

Endijs Renemanis

**Latviešu klavierkoncerts 20. gadsimta 90. gados
– 21. gadsimtā
(tradīcijas, attīstība, stila virzieni)**

Saturs

Priekšvārds.....	3
I nodaļa	
• Ieskats koncertžanra, klavierkoncerta vēsturiskajā attīstībā.....	6
• Klavierspēles tehniskie paņēmieni.....	11
• Klavierkoncerta attīstības ceļi Latvijā.....	21
II nodaļa	
• Žanru sintēze Uģa Prauliņa <i>CONCERTO – CONCERTINO</i> klavierēm un stīgu orķestrim.....	28
• Polistilistikas aspekti Georga Pelēča <i>VELTĪJUMĀ SKOLOTĀJIEM</i> divām klavierēm un stīgu orķestrim.....	37
• Kompozīcijas tehnikas un klavierspēles specifikas izpaušme Jura Karlsona Koncertā simfonijā divām klavierēm un orķestrim.....	52
Noslēgums.....	72
Literatūras un citu avotu saraksts.....	74
1.Pielikums.....	79
2.Pielikums.....	82

Priekšvārds

Klavierkoncerts, kā arī citi mūzikas žanri, no tā rašanās pirmsākumiem līdz mūsdienām, ir gājis ļoti lielu attīstības un pārveidojumu ceļu. Lai gan pašā pamatā muzikāla materiāla izklāsts, resp., klavieru kā solo instrumenta pretnostatījums pret orķestri, lielākoties nav mainījies, tomēr būtiski ir mainījušies pārējie komponenti. Piem., orķestra sastāvs, koncerta formveide, kompozīcijas tehnikas, pianistiskie un tehniskie paņēmieni, koncertēšanas un koncertiskuma principa izpausme utt. Komponisti mūsdienās vairs klavierkoncertu kā žanru (atšķirībā no klasicisma un romantisma laika posma) *neieliek* noteiktos pieņemtos rāmjos un tradīcijās. Tādējādi tiek radītas jaunas idejas, kas saistītas ar visiem jau iepriekš minētiem koncertžanra komponentiem. Līdz ar jaunajām kompozīcijas tehnikām koncertam ir zudusi romantiskā un klasiskā koncerta cikliskā forma – tā gandrīz katrā no darbiem ir sava. Protams, daudzas no pazīmēm var manīt, bet komponisti apzināti mūsdienās veido jaunus modeļus, mēģinot izvairīties no iepriekšējiem. Līdzīgi ar orķestra sastāvu – no divkāršā orķestra līdz instrumenta grupai, pat līdz koncertam klavierēm bez orķestra (līdzīgi, kā baroka laikā). Virtuozitātes loma koncertā stipri samazinājas, kas atkarīgs no tā, ka autoriem priekšplānā iznāk citas prioritātes - tembris, savdabīgs skanējums (kas, piem., var izpausties absolūtā statikā), klavierēm tiek meklēti jauni tehniskie paņēmieni. Līdz ar to, iepriekš izkristalizējies, t. s. virtuozais koncerts pamazām izzīkst. Vairāk nostiprinās tieši simfonizācija koncertžanrā, bet dažreiz otrādi - pat kameriskums. Bieži orķestrim tiek izmantoti mazie sastāvi, faktiski ar katra orķestra instrumenta pielīdzināšanu solista lomai, tiek paplašināta sitaminstrumentu grupa, ienesot pavisam ne dzirdētu skanējumu un ekspresiju.

Komponistiem, meklējot ko jaunu koncertžanra traktējumā, rodas liela diapazona iespējamība: sākot no ļoti sarežģītām kompozicionālām struktūrām un tehnikām līdz pat t. s. *jaunai* vienkāršībai. Klavierkoncerta kā žanra būtība un nozīme tiek ļoti diferencēti uztverta; brīžiem pat klavieres kā solo instruments ir tikai pielīdzināms orķestra sastāva instrumentam.

Stila ziņā plaši izplatīts paņēmiens ir stilizācija, minimālisms. Pat tiek iekļauti neakadēmiskās mūzikas stili - kā džezs, pops u.c. Komponisti bieži *spēlē* ar stiliem un žanriem. Žanra deformācijas rezultātā 20. gadsimtā, saistībā ar jaunām tehnikām, rodas pavisam cits virziens, vairāk ar noliedzošu un ļoti inovatīvu raksturu. Pagaidām to var būt grūti noteikt, definēt, bet tas dažreiz izskatās gan kā radikāli pretējais

iepriekšējām tradīcijām (virtuozitātei, solo un *tutti* attiecībām utt.), gan kā komplicēta parādība, dažādu stilu un tehniku sintēze.

Klavierkoncerta žanra attīstību būtiski ietekmē pianisti. No vienas puses, var jau būt, ka iepriekšējos laikmetos pianisms (spēles virtuozyums kā sarežģītība) tika izsmelts, bet no otras – mainījusies komponistu un pianistu mijiedarbe. Šīs divas specialitātes tiek ļoti atšķirtas, ar retiem izņēmumiem.

Aktuāli ir sīkāk iedziļināties un izpētīt iemeslus un cēloņus latviešu klavierkoncerta attīstībā, virzībā un transformācijā, tāpēc, ka tieši šinī laika posmā (20. gadsimta 90. gadi – 21. gadsimts) par to rakstīts un tas pētīts ļoti mazs. Manis izvēlētie koncerti tiek pirmo reizi analizēti un apskatīti, tam dēļ izvēlējos tieši trīs koncertus, kuri sarakstīti pēc 2000. gada, un divi no šiem koncertiem ir rakstīti tieši divām klavierēm.

Darbā krustojas divas galvenās analīzes līnijas – viena saistīta ar tradicionālo skaņdarbu stilistikas raksturojumu un analīzi, otra - ar izpildītāja pianista analīzi. Tam dēļ manis izvēlētais pētnieciskās metodes ir galvenokārt partitūras un attiecīgas literatūras analīze, kā arī kontentanalīze.

Par cik komponists un pianists ir būtiskākie šī žanra motivātori un virzītāji, ir ļoti svarīgi koncertu apskatīt gan no žanra, no komponista stila izpausmes puses, gan no pianisma viedokļa un skatījuma, bet pirms tam iezīmēt tā (pianisma) specifiskās īpatnības.

Līdz ar to darba mērķis ir izpētīt latviešu klavierkoncertu ne tikai konkrētajā laika posmā, bet arī plašākā žanra attīstības kontekstā, sastādot un apskatot attiecīgo literatūru, izanalizējot klavierkoncertus (konkretizējot darbam nepieciešamos rakstus: koncertiskuma un koncertēšanas principus, formveides tendences, mūzikas valodas un kompozīcijas tehnikas izpausmi utt.), izceļot pianisma galvenos elementus (saistībā ar komponista stila, interpreta u.c. aspektiem), kas kopumā atklāj darba uzdevumus.

Darbs sastāv no divām nodaļām, pirmajā no tām koncentrējas koncertžanra teorijas un prakses (ņemot vērā gan pianisma aspektu, gan latviešu koncerta vēsturi) apskata izklāsts, savukārt otrā centrēta tieši uz atsevišķu klavierkoncertu analīzi. Darbu ietvara priekšvārds, kurā īsumā ieskicēti tā pamat virzieni, un noslēgums, un noslēgums, kurā vēlreiz uzsvērti daži būtiski faktori koncertžanra attīstības kontekstā. Teksta saturu papildina pielikumi, kas dod priekšstatu par klavierkoncertiem latviešu mūzikā, kā arī dažāda veida tabulas, shēmas un nošu piemēri (kuri ne vienmēr

raksturo tikai koncertžanru, bet pieder arī citiem klaviermūzikas žanriem). Darba tekstā atsauces uz izmantoto literatūru ir kvadrātiekvās.

I nodaļa

1. Ieskats koncertžanra, klavierkoncerta vēsturiskajā attīstībā

Instrumentālā koncerta žanrs, t. sk. klavierkoncerts, joprojām izpētīts mazāk salīdzinājumā ar citiem žanriem. Zināms ieguldījums šī žanra pētīšanā latviešu muzikoloģijā pieder Jānim Torgānam, gan saistībā ar Rietumeiropas, gan latviešu mūziku. (Var arī piezīmēt, ka muzikologa pētījumi šajā nozarē saglāba savu aktualitāti arī krievu mūzikas zinātnē, pat nesen izdotajā Borisa Gnilova grāmatā (*Акмеологический импульс абсолютной музыки*)[39] ir atsauksme uz Torgāna darbiem.) Šajā maģistra darbā visi Torgāna pētījumi par koncertu uzskatāmi par visautoritatīvākajiem avotiem.

J. Torgāns rakstā *Klavierkoncerta žanra specifikas jautājumi un latviešu klavierkoncerts* dod savu skatījumu uz žanra specifiku, tā dažādu veidu un tipu klasifikācijām, mūzikas dramaturģijas īpatnību skaidrojumiem. [25] Īsumā nepieciešams pakavēties uz dažām viņa koncepcijas pozīcijām, jo koncertžanra problēmika aktualizējas 20. gadsimtā, kad šis žanrs pastāv visdažādākos paveidos (koncerts orķestrim, koncerts simfonijai, solokoncerts u.c.). To ietekmē arī mijiedarbība ar citiem žanriem. Koncerta attīstību būtiski skar arī tā vēsture – jau sākot no 17. gadsimta.

19. gadsimtā tieši klavierkoncerta žanrs pārdzīvo strauju uzplaukumu, veidojas tā jaunie varianti, kuri kļūst par pamatu tālākai attīstībai. Literatūrā šā žanra varianti 19. gadsimta pirmajā pusē tiek raksturoti kā turpinājums divām iepriekšējām tradīcijām – klasiskajam koncertam (šī tradīcija nāk vispirms no Mocarta daiļrades) un kā simfonizētajam koncertam (tradīcija, kuru iesāk Bēthovens). [25]

19. gadsimta sākumā nostiprinājās Vīnes (klasiskais) koncerts, kas apkopoja šī žanra iepriekšējo attīstību: ar savām likumsakarībām, daļu uzbūves, dramaturģiju utt.

Klasiskajam koncertam, raugoties no formas viedokļa, izveidojās noteikti standarti, ar dažām pazīmēm, kuras norāda uz šo stilu: trijdaļu cikls (ar kontrastējošām daļām – ātra, lēna, ātra), sonātes forma pirmajā daļā un dubultekspozīcija tajā, vēl svarīga šīs daļas iezīme ir kadence. Otrās liriskās daļas uzbūve tradicionāli tiek orientēta uz saliktu trijdaļformu, retāk sastopamas variācijas. Pamattēmu parasti izklāsta vai nu orķestris, vai solists, tādējādi saglabājas dialoga princips, kurš jau savu eksistenci nostiprinājis pirmajā daļā. Trešā daļa (fināls) lielākoties veidota tautiski žanriskā raksturā. Tā uzbūve ir rondo/rondosonātes forma, kur tēmu bieži pirmoreiz izklāsta solists (pirmo epizodi arī nereti spēlē solists). Arī apskatot mūzikas izteiksmes līdzekļus, ir redzamas daudzas it kā neiefiksētas

Paralēli žanra attīstībai komponisti meklē jaunas iespējas vispirms skanējumā - saistībā ar reģistra, tembra, faktūras u.c. inovācijām. Bēthovens, nenoliedzami turpinot klasiskās tradīcijas, izveido savā ziņā reformu koncertžanra traktējumā/būtībā, ieviešot simfonijas idejas, dramatizējot tēlu attīstību (*tutti-solo* posmos izpaužas ne tikai kontrasts, bet arī pat konflikts). Tādējādi viņa galvenais sasniegums ir koncerta simfonizācija, kura turpinās arī romantiskajā koncertā.

Pētot klavierkoncerta žanra attīstību, ļoti būtiski ir arī apskatīt tās specifiskās īpatnības. To tipoloģija tiek piedāvāta citā J. Torgāna darbā – *Koncertžanra tipoloģijas jautājumi XX gadsimtā* [27, 5-11]. Žanra galvenajām īpatnībām pieder:

1. koncertēšanas princips,
2. koncertiskuma princips,
3. improvizatoriskums (neraugoties uz to, ka šis princips saistīts arī ar koncertiskumu, ir vērts to apskatīt atsevišķi).

Koncertēšanas princips, runājot ar Torgāna vārdiem, ir *tematisma izklāsts un attīstība dažādu, parasti tembrāli neviendabīgu atskaņotāju spēkiem* [27, 5] un izskatās:

1. kā tematisma sadalījums starp orķestri un solistu - *tutti un solo* epizožu mija (horizontāle),
2. kā solista un orķestra partiju akustiski tembrālās attiecības (vertikāle).

7

tieši šis pretstatījums ir žanra primārā pazīme, kura atbilst koncertēšanas principam.) Līdz ar to veidojas izklāsta dialogizācija, tādējādi koncertēšanas princips ir šī žanra viena no svarīgākajām pazīmēm. Tās izpaušme skaņdarbā dažreiz rada telpiskās perspektīvas asociācijas, dažreiz sasaucas ar tembra personifikācijas ideju. [27, 6].

No koncertēšanas principa izriet **koncertiskuma princips** – īpašs virtuozī reprezentatīvs stils [27, 8]. Šis princips vairāk attiecas tieši uz solista uzstāšanās, prasmi sevi parādīt, prasme brīvi pārvaldīt materiālu, artistiskums utt. Kā viena no koncertiskuma būtiskākajām iezīmēm ir solista kadence. Paralēli šim principam tuvu stāv izklāsta **improvizatoriskums**. Tas spilgti izpaužas klasiskajā Vīnes koncertā (vispilgtāk pirmajā un trešajā daļā – piem., Mocarta un Haidna koncertos). Vēlāk šī pazīme līdz pat romantiskajam koncertam gandrīz izzūd, bet jau 20. gadsimta mūzikā atkal parādās, tikai savādākā rakstā (piem., kā aleatorikas posmi).

Apskatot jebkuru koncertu no izcelta principu viedokļa, var konstatēt, ka pārsvarā visos koncertos pastāv gan koncertēšanas, gan koncertiskuma princips. (Protams, simfonizētā koncertā vairāk redzama koncertēšanas izpaušme, bet virtuozā koncertā – koncertiskums.) Salīdzinot pazīmes (sk., tabulu nr. 1), ir secināms, ka starp dažādiem jēdzieniem atšķirības ir tikai no to skatu punkta. Skatot dziļāk, var arī teikt, ka simfonizētā koncertā ir virtuozā koncerta pazīmes un otrādi. Vienīgi, kas ir iespējams – saskatīt kāda tipa pārākumu. Protams, ka šī diferencēšana vairāk attiecināma uz koncertiem pirms 20. gadsimta. Pēc tam var vērot tikai atšķirības vai līdzības, tamdēļ mūsdienu koncertu ir grūti klasificēt, balstoties tikai uz raksturotiem principiem.

Tabula Nr. 1

Simfonizētais koncerts – Saturiski piesātināts. – Solists tuvināts orķestra sastāvam, mazinās solo un <i>tutti</i> atšķirība. – Mazinās <i>sacensības</i> elements starp orķestri un solistu. – Koncerts tuvināts simfonijas dramaturģijas un uzbūves principiem..	Koncertēšanas princips – Tematisma izklāsts un attīstība. – Dramaturģiska iedaba. – Dialogizācija. – Akustiskā un telpiskā asociācija. – Tembra personifikācija. – Koncertēšanas principu nevar reducēt uz dažādu izpildītāju <i>sacensību</i>..
Virtuozais koncerts	Koncertiskuma princips

– Āršķīgas solista izpausmes. – Daudz virtuozitātes, izteikti solo un <i>tutti</i> posmi; kadences. – Spilgts <i>sacensības</i> elements (starp solistu un orķestri). – Nodalītas solista un orķestra partijas ar izteikti personificētiem atšķirīgiem izklāstiem..	– Virtuozī reprezentatīvs stils. – Atrasisītība, brīvība, oratoriska būtība. – Improvizatoriskums. – Kadences..
--	--

Neraugoties uz to, šie jēdzieni (principi) palīdz noteikt koncerta būtību, cik lielā mērā un cik tuvu skaņdarbs stāv koncertžanram, un kādi attīstības virzieni to maina vai papildina.

Ar romantisko koncertu ienāk izvairīšanās no plaša solo un *tutti* posmu pretstata, kas noveda pie atteikšanās no dubultekspozīcijas cikla pirmajā daļā. To aizsāk Mendelszons ar savu Pirmo klavierkoncertu (1831), it kā attālinoties no koncertēšanas principa. Tai pašā laikā viņa koncerti ir pārpildīti ar tehniski virtuozām pasāžām, kas būtiski iezīmē koncertiskumu. Līdz ar to tie attiecināmi pie virtuozā koncerta tipa. Saistībā ar atteikšanos no dubultekspozīcijas izvirzījās ievada nozīme. Parasti tas ir īss un sākas ar orķestra iestāšanos (kā pirmā ekspozīcija). Solista partija (līdzīgi iespēlei) visbiežāk ir virtuozā, krāšņa, improvizācijas rakstura (sevišķi Mendelszonam). Šūmanim ievads jau ieguvis patstāvīgu tematisku nozīmi, pēc virtuozā ievada solista partijā tiek eksponēta tēma (vispirms orķestra un pēc tam klavierpartijā), kas savā ziņā izskatās kā atbalss no dubultekspozīcijas.

Nākamais svarīgais moments ir **cadence**. Kā raksta J. Torgāns [25, 115-116], izveidojas šādi kadenču veidi:

1. **reducēta cadence**. Improvizācijas ierobežošana (sākot jau ar Bēthovena Piekto klavierkoncertu) noved pie atteikšanās no kadences vispār. (Koncerta pēdējā daļā cadence nav paredzēta ne Šopēnam, ne Listam, ne Mendelszonam). Toties kadences vietā tiek itin bieži izveidots virtuozs pirmsikts uz dominantes basa;
2. **izklaidēta cadence**. Klavieru partijas piesātināšana ar improvizatoriska izklāsta elementiem (trilleri, pasāžas utt.). Šis veids vairāk attiecināms tieši uz Šopēna un Lista klavierkoncertiem. (Lists bieži šādas vietas atzīmē ar vārdu *Cadenza*.);

3. kadence – tematisks rezumējums. Viens no spilgtākajiem paraugiem šāda veida kadencē ir redzams Šūmaņa klavierkoncertā.

Nākamā pozīcija, kas dod priekšstatu par koncerta attīstību, ir tā **struktūra un koncertcikla uzbūve**. Tika izstrādāti trīs galvenie koncerta kopējās struktūras modeļi:

1. klasiskais trijdaļu cikls,
2. klasiskais četrdaļu cikls (simfonizētais),
3. viendaļkompozīcija (monocikls).

Šiem modeļiem var pievienot kaut vai vēl vienu: saistībā ar cikla daļu noslēgtību vai atskaņojumu bez pārtraukuma, kas, savukārt, var virzīt ciklu vai uz kontrasta sastatformu kopumā, vai radīt divdomīgu priekšstatu par cikla daļu skaitu (ja, piem., otrā un trešā daļas seko nepārtraukti, tad ir gan trīs-, gan divdaļu cikla uzbūve, kas manāms jau Bēthovena skaņdarbos).

Runājot par četrdaļīgu koncertu, jāņem vērā, ka tiek pievienots skerco (intermeco) kā trešā daļa, līdz ar to koncerts pārņem tradīcijas no simfonijas cikla, nereti tas vienojas ar simfonizāciju (kā īpatnēju tēlu tematisko attīstību un dramaturģiju). Protams, ka pēdējais atklājas arī citos apstākļos: kaut vai apskatot Šūmaņa klavierkoncertu, kurš ir trijdaļīgs, acīmredzams, ka tas pieskaitāms pie simfonizēta koncerta. Interesanti, ka komponists, it kā *izlaižot* otro daļu, tās vietā dod intermeco. Vēl viens savdabīgs fakts ir tas, ka gan pirmā, gan trešā daļa ir sonātes formā. Līdz ar to var redzēt, ka jau romantiskajā koncertā sastopamas ļoti lielas atšķirības no izvirzītiem principiem. Katrā ziņā, gandrīz visos koncertos līdz 20. gadsimtam ir pašsaprotama pamatdaļu formula (funkcija) – attiecīgi tempam un raksturam: ātra – lēna – ātra.

Runājot par **daļu dramaturģiskajām funkcijām**, var redzēt, ka pirmā daļa notur skaņdarba dramatiskā centra lomu, lēnā daļa patur liriskā centra nozīmi un fināls visbiežāk saglabā klasiskās tradīcijas, radot priekšstatu par vispārinājumu (nereti *caur žanru* (Arnolda Alšvanga termins [36]) – ar dejas izcelsmes žanriskumu. Romantiskais koncerts spilgti iezīmējas ar to, ka daļu funkcija gandrīz katram koncertam ir savādāka: pirmā daļa var būt liriska (Šopēns) vai heroiska (List), otrā daļa var būt dejiska (Šūmanis) utt. Šis laiks ir viens no klavierkoncerta žanra uzplaukumiem, kas rosina lielas pārmaiņas un attīstību tuvākajā nākamībā.

Orķestris lielus pārveidojumus nepiedzīvo, kopš Bēthovena laikiem tā sastāvs pašā pamatā līdz 20. gadsimtam paliek nemainīgs. Mainās tehniskie paņēmieni, kas visai spilgti attīstās un transformējas orķestra instrumentiem.

Minētajā periodā savā straujajā attīstībā no Vīnes koncerta līdz Listam, Brāmsam, Čaikovskim u.c. radīts liels koncertžanra līdzekļu arsenāls. Vēlāk dzimst arī jauni atklājumi, bet pamats (impulss) cēlies šinī laika posmā.

Interesanti ir pavērot tieši klavierspēles paņēmienus un to attīstību – no Vīnes koncerta līdz pat mūsdienām. Nenoliedzami katram komponistam ir savi specifiski paņēmieni, bet tai skaitā ir redzama to pēctecība un inovācijas. Sākot ar Mocartu un Haidnu no gammveida pasāžām un harmoniskām figurācijām, turpinot ar Bēthovena īpatnējākām un sarežģītākām pianistiskām formulām, caur Šopēna, Lista, Brāmsa, kā arī Čaikovska, Rahmaņinova, Skrjabina u. c. komponistu savdabīgajām un ļoti virtuozī sarežģītajām spēles metodēm līdz pat mūsdienu pianisma paņēmienu attīstītājiem (Ravēls, Prokofjevs, Pērts, Ligeti, Glass u.c.).

Tāpēc, ka klavierkoncertā nepārprotami svarīgākā un dažreiz vienīgā loma pieder klavierēm, svarīgi apskatīt arī pianistisko arsenālu un iezīmēt to specifiku.

2. Klavierspēles tehniskie paņēmieni

Mūzikas vēsturē ir skaidri redzama viena tendence: lielākoties klavierspēles paņēmienu attīstība ir atkarīga tieši no komponistiem pianistiem. Paņēmieni nemitīgi tiek pēc paaudzēm, laikmetiem un gadsimtiem pārņemti un bagātināti. Līdz ar to, aplūkojot latviešu komponistu klavierkoncertus, var vilkt paralēles ar kādu no citu valstu agrākiem komponistiem. Tamdēļ var saskatīt vienādus tehniskos paņēmienus, kas izmantoti koncertos, kaut vai Jāņa Ivanova klavierkoncertā sastopami paņēmieni, kurus Sergejs Rahmaņinovs pielietojis savos koncertos, vai arī Lūcijas Garūtas klavierkoncertā manāma Aleksandra Skrjabina ietekme [34]. No vienas puses, mūsdienās jaunus pianistiskus paņēmienus gandrīz neiespējami atrast, tamdēļ, ka klavieres kā instruments nemainās pēc savas uzbūves un mehānikas. Bet, no otras, ir jauni pianisma veidi, ir jaunas kompozīcijas tehnikas, kas prasa no pianistiem daudz savādāku izpildīšanas manieri (piem., aleatorika, improvizācija, instrumenta preparēšana utt.)

Komponisti, meklējot jaunus paņēmienus, par prioritāti izvirza tembrālo skanējumu, kuram tad arī tiek pakārtots noteikts pianistiskais paņemiens. Līdz ar to koncertiskuma loma mazinās, jo tehniskā sarežģītība un spilgtums aiziet otrā plānā.

