

JĀZEPA VĪTOLA LATVIJAS MŪZIKAS AKADEMIJA



LATVIJAS MĀKSLAS AKADEMIJA



LATVIJAS KULTŪRAS AKADEMIJA



Lelde Tīrele

**PIANISTA ORĶESTRĀLĀS DOMĀŠANAS
IZPAUSMES 21. GADSIMTA LATVIEŠU VOKĀLĀS
KAMERMŪZIKAS INTERPRETĀCIJĀ**

**Kopīgās profesionālās doktora studiju programmas mākslās
teorētiskais pētījums**

Teorētiskā pētījuma vadītāja: Ph.D. Diāna Zandberga
Mākslinieciskās jaunrades darba vadītājs: prof. Aldis Liepiņš

Rīga, 2025

ANOTĀCIJA

Pētījuma mērķis ir apzināt pianista orķestrālās domāšanas priekšrocības, integrējot diriģenta domāšanas un darba procesa paņēmienus 21. gadsimta latviešu vokālās kamerģmūzikas interpretāciju veidošanā.

Tas realizēts trijos mākslinieciskos projektos (koncertprogrammās):

- 1) *Solodiesma cauri gadsimtiem* (17.04.2023.) – iezīmēti vēsturiskie aspekti pianista orķestrālās domāšanas attīstībā vokālās kamerģmūzikas ģanrā;
- 2) *Šeit un tagad* (18.04.2024.) – atspoguļoti praktiskie ieguvumi, izceļot orķestrālo spēli un diriģēšanas iemaņu pielietošanu interpretācijā;
- 3) *Priekšnojautas* (17.04.2025.) – apvienotas visas pētniecības gaitā ģūtās atziņas un prakses pieredze, koncentrējoties uz koncepcijas izstrādi kā interpretācijas veidošanas pamatu.

Mērķa īstenošanai analizēta literatūra par orķestrālās domāšanas vēsturiskajiem aspektiem un diriģenta darba specifiku, apģūti diriģēšanas pamati un veiktas intervijas ar latviešu diriģentiem. Balstoties uz to, izcelti ansambļa pianista orķestrālo domāšanu veicinoši paņēmienu.

Secināģumos apkopoti ieguvumi, ko sniedz orķestrālās domāšanas un diriģenta darba paņēmienu integrācija ansambļa pianista 21. gadsimta latviešu vokālās kamerģmūzikas interpretācijas veidošanas procesā.

Atslēģas vārdi: pianista orķestrālā domāšana, jaundarba interpretācijas veidošana, latviešu komponistu laikmetģģā vokālā kamerģmūzika.

ABSTRACT

This research explores the advantages of orchestral thinking for pianists by integrating the mindset and working methods of conductors into the interpretation of 21st-century Latvian vocal chamber music. The study is articulated through three artistic projects (concert programs):

1. *Solo Song Through the Centuries* (17/04/2023) – highlights historical aspects in the development of orchestral thinking in pianists within the vocal chamber music genre;
2. *Here and Now* (18/04/2024) – demonstrates the practical benefits of orchestral playing and the application of conducting skills in performance;
3. *Premonitions* (17/04/2025) – synthesizes all insights and practical experiences acquired during the research process, focusing on concept development as the foundation for interpretation.

The research methodology combines literature analysis on the historical development of orchestral thinking and the specifics of the conductor's craft, foundational training in conducting, and interviews with Latvian conductors. Techniques that foster orchestral thinking in ensemble pianists are identified and examined.

The conclusions outline the artistic and interpretive benefits of integrating orchestral thinking and conducting techniques into the interpretive process of ensemble pianists working with contemporary Latvian vocal chamber repertoire.

Keywords: pianist's orchestral thinking, interpretation of new works, contemporary Latvian vocal chamber music, conductor's methods.

SATURS

IEVADS	6
1. PIANISTA ORĶESTRĀLĀS DOMĀŠANAS ASPEKTI	14
1.1. Vēsturiskā attīstība	16
1.2. Diriģenta darba paņēmieni integrācija pianista orķestrālās domāšanas pilnveidošanā	37
1.2.1. Uztakts	38
1.2.2. Takts dalījums	39
1.2.3. Faktūras slāņu diferenciācija	40
1.2.4. Jaundarba iestudēšanas process	42
1.2.5. Programmu sastādīšana	45
2. INTERPRETĀCIJU VEIDOŠANAS ANATOMIJA	48
2.1. <i>Solodziesma cauri gadsimtiem</i>	50
2.1.1. Armands Skuķis <i>Izvērstā vokālīze (Extended Vocalise)</i>	52
2.2. <i>Šeit un tagad</i>	59
2.2.1. Ruta Paidere <i>Prombūtnes (Absences)</i>	61
2.2.2. Jānis Petraškevičs <i>Rudens. Ieiešana (Herbst. Eingang)</i>	68
2.2.3. Evija Skuķe <i>Sievietība</i>	71
2.3. <i>Priekšnojautas</i>	82
2.3.1. Lelde Tīrele <i>Priekšnojautas</i>	83
2.3.2. Evija Skuķe <i>Zemes sēras. Zemes gaviles (Lamento della terra. Esultanza della Terra)</i>	86
SECINĀJUMI	92
EXPRESSIONS OF THE PIANIST'S ORCHESTRAL THINKING IN THE INTERPRETATION OF 21ST-CENTURY LATVIAN VOCAL CHAMBER MUSIC (SUMMARY)	96
PATEICĪBAS	126
LITERATŪRA UN CITI AVOTI	127

1. Pētījuma autores digitālais arhīvs	127
1.1. <i>Solodzieszma cauri gadsimtiem</i>	127
1.2. <i>Šeit un tagad</i>	128
1.3. <i>Priekšnojautas</i>	129
2. Intervijas	130
3. Literatūra un interneta resursi	130
 PIELIKUMS	 134
1. Interviju atšifrējumi	134
1.1. Intervija ar diriģentu Kasparu Ādamsonu	134
1.2. Intervija ar diriģenti Margaritu Balanas	137
1.3. Intervija ar diriģentu Gunti Kuzmu	140
1.4. Intervija ar diriģentu Imantu Resni	145
1.5. Intervija ar diriģentu Normundu Šnē	149
1.6. Intervija ar diriģentu Andri Vecumnieku	153
2. Dokumentārā lapa	158

IEVADS

Mana pianistes pieredze ir daudzpusīga – esmu atskaņojusi visdažādāko žanru skaņdarbus gan solo, gan kameransambļu, gan orķestru sastāvos. Sevišķi cieša sadarbība man izveidojusies ar vokālistiem un čellistiem. Pieredzi vokālās mūzikas iestudēšanā esmu guvusi, veidojot kameramūzikas koncertprogrammas, strādājot Latvijas Nacionālajā operā un baletā, kā arī pedagoģiskajā darbā ar Vokālās katedras un klavierspēles studentiem Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas (JVLMA) klavierpavadījuma kursā. Papildu pieredzi sniegusi meistarklašu vadīšana Baltijas valstīs, Polijā un Vācijā.

Iepazīstot solodziesmas žanru dažādu tautu mūzikā, man ir veidojusies arvien dziļāka un daudzpusīgāka interese par teksta, tostarp dzejas nozīmi. Īpašu uzmanību pievēršu pianista iespējām integrēt tekstu klavieru skanējumā, kā arī izpildījuma daudzšķautņainībai, kas ir būtiska, iestudējot tehniski un muzikāli sarežģītas partijas. Šādās partitūrās nepieciešama bagātīga spēles paņēmieni amplitūda un spēja radīt krāsainus skaņu efektus ar daudzveidīgām toņa niansēm, kas nereti pielīdzināmas orķestra krāsu paletei. Tādēļ īpašu nozīmi iegūst pianista prasme skatīt un apgūt savu partiju, izmantojot orķestra partitūras lasīšanas pamatprincipus.

Nozīmīgu pieredzi manā profesionālajā izaugsmē veidojis darbs ar JVLMA studentiem – topošajiem orķestra diriģentiem, integrējot pasaules klasiku simfonisko mūziku klavieru skanējumā. Ilgstošā sadarbībā ar latviešu diriģentiem Imantu Resni¹, Andri Vecumnieku², Normundu Šnē³, Mārtiņu Ozoliņu⁴, Aināru Rubiķi⁵, Jāni Zirni⁶, Atvaru Lakstīgalu⁷, Jāni Liepiņu⁸, Gunti Kuzmu⁹ un citiem, vērojot uzmanību uz viņu darba stilu gan studiju procesā, gan darbā ar orķestri un koncertos, esmu apzināti un intuitīvi ietekmējusies no diriģentiem

¹ Imants Resnis (1949) – latviešu orķestra diriģents, savas darbības sākumā – čellists. Liepājas Simfoniskā orķestra mākslinieciskais vadītājs un galvenais diriģents (1992–2009). JVLMA emeritētais profesors.

² Andris Vecumnieks (1964) – latviešu komponists, diriģents, muzikologs. JVLMA profesors.

³ Normunds Šnē (1960) – latviešu diriģents un obojists. Valsts kamerorķestra *Sinfonietta Rīga* dibinātājs un mākslinieciskais vadītājs.

⁴ Mārtiņš Ozoliņš (1974) – latviešu orķestra un kora diriģents. Latvijas Nacionālās operas un baleta galvenais diriģents (kopš 2013. gada). JVLMA asociētais profesors.

⁵ Ainārs Rubiķis (1978) – latviešu orķestra un kora diriģents. Novosibirskas Valsts akadēmiskā operas un baleta teātra mākslinieciskais vadītājs un galvenais diriģents (2012–2014), Berlīnes Komiskās operas (*Komische Oper Berlin*) galvenais diriģents kopš 2018. gada.

⁶ Jānis Zirnis (1944–2023) – latviešu kora un orķestra diriģents. Latvijas Radio simfoniskā orķestra galvenā diriģenta asistents un otrais diriģents (1980–1984), Latvijas Nacionālās operas galvenais kormeistars (1987–1989) un diriģents (1989–2004). JVLMA profesors.

⁷ Atvars Lakstīgala (1981) – latviešu mežradnieks un diriģents. Liepājas Simfoniskā orķestra galvenais diriģents (2010–2017), Latvijas Nacionālās operas viesdiriģents kopš 2009. gada.

⁸ Jānis Liepiņš (1988) – latviešu orķestra un kora diriģents. Galvenais kapelmeistars Manheimas Nacionālajā teātrī (*Nationaltheater Mannheim*, Vācija) kopš 2019. gada.

⁹ Guntis Kuzma (1983) – latviešu klarnetists un diriģents. Kopš 2014./2015. gada sezonas ir LNSO diriģents, no 2022./2023. gada – Liepājas Simfoniskā orķestra galvenais diriģents.

raksturīgās domāšanas, skaņdarba arhitektūras veidošanas principiem, katras personības individuālajiem akcentiem interpretācijā. Šo faktoru uzskatu par vienu no svarīgākajiem personīgajā mūzikas uztverē, kā arī skaņdarba mākslinieciskās ieceres realizācijā.

Manu profesionālās pianistes darbību var iedalīt četros pamatvirzienos:

- 1) vokālā un instrumentālā kamermūzika (visplašāk izdevies aptvert un izpētīt repertuāru čellam un klavierēm);
- 2) orķestra pārlikumu rediģēšana un izpildīšana – operu ārijas un instrumentālie koncerti;
- 3) simfoniskās mūzikas pārlikumu (četrrocīgi vai divām klavierēm) izpildīšana diriģentu studiju procesa ietvaros;
- 4) darbs orķestros kā orķestra mūziķei.

Visi specifiskie pianista darbības veidi ir ļāvuši man uzkrāt bagātīgu pieredzi un izdarīt secinājumus par orķestrālās domāšanas nozīmi, kuru ietekmē diriģenta skatpunkts, kā arī par to, kā šīs atšķirīgās darbības jomas savstarpēji ietekmē un papildina cita citu.

No tā izriet **pētījuma jautājumi**.

- Kādas diriģenta darba un interpretācijas veidošanas metodes pianists var pielāgot savas interpretācijas izstrādei?
- Kā diriģēšanas darba metožu pētniecība ietekmē pianista partitūras studēšanas procesu un attiecīgi galarezultātu – koncertizpildījumu?
- Kā orķestrālās domāšanas principu integrācija var bagātināt pianista sniegumu 21. gadsimta latviešu vokālās kamermūzikas interpretācijā?

21. gadsimta latviešu vokālo kamermūziku esmu izvēlējusies par pamatu, lai padziļināti izpētītu orķestrālo klavierspēli laikmeta kontekstā konkrētos piemēros, analizējot to ne tikai no pianista, bet arī no diriģenta skatpunkta. Tomēr mana doktorantūras ietvaros veidoto koncertprogrammu repertuāra izvēle neaprobežojas tikai ar 21. gadsimta vokālo kamermūziku. Vēlējos plašāk izpētīt un demonstrēt nepieciešamās iemaņas un daudzveidīgo domāšanu pēc iespējas bagātīgākai orķestrālai pianista tembrālo krāsu paletes atveidei un dziļākai skaņražu radošo ieceru interpretācijai, kā arī saturiskā vēstījuma atklāsmei.

Stīvens Emersons¹⁰ grāmatā *Mākslinieciskās pētniecības perspektīvas mūzikā* (*Perspectives on Artistic Research in Music*) rakstā *Vai mans izpildījums ir pētniecība?* uz virsrakstā ietverto jautājumu atbild daudznozīmīgi – tas atkarīgs no situācijas. (Emmerson 2017:27) Emersons uzsver, ka ir daudz vieglāk pamatot, ka jaundarba tapšana (gan komponista, gan izpildītāja skatījumā) rada jaunas zināšanas un tādējādi var tikt atzīta par pētniecības formu,

¹⁰ Stīvens Emersons (*Stephen Emmerson*) – austrāliešu pianists, komponists, pedagogs un pētnieks.

taču daudz grūtāk to piemērot jau iepriekš uzrakstīta un atskaņota darba izpildījumam vai ierakstam. (Emmerson 2017:28)

Tādēļ arī savā pētījumā galveno uzmanību vēršu uz jaundarbu iestudēšanu un koncertizpildījumiem. Koncertprogrammai *Priekšnojautas* (17.04.2025.) pati radīju jaunu darbu, apvienojot tā komponēšanā un iestudēšanā dažādas jaunrades funkcijas – komponista, diriģenta un pianista, kā arī fāzes – sākot no idejas par darba nepieciešamību un saturisko būtību līdz koncertizpildījumam. Tādējādi es spēju šī skaņdarba interpretācijas veidošanas ceļu izprast, izpētīt un analizēt daudz plašākā kontekstā – no kompozicionālā, pianista un diriģenta skatījuma. Tā kā visi koncertos pirmatskaņotie jaundarbi tapuši ciešā sadarbībā ar komponistiem, varu pretendēt uz idejas attīstības un transformācijas novērtēšanu arī skaņdarbos, ko tikai interpretēju.

Mākslinieciskā pētniecība pieļauj zināmu subjektivitāti atšķirībā no klasiskās, zinātniskās pētniecības. To uzsver arī pianiste Nino Žvanija¹¹ gruzīnu mūziķu grupas veidotajā izdevumā *Mākslinieciskā pētniecība: filozofija un prakse* (*Artistic Research: Philosophy and Practice*, 2022). (Jvania 2022:58) Ņemot vērā mākslinieciskajā pētniecībā pieļaujamo subjektivitāti, varu atklāt, ka savas profesionālās darbības laikā mani allaž ir saistījusi diriģēšanas māksla, diriģenta domāšanas principi – tas, kā diriģenta domāšana ietekmē klavierspēli, orķestrālo domāšanu klavierspēlē. Biežāk tiek pētīti orķestra pārlikumu (operu āriju, instrumentālo koncertu, simfonisko skaņdarbu) izpildīšanas pamatprincipi, tāpēc uzskatu, ka vērtīgi ir raudzīties pretējā virzienā – ieviest orķestrālās domāšanas principus kameramūzikā, skatoties uz muzikālo materiālu no diriģenta viedokļa.

Doktorantūras studiju laikā četru semestru garumā apguvu simfoniskā orķestra diriģēšanu, kā arī pētīju diriģēšanas mākslu analizējošo literatūru. Nevaru pilnībā pretendēt uz diriģenta skatpunkta sasniegšanu, jo nekad vēl neesmu strādājusi ar orķestri, tomēr no pianistes viedokļa apstrādātās informācijas transformēšana un piemērošana klavierspēlei darbam ansamblī nozīmīgi ir ietekmējusi manu mūsdienu vokālās kameramūzikas interpretācijas veidošanu. Diriģenta skatpunkta meklēšana un izprašana nav pašmērķis, bet gan līdzeklis domāšanas mēroga paplašināšanai. To demonstrēju doktorantūras studiju noslēguma koncertā 2025. gada 17. aprīlī *Mazajā ģildē* kā komponiste, pianiste un diriģente, vienlaicīgi interpretējot savu darbu *Priekšnojautas*, kā arī diriģējot un spēlējot Evijas Skuķes jaundarba pirmatskaņojumu soprānam un 11 instrumentu kameransamblim.

¹¹ Nino Žvanija (*Nino Jvania*, 1975) – gruzīnu pianiste un pētniece.

Tādējādi mana **pētījuma mērķis** ir apzināt pianista orķestrālās domāšanas priekšrocības, integrējot diriģenta domāšanas un darba paņēmienus 21. gadsimta latviešu vokālās kameramūzikas interpretāciju veidošanā.

Pamatojoties uz pētījuma mērķi, izvirzīti **uzdevumi**:

- izpētīt un pamatot pianista orķestrālās domāšanas nozīmi un veidošanās ceļu vokālās kameramūzikas interpretācijā, apskatot vēsturiski nozīmīgus paraugus un izceļot novitātes 21. gadsimta latviešu vokālās kameramūzikas kontekstā;
- apzināt klavierspēlē integrējamās diriģenta darba metodes un to priekšrocības pianista orķestrālās domāšanas pilnveidošanā;
- iestudēt doktorantūras ietvaros radītās koncertprogrammas, apzināti tās veidojot un analizējot, balstoties uz orķestrālās domāšanas pamatprincipiem;
- izpētīt iegūtās priekšrocības un to ietekmi uz interpretāciju, pielietojot diriģenta domāšanas pielāgošanas metodi.

Teorētiskajā pētījumā izmantotas šādas pētniecības **metodes**:

1) vēsturiskās izpētes metode – ar diriģēšanu un orķestrālo klavierspēli saistītu vēsturisko materiālu, tostarp nošu materiālu un literāro avotu izpēte. Pētīta literatūra par diriģēšanas tehniku, diriģenta domāšanu, skaņdarba interpretācijas veidošanu, darbu mēģinājumu procesā, izsijājot pianistam noderīgo. Iezīmēti orķestrālās domāšanas pirmsākumi vokālajā kameramūzikā, tostarp analizēti atsevišķu dziesmu fragmenti un to orķestrālās interpretācijas iespējas, izklāstot universāli pielietojamus paņēmienus, kas saistīti ar orķestrālo domāšanu;

2) nošu teksta analīze – doktorantūras māksliniecisko projektu ietvaros atskaņoto skaņdarbu izpēte un analīze, akcentējot pasaules un Latvijas pirmatskaņojumus, tos skatot caur orķestrālās domāšanas prizmu. Apskatīti jaundarbos pielietotie kompozīcijas tehniku elementi un analizēti katra komponista izteikti individuālie mūzikas izteiksmes līdzekļi, apzināti iespējamie izaicinājumi un to risināšanas iespējas iestudēšanas procesā;

3) daļēji strukturētas intervijas ar latviešu diriģentiem Andri Vecumnieku, Normundu Šnē, Imantu Resni, Gunti Kuzmu, Kasparu Ādamsonu¹² un Margaritu Balanas¹³, intervijās gūto atziņu apkopošana un analīze. Šī pētījuma kontekstā īpaši nozīmīgs un interesants ir izpildītājmākslinieku, diriģentu Gunta Kuzmas un Margaritas Balanas redzējums, kā arī

¹² Kaspars Ādamsons (1985) – latviešu operas, orķestra un kora diriģents.

¹³ Margarita Balanas (1993) – latviešu čelliste un diriģente, šobrīd dzīvo Lielbritānijā. Kopš 2023. gada diriģenta Pāvo Jervi (*Paavo Järvi*, 1962) asistente Cīrihes orķestrī *Tonhalle-Orchester* (Šveice).

Normunda Šnē paustās atziņas, jo, izvērtējot gūto pieredzi abās jomās, viņi ieskicē savus ieguvumus mijiedarbes rezultātā;

4) diriģenta darba paņēmieni integrācija ansambļa pianista darbā – balstoties uz apkopotajiem avotiem un savu individuālo māksliniecisko praksi, izvēlējos atsevišķus diriģenta tehnoloģiskos un domāšanas pamatprincipus, piemērotus pianista darbam ansablī skaņdarba iestudēšanas procesā un koncertizpildījuma laikā, un analizēju to priekšrocības. Pianista spēja pielietot diriģēšanas prasmes un diriģenta domāšanas principus, lai veiksmīgi realizētu sarežģīta muzikālā materiāla prezentāciju, ir īpaši būtiska laikmetīgās mūzikas, tostarp vokālās kameramūzikas, interpretācijā. Iestudēšanas gaitā nozīmīga ir diriģentu partitūras izpētes metodikas apzināšana un pielāgošana kameramūzikas partitūras izpētei, sevišķi iestudējot jaundarbus. Vērtīga ir interpretāciju salāgošanas metodika ar solistu, kā arī koncertprogrammu sastādīšanas aspekts;

5) pašrefleksija, tostarp autoetnogrāfija – personīgās mākslinieciskās pieredzes analīze, iestudējot koncertprogrammas, izmantojot pianista un diriģenta darba sintēzes metodi. Amerikāņu pētniece Kerolina Elisa¹⁴ raksta, ka *autoetnogrāfija* ir pētniecības un rakstīšanas pieeja, kurā autors apraksta un sistemātiski analizē (*-grāfija*) personīgo pieredzi (*auto-*) nolūkā saprast sociālo pieredzi (*-etno-*). (Ellis 2004:4) Šī pētījuma kontekstā sociālā pieredze veidojas *pianista-kameramūziķa un diriģenta darba sintēzes metodes* izmantošanā darbā ansablī, kā arī mijiedarbībā ar publiku, reprezentējot kopdarbā iestudētā skaņdarba interpretāciju koncerta klausītājiem. Autoetnogrāfijas metode sniedz iespēju aprakstīt savu pieredzi un izvērtēt kopīgo ieguvumu gan ansambļa izpildītājmāksliniekiem, gan publikai kameramūzikas darba koncertizpildījuma laikā.

Pētījuma struktūra izriet no tā mērķa. Darbs veidots divās nodaļās, kurās aplūkotas orķestrālās un diriģenta domāšanas priekšrocības pianista spēlei ansablī, izmantojot literatūru par diriģēšanas metodiku un praksi, diriģentu atziņas par interpretācijas veidošanu. Analizēti paņēmieni, kurus pianists, aizgūstot no diriģēšanas prakses un diriģentu domāšanas veida, var pielāgot darbam ansablī. Apkopotas un izvērtētas ar diriģentiem veiktajās intervijās gūtās atziņas, integrējot praktisko diriģēšanas nodarbībās gūto pieredzi, lai bagātinātu interpretāciju. Balstoties uz visu iepriekšminēto, veidota iespējamā sintēze starp diriģenta un ansambļa pianista domāšanu un darba metožu piemērošanu pianista darbam ansablī ar mērķi paplašināt ansambļa pianista domāšanas apvāršņus un padarīt augstvērtīgāku sniegumu koncertos.

¹⁴ Kerolina Elisa (*Carolyn Ellis*, 1950) – amerikāņu komunikāciju zinātniece, autoetnogrāfijas pētniece.

Pirmajā nodaļā apskatīti vēsturiskie aspekti par orķestra instrumentu skanējuma imitāciju klavierspēlē, iedziļinoties orķestrālās domāšanas piemērošanā vokālās kameramūzikas klavieru partiju atskaņošanā. Dažādos avotos gūtā un nošu teksta izpētes rezultātā apkopotā informācija integrēta personīgajā pieredzē, rodot secinājumus un pamatojumu orķestrālās domāšanas nozīmīgumam vokālajā kameramūzikā. Piedāvāti un analizēti konkrēti piemēri, ar to palīdzību demonstrējot iespējamo orķestrālo skatījumu komponistu simfoniskās mūzikas un vokālās kameramūzikas darbu korelācijas rezultātā.

Otrajā nodaļā veikta orķestrālās domāšanas nozīmes analīze konkrētos skaņdarbos – koncertprogrammās izskanējušos pirmatskaņojumos, ietverot gan ar skaņveidi saistīto paņēmieni analīzi, gan domāšanas principu izvērtēšanu skaņdarba arhitektūras veidošanā. Tā kā daļa skaņdarbu rakstīti speciāli šiem koncertiem (tāpēc iepriekš nav atskaņoti), piedāvāta arī sīkāka, ar skaņdarbu uzbūvi un saturisko būtību saistīta analīze. Skaņdarbu kontekstā aktualizēti jauni, pētījuma gaitā apzināti orķestrālās domāšanas principi, to pielietojums mūsdienu mūzikā. Veikta pašrefleksija par skaņdarba uztveres transformāciju, analīzi un prezentāciju klausītājiem, fokusējoties uz orķestrālās domāšanas principiem visplašākajā nozīmē.

Pētījuma teorētisko bāzi veido literatūra par māksliniecisko pētniecību, kā nozīmīgāko izceļot Roberta Bērka¹⁵ un Andrija Onsmāna¹⁶ sastādīto grāmatu *Mākslinieciskās pētniecības perspektīvas mūzikā* (*Perspectives on Artistic Research in Music*, 2017), kā arī citus avotus (Borgdorff 2012, Jvania 2022, Pitches 2011), tostarp gūstot ieskatu autoetnogrāfijas izmantojumam mākslinieciskajā pētniecībā. (Daly 2021, Ellis 2004) Pianista orķestrālā domāšana apskatīta no dažādiem aspektiem, piemēram, izceļot klaviermūzikas izklāsta īpatnības (Corliss 2017, Humphries 2002, Stronko 2023, Wong 2021, Zandberga 2014), sadarbību ansamblī (Burt-Perkins and Mills 2008, Haywood 2017, Moore 1973).

Jāizceļ arī avoti par vokālo kameramūziku un klavierpavadījumu nozīmi vēsturiskajā kontekstā (Borchard 2019, Deutsch 1946, Erler 1887, Eitner 1903, Grotjahn 2020, Masters 2011, Moore, 1962, Predota 2021, Rosen 1971). Manā pianistes praksē nozīmīgākos diriģenta darba paņēmienus izsijāt palīdzēja ar diriģēšanas praksi saistītā literatūra (Bailey 2009, Berlioz 1856, Brabbins 2003, Holden 2003, Heyworth 1985, Kurz 2018, Mauceri 2017, Rudolf 1995, Taylor 1991). No tās īpaši gribu izcelt Hosē Antonio Bouena¹⁷ sastādīto grāmatu *Kembridžas ceļvedis diriģēšanā* (*The Cambridge Companion of Conducting*, 2003), jo tajā analizēti ar diriģēšanas mākslu saistīti aspekti, kurus iespējams integrēt pianista darbā ansamblī.

¹⁵ Roberts Bērks (*Robert Burk*, 1962) – austrāliešu džeza mūziķis un pētnieks.

¹⁶ Andrijs Onsmāns (*Andrys Onsmāns*, 1951) – nīderlandiešu izcelsmes austrāliešu rakstnieks, mūziķis un pētnieks.

¹⁷ Hosē Antonio Bouens (*José Antonio Bowen*, 1962) – amerikāņu pianists, diriģents un pētnieks.

Trīs doktorantūras mākslinieciskie projekti – koncertprogrammas veidotas ciešā sazobē ar pētījuma gaitu. Dažas sākotnējās ieceres pētījuma procesā tika izmainītas, transformējoties domāšanas virzienam.

1. *Solodiesma cauri gadsimtiem* – 2023. gada 17. aprīlī Dubultu koncertzālē. Koncerts veidots divās daļās un atklāts ar pirmatskaņojumu, pēc kura skaņdarbi tika sakārtoti vēsturiskā retrospekcijā, iezīmējot nozīmīgus impulsus mākslas dziesmas žanra attīstības ceļā. 19. un 20. gadsimta vācu un krievu komponistu vokālās kamermūzikas darbi veido atsauci uz pianista orķestrālās domāšanas vēsturiskajiem aspektiem. Izcelta tembrālā daudzveidība, pianista spēja sakļauties ar solista balss tembru, apzināti kā partnerus izvēloties trīs ļoti atšķirīgu balss tipu un tembru īpašniekus – Latvijas Nacionālās operas un baleta solistus: soprānu/mecosoprānu Lauru Grecku¹⁸, tenoru Artjomu Safronovu¹⁹ un basu Krišjāni Norveli²⁰.

2. *Šeit un tagad* – 2024. gada 18. aprīlī *Mazajā gildē*. Šī ir vienīgā no trim koncertprogrammām, kura sastādīta tikai no latviešu 21. gadsimta vokālās kamermūzikas darbiem, ietverot divus pirmatskaņojumus Latvijā. Programma veidota divos tematiskos blokos. Pirmajā daļā iekļautie opusi reflektē par tābrīža sajūtām, piedzīvojot kārtējo Rietumu kultūras un civilizācijas ciklisko strupceļu. Tāpēc, kaut arī koncerts notika pavasarī, tā pirmajā daļā dominēja rudens tematika, klāt neesamības, atsvešinātības un nedrošības sajūtas. Izvēlētie komponisti – Gundega Šmite²¹, Ruta Paidere²² un Jānis Petraškevičs²³ – ir vienaudži. Klausītājiem tika piedāvāta iespēja vienkopus dzirdēt vienas paaudzes komponistu darbus par vienotu tēmu, bet katram komponistam raksturīgajiem mūzikas izteiksmes līdzekļiem izteiktu muzikālo domu.

Koncerta otrā daļa veidota, iekļaujot divu latviešu komponistu – sieviešu – darbus, kuros iezīmējas feminisma idejiskās tendences. Arī šajā daļā vērojamas cikliskuma iezīmes civilizācijas attīstības procesā, aktualizējot kārtējo feminisma vilni, kurš ienesis daudzas nozīmīgas izmaiņas sadzīves un kultūras norisēs. Vēl viens konceptuāli vienojošs faktors abu autoru darbos ir dzejas neizmantošana par tematikas un iedvesmas avotu. Abas komponistes tekstus, dažbrīd skaņas un zilbes, veidojušas pašas vai sakārtojušas, iedvesmojoties no netradicionāliem avotiem.

¹⁸ Laura Grecka – latviešu operdziedātāja, šobrīd darbojas gan soprāna, gan mecosoprāna ampluā.

¹⁹ Artjoms Safronovs (1987) – krievu izcelsmes latviešu tenors.

²⁰ Krišjānis Norvelis (1971) – latviešu operdziedātājs, bass.

²¹ Gundega Šmite (1977) – latviešu komponiste, šobrīd dzīvo Grieķijā.

²² Ruta Paidere (1977) – latviešu komponiste, šobrīd dzīvo Vācijā.

²³ Jānis Petraškevičs (1978) – latviešu komponists.

3. **Priekšnojautas** – 2025. gada 17. aprīlī koncertzālē *Mazā gilde*. Konceptijā dominēja vēlme maksimāli plaši demonstrēt aspektus, kurus iespējams attiecināt uz jēdzienu „orķestrālā domāšana klavierspēlē”. Skaņdarbu izvēle balstīta iespējami daudzveidīgā pianista-kamermūziķa izpausmju prezentācijā, kā arī koncertprogrammas saturiskā vēstījuma vienotībā – ekoloģiskās un politiskās krīzes priekšnojautās. Šajā koncertā arī visplašākā sastāvu dažādība – sākot no klavierēm solo Jāņa Petraškeviča mūzikā līdz divpadsmit cilvēku ansamblim Evijas Skuķes darba pasaules pirmatskaņojumā, kurš ar Valsts kultūrkapitāla fonda atbalstu tapis īpaši šim koncertam. Tādu pašu sastāvu izmantoju arī sava jaundarba *Priekšnojautas* radīšanai. Koncertā iekļauts dažādu paplašināto tehniku pielietojums, izceļot klavieru kā instrumenta vienlaicīgi unikālo un universālo būtību.

Pētījuma aktualitāti apliecina atziņa, ka pētniecības process ir ievērojami mainījies manu, pianistes, skatpunktu uz orķestrālo spēli un pieeju interpretācijas veidošanā. Tāds secinājums varētu īpaši iedvesmot pianistus, kuru profesionālās intereses saistītas ar vokālās kamermūzikas izpildījumu. Pētījumā izvērtētās metodes iespējams izmantot ne tikai 21. gadsimta latviešu vokālās kamermūzikas iestudēšanā. Iztirzātie paņēmieni un domāšanas virzieni pielietojami klavierspēlē visdažādākajos žanros, ne vien vokālās kamermūzikas interpretācijas kontekstā.

Apjomīgais jaundarbu un pirmatskaņojumu skaits koncertprogrammās, no kuriem četri veltīti tieši koncertos dzirdamajiem izpildītājmāksliniekiem, ir vērtīgs pienesums latviešu mūzikā šajā žanrā. Darbi tapuši ciešā sadarbībā ar mūziķiem, komponistiem apzināti ņemot vērā viņu tehniskās un emocionālās iespējas. Jaundarbu koncertu videoieraksti un rakstiskā analīze piedāvā pirmavota skatījumu uz darbu iestudējumu no izpildītājmākslinieka skatpunkta un kalpo kā vērtīgs resurss potenciālajiem interpretiem nākotnē.

1. PIANISTA ORĶESTRĀLĀS DOMĀŠANAS ASPEKTI

Skaņa ir pianista vizītkarte, jo mūziķa individualitāte atspoguļojas toņveidē. Lai izvilinātu no instrumenta vēlamo skaņu, nepieciešama ne vien meistarība, bet arī iedomātais, ar iekšējo dzirdi saklausītais skaņas ideāls. Legendārais 20. gadsimta pianists Heinrihs Neihauzs²⁴ grāmatā *Par klavierspēles mākslu. Pedagoga piezīmes (Об искусстве фортепианной игры: зануки педагога, 1959)* uzsvēris, ka skaņa ir pirmais un svarīgākais izteiksmes līdzeklis starp pārējiem, kas jāpārvalda pianistam, tomēr tas ir tikai līdzeklis, nevis mērķis. (Heйгауз 1987:56) Ar skaņveidi saistīts it viss, arī tembrāli daudzveidīgā orķestrālā spēle. Savukārt, lai būtu iespējama orķestrālā spēle, nepieciešama orķestrālā domāšana.

Runājot par klavieru solo repertuāru, instrumenta orķestrālajam skanējumam pievērsušies daudzi autori. Par klavierēm kā par instrumentu, kura skanējums spēj imitēt simfoniskā orķestra intonatīvo un tembrālo krāsu bagātību, raksta Jakovs Milšteins²⁵ monogrāfijā par Ferencu Listu, izceļot divus orķestrālās spēles paņēmienus: *al fresco*²⁶ un koloristisko bagātināšanu. (Мильштейн 1956:11–15) *Al fresco* vairāk attiecināms uz tipiski klavierēm iespējamu spēles paņēmieni, jo apzīmē dažādu faktūras veidu un reģistru sapludināšanu, veidojot monumentālu un plašu skanējumu, savukārt koloristiskā bagātināšana ir piemērota atsevišķu tembru izcelšanai un asociēšanai ar dažādu orķestra instrumentu skanējumu. Par to promocijas darbā *Faktūra klaviermūzikas vēsturiskās un stilistiskās attīstības kontekstā* rakstījusi arī pianiste Diāna Zandberga²⁷. (Zandberga 2014:140) Šajā darbā atrodama izsmeljoša faktūras analīze un tās vēsturiskā attīstība, apskatot un analizējot arī orķestrālo klavierspēli klavieru solo repertuāra kontekstā.

Vokālās kameramūzikas klavieru partiju analīze no koloristiskās bagātināšanas un orķestrālās domāšanas perspektīvas literatūrā ir salīdzinoši maz izpētīta. Lai gan vokālās kameramūzikas pētījumos bieži iztīrāta teksta un mūzikas mijiedarbība, mazāk uzmanības pievērsts klavieru partijām kā orķestrālās domāšanas un koloristiskās izteiksmes nesējām. Borislavs Stronko²⁸ pētījumā par klavieru skaņdarbu orķestrāciju kā pašinterpretāciju (*Orchestration of Proper Piano Pieces as a Self-Interpretation, 2023*) aplūko, kā komponisti

²⁴ Heinrihs Neihauzs (*Генрих Нейгауз*, 1888–1964) – krievu pianists, pedagogs.

²⁵ Jakovs Milšteins (*Яков Мильштейн*, 1911–1981) – krievu pianists, pedagogs un muzikologs.

²⁶ *Al fresco* (itāļu valodā *fresco* nozīmē ‘svaigs’) ir glezniecības tehnika vai šajā tehnikā radīts mākslas darbs, kurā ar ūdenī izšķīdinātām krāsām glezno uz svaiga kaļķu apmetuma.

²⁷ Diāna Zandberga (1977) – latviešu pianiste un muzikoloģe.

²⁸ Borislavs Stronko (*Boryslav Stronko*, 1970) – ukraiņu komponists un muzikologs.

Moriss Ravēls²⁹ un Boriss Ļatošinskis³⁰ orķestrē savus klavieru darbus, tādējādi analizējot un interpretējot tos orķestrāli. Tomēr šeit atkal apskatīti tikai skaņdarbi klavierēm solo. Interesanti būtu iztirzāt Ravēla ciklu *Šeherezāde* (1904), kurai komponists pats veidojis klavierizvilkumu, analizējot to apgrieztā veidā, skatoties, ko skaņradis orķestra partijā uzskatījis par galveno un iekļāvis klavieru partijā, kuras līnijas viņam šķitušas visnozīmīgākās, orķestrālo domāšanu klavierpartijā ienesot no orķestra oriģināla.

Tomēr pētnieki orķestrālās interpretācijas veidošanai un orķestrālajai domāšanai vokālajās kameramūzikas klavieru partijās pievēršas reti. Iespējams, ilgstoši dominējušā uzskata dēļ, ka pianists – solists vai pianists kameransamblī, izpildot instrumentālo mūziku, ir vienlīdz nozīmīgs ar pārējiem sastāva mūziķiem. Savukārt tas pats pianists sadarbībā ar dziedātāju kļūst par pavadītāju jeb koncertmeistaru, nevis izpildījuma līdztiesīgu partneri. Biatriksa Borkharda³¹ rakstā *Klārai Šūmaņa kundzei – labākajai dziedātājai (Frau Klara Schumann der besten Sängerin)* tematiskajā izdevumā *Pavadītāja Klāra Šūmane: Dziesma un dziesmas interpretācija (Die Begleiterin Clara Schumann. Lied und Lied-interpretation)* pauž, ka koncertu programmās tajā laikā³² dziedātājus pavadījušie pianisti dažkārt netika minēti; var tikai pieņemt, ka pianists, kurš tajā vakarā spēlējis solo, izpildījis arī klavieru partijas vokālās kameramūzikas repertuārā kopā ar dziedātāju. (Borchard 2019:14) Tas stipri apgrūtina datu ievākšanu par pavadošajiem pianistiem un liecina par attieksmi pret dziesmu pavadījumiem un pavadītājiem.

Par šo tēmu daudz rakstījis pianists Džeralds Mūrs³³ grāmatā *Vai esmu par skaļu? (Am I too Loud?, 1962)*. Autors min dažādus kuriozus, pat absurdas situācijas, ar kurām bija jāsaskaras 20. gadsimta pirmajā pusē, kad spriest par pianista orķestrālo domāšanu vokālajās kameramūzikā bija teju nepieklājīgi, galvenais, lai pianists netraucē. Nianse klavieru partijā netika uzskatītas par būtiskām vai vērā ņemamām izpildījuma mākslinieciskās izcilības sasniegšanā. Piemēram, laikā, kad Mūrs jau varēja lepoties ar ievērojamu pieredzi darbā ar dziedātājiem un regulāri veica ierakstus kopā ar vokālās mākslas izcilībām, dziedātāja Nelija Melba³⁴, vērojot ieskaņojuma tapšanas procesu, kuru Mūrs ierakstīja kopā ar Elēnu Danieli³⁵,

²⁹ Moriss Ravēls (*Maurice Ravel*, 1875–1937) – franču komponists.

³⁰ Boriss Ļatošinskis (*Borys Lyatoshinsky*, 1895–1968) – ukraiņu komponists.

³¹ Biatriksa Borkharda (*Beatrix Borchard*, 1950) – vācu muzikoloģe.

³² 19. gs. 30. gadi tag. Vācijas teritorijā.

³³ Džeralds Mūrs (*Gerald Moore*, 1899–1987) – angļu pianists. Lielāko atzinību izpelnījies kā skatuves partneris izciliem sava laikmeta dziedātājiem.

³⁴ Nelija Melba (*Nelie Melba*, 1861–1931) – austrāliešu operdziedātāja, soprāns.

³⁵ Elēna Danieli (*Elena Danieli*, 1905–1985) – amerikāņu operdziedātāja, soprāns.

sašutusi jautāja skaņu režisoram: „Vai tiešām jūs nevarat atrast nevienu, kurš no klavierēm spētu dabūt laukā patīkamu toni? Viņš spēlē tik smagi!” (Moore 1962:63)

Biežāk par pianista orķestrālo spēli ansamblī ar dziedātājiem runāts saistībā ar operu āriju pārlikumu atveidošanu, kur tiešā veidā imitējams orķestra skanējums. Praktiskus padomus operu āriju klavieru pārlikumu veiksmīgai atveidošanai un klavīru rediģēšanai sniedz krievu pianists Jevgeņijs Šenderovičs³⁶ 1987. gadā³⁷ izdotajā metodiskajā materiālā *Pianistisku grūtību pārvarēšanai klavīros – padomi koncertmeistaram (О преодолении пианистических трудностей в клавирах)*. Te uzmanība vairāk pievērsta orķestrim tipiskas, taču pianistiski neērtas faktūras pārveidošanai. (Шендерович 1987:3–10)

Detalizēti orķestrālo spēli orķestra pārlikumu atveidē analizējis kanādiešu pianists Lukass Vangs³⁸ rakstā *Multifunkcionālais pianists: recepte orķestra krāsām un spēlēšanai (The Multifunctional Pianist: The Recipe for Orchestral Color and Playing)*. (Wang 2021:4293–435) Tajā smalki iztīrīts skārums, ar kādu iespējams atveidot katru orķestra instrumentu. No materiāla var smelties vairākas interesantas idejas, sevišķi par paņēmieniem, kā veiksmīgi atdarināt stīgu instrumentu skaņu, lai tā reljefi atšķirtos no pūšamo instrumentu skaņveides. (Wang 2021:430) Toties šajā pētījumā aplūkoju, kā izpaužas orķestrālā spēle un orķestrālā domāšana, kā šos jēdzienus būtiski paplašināt, kā uzlabot mēģinājumu procesu. Minētos paņēmienus veiksmīgi iespējams izmantot arī vokālās kamermūzikas interpretācijā, to interpretējot un domājot orķestrāli.

1.1. Vēsturiskā attīstība

Lai detalizēti runātu par orķestrālās domāšanas vēsturisko attīstību vokālajā kamermūzikā, sākumā nepieciešams precizēt terminoloģiju. Tā kā īpaši spilgti vokālās kamermūzikas žanra attīstība un uzplaukums novērojams 19. gadsimta vācu komponistu daiļradē, par pamatu izmantošu vācu terminoloģiju. Latviešu valodā vācu jēdzienu *Kunstlied* tulko kā „solodiesma”, kaut arī tas nav precīzi, jo ietver sevī nosaukumu *solo*, kas norāda uz vienu izpildītāju – solistu. Solodiesma vairāk attiecināma uz 16. gadsimta beigu periodu vai 17. gadsimta sākumu Eiropā, kad tā tika apzīmēta dziesma, ko izpilda solists instrumentālā ansambļa vai lautas pavadījumā. (Chew 2001:711) Attiecībā uz repertuāru līdz 20. gadsimtam un ieskaitot, lietots termins „mākslas dziesma”, jo tā paredzēta duetam – dziedātājam un pianistam. Nav izmērāms, vai kādam no abiem partneriem ir nozīmīgāka loma dziesmas

³⁶ Jevgeņijs Šenderovičs (Евгений Шендерович, 1918–1999) – krievu pianists un muzikologs.

³⁷ Pirmizdevums 1972. gadā. Izdevums 1987. gadā ir autora uzlabots un papildināts.

³⁸ Lukass Vangs (Lucas Wong) – ķīniešu izcelsmes kanādiešu pianists.

izpildījumā. Balss un klavieres veido vienotu māksliniecisko veselumu. Šajā žanrā klavieru partija nav vienkāršs pavadījums, bet gan līdzvērtīgs izteiksmes līdzeklis, kas papildina un bagātina vokālo līniju. To iespējams analizēt katrā mākslas dziesmā atsevišķi, taču nebūtu korekti vispārināt.³⁹

Savu dominējošo mūsdienu nozīmi mākslas dziesma ieguva 18. gadsimtā. Tā apzīmē solodziesmu ar neatkarīgu taustiņinstrumenta pavadījumu, kas atšķirībā no tradicionālās vai populārās mūzikas dziesmas paredzēta koncertrepertuāram. Termins biežāk piemērots dziesmām vienai balsij ar klavierpavadījumu. Īstu uzplaukumu mākslas dziesma piedzīvoja 19. gadsimtā. (Chew 2001:711)

Ričards Māsters⁴⁰ rakstā *Prezidējot pie klavierēm: īsa pavadīšanas vēsture (Presiding At The Piano: A Brief History Of Accompanying, 2011)* norāda, ka mākslas dziesmu pieraksts, kurā ir dziedātāja partija atsevišķā sistēmā un nedublējoša, patstāvīga klavieru partija divās nošu sistēmās, nostiprinājās 18. gadsimta beigās līdz ar komponistu vēlmi cīnīties ar aizstāt ar izrakstītām, niansētām klavieru partijām. (Masters 2011:17) Šāds pieraksts līdzās eksperimentāliem un netradicionāliem nošu pierakstiem kā tradicionālais pamata nošu pieraksts dominē arī mūsdienās.

Līdz ar klavieru partijas detalizētu pierakstu komponisti mākslas dziesmas taustiņinstrumentu partijās niansētāk pauž savu individuālo rokrakstu. Pateicoties instrumentu attīstībai, iespējama arvien krāšņāka un daudzveidīgāka faktūra, tās individuālās īpatnības arvien biežāk var novērot gan orķestra mūzikā, gan klaviermūzikā, gan klavieru partijās

³⁹ Latviešu mūzikas terminoloģijā, lai izvairītos no jēdziena „solodziesma”, varētu lietot apzīmējumu „vokālā kamermūzika”, kas ir krietni plašāks jēdziens un ietver sevī visdažādākos izpildītāju kamersastāvus. Un tomēr tas īsti neatbilst *Kunstlied* nozīmei, tādēļ es šajā pētījumā esmu izmantojusi jēdzienu „mākslas dziesma”. Problēmas rodas jau ar termina *Kunstlied* tulkošanu, bet iztulkot jēdzienu *Liedgestaltung* ir vēl sarežģītāk. Vēlme atrast tam atbilstošu formulējumu saistīta ar orķestrālās domāšanas pielietošanu mākslas dziesmas iestudēšanas procesā, ko tiešā veidā varētu uzskatīt par *Liedgestaltung* nozīmīgu sastāvdaļu. Vācijā dažās augstskolās, kur *Liedgestaltung* nav specialitāte, bet izvēles priekšmets, to dēvē par *Liedinterpretation* (piemēram, Lībekas Mūzikas augstskolā). Precīzs tulkojums šim jēdzienam ir ‘dziesmas interpretācija’. Vārds *Gestaltung* tulkojams kā ‘organizācija’. Dziesmas organizācija? Dziesmas dizains? Mākslas dziesmas dizains? Manuprāt, apzīmējums ‘mākslas dziesmas dizains’, kaut arī viena vārda vietā jālieto trīs, ir visaptverošākais, jo sevī ietver daudzus un dažādus slāņus, kuriem jāpievērš uzmanība dziesmas iestudēšanas procesā, kā arī precīzi norāda žanrisko piederību.

Kāpēc Latvijā šī terminoloģija nav skaidri izstrādāta? Varbūt tāpēc, ka pie mums šis žanrs nebauda tik lielu popularitāti. Vācijas mūzikas dzīvē publikas iecienīts ir koncertu formāts *Liederabend*, tulkojumā – „dziesmu vakars”. Pie mums tas drīzāk tiktu apzīmēts kā vokālās kamermūzikas koncerts vai dziedātāja solokonzerts, tādēļ tam dažādos – gan izpildīšanas, gan izziņāšanas – līmeņos tiek veltīts tik daudz latviski grūti tulkojamu apzīmējumu. Nav arī apzīmējuma *Liedpianist* – „dziesmu pianists”, jo Latvijas mūzikas tirgus ir par mazu, lai pianists varētu atļauties būt tikai dziesmu pianists un pilnībā sevi veltīt tikai šim žanram. Arī tam ir savi plusi un mīnusi. Nespecializējoties vienā šaurākā žanrā, pianists savas darbības laikā varbūt nespēj iepazīties ar tik plašu repertuāru konkrētajā jomā, toties, darbojoties vairākās specifiskās sfērās, uz katru no tām var skatīties caur cita raksturīgā atzara prizmu. Rodas iespējas salīdzināt katrā žanrā izmantojamās paņēmienus, tādējādi bagātinot savu mūzikas uzveri, izpratni un izpaušmi.

⁴⁰ Rīčards Māsters (*Richard Masters*) – amerikāņu pianists, kamermūziķis, diriģents un orķestra mūziķis.

mākslas dziesmās. 19. gadsimtā mākslas dziesmas no mazām telpām mājas muzicēšanas ietvaros, pateicoties bagātīgam tematiskajam lokam, ko tās aptver, izvērstākām vokālajām un klavieru partijām, arvien biežāk izskanēja uz koncertskatuvēm koncertējošo mākslinieku izpildījumā. Kā lasāms Rebekas Grotjānas⁴¹ rakstu krājumā *Pavadītāja Klāra Šūmane: dziesma un dziesmas interpretācija* (*Die Begleiterin Clara Schumann, Lied und Liedinterpretation*), izteikti tas bija vērojams vācu mūzikā. (Grotjahn 2020:2)

Apskatot vēsturiskos aspektus, analizēti tikai daži manas doktorantūras pirmās koncertprogrammas *Solodziesma cauri gadsimtiem* (2023. gada 17. aprīlī Dubultu koncertzālē) kontekstā nozīmīgu komponistu daiļrades atsevišķi skaņdarbi, izklāstīti svarīgākie atzinumi uztveres un izpratnes ziņā par orķestrālo domāšanu mākslas dziesmas klavieru partijās. Šie pamatprincipi attiecināmi arī uz plašāku repertuāru interpretācijas veidošanas procesā.

Paplašinoties klavieru diapazonam un tehniskajām iespējām, orķestrālā domāšana klavierspēlē kļuva aktuāla. Lielu popularitāti 18. un 19. gadsimta mijā ieguva āmuriņu klavieres, jo piedāvāja komponistiem un izpildītājiem iepriekš nebijušas dinamisko gradāciju un skaņu sasaistes – legato iespējas. Klaviermūziku rakstīja komponisti, kuri paši bija izcili pianisti, un tika meklēti jauni ceļi klavieru skanējuma un tehnikas pilnveidošanai, klavierspēles jauno skatījumu ienesot arī mākslas dziesmu klavierpavadījumos. Savās doktorantūras ietvaros veidotajās koncertprogrammās Ludviga van Bēthovena mūziku es neesmu iekļāvusi, tomēr nebūtu korekti vēsturiskos aspektus orķestrālā pianista domāšanā apskatīt, ignorējot šī skaņraža pienesumu, jo viņš ar savām trīsdesmit divām klaviersonātēm pilnībā ir mainījis domāšanas pamatprincipus klavierspēlē, būdams novators gan formveidē, gan klavieru iespēju ievērojamā paplašināšanā. 19. gadsimta vācu klavieru virtuozs Hanss fon Bīlovs⁴² tās pat nosaucis par klaviermūzikas „Jauno derību” (par „Veco derību” viņš dēvēja Johana Sebastiana Baha *Labi temperēto klavīru*). (Eitner 1903:356–358)

Jauna tipa klavieru faktūra vērojama arī Bēthovena mākslas dziesmu klavierpartijās. Es apzināti izvairījos no jēdziena „klavieru pavadījums” lietošanas, jo tie vairs nav tikai pavadījumi, kas mākslas dziesmai kalpo kā harmoniskā bāze, kā tas bija mākslas dziesmas pirmsākumos. Bēthovena dziesmu klavieru partijas arvien biežāk ir vienādas nozīmes dueta sastāvdaļa ar izvērstu muzikālo materiālu. Raksturu maiņas un pagrieziena punkti uzticēti tieši klavierēm. Dziedātājs klausītājiem nodod melodijā ietērtu dzejas saturu, savukārt pianists veido formu, atmosfēru. Abiem dueta partneriem ir līdzīga nozīme dziesmas saturiskā un emocionālā vēstījuma prezentācijā.

⁴¹ Rebeka Grotjāna (*Rebecca Grotjahn*, 1961) – vācu muzikoloģe, Paderbornas Universitātes profesore.

⁴² Hanss fon Bīlovs (*Hans Guido Freiherr von Bülow*, 1830–1894) – ievērojams vācu pianists, diriģents.

Klavieru partijas dziesmās rakstības un faktūras ziņā sasaukas ne tikai ar Bēthovena klaviermūziku, bet tām iespējams vilkt paralēles arī ar komponista simfoniskās mūzikas rakstību. Savas domas pamatojumam varu minēt dziesmu *No Gētes Fausta* (*Aus Goethe's Faust*) no Sešām dziesmām op. 75. Tai ir izteiktas orķestrālās faktūras pazīmes. Ievada taktis varētu orķestrēt, katru ritmisko figūru piešķirot citai instrumentu grupai. Piemēram, pirmā sešpadsmitdaļa labajā rokā un astotdaļa kreisajā – stīgas, trīsdesmitdivdaļas un sešpadsmitdaļa oktāvu augstāk – koka pūšaminstrumenti, teiksim, flauta, taču takts otrā pusē – atkal stīgas.

1. nošu piemērs

Ludvigs van Bēthovens *No Gētes Fausta* (*Aus Goethe's Faust*) – op. 75 Nr. 3 (1.–5. t.)



Šāda tipa faktūra vērojama arī Bēthovena simfoniskajā mūzikā un tās orķestrācijā, piemēram, Astotās simfonijas otrajā daļā *Allegretto scherzando*. Šeit komponists trīsdesmitdivdaļu motīvus rotaļīgi sadalījis starp instrumentiem un instrumentu grupām, panākot krāsainu, daudzslāņainu mūzikas skanējumu. Līdzīgus pamatprincipus viņš pielietojis arī klaviermūzikā, izceļot un diferencējot faktūras slāņus, piemēram, Otrās sonātes op. 2 Nr. 2 La mažorā pirmajās četrās taktīs vai Sestās sonātes op. 10 Nr. 2 Fa mažorā pirmajās četrās taktīs. Motīvu izkārtojumu varētu instrumentēt, ņemot par piemēru Astotās simfonijas otro daļu.

Ar šiem piemēriem vēlos uzsvērt komponista rakstības stila vienotību faktūras izkārtojumā neatkarīgi no tā, vai komponists rakstījis mākslas dziesmas klavierpartiju, klaviermūziku vai simfonisko mūziku. No tā izriet iespēja Bēthovena mākslas dziesmu klavierpavadījumus traktēt kā orķestrālus, pielietojot orķestrālās domāšanas paņēmienus.

Ludvigs van Bēthovens *Astotā simfonija* op. 93 – *Allegretto scherzando* (8.–11. t.)

