās tik ļoti iezīmīgi, ka es nevarēju tam paiet garām, to neatzīmējot, ka esmu to pamanījusi. Tāpēc es ieliku to tēmu par Mežaparkā piedzīvoto ar koru mūziku. Tas nav smieklīgi, es tiešām par to nesmejos. (**K. Ā.:** tā ir ikdiena, es domāju, ka arī jaunajā estrādē būs, protams, audiāli citādāka tā situācija, bet kaut ko tādu būs iespējams noteikti piedzīvot, gribi vai negribi, kad 15000 ir priekšā).

A. T. Tālāk mēģinu atcerēties. Jā, par to, par tiem brīžiem, kad es nezinu, vai trāpīju vai netrāpīju, te [rāda partitūrā] bija otra tēma par Akurateres “Palīdzi, Dievs, palīdzi, Dievs, latviešu tautai”. Tur bija tāda maza, neliela atsaucīte, bet šeit [rāda] – tie “eņģeļu spārni”, es viņus drīzāk varētu pielīdzināt šim [rāda partitūrā] tembram. Domāju, ka, ja man būtu otra transkripcija, es noteikti pievienotu to tembru [rāda partitūrā] un noteikti, lai tas sasaucas, lai tas veidotu tādu kā salu, kā tiltu, lai būtu kā rondo formā refrēns, jo šis refrēns ir ar to pašu idejisko saturu, kas ir sākumā: ka bez Dieva palīdzības mēs, cilvēki, reāli neko nevaram izdarīt. Mēs varam sisties, mēs varam iet, bet, ja tās durvis nav atvērtas, mēs nekādi nevaram tajās durvīs ieiet. Un, kamēr iepriekšējās durvis nav aizvērušās, mēs nākamās nevaram atvērt. Ir kaut kādas garīgas likumsakarības, kuras mēs nevaram apiet, lai cik mēs būtu *kruti*, lai cik mēs būtu iespaidīgi, lai cik mēs nez ko tur labi domātu par sevi, bet ir kaut kādas lietas, kuras Dieva priekšā (**K. Ā.:** ir lielākas un pārākas par mums). Jā, tas ir tā, ka Dieva priekšā cilvēks noloka savus ceļus un pasaka, ka es bez Tevis nevaru, tad viņš var, un tāpēc tas refrēns atkārtojas, ka tas ir spēks, kas var palīdzēt mums. Tāda bija mana koncepcija.

A. T. Tālāk tas jautrais posms, kur mūsu jaunieši mēģinājumos visu laiku, ļoti atspērušies, ātri, ātri sadzina tempu ar tām ritmiskajām astotdaļām, nerēķinoties ar (**K. Ā.:** ar to, kas notiek augšā “kokos”). Jā, es ieliku partitūrā “lūdzu nesaskriet un klausīties uz to”, jau zinot; bet pati galvenā loma, protams, ir pūtējiem – sākumā metāliem, pēc tam kokiem. Te ir asociācijas ar cilvēkiem, kas ne agresīvi, bet tā kā nicinoši skatās uz citiem, kas domā, ka zina labāk (**K. Ā.:** kas tā izsmējīgi, ar pārākuma sajūtu), jā, tā izsmējīgi – tādi aprobežoti savā izpratnē par notikumiem, lietām, kas visā pasaulē notiek; viņu skatījums tāds nabadzīgs, tas būtu domāts, kā tāda suņu riešana – *wuf* (**K. Ā.:** kaut kādu Šostakovičam līdzīgu sajūtu es šeit redzu, ar Baibu arī esam par to runājuši). Jā, Šostakovičs bija saistīts ar agresoru, bet es to redzu kā cilvēkus, kas ir jau brīvās Latvijas laikā – tomēr viņi ir tādi stagnācijas cilvēki, kas ir pret visu jauno,

pret izmaiņām, pret kaut kādiem pavērsieniem. Tad attiecīgi pūtēji spēlē tādu celmlaužu lomu (**K. Ā.:** mēģina izrauties un būt ārpusē), jā. Šeit bija tas, kas tika piedzīvots, tas priecīgais brīdis – latviskais mažors, nē, bet tā noskaņa, superlatvisks (**K. Ā.:** tieši astoņas taktis, nē – mazāk)! Bet man ir latviskais kods tur iekšā.

A. T. Nu, un tad atkal tā diskusija, saruna ar visiem pārējiem, tas ir tas moments, kas, man liekas, ir ļoti tuvs simfonijai, simfonijas žanram: ir nemiņīgi tāds kā dialogs, tā kā saruna, tā kā saskarsme, kad viens stāv otram pretī, un tad attīstās gan viens, gan otrs. Viens attīstās uz vienu pusi, otrs – uz otru, un vislabākais – ja viņiem attīstība rezultējas tiešām progresīvi, bet manā gadījumā tas pārtrūka, jo bija kovids. Mēs nepiedzīvojām. Un šis brīdis, kad pirmajām vijolītēm es uzticēju skaisto tēmiņu, un otrās vijolītes atbild – tas man vairāk likās tāds tā kā mums... Tad viena partija šito, viena partija to, viens rektors šito, otrs rektors to, nu, vārdu sakot, tas ir kā tāda plūsma, saruna starp argumentiem, cenšanās pārliecināt meistarīgi, ka man ir labākie argumenti, nu kaut kas tāds (**K. Ā.:** nu jā, bet tā lomu došana un uzticēšana, diezgan liela loma gan otrajām vijolēm (protams, tu pati esi bijusi koncertmeistare otrajām vijolēm un pati gadu gadiem spēlējusi), gan arī otrajai flautai, obojai, to jebkurš diriģents var diezgan ātri pamanīt, man liekas. Arī šajā partitūrā, tas noteikti ir ar domu, ne jau nevilšus tas tā ir sanācis.)

A. T. Nuja, tu jau pats saproti, ka tu arī neesi ticis atstāts malā; tu jau zini, kurā posmā tas viss lidojošais sākās, tas viss straujais; tas viss pieder pie skatuviskā tēla, pie tā, kā es domāju, kādam vajadzētu būt diriģentam. Nevis dejotājam orķestra priekšā, kā citi izsmējīgi saka, ka mums dejotājs ir, bet man ļoti patīk, ka cilvēks kaut ko rāda, nevis stāv kā statuļa un pie sevis kaut ko (**K. Ā.:** jā, pārdomā). Tas ir, man personiski labāk patīk tādi diriģenti, kad ir ko redzēt, tādā ziņā, ka ir ko līdzī just (**K. Ā.:** kas arī vizuāli rāda to stāstu). Man pašai patīk, kad es runāju, lietot žestus, man patīk, ka arī diriģents kaut ko rāda tā, ka var saprast, nevis tikai mūziķus skatoties. Mana mīļākā vieta, kur skatīties uz diriģentiem, ir pretī viņiem; tā būtu vislabākā vieta. Ja būtu tāda skatītāju vieta, kur var redzēt tieši, kā diriģents strādā, tad tā būtu pati interesantākā vieta (**K. Ā.:** Es vienmēr kolēģus rosinu žūrijās, kad ir diriģentu konkursi, tajā puslokā arī likt, jo parasti, kad liek, tad tur no zāles – nu ko tieši tu tur vari redzēt, to muguru, dibenu? Rokas redz tikai tad, ja viņš pagriežas. Daudz ko neredz – seju, emocijas). Jā pašu galveno – seju, rokas, tur, kur neviens neredz, tas ir pats interesantākais. Es vienkārši iedomājos, ka tas man palīdzēja to visu veidot tā diezgan raiti uz priekšu, un, protams,

šeit ir tas posmiņš, kur pirmās vijoles cenšas ātrāk (**K. Ā.:** tajā 10. ciparā), kur mums ir jābremzē, jābremzē ar tām astotdaļām, nu jā.

A. T. Jā, par to otro flautu, ka es uzticēju solo otrajai flautai. Es atcerējos bildīti, kur bija skeletiņš ar parakstiņu “otrās flautas mūziķis, kurš gaida savu solo”, un es domāju, bet es taču varu būt tas cilvēks, kurš iedod solo tai otrajai flautai. (**K. Ā.:** jā, lai atdzīvojas, lai nav jāgaida), es taču varu būt tas labais cilvēks. Jā, bet tas viss ir ar humoru, man ir dažādi momenti manā partitūrā, kur tiešām ir tikai ar humoru jāuztver, tas nav tik ļoti nopietni. Tieši tāpat kā šis dialogs un “strīdēšanās” ģimenē, kur vīrs ar sievu kaut ko ņem ar saviem argumentiem, tas ir vairāk domāts komiski, tas ir jāsaprot kā spēle. Šis te gājums arī tika pārtraukts ar “agresora” tēmu, kuru neizdevās apturēt, un bija mums pārdzīvojums, kaut kāda krīze, kad bija uz taloniem kaut kas, un vēl tālāk: tualetes papīrs bija uz taloniem, un cukurs bija uz taloniem. Neizdevās vienalga latviešu tautu nolikt uz ceļiem, neizdevās. Nu, lūk!

Un te sekojošais posmiņš atkal ir tāds pats; atgriezāties pie tā paša, kas bija iepriekš pie “agresora”, ka latviešu tautu nevar mums nolikt, un te atkal ir tā arka, tie “eņģeļu spārni”, tāda providence no augšas, to varētu tā nosaukt. Vienkārši katram cilvēkam ir vajadzīgi tādi brīži, kad viņš saņem tādu kā vadību no augšas – ko man tagad tālāk darīt. Citi cilvēki iet pie jūras sēdēt, kamēr citi – staigāt, lai saprastu, ko darīt tālāk; ir citi, kas iet uz baznīcu, citi, kas vienkārši klusē un neēd, cenšas attīrīties, ir dažādi (**K. Ā.:** katram savs), bet domāju, ka katram cilvēkam ir vajadzīga tāda dievišķā providence, ir vajadzīga, bez tā nevar. Un tas mani noveda pie vēl viena jauna dzīva posma, kas atkal ir iezīmēts (**K. Ā.:** 12. ciparā ar stīgām). Jā, ar stīgām ir iezīmēts, un tad viņš veiksmīgi šeit cīnās ar tiem “skeptiķiem” un tiem stagnātiski noskaņotiem cilvēkiem. Un tā cīņa ir ļoti dinamiska, par tiem smieklīgiem noteikti vajag atcerēties, tos gan es no Šostakoviča tā kā ne aizņemos, bet atcerējos, ka ir tāds paņēmiens viņam. Un viss lielais skrējieni, manuprāt, tika apturēts šeit; man liekas, bija tā pēkšņā kovida lieta, kas mūs visus pārsteidza (**K. Ā.:** nē, tas man liekas, bija bišķi tālāk, te). Jā, te vēl bija saruna. Cik es daudz esmu uzrakstījusi!

A. T. Jā, te bija tas kulminējošais, ka viņi varētu – tie agresīvi noskaņotie, pret jauno noskaņotie cilvēki – varētu uzvarēt; bet tika mums negaidīti kovida laikā uzlikta mājāsēde (**K. Ā.:** uzlikts uz pauzes), tas viss tika pārrauts; tā kā mēs cilvēki, kad aiziesim no šīs dzīves, mēs tiksim pēkšņi paņemt, mēs nezinām precīzi dienu, precīzi stundu, un tas viss, kas notiek pēkšņi, mums vienkārši ir jābūt iekšēji gataviem atstāt jebkuras

lietas un darīt kaut ko jaunu. Tos akordus es paņēmu tādā spektrālā kompozīcijas tehnikā, savienojot dažas skaņas, pāreju skaņas, viņas ir arī jāatrod diriģentam, ir jāparakājas pa klavierēm, un jāzina, ka nevis tikai tas, kas ir izrakstīts, bet ka ir arī tembrāli jāieklausās, lai (**K. Ā.:** tas saiet kopā ar to nākamo). Tas varētu būt grūti: it kā vienkāršs posms ar sešiem akordiem, bet, ja diriģentam tās tehnikas, kompozīcijas tehnikas nav izietas pie [Rolanda] Kronlaka²⁵⁹, nu, tad ir diezgan grūti jaunus komponistus diriģēt, jo tur, man liekas, kompozīcijas tehnikas diriģentiem būtu jānācās vēl tikpat daudz kā komponistiem. Nu, jā, bet to tu visu veiksmīgi atradi, par to man bija prieks. Man nebija raizes, tu biji ļoti labi sagatavojies.

A. T. Tad sākās tas *attālināti* posms, kad es sākumā ļāvu metāliem (**K. Ā.:** trompetītēm laikam bija tas solo posmiņš), jā, viņus pavadīja (**K. Ā.:** tromboni, tuba un trompetes), jā, un tad savienojuma posms ar kokiem man likās neiespējamā misija, bet koncertā bija iespējama (**K. Ā.:** mēs mēģinājām risināt, jā, atceros). Jā, tas bija ļoti interesants moments, bet man likās, ka es varu beidzot pamēģināt. Tas bija tā kā eksperiments: sākumā metālus, jo es zinu, ka [Juris] Karlsons²⁶⁰ instrumentācijās stāsta saviem studentiem, kā tur ir pa tām pūtēju grupām, kādas īpatnības jāievēro metāliem, es tā kā neesmu pūtējs, man tas būtu bijis ļoti svarīgi. Bet es Karlsona stundas noklausījos no viņa skolniekiem, kafejnīcā sēžot, man bija ļoti labas attiecības ar saviem kolēģiem, kuri mācījās pie Karlsona, tā ka es diezgan bieži dzirdēju pareizas lietas un tā neklātienē mācījos no viņa, un tagad es atkal studēju – pūtēju orķestra diriģentiem ir tāds raidījums, kurš skan katru mēnesi, un tur šad tad Karlsonu var dzirdēt, tad es arī noklausos, ko viņš labu māca, un tas ir par instrumentāciju tieši, un viņa zelta padomi. Būtu, man liekas, vērtīgi, uztaisīt veselu pārraidi, vienkārši, kamēr ir iespēja, kamēr viņš ir dzīvs, sveiks un vesels, paņemt to, ko viņš māca (**K. Ā.:** zināšanas un pieredzi), jā, jo pēc tam to nevarēs dabūt. Vienkārši paņemt no viņa, un es mēģināju sekot šādām idejām, kuras es saklausīju no viņa studentiem.

A. T. Jā, tā salīmēšanas vieta [rāda partitūrā], brīdis, kad būtu vieniem jāizdzied un otriem būtu tā kā (**K. Ā.:** jāklājas pāri), jā, tā būtu kā miksēšana studijā. Vislabākajā iecerē viņam būtu bijis jāizklausās tā, it kā cilvēks atrodas skaņu studijā pie pults, kad viņš saprot, ka te viens celiņš ir nobīdīts, un te viens celiņš ir uzbīdīts skaļāk. Lai tas būtu tiešām tāds iespaids, it kā tu esi studijā, jo viss darbs attālināti, mācības attālināti

²⁵⁹ Rolands Kronlaks dzimis 1973. gadā.

²⁶⁰ Juris Karlsons dzimis 1948. gadā.

un dzīve attālināti, tas viss vairāk līdzinās studijas formātam. Līdz ar to ir šī ideja, ka tur izbīdītu vairāk, metālus nobīdīt nost (**K. Ā.:** priekšplānā kokus un stīgas), jā, un pēc tam stīgas samaina, vienkārši tas ir tas princips, kas man likās interesanti tādā attālinātā situācijā.

Stīgām es izvēlējos savu kora dziesmu, jo man ārkārtīgi patika, kā Māris Sirmais pirmajā reizē, pirmajā mēģinājumā [atskaņoja] kora dziesmu “Debess”, kā viņš man parādīja, kā viņi nodziedāja – perfekti! Ar visām sajūtām. Man nebija ierakstīts partitūrā, ka viņam ir jājūtas kā guļot, vasarā pļavā, jāskatās debesīs, neko nedomājot, vienkārši tāda relaksēta noskaņa, un viņš to uzbūra, vienkārši radīja. Es reāli apbrīnoju Māri Sirmo: kā viņš to varēja zināt? Es nebiju ierakstījusi, viņam nebiju stāstījusi, kā tev es stāstīju visu patiesību, es atzinos labprātīgi (**K. Ā.:** jā, visu kas tevī bija), bet viņš visu uzminēja, saprata. Ja tā var atskaņot mūziku, ar tādu attieksmi, tad es varētu arī sākt rakstīt korim. Te es izvēlējos stīgas, jo stīgas vislabāk varētu attēlot to sajūtu, kāda man bija, to kora dziesmu (**K. Ā.:** to emocionalitāti un to cilvēka balsi). Jā, jo es nedomāju, ka pūtēji, koka pūtēji varētu kaut ko līdzvērtīgu, cik ļoti varētu vibrēt stīgas. Un stīgām tā elpa ir tāda mūžīga – uz augšu, uz leju (**K. Ā.:** ķēdes elpa), jā, kamēr tu velc. Nu, stīgām ir tikai viena problēma, lociņa maiņas (**K. Ā.:** tas mazais brītiņš), tas ir vienīgais, par ko es ļoti uztraucos, jo ir studenti, bet šim orķestrim ļoti palaimējās ar čelliem; čelliem tik samtains, tik fantastisks tembrs, pilnīgi sirds izkusa klausoties, nu, tik labs! Vai nu [Ligita] Zemberga²⁶¹ ir pastrādājusi, vai kurš, es nezinu, bet nu tīri (**K. Ā.:** tas jau kā nereti studentu orķestrī, kā kurā brīdī) izklausījās kā lielmeistari (**K. Ā.:** kāds ir tas kontingents, kas ir tajā konkrētajā gadā, kursā, pat īstenībā konkrētajā programmā). Jā, nu konkrētajā programmā čellistu koncertmeistars bija glābšanas moments noslēgumā, bet viņa grupa, tā vienkārši tembrāli bija priekš manis ļoti liela dāvana, es to ļoti novērtēju un ārkārtīgi priecājos.

A. T. Nu, un te, kur es savu dziesmiņu, tā sacīt, izdzisināju ar to iešanu prom. Un tad es vēl Artūru Oskaru Mitrevicu pirms paša pirmatskaņojuma nosūtīju pie iepriekšminētā čellista un palūdzu, lai viņš pēc iespējas ilgāk uzkavējas, jo... Ģenerālmēģinājumā bija tāds moments, viena mana kolēģe plaudēja [nelaikā], un es domāju: kā lai es glābjos no šīs situācijas, varbūt tas vienkārši par ilgu, par lēnu, varbūt tas ir tikai pirmais, bet, ja skatītājiem rodas tāda vēlēšanās aplaudēt, tad tas nozīmē, ka kaut kas nav labi (**K. Ā.:** nav nostrādāts līdz galam), jā, tad mans vienīgais glābiņš bija

²⁶¹ Ligita Zemberga dzimusi 1942. gadā.

savienot tos posmus (**K. Ā.:** nu tā, lai būtu skaidrs, ka tomēr vēl turpinās, ka vēl nav noslēdzies). Jā, lai tas savienojums ar to etīdi, kas bija beigās, būtu pēc tā paša principa, kā tiek savienoti metāli (**K. Ā.:** orķestra grupas), orķestra grupas, koki un stīgas, un pēc tam stīgu kvartets, tas (**K. Ā.:** ka kvartets arī savienojās kopā ar to noslēguma etīdi). Jā, un, par to etīdi runājot, pati galvenā tēma, protams, bija noformēta partitūrā pirms tam, kad orķestris atstāj savus “ierakumus”, atstāj savas vietas. Tas viss bija ar atsauci uz Haidnu, bet tā atsauce bija domāta tīri politiski, tīri konceptuāli – ja turpināsies tāda politika, kāda ir bijusi līdz šim pret kultūras cilvēkiem, pret kultūras konceptu, ja nekas nemainīsies, nebūs lietas labākas, tad vienkārši nebūs mums neviens cilvēks, kas spēlē orķestros; mūzikas skolās līmenis krīt tik dramatiski, bērni nāk, ja viņiem pirms tam ir deviņi desmit pulciņi, un tad mūzikas skola tiek uztverta kā pulciņš. Un tikai tad, ja orķestra mūziķi un mūziķi vispār, un mākslinieki saņem attiecīgu novērtējumu naudas ziņā, ja saņem normālu novērtējumu, tad tā profesija būtu respektabla; bet, ja viņš nesaņem neko, ja mūziķi ir tādi nabadziņi, ka viņiem ir jāspēlē trijos orķestros, lai uzturētu ģimeni, tad, piedod, atvaino, tas respekts pret mūziķu profesiju – nu, viņš ir tautā tik ļoti dramatiski nokritis, ka, ja turpināsies tas viss, tā attieksme, tad nebūs kas spēlē. Un to var mainīt tikai birokrātiski, manā uztverē. Bet, no otras puses, es pati ierakstīju beigās to tēmu, un tā bija mana otra pārdoma, kas var mainīt to – ka mēs apzināmies tās vērtības, kas mums vispār kā latviešu tautai ir, kāpēc mēs vispār sākamies; kāpēc mēs no vergu tautas palikām brīvi; kas bija tas iemesls, ka senie latvieši sāka uz baznīcām iet; sāka iemācīties lasīt, rakstīt. Tā visa skola atnāca pie baznīcas, skolnieki bija, bet tā visa izglītība [izplatījās], kad atnāca operā tieši latviešu valodā izrādes, kad vispār drīkstēja latviešu mūziķi spēlēt, nevis tikai vācu mūziķi; vienkārši tas viss process, gadsimtiem vilkās tas. Un es saskatu, ka “Gaismas pils”, tas ir tas iemesls, kas mums var palīdzēt reāli, ka latvieši tiešām novērtē arī mūziķus un visus pārējos. Tās ir manas pārdomas. (**K. Ā.:** koncertzāle un tas viss pārējais, ko tu stāstīji, tas nāk papildus, bet par pamatu ir tas mūziķa profesijas novērtējums). Un mums visiem atkal ir jānāk pie Viņa, atkal ir jāizlūdzas no Viņa, un man ļoti patika atsaucīgie mūziķi – sākumā bailīgi, tava kompanjone etīdei, bet es ļoti priecājos, ka tev izdevās viņu pārliecināt, lai viņa nebaidās, jo mēģinājumā man likās, ka... (**K. Ā.:** satraukusies pelīte). Man bija ļoti žēl, man bija šausmīgi, šausmīgi žēl, un es domāju: sadiste-komponiste ir izvēlējusies visneaizsargātāko (**K. Ā.:** tava pamatdoma un pamatiecere par to, ka tas ir kāds no diriģentu katedras koncertmeistariem, kas faktiski pilda ikdienā šo funkciju, ka viņš ir tas koris vai tas orķestris). Jā, jo tieši koncertmeistari ir pirmie,

kas izjūt to; tāpēc es tā biju iecerējusi, lai tas ir kāds no tās diriģēšanas fakultātes, jo koncertmeistari... nu labi, nav pianistiem koncertmeistari, nav akordeonistiem, nav ērgelēm, un viss. Pārējiem visiem ir, parādi – kurš ir izaudzis bez koncertmeistara, kurš? Es nezinu nevienu, pat sitējiem ir koncertmeistari, vokālistiem, stūdziniekiem, visiem! Tāpēc es biju domājusi, ka tas ir tas, ar ko vajag sākt: palīdzēt viņiem un tad visiem pārējiem.

Jā, bet cepuri nost, ka jums izdevās nospēlēt to, es tiešām apbrīnoju (**K. Ā.:** un neviens tomēr neieplaudēja). Nē, bet izdevās arī tas moments, ka iepriekšminētais čellists ļoti izteiksmīgi, ilgi stāvēja un gaidīja, visa uzmanība bija uz čellistu, tas izdevās. Man ļoti patika, ka tev izdevās formu savilkt kopā, aptvert lielo formu, ka neizplūda; viņa nesaskaldījās pa maziem gabaliņiem, bija vienota, bija interesanta no sākuma līdz beigām, un tā man likās ārkārtīgi liela meistarība, lai diriģents dabūtu kopā visu lielas formas skaņdarbu, lai viņš nebūtu garlaicīgs nevienā brīdī (**K. Ā.:** lai nebūtu puzzles gabaliņi vienkārši sarindoti). Jā, vienkāršs viens klucītis, tad nākamais klucītis, pēc tam ir klucītis, tu vienkārši seko, un tev ik pa brīdim ir garlaicīgi, bet tā visa saprašana par skaņdarbu... Es tāpēc apbrīnoju diriģentus, ka viņi var savā galvā salikt visu to, manipulatori baigie (**K. Ā.:** nu, jā, savā ziņā visnotaļ, ar mūziķiem arī tajā pašā laikā).

K. Ā. Ekspresjautājumi no Baibas Jaunslavietes puses, kas, viņasprāt, varētu arī noderēt darbā. Vai, rakstot to, tu esi ņēmusi vērā kaut ko no simfonijas žanra klasiskās izpratnes (kaut vai vispārīgās līnijās) – ja jā, tad ko, un vai tas tev ir būtiski, vai arī tu esi mēģinājusi kaut kādus priekšstatus lauzt un iet savu ceļu?

A. T. Tur jau tā lieta, es pilnībā mentāli vēl nebiju gatava vārdam “simfonija”. Ja man būtu jāraksta nosaukums šobrīd, ar atskatu pagātnē, es rakstītu “kamerSIMFONIJA” un “simfonija” ar lieliem burtiem (**K. Ā.:** tā, kā tu tagad esi ierakstījusi Latvijas Mūzikas informācijas centra katalogā). Jā, bet tas ir pārdomās par to, kas ir beigu beigās sanācis, jo metrāžas ziņā [Sergejam] Prokofjevam²⁶² un citiem skaņražiem ir vēl īsāki darbi, kas atbilst simfonijai arī saturiski. Bet es apzināti laužu tos stereotipus, ka jābūt plaudēšanas daļām, starpbrīžiem, ka cilvēkiem ir jāpalīdz izklaidēties (**K. Ā.:** izkustēties), kā fizikultūras pauzītes. Es tā kā apzināti to negribēju, tas ir tiešām – man pret to ir iebildumi, pret fizikultūras pauzītēm skaņdarba laikā, tas ir viens iemesls. Otrs iemesls – es gribēju paturēt klasisko sadalījumu: ātrs, lēns, skerco, fināls. Man tas savā ziņā

²⁶² *Sergei Prokofiev* (1891–1953).

izdevās, fināls sevišķi, bet fināls nebija tāds kā “Oda priekam”, nekas tāds – tur bija *attālināti*. Jā, ir lietas, ko es apzināti darīju, tas sadalījums; bet kopumā es biju domājusi, ka tas būtu brīnums, ja diriģents savāktu visu šo formu. Un notika brīnums. Es esmu pārsteigta, ka manas vismazākās vēlmes – pat tās realizējās; es domāju: nu jā, ja diriģents šo visu sadabūs kopā vienā formā, tad tas ir reāli brīnums, jo tur ir mentāli jātiek līdzī tam visam, lai nepazaudētu pašu galveno līniju, tos spējos līkločus, spējos pagriezienus pa 90 grādiem, pa 180 grādiem pēkšņi, un jāaizved klausītājs līdzī – tā, lai klausītājs seko, lai tas būtu interesanti, lai spētu izsekot visām tām replikām, maziem teikumiņiem, maziem pagriezieniem, lai visur vestu klausītājus līdzī (**K. Ā.:** jā, bet tajā pat laikā nepārsātināt ar kaut kādiem maziem līkločiem, bet mēģināt iet, virzīt, redzēt, ar ko tas viss rezultējās).

K. Ā. Tev ir kaut kādi tuvie simfoniju autori pagātnē, tagadnē, kas tevi ir iedvesmojuši? Tu pieminēji Šostakoviču, šeit ir skaidra atsauce uz Haidnu.

A. T. Šostakovičs man vienkārši dziļi sēž iekšā, jo es savā laikā, kad spēlēju orķestros un mācījos kā vijolniece pie [Ulda] Sprūdža²⁶³, tur bez Šostakoviča vienkārši nekas, viņš bija tā laika mīļākais simfonīkis. Bet tagad es klausos, biju studiju laikā daudz klausījusies [Gustavu] Māleru²⁶⁴; un man tagad [Olivjē] Mesiāns²⁶⁵ ļoti patīk, un visa tā franču kliķe. Varbūt tāpēc tur bija vairāk franči, tas impresionisms.

K. Ā. Baiba raksta, ka šī ir trešā kamersimfonija, un vaicā, ar ko tieši šis žanra paveids tevi vairāk saista, bet tu jau to faktiski tikko atbildēji...

A. T. Nu, man tīri mentāli pagaidām bija bailes, vai es spēšu aizpildīt vārdu “simfonija” ar saturu. Man it kā bija pārdomas, vai likt, ka tā ir pirmā simfonija, tad man būtu tikai divas kamersimfonijas un jau pirmā simfonija, vai arī vēl paturēt to kā pēdējo kamersimfoniju un pēc tam sākt ar ceturto lielo skaņdarbu. Tad es uzdrošinātos, vienkārši es nebiju vēl gatava pārkāpt tam. Bet šobrīd, klausoties šo skaņdarbu, man šķiet, ka man taču iekšā ir un man ir ko teikt, nav tā, ka man viena tēma skan 40 minūtes (**K. Ā.:** nu, galīgi nē, pilnīgi noteikti nē). Tā ka man drosme sāk augt no tā, ka es dzirdēju, ka man sanāk; es nebiju tik drosmīga nosaukt patiesību vārdā, man vajadzēja nosaukt “simfonija”, bet es nebiju tik drosmīga.

