

Krists Auznieks **Coiled Horizon**



Kristis Auznieks **Coiled Horizon**

CD 1

<i>Ecclesia Cordis</i> (2019)	42:07
<i>Sirds katedrāle</i>	
1. I.	11:26
2. II.	11:52
3. III.	10:09
4. IV.	8:38

Auziņš, Čudars & Arutyunyan Trio
 Kārlis Auziņš, saxophone
 Matīss Čudars, electric guitar
 Ivars Arutyunyan, percussion

CD 2

1. Concerto for Electric Guitar and Orchestra <i>Coiled Horizon</i> (2020)	39:29
Koncerts elektriskajai ģitārai un orķestrim <i>Apvārsnis kamolā</i>	

Sinfonietta Rīga
 JIJI, electric guitar
 Normunds Šnē, conductor

TT: 81:36

Recorded at: Latvian Radio Studio 1, May 2020 (CD1) & GORS,
 The Embassy of Latgale (CD2), December 11, 2021 (LIVE)
 Recording producer & sound engineer: Gustavs Ērenpreiss (CD1),
 Normunds Šnē (CD2)
 Sound engineer assistant: Armins Dulbinskis (CD2)
 Editing, mixing, mastering: Gustavs Ērenpreiss (CD1),
 Normunds Šnē (CD2)
 Booklet text: Dāvis Eņģelis
 English translation: Egils Kaljo
 Photos: Jānis Porietis, Baiba Jurkeviča
 Design: Gundega Kalendra, Raugs.eu
 Executive producer: Egils Šēfers
 © LMIC/SKANI (CD1&CD2) & Latvijas Koncerti (CD2), 2022
 © LMIC/SKANI 091, 2022

skani.lv





A conversation with Kristis Auznieks

While listening to your Guitar Concerto, somewhere in the second half I understood that I have arrived at a different place – not quite the same place where I was at the beginning. After that, I read an interview where you spoke in detail about travelling a road and bringing the listeners along, referencing the Magic Flute and the story of Orpheus. I had to guess at this point – this place that I arrived at – is that found in the score for the concerto or is it my imagination? What would you say? Is that the music, or the listener?

It seems to me that music is only in our heads. Still, one should not cancel out the other. The difference is what I can put into the score. The score is a platonic form, which has no content. There are only lines, roads, a change of situation without content. Those are neither objects nor things. I could say they are etchings, which we fill in. We etch out a road, but only someone's mind can see images or places in them.

That does not necessarily mean that this illusion of the horizon or end point is less significant only because it is an illusion. It simply means that it is free, and it becomes what you would like it to become. We cannot live without projections of the horizon, without ideas about where we are going and why we go there, even if we accepted that we are going just for the sake of going, or if we go to be in the here and now. Also it is a choice for the future, a projection of the future. A choice what steps or at what pace we go. We always predict the future, even if we do not set specific goals. And that is essential for us. The horizon is not real in the understanding how, for example, my mind is real. But that is a reality that allows us to plan our lives. It is a necessary boundary which gives meaning to our lives. It is the unreachable and unreal that give possibilities to reality. Those are the conditions needed to create reality.

When I started listening to the Guitar Concerto, the first impulses were very slow, deliberately written musical gestures. However, at the end of the concerto, it seemed that the fabric of the music twists. The twisting of this texture seems to fit with the phenomenological horizon and other ideas, of which we spoke of in the context of the work. Could you tell us a bit more about how you formed the musical images, how you developed them?

One of the main principles of the concerto is the motif – Bartok loved these wedge figure motifs. Like two crescendo signs, which open and continue to expand. If we were to draw that on coordinate planes, the lines would go through points 0, 1, -1, 2, -2, 3, -3, etc. Of course, if we look at these figures in a linear development, nothing comes together, but, if we look perpendicularly, over time, it winds around itself. We could also say *kamols* - 'coil'. I tried for a long time to find an appropriate English translation – like *Coiled Horizon* – but, in Latvian, the title has a more mythological, deeper quality.

Mainly, the Latvian word *horizonts* is not nearly as beautiful as *apvārsnis*, which itself is rooted in an entanglement, binding. Additionally, *kamols* is a word that relates to weaving or knitting, but it also has a mythological meaning. That is our mythological Latvian weaver, perhaps also Wagner's three Norns, gods of destiny, which untangle destiny. The coil, in various forms, exists in many, mainly Nordic mythologies – a female figure, who untangles the destiny of the thread in the linen. It seems to me that this figure herself has a detangling nature.