Interpretējot orķestrāli pirmajā nošu piemērā redzamo materiālu, svarīgi pievērst uzmanību kreisās rokas pirmās astotdaļas noņemšanas brīdim. Klaviermūzikā skaņas noņemšanas brīdim nereti tiek pievērsta mazāka uzmanība, jo skaņa pēc stīgas ieskandināšanas pati par sevi pakāpeniski izdziest. Traktējot šo kā orķestra mūziku un to iedomāti instrumentējot, iespējams pielietot arī orķestrālās spēles paņēmienus. Ja pirmo kreisās rokas astotdaļu piešķirtu stīgu instrumentiem, būtu konkrēti jāapzinās noņemšanas brīdis. Šāda interpretācija pievērs pastiprinātu uzmanību sekojošajai astotdaļpauzei, uztverot to kā nozīmīgāku nekā iepriekš izskanējušo astotdaļnoti. Šāda pieeja izceļ pauzes izteismīgo potenciālu, ar tās starpniecību pasvītrotot satraukuma sajūtu. Gustavs Meiers⁴³ grāmatā *Notis, orķestris un diriģents* (*The Score, the Orchestra, and the Conductor*, 2009), raksturojot Bēthovena Otro simfoniju un uvertīru *Egmonts*, vairākkārt uzsver paužu nozīmīgumu. Meiers sīki analizē diriģenta žestu valodu (Meier 2009:265–272), kas domāšanas līmenī svarīga arī pianistam. Ja viņš spēs sajust žestu, ar kādu diriģents paņem un noņem skaņu, līdzīgu žestu var

⁴³ Gustavs Meiers (*Gustav Meier*, 1929–2016) – šveiciešu izcelsmes diriģents un pedagogs.

izmantot skaņas uzsākšanai un pārtraukšanai klavierspēlē, tādējādi panākot specifisku skaņas intensitāti, atšķirīgu emocionālo vēstījumu.

Turpinot analizēt orķestrālo pieeju Bēthovena dziesmas *No Gētes Fausta* ievadam, īpaša uzmanība jāpievērš labās rokas pirmajām četrām skaņām. Tās instrumentējot, iespējams sadalīt starp dažādām instrumentu grupām (pirmā sešpadsmitdaļa – stīgas, abas trīsdesmitdivdaļas un sešpadsmitdaļa otrajā oktāvā – koka pūšaminstrumentiem). Pie šādas instrumentācijas šo motīvu būtu nepieciešams spēlēt ar lielāku elpu pirms trīsdesmitdivdaļām, pielietojot atšķirīgu pianistisko paņēmienu, jo salīdzinājumā ar pūšamajiem instrumentiem stīgu instrumentu skaņas sākums ir akustiski mīkstāks. Lai izceltu skaņveides iespējamās atšķirības klavieru partijā, nozīmīgi apzināties, vai šo trīsdesmitdivdaļu motīvu spēlētu flauta, oboja vai klarnete, kā arī soloinstruments vai grupa. No tā izriet frāžveides dažādās iespējas.

Nākamais būtiskais aspekts ir izšķiršanās, kuram instrumentam instrumentācijā piešķirt pirmās taktsdaļas pēdējo astotdaļu pirmajā oktāvā. Ja to uztver kā turpinājumu iepriekšējam motīvam, tai būs pilnīgi cita artikulācija un nebūs nepieciešama elpa. Savukārt, ja to spēlētu stīgu instrumenti kā uztakti nākamajām sešpadsmitdaļām basu līnijā, tai būs cita nozīme. Ja pirmās taktsdaļas pēdējo sešpadsmitdaļu un otrās taktsdaļas pirmo sešpadsmitdaļu spēlēs pirmās un otrās vijoles, šim oktāvas lēcienam būs pavisam cits emocionālais vēstījums un veidosies pilnīgi citādāks frāžējums nekā tad, ja basu gājienu otrajā taktsdaļā spēlētu tikai čelli un kontrabasi, iestājoties tieši šeit, un šis gājiens netiktu sagatavots un iesākts ar vijoļu uztakti. Mūzikas raksturs veidosies mazāk trauksmais, nekā izceļot aso oktāvas lēcieni.

Otrās taktsdaļas basu lejupejošo gājienu arī iespējams interpretēt (instrumentēt) dažādi. Tam var piešķirt noslēpumainu raksturu, instrumentējot kā čellu un kontrabasu picikato. Ja raksturu vēlētos noteiktāku, to var artikulēt kā *détaché*⁴⁴, pievienojot fagota stakato. Visas šīs iedomātās orķestrācijas nianšes atbildīs nošu tekstam. Nepārkāpjot autora norādes, šādi iegūstama lielāka interpretācijas brīvība, pielietojot orķestrālo domāšanu ne tikai pianistisku paņēmienu lietošanas ziņā, bet galvenokārt domāšanā, traktējot nošu materiālu it kā no diriģenta skatpunkta. Pievēršanās dažādām instrumentu grupām vienmēr saistīta ar tam nepieciešamo laiku, kā arī ar instrumentācijas palīdzību var izcelt svarīgāko.

Tādējādi pianistam tiek dota krietni lielāka brīvība interpretācijas veidošanā, jo orķestrācija nav jāatdarina, bet jāizveido iztēles līmenī, ko viegli īstenot, pārzinot komponista orķestra mūziku un rakstības principus. Vēl viena priekšrocība – katrā uzstāšanās reizē pianists tiesīgs iztēlē uzburt pavisam citu instrumentāciju, līdz ar to arī atšķirīgu interpretāciju.

⁴⁴ *Détaché* (fr.) – artikulācijas paņēmiens stīgu instrumentiem, kurš nozīmē ‘atdalīti’ un var tikt attiecināts uz jebkurām nošu vienībām, kuras nav savienotas ar līgu. (Garland 2001:146)

Līdzīga korelācija starp mākslas dziesmu klavieru partijām, klaviermūziku un orķestra skaņdarbiem ir Franča Šūberta⁴⁵ daiļradē. Atšķirībā no Bēthovena, kura mākslas dziesmas nereti traktējamas kā orķestrālas, Šūberta daiļradē novērojama pretēja tendence – viņa simfoniskajā mūzikā jūtama spēcīga vokālās mūzikas ietekme.

Sarunā pirms kopīgā kamermūzikas koncerta⁴⁶ ar somu čellistu Marti Rausi⁴⁷ es pirmo reizi aizdomājos par dziesmas dominanci Šūberta mūzikā. Toreiz gan vairāk to attiecinot uz viņa instrumentālo mūziku, Marti Rausi izteica viedokli, ka šī komponista kamermūziku ir daudz vieglāk spēlēt kopā ar pianistu, kurš labi pārzina un ir iedziļinājies viņa vokālajā daiļradē. Vēlāk, gan spēlējot Šūberta vijoļsonātes ar vijolnieci Sanitu Zariņu⁴⁸, gan simfoniju klavieru pārlikumus simfoniskā orķestra diriģēšanas kursa ietvaros JVLMA, es pastiprināti pievērsu uzmanību frāžveidei un faktūrai, meklējot tieši dziesmas ietekmi. Tā novērojama visdažādākajās izpausmēs. Kā piemēru var minēt dziesmu *Viņas attēls (Ihr Bild)* no *Gulbja dziedājumiem (Schwanengesang)* D. 957 un *Astotās (Nepabeigtās)* si minora simfonijas D. 759 ievadu.

3. nošu piemērs

Francis Šūberts *Viņas attēls (Ihr Bild)* no *Gulbja dziedājumiem (Schwanengesang)* D. 957 (1.–9. t.)

The image shows a musical score for the song 'Ihr Bild' by Franz Schubert, D. 957. The score is in G major, 3/4 time, and marked 'Langsam.' (Ad libitum). It features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in German: 'Ich stand in dem - kein Trä - nen und start' ihr Bild - nie an, und das ge - lieb - te'.

⁴⁵ Francis Šūberts (*Franz Schubert*, 1797-1828) – austriešu komponists.

⁴⁶ Koncerts notika 2019. gada 10. maijā Klaipēdā, Lietuvā. Izpildījām Sergeja Rahmaņinova sonāti, bet mēģinājumos spēlējām gan Brāmsa čella sonātes, gan Šūberta sonāti *Arpeggione*, lai sajustu savstarpējo muzikālo mijiedarbi frāžveidē un muzikālajā domāšanā.

⁴⁷ Marti Rousi (*Marti Rousi*, 1960) – viens no vadošajiem savas paaudzes somu čellistiem.

⁴⁸ Sanita Zariņa (1976) – latviešu vijolniece, pedagoģe.

Harmoniskais plāns ir identisks: Šūberts sāk ar toniku, caur VI pakāpi (dziesmā – 5. t., simfonijā – 4., 5. t.) virzās uz dominanti (gan dziesmā, gan simfonijā 6. t.), uz kuras domas attīstība apstājas.

4. nošu piemērs

Francis Šūberts *Simfonija h-moll*, D. 759 (1.–8. t.)



Šādi piemēri, izmantojot vienbalsību vai unisonu, atrodami arī klaviermūzikā. Manu koncertprogrammu *Solodziesma cauri gadsimtiem* noslēdza Šūberta Ekspromts D. 899 do minorā, kura pirmā teikuma izklāsts arī apstādināts dominantē. Melodija, aizvirzoties un izceļot dominantes nozīmi, veido Šūbertam tik raksturīgo nedrošības un jautājuma sajūtu, kas pieprasa paskaidrojumu, turpinājumu, attīstību un iespējamās atbildes.

5. nošu piemērs

Francis Šūberts *Ekspromts do minorā* D. 899 (1.–5. t.)



Apgalvojumu, ka šāds rakstības paņēmieni balstīts dziesmas žanrā, var pamatot ar mākslas dziesmas kamerisko būtību, vienas balss individuālo skanējumu, melodiskā kodola eksponējumu, kuru simfoniskajā mūzikā Šūberts panāk ar vienas instrumentu grupas vai soloinstrumenta skanējumu. Melodiskā, kā arī ritmiskā un harmoniskā kodola faktoru analizējis

Hanss Heinrihs Egebrehts⁴⁹ rakstā par Šūberta dziesmu pamatprincipiem (*Prinzipien des Schubert-Liedes*). Viņaprāt, vairums dziesmu veidotas tā, ka tajās jau ievadā atrodams kodols, kas izklāstā tiek attīstīts un variēts. (Eggebrecht 1970:89) Pēc šādiem principiem iespējams analizēt arī Šūberta rakstības stilu simfoniskajā mūzikā, jo ir saskatāmi līdzīgi paņēmieni skaņdarba izklāsta veidošanā.

Tādējādi, izceļot no vokālās mākslas ņemto vienbalsīgā dziedājuma principu, pianists savu Šūberta dziesmas interpretāciju ar orķestrālo skatījumu var bagātināt, izmantojot skaņraža orķestrācijas analīzi. Izpētot, kādiem instrumentiem komponists uzticējis attiecīgā rakstura melodijas simfonijas izklāstā, šos principus iespējams pielietot vokālās mūzikas klavieru partijas interpretācijas veidošanā, balstoties uz dzejas analīzi un emocionālā vēstījuma meklējumiem. Tātad arī šeit ar iedomātas instrumentācijas palīdzību var veidot skaņdarba dramaturģijas attīstību, variēt un bagātināt interpretāciju strofiskās formas dziesmās arī tad, ja nošu teksts būtiski nemainās.

Cits aspekts, ko vērts izcelt Šūberta mākslas dziesmās, ir orķestrāciju pieprasošas, pat kā orķestra pārlikumus klavierēm interpretējamās dziesmas. Spilgts piemērs ir trīs *Itāļu dziesmas* op. 83 D. 902. Džordžs Predota⁵⁰ žurnālā *Interlude* par tām raksta, ka to komponēšanas pirmsākumi varbūt ir meklējami komponista bērnībā, kad viņš skolojās pie Antonio Saljēri⁵¹. (Predota 2021) Skolotājs vēlējis komponēt dziesmas ar Pjetro Metastazio⁵² dzeju, kaut arī audzēkņa itāļu valodas zināšanas nav bijušas spožas. Impulsu *Itāļu dziesmu* tapšanai devusi tikšanās ar tālaika slaveno itāļu basu Luidži Lablašu⁵³, kurš apbrīnoja Šūberta mūziku, savukārt komponists sajūsminājās par viņa balsi un izcilo aktiermeistarību.

Šūberts no trīs *Itāļu dziesmām* (op. 83, D. 902, 1813) Pjetro Metastazio dzeju izvēlējis pirmajai – *Acu valdzinājums* (*L'incanto degli occhi*) un otrajai – *Pieviltais nodevējs* (*Il traditor deluso*). Šis fakts izskaidro viņam mazāk tipisko operas āriju rakstības stilu dziesmas žanrā. Tās komponētas itāļu operas stilistikā un atbilst ārijas rakstības principiem pēc faktūras, formas, kā arī teksta izvēles. Izteikti operisku iespaidu atstāj trešā dziesma – *Veids, kā apprecēt sievu* (*Il modo di prender moglie*), kas, pirmo reizi to klausoties, viegli asociējama ar kādu mazpazīstamāku Džoakino Rosīni⁵⁴ operas āriju. Dziesma sākas ar orķestra *tutti* akordiem, kā tas bieži sastopams Rosīni ārijās, fināls ir *Allegro vivace* (sākuma temps *Allegro ma non*

⁴⁹ Hanss Heinrihs Egebrehts (*Hans Heinrich Eggebrecht*, 1919–1999) – vācu muzikologs.

⁵⁰ Džordžs Predota (*Georg Predota*) – amerikāņu muzikologs.

⁵¹ Antonio Saljēri (*Antonio Salieri*, 1750–1825) – itāļu komponists.

⁵² Pjetro Metastazio (*Pietro Metastasio*, 1698–1782) – itāļu dzejnieks un libretists.

⁵³ Luidži Lablašs (*Luigi Lablache*, 1794–1858) – itāļu dziedātājs, bass.

⁵⁴ Džoakīno Rosīni (*Gioachino Antonio Rossini*, 1792–1868) – itāļu komponists.

troppo), un nobeigumā Šūberts spēlējas ar kadencēšanu divu lappušu garumā pēc labākajiem itāļu operas paraugiem.

Dziesmas *Acu valdzinājums* faktūra pirmajā brīdī var šķist pat izteikti ierasta Šūberta dziesmu daiļradē, tai varētu vilkt paralēles ar *Vientuļnieka* (*Der Einsame*) D. 800 faktūru, taču itāļu valodas izmantošana, konteksta apzināšanās, kā arī melodiskā līnija dziedātāja partijā veido atsauces ar Rosīni operās sastopamo.

6. nošu piemērs

Francis Šūberts *Vientuļnieks* (*Der Einsame*) D. 800 (5.–7. t.)



Apskatot dziesmas *Acu valdzinājums* ievada klavieru faktūru, kā arī melodisko līniju vokālajā partijā no 8. līdz 12. t., nolasāma gan melodiskās, gan pavadošās faktūras līniju sasaukšanās ar Rosīni operas *Pelnrušķīte* muzikālā materiāla izklāstu operas ievadā *Allegro vivace* posmā, sākot no 32. t.

7. nošu piemērs

Francis Šūberts *Acu valdzinājums* (*L'incanto degli occhi*) D. 902 (7.–12. t.)



Pievēršot uzmanību tēmas intonatīvajam materiālam, kā arī pavadošā materiāla orķestrācijai (sākot no 51. t.), nav grūti saskatīt paralēles. Tēmai ir nedaudz atšķirīgs ritmiskais zīmējums, taču gan Šūberta dziesmā, gan Rosīni operas fragmentā tā veidota, divas taktis

virzoties pa tonikas kvartsektakordu augšup, pēc tam seko dominantes disonance, kura atkal tiek atrisināta tonikā.

8. nošu piemērs

Džoakīno Rosīni opera *Pelnrušķīte*, partitūras fragments no ievada (48.–54. t.)



Ja tiek ņemts vērā dziesmu tapšanas konteksts, apzinoties Šūberta simpātijas pret itāļu operu un itāļu opermūzikas izpildītāju Luidži Lablašu, iespējams, būtu pat vēlams dziesmas *Acu valdzinājums* klavieru faktūru interpretēt kā orķestrālu, vairāk atdarinot Rosīni instrumentāciju, nekā dziesmā *Vientuļnieks* komponistam raksturīgo tipiski pianistisko faktūru. Tas paver plašāku skatījumu laikmeta kontekstā, atsaucoties ne tikai uz konkrētā komponista daiļradi.

Otrajai no trīs *Itāļu dziesmām* – *Pieviltais nodevējs* – ir izvērsts rečitātīvs, kurā izmantoti operas žanram tik tipiskie punktētie ritmi, īsas frāzes, kuras jautājoši apraujas disonancēs, ļaujot dziedātājam brīvi rečitēt, šo mijot ar stingri ritmiskiem posmiem. Tāda struktūra ļauj domāt, ka arī šajā dziesmā velkamas paralēles ar Rosīni opermūziku (faktūras ziņā tādas noteikti ir), taču mūzikas uzskatāmi dramatiskais raksturs, kā arī robusti veidotā melodiskā līnija drīzāk liek saskatīt vairāk kopsaucēju ar Bēthovena daiļradi. Dziesma komponēta 1813. gadā, bet, kā raksta Oto Ērihs Doičs⁵⁵ darbā *Francis Šūberts: viņa dzīves dokumentācija* (*Franz Schubert: Die Dokumente seines Lebens*), Šūberts 1816. gadā savā dienasgrāmatā ir noliedzis jebkādu Bēthovena ietekmi uz savas mūzikas uztveri. Bēthovena mūzikas ietekmi uz cilvēkiem viņš apraksta drīzāk kā tiekšanos pēc neprāta, nevis tieksmi izplūst mīlestībā, drīzāk rosinošu smieties, nekā veicinošu tiekties augšup pie dievišķā. (Deutsch 1964:64) Tomēr kopsaucēji

⁵⁵ Oto Ērihs Doičs (*Otto Erich Deutsch*, 1883–1967) – austriešu muzikologs, sastādījis pilnu Franča Šūberta darbu katalogu.

Šūberta dziesmā *Pieviltais nodevējs* un Bēthovena orķestrācijas pamatprincipos operā *Fidelio*⁵⁶ ir atrodami. Neapgalvoju, ka tie ir apzināti, taču vēlos iezīmēt Pizarro ārijas no *Fidelio* pirmā cēliena paralēles ar Šūberta otro *Itāļu dziesmu*.

9. nošu piemērs

Francis Šūberts *Pieviltais nodevējs* (*Il traditor deluso*) D. 902 (100.–109. t.)

l'a - ria d'in - ter - no lam - peg - gia, sa - vil - la; on - deg - gia, va -
rings sind die Läf - te von Rät - zen er - göß - ket, er - man - ket und

eil - la Tin - fi - do, l'in - fi - do ter - zeal Ah l'a - ria d'in - ter - no lam -
es flie - het die Erd' un - ter uns, ha! rings sind die Läf - te von

Apskatot solista partijas melodisko līniju un neņemot vērā, ka abi opusi ir dažādās tonalitātēs, tas pēc melodiskā un ritmiskā izklāsta, kā arī emocionālā vēstījuma varētu būt viens skaņdarbs. Ir faktūras izklāsta nianšes, taču dramaturģiskās attīstības principi un pamatvēstījums tos vieno.

⁵⁶ *Fidelio* ir Ludviga van Bēthovena vienīgā opera, kas sākotnējā trīs cēlienu redakcijā pabeigta un pirmo uzvedumu piedzīvoja 1805. gadā ar nosaukumu *Leonora*. Nākamais uzvedums – divos cēlienos un ar jaunu uvertīru (šobrīd pazīstams kā *Leonora* Nr. 3) – 1806. gadā. Pēc tam opera tika pārstrādāta un ar nosaukumu *Fidelio* uzvesta 1814. gadā, šoreiz ar lieliem panākumiem.

Ludvigs van Bēthovens. Partitūras fragments no operas *Fidelio* 1. cēliena (22.–31. t.)



Oto Ērihs Doičs grāmatā *Šūberts: draugu atmiņas* (*Schubert: Memoirs by his Friends*) apraksta nostāstu, ka Šūberts 1814. gadā pārdevis savas mācību grāmatas, lai varētu apmeklēt Bēthovena operu. (Deutsch 1958:299) Vēlāk, jau 1822. gadā, Šūberts komponē *Variācijas par franču dziesmas tēmu* klavierēm četrrocīgi D. 624, un titullapu rotā uzraksts: „Ludviga van Bēthovena kungam. Veltījums no viņa pielūdzēja un apbrīnotāja Franča Šūberta (*Herrn Ludwig van Beethoven. Zugewidmet von seinem Verehrer und Bewunderer*).”

Necenšoties tieši apgalvot vai analizēt Bēthovena ietekmi uz Šūberta daiļradi, tomēr vēlos norādīt, ka Šūberta mākslas dziesmu, kā arī citu komponistu vokālās kameramūzikas klavieru partijas var skatīt plaši un variēti, izmantojot dažādu komponistu orķestrācijas principus un piemērojot savas interpretācijas bagātināšanai. Iespējams, koncerta apmeklētājs, klausoties priekšnesumu, nespēs sajust, uz kādiem pamatojumiem mūziķis-interprets balstījies, uz kādiem skaņas ideāliem tiecies, kā kārtojis formu un vai visu sapratis un traktē tā, kā komponists iecerējis. Tomēr, ja interpretam sava ideja būs skaidra un pārlicinoši pamatota, klausītāji uztvers domas emocionālo slāni, kā arī mūziķis savas pārlicības dēļ spēs ar viņiem mijiedarboties un pārliecināt par savu taisnību, pat detalizēti to nepaskaidrojot. Šādi uztverot orķestrālās domāšanas pielietošanas izdevības, iespējams variēt un savā ziņā spēlēt ar šo paņēmieni, veidojot interpretāciju. Koncertprogrammā *Solodziesma cauri gadsimtiem* tika

iekļauts tieši *Ekspromts* D. 899 do minorā, nevis vokālās kameramūzikas paraugs, jo tas vislabāk iederējās koncerta kopīgajā koncepcijā, kā arī tematiskās un fakturālās daudzveidības dēļ aptver visus iepriekš minētos orķestrālās domāšanas pamatprincipus Šūberta mūzikā.

Bēthovena un Šūberta mūziku es dažkārt redzu kā orķestrālu, savukārt sev tikpat tuvu vācu mākslas dziesmu komponistu Roberta Šūmaņa⁵⁷ un Johanesa Brāmsa dziesmas vērtējamas kā tipiski pianistiskas. Kā lasāms Hermaņa Erlera⁵⁸ grāmatā *Roberta Šūmaņa dzīve. No viņa vēstulēm* (*Robert Schumanns Leben. Aus seinem Briefen*), Šūmanis vēstulē Hermanim Hiršbaham⁵⁹ 1839. gadā vokālo mūziku vērtē kā krietni zemāku mākslu salīdzinājumā ar instrumentālo mūziku. Viņš raksta: „Vai jūs joprojām komponējat vairāk balsij? Vai arī jūs, tāpat kā es, visu mūžu esat uzskatījis, ka vokālā kompozīcija ir zemāka par instrumentālo mūziku, un nekad neesat to atzinis par izcilu mākslu? Tikai nevienam par to nestāstiet!” (Erler 1887:206)

Tomēr tieši mākslas dziesmas Roberta Šūmaņa daiļradē ieņem svarīgu vietu. Tajās atrodams teju viss instrumentālajā mūzikā sastopamais tēlu loks, kaut arī nopietni šim žanram viņš pievērsās tikai jau brieduma gados.

Ļoti nozīmīga orķestrālā domāšana, kā arī tās pienesums interpretācijas veidošanā ir Riharda Štrausa⁶⁰ mākslas dziesmās. Lai tiešā veidā demonstrētu orķestrālo spēli, es pirmajā no trīs doktorantūras studiju nolūkos veidotajām koncertprogrammām – *Solodziesma cauri gadsimtiem* – otrās daļas sākumā iekļāvu Riharda Štrausa *Cetras pēdējās dziesmas* (*Vier letzte Lieder*, 1948). Štrauss tās nerakstīja kā ciklu, bet tas tiešām ir viņa pēdējais darbs. Dziesmas vieno tematika – nāve, atvadas, mūžība. Komponists tās sacerēja Šveicē, neilgi pēc Otrā pasaules kara, gadu pirms savas nāves. Koncertā dzirdamajam pārlikumam soprānam un klavierēm (oriģināls rakstīts soprānam un simfoniskajam orķestrim) par pamatu ņēmu Maksa Volfa⁶¹ veidoto pārlikumu balsij un klavierēm. Tajā veicu korekcijas, vadoties pēc partitūras un cenšoties maksimāli tuvojies orķestra skanējumam, kā arī izceļot balsis, kuras šķiet nozīmīgas, bet nav iekļautas Volfa pārlikumā.

Izpildot orķestrim rakstīto skaņdarbu, tiešā veidā var atveidot katra atsevišķa instrumenta vai instrumentu grupas skanējumu. Kā jau minēju iepriekš, ir veikti dažādi pētījumi par orķestra pārlikumu rediģēšanu. Kanādiešu pianists Lukass Vangs rakstā *Multifunkcionālais pianists: recepte orķestra krāsām un spēlēšanai* (*The Multifunctional Pianist: The Recipe for*

⁵⁷ Roberts Šūmanis (*Robert Schumann*, 1810–1856) – vācu komponists, publicists.

⁵⁸ Hermanis Erlers (*Hermann Erler*, 1844–1918) – vācu komponists un publicists.

⁵⁹ Hermanis Hiršbahs (*Hermann Hirschbach*, 1812–1888) – vācu komponists, mūzikas kritiķis un izdevējs.

⁶⁰ Rihards Štrauss (*Richard Georg Strauss*, 1864–1949) – vācu komponists un diriģents.

⁶¹ Makss Volfs (*Max Wolff*, 1885–1954) – vācu komponists, pianists.

Orchestral Color and Playing) sīki analizē katra instrumenta atveidošanai nepieciešamos paņēmienus. (Wang 2021:430–435) Kaut arī šajā publikācijā ir daudz interesantu ideju, tik smalki rēķināt un kontrolēt katru kustības niansi izpildījuma laikā ir pārāk sarežģīti. Šādi domājot, cenšoties katru noti izpildīt norādītajā veidā atbilstoši instrumentu grupai, kura to atskaņo, diez vai ir iespējams sasniegt māksliniecisko virsuzdevumu. Un būtu ļoti grūti izveidot ideālu metodiku orķestra atveidei, kas noderētu visiem pianistiem visdažādāko uzdevumu veikšanai. Maksimāli augstvērtīga rezultāta sasniegšanai koncertizpildījumā galvenā nozīme ir pianista profesionalitātei un kompetencei kopā ar vērienīgu fantāziju. Ja pianists spēj pats sev skaidri noformulēt, kādu skaņu viņš vēlas dzirdēt, ir pieejams kvalitatīvs instruments, un viņam ir arī augsta tehniskā meistarība, tad ir liela varbūtība, ka izpildījumā tiks panāktas vēlamās orķestrālās krāsas. Atkarībā no zāles akustikas, lieluma un koncerta formas pianists koncerta laikā var variēt ar faktūru, pedalizāciju, līniju izcelšanu. Interprets kādu no līnijām vispār var neiekļaut, jo visas orķestra partijas nav iespējams vienlaicīgi atveidot. Galvenais ir laba partitūras pārzināšana.

Tā kā viena no pētniecībā izmantotajām metodēm ir manu programmu diriģēšana, *Četras pēdējās dziesmas* bija īpaši interesanti diriģēt, jo tās oriģinālā rakstītas orķestrim. Skrupulozi izstudējot partitūru, grūti iztikt bez līnijām, kuras visas nav iespējams savietot vienā klavieru partijā. Taču paturot tās prātā, pilnībā mainās domāšana, elpas, frāzējuma struktūra un organizācija. Štrausa mūziku ir vieglāk pārlīkt no klavierēm orķestrim, kā viņš pats to ir darījis ar savām dziesmām.⁶² Veidot klavierizvikumu, ņemot vērā viņa ārkārtīgi biezo faktūru un izsmalcināto instrumentāciju, ir ievērojami sarežģītāk. Pēc partitūras rūpīgas izstudēšanas man sevišķi mulsināši bija izšķirties, kā interpretēt otrās dziesmas *Septembris* (*September*) un ceturtās *Saulrietā* (*Im Abendrot*) sākumu. *Septembra* ievada pirmajās divās taktīs ir intensīva trioļu kustība pirmajās vijolēs, kas nav iekļauta Volfa veidotajā klavieru partijā, jo nozīmīgākā ir melodiskā un basu līnija.

⁶² Rihards Štrauss četrdesmit divām no savām dziesmām pats veidojis orķestra instrumentācijas.

11. nošu piemērs

Rihards Štrauss *Septembris*, partitūras fragments (1.–3. t.) (tikai stīgu instrumenti)

Andante

1^o leggiero
Violini I
gli altri
div.

1^o leggiero
Violini II
gli altri
div.

Viole
div.

Violoncelli
div.

Contrabassi

Copyright 1950 by Boosey & Co. Ltd.

Performing rights reserved by the composer
Droits d'exécution réservés par le compositeur

Es vairākkārt izmēģināju dažādus variantus šī materiāla realizācijai, tomēr, neatradusi veiksmīgākas interpretācijas veidošanas iespējas, atgriezos pie Volfa pārlūkuma.

12. nošu piemērs

Rihards Štrauss *Septembris* Volfa pārlūkumā klavierēm (1.–4. t.)

Andante

PIANO

p

dolce ed espr.

Tāpat laikietilpīgi bija eksperimenti ar dziesmas *Saulrietā* ievadu. Orķestrim tas rakstīts ļoti plašā diapazonā, radot dabas krāšņuma un varenuma ilūziju, taču nekāpinot dinamiku. Klavierēm skaņa ātri dzīst, sevišķi tad, ja to jau sākotnēji spēlē *piano*. Orķestrācijā izmantotas

četrus un vairāk taktu garumā pārlīgotas notis *piano* dinamikā metāla pūšamajiem instrumentiem, altiem, čelliem un kontrabasiem. Tas vienmēr ir liels izaicinājums – izveidot akustiski baudāmu un neuzkrītošu nošu atkārtojumu, lai nezaudētu harmonisko pamatu, vienlaicīgi nelabvēlīgi neietekmējot galveno melodisko līniju plūdumu. Es izmantoju timpānu līniju, ar kuras palīdzību varēju radīt plašuma ilūziju diapazonā, kā arī atkārtot pārlīgotās un dziestošās garās notis. Ar diferencētām dinamikām izceļot atsevišķu instrumentu līnijas faktūrā, centos panākt, lai kopīgais skanējums nebūtu pārāk masīvs, nezaudējot apjomu un nebeidzamas tāles klātesamības izjūtu. Kad par to runāju ar Vācijā atzītu dziesmu pianisti Karolu Tailu⁶³, viņas pirmais jautājums bija – ko es darīju ar otrās un ceturtais dziesmas ievadiem? Timpānu līnijas pievienošanu arī viņa uzskatīja par ļoti veiksmīgu risinājumu. Tātad varu secināt, ka neesmu vienīgā pianiste, kas pie šo daļu klavieru pārlikuma uzlabošanas ir pavadījusi ļoti daudz laika.

Šīs bija sarežģītākās un vērienīgākās, bet ne vienīgās izmaiņas, ko veicu Volfa pārlikumā. Arī pirmajā dziesmā *Pavasaris* viņš vairākkārt nav iekļāvis nozīmīgas līnijas. Pēdējās septiņās taktīs galveno tematisko līniju Štrauss atvēlējis mežragam, bet Volfa pārlikumā tā nav ietverta, kaut arī klavieru faktūra to pieļauj. Savā koncertizpildījumā es šo līniju iekļāvu kā vadošo. Otrajā daļā kvintoļu gājieni dažkārt aizvietoti ar triolēm, acīmredzot pianistisku apsvērumu dēļ. Domājams, ka šādi trūkumi vērojami, lai klavieru partija nebūtu pārmērīgi sarežģīta. Veidojot pārlikumu, ir grūti atrast balansu starp pianistiski ērtu klavieru faktūru un maksimāli tuvu atspoguļotu orķestra skanējumu. Bieži pieejami pārlikumi, kur ierakstīts maksimāli daudz orķestra balsu trīs vai pat četrās sistēmās. Vienlaicīgi tās visas nospēlēt nav iespējams, un nošu materiāls ir nepārskatāms. Tad pianistam jāstrādā ar partitūru, jāizvērtē un jāatlasa svarīgākais. Lielai daļai klasicisma un romantisma simfoniskās mūzikas laika gaitā veidoti neskaitāmi pārlikumi. Ja ir iespēja izvēlēties, es dodu priekšroku viegli pārskatāmiem pārlikumiem. Pārzinot partitūru, visu trūkstošo var piespēlēt jau izpildīšanas procesā, izceļot galvenās tematiskās līnijas.

Nozīmīga loma orķestrālai domāšanai mākslas dziesmas klavieru partijās ir arī krievu komponistu daiļradē. Pētera Čaikovska⁶⁴ romances ir izteikti orķestrālas, tāda to uztvere ir interpretācijas neatņemama sastāvdaļa. Klavieru partijās bieži sastopamas piebalsis, kuras atkārtotos tēmu izvedumos interpretējamas pēc identiska principa, kā tas sastopams

⁶³ Karola Teila (*Karola Theill*) – vācu dziesmu pianiste, Rostokas Mūzikas un teātra augstskolas (*Hochschule für Musik und Theater Rostock*) profesore.

⁶⁴ Pēteris Čaikovskis (*Пётр Чайковский*, 1840–1893) – krievu komponists.

simfoniskajos darbos. Kā īpaši tuvas es izjūtu Sergeja Rahmaņinova⁶⁵ romances, kurās dominē pretējais – tipiski pianistiska faktūra. Pārsteidzoši, cik labi skan viņa simfoniju pārlikumi klavierēm četrrocīgi vai *Simfoniskās dejas* (1940) versijā divām klavierēm! Āriju pārlikumi klavierēm no operas *Aļeko* (1892) nebūt nezaudē savu krāšņumu klavieru izpildījumā. No tā var secināt, ka pianistiskā domāšana Rahmaņinovam ir bijis stūrakmens visos žanros. Taču, kaut arī nozīmīgāka manā mākslas dziesmas izpratnē un uztverē ir bijusi Pētera Čaikovska un Sergeja Rahmaņinova vokālā daiļrade, es, lai veidotu stilistiski daudzveidīgu, kontrastiem bagātu programmu, koncertprogrammā *Solodziesma cauri gadsimtiem* ietvēru Georgija Sviridova⁶⁶ ciklu *Sešas dziesmas* ar Aleksandra Puškina⁶⁷ dzeju. Tas koncertprogrammā organiski iekļaujas līdzās Armanda Skuķa jaundarbam, vienlaicīgi sasaucoties un kontrastējot.

Šo ciklu Sviridovs sarakstījis vien septiņpadsmit gadu vecumā, izvēlētie Puškina dzejoļi nav cikls un savā starpā nav saistīti. Orķestrālā domāšana piešķir iestudēšanas procesam vēl vienu tembrālā, kā arī frāzes organizācijas redzējuma slāni. Piemēram, ja pirmās dziesmas *Mežam izblāv košais tērps...* (*Поняет лес багряный свой убор...*) pirmo teikumu instrumentētu, sākotnējo frāzi piešķirot fagotam un čelliem, bet atbildi labajā rokā – tikai stīgu instrumentiem, tad būs apzināti izmantojams dažāds skārums, rokas svars.

13. nošu piemērs

Georgijs Sviridovs *Mežam izblāv košais tērps...* (1.–2. t.)



Frāzējumu iespaido frāzes diriģēšana. Spēlējot nav nepieciešamības sadalīt septiņu ceturtdaļu takti divās daļās, un nav lielas nozīmes, kā to darīt (3+4 vai 4+3). Tomēr diriģējot tas ir skaidri jāpārdomā. Šajā gadījumā dziedātāja partija ceturtajā taktī nepārprotami norāda uz frāzējuma dalījumu.

Tādas likumsakarības dažādu komponistu daiļradē vedina secināt, ka korelācija starp simfonisko mūziku un klavierpartijām mākslas dziesmās nav nejaušība. Tas norāda uz komponista domāšanas veidu. Izcili pianisti orķestrim raksta pianistiski vai tā, ka muzikālais materiāls labi skan arī uz klavierēm, savukārt klaviermūziku, kā arī dziesmu klavieru partijas

⁶⁵ Sergejs Rahmaņinovs (*Сергей Рахманинов*, 1873–1943) – krievu komponists.

⁶⁶ Georgijs Sviridovs (*Георгий Свиридов*, 1915–1998) – krievu komponists.

⁶⁷ Aleksandrs Puškins (*Александр Пушкин*, 1799–1837) – krievu dzejnieks.

var traktēt kā orķestrālas. To ir viegli instrumentēt, ņemot vērā konkrēto komponistu un laikmeta instrumentācijas īpatnības. Tā kā pati esmu nodarbojusies gan ar kompozīciju, gan instrumentāciju, spēju spilgti iztēloties iespējamās orķestrācijas šo komponistu vokālās kameramūzikas darbiem. To demonstrēju savā pirmajā doktorantūras studiju procesā veidotajā koncertprogrammā *Solodiesma cauri gadsimtiem*, kur repertuāra izvēle balstās uz vēsturiskās orķestrālās domāšanas vokālajā kameramūzikā ilustrāciju, pianistam nepieciešamo plašo prasmju prezentāciju. Iezīmēju arī tembrālo daudzveidību, spēju sakļauties ar solista balss tembru. Kā solistus apzināti izvēlējos trīs ļoti atšķirīgus balss grupu un tembru īpašniekus – soprānu/mecosoprānu Lauru Grecku, tenoru Artjomu Safronovu un basu Krišjāni Norveli.

Noslēdzošajā doktorantūras koncertprogrammā *Priekšnojautas* (17.04.2025.) iekļāvu norvēģu komponistes Majas Ratkjes⁶⁸ skaņdarbu mecosoprānam un klavierēm *Atpūta* (*Hvil*, 2008). To darīju, galvenokārt pamatojoties uz saturisko atbilstību koncerta koncepcijai un idejisko saskaņu ar pārējiem programmā iekļautajiem darbiem. Arī skaņdarba klavierfaktūra pilnībā atbilst orķestrālās domāšanas demonstrācijas iespējām un ļauj pianismā atklāt plašu tembrālo un dinamisko spektru, kas raksturīgs orķestra skanējumam. Darbā pielietots bagātīgs vokālo paplašināto tehniku klāsts, tomēr klavieru partijā komponiste pieturas pie tradicionāliem spēles paņēmieniem, vien divās vietās izmantojot klavieru stīgu skrāpēšanu ar nagiem.

Komponiste pieraksta klavieru partiju, variējot starp vienu un četrus nošu līniju sistēmu izmantojumu. Tas nepieciešams daudzslāņainās faktūras izklāstam, kurā dominē galējie reģistri. Malējo sistēmu pierakstā konsekventi izmantotas norādes spēlēt oktāvu augstāk un oktāvu zemāk, kas būtiski ietekmē partitūras lasījuma pārskatāmību.

Vizuālais noformējums palīdz interpretam diferencēt faktūras slāņus, skatīt un interpretēt nošu materiālu kā orķestra partitūru. Iestudējot komplicēto materiālu, ļoti nozīmīga ir interpretu spēja dažādiem faktūras slāņiem piešķirt dažādu saturisko jēgu. Komponiste meistarīgi izmantojusi faktūras elementus, lai radītu asociācijas ar konkrētiem dzejā apspēlētiem tēliem. Diriģenta domāšana šajā skaņdarbā nepieciešama, lai vadītu visas tematiskās līnijās un saskaņotu ar dziedātāju daudzdimensionālo ritmisko zīmējumu. Lai krāsaini un pārlicecinoši publikai prezentētu šo darbu, augsta meistarība un pieredze mūsdienu mūzikas iestudēšanā nepieciešama abiem interpretiem.

⁶⁸ Maja Ratkje (*Maja Solveig Kjølstrøm Ratkje*, 1973) – norvēģu dziedātāja un komponiste.

Maja Ratkje *Atpūta* (Hvil, 2008) (161.–164. t.)

The image shows a musical score for an Alto and Piano (Pno) ensemble. The Alto part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are in Norwegian: "So - l ka - ster bran - ner,". The dynamics for the Alto part are *p* (piano), *f* (forte), *mp* (mezzo-piano), and *p* (piano). The Piano part is written on two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. The dynamics for the Piano part are *f* (forte), *pp* (pianissimo), *ppp* (pianississimo), and *f* (forte). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.

Nozīmīgu vietu skaņdarba satura atklāsmē ieņem Osnes Linnesto⁶⁹ dzeja, kurai jau pašai par sevi ir māksliniecisks noformējums. Vokālajā kamermūzikā, līdzīgi kā simfoniskajā mūzikā, ja tur sastopams verbālais vēstījums, pirms ķeršanās pie nošu partitūras studēšanas vispirms noteikti jāiepazīstas ar tekstu, tā pirmavotiem. Pat ja mūzikas interprets pārvalda valodu, kurā rakstīta dzeja, tās emocionālā vēstījuma atšifrēšana nereti ir laikietilpīgs un sarežģīts process. Dzejas valoda bieži ir daudzslāņaina, ietver metaforas, simbolus un kultūras kontekstus. Tas prasa padziļinātu pētniecību, empātiju un asociatīvo domāšanu. Sarežģītāk ir ar zilbju, atsevišķu vārdu izmantošanu, to nozīmju atšifrēšanu. Izcili, ja ir iespēja konsultēties ar komponistu.

Man īpaši izaicinoši bija iestudēt norvēģu komponistes Majas Ratkjes apjomīgo darbu *Atpūta*, jo es nepārvaldu norvēģu valodu. Osnes Linnesto dzeja nošu izdevumā publicēta oriģinālajā izkārtojumā pirms skaņdarba izklāsta, lai interpreti to varētu izstudēt neatkarīgi no muzikālā materiāla. Tā rakstīta vizuāli interesantā izkārtojumā – vārdi gan sapludināti, gan sadalīti starp rindām. Autore izcēlusi atsevišķus burtus un zilbes, kā arī izmantojusi neeksistējošus vārdus. Dzejas tulkošana un vārdu savirkņējumu patiesā vēstījuma meklējumi man bija ārkārtīgi interesanti, bet vienlaicīgi ļoti laikietilpīgi, jo vārdi var neveidot literāri pareizus, ar skaidru nozīmi mērķētus teikumus, tie ir drīzāk asociatīvi. Osne Linnesto lieto arī latīņu valodas izcelsmes vārdu pašizdomātus atvasinājumus, kuru iespējamo nozīmi man

⁶⁹ Osne Linnesto (*Aasne Linnestå*, 1963) – norvēģu dzejniece.

izdevās atšifrēt, izmantojot vārdu saknes un ņemot vērā darba tematiku – klimata pārmaiņas un to dēļ draudošo dabas katastrofu.

1. attēls. Dzejas fragments no Osnes Linnesto darba *Atpūta*

Ci Cirrus Cirrus uncinus ci Cirrostratus strrratus
Cirro cu cumulus Cu mulus Con congestus. A A A lto
stratus. A A Alto stratus undulates undulates A A
lto Cumulus lenticularis Cu Cularis Strrr atus ni
mbostratus nimbo nimbo Cu cumulus humilis huumiili
is cumulus Mediocris Cumulo nimbus onimbus cumulo
nimbus incus cumulonimbus calvus cu mul onimbus

Dzejas piemērā redzams neliels fragments, kurā ietverti dažādu neparastu mākoņu veidi⁷⁰ neierastā vārdu izkārtojumā. Dzejnieces teksta interpretācija šajā darbā prasa ne tikai valodas prasmes, bet arī spēju izprast un atklāt tās emocionālo dziļumu, kurš izteikts arī caur vizuālo struktūru, kas ir nozīmīga šī mākslas darba sastāvdaļa un neapšaubāmi ir cieši saistīta ar idejas skanisko iemiesojumu. Bez iedziļināšanās dzejā Ratkjes mūzika nebūtu uztverama ne izpildītājam, ne klausītājiem.

Pamatojoties uz apskatītajiem muzikālajiem piemēriem un veidu, kā tajos iespējams traktēt faktūru orķestrāli, var secināt, ka, lai arī iezīmējas atšķirīgas priekšplānā izvirzāmās detaļas, kas pakļautas individuālās stilistikas faktoriem, šos principus var vispārināt un pielietot, paplašinot pianista domāšanas vērienu gan vēsturisko vokālās kameramūzikas paraugu interpretācijas veidošanā, gan arī laikmetīgās mūzikas kontekstā. Komponista ieceres pilnīgāku atklāsmi ietekmē interpreta spējas analizēt vokālās kameramūzikas darbā izmantoto tekstu, kā arī komponista daiļrades un rakstības stila pārzināšana dažādos žanros. Tas palīdz vilkt paralēles, veidot atsauces un atklāt muzikālā materiāla daudzdimensionalitāti, radot spilgtu un pārliecinošu sniegumu koncertprogrammās.

⁷⁰ *Cumulus humilis* – zems mākonis.

Cumulonimbus – lielākais mākoņu veids, ko parasti asociē ar negaisiem.

Omnibus – ‘visiem’ vai ‘visiem paredzēts’.

Mammatus – izskatās kā kabatas vai apjomīgi veidojumi, kas ir piesaistīti *cumulonimbus* mākoņiem.

Cumulus congestus – sabiezējuši mākoņi.

Pyrocumulus – ugunīgi *cumulus* mākoņi, kas veidojas virs ugunsgrēkiem vai vulkāniem.

1.2. Diriģenta darba paņēmienu integrācija pianista orķestrālās domāšanas pilnveidošanā

Akadēmiskās klasiskās mūzikas žurnālā *The Musical Times* 1856. gadā tika publicēts izvērstis Hektora Berlioza⁷¹ raksts *Orķestra diriģents (The Orchestral Conductor)*. Tajā izklāstītie ieteikumi diriģentiem mūsdienās pat nedaudz izraisa smaidu. Piemēram, vai diriģentam koncertizpildījuma laikā labāk stāvēt vai sēdēt. Amizants šķiet priekšlikums labāk diriģēt no partitūras nekā no pirmās vijoles partijas. Arī padomi par ritma un mūziķu iestāšanās problēmām mūsdienu kontekstā šķiet absolūti lieki. (Berlioz 1856:275–278) Šādi jautājumi profesionālos kolektīvos vairs nepastāv. Ja minētos piemērus salīdzina ar 21. gadsimta orķestru profesionalitāti un ritmisko sarežģītības pakāpi mūsdienu mūzikā, tas liek aizdomāties, kādā virzienā ir attīstījusies mūzikas uztvere.

Jau 20. gadsimta sākumā, kā izsakās Mārtins Brabins⁷² rakstā *Komponists – diriģents un modernā mūzika (The composer – conductor and the modern music, 2003)*, Stravinskis vienā rāvienā transformēja diriģenta lomu un funkciju, uzrakstot *Svētpavasari (Le sacre du printemps, 1913)*. Šajā skaņdarbā sastopamā ritmiskā sarežģītība pieprasa no diriģenta pavisam jaunas tehniskās prasmes. Mūsdienās jebkurš sevi cenoošs orķestris sagaida no diriģenta, ka viņš būs spējīgs sakārtot šo meistardarbu pieklājīgi izpildāmā stadijā nieka trīs stundu gara mēģinājuma laikā. (Brabbins 2003:262)

Te var vilkt paralēles ar mākslas dziesmu. Tāpat kā simfoniskajā mūzikā, arī vokālajā kamermūzikā nedaudz vairāk nekā pēdējo 100 gadu laikā ievērojami pieaugusi ritmiskā, fakturālā, pielietoto paplašināto tehniku klāsta un intonatīvās sarežģītības pakāpe. Tas nenozīmē, ka mūsdienu mūziku izpildīt ir sarežģītāk. Pianistam tas priekšplānā izvirza citus uzdevumus. Laikmetīgās mūzikas lasījumam atšķirībā no vēsturiskā repertuāra nav aizspriedumos un tradīcijās balstītu pieņēmumu par skaņdarbu optimālo interpretāciju, kuras pamatprincipi mainās līdz ar dominējošajām estētiskajām normām. Tomēr, ņemot par piemēru Arnolda Šēnberga⁷³ *Mēness Pjero*⁷⁴ op. 21, kas komponēts tālajā 1912. gadā, šī skaņdarba iestudēšana vēl arvien sagādā raizes, it īpaši vokālās mākslas pārstāvjiem.

Iztirzājot mākslinieciskās pētniecības procesus, Henks Borgdorfs⁷⁵ raksta, ka mākslas prakse ir uzskatāma par pētniecību, ja tās mērķis ir paplašināt mūsu zināšanas un izpratni, veicot

⁷¹ Hektors Berliozs (*Hector Berlioz, 1803–1869*) – franču komponists, diriģents un mūzikas kritiķis.

⁷² Mārtins Brabins (*Martyn Brabbins, 1959*) – britu diriģents.

⁷³ Arnolds Šēnbergs (*Arnold Schönberg, 1874–1951*) – austriešu komponists, mūzikas teorētiķis, pedagogs un rakstnieks.

⁷⁴ Darba pilns nosaukums – *Trīsreiz septiņi dzejoļi no Alberta Giro „Mēness Pjero” (Dreimal sieben Gedichte aus Albert Girauds „Pierrot lunaire”)*.

⁷⁵ Henks Borgdorfs (*Henk Borgdorff, 1954*) – nīderlandiešu filozofs, muzikologs.

klavierēm, vismaz ne cikla pirmajā daļā, lai būtu iespēja no instrumenta paņemt toni, tādēļ mākslas dziesmas žanrā muzikālā materiāla izklāsts parasti sākas ar ievadu. Ja klavieru partijas ievada materiāls neparedz skaidri nolasāmu pulsāciju, kas 21. gadsimta mūzikā ir nereti sastopams, tad uztakts ir vienīgais veids, kā skaņdarbu iesākt pārliecinoši, konkrētā, partneriem nolasāmā pulsā.

Veins Beilijs⁷⁹ grāmatā *Diriģēšana. Komunikācijas māksla (Conducting, The Art of Communicattion, 2009)* raksta, ka sagatavojošais mājiens ir vissvarīgākais žests, ko diriģents var piedāvāt ansamblim. (Bailey 2009:18) Arī mans pedagogs diriģents Imants Resnis apgalvo, ka visa diriģēšanas domāšana ir viena vienīga uztakts. (Resnis 2024)

Pianistam vokālajā kameramūzikā, īpaši iestudējot laikmetīgo mūziku, bieži jāuzņemas vadība. Komplicēta ritma gadījumā, ja tas vēl ir kombinācijā ar augstu reģistru dziedātāja partijā, ir būtiski spēt dziedātājam ierādīt uztaktis uz jauna materiāla sākumu veiksmīgai un sinhronai atskaņojuma norisei. Dažkārt iestudēšanas procesā es spēlēju tikai daļu no savas partijas faktūras, atstājot vien galvenās līnijas, lai ar brīvo roku diriģētu taktsfigūru. Tas dziedātājam nozīmīgi atvieglo materiāla apgūšanu sākotnējā kopmēģinājumu stadijā. Laikmetīgajā mūzikā pirmais etaps ir sarežģīts objektīvu iemeslu dēļ. Ja klavierpartijā ritmiskajā materiālā akustiski nav iespējams uztvert smagās taktsdaļas, ir sarežģīts ritma izklāsts, daudz pārlīgotu nošu, tad dziedātājam un citiem ansambļa biedriem grūti atrast atskaites punktu temporitma uztverei. Orķestra mūzikā to atsver diriģenta klātbūtne, kas kalpo kā skaidrs orientieris. Savukārt kameramūzikā šī atbildība nereti gulstas uz pianista pleciem.

1.2.2. Takts dalījums

Būtiska loma ir takts sadalījumam. Pašsaprotami, ka tas ir nozīmīgs diriģentam – jo plašākās vienībās viņš uztver muzikālo materiālu, jo skaidrāk iespējams veidot skaņdarba formu, vienlaikus nodrošinot orķestra mūziķu komfortu. Kā īpaši nozīmīgu plašo dalījumu Jozefs Silveršteins⁸⁰ rakstā *Diriģents un solists (The Conductor and the solist, 2003)* izceļ diriģenta Jūdžina Ormāndi⁸¹ prasmi galvenokārt diriģēt lielajos dalījumos, ļoti reti izmantojot taktsfigūras dalījumu sīkās vienībās vai piedalīšanu, vienlaicīgi nekad nezaudējot pulsu. (Silverstein 2003:41) Arī diriģents Imants Resnis darbā ar studentiem uzsver lielā dalījuma priekšrocības.⁸² Kaut arī varētu šķist, ka izpildītājmāksliniekiem, sevišķi spēlējot solo vai solo

⁷⁹ Veins Beilijs (Wayne Bailey, 1955) – amerikāņu diriģents, analītisku grāmatu un rakstu par diriģēšanu autors.

⁸⁰ Jozefs Silveršteins (Joseph Harry Silverstein, 1932–2015) – amerikāņu vijolnieks un diriģents.

⁸¹ Jūdžins Ormāndi (Eugene Ormandy, 1899–1985) – ungāru izcelsmes amerikāņu diriģents un vijolnieks.

⁸² Šo atziņu esmu guvusi, veicot koncertmeistares darbu profesora Imanta Rešņa diriģēšanas klasē (2003–2022).

posmus ansamblī, takts dalījuma izvērtēšana nav izšķiroši svarīga, tā tomēr būtiski ietekmē muzikālo saskaņotību. Ansamblī, īpaši sadarbojoties ar dziedātāju, ir nozīmīgi, lai visi dalībnieki domātu vienādās takts vienībās, nodrošinātu vienotu interpretāciju un ritmisko precizitāti. Ja dalījums atšķiras, tiek apgrūtināta frāžveides sinhronizācija. Mēģinājumu procesā radušās ansambļa problēmas nereti izdodas atrisināt, vienojoties par takts dalījumu lielākās vai sīkākās vienībās. Īpaši nozīmīga dalījuma izvēle kļūst tempu maiņu organizēšanā, jo nodrošina skaidru ritmisko struktūru organizāciju. Kā raksta Makss Rūdolf⁸³ grāmatā *Diriģēšanas gramatika (The Grammar of Conducting)*, veids, kādā tiek sagatavots tempa nomaiņas mājiens, ir vissvarīgākais, lai mūziķus brīdinātu par izmaiņām. (Rudolf 1995:171)

Pianistam sadarbībā ar dziedātāju parasti tieši faktūrā notiek izmaiņu sagatavošana. Ar klavierpartijas faktūras sīkāko vienību elementiem dziedātāju var virzīt vai nodrošināt solista gatavību jebkurām tempa pārmaiņām. Tā kā klavieres ansamblī ir vienīgais instruments, kurām iespējama teju neierobežota daudzbalsība, tieši pianista domāšanai tempa maiņu vietās no diriģenta skatpunkta ir izšķiroša nozīme. Diriģents Imants Resnis, runājot par sadarbību ar solistiem, uzsver, ka viņš vislabprātāk sadarbojas ar pianistiem, jo tiem piemīt orķestrālā domāšana, tas ir pianistiem raksturīgs domāšanas veids. (Resnis 2024)

1.2.3. Faktūras slāņu diferenciacija

Gan diriģentam, vadot orķestri, gan pianistam, domājot orķestrāli, nozīmīga ir izklāsta skaidrība vai faktūras slāņu diferenciacija. Izpildot jebkura žanra mūziku, klavierspēlē tas varētu šķist pats par sevi saprotams, ja attiecināms uz iekšējā balansa sakārtošanu faktūrā. Savukārt no diriģenta domāšanas un skatpunkta var patapināt izvēles iespējas, to, kura līnija tiks īpaši izcelta un frāzēta, iztēlē piešķirot tai kāda instrumenta vai instrumentu grupas specifisko skanējumu un frāžveides īpatnības, un kura līnija *notiks pati no sevis*. Ar to es domāju neitrālu līnijas *vērošanu* sava izpildījuma laikā. Strādājot ar studentiem, bieži esmu sastapies ar jauno mūziķu ieradumu nenozīmīgus faktūras slāņus piesātināt ar nevajadzīgu intensitāti, dažkārt vienveidīgu, tipizētu un sīki sadalītu frāzējumu, kas apgrūtina skaņdarba galveno tematisko līniju uztveri. Materiāls jākontrolē ar dzirdi un jāfrāzē neitrāli – kā to dara diriģents, kurš īpaši nepievēršas kāda instrumenta vai instrumentu grupas līnijai, taču to dzird un pārvalda, vajadzības gadījumā piekorigē, priekšplānā izvirzot un frāzējot kādu citu, svarīgāko līniju. Klausītāji sekos tām līnijām, uz kurām pianists apzināti vēršīs viņu uzmanību, tās apveltot ar īpašu izteiksmību, nepazaudējot skaņdarba arhitektonisko virzību.

⁸³ Makss Rūdolf (*Max Rudolf*, 1902–1995) – vācu izcelsmes amerikāņu diriģents.