²⁶³ Uldis Sprūdžs dzimis 1956. gadā.

²⁶⁴ *Gustav Mahler* (1860–1911).

²⁶⁵ *Olivier Messiaen* (1908–1992).

K. Ā. Mēs tieši ar vijolnieku [Andreju] Jegorovu²⁶⁶ runājām, un tas bija viens no viņa jautājumiem – pat ne, ka tur būtu 40 minūtes viena tēma, bet viņa jautājums bija tāpēc, ka es vienā *mēģīt* biju viņiem stāstījis par tavām domām: pirmā daļa, otrā daļa, trešā daļa... Un viņš saka: bet ārpātīgi daudz tādu lielu un saturisku apjomīgu tēmu; vai nav par daudz vienam skaņdarbam – vienalga, simfonija, kamersimfonija, bet ka vienā darbā tik ārkārtīgi daudz visa kā, vai to mēs varēsim īstenot vai dabūt gatavu, vai cilvēki sapratīs (**A. T.:** iznest, jā). Tas jau ir tāds, nezinu, kuram atbildams vai neatbildams jautājums.

A. T. To teiks vēsture, gadus simts pēc manis.

K. Ā. Vai tev ir arī kādi kamersimfoniju autori, kas tevi iedvesmojuši?

A. T. [Jānis] Ivanovs²⁶⁷, jā, un Prokofjevs, protams, arī, bet principā Ivanovs. Jo manā [dzimšanas] gadā tika radīts mans mīļākais Ivanova darbs, 14. simfonija. Tēmas no vienas puses, pēc tam tēma pretēji; konstruktīvs, tik šausmīgi konstruktīvs, bet līdz sirds dziļumiem aizgrābjošs.

K. Ā. Tu esi rakstījusi ne tikai kamersimfonijas, bet arī kameroperu, arī baletoperu, cik es skatījos tavu darbu sarakstu. Vai, tavuprāt, ir kaut kas, ko komponisti un attiecīgi tu ņem vērā, veidojot orķestrāciju katram no šiem žanriem?

A. T. Jā, kameropera “Sarkans” (*Rød*) tika rakstīta oriģinālā norvēģu valodā; kad es tagad klausos, es domāju, vai es par sevi runāju? “Kamer-” tur bija tieši sastāva ziņā, tāpēc tā ir kameropera, jo instrumentu sastāvs bija kā [Bendžaminam] Britenam²⁶⁸ “Skrūves pagriezienā”, tur es ņēmu ne gluži viens pret vienu, bet principu. 15 cilvēki, lai tas būtu; tad toreiz, kad es rakstīju savu “Sarkano”, man Britena skrūve bija kā paraugs, ka koncepcijai ir jābūt tādai, ka opera nevar būt vienkārši mīlas stāsts līdz nāvei. Tad es ieliku tur klāt ne gluži parodiju, ne gluži izsmieklu, bet drusku izsmiešanu, piemēram, ka galveno labāko varoni es nogalināju sākumā. Man bija sadarbība ar diriģentu Pēteru Zilvai²⁶⁹, es ceru, ka tu zini, viņš bija mūsu Marisam Jansonam Norvēģijā palīgs (**K. Ā.:** jā, kolēģis), un viņš strādāja ar manu operu, un viņš man teica: “Tas ir no tavas puses ļoti nežēlīgi – likt varonim septiņas minūtes mirt.” Bet es vienkārši iedomājos to ainu, kā palēnināti televīzijā vai filmā rādītu, kā viņš palēninātos

²⁶⁶ Andrejs Jegorovs dzimis 1998. gadā.

²⁶⁷ Jānis Ivanovs (1906–1983).

²⁶⁸ Benjamin Britten (1913–1976).

²⁶⁹ Peter Szilvay (dzimis 1971. gadā).

kadros krīt; man tas likās ļoti interesanti. Un es arī viņam liku tā tīri scenāriski, ka viņam ir lēnām jākrīt, un viņš teica: “Es fiziski to nevaru, saīsini septiņas minūtes, tik lēni es nevaru nokrist.” Tad viņš izlūdās; nu, es saīsināju uz četrām minūtēm, tad viņš četras minūtes mira. Viņam bija jāvar. Viņš bija tenors solīdos gados, es savos 38, kad rakstīju to operu, es biju jaunākā visā tajā pasākumā – jaunākā, ārzemiece, studente, sieviete, un vēl norvēģu valodā rakstu. Jā, tur bija veseli piedzīvojumi. Jā, man ļoti patika, tas laiks man likās ļoti burvīgs, bet bija ļoti grūti pēc tam izbraukāt. Pēc tam es palaidu garām Vācijas iespējas, man bija jābrauc uz Vāciju *to be promoted*, bet nu... (**K. Ā.:** tā tajā dzīvē nereti notiek; nekad nevar zināt, kurš virziens vai kuras durvis tevi vedīs uz nākamajām, skaidrs, ka pa visām nevar ieiet). Bet varbūt arī labi, ka es neaizgāju, es paliku šeit.

K. Ā. Kas, tavuprāt, kamersimfonijas “Turpinājums” iestudējumā bija vislielākās problēmas, un vai tu tās iepriekš nojauti? Vai tās izdevās atrisināt, un kuras izdevās, ja izdevās, un kuras, tavuprāt, neizdevās atrisināt, kuras varētu risināt kādos nākamajos atskaņojumos?

A. T. Neizdevās atrisināt – man šobrīd ir jau jautājums, vai neizdevās atrisināt? Jo tas, kas mums likās tajā brīdī, ka neizdevās, tagad, ar laika nobīdi skatoties, man liekas pat labāks risinājums nekā tad, ja būtu bijis oriģināls. Piemēram, instrumenta izvēle sākumā un beigās. Man liekas, tas bija daudz labāk. Tad tā zemūdens slēptā klints ar plaukšķināšanu pirms diriģenta etīdes – to izdevās novērst. Es domāju, tagad, ar kaut kādu laika nobīdi skatoties, izjūtot to otro daļu – ir cilvēki, kuriem viņa patīk. Nu, es jau nerakstu, lai cilvēkiem patīk, bet man viņa likās tāda, ka viņu vajadzētu vai nu garāku, vai īsāku, tā ka ilgstamības ziņā man kaut kas pietrūka. Ja viņa būtu, teiksim, garāka, varbūt tev būtu bijis grūtāk savākt visu formu, bet viņa būtu – krieviem ir tāds vārds *paġelom* [*po delu*] – vienkārši būtu sevi attaisnojusi, savu eksistēšanu tieši tajā vietā. Nu, es nevarēju atteikties no otrās lēnās daļas, man likās, tāds impresionistisks skats būtu bijis ļoti labs. Es sekoju vēstures līnijai, un tas bija pluss, ka es sekoju manas dzīves vēstures līnijai, un es necentos attēlot Latvijas vēstures līniju, es vienkārši centos attēlot manas dzīves vēstures līniju – kā es jutos, kas manā uztverē, manās acīs bija svarīgs tajā brīdī. Man toreiz jaunībā bija tie “Helsinki..” svarīgi, man bija svarīgas pēc tam Atmodas dziesmas, estrādes žanrs, pēc tam man bija svarīga iestāšanās Eiropas Savienībā – es visu to ieliku, un tas būtībā ir vairāk tā kā biogrāfiski uztverams. Tāpēc tagad izvērtēt to, vai tas attaisno vai neattaisno, es neņemos teikt, jo tad es norakstītu

no savas dzīves ļoti lielus posmus, bet es nevaru vairs izmainīt savu dzīvi: man tāda viņa ir bijusi, un es vienkārši ierakstīju to, ko es domāju. Bet, principā, manuprāt, pateicoties Artūram Oskaram, šajos dažos momentos izdevās ļoti daudz, un, pateicoties Tev, arī izdevās lielākais, savilkt visas sīkās, smalkās detaļas; nav tādu domu, ka tur kaut kas neizdevās.

K. Ā. Vai pēc pirmatskaņojuma tu kaut ko pārveidoji partitūrā, un kādi bija tie iemesli?

A. T. Nē, partitūrā es tikai precizēju to, ko mēs bijām runājuši mūsu sadarbībā (**K. Ā.:** darba procesā tajā nedēļā), darba procesā, lai citi spētu sekot līdz, jo es uzskatu, ka tas mūsu process bija radošs. Labi, tas, ko es saņemu, tas, ko es dzirdu un pēc tam uzlieku uz papīra, tas ir viens, bet tas tapšanas brīdis, kad tu spēlē ar orķestri, kad tu ņem vērā, respektē mani kā personu, ņem vērā to, ko es domāju, un īsteno manas vēlmes... Teiksim, ieklausies, nevis pārveido manu partitūru tā, lai tev patiktu – ieklausies manā partitūrā un ieklausies tajā, ko es saku (**K. Ā.:** tavās idejās un domās), mani par cilvēku uzskati... Man liekas, tas ir ļoti solīdi, cieņas pilni, katrā ziņā tas viss process – tā ir cieņa un radošums. Es uzskatu, ka tas, ko tu atradi, ir pietiekami vērtīgi, lai es atstātu citiem cilvēkiem, tas tika tikai iegrāmatots. Tev ir krāsaina partitūra, bet man nav krāsaina, man pievienoti ir tikai tie izteikumi, kas arī tev ir pievienoti ar zīmuli, bet es viņus ieliku ar datoru. Nu, tā. Es neko neesmu mainījusi, pilnīgi neko.

K. Ā. Nu, jā, un nākamais jautājums bija līdzīgs – vai bija kādi labojumi, kas tapa pēc manas iniciatīvas? Bet mēs jau to tikko atrunājām: tajā brīdī, kad mēs kopīgi darbojāmies, tad mēs kopīgi meklējām, mēģinājām atrast labākos variantus, vai oktāvu augstāk šo instrumentu vai...

A. T. Starp citu, par to oktāvu augstāk – man piemīt nevis harmoniskā dzirde, bet melodiskā dzirde, man tā kopējā harmonija... Es viņu dzirdu *Sibelius* atskaņojumā, man mājās klavieres nav, man ir tikai vijole – uz vijoles es nevaru nospēlēt zemās notis, un tavi ieteikumi man palīdzēja, jo *Sibeliusā* viņi izklausījās savādāki (**K. Ā.:** nu jā, protams, tā realitāte tomēr vienmēr iedos citu sajūtu). Jā. Tas man palīdzēja, tavi ieteikumi man palīdzēja uzlabot manu partitūru. Jā.

K. Ā. Vai tu varēsi man atsūtīt arī to izlaboto? Jo mēs ar Baibu droši vien kādā brīdī labprāt izskatīsim cauri, ne tik daudz tur salīdzinot vai kā, bet vienkārši, lai ir...

A. T. ... rezultāts mūsu sadarbībai (**K. Ā.:** jā, tieši tā!).

K. Ā. Kā tu parasti jūties pirmatskaņojumu procesos un vai vari atcerēties, kā tu jūties tajā koncerta brīdī un pēc tam?

A. T. Jā, man ir trīs diriģenti, kas man nelika justies nervozi un bezpalīdzīgi, un pilnīgi tā kā zem zemes samītai – tas ir Normunds [Šnē], tu un Māris Sirmais, tā ka ļoti respektēju jūsu attieksmi pret mani. To es – diriģenta attieksmi pret komponistu – ļoti, ļoti jūtu, tas ir pirmais, kas liek vispār censties – vai nu būs vēl nākamais skaņdarbs vai ne. Diriģenta attieksme pret komponistu, man liekas, viņa ir – tā kā sēt kaut ko nākamo, dot vēl neredzamu un pēc tam dabūt pretī (**K. Ā.:** jau reāli audiālu, praktisku). Jā, tā attieksme. Es neizjutu stresu. Vienīgais, man nebija pārlicēbas, kā tu spēsi loģistiku izvest ar Artūru [Oskaru Mitrevicu], bet, kad es ieraudzīju, kā Artūrs strādā, tad es sapratu, ka nē – šis viss strādās. Jo es nepazinu Artūru (**K. Ā.:** jā, protams, tā vienmēr: ja tu nezini cilvēku, nezini, ko gaidīt, tad vienmēr ir nezināmais). Bet man nebija stresa. Man bija patīka, man tas process ļoti patīka. Radošs. Vienīgais, es uztraucos – varbūt Artūram, viņš man teica, sauca man no skatuves, lai es nāku, un, kad es pienāku, viņš sarkans viss, un man bija šausmīgi kauns – es domāju, ko es esmu izdarījusi, es esmu pienākusi pie skatuves, un man bija tik ļoti neērti. (**K. Ā.:** nu, zini, tā ir diriģenta darba specifika, diriģenta ikdiena: viens sarkans, viens zils, viens bāls, viens vēl kāds). Es tā pārdzīvoju, vai tik es neesmu to diriģentu kaut kā satraumējusi ar to, ka es pienāku un kaut ko saku, bet viņš pats man teica, lai es nāku. Un principā es daudz neko nenācu, lielās līnijās viss bija ļoti labi pārrunāts, jums abiem diviem divas reizes nav jāsaka – jūs esat vieni no tiem gudriem diriģentiem, kuriem divas reizes viens un tas pats nav jāsaka, jums vienkārši pasaka, un jūs izdarāt. Kā labiem skolniekiem (**K. Ā.:** jā, es gribēju teikt, citreiz labiem orķestra mūziķiem arī, ideālā gadījumā, ja tu pasaki, vispār jebkuram mūziķim, ja tu pasaki, tad ir skaidrs, un nav jāsaka vēl 15 reizes). Tas ir kā Normunda orķestrim – *Sinfoniettai*. (**K. Ā.:** nu jā, tāds profesionalitātes rādītājs)

K. Ā. Manuprāt, mēs kaut kad sazvanījāties vai sarakstījāties pēc tam, un tu teici, ka tev ir iedvesmas brīdis, ka tu kaut ko pēc tam taisītu tālāk. Vai tev kaut kas tapa, vai tu vienkārši bijī emocionālā ziņā uzlādēta?

A. T. “Cēsu skiču burtnīcu”, “Noskaņu ēnas”, esmu iesākusi vēl vienu skaņdarbu. Tādā ziņā, ka man tas deva pozitīvu lādiņu, tas radošais process, cieņas pilnais radošais process, viņš manī atraisīja vēlēšanos turpināt komponēt, jo citreiz ir pēc komunikācijas ar diriģentu tā, ka negribas komponēt. (**K. Ā.:** tiešām, tev ir bijusi arī tāda pieredze?)

Skumīgi, es atvainojos savu kolēģu vārdā). Nē, katrs cilvēks ir citādāks, arī paaudzes spēlē savu lomu.

K. Ā. Vai dienī, cik daudz ir stāsti dzirdēti par meistariem Kokariem [Imantu²⁷⁰ un Gido²⁷¹] un viņu sadarbību ar komponistiem un kas beigās tur no tā visa iecerētā skan. Nē, nu laiki mainās, tam es gan piekrītu – arī diriģenti un darba stils mainās. Kā Leonīds Vīgners²⁷² savulaik strādāja vai tie paši Kokari. Tas šobrīd nav iedomājams.

A. T. Tagad mēs spēlējam uz trīs, un tagad uz četri, tagad spēlējam uz trīs, tagad uz četri [rāda ar roku diriģēšanas kustības]; kā man patika diriģents Vīgners! Es nācu pie diriģenta Vīgnera uz solo stundām, kur viņš nodarbojās ar solistiem operklasē. Bija, man liekas, 123. telpa, blakus vijolēm taisni pa labi, un tur viņš ar klavierēm – Sonora Vaice²⁷³, [Nauris] Puntulis²⁷⁴ un viņi visi tur; es neatceros, pieci seši cilvēki, un viņš mācīja viņiem, kā saprast komponista melodiju, dramaturģiju, kā pakārtot visus izteiksmes līdzekļus, lai solists varētu atklāt patieso skaņdarba būtību. Tur es sapratu, ka es gribu komponēt, es arī gribu rakstīt. Tā ka viņš man deva tādu kā papildus grūdienu. Es diezgan bieži, kad man beidzās nodarbības pie Sprūdža, pa kluso iezagos tajā telpā, kur es zināju, ka Vīgners ir. Pēc balss jau dzirdēju, ka Vīgners ir. Es viņam lūdzu atļauju, un viņš teica: “Kas tu esi, vijolniece, ai, sēdi.” Un atļāva man sēdēt. Man liekas, tās bija vienas no vērtīgākajām stundām, jo saprast komponista domu, dramaturģiju, kur ir kulminācija melodijai, kas ir mazāk svarīgs, kur drīkst ņemt elpu, kur nedrīkst ņemt elpu, kurā vietā, kad ieņems elpu, tu sabojāsi visu melodijas būtību, un kur vajadzētu nedaudz tā kā pārvilkt, kur vajadzētu tieši otrādi – ātrāk, cik ilgai jābūt elpai, kā tiešām sev koriģēt to, lai būtu skaļāk/klusāk visas dinamiskās lietas... Tas priekš manis bija zelta vērtībā.

(Turpinās sarunas par ikdienas dzīvi)

²⁷⁰ Imants Kokars (1921–2011).

²⁷¹ Gido Kokars (1921–2017).

²⁷² Leonīds Vīgners (1906–2001).

²⁷³ Sonora Vaice dzimusi 1969. gadā.

²⁷⁴ Nauris Puntulis dzimis 1961. gadā.

3. Aleksandra Rodina balets “Vijs. Šausmu nakts”: detalizēta atsevišķu ainu analīze (diriģenta skatījums pirms mēģinājumu procesa)

3.1. Pirmais cēliens

1. AINA.²⁷⁵ HOMAS BRUTA SAPNIS (HOMA BRUTS)²⁷⁶

“Jaunais seminārists, bezrūpīgais uzdzīvotājs un sieviešu aplidotājs Homa atgriežas mājās pēc vētraini pavadītas nakts. Sapņos viņam rādās erotiskas fantāzijas.” (opera.lv 2023a)

Baleta pirmā aina veidota caurviju formā:

A (fa) **Saite** (~) **B** (fadiēz) **C** (la).²⁷⁷

Aina savā ziņā priekšvēsta baleta galveno ideju un atklāj tā pamatkonfliktu. **A posmu** (1.–24. t.) ievada kontrafagota solo, un šī instrumenta tembrs vēlāk ar citu mūzikas materiālu atgriezīsies arī epilogā (24. ainā); šajā darbā tā zemais skanējums saistās ar baisām, drūmām noskaņām – nešķīstajiem spēkiem. Aprauti, mijoties ar pauzēm, skan vienas skaņas atkārtojumi, un uz šī fona pamazām, arvien paaugstinoties reģistram, slāņojas zemo stīginstrumentu un metāla pūšaminstrumentu gari stieptas skaņas. Rodas priekšstats par pakāpenisku draudu pieaugumu: pazemes gari it kā virzās uz augšu, līdz sasniedz virszemes pasauli. Šis process norit trīs viļņos, pēdējā no tiem pievienojas arī koka pūšamie. Posma noslēgumā (23./24. t.) videoprojekcijas ataino brūkošu sienu, un A posms beidzas ar asu akordu.

Īsa **saite** (24.–28. t., angļu raga solo) ieskandina **B posma** (28.–40. t.) centrā esošo lirisko tēlu. Sagrūvusī siena videoprojekcijā atkal atjaunojas, izplaukst zāle un puķes. Uz šī fona baleta galvenais varonis Homa tīksminās skaistu sieviešu sabiedrībā. Šoreiz dominē stīgu un koka pūšaminstrumentu skanējums, turklāt smeldzīgi liriskās

²⁷⁵ Partitūras 1.–10. lpp.

²⁷⁶ Šeit un turpmāk ainu nosaukums reizēm dots divās versijās. Tas darīts gadījumos, ja partitūrā lasāmā versija atšķiras no tās, kas pieejama LNOB uzveduma mājaslapā (opera.lv 2023a). Šādos gadījumos partitūras versija minēta pirmā, bet LNOB versija – iekavās.

²⁷⁷ Šeit un turpmāk shēmās esmu fiksējis nosacītas balsta skaņas, kas tā vai citādi izpaužas atsevišķos posmos, kā arī to pārsvarā minorīgo (mazie burti) vai mažorīgo (lielie burti) kolorītu. Tomēr jāuzsver, ka lielākoties nav runas par tonalitātēm klasiskā izpratnē – varētu runāt par t. s. kvantitatīvo toniku. Muzikologs Ludvigs Kārklīšs (1928–2022) definē to kā toniku, kas “top it kā ar savu ārējo kvantitatīvo pārsvaru, pateicoties kādas skaņas izvietojumam uz metriski noturīgajām taksdaļām, tās biežam atkārtojumam vai ilgstošam skanējumam. Tāda tonika nav īpaši noturīga [...]” (Kārklīšs 1993: 21) Gadījumos, kad neiezīmējas pat šāda kvantitatīvi uztverama balsta skaņa, shēmās izmantots apzīmējums ~.

nopūtu intonācijas (krītošas m2) vēlāk baleta gaitā bieži parādīsies saistībā ar Homas tēlu.

Posma turpinājumā seko augšupvērstas pasāžas (kā ilgu simbols). 36. taktī kopskaņai pievienojas arī zemie stīginstrumenti, taču vieglo un sapņaino raksturu palīdz saglabāt gaisīgais skārums *sul ponticello*.

C posms (41.–55. t.), lai arī nav reprīze, tomēr atgriež atpakaļ baidīgo noskaņu sajūtā, tā sasaucoties ar baleta noslēgumu. Galvenais mūzikas materiāls ir akcentētas (*marcato*) astotdaļas paralēlās sekundās stīginstrumentu partijās. Posmā no 47. takts video atkal ataino brūkošu sienu.

Iepazīstot 1. ainas nošu materiālu, radās arī pirmie priekšstati par iespējamajām grūtībām. 14. takts video materiālu (baisa roka, kas it kā spēj apklusināt mūziku) ir svarīgi sinhronizēt ar visa orķestra *subito piano* (pēc *crescendo*). Te gan “piņķerīgākais” uzdevums ir nevis diriģentam, bet videomāksliniekam: viņam ļoti precīzi jāizrēķina, kurā brīdī šī roka parādās. Līdzīgi ir ar sienas brūkšanu, kas muzikāli iezīmējas ar spējiem, asiem *tutti* akordiem (23., 47. t.).

Pievērsu uzmanību arī brīvdalījuma figūrām stīginstrumentu partijās (piem., pirmajām vijolēm 32., 33. taktī), kas var radīt gan ritma, gan intonatīvas grūtības (gammās tiek uzsāktas diatoniski, taču turpinātas hromatiski).

2. AINA.²⁷⁸ BURSAKI (SEMINĀRISTI DODAS UZ LEKCIJĀM)

“Kopā ar biedriem – Homa Bruts un viņa draudzene Vasiļina, aizkustinošas mīlestības un uzticības paraugs.” (opera.lv 2023a)

Aina veidota trijdaļu formā:

Ievads (si) **A** (si) **B** (sol) **A1** (si, ~, dodīez).

Nosaukumā minēto jēdzienu “bursaki” Aleksandrs Rodins intervijā komentē šādi: “Tie ir studenti, kas mācījās garīgajā seminārā [bursā] – tas bija kaut kas līdzīgs universitātei – skola, tad vēl augstāka skola... Viņi nebija gluži mūki, taču garīgās iestādes audzēkņi. Pie baznīcas liela skola – nevis sākumskola, bet pilnu izglītību tur ieguva.” (Rodin 2023: intervija)

²⁷⁸ Partitūras 11.–29. lpp.

Šoreiz videoprojekcijas fonā rāda Kijivas ielas.

Ievadā (56.–58. t.) pirmoreiz šajā baletā dzirdama gaiļa dziesmas imitācija (skat. piemēru 3.1.): tā skan koka pūšaminstrumentu partijās un savā ziņā asociatīvi atpestī Homu no murgainā sapņa – iekšējās cīņas ar ļaunajiem gariem, pamudinot viņu uz vienkāršo ikdienas dzīvi – mācīšanos. Gaiļa dziesmas motīvs atgriezīsies vēl divreiz baleta otrajā cēlienā (18. un 21. ainas izskaņā), kad tas sniegs galvenajam varonim vairs tikai īslaicīgu atelpu no šausmu naktīm baznīcā.

2. Бурсаки

3 Allegro non troppo
(♩ = 130)

Fl. picc.
2Fl.
2Ob.
C. ingl.
2Cl. I
II
Cl. III

Piemērs 3.1. Koka pūšaminstrumentu partijas 1. cēliena 2. ainas 56.–58. taktī

Trijdaļu formas **sākumposmu A** (59.–84. t.) caurvij dejiski ritmi: melodija tiek izklāstīta dažādu instrumentu (flautu, klarnesu) duetos, tās pavadījums uzticēts arfai. No diriģēšanas viedokļa jāpievērš uzmanība posma noslēgumam *tutti* (80.–81. t.) – metāla pūšaminstrumentu vienotā pulsācija nedrīkst kļūt pārāk smagnēja, tāpēc mūziķiem skaņa “jāiemarkē” un tad strauji jāatlaiž (*fp* princips), lai atbrīvotu akustisko telpu pirmo vijoli un koka pūšaminstrumentu, kā arī zvaniņu gaisīgajām pasāžām.

B posma (85.–110. t.) tematiskais kodols izceļas ar diatonisku skanējumu un tautisku kolorītu. Vaicāts, vai izmantota kāda folkloras tēma, komponists to noliedz: “Tā ir mana melodija, stilizēta.” (Rodin 2023: intervija) Lai arī diatonika attīstībā pazūd, joprojām dominē dejisks, viegls, nebēdnīgs skanējums, dzidrajā faktūrā skaidri izceļas sitaminstrumentu līnijas. **Reprīzē A1** (111.–142. t.) īpaši atzīmējams tās

dinamizētais noslēgums ar pirmo vijoļu akcentēto astotdaļpulsāciju (no 134. t.): beigas ir asi disonantas, poliharmoniskas, jo visi instrumenti strauji aprauj spēli, izņemot sitaminstrumentus, kas veido arku uz 3. ainu.

3. AINA.²⁷⁹ IKDIENAS MĀCĪBU PROCESĀ (MĀCĪŠANĀS)

“Nebeidzama garlaicības un vienmuļības piesātinātu nodarbību virkne.”
(opera.lv 2023a)

Atbilstoši mācību procesa monotonijai, aina ir veidota variāciju formā:

Ievads (si) **A** (si) **A1** (sibemol/rebemol) **Saite** (~) **A2** (si) **Saite** (~) **A3** (si/re) **Saite** (~) **A4** (la/do) **Koda** (~).

Ievada (143.–146. t.) mūzikas materiālu varētu apzīmēt kā pulksteņa motīvu (skat. piemēru 3.2.): klarnetes un angļu rags (no 145. t.) paralēlos tritonos izklāsta mūzikas materiālu, kas vēlāk kļūst par ostinētu kodolu gandrīz visai ainai (ar īslaicīgām atkāpēm); nemitīgā melodijas pacelšanās–lejupslīde vienotā ritmā asociējas ar sienas pulksteņa vārsta vēzieniem.

The image shows a musical score for three clarinet parts: C. ingl., 2CL I II, and CL III. The music is in 4/4 time and features a rhythmic motif of eighth notes with tritones. The dynamic marking is *mp*. The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are slurs over the melodic lines.

Piemērs 3.2. Klarnešu un angļu raga partijas 1. cēliena 3. ainas 143.–148. taktī

Uz šī fona **A posmā** (147.–156. t.) pirmais fagots aizsāk vienkāršu, arī viegli dejisku melodiju pamazinātajā skaņkārtā (tonis–pustonis), kas rosina paralēles ar garlaikoto ģimnāzistu tēliem. Ainas gaitā šī melodija iegūst dažādas tembrālās krāsas (**A1**, 157.–165. t. – pikolo flauta un angļu rags oktāvu unisonā, **A2**, 168.–177. t. – metāla pūšaminstrumenti, turklāt šeit trombonu partijā melodijā parādās jauna un svešāda skaņkārtiskā nokrāsa, proti, veseltoņu). **A3** posmā (180.–199. t.) tēmu uzsāk flauta un fagots, bet no 188. takts pievienojas pikolo flauta, obojas un klarnetes;

²⁷⁹ Partitūras 30.–42. lpp.

stīginstrumentu klusters fonā rada viegli dūmakainu iespaidu. 192. taktī, skanējumā iekļaujoties arī metāla pūšaminstrumentiem, sākas tēmas *crescendo* veida attīstība, taču augšupkāpuma gaitā tā spēji apraujas, un paliek tikai stīginstrumenti. **A4** posmā (202.–209. t.) melodija atkal skan rāmi, līdzīgi kā sākumā – to atskaņo koka pūšaminstrumenti, kam no 206. takts pievienojas arī pirmās un otrās vijoles. Variācijas izskaņa rada pēkšņa sabrukuma iespaidu, kā attēlojot semināristu nogurumu.

Kodā (210.–230. t.) izklāstīts tikai tēmas kodols; to uzsāk metāla pūšaminstrumenti, bet tad pārtrauc disonants *tutti*. Līdzīgi kā 1. ainas a posmā, tikai vēl intensīvāk, gari stieptas skaņas, sākot no zemākajiem instrumentiem līdz augstākiem, pakāpeniski uzslāņojas cita citai un rada tuvojošos draudu nojausmu. Daļas izskaņā timpāni pēdējoreiz kā no pazemes dzīlēm, noslēpumaini un klusināti, atskaņo variāciju tematisko kodolu – atkal veseltoņu versijā.

