

A man with glasses and a dark jacket is sitting on a wooden boardwalk path in a forest. He is looking upwards and to the right. The path is made of light-colored wooden planks and is surrounded by tall, dry grass. The background is a dense forest of trees, with some trees in the foreground having yellowish-green foliage. The lighting is soft and natural, suggesting a late afternoon or early morning setting.

Rihards Dubra

Symphony No. 2
Mystery of His Birth

Liepāja Symphony Orchestra

SKANI

Rihards Dubra (1964)

Symphony No. 2 (2015)

1. Visio / 13:22
2. Cantus / 11:45
3. Et vidi... / 11:41

4. Mystery of His Birth (2014) / 11:19

TT: 48:07

Liepāja Symphony Orchestra
Conductor Atvars Lakstīgala
Ēriks Kiršfelds, cello (4)

Recorded live at: The Great Amber Concert Hall, Liepāja
Sound engineer: Normunds Slava
Editing, mixing, mastering: Normunds Slava
Booklet text: Dāvis Eņģelis
English translation: Amanda Zaeska
Photos: Jānis Porietis
Design: Gundega Kalendra, Raugs.eu
Executive producer: Egīls Šēfers
© Liepāja Symphony Orchestra, 2015
© LMIC/SKANI 080, 2020
Buklets latviski/booklet in english
skani.lv





In order to create real and genuine art, a person must sacrifice something – whether time (both his own and the time he devotes to his loved ones), potential life opportunities, strength, emotions or health – because nothing comes from nothing, and because creation without sacrifice only leads to destruction...

I have left something of all of that in most of my compositions. That is why each new composition seems harder and harder to write, the work is slower and slower...

I should feel a little sad, but in fact I am happy, because I know that the things I have left in my music can be passed on to and be used by the people who listen to it. For many, it is an opportunity to recharge, so to say...

Both my *Symphony No. 2* and *Mystery of His Birth* are compositions in which I have left very much of myself...

I will be happy if this music helps someone to persevere and overcome, to gain peace of mind, to understand something of the mystical, to make the pleasant discovery that nothing is ever the end, that there is always something more...

Rihards Dubra

A CONVERSATION WITH COMPOSER RIHARDS DUBRA

I wanted to begin this conversation with a thought by Felix Mendelssohn. He wrote in a letter once that while so much needs to be said about music, so little is in fact said about it. He believed that words serve music poorly, and if they did serve music well, there would be nothing more in music for him to do. Do you share the same view as Mendelssohn?

I think I could agree with that, and I'm not the first to do so. Composer Juris Karlsons always says that if a composition is described with words before the concert, the composition dies. And, because I'm a student of Karlsons – and I'll be presumptuous and say also a friend – I probably agree as well.

Because I've always believed that each and every form of art is unique and special, and maybe there are situations when one of those forms should be explained with the help of another form, but, despite the fact that it's so popular nowadays, it should not be done regularly. I've especially noticed that in England, where artists – even serious musicians – talk very much with the audiences at their concerts. At moments like that I feel a little provincial, as if I were being regarded as a bit of a fool who isn't able to enjoy music, who's trying to understand on his own what the composer wanted to express. But I think music has to speak for itself.

Could this mean that at times when you are forced to say something about music – such as right now – you carefully think about the words you use?

Yes, more or less. When I talk about compositions, I don't want to go on and on, explaining everything in detail. I like to leave some room for surprise for the listener. That's the wonderful thing about music – we can each listen to one and the same thing and yet experience it differently. In music, too, plenty of compositions have titles that don't really explain anything. In any form of art, the title of a work throws out an idea but does not explain it in full. The listeners or viewers or readers must experience it for themselves.

What do you think the word 'symphony' can give the modern listener? Before the premiere of the Symphony No. 2, you said that your professor Ādolfs Skulte wrote his second symphony as a middle-aged man. How do you think the symphony genre has changed since then? What can a composer say with it?

I've always believed that the symphony genre is one of the summits, an opportunity for the composer to express himself to the fullest. Not only in the literal sense of writing forty minutes of music for a large ensemble, but also purely in the ideological sense. The ideological content must be nurtured within oneself and maintained richly and grandly. Actually, I don't think a symphony should speak about small, everyday things and issues; it should speak of global, fundamental and substantial things. Only then does it justify the name 'symphony'. It must be something serious.

Since the days of Haydn, we see that the number of works that composers have written over the course of their careers has decreased as we get closer to the present day. But this shows that the compositions in the symphony genre have grown in size and volume, in the weight of their ideas and in many other aspects.

Do you think a lighter, less serious symphony is not worthy of attention?

No, I wouldn't say that it's not worthy of attention. But I don't think it corresponds to the symphony genre.

So, a symphony demands delving deeper?

Delving deeper, and also volume – volume in all senses, including the size of the orchestra. If we write a symphony for a smaller ensemble, we might as well call it a sonata or quintet. After all, they're all compositions of the sonata form, starting from sonatas for a solo instrument all the way up to large chamber ensembles. But we ought to give it a different name. A symphony is a sonata-form composition, but for a large orchestra.

But the springboard of ideas and thoughts, can't that be applied to all music? Say, I immersed myself in a symphony for two years, now it's time to relax and write something less serious. Of course, I'm oversimplifying it, I know.

One does need balance, yes. One cannot continuously write symphonies. When I finished the Symphony No. 2, however, I was on a roll and felt that I could begin writing a third symphony right away.

Did you already have specific ideas?

Yes, and I still have them. I've written about three minutes worth of material. But I realised quite quickly that I'm not a robot and that my brain wanted something different. I do, in fact, like balance. I've written all sorts of compositions in these past five years since I finished the Symphony No. 2. From a few smaller, lighter pieces to a couple a more substantial oratorios. Also an opera.

You wrote the Symphony No. 2 and Mystery about five years ago. Is that enough time for you to "see it with new eyes", to hear something new in it? Can it be seen as slice of a certain time, a benchmark of sorts?

I have a hard time with things like this. There are compositions that I consider successes, and there are compositions I consider completely good enough, professionally written, but nothing special.

You do not rework your compositions later?