Everything else develops from that. The twisting figure is repeated many times. First in the orchestra, then the guitar gains this impulse, and learns to unwind its own fate. Further this coil or the lead motif of destiny – no matter how dreadful we might call it today – begins to present itself not just at a superficial level, but as a structural, at least middle level element. If, at the beginning, we can mention eighth note triplet and sixteenth note triplet movement in a motif form that can be heard by the ear, then, gradually, almost every time, when these figures appear in half notes or whole notes, we do not hear these as the top layer of the music. I can give you a specific example to help explain.

This motif will appear in varied transpositions similarly to a fractal. The relationship between the first motif and its later appears will always be proportionally unchanged. That also happens later in larger structures. At the very end, when we hear the four final chords, those also have this sense of spinning. The final chords are the very minimum which can woven into the spinning figure. Four points in the plane, so that the figure can be seen. That is an attempt to grasp the simplest form of this coil form. The smallest form in which this motif can be understood.

Then the word *kamols* itself. If some Freudian analyst questioned me, he would certainly latch on to the meaning of the expression *kamols kaklā* (lump in the throat), which, to me, relates to being insulted or fearful. I think there is some kind of energy retention, which one must constantly work on. I have this feeling – if I have a lump in my throat, it is possible to loosen it. Turns out, this concerto is somewhat prophetic, since not long after I composed it, a pandemic began, and the composer stayed resting in its room. Now it has been loosened.

Gadamer speaks of an interpretation horizon. The context determines everything. Any text, which we read or analyse, we give it an interpretive horizon – our past, knowledge, education, our parents' genes, language, anything. Even the room, where we experience this text, is the horizon. Gadamer had the idea about horizons fusing together, where the text itself is a horizon. It seems to me that, in this work, the fusion of two horizons occurs constantly. Both in the very elementary 19th century concert genre dialectic between the soloist and the orchestra, as well as between the motif and the smoothing out of it. The only way to escape from this motif is, in my opinion, is a line – Schoenberg spoke of the liquidation of a motif, the motif exhausts itself, gradually frees itself from its characteristics. For example, the large leaps collapse and turn into lines, scales, or arpeggios. This motif strives to be a straight line. In the concerto, on many occasions I try to divide the motif into two lines. We can imagine this as an upward and downward direction. Still, at the end it is not my resolution, the motif does not approach duality.

I could say, that, at the end of the concerto, the listener can understand if the reduced motif disappears into a line or elsewhere. Everyone can add their own horizon, almost like reading text.

Yes, in my opinion, the most important thing is that the fusion occurs in the listener's horizon. The horizon of this work fuses with the listener's horizon. It could seem that the concerto horizon is unchanging, still, its essence is influenced by the listener. That which one accepts as the main form of listening to the work influences how one understands the work. It is not the case that an absolute size exists which a listener will approach. From the beginning nothing is uniform or the same. The listener has already interpreted the basic units of a work. One can enter the concerto from the top, bottom, or the sides, and from this exit point the landscape that one sees will change – if you listen to the guitar, or, if you assume that it is a classical concerto and view the soloist-orchestra interplay.

At the beginning of the work, the guitar plays unpretentious material, no sign of virtuosity. They are long chords, which resonate and instantly flow together with the orchestra. Gradually the guitar gains its own identity, and there is a central point, where the guitar's solo, virtuoso quality, which we expect of the concerto genre, shows itself, announces itself, and admits that it is influenced by history. But then, just as quickly, everything is turned around, and it becomes a part of the orchestra. Of course, one can find moments, where the orchestra feeds the soloists as well as the opposite – the soloist feeds the orchestra. It is all there, but the overall feeling is that they develop one from the other, one becomes the other.

A listener after the concert had written a quick comment. It seemed to him that this is a modern world, where everyone talks but nobody is listening. This is the opposite of how I interpret this work, and this fascinates me. To me, it seems that the only thing that happens in this concerto is the guitar's dialogue with the orchestra and the orchestra's dialogue with the guitar. They constantly supplement each other and, at the end, are woven together, one grows from the other, one even turns into the other. Nothing

needs to be done to let that happen. Two worlds meet, and the result of the interaction cannot be predicted, but it is inevitable.

I would like to ask about cultural contexts, which have been entwined around the electric guitar for almost a century. Did those bother you? Perhaps you consciously tried to abstract from them?

I deliberately wanted to work with the instrument in a way to keep a satisfactory distance from historical contexts. The electric guitar has its own identity, which, like it or not, leads to associations. I tried to compensate for that with the material I write for this instrument. At no time should it remind me of a jazz solo. If we register something like that with our minds, we lose the sense of being out of place, which is important to keep for me – to stress the travelling aspect, neutralise specific situations, images. It seems to me that if the listener thinks of a jazz club when hearing the guitar, then, at that point in time, we are in a specific place. As soon as it seems to me that a jazz sound can be heard in the guitar, I immediately make sure that the orchestra gives it a sufficient counter-impulse. There are fewer associations with rock guitar in the concerto since the sound of the guitar that I chose is very reserved. It does not have an *overdrive* effect, which one usually associates with rock guitar, but a subdued, weightier balance, which is characteristic of jazz. Yes, I was constantly in a dialogue with the past, but in such a way that I could alienate it, so that the sound would stay at a securely abstract distance – so it would not seem that I am referring to a specific time.