Ņemot par pamatu klavieru tehniskās iespējas, nepieciešami izdalīt un izcelt primāros pianistiskos paņēmienus, kas vēsturiski cēlušies, sākot jau ar pirmajiem instrumentiem, un attīstījušies līdz mūsdienām. Var iedalīt trīs lielas grupas:

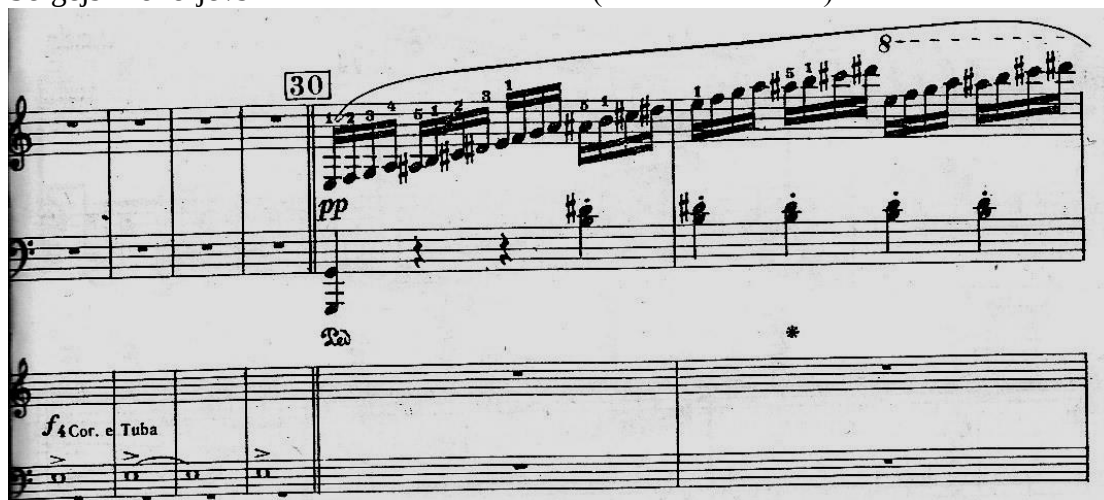
1. paņēmieni, kas saistīti ar gammveida struktūrām,
2. paņēmieni, kas balstīti uz akordu struktūrām,
3. paņēmieni, kas balstīti uz intervālu struktūrām,
4. paņēmieni, kas balstīti uz dažāda veida figurācijām.

Šīs grupas ir kā pamats visiem paņēmiem. Var iedalīt arī daudz sīkāk, bet tad veidojas šo struktūru dažādi apvienojumi. Katrai grupai ir savs līdzekļu komplekss.

Pirmā grupa – to sastāv visāda veida gammveida pasāžas, kas pamatojas uz tradicionālu tonalitāti (mažoru, minoru – dabīgo, harmonisko un melodisko) vai hromatisko, pentatoniku, modiēm, senajām skaņkārtām (jonisko, dorisko, frīģisko, līdisko, miksolīdisko, eolisko, hipofrīģisko) un citām vēsturiski izveidotām skaņu secībām/rindām. Līdz ar jau minētajām gammveida struktūrām var nodalīt komponistu specifiskās skaņkārtas, kuras balstītas gan uz īpatnēju vai savdabīgu intervālu secību, gan arī uz pianistiski pozicionālu izpildīšanas manieri:

Piemērs Nr. 1

Sergejs Prokofjevs – Pirmais klavierkoncerts (kadences sākums)



Līdzīgi arī Klodam Debisī ir etiķe, kas balstīta uz pozicionālu pianistisko spēli un savām gammveida struktūrām:

Piemērs Nr. 2

Klods Debisī – Etiķe priekš astoņiem pirkstiem (*Pour les huit doigts*)



Interesanti ir tas, ka visas iepriekš nosauktas grupas ir saistītas, no vienas puses, ar pianistiskiem paņēmieniem (piem., pozicionāla spēle, pirkstu grupēšana), un no otras – ar tehniskiem paņēmieniem (komponista dotie norādījumi, kas palīdz piemērot pianistiskos paņēmienus), kas arī grūti nodalāmi. Tādā sakarībā, lai gan šī grupa balstīta uz gammveida struktūrām, tas nenoliedz dažādus izklāsta veidus – intervālos vai akordos, vai pat figuratīvos elementos:

Piemērs Nr. 3

Sergejs Rahmaņinovs – Rapsodija par Paganīni tēmu (klavierēm un orķestrim) op. 43 (fragments no 18. variācijas)

I

II

dim. 3

f

dim.

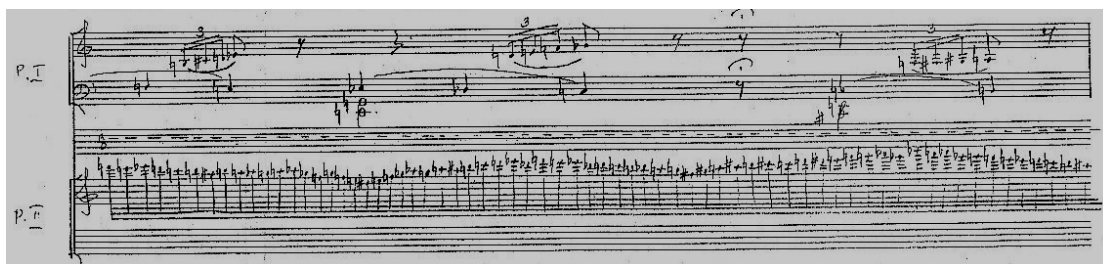
3

5570

Kā vienu no mūsdienu latviešu komponistu mūzikas piemēriem šeit var minēt Jura Karlsona Koncertu divām klavierēm un simfoniskajam orķestrim, kur ir gammveida pasāžas gan ar savu, savdabīgu intervālu secību, gan savu pozicionālu iedalījumu:

Piemērs Nr. 4

Juris Karlsons – *Koncerts simfonijai divām klavierēm un orķestrim*



Otrā grupa (kas balstīta uz akorda struktūru) – sākotnējā klaviermūzikas attīstības periodā akords biežāk konkretizē tieši skaņkārtisku un kompozicionālu funkcionalitāti vai izpilda *pavadošo* lomu, resp., koncentrējas faktūras pavadošajā slānī. Taču vēlāk akorda struktūra tika pielietota arī kā virtuozs tehniskais paņēmieni. Piem., jau Bēthovens savos klavierdarbos izmantojis tehniski sarežģītas akordu secības, un vertikāles struktūra tajās arī dažādojas (*Variācijas par A. Diabelli valša tēmu*, 10. variācija). Viens no spilgtiem paraugiem ir Roberta Šūmaņa Klavierkoncerta op. 54, *a moll* (Pirmā daļa – *Allegro affettuoso* sacerēta 1841. gadā, otrā un trešā (*Intermezzo* un *Finale*) – 1845. gadā) kadences posms:

Piemērs Nr. 5

Roberts Šūmanis – Klavierkoncerts op. 54, *a moll*



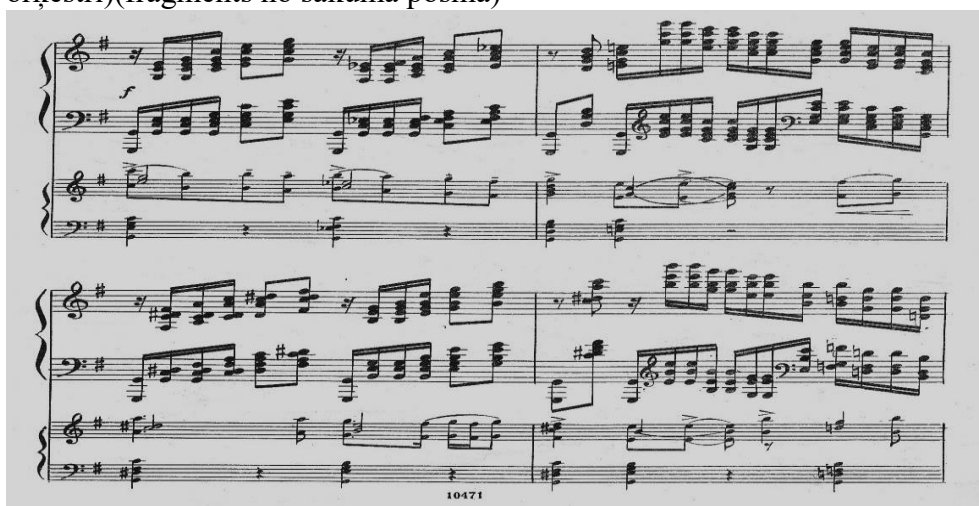
Šeit akordu secība pilda pat melodijas/melodiskā slāņa lomu, protams, ka noteicošā ir augšējā balss, bet nenoliedzami visas akordu skaņas veido kopējo skanējumu un tehniski izpildāmu, bet ļoti sarežģītu faktūru.

Pašā pamatā pie šīs grupas var attiecināt septiņas struktūras, kas veido bāzes pozīcijas pianistiskā ziņā (atšķirībā no iepriekšējās grupas, kur šo struktūru ir daudz vairāk): trijskanis un septakords ar saviem apvērsumiem. Tālāk izmainās tikai akorda

struktūras intervālu attiecības sekundas diapazonā (mažora trijskanis vai minora trijskanis, dominantes septakords vai pamazinātais septakords utt.). Tādejādi pārējie akordu salikumi būtiski nemaina pozicionālītāti, ņemot par pamatu akordu oktāvas ietvaros kā vienu pozīciju. Turklāt akordu apvērsumu pielietojums ir ļoti ekspluatēts paņēmiens sevišķi 19. gadsimtā – kā, piem., Antona Arenska skaņdarbā [42]:

Piemērs Nr. 6

Antons Arenskis – *Fantāzija par Rjabīņina tēmu*, op. 48 (klavierēm ar orķestri)(fragments no sākuma posma)



Vēl pie šīs grupas pieskaitāma arī dažāda veida poliakordika, kas spilgti iezīmējas tieši 20. gadsimtā (interesants piemērs atrodams O. Mesiāna kvartetā):

Piemērs Nr. 7

Olivjē Mesiāns – *Kvartets laika galam* (*Quatuor pour la fin du Temps*), pirmā daļa

Līdzīgi kā gammveida struktūrās, šeit arī katram komponistam iezīmējas individuāli, savdabīgi akordu salikumi vai secības, ko parāda gan akorda funkcionālais traktējums vai specifiskais sonors skanējums:

Piemērs Nr. 8

Sergejs Prokofjevs – Pirmais klavierkoncerts (kadences posms)



Trešā grupa (intervālu struktūra) – arī cieši saistīta ar akordu ļoti vienkārša iemesla dēļ: no intervālu salikumiem veidojas akordi. Bet jāraksturo atsevišķi šī grupa, jo tā taču apvieno saistībā ar intervālu sastāvu atšķirīgus un pavisam savādākus tehniskos un pianistiskos paņēmienus. Arī šeit iedalāmas septiņas intervālu struktūras un attiecīgas pianista rokas pozīcijas (sekunda, terca, kvarta, kvinta, seksta, septima un oktāva). Ir ļoti daudz vingrinājumu un etīdes, kur kā pamats ir viens no intervāliem (etīde tercās vai oktāvu etīde). Romantisma laikā komponisti pat veido savus vingrinājumus, kur katrs no pianistiskiem paņēmieniem tiek iekļauts atsevišķā vingrinājumā, lai attīstītu to, piem., Johanness Brāmss *51 vingrinājums klavierēm*. Arī Friderika Šopēna, Aleksandra Skrjabina u.c. komponistu etīdes pilda līdzīgu lomu, tādejādi attīstot pianismu un klavieres kā virtuozu solo instrumentu līdz ļoti izteiksmīgai un vērienīgai virsotnei. Ne velti koncertiskums un koncertēšana spilgti iezīmējas tieši romantisma laikā. Visbiežāk izmantotie un *apspēlētākie* intervāli ir terca un oktāva, nedaudz retāk sastopama seksta, lai gan pēc skanējuma tā tuvinās tercai kā apvērsums. Sekstās spēlēt ir pianistiski neērtāk, tas ļoti atkarīgs no pianista roku lieluma. Šinī ziņā Brāmss bieži izmantojis tieši nestandarta intervālus, līdz ar to būtiski sarežģot un arī attīstot mazāk pielietotos intervālus - kā seksta un pat oktāvas un sekstas apvienojums:

Piemērs Nr. 9

Johanness Brāmss – Pirmais klavierkoncerts (pirmās daļas galvenā partija)



Piemērs Nr. 10

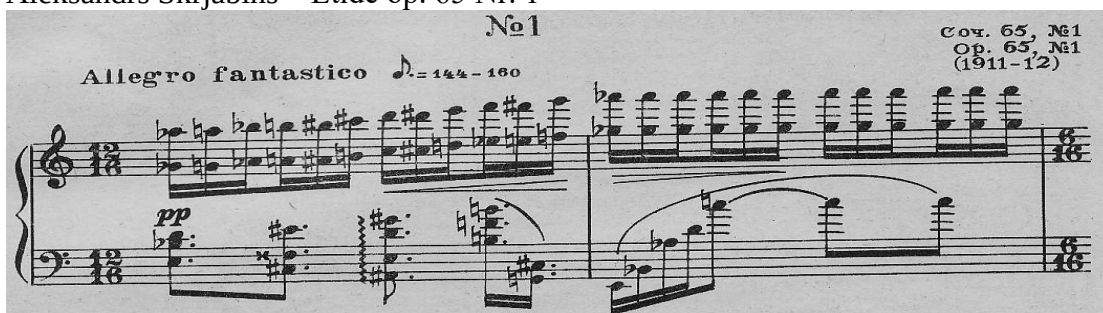
(turpat)



Retāk sastopami tādi intervāli kā nona un decima, jo bieži pianista fizioloģija un klavieru taustiņa platums fiziski nepieļauj šādu paņēmienu pielietošanu. Ir daži interesanti paraugi arī ārpus koncertžanra, kā, piem., A. Skrjabina Etīde op. 65 Nr.1, kura sarakstīta nonās:

Piemērs Nr. 11

Aleksandrs Skrjabins – Etīde op. 65 Nr. 1



Bagātinot klavieru skanējumu, tiek pielietoti arī plašāki intervāli, bet līdz ar to arī veidojas jauns paņēmiens, kur akords vai intervāls tiek laužts, tādējādi ienesot jaunas krāsas klavieru skanējumā. Līdzīgi kā akordos, arī intervālos ir sava

pozicionāla spēle un pirkstu *numerācija*, jo to salikums dabiski cēlies no cilvēka fizioloģiskās uzbūves.

Ceturtā grupa (saistībā ar figurāciju) – ir pēdējā grupa, kura savā ziņā aizgūta no visām trim iepriekšējām, bet tai ir spilgta un patstāvīga nozīme pianistisko paņēmienu blokā. Figurācija vairāk, protams, sastopama faktūras pavadošajos slāņos, bet dažkārt arī melodiskajos. Mūsdienās figurācija bieži ierakstīta partitūrā kā sonors vai aleators kvadrāts, bet ne vienmēr. Turklāt tās pamatā var būt kāda no gammveida struktūrām, akorda vai intervāla skaņas. Atšķirība no akorda un intervāla atklājas tikai tā izklāstā, figurācijas gadījumā tas ir lineārs. Zināmā mērā šāds paņēmiens izcēlies no instrumenta specifikas, no skaņas (vibrācijas) kā fiziskas īpašības pagarināšanas. Blakus ērģelēm kā instrumentam, kuram noturēta skaņa *neizdziest*, ir instrumenti kā klavesīns, epinets, spinets, virdžināls utt. līdz pat klavierēm, kuru skaņa kā fizikāla parādība izdziest (pat noturēta uz pedāļa, bez slāpētājiem). Līdz ar to izkristalizējas divi skaņas, akorda vai intervāla veidi, kas līdz romantisma laikmetam kalpo kā skaņas/skanējuma pagarināšanas paņēmieni. Piem., trilleris, kurš plaši pielietots rokoko un baroka laikmeta mūzikā. Vēlāk šis paņēmiens iegūst daudz patstāvīgāku un individualizētāku nozīmi. Komponistu klasiku skaņdarbos tas vairāk pielietots kulminācijās un kadencēs, arī ar līdzīgu lomu (kā iepriekšējā periodā) – skaņas bagātināšanu. Pamazām, līdz mūsdienām trilleris kā paņēmiens tiek izmantots retāk, izņemot stilizāciju. Līdz ar to, ka primārā trillera nozīme bija skaņas pagarināšana, pat baroka laikā tas ļoti būtiski attīstījās un daudzveidojās, rodot ļoti daudz un dažādus tā paveidus (mordentu, priekšskani utt.).

Kā otrais veids ir akorda pagarināšana, nemitīgi atkārtojot (noteiktā secībā) tā skaņas. Šis paņēmiens attīstījies līdz pat tam, ka tā funkcija pāriet no pavadošās uz solo. Tiek veidotas izvērstas pozicionālas, virtuozas un spožas pasāžas:

Piemērs Nr. 12

Sergejs Raĥmaņinovs – Otrais klavierkoncerts, op.18 (otrās daļas noslēgums)



Kā jau iepriekš minēts, tās var būt balstītas uz jebkuru no iezīmētām grupām (strukturām). Interesanti, ka akorda figurācija vairāk pielietota klasicismā un romantismā, bet gammveida (ļoti iezīmīgs paņēmieni impresionistu daiļradē (sk. piemērs Nr. 2) un intervālu bāzēta figurācija (mūsdienu minimālistu daiļradē (piemērs Nr. 13) - vairāk pielietoti pirms klasicisma un pēc romantisma:

Piemērs Nr. 13

Georgs Pelēcis – Veltījums skolotājiem (divām klavierēm un stīgu orķestrim) (ievads)

A musical score for two pianos, labeled 'Pno. I' and 'Pno. II'. The score is in G major (one sharp). The tempo is marked 'Allegretto'. The score is numbered 13. The piano part has markings 'm. d.' and 'm. g.' above it. The score is numbered 13 in both systems.

Visas četras grupas saistītas arī ar citiem mūzikas elementiem, kā vienu no svarīgākajiem jāpiemin ritms un tā attīstība. Tam dēļ saistībā ar pianismu izceļas tieši poliritmija, kas pianisma vēsturē iezīmējas ar koordinācijas problēmām, kur katra roka vai pat katra balss ir savādāk strukturēta (divas skaņas pret trim, trīs pret četri utt.). Šo paņēmieni iesāka attīstīt romantiķi, piem., Frideriks Šopēns, vairāk izmantojot tieši improvizatoriska rakstura elementus (piemērs Nr. 14), Johanness Brāmss – vairāk strukturējot tos:

Piemērs Nr. 14

Frideriks Šopēns – Otrais klavierkoncerts, op. 21, *f moll* (otrā daļa)



Šo pašu ceļu arī pārņēma un turpināja Aleksandrs Skrjabin, kurš ar saviem klavierdarbiem paplašina un pierāda cilvēka bezgalīgo plastiskumu un koordinācijas iespējas (piem., A. Skrjabin *Etīde* op. 8 Nr. 4, kur mainās četri pret pieci, trīs pret pieci un trīs pret četri (piemērs Nr. 15), kā arī vienā no komplicētākajiem paraugiem – op. 42 Nr. 1, kur redzama struktūra pieci pret deviņi (piemērs Nr. 16)):

Piemērs Nr. 15

Aleksandrs Skrjabin – *Etīde* op. 8 Nr. 4



Piemērs Nr. 16

Aleksandrs Skrjabin – *Etīde* op. 42 Nr. 1



Kā jau bija atzīmēts, visas iepriekš minētās grupas savā ziņā ir ļoti saistītas. Tās tiek apvienotas un variētas, līdz ar to pianistisko paņēmienu ziņā var manīt gan gammveida pasāžas ar intervālu struktūras iezīmēm, ar akordu un intervālu iezīmēm, akordu struktūras ar figurāciju un gammveida iezīmēm utt.

Tādējādi, rezumējot, var izcelt divas dažādas parādības, kas arī cieši saistītas viena ar otru, t. i., tehnisko paņēmienu, kuru nosaka struktūra, un pianistisko paņēmienu, kas saistīts ar pozīciju un izpildīšanas veidu.

3. Klavierkoncerta attīstības ceļi Latvijā

Apskatot Latvijas simfoniskās mūzikas koncertdzīves sākumus, kā raksta Ludvigs Kārklīšs, var redzēt, ka simfoniskie skaņdarbi atskaņoti jau Kurzemes hercogistes laikos Jelgavā 16. gadsimtā. [11], kapelu vadījuši tādi savā laikā pazīstami vācu mūziķi kā J. Fišers (1646 – 1721) un A. Feihtners (1740 – 1823). Lielu ierosmi orķestra mūzikas attīstībā devusi pirmā Rīgas vācu teātra pamatlīcēja O. Fītinghofa 1773. gadā izveidotā 24 mūziķu kapela, bet it sevišķi 1760. gadā dibinātā Rīgas mūzikas biedrība, kas organizē samērā regulārus simfoniskos koncertus. Jau 18. gadsimta beigās sezonā, kura ilgst sešus mēnešus, abonenta koncerti ar iepriekš pierakstīšanos notiek ik nedēļas. Šeit tiek atskaņoti V. A. Mocarta, J. Haidna, I. Pleijera, Dž. Vioti u.c. komponistu skaņdarbi. 19. gadsimta sākumā jau minētajiem autoriem pievienojas K. Gluks, V. Rīgīni, J. Duseks u.c. Atskaņoti arī Rīgas vācu teātra diriģenta A. Jeniša instrumentālie koncerti. 1803. gada 10. oktobrī Rīgā pirmo reizi izskanēja viena no pirmajām L. van Bēthovena simfonijām.[11, 66] Bet, kā liecina krievu mūzikas kritiķis V. Češihins, tikai septiņos gados vien (1888-1895) Rīgas koncertzālēs izskanējuši tādi izcili klavierkoncerti kā P. Čaikovska Klavierkoncerts *b moll* un F. Šopēna Klavierkoncerts (diemžēl, citējamā avotā nav nosaukts gan poļu komponista koncerta numurs, gan atskaņotāji) [11, 67]. 1880. gadā

Andrejs Jurjāns (1856 – 1922) saraksta divas simfoniskās mūzikas partitūras – *Simfoniskais allegro* un *Latvju vispārīgo dziesmu svētku maršu*, līdz ar to šis gads iezīmējas kā Latvijas simfoniskās mūzikas aizsākums (kaut gan jau Pirmajos dziesmu svētkos 1873. gadā stīgu orķestra izpildījumā izskanēja Irlavas skolotāju semināra audzēkņa un vēlāk pedagoga Jāņa Bētiņa (1830 – 1912) instrumentālās kompozīcijas. Diemžēl partitūras un pat to nosaukumi nav saglabājušies). [13, 6]

Katram laika posmam Latviešu simfoniskās mūzikas attīstībā ir savas būtiskas iezīmes kā skaņdarbu muzikālajā saturā tā arī izteiksmes līdzekļos. To veido ne tikai ietekme no citām valstīm, bet arī pastāvošā vara un pat dzīves apstākļi. Nenoliedzami kā pirmo var uzskatīt ietekmi no latviešu tautas dziesmām. Šeit var pieskaitīt gandrīz visus A. Jurjāna skaņdarbus simfoniskajam orķestrim, E. Dārziņa *Lirisko fantāziju*, kā arī lielu daļu Jāzepa Vītola agrīno simfonisko darbu. [13, 7]

Salīdzinot latviešu simfoniskās mūzikas attīstību ar citām valstīm, redzams, ka Latvijā ļoti ilgi valdīja romantisma monologā simfonisma tradīcija. Līdzās tam mūzikas stili citur Eiropā attīstījās daudz ātrāk.

Latviešu koncertžanra vēsture aizsākās 1898. gadā ar Andreja Jurjāna *Concerto elegico* čellam un orķestrim, savukārt pirmais klavierkoncerts tika sacerēts krietni vēlāk – 1932. gadā un pieder Jānim Mediņam. Interesanti, ka daudzos avotos minēts 1932. gads, lai gan zināms arī fakts, ka tas uzrakstīts divu nedēļu laikā – no 1933. gada 22. decembra līdz 1934. gada 5. janvārim. Un tā pirmatskaņojums noticis 1935. gada 4. martā Rīgā autora vadībā ar solisti Fransu Ellegardi (1913) (pazīstama dāņu pianiste, 30. gados vairākkārt koncertējusi Rīgā) [14, 97]. Tanī pat gadā arī Volfgangs Dārziņš sarakstīja savu Pirmo koncertu klavierēm un orķestrim.

Apskatot latviešu klavierkoncertus hronoloģiskā secībā (pielikums Nr. 2), varam iezīmēt dažus posmus:

- no 1930. gada līdz 1960. gadam. Tiek rakstīti klavierkoncerti klasiskā žanra tradīcijā. Ir viens izņēmums - Pētera Barisona *Latvju rapsodija* (1945);
- pēc 1960. gada - klavierkoncerts savā klasiskā nozīmē jau ir retums. Lielāku pārsvaru ņem koncerti vai nu ar specifisku nosaukumu, nestandartu formu, vai citu orķestra sastāvu.

Tas būtiski iezīmē to, cik progresīvas reformas šinī žanrā no 60. gada tiek ieviestas.

Latviešu mūzikas vēsturē klavierkoncerta attīstība, salīdzinājumā ar tādām valstīm kā Vācija, Krievija u. c., ieņem samērā pieticīgu vietu. Tomēr šī žanra nozīmīgākie paraugi Lūcijas Garūtas, Jāņa Ivanova, Jāņa Mediņa, Jāņa Ķepīša, Arvīda Žilinska un citu komponistu daiļradē liecina par klavierkoncerta dzīvīgumu.

Tātad pirmie latviešu klavierkoncerti parādās 20. gadsimta 30. gados. To autori – Jānis Mediņš (1934), V. Dārziņš, J. Ķepītis (1936), M. Zariņš (1936). Nozīmīgākais no šiem darbiem ir **Jāņa Mediņa Klavierkoncerts *cis moll***. Tas ir trīsdaļīgs cikls: *Allegro moderato* – *Lento* – *Allegro*, kurā skaidri saskatāms klasiskā koncerta cikliskums (ar trešo daļu rondo formā). Redzami gan koncertēšanas, gan koncertiskuma (virtuozā klavieru partija) principi. Tomēr no žanra traktējuma viedokļa tas jau ir tuvs romantiskajam koncertam. Komponists mūzikas attīstību veidojis lielās līnijās. Klavieru un orķestra partiju līdztiesība piešķir koncertam simfonizēta koncerta iezīmes, turpretim tas saglabā žanra īpatnību (virtuozos un improvizatoriskos elementus). Šis koncerts uzskatāms par latviešu klavierkoncerta attīstības pamatu. Arī Ķepīša Pirmajam klavierkoncertam (1936) raksturīga līdzīga romantiska ievirze. (Viņš koncertam ir pievērsies vairākkārt – arfas koncerts (1938), mežraga koncerts (1940), čella koncerts (1952), vijolkoncerts (1953/1960) un Otrais klavierkoncerts (1953))

Marģera Zariņa klavierkoncerts (1936) diemžēl gājis bojā. No tradīciju viedokļa ievēribu pelna latviešu t. dz. melodiju izmantojums [25, 124].