No, I don't rework them. But what I wanted to say is that my feelings remain the same, even when I look at or listen to my compositions later. The things that seemed logical and successful back then still seem so to me now. There are some compositions that I've been required to write and everything is fine with them technically, but perhaps I didn't have the brightest spark in my mind at the time. Sometimes composers are craftsmen required to perform a task.

There were certain things Ādolfs Skulte drilled into my head that he thought all professional composers should know and do. And I mostly follow that advice, because he was a very intelligent man.

One thing he said: you can work on and tweak your composition as much as you want. You can rewrite it and overhaul it completely, but there comes a point when you have to say stop. The moment you've finished it and given it to the performer, it's over – it's your own kitchen, and no one else needs to see the mess you have in there. It's considered bad practice to be still correcting the score during rehearsals. You've got to know your profession well enough to not be writing in the wrong ranges for instruments. In other words, once the piece has been given to the performers, the composer can't touch it anymore. Skulte also added: if anything sounds bad or wrong, let that be a shameful lesson to never do so again.

Is there any other wisdom Skulte taught you that you still adhere to today?

Quite a few things. We had a close relationship. Lessons with him felt like a visit with my grandfather; we would talk about a lot of things that had nothing to do with music. We were both big fans of cars, and so we talked about cars a lot. After all, he was a technical person – he had initially trained as an engineer.

Skulte talked a lot about instrumentation and about technical principles that really work. His advice can be adapted in all sorts of ways, for example, by choosing different instruments or a more modern sound, but you don't need to reinvent the bicycle. Those principles still work. He knew and understood a lot, perhaps also heard things differently, because he had so-called color hearing, or synesthesia.

This conversation is mainly about symphonic music, so let's talk a bit about details. For example, about Rihards Dubra's "symphonism", or his understanding of symphonism. Perhaps we can begin with melody. How important is melody to you?

I'm fairly old-fashioned in this sense, and melody, or at least the afterglow of melody,

appears in almost all of my compositions. It's a distinguishing trait of mine. Perhaps it also describes a way of thinking. Because even when I'm thinking about things other than music, I always have some kind of main thought running through my mind, and it behaves kind of like a melody. Then later I can develop it or take it apart or otherwise work with it. It might even get lost in the instrumentation.

The great textbook of composition analysis states that melody is the main content-bearing element in music. At least that's what was written in the old books. When I was a student, that was the first sentence about melody, or the main expresser of a theme. But now the thinking has changed, and melody can be understood in different ways. If we consider that in polyphony every individual voice can be developed not only according to a single linear theme but as a whole layer, then we can think similarly of a melody – that it can be a whole separate layer. And that's what I usually do.

Based on the melodies you write, including those for symphony orchestra, can one assume that you have experience in singing early music? Does this affect the intervals you choose?

Yes, that is so. In fact, it's one of the main techniques I use when developing a melody or melody-like structure. I'm very fond of early music. And yet I see in myself a strange development towards the more modern day. The techniques and intervals I usually choose now are already from the Baroque period. I also play around with a variety of things regarding instrumentation that are typical of the Baroque era. Of course, I use them as colour.

I also like stylisation. Gregorian-type themes show up here and there in my compositions. They're never direct quotes; instead, they're stylised themes that I've composed anew but which nevertheless adhere to all the rules of Gregorian style.

But what you said regarding melodies and the Baroque – does that also apply to the intervals in your music?

Generally, yes. I'm one of those strange guys whose favourite Baroque composer isn't Bach but Handel. I love the joy and spark in his music. Actually, if you study it closely, you'll find that his harmonic language is not as simple as it first sounds. That's another thing I try to do, and I assume no one has studied it. Namely, writing very complex harmony so that it sounds simple. Making a completely illogical transition from one complex chord to another in a way that nevertheless makes the voice-leading closely related and slide easily from one chord to the next. I really enjoy these technical games with harmony. Probably also because that's what I teach at school.

That's one of the most important aspect for me, especially if I'm writing for symphony orchestra. Then these harmonic games become especially alluring, because you've also got each instrument with its own timbre. The arrangement of the timbres and instruments very often allows you to transition from one chord to another in a way that at first seems completely illogical.

Now and then I use the twelve-tone technique, but I use it in this same way, so that the result sounds quite melodic. When I feel like playing around, I try to build a twelve-tone melody so that it doesn't sound like a twelve-tone melody. I do that with a lot of things.

You're already talking about timbres, but it's clear that your symphonic music also contains a unique timbral style, which any listener familiar with your music can recognise. But it certainly hasn't developed in a single day.

No. I think it goes back to studying under Adolfs Skulte. It's something we talked about a lot – what goes together well with what, which instrument groups can be enhanced by another instrument in such a way that the group is highlighted spatially but the listener cannot hear that the group is being helped by another instrument. Those are all professional secrets. But Skulte talked to me very much about such things. Over the course of my career I've discovered similar techniques in which, by adding one or another instrument, it's possible to achieve a particular effect, and it seems that the instrument group itself is producing it, instead of being helped by another instrument.

This minimal amount of timbre really enhances something, makes it brighter...or, on the contrary, dulls it.

When listening to a composition, there's sometimes an impression of just an overall sound, or meta-sound, because you can't understand what combination of instruments or registers is producing that particular sound. For example, the second movement of the Symphony No. 2, which begins with an oboe and English horn and then the flutes join in.

The second movement is basically variations. But it's only three variations on my absolutely undistinguished little choral song, which was written for the liturgy. The melody is even a bit recitative, with a small culmination-like explosion at the end. But you hardly notice its presence, maybe only at the beginning. In the initial exposition, it's polyphonically diffused in the string instrument group. The first and second violins and viola play it the whole time with a slight delay. If you listened to each instrument individually, you'd recognise the melody. In this case, it's most likely referred to by the double basses, the low-pitched points and the harmonic change, but quite modestly. I've even had to decipher the melody for people who've sung it before. And then they say, "Really, that's the song!" I was interested in hiding it inside the music. That's why the second movement is called "Cantus".

But listen to yourself: an undistinguished little choral song, and yet 'cantus' is a very polysemantic word. So my first thought is that it makes this movement of the symphony more complex than it at first seems.

Yes, that's the way it is. Here I was interested in adapting something simple to this weighty, significant concept of 'symphony', or symphony movement.