Kodā būtiski ir klusināt stīginstrumentus: kaut arī pieaug balsu skaits un dinamika, tomēr noteikti jādzird visas daļas tematiskais kodols (cits pēc cita to spēlē metāla pūšaminstrumentu pāri), lai stīginstrumentu grupa to nenomāc.

4. AINA.²⁸⁰ MĀCĪBU DIENAS NOSLĒGUMS. HOMA AR DRAUGIEM (DIENAS IZSKAŅĀ)

“Pēc mācībām semināristi atgriežas mājās. Vasiļina gaida mīļoto Homu, lai paziņotu iepriecinošus jaunumus. Viņa ir dabūjusi ielūgumus prestiža naktskluba apmeklējumam.” (opera.lv 2023a)

Aina ir veidota divdaļu formā:

Ievads (~) **A** (**a** – Sibemol, Mibemol, **a1** – Mi, La, **a2** – La~), **B** (**b** – re, **c** – Sibemol) **Koda** (“**a**” – Re).

Pēc straujas, augšupvērstas **ievada** pasāžas (231. t., pirmās vijoles, klarnetes un flautas) **A daļas** pamattēma vijīgi izskan vairākkārt pamīšus stīgu un koka pūšaminstrumentu partijās, radot priekpilnu dienas izskaņas, studentu dzīves brīvības sajūtu. Iezīmīga ir kāpjoša lielās sekstas intonācija, mažorīgais raksturs un sekvenčveida attīstība, saistot tālas tonalitātes: piemēram, pirmais tēmas izklāsts

²⁸⁰ Partitūras 43.–53. lpp.

a (232.–238. t.) sākas Sibemol mažorā, bet tās pirmais variētais atkārtojums **a1** (239.–250. t.) – Mi mažorā (otrs atkārtojums, **a2**, 251.–258. t., La mažorā). A daļas tempu *Allegretto mosso* (ceturtdaļa atbilst metronoma norādei 112) otrajā, **B daļā** nomaina vēl ātrāks *Allegro moderato* (ceturtdaļa atbilst metronoma norādei 122). Šeit **b posmā** (259.–270. t.) metāla pūšamie un sitaminstrumenti piesaka aktīvi artikulētu skanējumu ar tautiski dejisku tēmu, ko turpina gan koka pūšamie, gan stīginstrumenti; zīmīgs ir ostinato (kvintu/tritonu struktūras akordi pavadījumā). **c posmā** (271.–279. t.) mūzika iegūst rāmāku un kantilēnāku, svinīgāku raksturu. Arī te izmantots diatonisks, mažorīgs tematiskais kodols, taču attīstības gaitā spilgtāk izpaužas dažādu tonalitāšu līdzāsnoštatījums. Šis dejiskais ritējums pārtrūkst ar spēju apstāju pirms kodas, un pēc 2/4 pauzes sākas **koda** (280.–286. t.), kas balstīta a posma vijīgajā trioļu tēmā.

Raugoties no diriģenta skatpunkta, konstatēju, ka A daļā jāstrādā pie dinamikas balansa. Lai arī nošu tekstā melodijai ir norāde *mf* un pavadījumam *mp*, īstenībā pavadījumu nepieciešams klusināt līdz *piano* vai pat *pianissimo*. Citādi flautu un oboju melodija uz piesātinātā stīginstrumentu fona nebūs dzirdama.

5. AINA.²⁸¹ KUNGS UN JAUNKUNDZE (KUNGA NAMĀ)

“Jaunkundze no Kunga saņem dāvanā dārgu kaklarotu. Kopā ar Kunga apsargiem viņa dodas uz naktsklubu izklaidēties.” (opera.lv 2023a)

Formas pamatā ir variēta atkārtojuma princips:

A (sibemol~) **A1** (sibemol, mi~) **Koda** (sibemol).

Pretstatā iepriekšējās ainas vitālajam, enerģiskajam un jauneklīgajam skanējumam, šeit valda sirreāla noskaņa. Tās radīšanā liela loma ir vibrato un arfas ostinato, kas caurvij visu ainu; šī monotonija rosina ieslīgt savveida transā. Uz šī fona **A posmā** (287.–310. t.) kontrapunktiski savijas attālos reģistros izkārtotās flautas un čella solo melodijas; tās spēlē abu grupu koncertmeistari, un tām raksturīga plaša elpa (teju bezgalīgs plūdums), minorīgs skanējums un brīvs ritms, kas rada izrakstīta *rubato* iespaidu.

²⁸¹ Partitūras 54.–63. lpp.

Pavērsienu iezīmē 307. takts (skat. piemēru 3.3.), kur veidojas krītoša pustoņu virkne stīginstrumentu partijās; te izmantots komponistam tipiskais akorda izklāsta paņēmiens – klasterveida saskaņu izklāsts pa diagonāli, dublējot stīginstrumentus vibrafona partijā.

The image shows a musical score for measures 306-310. The instruments listed on the left are: Vibr. (Vibraphone), P-no (Piano), V-ni I (Violin I), V-ni I div. in 4 (Violin I divided in 4), V-ni II (Violin II), V-ni II div. in 4 (Violin II divided in 4), V-le (Viola), V-le div. in 4 (Viola divided in 4), V-c (Cello), V-c tutti div. in 4 (Cello tutti divided in 4), and C-b (Contrabass). The score features a descending cluster of notes across the instruments, with dynamic markings such as *mf* and *mp*. There are also asterisks (*) and a circled 'a' in the score.

Piemērs 3.3. Partitūras daļa no 1. cēliena 5. ainas 306.–310. takts

Parasti tas sastopams draudpilnos, ļaunu vēstošos momentos (sal., piem., 12. ainu, no 670. t., kāpjošs klusters pa pamazinātās skaņurindas skaņām; līdzīgs princips vēl divreiz šai pašā ainā, no 678., 694. t.; savukārt ar pūšaminstrumentu līdzdalību šāds pats paņēmiens lietots 22. ainā, no 1228. t.).

Klasterveida faktūras pakāpeniskais sabiezējums kulmināciju sasniedz **A1** (311.–330. t.) sākumā. Divdejā šis brīdis izcelts ar abu tēlu (Kunga un Jaunkundzes) savveida saplūsmi, tiem abiem savijoties “astonkājim” līdzīgā figūrā.

Viss strauji noplok, un seko otrs attīstības vilnis. Arī **A1** posms noslēdzas *crescendo*; videoprojeksijā parādās roka, kas atver durvis, Jaunkundze izskrien no buduāra (kā atbrīvota no Kunga skavām) un dodas ārā no viņa nama. Skanot **kodai** (331.–336. t., basklarnetes solo), atnāk divi apsargi – abiem saliekot muguras kopā, tiek izveidots “krēsls”, kurā Jaunkundze tiek nesta uz naktsklubu.

6. AINA.²⁸² HOMA AR DRAUGIEM (NAKTSKLUBĀ)

“Sapulcējusies raiba publika. Homa ir ieradies ar draudzeni Vasiļinu, klātesoši ir arī Homas draugi Tibērijs Gorobecs un Haļava.” (opera.lv 2023a)

Aina ir veidota divdaļu formā:

Ievads (fa) **A** (Sibemol, ~) **B** (Sol~).

Ievads (337.–341. t.) ir iezīmīgs ar aktīviem metāla pūšaminstrumentu signāliem. Pēc tam parādās **A posma** (342.–359. t.) tematiskais kodols (mažora tetrahords), kas ik pa brīdīm daļas gaitā atgriežas dažādās tonalitātēs. Pārsvārā tas skan koka pūšaminstrumentu un stīgu grupās. Kopumā valda priekpilnu čalu noskaņa, daudz izmantots dublējums labskanīgajos sekstas intervālos.

B posms (360.–380. t.) sākas ar stīgu *pizzicato*, zvaniņiem un klavierēm, tad pievienojas arī citi instrumenti – no horeogrāfiskā viedokļa tas sakrīt ar dāmu iesaisti dejā, un *pizzicato* akcentē dejas galanto, vieglo raksturu (uz pirkstgaliem); arī te ik pa brīdīm atgriežas sākotnējais tetrahorda motīvs. Bez pārtraukuma, ar kāpjošu sekvenci, attīstība pāriet nākamajā ainā.

No izpildījuma viedokļa pievērsu uzmanību raustītajai ligai trombonu, tubas un zvanu partijās (370.–371. t.) – apsverot dažādus artikulācijas variantus, secināju, ka šeit vispiemērotākais būtu *non legato*, jo mūzikas materiālu dublē sitaminstrumenti, kas tāpat spēlē atdalītas skaņas. Savukārt 375. taktī īpaša vērība būtu veltāma artikulācijas precizitātei (divas *staccato* astotdaļas), kas palīdz izcelt grotesko raksturu.

7. AINA.²⁸³ HOMAS DEJA (NAKTSKLUBĀ)²⁸⁴

“Alkohola reibumā Homa uzmācas Vasiļinai. Iesitusi plāuku, aizvainotā Vasiļina atstāj klubu.” (opera.lv 2023a)

Aina ir veidota divdaļu formā:

Ievads (mi) **A** (a, a1, a2 – mi) **B** (b, c, d – fa) **Koda** (“a” – la).

A daļā kvadrātiskajai dejai krāsainību piešķir instrumentācijas maiņas: **ievadam** (381.–383. t.) sekojošajā **a** posmā iezīmīgs ir koka pūšaminstrumentu tembris (384.–387. t.), **a1** (388.–391. t.) – stīgu *pizzicato*, **a2** (392.–395. t.) – *tutti* (pievienojas arī metāla pūšaminstrumenti un sitaminstrumenti, skanējumam sasniedzot *forte*).

²⁸² Partitūras 64.–71. lpp.

²⁸³ Partitūras 72.–77. lpp.

²⁸⁴ LNOB iestudējuma versijā šī aina nav nodalīta un izskan kā iepriekšējās turpinājums.

B daļā saglabājas kvadrātiskā struktūra, bet kontrasts starp mūzikas materiāliem pieaug. Pirmais posms **b** (396.–399. t.) vēl balstās uz iepriekšējo ritma formulu, lai gan trompešu partijā skan jauna melodija. **c** posms (400.–403. t.) ienāk ar savu ritmu un melodiju; pieaug arī skatuviskās darbības intensitāte (iereibušā Homas uzmācība Vasiļinai). Savukārt trešajā posmā **d** (404.–408. t., ģenerālpauze) dramaturģiskās attīstības temps kļūst vēl straujāks (*accelerando*); tas veidots vienmērīgā sešpadsmitdaļu kustībā kā kāpjoša sekvenca pa pamazinātā septakorda skaņām un ved uz kulmināciju, Vasiļinas cirsto pliķi Homam (408. t.).

Šo pliķi pavada timpānu tremolo, kas partitūrā ierakstīts 3/4 garumā. Nolēmu savā interpretācijā to mazliet paildzināt, lai skaidrāk jūtams pavērsiens – apstāja, pēc kuras *subito* seko trakulīga deja ar paātrinājumu. Savukārt ainas noslēgumā pēc pliķa (**kodā**, 409.–413. t.) iespējams izveidot īpaši strauju *accelerando* – kāpinājumu gluži vai līdz haosam.

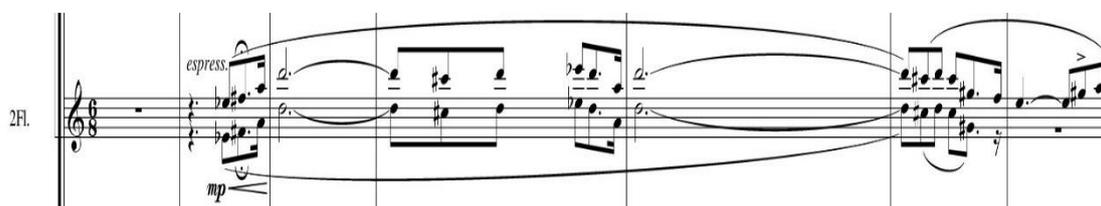
8. AINA.²⁸⁵ JAUNKUNDZES IERAŠANĀS

“Gluži kā skaists naktstauriņš, klubā parādās Jaunkundze.” (opera.lv 2023a)

Arī šī aina ir veidota divdaļu formā:

A (a a1 – Re/re), saite (~) B (b – ~).

Baletā ir atsevišķi mūzikas materiāli, kas atgriežas vairāk nekā vienu reizi, piemēram, gaiļa dziesma (2., 18., 21. aina) un pulksteņa motīvs (3., 20. aina). Tomēr sevišķi nozīmīga ir tēma, kas pirmoreiz parādās 8. ainā (skat. piemēru 3.4.), saistībā ar Jaunkundzes tēlu; to var apzīmēt kā iekāres tēmu.



Piemērs 3.4. Flautu partijas 1. cēliena 8. ainas 412.–418. taktī

Pirmoreiz tā izskan jau **A daļā: a posmā** (412.–421. t.) – flautu, **a1 posmā** (422.–427. t.) – solo vijoles partijā. Baletā šai brīdī redzama deja – Jaunkundzes portretējums – ar abiem apsargiem un citiem naktskluba viesiem (kordebaletu) fonā. Abi posmi noslēdzas ar melodisku tiekšanos augšup, pirmoreiz zvaniņu un vibrafona

²⁸⁵ Partitūras 78.–83. lpp.

partijā, arfas pavadībā; otrreiz šis materiāls uzticēts solo vijolei, vibrafonam un pikolo flautai.

Saitei (428.–433. t.) sekojošajā **B daļā** (**b**, 434.–442. t.) kordebalets pamet skatuvi, un uz tās paliek Homa ar Jaunkundzi. Skan jauna tēma – rotaļīga un viegla, hromatiskiem pustoņiem bagāta. Joprojām priekšplānā ir koka pūšaminstrumenti, ko papildina stīginstrumentu *pizzicato*, kā arī pašās beigās – metāla pūšaminstrumentu surdinēts skanējums. Taču noslēdzošais akords ir zemo stīginstrumentu (čellu, kontrabasu) un timpānu, tubas, trombonu ass *più f* cirtiens, kas it kā pārtrauc viegli “līderīgo” balles atmosfēru.

9. AINA.²⁸⁶ HOMAS PIERADINĀŠANA (JAUNKUNDZE UN HOMA)

“Jaunkundzes garlaikotais skatiens apstājas pie Homas. Viņu deja atgādina tango, kas iemieso spēcīgu raksturu vienlaicīgas pievilkšanās un pretstāves enerģiju. Brīdī, kad Jaunkundze atraida Homas uzmācīgo flirtu, viņš apjēdz, ka beidzot pienācis laiks pamest naktsklubu.” (opera.lv 2023a)

Daļa veidota kā nelielas variācijas:

A (Mibemol, ~) **A1** (Si, ~) **A2** (Rebemol, ~ rediēz).

A posmā (443.–459. t.) tango ritmā ieturēto tēmu spēlē vijoļu duets paralēlās sekstās, pavadījuma vieglo dejiskumu akcentē stīgu *pizzicato*, kastaņešu un tamburīna iespēles, kas rada dienvidniecisku kolorītu. Posma pēdējās sešās taktīs atkal veidojas diagonālais akords – krītošu pustoņu “lavīna”, kas šajā baletā, kā jau minēts, saistās ar draudu, saspringuma izjūtu.

A1 posmā (460.–467. t.) joprojām skan duets paralēlās sekstās, taču tagad jau citā tembru salikumā; to spēlē obojas, klarnetes, un vēlāk pievienojas flautas un vijoles.

A2 posmā (468.–484. t.) tēmu pārņem metāla pūšaminstrumenti. Dinamikas kāpinājumu no 479. takts pasvītro akcentētie tritona atkārtojumi kontrabasu, tubas un trombonu partijās; turpat pievienojas arī timpānu tremolo. Šajā posmā, 469. taktī, partitūrā atklāju vienīgo nošu pārraksta kļūdu – trombonu partijā (1. un 2. trombonam jādublē bastrombona un tubas līnija, resp., do vietā pirmajā taktsdaļā jāspēlē rebemol).

²⁸⁶ Partitūras 84.–90. lpp.

10. AINA.²⁸⁷ PĀREJA LAIKĀ (1)²⁸⁸ (JAUNKUNDZE UN HOMA)

Ievada skanīgais tremolo (no *fff* līdz *mp*) savā ziņā liecina par iepriekšējās naktskluba vides (un ar to saistītā laika) attālināšanos.

Mūzikas materiāls šeit ir viendabīgs, iezīmīgs galvenokārt ar faktūru un ritmu. Visu ainu, izņemot ievadu (485.–491. t.) un noslēdzošās sešas taktis, caurvij klavieru sešpadsmitdaļu sekstoļu pasāžas ostinato. Par nosacītu tonālo balstu poliharmoniskajā kopskaņā var uzskatīt mi (kontrabasu, timpānu, tubas ērģelpunkts). Uz šī fona vērojamas nelielas kolorīta maiņas: sākumā (pēc ievada) viegli saspringto noskaņu rada stūginstrumentu gari vilkto skaņu tremolo, bet no 497. takts vairāk priekšplānā izvirzās metāla pūšaminstrumenti – arī gari stieptas skaņas, savveida “mākoņi”, kas vairākkārt tuvinās/attālinās daļas gaitā. Savukārt sitaminstrumentu iespēles sākumā ir neregulāras, taču no 505. takts tās līdzās klavieru ostinato rada laika rituma/pulksteņa tikšņu iespaidu. Vēlāk (no 508. t.) pievienojas haihats (no džeza sitaminstrumentu komplekta aizgūts pedāļšķīvis) ar sešpadsmitdaļu ostinato. Ainas noslēgumā (no 510. t.) kopskaņu vēl kuplina zvani, kas rosina svinīgāku, baznīcai tuvu gaisotni.

11. AINA.²⁸⁹ CITI HOMAS BRUTA SAPŅI. RAGANA. NAKTS LIDOJUMS (HOMAS MĀJĀS)

“Homas iekšējo nemieru kāpina Jaunkundzes parādīšanās. Viņa to biedē, šķietami pārvērtusies par kādu ellišķīgu būtni. Jaunkundze pakļauj puisi, liekot piepildīt savas vēlmes, kuru pārmērība Homam liek zaudēt spēkus.” (opera.lv 2023a)

Šī ir pirmā cēliena izvērstākā aina, kur tiek sasniegta būtiska kulminācija gan muzikālā ziņā, gan varoņu attiecību tēlojumā uz skatuves. Aina veidota divdaļu formā ar otrās daļas saīsinātu atkārtojumu:

ievads (Sibemol~) **A** (a – mi~, **saite** – ~, **b** – ~) **B** (c **c1** – Rebemol, **d** – ~, **c2** – mibemol) **koda** – rebemol.

Ainas **ievada** materiāls (*Largo*, 522.–538. t.) atgriežas arī visa baleta epilogā jeb 24. ainā. Tas var asociēties ar laišanos sapnī, sava veida transa starpstāvokli starp nomodu un sapni – dominē krītoši, melodiski līkločoti un galvenokārt hromatismiem bagāti m2 un m3 motīvi koka pūšaminstrumentu partijās. Asinhronā ritma pulsācija brīžiem (530.–532. t.) var radīt izpildījuma grūtības orķestra mūziķiem, ko

²⁸⁷ Partitūras 91.–97. lpp.

²⁸⁸ LNOB mājaslapā (opera.lv 2023a) šī aina nav īpaši nodalīta un kļūst par iepriekšējās ainas turpinājumu.

²⁸⁹ Partitūras 98.–121. lpp.

Largo temps²⁹⁰ tikai palielina. Tāpēc, jau iepazīstot partitūru, nobrieda doma izraudzīties nedaudz ātrāku pamattempu²⁹¹, kas ļautu organiskāk savīties kopā koka pūšaminstrumentu partijām. Arī *crescendo* frāžu noslēgumos (526. un 533. t.) prasa īpašu diriģenta un mūziķu uzmanību, lai dinamika un ritms būtu saskaņoti – tādēļ šķīta lietderīgi pagarināt kopīgās frāzes izskaņu 533. taktī par vienu astotdaļu, nedaudz paildzinot iespēju mūziķiem saklausīt citam citu. Visas šeit minētās idejas vēlāk īstenoju, saskaņojot tās ar komponistu.

A daļas (a 539.–551. t., saite 552.–557. t., b 558.–565. t.) pamatā ir deja, kuras gaitā Jaunkundze apliecina savu varu pār Homu un sapnī rotaļājoties pakļauj viņu savām iegribām. Pirmais formas posms (**a**) izceļas ar izteiktu ritmiskumu – uz kontrafagota un kontrabasu ostinētās astotdaļu pulsācijas pamata koka pūšaminstrumentu skanējums pamazām virzās arvien augstāk tesitūras ziņā, pieaugot gan faktūras biezumam (fagoti, tad angļu rags un obojas, visbeidzot, pikolo flauta), gan pamattempa intensitātei (*poco a poco accelerando*). **Saitē** un otrajā posmā (**b**) savukārt spilgtākais materiāls ir strauji kāpjošas/krītošas hromatiskas gammveida pasāžas, kas izvijas cauri dažādu instrumentu balsīm (zīmīgi, ka b posmā saklausāms mūzikas materiāls, kas atvasināts no ievada sapņainās tēmas, taču šoreiz rada jau “ellišķīgas” dejas aizmetņus).

Aina turpinās ar **B daļu** (c 566.–573. t., c1 574.–580. t., d 581.–589. t., c2 590.–608. t.). Šeit atgriežas iekāres tēma, kas sākotnēji izskan divos viļņos (**c1** un **c2** posmos). No izpildījuma viedokļa pirmajām vijolēm tehniskā ziņā neērtas ir ātrās, kāpjošās oktāvu pasāžas 573. un 580. taktī: šeit intonatīvai un ritma precizitātei jāveltī zināms *tutti* mēģinājumu laiks, kā arī daļa no stīgu grupu darbiem. Vēl no diriģenta skatpunkta vēlētos atzīmēt **d posmu**, kurā metāla pūšaminstrumenti izvirzās priekšplānā – šeit diriģentam būtiski panākt, lai tie neskanētu pārāk smagnēji un tiktu spēlēti, tiecoties uz priekšu, bet vienlaikus ritmiski korekti (duoles pret triolēm).

Iekāres tēmas trešā atgriešanās jeb **c2 posms** (590.–608. t.) ir šīs ainas un visa pirmā cēliena saturiskā kulminācija. Skan pilns orķestra *tutti*, iekāres tēmas melodiju dublē dažādi instrumenti, turklāt īpaši izceļas stīgu un pūšaminstrumentu augšējā tesitūra; savukārt altu un otro vijoļu strauji kāpjošās pasāžas ir caurvijattīstības elements, kas pārņemts no d posma. Šis posms ir zīmīgs arī ar vairākkārtējām tempa

²⁹⁰ Ceturtdaļa atbilst metronoma norādei 46.

²⁹¹ Ceturtdaļa aptuveni atbilst metronoma norādei 52.

maiņām, kas ir nelielas, tomēr būtiskas kopējā muzikālās attīstības līnijā (piemēram, 597.–600. t.).

Ainas kulmināciju nomaina neliela **koda** (609.–613. t.), kurā kontrafagota, fagotu un kontrabasu krītošā melodija (m3 un sekundu intonācijas) mūs atkal atgriez sava veida transa starpstāvoklī starp sapni un nomodu (līdzīgi kā ainas ievadā; arī intonatīvā ziņā saklausāmas līdzības ar kontrafagota solo epizodi ievada noslēgumā).

12. AINA.²⁹² LIDOJUMS²⁹³

“Jaunkundze kā ragana, apsēdusi Homu, piespiež viņu lidot pāri fantastiskai ainavai. Homa cīnās, līdz Jaunkundzes burvju vara ir lauzta. Dusmās par pieredzēto pazemojumu, Homa kļūst varmācīgs.” (opera.lv 2023a)

Aina ir veidota divdaļu formā:

A (a b – mi) B (c – fa).

A daļu (614.–667. t.) vieno skaņas mi poliostinato (timpānu un vargāna partijās), kam epizodiski pievienojas citi instrumenti, radot fantastiska, ellišķīga lidojuma tēlu (**a**); uz šī fona izceļas koka pūšaminstrumentu krītošās sešpadsmitdaļu pasāžas (piemēram, 631. un 633. t.); vēlāk (no 638. t.) pievienojas arī metāla pūšaminstrumenti. Posma noslēgumā, no 646. takts, parādās un vairākkārt izklāstīts jauns mūzikas materiāls **b** (*crescendo*), diagonāli pieaudzējot skaņas. Atsevišķos fragmentos izmantota pamazinātās skaņkārtas skaņurinda (toņu-pustoņu regulāra mija; no 651. t. stīgu grupā, no 653. t. stīgu grupas un flautas partijā, no 662. t. līdz posma noslēgumam – vibrafona partijā ar pakāpenisku pārējā orķestra iesaisti).

Līdz ar didžeridū pievienošanas orķestra kopskaņai sākas formas **B daļa** (668.–706. t.), kur par ostinētu pamatu kļūst skaņa fa, un šī “pacelšanās” pustoni augstāk rada arī skaidri audiālu attīstības, kāpinājuma iespaidu. Te daudz spilgtāk nekā iepriekš priekšplānā izvirzās diagonāli tvertais augšupkāpums, kas tagad nav vairs tikai vienai instrumentu grupai – var atzīmēt, piemēram, stīgu grupas un vibrafona dublējumu 670.–685. taktī. Šis dublējums pazūd vienīgi pēdējā stīgu grupas kāpinājumā (694.–703. t.). Ar kulmināciju *fff* 705. taktī šī attīstība un lidojums spēji apraujas: Homa, pielietojot fizisku spēku, ir radījis raganai (Jaunkundzei) ievainojumus, no kuriem viņa vēlāk mirst.

²⁹² Partitūras 122.–138. lpp.

²⁹³ Šī aina LNOB mājaslapā nav īpaši nodalīta un kļūst par iepriekšējās ainas *Homas mājās* turpinājumu.

13. AINA.²⁹⁴ PĀREJA LAIKĀ (2)²⁹⁵

Šeit gandrīz identiski atkārtots 10. ainas mūzikas materiāls, izņemot pašu ainas sākumu, kur komponists mainījis dinamiku (no *fff* uz *pp*), kā arī saīsinājis stīginstrumentu un timpānu tremolo akordu līdz pirmajai metāla pūšaminstrumentu iestājai (piecu taktu vietā trīs).

3.2. Otrais cēliens

14. AINA.²⁹⁶ FONOGRAMMA (HOMAS MĀJĀS)

“Homa vienatnē cenšas saprast, vai pagājušās nakts notikumi ir tikai viņa iztēles auglis, jeb tīra patiesība.” (opera.lv 2023a)

Otrais cēliens iesākas ar aptuveni minūti ilgu fonogrammu Nr. 1; tajā skan noslēpumaina sievietes balss, kas sauc Homu.²⁹⁷ Fonogrammas laikā atveras skatuves priekšskars, un skatuves dzīlēs (kubā) redzams Homa, kurš tikko modies un cenšas saprast, vai nule piedzīvotie nakts notikumi ir bijuši ļauns sapnis, vai tomēr baisa īstenība. Jau pirms orķestra korektūrām, vērojot Kijivas ieraksta video kopā ar LNOB māksliniecisko vadītāju Mārtiņu Ozoliņu, radās ideja, kā izcelt tieši īstenības (realitātes), ne sapņa dimensiju – proti, fonogrammas skanējumu nolēmām papildināt ar vēja zvaniem “dzīvā” izpildījumā.

15. AINA.²⁹⁸ HOMA VIENS²⁹⁹

“Homam pārdomas pārtrauc Kunga apsardze. Homa mēģina aizbēgt, tomēr apsargi ir nepielūdzami: viņiem pavēlēts pusi nogādāt Kunga mājās.” (opera.lv 2023a)

Aina ir veidota divdaļu formā:

A (mibemol) **B** (fadiēz~).

A posms (754.–771. t.) iesākas ar arfas ostinato astotdaļu pulsāciju (vientuļas balss asociācijas), ko pārtver pirmo vijoļu grupa. Vērts atzīmēt, ka tieši pirmās vijoles un stīgu grupa kopumā šajā baletā pārsvarā ataino Homu un viņa pārdzīvojumus; šoreiz pirmās vijoles veido smeldzīgi minorīgu melodiju, kas savijas ar otro vijoļu piebalsīm

²⁹⁴ Partitūras 139.–145. lpp.

²⁹⁵ LNOB uzvedumā tas joprojām ir ainas “Homam mājās” turpinājums.

²⁹⁶ Partitūras 146. lpp.

²⁹⁷ Rodins: “Pannočkas [Latvijas uzvedumā Jaunkundzes – K. Ā.] balss skan absolūti burvīgi Ivana Franko [Ivan Franko, 1856–1916] vārdā nosauktā teātra aktrises Anželikas Savčenko [Anzhelika Savchenko, dzimusi 1982. gadā] brīnišķīgā izpildījumā.” (Rodin 2019)

²⁹⁸ Partitūras 147.–152. lpp.

²⁹⁹ LNOB iestudējumā tas ir iepriekšējās ainas *Homam mājās* turpinājums.

un altu tremolo, kā arī ar koloristiskām sitaminstrumentu (zvaniņu, trijstūra, vēja zvanu u. c.) iespēlēm fonā. Uz skatuves parādās divi apsargi, kas vēlas Homu vest uz Kunga namu, izmantojot fizisku spēku. Augšupkāpjošajam arfas astotdaļu ostinato noslēdzoties, ieskanas rečitējoša čellu grupas solo frāze (764.–769. t.) krītošās intonācijās, kas asociējas ar Homas iekšējo balsi un drūmām nojautām. Kā neliels cerību stars izskan šī posma pēdējās divas taktis (770., 771. t.), kurās čellu melodiju pārtver pirmās vijoles.