„Diriģenta svarīgākais instruments ir dzirde jeb diriģēšana ar ausīm,” uzsver Volfgangs Kurcs⁸⁴ grāmatā *Īsa diriģēšanas rokasgrāmata (A Short Manual to Conducting)*. (Kurz 2018:18) To var attiecināt arī uz pianista spēli ansamblī. Dziedātājam ir sarežģīti, pat neiespējami savu skaņu kontrolēt ar dzirdi, jo viņš vienlaicīgi ir arī *instruments*, un tādēļ viņam vairāk nekā jebkuram instrumentālistam nepieciešama kontrole no malas. Savukārt pianists skaņu ieskandina caur mehānismu, līdz ar to dzirdes kontrole ir pat lielāka nekā stīgu vai pūšamajiem instrumentiem, kas skaņu veido daudz ciešākā fiziskā kontaktā ar instrumentu. Pianists savā ziņā pilnvērtīgāk uztver ansambļa kopskaņu, īpaši atsevišķās tematisko līniju pārejās starp reģistriem klavieru faktūrā vai starp ansambļa biedriem. Mūzikas materiālā jāatrod saistošais elements, lai klausītāji, izpildītāju vadīti, varētu izsekot transformācijām.

Šie ir vairāk tehniski pamatprincipi, kas aizgūstami no diriģenta domāšanas pieejas. To integrēšana pianista darbā pie skaņdarba interpretācijas veidošanas ievērojami papildina viņa sniegumu ansamblī. Tomēr es vēlos skatīt diriģenta domāšanas pieeju plašāk, iedziļināties šajā procesā ne tikai skaņdarba izpildīšanas laikā, bet arī sākotnējā interpretācijas veidošanas etapā. Skaņdarba iestudēšana diriģentam ievērojami atšķiras no pianista vai jebkura cita izpildītājmākslinieka. Pirms sācies darbs ar orķestri, diriģents fiziski nedzird to, ko vada. Viņš to var tikai iztēloties, izdzīvot ar iekšējo dzirdi. Lai pilnvērtīgāk izprastu šo procesu, doktorantūras studiju laikā es izvēlējos apgūt simfoniskā orķestra diriģēšanas pamatus. Kā krājumā *Pētniecības metodes teātra un performatīvajā mākslā (Research Methods in Theatre and Performance)* uzsvēris Džonatans Pičs (*Jonathan Pitches*), pētījums, kurš pēc būtības ir specializēts, iegūst vērtību, kad tiek izpētīts kontekstā. Izmantojot vispārīgas un pārnesamas metodes un metodoloģiju, tās var no jauna sintezēt un formulēt jau citā kontekstā. (Pitches 2011:137)

Par laikmetīgās mūzikas faktūru runā arī diriģente Margarita Balanas: „Man nesen bija jāiestudē islandiešu komponistes Annas Torvaldsdoteras⁸⁵ darbi, kas ir diezgan abstrakti. Cenšoties izspēlēt katru noti, kā rakstīts, vēlamā efekta nav. Tad ir jāsaprot, vai efekts ir skaņa, kāda emocija vai kas cits. Iespējams, ar valodu to varētu izteikt. Vai arī tās tiešām ir tikai notis, un jāizspēlē katra nots. No tā arī atkarīgs, cik ļoti skaņdarbs būs jāizstrādā ar orķestri.” (Balanas 2024)

Arī pianists laikmetīgajā mūzikā bieži saskaras ar ritmiskiem izaicinājumiem, kur komponists iecerējis vairākus faktūras slāņus vienā rokā, katru ar savu, ļoti atšķirīgu ritmisko figūru. Koncentrējoties tikai uz perfektu ritmisko precizitāti, tas var traucēt uztvert katru līniju

⁸⁴ Volfgangs Kurcs (*Wolfgang Kurz*, 1954) – vācu diriģents un pedagogs.

⁸⁵ Anna Torvaldsdotera (*Anna Sigriður Þorvaldsdóttir*, 1977) – islandiešu komponiste.

kā atsevišķu faktūras slāni. Vienmēr jāizvēlas prioritārais un sekundārais slānis, lai tos varētu diferencēt. Muzikālā materiāla virzībai noteikti ir svarīgāka loma nekā perfektai ritmiskai precizitātei. Brabins raksta, ka laikmetīgās mūzikas mainīgie taktsmēri un pamatvienības, kādās muzikālais materiāls izklāstīts, no diriģenta prasa tādu pašu vingrināšanās procesu kā izpildītājam, vingrinoties gammas. Nepieciešams papildu laiks, lai izvērtētu, kādās vienībās dalīt takti, kādas takts figūras izmantot, un tad tās tehniski iestrādāt. (Brabbins 2003:269)

Arī pianistam sarežģītas faktūras apguve neizbēgami prasa laiku pie instrumenta. Lai optimizētu šo procesu, būtiska ir iepriekšēja partitūras analīze, kas ļauj noteikt prioritātes un efektīvāk plānot iestudēšanas darbu. Tādēļ, domājot takts figūrās, apgūt pastāvīgi mainīgiem taktsmēriem piesātinātu nošu tekstu ir krietni vieglāk, un tas būtiski palīdz nākamajā iestudēšanas etapā – mēģinājumos ar dziedātāju.

1.2.4. Jaundarba iestudēšanas process

Jaundarba iestudēšana ir daudzdimensionāls radošs fenomens, kurš apvieno komponista ieceres analīzi, interpretācijas stratēģijas izveidi un vēlāk – praktisko īstenošanu. Jaundarba iestudēšana ir īpaši aizraujoša, jo apziņa, ka neviens vēl nav mēģinājis šo darbu atskaņot vai dzirdējis tā skanējumu, rada patīkamu satraukumu un iedvesmo. Tā ir unikāla pieredze, kas paver iespēju pētīt nošu materiālu bez jebkādiem aizspriedumiem vai iepriekšējiem priekšstatiem, sniedz radošo brīvību interpretēt darbu, balstoties tikai uz savām analītiskajām spējām, fantāziju un emocijām. Vienlaikus tas ir izaicinājums, jo nav iespējas noklausīties, kā to interpretējuši citi mūziķi. Tikšanās vai sazināšanās ar komponistu ļauj pilnīgāk izprast un vēlāk īstenot skaņraža iecerēto ideju.

Lai iestudētu jebkuru jaunu kameramūzikas darbu, visiem iesaistītajiem mūziķiem pirms tikšanās kopmēģinājumā nepieciešams **individuālais darbs ar nošu materiālu**. Lai padziļinātu un paplašinātu pianista interpretācijas sagatavošanas ceļu, analizēju diriģentu partitūras iestudēšanas paņēmienus, individuālā darba praksi pirms tikšanās ar orķestri, kā arī šo paņēmienu piemērošanas iespējas vokālās kameramūzikas klavieru partijas iestudēšanas norisē pirms tikšanās ar solistu (solistiem). Kā raksta Veins Beilijs, svarīgākais, kāpēc diriģentam partitūra jāizstudē, ir sniegt pārdomātu un pamatotu interpretāciju, zināšanās, nevis intuīcijā balstītu priekšnesumu. (Bailey 2009:113)

Zināšanās pamatotas interpretācijas veidošana ir svarīga visiem mūziķiem neatkarīgi no specialitātes. Pianistam ir būtiskas iespējas pielāgot savu artikulāciju, lai sakļautos ar dažādu instrumentu skanējumu, tāpēc rūpīga partitūras analīze un notācijas atšifrēšana ne tikai savā partijā, bet arī visu ansambļa dalībnieku partijās ir ļoti nozīmīga. Kā norāda diriģents Mārtins

Brabins, notācija ir galvenais saziņas līdzeklis starp komponistu un izpildītāju, un diriģenti pavada daudz vairāk laika, studējot partitūras, nekā mēģinājumos vai izpildījumos. Diriģentam laikmetīgās mūzikas darbu iestudēšanā bieži jāapgūst jauna notācija, kura pēc tam jāiemāca orķestrim. Komponistam pēc iespējas skaidri jādod norādījumi, lai mūziķi precīzi un efektīvi realizētu muzikālo ideju. Šajos laikos notācija diemžēl bieži vien ir pārmērīgi sarežģīta un sagādā grūtības gan mēģinājumos, gan izpildījuma laikā. (Brabbins 2003:267–268) Brabins apraksta diriģenta un mūziķu nepieciešamās prasmes izšķirt, kurš materiāls mūsdienu mūzikā patiešām atskaņojams, skrupulozi ievērojot ritmisko un nošu augstumu precizitāti, kur savukārt kopīgā muzikālā doma ir daudz svarīgāka.

Diriģents Andris Vecumnieks jaundarba iestudēšanā kā nozīmīgākos aspektus izceļ **formas analīzi**, detalizētu faktūras slāņu un tembrālo krāsu izpēti, kā metodisko pieeju izmantojot to iezīmēšanu partitūrā. (Vecumnieks 2024) Līdzīgi ar partitūru – pielietojot vizualizācijas metodi – strādā diriģents Kaspars Ādamsons. Viņš katrai instrumentu grupai piešķir krāsu, kuras gadu gaitā nemaina, jo tas palīdz vieglāk iepazīties ar materiālu, sevišķi jaundarba gadījumā, kad to nav iespējams noklausīties. (Ādamsons 2024)

Savukārt Džons Mučeri⁸⁶ grāmatā *Maestro un viņu mūzika* (*Maestros and Their Music*) apraksta veidus, kā savas notis ar zilas un sarkanas krāsas zīmuliem iezīmēja Gustavs Mālers⁸⁷ un Leonards Bernsteins⁸⁸. (Mauceri 2018:47) Ja vien vokālās kamermūzikas darbam nav ļoti plašs ansambļa sastāvs, pianistam muzikālo materiālu vai faktūras slāņu izcelšanai krāsu vizualizācijas metode nav optimāla, taču kopumā svarīgāko materiālu analīze un atzīmēšana partitūrā, izmantojot iekšējo dzirdi, noteikti ir vērtīga.

Andris Vecumnieks uzsver diriģenta iekšējās dzirdes nozīmi skaņdarba dramaturģijas veidošanā. (Vecumnieks 2024) Pianistam ir zināmas priekšrocības, jo viņš pirms tikšanās ar solistu savu partiju dzird un var koriģēt savu izpildījumu. Iespaidojoties no intervijās dzirdētā, es savu trešo koncertprogrammu *Priekšnojautas* (17.04.2025.) apzināti studēju arī ar iekšējo dzirdi, bez instrumenta. Nonācu pie secinājuma, ka *klusais* jeb *sausais* iestudēšanas process arī pianistam ir nozīmīgs skaņdarba dramaturģijas veidošanā, jo visa uzmanība tiek koncentrēta uz muzikālā materiāla uzbūvi. Strādājot tikai ar instrumentu, izpildītājmākslinieka galvenā uzmanība automātiski tiek novirzīta uz to, kā veidojama skaņa, nevis iztirzāti mērķi konkrētā paņēmiena pielietojumam.

⁸⁶ Džons Mučeri (*John Mauceri*, 1945) – amerikāņu diriģents.

⁸⁷ Gustavs Mālers (*Gustav Mahler*, 1860–1911) – ebreju izcelsmes austriešu komponists un diriģents.

⁸⁸ Leonards Bernsteins (*Leonard Bernstein*, 1918–1990) – amerikāņu diriģents, komponists un pianists.

Arī diriģenti Guntis Kuzma un Margarita Balanas par būtiskāko uzskata skaņdarba formas izprašanu, tikai Guntis to sauc par struktūru. Interesanti, ka viņš, paralēli diriģenta darbam būdams koncertējošs klarnetists, pauž viedokli, ka nav fundamentālas atšķirības, vai skaņdarbu iestudē diriģents vai instrumentālists, jo skaņdarbs jāmēģina atšifrēt. (Kuzma 2024) Savukārt Margarita Balanas, vienlaicīgi savu starptautisko karjeru attīstot gan kā čelliste, gan kā diriģente, uzsver, ka instrumentālam mūziķim tas ir pilnīgi citādi – uzreiz jāķeras pie aplikatūras, tehniskiem uzdevumiem, un tādēļ viss sākas no otra gala. „Diriģentam bez formas ir neiespējami mācīties jaunu darbu,” atzīmē Margarita, pieminot, ka viņas mūzikas uztvere kā čellistei ir pilnīgi mainījusies kopš diriģentes karjeras uzsākšanas. Viņa citādi skatās uz frāžveidi, it īpaši kamermūzikā, rodas cita izpratne, kāda nozīme ir čella līnijai kā vienai no balsīm. (Balanas 2024) Pamatojoties uz novērojumu, ka instrumentālisti mēdz domāt atšķirīgi, šķiet lietderīgi diriģentu domāšanu apzināti ieviest vingrināšanās praksē.

Balanas kā būtisku partitūras studēšanas laikā izceļ plānošanu, paredzot iespējamus orķestra izaicinājumus, diriģenta atbalsta punktus un aspektus, kurus mūziķi bez diriģenta vadības varētu uzreiz neizprast. Tāpat tiek identificētas nepieciešamās korekcijas un uzlabojumi, izstrādājot skaidru darbības plānu jau iepriekš. (Balanas 2024) Lai optimizētu mēģinājumiem nepieciešamo laiku, arī ansambļa pianistam vēlams ne vien iestudēt savu partiju, bet pirms tikšanās ar ansambļa biedriem arī apzināt izaicinājumus, kādi varētu rasties saspēles laikā, izplānot iespējamus scenārijus problēmu risināšanai. Iestudējot vokālās mūzikas jaundarbu, būtiski jau pirms pirmā mēģinājuma ar solistu rūpīgi izplānot atslēgas vietas. Lietderīgi atzīmēt, kuras balsis izceļamas, lai solists no tām varētu atvasināt savu toni, tāpat izplānot arī ritmiski sarežģītas epizodes.

Diriģents Normunds Šnē darbu pie partitūras sāk ar **ritma izpēti**, apzinot temporitmisko daļu, taktsmēru maiņas, kā arī **frāzējumu**, lai izprastu formu un to, kā skaņdarbs organizējas laikā. Tad seko skrupulozs darbs pa taktij, tiek izpētītas vissīkākās struktūras iekšpusē, tā tuvojoties priekšstatam, kā skaņdarbs izklausīsies realitātē. (Šnē 2024) Šādas pieejas sākotnējā fāze varētu būt līdzīga iepriekš minētajām metodēm, taču detalizēta struktūru analīze līdzinās pianista vingrināšanās procesam, kurā tiek rūpīgi izvērtēta katras nianšes nozīmība un tās loma kopīgā muzikālajā materiālā.

Diriģents Imants Resnis uzskata, ka visa mūzika jāstudē kā jaundarbs: „Pieķeries pie partitūras kā pie kaut kā pilnīgi jauna, vienalga, vai tas ir Mocarts vai Anita Tumševica⁸⁹.”

⁸⁹ Anita Tumševica (1971) – latviešu komponiste.

Viņaprāt, jaundarba iestudēšana būtiski neatšķiras no daudzkārt atskaņota un laika gaitā tradīcijām bagātu izpildījuma praksi guvuša skaņdarba apgūšanas. (Resnis 2024)

Šie paņēmieni noteikti pielietojami jebkura laikmeta mūzikas iestudēšanā, ne tikai jaundarbu kontekstā, vienīgi pētniecības lauks tad krietni paplašinās, ir iespējas izpētīt jau veiktos ierakstus un analizēt līdzšinējās interpretācijas. Pianista darbs ar partitūru bez tiešas klavierspēles veicina analītisku pieeju un rosina uztvert skaņdarbu holistiski, ļauj iedziļināties tā struktūrā un interpretācijas iespējās no atšķirīga skatpunkta.

Savukārt pētnieciskais darbs, kas nav tieši saistīts ar partitūras studēšanu, vokālās kameramūzikas kontekstā gandrīz vienmēr ir nepieciešams. Ja dziedātājam uzticēts teksts, tas jāizpēta, lai izprastu skaņdarba saturisko jēgu un būtību. Imants Resnis uzskata, ka skaņdarbā ir ieliktas tā iekšējās likumības, loģika un attīstība – tas ir tas, kas jāatrod. (Resnis 2024)

Arī Andris Vecumnieks pētniecisko procesu vērtē kā analītisku, kas viņam kā komponistam ir prioritārs. (Vecumnieks 2024) Guntis Kuzma neuzsver ārpus partitūras pētniecības nozīmi, sakot, ka svarīgi ir aptvert autora ieceri, stilistiku un ranga piederību. (Kuzma 2024) Savukārt Margarita Balanas pasvītro, ka pētniecība ir ļoti svarīga, var mainīt pilnīgi visu, sākot jau ar skaņdarba saturu. (Balanas 2024) Arī Kaspars Ādamsons pētniecību uzskata par būtisku: „Varbūt tā ir grāmata, kas jāizlasa, vai jāizpēta kāds autors vai mākslas darbs, pirms vispār ķerties klāt mūzikas materiālam un partitūrai.” (Ādamsons 2024)

Pētniecība jebkurā gadījumā padziļina personīgo pienesumu interpretācijas veidošanā. Arī tad, ja nav tieši saistīta ar konkrētā skaņdarba iestudēšanas interpretatīvajiem izaicinājumiem, tā piešķir vēstījumam konkrētu rakursu, mērķtiecīgu muzikālās domas izklāstu, māksliniecisko lidojumu.

1.2.5. Programmas sastādīšana

Programmu veidošanas problemātika ir vēl viens ļoti svarīgs faktors diriģenta darbā, varētu pat apgalvot, ka ar to savā ziņā sākas skaņdarba iestudēšana. Analizējot skaņdarbu savstarpējo saderību un koncerta dramaturģiju, tiek domāts par katra skaņdarba un visas programmas konceptu, saturisko vēstījumu. Diriģents Imants Resnis apgalvo, ka daļa no diriģenta darba un domāšanas ir tas, kā viņš sakārto programmu. (Resnis 2024)

Gan diriģentam, gan ansambļa pianistam sastādīt programmu pēc savas izvēles un koncepcijas ir reta izdevība. Tikšanās ar publiku parasti noris kādu organizāciju vai organizatoru veidotas koncepcijas paspārnē. Ja diriģents ir orķestra galvenais diriģents, šīs iespējas krietni paplašinās, taču arī tad ir savi priekšnoteikumi. Visiem diriģentiem, kurus intervēju (izņemot Kasparu Ādamsonu), ir bijusi izdevība strādāt ar orķestri, kurā viņi varējuši

veidot programmas pilnībā pēc savas koncepcijas, taču arī tad nereti ir kādi priekšnoteikumi, kuriem programmas saturs jāpakārto. Ansambļa pianistam tāda izdevība reizēm rodas, bet ne vienmēr izdodas piesaistīt līdzekļus ideju realizācijai, kā arī piepildīt zāli ar klausītājiem. Taču, tāpat kā orķestrim, arī katram pianistam nepieciešama personīgā izaugsme, kuru var sasniegt, iestudējot daudzveidīgas un interesantas programmas.

Diriģenti Guntis Kuzma, kurš šobrīd ir Liepājas Simfoniskā orķestra galvenais diriģents un mākslinieciskais vadītājs, un Imants Resnis, kurš šajā amatā bijis ilgu gadu, intervijā runā par orķestra mākslinieciskās izaugsmes veidošanu ar izvēlēta repertuāra palīdzību daudzu sezonu garumā. Ja uz pianistu skatās caur diriģenta domāšanu, traktējot skaņas radīšanas faktoru kā orķestri, bet domāšanu – kā diriģentu, tad pianists ir atbildīgs par savu izaugsmi, veidojot savas programmas un to koncepcijas. Tāpat kā orķestru mākslinieciskie vadītāji rūpējas par sava orķestra vispusīgu attīstību, arī pianists var stratēģiski līdzīgi attīstīt savu tehnisko un māksliniecisko potenciālu. Parasti tas notiek pats no sevis, iestudējot jebkuru jaunu skaņdarbu, taču šādi savas mākslinieciskās robežas iespējams paplašināt apzināti. Domāju, ka ansambļa pianistam ir vērtīgi vismaz vienu programmu gadā veidot tieši savai attīstībai, izsverot un analizējot katra skaņdarba ietekmi uz personīgo māksliniecisko un intelektuālo izaugsmi.

Programmas veidošanas process pianistam ir nozīmīgs, jo motivē iepazīties ar dažādām partitūrām, līdz izdodas atrast meklēto krāsainai un saturiski vienotai programmai. Margarita Balanas apgalvo, ka programmas veidošanā galvenais ir balanss. „Tas ir ļoti svarīgi, kā skaņdarbi sader. Lai viens otru līdzsvaro. Es vienmēr domāju par to, kā gribu publikai likt justies? Man patīk, ka tai ir, ko just, ka tā nokļūst tādā kā emociju virpulī. Pēc koncerta klausītāji tiešām drīkst būt nedaudz pat noguruši, bet tas ir jāizplāno. Lai nav pārāk smagnēji vai pārāk viendabīgi.” (Balanas 2024)

Līdzīgi spriež Imants Resnis: „Jebkurai programmai ir jābūt kaut kādam pamatojumam un iekšējai dramaturģijai, nevar visu laiku *bliezt* vai tikai visu laiku nodarboties ar liriku. Jārēķinās ar cilvēka uztveres spējam.” (Resnis 2024)

Savukārt Guntis Kuzma kā īpaši nozīmīgu uzsver programmas saturu sezonas kontekstā, izceļot skaņdarbu savstarpējās saderības faktoru, programmas dramaturģiju. (Kuzma 2024) Diriģents Kaspars Ādamsons pasvītīro Andra Vecumnieka programmu veidošanas paņēmienus. Andris Vecumnieks tiešām ar meistarīgu eleganci veido konceptuālas programmas, programmu ciklus.

Par programmas tematisko aktualitāti un vienotību es īpaši domāju savās koncertprogrammās *Šeit un tagad* un *Priekšnojautas*. Lai gan apzinu, ka publikai var būt

izaicinājums noklausīties koncertu, kas sastāv tikai no 21. gadsimta mūzikas, tomēr rūpīgi izstrādāta tematiskā vienotība un pārdomāta skaņdarbu dramaturģiskā secība spēj padarīt šādu programmu pievilcīgu un saistošu.

Bramvels Tovejs⁹⁰ rakstā *Diriģents kā mākslinieciskais vadītājs* (*The conductor as artistic director*, 2003) analizējis izaicinājumus, ar kādiem programmu veidošanā jāaskaras diriģentam, jo līdzās visiem citiem uz orķestra izaugsmi orientētiem mērķiem jāņem vērā arī publikas piesaistes faktors. (Tovey 2003:208–209) Latvijā ar menedžmentu saistītie pasākumi kamermūzikas koncertprogrammas veidošanai parasti gulstas uz pašu mūziķu pleciem. Diemžēl ne vienmēr saturiski un muzikāli augstā kvalitātē veidota koncertprogramma būs arī finansiāli ienesīga, tomēr dažkārt ir svarīgāk sekot saviem sapņiem.

⁹⁰ Bramvels Tovejs (*Bramwell Tovey*, 1953) – britu diriģents un komponists.

2. INTERPRETĀCIJU VEIDOŠANAS ANATOMIJA

Skaņdarba interpretācijas veidošana ir sarežģīts, daudzslāņains un laikietilpīgs process. Tas kļūst vēl komplicētāks, ja interpretācija jāveido ansamblī. Tādā gadījumā nepieciešama nepārtraukta komunikācija, kompromisu meklēšana un savstarpēja muzikālās ieceres saskaņošana. Sākotnējais individuālais koncepts kopmēģinājumu gaitā nereti tiek pārskatīts vai pat pilnībā transformēts, pielāgojoties kopīgajam ansambla redzējumam.

Niks Heivuds⁹¹ rakstā *Ansambļa priekšnesuma pamatprincipu attīstīšana (Developing Key Concepts of Ensemble Performance)*, analizējot interpretācijas veidošanu ansamblī, iesaka muzikālo materiālu izvirzīt par centrālo elementu, apļveidā ietvert ar dzirdes un vizuālo uztveri, savstarpēju uzticēšanos un cieņu, bet kā vienojošu komponenti izceļ intuīciju. (Haywood 2017:129) Es gribētu piedāvāt savu pieeju skaņdarba interpretācijas ansamblī veidošanai. Programmas idejiskais ietvars būtiski ietekmē ne tikai repertuāra izvēli, bet arī mākslinieku sastāva veidošanu un interpretatīvo akcentu izstrādi izpildījumā, tāpēc galvenā ir koncertprogrammas kopīgā koncepcija. No kopīgās idejas izriet rūpīga repertuāra atlase. Ansambļa sastāvs un tā mākslinieciskā individualitāte veido būtisku daļu no interpretācijas koncepcijas, tāpēc iespējamie muzikālās sadarbības partneri jāapsver jau agrīnā plānošanas fāzē, jo izvēlēto izpildītājmākslinieku personības tieši ietekmē interpretācijas virzienu. Savukārt mēģinājumu procesā mūziķu savstarpējā uzticēšanās un cieņa ansamblī kļūst par būtisku priekšnoteikumu mākslinieciskā lidojuma un interpretatīvās brīvības attīstībai konkrētā skaņdarba un visas koncerta koncepcijas ietvaros. Lai interpretācija būtu patiesi izcilā mākslinieciskā līmenī, nepieciešama gan orķestrālajā, gan diriģenta domāšanā un iepriekšējā pieredzē balstīta intuīcija, kas kļūst par kopīgu orientieri visiem ansambļa dalībniekiem.

⁹¹ Niks Heivuds (*Nick Haywood*) – austrāliešu džeza kontrabasists.

2. attēls. Vizualizācija interpretācijas veidošanai ansamblī



Visi šie aspekti ne tikai veido pārliecinošu un klausītājiem vieglāk uztveramu interpretāciju, bet arī rada komfortablu vidi izpildītājiem. Ievērojot šo struktūru, gan saturiskajā, gan tehniskajā interpretācijas veidošanas procesā nozīmīgu lomu ieņem pianista orķestrālās domāšanas pieeja ansamblī un diriģenta domāšanas principu integrācija. Spēja domāt plaši – orķestrāli un dramaturģiski – veicina daudzslāņaina, tembrāli un fakturāli bagāta muzikālā materiāla veidošanu, kas būtiski paplašina interpretācijas māksliniecisko dimensiju.

Diriģenta domāšanas dažādu aspektu izmantošana sekmē dramaturģiskās attīstības iespējas laikā un telpā, veidojot pārdomātu un skaidri strukturētu interpretāciju. Pianista un diriģenta domāšanas veidu sintēze izpaužas kā spēja vienlaikus kontrolēt gan mikroskopiskus tembrālos un artikulācijas nianšes aspektus, gan makroskopisku formas un emocionālā loka uztveri kopumā, izcelt interpretācijā daudzdimensionalitāti vienlaikus ar konceptuālu saliedētību.

Skaņdarba interpretācijas veidošana sākas jau programmas izveides laikā, kas ietver ne tikai atbilstošas repertuāra izvēles veikšanu, bet arī izpildījuma vietas un laika apsvērumus. Atkarībā no izvēlēta koncerta konteksta un dramaturģiskās ievirzes iespējams mainīt skaņdarba uztveri, akcentējot noteiktus muzikālā materiāla aspektus. Tāda pieeja ļauj fokusēties uz specifiskiem saturiskajiem slāņiem, līdz ar to pārvietot mākslinieciskā vēstījuma akcentus un izmainīt klausītāju uztveres trajektoriju. Līdzās konkrētu skaņdarbu atlasei būtiska loma ir arī kompozīciju dramaturģiskajai kombinācijai – blakus nostatīti darbi spēj viens otru komentēt, kontrastēt vai papildināt, pavēršot to nozīmi jaunā, dažkārt negaidītā virzienā.

Īpašu radošo potenciālu piedāvā interpretācijas izstrāde jaundarba iestudējuma procesā, jo sevišķi tad, ja konkrētais skaņdarbs radīts noteiktiem izpildītājiem, ņemot vērā viņu individuālās mākslinieciskās, tehniskās un personiskās kapacitātes. Šādā gadījumā interpretācija top kā dinamiska sadarbība starp komponista ieceri un izpildītāju radošajām personībām, kur muzikālā materiāla izstrāde var būt abu pušu kopīgi konstruēta.

Trīs doktorantūras ietvaros iestudētajās programmās iekļauti četri jaundarbi, kas komponēti tieši man un maniem skatuves partneriem. Tas devis iespēju padziļināti strādāt pie interpretācijas tapšanas no pašiem pirmsākumiem ne vien muzikālajā, bet arī konceptuālajā līmenī, veidojot vienotu māksliniecisko vīziju ciešā sadarbībā ar autoriem.

2.1. *Solodziesma cauri gadsimtiem*

Koncertprogramma *Solodziesma cauri gadsimtiem* tika atskaņota Dubultu koncertzālē 2023. gada 17. aprīlī. Tā veidota divās daļās un tika atklāta ar pirmatskaņojumu, pēc kura skaņdarbi sakārtoti vēsturiskā retrospekcijā, iezīmējot nozīmīgus impulsus mākslas dziesmas žanra attīstībā un atspoguļojot pirmajā nodaļā apskatīto mākslas dziesmas vēsturisko attīstību. Koncertā izskanēja aizgājušo gadsimtu vācu un krievu komponistu vokālās kamermūzikas darbi, radot atsauci uz orķestrālās domāšanas klavierpartijās veidošanos, kā arī kontekstu latviešu 21. gadsimta mūzikas interpretācijā mākslas dziesmas žanrā.

Pianiste Inta Villeruša⁹², ar kuru īslaicīgi man bija gods strādāt kopā JVLMA Kameransambļa un klavierpavadījuma katedrā, personīgās sarunās, kā arī darbā ar studentiem vienmēr uzsvēra, ka katram pianistam – kamermūziķim noteikti jāiestudē arī solo repertuārs, lai nezustu vēlme un spējas neatkarīgi no sadarbības partneriem veidot savu interpretāciju, un priekšnesums, darbojoties ansablī, būtu piepildīts ar bagātīgu muzikālo fantāziju. Kaut arī manas profesionālās darbības pamatvirziens ir kamermūzika, es cenšos šo principu ievērot,

⁹² Inta Villeruša (1943–2019) – latviešu pianiste, koncertmeistare.

veidojot savas koncertprogrammas. Tādēļ koncertprogrammas *Solodziesma cauri gadsimtiem* noslēgumā iekļāvu Franča Šūberta *Ekspromts* do minorā op. 90 Nr. 1 (1827) klavierēm solo. Šī izvēle bija saistīta ar dziesmas žanra saknēm un tradīcijām 19. gadsimtā vācu kultūrā, kurām ir liela nozīme mākslas dziesmas attīstībā arī latviešu mūzikā gan 20., gan 21. gadsimtā.

Izstrādājot koncertprogrammu ar uzsvāru uz orķestrālās domāšanas vēsturiskās attīstības izcelšanu, man būtiski likās iekļaut arī krievu mūzikas piemēru stilistiski un vēsturiski informēta skatījuma nodrošināšanai.⁹³ Nozīmīga loma repertuāra izvēlē bija sadarbībai ar dažādu balss tipu māksliniekiem, lai varētu demonstrēt klavieru daudzveidīgo skanējumu ne vien atšķirīgas stilistikas ietekmē, bet arī korelācijā ar partnera balss tembrālajām īpatnībām.

Koncertprogramma *Solodziesma cauri gadsimtiem* tiek iesākta un pabeigta ar mūziku bez teksta – tas veido arku no šodienas uz pagātni un ļauj mūzikai runāt nepastarpināti. Aleksandra Puškina, Jozefa fon Eihendorfa⁹⁴ un Hermana Heses⁹⁵ dzeja uzrunā jau pati par sevi, taču mijiedarbē ar augstas raudzes komponistu veikumu rada īpaši spēcīgu emocionālo pārdzīvojumu. Georgijs Sviridovs ir sakārtojis sešas nesaistītas ainas, kurās muzikālais pienesums ir tēlainis un ilustratīvs.

Lai gan Rihards Štrauss *Četras pēdējās dziesmas* nav strukturējis kā ciklu, to liriskā un meditātīvā izteiksme, kas attīstās caur katras dziesmas nesteidzīgo dzejas atklāsmi, veido skaidri jūtamā emocionālo trajektoriju, kas klausītājus pakāpeniski attālina no ikdienas esamības un virza pretim pārtaicīguma izjūtai. Šeit klavieru vai orķestra partijai ir ne vien ilustratīva, bet arī dziļi filozofiska nozīme. Tā iezīmē slēptas personīgās sajūtas. Dziesmas iestudējamā ciešā sazobē ar dziedātāju Lauru Greku. Daudzkārt diskutējām, kāpēc kāds vārds ir dalīts zilbēs tieši tā un ne citādi un kādēļ komponists konkrētam vārdam ir piešķīris tieši tādu harmoniju, kādu emociju ar to gribējis izcelt.

Šī ārkārtīgi interesantā kopdarba laikā transformējās sākotnējie priekšstati par skaņdarbu, tika izveidota ar tābrīža pārlicību piepildīta gala versija, ar kuru iepazīstināt klausītājus. Interesants ir fenomens, ka ikreiz, kad kāds skaņdarbs tiek atskaņots atkārtoti publiskā izpildījumā, tas piedzīvo zināmu transformāciju, rodot jaunu interpretācijas versiju, kas atkarīga no konkrētā izpildījuma konteksta, mākslinieku radošajām izvēlēm un klausītāju uztveres. Ja starp atskaņojumiem ir pagājis ievērojams laiks, interpretatīvās atšķirības nereti

⁹³ Programmas veidošanas laikā Krievijas pilna mēroga militārais iebrukums Ukrainā vēl nebija sācies, un arī pirmajos mēnešos pēc aktīvās karadarbības uzsākšanas mans skatījums uz krievu mūzikas vietu koncertdzīvē vēl nebija pilnībā noformējies. Šī iemesla dēļ koncertā tika iekļauts arī krievu komponista darbs, kas izraisīja neizpratni un kritisku reakciju zināmā sabiedrības daļā. Vērtējot situāciju retrospektīvi un ņemot vērā pašreizējo izpratni par kultūrpolitiskajiem kontekstiem, tagad es krievu mūzikas darbu koncertprogrammā neiekļāutu.

⁹⁴ Jozefs fon Eihendorfs (*Joseph Freiherr von Eichendorff*, 1788–1857) – vācu dzejnieks un novelists.

⁹⁵ Hermanis Hese (*Hermann Hesse*, 1877–1962) – vācu rakstnieks. 1946. gadā saņēmis Nobela prēmiju literatūrā.

klūst īpaši izteiktas. Tomēr katrā konkrētajā brīdī izpildītājiem jābūt pilnīgi pārliecinātiem par savas interpretācijas autentiskumu un jāpauž to kā vienīgo pareizo konkrētā izpildījuma kontekstā.

Koncertprogrammā *Solodzieszma cauri gadsimtiem* katrā atskaņotajā ciklā orķestrālā domāšana parādās nedaudz citā rakursā. Armanda Skuķa ciklā *Izvērstā vokālīze* nozīmīga ir tieši pianista – diriģenta funkcija. Georgija Sviridova ciklā tas ir faktūras orķestrāls skatījums, Riharda Štrausa *Četrās pēdējās dziesmās* – reāls orķestra atveidojums, savukārt Šūberta *Ekspromtā*⁹⁶ ir gan mākslas dziesmai raksturīgais melodisms, gan komponista simfoniskais vērienīgums.

Būtisks ir arī programmas izkārtojums. Šajā koncertprogrammā pēc Štrausa *Saulrieta*, kas izskan ar vientuļiem cīruļu treļļiem izvērstas orķestra pēdspēles noslēgumā un kur dziedātājas pēdējie vārdi ir „Vai tā jau būtu nāve?”⁹⁷, Šūberta *Ekspromts* ir kā pēcvārds. Ar savu skaidrību, vienkāršību un dziļi smeldzīgo noskaņu tas klausītājiem ļauj apdomāt iepriekš piedzīvoto pakāpenisko attālināšanos no visa, kas cilvēku saista šajā dzīvē, sagatavojot mierpilnai aiziešanai mūžībā. Gan Štrauss *Četrās pēdējās dziesmas*, gan Šūberts četrus *Ekspromtus* op. 90 sarakstījuši sava mūža nogalē, gadā pirms savas aiziešanas viņsaulē. Tematiski skaņdarbus saista nāves apzināšanās. Štrauss ir pēdējais no lielajiem pārstāvjiem vācu mākslas dziesmas žanrā, savukārt Šūberts to pacēla vēl nebijušos slavas augstumos. Koncerts izskan Do mažorā, kaut arī viss *Ekspromts* ir jautājumu un neziņas pilns, ko, neskatoties uz sapņainajām, dziedošajām epizodēm, atkal un atkal atgādina sākumā vientuļīgā vienbalsībā eksponētā tēma.

2.1.1. Armands Skuķis *Izvērstā vokālīze (Extended Vocalise)*

Armanda Skuķa⁹⁸ jaun darbs *Izvērstā vokālīze (Extended Vocalise, 2023)* šajā koncertā piedzīvoja savu pasaules pirmatskaņojumu. Cikls rakstīts basam Krišjānim Norvelim un pianistei Leldei Tīrelei, tapis ilgākā laika periodā ciešā sadarbībā ar abiem izpildītājmāksliniekiem un pabeigts 2023. gada aprīļa sākumā. Skaņdarbs ir diezgan apjomīgs – kopējā hronometrāža ir 28 minūtes. Vokālīze veidota sešās daļās, pēc noteiktas sistēmas

⁹⁶ Ekspromts – skaņdarbs solo instrumentam (parasti klavierēm), kura raksturs dažkārt liecina par improvizāciju, lai gan nosaukums, visticamāk, cēlies no nejaušības, kādā komponists guvis iedvesmu šāda skaņdarba radīšanai. (Brown 2001:94)

⁹⁷ „Vai tā jau būtu nāve?” („*Ist dies etwa der Tod?*”) – pēdējā rinda no Jozefa fon Eihendorfa dzejoļa *Saulrietā (Im Abendrot)*.

⁹⁸ Armands Skuķis (1991) – latviešu komponists un tenors.

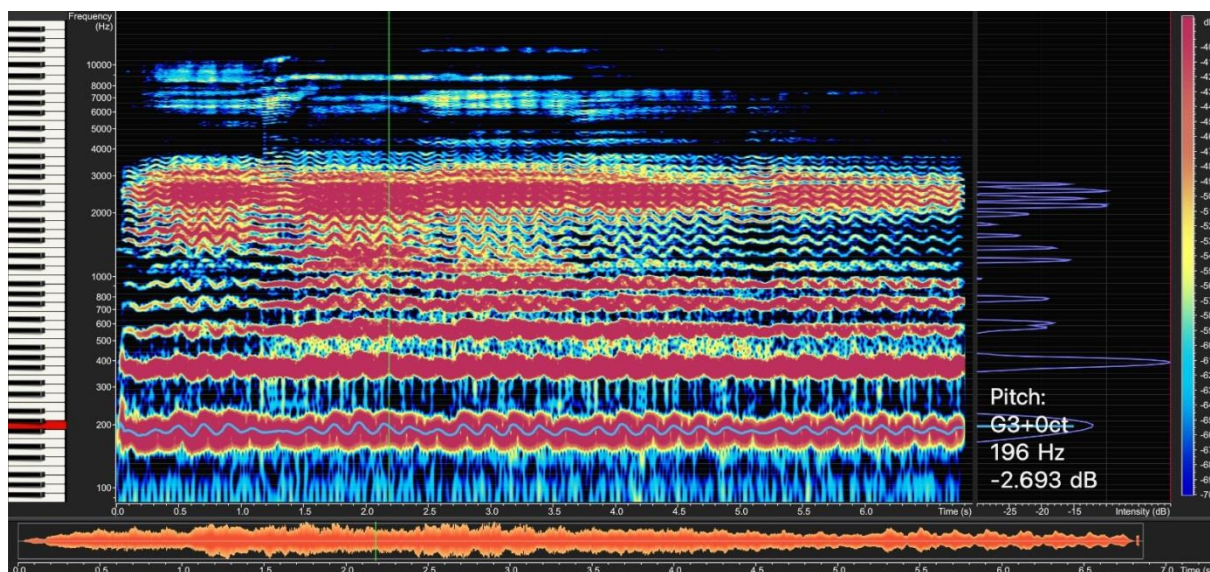
lietojot patskaņus *I-E-A-O-U* vokālajā partijā. Zināmā mērā līdzīga, taču vienlaikus būtiski atšķirīga pieeja izmantota lietuviešu komponistes Žibokles Martinaitītes⁹⁹ darbā *Septiņas vientulības dziesmas* (7 Solitary Songs, 2012). Šī vokalizē, strukturēta septiņās daļās, ir izteikti programmatiska gan kopumā, gan katrā daļā atsevišķi. Tām doti muzikālo raksturu atspoguļojoši virsraksti. Klavieru partija katrā daļā balstīta vienā noteiktā faktūras veidošanas principā, uzsverot katras epizodes individuālo stilistiku.

Savukārt Armanda Skuķa *Izvērtajā vokālīzē* visa kompozīcija veidota pēc vienota strukturāla koncepta, kas balstīts spektrālās mūzikas un minimālisma tehniku integrācijā, radot stilistiski viendabīgu, bet iekšēji detalizētu muzikālo telpu. Skaņdarba tapšanas pirmsākumos komponists izveidoja audioierakstu ar Krišjāņa Norveļa balsi – tika ierakstīti patskaņi *I-E-A-O-U*, kurus dziedātājs izpildīja noteiktajos augstumos (skaņas *fa*, *fa#* un *sol* mazajā oktāvā).

Zemāk redzams attēls no darba procesa – komponists Armands Skuķis spektrāli analizē Krišjāņa Norveļa dziedātos patskaņus *I-E-A-O-U* mazās oktāvas sol skaņas augstumā (veidots ar programmu *VoceVista*¹⁰⁰).

Skaņdarba tapšanas procesā A. Skuķis iegūtajiem skaitļiem piemēroja datora programmas ģenerētus nošu augstumus, iegūstot pamatideju visu sešu daļu struktūrai.

3. attēls. Programmas *VoceVista* attēls Krišjāņa Norveļa dziedātiem patskaņiem I-E-A-O-U



⁹⁹ Žibokle Martinaitītė (*Žibuoklė Martinaitytė*, 1973) – lietuviešu komponiste, šobrīd dzīvo Ņujorkā, ASV.

¹⁰⁰ *VoceVista* ir ASV veidota spektrālās analīzes programma, kas īpaši piemērota balss analīzei.

Amerikāņu komponists Džoša Fainbergs¹⁰¹ raksta, ka viena no būtiskākajām izmaiņām, ko ieviesa spektrālie skaņraži, bija harmonisko un tembrālo mūzikas struktūru radīšana, pamatojoties uz frekvenču struktūrām. (Fineberg 2000:84) Armands Skuķis izmantoja tieši K. Norveļa balss tembra īpatnību un individuālā vibrato dažādības, atskaņojot viena augstuma dažādus patskaņus, radītās frekvenču struktūras. Kompozīcijas tapšanas procesā, veidojot sešas izvērstas vokālīzes daļas, struktūras tika papildinātas un attīstītas ar minimālisma tehnikas elementu palīdzību.

Pirmā daļa (Stage I, Moderato) veidota klavierēm solo. Tā sākas ar augšupejošām virstoņu kombinācijām, niansēti pierakstītu dinamiku un atsevišķiem akcentiem. Orķestrālā domāšana palīdz tembrāli dažādot faktūras slāņus, kuri veidojas, izkārtējot dinamiskos akcentus harmonijā. Daļas sākumā komponists ļauj klausītājiem izbaudīt katru kombināciju, tās atdalot ar pauzēm. Kombinācijas reprezentē Krišjāņa Norveļa dziedātos patskaņus, kuri transformēti skaņu virstoņos.

15. nošu piemērs

Armands Skuķis *Izvērstā vokālīze, Stage I* (130.–136. t.)

The musical score is presented in two systems. The first system covers measures 130 to 132, and the second system covers measures 133 to 136. The notation includes treble and bass staves with various note values and accidentals. Dynamics are marked as *pp*, *sf*, *p*, and *mp*. A crescendo hairpin is shown in the first system, and a decrescendo hairpin is shown in the second system.

Daļas gaitā pauzes tiek saīsinātas, savukārt virstoņu spektrs arvien paplašināts, līdz daļas noslēgumā veido nepārtrauktu augšupejošu saskaņu audumu, kurā ar artikulācijas un dinamisko

¹⁰¹ Džoša Fainbergs (Joshua Fineberg, 1969) – amerikāņu komponists.

gradāciju palīdzību tiek izgaismoti atsevišķi elementi, saglabājot principu, ka pamatskaņa ir akcentēta vai iezīmēta un augšupejošās virstoņu secības rada izgaistošu sajūtu. Šeit pielietojama pianista – diriģenta novērojošā metode (to iztirzāju, aplūkojot faktūras diferenciāciju), lai, nenovēršot klausītāju uzmanību no maznozīmīgāka faktūras materiāla, izceltu akcentētās skaņas. Viss kopums rada sirreālu sonoru efektu, ievadot meditatīvā noskaņā, jeb, komponista vārdiem runājot, „nelielā transā”. Sešas daļas seko cita citai vien ar nelielu ieelpu.

Otrās daļas (*Stage II, moderato*) sākums pārsteidz publiku ar daudz aktīvāku raksturu. Temps paliek nemainīgs, bet pamatkustība, kas iepriekš bija astotdaļās, tagad ir sešpadsmitdaļās. Arī diapazons tiek krietni paplašināts. Komponists klavieru partiju ir pierakstījis trīs nošu sistēmās. Dominē augsts reģistrs, tāpēc augšējās sistēmas pieraksts visa cikla garumā veidots tā, ka jāspēlē divas oktāvas augstāk (atzīmēts ar remarku 15), nekā pierakstīts. Tā kā mūzikas materiāls pats par sevi ir diezgan komplicēts, šāds pieraksts nodrošina nošu materiāla pārskatāmību.

Pirmajā daļā dominēja vienbalsība, toties šajā daļā jau no pirmās takts dziedātāja pamattonim uzslāņojas trīs balsis klavierēs, veidojot augšupejošas, neregulāra garuma skaņu rindas, kuru pamatā ir transformēts pamattoņa attiecīgā patskaņa frekvenču spektrs. Kaut arī augšupejošās secības ne reizi identiski neatkārtojas, skaņdarba formu un attīstību nodrošina dziedātāja patskaņu maiņa un katra patskaņa individuālā spektra atspoguļojums. Daļu iespējams sagrupēt piecos *I-E-A-O-U* posmos, kur katrā no tiem vērojams vienojošs dinamiskais princips. Komponists dažādos posmos modificē secības dinamisko centru, dažviet novirzot no pamattoņa.

Izaicinājums iestudēšanas procesā ir komplicētais nošu materiāls, kurā izteikti neregulārie skaņu augšupejošo secību gājieni ne reizi neatkārtojas un katrs nākamais vienmēr sakrīt ar vokālista pamattoņa jauno iestāju. Tā kā dziedātājam ir sarežģīti precīzi saklausīt konkrētos nošu augstumus mainīgajā taktsmērā un neregulāro skaņu daudzumu diskantā, pianistam šajā daļā jābūt vienlaicīgi arī diriģentam, konkrēti ierādot katras jaunās iestājas sākumu. Šajā daļā pianista prasmes skaņdarbu skatīt un domāt orķestrāli ir īpaši vērtīgas gan no tembrālā viedokļa, gan diriģenta domāšanas piesaistes. Armands Skuķis daudz izmantojis diskanta spožo skanējumu, kas rada nedaudz atsvešinātu, kosmisku atmosfēru, kurā jūtama nepārprotama tiekšanās augšup. Diriģents Imants Resnis pēc pirmatskaņojuma atzina, ka radusies sajūta, ka klavieres ir sagatavotas¹⁰². Tātad izdevās panākt paredzēto efektu.

¹⁰² Sagatavotas klavieres – iepriekš autora norādītā veidā klavieres tiek sagatavotas, ievietojot norādītajās vietās dažāda veida priekšmetus, lai radītu instrumentam neraksturīgas, autora jaunatklātas skaņas.

Trešā daļa (Stage III, Adagio) veidota, izmantojot frekvenču spektra augšupejošās secības vēžveidīgi. Dominē lejupejošas secības ar daudz niansētāk izrakstītu artikulāciju, izteikti mainīgām dinamiskajām gradācijām, pārsvarā sākot ar **ff** vai **sf**, izgaistošo efektu radot ar lejupejošu secību palīdzību. Dziedātājam *I-E-A-O-U* patskaņu lietojuma secība, tādējādi iezīmējot skaņdarba posmus, paliek nemainīga, taču atšķiras to garumi, par centrālo un apjomīgāko iezīmējot A patskaņa posmu. Mūzikas raksturs ir iekšēju diskomfortu piepildīts, ko rada lejupejošās intonācijas, pēkšņie **sf** un retie augšupejošie gājieni veido ilūziju par saņemšanos piecelties pēc katra kritiena, lai kristu no jauna.

Izpildījuma tehniskos aspektus sarežģī smalki niansēta artikulācija daudzslāņainā faktūrā, kuras atsevišķo balsu neatkarīgā ienākšana un dinamiskā diferenciacija prasa augstu precizitāti un kontroli. Daļas ritmiskās un metriskās organizācijas sarežģītība apgrūtina dziedātājam orientēšanos takts struktūrā, īpaši attiecībā uz jaunu takts sākuma identificēšanu un precīzu iestāšanos. Pianista – diriģenta funkcija ir neaizvietoājama.

Ceturtdā daļa (Stage IV, Moderato) klavieru partijā dominē augšupejoši sešpadsmitdaļu sekstoļu gājieni ātrā tempā, kurus pārtrauc neregulāra ilguma pauzes. Atšķirībā no iepriekšējām daļām šeit dziedātājam vairs nav piešķirti ilgstoši viena patskaņa posmi – komponists īsteno dinamisku patskaņu mainību, tos papildinot ar platu *E*, kas veido neatkarīgus melodiskus gājienu ar noteiktu formu un attīstības loģiku. Klavieru virtuozyās un metriskās neregularitātes iezīmētās pasāžas telpiski apvij vokālo līniju, piešķirot visa daļai noslēpumainu, gandrīz sirreālu nokrāsu.

Armands Skuķis *Paplašināta vokālīze, Stage IV* (141.–147. t.)

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 141-146) shows a vocal line with notes on a whole note and a half note, with lyrics [ɔ:] and [u:]. The piano accompaniment features sixteenth-note runs in the right hand and sustained notes in the left hand. The second system (measures 147-152) continues the vocal line with notes on a whole note and a half note, with lyrics [ɔ:], [u:], and [ɔ:]. The piano accompaniment continues with similar patterns, including sixteenth-note runs and sustained notes. Dynamics are marked as p, mp, and p throughout the piece.

Piektā daļa (Stage V, Moderato) balstīta tikai uz patskaņiem A un U, kuru frekvenču spektrs ir strukturēts klavieru partijā kā neregulāras, jauktas sešpadsmitdaļu sērijas bez pauzēm. Šāda nepārtraukta un ritmiski blīva faktūra rada intensīvu psiholoģisku spriedzi, kas saglabājas visas daļas laikā un atslābst, vien iestājoties noslēdzošajai daļai. Līdzīgi kā iepriekš, arī šajā daļā pianistam jāveic diriģenta funkcija – precīzi jānorāda dziedātājam iestāšanās jeb iekritieni sarežģītajā muzikālajā materiālā.

Sestā daļa (Stage, VI) veido konceptuālu arku uz pirmo daļu, atsaucoties uz tās klavieru faktūras principiem, ritmisko organizāciju un kopīgo raksturu. Frekvenču struktūras atkal tiek realizētas augšupejošos astotdaļu gājienos, kas atdalīti ar pauzēm, tomēr atšķirībā no pirmās daļas šeit nav ievērots striktas vienbalsības princips – komponists variē faktūru, izmantojot no vienas līdz trim balsīm klavieru partijā. Šajā daļā pirmo reizi konsekventi parādās lielās oktāvas basi, taču tie nepārsniedz K. Norveļa balss diapazona zemāko robežu, tādējādi saglabājot viscaur darbā izturēto koncepciju, kuras centrā ir dziedātāja balss tembrālā specifika. Klavieru diskants tiek izmantots retāk, kas piešķir daļai mierpilnu, harmonisku un uz atrisinājumu vērstu noskaņu. Vokālajā partijā tiek lietoti visi patskaņi – gan ierakstā, gan spoguļveida izkārtojumā,

kā arī dažādās citās kombinācijās. Šajā daļā dziedātāja partija ir visdaudzveidīgākā gan melodiskā, gan ritmiskā ziņā. Vidusdaļā ir īslaicīgs spriedzes pieaugums, tomēr kopumā sestās daļas emocionālā noskaņa ir gaiša, noslēdzoša un tembrāli harmoniska.

Norvēģu dizainere Birgita Kapelena¹⁰³ un Anderss-Peters Andersons¹⁰⁴ rakstā *Kopīgi veidota inscenējuma instalāciju izvietošana (Co-created Staging – Situating installations)* izsaka svarīgu domu, kas jāpatur prātā, iestudējot jebkuras jomas mākslas darbu – ka iestudēšana ir radoša darbība, kuras mērķis ir kaut ko parādīt skatītājiem. Iestudējot mākslinieks izvēlas un rada kontekstu, situāciju un vidi prezentējamajam objektam. Izdarītās izvēles veido skatītāju interpretācijas pamatu. (Cappelen 2011:1)

Iestudējot Armanda Skuķa apjomīgo vokālizi, mēs abi ar dziedātāju Krišjāni Norveli izgājām cauri vairākiem, ar pretrunīgām izjūtām piepildītiem posmiem. Sākumā, kad Armands dalījās savās iecerēs par skaņdarba ideju, kas likās ārkārtīgi interesanta, gaidījām rezultātu ar lielu nepacietību. Pirmās, ko komponists pabeidza un nodeva iestudēšanai, bija jaundarba otrā un trešā daļa. Tās ciklā tehniski ir vissarežģītākās un no tām vien nav iespējams uztvert skaņdarba kopīgo konceptu. *Cīnoties* ar komplicēto muzikālo materiālu, bija ļoti grūti atšķetināt emocionālo vēstījumu un virsuzdevumu, un tas radīja zināmas bažas, kā to pārliecinoši prezentēt klausītājiem un skatītājiem.

Saņemot jau visu skaņdarbu kopumā, sāka izkristalizēties ideja par kopīgo koncepciju, kā arī mūsu emocionālais vēstījums. Kopīgi izvēlējamies dziedātājam netipisku, neierastu formu – dziedāt sēdus. Šim apjomīgajam skaņdarbam nav teksta, līdz ar to izpaliek dziedātāja ierastais uzdevums – izstāstīt klausītājam mūzikā ietērpto verbālo vēstījumu. Tādēļ darbs savā ziņā traktējams kā instrumentāls ansambļa priekšnesums. Tā kā pianists tradicionāli muzicē sēdus, arī dziedātāja atrašanās sēdus pozīcijā veicina ansablī vizuālu un telpisku vienotību.

Laikietilpīgi izrādījās katras daļas emocionālo zemtekstu un intensitātes meklējumi, kā arī piemērota interpretatīvā veida izvēle, lai saturu efektīvi nodotu klausītājiem. Šāda veida mūzika reti kļūst skaidra ar pirmo partitūras lasījumu jau iestudēšanas sākumā. Tas ir pakāpenisks process. Kā izteikusies diriģente Margarita Balanas, jaundarbam nepieciešams laiks. Viņa parasti ar to iepazīstas, tad ļauj tam *atpūsties*, ideālā gadījumā mēnesi. Pēc tam uz darbu ir jau pavisam cits skatījums. (Balanas 2024)

Andris Vecumnieks atklāj, ka, viņaprāt, jaundarbam nepieciešami trīs lasījumi: pirmais – kopīgs, kurā tiek atzīmēta dramaturģija, forma, iespējams, kulminācijas; otrais ir detalizētāks,

¹⁰³ Birgita Kapelena (*Birgitta Cappelen*) – asociētā profesore un dizaina pētniece Oslo Dizaina un arhitektūras institūtā (*Institute of Design at Oslo School of Architecture and Design*).

¹⁰⁴ Anderss Peters Andersons (*Anders-Petter Andersson*) – norvēģu muzikologs un skaņu mākslinieks.

kur jau ir faktūras un dinamikas nianšes, formas pāreju vietas; trešajā, galīgajā lasījumā jau ir detaļu slīpēšana. (Vecumnieks 2024) Savukārt diriģents Imants Resnis pauž pārliecību, ka ideālā variantā skaņdarba rūpīgai izstudēšanai nepieciešams pusgads. Iemācīties var ātri, bet nopietnai apgušanai un izzināšanai vajag laiku. (Resnis 2024)

Šiem viedokļiem var piekrist, jo jebkura skaņdarba iestudēšanas procesā ir svarīgi, lai būtu pietiekami daudz laika. Muzikālais materiāls vienmēr iegūst pavisam citu nozīmi un jēgu izpildītāju skatījumā un sajūtās, ja ir sagatavots ilgstošākā periodā, bez steigas, ja ir bijusi iespēja to nolikt malā, ļaut nogulties zemapziņā. Ansamblim satiekoties pēc pāris nedēļu pārtraukuma, iespējams pamanīt jaunas nianšes, izpildītāji spēj uztvert skaņdarbu it kā no malas, labāk sadarboties. Andra Vecumnieka paustie „vairāki skatījumi” pianista gadījumā būtu skatāmi kā vairākas intensīvas skaņdarba iestudēšanas darba sesijas (katra pāris dienu garumā, ar dažu dienu atelpas pauzēm pa vidu), vēl pirms tikšanās ar solistu. Savukārt, lai sasniegtu maksimāli augstvērtīgu rezultātu, vismaz trīs tādām sesijām jānorisinās kopā ar solistu vai izpildītāju ansambli.