I'm going to jump back a little bit. You said "the intervals I choose". To what extent do you choose them, or do you hear them instead?

There are things that I choose, for example, an interval that I'm very fond of and which, quite unlike myself, I've borrowed from Bach – the diminished seventh. I also enjoy descending leaps of sevenths, for example, this sort of leap suddenly appearing in an otherwise logical tune. That could be one characteristic trait of my music. I actually quite like large descending intervals like that. These leaps occur at the moment a melody is ascending, and its logical movement would be upward. But the leaps never happen by themselves; they're always based on the harmony and where this particular musical colour is needed.

The end of the first movement of the Symphony No. 2 immediately comes to mind, where the ascent with an abrupt fall. Do ascents and falls like these come from your sense of drama?

Probably from my essence as a person. With my not so typically Latvian character and slight admixture of Polish blood, I'm the kind of person who has such highs that he can barge through a concrete wall and whose subsequent periods of relaxation and slackening are like nosedives. But they're not depressive falls – I'm not a depressive person at all. The fact that I make music in such a way is just a part of my essence. Almost like waves. That's the way I am.

Those waves you mention call to mind spontaneous unpredictability. How much do you plan out the musical drama before writing down the music?

Drama is the most important thing when writing a composition. I plan and develop and think a lot about the drama. What will happen, how it will develop, and at which moment. Naturally, though, the writing process sometimes pulls me in and makes corrections that I haven't planned. Then, if they're acceptable to me, I replan the composition so that I can incorporate the new material into the general drama so that it helps instead of hinders the development.

And what do you say about a technique like ostinato, which often appears in your music? *Mystery* immediately comes to mind, which has a slow, flowing orchestral background for the violins and woodwinds when the cello first presents the thematic

material. I feel like this technique changes my perception about the amount of time I've been listening to this work. In a way, it manipulates one's sense of time.

Generally, I think that the creation of art means manipulating time. Regarding *ostinato*, I used it a lot more in the past. Maybe because at age sixteen I wanted to be a heavy metal singer. Thank God, that didn't work out. At seventeen and eighteen, though, I was seriously into art rock.

Ah, music that's full of adventure.

Everything from Yes, which was a very popular group at the time, all the way to Gentle Giant, a group that I always found very surprising. When you listen to their albums, you sometimes get the feeling that there's a total lack of connection, but if you watch them on film, you see that they're able to play it perfectly in concert, too, down to the very last note. It's quite admirable. It sometimes seems that there are metre changes every single measure, and only in increments of a sixteenth note.

Has anything of that listening experience in your youth made it into the music you compose today?

Yes, definitely. Nothing that has formed us can ever be erased. I don't deny that my art rock-listening days have left a certain mark on my music. I use similar elements here and there. But the *ostinato*, which appears less and less in my music now, is actually from a different period – the late 1980s and early 1990s – from my once almost overwhelming obsession with American minimalism. Glass, Adams, maybe not so much Reich. I was enthralled by the symphonic works of Adams.

Also Riley? La Monte Young?

Very simply, those were the recordings we could get at that time; the music wasn't that freely available yet. I ventured to write a pile of almost copied compositions, but even today I still don't want them performed. Even though I had already graduated from the academy, they were nevertheless like practice pieces. I was composing and trying to understand what was useful to me from all of that music, what I could learn from it. I think that the *ostinato* comes from that period.

You said that you're using *ostinato* less nowadays. But nature abhors a vacuum; something must come in its place. What is this something?

I don't know. Thick chords polyphonically drawn out in long notes creating a background of sound – *ostinato* is background, after all.

As in *Mystery*?

I'd say that *Mystery* is a small example of the stage in my career that has now begun. *Ostinato* appears here and there in the chords, but in a fragmented way. It's not consistent.

More difficult to discern?

It is discernible. My experience with Gentle Giant, though, is probably more noticeable in the rhythms. I usually supplement the *ostinato* with a little note at the end so that it doesn't end up so square, so directly perceivable. I always need a pulse, a nerve of some sort. Maybe that comes from my essence as well.

If I may, a bit more about drama and titles. You've said that the third movement of the *Symphony No. 2* has a few impulses from the *Book of Revelation*.

Basically for the whole symphony. If we take the New Testament, *Revelation* is my favourite book in it. And precisely because it has so much mysticism in it. I really like mysticism as a phenomenon; I like things I cannot immediately explain, I like finding the nuance in them, I like trying to imagine what it might have meant. I've been like that since I was a child. For quite some time, I grew up as an only child in the countryside, and I could spend hours and hours lying in the grass and looking at what goes on between the blades of grass. I would imagine the craziest things. I still read fairy tales. I like it when completely unexplainable things are placed in a normal environment, as if

tamed, and it feels like that's the way it should be, and you assume that it works even though in reality it wouldn't be possible.

Returning to the third movement of the *Symphony No. 2*. The music is impetuous, sometimes perhaps even ominous or lashing.

That's what the texts are like in the *Book of Revelation*. It tells about very grave, difficult things. There's a reason the book is called *Apocalypse*; it contains images that we couldn't even imagine in our worst nightmares. I haven't touched those very much, because another thing I don't like is destruction. I completely distance myself from works of art that are destructive. For example, I never watch horror films. The problem is the way in which my imagination works. If I'm looking at a work of art, I'm inside of it; if I watch a film, I'm one of the characters. I can't turn off that part of me. So I distance myself from works that continually cultivate evil, without any purpose, without a ray of hope at the end. I can't be around evil for lengthy periods of time; I need something good.

That's why I've outlined a couple of apocalyptic scenes in the symphony, but, seeing as I'm an optimist, the great majority of my compositions end on a positive note.

But that major chord you finish the symphony with – there's still a tom-tom or gong resounding there.

That's the final warning. Everything ends hopefully, on a major chord, and the tom-tom is there with that same thought, that everything is light and beautiful. But we still have so much we need to go through. It's like a small warning: stop, you must still be careful!

That's also how I interpreted it. Because in the context of the third movement, that major chord is there like the major chord in Schumann's "Ich Grolle Nicht". And maybe, like Hieronymus Bosch, you're watching the madness of the world, and at the end you realise that you have nothing more in your power than to lower the curtain with a thud.