B posma (772.–792. t.) sākumā mežragu astotdaļu ostinato kļūst par fonu koka pūšaminstrumentu tēmai, kuras attīstībā būtiska loma ir astotdaļu un duoļu pretstatījumam, savā ziņā muzikāli ilustrējot cīņu starp Homu un apsargiem. Atsevišķas šī formas posma ritmintonācijas atgādina iekāres tēmu (sal. 413.–421. t.), tādā veidā liekot nojaust Jaunkundzes klātbūtni (lai arī Homa to vēl nezina, apsargi viņu ved pie mirušās Jaunkundzes). Jau pētot partitūru, nopratu, ka epizodē no 772. līdz 776. taktij lūgšu stīginstrumentus spēlēt *pianissimo* partitūrā rakstītā *mezzo piano* vietā, pretējā gadījumā koka pūšaminstrumentu melodiskā līnija uz stīginstrumentu fona opernama Lielās zāles akustikā būs teju nedzirdama.

Mūzikas materiālam attīstoties, pakāpeniski bagātinās orķestra instrumentu klāsts, līdz 787. taktī tiek sasniegta ainas kulminācija, kad apsargi iegūst varu pār Homu, salaužot viņa pretestību. Noslēdzošais stīgu grupas tremolo *crescendo/diminuendo* viltņi (789.–792. t.) izskan kā simboliska skaniska arka ar ainas sākumu, taču tagad nepārprotami drūmā un baiļpilnā raksturā.

16. AINA.³⁰⁰ HOMA UN APSARGI (APSARDZES DARBINIEKU IERAŠANĀS)

Sīžetiskā ziņā šajā ainā turpinās iepriekš aizsāktā Homas un apsargu pretstāve.

Aina veidota variantu formā ar ievadu un kodu:

Ievads (Sibemol) **A** (fa) **A1** (labemol, la) **Koda** (la).

Ievads (793.–799. t.) sākas ar zemo stīginstrumentu *pizzicato*, kam pamazām pievienojas augstākie šīs grupas pārstāvji un koka pūšaminstrumenti – tiek imitēta apsargu smiešanās par Homu, taču, sekvencējot vienu motīvu, satraukums pamazām pieaug.

³⁰⁰ Partitūras 153.–158. lpp.

Tas pieved pie **A posma** (800.–811. t.) un galvenās tēmas, kas uzticēta trompetei un varētu saistīties ar Homas centieniem atbrīvoties – dzelžainu, maršveidīgu raksturu tai piešķir pavadījuma ostinato ceturtdaļu pulsācijā. Otrais attīstības vilnis **A1** (812.–820. t.) ir vēl pakāpi augstāks (balsta skaņa no fa pārvietojusies uz labemol), un tēmu atskaņo pirmās vijoles (oktāvu dublējumā). Jāatzīst, ka intonatīvā ziņā šis izklāsts ir gana sarežģīts, jo augšējais *divisi* ir neērts, un jebkura neprecizitāte ir labi dzirdama.

821. taktī melodiskā attīstība it kā iestrēgst, un metāla pūšaminstrumentu akcentētā artikulācija uztverama kā nepārvarama fiziskā spēka simbols (pretstatā trompetes un pirmo vijoļu iepriekšējai trioļu pulsācijai). Zīmīgi, ka metāla pūšaminstrumenti iesāk šo fiziskā spēka raksturojumu, taču stīgu grupa, kas iepriekš saistījās ar Homas centieniem izrauties, it kā piekāpjas un no 825. takts pievienojas *marcato* ceturtdaļu pulsācijai – Homas brīvības gars ir salauzts.

17. AINA.³⁰¹ SOTŅIKA RĪKOJUMS (KUNGA NAMĀ)

“Homa, bagātīgi atalgots, negribīgi apņemas baznīcā trīs naktis pēc kārtas vienatnē aizlūgt par Kunga mirušās draudzenes dvēseli.” (opera.lv 2023a)

Aina ir veidota divdaļu formā:

A (re) **B** (fadiēz).

A posmā (838.–851. t.) priekšplānā izvirzās pirmo vijoļu grupas bezgalīgā melodija. To pavada zemo stīginstrumentu *pizzicato* ar timpānu iesaisti, un kopskaņa rada nolemtības, sēru marša asociācijas. Melodiskajā līnijā izceltas gan krītošas, gan augšuptiecošas sekundas, un tās monoloģiskais (brīvi rečitējošais) izklāsts atspoguļo Homas pārdzīvojumus, kamēr Kungs pār viņa galvu laipni kaisa naudu. Turpmākais **B posms** (852.–859. t.) sākas kā krass pretstats – kordebaleta kustības ātrums uz skatuves strauji palielinās (aplveida virzība ar svečturiem rokās), tāpēc būtisks ir arī spējš muzikāls pavērsiens. Šajā posmā priekšplānā izvirzās pirmo un otro vijoļu pamīšus krītošās līnijas, kas horeogrāfiski sasaucas ar kordebaleta virzību no abām skatuves pusēm, strauji savijoties vienā veselumā. Savukārt noslēguma akorda (857. t.) skanējuma brīdī, vienlaikus ar rokas mājienu video projekcijā, kordebalets tiek “aizdzīts” no skatuves – baznīcas sveces tiek nopūstas pirms nākamās ainas (“Pirmā nakts baznīcā”).

³⁰¹ Partitūras 159.–161. lpp.

18. AINA.³⁰² PIRMĀ NAKTS (PIRMĀ NAKTS BAZNĪCĀ)

“Homa ar šausmām saprot, ka mirusī ir viņam pazīstamā Jaunkundze. Homa vēlētos bēgt, tomēr apzinās, ka tas vairs nav iespējams, jo nauda no Kunga jau ir saņemta. Lai pasargātu sevi un savu dvēseli no ļaunajiem gariem, Homa ar krītu ap sevi apvelk apli un uzsāk aizlūgšanu. Mirusī Jaunkundze moka Homas dvēseli, jo krīta aplis viņai traucē piekļūt Homas fiziskajam ķermenim. Tikai gaiļa dziesma rītausmā piespiež infernālo Jaunkundzi atgriezties zārkā.” (opera.lv 2023a)

Aina ir veidota caurviju formā:

A (mibemol) **B** (Si) **C** (fa) **Saite** (re) **D** (fadiēz~, labemol) **E** (~) **Saite** (si~) **F** (mibemol~) **G** (~).

Šajā ainā, tāpat kā divās turpmākajās “naktīs baznīcā” (21., 23. ainā) un epilogā, Homa iegūst savveida “dubultnieku” – līdzās galvenajam varonim uz skatuves darbojas viņa Dvēsele. Tā visiem spēkiem cenšas pretrunu mocīto jaunekli pasargāt viņa cīņā ar nešķīstajiem gariem.

Ainas pirmais posms (**A**, 860.–899. t.) iezīmīgs ar mūzikas, videoprojekcijas un skatuves kustības sinhronitāti, kas tiek panākta ar klicka palīdzību. Roka videoprojekcijā dancina Homu pēc sava prāta, līdz visbeidzot nosit viņu pie zemes.

Seko konsonantu, diatonisku mažora kvartsekstakordu un trijskaņu mija oboju un angļu raga partijā (**B**, 900.–907. t., skat. piemēru 3.5.), turklāt ritmiski tiek imitēts pareizticīgo baznīcas dziedājums *Gospodi pomilui* (Kungs, apžēlojies) – kā uzsver komponists, skanējums veidots kā nots pret zilbi (Rodin 2023: intervija).

Piemērs 3.5. Oboju un angļu raga partijas 2. cēliena 18. ainas 897.–907. taktī

³⁰² Partitūras 162.–186. lpp.

Tomēr sakrālo dziedājumu pēkšņi pārtrauc sitaminstrumentu *forte* un akcentēts akords (905. t.) – Jaunkundze zārkā atmostas.

Turpinājumā (C, 908.–915. t.), diagonāliem akordiem izplešoties, līdzīgi kā baleta 1. ainas sākumposmā, iezīmējas pamazinātu septakordu harmonija. Taču 1. ainā sākummotīvs attīstījās vairāku *crescendo* viļņos, turpretī šoreiz īstenots viens pakāpenisks *crescendo* – Jaunkundze ceļas un mēģina tuvoties Homam, tomēr krīta aplis neļauj viņai tam pieskarties.

Saite (916.–928. t.) sākas ar asinhroniem kociņu signāliem, taču pāraug sinhronā sešpadsmitdaļu pulsācijā – nepārtrauktās mazās sekundas repetīcijās, kas dažādās orķestra grupās nostiprinās pakāpeniski, sākot ar čelliem un beidzot ar pikolo flautu. Šī m2 intonācija ar sešpadsmitdaļu pulsāciju dzirdama arī nākamā formas posma fonā (D, 929.–946. t.). Stīginstrumentu un koka pūšaminstrumentu melodija, kas aizsākas ar krītošu sekundu, sasaucas ar smeldzīgo, monoloģisko tēmu 17. ainas A posmā un raksturo Homas pārdzīvojumus. Tēma attīstās divos viļņos; otrais no tiem (no 939. t.) iesākas pirmo un otro vijoļu partijās, taču toni augstāk, kāpinot ekspresiju.

Kā virsotne seko **E posms** (947.–953. t.) – fanfarveida, majestātiska metāla pūšaminstrumentu tēma (sekundu pretvirze trompešu un trombonu partijās ar mežragu astotdaļu figurāciju *ff* dinamikā), kam fonu veido stīginstrumentu hromatiskās sešpadsmitdaļu pasāžas. Jaunkundze cīnās ar baltā tērpto Homas dvēseli un cenšas to pakļaut.

Nākamajā **saitē** (954.–963. t.) zīmīga loma ir zvaniem. Savukārt stīginstrumentu melodijas kāpjošā virzība pieved pie ainas kulminācijas zonas jeb **F posma** (964.–981. t.). Šeit plašā orķestra *tutti* skanējumā atgriežas jau 8. un 11. ainā izmantotā, ar Jaunkundzes tēlu saistītā iekāres tēma. Kaismīgā kantilēna veidojas vairākos attīstības viļņos (otrais – no 969. t., un šķietami aizsākas arī trešais, 979. t.), taču to negaidīti pārtrauc ainas **noslēguma posms G** (982.–988. t.) – gaiļa rīta dziesmas atveids. Iepriekš (2. ainas sākumā) gaiļa dziesmu imitēja koka pūšaminstrumenti, taču tagad tiem pievienojas arī trompetes, tāpēc skanējums ir vēl spožāks un asāks. Gaiļa dziesmas iztraucēti, ellišķīgie tēli steigšus pamet baznīcu (muzikālā ziņā izteiksmīgs ir orķestra straujais *crescendo*, kam pamatā ugunīga stīgu grupas sešpadsmitdaļtrioļu pulsācija), savukārt Homa, izskanot ainas noslēdzošajam *tutti* akordam *ffff*, pakrīt uz skatuves bezspēkā.

19. AINA.³⁰³ FONOGRAMMA Nr. 2 (PIEVIŅAS MIELASTĀ)

Šajā ainā skan aptuveni 45 sekunžu fonogramma, kuras laikā baleta mākslinieki sagatavo skatuvi Jaunkundzes piemiņas mielastam. Fonogrammā dzirdama draudīga rēkoņa, smieklī un citas ar elišķīgajiem spēkiem saistītas skaņas, kuru dinamikas gradācija pieaug *crescendo* veidā. Kulminācijā skan ierakstīts tamtama signāls. Ņemot vērā sekojošo *attacca*, šeit diriģentam lietderīgi nogaidīt, kamēr izdziest tamtama pēcskaņa (pāris sekundes), un tad turpināt ar nākamās ainas zvanu skaņām *attacca*, lai ainas pārietu cita citā pēc iespējas plūstošāk un starp tām nebūtu neveikla klusuma brīža.

20. AINA.³⁰⁴ PIEVIŅAS MIELASTĀ

“Homa kā viesis piedalās piemiņas mielastā, ar visiem spēkiem cenšoties aizmirst naktī piedzīvoto.” (opera.lv 2023a)

Aina ir veidota divdaļu formā:

ievads A (a, a1, a2 – Solbemorl) B (c si + a3 Solbemorl + d sol + e mi, d sol).³⁰⁵

Būtiskākais vienojošais materiāls, kas izklāstīts jau **ievadā** (1006.–1016. t.), ir zvanu ostinato – trīs taktu melodiska frāze krītošā intonācijā, iezīmīga ar palielinātiem intervāliem (pl2, pl1), kas rada piemiņas mielastam atbilstošu, svinīgu un reizē nolemtības pilnu gaisotni. Ievadam sekojošajā **A daļā** (1017.–1041. t., skat. piemēru 3.6.) metāla pūšaminstrumentu (mežragu, trombonu) saspēlē parādās jauns tematiskais elements – korāliski konsonanti akordi, kas papildina piemiņas mielasta noskaņu.

Piemērs 3.6. Mežragu un trombonu partijas 2. cēliena 20. ainas 1016.–1023. taktī

³⁰³ Partitūras 187. lpp.

³⁰⁴ Partitūras 188.–202. lpp.

³⁰⁵ Ar plusa zīmi šajā shēmā apzīmēts process, kurā mūzikas materiāli kontrapunktiski uzslāņojas cits citam.

Iezīmējas trīs šī materiāla attīstības viļņi (attiecīgi, **a**, 1017.–1023. t., **a1**, 1023.–1029. t., un **a2**, 1029.–1040. t.). Turklāt pirmo divu viļņu izklāsta gaitā disharmonisku kontrastu korāliskumam rada baleta mākslinieku sāpju kliegzieni, kas nedabiski izmocītās balsīs skan no abām skatuves pusēm. Trešais vilnis ir gan visapjomīgākais, gan visskanīgākais (pirmoreiz iesaistās visa stūginstrumentu grupa, kas līdz tam klusējusi).

Savukārt A posma noslēgumā, dziedot zvanu skaņai, 1041. taktī iesākas **B daļa (c)**. Vispirms čellu partijā atgriežas 3. ainas sākummateriāls (pulksteņa motīvs); tur tas skanēja saistībā ar mācību tēlojumu (tritonu ostinato vienmuļā pulsācijā). No 1045. takts tam kontrapunktiski uzslāņojas jau iepriekšējā A posmā izmantotā piemiņas mielasta tēma (**a3**, vibrafons, metāla pūšaminstrumenti), savukārt no 1051. takts – flautu spēlēta dejiska, rotaļīga, tautiska tēma (**d**). Visbeidzot, 1054. taktī kontrapunktisko kopskaņu bagātina pirmo vijoļu tēma (**e**, skat. piemēru 3.7.), ko komponists Aleksandrs Rodins intervijā īpaši izceļ:

“Šī ir vienīgā ukraiņu tautas tēma [baletā], saucas *Oj chij to kin' stoit'*. To ļaudis bieži sāk dziedāt svētkos, kad ir kārtīgi iedzēruši. Tai ir jābūt saklausāmai. Uz visa šī haosa fona tai jābūt nedaudz reljefākai – ne pirmajā plānā, bet tomēr nedaudz... Tad būs interesantāk.” (Rodin 2023: intervija)

Piemērs 3.7. Pirmo vijoļu partija 2. cēliena 20. ainas 1053.–1056. taktī

Noslēgumā (no 1064. t.) paliek tikai sitaminstrumenti un pikolo flauta ar tautiski rotaļīgo tēmu (**d1**). Tad instrumenti cits pēc cita izstājas – flauta, pikolo flauta, tamburīns un lielās bungas. Komponista intervijā sniegtais komentārs: “Un viss tas apraujas, un kļūst baisi, jo visi apklust, bet Homa vēl neko...” (Rodin 2023: intervija)

Kopā ar Rektora (Kunga) knipi Homa tiek vispirms pagriezts un tad aizdzīts no skatuves (sinhroni ar pēdējo lielo bungu sitienu).

21. AINA.³⁰⁶ OTRĀ NAKTS (OTRĀ NAKTS BAZNĪCĀ)

“Jaunkundze turpina mocīt Homas dvēseli, šoreiz viņai palīdz arī citi tumšo spēku pārstāvji. Šausminošo saietu pārtrauc rīta gaiši.” (opera.lv 2023a)

Līdzīgi kā “Pirmā nakts”, arī šī aina ir veidota caurviju formā:

Ievads (fadiēz) **A** (**a** – fadiēz) **Saite** (mi) **B** (**b**, **b1** – re) **C** (**c** – dodiež, **c1** – mibemol, **d** – sol) **D** (**e** – sibemol).

Par **ievadu** kļūst fonogrammas materiāls: 45 sekundes skan lūgšanas dažādās balsīs (gan sievietes, gan vīriešu).³⁰⁷ Savukārt **A daļas** (**a**, 1076.–1104. t.) tēma vibrafona partijā veido arku, taču reizē arī izteiksmīgu kontrastu ar baleta 1. ainas b posmu (28.–40. t.) – epizodi, kurā Homa bezrūpīgi baudīja dzīvi dāmu ielenkumā un videoprojeksijā plauka zāle un puķes. Tomēr šoreiz vibrafona partijā pulsējošajiem minora akordiem un sekundu saskaņām uzslāņojas nevis pirmo vijoļu “nopūtas” kā 1. ainā, bet kāpjoši motīvi koka pūšaminstrumentu partijās (sākot ar pikolo flautu). Spilgts pavērsiens, it kā saspringta ļaunu gaidu noskaņa (Jaunkundze vēl guļ) iezīmējas epizodē, kurā priekšplānā izvirzās stūginstrumentu diagonāli krītošās sekundas (1092.–1101. t.): koka pūšaminstrumenti tobrīd apklust. Šī ir vienīgā vieta baletā, kur krītošās sekundas netiek dublētas vibrafona partijā, un bez šī balsta stīgu tremolo radītais mākslinieciskais efekts ir jo baisāks savā “spokainajā” neskaidrībā.

1102.–1104. takts veido īsu noapaļojumu, atgriežoties pie ainas melanoliski liriskā sākumrakstura un faktūras.

Saites (1105.–1117. t.) iestāja sakrīt ar baleta sižeta tālākattīstību: Jaunkundze ir pamodusies, un ap Homas zīmēto krīta apli drūzmējas mošķi. Dažādās instrumentu grupās cita pēc citas veidojas hromatiskas melodiskās līnijas, līdz beidzot tās apvienojas orķestra *tutti* (no 1113. t.)

Kā reakcija un glābiņa meklējums seko **B daļa** (1118.–1152. t.). Tās pamatā ir dziedošā, taču reizē satraukta, astotdaļu pulsācijā ieturēta tēma stūginstrumentu partijā – pareizticīgo lūgšanu stilizācija. Tā ietver divus attīstības viļņus – **b** (1118.–1134. t.) un **b1** (1135.–1152. t.). Otrajam no tiem vedot uz arvien lielāku kāpinājumu, sākas caurviju formas nākamā daļa **C** (1153.–1176. t.). Astotdaļu pulsācija saglabājas, un tagad tā ir izteikti augšupkāpjoša, stīgām pievienojas metāla pūšaminstrumenti, virzība

³⁰⁶ Partitūras 203.–218. lpp.

³⁰⁷ Lūgšanas tekstus deklamē Kijivas Modernā baleta teātra mākslinieks Andrijs Čaplīks (*Andrij Chaplik*) un iepriekšminētā aktrise Anželika Savčenko.

uz kulmināciju atkal veidojas vairākos viļņos (**c**, 1153.–1159. t., **c1**, 1160.–1167. t.). Kulminācijā (**d**, 1168.–1176. t.) diagonālais akords rodas, iestājoties vispirms trompetēm un pēc tam citiem metāla pūšaminstrumentiem. Šoreiz tas veidots, nevis pievienojot arvien augstāku tesitūru, bet pretēji, raisot asociācijas ar krišanu pazemē.

Arī šī aina noslēdzas ar gaiļa dziesmu (**e**, no 1177. t.), kas pārtrauc otro nakti.

22. AINA.³⁰⁸ PĒDĒJĀ TIKŠANĀS AR DRAUGIEM (HOMAS IZMISUMS)

“Tumsā ieslodzītais Homa zaudē cerības, ka varētu izglābties. Viņam atļauj satikties ar Tibēriju Gorobecu un Haļavu. Draugi cenšas uzmundrināt izmisušo biedru, bet ir bezspēcīgi, jo Homa jūt, ka viņa liktenis ir izlemts.” (opera.lv 2023a)

Aina ir veidota trijdaļu formā:

A (**a** mibemol~) **B** (**b**~, **c** si/do, “**a**” mibemol~) **A** (**a1** mibemol~) **Koda** mibemol/do.

Ainas sākumā, **A daļā** (**a**, 1184.–1200. t.), Homa ir viens pats, ieslodzīts pie Kunga. Pamattēma, līdzīgi kā citos viņa emocionālo pārdzīvojumu brīžos, uzticēta stīginstrumentu grupai: izteiksmīgo, sāpju pilno melodiju, kas bagāta ar mazo sekundu vijumiem, iesāk otrās vijoles un alti. Ik frāzes beigās (1187., 1193. t.) Homa metas uz vienu vai otru skatuves pusi, kā mēģinot aizbēgt, taču saskaras ar apsargiem (to žesti liecina, ka pie galvenā varoņa pieres tiek pielikti iedomu ieroči). Melodijas kantilēnu pārtrauc arī tremoloveida nonakords, kurā foniski izcelta m2 saskaņa, sibemol–dobemol (1193. t.). Šajā brīdī video parādās roka, kas ievēl Homu atkal nebrīvē, uz īsu brīdi ieskanas arī iekāres tēmas sākummotīvs (1197.–1199. t.)

B daļā (vidusdaļā, 1201.–1230. t.) atainota tikšanās ar draugiem, kas sākas aktīvi un šķietami mundri, ar motorisku *staccato* pulsāciju (**b**, 1201.–1207. t.). Asumu un atsperīgumu piešķir tāds artikulācijas paņēmieni kā flautu spēle, izpildot dubultsitienu ar mēli (no 1205. t.), kas sešpadsmitdaļas pārvērš trīsdesmitdivdaļās. Joprojām jūtams dramatisms, šai ziņā būtiskas ir motoriskās kustības divas pēkšņās apraušanās. Savukārt **c posmā** (1208.–1218. t.) stīginstrumenti veido pakāpeniski topošu, draudpilnu klasteri pa pustoņiem, taču vienlaikus flautas un ksilofona partijā skan aprauti, asinhroni motīvi; to izkārtojumā nav iekšējās loģikas (līdzīgi Morzes kodam). Komponists izteica vēlmi šeit dzirdēt pēc iespējas spalgāku skaņu

³⁰⁸ Partitūras 219.–233. lpp.

(Rodin 2023: intervija); jau studējot partitūru, sapratu, ka nebūs viegli to panākt, jo flautas tesitūra ir samērā zema (mēģinājumu procesā, veltot šai epizodei lielu uzmanību, tomēr izdevās sasniegt vēlamo rezultātu). Ksilofonam, kas pārņem šo motīvu no 1213. takts, to vieglāk akustiski izcelt. Posms noslēdzas ar asu akordu (fa–sibemol–si–mi) – tā ir ainas pirmā kulminācija, un zīmīgi, ka tajā atkal ietverta pustoņa saskaņa sibemol–si, kas šajā daļā ir savveida kods (sal. ar 1193. t.).

Sākas noslēdzošais vidusdaļas posms “a” (1219.–1230. t.): draugi vēl nav aizgājuši, taču jūt, ka Homu no viņa izmisuma vairs neizdosies izraut. Melodija šeit atvasināta no ainas sākumtēmas; divu solovijoļu duetā un oktāvu augstākā reģistrā tā skan vēl žēlāk un noslēdzas ar krītošu klasteri, kam pievienojas pūšaminstrumenti. Šajā posmā problēmu var radīt instrumentu akustiskā specifika, kur stīgu un metāla pūšaminstrumentu tembrālās krāsas uztveramas labi, taču koka pūšaminstrumentiem dinamikas balanss nav labvēlīgs.

Ainas **reprīzē A1** (1230.–1247. t.) atgriežas sākotnējā kantilēna, līdz to strauji nomaina *subito piano* (1240. t., fermāta). Saskaņā ar partitūru, pēc tam būtu jāveido pakāpenisks kāpinājums (*mezzo piano, mezzo forte*), tomēr saziņā ar komponistu noskaidrojās, ka viņš savu ieceri mainījis un lūdza šeit uzreiz spēlēt ar skanīgu toni, jo citādi melodijas plūdums būtu pārlietu lirisks, klusināts un arī grūti uz skatuves sadzirdams (Rodin 2023: intervija).

No 1242. takts sākas vēl viens kāpinājums, atkal izmantojot pamazināto skaņurindu, un tas noslēdzas ar iekāres tēmas noslēgumam raksturīgajām sinkopēm *ff–fff* dinamikā (1244.–1247. t.).

Kodā (1248.–1253. t.), skanot enerģiskam unisonam ar zvanu līdzdalību, apsargi atgrūž draugus no Homas.

23. AINA.³⁰⁹ TREŠĀ NAKTS (TREŠĀ NAKTS BAZNĪCĀ)

“Jaunkundzes cīņai ar Homu pievienojas ne tikai ļaunie gari, bet arī visuvarenais Vijs. Tikai viņa spēkos ir pārraut krīta apļa aizsardzību. Homa ielūkojas Vija acīs – un tiek pazudināts.” (opera.lv 2023a)

Aina veidota jauktā formā, kurā caurviju princips savijas ar rondoveidību:

A fa **A1** fa **B** dodīēz, mibemol ~ **A2** sibemol **C** ~.

³⁰⁹ Partitūras 234.–259. lpp.

Par savveida refrēnu kļūst **A tēma** pamazinātajā skaņkārtā (pirmajā izklāstā 1254.–1266. t.) – lēns augšupkāpums, kas aizsākas zemo stīginstrumentu partijās, taču pēc tam, zemajiem metāla pūšaminstrumentiem virzoties augšup, aptver visu orķestra spektru, ieskaitot flautas. Šī tēma ir atsauce uz Homas tēlu, viņa centieniem, kaut arī gurdi, vēl pretoties ļaunajiem gariem. Pūšaminstrumentu iestājas brīdis (1259. t.) veido sasauci ar baleta sākumu (no 6. t.), arī šajā gadījumā izklāsts sākas no skaņas fa. Zvani piešķir tēmai liktenīgumu.

A1 posmā (1267.–1281. t.) tēma atkārtojas, tagad savijoties ar Homu raksturojošu mūzikas materiālu (skat. pirmo vijoļu krītošo m2 intonāciju, vēlāk tā parādās arī vibrafona partijā). Te atkal vērojama sasauce ar 1. ainas b posmu (28.–40. t.), kur Homa kavējas dāmu sabiedrībā un videoprojeksijā uzplaukst zāle un puķes.

Pēc trim attīstības viļņiem sākas nākamais formas **posms B** (1281.–1307. t.). Priekšplānā izvirzās mošķi un īpaši – Jaunkundze, kas ir visa centrā. Iezīmīgākais elements ir vienas skaņas repetīcijas sešpadsmitdaļu triolēs, uz kuru fona skan atsevišķas kāpjošas, straujas pasāžas, īpaši metāla pūšaminstrumentu un pikolo flautas partijās. Savu krāsu ienes arī zvaniņi, ksilofons, pirmās un otrās vijoles; respektīvi, tiek izcelti augstie un pa daļai ar spalgāku tembru apveltītie instrumenti. Pamazām kāpjošajās pasāžās iesaistās arī orķestra zemākās balsis, un 1293. taktī mūzikas ritējums pārāug dejā – pretstatā iepriekšējām vienas skaņas repetīcijām, tagad pavadījumu veido vijīgas trioles ar pustoņu intonācijām. Noslēdzošajam melodiskajam uzrāvienam augšup atkal seko *fff tutti* akordi, it kā atainojot Homas Dvēseles pretestību, centienus atgaiņāt mošķus. Līdzīga tipa akordi bija sastopami 11. ainā pēc iekāres tēmas (sal. 607. takti) – tur gan tie sekoja melodiski krītošai kustībai, un sinhronitāte veidojās nevis ar skatuves darbību, bet videoprojeksiju (brūkošu sienu).

Vēlreiz atgriežas nosacītais refrēns **A2** (1308.–1338. t.). Šoreiz tēma sākas vēl zemākā reģistrā, *mf* dinamikā. Pievienojas jauns ostinato, sākot ar zemajiem koka pūšaminstrumentiem dažādos ritmos; kāpinājums ir jūtams gan tesitūras, gan ritma ziņā. Komponists šajā posmā sevišķi vēlējas, lai būtu saklausāmas vibrafona spēlētās sekstoles (no 1331. t.). Posma noslēguma zonā pievienojas trompetes un augstākie stīginstrumenti. Kopumā šī lēnā attīstība, pamazām sabiezējot saspringtai un ļaunu vēstošai gaisotnei, rada lienošu, “tārpīgu” iespaidu.