Skaņdarbs izpildītāja uztverē, līdz ar to arī atskaņojumā, izmaiņas pārsvarā piedzīvo ik reizi, kad tiek atskaņots. Tādēļ arī vēstījums, ko vēlamies nodot klausītājiem un kas būs pamats tam, kā viņi to uztvers, veidojas katru reizi citādāks.

Īsi pirms koncerta, kad nosūtīju Armandam Skuķim mēģinājuma ierakstu, saņēmu atbildi: „Man liekas, ka diezgan daudz palīdz tas, ka ļoti labi esi uztvērusi *instrukcijas* konceptuālo pusi, kura lielā mērā darbojas uz klausītāja mūzikas klausīšanās pieredzes attīstību, nevis konkrētu muzikālo motīvu.”¹⁰⁵ Citāts labi raksturo skaņdarba būtību un komponista mūzikas valodā iekodēto vēstījumu klausītājiem.

2.2. *Šeit un tagad*

Pirmais koncerts doktorantūras studiju procesā bija pirmajā nodaļā apskatīto jautājumu netiešs mākslinieciskais portretējums. Koncertprogrammā *Šeit un tagad*, kas izskanēja 2024. gada 18. aprīlī *Mazajā ģildē*, iekļāvu tikai latviešu laikmetīgo mūziku, ietverot divus pirmatskaņojumus Latvijā. Programma bija veidota tematiski, divos saturiskos blokos. Pirmajā daļā akcentu liku uz skaņas ietērpto dzeju. Tā reflektē par tābrīža sajūtām, piedzīvojot kārtējo Rietumu kultūras un civilizācijas ciklisko strupceļu; jau kuru reizi ilgi radītais draud sabrukt; kā cikliskums dabā, kur katru gadu pēc bagātīgas augļu ražas rudenī seko tukšuma periods. Tāpēc, kaut arī koncerts notika pavasarī, tā pirmajā daļā dominēja rudens tematika. Gunara

¹⁰⁵ Citāts no sarakstes ar komponistu Armandu Skuķi *WhatsApp* platformā 16.04.2023.

Saliņa¹⁰⁶, Marka Stranda¹⁰⁷ un Rainera Marijas Rilkes¹⁰⁸ dzejā dominē klāt neesamības, atsvešinātības, nedrošības sajūtas. Stranda un Rilkes dzejā pat atrodams vienots simbols – melnais koks¹⁰⁹, no kura iespējams atkal no jauna radīt veselu pasauli. Saliņš un Strands ir tikpat kā vienaudži, abi dzīvojuši ASV, un Saliņš no angļu valodas atdzejojis Rilkes dzeju. Arī komponisti Gundega Šmite, Ruta Paidere un Jānis Petraškevičs ir vienaudži. Līdz ar to klausītājiem tika piedāvāta iespēja dzirdēt vienas paaudzes komponistu darbus par vienotu tēmu, ar katra skaņraža raksturīgajiem mūzikas izteiksmes līdzekļiem izteiktu muzikālo domu.

Koncerta otrā daļa bija veidota, izvēloties divus sievieškārtas 21. gadsimta latviešu komponistu darbus ar feminisma iezīmēm. Arī šajā daļā vēlējos izcelt cikliskuma iezīmes civilizācijas attīstības procesā, jo, sīkāk neiztirzājot, kurš feminisma vilnis šobrīd vērojams, feminisms jau atkal ir aktuāls, ienes daudz un nozīmīgas izmaiņas gan valodu gramatisko formu lietojumā¹¹⁰, gan kultūras norisēs. Vēl viens konceptuāli vienojošs faktors Evijas Skuķes¹¹¹ apjomīgajā ciklā *Sievietība* un Lindas Leimanes darbā *Masculine* ir dzejas neizmantošana par tematikas un iedvesmas avotu. Abas komponistes tekstus vai dažbrīd skaņas un zilbes veidojušas pašas vai izvēlējušās ne no ierastajām dzejas formām.

Iestudējot Lindas Leimanes *Masculine* mecosoprānam, čellam un klavierēm, pirms darba ar nošu tekstu centos atšifrēt zilbju un skaņu iespējamo simboliku, nozīmi. Jau šķita, ka esmu atradusi zināmu sistēmu, taču, konsultējoties ar komponisti, uzzināju, ka zilbes un skaņas lietotas tīri intuitīvi. Sakarību meklējumi, mēģinājumi ar asociāciju palīdzību katram posmam piemērot konkrētu emocionālo stāvokli, līdz ar to arī mērķētu vēstījumu klausītājiem, noteikti ļauj izpildītājmāksliniekiem veidot pārliecinošu un individuāli spilgtu interpretāciju.

Laikmetīgajā dzejā bieži tiek izmantoti literārajā valodā neeksistējoši vārdi, jaunizdomāti vārdu salikumi. Mūzikas interpretam dzejas emocionālā vēstījuma atklāšana ir

¹⁰⁶ Gunars Saliņš (1924–2010) – trimdas latviešu dzejnieks, no 1950. gada dzīvojis ASV.

¹⁰⁷ Marks Strands (*Mark Strand*, 1934–2014) – Kanādā dzimis amerikāņu dzejnieks, esejists un tulkotājs.

¹⁰⁸ Rainers Marija Rilke (*Rainer Maria Rilke*, 1875–1926) – austriešu rakstnieks, prozaīķis un dzejnieks.

¹⁰⁹ Citāts no M. Stranda dzejas; otrais dzejolis no cikla *Prombūtnes (Absences)*:

In a station of metro

The apparition of these faces

In the crowd

Petals on a wet black bow

Metro stacijā

Seju parādīšanās

Pūlī

Ziedlapiņas uz slapja melna loka

Citāts no R. M. Rilkes dzejoļa *Ieiešana (Eingang)*:

*hebst du ganz langsam einen schwarzen Baum
und stellst ihn vor den Himmel: schlank, allein.*

*Und hast die Welt gemacht. Und sie ist groß
und wie ein Wort, das noch im Schweigen reift.*

tu lēnām pacel melnu koku

un noliec to debesu priekšā: tievu, vientuļu.

Un tu radīji pasauli. Un tā ir liela

un kā vārds, kas vēl nobriest klusumā.

¹¹⁰ Dalīšana dzimumos (angļu *gendering* – dzimumu noteikšana). Jālieto abas formas, piemēram, „komponisti” un „komponistes”, lai gan iepriekš ar vīrieškārtas uzrunu tika apzīmēti abi dzimumi.

¹¹¹ Evija Skuķe (1992) – latviešu komponiste.

izaicinājums pat dzimtajā valodā, taču svešvalodā šis uzdevums kļūst vēl sarežģītāks, pieprasot ilgstošu un dziļu pētniecību.

„Mani vienmēr ļoti interesē laikmets un apkārtne ap katru opusu. Kā tas ir radies, kādas ir mijiedarbības, kādas ir refleksijas, kādas ir komponista atsaucis uz sava laikmeta impulsiem, uz laikabiedriem citās mākslās. Reizēm tur nav ko pasmelt, bet dažreiz šis faktu krājums ir ārkārtīgi nozīmīgs. Ja mums ir darīšana ar komponistu – laikabiedru, tas vienmēr ir vienkāršāk. Ir šī lieliskā iespēja parunāt un izprast,” stāsta diriģents Normunds Šnē. (Šnē 2024)

2.2.1. Ruta Paidere *Prombūtnes (Absences)*

Koncertprogramma *Šeit un tagad* tika atklāta ar Rutas Paideres ciklu soprānam un sagatavotām klavierēm *Prombūtnes (Absences)* ar Marka Stranda dzeju. Cikls tapis 2007. gadā, pirmatskaņots 2007. gada novembrī Hamburgas operas¹¹² Mazajā zālē komponistes izpildījumā. Līdz tam tā bija vienīgā šīs ēteriskās mūzikas tikšanās ar klausītājiem. Ideja iestudēt ciklu un iepazīstināt ar to mūsu publiku dzima apmēram gadu pirms pirmatskaņojuma Latvijā. Nošu materiāls pieejams tikai rokrakstā, un tam nav izstrādāta skaņdarbā pielietoto paplašināto tehnisko paņēmienu, kā arī klavieru sagatavošanas notācija, tādēļ bez konsultācijām ar komponisti šo ciklu iestudēt nav iespējams. Būtu jāveic nopietns darbs pie detalizētas notācijas izstrādes.

Cikla **pirmā daļa** ar specifiskiem skaņu efektiem ievada klausītājus klusinātā, atsvešinātā atmosfērā. Klavieru sagatavošana, izmantojot veļas kņāģus, piešķir izpildījumam unikālu skaņējumu. Komponiste panāk interesantu akustisko efektu, veicot glisando ar smagu koka priekšmetu uz stīgām. Lai gan spēlēšana tieši uz stīgām nav nekas jauns – Ruta Paidere, eksperimentējot ar stīgu fizikālajām īpašībām, izmanto šo paņēmienu, lai radītu oriģinālu un īpaši interesantu akustisko efektu, kas kļūst par šīs kompozīcijas atšķirīgu un nozīmīgu elementu.

Skaņdarbs sākas ar glisando efektiem klavieru partijā un līdzskaņa *m* dažādā intensitātē dziedātiem toņiem, trilleriem un glisando soprāna partijā, tādējādi veidojot ievada posmu, kurš dinamiski un emocionāli attīstās divdesmit piecu taktu garumā. Šajā posmā, neskatoties uz niansēti izrakstītu ritmisko struktūru, neregularitāte veido pilnīgi brīvas skaņu ainavas iespaidu. Klavieres šajā kompozīcijā iespējams traktēt orķestrāli, imitējot dažādu instrumentu iestājas, jo ar koka priekšmetu radītās skaņas tembrāli būtiski atšķiras no tradicionāli spēlētām stīgām vai tām, kas tiek raustītas ar pirkstiem. Pianista izaicinājums ir saskaņot šos atšķirīgos paņēmienus,

¹¹² Opera Stabile (Hamburga, Vācija).

lai veidotu nepārtrauktu muzikālā materiāla plūsmu un attīstību, vienlaikus pilnībā integrējoties dziedātājas līnijā, priekšplānā izvirzot emocionālo vēstījumu.

17. nošu piemērs

Ruta Paidere *Prombūtnes (Absences)* (1.–7. t.)



Centrālais skaņdarba posms (26.–68. t.) veidots, atklājot Marka Stranda dzejas tekstu. Tas izklāstīts izklaidus, tāpēc klausītājiem ir grūti to uztvert kā tekstu ar saturisku jēgu, taču nozīmīgākais te ir tembrālais efekts un sajūtu pasaule. Klavieru partijas attīstībā par pamatu ņemtas hromatiskas kvintas, kas tiek izmantotas abās rokās, krasi izšķirot dinamiskās gradācijas roku starpā. Arī dziedātājas frāžveide veido neatkarīgu līniju. Orķestrālā pieeja nepieciešama katras līnijas virsotnes diferenciācijai, vienlaikus vedot kopīgo līniju. Izgaismojot intonācijas, priekšplānā pārmaiņus tiek izvirzīta kādas rokas vai dziedātājas melodiskās intonācijas. Posma beigu daļā kulminējoši, kā īpašs efekts *ff* dinamikā ieskanas četras ar veļas kņāgiem sagatavotas skaņas. Sevišķi suģestējoši tās nostrādā, jo parādās lielajā oktāvā. Līdzšinējā skaņdarba izklāstā komponiste pārsvarā izmantojusi pirmo, otro un trešo oktāvu, cieši sakļaujoties un pārklājoties ar soprānam tipisko diapazonu, tādēļ šīs skaņas, kurām instrumenta sagatavošana skaņas augstumu deformējusi, ienes jaunu un īpašu nokrāsu.

Noslēguma posmā (79.–100. t.) klavieru partijā apvienoti visi iepriekš izmantotie kompozīcijas elementi. Balss skanējums šajā daļā kļūst dinamiski attālināts, saplūstot ar klavieru skaņām, un veido viendabīgu sonoro efektu, kas piešķir harmonisku noslēgumu. Turklāt, atkārtoti izmantojot līdzskani *m*, kompozīcija iegūst klusējošu, meditāciju rosinošu raksturu un ļauj klausītājiem rimti iegrimt pārdomās par iepriekš dzirdēto.

Cikla **otrajā daļā** klavieres jāsagatavo, ar veļas knaģiem ieskaujot lielu daļu stīgu mazajā, pirmajā un otrajā oktāvā. Precīzs stīgu augstums un daudzums, kuru skanējums tiks pakļauts transformācijai, nav konkrēti norādīts. Pianists tās drīkst izvēlēties pēc nejaušības principa, tādēļ katrs izpildījums ir unikāls. Starp cikla daļām jāveido apjomīgas pauzes, jo klavieru sagatavošana prasa zināmu laiku. Ja veiktu studijas ierakstu, pirms daļas atskaņošanas būtu vēlams pārbaudīt radīto efektu, jo, uzliekot knaģi uz katrai skaņai paredzētā trīs stīgu kopuma, skaņas efekts mainās atkarībā no knaģa novietojuma un leņķa. Tomēr koncertizpildījumā tādu precīzu kontroli nav iespējams nodrošināt. Tas ievieš nejaušības un neatkārtojamības elementu. Kopā ar komponisti mēģinājām rast risinājumu, lai samazinātu tehniskās pauzes ilgumu, taču, izmantojot citus paņēmienus, kas neprasa tik ilgu sagatavošanos, vēlamo skanējuma efektu neizdevās sasniegt. Flīģeli būtu iespējams sagatavot jau iepriekš, ja koncertzālē būtu pieejami divi instrumenti. Komponiste sarunā pirms Latvijas pirmatskaņojuma¹¹³ minēja, ka šis ir viens no iemesliem, kādēļ nav izdevies ciklu atskaņot jau iepriekš.

Arī simfoniskās mūzikas koncertos diriģentiem jādomā, kā sakārtot skaņdarbu kopumu tā, lai tehniskās pārbūves pauzes būtu pēc iespējas nelielas. Divas dienas vēlāk spēlēja koncertā¹¹⁴ kopā ar Valsts kamerorķestri *Sinfonietta Rīga* un diriģentu Normundu Šnē komponista Alfrēda Šnitkes¹¹⁵ *Concerto grosso Nr. 1 divām vijolēm, klavesīnam, sagatavotām klavierēm un stīgu orķestrim*. Pirms tā skanēja Vitolda Lutoslavska¹¹⁶ *Dialogs vijolei un orķestrim Chain II*, kura sastāvā pianistam jāspēlē nesagatavotas klavieres, bet A. Šnitkes darbam nepieciešams tās sagatavot, iepriekš pārbaudot skaņas efektu, jo skaņdarbs sākas un beidzas ar sagatavotu klavieru solo posmiem, un tādēļ koncertā bija jāizmanto divi flīģeļi, kas Latvijas koncertzālēs ne visur ir iespējams. Kamermūzikā, it īpaši viena cikla laikā, tādas pauzes uzkrītoši traucē izbaudīt skaņdarba atmosfēras transformācijas, tāpēc es koncerta

¹¹³ Pirmatskaņojums Latvijā notika 18.04.2024. koncertzālē *Mazā gilde*.

¹¹⁴ Koncerts *Sinfonietta Rīga* un Japānas vēstnese *Midori* notika 20.04.2024. koncertzālē *Lielā gilde*.

¹¹⁵ Alfrēds Šnitke (*Альфред Шнитке*, 1934–1998) – vācu izcelsmes krievu komponists.

¹¹⁶ Vitolds Lutoslavskis (*Witold Roman Lutosławski*, 1913–1994) – poļu komponists.

ievadvārdos minēju, ka starp cikla daļām būs nepieciešams sagatavot klavieres. To pateikt ir svarīgi, lai klausītājiem nerastos sajūta, ka ir notikusi kāda kļūme ar instrumentu.

Cikla **otrajā daļā** tiek iesākta ar aktīvu kustību, kuru ar neregulāriem akcentiem papildina dažādu saskaņu *sf.* Savdabīgu efektu komponiste radījusi ar dinamikas palīdzību, jo akcentētie akordi kreisajā rokā spēlējami īsi un *ff*, bet labajā – gari un *pp* dinamikā, veidojot virstoņu fonu sagatavoto klavieru astotdaļu kustībai. Apzīmējums *indefesso*¹¹⁷ norāda ne vien uz raksturu, bet arī uz spriedzi, kāda jāiztur gan izpildītājiem, gan klausītājiem, izceļot nervozitāti un nenosvērtību. Dzejas teksts dziedātājas partijā izklāstīts visas daļas garumā, taču augstā tesitūra un zilbju izkārtojums apgrūtina tās uztveri. Tādēļ svarīgi dzeju iekļaut koncertprogrammā, jo muzikālais vēstījums ļoti tieši mijiedarbojas ar tās saturisko būtību.

Cikla daļa veidota divos posmos. Pirmais ir bez taktssvītēm, dominē nepārtraukta kustība. Tā variē no vienbalsības līdz četrbalsībai, dažādojot spriedzes intensitāti. Dziedātāja pārmaiņus kādu no balsīm dublē vai veido atsevišķu līniju. Posms noslēdzas kulminējoši – dziedātāja un pianists vienojas spožā *ff* dinamikas līdiskā¹¹⁸ skaņkārtā.

Spožums pakāpeniski izbalē, piecas reizes atkārtojot dilstošā dinamikā skandētu *mi* otrajā oktāvā, ar katru atkārtojumu pagarinot gan pašu skaņu, gan pauzes starp tām. Seko deviņas sekundes ilga pauze. Otrais posms pārsteidz ar atsvešinātu tukšuma sajūtu, kas panākta ar asiem, akcentētiem, klavieru sagatavošanas ceļā deformētiem akordiem, kuri ievibrē tikpat deformētas virsskaņas, kuru stīgas tiek atbrīvotas no dempferiem, bez skaņas paņemot norādītos akordus. Akcenti ir neregulāri, starp tiem ilgas pauzes domas aptveršanai. Šiem efektiem pretī dziedātājas mehāniski izdziedāts pēdējais teikums, kura saturiskajam vēstījumam jābūt cerību pilnam, bet muzikālais ietērps veido jautājošu neziņu.

Pianista izaicinājums cikla otrajā daļā ir uzturēt mehānisku kustību, realizējot pēkšņos akcentus, tai pašā laikā sekojot dinamiskajam plānam, kā arī noturēt nepārtrauktu emocionālo spriedzi abos posmos. Diriģenta iemaņas pielietojamas, ierādot dziedātājai iestājas, jo ritmiskās struktūras dziedātājai atšķiras no klavieru partijā pielietotajām. Tās norādītas ar akcentiem, kuri abās partijās nesakrīt, līdz ar to dziedātājai orientēties posmā bez taktssvītēm ir izaicinoši, pilnīgi noteikti nepieciešama pianista iesaiste. Arī vērienīgā klavieru skaņējuma deformācija darbojas dezorientējoši. Nav iespējams noteikt precīzu skaņējuma augstumu, tādēļ vajadzīga

¹¹⁷ *Indefesso* tulkojumā no itāļu valodas nozīmē „nenogurstoši”.

¹¹⁸ Līdiskā skaņkārta – parasti lietotais nosaukums piektajai no astoņiem baznīcas skaņkārtu veidiem. Tā ir autentiska skaņkārta, kuras tonika ir F. Viduslaikos un renesanses laikā līdiskā skaņkārta tika aprakstīta kā diatoniska oktāva no fa līdz fa, sadalīta pirms do: tonis–tonis–tonis–pustonis un tonis–tonis–pustonis. (Powers 2001:409)

dzelžaina, mehāniska nošu materiāla iestudēšana, lai neļautu skaņas efektiem samulsināt ne pašus izpildītājus, ne klausītājus. Pirmajā posmā viscaur pielietotā astotdaļkustība bez taktsmēra un taktssvītrām noteikti ir jāsastrukturē. Iestudējot savu partiju, es to daudzkārt diriģēju. Arī notis struktūru noteikti atzīmēju, izmantojot ģeometriskas figūras.

18. nošu piemērs

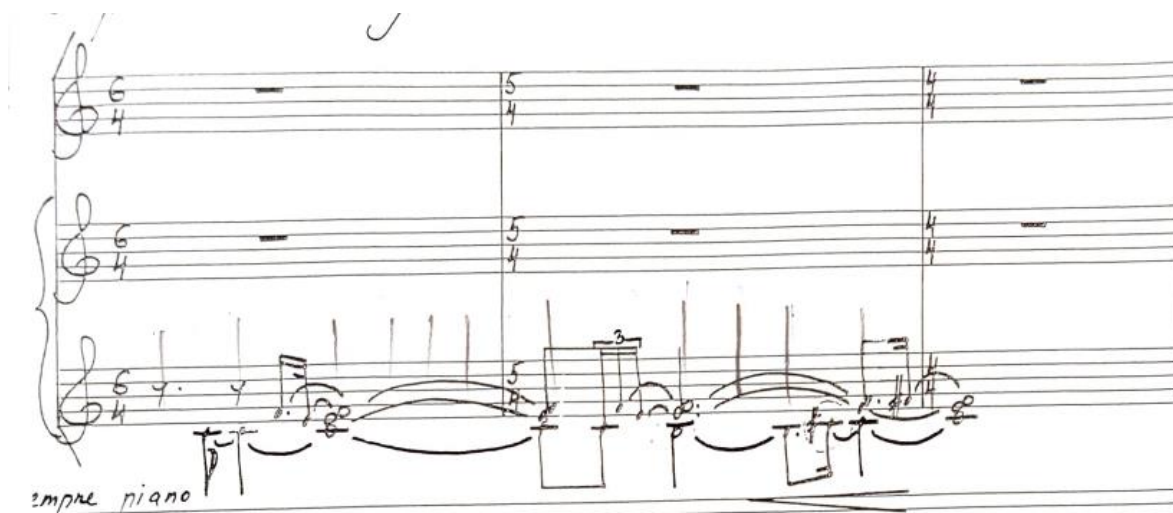
Ruta Paidere *Prombūtnes (Absences)*. Fragments no 2. daļas 2. lappuses

Tas ir vizuāli uzskatāmi, palīdz izprast uz izveidot struktūru. Komplicētais nošu materiāls parasti traucē koncentrēties uz struktūru, savukārt vizuālie apzīmējumi palīdz iegaumēt un sajust mainīgās ritmiskās organizācijas uzbūvi. Izmantojot pianista – diriģenta metodi, es tos uztveru kā divus dažādus uzdevumus. Iestudēt skaņdarba nošu materiālu ir mans kā pianistes uzdevums, to vingrinoties un automatizējot sarežģītākās nianšes. Taču pilnīgi noteikti nepieciešams darbs ar partitūru bez instrumenta, skaņdarbu iestudējot ar iekšējo dzirdi un to diriģējot.

Cikla **trešā daļa** sākas ar apcerīgu ievadposmu, kura pamatā ir tercā risināta kvartas intonācija, kurai plūstoši tiek pārvietots tonālais centrs. Šoreiz ar plastmasas kņāgiem¹¹⁹ tiek iekļautas pirmās oktāvas *do* un *fa* skaņu stīgas, skaņdarba pamata intonāciju viegli deformējot.

19. nošu piemērs

Ruta Paidere *Prombūtnes (Absences)*. 3. daļa (1.–3. t.)



Pamazām pamata intonatīvajam kodolam uzslāņojas citas balsis, nemitīgi pārvietojot tik tikko nojaušamo tonālo centru. Dziedātājas līnija ienāk septītajā taktī kā viena no faktūras balsīm, taču tai nav dominējoša nozīme. 21. t. meditātīvo noskaņu pārtrauc pēkšņs uzliesmojums klavieru partijā, kas veidots no iepriekš izmantotajiem intervāliem divās augšupejošās saskaņu secībās. Tās rezultējas emocionāli aktīvākā posmā (23.–28. t.), kurš sagatavo dziedātājas teksta izklāstu. Arī šeit vien dzejnieka Marka Stranda četrinde:

<i>When I walk</i>	<i>Kad es eju</i>
<i>I part the air moves in</i>	<i>Es dalu gaisu iekšup</i>
<i>to fill the spaces</i>	<i>Lai aizpildītu tukšumu</i>
<i>Where my body has been</i>	<i>Kur mans ķermenis ir bijis</i>

Dažādu garumu un atšķirīgās nošu vienībās veidotās augšupejošās skaņu virtenes simbolizē gaisa kustību un rada netveramu, laikā un telpā nefiksējamu noskaņu. Šis posms ilgst 12 taktis (29.–31. t.) un rezultējas noslēguma posmā, kura izklāstā izmantoti pirmā un otrā

¹¹⁹ Katram instrumentam nedaudz atšķiras stīgu garums un dempferu izvietojums, tāpēc nepieciešams rūpīgs sagatavošanās darbs pie katra instrumenta, uz kura skaņdarbs tiks spēlēts, jo kņāgu radītie efekti ievērojami atšķiras. Izmēģinot dažādus paņēmienus, par skanīgākajiem un piemērotākajiem es izvēlējos plastmasas veļas kņāgus, jo tie nedaudz maigāk bloķē stīgas nekā koka kņāgi. Koka kņāgi tika izmantoti cikla otrajā daļā, taču arī ne tām skaņām, kurām paredzēts rezonēt līdzī citām šīs daļas izskaņā.

posma elementi. Viss cikls noslēdzas ar kodu, ko veido atsauce uz ievadā izmantoto kvartā risināto tercū, tikai to apvēršot. Spožs tremolo ar neregulāriem akcentiem noslēdz ciklu, atstājot emocionālo daudzpunktī.

Rutas Paideres cikla *Prombūtnes* iestudēšanas process ievērojami atšķīrās no ierastās prakses, jo dziedātājas Guntas Gelgotes¹²⁰ mītnes zeme ir Lietuva, un mums abām 2024. gada pavasaris bija muzikāliem notikumiem piepildīts. Tāpēc iestudēšanas procesā un pielietoto pieeju kopumā velkamas izteiktas paralēles ar otrajā nodaļā aprakstītajiem diriģenta darba paņēmieniem. Tā kā bija zināms, ka klātienē varēsim tikties vien divas reizes un ar ierobežotu mēģinājuma laiku, e-pasta sarakstē un audioierakstos apmainījāmies ar domām par skaņdarba saturisko būtību.

Pirmo reizi tikāmies mēnesi pirms koncerta, kad nošu materiāls vēl nebija izstudēts tik dziļi, lai varētu pārrunāt interpretāciju. Tika apspriesta cikla daļu struktūra, veids, kā dziedātājai nošu tekstu būtu vieglāk apgūt, ko svarīgi saklausīt klavieru partijā. Otrs mēģinājums bija iespējams četras dienas pirms koncerta. Tad tika atrisinātas visas tehniskās saspēles problēmas, detalizēti izstrādātas interpretācijas nianšes. Līdz ar to interpretācija pamatā tika veidota individuāli, nevis kopmēģinājumu procesā, kā ierasts kamermūzikā. Tikai īsi pirms koncertizpildījuma vienojāmies par kopsaucējiem. Arī diriģenta darba specifika paredz, ka nereti pirms koncerta ar solistu viņš komunicē attālināti un satiekas vien koncerta dienā.

Par līdzīgu darba gaitu skaņdarba iestudēšanā intervijā dalījās diriģents Guntis Kuzma, stāstot par Džona Koriljāno¹²¹ klarnetes koncerta iestudēšanu. (Kuzma 2024) Kaut arī šis bija pirmatskaņojums Latvijā, nevis pasaulē, tomēr nebija pieejami ieraksti no pirmatskaņojuma Brēmenē. Nošu materiāls bija rokrakstā, grūti pārskatāms, ne līdz galam izstrādāts. Komponistes mītnes zeme ir Vācija, tādēļ arī visi jautājumi par neatšifrētajiem skaņu efektiem tika risināti e-pastā. Pirmo reizi visas trīs satikāmies vien mēģinājumā koncerta dienā pasākuma norises vietā – *Mazajā ģildē*.

Netradicionāla instrumenta izmantojuma gadījumā skaņas efektu precīza pieraksta izveide komponistam ir sarežģīts un laikietilpīgs uzdevums. Savukārt interpretam šāds materiāls kļūst par radošu izpētes lauku, piedāvā iespēju iedziļināties nezināmajā un atklāt jaunas izteiksmes iespējas. Lai arī komponists var censties pēc iespējas skaidrāk aprakstīt un paskaidrot savas ieceres, bez tiešas komunikācijas vienmēr pastāv interpretācijas neskaidrību un pārpratumu iespējamība. Margarita Balanas intervijā dalījās ar savu pieredzi – iestudējot islandiešu komponistes Annas Torvaldsdoteras skaņdarbu, viņa tikai mēģinājumā ar orķestri

¹²⁰ Gunta Gelgote (1982) – latviešu soprāns, šobrīd dzīvo Lietuvā.

¹²¹ Džons Koriljāno (*John Paul Corigliano*, 1938) – amerikāņu komponists.

satikusi komponisti un noskaidrojusi, kā īsti izpildāmi efekti koka pūšaminstrumentiem. Es līdzīgu situāciju piedzīvoju, spēlējot Jērga Vidmana¹²² kvintetu. Man šķita, ka komponists ir nepārprotami izskaidrojis, kurā klavieru daļā un kā spēlējami dažādi skaņu efekti, tomēr divas dienas pirms koncerta, satiekot viņu, atklājās, ka vairākas epizodes esmu atšifrējusi kļūdaini. Jo novatoriskāks ir komponista rakstības stils, jo grūtāk to pierakstīt tā, lai izpildītājmākslinieks tiešām saprastu, kā tas izpildāms.

Neskatoties uz grūtībām iestudēšanas procesā, tā tomēr bija interesanta un vērtīga pieredze. Izmantojot neierastas darba metodes un formu, izdevās nonākt pie rezultāta, kurš nebūt nebija mazāk nozīmīgs, kā ierastajā mēģinājumu procesā panākamais.

2.2.2. Jānis Petraškevičs *Rudens. Ieiešana (Herbst. Eingang)*

Darbs *Rudens. Ieiešana* mecosoprānam, basklarnetei/klarnetei in *B* un klavierēm ar Rainera Marijas Rilkes dzeju sarakstīts 2017./2018. gadā pēc japāņu mākslinieču Čieko Hajaši¹²³, Takaši Jamane¹²⁴ un Satoši Inagaki¹²⁵ pasūtījuma, pirmatskaņots 2018. gada augustā Tokijā. Kā atklāj Jānis Petraškevičs, viņš šo klarnetistu pazinis jau pirms darba tapšanas. Takaši Jamane vairākkārt bija izpildījis skaņraža trio klarnetei, altam un klavierēm *Un nakts izgaismoja nakti (Et la nuit illumina la nuit, 1997)* gan ar beļģu, gan japāņu mūziķiem. Pēc veiksmīgas sadarbības Takaši Jamane radās interese Jānim Petraškevičam pasūtīt jaunu darbu. Tas sakrita ar laiku, kad klarnetistam bija izveidojies jauns trio kopā ar mecosoprānu Čieko Hajaši un pianistu Satoši Inagaki. Ar Takaši spēli un mākslinieciskās domāšanas vērienu Jānis bija pazīstams jau iepriekš, savukārt pārējos divus mūziķus iepazīna tikai mēģinājumu procesā Tokijā (2018. gada augustā), kad darbs jau bija pabeigts. (Petraškevičs 2024)

Latvijas pirmatskaņojuma interpretāciju veidojām sadarbībā ar mecosoprānu Tīnu Gelneri¹²⁶ un klarnetisti/basklarnetisti Laimu Ratnieci-Miltiņu¹²⁷. Tā bija mana pirmā nopietnā radošā sadarbība ar abām māksliniecēm. Iepriekš ar Tīnu biju tikusies tikai epizodiski viņas studiju laikā Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijā, savukārt ar Laimu biju sadarbojusies orķestra sastāvā. Abu mākslinieču spilgtā mākslinieciskā individualitāte un personības starojums, kā arī meistarība un profesionālā uzticamība, ko novēroju viņu uzstāšanās laikā

¹²² Jērgs Vidmans (*Jörg Widmann*, 1973) – vācu komponists, diriģents un klarnetists.

¹²³ Čieko Hajaši (*Chieko Hayashi*, 1961) – japāņu dziedātāja, mecosoprāns.

¹²⁴ Takaši Jamane (*Takashi Yamane*, 1964) – japāņu klarnetists.

¹²⁵ Satoši Inagaki (*Satoshi Inagaki*, 1967) – japāņu pianists.

¹²⁶ Tīna Gelnere (1990) – latviešu dziedātāja, mecosoprāns.

¹²⁷ Laima Ratniece-Miltiņa (1998) – latviešu klarnetiste/basklarnetiste.

Latvijas koncertdzīvē, kļuva par iedvesmas avotu un motivāciju uzaicināt viņas piedalīties šajā projektā.

Interpretācijas veidošana bija laikietilpīga un prasīja intensīvu darbu mēģinājumu procesā. Tīna Gelnere atzina, ka tādas sarežģītības pakāpes nošu materiālu savā praksē sastop pirmo reizi, tādēļ bija nepieciešami vairāki individuāli mēģinājumi divatā. Es tajos, atskaņojot tikai daļu no klavieru faktūras, pildīju diriģenta funkcijas, lai palīdzētu uztvert un iedzīvināt sarežģītās ritmiskās struktūras. Pakāpeniski nonācām arī līdz skaņdarba idejiskā slāņa atklāšanai, kura interpretācijā Tīna izcēlās ar īpašu niansētību un izteiksmību.

Savukārt kopmēģinājumos ar klarnetisti Laimu Ratnieci-Miltiņu biju patīkami pārsteigta par viņas augsto profesionalitāti un spēju elastīgi sadarboties ar dziedātāju. Laima apliecināja izcīlas prasmes orientēties partitūrā un intuitīvi sekot interpretācijas ievirzei arī tajos brīžos, kad vokālās izteiksmības dēļ dziedātāja veidoja atkāpes no detalizēti izrakstītā ritma zīmējuma.

Kad tehniskās problēmas bija atrisinātas, muzikālās idejas palīdzēja iedzīvināt tas, ka kompozīcija uzrunā ar mūzikā iemiesoto niansēto jutīgumu pret verbālajā tekstā ietvertajām smalkajām emocionālajām noskaņām un toņu niansēm. Tas sasaucas ar principiem, ko apraksta muzikologs Manfreds Bukofcers¹²⁸ darbā *Mūzika baroka laikmetā* (*Music in the Baroque Era*, 1947), – viņš mūziku uzlūko kā emocionālu komunikācijas formu, kurā muzikālā frāze vai žests kalpo kā specifiska afekta reprezentācija. (Bukofzer 1947:385–390) Mūsdienu kontekstā tāda pieceja ļauj analizēt, kā muzikālā valoda atklāj teksta semantisko un emocionālo slodzi, padarot dzirdes pieredzi dziļi personīgu un iedarbīgu. Petraškevičs to sākumposmā panāk ar skaņdarba faktūrā izcili ietvertu tembrāli sapludinātu klarnetes un mecosoprāna skanējumu, veidojot vienotu, nedalāmu akustisko telpu. Plašie lēcieni, glisando un ceturtdaļtoņu pielietojums akcentē nenoteiktības, nedrošības un krišanas sajūtas, ilustrējot tekstu „Lapas krīt, krīt kā no tālienes” (*Die Blätter fallen, fallen wie von weit*). Detalizēti izstrādātas, neregulāras ritmiskās struktūras rada izaicinājumus interpretiem iestudēšanas procesa sākumposmā, taču koncertizpildījumā veicina brīvas, improvizatoriskas un dabiski plūstošas muzikālās domas iespaidu, strukturētā kompozīcijā radot ilūziju par spontanitāti. Klavieres ar būtisku pienesumu muzikālās domas izklāstā ienāk vien 32. t., ienesot spilgtus dinamiskos kontrastus, izmantojot galējos reģistrus un rezonējot ar R. M. Rilkes vārdiem „Un naktīs krīt smagā zeme no visām zvaigznēm vientulībā” (*Und in den Nächten fällt die schwere Erde aus allen Sternen in die*

¹²⁸ Manfreds Bukofcers (*Manfred Fritz Bukofzer*, 1910–1955) – vācu izcelsmes amerikāņu muzikologs.

Einsamkeit). Arī skaņdarba izskaņa veidota ēteriski, klavierēm un balsij savijoties traušlā dialogā un atstājot daudzpunkti un telpu pārdomām.

Otrais dzejolis *Ieiešana (Eingang)* tiek iesākts pēkšņi, bez pārejas pauzes. Jau ar pirmo klarnetes spontāno *ff* klausītāji tiek strauji ievilkti blīvā, tembrāli un ritmiski piesātinātā faktūrā. Izteiktie dinamiskie kontrasti un paaugstinātā ekspresivitāte nosaka šī posma afektīvo virzību. Dzejoļa pirmajā posmā (58.–82. t.) tematiskā uzmanība tiek veltīta vairākkārt iesāktai frāzei „Lai kas tu būtu” (*Wer du auch seist*), līdz beidzot tā tiek pateikta pilnībā vokālajā partijā. Tāpat, ar dažādu emocionālo intensitāti, frāze interpretēta klarnetes un klavieru faktūrā. Šo atkārtojumu pavada pēkšņi emocionāli uzliesmojumi un sinkopēta, sablīvēta ritmiskā struktūra, kur katrs jauns vilnis kalpo kā intensīvs mēģinājums iedziļināties šī jautājuma semantiskajā un eksistenciālajā būtībā.

Nākamais posms (83.–110. t.) iztīrā dzejas rindu „Vakarā iznāc ārā no savas telpas” (*am Abend tritt hinaus aus deiner Stube*). Tas ir pieklusinātāks dinamiskā, pauž satraukumu un nervozitāti, tomēr šie afekti tiek izteikti drīzāk iekšēji, radot noskaņu, kas ir introspektīva un emocionāli saspringta, bet ārēji nenoteikta. Posmā no 111. līdz 122. t. klavieru partija vairākkārt atspoguļo frāzi „kurā tu visu zini” (*drin du alles weißt*), ne tikai izceļot šīs frāzes nozīmi, bet arī apšaubot ideju, vai ir iespējams zināt visu.

Turpinājumā, dominējot smalkām un neuzkrītošām dinamikām, tiek atklāts dzejoļa patiesais vēstījums. Pārejot no atsevišķu frāžu izcelšanas uz pakāpenisku un izgaistošu dzejas izklāstu, skaņdarba noslēgumā klarnetes *ppp* uz vienas garas skaņas saplūst ar rečitējošu, lieliem lēcieniem piesātinātu dziedātājas vēstījumu un pauž izzušanas vieglumu.

Lai gan skaņdarbs ir ritmiski komplicēts, visi pielietotie mūzikas izteiksmes līdzekļi tiek pakļauti kompozīcijas emocionālajam vēstījumam. Muzikālie elementi darbojas kā afektu nesēji, kas tiešā veidā atspoguļo un pastiprina emocionālā stāvokļa nianšes, cieši korelējot ar vārda semantisko slodzi un tā interpretāciju. Mūzikas struktūra tādējādi kļūst par emocionālās semantikas paudēju, kur katrs materiāls kalpo kā konkrēta afekta reprezentācija.

Mums, interpretu komandai manā vadībā, iestudēšanas procesā būtisku lomu ieņēma muzikālā materiāla saturiskās būtības dekodēšana. Tās centrā – simbolu interpretācija un personīgās attieksmes veidošana pret dzejas tekstā pausto. Saturiskās jēgas atklāšana kalpo kā atslēga tehnisko izaicinājumu pārvarēšanai, jo izpratne par muzikālā materiāla emocionālo dimensiju virza interpretatīvos lēmumus un veicina izpildījuma organiska plūduma veidošanos. Lai risinātu ansambļa koordinācijas problēmas tempu maiņu vietās, šī skaņdarba iestudēšanas laikā, kā arī koncertizpildījumā pielietoju diriģēšanas studijās apgūtās prasmes. Dažviet tikai ar uztakts vai nepieciešamības gadījumā ar vairāku mājienu palīdzību (pārejā uz 123. takti, lai

nodrošinātu stabilu un vienotu pulsāciju jaunajā tempā, bija nepieciešama vairāku mājienu iepriekšēja ierādīšana astotdaļkustībā) tika nodrošināta koncertizpildījuma ritmiskā sinhronitāte un muzikālās vienotības saglabāšana ansamblī.

20. nošu piemērs

Jānis Petraškevičs *Rudens. Ieiešana (Herbst. Eingang)* (122.–125. t.)

122 $\text{♩} = 72$

mf *pp* *mp* *pp* *mp* *pp < mp*

mf *p* *mp* *f* *p* *f* *p*

Mit dei - nen Au - gen, welc - he mü - de kaum

Komponists Jānis Petraškevičs par kompozicionālo tehniku apzinātu pielietojumu darbā atklāj, ka viņam bija noteikts plāns jeb sistēma harmonisko krāsu izvēlē, savukārt ritma un faktūras aspekti drīzāk intuitīvi atrasti un atlasīti. Zīmīgi, ka otrā daļa *Ieiešana* tapa pirmā un tikai pēc tam sarakstīts *Rudens*. Komponists piebilst, ka viņam ir visai tipiski nerakstīt skaņdarbu hronoloģiskā secībā. Šis skaņdarbs rakstīts paralēli orķestra jaundarbam *Pretvējš* (*Dead Wind*, 2017/2018), tādējādi vienlaicīgi strādājot gan pie vokālās kameriemūzikas, gan simfoniskā darba. Abi viens otru droši vien ietekmēja, lai arī neapzināti, jo tiešas paralēles materiālos nav. (Petraškevičs 2024)

2.2.3. Evija Skuķe *Sievietība*

Kaut arī koncertprogrammā *Šeit un tagad* Evijas Skuķes cikls *Sievietība* nepiedzīvoja savu pirmatskaņojumu, tomēr vēlos šo apjomīgo skaņdarbu apskatīt, jo tas rakstīts tieši mums, Guntai Gelgotei un man, kā arī pirmatskaņojumu 2022. gada 24. septembrī veicām mēs. To pasūtīja eksperimentālās mūzikas festivāls *Skaņu mežs* savam divdesmit gadu pastāvēšanas koncertam. Cikls rakstīts, rēķinoties ar mūsu tehniskajām, performatīvajām un muzikālajām kvalitātēm. Koncertā *Šeit un tagad* (19.04.2024.) *Mazajā ģildē* cikls tika izpildīts ar minimālām

performatīvajām darbībām starp tā daļām, jo klasiskā koncertzālē tehniskie palīg līdzekļi¹²⁹, kādus var atļauties neakadēmiskākā vidē, nav īsti piemēroti.

Performatīvi krāšņāko un pilnvērtīgāko atskaņojumu cikls piedzīvoja alternatīvās kamer mūzikas festivālā *Sansusī* Aknīstē 2024. gada 11. augustā. Pasākuma gaisotne un skatuves iekārtojums¹³⁰ ļāva iestudēto apvienot ar improvizatoriska rakstura sniegumu. Rīgas Stradiņa universitātes Anatomijas muzejā 2024. gada 10. septembrī cikls skanēja mākslas zinātņu doktores, feminisma teoriju pētnieces Janas Kukaines¹³¹ grāmatas *Viscerālā estētika: afekti un feministiskā māksla postsociālismā* (2024) atklāšanas svētkos. Ārpus Latvijas cikls *Sievietība* visā pilnībā izskanēja 2024. gada 12. februārī Somijā, Helsinku mūzikas centrā, starptautiskajā konferencē *Gender & Musicianship* un daļēji tika atskaņots Vācijā, Tībingenā, 2023. gada 2. oktobrī. Gribētu apgalvot, ka mūsdienu mūzika reti piedzīvo tik daudz atkārtotu atskaņojumu tik īsā laika periodā. Ar *Sievietību* ir citādi, domājams – tematiskās aktualitātes dēļ.

Evija Skuķe ciklā *Sievietība* pauž savu viedokli par sievietes stāvokli sabiedrībā. Cikls veidots septiņās daļās, katrā akcentēta kāda neērtība, apspiestības veids vai sajūta, ar kuru sievietei jāsadzīvo. Tekstus komponiste rakstījusi pati, iespaidojoties no intervijām, grāmatām, sociālos tīklos paustā, kā arī no citiem avotiem. Divas no daļām ir latviešu valodā, trīs – angļu valodā, divas ir bez teksta.

Savā ziņā to varētu uzskatīt kā atbildi latviešu vidējās paaudzes komponista Andra Dzenīša¹³² *Vīriešu dziesmu* divām burtnīcām, rakstītām 2014. un 2015. gadā, kurās no dažādiem aspektiem atklāts vīrieša skatījums uz dzīvi un sievietēm. Šajās dziesmās netrūkst humora, un liela nozīme ir konkrētajiem izpildītājiem – latviešu baritonam Armandam Siliņam¹³³ un pianistam Aldim Liepiņam¹³⁴, kuriem šīs burtnīcas rakstītas.

¹²⁹ Evijas Skuķes cikla *Sievietība* pirmatskaņojums notika kultūras un izklaides centrā *Hanzas perons* 2022. gada 24. septembrī. Horeogrāfe Agate Bankava kopā ar komponisti veidoja izvērstas interlūdiņas starp cikla daļām. Tika plānots, ka sākumā uz skatuves es uzbraucu ar motociklu. Drošības apstākļu dēļ tas tomēr netika atļauts, motociklu es drīkstēju uzstūmt. Tika izmantots ventilators, blenderis, kurš imitēja motocikla rūkšanu, fēns, putekļsūcējs un elektriskā tējkanna – šie priekšmeti ilustrēja sieviešu nevarību, apejoties ar tehniku. Kulminācijā tika uzspridzināts konfeti, savukārt menstruāciju simbolizēja piecus metrus garš sarkans odes audums.

¹³⁰ Koncerts notika centrālajā koncertvietā *Kupols*. Organizatori nenoteica nekādus ierobežojumus, tāpēc mums beidzot bija iespēja izmantot visu sākotnējā koncepcijā paredzēto, ieskaitot braucošu motociklu.

¹³¹ Jana Kukaine (1983) – latviešu filozofe, pētniece.

¹³² Andris Dzenītis (1978) – latviešu komponists.

¹³³ Armands Siliņš (1978) – latviešu operdziedātājs, baritons.

¹³⁴ Aldis Liepiņš (1961) – latviešu pianists, JVLMA profesors.

Interesants darbs latviešu mūzikā par feminisma tēmu ir komponista Platona Buravicka¹³⁵ 2021. gadā veidotais iestudējums *Balss no beletāžas*¹³⁶ ar apakšvirsrakstu *Trīs atrastas balsis, viena pazaudēta opera, daži pārprasti orgāni un divas pašnāvības*. Tas ir starpdisciplinārs mākslas projekts, kurā stāstījums īstenots, apvienojot laikmetīgās dejas, akadēmiskās un eksperimentālās mūzikas, kā arī vizuālās mākslas izteiksmes līdzekļus. Caur muzikālu, kinētisku un verbālu mijiedarbību aktualizēts sievietes balss jēdziens gan tiešā, gan pārnēstā nozīmē. Izrādes konceptuālā ass balstās trīs arhetipisku tēlu – britu sieviešu balsstiesību aktīvistes Emīlijas Deivisones¹³⁷, latviešu komponistes Felicitas Tomsones¹³⁸, kuras opera *Pūt, vējiņi!* saņēma nesaudzīgu kritiku no sava laika mūzikas autoritātēm, kā arī Raiņa¹³⁹ lugas *Pūt, vējiņi!* tēla Barbas – atspoguļojumā. Šie tēli kalpo kā simboliskas atslēgas dzimumu līdztiesības jautājumu atklāšanai līdzīgi kā Evijas Skuķes darbā *Sievietībā*, taču ar atšķirīgu māksliniecisko valodu. Platons Buravickis izmantojis citātus no senas periodikas, bet Evija Skuķe – interneta *memes*, apgalvojumus.

Pirmajā daļā *Tu – sieviete* dzirdami dažādi vīriešu izteikumi par sievieti un viņas lomu sabiedrībā. Demokrātiskā valstī dzīvojam jau vairāk nekā trīsdesmit gadu un 21. gadsimta pirmais ceturksnis tuvojas noslēgumam, tomēr šādi uzskati sabiedrībā vēl sastopami. Tie sasaucas ar indiešu izcelsmes amerikāņu zinātnieces un postkoloniālisma¹⁴⁰ pārstāves Gajatri Čakravorti-Spivakas¹⁴¹ teikto: „Patiešām, ja tu esi nabadzīga, melnādaina un sieviete, tu esi trīskārt pakļauta.” (Spivaka 2014:55) Darbā *Vai pakļautie spēj runāt?* viņa uzdod jautājumu: „Kas būtu jādara elitei, lai uzmanītos, turpinot *konstruēt* pakļautos?” (Spivaka 2014:55)

Šajā cikla daļā Evija Skuķe pievērš uzmanību sabiedrības noteiktajiem sievietes uzvedības un lomu modeļiem, atklāj to sociāli konstruēto raksturu. Dziedātājas vokālā partija, kurā teksts interpretēts no vīrieša skatpunkta, pauž iekšēju pretestību un ironiju. Šī emocionālā

¹³⁵ Platons Buravickis (1989) – latviešu komponists.

¹³⁶ Iestudējumu *Balss no beletāžas* veidoja un izpildīja mākslinieku komanda – horeogrāfija un izpildījums: Inta Balode, Agate Bankava un Agnese Bordjukova, dramaturģija: Maija Treile, scenogrāfija un kostīmi: Elīna Valdmāne, mūzika: Platons Buravickis. Izrādē piedalījās mūziķi Anna Gāgane (klarnete), Aigars Raumanis (saksofons), Kārlis Rērihs (mežrags), Laura Grecka (mecosoprāns) un Monta Martinsone (soprāns).

¹³⁷ Emīlija Deivisona (*Emily Wilding Davison*, 1872–1913) – angļu sufražiste, kura 20. gs. sākumā cīnījās par sieviešu balsīm Lielbritānijā.

¹³⁸ Felicitas Tomsone (1901–1969) – latviešu komponiste un pedagoģe.

¹³⁹ Rainis (īst. vārdā Jānis Krišjānis Pliekšāns; 1865–1929) – latviešu dzejnieks, dramaturgs, tulkotājs, teātra darbinieks, žurnālists un politiķis.

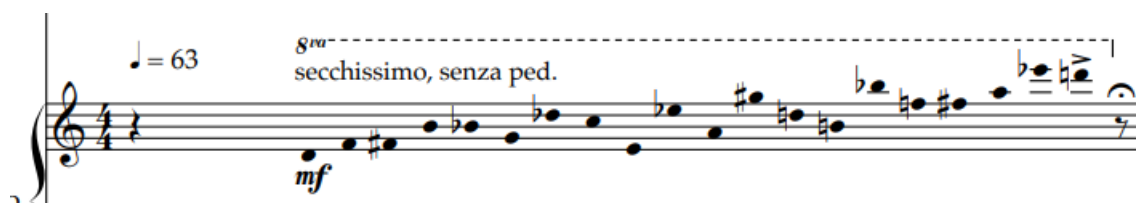
¹⁴⁰ Pauls Daija pēcvārdā Gajatri Čakravorti-Spivakas esejai *Vai pakļautie spēj runāt* raksta, ka postkoloniālisms ir kļuvis par transhistorisku jēdzienu, kuru iespējams attiecināt uz visatšķirīgākajiem apspiešanas un marginalitātes scenārijiem. (Daija 2014:101) Tādējādi apspiestības formas un izjūtas, par kurām runāts Evijas Skuķes *Sievietībā*, arī var tikt skatītas no šī skatpunkta.

¹⁴¹ Gajatri Čakravorti-Spivaka (*Gayatri Chakravorty Spivak*, 1942) – indiešu izcelsmes amerikāņu literatūrzinātniece, Kolumbijas Universitātes (ASV) profesore. Eseja *Vai pakļautie spēj runāt?* tapusi 1983. gadā. Sākotnēji tā bijusi domāta studentiem, bet laika gaitā kļuvusi par vienu no vadošajiem postkoloniālisma studiju tekstiem.

distance tiek muzikāli artikulēta, izmantojot lauzītas, nedabiski veidotas melodiskās līnijas, kuru struktūras pamatā ir visā ciklā lietotā divpadsmit skaņu sērija. Tādējādi tiek radīta izteismīga spriedze starp verbālo saturu un muzikālo izteiksmi, kas uzsver kritisku attieksmi pret attēloto sociālo normu. Cikls sākas ar dziedātājas frāzi „Tu – sieviete”, ko pavada klavieru pasāža, kurā izmantotas pirmās divpadsmit sērijas notis un papildinātas ar vēl astoņu toņu grupu – šīs sērijas atvasinājumu.

21. nošu piemērs

Evija Skuķe *Sievietība*. 1. daļa, klavieru partijas sākums



Kompozīcijas muzikālā attīstība balstīta uz sērijas toņu izkliedēšanu gan vokālajā, gan klavieru partijā plašā reģistrā, turklāt atsevišķi sērijas toņi saskaņā ar verbālā teksta prasībām tiek atkārtoti. Emocionālās ekspresijas kāpinājums tiek panākts, paplašinot un transformējot izmantoto sērijas materiālu.

Pirmajā teikumā (2.–4. t.) komponiste sāk ar pirmajām četrām sērijas skaņām, kas tiek dublētas arī klavieru partijā. Telpiskuma un plašuma sajūta tiek panākta, izkliedējot šīs skaņas dažādās klavieru reģistru oktāvās. Otrajā teikumā sērijas izklāsts sākas no jauna, taču šoreiz tiek izmantotas pirmās septiņas sērijas skaņas; vokālā partija atkal tiek precīzi dublēta klavierēs, papildinot katru toni ar tīru kvartu uz leju no pamattoņa.

Evija Skuķe *Sievietība* (2.–7. t.)

2 *mp* *aplicinoši, ar pārliecību*

S. Solo Ta - vas e - mo - ci - jas vai sa - jū - tas nav ar - gu ments.

Pno. *mp* *pārturēt katru noti*

5 *mf*

S. Solo Ja tas, ko tu dod, nav sa - skai - tāms, tas nav ne - kas.

Pno. *mp*

Trešajā teikumā – jau astoņas skaņas, klavieru partiju kuplinot ar lielas un mazas tercās intervālu. Tikai ceturtajā teikumā beidzot parādās pilns divpadsmit skaņu sērijas materiāls, klavieru partijā tas papildināts ar kvartu un sekundi uz leju no katra vokālā pamattoņa. Seko pilnas sērijas eksponējums kopā ar tās atvasinājumu izteikti asā *secchissimo* artikulācijā un *ff* dinamikā. Viscaur kāpinošo vedumu pēkšņi pārtrauc dziedātājas teikums ar saīsinātu sērijas versiju, klavieru partijā vēl vairāk sabiezinot faktūru. Šī muzikālā epizode kulminē klusuma brīdī, kuru pārtrauc sērijas apvērsums klavieru partijā, noslēdzot frāzes dramaturģisko loku.

Cikla nākamajā posmā sērijas materiāls tiek izmantots apvērstā formā, ar katru teikumu pakāpeniski sabiezinot klavieru faktūru līdz klasteriem. Blīvuma pieaugums kalpo kā spriedzes uzkrāšanas līdzeklis, kas kulminē pēdējā teikumā – tajā ar katru nākamo takti faktūra tiek pakāpeniski reducēta, līdz tiek sasniegts sākotnējais unisona stāvoklis. Ritmiskā organizācija šajā daļā cieši seko dabiskajai valodas intonācijai, imitējot runas plūdumu. Tomēr dziedātājas melodiskās līnijas apzināti fragmentētā un saraustītā izklāsta dēļ, kurā sērijas toņi izklaidēti dažādās oktāvās, tiek radīta pārspīlēta, ironiska un nicinoša noskaņa.

Šī izteiksmes stratēģija pastiprina teksta semantisko ievirzi un uzsver tā kritisko raksturu. Sērijas paplašināšana, apvēršana un atkal sašaurināšana, variēšana ar faktūru un

dinamiskie kontrasti kalpo kā spēcīgs izteiksmes līdzeklis sievietes iekšējā emocionālā stāvokļa attēlojumam. Caur muzikālo valodu ilustrēta sievietes emocionālā neapmierinātība, diskomforts un eksistenciāla bezpalīdzība, kas šajā cikla daļā kļūst par centrālo izteiksmes kodolu.