Koncerta žanram tuva ir Pētera Barisona *Latvju rapsodija* klavierēm un simfoniskajam orķestrim (1945), tajā atbalsojas daži viendaļīgā koncerta uzbūves principi (vesela virkne tautas melodiju pakļautas krāšņai apdarei). Vēl šeit var minēt tādus darbus kā J. Ķepīša simfoniskā svīta klavierēm un orķestrim *Zvejnieku ciemā* (1965), N. Grīnfelda *Kapričio klavierēm un stīgu orķestrim* (1968).

Arvīda Žilinska klavierkoncerts (1945) (J. Torgāns min 1945. gadu [25, 124], bet L. Kārklīš - 1946. gadu [14, 128]):

1. daļa – *Moderato*
2. daļa – *Andante con molto quasi barcarolla*
3. daļa – *Allegro molto scherzando*.

Pirmatskaņojums – 1951. gadā 17. oktobrī Rīgā Arvīda Jansona vadībā. Solists – autors. Pirmais komponista lielas formas sacerējums. Tradicionālais trijdaļu cikls, veidots, stingri ievērojot žanra likumsakarības, pasvītrojot koncertiskumu gan klavieru partijā, gan *tutti* posmos. Cikla dramaturģijā nav spilgtu pretmetu tēlos un

noskaņās, toties efektīvi tiek izklāstītas tēmas ar spilgtu pianistiski pateicīgu, klavieru tehnikas daudzveidīgu faktūru (spilgtas klavieru pasāžas ar fonisku nozīmi). Kopumā koncerts sasaucas ar romantiskā koncerta tradīcijām.

50. gados komponisti daudz pievērsušies koncertiem, piem., Jēkabs Mediņš (vijoļkoncerts 1951., ērģeļkoncerts 1954., trompetes koncerts 1954., čella koncerts 1955., alta koncerts 1958., klarnetes koncerts 1946., divi mežraga koncerti 1949. 1962., fagota koncerts 1961., trombona koncerts 1964.) Tomēr viens no labākajiem, kurš saglāba savu nozīmi līdz šodienai ir

Lūcijas Garūtas klavierkoncerts, *fis moll* (1951) (veltījums Lailiņas piemiņai):

1. daļa – *Lento, pesante. Allegro sostenuto, sempre ben marcato*
2. daļa – *Grave*
3. daļa – *Allegretto scherzando*.

Pirmatskaņojums – 1955.g. 29. septembrī Rīgā Arvīda Jansona vadībā. Solists – Hermanis Brauns. [14, 107]

Pianistisks, ar psiholoģiski dziļu saturu, kas izteikts mūžsenā gaišo un tumšo spēku cīņā, koncerts daudzējādā ziņā orientēts uz romantiskā koncerta paraugiem. Tam piemīt ļoti psiholoģisks raksturs, savā tēlu ziņā daļēji sasaucoties ar Skrjabina klavierkoncertu.

Pirmā daļa (sonātes *allegro*): koncertiskums izpaužas klavieru partijā ar akordu/oktāvu faktūru, virtuozām figurācijām. Koncertēšanas un koncertiskuma principi ir līdztiesīgi.

Otrajā daļā apvienojas variāciju un trijdaļības iezīmes. Abas galvenās tēmas ir latviešu t. dz. melodijas. Pirmās tēmas attīstībā ir ostinato variāciju paņēmieni. Polifoniskās attīstības principi sakausē visu daļas tematismu, radot izteikti plastisku formu.

Fināls: koncertēšanas momentu finālā izceļ plaša improvizatoriska kadence. Finālu noslēdz krāšņa, svinīgi pacilāta koda.

No formas viedokļa saskatāms klasiskā koncerta cikls, bet pēc savas būtības, tēlu rakstura, paņēmieniem ir manāma ekspresionistiska ievirze. Intonatīvi tematiskās saites, cikla daļu un posma vienotība pasvītro muzikālās domāšanas simfonisko dabu, tur pretī bagātā klavieru partija, kadences, tās mijiedarbība ar orķestri u.c. demonstrē tipiskas koncertžanra iezīmes.

Jāņa Ķepīša Otrais klavierkoncerts, *e moll* (1953):

1. daļa – *Allegro moderato*

2. daļa – *Lento*

3. daļa – *Vivo*.

Pirmatskaņojums – 1954. gada 18. maijā Rīgā Leonīda Vīgnera vadībā. Soliste – Jautrīte Putniņa [14, 187].

Šinī darbā tēlu loks kļuvis daudzveidīgāks nekā viņa Pirmajā koncertā. Izmantoti inovatīvi paņēmieni, kas saistīti ar kompozīcijas tehnikas attīstību (piem., senās skaņkārtas, jaukts metrs). Koncerts ir klasiskā trijdaļu cikla uzbūvē un pēc būtības pieskaitāms pie romantiskā koncerta. Zināma ietekme saklausāma no Grīga un Rahmaņinova darbiem.

Jāņa Ivanova Klavierkoncerts *g moll* (1959):

1. daļa – *Moderato maestoso*

2. daļa – *Andante moderato*

3. daļa – *Allegro*.

Pirmatskaņojums – 1959. gada 2. oktobrī Rīgā Edgara Tona vadībā. Solists – Konstantīns Blūmentāls [14, 160]. (Šis darbs kopā ar Čella koncertu (1938. II red. 1945) un Vijoļkoncertu (1951) veido koncerta trijotni populārākajiem solo instrumentiem.)

Darbā izzūd romantiskā skatījuma melodija, parādās racionāls tiešums, skarba objektivitāte. Klavierkoncerts iezīmē pavērsienu no romantiskā koncerta uz jaunu skatījumu, atbilstoši laikmetam. Formas ziņā tas ir trijdaļīgs koncerta cikls ar kontrastējošu dramaturģiju.

Apskatot šo koncertu no koncertiskuma un koncertēšanas principu izpausmēm, var konstatēt, ka, pateicoties orķestra un solista sadarbībai, lielajiem solo un *tutti* pretnostatījumiem, simfonisms (līdz ar to koncertēšanas princips) iznāk priekšplānā. Tas nenoliedzami arī skaidrojams ar to, ka J. Ivanovs vispār kopumā, savā daiļradē, devis priekšroku tieši simfonijām. Bet klavieru partijas improvizatoriskais raksturs un kadences arī nedaudz liek manīt par koncertiskuma eksistenci. Ar visu to šis darbs kopā ar Lūcijas Garūtas klavierkoncertu it kā veido pagrieziena klavierkoncertu attīstības gaitā, ienesot jaunas vēsmas latviešu klavierkoncertā.

Kā jau iepriekš minēts, 60. gadi iezīmējas ar jauna veida klavierkoncertu uzplaukumu, kā arī parādās daudz jaunu autoru, kuri pievēršas tieši koncertžanram:

E. Goldšteins - Klavierkoncerts (1960) un čella koncerts (1963),

R. Grīnblats - Klavierkoncerts (1963),

O. Barskovs - Obojas koncerts (1963, II red. 1970),
M. Zariņš - *Concerto innocente* (pirmais ērģelkoncerts, 1969),
R. Jermaks - Ērģelkoncerts (1969),
D. Kuļkovs - Ērģelkoncerts (1969),
Imants Kalniņš - Čella koncerts (1965),
R. Vintule - Koncertīno klavierēm (1969),
A. Grīnups - Mežraga koncerts (1969),
R. Kalsons - Čella koncerts (1970) utt.

Bez minētajiem darbiem radušās arī vairākas svītas soloinstrumentiem ar orķestri, orķestra koncerti un citi koncertžanram tuvi sacerējumi.

Edmunda Goldšteina Klavierkoncerts visumā vēlreiz atbalso liriski dramatiskā romantiskā koncerta modeli. Koncertā iezīmējas jaunas kvalitātes, kas saistītas ar intonatīvās *vārdnīcas* atjaunināšanos šajā periodā vispār. Trijdaļīgs cikls, taču individuāls risinājums piešķirts pirmajai daļai.

Romualda Grīnblata Klavierkoncerts ir vēl novatoriskāks 60. gadu kopainā. Lakonisks, kompakts – četras bez pārtraukuma sekojošas daļas. Pilnīgi ignorē romantiskā koncerta tiešās tradīcijas. Manāmas neoklasicisma iezīmes. Otrā daļa veidota kā lēna kadence. Dodekafonijas tehnikas izmantošana. Viņš, varētu teikt, ir pirmais, kurš koncertžanru būtiski izmaina, dodot tam laikmetīgu manieri.

Nilsa Grīnfelda Kapričo klavierēm un stīgu orķestrim, 1968 (Pirmatskaņojums – 1970. gada 12. novembrī Rīgā Leonīda Vīgnera vadībā. Solists – Valdis Jancis [14, 179].) Tas izceļas ar savu formu, viens no pirmajiem Latviešu viendaļīgā koncerta paraugiem.

Pēteris Plakidis *Mūzika klavierēm, stīgu instrumentiem un tīmpāniem* (1969)

Pirmatskaņojums – 1970. gada 14. novembrī Rīgā Leonīda Vīgnera vadībā. Solisti – Elhonons Jofe, Laimonis Roze un autors [14, 312].

Tieši klavierkoncerta novadā šim koncertam ir spilgti laikmetiska izteiksme un individuāls uzbūves traktējums, lai gan darbs tuvojas *concerto grosso* normām.

Žanra brīvāka, daudzveidīgāka traktējuma tendence, kas aizsākās 60. gadu sākumā un attīstījās paralēli ar laikmetīgās mūzikas izteiksmes apguvi, ietekmē arī tos koncertus, kas formāli saglabā romantisko paraugu vispārēju shēmu.

Ruta Skudra–Vintule *Koncertīno klavierēm un stīgu orķestrim, d moll* (1969):

1. daļa – *Andante*

2. daļa – *Allegro*

3. daļa – *Andante*.

Pirmatskaņojums – 1969. gada 7. oktobrī Rīgā Centa Kriķa vadībā. Soliste – autore [14, 310].

Koncertā manāma laikmetīga mūzikas uztvere un valoda. Lai gan struktūra ir trijdaļīga, komponiste izvairās no tradicionālajiem tempa izkārtojumiem un izmanto tikai stīgu orķestri.

R. Jermaka jaunatnei domātais Koncertīno *Do-Mi-Sol* (1974) apvieno klasisko tēmu reminiscences ar sonoristikas elementu izmantošanu. Ieceres savdabīgums raksturīgs arī J. Ķepīša *Bērnu koncertam* (1974) un J. Kalsona Klavierkoncertam (1974). Visus minētos koncertus (ar R. Grīnblatu sākot) apvieno to kamerraksturs, tie arī paredzēti solistam un kamerorķestrim. Šis apstāklis liecina, ka šodien romantiskā *lielā koncerta* koncepcija nerod atbalsi komponistu interesēs.

Viss šis periods (no 1960. gada) iezīmējas ar būtisku klavierkoncerta žanra uzplaukumu un attīstību. Sarakstīti ļoti daudz koncertu ne tikai klavierēm. Tomēr, precizējot attīstības virzienu, sīkāk vajadzētu izskatīt tieši klavierkoncertus, kuri sarakstīti pēc 2000. gada. Tādejādi iezīmējot jaunās mūsdienu tendences šī žanra kontekstā. Viens no būtiskiem darbiem ir Jura Karlsona *Koncerts simfonijai divām klavierēm un orķestrim*, blakus tam interesanti apskatīt Georga Pelēča *Veltījumu skolotājiem*, kurš arī sarakstīts divām klavierēm un stīgu orķestri. Kā arī pilnīgs pretstats, savādāks koncerta paraugs ir Uģa Prauliņa *Concerto-concertino*.

II nodaļa

Apskatot klavierkoncertus, jāiezīmē daži analīzes veidi, kuri nepieciešami precīzākai koncertžanra izpētei. Līdz ar to detalizēti tiek apskatīta skaņdarba forma, kompozīcijas tehnikas salīdzinājumā ar agrāko šī žanra traktējumu, arī pievēršot uzmanību klavieru traktējuma specifikai, ansambliskumam (koncertos divām klavierēm) un pianismam.

1. Uģis Prauliņš *CONCERTO – CONCERTINO* klavierēm un stīgu orķestrim (2002)

Skaņdarbs veltīts Normundam Šnē un Rīgas kamermūziķiem. Tas ir pirmais klavierkoncerts komponista daiļradē. Skaņdarbs veidots no trīs daļām.

Pirmā daļa

Komponists visu daļu iedala 14 posmos, kurus nodala/iezīmē ar dubultsvītru. Pamatā ir pieci mūzikas materiāli, katrs izceļas ar sava veida stilu, piem., viens posms veidots kā viduslaiku stilizācija, turpretī cits atgādina popmūzikas un džeza sajaukumu. Interesanti, ka daļa ir sarakstīta la minorā, un tikai vienā no posmiem parādās īslaicīgi harmonijas ārpus šīs diatoniskās skaņkārtas. Koncerta pirmā daļa rakstīta minimālisma stilā ar nelielu novirzi uz stilizāciju.

Katram no šiem posmiem ir sava struktūra un kompozīcijas *ideja*:

1. posms (**a**) (*Adagio, calmato*) – Tiek dots neliels motīvs šaurā intonatīvā lokā, kvartas diapazonā (piemērs Nr. 17). Viens no vadošajiem elementiem šeit ir harmonija, t.i., basa gājiens – la, sol, fa, mi. Šis materiāls tiek atkārtots kā īsa variācija posma sākumā. Harmonija tiek vesta uz dominantī, radot vienkāršu, bet tai pašā laikā skaidri iezīmētu nenoturības sajūtu posma beigās. Rakstura ziņā šis posms ir apcerīgs un mierīgs, komponists nedod spilgtu mūzikas materiālu, kas rosinātu konfliktu vai tālāku attīstību.

Piemērs Nr. 17



2. posms (**b**) – Šī ir ļoti īsa uzbūve, kas veido it kā pāreju no pirmā uz trešo posmu. Šis ir vienīgais posms skaņdarbā, kur manāmas harmonijas ārpus la minora skaņkārtas (piem., do minors, Sibemol mažors). Komponists visticamāk nav apzināti lietojis tautas mūzikas elementus, bet melodijas intonācijas asociējas ar sava veida atgriešanos nedaudz senāk pagātnē. Šis posms, līdzīgi kā M. Musorgska skaņdarbā *Izstādes gleznas – Pastaigas tēma*, veido pāreju no viena rakstura un tēla uz nākamo.
3. posms (**c**). Šis posms balstīts uz subdominantes ērgelpunktu (re). Parādās kustība, kas veido kāpumu gan dinamiskā, gan emocionālā ziņā. Klavieru partijā vērojamas izrakstītas aleatorikas pazīmes (piemērs Nr. 18). Posma beigās ir gammveida pasāžas, kuras veido gan dinamisku, gan akustisku kāpumu.

Piemērs Nr. 18



4. posms (**d**) – (*Con amore*) Balstīts uz vienkāršas akordu secības (baltā diatonika) ar īpatnēju ritmisko zīmējumu. Orķestris veido harmonisku secību, kas pēc savas krāsas un rakstura izklausās pēc viduslaiku dejas. Veidojas savā ziņā viduslaiku mūzikas stilizācija. Klavieru partijā ir melodija, kas izskatās kā improvizācija.
5. posms – uz stīgu flažoletu fona tiek veidotas replikas klavieru partijā, nedaudz manāms puantilisms orķestra partijas izklāstā. No piektā līdz astotajam posmam ir tēma un trīs variācijas, tai pašā laikā saklausāma kopēja attīstība. Pamazām ritmiski tiek attīstīts viens un tas pats materiāls, bāzējoties uz tām pašām harmonijām. Līdz nosacīti no viduslaika skanējuma materiāls pārtop par mūsdienu naivu it kā popmūzikas un džeza apvienojumu. Pēdējā variācija izklāstīta kā kulminācija, līdz skanējums atgriežas iepriekšējā noskaņā. Šī posma nobeigumā vijoļu flažoleta skanējumā parādās 1. posma materiāls, kas liecina par atgriešanos tagadnē (piemērs Nr. 19).

Piemērs Nr. 19

Nākamie divi posmi (devītais un desmitais) tiek būvēti kā kadence, kur pirmais posms ir apcerīgs, un otrais jau ar savu pārlicēību. Interesanti, ka komponists pats dod pilnīgi brīvu improvizāciju šajos posmos, pat partitūrā atzīmējot (ne tikai kadencē, bet arī septītajā posmā) improvizācijas vietas. Šis princips savā ziņā sasaucas ar klasicismu, kur izpildītājam koncertos tika dota iespēja pilnīgi brīvi izpausties. Šīs nosacīti kadences virsotnē izskan daļas galvenā tēma kā atgādinājums.

Pēc improvizatoriskā posma seko reprīze, kur atkal parādās pirmie četri materiāli, tikai savādākā secībā – **c**, **a**, **b** un noslēgumā **d**. Pēdējā posma (**d**) (*Delicato, con amore*) sākumā materiāls tiek apmainīts vietām orķestra un klavieru partijā, bet pašas beigas atgriežas sākotnējais materiāla izklāsts.

Kopumā veidojas trijdaļforma, pat ar manāmām sonātes formas iezīmēm.

EKSPŌZĪCIJA	IZSTRĀDĀJUMS	<i>kadence</i>	REPRĪZE
<u>A</u> – <u>B</u> – C – D (a, a ₁)	E (e, e ₁ , e ₂ , e ₃)		C – <u>A</u> – <u>B</u> – D
1. – 4. posms.	5. – 8. posms.	9. – 10. posms.	11. – 14. posms.
la – re – la	dominante (mi)	mi	re – la – la

Lai arī cik tālu šis koncerts nestāvētu no tā tradicionālām īpašībām, formas ziņā, kaut vai netieši, var manīt šī žanra iezīmes. Darbā nepastāv solo un *tutti* pretnostatījums, kā arī sacensība starp solistu un orķestri. Arī nepastāv sevišķi spilgtas virtuozitātes, pianistisko paņēmienu loks ir ļoti šaurs. Vietām šī koncerta pirmā daļa it kā rosina asociācijas par minimālismu/minimālisma stilistiku, pat noslieci uz fona mūziku. Kopumā šī daļa ir vairāk improvizātoriska un apcerōša, bez spilgtas kulminācijas un lielas problēmas risināšanas.

Otrā daļa

Šī daļa arī ir ļoti interesanta pēc savas uzbūves. Komponists sadala daļu deviņos mazos posmos, speciāli izdalot vēl trīs lielākus posmus kā atsevišķas daļas, līdz ar to skaidri saskatāma trijdaļība. Bet, apskatot tematisko materiālu, ir konstatējams, ka vairāk iezīmējas divdaļība.

1	2	3	4	5	6	7	8	9
5 + 5	3	3	4+4+7	5	5	7	4+4+6	10
(taktis)	(taktis)	(taktis)	(taktis)	(taktis)	(taktis)	(taktis)	(taktis)	(taktis)
A 1. daļa			B			A ₁ 2. daļa	B ₁	
Re	(replika)	(replika)	Mi	fadiez	fadiez	mi	mi	(koda)

No vienas puses, šeit manāma divdaļība, no otras puses trijdaļība un pat cikliskums. Sākot no 4 posma skaidri saskatāmas ostinato variāciju iezīmes uz noteiktas harmoniskas secības (piemērs Nr. 20). Tādejādi formā ir iekļautas arī variācijas pazīmes.

Piemērs Nr. 20



Pēc rakstura šī daļa ir apcerīga un stāstoša. Melodija un pavadošais materiāls tiek pārcelts no klavierēm uz orķestri vai otrādi, tādējādi veidojot dialogu, kurš pēc dramaturģijas nerosina konfliktu, bet gan turpina iepriekšējo, sevišķi nepapildinot to.

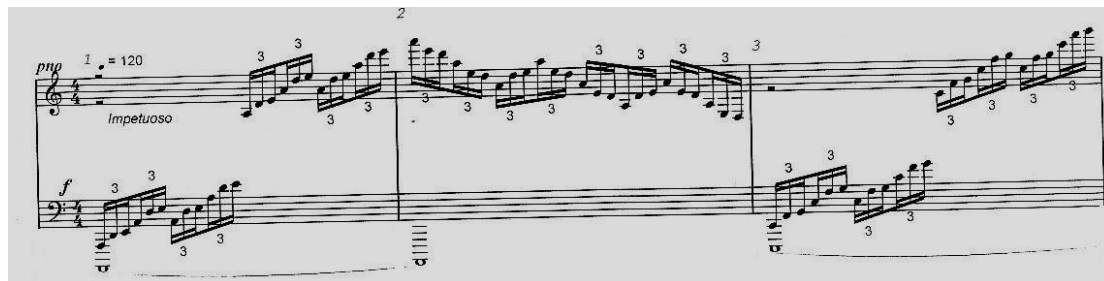
Trešā daļa

Līdzīgi kā pirmā daļa, šeit ir skaidrs iedalījums pa posmiem, kuri gan kontrastē, gan papildina viens otru. Interesanti, ka skaņdarba trešā daļa sarakstīta trīs fāzēs, kur arī katra fāze par sevi veido veselu patstāvīgu daļu.

Pirmā fāze:

1. posms – (*Impetuoso*) – iesākas ar ļoti virtuozam pasāžām klavieru partijā (piemērs Nr. 21). Pasāžas balstītas uz viena principa, paņēmienu, līdz ar to spilgti priekšplānā izvirzās virtuozais elements. Pirmo reizi šinī koncertā parādās koncertiskuma pazīme. Posmam ir pompozs raksturs, ko pastiprina fanfarveidīgie izsaukumi ar noteiktu harmonisku (funkcionālu) skaņu secību pa mazām tercām uz augšu, kas šo raksturu pastiprina (la, do, mibemol, fadiez, la, do, mibemol). Posms veic trešās daļas ievada funkciju.

Piemērs Nr. 21



2. posms ir liels pretstats iepriekšējam, ar sīku, nedaudz bailīgu un tai pašā laikā saspringtu raksturu, trīs reizes atkārtojas žēlabains motīvs vijoļu partijā la minorā, līdz, beidzot, seko kā turpinājums nākamais posms.
3. posms balstīts uz repetīcijām, kā centrālā skaņa šeit ir la, kas nemitīgi atkārtojas ātrā sešpadsmitdaļnošu kustībā.
4. posms, turpinot iepriekšējo, notur spriedzi, pastiprinot to, nomainot sešpadsmitdaļnošu kustību ar akcentētām astotdaļnotīm stīgu instrumentu partijā. Pirmajās astoņās taktīs tiek noturēta intensitāte, pamatojoties uz tās pašas vienas skaņas kā centra. Pēc tam piecas reizes tiek atkārtota kvadrātiska (4 t.) secība no tonikas uz dominantu, kas posmam dod

nenoturības sajūtu. Klavieru partija veic improvizatoriska veida iespēles, kuras tikai balstītas uz pamat skaņkārtu – la minoru.

5. posms (*Tenebroso*). Šis posms vēl ar vien balstīts uz repetīciju, bet šeit parādās jauns tematiskais materiāls, kurš gan noslēdz iepriekšējo posmu virkni, gan ievada sekojošā.
6. posms (<**Free Jazz**>, *Robusto, Jazzy groove*).
7. posms (*accentuato, marcato*).
8. posms (*continuo*).
9. posms (*calmando*). Šie četri posmi ir solista improvizācija. Kā princips ņemts basā izturēta, atkārtota mi skaņa, kas veido it kā dominantes ērģelpunktu. Par pamatu un balstu, uz kura tiek veidota improvizācija džeza stilā (pēc komponista dotajiem apzīmējumiem), ir izrakstīts *staigājošais* bass (sestajā posmā – vijolēm un altiem, septītajā – čelliem un kontrabasiem, astotajā un devītajā – gan vijolēm un altiem, gan čelliem un kontrabasiem). Šī ir viena no džeza pazīmēm, kaut gan šinī gadījumā tas viss kopā vairāk izklausās pēc modernās improvizācijas, nevis džeza. Četri posmi ir veidoti kā četras attīstības fāzes, kur septītā (vidējā) posma noslēgumā ir kulminācija, un astotajā, noslēdzošajā posmā skan atblāzmas no skaņdarba otrās daļas, līdz ar to veidojot savā ziņā rezumējošu nobeigumu trešās daļas pirmajā fāzē, un arī sava veida arku starp otro un trešo daļu kopumā. Devītais posms ir kā koda šiem trim iepriekšējiem posmiem. Klavieru partijā autors ir izrakstījis precīzu nošu tekstu, bet tā atskaņojumā saklausāma pilnīgi brīva sava un pat neatkārtojama improvizācija, tikai ar dažiem atsaucē punktiem, kur autors pats pieturas pie rakstītā teksta. Artikulācijā tiek izmantoti akcenti, figurācijas, sinkopēts ritms, gammas, iespēles, pasāžas u.c. paņēmieni, kas ienes kopējā skanējumā džeza elementus un iezīmē jaunu žanrisku sfēru/krāsu Prauliņa koncertā.