Pēc *subito* aprāvuma seko ainas kulminācija – **C posms** (1339.–1361. t.) jeb Vija parādīšanās. Līdzās *col legno*, *pizzicato*, nenoteikta augstuma *glissando* un klavieru klasteriem te pirmoreiz izmantots t. s. šamaņa spieķis (*shaman's staff*) –

instruments, kas līdzīgs latviešu velna bungām. Tā kā LNOB orķestra rīcībā nav šāda instrumenta, bija jādomā, ar ko to aizvietot; secināju, ka līdzīgu efektu var iegūt, izmantojot zvārguļus un sitienu pa lielajām bungām.

No 1348. takts skan metāla pūšaminstrumentu krītošas hromatiskas pasāžas (skat. piemēru 3.8.), ko pats sev asociēju kā *Vija smieklus*; tās pamazām arvien pieņemas spēkā (ritma skaldīšana), un, pievienojoties koka un augstākajiem metāla pūšaminstrumentiem, kopiespaids kļūst arvien šausminošāks un haotiskāks.

The image shows a musical score for measures 1348-1353. It features multiple staves for various instruments. The brass section includes 2Comi II IV, 2Tr-ni, Tr-ne Basso e Tuba, 2Tr-be I III, 2Tr-be II IV, 2Comi I III, 2Comi II, 2Tr-ni, and Tr-ne Basso e Tuba. The woodwind section includes 2Ob., 2Cl. I II, and 2Fag. The score is marked 'a2 senza sord. espress.' and 'ff'. The music consists of rhythmic patterns with triplets and slurs, creating a chaotic and intense sound.

Piemērs 3.8. Daļa partitūras 2. cēliena 23. ainas 1348.–1353. takstī

Vijoļu un altu partijās valda aleatorika, savukārt čelli un kontrabasi intonē gari stieptu klasteri. Ar to arī stūginstrumentu loma baletā noslēdzas – epilogā tie vairs neatgriezīsies.

24. AINA.³¹⁰ EPILOGS (opera.lv 2023a)

Baleta epilogs muzikāli sasaucas ar 1. cēliena 11. ainas sākumu³¹¹ (“Citi Homas Bruta sapņi [..]”). Tas veidots divdaļu formā ar variēti atkārtotu pirmo daļu:

A (Sibemol~) **A1** (Sibemol~) **B** (labemol/sol).

Pretstatīti divu veidu mūzikas materiāli – smeldzīgs obojas solo (**A**, 1362.–1368. t., **A1**, 1369.–1374. t.; sal. 11. ainas ievadu, no 522. t.) un sekojošs kontrafagota solo ar dramatisku, ļaunu vēstošu semantiku (**B**, 1374.–1379. t.; sal. 11. ainas 533.–537. t.). Trešajā posmā uz skatuves nolaižas trepes, pa kurām Homas Dvēsele, atstājot galveno varoni, dodas debesīs.

³¹⁰ Partitūras 260.–262. lpp.

³¹¹ Atšķirīgs ir komponista norādītais pamattempis: 11. ainā *Largo* (ceturtdaļa = 46), savukārt 24. ainā *Più largo* (ceturtdaļa = 40). Tiesa, ar komponista atļauju, es abās ainās centos pamattempu nedaudz paātrināt intonatīvās labskaņas un ritma sinhronitātes dēļ (ceturtdaļa ~ 52).

4. Džuzepes Verdi opera “Dons Karloss”: detalizēta atsevišķu ainu analīze (diriģenta skatījums pirms mēģinājumu procesa)

4.1. Pirmais cēliens

1. AINA. IEVADS UN MEDNIEKU KORIS (*Fontenblo mežā*)³¹²

Šī aina vēl neaizsāk galvenās sižeta līnijas risinājumu, taču sagatavo fonu – tās centrālais numurs ir Mednieku koris. Tomēr režisora Klausa Gūta iestudējumā vēl pirms kora ir paredzēta divu minūšu skatuviska darbība, kas priekšvēsta visas operas dramatisko sižetisko risinājumu. Piecreiz ierakstā atskan zvans, pie otrā zvana redzam, kā mūks pienāk pie dona Karlosa un pieskaras viņam (arka uz operas noslēgumu, kur mirušais karalis Kārlis V mūka tērpā simboliski aizved Karlosu sev līdzi). Kad mūks aizgājis, nāk galma āksts – liliputs un ķircina donu Karlosu ar mazu zvaniņu (arī ierakstītas skaņas), neļaujot viņam gremdēties pārdomās. Visbeidzot, skatuvisko darbību papildina video – tajā redzama dāma baltā kleitā, kas griežas, iegūstot netveramas vīzijas veidolu (norāde uz Elizabetes tēlu). Jau sākotnēji atzīmēju, ka, parādoties šim video, izrādes diriģentam (arī orķestra māksliniekiem) jāpagaida piecas sekundes, un tad sākas mūzika.

Pats Mednieku koris veidots vienkāršā trijdaļu formā:

Ievads (Sibemol-re³¹³) **A** (Sibemol) **B** (Sibemol) **A1** (Sibemol) **Koda** (Sibemol).

Koris dzied **A** (17.–25. t.) un **A1** (41.–45. t.) posmos, savukārt pārējie posmi uzticēti orķestrim. Mūzika ir mažorīga, mundra un enerģijas pilna, izmantots viss komplekts, kas 18.–19. gadsimta mūzikā tik bieži sastopams medību tēmas risinājumos – gan vīru koris, gan mežragu tembra izcēlums. Darbības vietai – mežam – atbilstoša plašuma, brīvdabas noskaņu rada telpiskais izkārtojums: saskaņā ar Verdi iecerī, seši mežragi (mūsu uzvedumā to spēle skan ierakstā) un koris atrodas aizskatuvē, tādējādi aizskatuves klusinātā skaņa tiek pretstatīta orķestra pilnskanībai. Jau iepazīstot partitūru, secināju, ka līdz ar to man kā orķestra diriģentam būs jāpievērš uzmanība, lai kora dziedājums **A** un **A1** posmos precīzi sakristu ar nedaudzajām orķestra iespēlēm. Kori aizskatuvē diriģē kormeistars, un pēc savas pieredzes zinu, ka šādās situācijās tieši

³¹² LNOB iestudējumā izmantotās *Ricordi* izdevniecības partitūras (Verdi n.d.) 1.–9. lpp.

³¹³ Šeit un turpmāk struktūras aprakstos atspoguļoti tikai nozīmīgākie tonālie centri posmu sākumos un noslēgumos. Posmos, kur valda izteikta tonālā nenoturība, tonālie centri netiek izcelti.

viņam jāļauj izvēlēties tempu (protams, saskaņā ar priekšspēlē doto impulsu, pārāk krasi neatšķiroties no tā): orķestra diriģents te nedrīkst strikti realizēt savu iecerēto tempu, bet, klausoties kora dziedājumu, jāpielāgojas tam, lai orķestra un kora skanējums būtu sinhrons.

2. AINA. SKATS UN ROMANCE³¹⁴

“Spānijas kroņprincis dons Karloss, kurš ir saderināts ar Elizabeti, slepus ieradies Francijā, lai satiktu līgavu.” (opera.lv 2023b)

Šī aina ietver pirmo dona Karlosa dziedājumu, kas izskan, viņam priecējoties par gaidāmo tikšanos ar Elizabeti. Tā veidota vienkāršā divdaļu reprīzes formā ar ievadu:

Ievads (do-Do) A B A1 Koda.

Jau **ievada** (1.–30. t.) rāmi apcerīgajās pirmajās taktīs izceļas klarnetes tembrs, un arī turpinājumā rečitātīva pavadījums uzticēts tikai klarnetei un stūginstrumentiem. Arī vēlāk operas gaitā dona Karlosa parādīšanās bieži būs saistīta ar klarnetes tembra maigo krāsu. Atbilstoši režisora iecerei, šeit Karloss trīsreiz šķīļ akmeņus, līdz beidzot ar trešo reizi izdodas iegūt uguni. Diriģentam te būtu ieteicams pielāgot sekojošās romances sākumu skatuves darbībai.

Pati romance (**A** – 31.–39. t., **B** – 39.–45. t., **A1** – 45.–49. t., **koda** – 49.–56. t.) ir dziedoša, liriska un, atbilstoši tekstuālajam vēstījumam, mīlas piesātināta (*Io la vidi e al suo sorriso scintillar mi parve il sole.. [..]* / “Es viņu ieraudzīju, un viņas smaids šķīta kā saules mirdzums [..]”). Arī romances pavadījumu ievada klarnete, savukārt turpmāk valda kamerskanējums, ko izceļ arī izraudzītie orķestra tembri (galvenokārt stīgu un koka pūšaminstrumenti, no metāla pūšamajiem – tikai viens mežrags, bet sitaminstrumenti vispār nav izmantoti). Manā skatījumā, šī aina ir sarežģītāka nevis diriģentam, bet tieši titullomas atveidotājam – tenoram, kam nav ļauts pakāpeniski iedziedāties: jau pāris minūtes pēc operas sākuma viņam uzticēts šis apjomīgais dziedājums, kurā turklāt vairākkārt spoži jāizdzied viena no augstākajām tenora tesitūras skaņām – 1. oktāvas la. Tāpēc diriģentam šeit jābūt iejūtīgam pret solista izraudzīto tempu, taču tajā pašā laikā ar žestu jāpalīdz ritmiski sarežģītākās vietās,

³¹⁴ Partitūras 10.–14. lpp.

piemēram, 54. taktī (skat. piemēru 4.1.), kur faktiski vērojama taktsmēra nesakritība vokālajā partijā (solista kadencē) un orķestra pavadījumā.

Piemērs 4.1. Pirmā cēliena 2. ainas 54. takts

3. AINA. SKATS UN DUETS (SCENA E DUETTO)³¹⁵

“Kopā ar savu pāžu Tebaldo parādās Francijas karaļa meita Elizabete Valuā, kura, piedaloties medībās, ceļā uz pili ir nomaldījusies. Dons Karloss izliekas par vienu no Spānijas sūtņa svītas locekļiem. Tiklīdz Tebaldo abus atstāj vienus, dons Karloss princesei apsola parādīt Spānijas kroņprinča portretu. Elizabete saprot, ka satikusi savu līgavaini. Dons Karloss pauž mīlestību pret Elizabeti, arī viņai dons Karloss ir sirdij tuvs. Atskan lielgabala zalve, kura apliecina, ka miera līgums starp Franciju un Spāniju ir parakstīts. Tebaldo atgriežas ar ziņu, ka Francijas karalis apsolījis meitas roku Spānijas karalim – un nevis viņa dēlam, Spānijas kroņprincim.” (opera.lv 2023b)

Šis ir visizvērstākais 1. cēliena skats, kurā pilnā mērā parādās iepriekš pieminētā, visai operai raksturīgā caurvijattīstība. To var strukturēt šādi:

³¹⁵ Partitūras 15.–59. lpp.

Ievads (Fa–Rebemol) **A** (Rebemol–fa) **B** (fa–Fa) **C** (do–Rebemol) **D** (Rebemol–Do) **E** (Do–Mi) **F** (Mi–dodiēz) **D1** (Rebemol) **G** (La–do) **H** (do).

Izvērsta **ievads** (1.–71. t.), kurā rečitējošas frāzes mijas ar īsiem, trauksmainiem melodiskiem dziedājumiem, noslēdzas ar Tebaldo aiziešanu; tādējādi paveras iespēja Karlosa un Elizabetes brīvai sarunai. Seko viņu duets. Tā pirmo **posmu A** (72.–105. t.) ievada orķestra stīgu un koka pūšaminstrumenti, kas arī turpmāk veido fonu (brīžam tajā klusinātā dinamikā iekļaujas arī trompetes, un citi metāla pūšaminstrumenti). Uz šī fona risinās Karlosa dziedājums (noslēgumā pievienojas arī Elizabete), kas kulminē 91.–93. taktī; to nosaka gan tenora partijas augstā tesitūra (līdz 1. oktāvas sibemol), gan asāk punktēti motīvi melodijā un arī pavadījumā (*Al campo, allora che splende così vivace e bella la messaggera ell'è di vittoria... o d'amor /* “Karalauka noņem, kad tā [liesma] mirdz tik priecīgi un spilgti, tā ir uzvaras... vai arī mīlestības vēstnese”). **B posmā** (106.–129. t.) savukārt priekšplānā ir Elizabetes dziedājums.

C posmā (129.–154. t.) pieaug emocionālais saviļņojums, izmantota vizuļojošāka instrumentācija, kur stīginstrumentu figurāciju ik pa brīdim papildina koka pūšaminstrumentu akordu iespēles. Studējot partitūru, radās apjaušana, ka šajā posmā visdrīzāk orķestris būs jāklusina (kas arī vēlāk apstiprinājās iestudējuma procesā): lai gan aktīvāku spēli un līdz ar to augstāku dinamikas gradāciju provocē sešpadsmitdaļas un norādītie akcenti, tomēr jāņem vērā, ka solobalsīm šeit ir pazema, ne tik skanīga tesitūra. Priecīgi satrauktā noskaņa izriet no teksta, kurā tiek apspriesta gaidāmā Karlosa dāvana, līdz posma beigās atklājas: *Carlo son io... e t'amo, sì t'amo!* (“Es esmu Karloss... un es tevi mīlu, jā, mīlu!”). **D posmā** (154.–178. t.) Rebemol mažors iezīmē tonālu arku ar dueta sākumu, un atkal tiek izcelts klarnetes tembrs.

Par krasu pavērsienu kļūst **E posms** (178.–194. t., *Poco più mosso*). Spēji mainās tonalitāte – Rebemol mažoru nomaina attālais Do mažors, un lielgabala zalves atveids sitaminstrumentu skaņās vēsta par noslēgto pamieru starp Franciju un Spāniju. Elizabete un Karloss to pagaidām vēl uztver kā laimīgu vēsti par kara beigām, nezinot, ka gaidāms traģisks pavērsiens. Sekojošajā **F posmā** (194.–213. t., Mi mažors) valda svētlaimīga, gaiša noskaņa un pamīšus dziedājums; šo pašu izteiksmes sfēru attīsta **D1 posms** (214.–243. t.), kur atgriežas Rebemol mažors un vairākkārt izskan vārdi *ebri d'amor* (“apreibuši no mīlestības”).

Nākamais dramaturģiskais lūzums ir sekojošais **G posms** (244.–275. t.) – rečitējošs Tebaldo dziedājums, kur viņš cēli un majestātiski paziņo, ka Elizabetei jāklūst par karaļa Filipa sievu. Viņa pretojas šai domai, un arī Karloss dzied par ledaino aukstumu, kas viņu pārņem; orķestrī atkal svarīgu lomu gūst klarnetes tembrs (269.–276. t.). Drūma noskaņa valda līdz pat ainas noslēgumam – **H posmā** (276.–296. t.) Elizabete uz klusinātas, bet akcentētas metāla pūšaminstrumentu spēles fona dzied par drūmo, nežēlīgo likteni, viņai piebalso arī Karloss. Posma noslēdzošā fāze (287.–296. t.) apzīmēta kā *Largo*, taču es iztēlojos šeit pakāpenisku, nevis pēkšņu tempa noplakumu un drīzāk uzskatu, ka *Largo* iespaidu spētu radīt arī plūstošāka *legato* līnija. Kaut arī raksturs mainās no iepriekš aktīvā un urdošā uz liriskāku, ritma pamatpulsācija paliek tā pati.

4. AINA. SKATS UN PIRMĀ CĒLIENA NOSLĒGUMS³¹⁶

“Lermas grāfs ar svītu vēlas sadzirdēt pašas Elizabetes piekrišanu. Lai arī princese iemīlējusi donu Karlosu, viņa piekrīt laulībām ar Filipu II, jo nodrošinās mieru starp abām valstīm. Viņa aiziet, atstājot donu Karlosu vienu un izmisušu.” (opera.lv 2023b)

Ainas kopējā struktūra atbilst rondo formai:

A (Do) **B** (Do~) **C** (Mi) **Saite** (~) **A1** (Do) **D** (Do~) **A2** (Do).

Par **refrēnu A** (1.–39. t.) kļūst gaišs, pacilāts un maršveidīgs kora dziedājums, kuram ik pa brīdim uzslāņojas arī solistu dziedājums. Pašā sākumā šis koris skan *a cappella* aizskatuvē, un tā teksts atspoguļo vienkāršās tautas prieku par noslēgto miera līgumu. Pamazām dziedātāji, atbilstoši partitūrā sniegtajai norādei, no aizskatuves virzās uz skatuvi. Kad pievienojas solisti – Elizabete (no 17. t.) un Karloss (no 18. t.), iezīmējas emocionāli pretpoli: koris turpina līksmo maršu, taču solisti pauž sāpes un nemieru, brīžam arī šīs izjūtas izlaužas priekšplānā, piemēram 21.–23. taktī, kur maršs īslaicīgi ieskanas vienvārda (do) minorā. Līdz ar solistu iestāju orķestrācija pamazām paplašinās: klarnetēm un fagotiem pievienojas pārējie koka pūšaminstrumenti, kā arī metāla pūšaminstrumenti. No 18. takts timpānu partijā vairākkārt parādās klusināts motīvs ar zīmīgu ritma formulu (skat. piemēru 4.2.),

³¹⁶ Partitūras 60.–88. lpp.

kas tuva Ludviga van Bēthovena Piektais simfonijas sākummotīvam. Šajā operā tas atgriezīsies vēl vairākkārt, tāpēc, balstoties uz asociācijām, turpmāk apzīmēšu to kā “liktens ritmu”.



Piemērs 4.2. Timpānu partija 1. cēliena 4. ainas 16.–20. taktī

Pirmajā epizodē var nodalīt divus posmus. Pirmais no tiem (**B**, 39.–65. t.) veidots kā rečitatīvs: Lermas grāfs uzrunā Elizabeti, lūdzot piekrišanu laulībām, viņam piebalso kora sievietes grupa, lūdzot būt žēlsirdīgai, jo laulības nestu mieru visai tautai. Pēc īsas vilcināšanās izskan Elizabetes *si* (jā). Pavadījums uzticēts galvenokārt stīginstrumentiem, kas kontrastē iepriekš spožajai marša instrumentācijai. Arī sekojošajā **C posmā** (66.–78. t.), lai arī atgriežas marša ritms, tomēr dziedājums ir liriskāks, kantilēnāks, temps – lēnāks (*Meno mosso*). Kora balsis tiek pausti debesu svētības vēlējumi Elizabetei, savukārt viņas un Karlosa dziedājums uz šī fona atspoguļo abu pārdzīvojumus.

Refrēna **otrais izklāsts** (**A1** – 78.–86. t.) ir spēcīgi dinamizēts – orķestris spēlē *tutti* un *fortissimo*. Sekojošajā **D epizodē** (86.–103. t.) komponists jau sākotnēji dod norādi *Un poco più presto*. Iepazīstot partitūru un klausoties arī citus ierakstus, konstatēju, ka izveidojusies nerakstīta tradīcija pievienot vēl vienu tempa paātrinājumu: tiek aktivizēta ritma pulsācija orķestra pavadījumā kopumā, bet īpaši izceļot metāla pūšaminstrumentu tembrus (94. t.). Sliecos uz to, ka arī pats veidošu līdzīgu agoģiku, jo tas lieliski atbilst dramaturģiskajam *crescendo* ainas uzbūvē. Tikai vēlāk ar gandarījumu konstatēju, ka šo nerakstīto tradīciju respektējis arī pianists koncertmeistars Māris Skuja, kopā ar solistiem iestudējot partijas.

Refrēna pēdējā izklāstā A2 (103.–144. t.) atgriežas pamattempa. Koris, atbilstoši Verdi norādei, pamazām dodas atpakaļ aizskatuvē. Studējot partitūru, jau nojautu, ka būs jāiegulda darbs, lai dziedājumam attālinoties, maršveidīgās un mieru cildinošās frāzes joprojām būtu pietiekami skanīgas. Uz šī fona atkal skan Karlosa izmisuma pilnās frāzes (taču klusināti, *pp*, neizrādot klaji savas izjūtas), un atkal atgriežas jau iepriekš pieminētais “liktens motīvs” timpānu partijā.

4.2. Otrais cēliens

PIRMĀ DAĻA (*Justes klosterī*)

1. AINA.³¹⁷ PRELŪDIJA, INTRODUKCIJA, SKATS AR MŪKIEM, DONA KARLOSA UN RODRIGO DUETS (*Preludio, introduzione, scena del frate e duetto Don Carlo-Rodrigo*)³¹⁸

Darbība risinās Justes klosterī. “Mūki aizlūdz par Filipa II tēva Kārļa V dvēseles mieru. Dons Karloss veldzējas atmiņās par savu pirmo tikšanos ar iemīļoto Elizabeti, kura nu jau kļuvusi par viņa tēva Filipa II sievu, Spānijas karalieni. No Flandrijas atgriezies Pozas markīzs Rodrigo, kurš stāsta par sacelšanos šajā Spānijas karaļa okupētajā teritorijā. Karloss draugam atklāj noslēpumu, ka mīl Elizabeti. Rodrigo mudina princi nesapņot par neiespējamo, bet gan doties uz Flandriju, lai palīdzētu pārtraukt reliģiskās vajāšanas. Karloss un Rodrigo pēc sarunas zvēr viens otram, ka dzīvos un mirs kopā. Karaļa un karalienes parādīšanās no jauna liek asiņot dona Karlosa sirdij.” (opera.lv 2023b)

Arī šī aina ir balstīta caurvijattīstībā. Kopējā struktūra ir šāda:

A (fadiēz) **B** (fadiēz/Fadiēz–Sibemol) **C** (Fadiēz) **Saite** (mibemol) **D** (mibemol) **E** (sibemol–dodiēz) **F** (mi) **D1** (mibemol–Rebemol) Saite (~Do) **G** (Do) **Saite** (~) **B1** (fadiēz–Fadiēz) **G1** (Do).

Ainas **A posms** (1.–26. t.) sākas ar piesātinātu mežragu kvarteta skanējumu lēnā tempā, grūtsirdīgā raksturā (melodiskās līdzības dēļ orķestra mūziķi to pusvajokam iesaukuši par “Tumšu nakti, zaļu zāli”). Vēlāk pievienojas arī citi instrumenti. Seko **B posms** (26.–54. t.) jeb sākums skatam ar mūkiem, kuri aizlūdz par Kārli V. Tas piešķirs visam skatam zināmu noapaļotību, jo mūzikas materiāls atgriezīsies arī īsi pirms beigām. Mūku kora dziedājums ieturēts korāliskā faktūrā un ir senlaicīgi monotons (sākumā pat tikai vienskaņas melodiskā līnijā); tas mijas ar atsevišķa mūka jeb brāļa dziedājumu, kas savukārt izvirzās priekšplānā **C posmā** (55.–78. t.); šeit koris piebalso izteiksmīgajai solo melodijai.

³¹⁷ Aina numerācija veidota atbilstoši apgāda *Ricordi* izdotajai partitūrai (Verdi n.d.), ko izmantoju arī operas iestudēšanā. Šajā partitūrā pirmajam cēlienam ir atsevišķa numerācija, savukārt otrajam līdz piektajam cēlienam ir kopīga numerācija. Tas saistīts ar to, ka opera bieži tiek uzvesta četru cēlienu redakcijā (bez pirmā cēliena).

³¹⁸ Partitūras 89.–133. lpp.

Saite (79.–85. t.) ir Karlosa rečitatīvs – viņš atzīst, ka šajā klosterī negūst dvēseles mieru, un šo pašu domu turpina ariozo veida dziedājumā (**D posms**, 85.–109. t.). Pamīšus izskan mūka (brāļa) replikas, kurās Karloss šķietami saklausā lepnībā mirušā karaļa Kārļa V balsi. Tādējādi iezīmējas arka ar mistikas pilnajām operas beigām.

Savukārt **E posms** (109.–145. t.) ievada Karlosa un Rodrigo duetu, vienlaikus kļūstot par aizsākumu vienai no svarīgākajām šīs operas sižetiskajām līnijām. Dueta pirmajos posmos (arī **F** – 145.–182. t., **D1** – 183.–201. t.) dažādās gradācijās attīstās jau iepriekš pieteiktā šaubu un nemiera noskaņa (Rodrigo mudina Karlosu atklāt viņam savu noslēpumu, bet, to uzzinājis, arī viņš pirmajā brīdī jūtas satriekts). Taču pretsvaru šīm izjūtām iezīmē **G posms** (230.–259. t.). Tajā abu partneru ritmiski saliedētā dziedājumā, pārsvarā tercu/sekstu daiļskanīgā salikumā izklāstīta “draudzības zvēresta” tēma (teksta fragments: *Giuriamo insiem di vivere e di morire insieme* / “Mēs zvēram, ka dzīvosim un mirsim kopā”).

Pretstatā viscaur valdošajai caurvijattīstībai, G posms veidots skaidrā, noapaļotā vienkāršā trijdaļu formā (230.–240., 241.–248., 249.–259. t.), kas saderas ar tajā pausto tiekšanos uz harmoniju un lūgšanu Dievam – *desio nel core accendere tu dêi di libertà!* / “Jel iededz mūsu sirdīs vēlmi pēc brīvības!”

Pēc **saites** (259.–275. t.) atgriežas mūku koris (**B1 posms** – 275.–286. t.), kas šķietami varētu veidot visa skata nosacītu ierāmējumu. Tā kā līdzās mūkiem redzami Filips un Elizabete, kas arī aizlūguši par Kārli V, Karloss no jauna ieslīgst izmisuma noskaņās – šīs izjūtas atspoguļojas viņa replikās, kas skan uz mūku dziedājuma fona (*O, terror! Al sol vederla io tremo!* / “Ak, šausmas! Es trīcu, viņu ieraugot vien!“). Tomēr Verdi izvēlējis skatu noslēgt citā noskaņā – tā izskaņā atgriežas draudzības zvēresta tēma (**G1** – 290.–312. t.).

Raksturojot šo skatu interpretācijas grūtību aspektā, jāatzīmē mežragu kvartetam uzticētais mūzikas materiāls A posmā, kas var būt visai izaicinošs gan intonatīvi, gan ansambļa ziņā – īpaši tas attiecas uz hromatiskajiem pustoņiem 12.–13. taktī. Savukārt B posma mūku dziedājumā intonatīvas problēmas var radīt kora partiju saskaņotība ar orķestra akordiem – īpaši no 45. takts, kur akorda kopskaņā iesaistās arī pikolo flauta, kas iezīmē savveida kontrastu vīru grupas “tumīgajam”

dziedājumam zemā reģistrā. Iespējams, ka šādu tembru kombināciju Verdi izraudzījies, lai simboliski atainotu debesu un zemes kontrastu.

OTRĀ DAĻA (*Justes klostera tuvumā*)

2. AINA. KORIS UN SKATS (*CORO E SCENA*)³¹⁹

“Galminieces gaida karalieni, tikmēr princese Eboli kopā ar pāžu Tebaldo izklaidē klātesošās dāmas ar dziesmu par plīvuru.” (opera.lv 2023b)

Ainas uzbūvē šoreiz iezīmējas nosacīta divdaļība:

A: ievads (si) a (si) b (Si-si) a1 (si);

Saite (Eboli rečitatīvs);

B: c (La) c1 (La).

Jau pirmās daļas **A ievadā** (1.–9. t.) bezbēdīgu un reizē graciozu raksturu akcentē bagātīgais ornamentu (priekšskaņu) lietojums un īsā skaņu artikulācija (*staccato, marcato*). Līdzīga artikulācija saglabājas arī turpinājumā – **a** un **a1 posmos** (10.–17., 39.–42. t.), kas uzticēti orķestrim, kā arī **vidusposmā b** (18.–38. t.), kur dominē sieviešu kora skanējums. Tas raisa paralēles ar iepriekšējās ainas mūku kori, vienīgi šoreiz galma dāmu dziedājumam piemīt austrumniecisks kolorīts.

Saitei (43.–63. t.), kas ietver Eboli rečitatīvu, seko viņas dziesma par plīvuru (**B daļa**). Tā sastāv no divām izvērstām strofām (**c** – 64.–114. t., **c1** – 114.–167. t.), katra no tām iekļauj orķestra ievadu, kā arī pamatdaļu, kadenci un piedziedājumu (piedziedājums sākas, attiecīgi, 99. un 149. taktī – vispirms to dzied Eboli ar Tebaldo, savukārt vēlāk atkārto arī sieviešu koris). Visu ainu caurauž dejisks pulss, tādējādi tā operas kontekstā uztverama kā žanriskā sadzīves ainiņa – atelpa no dramatiskajiem notikumiem.

Interpretācijas grūtību ziņā diriģentam būtu jāplāno ilgāks darbs ainas sākumā, kur pirmajām vijolēm gandrīz noteikti būs intonatīvi grūti izspēlēt straujās pasāžas, kas piesātinātas ar hromatismiem un, atbilstoši komponista iecerei, paredz pārsvarā īsu frāžu virknējumu, nevis plašas elpas plūdumu. Īpaši jāizceļ 13. takts,

³¹⁹ Partitūras 134.–173. lpp.

aizstāvēt viņa intereses. Eboli ir iemīlējusies donā Karlosā. Viņai šķiet, ka arī kroņprincis nav vienaldzīgs.” (opera.lv 2023b)

Ainas uzbūvē vērojama brīva trijdaļība:

Ievads (~La) **A** (La) **B** (La) **A1** (1a-Re) **Koda** (Re).