Komponistes norādījums bija neuzsvērt pārmērīgu precizitāti attiecībā uz pierakstīto ritmisko zīmējumu, bet koncentrēties uz dabiskas runas intonācijas atveidi. Galvenais interpretācijas izaicinājums slēpjas nevis ritmiskā precizitātē, bet gan ansambļa precizitātē, lai saglabātu līdzsvaru starp dziļi emocionālu sniegumu un absolūtu sinhronitāti.

Otrajā daļā *Cikls* Evija Skuķe runā par *dabas nodarīto pārestību* sievietei. Netiek izmantots verbālais teksts, muzikālā dramaturģija balstās uz krasām, bieži pēkšņām emocionālo stāvokļu maiņām, kas kalpo kā metaforiska ilustrācija sievietes hormonālo svārstību – īpaši menstruālā cikla – radītajām psiholoģiskajām un fiziskajām izpausmēm. Šis aspekts atspoguļo ne vien bioloģisku, bet arī sociāli un kulturāli noklusētu pieredzi, ar kuru saskaras visas sievietes, arī tās, kuras neklūst par mātēm. Šīs regulārās ķermeniskās un emocionālās pārmaiņas nereti tiek trivializētas, pat izsmietas, īpaši no vīriešu puses, tādējādi veidojot vidi, kurā sievietēm nākas justies vainīgām par to, kas ir fizioloģiski dabiski. Mūzika šajā kontekstā kļūst par izteiksmes līdzekli, kas ļauj izcelt šīs pieredzes sarežģītību un autentiskumu, pārsniedzot tradicionālās, ar vārdiem izsakāmās robežas.

Gajatri Čakravorti-Spivaka jau iepriekš minētajā darbā apraksta Ziemeļkalkutā pašnāvību izdarījušu meiteni, kura pakārās politisku apsvērumu dēļ, bet darīja to, kad bija sagaidījusi menstruāciju, lai viņas nāvi neasociētu ar nevēlamas grūtniecības iestāšanos. (Spivaka 2014:82–83) Tik ļoti ar šo dabisko parādību tiek saistīts sievietes gods, tātad arī vērtība un statuss.

Muzikālais materiāls balstīts jau iepriekš prezentētajā sērijā, to transformējot visdažādākajos veidos. Klavieru partijas pamatu šajā epizodē veido brīvā ritmā atkārtota viena skaņa – *la*, ar kuras palīdzību tiek radīts uzmācīgs un apnicīgs fons. Mainot skaņas intensitāti, tā vienlaikus kļūst gan monotona, gan psiholoģiski traucējoša – tā pastāvīgi saglabājas kā apakšslāņa spriedzes avots, kas veido emocionāli nospriegotu atmosfēru. Nepārtraukto pulsāciju caurvij dziedātājas un pianista īsas replikas, kas strukturētas kā teatrāli komentāri. Komponiste pie katras frāzes sniegusi detalizētus norādījumus par vēlamo emocionālo stāvokli: *mierīgi, pārsteigums, neizpratne, minot, uzdodot nepatīkamu jautājumu, ar riebumu* u. c.

Evija Skuķe *Sievietība* (22.–25. t.)

Šajā daļā orķestrālā domāšana pielietojama tiešā veidā. Katru repliku var iedomāti orķestrēt. Ja šis būtu orķestra skaņdarbs, tad diriģenta klātesamība nodrošinātu skaidru pulsāciju. Izpildot daļu bez diriģenta, brīvi realizējamie *la* pieļauj skaņdarba interpretāciju veidot improvizatoriski, jo to neregulārais, brīvais paātrinājums un salēninājums akustiski nojauc jebkādu pulsācijas sajūtu. Ar diriģentu šādu skaņdarbu noteikti varētu izpildīt precīzāk, taču esmu droša, ka emocionāli spēcīgāka ir brīvā vēstījuma forma.

Trešā daļa – *I am afraid of m(y own body)en* (*Es baidos no sava ķermeņa*). Jau cikla nosaukumā *Sievietība* iezīmējas centrālais konflikts – sievietes trauksme un piesardzība vīriešu pasaules priekšā, kas netieši pārtop arī pašas ķermeniskuma un dzimumidentitātes problemātikā. Teksta pamatā ir dažādu anonīmu autoru izteikumi, kas iegūti no interneta kultūrā pazīstamās *Inspiration Quote memes* platformas – šo citātu satura tonis ir satraucošs, pat biedējošs. Tomēr kontrastā ar saturisko vēstījumu dziedājums veidots viegli ironiskā, gandrīz bezrūpīgā spīdīgā manierē, kas pastiprina semantisko spriedzi.

Tekstā izteikti vispārināti, bet trāpīgi apgalvojumi par vīriešu uzvedības modeļiem un vardarbības formām pret sievietēm, ar uzsvērtu norādi, ka viņas pret vīriešiem nerīkojas tāpat. Tas akcentē vīriešu pasaules dominējošo un kolonizatorisko dabu. Paradoksāli, bet šie uzskati, lai arī izteikti ironiskā vai satīriskā formā, ir aktuāli ne tikai postkoloniālās sabiedrībās, bet arī mūsdienu demokrātiskajās kultūrās – neskatoties uz ilgstošajiem un daudzveidīgajiem centieniem panākt dzimumu līdztiesību.

Nošu materiāls pierakstīts shematiski. Dziedātājam ir izrakstīta melodiskā līnija, lai dziedātu spirīcuelveidīgo melodisko materiālu, taču nav svarīgi, vai viņa to uzsāk no precīzi norādīta toņa. Klavieru faktūrā iekļauti klasteru sitieni kā impulsi pianista attieksmes paušanai pret katru dziedātājas repliku. Tie ar katru reizi tiek paplašināti, līdz pianists apsēžas uz klaviatūras.

Cikla ceturrtā daļa veidota kā runāta epizode, kas stilistiski imitē publisku uzrunu no tribīnes. Šeit tiek artikulēti dažādi imperatīvi izteikumi par to, kas sievietēm *būtu jāzina, kādām jābūt un ar ko jānodarbojas*. Šie apgalvojumi aizgūti no dažādiem interneta avotiem, kas bieži atspoguļo sabiedrībā cirkulējošos stereotipus un ar dzimumu saistītās normas. Runas teksts ir precīzi strukturēts partitūrā un jāizpilda pianistei un dziedātājam vienlaicīgi. Partitūra nosaka konkrētus vārdus, kuriem jāsakrīt laika ziņā, radot mehānisku, sinhronizētu efektu, kas atgādina formālu propagandas runu vai institucionālu spiedienu.

24. piemērs

Evija Skuķe *Sievietība*, fragments no lasāmās daļas (6.– 8. teikums)

6	A	five things women couldn't do in the sixties
	B	what women should be, shouldn't be, are allowed to be, and don't have to be
7	A	seven leadership lessons men can learn from women
	B	should women be allowed to preach and to lead a church?
8	A	eight things women used to be banned from doing
	B	women should be allowed into church leadership

Pirmatskaņojumā šī cikla daļa man sagādāja vislielāko izaicinājumu, jo skatuviskā praksē līdz šim esmu pieradusi sevi izpaust tikai kā pianiste. Verbālā performance uz skatuves sākotnēji raisīja nedrošību, tomēr tā izrādījās vērtīga pieredze. Ar katru nākamo atskaņojumu pieauga ne vien pārliecība, bet arī arvien vairāk spēju izbaudīt iespēju izpaust iecerēto emocionālo vēstījumu citādā, sev neierastā formā. Šī pieredze paplašināja manu interpretācijas videošanas spektru. Verbālās un teatrālās izteiksmes iekļaušana muzikālajā darbībā paver iespēju tiešākai komunikācijai ar klausītāju, kurā emocionālais vēstījums tiek nodots ne vien caur skaņu, bet arī caur runu, žestu un skatuviskā tēla būtību.

Piektajā daļā *Madona/Whore*¹⁴² nav tieša teksta, bet ar izteiksmīgiem dziedātājas žestiem un emocionāliem izsaučieniem tiek atainota vīrieša kā *kolonizatora* attieksme. Piemēram, *kiss-kiss-kiss*, ko, kā komponiste minējusi, viņa dzirdējusi uz ielas, kad iedzēruši vīrieši šādā pazemojošā veidā pievērš uzmanību garāmejošai sievietei. Visu šo daudzveidīgo emociju virkni pavada komponistes asprātīgi izvēlēti tieši un netieši mūzikas citāti klavieru partijā. Evija Skuķe fragmentāri citējusi komponistu vīriešu (šajā kontekstā – *kolonizatoru*) darbus, kur viņi glorificējoši, nievājoši, ar sajūsmu vai naidu, bet pilnīgi noteikti ar pārākuma sajūtu runā par sievieti savā mūzikā. Izmantotie citāti:

- Francis Šūberts *Mana! (Mein!)* op. 25, Nr. 9 no cikla *Skaistā dzirnavniece (Die schöne Müllerin)* D. 795
- Džakomo Pučīni *Mizetas valsis* no operas *Bohēma* otrā cēliena *Kad es viena pati eju pa ielu (Quando me'n vo' soletta per la via)*
- Roberts Šūmanis *Es neesmu aizvainots (Ich grolle nicht)* op. 48, Nr. 7 no cikla *Dzejnieka mīla (Dichterliebe)*
- Orlando di Laso *Matona, mana dārgā (Matona mia cara)* – LV 663
- Klaudio Monteverdi *Es tiecos pie tevis (Pur ti miro)* – fināla duets no operas *Popejas kronēšana (L'incoronazione di Poppea)*
- Hektors Berliozs *Fantastiskā simfonija: Epizode no mākslinieka dzīves piecās daļās (Symphonie fantastique: Épisode de la vie d'un artiste, en cinq parties)* – op. 14, 5. daļa, klarnetes tēma (mīļotās tēma transformētā veidā)
- Johans Sebastians Bahs, Šarls Guno *Ave Maria*

Tā kā citāti visbiežāk iezīmējas intonatīvā līmenī, to uztveršanai klausītājiem nepieciešama īpaša vērība un muzikālā jutība. Dziedātājas partijā ar asprātību integrētas ar katru citātu saistītās emocijas. Lai gan šīs emocionālās nokrāsas uztveramas arī bez tiešas atsaucē atpazīšanas, mūzikas zemteksts sniedz daudzslāņainu un intensīvāku vēstījumu. Daļā, kas veidota cilpu tehnikā, šī emocionālā un tembrālā daudzveidība pakāpeniski tiek saasināta un transformēta līdz neatpazīstamībai, tādējādi pastiprinot protestējošo noskaņu.

„Starp patriarhālismu un imperiālismu, subjekta veidošanu un objekta radīšanu sievietes figūra izzūd nevis pirmatnējā nebūtībā, bet gan nežēlīgajās svārstībās, kuras pavada „trešās pasaules sievietes” veidošana, mētājot viņu šurpu turpu starp tradīciju un modernizāciju,” raksta

¹⁴² Komponiste izmanto provokatīvu darba nosaukumu, ko varētu tulkot kā *Svētā/Postitūta* Nosaukums aktualizē jātājumu par sievietes dubultstandartizējuma attēlojumu, kas īpaši raksturīgs dienvidu kultūrās – no vienas puses, viņa tiek idealizēta kā mātes tēla iemiesojums, gandrīz vai pielūgta, savukārt, pārkāpjot tradicionālās uzvedības normas, tiek stigmatizēta un nosodīta.

Gajatri Čakravorti-Spivaka jau iepriekš minētajā darbā *Vai pakļautie spēj runāt?* (Spivaka 2014:80) Tas gan ir teikts par sievietēm, kuras ir nesalīdzināmi neapskaužamākā situācijā, nekā tas ir Latvijas sabiedrībā, taču arī mums līdz līdztiesībai ejams tāls ceļš.

Pianistam šī daļa tehniski ir vissarežģītākā – zibenīgi jāpārslēdzas no citāta uz citātu un komponistes oriģinālajiem iestarpinājumiem, kuru pamatā atkal ir tā pati, visa cikla sākumā prezentētā sērija, tikai transformēta visdažādākajos veidos. Katrs citāts pagēr precīzi noslīpētu rakstura un emocionālā noskaņojuma interpretāciju, no izpildītājam prasa momentānas pārejas starp dažādām lomām un emocionālajiem ampuā.

Sestās daļas nosaukums un angļu teksts¹⁴³ aizgūts no Žanīnas Tesori¹⁴⁴ mūzikla *Absolūti modernā Millija* (*Thoroughly Modern Millie*) pirmās dziesmas¹⁴⁵. Šis skatuves darbs vēsta par meiteni, kura 1922. gadā no mazpilsētas dodas uz Ņujorku, lai apprecētos naudas dēļ. Evija Skuķe šo *Sievietības* daļu komponēja ar tekstu, kurš vēsta par sievietēm, kuras dzīvojušas tieši pirms 100 gadiem. Un tomēr vēl aizvien diskusija par vienlīdzību ir klātesoša un aktuāla!

Gan melodiskā līnija, gan faktūra asociējama ar mūziklu. Klavieru partija apzināti vulgarizēta, izmantojot tikai trīsskaņus, izkārtotus figurācijās. Sākumā figurācijas labajā rokā izrakstītas sešpadsmitdaļās, tad pakāpeniski, veidojot emocionālo kāpinājumu, pāriet kvintolēs,

¹⁴³ *Everything today is thoroughly modern,
Bands are getting jazzier,
Everything today is starting to go,
Cars are getting snazzier
Men say its criminal what women will do,
What they're forgetting is thid is nineteen twenty two!
Have you seen the way they kiss in the movies?
Is n't it delectible?
Painting your lips and pencil lining your brow
Now is quite respectable.
Goodbay good'goody girl!
I am changing and how!
So beat the drums, 'couse here comes thoroughly modern Woman now!*

Mūsdienās viss ir ļoti moderns,
Grupas kļūst džežīgākas,
Viss šodien attīstās,
Automašīnas kļūst arvien stilīgākas.
Vīrieši saka, ka tas, ko sievietes dara, ir noziedzīgi.
Viņi aizmirst, ka ir tūkstoš deviņi simti divdesmit otrais gads!
Vai esat redzējuši, kā viņi skūpstās filmās?
Vai tas nav apburoši?
Krāsojot lūpas un ar zīmuli izzīmējot uzacis...
Tagad izskatās cienījami.
Ardievu, jaukā, labā meitene!
Es mainos – un kā vēl!
Sītiēt bungas, jo tagad nāk pilnīgi moderna sieviete!

¹⁴⁴ Žanīna Tesori (*Jeanine Tesori*, 1961) – amerikāņu komponiste.

¹⁴⁵ Teksta autors Diks Skanjans (*Dick Scanian*, 1960) – amerikāņu rakstnieks un aktieris.

vēlāk sekstolēs un septolēs, līdz kulminējošajā zonā trīsdesmitdivdaļas veido pārspīlēti intensīvu, tremolo veida trīsskaņu ņirboņu. Komponistei izdevies panākt pārspīlēti spožu, uz bezgaumības robežas balansējošu eiforiju, ar kādu galvenā varone stāsta par moderno sievieti.

Cikla noslēdzošajā daļā *Mēnešreižu dzejolis* Evija Skuķe, izmantojot pašas sacerētu dzeju, asociatīvā veidā runā par menstruāciju pieredzi. Tekstā dažādos aspektos un noskaņās pieminēta sarkanā krāsa, kas kalpo kā simbolisks līdzeklis gan fizioloģisko izjūtu attēlojumam, gan ideoloģiskai kritikai – sarkanās krāsas spektrs paplašināts līdz Staļina un komunistiskā režīma reprezentācijai. Dzejā atspoguļoto tēlu muzikālo atveidi komponiste realizē caur fragmentāriem, īslaicīgiem klavieru citātiem labajā rokā, kamēr kreisajā rokā dominē nepārtraukta astotdaļnošu kustība, radīta no tās pašas sērijas, kas caurvij visu ciklu. Daļas dramaturģijā integrēti arī asprātīgi muzikālie citāti. Zīmīgs ir Jāzepa Vītola *Gaismas pils* – vārds „asiņaina” no frāzes „asiņaina diena ausa”. Šāda intonatīvās atsaucē izmantošana piešķir nacionālajam kultūras simbolam ironisku, pat provokatīvu nozīmes nobīdi.

25. nošu piemērs

Evija Skuķe *Sievietība. Mēnešreižu dzejolis* (8.–12. t.)

The musical score shows a voice line and a piano accompaniment. The voice line has lyrics: "grūtās, slimās, a - si-ņai-nās, kritiskās sieviešu donordienas ir mē-ne-ša skais-tā-kais". The piano part consists of a continuous eighth-note pattern in the left hand and chords in the right hand, with dynamic markings like *f* and accents.

Evija Skuķe izmanto arī citātu no Borisa Reznika¹⁴⁶ dziesmas *Atmostas Baltijā*, kurš savukārt asociē dziedātājas izrunāto vārdu „brīvās”. Šādi spēlējoties, komponiste rada rotaļīgu, mākslīgi pacilātu noskaņu. Pianista izaicinājums ir attiecīgajā raksturā iespēlēt visas replikas, nezaudējot vienmērīgo, savā ziņā rokmūziku stilizējošo pulsu kreisajā rokā.

Manuprāt, tieši aktuālā tematika un asprātīgais veids, kādā Evija Skuķe runā par sieviešu problēmām, neatrisinātiem jautājumiem un diskrimināciju, ir šī cikla veiksmes atslēga. Tāpēc tas jau ir piedzīvojis tik daudzus atskaņojumus un skanēs vēl. Priecē, ka arvien biežāk mūzikā ienāk arī sociāli naratīvi. Mūzika tomēr ir iedarbīgs veids, kā pievērst sabiedrības uzmanību, izteikt emocionāli un reizē intelektuāli mērķētu vēstījumu.

¹⁴⁶ Boriss Reznīks (1947) – latviešu estrādes mūzikas komponists.

2.3. *Priekšnojautas*

Trešā koncertprogramma, ko veidoju doktorantūras studiju procesā, norisinājās 2025. gada 17. aprīlī *Mazajā ģildē*. Tā izdevās sastāvu ziņā visdaudzveidīgākā, un satura ziņā – visvienotākā no visām trim manis veidotajām programmām. Sastāvs variē no klavierēm solo līdz divpadsmit cilvēku ansamblim, savukārt saturiskā līmenī koncertprogrammā *Priekšnojautas* es aicinu klausītājus iedziļināties aktuālās tēmās, par kurām grūti nedomāt ģeopolitisko norišu kontekstā. Jau labu brīdi pasaule, jo īpaši Eiropa, meklē veidus, kā samazināt cilvēku atstāto ekoloģisko pēdu, kā palēnināt klimata izmaiņas, kā dzīvot zaļāk. Taču Krievijas pilna mēroga iebrukums Ukrainā un pēdējos mēnešos sašķobījušās vērtības demokrātiskajā pasaulē šo prioritāti novirzījušas otrajā plānā, liekot visus spēkus koncentrēt militārai gatavībai aizstāvēties. Pārsteidzoši, cik ļoti ārējie apstākļi var mainīt nozīmīgas cilvēces daļas domāšanas virzienu un darbības trajektoriju no *saudzēt* uz *iznīcināt*, kaut arī aizstāvoties!

Veidojot šo koncertprogrammu, arī pētnieciskajā darbā biju būtiski pavisinājies uz priekšu un tuvojos noslēguma posmam. Iedziļinoties vienā no diriģenta domāšanas aspektiem, kas saistīts ar programmas veidošanu, veiksmīgas koncertprogrammas izstrādes atslēgu saskatīju rūpīgā repertuāra izvēlē, kam jau gatavošanās sākumposmā pievērsu īpašu uzmanību. 2024. gada septembra beigās kļuva zināms, ka Valsts kultūrkapitāla fonds ir piešķīris atbalstu Evijas Skuķes jaundarba tapšanai soprānam un vienpadsmit instrumentiem, kura tematika vērsta uz ekoloģiskās krīzes jautājumiem. Savukārt oktobrī ar mecosoprāna Tīnas Gelneres palīdzību atklāju, ka arī norvēģu komponiste Maja Ratkje jau 2008. gadā ir radījusi darbu mecosoprānam un klavierēm ar līdzīgu tematisko ievirzi. Pamattēma koncertam bija noformulēta, taču izjutu iekšēju pretrunu un diskomfortu – šībrīža apstākļos ekoloģijas problēmu aktualitāti militārie konflikti liek pārvērtēt, un gan mana, gan visas sabiedrības uzmanība tagad ir pievērsta karam. Tāpēc sāku meklēt pēc satura un instrumentālā sastāva atbilstošu darbu par kara tēmu, lai akcentētu kontrastu, ko pēdējo trīs gadu notikumi ir ieviesuši sabiedrības domāšanā.

Tā kā neizdevās atrast skaņdarbu, kas pilnībā atbilstu manai iecerei gan tematiski, gan instrumentālā sastāva ziņā, pieņēmu lēmumu radīt skaņdarbu par kara tēmu pati, izmantojot identisku instrumentālo sastāvu kā Evijas Skuķes jaundarbā.

Savā pētījumā īpaši uzsveru pianista solo skaņdarbu izpildīšanas nozīmi ansambļa snieguma pilnveidošanā, un, ņemot vērā manu iepriekšējo pieredzi un gandarījumu par Jāņa

Petraškeviča darba *Rudens. Ieiešana (Herbst. Eingang)* mecosoprānam, klarnetei/basklarnetei un klavierēm iestudēšanu iepriekšējā programmā, biju patiesi priecīga uzzināt, ka komponists nesen radījis Robertam Flaicam¹⁴⁷ veltītu klavierdarbu *Klusā balss*. Šis skaņdarbs lieliski iederējās manas programmas struktūrā, jo tā ēteriskās un vienlaicīgi ekspresīvās būtības apvienojums kalpo kā simbolisks izpausmes līdzeklis koncerta koncepta papildināšanai. Tas atklāj ideju, ka indivīds kā atsevišķa būtne šajos plašajos un destruktīvajos procesos diemžēl nespēj būtiski ietekmēt notiekošo.

2.3.1. *Lelde Tīrele Priekšnojautas*

Darba *Priekšnojautas* interpretācijas veidošanas ceļu es spēju raksturot un analītiski izvērtēt visprecīzāk, jo esmu tieši iesaistīta visās tā izstrādes fāzēs – sākot no idejiskās koncepcijas formulēšanas un komponēšanas līdz iestudēšanai un koncertizpildījumam, kurā vienlaikus biju gan pianiste, gan diriģente un daļēji arī režisore. Tāda visaptveroša līdzdalība ļauj analizēt procesu no daudzdimensionāla skatpunkta, apvienojot radošo praksi ar kritisku refleksiju. Un tāpēc es varu sniegt padziļinātu ieskatu mākslinieciskajā pieredzē, izceļot ne tikai racionālos lēmumus, bet arī emocionālos un intuitīvos aspektus, kas ietekmēja interpretācijas veidošanu.

Nemot vērā darba tematikas emocionālo intensitāti un smagumu, būtisku daļu no procesa aizņēma idejiskā līmeņa izstrāde, kam veltīju vairākus mēnešus. Salīdzinoši īsu laiku aizņēma kompozīcijas fiksēšana nošu materiālā, jo idejiskā koncepcija bija pilnībā nobriedusi jau ilgi pirms pieraksta uzsākšanas. Šis fakts norāda uz nozīmīgu priekšnoteikumu radošajā procesā – intensīvu un ilgstošu darbu pie mākslinieciskās ieceres formulēšanas, kas ļāva notācijās posmu veikt mērķtiecīgi un koncentrēti.

Skaņdarbā *Priekšnojautas* apzināti izmantoju identisku mūziķu sastāvu tam, kādu Evija Skuķe bija iecerējusi darbā *Zemes sēras. Zemes gaviles (Lamento della Terra. Esultanza della Terra)*, tādējādi abiem darbiem tika piešķirts vienots tematiskais vēstījums un vizuālais noformējums. Šāds konceptuāls lēmums kalpoja ne tikai kā mākslinieciskas saiknes veidošanas instruments starp kompozīcijām, bet arī kā veids, kā pastiprināt kopīgo vēstījumu, kas aptver zemes un cilvēces attiecību emocionālo un eksistenciālo dimensiju. Tas izgaismo kara nodarītā ļaunuma smagumu un pretrunu starp cilvēces nepieciešamību aizsargāt sevi kara apstākļos un

¹⁴⁷ Roberts Flaics (*Robert Fleitz*) – amerikāņu izcelsmes pianists, šobrīd dzīvo Somijā. 2024. gadā ierakstījis solo albumu ar Baltijas komponistu klaviermūziku, kura nosaukums, tāpat kā albumā ietvertais Jāņa Petraškeviča skaņdarbs, ir *Klusā balss*.

vienlaikus saglabāt ekoloģiskās apziņas centienus. Šī tematiskā spriedze atspoguļojas gan muzikālajā materiālā, gan skatuviskajā risinājumā, veidojot daudzslāņainu daudznozīmju telpu.

Koncertprogrammas pirmajā daļā, atskaņojot Jāņa Petraškeviča un Majas Ratkjes darbus, mēs abas ar mecosoprānu Tīnu Gelneri uzstājamies sarkanos koncerttērpos. Tāds vizuālais kods signalizē briesmas, nemieru un tuvojošos draudu sajūtu. Otrajā daļā, pēc skatuves pārkārtošanas lielajam sastāvam, emocionālās spriedzes pastiprināšanai tika mainīta arī vizuālā koncepcija – visi divpadsmit mūziķi uz skatuves uznāca, tērpušies kamuflāžas kreklos, tumšās biksēs un armijas zābakos. Šis vizuālais risinājums kalpoja kā spēcīga simboliska metafora, kas uzdod jautājumu: kā mainītos mūsu lomas un identitāte brīdī, ja koncerttērpus nāktos nomainīt pret armijas formas tērpiem?

Darba iestudēšanas un interpretācijas process noritēja salīdzinoši raiti, jo, esot gan komponiste, gan diriģente, varēju sniegt precīzas norādes par muzikālā materiāla izpildes veidu un raksturu. Īpaši būtiska loma šajā skaņdarbā ir katra ansambļa dalībnieka individuālajam pienesumam, jo partitūrā esmu iekļāvusi verbālā vēstījuma elementus, kur katrs mūziķis noteiktā, tam speciāli paredzētā brīdī pauž savu personīgo attieksmi pret Krievijas 2022. gada 24. februārī uzsāktu pilna mēroga iebrukumu Ukrainā, ar to saistītajiem procesiem Eiropā un pasaulē. Šis kompozicionālais risinājums padara katru atskaņojumu neatkārtojamu, jo stāstus rada paši mūziķi, balstoties konkrētā brīža izjūtās. Esmu pārliecināta, ka pat tad, ja starp atskaņojumiem būtu pagājis pavisam īss laika sprīdis, arī tad skaņdarbs skanētu atšķirīgi un iegūtu jaunu emocionālo nokrāsu. Tāda pieeja saskan ar laikmetīgās mūzikas tendencēm, kurās komponisti bieži veido atvērtas formas, kas ļauj izpildītājiem piedalīties muzikālā naratīva veidošanā un pielāgot to pašreizējām emocionālajām un sociālajām realitātēm.

Skaņdarbā izmantota cilpu (*loop*) tehnika, kur katrs mūziķis noteiktā brīdī uzsāk jaunu cilpu, diriģentam ierādot partitūrā norādītās posmu maiņas. Cilpu garumi atsevišķās partijās nesakrīt, tādējādi muzikālais materiāls katrā posmā sākotnēji iezīmējas, bet tālāk transformējas un saplūst ar citiem tembrālajiem slāņiem, veidojot sonoristiski bagātīgu faktūru. Rezultātā rodas skaņu lauks, kurā apzināti tiek izklaidēta skaidri definēta ritmiskā pulsa izjūta. Tikai daži posmi ir komponēti konkrētā, visiem instrumentiem vienotā taktsmērā, kas kalpo kā kontrapunkts pārējam haotiskajam plūdumam. Šāda kompozicionālā pieeja akcentē nenoteiktību un nestabilitāti, kas ir darba tematiskais kodols. Bieži izmantotās disonējošās septīmu saskaņas un tikai vāji nojaušamais, mainīgais tonālais centrs pastiprina eksistenciālas bezcerības un emocionāla saspīlējuma atmosfēru. Šis muzikālais risinājums atspoguļo darba galveno ideju – refleksiju par kara realitāti un cilvēka iekšējo stāvokli tādu satricinājumu laikā.

Šādu performatīvi atvērtu pieeju ilustrē arī Džona Keidža metode, kuru viņš izklāsta grāmatā *Klusums. Lekcijas un raksti* (*Silence. Lectures and writings*, 1961), aprakstot skaņdraba *Mainu mūzika* (*Music of Changes*) izpildījumu: „Es nolēmu veidot lekciju, kuras ilgums atbilst skaņdarbam *Music of Changes* (katra teksta rindiņa, vai tā būtu runa vai klusums, tiek izpildīta vienas sekundes laikā). Tātad ikreiz, kad pārtraucu runāt, tiek atskaņota attiecīgā daļa. Mūzika nevalda pār runu, bet ir dzirdama tikai runas pārtraukumos, kas, līdzīgi kā paši rindkopu garumi, tiek noteikti, izmantojot nejaušības principu.” (Cage 1961:18) Šī metode uzsver kompozīcijas kā atvērtas sistēmas raksturu, kurā interpretētājs daļēji kļūst par līdzautoru, līdzīgi kā tas notiek arī manā darbā *Priekšnojautas*, tikai tajā mūziķu stāsti nav ierobežoti konkrētā laikā un nav izvietoti pauzēs, bet uzslāņojas muzikālajam materiālam.

Skaņdarba *Priekšnojautas* sākotnējie mēģinājumi tika vērsti uz laika ekonomiju un muzikālā materiāla strukturālu apguvi, tādēļ verbālās epizodes tika izlaistas vai iestarpinātas saīsināti. Tas ļāva mērķtiecīgi koncentrēties uz cilpu maiņu orientieriem, kā arī uz interpretācijas un formas robežlīniju noteikšanu. Šis posms bija īpaši nozīmīgs man kā diriģentei, lai izsecinātu, kurās epizodēs nepieciešama aktīva vadība un kur pietiek ar minimāliem norādījumiem vai vizuālu kontaktu ar izpildītājiem. Tādēļ dažas epizodes diriģēju pilnībā, nodrošinot vajadzīgo precizitāti, savukārt citās pietika ar posmu sākumu un tempa ierādīšanu. Atsevišķos brīžos varēja izlīdzēties ar acu kontaktu, lai uzsāktu konkrēta mūziķa stāstījuma daļu.

Strukturāli skaņdarbu var iedalīt divos lielos posmos. Pirmajā dominē ritmisks klavieru stīgu strinkšķinājums, kas ievirza klausītājus četru ceturtdaļu taktsmēra sajūtā. Lai arī dažās instrumentu partijās šis impulss tiek nobīdīts cilpu sistēmas ietvaros, kulminācijas zonā tas kļūst centrāls – īpaši lejupejošo astotdaļu sekvenču formā, kas tiek izpildītas ar mediatoru pa klavieru stīgām, tās pārtraucot ar neregulāriem sitieniem pa zemā reģistra stīgām. Pakāpeniski faktūrai pievienojas visi instrumenti, līdz emocionālā spriedze sasniedz kulmināciju, noslēdzoties ar intensīvu bungu kadenci.

Pēc dramatiska klusuma skaņdarbs atsākas klusinātā dinamikā, pakāpeniski pārtopot nekvadratiskā, vientulības caurstrāvētā melodijā 5/4 taktsmērā. Atšķirīgie cilpu garumi veido plūstošas un mainīgas struktūras jeb mobilas formas, kas vēl vairāk pastiprina depresīvas bezcerības izjūtu. Skaņdarbs, arvien sīkāk fragmentējot melodisko kodolu, tuvojas izskaņai, kur motīvu intonācijas un mirgojošas pasāžas klavieru diskantā ar uzkrītošu neregularitāti kļūst par galvenajiem izteiksmes līdzekļiem. Pēdējais skaņdarba impulss ir dziedātājas stāsts, pēc kura bez pārtraukuma seko komponistes Evijas Skuķes darbs, kas tiek sākts ar soprāna solo, imitējot etniska rakstura dziedājumu.

Klavieres es nolēmu novietot skatuves centrā ar taustiņu daļu pret klausītājiem un pilnībā noņemt tām vāku. Kau arī izpildījuma laikā atrados ar muguru pret publiku, svarīgāk bija nodrošināt vizuālo kontaktu ar ansambļa dalībniekiem, lai varētu efektīvi koordinēt visu vienpadsmit mūziķu darbību gan savā skaņdarbā *Priekšnojautas*, gan Evijas Skuķes kompozīcijā. Pilnībā atvērtais instruments un tā novietojums telpā akcentēja manu dubulto funkciju šo skaņdarbu iestudēšanā un interpretācijas veidošanā – esmu pianiste un diriģente, vienlaikus iesaistos izpildījumā, kā arī veicu jaundarbu muzikālo vadību.

Kad mēģinājumā pirmo reizi izpildījām skaņdarba pilno versiju, kurā katrs mūziķis iekļāva savu personīgo un dziļi izjusto stāstu, pieredze izrādījās emocionāli satricinoša visiem dalībniekiem. Nozīmīgi, ka šis intensīvais pārdzīvojums notika tieši mēģinājuma laikā, jo koncertā tas ļāva vieglāk koncentrēties uz muzikālā materiāla precīzu izpildījumu un nodrošināja emocionālo līdzsvaru. Biju aizkustināta un patiesi pateicīga par visu iesaistīto mūziķu atsaucību un gatavību piedalīties šajā neparasti personiskajā procesā, atklājot savus individuālos stāstus plašākas publikas priekšā. Šī atklātība un uzticēšanās būtiski veicināja darba emocionālo iedarbību un autentiskumu.

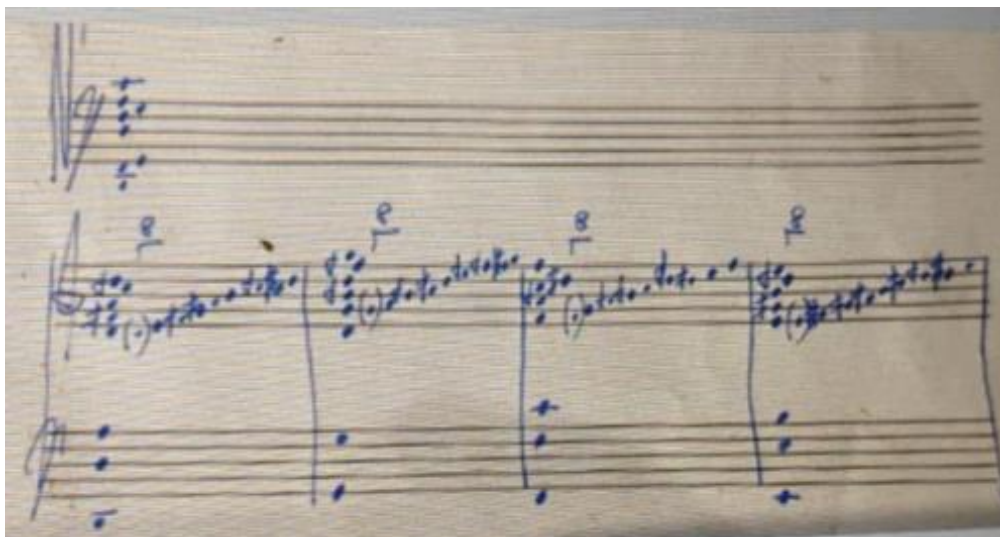
2.3.2. Evija Skuķe *Zemes sēras. Zemes gaviles. (Lamento della Terra. Esultanza della Terra)*

Evijas Skuķes darba filozofisko būtību raksturo citāts no prinča Viljama intervijas ar seru Deividu Atenboro¹⁴⁸ 2019. gadā Davosā, kur notika Pasaules Ekonomikas forums (*World Economic Forum*) – Atenboro uzsvēra cilvēces atkarību no dabas un nepieciešamību saglabāt veselīgu planētu: „Mums jāapzinās, ka katrs elpas vilciens un katrs ēdiens, ko uzņemam, nāk no dabas pasaules. Ja mēs kaitējam dabai, tad kaitējam paši sev. Mēs esam viena vienota ekosistēma. Tas nav tikai jautājums par skaistumu, interesi vai apbrīnu – cilvēka dzīvības būtiska sastāvdaļa ir vesela planēta.” (Chainey 2019)

Skaņdarba strukturālais pamats balstīts intonatīvā kodolā, kas kalpo par izejas punktu Evijas Skuķes apjomīgā darba abu daļu muzikālajai attīstībai. Dziedātājas partija ir bez teksta.

¹⁴⁸ Deivids Atenboro (*Sir David Attenborough*, 1926) – britu dabaszinātnieks, televīzijas pārraižu veidotājs, daudzu dokumentālo filmu par dabu autors.

Evija Skuķe *Zemes sēras. Zemes gaviles (Lamento della Terra. Esultanza della Terra)*. Intonatīvais kodols



Kompozīcija veidota, integrējot baroka, džeza un spektrālās mūzikas elementus, kas kalpo kā instrumenti šķietami vienkāršā tematiskā materiāla transformācijai. Sākotnēji izteikti askētiskā soprāna solo līnija pakāpeniski tiek harmoniski ietverta, izmantojot klasisku, čakonisku harmonisko pamatu, kas balstīts stereotipiskā tonikas, subdominantes, III un II pakāpes kvadrātiskā secības atkārtojumā re minorā. Audzējot faktūru, instrumentāriju un dinamiku, variējot un ar piebalsīm papildinot muzikālo materiālu, komponiste noved attīstību līdz kulminācijai. Brīdī, kad dziedātāja pārtrauc savu dziedājumu, muzikālo domu *ff* dinamikā turpina attīstīt instrumentālais ansamblis. Pēc astoņām taktīm tonālajā un skaidrajā materiālā ienāk ceturtdaļtoni un apzināti disonējoši elementi. Temps pakāpeniski, bet neatgriezeniski tiek salēnināts, radot nenoteiktību, tāpēc klausītājiem rodas sajūta par pašsaprotamas attīstības izšķīšanu un sašķobīšanos.

Ar deformēto intonāciju palīdzību epizode veido spēcīgu asociatīvo saikni ar ekoloģisko krīzi un klimata pārmaiņām, tiek uzsvērta cilvēces radītās destruktijas neatgriezeniskā ietekme. 78. taktī līdzšinējā muzikālā sistēma, kas tika balstīta relatīvi stabilā harmoniskajā plānā, tiek mērķtiecīgi izjaukta. Vēl desmit taktis tiek saglabāta kontrabasa un fagota basa funkcija, kas kalpo kā pēdējais stabilitātes atgādinājums. Taču arī šī balss izzūd, atstājot vien viļņveida kustības stīgu un pūšaminstrumentu partijās, kas rada haotiskas, amorfas faktūras iespaidu. Katra instrumenta neatkarīgā ritmiskā organizācija un figūru izklāsts papildus akcentē kārtības sabrukumu un strukturālās vienotības zudumu.

Šī posma atskaņošana praktiski nebūtu iespējama bez diriģenta klātbūtnes. Autores tempa izvēle ir ārkārtīgi lēna (ceturtdaļņošu vērtība ≈ 40 sitienu minūtē). Sākot ar 88. takti, komponiste apzināti nojauc jebkādu dzirdami uztveramu ritmisko regularitāti.

27. nošu piemērs

Evija Skuķe *Zemes sēras. Zemes gaviles (Lamento della Terra. Esultanza della Terra)* (101. t.)

22

Visi instrumenti izmanto arī ceturtdaļņošu sistēmu, tādējādi klavieru temperētais skanējums kļūst lieks, ļaujot man šajā fragmentā pildīt vienīgi diriģentes funkcijas. Īpaši izaicinoša ir precīza iestāšanās pēc ilgstošām pauzēm (vairāk nekā desmit takšu garumā), kas īpaši attiecināma uz fagota, čella un kontrabasa partijām. Šādā lēnā un nekvadrātiskā faktūrā

diriģenta funkcija kļūst īpaši nozīmīga, jo nepieciešams nodrošināt pilnvērtīgu vadību un kontroli gan pār mūziķu iestājām, gan dinamiskajām niansēm. Tāpēc pianista dubultā funkcija – kā izpildītāja un kā diriģenta – šī skaņdarba kontekstā kļūst būtiska un neatņemama.

Aizvedot haotisko materiālu līdz maksimālam dinamiskam kāpinājumam, ar dzīvespriecīgu, ceturtdaļtoņiem bagātu obojas solo sākas otrā daļa *Zemes gaviles (Esultanza della Terra)*. Lai gan ritmiskā struktūra šajā posmā ir salīdzinoši skaidrāka, diriģenta aktīva iesaiste joprojām ir būtiska, jo šķietami stabilo 4/4 taktsmēra izjūtu apzināti destabilizē neregulāras ritmiskās figūras, kas sadalītas starp dažādām instrumentu grupām. Pianista izaicinājums šajā posmā ir saistīts ar divkāršās funkcijas izpildi – vienlaikus realizējot diriģēšanas uzdevumus un fiziski iesaistoties stīgu raustīšanās. Pianists dublē soprāna partiju, kas ir svarīgi ne vien mākslinieciskā ziņā, radot kokles tembram līdzīgu skaņējumu, bet arī tehniski – lai nodrošinātu soprāna intonatīvo precizitāti, ņemot vērā ceturtdaļtoņu pielietojumu lielākajā daļā instrumentālo partiju.

150.–165. t. seko kamerisks, koloristiski savdabīgs posms, kurā šīs daļas ar ceturtdaļtoņu palīdzību deformēto galveno tēmu spēlē pikolo flauta un oboja unisonā. Pavadošo līniju nodrošina smalks un neuzkrītošs perkusiju fons. Šī posma izpilde izrādījās īpaši izaicinoša tehniskā ziņā, jo pūšaminstrumentu spēlē katrai skaņai ir sava klapīšu kombinācija, savukārt ceturtdaļtoņus iespējams vai nu intonēt ar elpas balsta un lūpu palīdzību, vai meklēt jaunas klapīšu kombinācijas. Akustiski pie cilvēku dzirdei ierastās, gadsimtiem nostiprinājušās pustoņu sistēmas ceturtdaļtoņi rada intonatīvi neprecīzas spēles iespaidu. Lai arī individuāli ceturtdaļtoņu intonēšana ir iespējama, to ideāla saskaņošana diviem pūšaminstrumentiem unisonā ir ārkārtīgi komplicēts un īpašu ansamblisku precizitāti pieprasošs uzdevums.

Sākot ar 166. takti, skaņdarba dramaturģijā iestājas jauns posms, kurš simboliski atspoguļo „zemes gavilēs” izteiktu reakciju uz cilvēces bojāeju un iespējamu jauna dzīvības cikla sākumu. Šajā daļā komponiste atteikusies no iepriekš izmantotās ceturtdaļtoņu sistēmas un atgriezies pie skaidri tonālas valodas, kurā dominējošs ir sol mažors. Harmoniskā struktūra iegūst lielāku krāsainību, periodiski pielietojot pazeminātās II, III un VII pakāpes. Faktūra un dinamika tiek pakāpeniski intensificēta, kulminējot apokaliptiskas, ritmiski ekspresīvas dejas formā, ar kuru noslēdzas ne tikai šis skaņdarbs, bet arī koncertprogramma kopumā. Lai arī noslēguma posms ir ritmiski strukturēts un stabila pamatu nodrošina bungu komplekta partija, tā ievērojamais apjoms (166.–261. t.) un ritmisko akcentu izklienēšana pa dažādām taktsdaļām apgrūtina intuitīvu takts sākuma uztveri. Šī iemesla dēļ pianista – diriģenta funkcija vēl aizvien ir aktuāla, kaut arī biežās klavieru faktūras dēļ atsevišķas iepriekš sarunātas atslēgas vietas iespējams ierādīt vien ar galvu vai ķermeni kopumā.

Evijas Skuķes skaņdarba iestudēšana pieprasa no visiem iesaistītajiem mūziķiem augstu profesionālo meistarību. Soprána partija veidota, ņemot vērā komponistes ciešo sadarbību ar solisti – Lietuvā dzīvojošo izcilo latviešu dziedātāju Guntu Gelgoti. Skaņdarba interpretācija citā izpildītāju sastāvā varētu būt sarežģīta, jo nepieciešams soprāns ar plašu diapazonu, izteismīgu skanējumu un izteiktu māksliniecisko harizmu, kā arī pianists, kurš spēj efektīvi apvienot instrumenta spēli ar diriģenta funkcijām. Ne mazāk nozīmīga ir ansambļa augstā atbildība pret partitūrā iemiesoto ieceri un pilnīga mākslinieciskā atdeve.

Evija Skuķe sava darba tematisko kodolu raksturojusi šādi: „Man sāp tas, kā tu, darot pāri man, dari pāri sev. Meklēdams vieglākos ceļus, tu ej arvien dziļāk biezoknī, no kura ārā tik drīz vairs nebūs tev pa spēkam. Nogalinot mani, tu nogalini sevi, bet mani nogalināt nav iespējams – es esmu dzīvība. Tu nomirsi, bet es palikšu. Citādāka, bet dzīva. *Esultanza della Terra.*”

Manuprāt, abi skaņdarbi – *Priekšnojautas* un *Zemes sēras. Zemes gaviles* – savstarpējā mijiedarbībā iegūst papildu saturisko un emocionālo slāni, kas, iespējams, netiktu pilnvērtīgi atklāts, ja katrs no tiem tiktu atskaņots atsevišķi. Tieši šādā kombinācijā, koncertprogrammas *Priekšnojautas* **kopīgā koncepta** ietvaros, katrs darbs ne tikai papildina viens otru, bet arī iegūst paplašinātu nozīmi, izvērstākas interpretācijas iespējas, lielāku iedarbības spēku un spēj dziļāk uzrunāt klausītājus.

Uzskatu, ka doktorantūras studiju laikā, apgūstot diriģēšanas pamatus un pētot ar to saistīto literatūru, esmu ieguvusi spēju skaidrāk strukturēt un analītiski pamatot savas interpretatīvās izvēles skaņdarba iestudēšanas procesā. Diriģenti koncertos parasti vada orķestri, turot sev priekšā partitūru, taču mācību procesa laikā profesors Imants Resnis visu apgūstamo materiālu liek diriģēt no galvas, to pamatojot ar nepieciešamību visu partitūru, kas ietver formu, faktūras slāņu izkārtojumu, dinamisko plānu, interpretatīvās vēlmes un mākslinieciskos akcentus, izstrādāt jau partitūras studēšanas gaitā un spēt domāšanā aptvert un paredzēt, vēl pirms iedzīvināšanas diriģenta žestā. Roka seko domai, nevis otrādi. Visi Imanta Resņa studenti labi zina viņa izteicienu: „Partitūrai jābūt galvā, nevis galvai partitūrā.” Šādā veidā studējot nošu materiālu, tiešām ir ievērojamas atšķirības skaņdarba uztverē. Spēlējot klavieres, man nav svarīgi izpildījuma laikā apzināties, tieši cik taktis veidoju vienu muzikālo domu, uz kura sitiena taktī notiks dramaturģisks pavērsiens. Izpildītājmākslinieks to dara intuitīvi, vadoties pēc muzikālā materiāla attīstības, toties diriģentam, lai iepriekšējā žestā sagatavotu jebkuras izmaiņas, šāda domāšana ir neaizstājama.

Mēģinājumu laikā ar dziedātājiem konstatēju, ka apzināta šādas domāšanas pielietošana veicina skaidrāku un mērķtiecīgāku gan dziedātāja iestāšanās, gan jebkādu gaidāmu muzikālā

materiāla plūdma izmaiņu sagatavošanu. Īpaši aktuāli tas ir jebkurā laikmetīgās mūzikas skaņdarbā, kur gan **uztakts**, gan **takts dalījuma precizitāte** ir būtiska ansambļa sinhronitātes nodrošināšanai.

Apzināta **faktūras izkārtošana**, to sākotnēji plānojot, izmantojot tikai iekšējo dzirdi, bez instrumenta palīdzības, piešķir interpretācijai papildu analītisku slāni. Lai arī akustiski, izmēģinot ieplānoto uz instrumenta, atsevišķi elementi var tikt mainīti vai pielāgoti, tāda pieeja darba iestudēšanai ļauj izpildītājam tiešā veidā izsekot sajūtām, kādas, iespējams, bijušas komponistam darba rakstīšanas laikā. Ja viņš nav pianists, tad visticamāk, arī tikai ar iekšējo dzirdi spējis iztēloties, kā šis materiāls skanēs. Komponists darbu būvē strukturāli, paļaujoties uz iekšējo dzirdi un intuīciju par skaņdarba akustisko iespējamo skanējumu.

Tā kā arī pati komponēju, apzinās, ka spēja izsekot komponista pirmidejai ir būtiska skaņdarba izpētes procesā. Tomēr pirms pētījuma veikšanas šīs darbības veicu vairāk intuitīvi, bez skaidri izstrādātas stratēģijas. Pētījuma rezultātā, balstoties uz visu iepriekšminēto, pirms iestudēšanas un interpretācijas veidošanas pie instrumenta vispirms sāku ar skaņdarba struktūras izpēti. Apzināti tā rīkojos, iestudējot skaņdarbus koncertprogrammai *Priekšnojautas*. Secinājums – skaņdarba apguves un saturiskā vēstījuma izstrādes laiks būtiski samazinās, savukārt galarezultāts iegūst papildu māksliniecisko vērienu.

SECINĀJUMI

Manas izjūtas pētniecības procesa sākumposmā precīzi atspoguļo Roberta Vinsa rakstā *Pētnieciskā jautājuma būtība. Pētījuma jautājuma daba un nozīme praksē balstītā pētniecībā* (*That Is the Question. The Nature and Scope of the Research Question Within Practice-Led Research*, 2017) paustais: „Mana nedrošības sajūta par pētījuma sociālo nozīmīgumu, sākotnējā akadēmiskās stingrības jēdziena neizpratne, nepārlicinātība darbā ar tekstu un aizdomīgā attieksme pret akadēmisko vidi iedzina manu pētniecisko jautājumu strupceļā. Tomēr, pārskatot savu sākotnējo pētniecības jautājumu un veidu, kā tas formulēts, pamazām izkristalizējās galvenais pētniecības objekts, kā rezultātā es spēju izveidot kritisku un kontekstuālu analīzi par savu muzikālo praksi.” (Vincs 2017:52)

Pētījuma gaitā ievērojami paplašinājās manas zināšanas un izpratne par orķestrālās domāšanas nozīmi kameramūzikas interpretācijā. **Praktiskās diriģēšanas nodarbības**, kuras apguvu četru semestru laikā pie profesoriem Andra Vecumnieka un Imanta Rešņa, literatūras analīze un intervijās gūtās atziņas man sniedza iespēju skatīt vokālās kameramūzikas partitūras no jauna skatpunkta un mērķtiecīgi eksperimentēt ar dažādiem domāšanas principiem, kas raksturīgi tieši diriģentam. Šī pieredze savukārt veicināja dziļāku partitūras analīzi un paplašināja interpretācijas iespējas, akcentējot ansambļa mēģinājumu procesa un muzikālās dramaturģijas apzinātu plānošanu.

Pianista orķestrālās domāšanas un atsevišķu **diriģenta darba paņēmieni integrācijas** iespējas 21. gadsimta latviešu vokālās kameramūzikas interpretācijas veidošanas procesos un pašanalīze, izvērtējot koncertprogrammu iestudēšanas gaitu, kā arī galarezultātu – ansambļa sniegumu koncertos –, man ļāva pārliecināties, ka orķestrālā domāšana ir svarīga gan klavieru solo repertuārā, gan arī mākslas dziesmu klavieru pavadījumos, tostarp laikmetīgajā latviešu vokālajā kameramūzikā.

Diriģēšanas darba metožu un paņēmieni pētniecībā būtiski paplašina pianista partitūras analīzes perspektīvu, akcentējot strukturālās un dramaturģiskās likumsakarības. Šāda pieeja veicina dziļāku muzikālā materiāla izpratni, ļauj pianistam jau partitūras iestudēšanas sākumposmā paredzēt interpretācijas nianšes, padziļināti izprast komponista ieceres, kā rezultātā paaugstinās koncertizpildījuma kvalitāte, tiek nodrošināts pārliecinošāks un niansētāks muzikālais vēstījums.

Viss iepriekš minētais pētījuma gaitā man ļāva atrast individuālu interpretācijas veidošanas ceļu vokālās kameramūzikas koncertprogrammai, centrā izvirzot kopīgo **saturisko**

konceptiju. Tāda koncepcija tiek strukturēta, rūpīgi izvēloties repertuāru un veidojot atbilstošu mūziķu sastāvu, paredzot darba atmosfēru mēģinājumos un potenciālos interpretācijas virzienus, kas izriet no katra mūziķa spilgtās individualitātes. Visa procesa koordinēšanu sekmē orķestrālās un diriģenta domāšanas elementu integrācija, kas, balstoties uz visu ansambļa dalībnieku vienotu domu un intuīciju, ļauj sasniegt mākslinieciski augstvērtīgu koncertizpildījuma rezultātu.

Orķestrālās domāšanas principu integrācija, izpētot **simfoniskās mūzikas un vokālās kameramūzikas klavierpartiju izklāsta paralēles** komponistu daiļradē, būtiski paplašina pianista interpretācijas izteiksmes iespējas, veicina lielāku krāsu, faktūras un dinamisko kontrastu daudzveidību. Tā ļauj pianistam uztvert sevi kā aktīvu ansambļa kopainas veidotāju, saglabāt spēju elastīgi reaģēt uz vokālista un citu ansambļa dalībnieku izpildījumu. Šī pieeja ir īpaši aktuāla 21. gadsimta latviešu vokālās kameramūzikas interpretācijā, kur bieži sastopama sarežģīta faktūra, jaunas izteiksmes formas un daudzslāņaini muzikālie materiāli.

Jaunu dimensiju klavierspēlei ansamblī piešķir pētījuma gaitā izstrādātā diriģenta darba paņēmieni integrācija kameramūzikas interpretācijas veidošanas procesā. Lūk, pieci nozīmīgi aspekti.

1. **Uztakts apzināta pielietošana** – šis paņēmiens ir būtisks visu laiku un stilistikas vokālās kameramūzikas iestudēšanas un koncertizpildījumu procesā. Tas izrādījās īpaši nozīmīgi Jāņa Petraškeviča darba *Rudens. Ieiešana* mēģinājumu un atskaņojuma gaitā, kur ansambļa sinhronitātes nodrošināšana tempu maiņu vietās tika panākta ar vienu, vai atsevišķos gadījumos – ar vairāku mājieni palīdzību.

2. **Taktsdalījuma** loma ansamblī – īpaša nozīme šim paņēmienam ir ritmiski sarežģīta, mainīgā taktsmērā strukturēta muzikālā materiāla izklāstā, kā, piemēram, Majas Ratkjes darbā *Atpūta*. Būtiski vienoties par takts dalījumu ar skatuves partneri ir gadījumos, kad jāstrādā ar komponista apzināti nesastrukturētas, vienveidīgās nošu vienībās izklāstītas faktūras sakārtošanu, kā tas bija Rutas Paideres cikla *Prombūtnes* otrajā daļā.

3. **Faktūras** slāņu diferenciacija gan klavieru partijā, gan skaņdarbā kopumā. Pašsaprotami, ka šis paņēmiens ir būtisks klavierspelē jebkurā žanrā. Taču, velkot paralēles simfoniskās mūzikas un vokālās kameramūzikas klavierpartiju izklāstam komponista daiļradē, orķestrālajai domāšanai iespējams pievienot jaunu dimensiju. To īpaši izbaudīju Riharda Štrausa *Četru pēdējo dziesmu* interpretācijas veidošanā, ko iestudēšanas procesā arī diriģēju. Savukārt, ja ansambļa dalībnieku skaits ir lielāks, pianists var uzņemties diriģenta lomu faktūras sakārtošanā, kā tas bija nepieciešams manā darbā *Priekšnojautas* un Evijas Skuķes darbā *Zemes sēras. Zemes gaviles*.

4. Partitūras analīze un darba organizēšana **jaundarbu iestudēšanas procesā** – iestudējot darbu, izmantojot pirmajā interpretācijas veidošanas fāzē tikai iekšējo dzirdi, bez instrumenta palīdzības, tas skaņdarba izpratnei un komponista ieceres atklāsmei piešķir papildus analītisko slāni. Tāda pieeja ir vērtīga ne tikai vokālās kameramūzikas darbu kontekstā, bet arī klavieru solo repertuārā. Es šo paņēmieni izmantoju Jāņa Petraškeviča klavierdarba *Klusā balss* interpretācijas veidošanā. Komplicētā faktūra vingrināšanās procesā nenovērsa manu fokusu no saturiskā vēstījuma izvirzīšanas priekšplānā.