Otrā fāze (*Chorale – Jig – Chorale*)

Korālis (1. posms)

1. posms iesākas ar gaišu, mierīgu korāli (Do mažorā), kas ienes pārmaiņas daļas raksturā. Korālis (sena tradīcija) kā pilnīgs pretstats džeza (moderna tradīcija) skanējumam pievieno pat garīgas dvesmas pirmā posma kolorītam. Līdzīgi kā pirmās fāzes pirmajam posmam, arī šis posms pilda ievada funkcijas.

Žīga (2. – 6. posms.)

2. posms iesākas ar kustīgu kanonu (re minorā), kurš sastāv no motīva kvintas robežās (re - la) (piemērs Nr. 22).

Piemērs Nr. 22

[illegible]

3. posms ir pāreja uz nākamo, šajā īsajā posmā sasniegts krešendo iespaids, kas tiek panākts ar akordu repetīciju.
4. posms (*Galop*), kurā redzama saikne ar klasisko koncerta modeli – trešā daļa veidota žanriskā raksturā. Kaut gan šeit ir tikai mazas dvesmas no šī modeļa kopumā.
5. posms ir atvēlēts improvizācijai. Šeit apvienojas iepriekšējos posmos lietotie paņēmieni (ritms, repetīcija, kanona melodija u.c.).
6. posms – koda žīgai. Uz unisona skanošas kanona melodijas (no otrā posma) kā ar akmeni tiek iecirsta akordu secība – la minors, Fa mažors, Re mažors un la minors.

Korālis (7. posms)

7. posms (*Generoso*). Ar pilnīgi citu raksturu nekā fāzes sākumā atskan tas pats korālis, bet šoreiz pompozi un svētsvinīgi, droši un pārliecinoši, plašā akordu skanējumā. Ar to arī beidzas trešās daļas otrā fāze. Interesanti, ka pašā nobeigumā saklausāmas jau nākamās (trešās) fāzes tematisms (piemērs Nr. 23).

Piemērs Nr. 23

Trešā fāze

Atkal sastāv no daudziem maziem komponista iedalītiem posmiem. Šī fāze no visām trim kopumā atšķiras ar to, ka tai nav iekšēju posmu grupējuma, kā arī kontrasta. Visa daļa pāriet vienā *uzvaras saucienā*. Tā iesākas Do mažorā un saglāba šo tonālo centru visā formā. Tajā var saskatīt trīs attīstības viļņus:

- 1.) 5/8 taktsmērā iesākas pulsācija, nemainīgs ritms, kas tiek noturēts ilgu laiku, balstoties tikai uz divām harmonijām un repetīciju (piemērs Nr. 24).

Piemērs Nr. 24

2.) Vilnis saistīts ar paņēmienu maiņu, kas tajā pašā taktsmērā skan daudz aktīvāk un grandiozāk. Šī posma beigās parādās improvizatoriska melodija.

3.) It kā pulsam nemainoties, mainās taktsmērs (no 5/8 uz 3/4). Šinī posmā trīs reizes izskan kadence (ar kvadrātisku struktūru 8+8+8) ar ļoti vienkāršu harmonisko karkasu - T – S – D. Pirmo reizi Do mažorā, otro un trešo - Re mažorā.

Vēlāk ir koda - kā izskaņa, kad viss nobeigums izgaist. Šī vienkāršā (T-S-D) akordu secība dod klausītājam sajūtu par noslēgumu, bet pats nobeigums nerod pabeigtības sajūtu visa darba kontekstā.

Ieskicējot visas trešās daļas formu var redzēt, ka daļa sastāv no trīs fāzēm un katra no tām savukārt arī veido trijdaļstruktūru.

Skaņdarba kopējais raksturs vairāk tendēts uz t. s. vieglās mūzikas žanru, kas rada tā skanējumā asociācijas vai nu ar kādu filmu mūzikas piesaisti, vai fona lomu mūzikā. Nenoliedzami ir ļoti interesanti mēģinājumi apvienot akadēmisko mākslu, varētu teikt, ar popkultūru. Kopumā no stila viedokļa, veidojot minimālisma un džeza apvienojumu, kā arī ievadot žanriskas (neoklasicismam raksturīgas) pazīmes, komponists gan krietni brīvāk traktē koncertžanru (veidojot žanru sintēzi), gan saglāba dažas vispārējas pazīmes.

Ja vēro orķestra un solista pretnostatījumu, tad varam secināt, ka nevienā mirklī nav manāms konflikts, *tutti* un solo princips praktiski nepastāv. Formas ziņā var saskatīt klasiskas, var būt ne speciāli pasniegtas, bet tomēr redzamas/uztveramas struktūras. Runājot par solista partiju un pianisma izpausmēm šajā koncertā, jāatzīmē, ka paņēmieni ir ļoti vienkārši un tradicionāli un vairākos gadījumos balstīti pārsvarā tikai uz repetīciju. Pēc improvizatoriskiem posmiem var secināt tikai attiecīgi katra izpildītāja iemaņas šajā sfērā. Šie posmi pārsvarā balstīti uz gammveida pasāžām vai kādu repetitīvi ritmisku muzikālo graudu.

Katrā ziņā šis koncerts demonstrē vienu no žanra attīstības virzieniem, kā arī paraugu tam, cik tuvu klavierkoncerts kā žanrs var pietuvoties vieglās mūzikas sfērai. Salīdzinoši ar iepriekšējo laika posmu arvien biežāk koncerts ieslīgst divās galējībās, vairāk tāpēc, lai meklētu ko jaunu un nebijušu.

2. Georgs Pelēcis *VELTĪJUMS SKOLOTĀJIEM* divām klavierēm un stīgu orķestrim (2003)

Šis nav vienīgas komponista sarakstītais koncerts, viņa daiļradē sastopami vēl tādi klavierkoncerti kā *Concertino bianco in C*, klavierēm un kamerorķestrim (1990), Koncerts *Nevertheless* vijolei, klavierēm un kamerorķestrim (1995).

Darbs sarakstīts 2003. gadā, veltīts Arama Hačaturjana dzimšanas simtajai gadadienai. Komponists skaņdarbam nedod koncertžanra nosaukumu/apzīmējumu, bet neraugoties uz to, šis ir viens no mūsdienu koncerta paraugiem. Instrumentu sastāva ziņā interesanti ir ne tikai tas, ka kopa ar stīgu orķestri ir divas klavieres kā solo instrumenti, bet arī tas, ka otrajā daļā kā viens no 20. gadsimta jaunievedumiem akadēmiskajā mūzikā līdzās *dzīviem* (akustiskiem) instrumentiem ir skaņu ieraksts (*tape*). Darbs sastāv no divām daļām, kuras viena otrai seko nepārtraukti (*attacca*). Apskatot koncerta partitūru (diemžēl skaņdarbam vēl nav skaņu ieraksta) un salīdzinot to ar šī žanra iezīmēm iepriekšējos stilos, var ievērot dažas īpatnības: no vienas puses, instrumentu sastāvs ir līdzīgs baroka laika tradīcijai, no otras puses, no tehnisko paņēmienu un rakstības stila viedokļa skaņdarbs vietām sasaucas ar žanra klasisko modeli. Lai gan kopumā, stila ziņā tas ir ļoti mūsdienīgs. Arī formas (plašā izpratnē) traktējumā tas nav pielīdzināms tipiskam koncerta variantam.

Kopumā darbam ir divdaļu kontrasta sastatforma, kur pirmā daļa ir ātra un otrā lēna. Pirmajā daļā varam saskatīt rondo/rondosonātes (ekspozīcija + epizode – forma pārtraukta) formas iezīmes, kura taču nav pilna (nav reprīzes), kas, savukārt, rada kompozicionālās elipses efektu (pēc Viktora Bobrovskas teorijas – [37]), tur pretī otrā daļa ir skaidrā rondo formā. Līdz ar to koncerta ciklā iezīmējas *modulējoša* uzbūve: viena rondo struktūra pariet/modulē (eliptiski) uz otru. Šis princips jau sasaucas ar romantiskā koncerta elementiem.

Pirmā daļa

Tā sastāv no pieciem posmiem, kas kopumā veido šādu izkārtojumu:

Ievads - A - B - A₁ - C

Ievads

Skaņdarbs iesākas ar garu ievadu klavierēm solo. Šeit skaidri saskatāmas minimālisma stila pazīmes. Blakus izturētai figurācijai (*apspēlēts* la minora trijkanis), kas dod izturētu, savā ziņā sonoristisku, minorīgu nokrāsu, notiek spēle, saspēle starp pirmo un otro klavieru partijām. Viens un tas pats motīvs tiek atkārtots

(vietām nedaudz variēts), pieaudzēts, paplašināts un izrotāts. Veidojas it kā sasaukšanās starp abām klavierēm. Faktūra pamazām tiek ritmizēta (sākot no pusnotīm un ceturtdaļnotīm līdz pat nemitīgai sešpadsmitdaļnošu kustībai). Viss nošu materiāls nesatur nevienu alterācijas zīmi. Tā ir t. s. baltā diatonika. Pateicoties šādi figurācijai manāmas stilizācijas, neoklasicisma elementi (piemērs Nr. 25). Stila un rakstības ziņā zināmas paralēles saskatāmas ar Fransa Pulenka koncertu divām klavierēm (1932), kur līdzīgi kā šinī koncertā, viens un tas pats nošu materiāls bieži tiek atkārtots, pārceļot to no vienām uz otrām klavierēm. Tā ir sava veida specifika koncertiem ar divām klavierēm. Interesanti ir tas, ka, sākot jau ar ievadu, tiek iešifrēti Arama Hačaturjana iniciāļi, tiek nemitīgi apspēlētas skaņas la (A) un si (H). Bet no muzikāla materiāla Hačaturjana *seja*/stils neatklājas. Tādējādi šeit tikai iekodēts, iešifrēts veltījuma adresāts.

Piemērs Nr. 25



Jau ievadā var redzēt divus pretnostatītus paņēmienus, t.i., akordu un gammu (vertikāli un horizontāli). Lai gan akords pagaidām ir izklāstīts figuratīvi. Posma gaitā šīs divas figūras izkristalizējas. Pieaugot dinamikai, faktūrai un reģistram, tiek sagatavots nākamais posms.

Pirmais posms (A, no 98. t.)

Līdz ar orķestra partijas iestāšanos parādās arī tautiska rakstura melodija. Šī tēma, kas ir 8 taktu periods (**a: b/ a1: b**), vēlāk tiek variēta. Tēmas tautisko raksturu pastiprina arī panta un piedziedājuma attiecības – **b** materiāls tiek atkārtots kā sava veida piedziedājums. Tālāk seko perioda atkārtojums ar jau izmainītu muzikālo materiālu. Tiek veidota variācija, kurā saglabājas gan tēmas intonācijas, gan ritmiskais zīmējums. Komponists dod kanonisku izklāstu starp četriem slāņiem:

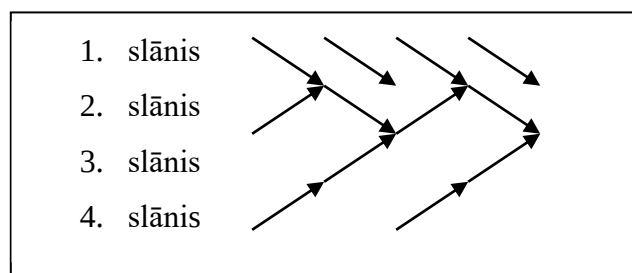
- pirmās klavieres,

- otrās klavieres,
- pirmās un otrās vijoles,
- alti, čelli un kontrabasi.

Rodas slāņu polifonija, pat grafiski skaidri redzams slāņu virziens. Pirmajā teikumā ir tikai divi motīvi (augšupejošs un lejupejošs), kas veido savu zīmējumu (sk., shēmu nr. 1) (piemērs Nr. 26). Otrajā teikumā šis zīmējums ir sarežģītāks, jo tanī jau parādās četri motīvi (sk., shēmu nr. 2) (piemērs Nr. 27). Nošu piemērā, kā arī shēmā var redzēt, kā veidojas atsevišķas struktūras no dažādiem motīviem. Komponists arī tālākā skaņdarba gaitā līdzīgi operē ar motīviem, slāņu sastāvu nemainot, vietām tos apvienojot vienā kopējā slānī.

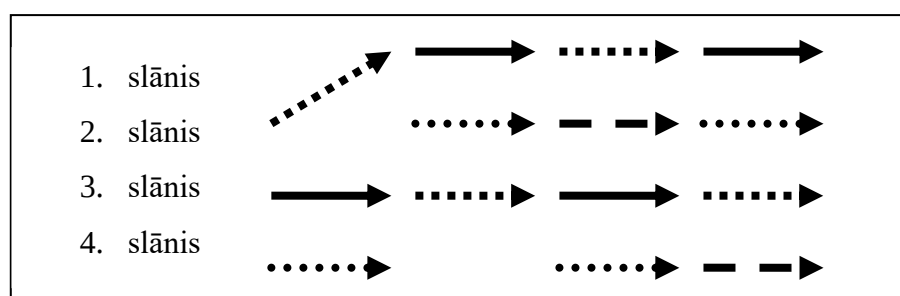
Piemērs Nr. 26

Shēma nr. 1



Piemērs Nr. 27

Shēma nr. 2



Tālāk attīstība veido savādākas struktūras (arī kvadrātiskas): 4 t. + 8 t. + 4 t. + 4 t.

Līdz ar to šo materiālu var iedalīt četros posmos:

1. posms – 4 taktis, kur līdzīgi kā ievadā notiek saspēle takts robežās, atkārtotu akordu salikumā (ar ritmisku zīmējumu, kas aizgūts no tēmas) - starp abām klavierēm. Orķestris šinī gadījumā tikai dod tembrālu noskaņu, veidojot figurāciju, kas kopumā ir tas pats akords, tikai izklāstīts lineāri;
2. posms – 8 taktis. Klavieru partijās turpinās saspēle. Bet interesantāks ir orķestra zīmējums, kur pirmajā teikumā (4 taktis) ir gammveida pasāžas uz leju (no la un do skaņas) divu oktāvu robežās, veidojot paralēlu tercū secību. Un otrajā teikumā notiek pretēja kustība – uz augšu;
3. posms ir līdzīgs pirmajam, atšķirība ir tanī, ka saspēle šoreiz ir starp orķestri un solo instrumentiem (veidojas it kā atsauce uz *tutti* un solo principu);
4. posmā ir šī fragmenta nobeigums, kur četras taktis skan tikai klavieru solo.

Šajā posmā kopumā var redzēt divus pretnostatītus elementus, ka jau ir iepriekšminēts – no vienas puses, gammu un, no otras puses, akordu, kurš tiek izklāstīts arī lineāri (figuratīvi). Šie divi elementi nemitīgi mijas savā starpā vienas

takts robežās un bieži veido atsevišķas struktūras pa divām taktīm. Rezultātā viss process izskatās kā mikrovariācijas.

Trešais posms (B, no 134. t.)

Arī šis materiāls balstās uz gammas un akorda pretnostatījumu, lai gan akords arī šeit manāms tikai lineārā izklāstā. Paralēli tiek izvesti trīs slāņi:

- pirmās klavieres,
- otrās klavieres,
- alti un čelli.

Katrs no šiem slāņiem ir patstāvīgs ar polifonijas iezīmēm. Šeit var redzēt, ka komponists visnozīmīgāko materiālu dod tieši pirmajām klavierēm, tādējādi diferencējot pirmā un otrā solista lomu. Tieši šinī posmā vismaznozīmīgākais materiāls ir otrajām klavierēm, kurām atvēlētas pārsvarā ceturtdaļnotis la minora trijskaņa ietvaros. Paralēli tam orķestra slānis un pirmo klavieru partija, neveidojot dialogu, attīsta un variē (ar improvizātoriska rakstura pasāžām un motīviem) savu tematisko materiālu. Pēc orķestra partijas materiāla var strukturāli nodalīt šī posma strukturēšanu. Katra takts iesākas vai no skaņas mi (c), vai la (d). Bet c materiālam ir vairāk akordiskas pazīmes un d materiālam – gammveida (šie intonatīvie kodoli tiek atvasināti no pirmā posma a un b elementiem, veidojot tos variantus). (Piemērs Nr. 28) Manāmi arī harmoniskas funkcionalitātes elementi, kas izpaužas kā nemitīga tonikas un dominantes mija, kopumā radot nenoturīguma/mobilitātes iespaidu. Līdz ar to veidojas attiecīgs process šajā posmā, kuru shematiski var attēlot tā:

Piemērs Nr. 28



Shēma nr. 3

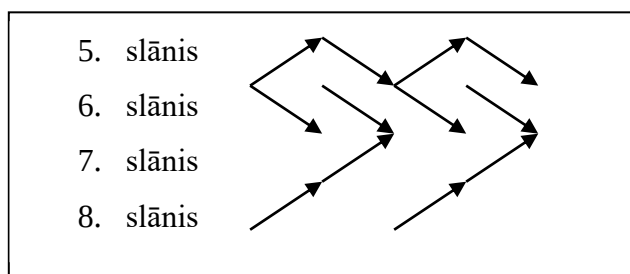
Materiāls	c	d	c ₁	d ₁	c ₂	d ₂	c ₃	d ₃ (nobeigums)
Taktis	4 t.	2 t.	2 t.	4 t.	2 t.	2 t.	2 t.	8 t. (4+4)

Shēmā redzams skaidrs kvadrātisks iedalījums, kur noslēgumā nosacīti nostiprinās tonikas funkcija.

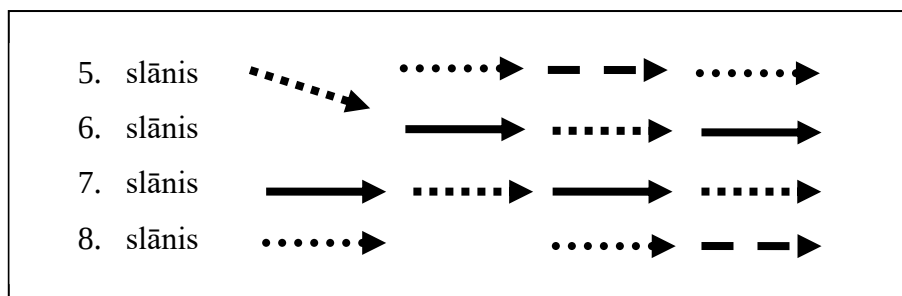
Trešais posms (A₁, no 160. t.)

Tas praktiski burtiski atkārtot pirmo posmu (A), vienīgā atšķirība ir tā, ka attiecīgi mainās materiālu sadalījums starp slāņiem. Ņemot par paraugu shēmu nr. 1 un shēmu nr. 2, varam salīdzināt, kā izmainās izkārtojums starp slāņiem (sk. shēmas nr. 4,5).

Shēma nr. 4



Shēma nr. 5



Salīdzinot attiecīgas shēmas (1. -3., 2.-4.), varam saskatīt, ka galvenā atšķirība šinī posmā saistīta ar to, ka klavieru partijas tiek apmainītas lomām (pirmās klavierpartijas materiāls tiek dots otrajai un otrādi). Tālākā šī posma gaitā salīdzinājumā ar A₁ posmu, slāņi tiek apmainīti vietām ne tikai solo instrumentu partijas, bet arī orķestra slāņi un solo instrumenti, nemainot nošu materiālu. Tādējādi šeit pirmais posms ir variēti atkārtots.

Ceturtais posms (C, no 196. t.)

Tas ir koncerta pirmās daļas nosacītais noslēgums. Šī posma loma vairāk ir otrās daļas sagatavošana, pirmā daļa nav noslēdzoša, tā nepārtraukti, bez laika cezūras (*attacca*) pāriet otrajā daļā. Mūzikas materiāla ziņā redzamas būtiskas atšķirības no iepriekšējiem posmiem. Veidojas materiāla izstrādāšana, parādās

- trīsdesmitdivdaļnotis, sīki punktēts ritms,
- alterācijas,

- bieža faktūra.

Tas veidojas kā rezumējošs kulminācijas posms, kurš iedalās divās fāzēs: pirmā fāze ir statiska harmonijas funkcionalitātes ziņā, bet otrā jau sagatavo pāreju uz otro daļu.

Pirmā fāze – Do mažora tonalitātē, harmoniskā secība tiek stabili noturēta (T, D) visas fāzes garumā. (piemērs Nr. 29) Interesanti, ka arī šeit ir kvadrātiskas struktūras, kuras tiek veidotas ik pa divām taktīm ar šādu harmonisko pulsāciju:

Pirmā takts	Otrā takts
T - D	T – D – T

Piemērs Nr. 29

Komponists veido arī kvadrātisku dalījumu starp frāzēm, dinamiski un tembrāli iezīmējot kontrastus starp tām:

	a	a ₁	a	a ₁
Taktu skaits	2+2+2	2+2	2+2	2+2
Dinamika	<i>f</i>	<i>pp, p</i>	<i>f</i>	<i>pp, p</i>

Otrajā fāzē dinamisku kontrastu nav (izņemot pašā nobeigumā, pārejā uz otro daļu). Tam dēļ šeit var konstatēt pirmās daļas kulmināciju, kas pēc sava tonālā plāna ir ļoti nenoturīga. Strukturēšana vēl arvien balstās uz divtaktu frāzi, bet harmoniskajā uzbūvē par pamatu ņemta viena takts, radot nemitīgu disonanses un konsonanses miju, kas, galu galā arī neveido tīru konsonansi. Nosacīti formējas secība, kuru var ievērot, iezīmējot tās dominējošās skaņas, dominējošās tonalitātes un arī savā ziņā

dominējošās funkcijas. Līdz ar to vertikāli rodas sava veida poliakordika (politonalitāte). Līdzīgi kā iepriekš, arī šeit pastāv divi elementi – akords un gamma, kas šinī posmā tomēr veido trešo līmeni – skaidru vertikāli. (piemērs Nr. 30)

Piemērs Nr. 30

Dominējošās skaņas *precizē* basa līnija, tonalitāti – akordi, funkciju - kopējā vertikāle (figurācija un akords). Uzskatami tas redzams tabulā:

Dominējošās skaņas	labemol	sibemol	mibemol	Tritons mibemol - la	Motīvs (la – sibemol - la)
Dominējošās tonalitātes	Sol mažors	mi minors	la minors	Tiek sagatavots otrās daļas tematisms	
Dominējošās funkcijas	D – D	D-(T) (VI-T)	D-(T) (VI-T)		
Taktu skaits	2+2	2+2	2+2+2+2	2+2	15 taktis

Reģistra ziņā šis posms ir ļoti plaši un daudzveidīgi izklāstīts, viens mūzikas materiāls (slānis, figurācija, motīvs vai akords) tiek pārstāvēts no viena instrumenta vai instrumentu grupas uz citu, tādējādi veidojot lielu tembrālo krāsainību.

Otrā daļa

Kā jau iepriekšminēts, koncerta instrumentālajam sastāvam klāt tiek pievienots ieraksts. Zīmīgi, ka šis ieraksts ir no A. Hačaturjana baleta *Spartaks* No. 34 (Spartaka un Frīģijas *Adagio*), 127. – 140. takts (piemērs Nr. 31). Tādejādi katrā šī darba daļā atklājas veltījums A. Hačaturjanam: pirmajā daļā – ar iniciāļiem la (A) un si (H), bet otrajā – ar citātu.

Piemērs Nr. 31

32 A. Hačaturjana baleta "Spartaks" No. 34 (Spartaka un Frīģijas *adagio*), 127.-140. takts
No. 34 from the ballet Spartacus by A. Khachaturian, (The *Adagio of Spartacus and Phrygia*), bars 127-140

tas pats baleta fragments
the same ballet fragment

Šī daļa ir rakstūta rondo formā, kur refrēna funkciju izpilda fragments no Hačaturjana baleta.

Ievads A B A₁ C A₂

Ievads

Ievads iesākas ar to pašu motīvu (la – sibemol - la), ar ko beidzas skaņdarba pirmā daļa (piemērs Nr. 32). Ievada laikā šis motīvs vienbalsīgā skanējumā (pārmijus starp abām klavierēm) tiek attīstīts un pakāpeniski transformēts uz motīvu (fa – fadiez - la), kas ir ievadmotīvs no jau iepriekšminētā Hačaturjana baleta citāta. Posma beigās šis motīvs izskan trīs reizes, trešo reizi tas ir paplašinājumā.

Piemērs Nr. 32

Pirmais posms (A, no 30. t.)

Refrēns/citāts (13 taktis) ar ļoti lirisku un dziedošu melodiju tiek atkārtots trīs reizes. Pirmās divas reizes to atskaņo ieraksts (*tape*), ar mazu abu klavieru starpspēli (4 taktis), kuras tikai iezīmē kā ievadu vai atbalsi tēmas sākuma motīvam. Trešo reizi šo citātu spēlē pirmā vijole ar otro klavieru pavadījumu. Šis posms ienāk ar jaunu noteiktu tonalitāti – Re mažoru, kuru līdz ar harmoniskam gājienam lejupejošu trijskaņu faktūrā (otrās klavieres) pastiprina atkārtota skaņa – re. (piemērs Nr. 33).

Piemērs Nr. 33

Otrais posms (B, no 74. t.)