Ievadā (1.–25. t.) ierodas Elizabete, ko galma dāmas sagaida ar līksmu saucienu *La Regina!* (“Karaliene!”). Elizabetes dziedājums ir rečitējošs, taču viņas dvēseles stāvokli raksturo grūtsirdīgā obojas melodija ar iezīmīgiem intervāliem – kāpjošu pamazināto septimu un mazo sekstu (3.–6. t.). **A** (25.–77. t.) un **A1** (94.–110. t.) posmus raksturo brīva caurvijattīstība. Orķestra spēli caurauž smalkām, gaisīgām pauzēm bagāts galantas dejas pulss, un vokālās partijas uz šī fona atkal veido emocionālu kontrastu, jo gan Elizabete, gan Eboli ar iekšēju satraukumu (katra savu iemeslu dēļ) uzklausa Rodrigo vēstījumu par Karlosu. Ainas centrā, **B posmā** (78.–94. t.), ir Rodrigo romance (tās izpildījuma laikā arī Elizabetei tiek pasniegta viņas mātes vēstule ar slepus pievienoto Karlosa zīmīti). Mūzika izstrāvo vīrišķīgu un reizē mierpilnu izteiksmi, paļāvību un uzticēšanos, ko Rodrigo cenšas iedvest arī Elizabetei, stāstot par savu draugu. Lai arī taktsmērs un asais punktējums rada marša iezīmes, vienlaikus stīgu *pizzicato* pavadījums skanējumam piešķir vieglumu un grāciju, kā arī ainas malējiem (A, A1) posmiem radniecīgu galantumu. Romance veidota skaidrā, kvadrātiskā vienkāršā divdaļu reprīzes formā (78.–86., 86.–90., 90.–94. t.).

No interpretācijas viedokļa raugoties, diriģentam vajadzētu pievērst uzmanību, lai obojas grūtsirdīgais solo un Elizabetes rečitātīvs ainas sākumā savītos kopīgā melodiskā līnijā; svarīga būtu mijiedarbe starp instrumenta spēli un soloziedājumu. Tāpat diriģentam būtu jārosina Elizabetes un Eboli lomas atveidotājas ainas sākumā dziedāt klusināti, kā Verdi to norādījis (*piano*), un pie sevis (*fra sè*). Atbilstoši tekstam, viņas šeit vēsta par savām slēptajām izjūtām (Eboli, vērojot Elizabeti, secina: *Un'arcana mestizia sul suo core pesa ognora* (“Viņas sirdi vienmēr nomāc noslēpumainas skumjas”), savukārt pati Elizabete, apsēžoties pie strūklakas, atminas: *Una canzon qui lieta risuonò. Ahimè! sparirò i di che lieto era il mio cor!* (“Šeit atskanēja līksma dziesma. Ak, vai! Ir pagājušas tās dienas, kad mana sirds bija laimīga!”)).

Cita problēma varētu rasties kodā (no 111. t.), kur kontrapunktē vijoļu graciozā astotdaļu – sešpadsmitdaļu/paužu saspēle un altu sešpadsmitdaļu – trīsdesmitdivdaļu

frāžu/paužu mija, turklāt no 114. takts komponists vēl to “izrotājis” ar nelieliem akcentiem (skat. piemēru 4.4.). Diriģentam varētu būt jāiegulda krietnas pūles, lai šis altu materiāls izskanētu pietiekami viegli, galanti un sinhroni ar vijolēm (iepriekš, A1 posmā, tas bija ietverts tieši vijoļu partijās, taču altam kā nedaudz lielākam un tāpēc masīvākam instrumentam to neapšaubāmi ir grūtāk atskaņot nekā vijolei).

The image shows a musical score for four string instruments: Violins (Vni), Violas (Vle), Cellos (Vc.), and Double Basses (Cb.). The score covers measures 114 to 116. The Violin and Viola parts are highly active with many accents and slurs. The Cello and Double Bass parts are more rhythmic and supportive. A dynamic marking 'p' (piano) is visible at the beginning of measure 115.

Piemērs 4.4. Otrā cēliena 3. ainas 114.–116. takts

4. AINA. LIELAIS SKATS UN DUETS (*GRAN SCENA E DUETTO*)³²¹

“Ierodas Karloss, kura dialogs ar karalieni ātri vien pārvēršas mīlestības apliecinājumos. Elizabete viņu pārtrauc, atgādinādama, ka šāda mīlestība vairs nav iespējama. Viņš izmisis aiziet.” (opera.lv 2023b)

Aina ir komponēta caurviju formā:

Ievads (mibemol–re) **A** (Re–sol) **B** (sol–Fa) **C** (Sibemol) **D** (Sibemol~do) **E** (Mibemol) **F** (mibemol) **Koda** (Mibemol)

Ievadā (1.–31. t.) savus lūgumus sākumā bikli, vēlāk arvien uzbudinātāk izsaka Karloss, arī Elizabetes atbilde **A posmā** (31.–55. t.) izskan satraukti; turklāt tā veido melodisku arku ar 2. cēliena 1. ainas F posmu (no 145. t.), kur Karloss tikpat nemierpilni stāstīja par savām izjūtām Rodrigo. Posma turpinājumā (no 39. t.) iniciatīvu atkal pārņem Karloss, kamēr **C posmā** (55.–69. t.) Elizabete noraida viņa lūgumus. Seko visas ainas liriskā kulminācija – **D posms** (69.–90. t.), kur rezignēti, bet mažorīgi

³²¹ Partitūras 197.–226. lpp.

vispirms Karloss (69.–79. t.) un pēc tam, otrā strofā, Elizabete (80.–90. t.) atskatās uz zaudēto laimi (Karloss: *Perduto ben, mio sol tesor* / “Zaudētā mīlestība, mans vienīgais dārgums”; Elizabete: *Clemente Iddio, così bel cor acqueti il suo duol nell'oblio; O Carlo, addio* / “Žēlsirdīgais Dievs, dāvā šai cēlajai sirdij aizmirstību ciešanās... Ak, Karlos, ardievu”). Komponists norādījis ne tikai dinamikas gradāciju *piano*, bet arī to, ka Karlosam jādzied *con voce morente* (“dziestošā balsī”), savukārt stīginstrumentu skaņa Elizabetes dziedājuma fonā tiek surdināta. Arī **E posmā** (90.–110. t.) saglabājas liriska, liega noskaņa; pirmoreiz šajā operā kā īpaša krāsa izmantots arfas solotembris. Pēdējiem dramatisma uzliesmojumiem **F** (111.–128. t.) un **G posmos** (128.–148. t.) seko straujš noplakums **kodā** (148.–162. t.): Elizabete paliek viena un kā bezspēkā, skaņai dziedot līdz *ppp*, izskan viņas pēdējie vārdi, kas pausti, nokrītot ceļos: *Signor! Signor!* (“Kungs! Kungs!”).

Raugoties interpretācijas aspektā, jāatzīmē *col canto* frāze 105., 106. taktī: šeit diriģentam jāizsver, kādā žestā diriģēt pavadījumu – vai pa ceturtdaļai, vai arī rādīt katru Karlosa partijas nots/zilbes maiņu. Otrajā gadījumā mūzikas virzība tiek, iespējams, nevajadzīgi saskaldīta (pats orķestra materiāls šajā posmā ir ļoti statisks), taču vienlaikus šādi iespējams panākt lielāku skatuves un orķestra “bedres” sinhronitāti.

5. AINA. SKATS UN ROMANCE (*SCENA E ROMANZA*)³²²

“Ienāk Filips II un pamana, ka viņa sieva, ignorējot galma etiķetes nosacījumus, ir atstāta viena. Par šo pārkāpumu viņš liek Arembergas grāfienei pamest Spāniju. Elizabete no draudzenes atvadās skumju pārņemta.” (opera.lv 2023b)

Ainas kopējā struktūra ir šāda:

Ievads (Rebemol–fa) **A** (**a** – fa, **b** Sibemol–fa) **A1** (**a1** – fa, **b1** – Sibemol–Fa)
Koda (Fa).

Ievads (1.–23. t.) ataino karaļa Filipa ierašanos: majestātiski valdonīgu raksturu pasvītro gan asi punktētais ritms, gan dinamika un orķestra *tutti* (no 3. t.). Karaļa rečitātīvam seko šīs ainas centrālais numurs – Elizabetes **romance**, ko viņa dzied, sirsnīgi atvadoties no Arembergas grāfienes. Pavadījums uzticēts galvenokārt stīgu un

³²² Partitūras 227.–239. lpp.

koka pūšaminstrumentiem (metāla pūšamo grupu pārstāv tikai mežraga solo). Jau ievadā īpaši izceļas angļu raga solo, un arī vēlāk šis instruments ik pa laikam iesaistās duetā ar balsi. Romance veidota saliktā strofu formā (**A** – 24.–49. t., **A1** – 49.–68. t.), kur ik strofa ietver tēlainu kontrastu – smeldzīgu fa minora melodiju ar sinkopētu pavadījumu (**a** – 24.–35. t., **a1** – 49.–57. t.) un gaišāku Sibemol mažora melodiju dzidrā faktūrā, kurai idillisku noskaņu piešķir flautas figurācijas (**b** – 35.–48. t., **b1** – 57.–68. t.). Zīmīgi, ka abas šīs atšķirīgās melodijas vieno līdzīga sākumintonācija – kāpjjoša seksta (minorīgajos posmos – mazā, mažorīgajos – lielā).

Kodā (68.–79. t.) dziedājumam pievienojas Filips, koris un Rodrigo (Filipa dziedājums pauž slēptas dusmas, pārējie mierina karalieni). Ainas izskaņā Elizabete atstāj vīru un galminiekus; Verdi pēdējām divām taktīm veltījis remarku *morendo* (dziestoši).

No interpretācijas viedokļa ainas ievadā (rečitātīvā) būtu jāpievērš uzmanība ceturtdaļām motīvu un frāžu noslēgumos. Kaut arī šīm notīm seko pauze, vērts pasekot, lai ceturtdaļas izskan pilnā garumā (nevis līdzīgi astotdaļām), jo tas palīdzēs akcentēt karaļa runas svarīgumu, majestātiskumu.

6. AINA. SKATS UN DUETS (*SCENA E DUETTO*)³²³

“Pozas marķīzs Rodrigo paliek ar Filipu, kurš spiests uz klausīt par daudzajiem noziegumiem, kādus viņa vara pastrādājusi Flandrijā. Karalis noraida Rodrigo aicinājumu dāvāt šai zemei neatkarību. Filipu II vairāk satrauc iespēja, ka Elizabete un Karloss mīl viens otru. Karalis lūdz Rodrigo izzināt patiesību un brīdina marķīzu par briesmām, kādas draud no Lielinkvizitora.” (opera.lv 2023b)

Šī aina – 2. cēliena fināls – ietver pavērsieniem bagātu dialogu, līdz ar to formveidē valda spilgti izteikta caurvijattīstība:

Ievads (la) **A** (Do-la) **B** (re~) **C** (Sibemol~) **D** (la-mi) **Saite** (mi-Do) **E** (fa)
Koda (Fa).

Gan **ievadā** (1.–10. t.), gan rečitējošajā **A posmā** (11.–47. t.) bieži sastopamas asi punktēta ritma figūras, kas raksturo dialoga spraigumu, tomēr skanējums ir klusināts

³²³ Partitūras 240.–280. lpp.

(p) – iespējams, tāpēc, lai uz šī fona jo spēcīgāk izceltos sekojošais kaismīgais Rodrigo monologs, kas aptver **A** (11.–47. t.) un **B** (48.–74. t.) posmus; pēc Filipa iebildēm un strīda ar viņu (**C posms**, 75.–117. t.) monologs ar jaunu sparū turpinās **D posmā** (118.–164. t.). Seko rečitējoša **saite** 164.–187. t.) un pēc tās **E posms** (188.–236. t.). Šeit pirmoreiz karaļa Filipa partijā parādās ilgāk izturēta kantilēna – liriska, kaut nemiera caurausta melodija, viņam paužot personiskās sāpes – bažas par dēla un Elizabetes attiecībām. Rodrigo pie sevis priecājas, ka Filipa sirds viņam ir atvērusies. Emocionāli saviļņota kantilēna dominē karaļa partijā arī **kodā** (236.–262. t.). Vienīgi tās noslēgumā drūmu noskaņu vēstī monotoni, uz vienas skaņas izdziedātie vārdi *Ti guarda dal Grande Inquisitor! Ti guarda! Ti guarda!* (“Sargies no Lielinkvizitora! Sargies! Sargies!”).

Interpretācijas aspektā fināla iespējamās grūtības daļēji sasauucas ar jau iepriekš aprakstītajām. Lai rečitējošie posmi izskanētu skaidri un izteiksmīgi, vēlams līdzīga ilguma nošu vienības diferencēt “īsjās” un “garajās” – proti, tekstuāli svarīgākos momentus izcelt ar minimālu paildzinājumu.

LNOB iestudējumā pēc 6. ainas ir paredzēts pirmais starpbrīdis – nākamais (pēdējais) būs pēc trešā cēliena.

4.3. Trešais cēliens

PIRMĀ DAĻA. (*Karalienes dārzos*)

7. AINA. PRELŪDIJA (*PRELUDIO*)³²⁴

“Kronprincis, zīmītes un situācijas maldināts, ierodas karalienes dārzos, pārlicībā, ka satiks Elizabeti.” (opera.lv 2023b)

Neapoles (un, attiecīgi, LNOB pārņemtais) scenogrāfiskais risinājums paredz, ka šajā brīdī uz skatuves redzams aizmigušais Karloss, kurš, iespējams, sapņo par tikšanos ar Elizabeti. Prelūdijs ir dziedoša, mierīga un gaiša, veidota noapaļotā vienkāršā trijdaļu formā (1.–14., 15.–27., 27.–35. t.):

A (Do–Fadiēz) **B** (Fadiēz~) **A1** (Do).

³²⁴ Partitūras 281.–283. lpp.

Pastorāla rakstura atklāsmē būtisks līdzeklis ir instrumentācija, kurā surdinēti stūginstrumenti apvienoti ar koka pūšamajiem un mežragiem. Īsi pirms vienkāršās formas sākumposma noslēguma komponists pievieno remarku *dolcissimo* (ļoti maigi), savukārt visas prelūdijas beigās lasāma norāde *morendo* (dziestoši).

Tehnisku grūtību orķestrim šeit nav daudz. Tomēr daļas sākumā vērts pievērst uzmanību dinamikas balansam, jo “pastorālo” instrumentu (klarnetes, fagoti, mežragi) kopspēlē mežragi kā metāla pūšamo grupas pārstāvji var pārlietu izcelties. Svarīgi veidot plašas, nesteidzīgas, izvērstas melodiskās līnijas un nepārspīlētas, maigus, *dolcissimo* raksturam atbilstošus *crescendo* un *diminuendo*.

8. AINA. SKATS, DUETS UN TERCETS (*SCENA, DUETTO E TERZETTO*)³²⁵

“Tērpusies plīvurā, viņas [Elizabetes] vietā ierodas princese Eboli, kura sajūsmā uzklausa Karlosa mīlestības apliecinājumus, nenojaušot, ka tie paredzēti karalienei. Karloss nespēj slēpt samulsumu brīdī, kad Eboli atklāj savu seju. Princese ātri vien saprot lietu patieso stāvokli un, greizsirdības pārņemta, gatava atriebties. Viņu neiespaido pat draudi, kādus neslēpti izsaka Pozas marķīzs. Neraugoties uz Eboli brīdinājumu, ka šis cilvēks līdz galam nav uzticams, Karloss marķīzam tomēr atdod slepenus dokumentus.” (opera.lv 2023b)

Dinamiskajam sižeta risinājumam šajā ainā atbilst izvērsta caurviju forma:

Ievads (Do–Rebemol) **A** (Rebemol) **Saite** (~Sol) **B** (Sibemol) **Saite** (~) **C** (fa) **D** (fa–Fa) **Saite** (fa–mi) **E** (mi) **F** (mi) **Saite** (~Do) **Koda** (Do).

Ievada (1.–17. t.) kodols ir Karlosa rečitātīvs, viņam pakāpeniski mostoties karalienes dārzos ar domu par Elizabeti: ja sākotnēji tas risinās vēl it kā pussnaudā, uz vienas skaņas, tad pamazām melodiskā līnija kļūst aktīvāka un arvien dzīvāku izteiksmi rada vairākkārtējs tempa kāpinājums (*Allegro*, *Allegro vivo* un, visbeidzot, *Allegro agitato mosso*). Noslēdzošā remarka sakrīt jau ar **A posma** (18.–50. t.) sākumu un ietver jūsmīgi saviļņotu Eboli dziedājumu (no 34. t.); Karloss viņai piebalso, un dziedājums pāraug īstā mīlas duetā – mažorīgā, bagātā ar lieliem kāpjošiem intervāliem (sekstu, septimu) frāžu sākumā; dueta noslēguma daļā sabiezinās orķestra faktūra, kurā

³²⁵ Partitūras 284.–331. lpp.

pieaug dublējumu klāsts, un pavadījums kļūst aktīvāks, pilnasinīgāks, piesātināts. Verdi devis remarkas *con slancio* (ar entuziasmu, 38. t.) un *stringendo* (paātrinot, 46. t.).

Šo kaislīgas atzišanās idilli pārtrauc rečitātīvs, Eboli noņemot plīvuru un Karlosam tādējādi atklājot, ka viņa priekšā nav Elizabete. Orķestris šajā brīdī (50. t.) spēlē *tutti ff* dinamikā un noturīgo Rebemol mažora toniku strauji nomaina pret alterētu disonantu harmoniju (IV43+1), akcentējot pēkšņo noslēpuma atklāsmi (pārsteigumu) ar lielgabalam līdzīgu dārdoņu. Turpmākajā saites gaitā izceļas mežraga solo tembrs, kas arī vēlāk sekojošajā B posmā veidos saspēli ar Eboli dziedājumu, raksturojot viņas dvēseles gaišo (ne atriebīgo) dimensiju.

Saitei (50.–61. t.) seko **B posms** (62.–101. t.) jeb dueta turpinājums – Eboli vēršanās pie Karlosa joprojām glāsmaina, gaiša, kantilēna dziedājuma izteiksmē, piedāvājot viņam savu palīdzību un atzīstoties mīlā. Dons Karloss to noraida, un pēc īsas **saites** (101.–111. t.) nākamie posmi veidojas trauksmes noskaņā: Rodrigo, kas tikko pievienojies, **C posmā** (111.–141. t.) cenšas aizstāvēt Karlosu, kurš neviļus atklājis Eboli savu grēcīgo noslēpumu – mīlu uz karalieni (*Egli è deliro, non menta fe...* / “Viņš murgo! Neticiet”). Zīmīga detaļa, kas paspilgtina dramatismu, ir 120.–126. taktī pavadījumā kāpjošā sekvencē (pa pustoņiem) nemitīgi atkārtots triju skaņu hromatiski slīdošs motīvs ātrā tempā (*Allegro agitato*). Veidojas arī ritmiski intonatīva arka ar otrā cēliena 1. ainu (skat., piem., 154.–155. t.) – pirmo Rodrigo un Karlosa duetu. Savukārt sekojošajā tercetā (**D posms**, 142.–164. t.) īpaši izceļas Eboli dziedājums, kas atspoguļo naidu un atriebības kāri pēc atraidītās mīlas; raksturīga nianse ir daudzās sešpadsmitdaļpauzes, kas sašķeļ frāzes, radot satraukta elpojuma iespaidu. 151. taktī orķestrī timpānu partijā vairākkārt klusināti tiek izklāstīts jau pieminētais, ļaunu vēstošais “liktens ritms” (sal. pirmā cēliena 4. ainu no 18. t.).

Dramatiskais vēstījums turpinās arī nākamajos posmos (**saite** – 165.–171. t., **E** – 171.–190. t., **F** – 191.–234. t.), tostarp atainojot Rodrigo vēlmi nodurt Eboli, no kā viņu attur Karloss. Un tikai, kad saniknotā Eboli aizgājusi, spriedze noplok. **Saitei** (235.–269. t.) – rečitējoša stila dialogam (kura gaitā Karloss piekrīt nodot Rodrigo slepenos dokumentus) – seko **koda** (269.–279. t.). Tajā himniski un pacilāti, orķestra *tutti* izklāstā *ff* dinamikā atgriežas šīs operas svarīgākā vadtēma – “draudzības zvēresta” tēma. Tādējādi dramatiskā aina noslēdzas mažorīgi un pacilāti.

Dažādu skaņierakstu iepazīšana³²⁶, salīdzinot tos ar partitūru, ļāva secināt, ka arī šajā ainā izveidojušās vairākas nerakstītas tradīcijas tempu traktējuma ziņā. Vispirms, brīdī, kad Eboli apjautusi, ka viņa nav Karlosa izredzētā, skan kāpjoša sekvence. Dziedātājas parasti šeit izvēlas paātrināt tempu, tā paspilgtinot satraukuma noskaņu (101.–106. t.). Diriģentam vajadzētu šo paātrinājumu izjust kopā ar Eboli un rosināt uz to arī orķestra mūziķus – jo īpaši čellu grupu, kurai arī uzticēta kāpjoša sekvence (ņemot vērā šīs grupas apjomu, tas nebūs tik viegli izdarāms). Savukārt tercetā no 213. līdz 220. taktij izveidojusies tradīcija veidot notīs nerakstītu *Meno mosso*. Ja to izdodas veiksmīgi un saskanīgi paveikt, tad spilgti izceļas kontrasts ar sekojošo *più mosso*, kur tiek sasniegta īsta *furioso* aktivitāte – ļoti atbilstoša koptēlam. Vienīgi kodā cerības staru pozitīvam risinājumam dod “draudzības zvēresta” tēmas enerģisks, apņēmīgs skaņējums.

OTRĀ DAĻA (*Valjadolidas katedrāles priekšā*)

9. AINA. LIELAIS FINĀLS (*GRAN FINALE*)³²⁷

“Tauta sapulcējusies, lai novērotu inkvizīcijas tiesas sodīto ķeceru sadedzināšanu. Spāņu zvēriņu nomocītās Flandrijas deputāti, kurus atvedis dons Karloss, uzrunā karali. Filips nevēlas viņus uzklausīt. Karloss, nesaņēmis tēva atļauju doties uz Flandriju, izvelk ieroci un draud. Karalis pavēl atbrūnot dumpīgo kroņprinci, bet neviens neuzdrīkstas viņam tuvoties. Tikai Rodrigo iejaukšanās ļauj izvairīties no sadursmes. Atņēmis Karlosam ieroci, Rodrigo to atdod karalim, kurš izpalīdzīgo marķīzu pasludina par hercogu. Karloss tiek sagūstīts un aizvests, bet Filips aicina gavilējošo tautu izbaudīt svētkus. Balss no Debesīm sola mūžīgo mieru nomocīto cilvēku dvēselēm.” (opera.lv 2023b)

Šī aina, kas tēlo svētās inkvizīcijas izrēķināšanos ar pretiniekiem – gatavošanos nāves sodam un tā izpildi jeb t. s. *autodafē* – ir izvērstākā operā un viena no tās

³²⁶ Studējot partitūru, skatījos Neapoles iestudējuma ierakstus (2022), ko pārņēmusi LNOB, kā arī klausījos (fragmentāri) vairākus audio un videoierakstus – *BBC*, *Metropolitan* ar diriģentu Džeimsu Levinu (*James Levin*, 1943–2021), “Vīnes filharmoniki” ar seru Antonio Papano (*Sir Antonio Pappano*, dzimis 1959. gadā), *Teatro alla Scala* ar Rikardo Muti (*Riccardo Muti*, dzimis 1941. gadā). Ņēmu vērā arī pianista Māra Skujas interpretāciju, kas jau iepriekš izstrādāta citos operteātros.

³²⁷ Partitūras 332.–420. lpp.

kulminācijām. Tā veidota jauktā formā, kurā savijas rondoveidības un trijdaļības iezīmes:

A (~Mi) **B** (mi) **A1** (Mi) **C** (Do) **D** (La, Do) **E** (Do-Mi) **A2** (Mi) **E1** (Mi) **F** (Do-Mibemol) **Saite** (fa) **G** (Labemol) **H** (labemol~) **I** (fa-do) **J** (Do) **Saite** (~) **A3** (~Mi) **B1** (mi-Mi).

Par refrēnu kļūst ugunīgs, motorisku ritmu caurvīts kordziedājums (tautas līksmošana, gaidot ķeceru dedzināšanu). Pirmajā, visplašākajā izklāstā (**A posms**) refrēns ietver ievadu (1.–13. t.) un sekojošu vienkāršu trijdaļu formu (14.–22., 23.–30., 31.–35. t.). Grandiozitāti akcentē piesātinātais orķestra skanējums priekšspēlē un vietumis arī turpmākais *tutti*. **A1** (68.–82. t.), **A2** (135.–143. t.) un **A3** (387.–395. t.) ir saīsināti, tomēr A3 posmā, līdzīgi kā pirmajā izklāstā, refrēna tēmu sagatavo orķestra priekšspēle.

B posms (36.–67. t.) ietver divas krasi kontrastējošas tēmas. Skatot tās malējiem posmiem (36.–43., 64.–67. t.) – drūmi minorīgam maršam – mūki ved uz soda vietu ķecerus (LNOB iestudējumā – Flandrijas deputātus); lielo bungu partijā ir iekļauts “liktens ritms”. Taču vidusposmā (57.–64. t.) izklāstīta liriska, dziedoša tēma Sol mažorā – to atskaņo čelli, un skaņai ekspresiju piešķir neparasti augstais reģistrs (1.–2. oktāva). Skatot šai tēmai, mūki dzied par to, ka Dievs piedos grēciniekiem, kas pēdējā stundā nožēlos grēkus. Šī pati epizode atgriežas ainas beigās (**B1**, 395.–420. t.), un šeit gaišo tēmu (400.–407. t., tagad Mi mažorā) izdzied “balss no debesīm” (*Una voce dal cielo*) – soprāna balss īpašniece, kas pārstaigā skatuvi kā Dievmāte Marija. Īpašu krāsu ienes harmonija tembrs (ērģeļpunkts) un arfas figurācijas.

C (83.–93. t.), **D** (94.–117. t.), **E** (117.–134. t.), **E1**³²⁸ (143.–169. t.) un **F** (170.–186. t.) posmi visumā ir tuvi refrēna pacilātajai noskaņai, lai gan katram piemīt arī kas atšķirīgs: piemēram, D posms izceļas ar liriski kantilēnu raksturu, E un E1 – ar saviļņotāku, kaismīgāku skanējumu izteiktās melodiskās augšuptieces un nenoturības dēļ. C un D posmos telpiska plašuma sajūtu rada aizskatuves orķestra un pilna simfoniskā orķestra vairākkārtējs pretstatījums.

Pēc **saites** (219.–230 t.) vērojams krass sižeta pavērsiens: cits pēc cita tiek izteikti Filipam netūkami lūgumi, kas pamazām pāraug prasībās. **G posmā** (231.–309. t.) pie karaļa vēršas seši Karlosa atvestie Flandrijas deputāti; viņu kantilēnā

³²⁸ Starp E un E1 skan refrēns A2 (135.–143. t.).

dziedājuma pavadījumā izceļas obojas pastāvīgi atkārtotais sinkopētais motīvs, kas kļūst par neatlaidības, uzstājības zīmi. Epizodes vidusposmā (253.–277. t.) karalis lūgumu dusmīgi noraida. Savukārt **H posmā** (310.–334. t.) ar prasību pie tēva jau vērsas Karloss. Satraukumu un spītīgu apņēmību panākt savu izceļ dziedājuma augstā tesitūra un biežie akcenti; vērojama intonatīvi ritmiska arka ar otrā cēliena pirmo ainu (no 183. t.), kur dons Karloss stāstīja par saviem pārdzīvojumiem Rodrigo. **I posms** (334.–373. t.) sākas ar karaļa Filipa atbildi – dusmu pilnu rečitātīvu ar kāpjošiem sekstakordiem fonā. Līdzīgi kā citos viņa rečitātīvos (sal., piemēram, 209. t.), nozīmīgu lomu gūst plaša intervāla – krītošas oktāvas – lēcieni, kas piešķir šim tēlam smagnēju svarīgumu. Epizodes turpmākajā gaitā strauji risinās ainas dramatiskākie notikumi, kas noslēdzas ar Karlosa atbrūošanu. Kā refleksija par drauga Rodrigo šķietamo nodevību **J posmā** (374.–383. t.) izskan “draudzības zvēresta” tēma – šoreiz klusināti, tikai koka pūšaminstrumentu partijās, ar zemo stīginstrumentu *pizzicato* fonā; melodija, līdzīgi kā iepriekš, skan paralēlās tercās, šoreiz klarnešu kopspēlē, simbolizējot abus draugus. Pēc jau minētā noapaļojuma – A un B materiālu atgriešanās – visu noslēdz **koda** (414.–420.t.). Atbilstoši ierakstam partitūrā, īsi pirms tās fonā parādās sārta liesmas, taču LNOB uzvedumā izmantots cits, arī dramatisks risinājums – spoži un triumfāli skanot pēdējiem mažora akordiem, sešiem Flandrijas deputātiem tiek nocirstas galvas.

No interpretācijas viedokļa jāatzīmē G posma noslēgums, kur dziedātājiem ir iespējas veidot spožas kulminācijas augšējā tesitūrā (skat. piemēru 4.5.) – kā jau tas itāļu opermākslai raksturīgi; tomēr šajā gadījumā, ņemot vērā, ka kulmināciju vienlaikus sasniedz vairāki solisti (Elizabete, Karloss un seši deputāti), svarīgi panākt savstarpējo saskaņotību. Te noteikti diriģents var palīdzēt, piemēram, rādot kadencē katru astotdaļu (306.–307. t.).