More like I see how it might happen – end positively, that is. But we need to think about what we're doing. It's more like a warning. When you've already sunk into that dreamy euphoria and are gazing into the sunny distance, and then someone returns you to reality.

If we associate the theme of destruction and evil with music, we automatically want to talk about scherzo-like images and symbols of evil that Shostakovich encoded in his music. Do you think destruction is even possible in music? Ideally, maybe music is the opposite of destruction?

I think destruction is possible in music. I'm quite convinced that, if I really wanted to and tried to, I could write an absolutely destructive composition.

Can you imagine what it would sound like?

Not the exact notes. But I can imagine what it would feel like to listen to such music. Because when I listen to music, the first thing I often perceive is a feeling. Sometimes I play the keyboard for hours and hours without a specific goal in mind, just looking for a feeling. And when I've captured a feeling, then I can start adding notes to it. I can imagine an unpleasant feeling quite well, quite specifically. But it's also clear that, when writing destructive music, one of the main things I'd work with would be drama.

So, drama is important in order to embody any kind of feeling in a temporal art.

Yes, I believe so. There's a drama that winds through everything in life as well. And we sometimes have a strong influence on it, even if we don't think we do.

Dāvis Engēlis
English translation: Amanda Zaeska

Lai radītu īstu un patiesu Mākslu, cilvēkam kaut kas ir jāziedo – gan savs laiks, gan laiks, kas domāts saskarsmei ar līdzcilvēkiem, gan daļa potenciālu dzīves iespēju, gan daļa spēka, jūtas un arī daļa veselības, jo nekas nerodas no nekā, jo, no radīšanas neziedojot, rodas tikai destrukcija...

Lielākajā daļā savu darbu esmu katreiz kaut no tā visa atstājis. Tādēļ ar katru jaunu darbu rakstīt paliek it kā grūtāk, darbs notiek lēnāk un lēnāk...

Vajadzētu būt mazliet skumji, bet ir prieks, jo zinu, ka to, ko mūzikā esmu atstājis es, varēs saņemt un lietot tie, kas to klausīsies, tā būs iespēja daudziem, ja var tā sacīt, uzlādēties...

Gan mana Otrā simfonija, gan *Mystery of His Birth* ir skaņdarbi, kuros esmu atstājis ļoti daudz...

Priecāšos, ja kāds spēs ar šīs mūzikas palīdzību pārdzīvot un iegūt sirdsmieru, saprast kaut ko no nesaprotamā, atklāt, ka ir jauki apzināties, ka viss nekad nav viss, ka vienmēr ir kaut kas vēl....

Rihards Dubra



SARUNA AR KOMPONISTU RIHARDU DUBRU

Vēlējos sākt sarunu ar vienu Fēliksa Mendelszona domu. Viņš vēstulē rakstīja, ka tik daudz kas būtu jāpasaka par mūziku, bet tik maz kas patiesībā ir pateikts. Viņš saka, ka vārdi šim mērķim kalpo visai slikti, un, pat ja kalpotu labi, tad viņam mūzikā vairs nebūtu ko darīt. Sakiet, vai šajā ziņā jūs esat domubiedrs Mendelszonam?

Domāju, ka varētu tam piekrist, un es neesmu pirmais. Komponists Juris Karlsons vienmēr saka, ka tajā brīdī, kad skaņdarbs pirms koncerta tiek paskaidrots ar vārdiem, mūzika mirst. Tā kā esmu arī Jura Karlsona skolnieks, atļaušos būt arogants un teikt – arī draugs –, tad jā, es droši vien piekritu.

Jo man vienmēr šķietis, ka ik mākslas veids ir savdabīgs un īpašs, un varbūt ir situācijas, kad kādu no tiem vajadzētu paskaidrot ar citas mākslas palīdzību, bet tas nebūtu jādara konsekventi, neskatoties uz to, ka mūsdienās tas ir populāri. Sevišķi esmu to ievērojis Anglijā, ka mākslinieki, pat nopietni mūziķi savos koncertos ļoti daudz runā, sarunājas ar publiku. Tādos brīžos es sajūtos mazliet laucinieciski, it kā mani uzskatītu par muļķi, kas nav spējīgs baudīt mūziku, mēģināt pats saprast, ko autors ir vēlējis pateikt. Man šķiet, ka mūzikai ir jārunā pašai.

Vai no tā izriet, ka brīžos, kad kāds jūs tomēr piespiež kaut ko pateikt par mūziku, kā, piemēram, šajā brīdī, jūs rūpīgi apdomājat vārdus, ar kuriem runāt par savu mūziku?

Vairāk vai mazāk, jā. Runājot par skaņdarbiem, man negribas visu smalki izstāstīt, izplūst niansēs, gribas atstāt klausītājam pārsteiguma momentu. Tā ir mūzikas brīnišķā īpašība, ka mēs vienlaicīgi varam piedzīvot vienu un to pašu, un tomēr atšķirīgi. Arī mūzikā ir pietiekami daudz nosaukumu, kas neko precīzi nepaskaidro. Jebkurā mākslas veidā darbam ir nosaukums, kas pasviež ideju, bet neizstāsta visu. Tas ir jāpiedzīvo pašam.

Ko mūsdienu klausītājam, jūsuprāt, var sniegt vārds “simfonija”? Pirms Otrās simfonijas pirmatskaņojuma teicāt, ka jūsu profesors Ādolfs Skulte uzrakstīja savu Otro simfoniju pusmūžā. Kā jums liekas, kā pa šo laiku ir mainījies simfonijas žanrs? Ko ar to iespējams pateikt?

Mans uzskats par šo žanru vienmēr bijis tāds, ka tā ir viena no virsotnēm vai komponista iespējām izpausties kā maksimālistam. Ne tikai tiešā nozīmē – rakstīt 40 minūšu ilgu mūziku lielam sastāvam –, bet arī tīri idejiski. Idejiskais saturs ir sevi jāaudzina un jāuztur bagātīgs un liels. Patiesībā simfonija manā uztverē nedrīkstētu runāt par sīkām, ikdienišķām lietām, tai būtu jārunā par ko globālu, vispārnozīmīgu. Tad tā attaisno šo nosaukumu. Tam ir jābūt kaut kam nopietnam. Ja atskatāmies uz Haidnu, tad mūzikas daudzums, ko cilvēki ir uzrakstījuši, tuvojoties mūsdienām, paliek aizvien mazāks. Tas patiesībā liecina par to, ka šī žanra skaņdarbi aug apjomā, idejas smagumā un daudzās citās lietās.