I have not seen the score, but, when listening, it seems that you do not use an excessive number of pedals.

In a brief period, we made decisions about minor sonic topics. About the amount of reverberation, tone warmth in specific places. It was important to me that the guitar's electric machinery should not become the subject, a parameter that one must work on, but only a way of broadening the performance manner. In contrast to the classical guitar, the need for amplification of the electric guitar reduces the colour possibilities. With effects we achieved only moderate colour variations – a dryer, wetter, warmer or colder sound, more treble than bass, so that the guitar could talk above the screaming of the orchestra. We did this actively in the rehearsal process, and not all of that is written in the score.

It seems that, at the end of the concerto, the guitar gains a long, slow reverberation. Was that the effects pedal or JJJ's skill and harmonisation with the sound of the orchestra?

Mainly those are harmonics since there are many of them. I've always considered harmonics as a symbol of transcendence as they have a quality of unreality. You touch a string, but then it sounds an octave higher, and then also the sound is not the same as it would be simply playing the note an octave higher. That is how it is with frequencies and the natural sound row. It is always present, but one cannot touch it with one's ear since the fundamental frequency always is pulling us back to earth with the force of gravity. However, as soon as you touch the harmonic, gravity disappears, you suddenly are in the heavens, you touch the bell of Heaven.

At the end of the concerto, there is no reverberation magic, only orchestration. Tubular bells are heard, which have strange frequencies, a non-harmonic sonic line, where a major third, two octaves higher, sounds much more powerful than the fundamental frequency. We seem to be listening to everything in the right frequency, but, for example, in C major we hear a few elements of E major. Liszt understood this very well, he loved the relationships of major thirds, since it is no longer a circle of fifths, where we take a step to the right or to the left; it is a change of colour, and with contrapuntal tricks we can show they are related, but it is a change of colour from yellow to blue, and not from yellow to dark yellow. Tubular bells are a kind of Van Gogh painting. You look, everything seems fine, but then suddenly, a vivid, dark blue colour stands out, since it does not belong in the landscape. In addition to the bells and the guitar

harmonics, there are the woodwinds. It seems that the guitar is resonating, but those are the woodwinds that maintain this illusion, like we have arrived in a transcendental harmonic world.

That is probably the most beautiful thing ever said about harmonics. So that we can gently jump from the Guitar Concerto to *Ecclesia Cordis*, may I ask you to characterise these two compositions in the context of your creative work?

Coincidentally, both works are united by the guitar. But I have to say, I spent most of my youth hating one particular instrument – the guitar. I deliberately chose to not compose anything for it. In the jazz quartet I never played together with a guitarist. It is the instrument I understand the least. Its possibilities are the opposite of what I would like to achieve in music. One constantly must change octaves. One element in my music that I have noticed – replacing octaves never work. If, as a result of a technical problem, the musicians suggest playing an octave higher or lower, in my music that would be a terrible decision. My register is absolute, and the guitar constantly requires resolutions that demand the murder of octaves. Octaves cannot be murdered in my music.

Ironically, my first album was a double album dedicated to the guitar. That is the hand of fate, which I graciously accepted. It also turns out that my most performed work is my composition for solo guitar. JJJ has performed it more than fifty times. Rob Riemen has a beautiful book – *Nobility of Spirit*. There he says that one cannot predict the most important events in one's life. They simply happen. This album has that kind of quality.

Returning to your question, it seems to me that they are contrasting works. The trio is my only composition that has four movements. I prefer to compose longer works as single movements, I do not like fragmentation, that every ten minutes one must take a breath and start from the beginning. It seems funny to me that, in the guitar trio, the individual existence of all the three instruments could conform to late 19th century piano trio examples – works by Schubert, Brahms, Schumann, or Mendelssohn. Those have constant dynamic relationships between three instruments. Those are no longer Mozart trios, where there is a clear hierarchy. In its place is a discussion among three equal elements. At some point one or the other can dominate, but there is never the sense of submission – the saxophone will play the main line and the rest accompany. It is the same in jazz – when the saxophone is playing, we almost never listen to the guitar or drums as the musical foreground. It seemed important to me that the work of the trio should be dynamic, which usually is not the case in the context of jazz trios but is characteristic of the classical piano trio. And here is the paradox – the drum set does not have pitch, which is key in my music. Harmony and pitch are the first elements that I consider.