5. Stratēģiska pieeja **koncertprogrammu veidošanā**, ņemot vērā dramaturģisko un stilistisko saskaņotību, kā arī programmas saturiskā slāņa aktualitāti. Visas trīs doktorantūras laikā veidotās koncertprogrammas bija pārdomātas, katra ar savu unikālu dramaturģisko virzienu un saturisko vēstījumu, tomēr īpaši gribētu izcelt pēdējo no tām – *Priekšnojautas*, kuru radīju, balstoties uz pētījuma gaitā izstrādāto interpretācijas veidošanas stratēģiju. Programmas tematika – ekoloģiskā krīze, no kuras sabiedrības uzmanību ir novērsis Krievijas īstenotais pilna mēroga iebrukums Ukrainā – piešķir koncertam spēcīgu emocionālu un sabiedriski nozīmīgu dimensiju. Skaņdarbu secība tika veidota, pakāpeniski audzējot gan saturisko, gan muzikālo spriedzi, sākot ar klavierēm solo un noslēdzot ar divpadsmit mūziķu ansambli, kuru vadot, man bija iespēja praksē pielietot studiju laikā apgūtās diriģēšanas prasmes. Iedvesmojoties no citu mākslas nozaru pārstāvju skatījuma uz priekšnesumu un tā veidošanas principiem, es guvu vērtīgus impulsus domu lidojumam, veidojot skatuves tēlu kameransambļa sastāvam programmā *Priekšnojautas* un iedrošinājumu izmantot netradicionālus skatuves tēpus emocionālā slāņa pastiprināšanai.

Šāda programmas izveide ļauj, izmantojot mūziku, pievērst sabiedrības uzmanību aktuālām tēmām, apliecinot, ka mūziķi ar mākslinieciskās izteiksmes līdzekļiem var paust savu attieksmi pret apkārt notiekošo. Tāpat pētījuma rezultāti rāda, ka ir iespējams izveidot atraktīvu un mākslinieciski augstvērtīgu koncertprogrammu, balstoties vienīgi uz laikmetīgās mūzikas paraugiem. Publikas atsauksmes liecina, ka arī klausītāji, kuru interešu lokā un muzikālās izvēles paradumos laikmetīgā mūzika neieņem būtisku vietu, spēj uztvert un emocionāli izjust koncertprogrammas saturisko vēstījumu, ar aizrautību sekot līdz mūziķu izpildījumam.

Doktorantūras studiju laikā gūtā pieredze ļauj secināt, ka bez pētniecības procesā iegūtajām atziņām un izstrādātā interpretācijas veidošanas ceļa es nebūtu spējusi sasniegt tik augstu māksliniecisko līmeni, nodrošinot gan saturiski, gan dramaturģiski un emocionāli pārliecinošu koncertizpildījumu. Nosacījums tāda rezultāta sasniegšanai, kā arī impulss atgriezties pie komponēšanas, ko nebiju darījusi vairāk nekā divdesmit gadu, bija **jaundarbu padziļināta analīze**.

Koncertprogrammu izstrāde un atskaņošana devusi būtisku ieguldījumu latviešu komponistu **jaunrades veicināšanā un popularizēšanā**, piedāvājot trīs apjomīgu jaundarbu pasaules pirmatskaņojumus un trīs darbu pirmatskaņojumus Latvijā. Šo darbu analīze – no saturiskā, kompozicionālā un interpretatīvā viedokļa, īpašu uzmanību pievēršot orķestrālās un diriģenta domāšanas pielietojumam praksē, – man ļāva dziļāk izpētīt vairāku mūsdienu latviešu skaņražu rakstības stilu, tematiku un mūzikas izteiksmes līdzekļus vokālās kameramūzikas žanrā. Tas ir būtisks pienesums, ņemot vērā, ka šie darbi tapuši pēdējos gados-un līdz šim nav bijuši plašāk analizēti, it īpaši no interpretatīvā viedokļa.

Interpretācijas veidošanas ceļš, kurā galvenā nozīme piešķirta koncepcijas idejiskajai būtībai un saturiskajai aktualitātei, būtiski palielina koncertprogrammas māksliniecisko vērtību un var kalpot kā orientieris arī jaunajiem mūziķiem, plānojot un veidojot savas koncertprogrammas.

Mūsdienu koncertdzīves un mūzikas tirgus apstākļos pianistam diemžēl reti tiek dota iespēja pilnībā veidot koncertprogrammas pēc savas koncepcijas – parasti nākas piedalīties kā ansambļa mūziķim jau izveidotā programmā. Tomēr arī tādos gadījumos orķestrālās domāšanas un diriģenta pieejas principu apzināta izmantošana ļauj interpretāciju veidot pamatotāku, pārdomātāku un mākslinieciski dziļāku. Šī pētījuma rezultāti apliecina, ka diriģenta domāšanas principu un orķestrālās pieejas integrācija pianista darbā ir vērtīgs rīks mūsdienu kameramūzikas interpretācijā, tas paplašina izpildījuma izteiksmes līdzekļus un nodrošina lielāku interpretatīvā dziļuma sasniegšanu. Tāda pieeja rada jaunas perspektīvas pianista darbā ansablī vokālās kameramūzikas jomā un, iespējams, var kļūt par impulsu citiem mūziķiem un pētniekiem padziļinātāk pētīt apzinātu savu interpretācijas veidošanās ceļu, iekļaujot metodes, kas integrējamas no citām mākslas specifiskajām jomām.

Pētniecības process būtiski ir mainījis manu pieeju interpretācijas veidošanai, ļaujot iepriekš intuitīvi izmantotos principus pēc pētījuma veikšanas savā **mākslinieciskajā praksē un pedagogiskajā darbībā** Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijā iekļaut apzinātāk un pamatotāk. Šāda pieeja ne tikai paplašina manu individuālo pianistes – izpildītājmākslinieces stratēģisko redzējumu, bet arī potenciāli veicina jaunu, tematiski aktuālu un, iespējams, starpdisciplināru laikmetīgās kameramūzikas projektu attīstību Latvijas kultūrtelpā, uzsverot mūziķu personīgo iesaisti komunikācijā ar klausītājiem par sociāli nozīmīgiem jautājumiem.

EXPRESSIONS OF THE PIANIST'S ORCHESTRAL THINKING IN
THE INTERPRETATION OF 21ST-CENTURY LATVIAN VOCAL
CHAMBER MUSIC (SUMMARY)

INTRODUCTION

My experience as a pianist is multifaceted – I have performed a wide variety of works across different genres, both as a soloist and within chamber and orchestral settings. Especially close collaborations have developed with singers and cellists. I have gained experience in staging vocal music by preparing chamber music concert programs, working at the Latvian National Opera and Ballet, as well as through pedagogical work with students from the Vocal Department and piano performance students in the accompaniment course at the Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music. Additional experience has been gained by leading masterclasses in the Baltic States, Poland, and Germany.

As I explored the art song genre in the music of various nations, my interest in the meaning of text—especially poetry—deepened and became more nuanced. I pay particular attention to how a pianist can integrate the textual dimension into the piano soundscape, as well as to the multifaceted nature of performance, which is crucial when working on technically and musically complex parts. Such scores require a wide range of pianistic techniques and the ability to produce colorful sound effects with diverse tonal nuances, often comparable to an orchestral palette. Therefore, a pianist's ability to study and interpret their part through the fundamental principles of orchestral score reading becomes especially important.

A significant part of my professional development has been shaped by working with conducting students at JVLMA, integrating the symphonic music of classical masters into the pianistic realm. Longstanding collaboration with Latvian conductors Imants Resnis, Andris Vecumnieks, Normunds Šnē, Mārtiņš Ozoliņš, Ainārs Rubiķis, Jānis Zirnis, Atvars Lakstīgala, Jānis Liepiņš, Guntis Kuzma, among others, has made me consciously and intuitively influenced by the conductor's way of thinking – by their methods of shaping musical architecture, and their individual emphases in interpretation. I consider these factors to be among the most influential in my personal musical worldview and in the realization of the artistic concept of a composition.

I can categorize my professional work as a pianist into four main directions:

- Vocal and instrumental chamber music (with the most extensive and in-depth exploration of repertoire for cello and piano);
- Editing and performing orchestral reductions – opera arias and instrumental concertos;

- Performing symphonic transcriptions (for four hands or two pianos) as part of the conducting curriculum;
- Playing as an orchestral pianist.

Each of these specific domains of pianistic activity has allowed me to accumulate substantial experience and draw conclusions about the importance of orchestral thinking as shaped by the conductor's perspective, and about how these different areas of activity influence and complement one another.

From this arise the **research questions**:

- What techniques of the conductor's work and interpretation can a pianist adapt in the development of their own interpretation?
- How does the study of conducting techniques affect the pianist's process of studying a score and the resulting performance?
- How can the integration of orchestral thinking principles enrich the pianist's interpretation of 21st-century Latvian vocal and chamber music?

I have chosen 21st-century Latvian vocal chamber music as the foundation for an in-depth investigation of orchestral piano playing within a contemporary context, analyzing selected works from both a pianist's and a conductor's perspective. Nevertheless, the repertoire of the concert programs developed during my doctoral studies is not limited to this genre alone. I wished to explore and demonstrate the required skills and multifaceted thinking necessary for a rich orchestral rendering of the pianist's timbral palette, as well as for a deeper interpretation of the composers' artistic intentions and the revelation of their thematic messages.

In his essay "Is My Performance Research?" included in *Perspectives on Artistic Research in Music*, Stephen Emmerson provides a nuanced answer to the question posed in the title – "it depends." (Emmerson 2017:27) He notes that it is far easier to justify that the creation of a new work (from the composer's or performer's perspective) generates new knowledge and therefore can be recognized as a form of research, whereas it is much harder to apply the same argument to the performance or recording of a previously composed and performed work. (Emmerson 2017:28)

Therefore, in my research, I focus primarily on the preparation and performance of newly composed works. For the concert program *Premonitions* (17.04.2025), I created a new work myself, integrating various creative roles – composer, conductor, and pianist – throughout the process, from conceptual inception to public performance. This allowed me to understand,

investigate, and analyze the formation of an interpretation within a broader context – from the compositional, pianistic, and conducting viewpoints. Since all of the newly premiered works in these concerts were created in close collaboration with composers, I am also able to evaluate the development and transformation of the initial ideas, even in works where I served solely as the interpreter.

Artistic research allows for a certain degree of subjectivity, unlike classical scientific research. This is also emphasized by pianist Nino Jvania in the publication *Artistic Research: Philosophy and Practice* (2022), compiled by a group of Georgian musicians. (Jvania 2022:58) Acknowledging the subjectivity permitted in artistic research, I can reveal that throughout my professional career, I have always been fascinated by the art of conducting and the principles of a conductor's thought process – how this way of thinking can influence piano performance and orchestral thinking within piano playing. While much research has focused on the performance of orchestral reductions (opera arias, concertos, symphonic works), I believe it is valuable to reverse the perspective – introducing orchestral thinking into chamber music by examining the musical material from a conductor's point of view.

During my doctoral studies, I studied symphonic conducting for four semesters and analyzed literature on the art of conducting. Although I cannot fully claim to possess the conductor's perspective, since I have not yet worked with an orchestra, the information I processed and adapted as a pianist significantly influenced my approach to interpreting contemporary vocal chamber music. Seeking and understanding the conductor's perspective is not an end in itself but rather a means of expanding one's conceptual framework. I demonstrated this approach in my final doctoral concert on April 17, 2025, at the Small Guild, where I appeared as composer, pianist, and conductor – simultaneously interpreting my own work *Premonitions* and conducting and performing in the premiere of a new piece by Evija Skuķe for soprano and 11-instrument chamber ensemble.

The aim of this research is to identify the benefits of orchestral thinking for pianists by integrating the conductor's mindset and working processes in the interpretation of 21st-century Latvian vocal chamber music.

Based on this aim, the following **tasks** are set:

- To investigate and justify the significance and development of orchestral thinking in the pianist's interpretation of vocal chamber music, by examining historically significant models and highlighting innovations in the context of 21st-century Latvian vocal chamber music;

- To identify the conductor's working methods that can be integrated into piano performance and evaluate their benefits in enhancing the pianist's orchestral thinking;
- To rehearse and analyze the concert programs created within the doctoral framework, consciously structuring them according to the principles of orchestral thinking;
- To study the acquired benefits and their impact on interpretation through the method of adapting the conductor's mindset.

The following research methods have been used in the theoretical study:

1. **Historical method** – the study of historical materials related to conducting and orchestral piano playing, including scores and literary sources. Literature on conducting technique, the conductor's way of thinking, the shaping of interpretation, and the preparation process was analyzed, with relevant aspects selected for pianists. The roots of orchestral thinking in vocal chamber music were traced, including analysis of excerpts from selected songs and their potential orchestral interpretations, thereby outlining universally applicable techniques related to orchestral thinking.
2. **Score analysis** – an examination of the works performed as part of the artistic projects within the doctoral framework, with particular emphasis on world and Latvian premieres, viewed through the prism of orchestral thinking. Elements of compositional technique used in the new works were examined and each composer's individual expressive tools analyzed. Potential challenges and their solutions in the rehearsal process were also identified.
3. **Semi-structured interviews** with Latvian conductors Andris Vecumnieks, Normunds Šnē, Imants Resnis, Guntis Kuzma, Kaspars Ādamsons, and Margarita Balanas. The insights gained through these interviews were compiled and analyzed. Of particular significance in the context of this research are the perspectives of performers-conductors Guntis Kuzma and Margarita Balanas, as well as the reflections of Normunds Šnē, who all highlight the benefits gained from the interaction between these two roles.
4. **Integration of conductor's working methods into the pianist's role in ensemble performance** – based on the reviewed sources and my own artistic practice, I selected specific technological and conceptual principles used in conducting and integrated them into the pianist's role within ensemble contexts, encompassing the processes of staging, rehearsal, and concert performance. The pianist's ability to apply conducting skills and

thinking is especially crucial in the interpretation of contemporary music, including vocal chamber music. In this process, it is important to understand and adapt the conductor's score analysis methodology for chamber music rehearsal, particularly when preparing new works. Also valuable are methods for aligning interpretations with the soloist and for designing concert programs.

5. **Self-reflection, including autoethnography** – an analysis of personal artistic experience in preparing concert programs using a synthesis of pianistic and conducting approaches. American researcher Carolyn Ellis defines autoethnography as a research and writing approach in which the author describes and systematically analyzes (*graphy*) personal experience (*auto*) to understand cultural experience (*ethno*). In this study, cultural experience is formed through the application of the pianist-conductor synthesis method in ensemble work and in the interaction with the audience, presenting a jointly developed interpretation of the piece during the concert. The autoethnographic method allows for the description of one's experience and the evaluation of its shared benefits for both performers and listeners during a chamber music performance.

The **structure of the thesis** follows its aim. The work is structured into two chapters that examine the benefits of orchestral and conductor thinking for the pianist's ensemble playing. The chapters draw on literature about conducting methods and practice, as well as conductors' reflections on interpretation. The study analyzes techniques that a pianist may adapt from conducting practice and mindset to ensemble work. Insights gained from the interviews with conductors are compiled and assessed, and the practical experience acquired during conducting studies is integrated to enrich interpretation. Based on these elements, the study proposes a possible synthesis between the conductor's and ensemble pianist's thinking and work methods, aiming to expand the pianist's conceptual horizon and enhance the quality of ensemble performance.

The **first chapter** discusses the historical aspects of imitating orchestral sound in piano performance, with a focus on the application of orchestral thinking in the interpretation of piano parts in vocal chamber music. Information gathered from various sources and score analysis is integrated with personal experience to draw conclusions and justify the importance of orchestral thinking in vocal chamber music. Specific examples are presented and analyzed to demonstrate possible orchestral perspectives that emerge from the correlation between a composer's symphonic and vocal chamber music works.

The **second chapter** provides an analysis of the significance of orchestral thinking in specific pieces – particularly in the premieres performed in concert programs. This includes analysis of compositional techniques as well as an evaluation of thought processes in shaping a composition’s architecture. As some works were written specifically for these concerts (and had not been performed previously), a more detailed analysis of the works’ structure and conceptual content is provided. The study highlights newly identified principles of orchestral thinking and their application in contemporary music. It also includes self-reflection on the transformation of perception, analysis, and communication of a musical work to the audience – focusing on orchestral thinking in the broadest sense.

The **theoretical basis** of the study includes literature on artistic research, with particular emphasis on the book *Perspectives on Artistic Research in Music* (2017) edited by Robert Burke and Andrys Onsman, as well as other sources (Borgdorff 2012, Jvania 2022, Pitches 2011), including works addressing the use of autoethnography in artistic research (Daly 2021, Ellis 2004). Orchestral thinking from the pianist’s perspective is examined from multiple angles, including aspects of pianistic texture and layout (Corliss 2017, Humphries 2002, Stronko 2023, Wong 2021, Zandberga 2013), and collaboration in ensemble playing (Burt-Perkins and Mills 2008, Haywood 2017, Moore 1973).

Also noteworthy are sources discussing vocal chamber music and the historical significance of piano accompaniment (Borchard 2019, Deutsch 1946, Erler 1887, Eitner 1903, Grotjahn 2020, Masters 2011, Moore 1962, Predota 2021, Rosen 1971). In my own pianistic practice, I identified the most relevant conducting methods through literature on conducting practice (Bailey 2009, Berlioz 1856, Brabbins 2003, Holden 2003, Heyworth 1985, Kurz 2018, Mauceri 2017, Rudolf 1995, Taylor 1991). I would especially highlight *The Cambridge Companion to Conducting* (2003), edited by José Antonio Bowen, which examines various aspects of the art of conducting that can be integrated into a pianist’s ensemble work.

Three Doctoral Artistic Projects

The three artistic projects developed within the framework of the doctoral studies – the concert programs—were closely intertwined with the research process. Some of the initial ideas were modified and transformed as the conceptual direction evolved.

1. Art Song Through the Centuries – performed on April 17, 2023, at the Dubulti Concert Hall. The concert was structured in two parts and opened with a world premiere, followed by a historically retrospective sequence of works, highlighting significant impulses in the development of the art song genre. Vocal chamber music by 19th- and 20th-century German and Russian composers created a reference point for the historical development of orchestral

thinking in the pianist's approach. The program emphasized timbral diversity and the pianist's ability to blend with the vocal timbre of the soloist. Three soloists of distinctly different vocal types and timbres – soprano/mezzo-soprano Laura Grecka, tenor Artjoms Safronovs, and bass Krišjānis Norvelis, all soloists of the Latvian National Opera and Ballet – were deliberately selected as collaborative partners.

2. Here and Now – performed on April 18, 2024, at the Small Guild. This is the only one of the three concert programs composed exclusively of 21st-century Latvian vocal chamber music, including two Latvian premieres. The program was divided into two thematic blocks. The first thematic block evoked an autumnal atmosphere in spring, metaphorically resonating with the surrounding political developments. The second part of the concert featured works by two Latvian women composers, highlighting the aesthetic and ideological tendencies of postcolonial feminism. This underscores the renewed relevance of the contemporary wave of feminism worldwide. The female composers portray this phenomenon in a non-traditional and strikingly engaging manner, employing unconventional musical forms. Each composition explores orchestral thinking from a different perspective.

3. Premonitions – performed on April 17, 2025, at the Small Guild concert hall. The concept of this program centered around the desire to demonstrate, as broadly as possible, the elements that can be associated with the term "orchestral thinking in piano performance." The selection of works was based on a wide-ranging presentation of the pianist–chamber musician's expressive capabilities, as well as on the unity of the program's thematic message – premonitions of ecological and political crisis. This concert featured the most diverse ensemble formats – from solo piano in the music of Jānis Petraškevičs to a twelve-member ensemble in the world premiere of a new work by Evija Skuķe, written especially for this concert with support from the Latvian State Culture Capital Foundation. The same ensemble was used in my own new composition *Premonitions*. The program included the use of various extended techniques, emphasizing the piano's simultaneous uniqueness and universality as an instrument.

The **relevance of the research** is underscored by the recognition that the research process has significantly altered my perspective as a pianist regarding orchestral playing and the approach to interpretation. Such a conclusion may be particularly inspiring for pianists whose professional interests are closely connected with the performance of vocal chamber music. The methods evaluated in this research can be applied not only to the rehearsal and performance of 21st-century Latvian vocal chamber music. The techniques and thought

processes discussed are applicable across genres, extending beyond the context of vocal chamber music interpretation.

The large number of newly composed works and world premieres included in the concert programs – four of which were written specifically for the performers featured in the concerts – represents a valuable contribution to Latvian music within this genre. These works were created in close collaboration with the musicians, with the composers taking into account their technical and emotional capacities. The video recordings and written analyses of the premieres offer a first-hand perspective on the staging of these works from the performer's viewpoint, and they serve as a valuable resource for future interpreters.

1. Aspects of Orchestral Thinking in Piano Playing

Sound is a pianist's calling card, as a musician's individuality is reflected in their tone production. In order to coax the desired sound from the instrument, one needs not only technical mastery, but also an imagined tonal ideal, heard inwardly through one's inner ear. The legendary 20th-century pianist Heinrich Neuhaus, in his book *On the Art of Piano Playing. Notes of a Pedagogue* (1959), emphasized that sound is the first and most important means of expression for a pianist, yet it remains a tool – not a goal in itself. (Нейгауз 1987:56) Everything is related to tone production, including the timbrally rich orchestral style of playing. For orchestral performance to be possible, orchestral thinking is essential.

When it comes to solo piano repertoire, many authors have focused on the orchestral sound capabilities of the instrument. In his monograph on Franz Liszt, Yakov Milstein describes the piano as an instrument capable of imitating the intonational and timbral richness of the symphony orchestra. He highlights two techniques of orchestral piano playing: *al fresco* and *coloristic enrichment*. The *al fresco* approach is more specific to pianistic technique – it refers to the blending of different textures and registers to create a monumental and expansive sound. In contrast, coloristic enrichment is more suited to emphasizing individual timbres and associating them with various orchestral instruments. (Мильштейн 1956:11–15)

This distinction is also explored by pianist Diāna Zandberga in her dissertation *Texture in the Historical and Stylistic Development of Piano Music* (2014), where she presents an extensive analysis of texture and its historical evolution, also examining orchestral pianism in the context of solo piano repertoire. (Zandberga 2014:140)

In contrast, the analysis of piano parts in vocal chamber music from the perspective of coloristic enrichment and orchestral thinking has received relatively little scholarly attention.

Although studies of vocal chamber music often focus on the interaction between text and music, less attention has been paid to the piano part as a bearer of orchestral thinking and coloristic expression.

Borislav Stronko, in his study *Orchestration of Proper Piano Pieces as a Self-Interpretation* (2023), examines how composers such as Maurice Ravel and Borys Lyatoshynsky orchestrated their own piano works, thus interpreting them through an orchestral lens. However, these examples once again pertain exclusively to solo piano repertoire. It would be equally interesting to analyze Ravel's *Shéhérazade* (1904), for which the composer himself prepared the piano reduction. This allows for a reverse analysis: exploring what the composer deemed essential in the orchestral score and chose to include in the piano part – what lines he found most significant, bringing orchestral thinking into the piano reduction from the orchestral original.

However, scholars rarely focus on the formation of orchestral interpretation and orchestral thinking in the piano parts of art songs. This may be due to the long-standing perception that a pianist playing instrumental music, either as a soloist or chamber musician, is considered an equal partner. But when collaborating with a vocalist, the pianist is often viewed as an accompanist, or *répétiteur*, rather than a co-equal performer.

Beatrix Borchard, in her article *To Frau Clara Schumann the Best Singer (Frau Klara Schumann der besten Sängerin)* published in the thematic issue *The Accompanist Clara Schumann. Song and Song Interpretation*, points out that during that era, pianists accompanying singers in concert programs were often not even mentioned by name. It can only be assumed that the pianist performing solo works during the concert also played the piano parts in the vocal repertoire. (Borchard 2019:14) This complicates the collection of data on accompanists and reflects the broader attitude toward piano accompaniments and accompanists.

This issue is also addressed by pianist Gerald Moore in his book *Am I Too Loud?* (1962), in which he describes various absurd and sometimes humorous situations faced by pianists in the first half of the 20th century – when it was nearly taboo to speak of orchestral thinking in piano playing within vocal music. The main requirement was simply that the pianist not interfere. Nuances in the piano part were not considered important or relevant to the artistic excellence of the performance. For example, at a time when Moore already had substantial experience performing with singers and was making regular recordings with some of the most prominent vocalists of the time, soprano Nellie Melba, upon hearing a recording session he was involved in with Elena Danieli, asked the sound engineer indignantly: “Can’t you find someone who can produce a pleasant tone from the piano? He plays so heavily!” (Moore 1962:63)

Orchestral piano playing in collaboration with singers is more commonly discussed in relation to piano reductions of opera arias, where the orchestral sound is directly imitated. Practical advice for effectively adapting and editing such reductions is given by Russian pianist Yevgeny Shenderovich in his 1987 methodological publication *On Overcoming Pianistic Difficulties in Piano Reductions – Advice for the Répétiteur*. This material focuses primarily on transforming orchestrally typical but pianistically awkward textures into more playable ones. (Шендерович 1987:3–10)

The orchestral approach in piano reductions is also analyzed in detail by Canadian pianist Lucas Wang in his article *The Multifunctional Pianist: The Recipe for Orchestral Color and Playing*. He examines how to simulate the tone of each orchestral instrument, offering several useful ideas – especially for techniques that convincingly imitate string instrument timbres, clearly distinguishing them from the sound production of wind instruments. (Wang 2021:430) But this study explores how orchestral playing and thinking manifest, how these concepts can be expanded, and how they enhance the rehearsal process. These same techniques can also be successfully applied in the interpretation of vocal chamber music by interpreting and thinking orchestrally.

1.1. Historical Development

A new type of piano texture can also be observed in the piano parts of Beethoven's art songs. I consciously avoid the term "piano accompaniment," as these are no longer mere accompaniments serving as the harmonic foundation of the art song, as was the case in its early stages. The piano parts in Beethoven's songs increasingly function as equal duet partners, featuring elaborate musical material. Changes of character and turning points are entrusted to the piano. The singer conveys the poetic content through the melody, while the pianist shapes the form and atmosphere. Both duet partners play an equally important role in presenting the song's content and emotional message.

The piano parts in these songs, in terms of writing and texture, resonate not only with Beethoven's piano music but also allow for parallels to be drawn with his symphonic writing.

A similar correlation between the piano parts of art songs, piano music, and orchestral works can be found in the oeuvre of Franz Schubert. Unlike Beethoven, whose art songs can often be treated as orchestral in nature, Schubert's works show a reverse tendency – his symphonic music is strongly influenced by vocal music.

It was during a conversation prior to a chamber music concert with Finnish cellist Martti Rousi that I first began to consider the dominance of song in Schubert's music. While initially

referring more to his instrumental music, Martti Rousi expressed the opinion that Schubert's chamber music is much easier to perform with a pianist who is deeply familiar with and immersed in his vocal output. Later, while performing Schubert's violin sonatas with violinist Sanita Zariņa and while working as an accompanist and playing four-hand piano reductions of his symphonies as part of the symphonic conducting course at the JVLMA (Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music), I became more attentive to phrasing and texture, particularly seeking the influence of song. This influence is evident in various manifestations.

The claim that this compositional approach is rooted in the genre of song can be substantiated by the chamber-like essence of the art song, the individual sound of a single voice, and the exposition of a melodic core, which in symphonic music Schubert achieves through a single instrument group or solo instrument. Hans Heinrich Eggebrecht analyzed the melodic, rhythmic, and harmonic core elements in his article "Principles of the Schubert Lied." In his view, most songs are structured in such a way that the core idea appears in the introduction and is then developed and varied throughout the piece. (Eggebrecht 1970:89) These same principles can be used to analyze Schubert's style in symphonic music, as similar techniques of musical exposition are discernible.

Thus, by highlighting the monophonic principle taken from vocal art, a pianist can enrich their interpretation of Schubert's songs through an orchestral perspective by analyzing the composer's orchestration. By studying which instruments Schubert assigned to particular melodic characters in his symphonies, these principles can be applied to the interpretation of the piano part in vocal music – based on poetic analysis and the search for emotional expression.

While I sometimes perceive Beethoven's and Schubert's music as orchestral, I view the songs of other German art song composers such as Robert Schumann and Johannes Brahms – both of whom are close to me – as typically pianistic. As stated in Hermann Erler's book *Robert Schumann's Life. From His Letters*, Schumann expressed in an 1839 letter to Hermann Hirschbach that he considered vocal composition to be inferior to instrumental music. He wrote: "Are you still composing mostly for the voice? Or have you, like me, always believed that vocal composition is inferior to instrumental music and never regarded it as a true art? Just don't tell anyone!" (Erler 1887:206)

Nevertheless, art songs hold an important place in Robert Schumann's oeuvre. They contain nearly the full spectrum of characters found in instrumental music, even though he only turned to the genre seriously later in life.

Orchestral thinking and its contribution to interpretation play a significant role in the art songs of Richard Strauss. To directly demonstrate orchestral playing, I included Strauss's *Four*

Last Songs (*Vier letzte Lieder*, 1948) at the beginning of the second half of my first doctoral concert program *Art Song Through the Centuries*. Although Strauss did not write these as a cycle, they are indeed his final works. The songs are unified thematically – death, farewell, eternity. He composed them in Switzerland, shortly after World War II, one year before his death. For the performance, I used Max Wolf’s arrangement for soprano and piano (the original is for soprano and symphony orchestra) as a basis, making corrections based on the orchestral score and attempting to approximate the orchestral sound as closely as possible, emphasizing lines that seemed significant but were not included in Wolf’s version.

Orchestral thinking is also prominent in the art songs of Russian composers. The romances of Pyotr Tchaikovsky are distinctly orchestral; this perception is an inseparable part of interpretation. The piano parts often contain countermelodies that, in repeated thematic statements, should be interpreted similarly to how they appear in symphonic works. I feel especially close to the romances of Sergei Rachmaninoff, which are dominated by a characteristically pianistic texture. It is surprising how well his symphonic transcriptions work as four-hand piano versions or in the two-piano version of *Symphonic Dances* (1940). Arias from *Aleko* (1892) arranged for piano do not lose their brilliance in piano performance. This suggests that pianistic thinking was a cornerstone for Rachmaninoff across all genres. However, although Tchaikovsky’s and Rachmaninoff’s vocal music has been more influential in shaping my perception and understanding of the art song, I included Georgy Sviridov’s cycle *Six Songs on Poems by Alexander Pushkin* in the *Art Song Through the Centuries* program to ensure stylistic diversity and contrast. This cycle fits organically in the program alongside the premiere of Armands Skuķis’s new work, simultaneously resonating and contrasting with it.

As someone who has engaged in both composition and orchestration, I can vividly imagine the potential orchestrations of these composers’ vocal chamber music. I demonstrated this in my first doctoral concert program *Art Song Through the Centuries*, which was based on illustrating historical orchestral thinking in vocal chamber music and showcasing the wide array of skills required of a pianist. I also emphasized timbral diversity and the pianist’s ability to blend with the soloist’s vocal timbre. I consciously chose three soloists with distinctly different voice types and timbres – soprano/mezzo-soprano Laura Grecka, tenor Artjoms Safronovs, and bass Krišjānis Norvelis.

In the concluding doctoral concert program *Premonitions* (April 17, 2025), I included Norwegian composer Maja Ratkje’s piece *Hvil* (2008) for mezzo-soprano and piano. I did so primarily because of its conceptual alignment with the concert’s theme and its ideological coherence with the other works in the program. The piano texture in this piece fully supports

the demonstration of orchestral thinking and allows for a broad timbral and dynamic spectrum in the pianistic interpretation, characteristic of an orchestral sound.

Based on the musical examples discussed and the ways in which texture in these works can be treated orchestrally, it is possible to conclude that – despite variations in the most prominent details according to stylistic factors – these principles can be generalized and applied to expand a pianist’s scope of thinking, both in interpreting historical vocal chamber music and in the context of contemporary works. The completeness of the composer’s intent is more fully revealed through the performer’s ability to analyze the text used in vocal chamber music, along with familiarity with the composer’s style and writing in various genres. This helps to draw parallels, create references, and uncover the multidimensionality of musical material, resulting in vivid and convincing concert performances.

1.2. Integrating Conducting Techniques into the Enhancement of a Pianist’s Orchestral Thinking

In 1856, the academic journal *The Musical Times* published an extensive article by Hector Berlioz titled *The Orchestral Conductor*. The recommendations provided to conductors in that article may even provoke a smile today. For example, whether it is better for the conductor to stand or sit during a concert performance. Another amusing suggestion is that conducting from the full score is preferable to conducting from the first violin part. The advice concerning rhythm and issues with musicians entrances now seems entirely redundant in the context of today’s professional ensembles. (Berlioz 1856:275–278) Comparing these examples to the professionalism of 21st-century orchestras and the rhythmic complexity of contemporary music prompts reflection on how the perception of music has evolved.

As Martin Brabbins writes in his article *The – and Modern Music* (2003), even in the early 20th century, Igor Stravinsky radically transformed the role and function of the conductor with his composition *The Rite of Spring* (*Le sacre du printemps*, 1913). The rhythmic complexity in this piece demands entirely new technical skills from the conductor. Today, any self-respecting orchestra expects the conductor to prepare this masterpiece for performance within a mere three-hour rehearsal. (Brabbins 2003:262)

Parallels can be drawn here with art song. Just as in symphonic music, over the past hundred or so years, vocal chamber music has seen a significant increase in rhythmic, textural, extended technique, and intonational complexity. This does not necessarily mean that contemporary music is harder to perform. Rather, it presents different challenges for the pianist. In contrast to historical repertoire, there are no preconceptions or tradition-based assumptions

regarding the optimal interpretation of contemporary music, as the aesthetic norms constantly evolve. However, Arnold Schoenberg's *Pierrot Lunaire*, Op. 21, composed as early as 1912, continues to pose difficulties in performance – especially for vocalists.

When discussing artistic research, Henk Borgdorff notes that art practice may be considered research if its aim is to expand knowledge and understanding through original investigation using artistic objects and creative processes. (Borgdorff 2012:53) Using vocal chamber music – and specifically 21st-century Latvian music – as the artistic object, I focus on integrating conducting methods into the pianist's ensemble work during both rehearsal and performance.

In an attempt to integrate conducting methods into pianistic practice, I conducted interviews with leading Latvian conductors: Andris Vecumnieks, Imants Resnis, Normunds Šnē, Guntis Kuzma, Kaspars Ādamsons, and Margarita Balanas. My aim was to collect and synthesize their views and experiences with the preparation of new works and the conceptualization of concert programs.

Based on the above, I would like to highlight the following techniques and aspects derived from the practice of conductors as particularly significant for pianists in the interpretation of complex contemporary vocal chamber music:

- the upbeat (preparatory beat);
- metric subdivision;
- differentiation of textural layers;
- the process of preparing a new work;
- program design and planning.

In this study, these techniques are analyzed, and their potential applications in pianistic practice are examined.

The preparation of a new work is a multidimensional creative process that combines the analysis of the composer's intentions, the development of an interpretative strategy, and eventually its practical realization. Preparing a new work is especially exciting because the awareness that no one has yet attempted to perform or hear this piece creates a sense of anticipation and inspiration. It is a unique experience that allows one to explore the score without bias or preconceived notions and offers creative freedom to interpret the work based solely on one's analytical abilities, imagination, and emotions. At the same time, it is a challenge, as there are no existing interpretations to listen to. Contact or communication with the composer enables a more complete understanding and realization of the composer's ideas.

In preparing any new chamber work, all involved musicians must work independently with the score before coming together for ensemble rehearsals. To deepen and expand the pianist's preparation process, I analyze the conductor's methods of score study, the individual rehearsal practices prior to working with the orchestra, and how these methods can be applied to the preparation of the piano part in vocal chamber music before meeting with the soloist(s). As Wayne Bailey writes, the most important reason for the conductor to study the score is to offer a thoughtful and well-founded interpretation – not one based on intuition alone. (Bailey 2009:113)

Creating an interpretation grounded in knowledge is crucial for all musicians, regardless of their specialization. The pianist has significant opportunities to adapt articulation to blend with different instrumental timbres, which is why thorough analysis of the full score and decoding the notation – not only in the pianist's own part but also in those of other ensemble members – is essential. Conductor Martin Brabbins emphasizes that notation is the primary means of communication between composer and performer, and that conductors spend much more time studying scores than they do in rehearsal or performance. In contemporary music, conductors must often learn new forms of notation and then teach them to the orchestra. The composer should provide instructions as clearly as possible so that musicians can realize the musical idea effectively and precisely. Unfortunately, modern notation is often excessively complex, causing difficulties both in rehearsal and performance. (Brabbins 2003:267–268) Brabbins describes how conductors and musicians need the skill to distinguish which material in contemporary music should be executed with rhythmic and pitch precision, and where the overall musical idea is more important.

I gave particular attention to the thematic cohesion and relevance of the programs in *Here and Now* and *Premonitions*. While I am aware that listening to a concert made up exclusively of 21st-century music can be a challenge for audiences, carefully designed thematic unity and a well-considered dramaturgical sequence of works can make such programs appealing and engaging.

Bramwell Tovey, in his article *The Conductor as Artistic Director* (2003), analyzes the challenges that conductors face when designing programs. In addition to all goals focused on the growth of the orchestra, one must also consider how to attract and retain audiences. (Tovey 2003:208–209) In Latvia, tasks related to management and programming of chamber music concerts typically fall on the shoulders of the musicians themselves. Unfortunately, even a concert program of high artistic and musical quality is not always financially profitable – but sometimes, it is more important to follow one's artistic vision.

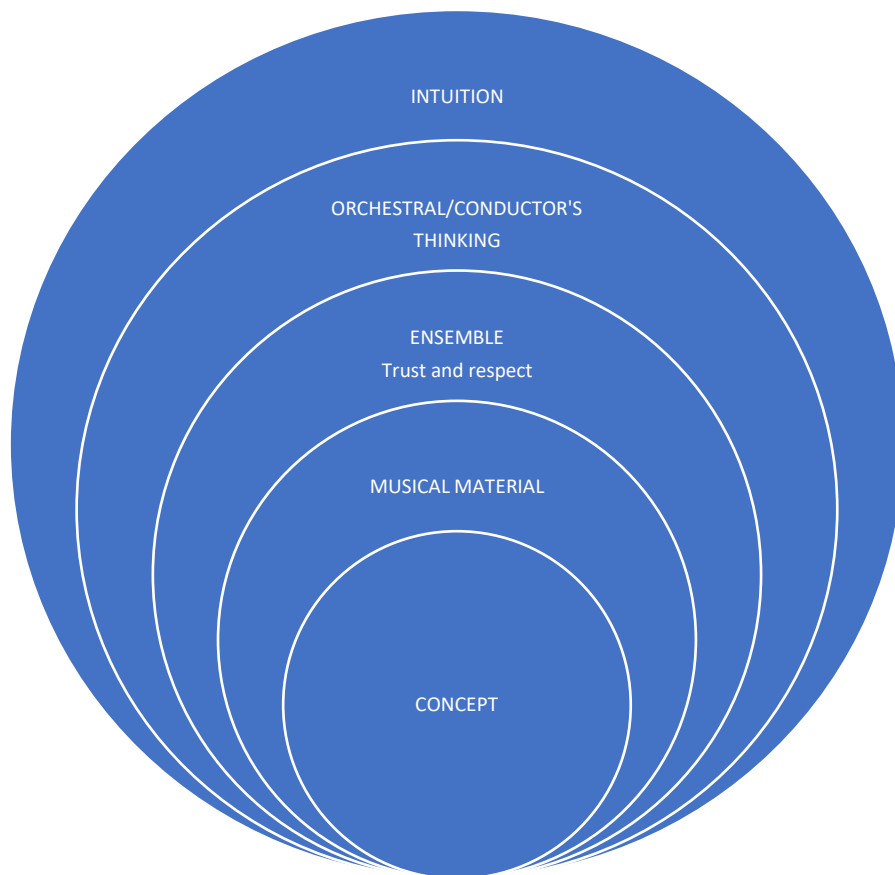
2. The Anatomy of Interpretation Development

Creating an interpretation of a musical work is a complex, multi-layered, and time-consuming process. This process becomes even more intricate when working within an ensemble, where continuous communication, the search for compromise, and the mutual alignment of artistic intentions are essential. The initial individual concept often undergoes revision or even complete transformation during joint rehearsals as it adapts to the ensemble's shared vision.

In his article *Developing Key Concepts of Ensemble Performance*, Nick Haywood analyzes the development of ensemble interpretation and recommends placing the musical material at the center of the process, encircling it with elements such as auditory and visual perception, mutual trust, and respect – while intuition acts as the unifying component. (Haywood 2017:129) I would like to offer my own approach to creating an interpretation within an ensemble. The conceptual framework of the program significantly influences not only the repertoire selection but also the formation of the ensemble and the shaping of interpretative emphases in performance. Therefore, the overarching concept of the concert program is key. A carefully considered repertoire selection follows from this central idea. The makeup of the ensemble and its artistic individuality form a vital part of the interpretative concept, which is why potential performance partners must be considered in the early planning stages. The personalities of the selected performers directly influence the direction of the interpretation.

During the rehearsal process, mutual trust and respect among musicians in the ensemble become essential prerequisites for artistic freedom and the development of interpretative expression, both within individual pieces and in the overall concept of the concert. In order for the interpretation to reach a truly outstanding artistic level, it requires intuition based on orchestral and conductor's thinking as well as previous experience. This intuition becomes a shared compass for all ensemble members.

Image – The Anatomy of Interpretation Development



All these aspects contribute not only to a compelling and more easily perceivable interpretation for the audience but also to a comfortable working environment for the performers. Within both the conceptual and technical aspects of interpretation development, the pianist's orchestral thinking and the integration of conductor's principles play a crucial role. The ability to think broadly – in terms of orchestral texture and dramaturgy – encourages the formation of multi-layered, timbrally and texturally rich musical material, which significantly expands the artistic dimension of interpretation.

Using various aspects of conductor's thinking facilitates the possibility of dramaturgical development in time and space, helping to construct a deliberate and clearly structured interpretation. The synthesis of pianist and conductor modes of thinking manifests as the ability to simultaneously control microscopic aspects of timbre and articulation, as well as the macroscopic perception of form and emotional arc – highlighting multidimensionality alongside conceptual unity in interpretation.

The creation of a musical interpretation begins as early as the program planning phase. This includes not only selecting appropriate repertoire but also considering the venue and timing of the performance. Depending on the chosen concert context and dramaturgical direction, it is possible to alter the perception of the work by highlighting certain aspects of the musical material. This approach allows for a focus on specific semantic layers and, in turn, the repositioning of the artistic message's emphasis and a shift in the audience's perceptual trajectory. Alongside the selection of specific works, the dramaturgical combination of compositions is equally important. Juxtaposed works can comment on, contrast with, or complement one another – shifting their meanings in new and sometimes unexpected directions.

A particularly rich creative potential lies in developing an interpretation during the rehearsal of a new work – especially when the piece is written for specific performers, taking into account their individual artistic, technical, and personal capacities. In such cases, the interpretation emerges as a dynamic collaboration between the composer's intentions and the performers' creative personalities. The musical material is then constructed jointly by both parties.

Across the three concert programs prepared as part of my doctoral studies, four new works were created specifically for me and my stage partners. This provided an opportunity to work deeply on developing the interpretation from the very beginning – not only on a musical level but also conceptually – shaping a unified artistic vision in close collaboration with the composers.

2.1. *The Art Song Through the Centuries*

The concert program *The Art Song Through the Centuries* was performed at the Dubulti Concert Hall on April 17, 2023. It was structured in two parts and opened with a world premiere, after which the rest of the program was arranged as a historical retrospective, highlighting significant impulses in the development of the art song genre and reflecting on the historical development of the art song discussed in Chapter 1. The concert featured vocal chamber works by German and Russian composers of past centuries, establishing a reference point for the formation of orchestral thinking in piano parts, as well as providing context for interpreting 21st-century Latvian music in the art song genre.

Pianist Inta Villeruša, with whom I had the honour of working briefly at the Department of Chamber Ensemble and Piano Accompaniment at the Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music (JVLMA), always emphasized – both in personal conversations and in her work with students – that every pianist engaged in chamber music should definitely study and perform

solo repertoire as well. This helps to maintain the desire and ability to independently develop interpretations regardless of collaboration partners, and ensures that ensemble performances are enriched with musical imagination. Although chamber music is the main focus of my professional activity, I strive to uphold this principle in curating my concert programs. Therefore, I included Franz Schubert's *Impromptu in C minor*, Op. 90 No. 1 (1827), for solo piano at the conclusion of the *Art Song Through the Centuries* program. This choice was motivated by a connection to the roots and traditions of the art song genre in 19th-century Austria, which had a significant influence on the development of art song in Latvian music throughout the 20th and 21st centuries.

In designing a concert program with an emphasis on highlighting the historical development of orchestral thinking, I also considered it important to include an example of Russian music to ensure a stylistically and historically informed perspective.

An essential aspect of repertoire selection was collaboration with artists of different vocal types, allowing the piano's diverse sound palette to be demonstrated not only through stylistic contrasts, but also in correlation with the specific timbral qualities of the soloist's voice.

The concert program *The Art Song Through the Centuries* begins and ends with music without text – creating an arch from the present to the past and allowing the music to speak directly. The poetry of Alexander Pushkin, Joseph von Eichendorff, and Hermann Hesse resonates in its own right, but in interaction with music it acquires additional emotional and conceptual dimensions.

Although Richard Strauss did not structure *Four Last Songs* as a cycle, their lyrical and meditative expression – unfolding through the unhurried revelation of each poem – creates a clearly perceptible emotional trajectory that gradually distances the listener from everyday existence and moves them toward a sense of transcendence. In this context, the piano or orchestral part carries not only an illustrative but also a deeply philosophical significance, revealing hidden layers of personal emotion.

We prepared these songs in close collaboration with the singer Laura Grecka. We repeatedly discussed why a particular word is syllabified in one way and not another, and why the composer chose to assign a specific harmony to a given word – what emotion he intended to bring forth through that decision.

Throughout this highly engaging collaborative process, our initial conceptions of the work gradually transformed. The result was a final performance version, shaped by our then-current artistic conviction, which we presented to the audience. A fascinating phenomenon occurs each time a piece is performed again in public: it undergoes a certain transformation,

giving rise to a new interpretive version shaped by the specific performance context, the performers' artistic choices, and the audience's perception. If a significant amount of time has passed between performances, these interpretative differences often become especially pronounced. Nevertheless, in each specific moment, performers must be entirely convinced of the authenticity of their interpretation and express it as the only "correct" one within the context of that particular performance.

In the concert program *The Art Song Through the Centuries*, orchestral thinking is revealed from a slightly different perspective in each performed cycle. In Armands Skuķis's *Extended Vocalise*, the pianist's role as conductor is particularly significant. In Georgy Sviridov's cycle, the orchestral perspective is expressed through texture. In Richard Strauss's *Four Last Songs*, the pianist presents an actual orchestral rendering, while in Schubert's *Impromptu*, one hears both the melodicism typical of the art song and the composer's symphonic grandeur.

The structure of the program itself is also essential. In this concert, following Strauss's *Im Abendrot* ("Sunset") – which ends with the solitary trills of larks in an extended orchestral postlude and the singer's final words, "*Ist dies etwa der Tod?*" ("Could this be death?") – Schubert's *Impromptu* serves as a kind of epilogue. With its clarity, simplicity, and deeply poignant mood, it invites the listener to reflect on the gradual detachment from all that binds one to life, thus preparing for a peaceful departure into eternity.

Both Strauss's *Four Last Songs* and Schubert's *Four Impromptus*, Op. 90, were composed near the end of the composers' lives – within a year of their passing. Thematically, the works are united by a conscious awareness of the possibility of death. Strauss stands as the last great representative of the German *Lied* tradition, while Schubert elevated the genre to previously unknown heights. The concert concludes in C major – even though the entire *Impromptu* is filled with questions and uncertainty, as continually reminded by the theme, introduced in a lonely unison at the beginning, in spite of the dreamy and songful episodes that follow.

2.2. Here and Now

The concert program *Here and Now* was performed at the Small Guild (Mazā ģilde) on April 18, 2024. It is the only one of the three programs composed exclusively of 21st-century Latvian vocal chamber music, featuring two Latvian premieres. The program was structured into two thematic sections.

The first part included works that reflect on the contemporary emotional landscape, shaped by the recurring dead ends of Western cultural and civilizational cycles. Therefore, despite taking place in spring, the first part was dominated by autumnal themes – absence, alienation, and a sense of uncertainty. The selected composers – Gundega Šmite, Ruta Paidere, and Jānis Petraškevičs – are contemporaries. The audience was offered the rare opportunity to hear works by three composers of the same generation, unified by a common theme but distinguished by their individual musical languages and means of expression.

The second part of the concert featured works by two Latvian women composers, in which elements of postcolonial feminist aesthetics and ideology were particularly prominent. This section also revealed recurring civilizational cycles, highlighting yet another wave of feminism, which has introduced many significant changes in social and cultural processes. Another conceptually unifying factor in both authors' works was their approach to text: neither used traditional poetry as a thematic or inspirational source. Both composers constructed or arranged texts themselves – sometimes down to sounds and syllables – drawing inspiration from unconventional sources.

While preparing Linda Leimane's *Masculine* for mezzo-soprano, cello, and piano, I initially tried to decipher the possible symbolism and meaning of the syllables and sounds before even approaching the score itself. I felt that I had identified a certain system, but after consulting with the composer, I learned that the syllables and sounds had been used purely intuitively. Even if they are applied only on an intuitive level, the search for patterns – attempts to associate each section with a specific emotional state and, consequently, to convey a targeted message to the audience – certainly allows performers to create an interpretation that is both convincing and vividly personal.

Contemporary poetry often features words that do not exist in standard language, or newly invented word combinations. For a musical interpreter, revealing the emotional message of such poetry is a challenge even in one's native language. In a foreign language, the task becomes even more demanding, requiring long-term and in-depth research.

"I've always been deeply interested in the era and environment surrounding each opus – how it was created, what kinds of interactions took place, what kinds of reflections and references the composer made in response to the impulses of their time, or to contemporaries in other art forms. Sometimes there's little to draw from, but other times this pool of context is incredibly important. If we're dealing with a contemporary composer, it's always simpler. There's this wonderful opportunity to talk and understand," says conductor Normunds Šnē. (Šnē 2024)

2.3. *Premonitions*

The concert program *Premonitions* was performed at the Small Guild concert hall on April 17, 2025. It turned out to be the most diverse in terms of ensemble makeup, and the most unified in content among the three programs I have created. The instrumentation ranges from solo piano to a twelve-member ensemble. On a thematic level, the concert program *Premonitions* invites listeners to reflect on issues that are difficult to ignore in the context of current geopolitical developments. For some time now, the world – particularly Europe – has been searching for ways to reduce humanity’s ecological footprint, to slow the pace of climate change, to live more sustainably. However, Russia’s full-scale invasion of Ukraine and the erosion of democratic values in recent months have pushed these priorities into the background, forcing all attention toward military preparedness and defense. It is striking how drastically external circumstances can shift the mindset and trajectory of action for a significant portion of humanity – from **preservation** to **destruction**, even when that destruction is carried out in the name of defense.

While developing this concert program, I had also made significant progress in my research and was approaching its final phase. Delving into one aspect of a conductor’s mindset – specifically, the construction of a program – I came to see the key to a successful concert program in the careful selection of repertoire, to which I paid particular attention already in the early stages of preparation.

At the end of September 2024, it was announced that the State Culture Capital Foundation had granted support for the creation of a new work by Evija Skuķe for soprano and eleven instruments, thematically focused on the issue of ecological crisis. In October, with the help of mezzo-soprano Tīna Gelnere, I discovered that the Norwegian composer Maja Ratkje had already addressed a similar topic in her 2008 work for mezzo-soprano and piano. The thematic focus of the concert had thus taken shape, yet I felt an inner conflict and discomfort – under the current circumstances, the urgency of ecological issues is being reevaluated in light of military conflicts, and both my own attention and that of society as a whole is now directed toward war.

As a result, I began to search for a thematically relevant work on the subject of war – one that would also suit the ensemble's instrumentation – in order to highlight the stark contrast that recent global events have introduced into the collective mindset over the past three years.

As I was unable to find a composition that fully aligned with my artistic vision in terms of both theme and instrumentation, I decided to create a work *Premonitions* on the theme of war myself.

The process of shaping the interpretation of *Premonitions* is the one I am able to describe and evaluate with the greatest precision, as I was directly involved in every phase of its development – from the formulation of the conceptual idea and composition to the rehearsal process and concert performance, in which I simultaneously acted as composer, pianist, conductor, and, to some extent, stage director (I personally planned the stage design and the performers' costumes in order to enhance the musical narrative). Such comprehensive engagement allows for a multidimensional analysis of the process, combining creative practice with critical reflection. This enables me to offer an in-depth insight into the artistic experience, highlighting not only rational decisions but also the emotional and intuitive aspects that influenced the formation of the interpretation.

Given the emotional intensity and gravity of the work's theme, a substantial portion of the process was dedicated to developing the conceptual layer, a phase that spanned several months. In comparison, the notation of the composition took relatively little time, as the conceptual idea had fully matured long before the writing process began. This fact points to a significant precondition in the creative process – an intensive and prolonged engagement with the formulation of the artistic concept, which allowed the notational phase to be carried out with focus and clarity.

In *Premonitions*, I deliberately employed the same instrumental ensemble that Evija Skuķe envisioned in her work *Lament of the Earth. Exultation of the Earth*. As a result, the two compositions were given a unified thematic message and visual design. This conceptual decision served not only as a means of establishing an artistic connection between the two works but also as a way to strengthen the shared message that explores the emotional and existential dimensions of the relationship between the Earth and humanity. It highlights the weight of the destruction caused by war and the contradiction between humanity's need to protect itself in times of conflict and the simultaneous effort to preserve ecological awareness. This thematic tension is reflected both in the musical material and the staging, creating a layered, polysemous artistic space.

In the first part of the concert programme, during the performance of works by Jānis Petraškevičs and Maja Ratkje, both mezzo-soprano Tīna Gelnere and I performed in red concert attire. This visual code conveyed a sense of danger, unrest, and looming threat. In the second part, following the stage rearrangement for the larger ensemble, the visual concept was also altered to intensify the emotional tension – all twelve musicians entered the stage wearing

camouflage shirts, dark trousers, and army boots. This visual choice served as a powerful symbolic metaphor, posing the question: how would our roles and identities change if our concert attire had to be replaced with military uniforms?

The rehearsal and interpretative process of the work progressed relatively smoothly, as being both the composer and conductor allowed me to provide precise instructions regarding the manner and character of the musical material's performance. A particularly significant aspect of this composition is the individual contribution of each ensemble member, as I have included elements of verbal expression in the score. At specific, deliberately designated moments, each musician articulates their personal attitude toward Russia's full-scale invasion of Ukraine on 24 February 2022 and the related developments in Europe and the world. This compositional solution renders each performance unique, as the narratives are shaped by the musicians themselves, based on their feelings at that particular moment. I am convinced that even if only a very short time had passed between performances, the piece would still sound different and acquire a new emotional nuance. This approach aligns with contemporary music trends, in which composers often create open forms that invite performers to participate in shaping the musical narrative and adapting it to current emotional and social realities.

Since my research particularly emphasizes the importance of performing solo piano works in enhancing ensemble performance, and given my previous experience and the satisfaction I gained from staging Jānis Petraškevičs' *Autumn. Entrance (Herbst. Eingang)* for mezzo-soprano, clarinet/bass clarinet, and piano in a prior program, I was genuinely delighted to learn that the composer had recently written a piano piece dedicated to Robert Fleitz, titled *Silent Voice*. This composition fit perfectly within the structure of my program, as its combination of ethereal and simultaneously expressive qualities serves as a symbolic means of enriching the concert's overarching concept. It reveals the idea that the individual, as a solitary being, is unfortunately unable to significantly influence the vast and destructive processes taking place. It was the perfect piece to introduce the concert.

In my view, both works – *Premonitions* and *Lamento della Terra. Esultanza della Terra* – gain an additional layer of content and emotional resonance through their interaction, a dimension that might not be fully revealed if each were performed independently. It is precisely in this combination, within the shared conceptual framework of the concert programme *Premonitions*, that each piece not only complements the other but also acquires an expanded meaning, broader interpretive possibilities, greater impact, and a deeper capacity to engage the listener.