Tad tāda nenopietna simfonija jums nešķiet uzmanības vērtā?

Nē, es neteiktu, ka skaņdarbs nebūtu uzmanības vērts. Es neuzskatu, ka tas atbilst simfonijas žanram.

Tātad simfonija pagēr iedziļināšanos?

Iedziļināšanos un apjomu – visādā, tostarp orķestra sastāva ziņā. Ja rakstām simfoniju mazam sastāvam, tikpat labi varam to saukt par sonāti, kvintetu. Tie tomēr ir sonātes cikla skaņdarbi, sākot no sonātes instrumentam solo līdz lielākiem kameransambļiem. Tad mēs to varam dēvēt savādāk. Simfonija ir sonātes cikla skaņdarbs, bet liela apjoma.

Vai idejas un domāšanas atspērienu, vai to nevar attiecināt uz visu mūziku? Sak, divus gadus iedziļinājos simfonijā, tagad laiks atpūsties un uzrakstīt kaut ko mazāk nopietnu. Es, protams, ļoti vienkārsoju.

Ir vajadzīgs arī līdzsvars. Nevar nepārtraukti rakstīt simfonijas. Kad pabeidzu Otro simfoniju, biju diezgan ieskrējies un jutu, ka varētu uzreiz sākt rakstīt Trešo.

Konkrētas idejas?

Jā, man tās joprojām ir. Trīs minūšu apjomā kaut kas ir uzņemts. Bet es diezgan ātri sapratu, ka neesmu robots un manas smadzenes vēlas kaut ko citu. Man vispār patīk līdzsvars. Šo piecu gadu laikā, kopš tapusi Otrā simfonija, ir sarakstīti visādi darbi. No dažiem nenopietniem darbiņiem līdz pāris lielākām oratorijām. Arī opera ir tapusi.

Otrā simfonija un “Mistērija” tapušas aptuveni pirms pieciem gadiem. Vai pieci gadi ļauja uz šo mūziku jums paskatīties no malas, saklausīt tajā ko jaunu? Vai to var uzskatīt par laika nogriezni atskaitei?

Man ir diezgan grūti ar šādu lietu. Ir darbi, par kuriem es atzīstu, ka tie ir izdekušies. Ir darbi, kas ir absolūti normāli, ir profesionāli uzrakstīti, bet nav nekas īpašs.

Tad jūs ar laiku neuzlabojat savus opusus?

Es tos vispār neuzlaboju. Bet ko es vēlējos teikt: pēc kāda laika, paskatoties uz šiem darbiem, sajūta ir tā pati. To, kas man ir šķitis sakarīgs un veiksmīgs, es arī pēc laika uzlīdzkoju kā tādu pašu. Ir darbi, kurus kādā brīdī vajadzēja komponēt, un tehniski viss ir kārtībā, bet rakstot prātā ne vienmēr ir bijusi spožākā dzirksts. Dažbrīd mēs esam amatnieki, kuriem jāpilda kāds uzdevums.

Ir lietas, ko man Ādolfs Skulte iedzina galvā kā ar āmuru, kas, viņaprāt, profesionālam komponistam ir jāņem vērā. Es tam diezgan sekoju, jo viņš bija gudrs vīrs.

Viena lieta, ko viņš teica, ka vari ņemties ap savu skaņdarbu, cik gribi. Vari uzlabot, pārtaisīt, bet vienā brīdī ir jāpasaka ‘stop’. Līdzko esi to pabeidzis un atdevis izpildītājam, tad viss, tā ir tava virtuve, kas nevienam nav jāredz. Un tas ir sliktais tonis mēģinājumos labot partitūru. Arī tik daudz ir jāpārzina sava profesija, lai nerakstītu instrumentiem nepareizos diapazonos. Vārdusakot, tajā brīdī, kad skaņdarbs atdots izpildītājam, autors vairs nedrīkst nekam ķerties klāt. Un Skulte piebilda – ja kaut kas skanēs šķērsām, lai tas ir kārtīgs kauns pašam turpmāk tā nedarīt.

Vai ir vēl kāds Ādolfa Skultes dots princips, pie kura jūs pieturaties?

Es domāju, ka ir diezgan daudz tādu lietu. Mums bija tuvas attiecības, es gāju pie viņa uz nodarbībām kā pie vectēva, runājām par daudz ko tādu, kas neattiecas uz mūziku. Abi bijām pamatīgi autofani, un tas veidoja lielāko daļu mūsu sarunu. Galu galā viņš bija tehnisks cilvēks, viņa pirmā izglītība ir inženieris.

Viņš daudz stāstīja par instrumentāciju, tehniskiem principiem, kas tiešām strādā. To var visādi pielāgot, izvēloties citādus instrumentus, mūsdienām raksturīgāku skanējumu, bet nav jāizgudro velosipēds no jauna. Principi joprojām strādā. Viņš bija cilvēks, kas zināja un saprata daudz, varbūt arī dzirdēja lietas citādāk, jo viņam bija krāsu dzirde.

Šīs sarunas kodolā ir simfoniskā mūzika, tāpēc mēs varētu parunāt par detaļām. Par to, kas ir Riharda Dubras simfonisms vai izpratne par simfonismu. Varbūt varam sākt ar melodiju. Cik nozīmīga jums ir melodija?

Šai ziņā esmu pietiekami vecmodīgs cilvēks, un melodija vai vismaz melodijas atblāzmas ir pamatā visos manos skaņdarbos. Tas ir mani pašu raksturojošs lielums. Varbūt tas arī raksturo domāšanas veidu. Jo, kad domāju par citām lietām, ne tikai par mūziku, vienmēr ir kāda galvenā doma, pat sadzīvē, kas spēlē melodijas lomu. Pēc tam es to varu apspēlēt, izjaukt, noārdīt. Tā var pazust instrumentācijā.