Elis. ab . . bi pie . tā, si . gnor!
 Teb. si . gnor!
 D.C. ab . . bi pie . tā, si . gnor!
 Rod. si . gnor!
 Fil. me, vada nlon tan da me!
 6 Dep. ah, sal . va, salva il no-stro suol, o Re!
 6 Fr. Re, in.fi . . dil

Piemērs 4.5. Trešā cēliena 9. ainas 306.–309. takts

Šajā ainā ir kāda nerakstīta tempa paātrinājuma tradīcija – brīdī, kad Karlosa un Filipa konflikts sasniedz apogeju (no 369. t. – tremolo, kāpjoša figurācija pa pamazināta septakorda skaņām) un tēvs gatavs stāties dēlam pretī ar ieroci, ir ierasts veidot *accelerando*. Šo tradīciju ņemu vērā arī savā interpretācijā.

4.4. Ceturtais cēliens

PIRMĀ DAĻA (*Karaļa apartamentos*)

10. AINA. INTRODUKCIJA UN SKATS (*INTRODUZIONE E SCENA*)³²⁹

“Filips ir dziļi sarūgtināts par to, ka Elizabete viņu nemīl.” (opera.lv 2023b)

Šajā ainā ietvertā Filipa ārija ir viens no slavenākajiem operas fragmentiem, un tā bieži tiek izpildīta arī atsevišķi. Kopējā struktūra ir salikta divdaļu forma:

A (re) **Saite** (re) **B** (re–Re) **Koda** (Re).

³²⁹ Partitūras 421.–431. lpp.

A daļa jeb introdukcija (1.–33. t.) sākas ar **ievadu** (1.–4. t., skat. piemēru 4.6.) – vairākkārtēju dominantes skaņas la atkārtojumu, kas ārijas kopējā kontekstā rada smagas nolemības iespaidu. Zīmīgs elements ir priekšskaņi.

Andante sostenuto ♩ = 76

Andante sostenuto ♩ = 76

Piemērs 4.6. Ceturtā cēliena 10. ainas 1.–4. takts

Elans Montgomerijs šeit saskata vispārēju Verdi stila iezīmi – lai sekmētu skaņdarba vienotību, viņš reizēm izmanto arī pavisam nelielu figūru atkārtojumu. Kā piemēru Montgomerijs min tieši Filipa ārijas priekšskaņus (Montgomery 2006: 117), kas atgriežas vairākkārt tās gaitā (sal. 9.–10., 58.–60., 63.–64., 68. t. u. c.).

Instrumentālajai partijai ir liela loma noskaņas atklāsmē. Turpinājumā galvenā tēma uzticēta čella solo augstā reģistrā – grūtsirdīgas nopūtu intonācijas mijas ar spēju augšupkāpumu. Svarīgs ir arī vijoļu motīvs (no 14. t.); melodiskā riņķveida kustība vairākkārt atkārtojas ar paātrinājumu, kā cenšoties izlauzties no kāda apburtā loka, bet tas neizdodas. Šo motīvu var uztvert kā karaļa sirdsēstu zīmi – apziņu, ka visi viņam pakļauti, bet Elizabete tomēr viņu nemīl (mūžsenā patiesība, ka nauda un vara visu negarantē). Arī introdukcijas kopējā uzbūvē veidojas trīs variētos atkārtojumos balstītas fāzes – divas pirmās sākas ar čella solo (attiecīgi, 5. un 21. t.), bet trešā (33. t.) – ar ne mazāk grūtsirdīgu Filipa rečitatīvu; visos gadījumos seko jau minētās vijoļu pasāžas.

B daļa (58.–90. t.) jeb pati ārija savukārt veidota variētā strofu formā (1. strofa 58.–68., 69.–81., 2. strofa 81.–90., 90.–93. t.). Abas strofās sākas ar monotonu dominantes skaņas atkārtojumu, tomēr pamazām tiek izaudzēta izteiksmīga melodiskā līnija; liela loma ir krītošām sekvencēm, kas saderas ar grūtsirdīgo pamattēlu. Strofu otrajā pusē līdz ar vairāk rečitējošu izteiksmi ienāk nemiers, kas liecina – karali nomāc ne tikai Elizabetes nemīlestība, bet arī slēptie nelabvēļi visapkārt (vārdi 1. strofā: *Se dorme il prence, veglia il traditore* / “Ja princis guļ, nodevējs ir nomodā”).

Raksturojot ainu interpretācijas aspektā, vispirms jāatzīmē jau minētās vijolu pasāžas. Tās var sagādāt intonatīvas grūtības, jo instrumentu grupai šādas straujas sešpadsmitdaļu figūras ir grūtāk izpildīt precīzi nekā atsevišķam solistam. Savukārt vokālajā partijā jāatrod vidusceļš, lai dziedājums būtu pietiekami dziļš, pārdomu pilns un tomēr ne smagnējs (uz ko teksta saturs varētu provocēt). Tā kā apakšējās skaņas ietiecas ļoti zemā reģistrā, var gadīties, ka tās tiek dziedātas forsēti. Visādā ziņā diriģents ar savu interpretāciju var palīdzēt veidot balansu starp basa solo un orķestri, lai tas nenomāktu brīvu un skanīgu dziedātājbalsu plūdumu.

11. AINA. FILIPS UN LIELINKVIZITORS (*FILIPPO E IL GRANDE INQUISITORE*)³³⁰

“Ierodas Lielinkvizitors, kuram monarhs stāsta, ka viņu satrauc dumpiniecišķā dēla rīcība. Lielinkvizitors atbalsta dona Karlosa sodīšanu, vienlaikus pieprasot sodīt arī Rodrigo, jo uzskata, ka jaunieceltais hercogs ir daudz bīstamāks baznīcas un valsts interesēm. Karalis ir sašutis, tomēr beigu beigās spiests samierināties.” (opera.lv 2023b)

Aina veidota brīvi traktētā trijdaļu formā ar lielu caurvijattīstības īpatsvaru, īpaši izvērstajā vidusdaļā:

Ievads (do) **A** (fa–La) **B** (la~) **A1** (fa–Fa).

Pēc īsā **ievada** (1.–2. t.) tiek izklāstīts **A** materiāls (3.–42. t.). Līdzīgi iepriekšējās ainas sākumam, tas asociējas ar smagiem soļiem (skat. piemēru 4.7.).

³³⁰ Partitūras 432.–454. lpp.

Largo ♩ = 56

Largo ♩ = 56

CONTE di LERMA (Il grande Inquisitore, vegliardo di novan'anni e cieco entra sostenuto da due frati domenicani.)

Il Grand'Inquisitor!

Piemērs 4.7. Ceturtā cēliena 11. ainas 1.–5. takts

Tēla atklāsmē svarīgs ir tieši orķestra materiāls, kurā nodalāmi vairāki slāņi: drūma melodija zemo instrumentu (čellu, kontrabasu, fagotu un kontrafagotu partijās) unisonos, “liktens ritms” timpānu partijā un sinkopēts pulss harmoniskā aizpildījuma balsīs. Diriģentam jāatrod zelta vidusceļš, lai temps nebūtu ne par lēnu, ne par steidzīgu un lai radītu smagnēju, nepielūdzamu Lielinkvizitora tēlu.

Plašajā **B daļā** (42.–134. t.) Lielinkvizitors izklāsta smagās apsūdzības Rodrigo un pēc tam strīdas par viņa likteni ar Filipu. Starp dažādajiem bieži mainīgajiem tematiskajiem elementiem jāatzīmē straujās trīsdesmitdivdaļu pasāžas (*tirata*) kā

Lielinkvizitora dusmu zīme (101., 103., 111. t.); savukārt krītošas oktāvas lēcieni, kas 9. ainā visbagātīgāk parādījās tieši karaļa Filipa – tobrīd nedalīta valdnieka – partijā, tagad kļūst par Lielinkvizitoram raksturīgu intonāciju (piem., 59.–60., 68–69., 129.–130. t.), ar savu vērienīgumu šķietami norādot, ka nu viņš ir situācijas noteicējs. Vidusdaļas noslēguma fāzē Lielinkvizitora niknums sasniedz kulmināciju vārdos, ar ko viņš vērsas pie Filipa: *L'opra di tanti di tu vuoi strugger, demente!* (“Bezprātīgais, tu vēlies iznīcināt daudzu gadu darbu!”). Vārds *demente* (bezprātīgais, 125.–126. t.) izcelts ar vēl vērienīgākām *tirata* pasāžām un orķestra *tutti*. Līdz ar to lielu kontrastu rada sekojošais noplakums vidusdaļas pēdējās taktīs (129.–134. t.), kur iepriekšējais *tutti* motīvs klusi atbalsojas metāla pūšaminstrumentu – trombonu, tubas, fagotu – partijās. Klusināta izteiksme dominē arī reprīzē **A1** (135.–151. t.) – Filips ir samierinājies, ka jāpakļaujas Lielinkvizitora gribai.

Šī aina nereti raisa klausītāju aplausus. Mūzikas literatūrā nav daudz piemēru ar šādu divu basu saspēli, kas turklāt atklāj arī neierastas tembru nokrāsas.

12. AINA. SKATS UN KVARTETS (*SCENA E QUARTETTO*)³³¹

“Elizabete žēlojas dzīvesbiedram par nozagto lādīti, kurā atradies viss, kas viņai dārgs. Šo lādīti, kurā paslēpts Karlosa portrets, princese Eboli slepus nogādājusi karalim. Atvēris lādīti un atradis tajā dona Karlosa portretu, Filips apsūdz Elizabeti laulības pārkāpšanā. Kopā ar Rodrigo ierodas princese Eboli.” (opera.lv 2023b)

LNOB programmā minētajam satura izklāstam nepieciešams papildinājums: saņēmusi apsūdzību, Elizabete pakrīt nemaņā; uz Filipa palīgā saucieniem atskrien jau minētie Rodrigo un Eboli, un seko plašs ansambļa numurs, kurā katrs no klātesošajiem (pēc pamošanās arī Elizabete) reflektē par notikušo. Ainas pamatā ir brīva caurvijattīstība:

Ievads (~fadiēz) **A** (fadiēz) **Saite** (fadiēz) **B** (Re–mi) **Saite** (mi–fadiēz) **C** (fadiēz) **D** (Si–si) **E** (~sibemol) **F** (Sibemol) **Koda** (Sibemol).

Orķestra **ievads** (1.–9. t.) rada krasu kontrastu rezignētajai izteiksmei un *Largo* tempam iepriekšējās daļas noslēgumā: tagad tempa norāde ir *Allegro agitato*, izmantots plašs orķestra sastāvs un augsts reģistrs melodiskajā līnijā (izpildījumā

³³¹ Partitūras 455.–488. lpp.

iesaistīta pikolo flauta). Šādi tiek sagatavots Elizabetes satrauktais monologs (**A posms**, 9.–43. t.), kur viņa sūdzas vīram par iespējamo lādītes zādzību un prasa taisnīgumu; rečitējoši fragmenti tajā brīvi mijas ar dziedošiem posmiem. Vairākas frāzes izskan īsi, aprauti; raksturīgs ir arī liels hromatismu īpatsvars (kas pieteikts jau ievadā) un asi punktēts ritms. Pavadījums uzticēts galvenokārt stīginstrumentiem, taču atsevišķus žēlabu motīvus izceļ koka pūšamie, pievienojoties melodijai (piem., 19.–21. t. – balsij ir hromatiski krītoša melodiskā līnija). Dziedājums noslēdzas ar vārdiem *Vostra Maestà* (“Jūsu majestāte”), kas izskan soprānam ne tik ierastajā krūšu reģistrā (ietiecoties pat mazajā oktāvā); ar šo patumšo tembru Elizabete akcentē sava lūguma dziļo nopietnību.

Triju taktu **saitei** (44.–46. t.) seko Filipa rečitējošs dziedājums (**B posms**, 47.–61. t.). Tajā viņš asi apsūdz sievu neuzticībā, mūzikas valodai raksturīga tonāli harmoniska nenoturība un biežs disonansu izcēlums – piemēram, orķestra *tutti* iespēlēs 54.–55. un 58.–59. taktī, kas balstās uz neatrisinātiem septakordiem. Strīda saasināšanos starp karaliskajiem laulātajiem atspoguļo turpmākie **C** (74.–89. t., Elizabete) un **D** (90.–116. t., Filips) **posmi**, līdz beidzot, Elizabetei pakrītot nemaņā, uz Filipa palīgā saucieniem atskrien Rodrigo un Eboli (**E posms**, 116.–138. t.). Joprojām valda tonāli harmoniska nenoturība, liela loma rakstura veidošanā ir orķestra motīviem, tostarp hromatiski krītošu sešpadsmitdaļu grupām (125.–134. taktī tās atkārtojas ostinēti, citviet mijas ar atšķirīgu, bet arī nemierpilnu noskaņu raksturojošu mūzikas materiālu).

Pavērsienu iezīmē **F posms** (139.–180. t.). Pretstatā visam iepriekšējam, šeit iepriekš saasināto dramatismu nomaina liriska kantilēna, un līdz pat ainas noslēgumam valda stabils tonālais centrs – Sibemol mažors (brīžiem bagātināts ar vienvārda minora krāsām). Ansablī savijas visu tā dalībnieku dziedātās izteiksmīgās melodijas, kurās katrs pauž savas slēptākās jūtas (Filips – nožēlu, ka pārsteidzies ar nepamatotiem pārmetumiem sievai, Eboli – nožēlu par savu nodevību, Rodrigo – gatavību ziedot sevi par Spāniju, ja būs nepieciešams, un visbeidzot pamodusies Elizabete – vientulības sajūtu un vēlmi rast laimi debesīs). It īpaši izceļas Filipa dziedātā melodija ar tās kāpjošajām intonācijām un plašo diapazonu, ietiecoties pat basam mazāk ierastajā pirmajā oktāvā (153.–154. t.); tādējādi atklājas jauna, gaišāka un aizkustinoša dimensija iepriekš drūmajā karaļa tēlā. Savukārt Elizabetes dziedātajām frāzēm īpašu, liegi vizuālojošu papildkrāsu piešķir flautas sekstoles pavadījumā (155.–163. t.). Arī **koda** jeb orķestra pēcspēle (181.–185. t.) noskaņas ziņā ir tuva F posmam.

Klausoties ierakstus, atklāju šīs ainas interpretācijā kādu nesakritību ar nošu tekstu, kas jau pārtapusi tradīcijā: kodā 181. takts sākumotīvs (skat. piemēru 4.8.) nereti fagotu un čellu partijās tiek interpretēts nevis kā astotdaļpauzes un divu sešpadsmitdaļu virkne, bet kā triole ar divām astotdaļpauzēm un divām sešpadsmitdaļām.



Piemērs 4.8. Čellu partija ceturta cēliena 12. ainas 181.–185. takstī

Neliela atšķirība, taču ar mazo pulsa paātrinājumu tradīcijas veidotāji, iespējams, tiekušies ienest mūzikā satraukuma niansi (ar šo motīvu, kas tagad skan fagota un čella balsī, iepriekš F posmā aizsākās Filipa nožēlas dziedājums; sal. 139. t.; vienīgi tagad to vēl hromatizētāku vērš IV paaugstinātā pakāpe sākumā). Sekojot tradīcijai, arī es interpretēju kodas sākumotīvu līdzīgi.

13. AINA. SKATS UN ĀRIJA (*SCENA ED ARIA*)³³²

“Viņa [Eboli] atzīstas karalienei, ka ir vainīga ne tikai lādītes nozagšanā, bet arī Filipa II pavedināšanā. Elizabete liek princesei doties izsūtījumā vai klosterī. Eboli nolād savu skaistumu, kas vairojis ciešanas. Pirms došanās klosterī viņa apņemas izglābt Karlosu no gaidāmajām briesmām.” (opera.lv 2023b)

Ainas struktūrā var izcelt divas lielas pamatdaļas – Eboli un Elizabetes skatu un sekojošo Eboli āriju:

Ievads (sol) **A** (sol–mibemol) **Saite** (mibemol) **B** (labemol–Labemol).

Ievads (1.–13. t.) seko *attacca* uzreiz pēc iepriekšējās ainas. Tas rada spēju kontrastu: ilgstoši valdošo Sibemol mažoru nomaina disonants un nenoturīgs sol minora akords (VII pakāpes pamazinātais terckvartakords); skatot tā kāpjošam figuratīvam izklāstam visās stīgu un pūšaminstrumentu partijās, Eboli metas pie Elizabetes kājām un lūdz piedošanu. **A daļa** (13.–77. t.) ietver vairākas caurvijattīstības fāzes, kuru gaitā tiek atainota Eboli juceklīgā, izmisīgā atzīšanās Elizabetei.

³³² Partitūras 489.–513. lpp.

Kā spilgtus, kaut ātri mainīgus mūzikas valodas elementus var atzīmēt orķestra asos akordu “cirtienus” (divi akordi *forte*, *Presto*), kas pārtrauc ik frāzi Eboli kaismīgajā, melodiski augšupvērstajā rečitātīvā (21.–29. t.). Izceļas arī *Moderato* epizode fadiēz minorā (44.–56. t., skat. piemēru 4.9.), kuras gaitā Verdi ar galējiem dinamikas un artikulācijas kontrastiem parāda Eboli emocionālo svaidīšanos – līdzās nostatīts dziedājums *ff* dinamikā ar katras skaņas akcentējumu (remarka *con forza* – ar spēku) un *ppp*, *con voce soffocata* (apslāpētā balsī; skat. 49.–51. t.).

The image shows two staves of musical notation for Eboli's recitative. The first staff is marked *pp cupo* and contains the text "Pietà! pie - tà!". The second staff is marked *ff con forza* and *ppp con voce soffocata*, and contains the text "Re... non imprecate a me! sì, sedotta! per.duta!... l'er - ror che v'impu.".

Piemērs 4.9. Eboli partija ceturajā cēliena 13. ainas 44.–53. taktī

Šeit vietā kāda Elana Montgomerija atziņa, ko viņš izsecinājis no Verdi vēstulēm: komponistam ļoti patikuši asi kontrasti, dinamika, kas no klusas pāriet ārkārtīgi skaļā, vai emocijas, kas krasi mainās (Montgomery 2006: 114).

Eboli ārija jeb otra lielā daļa ainas kopējā struktūrā (**B daļa**, 77.–172. t.) ir viens no slaveniem operas fragmentiem, kas bieži skan arī ārpus tās. Ārija veidota kā kontrasta sastatforma ar kodu un atspoguļo četrus dažādus Eboli dvēseles stāvokļus: tikai pirmais posms (*Allegro giusto*, no 77. t.) vēl ir minorīgs un rūgtuma, skumju caurausts. Ārijas mažorīgo daļu (Labemol mažors) ievada sirsnīga kantilēna, domājot par karalieni (*Molto meno*, no 107. t.); seko trauksmaināks, saviļņotāks dziedājums par Karlosu, kas ir nokļuvis briesmās (*Allegro più mosso*, no 140. t.) un visbeidzot ceturtais posms (no 155. t.), kuru caustrāvo enerģija un apņēmība izglābt Karlosu: tādējādi šīs ainas uzbūvē spilgti parādās Verdi raksturīgais dramaturģiskais *crescendo*.

Pirmā potenciālā interpretācijas problēma iespējama jau ainas sākumā. Kā jau minēts, ir izmantots *attacca* princips – abas ainas savieno timpānu tremolo (ar *crescendo*), un tieši vienlaikus ar Eboli izdziedātā vārda otro zilbi (*Pietà!* –

“Žēlastību!”) iestājas *tutti* orķestris; ir jāpievērš uzmanība, lai šajā brīdī dziedātājas balss “nepazūd” uz pilnskanīgā orķestra fona.

Eboli rečitātīvā (21.–43. t.) diriģentam varētu būt alternatīva, vai taktēt uz četri vai uz divi. Es personīgi izvēlos pirmo variantu, jo dalījuma pa divām pusnotīm otrā un ceturta taktisdaļa (t. s. atsitiens) šķiet pārāk viegla un gracioza, lai gan arī šāda veida diriģēšana operas videoierakstos nereti ir redzēta. Pieredzējis operas orķestris gan vienmēr rečitātīvos ir ļoti uzmanīgs; tāpēc var cerēt, ka tas “noķers” dziedātāju arī, ja takts tiks rādīta citādi.

Tieši Eboli dziedājumam, kas ir ļoti ekspresīvs, taču arī saskaldīts (atveidojot viņas nemitīgi mainīgās izjūtas), šajā ainā ir īpaši jāseko līdzi. Daudzviet viņas dziedājumos ir pauzes (piem., 82.–83., 86.–87. t.), bet arī tur, kur to nav, izveidojusies nerakstīta tradīcija bieži “ievilkt” elpu, uzsverot šīs varones eksaltēto raksturu; tas rada potenciālas tempa svārstības, kas diriģentam ir jājūt, jo prioritāte neapšaubāmi ir solistei un orķestrim viņai jāpielāgojas.

OTRĀ DAĻA

14. AINA. RODRIGO NĀVE UN DUMPIS (*MORTE DI RODRIGO E SOMMOSA*)³³³

“Ierodas Rodrigo, lai paziņotu Karlosam, ka drīzumā kronprincis tiks atbrīvots. Marķīzs ir pieļāvis, ka viņa namā atrod kompromitējošus dokumentus, kurus Karloss viņam savulaik bija uzticējis. Marķīzs ir pārliecināts, ka atrastie dokumenti tieši viņu apzīmē kā dumpinieku un valsts nodevēju. Un, patiešām, varas atreibība ir drīza: Rodrigo tiek nāvējoši ievainots. Mirstot viņš atklāj Karlosam, ka sarunājis kronprincim klosterī tikšanos ar Elizabeti, tomēr atgādina, ka galvenais pienākums ir glābt Flandriju. Ierodas Filips, lai atbrīvotu dēlu no apcietinājuma, bet dons Karloss nepieņem žēlastību no cilvēka, kura rokas mirkst asinīs. Kronprincis neslēpj, ka Rodrigo ir ziedojis savu dzīvību, uzņemoties visu vainu uz sevi. Ielaužas Eboli sasauktais pūlis, lai atbrīvotu kronprinci. Tikai Lielinkvizitora pēkšņā parādīšanās nomierina ļaudis, kuri gatavi no jauna pakļauties baznīcas atbalstītā valdnieka autoritātei.” (opera.lv 2023b)

³³³ Partitūras 514.–556. lpp.

Arī šī aina – ceturtais cēliena fināls – ir balstīta izvērstā caurvijattīstībā:

Ievads (Do) **A** (Do–mibemol) **B** (Mibemol) **C** (mi) **D** (mi) **E** (dodiēz–Rebemol)
Saite (Rebemol) **F** (~) **G** (labemol~) **H** (~) **I** (Re–Sibemol) **Koda** (Sibemol).

Orķestra stīgu grupas spēlētais **ievads** (1.–18. t., skat. piemēru 4.10.) veidots korāliskā izklāstā un, neraugoties uz 3/4 taktsmēru, ar savu vienmērīgi atkārtoto ritmu atgādina sēru maršu. Uz īsu brīdi to pārtrauc obojas solo – liriska, grūtsirdīga melodija, kas piektā cēliena 15. ainā (no 79. t.) atgriezīsies Elizabetes dziedājumā, taču šoreiz flautas izpildījumā.

Andante ♩ = 58

OBOI

(D. Carlo è assiso, col capo nelle mani, assorto nei suoi pensieri.)

VIOLINI I.

VIOLINI II.

VIOLE

VIOLONCELLI

CONTRABBASSI

Ob.

Viol.

Vle.

Vc.

cb.

(Rodrigo entra, parla sottovoce ad alcuni uffiziali che si allontanano immediatamente. Egli contempla D. Carlo con tristezza. Questi ad un movimento di Rodrigo si scuote.)

Piemērs 4.10. Ceturtais cēliena 14. ainas 1.–17. takts

Turpmākajos posmos dialogs starp apcietināto Karlosu un pie viņa atnākušo Rodrigo risināts galvenokārt rečitējošā izteiksmē (**A posms**, 18.–44. t., **C posms**, 73.–99. t.) un mijas ar kantilēniem, izjustiem Rodrigo dziedājumiem (**B posms**, 45.–72. t., **D posms**, 99.–111. t.): viņš cenšas uzmundrināt draugu, bet reizē atvadās no viņa.

Noslēdzošais no šiem dziedājumiem (D posms) ieturēts marša ritmā, taču ir klusināts, ar stīgu *pizzicato* fonā, un arī lirizēts, vijīgajā melodijā ietverot trioles; tomēr operas kontekstā tas uztverams kā neizbēgamas militāras darbības priekšvēstnesis. Šī dziedājuma beigās uz Rodrigo tiek raidīts šāviens (111. t. – timpānu tremolo un orķestra *tutti* spēle *fortissimo*, pamazināta kvintsekstakorda kāpjošs melodisks izklāsts).

Pēc īsas saites seko ainas visizvērstākais dziedājums un liriskais centrs – Rodrigo nāves skats (**E posms**, 120.–162. t.). Tā pirmā jeb ievadposma (120.–134. t., dodīez minors) kodols ir skumja melodija paralēlu tercu dublējumā (kornetes), kas, tiecoties uz augšu, tomēr ikreiz kā bezspēkā atkrīt atpakaļ. 10. ainas (Filipa monologa) ievadam līdzīgs faktūras elements ir monotoni atkārtotas garās skaņas, ko ievada priekšskaņi – šoreiz tās ietvertas fagota partijā un vēl papildinātas ar sekojošu nopūtas intonāciju. Timpānos skan arī klusināts “liktens ritms”, un uz šī fona aizsākas mirstošā Rodrigo dziedājums.

Dziedājuma galvenā tēma izklāstīta Rebemol mažorā (134.–142. t.), gaiši un iedvesmoti, uz harmoniski arpedžēta pavadījuma fona. Teksts vēsta *Io morirò, ma lieto in core, ché potei così serbar Alla Spagna un salvatore!* (“Es miršu, bet ar prieku sirdī, jo man izdevies pasargāt Spānijas glābēju!”). Kā vidusdaļa (142.–150. t.) un atgādinājums klusinātā izklāstā skan “draudzības zvēresta” tēma La mažorā, un vēlreiz, nāves skatu noapaļojot, atgriežas gaišā Rebemol mažora tēma (150.–162. t.) – vienīgi tās noslēgumā gaidītās tonikas vietā kā elipse parādās asa disonanse, pamazinātais septakords uz IV paaugstinātās pakāpes (162. t.).

Īsai **saitei** (162.–166. t.) seko **F posms** (166.–188. t.) – rečitējošā izklāstā sniegts Karlosa un karaļa Filipa asais strīds; akcentētie *tutti* akordi fonā var asociēties ar zobena cirtieni vai lodes šāvienu imitācijām, un vienīgi posma noslēgumā (184.–188. t.) tos nomaina liriski skumja izteiksme – krītoši hromatiskas intonācijas *legato* gan Filipa, gan orķestra partijās (Filipa nožēla par nonāvēto Rodrigo, kad uzzināta patiesība).

G posma (188.–245. t.) jeb dumpja ainā šīs pašas hromatiski krītošās intonācijas gūst gluži citu lomu – tās skan straujās stīginstrumentu sešpadsmitdaļu pasāžās pamīšus ar citiem mūzikas valodas elementiem, kas atkal vērsti uz dramatisma saasinājumu (pūlis ar Eboli priekšgalā ielaužas cietumā, lai atbrīvotu princi). **H posmā** (246.–264. t.) rečitējošā stilā dzied Lielinkvizitors, kas ar savu autoritāti spēj savaldīt

pūli; atkal, līdzīgi kā 11. ainā (duetā ar Filipu), viņa partijā spilgti iezīmējas krītošas oktāvas un citi plašu intervālu lēcieni.

I posms (264.–278. t.) un sekojošā **koda** (278.–288. t.) savā ziņā sasaucas ar 3. cēliena finālu. Arī šoreiz tauta apliecina uzticību karalim (vispirms klusinātā, pēc tam varenā un spožā kordziedājumā, mijoties divām mažora tonalitātēm, Re un Sibemol).

272. taktī Verdi norādījis *Più mosso*. Kā liecina iepazītie skaņieraksti, temps parasti šeit netiek krasi mainīts, bet tiek pamazām kāpināts, līdz patiesais lūzuma brīdis ir orķestra *tutti*, arī trompešu iestāja 278. taktī. Tas ir impulss, lai ainas un cēliena izskaņu veidotu strauju un enerģisku.

4.5. Piektais cēliens

(JUSTES KLOSTERĪ)

15. AINA. SKATS UN ĀRIJA (SCENA ED ARIA)³³⁴

“Elizabete lūdz Debesu varai sniegt atbalstu viņas iemīļotajam Karlosam, bet pati ir gatava doties nāvē.” (opera.lv 2023b)

Darbība norit mēnesnīcā, klosterī pie Kārļa V kapa. Elizabete, pienākot pie tā, nometas ceļos. Arī šī aina ir bagāta ar caurvijattīstības elementiem, tomēr, ņemot vērā sākummateriāla (A un B posmu) atgriešanos beigās, tajā var saskatīt izvērstu trijdaļību:

Ievads (1a/La/fadiēz) **A** (fadiēz) **Saite** (fadiēz) **B** (Fadiēz) **Saite** (fadiēz) **C** (fadiēz–sol) **D** (Labemol–sol) **E** (sol–Labemol) **Saite** (Rebemol) **A1** (fadiēz–dodiēz/Dodiēz) **Saite** (Dodiēz–fadiēz) **B1** (Fadiēz).