Pirmā epizode iedalās divās fāzēs turklāt pirmā vairāk uzskatāma kā ievads otrajai.

Pirmo fāzi atkal veido gamma (Re mažors), šeit nav noteiktas melodijas. Tas ir klavieru solo posms, kura pamats (12 taktis) ir augšupejošs basa gājiens no re līdz la divu oktāvu diapazonā. Blakus tam ir diatoniska astotdaļu gammveida trioļu kustība arī ar augšupejošu virzību. Interesanti, ka šis posms daļēji sasaucas ar otrās daļas ievadu, kur intonatīvi viens no motīviem tiek pārstatīts. Atšķirībā no ievada (motīvs: re – mi, do – re) pirmo klavieru labās rokas partijā tiek izklāstīts augšupejoši, t.i., do – re, re – mi (piemērs Nr. 34).

Piemērs Nr. 34

Otrā fāze sastāv no trim periodiem (8 t. + 8 t. + 7 t.). Pēc uzbūves var redzēt, ka tieši otrajā daļā parādās arī nekvadrātiskas struktūras, līdzīgi arī A. Hačaturjana citāts ir nekvadrātiskas uzbūves. Šie trīs periodi ir ļoti skaidri harmoniski strukturēti, tie ienāk ar skaistu plūstošu un gaišu melodiju. Pēc savas harmoniskās funkcionalitātes tie sasaucās ar tipiski klasiskajām tradīcijām (piemērs Nr. 35).

Piemērs Nr. 35

8 taktis	8 taktis	7 taktis
T S D T – T S D T	T VI III VI – IV T ₆ D ₇ T	T VI II ₇ II ₇ – D ₇ D ₇ T

Visi trīs periodi ir savā starpā saistīti; tabulā apskatot akordu secības, var redzēt, ka tās paliek arvien komplicētākas, bet trešo reizi noslēgumu spilgti iezīmē pagarināta dominantes funkcija. Pirmajā periodā, līdzīgi kā refrēna beigās, uz re fona kā ērģelpunkta tiek veidota pilna funkcionāla secība. Arī pēc rakstura, šī epizode nav kontrastējoša vai konfliktējoša ar iepriekšējo, tā papildina refrēnu, veido savā ziņā *saiti* starp refrēniem. Pirmā perioda gaitā klavieres turpina pirmās fāzes materiāla attīsti, orķestris ienāk ar jaunu mūzikas materiālu, līdz ar to sasaistot abus materiālus, posmus. Otrajā periodā paliek tikai orķestris un trešajā turklāt tikai abas klavieres.

Tembrāli tiek izklāstīti trīs dažādi salikumi, kas savā veidā demonstrē savdabīgu *tutti* un solo principa izpausmi.

Trešais posms (A₁, no 108. t.)

Refrēns – divas reizes tiek atkārtota citāta melodija (13 t. + 13 t. (+ 2 t.)). Melodija un harmonija tiek izturēta precīzi kā pirmajā refrēnā. Veidojas šī citāta variācijas, šinī posmā otrā un trešā. Tās ir rakstītas pēc klasiskām tradīcijām, kur tēma un harmonija praktiski netiek mainīti, bet variējas faktūra, izklāsta veids. Šinī posmā pirmo reizi melodiju izklāsta pirmās vijoles, harmoniju aizpilda pārējie orķestra instrumenti un otrās klavieres ar ātru trioļu kustību pa akordu skaņām, kas piedod skanējumam sonoristisku nokrāsu. Turpretim otrās klavieres ienāk ar savdabīgu, jaunu mūzikas materiālu, šinī gadījumā tiek pretnostatīti divi stili, t.i., Hačaturjana melodija, harmonija un Pelēča improvizācija uz tās. Otro reizi tēmu oktāvās plašā diapazonā *f* dinamikā izklāsta pirmās klavieres. Rakstura ziņā tā no trausla un maiga skanējuma izaug par drošu, savā veidā nedaudz fanfarisku un pārliecinātu. Pirmās vijoles izklāsta jaunu melodiju, veidojot pretsalikumu šim citātam. Otro klavieru partijas loma nemainās, tā turpina savu iepriekšējo sonoristisko skanējumu.

Salīdzinot ar pirmo daļu gan pianistisko paņēmieni, gan arī nošu raksta ziņā, acīmredzams, ka ienāk daudz jauninājumu, nošu materiāls ir daudz krāsaināks un dažādāks. Ienāk trioles un kvintoles, (atšķirībā no pirmās daļas, kur sastopama tikai ritma regularitāte). Pirmo klavieru partijā tiek apvienoti dažādi pianistiskie paņēmieni, t. sk. oktāvas, lēcieni. Viena izpildītāja robežās veido divus slāņus plašā reģistrā, t.i., melodija un pavadījums.

Ceturtais posms (C, no 137. t.)

Šī ir visgarākā epizode, kuru nosacīti var iedalīt divās fāzēs:

- pirmajā fāzē tiek atceltas zīmes, vairs nav Re mažors, kaut gan zīmes liecinātu par Do mažoru vai la minoru, tā skanējums un harmoniskā funkcionalitāte nostiprina Sol mažoru kā pamattonalitāti. Iesākoties ar jauna rakstura dejisku pulsāciju, fāze pārtop par fugato, kurš modulē uz otrās fāzes tonalitāti – soldiez minoru (piemērs Nr. 36);

Piemērs Nr. 36

Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabass. The score is in 2/4 time and D major. It shows a transition from a 'div.' (divisi) section to a 'tutti' section. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *non div.* (non divisi).

- otrā fāze pēc sava rakstura veido lielu kontrastu (piemērs Nr. 37). Minorīgas harmonijas, skumja tautiska rakstura melodija. Kopumā otrās daļas materiāls balstīts uz Re mažora tonalitātes, līdz ar to šīs fāzes materiāls ar tālāko radniecību tonalitāti veido ļoti neatkarīgu posmu.

Piemērs Nr. 37

Piano I, Piano II, Violoncello, Contrabass. The score is in 2/4 time and D major. It shows a transition from a 'p' (piano) section to a 'p' (piano) section. Dynamics include *p* (piano) and *p* (piano).

Šis ceturtais posms daļēji iezīmējas kā izstrādājums, komponists partitūrā atdala to no iepriekšējā ar dubultsvītru, zināmā mērā (ļoti nosacīti) radot priekšstatu par divdaļu struktūru visai otrajai daļai kopumā.

Pirmā fāze veido trīs etapus:

1. epizodes sākums, kurš ienāk kā kontrasts ar jaunu ritmisko zīmējumu un atšķirīgu faktūru. Parādās jauna melodija, harmoniskais gājiens ir līdzīgs refrēna secībai. Pateicoties jaunajai ritmiskai pulsācijai, žanriski arī var ievērot dejiskuma elementus. Šis etaps izklāstīts tikai orķestrim;

2. šī etapa laikā izzūd akordu pulsācija. Ar klavieru iestāšanos parādās refrēna (A. Hačaturjana citāta) pirmās četras taktis kā fugato tēma. Veidojas četrbalsīgs fugato, kur var manīt dažus šīs formas rakstības principus. Tēmas iestājas tonikas un subdominantes attiecībās: Rē mažorā no midiez un ladiez skaņām. Kad visas četras balsis ir iestājušās (t.i., tikai klavieru partijās, katrai rokai atvēlēta sava balss), orķestris vispār izzūd, un paliek tikai klavieres, kuras ievada attīstību trešajā etapā;
3. šeit fugato tēma atskan vēl četras reizes, veidojot kvintas/tercas attiecības:
 - no dodiez (pirmo klavieru partijā),
 - no soldiez (čellu partijā),
 - no mi (otro vijoloju partijā),
 - no si (pirmo vijoloju partijā).

Tādejādi modulējot līdz nākamās fāzes tonalitātei (Re mažors – la minors – do minors (Mibemol mažors kā dominante) – soldiez minors). Attīstības gaitā saklausāma intonatīva tuvība/radniecība A. Hačaturjana citātam.

Šinī fāzē, līdzīgi kā otrajā (kad uz orķestra fona iestājas klavieres, un orķestra materiāls pamazām *izsīkst*), uz klavieru fona iestājas orķestris ar fugato tēmu, un tā attīstībā pamazām klavieres noslēdz savu skanējumu. Tādejādi parādās vēl viena savādāka *tutti* solo izpausme šinī posmā - līdzīgi kā pirmajā epizodē.

Savā ziņā, otrajā un trešajā etapā, parādoties A. Hačaturjana citātam, var iezīmēt to kā refrēnu un pirmo etapu kā epizodi, bet līdz ar to, ka šī tēma neizskan pilnībā, rondo struktūras paplašinājums nav tik būtisks, lai to pieņemtu par pamatu.

Otrā fāze veido divus etapus:

1. etaps, kā jau iepriekšminēts, ir soldiez minorā, kas ienes skaņdarba raksturā jaunu skumīgu nokrāsu. Iesākas ar 8 taktu ievadu, kur tiek iezīmēta šī liriskā nokrāsa. Klavieru partijās tiek pielietots jauns paņēmieni - pirms katras nots ir priekšskanis, kas dod skanējumam īpatnēju kolorītu, niansi. Parādās jauna tēma ar intonatīvi tautisku raksturu. Veidojas divi posmi – pirmais, kur šo tēmu atskaņo abas klavieres un orķestrim ir pavadošā loma (trioļu gammveida un savādāku figurāciju kustība, kā arī attiecīgās harmonijas nostiprināšanas funkcija), un otrais posms, kur tēma atvēlēta orķestrim un klavierēm. Pirmajā posmā šo tēmu atskaņo klavieres pamīšus pirmā un otrā, katra nospēlējot pa vienam motīvam. Otrajā posmā iesaistās arī orķestra instrumenti. Veidojas

savā ziņā tembrālās variācijas, kur, skatot no reģistra viedokļa, tiek lietots ļoti plašs diapazons. Struktūras ziņā šis etaps ir ļoti konstruktīvs, bet materiāla ziņā ļoti minimāls.

Struktūra (taktis)	8	8 + 8 + 8 + 8 + 5	8 + 8 + 8 + 8 + 6
Tematika	Ievads	a b c d (nobeigums)	a ₁ b ₁ c ₁ d ₁ (nobeigums)

Strukturāli šis materiāls arī var dalīties gan četrās, gan pat divās taktīs. Astoņu taktu posmu attiecībās pēc mūzikas materiāla un funkcionalitātes (kas ir ļoti vienkārša, balstīta tikai uz toniku, subdominanti un dominanti) var saskatīt pantu un piedziedājuma principu (līdzīgi vienam posmam koncerta pirmajā daļā);

2. etaps, arī ar minorīgu nokrāsu – ir kā noslēgums un tai pašā laikā sagatavojums refrēnam. Visas zīmes pie atslēgas tiek atceltas, bet skanējuma ziņā saklausāms re minors. Divtaktu motīvi nemitīgi atkārtojas plašā diapazona izklāstā, ar tembrālu variēšanu, mainot izpildītāju sastāvu un reģistru. Tādejādi šis posms noslēdzas nenoturīgi un nepabeigti **pp** dinamikā.

Piektais posms (A₂, no 336. t.)

Refrēna atkārtojums ir pēdējais skaņdarba posms, kurā izskan A. Hacıaturjana tēma nu jau tikai ieraksta (*tape*) un abu klavieru izpildījumā kā pēdējā šīs tēmas variācija. Ieraksta skanējuma laikā, klavieru partijās veidojas gammveida triolu kustība. Kad tēma ir izskanējusi, seko koda, kur arī klāt nāk orķestris. Iezīmējas divas spilgti kontrastējošas tonalitātes, kuras mijas savā starpā – fa minors un Re mažors. Tā nemitīgi tām atkārtojoties, beidzot izkristalizējas Re mažors kā noslēdzošā tonalitāte. (Dodot iespaidu, varētu būt, par vitālām beigām, kas ļoti raksturīgs klasiski romantiskai tradīcijai.)

Tāpat kā rondo formā, skaitlis trīs ir ļoti iezīmīgs (refrēns atkārtojas ne mazāk kā trīs reizes). Interesanti ir tas, ka līdzīgi kā trīs tēli, t.i., A. Hačaturjans, G. Pelēcis un latviešu tautas melodijas intonācijas, tiek arī trīs reizes atkārtots refrēns. Līdzās tam, pirmajā refrēna izklāstā tēma izskan trīs reizes, otrajā - divas un pēdējā tikai vienu reizi. Visas daļas garumā ieraksts šo tēmu atskaņo arī trīs reizes. Līdz ar to tiek

simboliski, zīmīgi iešifrēts šis skaitlis. Tēlu daudzveidība liecina arī par polistilistikas izpaušmēm šinī darbā.

3. Kompozīcijas tehnikas un klavierspēles specifikas izpaušme Jura Karlsona

Koncertā simfonijā divām klavierēm un orķestrim (2001)

Koncerts simfonija divām klavierēm un orķestrim Jura Karlsona daiļradē iezīmējās kā viens no spilgtākajiem komponista klavierkoncertiem. Lai gan pēc skaita trešais, tomēr tas ir vienīgais koncerts diviem solistiem – pianistiem. Skaņdarbu komponists rakstīja gadiem ilgi, jo šis uzstādījums ir ļoti sarežģīts, ne velti mūzikas vēsturē koncerti divām klavierēm sastopami ļoti reti, kā viens no retajiem piemēriem ir Fransa Pulenka Koncerts divām klavierēm un simfoniskajam orķestrim (1932). Latvijā pirmais skaņdarbs šim sastāvam ir Jāņa Ķepiņa Koncerts variācijas divām klavierēm un orķestrim (1973). Arī orķestra sastāvs Karlsona koncertam ir ļoti savdabīgs – tiek izmantotas divas instrumentu grupas, kas veido savu patstāvīgu skanējuma slāni, t.i., sitaminstrumentu un stīgu instrumentu grupa. Pretstatā tam ir solo instrumenti – divas klavieres, kas fizikāli aizņem tādu pašu tembrālo joslu, kāda ir koka pūšaminstrumentiem, pēc komponista domām. [56]

Skaņdarba nosaukumā ir redzams divu žanru – koncerta un simfonijas savienojums. Arī šajā ziņā saskatāmas kādas paralēles, piem., ar Viļņa Šmitberga Koncerts simfoniju stīgu instrumentiem un angļu ragam (1983). Būtībā, šādi Karlsons speciāli akcentē sava skaņdarba piederību t. s. *simfonizētam koncertam*. Koncertā nav izteiktas klasiskas *sacensības* starp solistiem un orķestri, jo tas ir vienotas koncepcijas skaņdarbs, kurā daudz lielāka saturiski jēdzieniskā slodze pieder intonatīvi tematiskā procesa intensitātei nekā, piem., virtuozā koncertā.

Interesanti, ka līdzīgi kā koncertžanra vēsturiskā attīstības gaitā, tāpat arī Jura Karlsona personīgajā daiļradē koncerts maina savu uzbūvi un struktūru. Sākot no trijdaļu cikla līdz viendabīgam koncertam. Komponists šo parādību savā daiļradē skaidro ar to, ka vienmēr tiek meklēts, kas jauns, kāds jauns uzstādījums, lai autors neatkārtotos un nepaliktu vienveidīgs. [56] Viņa pirmais koncerts (1974) ir trijdaļīgs – solistam ar kamerorķestri, otrais klavierkoncerts (1983) ir divdaļīgs – solistam ar lielo orķestri, un tad trešais koncerts (2001) ir divām klavierēm un orķestrim. Nav noslēpums, ka tuvākajā nākotnē paredzēts arī ceturtais klavierkoncerts, bet tā sastāvs gan vēl netiek izpausts. Klavieres ir pagaidām vienīgais instruments, kuram

komponists raksta koncertus, un kā solo instruments tiek izmantots ļoti vienkārša iemesla dēļ, jo komponists pats spēlē klavieres, līdz ar to no tehnikas un pianisma/klavierspēles viedokļa šis koncerts arī ir *parocīgs* spēlēšanai. [56]

Skatot šo skaņdarbu no kompozīcijas tehnikas un specifikas puses, ir skaidrs, ka vislielākā loma skaņdarba pamatā pieder intonācijai, tas ir raksturīgs ne tikai šim opusam, bet arī Karlsona rakstības manierei kopumā. Pats par sevi ir saprotams, ka, lai intonāciju attīstītu, vajadzīgi arī dažādi tehnikas paņēmieni.

Tam dēļ savā rakstā vēlos skaņdarba analīzē uzsvērt dažus aspektus: kādi paņēmieni tiek pielietoti, kādas kompozīcijas tehnikas bija aktuālākas komponistam, sasērējot šo koncertu. Būtiski ir arī momenti, kā šie paņēmieni izpaužas – ne tikai skaņu/nošu savstarpējās attiecībās, bet gan arī starp tematismu, tembriem, faktūras slāņiem, vertikāles un horizontāles attiecībām, kā arī citām īpašībām.

Nenoliedzami, iedziļinoties šinī mūzikā, var runāt arī par dažāda veida apzinātiem un neapzinātiem simboliem, kodiem, tam dēļ savā darbā mēģināšu izšķirt šīs parādības ar attiecīgiem piemēriem. Arī atsaucoties uz jaunām tendencēm kompozīcijas teorijā [51], mēģināšu iezīmēt arī tādu īpašu un savdabīgu parādību, kā daudzdimensialitāte Karlsona mūzikā, kas izpaužas vispirms, pateicoties laika attiecībām.

Ne tikai muzikālā ideja, instrumentu sastāvs, kompozīcijas tehnika šai skaņdarbā ir savdabīga un interesanta, bet arī forma, kaut gan pamatā to var saukt par brīvi jaukto, jo tā sevī ietver visas pamat formas (sonātes formu, variācijas, fūgas formu, ciklu utt.).

Visbeidzot, ja jau runa ir par klavierkoncertu, tad jāņem vērā arī tāds aspekts, kā pianisms un tā izpausmes šinī koncertā, arī skatoties uz kopējā mūsdienu latviešu klaviermūzikas fona.

Skaņdarbs sarakstīts 2001. gadā kā veltījums diriģentam Normundam Šnē. Tā pirmatskaņojums notika 2002. gada 7. februārī Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijā ar orķestri *Rīgas kamermūziķi*, diriģentu Normundu Šnē, solistiem Juri Žvikovu un Jāni Maļeckī. 2005. gada 5. februārī *Lielajā ģildē* notikās vēl viens šī darba atskaņojums.

Partitūrā komponists kā moto izmanto filozofisku ķīniešu domātāja, daoisma (daoisms jeb taoisms ir reliģiski filozofiska uzskatu sistēma) pamatlicēja Laodzi (6.-5. gs. p.m.ē.) teicienu: *Pasaule mūžīgi rit starp gaismu un tumsu...* Teiciens cēlies no sena ķīniešu manuskripta *Daodedzin* (apm. 600. g. p.m.ē.), par kura autoru uzskatāms

Laodzi, tas ir viens no būtiskākajiem darbiem ķīniešu filozofijā un reliģijā, īpaši daoismā, taču arī budismā, jo kā Indijas reliģijai tam piemita daudz daoismam līdzīgu koncepciju. Vēlāk līdz ar daoisma un budisma daļēju saplūšanu izveidojās Ķīnas budisms [57]. Šis aforisms, apskatot no filozofijas (daoisma) aspekta, nenoliedzami skaņdarba rakstura un satura ziņā arī spējīgs virzīt gan atskaņotājmākslinieku, gan klausītāju uztveri uz vajadzīgu gultni: gaisma uztur līdzsvaru. Gaisma ir spēks. Liels spēks, kas ļauj mums būt. Saules un zvaigžņu gaisma ir laiks, un laiks ir gaisma. Vienmēr ir jāņem vērā, ka spēku ieskauj briesmas – tāpat kā gaismu ieskauj tumsa.[58]

Kā jau iepriekš minēts, šis koncerts ir viendabīgs. Gan latviešu, gan citu valstu mūzikas daiļradē koncertam un arī simfonijai ir raksturīga tendence no vairākdaļu cikla uzbūves tapt par viendabīgu. Tai iesākums meklējams vēl 19. gadsimtā, bet 20. gadsimtā jau šī tieksme kļuva par ļoti zīmīgu.

Neraugoties uz to, ka skaņdarbs ir viendabīgs, pateicoties tempa kontrastiem, tas iedalās trīs daļās:

1. *ANDANTE, MODERATO, POCO PIÙ MOSSO* (c.1-12) - **A**
2. *ALLEGRO* (c.12-30) - **B**
3. *ANDANTE, LENTO* (c.30-33) - **A₁**.

Apskatot tempa apzīmējumus starp nosacīti dalītām skaņdarba daļām, ir skaidri manāma arka: *andante*.. – *andante*..., tas veido skaņdarba formas noapaļotību un vienotību; tempa kontrasti iezīmē cikliskumu, izvērstas formas specifiku. Sīkāk izanalizējot skaņdarbu kopumā, mēģināšu precizēt un raksturot svarīgākās formas, stila un kompozīcijas tehnikas iezīmes.

Savukārt, uzbūves ziņā pirmā daļa arī nosacīti iedalās trijos posmos. Svarīgi apskatīt šo daļu detalizētāk, jo tā ir gan visa skaņdarba ekspozīcija, kura demonstrē tematisko materiālu un tā attīstības procesus, gan komponista tehnikas paraugs.

A daļa

Daļas **pirmajā posmā** tiek prezentēta skaņdarba **galvenā tēma (c.1)-(c.3)**, kas pēc rakstura sākotnēji ir ļoti mierīga un noslēpumaina, daļēji izskan skaņdarba pašā sākumā (timpānos, kā signāls no attāluma) un pilnībā izklāstīta no **(c. 1)**; sastāv no trim frāzēm (**a**, **b** un **c**). Tēmai raksturīga īpašā skaņkārta – līdiski miksolīdiskā (ar paaugstinātu ceturto un pazeminātu septīto pakāpi). Tās skaņurinda izskatās šādi:

fadiez, soldiez, ladies, sidiez, dodiez, rediez, mibekar.

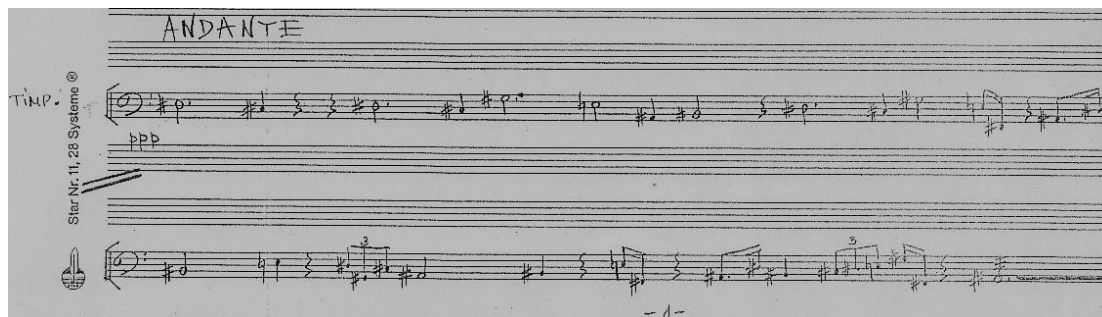
Šī skaņdarba pirmā tēma ir sarežģīta, stūrainā, it kā veidota no intonatīva gauda, kurš visādā veidā tiek attīstīts.

Tēmas traktējumā pamanāmas arī dodekafonijas iezīmes, tāpēc, ka atsevišķos fragmentos tiek izmantotas visas septiņas skaņas – kā sērija. Savukārt tēmas garumā neparādās neviena skaņa ārpus dotās skaņkārtas. Tēmas uzbūvi veido motīvi un frāzes, kuri tiek atdalīti ar ceturtdaļu vai astotdaļu pauzi. Šīs īsās struktūras tiek attīstītas, intonatīvi variētas. Katra no tām ir atšķirīga gan ar ritmisko zīmējumu, gan ar intervālu izkārtojumu, gan ar skaņkārtas skaņu sastāvu. Tiek pielietots tāds paņēmieni kā ritma diminucija: tēmas attīstības gaitā izmantoti arvien īsāki nošu ilgumi (no pusnots līdz sešpadsmitdaļnotij). Lai iegūtu lielāku kulmināciju un emocionālu spriedzi, attīstība reģistra ziņā tiek kāpināta uz augšu, kas noved līdz tēmas virsotnei, tās nobeigumu iezīmē sinkopētais ritms. No vienas struktūras – sākotnējā motīva sekundas intonācijas tiek veidota garāka frāze, kura tālāk pakļauta attīstībai. Šī šaurā loka intonācija tiek izmantota ne tikai kā tēmas kodols, bet tā tiek attīstīta arī visa skaņdarba gaitā. Savukārt visu šo posmu varam raksturot kā *tēmu procesu*: skaņdarbs iesākas ar tēmas nepilno izklāstu, kurā timpānu skanējumā izskan tās **a** un **b** frāze (piemērs nr.38) un pirmo klavieru skanējumā **a** frāze. Tādejādi sākumā tēma nav eksponēta pilnā veidā – ar savu trešo frāzi **c** tā parādās tikai jau attīstības izklāstā, kanonā, kurā balsis iestājas sekojošā secībā (**c. 1**):

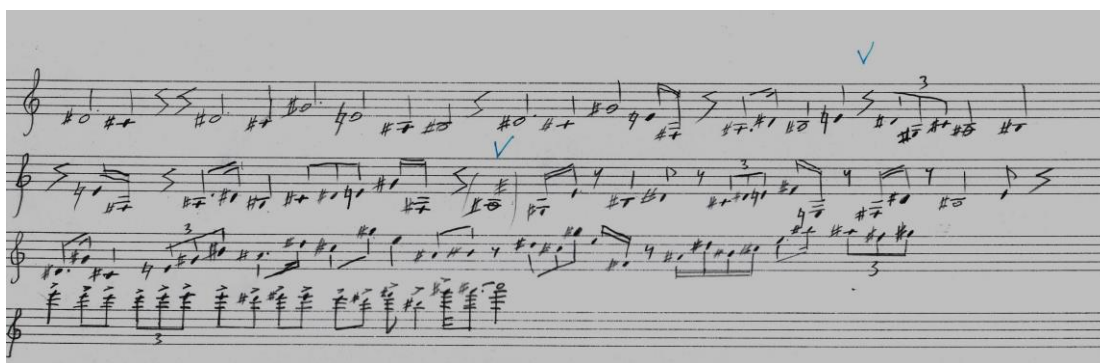
1. otrās klavieres,
2. pirmās klavieres,
3. marimba,
4. vibrafons.