Skaņdarba analīzes grāmatā rakstīts, ka melodija ir galvenais saturu nesošais elements. Tā tas bija senās grāmatās. Bet, kad mācījies skolā, tas bija pirmais teikums par melodiju vai galveno tematisma izteicēju. Domāšana ir mainījusies, melodiju var saprast dažādi. Ja polifonijā uzskatām, ka daudzbalzībā ik balsi var veidot ne tikai vienlīnēra tēma, bet vesels slānis, tad līdzīgi varam domāt arī par melodiju – ka tas var būt atsevišķs slānis. Tā es arī mēdzu rīkoties.

Vai jūsu melodijās, arī tajās, ko rakstāt simfoniskajam orķestrim, ir pamatoti domāt par to, ka jums ir pieredze senās mūzikas dziedāšanā? Vai tas ietekmē jūsu izvēlēto intervāliku?

Tā ir. Patiesībā tas ir viens no galvenajiem paņēmieniem, kā es veidoju melodijas (vai nosacītās melodijas). Senā mūzika man ir ļoti tuva, un es sevī redzu dīvainu attīstīšanos mūsdienu virzienā. Tehniskie paņēmieni, intervālika, ko izvēlos, patlaban ir nonākuši pie baroka. Es spēlējos ar dažādām lietām arī instrumentācijā, kas baroka laikā bija raksturīgas. Protams, es tās lietoju kā krāsas.

Man patīk arī stilizācija. Šur tur skaņdarbos ir tēmas, kas skan kā gregorika. Tas gan nekad nav citāts, bet manis rakstītas tēmas, precīzi stilizējot, ievērojot visas likumības.

Bet tas, ko jūs melodijas sakarā teicāt par baroku, attiecas uz intervāliku?

Principā, jā. Ja runājam par baroku, esmu dīvainš tips, kurš par savu mīļāko baroka komponistu uzskata nevis Bahu, bet Hendeli. Tieši viņa dzīvesprieka un dzirkstīguma dēļ, tas man ļoti patīk. Istenībā, ja uzmanīgi pēta, viņa harmoniskā valoda nav tik vienkārša, kā sākumā izklausās. Tā ir vēl viena lieta, ar ko es nodarbojos. Pieņemu, ka neviens to nav pētījis. Uzrakstīt ļoti sarežģītu harmoniju tā, lai tā izklausītos vienkārši. Pārejā no viena sarežģīta akorda uz citu pilnīgi neloģiskā veidā veidot balsvirzi tā, lai liktos, ka tie ir tuvu radniecīgi, viegli viens otrā pārejoši akordi. Šīs tehniskās spēles darbā ar harmoniju mani ir ļoti saistījušas. Laikam arī tāpēc, ka es to mācu skolā.

No paša sākuma tas ir viens no vissvarīgākajiem aspektiem, īpaši, ja rakstu simfoniskajam orķestrim. Tad šīs harmoniskās spēles kļūst sevišķi vilinošas, jo vēl nāk klāt katrs instruments ar savu tembru. Tembri un instrumentu izkārtojums ļoti bieži ļauj pāriet no viena akorda uz citu veidā, kas pirmajā brīdī šķiet pilnīgi neloģisks.

Es laiku pa laikam lietoju 12 toņu tehniku, bet tieši šādā veidā, lai tā izklausītos kā kaut kas gana melodisks. Kad man atkal uznāk vēlēšanās parotāļāties, pamēģinu uzbūvēt kādu 12 toņu melodiju, lai tā neizklausītos kā 12 toņu melodija. Tā es rīkojos ar daudzām lietām.

Jūs jau sākat runāt par tembriem, bet skaidrs, ka arī jūsu simfoniskajā mūzikā nolasāms individuāls tembrālais rokraksts, kuru pamanīs klausītājs, kas pazīstams ar jūsu mūziku. Bet tas noteikti nav izveidojies vienas dienas laikā.

Nē. Domāju, ka pirmsākumi tam ir studijas pie Ādolda Skultes. Tā bija lieta, par ko mēs daudz runājām – kas ar ko labi sadzīvo. Kuras instrumentu grupas var pastiprināt ar citu instrumentu tādā veidā, lai telpiski šī grupa izceltos, bet nemaz nebūtu dzirdams, ka tiem palīdz cits instruments. Tie ir profesionālie noslēpumi. Bet šādas lietas viņš man ļoti daudz stāstīja. Darba gaitā esmu atradis līdzīgus paņēmienus, kad, pievienojot kādu instrumentu, ir iespējams panākt īpašu efektu, un šķiet, ka to rada instrumentu grupa, nevis instruments, kas tiem palīdz. Šis minimālais tembrs kaut ko ļoti izceļ, padara spožāku vai matētāku.

Klausoties dažreiz rodas iespaids par kopskaņu vai metaskaņu, jo nevar saprast, kāda instrumentu vai reģistru kombinācija rada konkrēto skaņu. Piemēram, Otrās simfonijas otrā daļa, kur sākumā ir oboja, angļu rags un pievienojas flautas.

Principā šī otrā daļa ir variācijas. Tur gan ir tikai trīs variācijas par manu absolūti necilu kordziesmiņu, kas rakstīta liturģijas vajadzībām. Melodija ir pat mazliet rečitējoša ar nelielu sprādzienveida kulmināciju beigās. Bet tās klātesmi tikpat kā nevar nojaust, varbūt tikai sākumā. Pirmajā izvedumā tā ir polifoniski izšķīdināta stīgu instrumentu grupā. Pirmās, otrās vijoles un alti to visu laiku spēlē ar nobīdi bez nekādas konkvences. Ja noklausītos katru instrumentu atsevišķi, melodiju varētu atpazīt. Uz melodiju norādes te drīzāk dod kontrabasi, atsevišķi zemo skaņu punkti un harmonijas maiņa, bet diezgan nosacīti. Pat cilvēkiem, kas šo dziesmu ir dziedājuši, man vajadzēja atšifrēt, kura tā ir. Tad viņi teica – patiešām, tā ir tā dziesma. Man bija interese ieslēpt to iekšā mūzikā. Tieši tādēļ otrā daļa saucas *Cantus*.