I believe that during my doctoral studies, through learning the fundamentals of conducting and exploring the relevant literature, I have developed the ability to structure and substantiate my interpretive decisions more clearly during the rehearsal and performance process. Conductors usually lead the orchestra in concerts with the score in front of them; however, in the learning process, Professor Imants Resnis required all material to be conducted from memory. He justified this approach with the necessity of internalising the entire score – including its form, texture, dynamic plan, interpretive intent, and artistic accents – during the score study phase, and of being able to grasp and anticipate it mentally even before bringing it to life through gesture. The gesture follows the thought, not the other way around. All of Imants Resnis’ students know well his saying: *“The score must be in the head, not the head in the score.”*

Studying the score in this way indeed brings significant differences in one’s perception of the work. As a pianist, I do not necessarily need to be consciously aware during performance of exactly how many bars form a particular musical idea or on which beat a dramaturgical shift will occur. The performer does this intuitively, guided by the development of the musical material. In contrast, the conductor must be able to anticipate and prepare such changes in the preceding gesture – this kind of thinking is indispensable. During rehearsals with the singers, I noticed that consciously applying this way of thinking helped prepare more clearly and purposefully both the singer’s entrances and any forthcoming shifts in the musical flow. This is especially relevant in contemporary music, where the precision of cues and time signatures is crucial to ensemble synchronisation.

Conscious planning of texture, initially relying solely on inner hearing without the aid of an instrument, adds an additional analytical layer to the interpretation. While some elements may be acoustically tested and adjusted at the instrument later, such an approach to score preparation allows the performer to directly trace the kinds of sensations that the composer might have experienced during the creative process. If the composer is not a pianist, they likely imagined how the material would sound using only inner hearing. The act of composing relies on inner auditory perception and an intuitive sense of the possible acoustic outcome of the material.

As I compose myself, I am aware that the ability to follow the composer’s original idea is essential in the process of studying a work. However, prior to undertaking this research, I carried out these activities more intuitively, without a clearly defined strategy. As a result of this research, and based on the aspects described above, I began each work’s preparation and interpretation – prior to sitting at the instrument – with an analysis of its structure. I deliberately

applied this approach when preparing works for the *Premonitions* concert programme. The conclusion: the time required to master the work and develop its conceptual message was significantly reduced, while the final artistic result gained additional depth and impact.

CONCLUSIONS

My feelings at the beginning of the research process are accurately reflected in Robert Vincs's article *That Is the Question: The Nature and Scope of the Research Question Within Practice-Led Research* (2017), in which he writes: "My fear of contributing something of substance that had "social meanin," my initial lack of understanding of the term *academic rigor*, my lack of confidence with text, and my suspicion of the academy submerged my research question into an abyss. However, through examining my initial research question and the language used to construct, it my primary research interest surfaced and I was able to generate acritical and contextual analysis of my musical practice." (Vincs, 2017: 52)

Over the course of the study, my knowledge and understanding of the role of orchestral thinking in chamber music interpretation expanded significantly. **Practical conducting classes** taken over four semesters with Professors Andris Vecumnieks and Imants Renis, alongside literature analysis and insights gained from interviews, enabled me to approach vocal chamber music scores from a new perspective and to deliberately experiment with different modes of thinking characteristic of a conductor. This experience fostered a more in-depth score analysis and broadened interpretative possibilities, placing particular emphasis on the conscious planning of the rehearsal process and musical dramaturgy within the ensemble.

The integration of **orchestral thinking** and selected **conducting techniques** into the interpretative processes of 21st-century Latvian vocal chamber music, along with a self-analysis of the rehearsal process and the final result – the ensemble's concert performances – demonstrated that orchestral thinking plays a vital role not only in solo piano repertoire but also in the accompaniment of art songs, including contemporary Latvian vocal chamber music.

Research into conducting methods and techniques significantly broadens the pianist's perspective in score analysis, highlighting structural and dramaturgical relationships. This approach promotes a deeper understanding of the musical material, enabling the pianist to anticipate interpretative nuances from the early stages of score preparation process and to gain a more profound insight into the composer's intentions. As a result, the quality of the concert performance is enhanced, ensuring a more convincing and nuanced **musical message**.

All of the above, throughout the course of the study, enabled the identification of an individual approach to constructing an interpretation for a vocal chamber music concert program, with a central focus on a **unified conceptual content**. This concept is structured through a careful selection of repertoire and the formation of an appropriate ensemble, while also establishing a productive working atmosphere during rehearsals and considering potential interpretative directions arising from the distinct individuality of each musician. The coordination of the entire process is enhanced by the integration of orchestral and conductor-like thinking, which – grounded in the shared intention and intuition of all ensemble members – facilitates the achievement of a concert performance of high artistic quality.

The integration of orchestral thinking principles – through the exploration of **parallels between symphonic music and piano parts in vocal chamber music** within various composers' work—significantly broadens the pianist's interpretative expressive potential. It promotes a greater diversity of color, texture, and dynamic contrast. This approach enables the pianist to perceive themselves as an active contributor to the ensemble's overall artistic image, while maintaining the flexibility to respond sensitively to the performance of the vocalist and other ensemble members. Such a perspective is particularly relevant to the interpretation of 21st-century Latvian vocal chamber music, which often features complex textures, novel forms of expression, and multilayered musical materials.

In contrast to previous studies (Corliss: 2017, Humphries: 2002, Stronko: 2023, Wong: 2021), which primarily analyze transcriptions of orchestral works for piano, the present research is dedicated to understanding how orchestral playing and thinking can be purposefully applied to the interpretation of original vocal chamber music compositions.

A new dimension is added to ensemble piano performance through the integration of conducting techniques developed during the course of this study, applied to the interpretative process in chamber music. Five key aspects are outlined below.

1. Conscious Use of the Upbeat – This technique is essential throughout both the rehearsal and performance processes of vocal chamber music, regardless of period or stylistic context.

2. The Role of metric subdivision in Ensemble Performance – This approach is particularly significant in the interpretation of rhythmically complex music with variable meter structures, such as Maja Ratkje's *HVIL*. Reaching agreement with the stage partner on metric division is especially crucial when working with textures deliberately composed in unstructured, homogeneous rhythmic units – as was the case in the second movement of Ruta Paidere's cycle *Absences*.

3. Differentiation of Textural Layers in the Piano Part and the Work as a Whole

– While this is a fundamental aspect of piano playing in general, drawing parallels between symphonic music and vocal chamber music piano parts allows orchestral thinking to acquire a new dimension. I particularly experienced this in shaping the interpretation of Richard Strauss's *Four Last Songs*, a process in which I also assumed the role of conductor. When the number of ensemble members increases, the pianist may take on the role of conductor in organizing the texture, as was necessary in my work *Premonitions* and in Evija Skuķe's *Lamento della Terra. Esultanza della Terra*.

4. Score Analysis and Organizational Methods in Preparing New Works

– Rehearsing a composition initially using only inner hearing – without the aid of the instrument – adds an additional analytical layer to the understanding of the piece and the composer's intent. This method is valuable not only in the context of vocal chamber music, but also in solo piano repertoire. I applied this approach in interpreting Jānis Petraškevičs's piano work *Silent Voice*. During the practice process, the complex texture did not distract from prioritizing the expressive content.

5. A Strategic Approach to Concert Program Curation

– Emphasizing dramaturgical and stylistic coherence, as well as the relevance of the program's thematic content.

Although all three concert programs developed during the doctoral studies were thoughtfully conceived – each with its own unique dramaturgical direction and thematic message – I would particularly like to highlight the final one, *Premonitions (Priekšnojautas)*, which I created based on the interpretation strategy developed throughout the course of the research. The program's theme – ecological crisis, overshadowed in public attention by Russia's full-scale invasion of Ukraine – gave the concert a powerful emotional and socially relevant dimension. The sequence of works was structured to gradually build both thematic and musical tension, beginning with solo piano and culminating in an ensemble of twelve musicians. Leading this ensemble provided an opportunity to apply in practice the conducting skills acquired during my studies.

Such a program design enables the use of music to draw public attention to pressing societal issues, affirming that musicians can express their stance on current events through artistic means. The research findings also demonstrate that it is possible to create an engaging and artistically high-quality concert program based solely on contemporary music repertoire. Audience feedback indicates that even listeners whose interests and listening habits do not

typically include contemporary music are able to grasp and emotionally connect with the program's thematic message, following the performers' interpretation with enthusiasm.

The experience gained during my doctoral studies allows me to conclude that, without the insights acquired through the research process and the development of an individualized interpretative approach, I would not have been able to achieve such a high level of artistic quality – delivering a concert performance that is thematically, dramaturgically, and emotionally compelling. A key condition for attaining this result, as well as the impetus to return to composition after more than twenty years of pause, was the in-depth **analysis of newly written works**.

The development and performance of the concert programs have made a significant contribution to the **promotion and advancement of contemporary Latvian composers' work**, offering three world premieres of substantial new compositions and three Latvian premieres. The analysis of these works – from thematic, compositional, and interpretative perspectives, with particular focus on the practical application of orchestral and conductor-like thinking – enabled me to gain deeper insight into the **stylistic traits, thematic content, and expressive means** used by several contemporary Latvian composers within the vocal chamber music genre. This represents a meaningful contribution, considering that these works have been composed in recent years and, until now, have not been extensively analyzed – especially from an interpretative standpoint.

An interpretative approach that prioritizes the conceptual essence and thematic relevance of a program significantly enhances its artistic value and can serve as a meaningful point of reference for young musicians when planning and shaping their own concert programs.

In the context of today's concert life and music market, pianists are, unfortunately, rarely given the opportunity to independently design programs based on their own artistic concepts – more often, they participate as ensemble musicians in pre-established programs. Nevertheless, even in such cases, the conscious application of orchestral thinking and conductor-like approaches allows for a more substantiated, thoughtfully developed, and artistically profound interpretation.

The findings of this study affirm that the **integration of conductor's mindset and orchestral approach into a pianist's work** is a valuable tool in contemporary chamber music interpretation. It broadens the performer's expressive means and enables the achievement of greater interpretative depth. This approach opens new perspectives for pianists working in the field of vocal chamber music and may also serve as an impetus for other musicians and

researchers to explore their own interpretative processes more deeply – incorporating methods drawn from other artistically specialized disciplines.

The research process has **significantly transformed my approach to interpretation**, enabling me to consciously and more systematically apply in my **artistic practice** and **pedagogical work** at the Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music the principles that were previously used intuitively. This approach not only broadens my individual strategic perspective as a pianist and performing artist, but also has the potential to foster the development of new, thematically relevant, and possibly interdisciplinary contemporary chamber music projects within the Latvian cultural space – emphasizing musicians' personal engagement in communicating with audiences about socially significant issues.

PATEICĪBAS

Īpaša pateicība doktorantūras teorētiskā pētījuma vadītājai pianistei Ph.D. Diānai Zandbergai par ieguldīto darbu, vērtīgajiem padomiem un neizsīkstošo enerģiju manu domu sakārtošanā un strukturēšanā!

Paldies literārajai redaktorei Inai Eglītei par vērtīgām norādēm manas domas gramatiski pareizam formulējumam!

Liels paldies profesoram Aldim Liepiņam par iedvesmu un padomiem māksliniecisko projektu – koncertprogrammu veidošanā!

Neizsakāms paldies komponistiem Evijai Skuķei un Armandam Skuķim par uzticēšanos un jaundarbu radīšanu doktorantūras ietvaros iestudētajām koncertprogrammām! Paldies komponistiem Rutai Paiderei un Jānim Petraškevičam par iespēju veidot interpretācijas viņu darbu pirmatskaņojumiem Latvijā! Bez tā es nebūtu varējusi iedziļināties tieši jaundarbu iestudēšanas procesā.

Vissirsnīgākais paldies maniem skatuves partneriem! Sevišķa pateicība dziedātājām Guntai Gelgotei un Tīnai Gelnerei, kuras padarīja īpaši krāšņas divas no manām programmām – *Šeit un tagad* un *Priekšnojautas*. Tikpat sirsnīgi pateicos dziedātājiem Krišjānim Norvelim, Laurai Greckai un Artjomam Safronovam par izjustu muzikālā materiāla izklāstu koncertprogrammā *Solodiesma cauri gadsimtiem*.

Liels paldies par vēlmi doties kopā ar mani muzikālajā ceļojumā draugiem un domubiedriem:

Lienei Denišjukai-Straupei (flauta),
Mārim Kuģim (oboja),
Laimai Ratnieci-Milņai (klarnete, basklarnete),
Raimondam Gulbim (fagots),
Antti Kortelainenam (vijole),
Lienei Neijai-Kalniņai (vijole),
Ivaram Brīnumam (alts),
Ērikam Kiršfeldam (čells),
Paulam Ērikam Skujiņam (čells),
Viktoram Stankevičam (kontrabass),
Reinim Tomiņam (sitaminstrumenti).

Vārdos neizsakāms paldies manai ģimenei, sevišķi vīram Mārtiņam un bērniem, kā arī vecākiem par izturību, morālo atbalstu un praktisku palīdzību manu studiju laikā!

Paldies Valsts kultūrkapitāla fondam par piešķirto finansējumu Evijas Skuķes darba *Zemes sēras. Zemes gaviles* tapšanai.

LITERATŪRA UN CITI AVOTI

1. Pētījuma autores digitālais arhīvs

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLQyGztdT3xN7wolFFdVN3i-aVWMwr-->

1.1. SOLODZIESMA CAURI GADSIMTIEM 17.04.2023. Dubultu koncertzāle

- | | |
|--|---|
| Armands Skuķis
(1991) | <i>Extended Vocalise</i> basam un klavierēm sešās daļās (2023)
Pirmatskaņojums
Krišjānis Norvelis (bass)
Lelde Tīrele (klavieres)
https://www.youtube.com/watch?v=2LDM343Tug8&t=7s |
| Georgijs Sviridovs | Sešas dziesmas ar A. Puškina dzeju
1. Mežam nopil košais tērps...
2. Ziemas ceļš
3. Auklītei
4. Ziemas vakars
5. Priekšnojautas
6. Tuvojoties Ižori |
| <i>Георгий Свиридов</i>
(1915–1998) | <i>Шесть романсов на слова А. С. Пушкина (1935)</i>
1. Роняет лес багряный свой убор...
2. Зимняя дорога
3. К няне
4. Зимний вечер
5. Предчувствие
6. Подъезжая под Ижору
Artjoms Safronovs (tenors)
Lelde Tīrele (klavieres)
https://www.youtube.com/watch?v=2LDM343Tug8&t=1672s |
| Rihards Štrauss | Četras pēdējās dziesmas
1. Pavasaris
2. Septembris
3. Gulēt ejot
4. Saulrietā |
| <i>Richard Strauss</i>
(1864–1949) | <i>Vier letzte Lieder (1948)</i>
1. <i>Frühling</i> (Text Hermann Hesse)
2. <i>September</i> (Text Hermann Hesse)
3. <i>Beim Schlafengehen</i> (Text Hermann Hesse)
4. <i>Im Abendrot</i> (Text Joseph von Eichendorff)
Laura Grecka (soprāns)
Lelde Tīrele (klavieres)
https://www.youtube.com/watch?v=2LDM343Tug8&t=2900s |
| Francis Šūberts
<i>Franz Schubert</i>
(1797–1828) | Ekspromts do minorā op. 90 Nr. 1
<i>Impromptu op. 90 No. 1 (1827)</i>

Lelde Tīrele (klavieres)
https://www.youtube.com/watch?v=2LDM343Tug8&t=4201s |

1.2. ŠEIT UN TAGAD 18.04.2024. *Mazā gilde*

- Ruta Paidere (1977)** **Absences** (2007) /Marka Stranda (1934–2014) dzeja /
Trīs dziesmu cikls soprānam un sagatavotām klavierēm
Pirmatskaņojums Latvijā
Gunta Gelgote (soprāns)
Lelde Tīrele (klavieres)
<https://www.youtube.com/watch?v=XsWPc9CpZ9A&t=131s>
- Jānis Petraškevičs (1978)** **Herbst. Eingang** (2018) (Rudens. Ieiešana) /Rainera Marijas
Rilkes (1875–1926) dzeja/
Pirmatskaņojums Latvijā
Mecosoprānam, basklarnetei /klarnetei un klavierēm
Tīna Gelnere (mecosoprāns)
Laima Ratniece-Miltiņa (basklarnete/klarnete)
Lelde Tīrele (klavieres)
<https://www.youtube.com/watch?v=XsWPc9CpZ9A&t=1048s>
- Gundega Šmite (1977)** **Rudenības** (2017) /Gunara Saliņa (1924–2010) dzeja/
Dziesmu cikls mecosoprānam un klavierēm
1. Vai rudens?
2. Kailā
3. Līgavas
Tīna Gelnere (mecosoprāns)
Lelde Tīrele (klavieres)
<https://www.youtube.com/watch?v=XsWPc9CpZ9A&t=1871s>
- Linda Leimane (1989)** **Masculine** (2011)
mecosoprānam, čellam un klavierēm
Tīna Gelnere (mecosoprāns)
Pauls Ēriks Skujiņš (čells)
Lelde Tīrele (klavieres)
<https://www.youtube.com/watch?v=XsWPc9CpZ9A&t=2542s>
- Evija Skuķe (1992)** **Sievietība** (2022)
1. Tu, sievietē
2. Cikls
3. I am afraid of m(y own body)ne
4. A woman should
5. M/W
6. Sievietība
7. Mēnešreižu dzejolis
Gunta Gelgote (soprāns)
Lelde Tīrele (klavieres)
<https://www.youtube.com/watch?v=XsWPc9CpZ9A&t=3011s>

1.3. **PRIEKŠNOJAUTAS** 17.04.2025. *Mazā ģilde*

Jānis Petraškevičs (1978)

Klusā balss (2022/2023)

Lelde Tīrele (klavieres)

<https://www.youtube.com/watch?v=poY31unV0Uk&t=238s>

Maja Ratkje

(Maja S. K. Ratkje, 1973)

ATPŪTA (HVIL 2008), Osnes Linnesto

(Aasne Linnestå, 1963) dzeja

Pirmatskaņojums Latvijā

Tīna Gelnere (mecosoprāns)

Lelde Tīrele (klavieres)

<https://www.youtube.com/watch?v=poY31unV0Uk&t=801s>

Lelde Tīrele (1981)

PRIEKŠNOJAUTAS (2025)

Pasaules pirmatskaņojums

<https://www.youtube.com/watch?v=AfRNRtQut18&t=40s>

Evija Skuķe (1992)

Lamento della Terra. Esultanza della Terra

(Zemes sēras. Zemes gavile, 2025)

Pasaules pirmatskaņojums

Gunta Gelgote (soprāns)

Liene Denisjuka-Straupe (flauta)

Māris Kuģis (oboja)

Laima Ratniece-Miltiņa (klarnete, basklarnete)

Raimonds Gulbis (fagots)

Antti Kortelainen (vijole)

Liene Neija-Kalniņa (vijole)

Ivars Brīnums (alts)

Ēriks Kiršfelds (čells)

Viktors Stankevičs (kontrabass)

Reinis Tominš (sitaminstrumenti)

Lelde Tīrele (klavieres)

<https://www.youtube.com/watch?v=AfRNRtQut18&t=1478s>

2. Intervijas

- Ādamsons, Kaspars (2024). Intervija Leldei Tīrelei 11. decembrī, Rīgā. Ieraksts glabājas Leldes Tīreles privātarhīvā.
- Balanās, Margarita (2024). Intervija Leldei Tīrelei 21. decembrī, Rīgā. Ieraksts glabājas Leldes Tīreles privātarhīvā.
- Kuzma, Guntis (2024). Intervija Leldei Tīrelei 11. decembrī, Rīgā. Ieraksts glabājas Leldes Tīreles privātarhīvā.
- Resnis, Imants (2024). Intervija Leldei Tīrelei 14. novembrī, Rīgā. Ieraksts glabājas Leldes Tīreles privātarhīvā.
- Šnē, Normunds (2024). Intervija Leldei Tīrelei 3. decembrī, Rīgā. Ieraksts glabājas Leldes Tīreles privātarhīvā.
- Vecumnieks, Andris (2024). Intervija Leldei Tīrelei 26. novembrī, Rīgā. Ieraksts glabājas Leldes Tīreles privātarhīvā.

3. Literatūra un interneta resursi

- Bailey, Wayne (2009). *Conducting: The Art of Communication*. New York, Oxford: Oxford University Press
- Berlioz, Hector and Cowden Clarke, Mary (1856). The Orchestral Conductor. Theory of His Art. *The Musical Times and Singing Class Circular*. London: Musical Times Publications Ltd. Vol. 7, No. 162, pp. 275–278
- Borchard, Beatrix (2019). Frau Klara Schumann der besten Sänglerin *Die Begleiterin Clara Schumann. Lied und Lied-interpretation*. Detmold: Musikwissenschaftliches Seminar der Universität Paderborn und der Hochschule für Musik Detmold <https://musiconn.qucosa.de/api/qucosa%3A72642/attachment/ATT-0/?L=1> (sk. 2.11.2024.)
- Borgdorff, Henk (2012). *The Conflict of the Faculties. Perspectives in Artistic Research and Academia*. Leiden: Leiden University Press
- Brabbins, Martyn (2003). The composer-conductor and the modern music. *The Cambridge Companion to Conducting*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 262–273
- Brown, Maurice J. E. (2001). Impromptu. *The New Grove, Dictionary of Music and Musicians*, second edition, vol. 12. Oxford: Grove, p. 94

- Bukofzer, Manfred Fritz (1947). *Music in the Baroque Era: From Monteverdi to Bach*. New York: W. W. Norton & Company
- Burt-Perkins, Rosie and Mills, Janet (2008). *The role of chamber music in learning to perform: a case study*. Manchester: Royal Northern College of Music
- Cage, John (1961). *Silence: Lectures and Writings*. Middletown, CT: Wesleyan University Press
- Cappelen, Birgitta; Andersson, Anders-Petter (2011). *Co-created Staging – Situating installations*
<https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:405849/FULLTEXT01.pdf> (sk. 03.01.2024.)
- Chainey, Ross (2019). *Top quotes from Prince William's interview with Sir David Attenborough at Davos 2019* (World Economic Forum Annual Meeting)
<https://www.weforum.org/stories/2019/01/top-quotes-from-prince-william-sir-david-attenborough-interview-at-davos-2019/?utm> (sk. 4.03.2025.)
- Chew, Geoffrey (2001). Song. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, vol. 23. Oxford: Grove, p. 711
- Corliss, Frank (2017). Lost in Translation: Playing Orchestral Reductions. *Journal of Singing*. Vol. 74, No. 2, pp. 225–229
- Burt-Perkins, Rosie and Mills, Janet (2008), Andres, Zych, Izabela, & Ortega-Ruiz, Rosario (2016). *Attention, communication and development of interpretation skills in chamber music pianists' education*. Cordoba: Conservatoire Superior of Music “Rafael Orozco”
- Čakravorti-Spivaka, Gajatri (2014). *Vai pakļautie spēj runāt?* Rīga: Mansards
- Daly, Diane (2021). Unearthing the Artist: An Autoethnographic Investigation. *The Qualitative Report*. Vol. 26, No. 8, pp. 2467–2478
<https://nsuworks.nova.edu/tqr/vol26/iss8/7/> (sk. 4.11.2024.)
- Deutsch, Otto Erich (1946). *Schubert: A Documentary Biography*. London: J. M. Dent
- Eggebrecht, Hans Heinrich (1970). Prinzipien des Schubert-Liedes. *Archiv für Musikwissenschaft*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, S. 89–109
- Erler, Hermann (1887). *Robert Schumanns Leben. Aus seinen Briefen geschildert von Hermann Erler*. Berlin: Ries & Erler
- Eitner, Robert (1903). Hans von Bülow. *Allgemeine Deutsche Biographie* (ADB). Band 47. Duncker & Humblot, Leipzig
<https://www.deutsche-biographie.de/118664638.html#ndbcontent> (sk. 5.11.2024.)

- Fineberg, Joshua (2000). Guide to the Basic Concepts and Techniques of Spectral Music. *Contemporary Music Review*. Vol. 19, Part 2, Harwood: Academic Publishers
- Ellis, Carolyn (2004). *The Ethnographic I: A Methodological Novel about Autoethnography*. Maryland: Rowman & Littlefield
- Emmerson, Stephaen (2017). Is my Performance Research? *Perspectives on Artistic Research in Music*. London: Lexington Books, pp. 27–48
- Garland, Peter (2001) Bow, *Détaché. The New Grov, Dictionary of Music and Musicians*, second edition, vol. 4. Oxford: Grove, p. 146
- Grotjahn, Rebecca (2020). Einleitung. *Die Begleiterin Clara Schumann, Lied und Liedinterpretation*. Detmold: Musikwissenschaftliches Seminar der Universität Paderborn und der Hochschule für Musik, S. 1–8 <https://www.schumann-portal.de/clara-schumann-als-begleiterin-lied-und-liedinterpretation.html> (sk. 8.11.2024.)
- Haywood, Nick (2017). Developing Key Concepts of Ensemble Performance. *Perspectives on Artistic Research in Music*. London: Lexington Books, pp.127–142
- Holden, Raymond (2003). The technique of conducting. *The Cambridge Companion of Conducting*. New York: Cambridge University Press, pp. 3–16
- Humphries, Carl (2002). *The Piano Handbook*. San Francisco: Backbeat Books
- Heyworth, Peter (1985). *Conversations with Klemperer*. London: Faber & Faber
- Jvania, Nino (2022). *Artistic Research. Philosophy and Practice*. Tbilisi: Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire
- Kurz, Wolfgang (2018). *A Short Manual to Conducting*. Siegburg: Edition 49 Music Publishing Company
- Lepany, Justin (2005). *Principles and techniques of Spectral music*. Cardiff: Cardiff University School of Physics
- Masters, Richard (2011). Presiding At The Pianoforte: A Brief History Of Accompanying. *American Music Teacher*, 60 (4), pp. 16–21, <http://www.jstor.org/stable/43547608> (sk. 12.12.2023)
- Mauceri, John (2017). *Maestros and Their Music. The Art and Alchemy of Conducing*. New York: A Division of Pengiun House LLC
- Meier, Gustav (2009). *The Score, The Orchestra, and the Conductor*. Oxford: Oxford University Press
- Moore, Gerald (1962). *Am I too Laud?* London: Hamich Hamilton
- Moore, Gerald (1973). *Singer and Accompanist the Performance of Fifty Songs*. Westport, Connecticut: Greenwood Press

- Moore, Gerald (1978). *Farewell Recital Further Memoirs*. London: Hamich Hamilton
- Predota, Georg (2021). *Franz Schubert and Luigi Lablache. The Italian Connection* <https://interlude.hk/franz-schubert-and-luigi-lablache-the-italian-connection/> (sk. 26.12.2023.)
- Pitches, Jonatan (2011). *Research Methods in Theatre and Performance*. Edinburgh: University Press
- Powers, Harold Stone (2011) Lydian. *The New Grov, Dictionary of Music and Musicians*, second edition, vol. 15. Oxford: Grove, p. 408
- Rosen, Charles (1971). *The Classical Style*. London: Faber & Faber
- Rudolf, Max (1995). *The Grammar of Conductung*. New York: Schirmer Books
- Silverstein, Joseph (2003). The conductor and the soloist. *The Cambridge Companion of Conducting*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 40–44
- Stronko, Boryslav (2023). *Orchestration of Proper Piano Pieces as a Self-Interpretation*, STUDIA UBB MUSICA, LXVIII, 2, 2023, pp. 115–128 <https://doi.org/10.24193/subbmusica.2023.2.08> (sk. 12.04.2024.)
- Taylor, Ronald (1991). *Furtwängler on Music*. Aldershot: Scolar Press
- Tovey, Bramwell (2003). The conductor as artistic director. *The Cambridge Companion of Conducting*. New York: Cambridge University Press, pp. 205–219
- Vincs, Robert (2017). That Is the Question. The nature and Scope of the Research Question Within Practice-Led Research, *Perspectives on Artistic Research in Music*. London: Lexington Books, pp. 47–54
- Wong, Lucas (2021). *The Multifunctional Pianist: The Recipe for Orchestral Color and Playing*. Los Angeles: National Association of Teachers of Singing Journal of Singing, January/February 2021 Vol. 77, No. 3, pp. 429–435 https://www.nats.org/_Library/JOS_On_Point/JOS_077_03_2021_429.pdf (sk. 10.12.2022.)
- Zandberga, Diāna (2014). *Faktūra klaviermūzikas vēsturiskās un stilistiskās attīstības kontekstā*. Promocijas darbs. Rīga, Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija
- Шендерович, Евгений (1987). *О преодолении пианистических трудностей в клавирах*. Москва: Музыка
- Милюштейн, Яков (1956). *Ф. Лист II*. Москва: Музгиз
- Нейгауз, Генрих (1987). *Об искусстве фортепианной игры: записки педагога*. Москва: Музыка

PIELIKUMS

1. INTERVIJU ATŠIFRĒJUMI

1.1. Intervija ar diriģentu Kasparu Ādamsonu

2024. gada 11. novembrī Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijā

Lelde Tīrele: Vai tev ir sava rutīna jauna skaņdarba iestudēšanā, sevišķi tad, ja tas ir jaundarbs?

Kaspars Ādamsons: Jā, man ir sava veida rutīna. Ir vairāki tādi kā etapi, kas dažreiz varbūt pārklājas, bet ne gluži miksējas. Pirmais, ko parasti daru, – strādāju ar partitūru. Ļoti reti digitālā formātā, parasti papīra formātā. Strādāju ar partitūru, to vizualizējot. Veicu atzīmes nošu tekstā – rakstura, dinamikas atzīmes. Ja ir pietiekami laika (ja izpildījums nav pēc nedēļas vai rīt), tad parasti vizualizēju dažādās krāsās. Ja domājam un runājam par simfonisko orķestri, tad veltu tam laiku, lai izietu cauri visām instrumentu grupām, katram instrumentam. Koka pūšaminstrumenti manā partitūrā vienmēr ir zilā krāsā, metāla pūšamie – sarkanā, perkusijas – brūnā krāsā, klavieres, čelesta vai arfa – violetā, stīgas – zaļā krāsā. Pēdējo vismaz desmit gadu laikā esmu sapratis, ka tas man palīdz vieglāk iepazīties ar materiālu. It īpaši tad, ja tas ir jaundarbs vai kas tāds, ko nevar noklausīties, kam nav pieejamas citas interpretācijas. Tas pēc tam man palīdz darbā jau ar izpildītāju sastāvu.

Vēl viena metode – ne visiem darbiem ir klavieru izvilkumi, tāpēc tos ir piņķerīgi nospēlēt uz klavierēm. Pat tiem darbiem, kuriem ir klavieru izvilkumi, tas var būt sarežģīts uzdevums. Līdz ar to kaut kādā mērā es sevi ar to apgrūtinu, bet varbūt ne tik daudz.

Un tad nāk interpretācijas veidošana. Interpretāciju vai ierakstu klausīšanās. Arī ar to es cenšos sevi pārmērīgi nenoslogot, jo tur var būt gan daudzas pozitīvas lietas, gan tādas, no kurām gribas izvairīties, kas nepārlicina. Tas nav slikti, bet muzikālā ziņā tās vienmēr gribot negribot kaut kā ietekmē. Tāpēc es vienmēr sāku ar muzikālā materiāla izpēti krāsojot, spēlējot, arīdzan dziedot melodiskās līnijas, un tā nonāku pie savas interpretācijas jeb sajūtas. Ja rodas jautājumi vai šaubas par kādu konkrētu epizodi, tempu vai raksturu, tad klausos ierakstus.

L. T.: Vai šis process atšķiras, iestudējot jaundarbu?

K. A.: Ja tas ir latviešu komponists un sasniedzams, tad neizbēgama ir satikšanās un saruna. Kā esmu arī vairākkārt uzsvēris, viens ir tas, kā es saredzu partitūru un ko tajā atrodu. Varbūt tas pat ir interesanti gan pašam komponistam, gan klausītājam. Taču man kā

izpildītājmāksliniekam primārais ir tas, ko autors ir vēlējies, atklāt viņa ieceres un domas. Ideāli, ja tas sakrīt ar manām sajūtām. Ja atrodu skaņdarbā kaut ko citu, tas ir lieliski un dažkārt droši vien pašam autoram saistoši. Bet, ja tas ir jaundarbs, tad noteikti nepieciešama saruna ar komponistu. Es vienmēr cenšos šo sarunu veikt tad, kad esmu iepazinies ar materiālu, taču vēl pirms esmu saticies ar instrumentu, piemēram, orķestri. Lai idejas aprobētu, pats saprastu, spētu noformulēt un pasniegt darbā ar orķestri. Es parasti izvairos no autora aicināšanas klātienē uz pirmo mēģinājumu, jo tas tomēr vairāk ir muzikālās kopainas un tekstūras saprašanas mēģinājums, ne tik daudz interpretācijas veidošanas brīdis. Pēc tam gan es vienmēr esmu priecīgs, ja autors var būt klāt. Diriģentam jāērķinās, ka, ja es strādāju ar orķestra mūziķiem, tad tās ir manas sajūtas, manas vēlmes, manas ausis un lietas, ko dzirdu. Ja autors ir klātesošs, mēģinājuma process var ievilkties un pastiepties dažnedažādos virzienos.

L. T.: Un vēlmes citreiz arī var būt dažādas...

K. A.: Jā, it īpaši ierakstu procesā, jo mēģinājumos tomēr ir kaut kāda veida struktūra. Arī ierakstam, protams, ir sākums un beigas, bet dažreiz ir skaidrs, ka vienā sesijā jāizdara tieši tik, jāieraksta konkrēts mūzikas materiāls. Un tad autora līdzdalība, ja mēģinājumu procesā nav līdz galam viss izrunāts, var būt diezgan laikietilpīga, varbūt pat mokoša gan diriģentam, gan izpildītājmāksliniekiem.

L. T.: Cik ilgs būtu vēlamais laiks lielas formas darba iestudēšanai, pirms tikties ar orķestri pirmo reizi?

K. A.: Es kā diriģents būtu priecīgs par mēnesi. Atkarīgs, protams, no skaņdarbiem, vai tā ir simfonija vai miniatūra. Bet, ja tā ir programma, tad vajag vismaz mēnesi, lai es spētu iedziļināties, lasīt *par* un *ap*, izprast kontekstus.

L. T.: Vai tev ir nozīmīgs arī pētnieciskais process, kas nav tieša partitūras studēšana?

K. A.: Jā, noteikti. Bet tas atkal ir atkarīgs no laika, cik ilgi pirms programmas atskaņojuma zinu, ka man tā būs jāiestudē. Ja zinu pusgadu vai gadu iepriekš, tad varu saplānot kādā brīdī nopietni iedziļināties. Varbūt tā ir grāmata, kas jāizlasa, vai jāizpēta kāds autors vai mākslas darbs, pirms vispār ķerties klāt mūzikas materiālam un partitūrai. Ideāli būtu pusgads, bet, ja ir tikai mēnesis (ja mazāk, tad pavisam traki!), tad tajā brīdī ir pilnīgi skaidrs, ka mierpilnam sagatavošanās posmam laika vairs nav. Tad vienkārši par visiem 100 procentiem jādodas pretī partitūrai. Jo mazāk laika, jo mazāk no kopīgā konteksta var aptvert. Gala fiziskais rezultāts vienmēr būs koncertu nedēļa. Nedēļa ir formāts, kas iegājies pasaulē.

L. T.: Vai bieži nākas atkāpties no savas sākotnējās ieceres interpretācijā, satiekoties ar orķestri? Kāpēc?

K. A.: Es neteiktu, ka bieži, bet ir, kad gadās. Izmaiņas notiek gan tāpēc, ka viens ir tas, ko esmu iztēlojies savā prātā, ar savu iekšējo dzirdi un muzikalitāti, bet realitāte pasaka priekšā, ka veiksmīgāk ir citādi. Tikai realitātē var pārbaudīt muzikālās lietas. Vai tas būtu attiecībā uz tempu, dinamiku vai raksturu. Daudz ko ietekmē arī konkrētais sastāvs, konkrētais orķestris, konkrētā koncertzāle un tās akustika. Tāpēc es kā interprets, kā diriģents varu pieņemt lēmumu, ka tagad darīsim citādi, nekā man iepriekšējos mēnešos bija šķitis. Ir arī gadījumi, ka instruments pasaka priekšā, kas ir veiksmīgāk, jēgpilnāk un varbūt arī ērtāk. Muzikāli diriģentam ir šī brīnišķīgā izvēles iespēja saprast un izlemt, kuru ceļu mēs iesim attiecībā pret jebkuru mūzikas izteiksmes līdzekli.

L. T.: Vai diriģentam bieži ir iespēja pašam sastādīt programmas? Kas, tavuprāt, ir svarīgs šajā procesā?

K. A.: Grūti atbildēt uz šo jautājumu. Nav bieži tādas situācijas, ka mēs, diriģenti, varam būt pilnīgi brīvi, veidojot programmu. Vienmēr ir kaut kādi nosacījumi no koncertu organizatoru puses. Vai nu visa programma, vai vismaz autors vai autori, kam tur jābūt. Lai kopīgā koncerta sajūta un metrāža izveidotos, tas vienmēr ir kopdarbs ar koncerta organizatoriem pie galarezultāta, gala programmas.

L. T.: Kādi būtu tavi kritēriji, sastādot programmu, ja būtu iespējams pilnībā pašam to veidot?

K. A.: Tas atkal ir ļoti atkarīgs no instrumenta, no koncertzāles, no situācijas. Vai tas ir sezonas regulārais koncerts vai valsts svētkiem veltīts koncerts, vai tas ir koncerts decembrī vai vasarā un ārtelpās. Ārkārtīgi daudz faktoru ietekmē to, kurā virzienā mēs domājam. Tāpēc tādu vienu ideālo es nevaru nosaukt.

L. T.: Varbūt vari izcelt kādu sev īpaši svarīgu un nozīmīgu koncertu savas līdzšinējās darbības laikā?

K. A.: Pašam par sevi vispār grūti tādās kategorijās runāt. Ir koncerti, kuri liekas veiksmīgi, bet viedokļi var būt dažādi. Varbūt tas, kas man šķiet labs, kādam citam galīgi tāds nešķiet. Un es noteikti nevarētu teikt, ka vienpersoniski varu turēt rūpi un uzņemties visu atbildību par koncerta izveidi un norisi, – parasti tas ir kopdarbs. Līdz ar to teikt, ka tā ir *mana programma*, es nevarētu atļauties.

L. T.: Vai tev ir svarīgi, lai programma būtu aktuāla, rezonētu ar šībrīža notikumiem pasaulē?

K. A.: Ja par šo mēs runājam, tā gan nekādā ziņā nav mana programma, bet es gribētu izcelt Andra Vecumnieka diriģēto sezonas atklāšanas koncertprogrammu ar Mūzikas akadēmijas simfonisko orķestri. Andris vispār, manuprāt, izceļas ar to, ka ļoti veiksmīgi spēj

sakombinēt vienā koncertā opusus, kas kaut kādā mērā papildina vai turpina cits citu. Septembra nogalē izskanējušais koncerts – jaunās rektores Ilonas Meijas inaugurācija ar flautas koncertu un Dvoržāka *Jaunās pasaules* atskaņojums – simboliski parāda, ka akadēmija savā veidā arī nonāk *jaunā pasaulē*.

Bet, protams, diriģenta atbildība ir domāt par programmu aktualitāti.

L. T.: Paldies par sarunu!

1.2. Intervija ar diriģenti Margaritu Balanas

2024. gada 21. decembrī mākslas galerijā *Ola Foundation*, Rīgā

Lelde Tīrele: Kāda ir tava rutīna jauna skaņdarba iestudēšanā, sevišķi tad, ja tas ir jaundarbs?

Margarita Balanas: Viss sākas ar partitūras analīzi. Jāsaprot instrumentācija, katra instrumenta loma. Tad jāmeklē visādi pavedieni, kā noskaidrot, kāda ir forma.

L. T.: Vai tev ir kāda sistēma vai tas ir vairāk intuitīvs process?

M. B.: Es bieži vien skatos, meklēju kādus pavedienus no senākas mūzikas, ko var izmantot arī mūsdienīgu mūzikā. Dažreiz ir iespējams saprast, kur formā kas sākas, kā veidojas. Piemēram, tikai apskatot Bēthovena partitūras notis, es varu saprast, kas kā ir formulēts, kur sākas blakus partija, kur un kas notiek. Jaunā darbā mēģinu saprast: OK, kā šeit varu izprast formu? Jo bez formas ir vienkārši neiespējami mācīties jaunu darbu. Nekā citādi nevar – jāzina forma. Instrumentālam mūziķim tas ir pilnīgi citādi – uzreiz ķeries pie aplikatūras, skaties vai klausies kādu interpretāciju. Ar diriģēšanu ir atšķirīgi – jāsaprot, kas vispār ir šis skaņdarbs. Viss sākas no otra gala. Nevar abstrakti vai vispārīgi kaut ko domāt par interpretācijām, skaidri jāsaprot, kāda kam nozīme, kura daļa uz ko virzās, kas ir svarīgāks. Un tad analizēt, kāda katram instrumentam ir nozīme.

Ir komponisti, kas skaidri dod mājienu, kas ir svarīgi un kas nav. Pēc atzīmētām dinamikām uzreiz var saprast – tā loma tam instrumentam ir vai nav svarīga. Piemēram, Mālers ļoti palīdz: tur viss jau ir uzrakstīts, ir tikai jāuzticas. Dažreiz komponisti nezina, kā strādā orķestris. Tie parasti ir komponisti, kuri nav spēlējuši instrumentus, – to uzreiz var just. Negribu neko sliktu teikt, bet komponistam ir jāzina, kā katrs instruments darbojas. Un arī diriģentam tas jāzina. Piemēram, redzot *f* trompetei un *f* altam, tas viss ir ļoti relatīvi. Tas domāts, ka trompete šajā brīdī ir svarīga, bet spēlēs uz *mp*; *f* ir vairāk kā raksturs, tāpat spēcīgi.

Un tad var apsvērt, kādas problēmas varētu rasties. Ko es varu palīdzēt? Ko viņi bez manis uzreiz nevarēs paši saprast? Kas jāmaina, jāuzlabo vai jāpiepalīdz? Plāns jau tiek izdomāts iepriekš.

L. T.: Cik nozīmīgs ir pētnieciskais process, kas nav tieša partitūras studēšana?

M. B.: Tas ir ļoti svarīgs. Tur pilnīgi viss var mainīties, sākot ar skaņdarba saturu. Tā nopietnības pakāpe. Brīžiem nemaz viss nav jāņem tik nopietni. Piemēram, Šostakovičs¹⁴⁹ – ir jāsaprot, ka tur ir daudz sarkasma. Tas, ko viņš ar savu mūziku mēģina pateikt, nav tikai tas, kas rakstīts notīs. Ļoti palīdz, ja ir zināms, kāpēc komponists darbu rakstījis, kādos apstākļos un kādam mērķim.

L. T.: Cik ilgs būtu vēlamais laiks lielas formas darba iestudēšanai, pirms tikties ar orķestri pirmo reizi?

M. B.: Man ļoti patīk mācīties tā, ka esmu izanalizējusi skaņdarbu, esmu izgājusi visam cauri, aptuveni zinu, ko un kā es vēlētos. Tad nolieku skaņdarbu malā un atgriežos pie tā pēc mēneša, vai, ja trūkst laika, – pēc divām nedēļām. Visa informācija jau ir nosēdusies smadzenēs, un es skaņdarbu ieraugu pavisam citādi. Nesen man bija jāiestudē islandiešu komponistes Annas Torvaldsdóteras darbi, kuri ir diezgan abstrakti. Mēģinot izspēlēt katru noti, kā tur rakstīts, vēlāmā efekta nebūs. Tad ir jāsaprot, vai skaņa ir efekts, kāda emocija vai kas cits. Iespējams, ar valodu to varēs izteikt. Vai arī tās tiešām ir tikai notis un patiešām vajag izspēlēt katru noti. No tā arī atkarīgs, cik ļoti skaņdarbs būs jāizstrādā ar orķestri.

L. T.: Vai centies komunicēt ar komponistu?

M. B.: Jā. Anna Torvaldsdótera bija klāt mēģinājumos, daudz runājām. Piemēram, pūšaminstrumentiem bija pierakstīts „bez nots, bet ar gaisu”, tomēr vienalga bija pierakstīti nošu augstumi. Mūziķiem likās, ka viņiem jāmēģina dabūt konkrētie skaņu augstumi, bet izrādījās, ka komponiste to bija domājusi abstrakti.

L. T.: Vai tu komunicē ar komponistu, vēl pirms dodies pie orķestra?

M. B.: Ja iespējams, tad jā – lai uzreiz zinu, kam ķerties klāt. Taču ļoti palīdz, ja komponists ir klāt jau kādā no pirmajiem mēģinājumiem, jo viņš var izstāstīt mūziķiem savu domu, iedvesmot. Tad man kā diriģentei ir vienkārši jāpadara savs darbiņš. Starp komponistu un mūziķiem esmu kā darbarīks, varbūt kā starpnieks.

L. T.: Vai bieži nākas atkāpties no savas sākotnējās ieceres interpretācijā, satiekoties ar orķestri? Kāpēc?

¹⁴⁹ Dmitrijs Šostakovičs (Дмитрий Шостакович, 1906–1975) – krievu komponists, pianists.

M. B.: Jā! Katrs orķestris ir citāds, un katram orķestrim ir savas stiprās un vājās puses. Nereti sanāk mainīt interpretāciju. Es īpaši par to neiespringstu, jo tas vienlaicīgi nozīmē, ka katram orķestrim, teiksim, Brāmsa Pirmā simfonija, skanēs atšķirīgi, jo tajā, piemēram, koka pūšaminstrumenti jau ir kā solisti. Katram sava skaņa, savs instruments, savas īpašības. Arī orķestra vibrācija. Vienmēr viss mainās. Tas ir brīnišķīgi!

L. T.: Kas ir svarīgākais, veidojot orķestra koncertprogrammu?

M. B.: Balanss, pilnīgi noteikti balanss. Tas ir ļoti svarīgi, kā skaņdarbi sader kopā. Lai cits citu līdzsvaro. Vienmēr domāju par to, kā es gribu publikai likt justies? Man patīk, ka tai ir ko just, ka tā tiek aizvesta tādā kā emociju virpulī. Pēc koncerta klausītāji tiešām drīkst justies nedaudz pat noguruši, bet tas ir jāizplāno. Lai nav pārāk smagnēji vai pārāk viendabīgi.

L. T.: Vai vari izcelt kādu sev īpaši svarīgu un nozīmīgu koncertu savas līdzšinējās darbības laikā?

M. B.: Jāpadomā... Es nesen Londonā rīkoju koncertu ar savu orķestri¹⁵⁰. Tas bija stīgu orķestra koncerts¹⁵¹. Sākām arī Mocarta *Adagio un fūgu* Do minorā. Reti spēlēts skaņdarbs, ilgst apmēram desmit minūtes. Atmosfēra diezgan nopietna, esam ar abām kājām uz zemes. Nākamais skaņdarbs savukārt pavisam citā noskaņā – Mendelszona¹⁵² Otrais vijolkoncerts Re mažorā. Tas ir ļoti maz spēlēts, daudziem klausītājiem tas ir kā jaunums, uzreiz tāds pacilātāks. Starpbrīdis – un tad Arvo Perta¹⁵³ *Trisagion*. Stipri dramatisks skaņdarbs stīgām, ar ļoti garu attīstību, ļoti spēcīga mūzika. Noslēdzām ar Mālera *Adagio* no Piektās simfonijas. Tā viss koncerts sasniedza tādu iekšēji emocionālu kulmināciju.

L. T.: Vai ev ir svarīgi izpildīt mūsdienu mūziku?

M. B.: Jā, man patīk! It īpaši vai nu Pertu, vai arī Pēteri Vasku, vai kaut ko no Latvijas. Mēs ar Kristīni¹⁵⁴ tagad brauksim uz Austrāliju, vedam gan Vaska, gan citu latviešu komponistu darbus. Koncertēsīm vairākās latviešu tikšanās vietās. Tas mums ir ļoti svarīgi, tā ir mūsu identitāte.

L. T.: Kādas metodes tu izmanto, lai savu interpretāciju salāgotu ar solistu iecerēm interpretācijā?

M. B.: Man tagad ir pilnīgi citāds skatījums uz solistiem. Cīrihē redzu daudz solistu, esmu diriģenta asistente. Jau no pirmajām notīm uzreiz var saprast, vai solists zina partitūru,

¹⁵⁰ Margaritas Balanas 2023. gadā Londonā dibināts kamerorķestris *ANONIMI Chamber Orchestra*.

¹⁵¹ Koncerts notika *The Bomb Factory*, Londonā, 2024. gada 22. janvārī.

¹⁵² Fēlikss Mendelszons (*Jakob Ludwig Felix Mendelssohn Bartholdy*, 1809-1847) – vācu komponists, pianists, ērģelnieks un diriģents.

¹⁵³ Arvo Perts (Arvo Pärt, 1935) – igauņu komponists.

¹⁵⁴ Kristīne Balanas (1990) – latviešu vijolniece, Margaritas Balanas māsa.

vai izprot, kas notiek orķestrī. Tas ir ļoti svarīgi. Un es nesaprotu, kāpēc mums agrāk skolā nemācīja lasīt partitūras un apjēgt to, kas notiek pavadījumā, un to, ka mums ne vienmēr ir melodija! Solistam tiešām ir jābūt kā kameramūziķim. Ja nespēlē kameramūziku, nekas labs ar orķestri nesanāks. Tas vienkārši ir neiespējami.

L. T.: Bet interpretācijas ziņā – ir svarīgi salāgot savas ieceres ar solistu?

M. B.: Es pilnībā dzīvoju solistam. Pat ja viņam nepiekrītu, vienalga, palīdzu. Solists dara, kā grib, un es cenšos viņa dzīvi padarīt vieglāku. Es mēģinu noķert, visu sagatavot, pielāgot visas dinamikas. Viss atkarīgs no solista, taču svarīgi, lai mums būtu laba komunikācija. Ja tās nav, tad manas iespējas palīdzēt ir diezgan ierobežotas.

L. T.: Vai tava domāšana kā instrumentālistei ir mainījusies, sākot nopietni nodarboties ar diriģēšanu?

M. B.: Jā, ļoti, ļoti! Pilnīgi mainījusies. Tagad es pavisam citādi skatos uz frāzēm. It īpaši, ja spēlēju sonātes. Kameramūzikā tas ļoti mainās. Nu saprotu, kāda nozīme ir līnijai, balsij. Arī spēlējot koncertus ar orķestri, es daudz labāk saprotu, kur varu ņemt laiku, kur ne, kur man nav pirmā plāna līnija. Ja orķestrī ir ritma grupa, nedrīkst pēkšņi ņemt vairāk laika, kā tu pats varbūt vēlies. Saprotu arī, ka dažās vietās, kad gribu, lai orķestris ir neatkarīgs, un pati daru, ko vēlos, taču orķestris turpina, tas jāsarunā ar diriģentu. Ja mums ir laba sapratne, var veidoties brīnišķīga sadarbība un uzticība. Brīžiem diriģents ved orķestri, bet brīžiem es kā soliste varu pārņemt iniciatīvu. Ideālos apstākļos mēs abi kopīgi ļaujamies mūzikai, vienlaikus kontrolējot situāciju. Reiz es diriģēju koncertu, kurā Kristīne bija soliste. Tas bija ļoti grūti, jo esam māsas, un viņa pēc mēģinājuma man teica visu pa taisno – kā jūtas, ko domā. Saprātu, ka bieži, kontrolējot orķestri, tas jādara ar ļoti mazu žestu, pat tādu, lai solists neredz, jo tas, kā izrādās, traucē. Tomēr tā bija interesanta pieredze.

L. T.: Paldies par sarunu!

1.3. Intervija ar diriģentu Gunti Kuzmu

2024. gada 11. decembrī Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijā

Lelde Tīrele: Kāda ir tava rutīna jauna skaņdarba iestudēšanā, sevišķi tad, ja tas ir jaundarbs?

Guntis Kuzma: Rutīna ir ļoti vienkārša – ņemu notis un sāku tās studēt. Sāku ar to, vai es pazīstu autoru. Jaundarba gadījumā parasti ir iespēja ar autoru visu izrunāt un saprast ideju. Un tad ir mans darbs pie darba galda.

L. T.: Kādas ir tavas metodes? Cik liela nozīme ir pētnieciskajam procesam?

G. K.: Pētnieciskais process man nav sevišķi svarīgs, vien tik, lai saprastu par autoru, viņa iecerēm, stilistiku un ranga piederību. Bet tas jau notiek darot. Es to visu atklāju pamazām.

Ar ko es sāku? Vienmēr ar skaņdarbu struktūru. Vai tā ir miniatūra vai kāds lielāks cikls, vai liela simfonija. Man liekas, ka tas ir svarīgi jebkuram izpildītājam, vienalga, vai diriģents, spēlētājs vai dziedātājs. Ja viņš izprot struktūru, tā ir pirmā atslēga, ar kuru atslēgt nākamās durvis. Jā, var mēģināt, neizprotot kopīgo formu, bet tas ir krietni grūtāk. Īstenībā visa vecā skola, tas, ko mācījāmies, kā skaņdarbu analizēt. To es joprojām ievēroju. Harmonijas analīze, instrumentācijas analīze, faktūras izpratne, galvenās līnijas. Svarīgi, vai ir kādas polifoniskās līnijas vai vairāk jākoncentrējas uz harmonijas analīzi un instrumentāciju. Faktiski nav fundamentālu atšķirību, vai skaņdarbu iestudē diriģents vai instrumentālists. Skaņdarbs jāmēģina atšifrēt.

L. T.: Cik ilgs būtu vēlmais laiks lielas formas darba iestudēšanai, pirms tikties ar orķestri pirmo reizi?

G. K.: Vēlams pēc iespējas ilgāk. Man ļoti patīk savlaicīgi gatavot programmas. Ar jaundarbiem bieži mēdz būt tā, ka tie pieejami diezgan novēloti. Autoriem ir viņu termiņi, kurus viņi dažkārt pārkāpj. Bet es ļoti priecājos, pat ja man atsūta kaut vai negatavu materiālu, – tad varu ķerties pie darba.

Ja komponists ir ar milzīgu pieredzi simfoniskajā mūzikā, tad es savus intuitīvos komentārus visdrīzāk paturu pie sevis. Ir bijuši gadījumi, kad sadarbojos ar jaunu, tikko studijas beigušu komponistu vai arī ar komponistu, kas ļoti maz rakstījis orķestrim. Tādos gadījumos viņam jau ir jautājumi par tīri praktiskām lietām. Par to, kas funkcionē un kas nefunkcionē. Te runa ir par balansa lietām, reģistriem. Vārdu sakot, visu to, ko ikdienā mēģinājumos esam pieraduši *preparēt*, es ar komponistu arī apspriežu.

L. T.: Lūdzu, konkretizē, cik ilgā laikā tu vēlētos iestudēt skaņdarbu – ideālā variantā?

G. K.: Tas ir ļoti atkarīgs no skaņdarba sarežģītības un no tā, kas notiek paralēli, sevišķi tad, ja tas ir periods ar daudz programmām. Piemēram, uzskatīsim, ka Gundara Pones¹⁵⁵ *Skaistā venēciete* bija gandrīz vai jaundarbs. Ne tas šeit ir spēlēts, ne zināma stilistika. Tas ir skaņdarbs simfoniskajam orķestrim, ko mācījos vairāk nekā pusgadu. Tas ir – divdesmit minūtes garš, bet ar ļoti komplicētu skaņu rakstu, harmoniju un polifoniju. Tas tiešām bija sarežģīti, man tik tikko pietika laika, lai es pirmajā mēģinājumā ar orķestri justos ērti. Varbūt pat tad ne līdz galam ērti, bet vismaz biju gatavs noformulēt savas vēlmes un mēģinājumos pamazām varēju sākt

¹⁵⁵ Gundars Pone (1932–1994) – latviešu izcelsmes komponists ASV.

eksperimentēt. Protams, pieturoties pie savas ieceres, bet eksperimentēt tādā ziņā, ka vienlaicīgi varu uzmanīgi klausīties, kas un kā veidojas, un tad procesā jau pielāgoties.

Ir bijis arī tā, ka simfonija jāsagatavo mazāk nekā mēneša laikā. Arī jaundarbs.

L. T.: Vai bieži nākas atkāpties no savas sākotnējās ieceres interpretācijā, satiekoties ar orķestri?

G. K.: Jā, daļēji to jau teicu. Viena lieta ir tas, ko varu iztēloties, kā tas skanēs. Augot pieredzei, izdodas arvien labāk. Tomēr dabā kaut kas vienmēr funkcionē drusku citādi. Un cilvēki, ar kuriem strādāju, var izjust atšķirīgi. Es varu spītīgi turēties tikai pie sava vai arī ieklausīties, kā šo nezināmo materiālu traktē orķestra mūziķis. Iespējams, tas pat ir labāk, nekā esmu iztēlojies. Tāpēc es noteikti cenšos būt fleksibls.