Ievada (1.–22. t., skat. piemēru 4.11.) sākums sasaucas ar otrā cēliena mūku dziedājumu (skat. otrā cēliena 1. ainu, 26.–54. t.) – aizlūgumu par imperatoru Kārli V.

³³⁴ Partitūras 557.–580. lpp.

noslēgumā (no 26. t.) to nomaina jau minētais mikrorefrēns un tam raksturīgā rāmi skumjā izteiksme.

Elizabetes dziedājums aizsākas nākamajā jeb **B posmā** (36.–55. t.). Tā ievads (36.–43. t.) izskan *a cappella*, un seko mažorīga plašas elpas melodija ar kāpjošām sākumintonācijām uz orķestra trioļu fona; no sākotnēji klusinātās izteiksmes (*pp*) tā izaug līdz kulminācijai *grandioso* – vareni (53. t.; ar atkārtojumu šeit izcelts teksts *il pianto mio porta e treno del Signor* / “Nesiet manas asaras līdz Tā Kunga tronim”).

Uz īsu brīdi ar **saites** funkciju (55.–58. t.) atgriežas mikrorefrēns. Pretstatā tikko paustajām pašāvēības un ticības jūtām **C posmā** (58.–78. t.) atkal iezogas nemiers un skumjas. Rečitējošā izklāstā tiek izteikta gatavība ziedoties Karlosa dēļ. Savukārt **D** (79.–94. t.) un **E** (94.–106. t.) posmos karaliene veltī nostalgiskus vārdus gan dzimtajai Francijai, gan skaistajai Spānijai, kur piedzīvota mīlestība. D posmā balss dzied duetā ar flautu, kuras vijīgā, sapņainā melodija (skat. piemēru 4.12.) veido arku ar citu šīs operas fragmentu – obojas tēmu ceturtajā cēlienā, 14. ainas ievadā (sal. 14. ainas 8.–12. t.).

Piemērs 4.12. Pirmās flautas partija piektā cēliena 15. ainas 79.–86. takā

Tur tā saistījās ar Rodrigo tēlu; kopīgs konteksts abos gadījumos ir pārdomas un sapņi iespējamās nāves priekšvakarā. Savukārt E posmā Elizabetes dziedātā melodija iesaistās dialogā jau ar trim koka pūšaminstrumentiem (flautu, oboju un klarneti).

A1 materiāla atgriešanās (106.–126. t.) ienes dramatisku disonansi šajā noskaņā. Taču seko arī **B1 posms** (130.–157. t.) ar tam raksturīgo gaiši mierīgas lūgšanas raksturu; tieši tam ir pēdējais vārds šajā emocionāli kontrastainajā ārijā.

Spriežot par šīs daļas interpretācijas grūtībām, vērts atsaukt atmiņā kādu Elana Montgomerija vērojumu. Viņš uzsver, ka Verdi savu operu vokālajās partijās daudz izmantoja pauzes, ko dziedātāji savukārt labprāt ignorē. Taču Verdi mūzikas analīze tieši liecina, ka gadu gaitā viņa darbos pauzes pamazām kļūst garākas. Tās ir svarīgi ievērot divu iemeslu dēļ – gan, lai dramaturģiski nodalītu posmus, gan arī, lai pašiem dziedātājiem būtu iespēja “ievilk” elpu (Montgomery 2006: 115). Arī šajā ainā Elizabetes partijā ir daudzas potenciāli izteiksmīgas pauzes, īpaši vidējās daļās (piem., 73.–78., 81.–88. t. u. c.), un diriģentam noteikti vērts uz to vērst dziedātāju uzmanību.

Šis pats fragments var būt komplicēts arī dziedātāju un orķestra balansa aspektā. Gan te, gan turpmāk (130.–137. t.) Elizabetes dziedājumam fonu veido metāla pūšaminstrumenti – trīs tromboni un divas kornetes. Tomēr šai gadījumā Verdi arī norādījis dinamiku, kas palīdzēs saglabāt balansu (pirmās četras taktis pavadījumā – *mf*, bet pēc tam šis pats materiāls (skat. piemēru 4.13.) – jau *ppp*). Diriģentam noteikti jāvērs uz to uzmanība.

Klausoties ierakstus, secināju, ka reti kurš orķestris izmanto šo kraso pretstatījumu, taču, ja izdodas to panākt, tā ir tiešām laba, lūgšanas noskaņai atbilstoša krāsa.

D 10

mon . . do e go . . di nel . la .

Piemērs 4.13. Partitūras daļa no piektā cēliena 15. ainas 133.–134. taktis

Kā jau visos līdzīgos posmos, arī šeit diriģentam jādod dziedātājam liela brīvība viņas kadencē (151.–157. t.), taču vienlaikus rūpīgi jāseko līdzi, lai tās noslēgums ar orķestri veidotos saskanīgi.

16. AINA. SKATS, ATVADU DUETS UN FINĀLS (*SCENA, DUETTO D'ADDIO E FINALE*)³³⁵

“Ierodas dons Karloss, lai Elizabetei no jauna apliecinātu savu mīlestību. Kronprincis grasās doties uz Flandriju, lai cīnītos par tās atbrīvošanu. Mīlētāju atvadas pārtrauc Filipa, Lielinkvizitora un sardzes negaidīta ierašanās. Viņi jau gatavi sagūstīt Karlosu, kad atskan Kārļa V balss. Tā visiem klātesošajiem atgādina, ka ciešanas ir pārejošas, ja mieru savai sirdij ceram atrast Debesu žēlastībā.” (opera.lv 2023b)

Fināla ainas dramaturģijā skaidri nodalāmas divas fāzes – Karlosa un Elizabetes atvadas, kā arī (līdz ar Filipa un viņa sabiedroto ierašanos) negaidītais, straujais atrisinājums. Katra fāze savukārt ietver vairākus caurvijattīstības posmus; turpmāk norādītajā formas shēmā pirmajai no tām atbilst burti no A līdz F, otrajai – no G līdz J:

(1. fāze) Ievads (Labemol) **A** (Labemol–Sol) **B** (Do–Mi) **C** (Do–Mi/dodiēz) **D** (dodiēz) **Saite** (soldiēz~) **E** (Si) **F** (Si).

(2. fāze) G (Si/mi–Re) **H** (Re–Do) **I** (Do) **J** (~Si).

Ievads (1.–25. t.) sākas kā *attacca* pāreja pēc iepriekšējās daļas; pēc mierpilnā, noturīgā iepriekšējās ārijas noslēguma Karlosa negaidīto ierašanos klosterī un vēšanos pie Elizabetes raksturo straujas tonalitātes maiņas un sākumposmā arī klusināta, satraukta pulsācija stīginstrumentu grupā. Seko viņu atvadu duets. To uzsāk Elizabete (**A posms**, 25.–52. t.) mažorīgā, pacilātā melodijā ar kāpjošas sekstas intonāciju, pieminot bojā gājušo Rodrigo: *I fior del paradiso a lui sorrideranno!* (“Viņam uzsmaidīs paradīzes puķes!”). Dona Karlosa atbildē ieskanas skumjas par izgaisušajiem sapņiem; viņa dziedājumu raksturo kāpinājums (no 40. t. norāde *string. e cresc. a poco a poco*), līdz, ievadot A posma kulminācijas zonu (no 44. t.), viņš variantveidā, jaunā un tālā tonalitātē (Sol mažors sākotnējā Labemol mažora vietā) iedvesmoti atkārtoto dueta sākuma melodisko kodolu: *A lui n'andrò beato, se spento o vincitor* (“Es došos

³³⁵ Partitūras 581.–618. lpp.

pie viņiem [apspiestās Flandrijas tautas] laimīgs – triumfā vai nāvē³³⁶). Orķestra partijā atkārtotais krītoša tetrahorda motīvs (29.–31. t., skat. piemēru 4.14.) veido tematisku arku ar Elizabetes un Karlosa pirmo duetu otrā cēliena 4. ainā (no 69. t.); daļēji sasaucas arī instrumentācija (fināla duetā – flautu un pirmo vijoļu *pizzicato*, iepriekš flautu un klarnetes saspēle).

Piemērs 4.14. Flautu partijas piektā cēliena 16. ainas 27.–34. taktī

B posmā (52.–68. t.) Elizabete pauž jūsmu par Karlosa varonīgo apņēmtību. Lai arī dots apzīmējums *Marziale*, maršveidībai te nebūtu jāparādās, pārlietu klaji saskaldot frāzes; līdzīgi kā iepriekš “draudzības zvēresta” tēmā, līganu, plūstošu raksturu mūzikas materiālam piešķir tajā ievītās trioles. Elizabetes domu un jūtu sakārtotību šajā brīdī apliecina arī operā “Dons Karloss” ne tik bieži sastopamā klasiski noapaļotā, kvadrātiskā struktūra – vienkārša divdaļu reprīzes forma (sākumposms ar uztakti – 52.–60. t., vidusposms – 61.–64. t., reprīze – 65.–68. t.).

C posmā (68.–85. t.) gan tempa izvēles (*Più animato*), gan kāpjošo sekvenču dēļ skanējums kļūst vēl saviļņotāks, kaismīgāks. Taču tas apraujas ar pārtrauktu kadenci, un **D posmā** (*Meno mosso*, 85.–104. t.) ienāk smeldzīgāka izteiksme – Karlosa vārdiem *Or che tutto finì e la man lo ritiro dalla tua man [...]* (“Tagad, kad viss ir beidzies un es izņemu savu roku no tavējās [...]”) fonu veido astotdaļu pulsācija koka pūšaminstrumentu un stīginstrumentu grupā – atkārtoti, ar pauzēm sašķelti motīvi (nopūtu intonācijas). Tie turpinās arī, skatot Elizabetes atbildes vārdiem *Sì, piango* (“Jā, raudu”).

³³⁶ Precīzi tulkojot, nāvē vai triumfā.

E posmā (105.–137. t., *Assai sostenuto*) pamazām noskaņa kļūst gaišāka. Dziedājumu *Ma lassù ci vedremo in un mondo migliore* (“Bet tur, augšā, mēs tiksimies labākā pasaulē”) aizsāk Elizabete (norāde *Solenne, cantabile* – svinīgi, dziedoši, skat. piemēru 4.15.), un no 120. takts to pašu mūzikas materiālu pārņem Karloss. Šis posms ir īsts kompozīcijas tehnikas meistaradarbs – ilgāku laiku vokālajā līnijā saglabājot balstu uz vienas skaņas, komponists ir radījis plašuma un liriskas piesātinātības izjūtu.

Elis. *(solenne) cantabile*
Ma las.sù! ci ve.dre.mo in un mon.do mi.
Elis. .glio.re, del.l'av.venir e.ter.no suo.nanpernoi già
Elis. *p*
lo.re; e là noi tro.ve.rem nel grem.bodel Si.
Elis. .gnor il sospira.to ben, il sospira.to ben che fugge in terra agnor!
DON CARLO *(solenne)*
Ma las.

Piemērs 4.15. Elizabetes partija piektā cēliena 16. ainas 105.–120. taktī

Vairākpplānu attīstības, dziļuma dimensijas radīšanā sava loma ir diviem izteiksmīgiem motīviem, kas izklāstīti orķestra partijā trioļu pulsācijā – sākumā ostinato veidā, vēlāk variēti. Viens no tiem ir smeldzīgs hromatisku mazu sekundu intonācijās balstīts motīvs, kas sākotnēji skan altu un klarnešu balsīs, taču, Karlosam pārņemot galveno melodisko līniju, to vairākkārt atkārtoti arī Elizabete. Otrs ir diatonisks, augšupvērstis un kolorītā gaišāks; tas izklāstīts čellu balsī.

F posmā (137.–150. t.) atvadas noslēdzas gaišā, noturīgā Si mažorā (*per sempre addio* / “uz mūžu ardievu!”), tāpēc to var uztvert arī kā ainas pirmās fāzes kodetu. Jauns tematiskais elements posma sākumā (137.–140. t.) ir hromatiski kāpjošās sekstoļu sešpadsmitdaļu pasāžas pirmās klarnetes un altu partijās; ik ritma figūra sākas ar pauzi, kas akcentē gaisīgumu, ēteriskumu.

Otrā fāze sākas ar asu pavērsienu – Filipa un Lielinkvizitora negaidīto ierašanos. Viņu uzbrūkošajam rečitātvam *ff* dinamikā un *agitato* izteiksmē (**G posms**, 150.–

159. t.) seko Karlosa trauksmaina atbilde uz harmoniski nenoturīgas sešpadsmitdaļu figurācijas fona (**H posms**, 160.–169. t.). Nākamais rečitatīvs jau ir mistiskā aizsaules valstības viesā – karaļa Kārļa V – balss ieskanēšanās Mūka dziedājumā (**I posms**, 169.–176. t.). Lai gan arī tajā valda nenoturība, šoreiz, atšķirībā no iepriekšējiem posmiem, kopskaņa nav disonanta: pavadījums pilnībā balstās uz konsonantām trijskaņu saskaņām (izņemot beigu kadenci), kas piešķir skanējumam senlaicīgu modālās (pirmstonālās) mūzikas nokrāsu. Svinīgu un nozīmīgu šo mūzikas materiālu vērš tā izcēlums metāla pūšaminstrumentu (trombonu un ofikleida³³⁷) skanējumā korāliskā faktūrā. Lielinkvizitora baiļu un izbrīna saucienam (īsa disonanta **saite**, 176.–177. t.) pievienojas citi klātesošie, un seko atrisinājums (**J posms**, 178.–190. t.) – Mūks jeb Kārlis V aizved Karlosu sev līdzī. Orķestra materiāls ir bagāts ar dramatismu rosinošiem mūzikas valodas elementiem (sinkopes, tremolo, pustoņu virknes straujā sešpadsmitdaļu pulsācijā, sitaminstrumentu iespēles), taču opera noslēdzas mažorā – lai arī tā nav gaiša izskaņa, tomēr despotiskie varas pārstāvji nav spējuši salauzt galveno varoni.

No interpretācijas viedokļa kā sarežģītu var atzīmēt Karlosa dziedājumu 35.–44. taktī – viņa paustā apņēmība cīnīties un mirt par līdzcilvēkiem izdziedāta pa daļai uz vienas notes, kas pakāpeniski paaugstinās; šis mūzikas fragments ietver daudz teksta, kā arī dziedātājam un orķestrim nesakritīgas ritma figūras, kurās ik pa brīdim iespējams “pazust”. Diriģentam jācenšas dziedātājam palīdzēt ar iekritieniem/iestājām.

Pašā operas izskaņā atkal saskaramies ar nerakstītām tradīcijām. Posmā no 178. takts (Kārlis V ievelk Karlosu klosterī) orķestra partijā ir divējāds materiāls – gan straujas sešpadsmitdaļu pasāžas stīgu un koka pūšaminstrumentu balsīs, gan sinkopēti *marcato* akordi, kuros pievienojas arī metāla pūšaminstrumentu grupa. Iegājies risinājums ir pasāžas interpretēt strauji, ugunīgi, kamēr akordos ar metāla pūšaminstrumentu līdzdalību it kā pavilkt “grožus atpakaļ”, izpildot tos plašāk (skat. piemēru 4.16.) – tā ir netieša norāde uz smagnējo aizsaules viesi ar viņam piemītošo majestātisko svinīgumu.

³³⁷ Mūsdienu tubas priekštecis.

The image shows a page of a musical score for orchestra, specifically measures 181-185. The score is arranged in two systems. The top system includes parts for Crnt. La, Trb. Do, Trbn., Of., Tp., and G-C. The bottom system includes parts for Vni, Vle, Vr., and Cb. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The dynamics range from p (piano) to f (forte), with a crescendo in the lower strings and a diminuendo in the brass and woodwinds. The score is written in a standard musical notation with various articulations and dynamics markings.

Piemērs 4.16. Daļa orķestra partitūras piektā cēliena 16. ainas 181.–185. taktī

Savukārt pēdējās divās taktīs, lai arī Verdi raksta *diminuendo*, bieži vien ierakstos dzirdami arī citi risinājumi – tieši *crescendo*, kas ļauj noslēgt operu skanīgi, apliecinoši, ar punkta sajūtu. Šajā gadījumā gan tā ir diriģenta izšķiršanās, kurai versijai dot priekšroku. Līdzšinējā LNOB iestudējumā Frederiks Šaslēns izvēlējās otro variantu, taču, manā ieskatā, arī pirmais un Džuzepes Verdi iecerētais loģiski izriet no sižeta: pakāpenisks skaņas apdzisums savā ziņā saderas ar aizsaules viesu iegrimšanu atpakaļ noslēpumainajā pasaulē, no kuras viņš nācis.

5. Darbā biežāk izmantotie svešvalodu termini un to tulkojumi

<i>a cappella</i>	vokālā mūzika bez instrumentāla pavadījuma
<i>a tempo</i>	[sākotnējā] tempā
<i>accelerando (accel.)</i>	pamazām ātrumā pieņemoties, steigšus
<i>adagio</i>	lēna tempa apzīmējums, arī lēna skaņdarba vai tā daļas apzīmējums
<i>agitato</i>	satraukti, nemierīgi, uzbudināti
<i>allegretto</i>	vidēji ātri, lēnāk par <i>allegro</i>
<i>allegro</i>	ātrā tempā
<i>andante</i>	vidējā tempā
<i>animato</i>	dzīvi, strauji, jūsmīgi
<i>arco</i>	ar lociņu (galvenokārt stīginstrumentiem)
<i>assai (ass.)</i>	ļoti, pastiprina apzīmējumu, kam tas pievienots
<i>attacca</i>	spēja, pēkšņa tempa maiņa vai pāreja bez pārtraukuma uz nākamo skaņdarba daļu
<i>col canto</i>	[vadīties] pēc dziedājuma vai melodijas
<i>col legno</i>	[spēlēt] ar stīginstrumentu lociņa koka daļu
<i>come prima</i>	kā iepriekš (sākumā)
<i>con</i>	ar
<i>crescendo (cresc.)</i>	pakāpeniski pastiprināt skaņu, pieaugt
<i>détaché</i>	atdalīti, nodalīti
<i>diminuendo (dim.)</i>	pakāpeniski samazināt skaņas stiprumu
<i>divisi (div.)</i>	dalīti, orķestra mūzikā stīginstrumentu partijās to vietu apzīmējums, kur mūziķiem jāsadalās divās vai vairākās grupās, lai katra spēlētu savu balsi

<i>dolce</i>	maigi, mīli, jauki, saldi
<i>dolcissimo</i>	ļoti maigi
<i>espressivo</i>	izteiksmīgi, ekspresīvi
<i>flautando</i>	kā flauta; norādījums spēlēt ar lociņu pie pirkstu grifa, tā panākot flautai līdzīgu skaņu (stīginstrumentiem)
<i>forte (f)</i>	spēcīgi, skaļi
<i>fortepiano (fp)</i>	spējš dinamikas klusinājums
<i>fortissimo (ff)</i>	ļoti skaļi
<i>forza</i>	spēks
<i>furioso</i>	vētraini, kaislīgi, saniknoti, dusmīgi
<i>giusto</i>	precīzi, neatkāpjoties no metra un tempa
<i>glissando (gliss.)</i>	slīdoša pāreja no skaņas uz skaņu
<i>grandioso</i>	vareni, diženi, pacilāti
<i>largamente</i>	plaši, paplašinot
<i>largo</i>	vislēnākajā tempā
<i>lascia vibrare</i>	ļaut izskanēt
<i>legato (leg.)</i>	plūstoši, saistīti, bez pārtraukuma
<i>leggiero (legg.)</i>	viegli
<i>maestoso</i>	majestātiski, svinīgi
<i>marcato</i>	pasvītroti, uzsvērti
<i>marziale</i>	kareivīgi
<i>meno mosso</i>	mazāk strauji (lēnāk)
<i>mezzo forte (mf)</i>	ne pārāk skaļi, vidēji stipri
<i>mezzo piano (mp)</i>	vidēji klusu
<i>misterioso</i>	noslēpumaini, mīklaini

<i>moderato</i>	mērenā tempā (starp <i>andante</i> un <i>allegretto</i>)
<i>molto</i>	ļoti, daudz
<i>morendo</i>	dziestoši, izdziestot
<i>mosso</i>	dzīvi
<i>non</i>	nav
<i>ordinario (ord.)</i>	ierasts, parasts
<i>ostinato</i>	melodijas, ritma vai harmoniskās secības vairākkārtējs atkārtojums
<i>pianissimo (pp)</i>	ļoti klusi
<i>pianississimo (ppp)</i>	cik klusu iespējams
<i>piano (p)</i>	klusi
<i>più</i>	vairāk
<i>pizzicato (pizz.)</i>	lociņinstrumenta spēle, to strinkšķinot ar pirkstiem
<i>poco</i>	maz, nedaudz
<i>poco a poco</i>	pamazām
<i>poliostinato</i>	dažādi savstarpēji nesakritīgi ostinato vienlaikus vairākos faktūras slāņos
<i>portamento</i>	maiga pārslidēšana no vienas skaņas uz otru
<i>presto</i>	ātrā tempā (ātrāk par <i>Allegro</i>)
<i>rallentando (rall.)</i>	palēninot, kavējoties
<i>ritardando</i>	palēninot tempu
<i>ritenuto</i>	kavējoties, palēninot tempu salīdzinājumā ar skaņdarba pamattempu
<i>rubato</i>	brīvi
<i>secco</i>	sausī, aprauti, skarbi
<i>senza vibrato</i>	bez vibrato

<i>sforzando (sfz)</i>	akcentējot, ar spēku izceļot, pēkšņi pastiprinot
<i>solo</i>	viena mūziķa veikts skaņdarba vai tā daļas izpildījums
<i>sostenuto (sost.)</i>	lēni, savaldīgi
<i>sotto voce</i>	pusbalsī
<i>staccato (stacc.)</i>	aprauti, īsi
<i>stringendo (string.)</i>	pamazām paātrinot tempu
<i>subito</i>	pēkšņi, piepeši, negaidīti
<i>sul ponticello (sul pont.)</i>	[spēlēt] pie (uz) steķīša/ stīgu balstiņa (stīginstrumentiem)
<i>tenuto (ten.)</i>	izturēti
<i>tirata</i>	strauja gammveida kustība
<i>tremolo (trem.)</i>	daudzkārtējs, secīgs divu skaņu, intervālu, akordu atkātojums
<i>tutti</i>	visi (piemēram, viss orķestris vai koris)
<i>vibrato</i>	nelielas skaņas svārstības, atkāpjoties no pamattoņa
<i>vivo</i>	ātri, kustīgi, dzīvi
<i>voce</i>	balss

Izmantotie avoti:

Albina, Diāna (sast.) (1962). *Mūzikas terminu vārdnīca*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība.

Bendiks, Hermanis, u. c. (red.) (1972–1996). *Latviešu literārās valodas vārdnīca*. 1.–8. Rīga, Zinātne.

Grove Music Online (interneta vietne).

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic> (skatīts 2024. gada 10. janvārī).

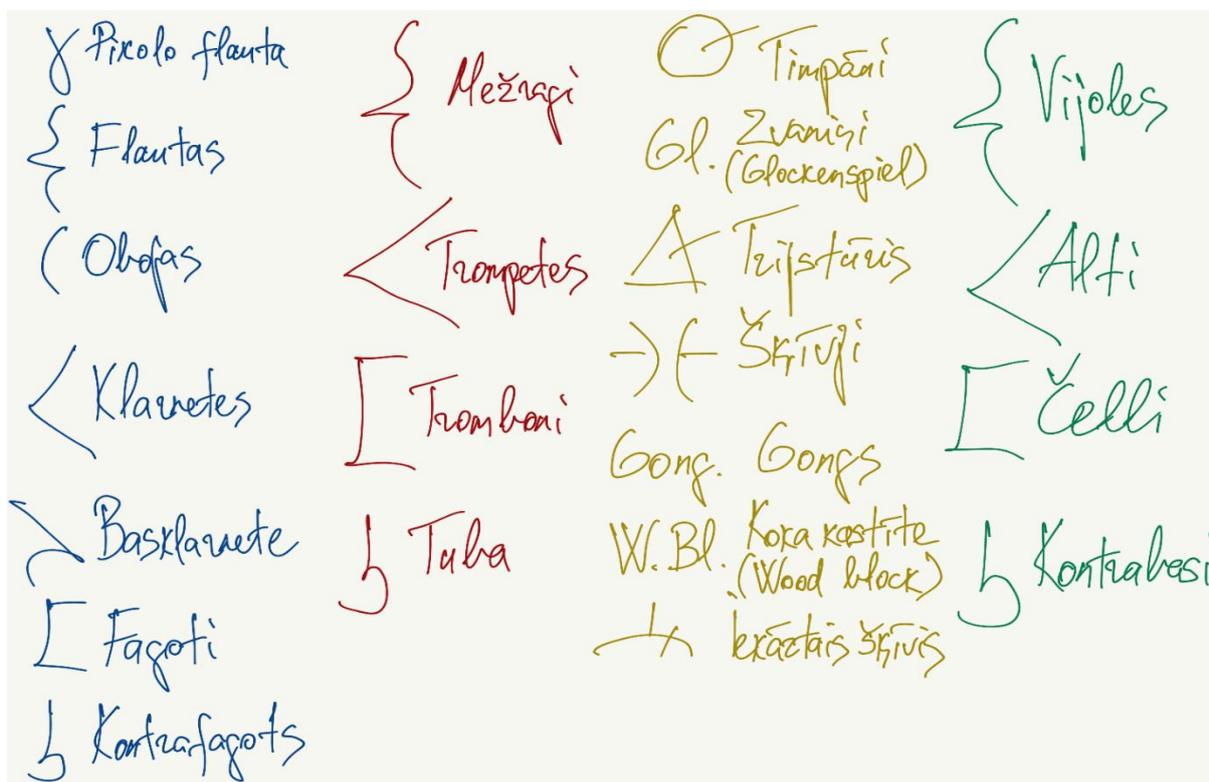
Kārkliņš, Ludvigs (1993). *Harmonija*. Rīga: Zvaigzne.

Kārkliņš, Ludvigs (2006). *Mūzikas leksikons*. Rīga: RaKa.

Pavlovska, Anna (red.) (2003). *Lielā enciklopēdiskā vārdnīca*. Rīga: Jumava.

Tezaurs.lv (kopš 2003). *Mūsdienu latviešu valodas vārdnīca*. Latvijas Universitātes Latviešu valodas institūts.

**6. Darba autora lietotie simboli, strādājot ar Anitras Tumševicas
3. kamersimfonijas “Turpinājums” partitūru: skaidrojumi un
partitūras piemērs**



* Skaņdarba partitūrā redzamo četru simfoniskā orķestra pamatinstrumentu grupu apzīmējumi:³³⁸

- koka pūšaminstrumenti – zilā krāsā
- metāla pūšaminstrumenti – sarkanā krāsā
- sitaminstrumenti – brūnā krāsā
- stūģinstrumenti – zaļā krāsā

³³⁸ Pamatā ar šiem simbolu un krāsu principiem mani iepazīstināja diriģents un pedagogs Andris Veismanis (dzimis 1965. gadā), kad 2003. gada septembrī uzsāku bakalaura studijas diriģēšanā JVLMA. Jāatzīst, ka pa šiem vairāk nekā divdesmit gadiem esmu izstrādājis savu, nedaudz mainītu un pielāgotu simbolu un krāsu sistēmu. Andris Veismanis šos pamatprincipus savulaik aizguvis no sava pedagoga Maskavas konservatorijā Jurija Simonova (*Jurij Simonov*, dzimis 1941. gadā), kurš tos pārmantojis no Nikolaja Rabinoviča (*Nikolaj Rabinovich*, 1908–1972). (Veismanis 2024: saruna).

Dokumentārā lapa

Teorētiskais pētījums

“DIRIĢENTA DARBA SPECIFIKA SIMFONISKĀS UN SKATUVES MŪZIKAS
ŽANROS:

GALVENIE PRINCIPI UN TO ĪSTENOJUMS TRĪS SKAŅDARBU
IESTUDĒJUMOS”

*izstrādāts un veikts patstāvīgi, darbā izmantoti tikai tajā norādītie informācijas avoti.
Darba elektroniskā kopija atbilst izdrukai.*

*Esmu informēts, ka autortiesību un citu līdzīgu pārkāpumu gadījumā, kas ir pieļauti
manā darbā, varu tikt nepielaiests pie darba aizstāvēšanas vai var tikt anulēts piešķirtais
doktora grāds.*

*Ja doktora grāda pretendenta teorētiskajam pētījumam vai mākslinieciskās jaunrades
darbam ir līdzautori, tad grāda pretendents pievieno dokumentārajai lapai rakstisku
visu teorētiskā pētījuma vai mākslinieciskās jaunrades darbā iesaistīto līdzautoru
piekrišanu darba izmantošanai doktora grāda iegūšanas procesā.*

Darba autors: Kaspars Ādamsons

vārds, uzvārds

paraksts

*Piekrītu sava darba publicēšanai Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas
drukātajos un elektroniskajos izdevumos un Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas
interneta vietnē.*

Darba autors: Kaspars Ādamsons

vārds, uzvārds

paraksts

Iesniegts 2024. gada 14. februārī.