Bet, redz, kā jūs sakāt – necila kordziesmiņa, tomēr *Cantus* ir ļoti daudznozīmīgs vārds. Tad mana pirmā doma ir, ka tas padara šo simfonijas daļu sarežģītāku, nekā pirmajā mirklī liekas.

Tā jau arī ir. Te man ir bijusi interese kaut ko vienkāršu pielāgot šim nozīmīguma ziņā smagajam jēdzienam “simfonija” vai simfonijas daļa.

Es mazliet atgriezšos atpakaļ. Jūs teicāt – intervāli, kurus izvēlos. Cik daudz jūs tos izvēlaties un cik daudz dzirdat?

Ir lietas, ko es izvēlos. Piemēram, man ļoti tuvs intervāls, kuru es, nesekojoš saviem ieradumiem, esmu aizņēmis no Baha, ir pamazināta septīma. Man arī patīk septīmu lēcieni uz leju, šur tur it kā loģiskā melodijā pēkšņi parādās šis lēcieni. Tā varētu būt viena manu mūziku raksturojoša iezīme. Mani vispār saista lielāku intervālu lēcieni uz leju. Šie lēcieni notiek brīdī, kad melodija virzās uz augšu, un tās loģiskais turpinājums būtu augšup. Tie gan nekad nenotiek paši par sevi, bet vienmēr ir pamatoti harmonijā, kur šī krāsa ir vajadzīga.

Uzreiz nāk prātā Otrās simfonijas pirmās daļas beigas, kur kāpums beidzas ar spēju kritienu. Vai šādi kāpumi un kritumi izriet no jūsu dramaturģijas sajūtas?

Droši vien no manas būtības. Es jau esmu tāds cilvēks, kam ar savu netipiski latvisko raksturu un drusku poļu asinīm ir kāpumi, kad varu iziet cauri betona sienai, pēc tam relaksācijas un atslābuma brīži ir kā kritieni uz leju. Es tos neuztveru depresīvi, šāda īpašība man tikpat kā nepiemīt. Bet tas vairāk nāk no manas būtības, ka veidoju mūziku šādā veidā. Gandrīz vai viņņveidīgi. Es pats tāds esmu.

Jūsu piesauktais viņņveidīgums liek domāt par spontānu neparedzamību. Cik daudz jūs izplānojat mūzikas dramaturģiju pirms mūzikas materiāla pierakstīšanas?

Dramaturģija ir vissvarīgākā lieta, rakstot skaņdarbu. Dramaturģiju es plānoju, veidoju un domāju. Kas notiks, kā tas attīstīsies un kurā brīdī. Dabīgi, ka rakstīšanas process citreiz sevī ievieļ un ievieš korekcijas, kuras neesmu plānojis. Tad, ja tas man šķiet atzīstami, veicu pārplūnošanu, lai nupat radušos materiālu varētu iekļaut kopējā dramaturģijā, lai tas sekmētu attīstību, nevis traucētu.

Un kas jums ir sakāms par tādu paņēmieni kā ostinato? Tas bieži parādās jūsu darbos. Uzreiz nāk prātā “Mistērija”, tur ir lēni plūstošs orķestra fons vijolēm un kokpūtējiem, kad čells pirmoreiz sāk spēlēt tematisko materiālu. Manā uztverē šis paņemiens izmaina izpratni par to, cik laika esmu pavadījis, šo skaņdarbu klausoties. Zināmā mērā tā ir manipulācija ar laiku.

Man liekas, ka mākslas radīšana vispār ir manipulācija ar laiku. Ar ostinato ir tā, ka agrāk es šo paņēmieni lietoju krietni vairāk. Varbūt arī tādēļ, ka 16 gadu vecumā vēlējos būt smagā roka dziedātājs un, paldies Dievam, tas nav sanācis. Tiesa, savulaik, 17, 18 gadu vecumā es biju nopietni aizrāvis ar ārtroku.

Tā jau ir piedzīvojumiem pilna mūzika.

Sākot no gana populārajiem Yes, kas tolaik bija topā, beidzot ar grupu *Gentle Giant*, kas man vienmēr likusies pārsteidzoša, jo, klausoties ierakstu, brīžiem ir sajūta, ka skan pilnīgs bezsakars, bet videoierakstā redzams, ka viņi precīzi līdz pēdējai notij ir spējīgi to nospēlēt arī koncertā. To var tikai apbrīnot. Brīžiem šķiet, ka taktsmēru maiņas tur parādās ik taktī, turklāt tikai ar sešpadsmitdaļas atšķirību.

Sakiet, vai no šīs klausīšanās pieredzes kaut jel atblāzma ir dzirdama arī tajā mūzikā, ko rakstāt pašlaik?

Jā, noteikti. Viss, kas mūs ir veidojis, nav izdzēšams. To, ka zināmus nospiedumus ārtroka baudīšana ir atstājusi, to es nenoliedzu. Šur tur es lietoju tamlīdzīgus elementus. Kaut gan ostinato, kas pēdējā laikā manā mūzikā paliek aizvien mazāk, ir ienācis no cita perioda, no 80. g. beigām, 90. g. sākuma, no manas vienubrīd teju slimīgās aizrašanās ar amerikāņu minimālismu. Glāss, Adamss, varbūt ne tik daudz Reihss. Ļoti uzrunāja Adamsa simfoniskie darbi.

Railijs? Lamonte Jangs?

Pavisam vienkārši – tie bija ieraksti, kurus tajā laikā varēja dabūt, tie vēl nebija tik brīvi pieejami. Atļāvos “sacept” vienu čupiņu gandrīz kopētus darbus, bet es arī patlaban nevēlos, lai tos atskaņotu. Lai arī biju beidzis akadēmiju, man tie bija kā treniņdarbi. Es rakstīju, mēģinādams saprast, kas man to tā visa pašam ir noderīgs, ko varētu no tā mācīties.

Es domāju, ka ostinato, kas šad un tad ir atrodams manā mūzikā, vairāk nāk no šā perioda.

Jūs teicāt, ka ostinato paliek mazāk, bet dabai nepatīk tukšums, kaut kas nāk vietā. Kas ir šis kaut kas?