Visā kanonā aug arī dinamiskais plāns – krešendo no *pp* līdz *ff*.

Piemērs Nr. 38



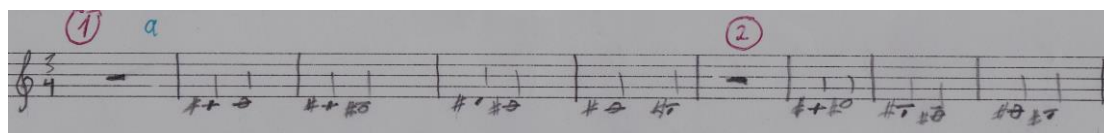
Tēma pilnā veidā izklāstīta šādi:



Kanona attīstības augstākajā punktā iestājas čelesta ar tēmas **a** materiālu (**p** dinamiskā), kas vairs nav sadalīts pa motīviem, bet izskatās kā aleators *kvadrāts* ar ātru vienmērīgu ritma zīmējumu. Tā atkārtojums kļūst par fonu un veido brīvu kontrapunktu kanonam, vēlāk pārējie instrumenti pakāpeniski *atslēdzas*. Līdz ar to šis materiāls arī uzskatāms kā savienojums, uz tā uzklājas nākamais slānis (**c. 2**) - vijoliņu divi kompleksi. Tajā šī pati tēmas **a** fāze tiek izklāstīta nevis horizontāli, bet gan vertikāli. Katra no vijolēm apstājas uz tēmas noteiktas skaņas, un tā tiek turēta līdz nākamā motīva sākumam. Motīvs sastāv no visām dotās skaņkārtas skaņām, un neviena no tām neatkārtojas. Kad izskan motīvs, katra vijole tur savu skaņu, un kopā veidojas klusters. Uz tā fona sākas otrais posms.

Apskatot koncerta sākotnējo posmu, varam secināt, ka tēmas procesa specifika skaņdarba ekspozīcijā atklājas gan caur to, ka viss (arī tēmas pilnais izklāsts) veidots pakāpeniski, gan caur to, ka uzreiz sākas dažādas tēmas transformācijas, kuras izceļ polifoniju kā galveno attīstības principu, bet arī tēmas faktūras modifikācijas ir zīmīgas (lineārs vienbalsīgais sākums, tālāk imitācijveida izkārtojums, slāņu polifonija, vertikalizācija, aleatorika – viss šis komplekss ne tikai saglāba savu nozīmi arī tālāk, bet vispār ļoti raksturīgs laikmetīgai mūzikai; turklāt ir interesanti, ka šeit saskatāms savā ziņā mūzikas, kompozīcijas tehnikas, pat faktūras izklāsta vēsturiskās attīstības *modelis* – no vienbalsības līdz aleatorikai).

Otrais posms – *MODERATO, POCO PIÙ MOSSO*, (**c. 3**) - (**c. 6**). Šajā posmā var saskatīt kā iepriekš eksponēta materiāla attīstību, turpinājumu, tā arī jaunas tēmas iestāšanos, tieši no šās tēmas tiek veidotas variācijas (piemērs nr.39).



Otrā tēma kā pilnīgs pretstats ienāk skaņdarba gaitā, jo atgādina par latviešu folkloru. Veidojas asociācijas ar pagātni, dzimto intonāciju, kaut gan komponists apzināti nav izmantojis tautas dziesmu kā citātu vai arī kā intonatīvu pamatu (*...ja strādā ar ļoti ierobežotu intonatīvo loku, tas izklausās sens...* – tā atbildējis J. Karlsons uz jautājumu par savas mūzikas avotiem [56]). Līdzīgi kā pirmajai tēmai, tā spilgti nerāda komponista personalitāti. Atšķirībā no pirmās tēmas, tā ir statiska, mierīga, kaut gan pēc intensitātes, brīžiem daudz spēcīgāka.

Šī jaunā tēma, iekšēji piesātināta un pēc rakstura lūdzoša, ar ļoti šauru intonatīvo loku, iesākas paralēli klasterveidīgajam slānim ar (c. 3) un balstīta uz skaņdarba galvenās tēmas pamat intonācijām. Atšķirībā no pamattēmas šoreiz arī tiek dots taktsmērs 3/4. Tēma sadalīta četrās frāzēs vai divos teikumos, katra frāze iesākas ar veselas takts pauzi, struktūrā abos teikumos ir vienāda: 1+4 1+3. Šajā posmā tēmas izklāstā viens tembrs – marimba – izskatās kā ostinato tembrs, kuram katrā teikumā pievienojas dažādi stīgu instrumenti – altī, čelli un kontrabasi, altī un čelli, tādējādi veidojot uzskatāmu tembrālo variēšanu. Turklāt trešo reizi gan marimbai, gan stīgu instrumentu partijā atkal ir kanons ar divu ceturtdaļu nobīdi. (C. 3) beigās kā paplašinājums tiek pievienoti kontrabasi. Līdzīgi kā vijoļu partijā tiek veidota vertikāle, kur altiem un čelliem katrs instruments tēmu nespēlē pilnībā, bet gan apstājas uz savas noteiktas skaņas, un katra teikuma sākumā veidojas klusters, kas paplašinās no divām skaņām pirmajā teikumā (intervāls sidiez - dodiez) līdz četrām skaņām otrajā teikumā (ladiez- sidiez-dodiez- rediez).

Klavieru partijā arī katras frāzes sākumā plašā salikumā kā akords tiek dots četru skaņu klusters, tas tiek pārstāts oktāvas robežās uz augšu vai leju, bet klasterim pirmo reizi parādās alterācija, kas nepieder līdzīgi miksolīdiskajai skaņkārtai – rebekar, līdz ar to veidojas divi dažādi modi: klavierēm – rebekar- mibekar- fadiez- soldiez (veseltoņu skaņurinda), altiem un čelliem – ladiez-sidiez-dodiez-rediez (minora tetrahords).

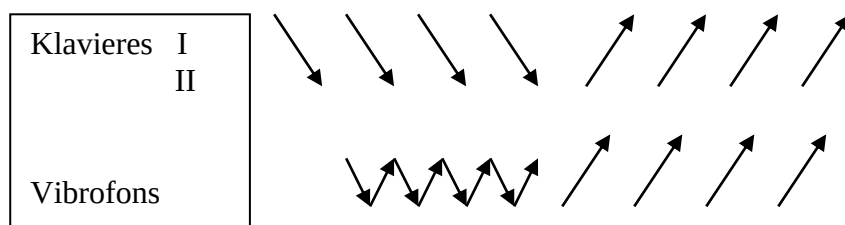
Kopumā posmā no (c. 2.) līdz (c. 4.) ir 5 fāzes, katra no tām tiek iesākta ar galvenās tēmas impulsu un klasteri. Dinamiskā ziņā katra fāze iesākas **mf** un beidzas

pp. Attīstības gaitā pieaug faktūras blīvums, nevis dinamika, tādējādi veidojas priekšstats par trim dimensijām – no vienas puses, ir materiāla horizontāls izklāsts, no otras puses, vertikāls izklāsts un, no trešās puses, faktūras blīvums un dziļums, kas ietver sevī abus iepriekš minētos komponentus. Šādi skaņdarbā izpaužas daudzdimensiālisms. [51]

Ārpus jaunās tēmas izklāsta, šajā posmā turpina savu attīstību pirmā tēma, veidojot atsevišķu kontrapunktisku slāni. Tas balstīts uz tēmas sākuma motīvu, kurš līdz (c. 4) tiek dažādi apvērsts. Pirmo reizi *MODERATO* posmā šis motīvs ir sašaurināts un izskan nevis ceturtdaļās, bet jau sešpadsmitdaļās (stīgu instrumentu partijā – c. 3+ 6. t.). Nākamo reizi (arī stīgu instrumentos – c. 3 + 10. t.) parādās vēžveida variantā. Vēlāk (c. 3 + 15. t.) motīvs sadalīts divās daļās, tiek veidota secība, mainot sākuma variantu 1234 567 uz 4321 567 (pirmā motīva skaņu puse izskan vēžveidā un otrā puse nemainās). Pēdējo reizi (c. 3 + 19. t.) abas motīva daļas tiek samainītas vietām – 567 1234. Tādējādi komponists izmanto rotācijas principu, gan pirmā motīva iekšienē, gan starp motīviem. [51, 328] Kopā vijoļu partijā veidojas 5 dažādi impulsi, kuru pamatā ir viena un tā pati tēma, nemitīgi fonā noturot veseltoņu skaņkārtas klasteri.

Veidojas divi pretpoli – stabils un mobils. No vienas puses, ir galvenās tēmas nenoturība pret otro tēmu, no otras puses - abu tēmu iekšējo struktūru modifikācijas, kur to atsevišķi momenti ir konstanti un nemainīgi.

No (c. 4) līdz (c. 5) ir otrās tēmas pirmā variācija. Tiek variēti tādi aspekti kā faktūra, tembris un reģistrs. No faktūras viedokļa ir paplašināts balsu skaits. Šaurā diapazona tēma tagad tiek izklāstīta plašāk, jo tās atkārtotās skaņas reģistrāli tiek pārkrāsotas, līdz ar to arī redzama slēptā polifonija. Šeit tēma (četras frāzes) izskan abām klavierēm un vibrofonam. Šo izklāstu var shematiski iezīmēt šādi:



Lai gan šis paņēmieni, kad tēmas skaņas variācijās tiek izmētātas oktāvu vai pat divu oktāvu diapazonā, ir plaši pielietots 20. un 21. gadsimta kompozīcijās, šeit spilgti priekšplānā izceļas tieši grafiskais zīmējums. (Vērojot šo zīmējumu, gribas

domāt, ka komponists pat šai variācijai ir ielicis savu šifru, kurš atgādina tautas rakstu simbolus – piem., saskatāmas līdzības ar vairākām zīmēm – Dieva zīmi, Laimas zīmi u.c. [59]) Tas ir vēl viens paņēmieni, ar kuru komponists variē mūzikas materiālu: horizontālam un vertikālam transformācijām pievienojot faktiski vizuālu, grafisku zīmējumu. Šāda fakturāla izklāsta dēļ tēma rakstura ziņā iegūst svarīgāku un nosvērtāku nozīmi, kas kopējo dramaturģiju ved uz ekspresīvu, nosvērtu kulmināciju.

Galvenās tēmas impulss vairs netiek dots, palicis vienīgi klusters, kurš tagad vairs nav katras frāzes, bet gan tikai katra teikuma sākumā. Šis septiņu skaņu klusters ir vairs tikai vertikāli izklāstīts klavieru partijā plašā salikumā. Stīgas klasterveidīgi abu teikumu sākumā kā impulsu iedod nu jau nākamo modu, kas sastāv no četrām skaņām – rediez-mibekar-fadiez-soldiez (frīģiskās skaņkārtas tetrahords). Dinamiskā plānā šī variācija izskan *p*, bet tempa ziņā šis posms ir paātrināts – *poco più mosso*. Šī posma beigās (c. 4) tiek izmantots ļoti savdabīgs instruments – *temple-block* (ķīniešu koka klucīši), kas savienojumā ar ksilofonu un marimbu dod kārtējo impulsu jaunai variācijai.

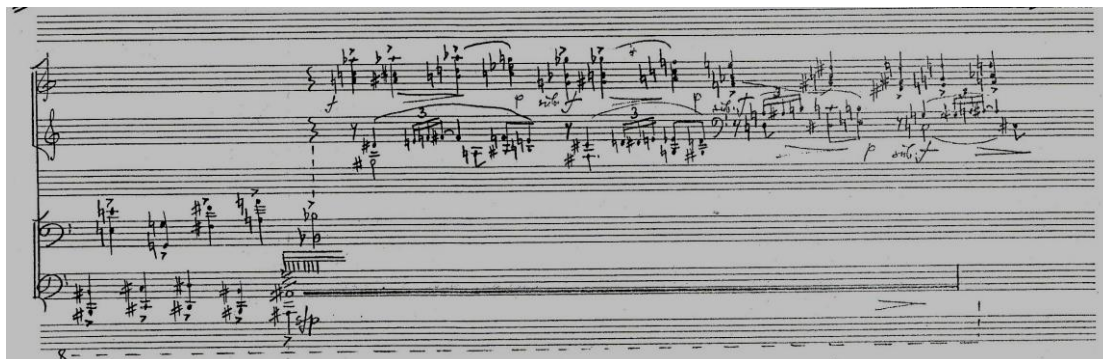
(C. 5) ir otrās tēmas otrā variācija. Šinī variācijā tēma tiek izkārtota paralēli vijoļu, altu un čellu partijā. Tēma izmainās rakstura ziņā, iegūstot vēl drūmāku noskaņu. Tā tiek strukturāli sadalīta, un šie īsie elementi tiek *izmētāti* pa dažādām stīgu instrumentu partijām. Šīs struktūras tiek nobīdītas arī laikā. Pieturētās skaņas liek nojaust par tēmas esamību. Tēmas motīvi tiek apvērsti un mainīti vietām. Līdzīgi kā iepriekšējā variācijā, arī šeit katras frāzes sākumā tiek dots skaņkārtisks klusters, kurš patstāvīgi attīstās. Atšķirībā no iepriekšējās variācijas, šeit vairs nevar just frāžu dalījumu. Variācijas beigās izskan ritmizēts motīvs, kurš tematiski sasaucas ar skaņdarba galvenās tēmas noslēgumu. Šis sarežģīti ritmizētais zīmējums veido posma noslēgumu.

Līdz ar to no (c. 6) var iezīmēt jauna posma (izstrādājuma) sākšanos. Šai posmā redzams, kā Karlsons operē ar skaņkārtas īpatnībām, veidojot savdabīgu skanējumu un tā daudzveidību. Blakus tembrālai, skaņkārtiskai variēšanai, transformēšanai un pārveidojumiem, kas saistīti ar otrās tēmas galveno materiālu, variēts un smalki izstrādāts ir arī cits materiāls vai atšķirīgi elementi – klasteri, modi, skaņkārtas. Pēc paša komponista teiktā, skaņdarbam ir viena galvenā intonācija [63]. Arī šai posmā redzams, ka pat šī otrā tēma veidota no tās. Tēma pēc rakstura no lūdzošas, nedaudz trauslas, kļuvusi par kareivīgu un pašpārliecinātu, ko pastiprina ritmizētais, sinkopētais variācijas nobeigums ar timpāniem.

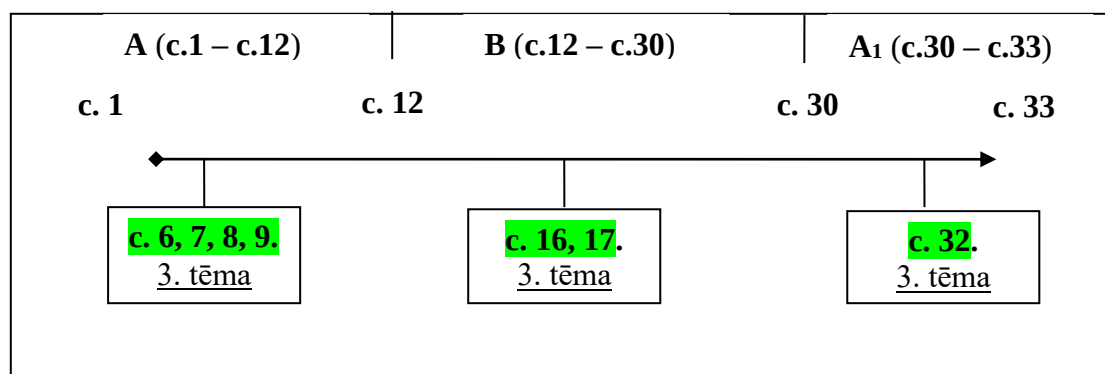
(C. 6) ir kā solo posms abām klavierēm. Šeit var saskatīt piecus patstāvīgus motīvus, no kuriem tiek izveidotas un dažādi variētas frāzes:

1. līdiski miksolīdiskās skaņkārtas gammu (kā impulsu pirmo divu frāžu sākumam),
2. otrās tēmas motīvu, kurš izskan vispirms pirmajās klavierēs, pēc tam otrajās klavierēs (šis motīvs veido it kā savdabīgu variāciju turpinājumu),
3. motīvu, kurš intonatīvi sasaucas ar skaņdarba galveno tēmu. Tas pirmo reizi izskan posma sākumā, vēlāk paralēli otrās tēmas motīvam tas divreiz izskan vēžveida variantā, pēc tam atkal atsevišķi vēžveidā,
4. un 5. motīvs balstīts uz sekvenčēšanu. Atšķirība starp šiem motīviem ir faktūrā. Viens ir akordos, otrs sasaucas ar jau iepriekš dzirdēto ritma formulu un ir lineārāks. Katrs no šiem motīviem ietver sevī polifonus paņēmienus. Šis motīvs veido jauna rakstura patstāvīgu tēmu un tam ir liela nozīme skaņdarba attīstības gaitā, tāpēc gribētu iezīmēt to kā skaņdarba trešo tēmu. (piemērs Nr. 40)

Piemērs Nr. 40



Skaņdarba **trešā tēma**, atšķirībā no abām iepriekšējām, izceļas ar spilgtu iekšēju būtību, ar romantisku lirismu. Tai piemīt siltums un cilvēciskums, kas veido kontrastu ar abām iepriekšējām. Svarīga loma šai tēmai ir formas ziņā. Tā rāda dramaturģisku saikni, arku starp daļām.



Interesanti, ka šis tēmas motīvs bieži parādās arī daudzu posmu noslēgumā. Līdz ar to var manīt arī rondo formas iezīmes, kur šī tēva pilda refrēna funkcijas.

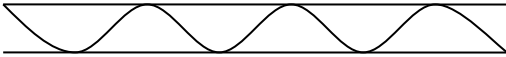
Blakus tam, šeit redzams arī grafisks vizuāls uzmetums, kur abas klavieres, nomainot viena otru, nevis kontrastē, bet veido vienotu slāni. Balstoties uz vienu un to pašu materiālu, šeit nemitīgi tiek veidotas *mikrovariācijas*.

Tālāk līdz pat (c. 12) šie dažāda rakstura, ritma un faktūras elementi tiek variēti un attīstīti, turklāt prioritāte ir polifonai variēšanai. Līdzās tam dažādu raksturu un paņēmienu motīvi tiek apvienoti, bet saglabājot nevienādību gan skaņas krāsainībā, gan ritmikā, gan arī noskaņā. Tiek pielietota arī aleatoriska (*ad libitum*), virkne trīsdesmitdivdaļnošu, kas īpatnējā veidā tiek izrakstītas, neļaujot pilnīgi brīvību izpildītājam.

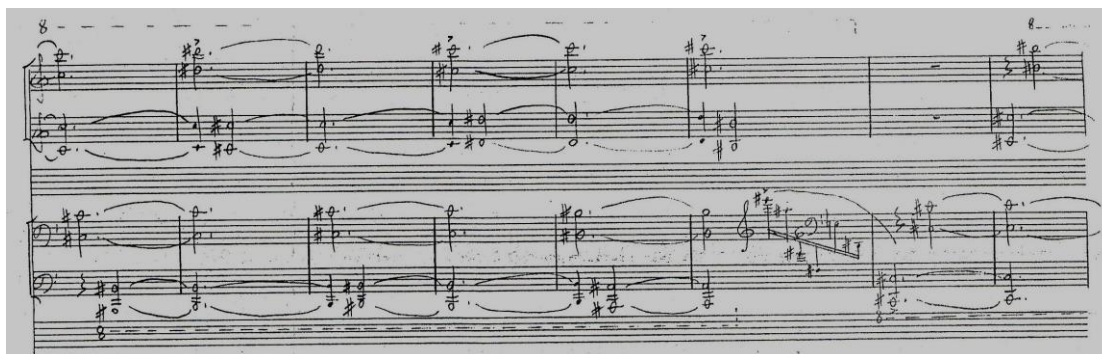
Interesanti ir tas, ka, raugoties uz nošu materiālu, var ievērot, ka variēts nav tikai atsevišķu motīvu kopums, bet tā izkārtojums. Ļoti uzskatāmi tas vērojams tieši klavieru partijā. Vēlētos nodalīt dažus no tiem.

1. Viens nošu materiāls tiek sadalīts starp diviem instrumentiem. Tas spilgti redzams no (c. 4) līdz (c. 5) (piemērs nr.41) -

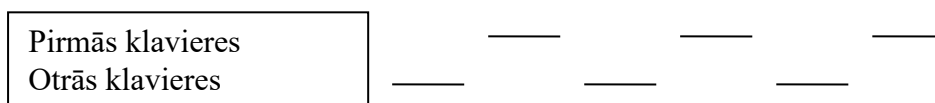
Pirmās klavieres
 Otrās klavieres



Piemērs Nr. 41



2. Nošu materiāls, kurš tiek variēts starp diviem instrumentiem (no (c. 6) līdz (c. 7)) -



3. Dažādi nošu materiāli, kuri tiek variēti un mainīti starp instrumentiem (no (c. 8) līdz (c. 9)) -



Šāda veida piemēri ir sastopami ļoti daudz. Tas nenoliedzami norāda arī uz to, ka komponists solo instrumentus netraktē kā atšķirīgus un patstāvīgus, bet galvenais solo instruments ir abas klavieres kopībā.

Koncerta pirmā daļa savā ziņā ir neordināra, par to liecina kaut vai pats sākums, kur, apskatot no tembra/faktūras puses, orķestris tiek prezentēts tikai ar vienu instrumentu (timpāniem). Klavieres sākotnēji it kā vienojas ar orķestra funkciju, jo priekšplānā neviens instruments neizvirzās (klavieres kā solo instruments spilgti parādās vienīgi c. 4). Komponists veido instrumentu grupas, kuras veic atsevišķa slāņa funkciju (sitaminstrumenti kopā ar klavierēm, stīgu instrumenti u.c.). Līdz ar to veidojas īpatnēji kontrapunkti, uz kuriem savukārt uzslāņojas citi slāņi. Polifonijai ir ļoti liela nozīme, tā ir ārkārtīgi aktīva un daudzveidīga, jo kontrapunktē gan balsis, līnijas, gan slāņi, izmantota gan imitācijtehnika, gan kontrastu polifonija. Polifonija apvienojas arī ar variēšanu, kur variācijas veidojas ne tikai viena slāņa robežās, bet arī starp slāņiem.

Runājot par formas iezīmēm – nenoliedzami pirmajai daļai priekšplānā izvirzās trijdaļuzbūve, kas tiek prezentēta ar trīs skaņdarba galvenajām tēmām. Bet paralēli tam izteikti parādās tematiska materiāla variēšana, kā arī polifonā attīstība, kas vairāk šinī gadījumā izpaužas kā kompozīcijas tehnikas paņēmieni.

B daļa

Tā aptver kompozīcijas fragmentu no (c. 12) līdz (c. 30).

Šajā daļā formas ziņā ir redzami fūgas uzbūves principi. Līdz ar to var nosacīti nodalīt trīs posmus:

1. ekspozīciju (c. 12 - c. 15)
2. izstrādājumu (c. 15 - c. 28)
3. reprīzi (c. 28 - c. 30).

Ekspozīcija

Lai gan skaņdarbā izmantoti daudzi mūsdienīgi paņēmieni, tomēr šeit komponists pieturās pie fūgas uzbūves standarta principiem. Skaņdarba galvenā tēma ir izmantota arī kā fūgas tēma (sk. piemērs nr.1). Interesanti, ka tēmas pamatā saglabājas līdiski miksolīdiskā skaņkārta, bet pretsalikumam pamatā ir hromatiskā skaņurinda, kurā tiek izmantotas visas pakāpes. Salīdzinot tēmas un pretsalikumu pārstatījumus, nosacīti var iezīmēt fūgas ekspozīcijas shēmu:

T (rediez) P (solbekar) T (rediez)
 T (soldiez) P (rebekar)

Kā redzams, tēma katrā nākamajā balsī, līdzīgi tonikas un dominantes attiecībām, dotajā skaņkārtā tiek pārstatīta kvintas attiecībās. Arī pretsalikums tiek pārstatīts, saglabājot šo attiecību. Starp katru tēmas izklāstu ir īsas intermēdijas, kas arī balstītas uz jau iepriekš skaņdarbā dotu nošu materiālu. **C. 13** – trešo reizi tēmai parādoties, tā skan vēžveidā.