L. T.: Kas Tev ir svarīgākais, veidojot koncepciju koncertprogrammai?

G. K.: Tas ir ļoti plašs jautājums. Ir koncerti, kur ir kāda tematika. Ir koncerti, kuriem svarīgs ir notikums, piemēram, Vecgada koncerti. Man neienāktu prātā tādām izvēlētās lielu, monumentālu darbu, teiksim, Čaikovska simfoniju. Tas ir koncerts, kurā publika un orķestris sagaida vieglāku, dzirkstošāku raksturu. Esmu diezgan daudz veidojis galā koncertus un dažādu svētku koncertprogrammas. Vai – tagad nākamajai vasarai gatavojam Raimonda Paula¹⁵⁶ mūzikas programmu ar jaunām aranžijām. Tas ir pilnīgi cits žanrs un rakurss, nekā uztaisīt regulāro simfonisko koncertu sezonā.

Ir ļoti liela atšķirība, vai tas ir, piemēram, sezonas atklāšanas vai noslēguma koncerts. Šoruden atklāšanas koncertā¹⁵⁷ pats spēlēju Džona Koriljāno koncertu klarnetei un orķestrim, diriģēja Kristians Lindbergs¹⁵⁸. Koncerts tapa kopīgā iecerē ar diriģentu. Iecere radās pēc patiešām spīdoša koncerta, kad viņš uzstājās pagājušajā reizē kā solists un diriģents. Rezultāts kvalitātes un mākslinieciskajā ziņā bija tik augsts, ka šo diriģentu ielūdzām vēlreiz. Aicinot mākslinieku, svarīgi ļaut viņam piedāvāt arī savas idejas, piedāvāt nospēlēt skaņdarbu, kas viņam ir nozīmīgs. Šajā koncertā Kristiana Lindberga izvēle bija nelokāma, viņš uzreiz teica – tā būs Sibēliusa¹⁵⁹ Piektā simfonija. Sezonas atklāšanas koncertā un vispār savos koncertos es cenšos popularizēt arī latviešu mūziku. Ne tikai tāpēc, ka to uzskatu par savu misiju, bet tāpēc, ka man patīk to spēlēt. Mēs zinām Emīla Dārziņa¹⁶⁰ un Žana Sibēliusa attiecību stāstu. Es zināju, ka komponists Andris Dzenītis ir interesējies par tiem dažiem motīviem, kas ir atrasti no *Vientuļās priedes*. Kādā sarunā radās doma uztaisīt tādu kā nelielu simfonisko fantāziju par

¹⁵⁶ Raimonds Pauls (1936) – latviešu komponists un pianists.

¹⁵⁷ Koncerts notika Liepājas koncertzālē *Liels dzintars*, Lielajā zālē, 2024. gada 14. septembrī.

¹⁵⁸ Kristians Lindbergs (*Christian Lindberg*, 1958) – zviedru trombonists, diriģents un komponists.

¹⁵⁹ Žans Sibēliuss (*Jean Sibelius*, 1865–1957) – somu komponists.

¹⁶⁰ Emīls Dārziņš (1875–1910) – latviešu komponists un mūzikas kritiķis.

šiem atrastajiem motīviem. Tas likās kā spēles elements – salikt vienā koncertā jaundarbu, kurā būtu Emīla Dārziņa motīvi, par kuriem somu dižgars apvainoja viņu plaģiātismā, un Sibēliusa mūzika. Man liekas, ka tas ļoti atsvaidzina programmu, ja ir arī kāds skaņdarbs ar solistu. Un kaut kā sakrita zvaigznes, un mēs nolēmām, ka es pats varētu nospēlēt šo klarnetes koncertu, par kuru jau sen biju sapņojis.

Tas ir tikai viens piemērs, kā *salikās* programma. Katru reizi ir citādi. Dažreiz ir kāds centrālais darbs, teiksim, jaundarba pasūtījums, kā tas tikko bija ar Riharda Dubras¹⁶¹ simfoniju. Tas arī bija pirmais impulss, ar ko sākt. Īstenībā es ļoti daudz vados pēc sajūtas, kā man intuitīvi šķiet, kā tas funkcionēs.

L. T.: Vai vari izcelt kādu sev īpaši nozīmīgu koncertprogrammu savas līdzšinējās darbības laikā?

G. K.: Nē. Tāpēc ka cenšos sev iestāstīt, turēties pie domas, ka katru programmu veidoju tā, lai tā būtu mana sapņu programma. Kaut vai pēdējā¹⁶², kurā bija Riharda Dubras simfonija. Man bija iespēja to noklausīties tikai *midi* failā, veidojot koncertam programmu. It kā jau es zinu šī komponista vispārīgo mūzikas ievirzi un tematiku – tā ļoti daudz ir saistīta ar garīgo mūziku. Savukārt ar pianistu Vestardu Šimku¹⁶³, kurš jau sen, tā teikt, gaidīja savu rindu mūsu koncertsezonā, mēs prātojam, ko pielikt klāt. Otorīno Respīgi¹⁶⁴ klavierkoncerts saistīts ar gregorisko korāli, citātiem, tātad tas kaut kur sasaucās. Stilistikas ziņā tas absolūti nav nekas tuvs – jaundarbs un romantiski impresionistiska mūzika ar ekspresīvi piesātinātām krāsām. Ļoti ilgi, veselu pusgadu, es nevarēju atrast īsto ievada skaņdarbu. Paplašinot savu redzesloku, klausoties daudz simfonisko mūziku, uzgāju šo Mesiāna¹⁶⁵ darbu – *Aizmirstie upurējumi*. Tas ir viņa pirmais simfoniskais darbs trijās daļās, kas arī ir garīga rakstura, līdzīgas ievirzes opuss. Tajā dominē kristietības tēma: pirmā daļa – krusts, otrā – elles tēma, pēdējais ir Svētais Vakarēdiens. Gan manā galvā, gan uz papīra šī programma izskatījās skaisti, un beigās es pats biju ļoti apmierināts par programmu salikumu.

L. T.: Tev ir tā brīnišķīgā priekšrocība kā galvenajam diriģentam pašam arī veidot savas programmas.

G. K.: Nav jau tā, ka galvenais diriģents var visas programmas veidot pēc savām iecerēm. Galvenokārt jā, bet, ja es vienkārši saliktu savus mīļākos skaņdarbus virknītē, nekas

¹⁶¹ Rihards Dubra (1964) – latviešu komponists.

¹⁶² Koncertprogramma *Dvēseles stāsti simfonijā*. Vestards Šimkus. Liepājas koncertzālē Lielais dzintars, Lielajā zālē, 2024. gada 30. novembrī.

¹⁶³ Vestards Šimkus (1984) – latviešu pianists.

¹⁶⁴ Otorīno Respīgi (*Ottorino Respighi*, 1879–1936) – itāļu komponists, vijolnieks, muzikologs.

¹⁶⁵ Olivjē Mesiāns (*Olivier Messiaen*, 1908–1992) – franču komponists, ērģelnieks, mūzikas teorētiķis.

labs nebūtu. Vai arī izdotos sakritības pēc. Man jācenšas, lai sezonas laikā (dažkārt man neizdodas, jo ir par maz plānoto koncertu un par daudz komponistu, kurus gribētos atskaņot). Teiksim tā, divu gadu laikā orķestris iziet cauri arī zelta repertuāram, visiem laikmetiem. Lai būtu apgūts maksimāli daudz simfoniskās mūzikas *šedevru*. Tai pašā laikā – lai nebūtu tikai visiem zināmie darbi. Taču tādus arī vajag. Vajag nospēlēt Dvoržāka¹⁶⁶ Devīto simfoniju, jo publika to mīl, ir skaidrs, ka nāks klausīties. Sibēliusa Vijoļkoncertu arī. Un tā tālāk. Bet iepriekšminētais Otorīno Respīgi klavierkoncerts manā izpratnē bija kā odziņa. Jo vispār viņa simfonisko mūziku ļoti maz spēlē. Tāpēc, veidojot divu sezonu kopumu, jāraugās, lai programma ir visaptveroša.

L. T.: Kādas metodes izmanto, lai savu interpretāciju salāgotu ar solistu iecerēm interpretācijā?

G.K.: Te ir diezgan svarīgi, lai nerastos konfliktsituācija saknē. Es mēģinu uzrunāt solistu, no kura nevis gaidu kaut ko konkrētu, bet drīzāk negaidu kaut ko absolūti ačgārnu. Nezināmu solistu, viessolistu no ārzemēm, ar kuru nekad neesmu kopā muzicējis, es vienmēr ļoti rūpīgi un ilgi klausos dažādā mūzikā. Piemēram, man bija jāizvēlas pianists, kurš atskaņos Šopēna Klavierkoncertu. Lai izprastu, vai mēs atradīsim kopīgu valodu, es klausījos kā iespējama kandidāts spēlēt ne tikai šo koncertu, bet arī balādes, mazurkas un citus autorus. Ir ļoti daudz absolūti ģeniālu un kolosālu mūziķu, kurus es respektēju un apbrīnoju, taču es vienkārši zinu, ka mums nesaskanēs. Tāpēc jau izvēles brīdī svarīgi atrast solistu, ar kuru mēs dosimies vienā virzienā. Es vienmēr cenšos ar viņu tikties jau pirms mēģinājumiem. Un man ļoti patīk, ja solists var pierast pie manis un orķestra.

Pasaulē diezgan izplatīts ir mēģinājumu grafiks, kur solists ierodas tikai dienu pirms koncerta. Un koncerta dienā ir vēl ģenerālmēģinājums. No pieredzes zinu, ka, ja vien tas nav izcili populārs skaņdarbs vai orķestrim repertuārā jau gadiem ilgi, tad tā drīzāk ir vienkārši kopā dabūšana, ansambļis. Salāgot tempus, izbalansēt praktiskas lietas, samēģināt pārejas. Līdz kaulam izjūsta saspēle neveidojās tik īsā brīdī. Tāpēc man patīk, ja vien solista grafiks ļauj, ka viņš ierodas pat divas dienas pirms koncerta. Teiksim, pēdējā programmas gadījumā tās bija trīs dienas – Vestards pats to ierosināja, zinot, cik šis skaņdarbs ir grūts saspēles ziņā. Es pat teiktu, ka brīžiem tas ir grūtāks nekā Rahmaņinova koncerti ar visām pārejām, tempu maiņām, rubato. Tā kā mums bija brīnišķīga iespēja – gan man ar viņu, gan viņam ar orķestrantiem – saspēlēties veselas trīs dienas.

L. T.: Kā veicās ar saspēli Džona Koriljāno koncertā?

¹⁶⁶ Antonīns Dvoržāks (*Antonín Leopold Dvořák*, 1841–1904) – čehu komponists.

G. K.: Mēnesi pirms koncerta devos uz Zviedriju pie Kristiana Lindberga, un mēs strādājām kādas sešas stundas – es spēlēju, viņš diriģēja (bez orķestra). Skaņdarbs ir ļoti komplicēts. Taktsmēri un loģistikas, ar to domājot saspēles ziņā. Bieži vien tas ir uzrakstīts savā ziņā nepraktiski. Tad sekoja periods, kad pie darba strādājām individuāli. Pēc tikšanās mēs vēl neskaitāmas reizes sazinājāmies *whatsapp* aplikācijā, apspriedām detaļas. Tas nebija tikai par dažām neskaidrākām vietām, tas notika ļoti detalizēti. Ar orķestri strādājām pilnus trīs mēģinājumus. Un pēc katra mēģinājuma vēl visu izrunājām, analizējām, katrs dalījās ar savām iecerēm. Vārdu sakot, ļoti rūpīgs kopdarbs, lai sasniegtu vēlamo rezultātu.

L. T.: Paldies par sarunu!

1.4. Intervija ar diriģentu Imantu Resni

2024. gada 14. novembrī Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijā

Lelde Tīrele: Vēlos ar jums aprunāties par diriģenta domāšanu.

Imants Resnis: Būtībā jau visa diriģēšanas domāšana ir viena vienīga uztakts. Nevienam mūziķis nevar elpot tikai tad, kad pietrūkst gaisa. Nē, jāelpo ir kopā ar frāzi. Un tas jādara ne tikai dziedātājam vai pūtējam, bet arī vijolniekam, pianistam, visiem mūziķiem. Tā ieelpa jau arī ir tā uztakts. Un tā tad arī ir tā diriģēšanas domāšana.

L. T.: Kāda ir jūsu rutīna jauna skaņdarba iestudēšanā, sevišķi tad, ja tas ir jaundarbs?

I. R.: Visa mūzika ir rūpīgi jāstudē kā jaundarbs. Labākais piemērs, kas nāk prātā, ir Mocarta *Rekviēms*, kuru vienu vasaru es ļoti rūpīgi studēju. Man tas bija jādiriģē, un ne pirmo reizi. Paņēmu partitūru un mēģināju abstrahēties no visa, ko zinu, ko esmu dzirdējis, kas manās ausīs un galvā ir par šo darbu. Lēnām studēju partitūru un meklēju kopsakarības. Un nonācu pie pilnīgi cita rezultāta. Atradu pavisam citas tempu attiecības. Būtībā katras daļas pulss pāriet nākamajā daļā un šādā ķēdē saslēdzas, nonākot līdz daļai *Lakrimoza*. Kāds gudrinieks pēc koncerta man teica, ka Daumants Gailis¹⁶⁷ šo daļu esot daudz lēnāk ņēmis un skaisti izfrāzējis. Taču, ja skatās visa skaņdarba kopīgo lielo plānu, tad *Lakrimozas* pulss jāņem ne tikai no iepriekšējās daļas, bet vēl divas daļas agrāk. Tas ir viens labs piemērs, kā strādāt. Ķeries pie partitūras kā pie kaut kā pilnīgi jauna, vienalga, vai tas ir Mocarts vai Anita Tumševica.

L. T.: Cik nozīmīgs ir pētnieciskais process, kas nav tieša partitūras studēšana?

¹⁶⁷ Daumants Gailis (1927–1991) – latviešu kordiriģents.

I. R.: Ne vienmēr tas ir svarīgi. Laikmets, protams, būtu jāzina. Stila izpratne un pazīšana – nav slikti, ja to pārvalda, bet skaņdarbā jau ir ieliktas tā iekšējās likumības, loģika un attīstība. Lūk, tas man jāatrod, un tur nekādas zināšanas par to, ar kuru no māsām Brunsvikām¹⁶⁸ Bēthovens tajā laikā flirtēja, man nepalīdzēs.

L. T.: Cik ilgs būtu vēlamo laiks lielas formas darba iestudēšanai, pirms tikties ar orķestri pirmo reizi?

I. R.: Labāk *iznēsāt* ilgāk. Zinot, ka darbs būs jādiriģē, vismaz pusgadu iepriekš būtu jābūt gatavoties. Pat tad, ja darbs nav svešs. Ik pa laikam pāršķirstot partitūru, gadās ieraudzīt ko tādu, ka varu tikai brīnīties, kā iepriekš esmu to palaidis garām. Kādreiz es kaut ko varbūt neieraugu partitūrā, toties saklausu kādos ierakstos. Tuvojoties brīdim, kad pašam būs jādiriģē, nevajag citus klausīties, bet sākumā gan vajag. Jo tad var pēkšņi izdzirdēt ko tādu, ko tas diriģents varbūt nemaz nav domājis, bet es sadzirdu – kādu ļoti interesantu līniju vai frāzīti mežragiem, bazūnei vai altiem, kuru vajag drusku pacelt ārā. Bet tam ir vajadzīgs laiks. To nevar izdarīt vienā mirklī. Es varu iemācīties nodiriģēt kādu darbu pat pāris dienās. Ja gribu diriģēt no galvas, nedēļa vajadzīga. Un – var iemācīties nodiriģēt, bet, lai īsti izpētītu, vajag laiku. Citādi es braukšu pa pazīstamām sliedēm, kas manā zemapziņā ir jau no mūža laikā dzirdētā. Dzirdēts ir daudz, un intuīcija darbojas automātiski – lūk, sliedes, un pa tām jābrauc!

L. T.: Vai bieži nākas atkāpties no savas sākotnējās ieceres interpretācijā, satiekoties ar orķestri? Kāpēc?

I. R.: Nezinu, vai bieži, bet reizēm tas jādara, jo mājās pie rakstāmgalda tomēr dažreiz šķiet citādi. It īpaši tas attiecas uz tempiem. Pārējās lietas vēl tomēr tā aptuveni var prognozēt. Jāskatās arī pēc katra orķestra individuāli. Diriģēšana ir kompromisu profesija starp vēlamo un iespējamo. Ne katrs orķestris varēs nospēlēt to, ko esmu sadzirdējis. Es varbūt dzirdu, kā to var nospēlēt *Berlīnes filharmoniki*¹⁶⁹, bet Latvijas Nacionālais¹⁷⁰ tā nevar. Man jāatrod kompromiss. Un tas ne sevišķi dara laimīgu.

Bieži vien ir vienkārši jāpaļaujas uz orķestri, jo tam katram ir savi stiķi, niķi un ierastās lietas. Sevišķi tas attiecas uz štrihiem. Ja viņi to dara konsekventi, tad nevajag mēģināt viņus lauzt, pat ja tas ir pretēji tam, kā es gribētu. Kādreiz es mājās rūpīgi partitūrā rakstīju (īpaši stīgām) katru līgu, katru štrihu, kur uz augšu, kur uz leju. Bet, aizejot pie orķestra, redzu, ka tas vai nu nedarbojas, vai arī tieši viņiem neder. Viņi grib spēlēt citādi, tā, kā pieraduši. Man ir

¹⁶⁸ Runa ir par Žozefīni Brunsviku (*Josephine Brunsvik*, 1779–1821).

¹⁶⁹ Berlīnes filharmonijas orķestris (*Berliner Philharmoniker*) dibināts 1882. gadā, ir viens no pasaules respektablākajiem orķestriem.

¹⁷⁰ Latvijas Nacionālais simfoniskais orķestris dibināts 1926. gadā ar nosaukumu *Rīgas Radiofona simfoniskais orķestris*.

jāpiekāpjas, ja vien tas nav kāds īpašs specefekts. Dažreiz manis izdomātais palīdz, un orķestris brīnās, kā paši nav to iedomājušies, jo tā ir gan ērtāk, gan sanāk labāk.

L. T.: Kas jums ir svarīgākais, veidojot koncepciju koncertprogrammai?

I. R.: Koncepcija ir ārkārtīgi svarīga. Tagad diemžēl diriģēšanas studentiem, beidzot studijas, ir dotas tik mazas iespējas, ka faktiski daļu no sava eksāmena viņi nemaz nevar izpildīt. Jo viena daļa no diriģenta darba un domāšanas ir tas, kā viņš veido programmu. Ko un kāpēc liek kopā. Vai tam ir kāds attaisnojums vai nav. Veidi var būt desmitiem, pat simtiem. Piemēram, Gidons Krēmers¹⁷¹ programmā vienmēr iekļaus kaut ko modernu, tur būs visām gaumēm. Un kāpēc gan ne! Viņš tādā veidā virza jauno mūziku.

Bet katrā ziņā jebkurai programmai jābūt kaut kādam attaisnojumam un iekšējai dramaturģijai. Nevar visu laiku *bliezt* vai tikai visu laiku nodarboties ar liriku. Jārēķinās ar cilvēka uztveres spējam.

L. T.: Vai varat izcelt kādu sev īpaši svarīgu koncertu savas līdzšinējās darbības laikā?

I. R.: Vienu? Tiešām tikai vienu? Tas ir ļoti grūti. Nu, ja vienu... Esmu laimīgs, ka varēju to realizēt. Par to biju sapņojis – vienā vakarā nospēlēt Mālera Pirmo un Otro simfoniju¹⁷², jo tās ir viena romāna divas daļas. Es pat uzreiz nezinu piemēru, vai tās ir atskaņotas abas vienā reizē. Droši vien kāds to kādreiz ir izdarījis, bet man nav tādas informācijas. Taču man izdevās to realizēt. Bija svarīgi skatīties pēc iespējām. Svarīgi bija tūlīt pēc Pirmās simfonijas fiziski pašam, orķestrim un publikai *negāzt virsū* Otro simfoniju. Savukārt Otrā simfonija jāizpilda, ievērojot autora norādījumu – pēc pirmās daļas nepieciešama pauze. Tā viņš ir uzrakstījis – pauze ne mazāk kā piecas minūtes.

L. T.: To nekad nedara...

I. R.: Kaut kādu pauzi jau iztur, bet uz skatuves piecas minūtes ir milzum liels laiks, to neviens nevar izturēt. Publika zālē sāks klepot, šķaudīt un spaidīt telefonus. Tāpēc es Otrās simfonijas pirmo daļu pieliku blakus Pirmajai simfonijai. Tad bija pauze. Nekur nav teikts, cik garai tai jābūt, tikai – ka ne mazāk par piecām minūtēm. Mums bija normāls starpbrīdis, un tad sākām Otrās simfonijas otro daļu. Pirmā daļa jau pati par sevi ir kā atsevišķa simfonija. Lai abas simfonijas nesalaistu kopā, man vajadzēja kaut ko pa vidu. Paliku uz skatuves, kopā ar pārējiem

¹⁷¹ Gidons Krēmers (1947) – pasaules ievērību guvis latviešu vijolnieks, kamerorķestra *Kremerata Baltica* dibinātājs (1997) un mākslinieciskais vadītājs.

¹⁷² Koncerts *Mālera triumfs* notika 2008. gada 18. janvārī Liepājas teātrī. Vienā vakarā skanēja Gustava Mālera Pirmā simfonija *Titāns* un Otrā simfonija *Augšāmcelšanās*. Diriģenta Imanta Rešņa vadībā to atskaņoja Liepājas Simfoniskais orķestris, solisti: Marina Tropina (soprāns), Jadvīga Rappe (kontralts), Valsts Akadēmiskais koris *Latvija*.

mūziķiem apsēdos un palaidu Raiņa un Rilkes dzeju. Tādā veidā viss tika sasaistīts kopā ar vienu ideju, jo tas arī ir aptuveni tas pats laiks. Katrā ziņā man pašam tā bija mīla programma.

L. T.: Vai bieži ir iespējams veidot koncertprogrammu pilnībā pēc savas koncepcijas?

I. R.: Nē. Vienmēr taču ir standarti. Kad strādāju Kauņā, reiz man Viļņā bija jādiriģē koncerts ar Verdi¹⁷³ programmu. Es pateicu, ka būs uvertīras un kori. Direkcija uzreiz jautāja: „Un neviena solista? Kā var spēlēt Verdi programmu bez neviena solista?!” Atkārtoju – solista nebūs, programma būs brīnišķīga, publikai patiks. Un man izrādījās taisnība. Bija pamīšus tikai koris un orķestris. Gan *Likteņa vara*¹⁷⁴, gan *Aīdas*¹⁷⁵ uvertīra. Ne priekšspēle, bet uvertīra, kuru operā parasti neatskaņo. Un visi zināmie, populārie Verdi kori. Absolūti brīnišķīga programma! Bet standarta programmā ar Verdi noteikti būtu solisti. Un ne katru reizi tas, ko piedāvā solists, ir saskaņojams ar pārējo programmu, piemēram, simfoniju. Tāpēc vienmēr ir diezgan grūti izbalansēt to, kas ir vajadzīgs orķestrim. Orķestra galvenajam diriģentam vienmēr jādomā par to, kas nepieciešams orķestrim, tā izaugsmei. Jādomā par to, kā piesaistīt publiku. Un arī par to, kas vajadzīgs tās audzināšanai. Un tad vēl solists... Visu šo saskaitāmo ir ārkārtīgi daudz, un salikt tos loģiskā secībā ir grūts darbs. Programmas veidošana ir sarežģīta. Var jau arī vienkārši – paņemt Čaikovska simfoniju un Šūmaņa klavierkoncertu, un, jā, tie var iet kopā. Bet loģiskas attīstības vai idejas tur nebūs. Es tā nekad nedarītu, lai gan var un pasaulē bieži dara. Tās programmas nav interesantas, tām nav savas dramaturģijas. Man tā ir svarīga. Tā ir sava veida arhitektūra. Ne velti manu draugu vidū ir daudz arhitektu un tā lieta mani vienmēr ir interesējusi un patikusi. Man vajag arhitektūru. Ja tā ir simfonija, tad tai būvei jābūt veselai, nevis *izķibinātām* tikai kādām detaļām. Man vajag visu māju kopumā. Vai visiem tā jādomā, nezinu. Droši vien nē. Pasaulei jābūt dažāda, lai dzīve ir krāsaināka. Tāds ir mans domāšanas veids, un man tas ir svarīgi gan pie programmas sastādīšanas, gan izpildīšanas.

L. T.: Kādas metodes izmantojat, lai savu interpretāciju salāgotu ar solistu iecerēm interpretācijā?

I. R.: Man nepatīk sadarboties. Ja ņem instrumentālistus, tad es vienmēr izvairos no čellistiem. Nav tā, ka es nekad nebūtu spēlējis ar čellistiem, visus lielos koncertus esmu gana izspēlējis, taču parasti pēc iespējas cenšos izvairīties. Man labāk patīk ar pianistiem. Tur ir cita domāšana. Viņiem ir orķestrālā domāšana.

Ar dziedātājiem strādāju vēl mazāk. Man vienkārši nepatīk to darīt, izstrādāt ar viņiem nianses. To mazumiņu, ko savā dzīvē no opermūzikas esmu iestudējis, šo uzdevumu esmu

¹⁷³ Džuzepe Verdi (*Giuseppe Fortunino Francesco Verdi*, 1812–1901) – itāļu komponists.

¹⁷⁴ Džuzepes Verdi operas *Likteņa vara* (*La forza del destino*, 1862) uvertīra.

¹⁷⁵ Džuzepes Verdi operas *Aīda* (*Aida*, 1871) uvertīra.

centies atstāt koncertmeistaram. Vienīgais svaigākais, ko Liepājā taisīju¹⁷⁶, bija Berlioza¹⁷⁷ *Fausts*. Varbūt jau pirmajā mēģinājumā man nevajadzēja tā darīt, varbūt tas bija par asu, – pēc pirmajām divām taktīm es uzbruku tenoram, sakot: „Aizmirsti, ka tu esi Spadačīni¹⁷⁸ (tas ir viņa uzvārds), tagad tev jābūt Spadasjē; tā ir franču mūzika, nevis itāļu!” Viņš tā sabēdājās, gandrīz apraudājās, bet pēc tam jau viss bija labi. Es pēc tam nožēloju, bet man tas tā spontāni izleca ārā, jo viņš uzreiz sāka *pa itāliskam* dziedāt...

L. T.: Paldies par sarunu!

1.5. Intervija ar diriģentu Normundu Šnē

2024. gada 3. decembrī Spīķeru koncertzālē, Rīgā

Lelde Tīrele: Kāda ir jūsu rutīna jauna skaņdarba iestudēšanā, sevišķi tad, ja tas ir jaundarbs?

Normunds Šnē: Kā diriģents varu izdalīt divus posmus. Vispirms ir mācību posms, kas norit pilnīgā vienatnē. Saņemot jaunu darbu, es vienmēr esmu ļoti laimīgs, jo allaž ceru uz kādu brīnumu, kas gan ne katru reizi, protams, piepildās. Bet atšķirt neviena vēl neatvērtas notis – tas ir sevišķs notikums.

Nākamais posms – kad koncerta nedēļā ķeramies klāt pie jaunā darba kopā ar orķestri. Protams, liela nozīme ir pieredzei. Man vairs nevajag tik daudz laika, lai saprastu komponista nodomu, kā tas bija tad, kad tikko sāku diriģēt. Kur nu vēl tajos agrīnajos gados, kad vispār sāku nopietni nodarboties ar mūziku, – tas bija pavisam kaut kas cits.

L. T.: Kādas metodes izmantojat, studējot nošu materiālu?

N. Š.: Lielā mērā tie ir manis paša izveidoti principi un kāda zināma sistēma, kas gan ne vienmēr darbojas. Tā kā mūzika ir process, kurā es vienmēr meklēju ko jaunu, cenšos neatkārtot sevi un savus paņēmienus. Vispār man ir tāds kā rāmis, kā diezgan īsā laikā iepazīt jauno partitūru. Man patīk notīs daudz ko atzīmēt. Partitūra ir kā mana Bībele, kurā pierakstu visu, ko domāju, iespaidus, lai tie neaizmirstos, un, protams, arī tīri praktiskas lietas, kas vajadzīgas, diriģējot orķestri. Es vienmēr vispirms izeju cauri skaņdarba temporitmiskajai daļai.

¹⁷⁶ Hektora Berlioza dramatiskās leģendas *Fausta pazudināšana* koncertuzvedums notika 2022. gada 19. oktobrī koncertzālē *Liels dzintars* diriģenta Imanta Rešņa vadībā. Skaņdarba izvēle bija simboliska: 1922. gada septembrī Liepājas opereteātri atklāja ar Šarla Guno operu *Fausts*, 100 gadus pēc šī notikuma atzīmējot ar tiem pašiem Gētes tēliem, tikai Berlioza versijā.

¹⁷⁷ Hektora Berlioza opera *Fausta pazudināšana* (*La Damnation de Faust*, 1846).

¹⁷⁸ Mikaela Spadačīni (*Mickael Spadaccini*) – itāļu izcelsmes beļģu tenors.

Temps, taktsmēru maiņas un lielās frāzes atzīmēju uzreiz. Tas ir tāds pirmais lielais pārskats, un jau tajā brīdī ir apmēram skaidrs, kāda ir forma un kā šis skaņdarbs organizējas laikā.

Tad ir skrupulozs darbs, burtiski pa taktij, kas notiek jau sīkākās struktūrās iekšpusē. Tas var aizņemt ļoti, ļoti daudz laika vai arī pavisam maz laika – tas atkarīgs no tā, kā skaņdarbs ir uzrakstīts un kā komponists to veidojis. Tad pamazām, soli pa solim, tuvojas sapratne, kā tam vajadzētu izklausīties. Es nekad nelietoju klavieres, jo esmu ļoti slikts pianists. Man vajadzētu daudz laika, lai savāktu savus desmit pirkstus un dzirdētu to, kam tur jāskan. Bet laika gaitā man ir izveidojusies tāda kā nojausma, redzot notis. Apmēram iedomājos, kā skaņdarbam vajadzētu skanēt. Dažreiz tā arī notiek, bet ne vienmēr.

Pirmais mēģinājums ar orķestri vienmēr ir pārsteigums. Lai cik stundu pavadīts ar partitūru, pirmajā mēģinājumā vienalga skan citādi. Tas tādēļ, ka notiek dzīvs darbs ar mūziķiem, kuri attiecīgo opusu nekad nav dzirdējuši, nekad nav redzējuši. Viņi nekad nav redzējuši kopainu, jo katrs jau redz tikai savu rindiņu. Pirmais mēģinājums vienmēr ir tāda kā savstarpēja izlūkošana, reizēm ar kauju, lai vispār saprastu, kā skaņdarbam jāskan. Jāsaprot, kas notiek, ārpus katra instrumenta robežām.

Nākamā tikšanās reize vienmēr ir kolosāls pārsteigums. Pa nakti no pirmā mēģinājumam līdz otrajam tik daudz kas ir noticis... Mūsu zemapziņa ir izdarījusi zināmu darbu. Mēs esam mācījušies, skatījušies, kas notiek citos instrumentos. Otrais mēģinājums vienmēr ir pārsteigums labā nozīmē, vismaz darbā ar *Sinfoniettu*¹⁷⁹. Tad jau skan labi un pilnvērtīgi.

Tad vēl, protams, ir atšķirības. Ja darbs ļoti komplicēts, mēs pavadām daudz laika. Mēdz būt arī vienkāršāki opusi, kur ar mēģinājumiem nevajag pāršaut pār strīpu, lai saglabātu pamatenerģiju koncertā. Tas tā ļoti vispārīgi, apmēram tāds ceļš.

L. T.: Cik nozīmīgs ir pētnieciskais process, kas nav tieša partitūras studēšana?

N. Š.: Ja mums ir darīšana ar komponistu – laikabiedru, tas vienmēr ir vienkāršāk. Ir lieliska iespēja parunāt un izprast. Reizēm, jau topot jaunam skaņdarbam, komponists vēršas pie manis ar uzmetumiem un skicēm. Kā tas skanēs un vai tas ir OK. Es parasti cenšos neiejaukties radošajā procesā, izņemot varbūt kādas tehniskas lietas, īpaši ar jauniem kolēģiem, kuriem vēl nav lielas pieredzes darbā ar orķestri. Tikai rakstot orķestrim, viņi var uzzināt, kā tas skan. To nevar *izpīpēt* mājās pie rakstāmgalda – par to es esmu stingri pārliecināts. Tāpēc viņiem ir jādod iespēja vēl un vēl. Būt kopā un izmēģināt. Arī *Sinfonietta* audzināta tādā veidā,

¹⁷⁹ Valsts kamerorķestris *Sinfonietta Rīga*, izveidots 2006. gadā. Kopš tā pirmsākumiem Normunds Šnē ir tā mākslinieciskais vadītājs.

ka komponistiem ir jāļauj eksperimentēt, jo viņi nevar uzreiz visu paredzēt. To varbūt var lielie meistari ar milzu pieredzi – uzrakstīt gatavu darbu. Un arī tad ne vienmēr.

Par pagātnes mūziku runājot, mani vienmēr ļoti interesē laikmets un apkārtnē ap katru opusu: kā tas radies, kādas ir mijiedarbības, kādas ir refleksijas, kādas ir komponista atsaucis uz sava laikmeta impulsiem, uz laikabiedriem citās mākslās. Reizēm tur nav ko pasmelt, bet dažreiz šis fakts krājums ir ārkārtīgi nozīmīgs.

Jo tālāk atkāpjamijs pagātnē, piemēram, baroks vai renesanse (es ar to nodarbojas maz, jo tas ir diezgan specifiski), jo vairāk stilistika ir vienota ar apkārtējo pasauli, ar dzīves ritmu un ar citām mākslām. Man šķiet, ka baroka mūzika ir ļoti saistīta ar deju. No otras puses, ar garīgumu un baznīcas mūziku. Milzu zīmogu ir atstājis Bahs, kuram izdevies šīs abas lietas salikt kopā. To sadzīvisko, kas varbūt saistīts ar ikdienas deju mūziku, piemēram, viņa orķestra svītas. Līdzās ir viņa lielie, monumentālie, oratorijveida darbi. Kaut kā viņam tas sakaussējies – tautiskais dzīvīgums kopā ar neapveramu dziļumu un intelektu polifonijā.

Tā ir ļoti daudziem, un katram savā veidā. Man tas ir svarīgi. Tas palīdz nekad neapstādināt savu izaugsmi. Neviens nekad nevar zināt visu.

L. T.: Cik ilgs būtu vēlamais laiks lielas formas darba iestudēšanai, pirms tikties ar orķestri pirmo reizi?

N. Š.: Ļoti dažādi. Man patīk, ka idejas attīstās pamazām. Reizēm ir azarts atšķirt notis un ātri tikt ar visu galā, savā ziņā tas ir kā *sports*... Ja skaņdarbs ir sarežģīts, tad, protams, ir vajadzīgs laiks. Tas ir tāpat kā instrumentālistam – nevar paķert opusu un vienkārši iet uz skatuves, kaut arī tas ir iespējams, jo mūziķi var tikt galā ar jebko. Mūsdienās viņi ir tehnoloģiski ļoti varoši, un *Sinfonietā* mums ir milzīga pieredze ar mūsdienu mūziku un pirmatskaņojumiem. Tomēr sarežģītiem skaņdarbiem nepieciešams laiks, nemaz nerunājot par to, ja instrumentālists spēlē no galvas. Ja nopietni visu gribu iestudēt un pārdomāt, tad kādi trīs vai četri mēneši darbam būtu ideāli.

L. T.: Vai bieži nākas atkāpties no savas sākotnējās koncepcijas interpretācijā, satiekoties ar orķestri?

N. Š.: Tā pilnīgi atkāpties – nē. Tad jau varētu teikt, ka es neesmu gatavs vadīt orķestri. Taču kādos sīkumos – jā, noteikti. Es cenšos saglabāt to lielo redzējumu. Pie tā var nonākt ar dažādiem paņēmieniem, tāpēc detaļās esmu fleksibls. Vispirms cenšos izdomāt, vai tas der kopīgam redzējumam. Ja jā, tad jebkura mūziķa pienesums tiek ņemts vērā, izmantots un pieņemts ar lielu pateicību.

L. T.: Vai bieži ir iespējams veidot koncertprogrammu pilnībā pēc savas koncepcijas?

N. Š.: Es cenšos, lai tā būtu. Man bieži vaicā, kā gatavoju savas programmas, kā nonāku līdz savai koncepcijai un tā tālāk. Man tas notiek intuitīvi. Es cenšos būt informēts par to, kas notiek mūzikas pasaulē šodien, kaut gan tas ir neiespējami, jo mūzikas ir tik daudz. Tāpēc mēģinu izvēlēties virzienus, kas man ir tuvi. Lielā mērā paļaujos un mēģinu izpētīt to, ko man iesaka draugi, kompetenti mūziķi un komponisti, kuri ļoti daudz interesējas par notikumiem mūsdienu mūzikas pasaulē. Bet, kā jau teicu, visu aptvert nav iespējams. Bieži tā ir nejaušība. Dzirdu kādu skaņdarbu, un tas momentā aizķeras ausīs un galvā. Tad mēģinu atrast piemērotu vietu, kur Rīgā to var nospēlēt.

Es cenšos, lai skaņdarbi vienā programmā labi sadzīvo kopā uz skatuves, lai tie cits citam netraucē. Ar *Sinfoniettu* mēs galvenokārt spēlējam Rīgā, tāpēc man ir jādomā par to, lai mēs publikai neapniktu. Lai būtu interesanti gan mūziķiem, gan klausītājiem. Mana doma ir paturēt mūsu programmu diapazonu, cik vien plašu iespējams. Sākot no baroka, klasicisma, iespēju robežās romantisma, cik pieļauj mūsu sastāvs, cauri visam 20. gadsimtam līdz mūsdienu mūzikai. Mūsdienu mūzika nozīmē ne tikai mūsdienu akadēmisko mūziku, bet arī džezu, rokmūziku, pilnīgi visu, kur vien varam piedalīties. Man šķiet, ka tāda pieeja ir attaisnojusies, publika joprojām uz mums nāk. Pat pēc divdesmit gadiem mēs esam šeit kopā ar mūsu klausītājiem. Mums ir izveidojies tāds savdabīgs kontakts. Varbūt viņi ne visu saprot un ne visam tic, bet viņiem vismaz ir interesanti. Viņi zina, ka *bleķis* nekad netiek spēlēts. Programmas var būt ļoti dažādas, bet tas vienmēr ir kvalitatīvi gan no mūzikas kvalitātes viedokļa, gan izpildījuma.

L. T.: Vai varat izcelt kādu sev īpaši nozīmīgu koncertprogrammu savas līdzšinējās darbības laikā?

N. Š.: Tādas ir bijušas daudzas... Viena no tādām – ar Rīgas festivāla orķestri, kur tika atskaņota Šostakoviča¹⁸⁰ Ceturtā simfonija. Pirmajā daļā bija Dzigas Vertova¹⁸¹ filma, kuru mazliet pārmontēja kinorežisors Augusts Sukuts. Kopā ar Šostakoviča mūziku tas bija neaizmirstams vakars. Tā bija tāda īpaša 20. gadsimta 20. gadu laikmeta aina, kas radās tajā vakarā. Vēl – monumentālais opuss, kas tapis kādus desmit gadus vēlāk¹⁸². Tas tiešām bija īpašs, atmiņā paliekošs brīdis.

L. T.: Kādas metodes jūs izmantojat, lai savu interpretāciju salāgotu ar solistu iecerēm interpretācijā?

¹⁸⁰ Dmitrijs Šostakovičs (Дмитрий Шостакович, 1906–1975) – krievu komponists un pianists.

¹⁸¹ Dziga Vertovs (Дзига Вертов, īst. vārdā Dāvids Kaufmans, 1896–1954) – padomju kinorežisors, scenārists, operators, montāžas režisors, teorētiķis.

¹⁸² Dmitrijs Šostakovičs Ceturto simfoniju op. 43 sarakstījis 1935./1936.gadā.

N. Š.: Es īpaši neveidoju savu interpretāciju darbiem ar solistiem, jo koncerta vakarā primāri tomēr dominē solista redzējums. Es godīgi un kārtīgi iemācos skaņdarbu un cenšos pārzināt katru noti, bet 15–20 procentu atstāju mūsu sadarbībai, solista redzējumam.

No otras puses, mēs nespējam strādāt ar kuru katru. Nevis tādā ziņā, ka kāds būtu mums nepiemērots, bet mēs cenšamies tomēr aicināt mūziķus, kuru redzējums neatšķirsies par 180 grādiem. Jo tādā gadījumā jau var runāt par neveiksmi... Vēlams, lai mēs dodamies vienā virzienā, varbūt ar dažādiem līdzekļiem. Protams, skatpunkts kaut kādā ziņā var būt atšķirīgs, bet mums noteikti jāskatās ļoti daudzos aspektos. Tas ir tas ideālais brīdis, kad mēs, būdami atšķirīgi mākslinieki, katrs ar savu temperamentu, pieredzi un mūzikas izjūtu, tomēr varam vienoties, lai kopīgi sasniegtu augstāku pakāpi.

Ir tādi solisti un tādi brīži, kad ideāla sazobe ir jau pirmajā mēģinājumā. Nav pārmīts neviens vārds, mēs vienkārši paskatāmies viens uz otru un spēlējam. Ir bijuši tādi pārsteiguma momenti, kā, piemēram, ar Pīteru Donahjū¹⁸³ – izspēlējām Lutoslavska Klavierkoncertu *no vāka līdz vākam*, skatāmies viens uz otru – un viss ir kārtībā¹⁸⁴.

Protams, ir reizes, kad kopīgi skaņdarbi jāpārrunā un daudz jāmēģina, lai ansambļa ziņā saspēlētu, bet ir bijuši tādi brīži, kad pirmais mēģinājums ir jau kā gatavs rezultāts. To nevar izskaidrot, tā vienkārši notiek, acīmredzot kāda savstarpēja saprašanās. Vispār saprašanās bez vārdiem ir kolosāla – nav jākavē laiks garos dialogos un vārdu kaujās, kas man ne visai patīk. Ar vārdiem var daudz ko pierādīt, bet mums tomēr ir jāvienojas mūzikā. Tas ir pats galvenais. Labi, ka ir tādi mūziķi, ar kuriem var saprasties no pusvārda.

L. T.: Paldies par sarunu!

1.6. Intervija ar diriģentu Andri Vecumnieku

2024. gada 26. novembrī Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijā

Lelde Tīrele: Kāda ir tava rutīna jauna skaņdarba iestudēšanā, sevišķi tad, ja tas ir jaundarbs?

Andris Vecumnieks: Ja tas ir jaundarbs tad visa skaņdarba muzikālā apzināšana un saklausīšana ir uz manas sirdsapziņas, jo man nav iespējas neko noklausīties. Kādreiz lūdzu komponistiem atsūtīt *midi* ierakstu, tomēr tas nav variants. Ja ir iespējams, pārrunāju ar

¹⁸³ Pīters Donahjū (*Peter Donohoe*, 1953) – angļu pianists.

¹⁸⁴ Koncerts, kurā Pīters Donahjū kopā ar Rīgas Festivāla orķestri izpildīja V. Lutoslavska Klavierkoncertu, notika 2004. gada 18. martā Latvijas Nacionālajā operā.

komponistu kādas problēmas, bet parasti ir tikai partitūras analīze – pēc faktūras, pēc tēmām, pēc savas iekšējās dzirdes.

L. T.: Kādas metodes izmanto, studējot nošu materiālu? Cik nozīmīgs ir pētnieciskais process, kas nav tieša partitūras studēšana?

A. V.: Pētnieciskais process drīzāk ir analītiskais process, kas man kā komponistam ir prioritāri. Mana metodika ir sazīmēta partitūra pēc maksimāli detalizētām faktūras un tembrālām krāsām, pēc dinamikas, pēc formas. Faktūras sakārtošana, prioritārie, sekundārie slāņi un tā tālāk. Noteikti veidoju dramaturģiju, kādu to iekšēji izjūtu. Vēl ir nianšes, bet principā tā ir iekšējās dzirdes izmantošana jaundarba studēšanā.

L. T.: Cik ilgs būtu vēlamais laiks lielas formas darba iestudēšanai, pirms tikties ar orķestri pirmo reizi?

A. V.: Es parasti partitūru pieprasu mēnesi pirms pirmatskaņojuma. Protams, ja tas ir trīs minūšu garš skaņdarbs, tad var būt arī mazāks laiks, bet normāli man ir vajadzīgi vismaz trīs partitūras lasījumi: pirmais – kopīgs, kurā tiek atzīmēta dramaturģija, forma un, iespējams, kulminācijas; otrs – detalizētāks, kurā jau ir faktūras nianšes, dinamikas nianšes, formas pāreju vietas; trešajā – galīgajā – lasījumā jau ir detaļu slīpēšana.

L. T.: Vai bieži nākas atkāpties no savas sākotnējās ieceres interpretācijā, satiekoties ar orķestri? Kāpēc?

A. V.: Diezgan bieži atkāpjos, turklāt visbiežāk es atkāpjos, tieši iestudējot savus darbus. Ir milzīga atšķirība, ko dzirdu kā komponists un ko dzirdu kā diriģents. Tas ir ārkārtīgi dīvaini, man to grūti izskaidrot, bet tā tas ir. Acīmredzot savā darbā esmu iekšā. Bet cita komponista darbu varu skatīties it kā no ārpuses, drusku neitrālāk. Tāpēc, ja vien iespējams, izvairos no sava darba atskaņošanas un uzticu to citiem. Atskaņojot simfonisko darbu, diriģenta pozīcija, stāvēt pie pults, akustiski ir visnelabvēlīgākā. Vissliktāk dzirdama kopskaņa, tādēļ visgrūtāk pamanīt savā darbā kādas formas nepilnības un iespējamus risinājumus. Vislabāk ir atrasties zālē un neskatīties notīs. Būt tādai kā neitrālai personai. Diriģējot citu komponistu darbus, man ir jāizjūt autora muzikālās ieceres, muzikālās idejas. Tādā gadījumā es savā ziņā šo darbu komponēja no jauna, ne tikai diriģēju.

L. T.: Kas tev ir svarīgākais, veidojot koncepciju koncertprogrammai?

A. V.: Vislielākā pieredze man ir, veidojot bērnu koncertus. Tur, protams, ir tematiskā koncepcija. Bet arīdzan nopietnos lielos koncertos ir kāda vienota tēma, vai arī gluži otrādi – absolūti kontrasti. Kā piemēru varu minēt tikko izskanējušo *Kamersimfonija vs. PSRS*¹⁸⁵. Mans

¹⁸⁵ Koncerts notika 2024. gada 7. novembrī JVLMA Lielā zālē, simfoniju atskaņoja kamerorķestris *Sinfonia Concertante* (diriģents Guntis Kuzma).

mērķis bija parādīt, kā kamersimfonija var protestēt pret padomju režīmu, padomju iekārtu. Tieši caur kameramūziku, nevis lielo, simfonisko mūziku, kura ir vairāk publicistika, maksimāli objektīva. Savukārt subjektīvais faktors parādās kamersimfonijā.

Šobrīd veidoju koncertu ciklu *Latviešu mūzika no A līdz Z*. Jau bija koncerti *A&B*, *C&D*¹⁸⁶, *E&F*¹⁸⁷. Tagad būs to komponistu darbi, kuru uzvārdi sākas ar burtiem *G* un *H*.

Vēl kāds princips. Veidoju koncertu, kurā skanēja Pētera Plakida¹⁸⁸ *Sasaukšanās*, Zoltāna Kodāja¹⁸⁹ *Galāntas ciema dejas* un Antonīna Dvoržāka Devītā simfonija *No Jaunās pasaules*¹⁹⁰. Tur nepārprotami tiek akcentēts nacionālais moments, tautas mūzika.

Es katrreiz mēģinu atrast kaut ko citu. Pieļauju, ka ir līdzības, veidojot kameramūzikas koncertu un simfonisko koncertu, bet arī atšķirības, jo kameramūzikas koncertā var iekļaut daudz vairāk un plašāku skaņdarbu apjomu nekā simfoniskā koncertā. Tur parasti ir uvertūra, koncerts un simfoniskais darbs. Vēl viens piemērs – veidoju programmu *Čaikovskis! Čaikovskis!! Čaikovskis!!!*¹⁹¹, tātad Aleksandrs¹⁹², Boriss¹⁹³ un Pēteris. Trīs dažādu laiku komponisti Čaikovski, kuri savā starpā absolūti nav saistīti, bet ir uzvārda brāļi.

L. T.: Vai bieži ir iespējams veidot koncertprogrammu pilnībā pēc savas koncepcijas?

A. V.: Ja diriģēju un producēju pats, tad nav nekādas problēmas. Ja producē kāds cits, tad parādās finanšu aspekti un citi jautājumi. Teiksim, tā saucamās problēmas, kas patiesībā ir viegli atrisināmas, ja vien ir vēlēšanās. Bet līdz šim man nav bijušas problēmas ar to, ka no kaut kā būtu jāatsakās. Ja nu kādu apstākļu dēļ.

Vēl svarīgs ir nosaukums. Koncepcija nosaka programmas nosaukumu. Man personiski nepatīk nosaukumi *Mocarts*, *Haidns* un tamlīdzīgi, parasti gribu atrast citu kopsaucēju, bet koncerta producenti apgalvo, ka šāds uzstādījums – komponists un izpildītājs – ir lielāks *magnēts* publikas piesaistei nekā, teiksim, nosaukums *Pavasara noskaņas*. Tas ir poētisks, bet neko neizsaka. Nosaukumam jābūt reālam, konkrētam un tiešam – to vajadzētu ņemt vērā. Komponists un izpildītājs ir *biznesa faktori*, tātad publikas piesaistes kategorijas.

¹⁸⁶ Koncerts notika 2022. gada 13. decembrī *Mazajā ģildē*, piedaloties kamerorķestrim *Sinfonia Concertante*, (diriģents Renāts Cvečkovskis).

¹⁸⁷ Koncerts notika 2024. gada 27. martā JVLMA Lielajā zālē, piedaloties kamerorķestrim *Sinfonia Concertante*, (diriģents Renāts Cvečkovskis).

¹⁸⁸ Pēteris Plakidis (1947–2017) – latviešu komponists, pianists, pedagogs.

¹⁸⁹ Zoltāns Kodājs (*Kodály Zoltán*, 1882–1967) – ungāru komponists, etnomuzikologs, mūzikas pedagogs, filozofs.

¹⁹⁰ Koncerts notika 2015. gada 24. aprīlī *Lielajā ģildē*, piedaloties LNSO.

¹⁹¹ Koncerts notika 2008. gada 18. aprīlī *Lielajā ģildē*, piedaloties JVLMA simfoniskajam orķestrim.

Programmā: Pēteris Čaikovskis – Fantāzija orķestrim *Frančeska da Rimini*; Boriss Čaikovskis – Koncerts klavierēm ar orķestri; Aleksandrs Čaikovskis – Ceturtā simfonija altam, korim un orķestrim.

¹⁹² Aleksandrs Čaikovskis (*Александр Чайковский*, 1946) – krievu komponists, pedagogs.

¹⁹³ Boriss Čaikovskis (*Борис Чайковский*, 1925–1996) – krievu komponists, vairāk pazīstams kā filmu, raidlugu un animāciju filmu mūzikas autors.

L. T.: Vai vari izcelt kādu sev īpaši svarīgu un nozīmīgu koncertu savas līdzšinējās darbības laikā?

A. V.: Bez jau minētajiem tematiski interesantas bija arī daudzas *Lenesona*¹⁹⁴ koncertu programmas ieceres un realizācijas. Manuprāt, veiksmīgs gan ideju ziņā, gan mākslas realizācijas ziņā bija koncerts ar Liepājas Simfonisko orķestri un Reini Zariņu¹⁹⁵ – *Jautājums bez atbildes*¹⁹⁶. Pirmajā daļā es bez pārtraukuma spēlēju Jāzepa Vītola *Viļņu dziesmu* un savu simfoniju¹⁹⁷, savukārt otrajā daļā bez pārtraukuma tika atskaņoti Čārlza Aivsa¹⁹⁸ simfoniskā miniatūra *Jautājums bez atbildes* un Bēthovena Ceturtais klavierkoncerts.

L. T.: Kādas metodes tu izmanto, lai savu interpretāciju salāgotu ar solistu iecerēm interpretācijā?

A. V.: Vislabākā metode ir diplomātija. Atrast kopsaucēju ar solistu. Tas ir diezgan sarežģīti, bet man līdz šim nav bijušas problēmas. Izdevies atrast kompromisu ar mākslinieciski ļoti spilgtiem, izteiktu individualitāti apveltītiem māksliniekiem, piemēram, ar Vestardu Šimku¹⁹⁹ un Reini Zariņu. Grūtāk bija ar Martu Sudrabu²⁰⁰, tomēr kopsaucēju vienmēr var atrast. Tas ir praktiskas dabas jautājums. Diriģenta tikšanās ar solistiem parastos apstākļos ir maksimums pusotra mēģinājuma, no kuriem viens ir ģenerālmēģinājums, un tad jau seko koncerts. Solists parasti ierodas tikai dienu pirms koncerta, tāpēc nav laika visu apspriest. Diriģentam momentāni jāatrod kopsaucējs un jārēķinās ar to, ka solists vienmēr būs situācijas noteicējs, situācijas diktētājs. Es nevaru māksliniekam uzspiest savus spēles noteikumus. Es to varu ietekmēt tikai tad, ja mums ir iespējas diskutēt, ja ir pietiekami laika, lai solists varētu manas idejas adaptēt.

Ar jauniešiem strādāt ir stipri vieglāk. Viņi ļoti ieklausās. Bet jebkurā gadījumā es nekad neuzspiežu savas idejas, tikai piedāvāju. Man, starp citu, bija ārkārtīgi interesanti strādāt ar Rūdolfu Vanku²⁰¹ pie Mocarta Klavierkoncerta. Es viņam piedāvāju visādas idejas, kas varbūt it kā ir ārpus vispārpieņemtiem rāmjiem, bet viņš iebilda: „Es taču nevaru tā spēlēt, pats taču bērniem saku, ka tā nedrīkst darīt...” Atbildēju, ka neviens jau nezina, kā Mocarts pats to spēlēja.

¹⁹⁴ *Lenesons* – koncertcikls bērniem. Nosaukums veidots no abreviatūras LNSO – Latvijas Nacionālais simfoniskais orķestris.

¹⁹⁵ Reinis Zariņš (1985) – latviešu pianists.

¹⁹⁶ Koncerts notika 2024. gada 17. februārī Liepājas koncertzālē *Lielais dzintars*, piedaloties Liepājas Simfoniskajam orķestrim.

¹⁹⁷ Andris Vecumnieks *Sinfonia in E*.

¹⁹⁸ Čārlzs Aivss (*Charles Edward Ives*, 1874–1954) – amerikāņu komponists, uzņēmējs.

¹⁹⁹ Vestards Šimkus (1984) – latviešu pianists un komponists.

²⁰⁰ Marta Sudraba (1975) – latviešu čelliste, šobrīd dzīvo Austrijā.

²⁰¹ Rūdolfs Vanks (1984) – latviešu pianists, pedagogs.

Notis ir tikai informatīvs uzskates materiāls, lai viņam pašam neaizmirstas. Ļoti maz zīmju, ļoti maz norāžu... Tā jau ir. Sākumā mācies reizrēķinu, vēlāk mācies to aizmirst.

L. T.: Paldies par sarunu!

Dokumentārā lapa

Teorētiskais pētījums

PIANISTA ORĶESTRĀLĀS DOMĀŠANAS IZPAUSMES 21. GADSIMTA LATVIEŠU VOKĀLĀS KAMERMŪZIKAS INTERPRETĀCIJĀ

izstrādāts un veikts patstāvīgi, darbā izmantoti tikai tajā norādītie informācijas avoti. Darba elektroniskā kopija atbilst izdrukai.

Esmu informēta, ka autortiesību un citu līdzīgu pārkāpumu gadījumā, ja tādi būtu pieļauti manā darbā, varu tikt nepielaista 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 autore: *Lelde Tīrele*

vārds, uzvārds,

paraksts

Lelde Tīrele

Piekrītu sava darba publicēšanai Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas drukātajos un elektroniskajos izdevumos un Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas interneta vietnē.

Darba autore: *Lelde Tīrele*

vārds, uzvārds,

paraksts

Lelde Tīrele

Iesniegts 2025. gada 26. maijā