Es nezinu. Garās notīs polifoniski izvesti bieži akordi, kas veido skaņas fonu – ostinato tomēr ir fons.

Līdzīgi kā “Mistērijā”?

Es teiktu, ka “Mistērija” ir mazs paraugs tam posmam, kas tagad ir sācies. Tur akordos ostinato ik pa brīdīm drusku parādās, bet salauztā veidā, tas ir nekonsekvents.

Grūtāk konstatējams?

Konstatējams tas ir, drīzāk ritmā jūtama mana pieredze ar *Gentle Giant*, es parasti papildīnu ostinato ar kādu sīku noti galā, lai tas nebūtu tik kvadrātisks, tik tieši uztverams. Kaut kādu **pulsu, nervu man vienmēr vajag, tas varbūt arī nāk no manas būtības.**

Ja vēl par dramaturģiju un nosaukumiem: esat teicis, ka simfonijas trešajā daļā ņemts dažs impulss no Jāņa Atklāsmes grāmatas.

Visai simfonijai. Jaunā Derība ir man tuvākā grāmata. Tieši tādēļ, ka tur ir tik daudz mistikas, man tā ļoti patīk kā parādība. Man patīk lietas, kuras uzreiz nevaru izskaidrot, patīk tur atrast nianšes, izfantazēt, ko tas varētu būt nozīmējis. Tas man ir no bērnu dienām. Es diezgan ilgu brīdi augu viens pats laukos, tad stundām varēju gulēt zālē un vērot, kas notiek starp zāles stiebrīņiem. Tā izfantazējos vistrakākās lietas. Es joprojām lasu pasakas. Man patīk, ka absolūti neizskaidrojamas lietas ir ieliktas normālā vidē, it kā pieradinātas, un ir sajūta, ka tam tā ir jābūt, un tu pieņem, ka tas strādā, lai arī reāli tas nebūtu iespējams.

Atgriezoties pie simfonijas trešās daļas – mūzika tajā ir stihiska, dažbrīd varbūt pat jaunuvēstoša vai sevi šausoša.

Tādi teksti tur arī ir. Tur ir stāstīts par lietām, kas varētu būt jāpiedzīvo gana smagā veidā. Ne par velti tā grāmata tiek saukta par “Apokalipsi”. Tur ir ainas, kuras mēs pat jaunākajos murgos nevēlētos iztēloties. Daudz es tām neesmu pieskāries, jo vēl viena lieta, kas man nepatīk, ir destrukcija. Es pilnīgi norobežojos no mākslas darbiem, kas ir destruktīvi. Nekad neskatos šausmu filmas. Problēma ir tajā, kā es darbojos ar fantāziju – ja baudu mākslas darbu, es tajā esmu iekšup. Ja skatos filmu, esmu viens no personāžiem. Es to nespēju sevī izslēgt. Norobežojos no tādiem darbiem, kuros bez jebkāda mērķa visu laiku apzināti tiek kultivēts ļaunums, ja nav dramaturģijas, kas ļauj beigās ieraudzīt gaismu, uz ko varētu iet. Es nespēju tik ilgi būt ļaunuma vidē, man vajag kaut ko labu.

Tādēļ šeit esmu ieskicējis pāris apokaliptiskas ainas, bet, tā kā pats vienmēr esmu teicis – un tas tā arī ir –, ka esmu optimists, tad pamatā lielākais vairums manu darbu beidzas uz gaišas nots.

Bet tas mažora akords, ar kuru noslēdzas simfonija, tur vēl iedārda tamtams vai gongs.

Tas ir pedējais brīdinājums. Viss beidzas gaiši, uz mažorīga akorda. Tamtams tur ir ar domu, ka tā varētu būt, ka ir gaiši un skaisti. Bet mums vēl daudz kam ir jāiziet cauri. Tas ir kā mazs brīdinājums: stop, vēl uzmanieties!

Es to arī līdzīgi nolasīju. Jo trešās daļas kontekstā tas mažora akords ir kā Šumaņa “Man dusmu nav” mažora akords. Un varbūt jūs kā Hieronīms Boshšs vērojat pasaules neprātu un beigās aptverat, ka jūsu spēkos nav nekas vairāk kā vien ar būkšķi nolaist priekškaru.

Tas drīzāk domāts tā, ka es redzu, ka tas tā varētu notikt, gaiši beigties. Bet mums ir jādomā, ko mēs darām. Tas drīzāk ir kā brīdinājums. Kad tu jau ieslīgsti sapņainā eiforijā un redzi saulainās tāles, tad kāds tevi atgriež īstenībā.

Ja mēs destrukcijas un ļaunuma tēmu sasaistām ar mūziku, aiz pieraduma gribas runāt par skercoziem tēliem, ļaunuma simboliem, kurus mūzikā sakodējis Šostakovičs. Vai

mūzikā destrukcija vispār ir iespējama? Ideālistiski raugoties, varbūt mūzika ir pretstats destrukcijai?

Es domāju, ka mūzikā destrukcija ir iespējama. Es esmu stipri drošs, ja ļoti vēlētos un papūlētos, es varētu uzrakstīt absolūti destruktīvu skaņdarbu.

Jūs varat iztēloties, kā tas skanētu?

Ne tieši notīs. Es iztēlojos, kāda būtu sajūta, klausoties šādu mūziku. Jo klausoties es pašu pirmo bieži notveru sajūtu. Citreiz stundām spēlēju uz taustiņiem, nemeklējot neko konkrētu. Es meklēju sajūtu. Kad esmu notvēris sajūtu, to var sākt aplīpināt ar notīm. Tādu nepatīkamu sajūtu es varu iztēloties pavisam konkrēti. Bet uzreiz skaidrs, ka viena no galvenajām lietām, ar ko es strādātu, lai uzrakstītu destruktīvu mūziku, ir dramaturģija.

Tad dramaturģija ir svarīga jebkurai sajūtai, lai to iemiesotu temporālā mākslā.

Man šķiet, ka jā. Dzīvei jau arī visam cauri vijas sava veida dramaturģija. Un mēs to brīžiem stipri ietekmējam, pat ja mums šķiet, ka tas tā nav.

Dāvis Eņģelis