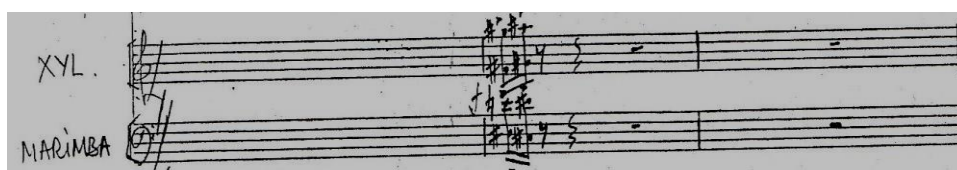
Līdzās tēmai un pretsalikumam vienlaikus eksistē citi faktūras slāņi:

- *temple-block*, ksilofons un marimba. Šie instrumenti tēmas gaitā veido dažādus iestarpinājumus akordu faktūrā - līdzīgi kā posmā no (c. 5) līdz (c. 6).

Par pamatu tiek ņemts klusters:

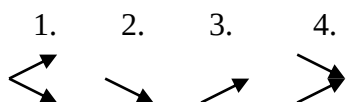
- pirmo reizi, tēmai izskanot, tas sastāv no rediez-mibekar-fadiez-soldiez skaņām. Šis klusters tiek dažādi pārveidots (piem., rediez-mibekar-fadiez-soldiez → dodiez-rediez-soldiez-ladiez) (piemērs Nr. 42). Līdz ar to tēmas gaitā veidojas trīs dažādi pārveidoti iestarpinājumi, kuros pamats ir dotais klusters, bet atšķiras tikai tā pārveidojums un virziens;

Piemērs Nr. 42



- otro un trešo reizi tēmai parādoties, atšķiras ne tikai klastera pārveidojums, bet arī pats klusters nošu sastāva ziņā.

Kopumā izmantoti visi balssvirzes veidi, tas visspilgtāk redzams *temple-block* partijā (piemērs Nr. 43):



Piemērs Nr. 43



- pirmās un otrās klavieres - šis slānis līdz (c. 14) veido intermēdijas starp tēmām;
- stīgu instrumenti (dažādos salikumos – alti, čelli un kontrabasi). Līdzās tēmai tiek dots aleators kvadrāts (līdziski miksolīdiskajā skaņkārtā), kas katram nākamajam tēmas izklāstam ir savādāks skaņu sastāva ziņā. Šim slānim ir vairāk foniska nozīme, kaut gan dinamikas ziņā tas ir *ff*, bet picikato artikulācija blakus pārējai faktūrai ļauj tikai nojaust par šī slāņa esamību;
- kontrabasi divisi - dotās skaņkārtas polifonais izklāsts. Kā centrālā skaņa ir dodiez, no tās viena līnija iet uz augšu (dodies – rediez – mibekar - fadiez), bet otra uz leju arī kvartas apjomā (dodies – sidiez – ladiez - soldiez). Tiek izmantotas visas septiņas skaņkārtas skaņas, izklāstītas it kā paplašinājumā, pretēji aleatoram slānim, kurā visas skaņas atkārtojas vairākkārt. Šis faktūras izkārtojums ekspozīcijā sastopams tikai vienreiz – kopā ar tēmas pirmo izklāstu.

Katrs no šiem slāņiem ir ļoti patstāvīgs, bet kopumā veido vienotu faktūru.

No (c. 14) līdz (c. 15) atkārtoti tiek eksponēta tēma, tikai solo instrumentu (klavieru) partijā. To var arī uzskatīt par otro ekspozīciju, kas veido sava ziņā *atbalsi* no klasiskās koncertu formas, tembrāli atdalot solo instrumentus no orķestra. Tēma tiek izvesta divas reizes, otro reizi tā skan vēžveidā. Bet ar tēmu vairs neparādās pirmais pretsalikums (tā vietā ir jauns intonatīvais materiāls), un tēma vairs netiek pārstatīta (rediez - rediez).

Izstrādājums, pēc tradīcijas, sastāv no dažiem posmiem:

1. posms no (c. 15) līdz (c. 18),

2. posms no (c. 18) līdz (c. 21),
3. posms no (c. 21) līdz (c. 24),
4. posms no (c. 24) līdz (c. 28).

Pirmais posms iedalās divās fāzēs, kuras veidotas pēc viena principa. Pirmā fāze – no (c. 15) līdz (c. 17) - iesākas ar sitaminstrumentu grupu (ksilofons, marimba, vibrofons un tomtoms) un čelestu. Šie instrumenti kopā veido vienotu slāni, kurā daudziem instrumentiem ir aleators izklāsts, tēma ir ksilofonam (no fadiez), vēlāk tā tiek saskaldīta – dots nepilns tēmas izklāsts vēžveidā (arī no fadiez). Līdzās šim slānim, tāpat kā ekspozīcijā, pastāv vēl citi: klavieru partijā ir iepriekšējais, t.i., intermēdijas starp tēmu izklāstiem materiāls, turpretī stīgu instrumentu grupa it kā samainīta vietām ar sitaminstrumentu grupu, veidojot iestarpinājumus akordu faktūrā paralēli tēmas izklāstam. Pirmās fāzes nobeigumā (c. 16) parādās klavierēm solo materiāls, kurš pilnībā sasaucas (pat veido arku) ar jau iepriekš skaņdarbā eksponēto trešo tēmu (no (c. 6) līdz (c. 7)).

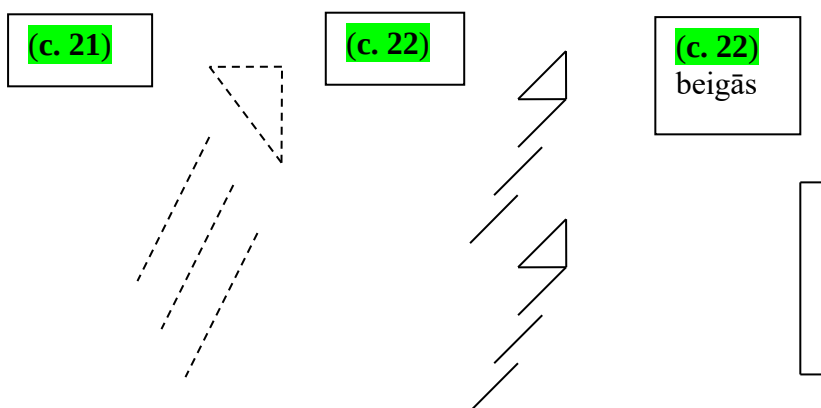
Otra fāze (c. 17) ir līdzīga pirmajai, tā iesākas ar tādu pašu slāni, bet no tēmas (no fadiez) vairs saglabājas pavisam neliels posms. Aleatorais kvadrāts šinī slānī ir tikai tomtoma partijā, pārējo instrumentu partijās redzama ritmiskā zīmējuma diminucija. Noslēgumā (c. 17) atkal parādās jau iepriekš dzirdētais klavieru solo materiāls.

Viss pirmais posms ir sava veida saspēle starp orķestri un solo instrumentiem, manāma it kā raksturu cīņa, kurā aso, stūraino fūgas tēmu nomaina un posma beigās gandrīz *iznīcina* žēlabaina rakstura sekvencēts motīvs (skaņdarba trešā tēma), jo, pateicoties instrumentācijai un saīsinājumam, tēma zaudē savu intensitāti un svarīgumu.

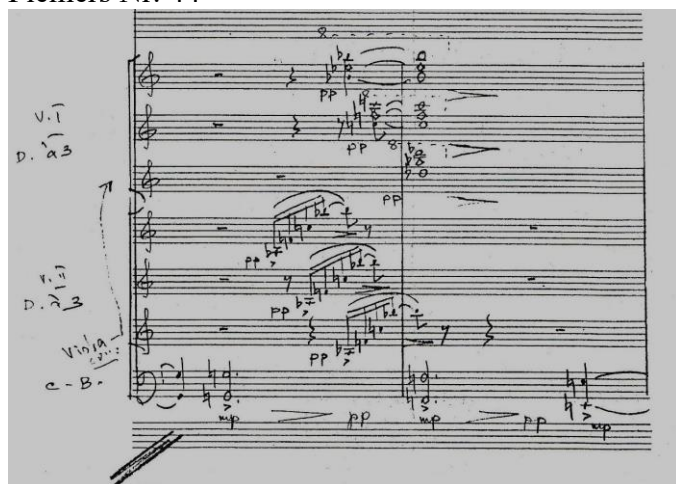
Otrajā posmā tiek variēta skaņdarba otrā tēma, kura šeit ir izmainīta un vairāk pazīstama tikai pēc noskaņas un intonācijām. Līdz (c. 20) šī tēma tiek izklāstīta četras reizes. Šeit notiek stīgu instrumentu grupu un klavieru mija (tas atgādina, rada asociācijas ar *concerto grosso* faktūras izklāstu). Veidojas četras variācijas, kur trešā un ceturtnā variācijā redzama ritma diminucija (variācija no sākotnējā ceturtdaļņošu izklāsta pāriet uz astotdaļnotīm). Interesanti, ka viens materiāls, pat tēmas garumā, tiek nemitīgi pārvietots no viena instrumenta uz otru vai no viena reģistra uz citu. Variācijās tiek izmantotas dažāda veida sarežģītas tēmas permutācijas. No (c. 20) līdz (c. 21) ir atbalss no iepriekšējā posma, kurš bāzēts uz pirmās tēmas materiālu. Tas veido arī saikni uz nākamo posmu.

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

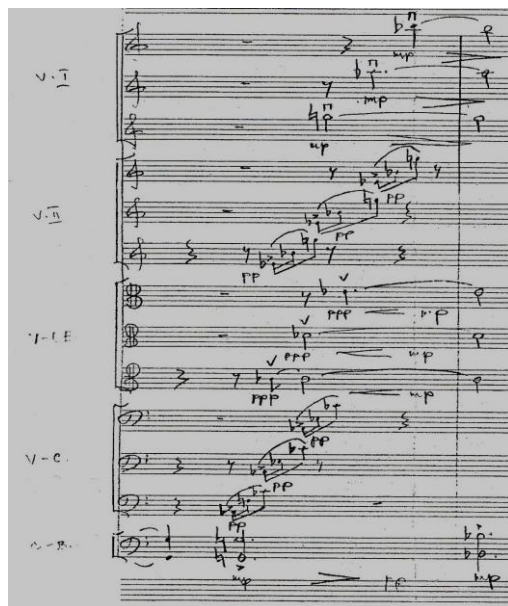
1. ir skaņdarba pirmā tēma, t. i., fūgas tēma, kura fāzes gaitā tiek izklāstīta dažādos reģistros un no divām skaņām (sibemol, fadiez) klavieru partijās. Šeit arī blakus tēmai ir pretsalikums, kurš nu jau ir savādāks nekā fūgas ekspozīcijā;
2. līdzās pirmajai tēmai stīgu instrumentu basu partijās draudoši izskan pretnostatīta otrā tēma. Tā atgādina par nemītīgu cīņu starp abām tēmām;
3. grafiski ļoti interesants izskatās pavadošais slānis, kurš arī veido savdabīgu rakstu: (piemērs Nr. 44) (piemērs Nr. 45) (piemērs Nr. 46)



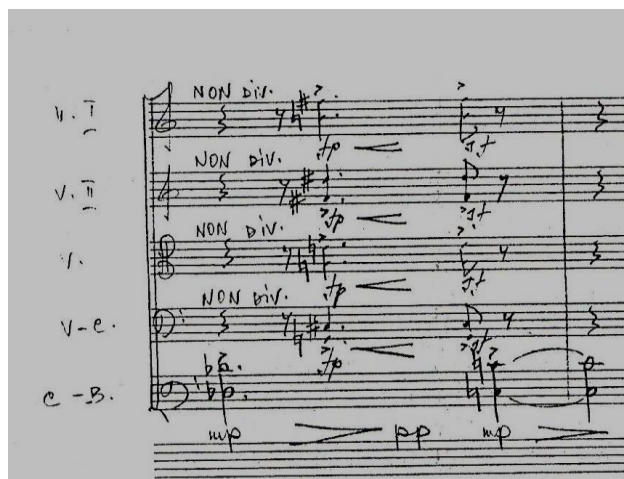
Piemērs Nr. 44



Piemērs Nr. 45



Piemērs Nr. 46



Ārī šim grafiskajam rakstam skaidri redzamas simboliskas iezīmes. Šos divus dažāda rakstura zīmējumus var skaidrot kā divus dažādus tēlus (gaisma un tumsa). Pat vizuāli otrais ir daudz saraustītāks un līdz ar to dod lielāku spriedzes sajūtu. (c. 22) beigās akords vairs netiek izzīmēts horizontāli, tas tiek izklāstīts vertikāli. Interesanti ir tas, ka arī šeit var ieraudzīt kādu simbolu, jo tas līdzīgi kā nedēļas dienas skaita ziņā tiek septiņas reizes atkārtots, līdz iestājas nākamā fāze. Arī šinī zīmējumā saskatāmas saiknes ar dažādām rakstu zīmēm. [59]

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

Ceturtais posms parāda, cik daudzveidīgi un interesanti komponists rīkojas ar faktūras slāņiem. Šeit katrs iepriekšējais izstrādājuma posms eksistē kā atsevišķs slānis pēdējam izstrādājuma posmam. Interesanti, ka slāņi tiek izkārtoti lineāri, tie praktiski nedublējas. Notiek sava ziņā cīņa starp trim dažādiem raksturiem. Visi mūzikas elementi (intonatīvi, ritmiski, tembrāli, dinamiski, fakturāli) tiek saasināti ar tendenci uz lielāku nenoturību un sasprindzinājumu. Posma nozīme ir sagatavot skaņdarba galveno kulmināciju, t. i., fūgas reprīzi. Patstāvīgi tiek izvesti un attīstīti trīs atsevišķi slāņi:

- sitaminstrumentu grupas slānis, kurš izriet no fūgas pirmā izstrādājuma posma (c. 15);
- slānis, kurš izveidots no fūgas otrā izstrādājuma posma. Tam par pamatu tiek ņemta skaņdarba otrā tēma, tā attīstības gaitā tiek transformēta līdz pat akordu faktūrai;
- slānis, kurš sasaucas ar fūgas trešo izstrādājuma posmu. Pirmās tēmas materiāls ir izmainīts. Tas izkārtots ļoti grafiski - sākot no pirmās vijoles līdz pat kontrabasam, kanoniski ar ceturtdaļnots nobīdi iestājas stīgu instrumenti. Tēma (soldiez) uz beigām it kā apraujas, pateicoties sinkopēm. Otro reizi parādoties šim slānim, tēma izskan inversijā no solbemol.

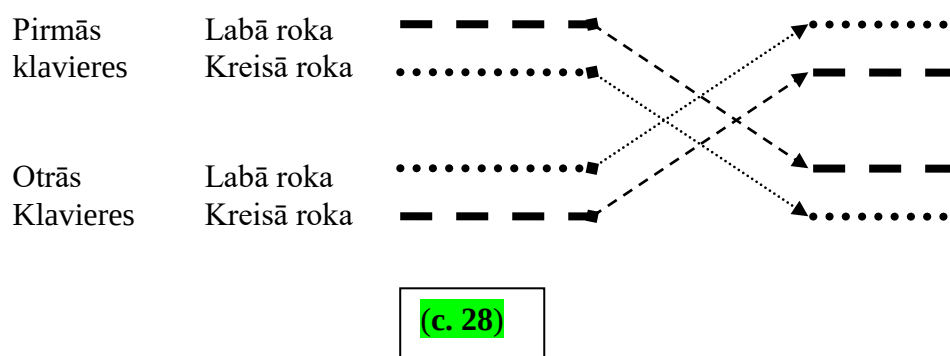
Kā posma pēdējais elements ir trešā tēma, tas izskan gan klavieru partijās, gan orķestrī kā izmisīgs sauciens pēc palīdzības. Cilvēciskais elements, jūtas un dvēsele grib pārtraukt šo mūžīgo cīņu starp gaismu un tumsu.

Reprīze

Kā jau iepriekš minēts, fūgas reprīze pilda arī skaņdarba kulminācijas funkciju. Tēma beidzot (kā fūgas ekspozīcijā) izskan no rediez, kas ļoti precīzi iezīmē fūgas reprīzi. Tēmas izklāsts tiek dots stretā stīgu instrumentiem, kas sadalīti trīs balsīs, un tas ir ļoti raksturīgs fūgai. Neparasti, ka šeit galvenā plānā atrodas nevis fūgas tēma, bet gan skaņdarba otrā tēma, kura parādās vienlaikus ar pamattēmu. Tā izskan klavieru partijās, lielā un smagnējā akordu faktūrā. Interesanti, ka tanī pat laikā saglabāts arī pirmais pretsalikums, tādā mērā, ka blakus otrajai tēmai klavieru partijās

kā cits slānis izskan visas divpadsmit skaņas, bet nu jau savādākā secībā nekā ekspozīcijā.

Pirmo reizi abas tēmas izpaužas pilnībā un reizē. Vēlāk tam pievienojas sitaminstrumentu grupa, bet otro reizi tēmas ir nepilnas. Klavieru partijā vērojams ļoti interesants materiāla izkārtojums, kuru grafiski var attēlot šādi:



(..... Pretsalikums)

(— — — Skaņdarba otrā tēma)

Ar (c. 29) tiek pārtraukta cīņa starp tēmām, kur timpānu skanējumā (*fff*) izskan pirmās tēmas sākuma fragments paplašinājumā. Vēlāk parādās *ritenuto*, kas palīdz kustībai apstāties. Reprīzei nav konkrēta nobeiguma, tā pārplūst **A**₁ daļā. Līdz ar to rodas nenoturības sajūta, it kā cīņa beigusies bez uzvarētāja.

A₁ daļa

Skaņdarba reprīze ((c. 30), *ANDANTE*) iesākas tāpat kā ekspozīcija, bet atšķirībā no tās, šeit skaņdarba galvenās tēmas sākuma posmu izpilda nevis timpāni, bet gan otrās klavieres. Tēma vairs neizskan pilnībā, tā paliek nenobeigta, to turpina pirmās klavieres ar tādu pašu motīvu ar kuru iesākas (c. 6). Interesanti, ka šis pats motīvs tiek izmantots kā fūgas tēmas pretsalikums, kurš fūgā (**B** daļā), atšķirībā no ekspozīcijas un reprīzes (**A** un **A**₁), izskan inversijā.

C. 31, LENTO. Skaņdarba galvenās tēmas ievadmateriāls (līdzīgi kā (c. 5) – otrās tēmas materiāls) tiek attīstīts un variēts, bet nu jau pavisam gaisīgi stīgu instrumentu grupā, kur priekšplānā izvirzās motīvs no tēmas – (rediez, dodiez, soldiez, mibekar, ladiez, sidiez), kā kontrapunkts šim motīvam tiek basā noturēta

skaņa fadiez, tam dēļ skaidri tiek izturēta līdzīgi miksotiskā skaņkārta, ar savu īpatnēji skaisto skaņkārto noskaņu.

Nākamais posms (c. 32) iesākas ar skaņdarba otro tēmu, kurai kā slānis ļoti trausli un sirsnīgi uzslāņojas trešā tēma.

Reprīzes nobeigums (c. 33), līdzīgi kā (c. 31), pamatā balstīts uz pirmo tēmu, tikai šeit nāk klāt abas klavieres ar aleatoru izrakstītu zīmējumu, kurš beidzas ar glisando.

Šinī noslēguma posmā tēmas vairs nekontrastē, tās apvienojas vienā slānī pēc sava rakstura un nozīmes. Skaņa tiek izgaistināta, tā netiek pārtraukta. Viss paceļas debesīs, simbolizējot mūžīgo pasaules ritumu.

Skaņdarba pēdējā daļa izdala un reljefi/uzskatāmi parāda tā trīs svarīgākās tēmas, kuras noslēgumā izskatās kristāliskāk.

Pasaule mūžīgi rit starp gaismu un tumsu... Grūti nodalīt, kura tad no šīm tēmām īsti ir gaisma, kura tumsa. Tās nemitīgā cīņā gan kontrastē, gan papildina viena otru. Komponists izvēlējies trīs dažādas tēmas, kas atšķiras ne tikai pēc rakstura vai uzbūves, intonatīva materiāla, bet arī pēc izcelsmes, nozīmes, iezīmējot, asociējas ar vairākām sfērām – mūziku, filozofiju, vēsturi, līdz ar to *parādot* tās ar visādiem paņēmieniem, tai skaitā simboliku.

Apskatot darbu no pianisma puses, vēlos nodalīt dažas pozīcijas, kas, manuprāt, ir svarīgākais konkrētā skaņdarba interpretācijas problemikā.

Klavieru partijās pianisma tehnikas paņēmieni tiek veidoti ļoti konstruktīvi, lietojot katrā atsevišķā posmā savu specifisku spēles tehnikas paņēmieni. Tādēļ pārsvarā tiek veidoti bloki, kas noteiktā brīdī tiek balstīti uz vienu paņēmieni. Teiksim, gandrīz visos aleatoros posmos (piem., c. 8) ir viens pamats – t.s. *sīkā* tehnika; ir posmi, kur redzama tikai oktāvu tehnika (piem., c. 4) vai akordu tehnika (piem., c. 28), melodijas vai tēmas vienbalsīgais izklāsts (piem., c. 1). Taču arī izteikti sastopama paņēmieni sintēze, turklāt katrs tehniskais paņēmieni ir stipri kontrastējošs (piem., c. 6, c. 11 – šeit redzama visu iepriekšminēto paņēmieni mijiedarbība, līdz ar to varam secināt, ka lielāka daudzveidība pianistiskos paņēmienos sastopama tieši klavieru solo posmos. Principā klavieru partijas rakstītas pianistiski ērti, tāpēc interpretācijas problēmas koncentrējas citā sfērā: ansambliskajā saspēlē starp abām klavierēm un, protams, orķestri (tā cēlonis meklējams ne tikai biežajā taktsmēru maiņā, bet vairāk tieši posmos, kur taktsmērs vispār neeksistē). Biežāk viens materiāls

tiek izturēts abām klavierēm vienādi, vienīgi tiek mainīts reģistrs. (Interesanti, ka savā ziņā līdzīgs princips sastopams Pulenka koncertā divām klavierēm un orķestrim. Tas noteikti liecina par žanra specifiku.)

Kā jau iepriekš minēts, komponistam svarīgākais ir intonācija, arī interpretam ir liels uzdevums precīzi un pēc iespējas spilgtāk to pasniegt. Skaņdarbā daudzviet ir pieļaujama interpretācijas brīvība ne tikai solo posmos. Līdz ar to vietām var meklēt krāsas un spēles paņēmienus, kā intonatīvi spilgtāk parādītu attiecīgo motīvu vai tēmu. Komponists arī nenorāda pedalizāciju, kas šinī darbā ir pianista individuāla izvēle, tā arī var ļoti mainīt materiāla raksturu. Tamdēļ parādās vairāki momenti, uz ko solistiem ir brīvība un ar ko tie atklāj, prezentē savu ieceri, skaņdarba būtību un emocionalitāti. Tas arī ir viens no specifiskākiem aspektiem šī skaņdarba interpretācijā. Interesanti ir tas, lai gan materiāls abiem solo instrumentiem ir vienāds, tas nekad neskanēs līdzīgi, vienmēr viena no klavieru partijām būs vai nu spilgtāka, vai emocionālāka, vai krāsaināka, vai kā savādāk atšķirīgāka. Līdz ar to parādās vēl viens ļoti svarīgs aspekts – dialogs starp solo instrumentiem.

Lai gan skaņdarbam kopumā ir skaidra formas loģika un struktūra (ar savu kulmināciju *zelta griezuma* punktā), tomēr tas pieļauj daudzveidīgu tā traktējumu. Divējādības izpausme – sākot no žanra un formveides līdz pat intonācijai un arī interpreta spēles manierei. Tāpat arī no skaņdarba līdz pat atskaņošanai, laikam, mitoloģijai un arī simbolikai.

Noslēgums

Izejot cauri visai latviešu klavierkoncerta vēsturei, var secināt, ka šobrīd tā attīstībā iestājusies savā ziņā pauze, kaut vai kvantitatīvi, sarakstīto darbu skaits (kopš 80. gadiem) ar katru gadu desmiti samazinās. Tam par iemeslu var būt, kaut vai politiski ekonomiskā situācija, kas mūsdienu materiālajā pasaulē bieži kalpo kā traucēklis zināmu mērķu īstenošanā, vai arī mūzikas izglītības sistēma, kura ietekmē produktivitāti, uzliekot noteiktas prasības, protams, arī savādāka mūzikas uztvere, kuru apzināti vai neapzināti ietekmē klausītājs. Līdz ar to arī mazinās pieprasījums.

Tāpēc komponisti meklē ar vien jaunākas un inovatīvākas metodes, ar kuru palīdzību ieinteresēt klausītāju, dažreiz pat neievērojot izpildītāju. Līdz ar to, ar koncertiskuma principa aizstāšanu, var zaudēt pašu koncertu, kaut vai atstājot tikai tā nosaukumu. Komponisti iet dažādus ceļus žanra traktējumā:

1. koncertā izmanto neakadēmiskās vides mūzikas elementus, tādejādi to padarot saprotamāku plašākam klausītāju lokam (izmantojot gan dažādu žanru, t. sk. džeza vai popmūzikas, elementus, gan jaunu stilistiku, t. sk. jaunās vienkāršības vai polistilistikas ietvaros; izmantojot arī jaunākos mūzikas instrumentus, tai skaitā arī elektroniskos);
2. iet vidusceļu, mēģinot atrast katras puses pozitīvākās īpašības, apvienojot tās, nezaudējot akadēmiskās vides nopietno raksturu. Daļēji pieturoties pie standarta sastāva, arī izmantojot mūsdienu tehnoloģijas mūzikā;
3. strikti nodala šīs divas dažādās puses, principiāli pieturoties pie standarta sastāva.

Līdz ar to veidojas tik liela dažādība koncertžanra izpausmē.

Līdzīgi arī iedalās pianisti pēc saviem mērķiem un prioritātēm. Vairs netiek tik daudz diferencēti pianisti pēc šķirām kā akadēmiskais pianists, džeza pianists utt. Bet, protams, lai gan attīstoties laikam un žanram kā tādām, var konstatēt, ka tomēr liels skaits pianistu pieturas šajā ziņā pie standarta, akadēmiski vēsturiski izveidojušā. To liecina tas, ka vēl ar vien pianistiem repertuārā stingri noturas tādas vēsturiskas vērtības kā Lista, Brāmsa, Šūmaņa, Čaikovska, Rahmaņinova u. c. lielu meistarību

klavierkoncerti. Negribētos kritizēt mūsdienu klavierkoncertu autorus, bet ļoti liels sarakstīto koncertu skaits tiek atskaņots tikai labi, ja pāris reižu. Kam par iemeslu var būt daudz dažādu apstākļu, tai pat skaitā klausītāju atsauksmes.

Negribētos domāt, ka šis žanrs būtu sevi pilnībā izsmēli, tomēr rodas arī daudz būtisku un pozitīvu pavērsienu šī žanra traktējumā. Kaut vai atteikšanās no iepriekšējiem noteikumiem, kas vienmēr vēsturē iezīmējusies ar kā jauna un tik pat svarīga rašanos. Līdz ar lielāku brīvību un dažādību jaunajos darbos, ienāk arī lielāka izvēles iespēja izpildītājiem un dažādākiem sastāviem, kas mūsdienās ir ļoti svarīga iezīme kādas noteiktas virzības noturēšanā.

Izanalizējot šos trīs dažāda rakstura un stila mūsdienu klavierkoncertus un savā ziņā apskatot tos no iepriekšējo laiku (klasicisma, romantisma) principiem, jāsecina, ka daudzi no tiem ir vai nu zuduši vai arī zaudējuši savu lomu koncertžanra uztverē. Piem., koncertiskums, virtuoziāte, solo – *tutti* pretstatījuma princips, koncerta cikliskā uzbūve, dinamiskums, tēlu pretnostatījums, *sacensības* elements utt.

Neraugoties uz iepriekšminēto, tomēr jākonstatē, ka šis žanrs ne tikai, transformējoties, ir zaudējis savas pozitīvās īpašības, bet arī tās ieguvis, piem., tembrālo dažādību, jaunas kompozīcijas tehnikas, jaunus pianistiskos paņēmienus, jaunus uzbūves principus utt. Kas dažbrīd koncerta žanrā tieši ienes svaigu dzirksteli, tie kļūst personiskāki. Līdz ar to var cerēt, ka tuvākajā laikā sagaidāms, kas pavisam negaidīts šī žanra traktējumā un arī varbūt, kas tāds, kas būtu tik pat paliekošs kā iepriekš minētie, ja tā varētu teikt, *lielkoncertu* autori.

Literatūras saraksts

1. Bigar R., Biancolli L. *The Concert Companion. A comprehensive guide to symphonic music.* New York / London: Whittlesey House, 1947. Pp. 627-629.
2. Blūmentāls K. *Raksti par klavierspēles mākslu* (referāta tēzes). Rīga, JVLMA bibl., 1985. (Z-1340)
3. Boitmane A. *Jura Karlsona simfoniskās mūzikas stilistika* (bakalaura darbs). Rīga, JVLMA bibl., 1998. (K 622)
4. Brauns J. *Raksti: Mūzika Latvijā. Studies. Schriften / Sastādītājs un redaktors Mārtiņš Boiko.* Rīga: Musica Baltica, 2002.
5. Csampai A., Holland D. *Der Konzertführer. Orchestermusik von 1700 bis zur Gegenwart.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag GmbH, 1987. S.343-344.
[in Zusammenarbeit mit I. Bürgers]
6. Fūrmane L. *Stila iezīmes latviešu 70. gadu instrumentālajā kamermūzikā* (diplomdarbs). Rīga, JVLMA bibl., 1982. (K 277)
7. Grāvītis O. *Lūcijas Garūtas klavierkoncerts.* - Rīga: LVI, 1956.
8. Hahn C., Hohl S. *Konzertführer. Komponisten und ihre Werke.* - Gütersloh / München: Bertelsmann Lexikon Verlag GmbH, 1997. S.476-477.
9. Hutchings A. *Concerto // The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, edited by Stanley Sadie, executive editor John Tyrell, volume 6, Macmillan Publishers Limited 2001. Pp. 240-260.
10. Kalnciems J. *Pianista ikdienas darbs un radošā atmosfēra klasē.* Rīga, JVLMA bibl., 1986. (Z-1471)
11. Kārklīšs L. *Latviešu simfoniskās mūzikas koncertdzīves sākumi// Latvijas PSR zinātņu akadēmijas VĒSTIS*, 5(370). Rīga: Zinātne, 1978. 66.-83. lpp.

12. Kārklīšs L. *Simfoniskā mūzika Latvijā*. Rīga: Liesma, 1990.
13. Kārklīšs L. *Simfonijas žanra attīstība latviešu mūzikā*. Rīga: Mācību iestāžu metodiskais kabinets, 1983.
14. Kārklīšs L. *Simfoniskie darbi latviešu mūzikā*. – R.: Liesma, 1973.
15. Klāva S. *Ārzemju latviešu koncerts 20. gadsimta 80.-tajos gados* (maģistra darbs). Rīga: JVLMA bibl., 2003.
16. Krasinska L. *Latviešu simfoniskā mūzika 20. gs. 20.-30. gados*. Rīga: Mācību iestāžu metodiskais kabinets, 1983.
17. Krastiņš V. *Jāņa Ivanova klavierkoncerts*. Rīga: LVI, 1960
18. Lūse N. *Atskaņotājmākslinieka prasmju pilnveidošanās studijās augstskolā* (promocijas darba kopsavilkums). Rīga, 2002. (D-801)
19. Lūsiņa I. Juris Karlsons. Anotācija skaņuplatei. Rīga, 1990
20. Marple H. *The World of Music*. Boston: ALLYN and BACON,
21. Martini I. *Koncerta žanrs latviešu mūzikā 60-70. gados* (diplomdarbs). Rīga, JVLMA bibl., 1981. (K 266)
22. Sīpola M. *Latviešu klavierkoncertu tēlaini stilistiskās iezīmes*. Rīga, JVLMA bibl., 1987. (Z1561)
23. Sīpola M. *Latvijas pianisma izglītības sistēma, tās profesionālais un izglītojošais virziens*. Rīga, JVLMA bibl., 1989.
24. Torgāns J. *Mūzika šodien: Apraksti par XX gadsimta mūziku*. Rīga: Zvaigzne, 1983.
25. Torgāns J. *Klavierkoncerta žanra specifikas jautājumi un latviešu klavierkoncerts*// *Latviešu mūzika* (raksti par mūziku XII). Rīga: Liesma, 1977. 110.-132. lpp.
26. Torgāns J. *J. Ivanova instrumentālie koncerti un daži koncerta žanra izpētes jautājumi*// *Latviešu mūzika – '89* (raksti par mūziku XIX). Rīga: Liesma, 1990. 120.-129. lpp.
27. Torgāns J. *Koncertžanra tipoloģijas jautājumi XX gadsimtā*. Rīga: Mācību iestāžu metodiskais kabinets, 1984.
38. Torgāns J. *Instrumentālā koncerta attīstība 70. gados / Materiāls latviešu mūzikas vēsturei*. Rīga, JVLMA bibl., 1983. (Z1092)

29. Torgāns J. *Koncertēšana un koncertiskums (koncerta žanra specifikas jautājumi)* (mākslas zin. dr. disertācija). Rīga, JVLMA bibl., 1987. (Z-1554)
30. Steinberg M. *The concerto. A Listener's Guide*. New York / Oxford: Oxford university press, 1998.
31. Vasiļjeva I. *Dažas latviešu 90. gadu simfoniskās mūzikas tendences, akcenti, dominantes, raksturiezīmes* (maģistra darbs). Rīga, JVLMA bibl., 2001. (KM 167)
32. Vilcāne G. *V. Dārziņa otrais klavierkoncerts kā Latvijas 20.-30. gadu mūzikas un kultūras atspulgs. Īsa koncerta analīze* (bakalaura darbs). Rīga, JVLMA bibl., 1998. (K 594)
33. Zarāne Z. *Alfrēda Kalniņa klavierdarbi* (ievads un I nodaļa). Rīga, JVLMA bibl., 1957. (Z-141)
34. Zāne I. *L. Garūtas klavierkoncerta I daļas redakcija* (aplikatūra, pedalizācija). Rīga, JVLMA bibl., 1979. (Z 779)
35. Zemzare I., Pupa G. *Jauno mūzika pēc divdesmit gadiem*. Rīga: Jumava, 2000. 227. – 255. lpp.
36. Алышванг А. *Проблемы жанрового реализма// Избранные сочинения*, т.1. Москва: Музыка, 1964. С. 97-108.
37. Бобровский В. *Функциональные основы музыкальной формы*. Москва: Музыка, 1978. С. 232-236.
38. Вериня В. *Клавирно-фортепианное искусство Латвии* (диссертация). Ленинград, 1991 (Д 714)
39. Гнилов Б. *Акмеологический шпиль абсолютной музыки / Классико-романтический фортепианный концерт*. Москва: издательство, 2007.
40. Иванов И. *Фортепианное творчество Я. Иванова*. Рига: Методический кабинет учебных заведений, 1981. Rīga, JVLMA bibl., 1981.(Z 889)
41. Кузнецов И. *Фортепианный концерт / К истории и теории жанра/* (автор. дисс.). Москва, 1980.

42. Раабен Л. *Советский инструментальный концерт 1968-1975.* Ленинград: Музыка, 1976.
43. Сипола М. *Латышская фортепианная культура в 20е-30е годы XX века* (диссертация). Вильнюс, 1989.
44. Сипола М. *Особенности стиля фортепианных произведений латышских композиторов: Фортепианный концерт Люции Гаруты.* Рига: Методический кабинет учебных заведений, 1985.
45. Сипола М. *Система пианистического образования в Латвии, ее профессиональная и просветительская направленность.* Рига, JVLMA библи., 1989. (Z 1819)
46. Сипола М. *Фортепианная культура Латвии 20-30 годов XX века* (приложение к диссертации). Вильнюс, 1989.
47. Сипола М. *Развитие фортепианного исполнительства в Латвии.* Рига, JVLMA библи., 1985. (Z 1296)
48. Сипола М. *Проявление национального своеобразия в фортепианной музыке Латвии.* Рига, JVLMA библи., 1983. (Z 1052)
49. Сипола М. *Стилистические особенности музыкального языка фортепианного концерта Л. Гаруты.* Рига, JVLMA библи., 1984. (Z 1253)
50. Сипола М. *Образно-стилистические черты фортепианных вариаций латвийских композиторов.* Рига, JVLMA библи., 1986. (Z 1447)
51. Тайманов И. М. *Концерт для двух фортепиано с оркестром* (автореф. дисс.). Ленинград, 1982.
52. Тараканов Е. *Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке.* Москва: Сов. композитор, 1986.
53. *Теория современной композиции* (отв. редактор В. Ценова). Москва: Музыка, 2007.
54. Холопова В. *Музыкальный тематизм.* Москва: Музыка, 1983.
55. Холопова В. *Фактура.* – Москва: Музыка, 1979.

Citi avoti

56. Intervija ar J. Karlsonu (2008. gada 10. septembrī, ieraksts)
57. *Laodzi* <http://lv.wikipedia.org/wiki/Laodzi> (20.09.2008)
58. Mistika → Sava Ceļa izvēle <http://news.frut.lv/lv/scitech/mystic/13918>
(20.09.2008)
59. *Senās latviešu zīmes*
<http://www.stoneart.lv/index.php?mod=Articles&go=view&a=16> (20.09.2008)

Partitūras

60. Dambis P. Koncerts klavierēm un kamerorķestrim (partitūra). -1987
(Z-1564)
61. Ķepītis J. Koncerts klavierēm. LVK, 1953 (Z-51)
62. Ķepītis J. Bērnu koncerts klavierēm. LVK, 1972-1973 (Z-618)
63. Jermaks R. Koncertino „Do-mi-sol” klav. un kamerorķ. Partitūra un klavieru izvilks. LVK 1977 (Z-745)
64. Dambis P. Koncerts klavierēm un kamerorķestrim (partitūra). (Z-1564)
65. Karlsons J. Koncerts klavierēm un orķestrim Nr. 1. Klavierizvilks, 1988
(Z-1698)
66. Švinka M. Žilinska A. II klavierkoncerts (redakcija). 1984 (Z-1257)

Pielikums Nr. 1 (koncertu grupas)

1.

(Viktors Babins (1908-1972)	Koncerts klav. un orķ.	1928
	Koncerts klav. un orķ.	
	otrā redakcija.	1930)
(Pianists un komponists ASV, bija spiests pamest dzimteni.)		
Jānis Mediņš (1890-1966)	Klavierkoncerts	1932/34
Volfgangs Dārziņš (1906-1962)	1. koncerts klav. un orķ.	1934
	2. koncerts klav. un orķ.	1939
Tāivaldis Ķeniņš (1919)	Klavierkoncerts(<i>e-moll</i>)	1946
Arvīds Žilinskis (1905-1993)	1. koncerts klav. un simf. orķ.	1945/46
Lucija Garūta (1902-1977)	Koncerts klav. un simf. orķ.	1951/55
Jānis Ķepītis (1908-1989)	1. koncerts klav. un simf. orķ.	?
	2. koncerts klav. un simf. orķ.	1953
Jānis Ivanovs (1906-1986)	Koncerts klav. un simf. orķ.	1959
Edmunds Goldšteins (1927-2008)	Koncerts klav. un simf. orķ.	1960
Romualds Grīnblats	Koncerts klav. un orķ.	1963
Alfrēds Tīss (1928-1997)	Koncerts klav. un orķ.	1969
Juris Karlsons (1948)	1. koncerts klav. un kamerorķ.	1974
Ilze Arne (1953)	Koncerts klav. un pūt. orķ.	1977
Edvīns Zālītis (1955)	Koncerts klav. un simf. orķ.	1977
Ilze Arne (1953)	Koncerts klav. un pūtēju orķ.	1977
Arnolds Šturms (1999)	Klavierkoncerts	1982
Juris Karlsons	2. koncerts klav. un simf. orķ.	1983
Arvīds Žilinskis	2. koncerts klavierēm ar orķestri	1984
Ilona Breģe (1959)	Koncerts klav. un stīgu orķ.	1984
Jānis Kalniņš (1904-2000)	Koncerts klav. un kamerorķ.	1984/1985
Pauls Dambis (1936)	Koncerts klav. un kamerorķ.	1987
Ilona Breģe (1959)	1.koncerts klav. un stīgu orķ.	1989
Tāivaldis Ķeniņš	Koncerts klav. sitaminstrumentiem un stīgu orķ.	1990
Pauls Dambis	Koncerts klav., sitaminstr. Un orķ.	1990

Ilona Breģe	2. koncerts klav. un simf. orķ.	1997
-------------	---------------------------------	------

2.

Ruta Vintule (1944)	Koncertino klav. un stīgu orķ.	1969
---------------------	--------------------------------	------

Romualds Jermaks (1931)	Koncertino Do-mi-sol klav. un kamerorķ.	1974
-------------------------	--	------

Aivars Kalējs (1951)	Koncertino klav. un stīgu orķ.	1974
----------------------	--------------------------------	------

Tāļivaldis Ķeniņš (1919)	Mazs koncerts klav. un kamerorķ.	1987
--------------------------	----------------------------------	------

Georgs Pelēcis (1947)	<i>Concertino bianco in C</i> , klav. un kamerorķ.	1990
-----------------------	---	------

Uģis Prauliņš (1957)	<i>Concerto-concertino</i> klav. un stīgu orķ.	2002
----------------------	---	------

3.

Pēteris Barisons	<i>Latvju rapsodija</i> klav. un simf. orķ.	1945
------------------	--	------

Margēris Zariņš (1910-1993)	vāzes – svīta klav. un simf. orķ.	1960
-----------------------------	-----------------------------------	------

Raimonds Pauls (1936)	Rapsodija klav. un vieglas mūzikas orķ.	1964
-----------------------	--	------

Dmitrijs Kuļkovs	Poēma klav. un orķ.	1966
------------------	---------------------	------

Nilss Grīnfelds (1907-1986)	Kapričio klav. un stīgu orķ.	1968
-----------------------------	------------------------------	------

Margēris Zariņš	Concerto grosso klav., čembalo un simf. orķ.	1968
-----------------	---	------

Pēteris Plakidis (1947)	Mūzika klav., stīgu orķ. un timpāniem	1969
-------------------------	--	------

Tāļivaldis Ķeniņš (1919)	Kamerkoncerts klav., flautai, klarnetei un stīgu orķ.	1971
--------------------------	--	------

Agris Engelmanis (1936)	1. Diafonija klav. un simf. orķ.	1972
-------------------------	----------------------------------	------

Tāļivaldis Ķeniņš	Koncerts-fantāzija klav. un orķ.	1974
-------------------	----------------------------------	------

Romualds Kalsons (1936)	Simfoniskās variācijas klav. un simf. orķ.	1978
-------------------------	---	------

Romualds Kalsons (1936)	Simfoniskas variācijas klav. un simf. orķ.	1978
-------------------------	---	------

Agris Engelmanis	2. Diafonija klav. un simf. orķ.	1979
Tālvāldis Ķeniņš	Concerto da camera klav., flautai, klarnetei un stīgām	1981
Andris Vecumnieks (1964)	Koncerts divām flautām, klav. un stīgu orķ.	1985
Egils Straume (1950)	Koncerts alta saksofonam, divām klav. un stīgu orķ. Č+Č (veltīts Černobiļas atomelektrostacijas un Challenger kosmosa kuģa katastrofu upuru piemiņai)	1986
Pēteris Plakidis (1947)	Koncerts balāde divām vijolēm, klav. un stīgu orķ.	1986
Tālvāldis Ķeniņš	Dubultkoncerts vijolei, klav. un orķ.	1987
Ivars Vīgners (1939)	Koncerts elektroklav., diviem ritma grupai un stīgu orķ.	1988
Roberts Liede (1967-2006)	Poēma klav. un stīgu orķ.	1991
Roberts Liede (1967-2006)	Poēma klav. un stīgu orķ.	1991
Georgs Pelēcis (1947)	Koncerts <i>Nevertheless</i> vijolei, klav. un kamerorķ.	1995
Juris Karlsons (1948)	Koncerts simfonija divām klav. un simf. orķ.	2001
Georgs Pelēcis	Divi veltījumi, koncerts divām klav. un kamerorķ.	2003

4.

Pēteris Plakidis (1947)	Koncerts orķ. un klav.	1978
Tālvāldis Ķeniņš (1919)	Koncerts 14 instrumentiem	1982
Rihards Dubra (1964)	<i>Izgaistošo apvāršņu atkļāšana</i> , koncerts orķ. ar klav.	1991
Pēteris Plakidis	<i>Concerto da camera</i> stīgu orķ., klav. un divām aizskatuves vijolēm	1992

Pielikums Nr. 2 (hronoloģia)

30.

Jānis Mediņš (1890-1966)	Koncerts klav. un orķ.	1932/34
Volfgangs Dārziņš (1906-1962)	1. koncerts klav. un orķ.	1934
	2. koncerts klav. un orķ.	1939

40.

Pēteris Barisons	<i>Latvju rapsodija</i> klav. un simf. orķ.	1945
Tāļivaldis Ķeniņš (1919-2008)	Klavierkoncerts (<i>e-moll</i>)	1946
Arvīds Žilinskis (1905-1993)	1. koncerts klav. un simf. orķ.	1945/46

50.

Lucija Garūta (1902-1977)	Koncerts klav. un simf. orķ.	1951/55
Jānis Ķepītis (1908-1989)	1. koncerts klav. un simf. orķ.	?
	2. koncerts klav. un simf. orķ.	1953
Jānis Ivanovs (1906-1986)	Koncerts klav. un simf. orķ.	1959

60.

Edmunds Goldšteins (1927 - 2008)	Koncerts klav. un simf. orķ.	1960
Mārgēris Zariņš (1910-1993)	<i>Grieķu vāzes</i> – svīta klav. un simf. orķ.	1960
Raimonds Pauls (1936)	Rapsodija klav. un vieglas mūzikas orķ.	1964
Romualds Grīnblats	Koncerts klav. un orķ.	1963
Jānis Ķepītis (1908-1989)	simf. svīta klav. un orķ. <i>Zvejnieku ciemā</i>	1965
Dmitrijs Kuļkovs	Poēma klav. un orķ.	1966
Nilss Grīnfelds (1907-1986)	Kapričio klav. un stīgu orķ.	1968
Mārgēris Zariņš	<i>Concerto grosso</i> klav., čembalo un simf. orķ.	1968
Alfrēds Tīss (1928-1997)	Koncerts klav. un orķ.	1969
Pēteris Plakidis (1947)	<i>Mūzika</i> klav., stīgu orķ. un timpāniem	1969
Ruta Vintule (1944)	Koncertino klav. un stīgu orķ.	1969

70.

Tāļivaldis Ķeniņš (1919)	Kamerkoncerts klav., flautai, klarnetei un stīgu orķ.	1971
Agris Engelmanis (1936)	1. <i>Diāfonija</i> klav. un simf. orķ.	1972
Romualds Jermaks (1931)	Koncertino Do-mi-sol klav. un kamerorķ.	1974
Aivars Kalējs (1951)	Koncertino klav. un stīgu orķ.	1974
Juris Karlsons (1948)	1. koncerts klav. un kamerorķ.	1974
Tāļivaldis Ķeniņš	Koncerts-fantāzija klav. un orķ.	1974
Ilze Arne (1953)	Koncerts klav. un pūt. orķ.	1977
Edvīns Zālītis (1955)	Koncerts klav. un simf. orķ.	1977
Pēteris Plakidis (1947)	Koncerts orķ. un klav.	1978
Romualds Kalsons (1936)	Simfoniskās variācijas klav. un simf. orķ.	1978
Agris Engelmanis	2. <i>Diāfonija</i> klav. un simf. orķ.	1979

80.

Tāļivaldis Ķeniņš	<i>Concerto da camera</i> klav., flautai, klarnetei un stīgām	1981
Tāļivaldis Ķeniņš (1919)	Koncerts 14 instrumentiem	1982
Arnolds Šturms (1999)	Koncerts klav. un orķ.	1982
Juris Karlsons	2. koncerts klav. un simf. orķ.	1983
Arvīds Žilinskis	2. koncerts klavierēm ar orķestri	1984
Ilona Breģe (1959)	Koncerts klav. un stīgu orķ.	1984
Jānis Kalniņš (1904-2000)	Koncerts klav. un kamerorķ.	1984/1985

Andris Vecumnieks (1964)	Koncerts divām flautām, klav. un stīgu orķ.	1985
Egils Straume (1950)	Koncerts alta saksofonam, divām klav. un stīgu orķ. Č+Č (vēlfīts Černobiļas atomelektrostacijas un Challenger kosmosa kuģa katastrofu upuru piemiņai)	1986
Pēteris Plakidis (1947)	Koncerts balāde divām vijolēm, klav. un stīgu orķ.	1986
Tālivaldis Ķeniņš	Dubultkoncerts vijolei, klav. un orķ.	1987
Pauls Dambis (1936)	Koncerts klav. un kamerorķ.	1987
Tālivaldis Ķeniņš (1919)	Mazs koncerts klav. un kamerorķ.	1987
Ivars Vīgners (1939)	Koncerts elektroklav., diviem ritma grupai un stīgu orķ.	1988
Ilona Breģe (1959)	1.koncerts klav. un stīgu orķ.	1989

90.

Georgs Pelēcis (1947)	<i>Concertino bianco in C</i> , klav. un kamerorķ.	1990
Tālivaldis Ķeniņš	Koncerts klav., sitaminstr. un stīgu orķ.	1990
Pauls Dambis	Koncerts klav., sitaminstr. un orķ.	1990
Roberts Liede (1967-2006)	Poēma klav. un stīgu orķ.	1991
Rihards Dubra (1964)	<i>Izgaistošo apvāršņu atklāšana</i> , koncerts orķ. ar klav.	1991
Pēteris Plakidis	<i>Concerto da camera</i> stīgu orķ., klav. un divām aizskatuves vijolēm	1992
Georgs Pelēcis (1947)	Koncerts <i>Nevertheless</i> vijolei, klav. un kamerorķ.	1995
Ilona Breģe	2. koncerts klav. un simf. orķ.	1997

2000.

Juris Karlsons (1948)	Koncerts simfonija divām klav. un simf. orķ.	2001
Uģis Prauliņš (1957)	<i>Concerto-concertino</i> klav. un stīgu orķ.	2002
Georgs Pelēcis	<i>Divi veltījumi</i> , koncerts divām klav. un kamerorķ.	2003