Composing for drums was strange, since I had to pretend that certain pitches can be played on them. Of course, you can create contours, gestures, dynamics, that all is possible. It is harmony that makes me feel something in music. It is important for me to be able to have a controlled thinking of harmony. If that does not happen, we find ourselves in an abstract place where communication disappears. The whole musical system collapses. It is not tonal harmony, but controlled harmony that is an important parameter. Drums do not fit into my harmonic vision equation, and I had to actively work on that, so that drums could at least, in my mind, be able to have a similar prominence with the rest of the instruments. The guitar trio is a chamber music genre. It strives to find itself in the piano trio genre line which ended with Shostakovich or Arensky, strives to grasp the thread from this somewhat distant point, and strives to avoid hierarchical performance. The guitar has many roles at the same time, usually two or three. It often must play the bass line, since that is the lowest instrument, but other times this is done by the saxophone or drums. There is a constant playing with functions – who does what, how they interact with each other. How to fill the space with these three instruments so that I can think about harmony in a registered way: the fundamental first four notes exist, the rest of the notes are like light, which is also important. I need many notes so that I can paint both objects and light, as well as shadow, and not just draw with a pencil.

I regularly must make compromises, since it is one thing to paint using the orchestra, where the whole colour spectrum is available. Another – painting with a chamber ensemble, where one instrument does not have this kind of colour, the second instrument is like a pencilled line, the third is a guitar, which has a problem with large chords, like the ones you can play on a piano – in the extreme registers, which is almost impossible on a guitar. All the time there are constant restrictions. Your hands are tied, in one you have a pencil, in the other a pastel crayon, you hold the brush in your mouth, and then try to paint a landscape. Of course, these restrictions are very beautiful. For me, they were difficult and unknown, they took away much from that which I loved, and that is good. That challenges me to write in a different language. The main element that unites the two works is contrast. One is homogeneous, where the instruments are in contrast, but always strive for unity; the other a four movement, triangular, where it is difficult to avoid memories of jazz. If Brahms has Beethoven's ghost, then in *Sirds Katedrāle* the ghost of jazz lurks. One must battle with him, find a trinity – from one to three, to break free of our constructed jazz identity. The movement of the guitar concerto goes from two to one – in opposite directions.

You spoke of the Guitar Concerto as a dark opus. I thought of a trinity – a person, music, and a path between somewhere in the middle between darkness and light. Before our conversation I found a quote from Hesse's *Glass Bead Game*, which talks about something similar: “to reconcile the heart with the mind”. I will ask – can the reconciliation of the heart and the mind can be considered a criterion for the evaluation of music?

That is a beautiful question. Both heart and mind have always been important to me. I cannot stand music which has only mind. It always seems to have something missing. I also cannot stand music which has only heart. I never want to meet a person who only wants to speak of his or her emotions. This obsession with self-expression is something undisciplined, a disrespect for others. Maybe in some utopian ideal this could be the case – I walk down the street and tell some stranger my painful life story. I will not deny it, there might be some beauty there, but it is also important that there should be piety. The mind exists to help us find this balance. In the past year, I have come to a more romantic view, where the heart is important and maybe even more important. That is a belief in the meaning of the heart, but it is not in contrast with the mind. If we are honest, then we experience our heart with our mind, since we do not have a direct path there, the heart is a descriptive concept. The heart pumps blood. But perhaps that is not the correct view. When listening I think – how interesting it is that there is so much darkness in the guitar concerto. However, at the end of the concerto, the opposition of the light and the dark has ended. The last dark chords are illuminated in the winter dusk, when the moon reflects in the snow, but in truth that is the light of the sun. A double reflection. Darkness itself is luminous at its essence.

Dāvis Eņģelis spoke with the composer

Composer **KRISTS AUZNIKES** has been praised for his “exhilarating... stunning... luminous” (San Francisco Classical Voice) music, possessing “astonishing complexity and beauty” (Broadwayworld), and “old-fashioned elegance” (Herald Tribune). His quintet “Piano” was featured in *The New York Times* among the week’s best classical music moments; he is also a recipient of Aspen Music Festival’s Jacob Druckman Prize and the youngest composer to ever receive the Latvian Grand Music Award for best composition of the year. He has won the 67th International Composition Competition *Rostrum 2021* in the group of young composers.

Recent commissions include works for the Atlanta Symphony and Bang on A Can, choral pieces for Cappella Amsterdam and the Latvian Radio Choir, works for the New York based new music ensemble Unheard-Of, chamber orchestra Kremerata Baltica, Latvian National Symphony Orchestra, a multi-media work for Canadian soprano Meghan Lindsay, and a piece for the LA based Kaleidoscope Chamber Orchestra.

Auznieks’ music has been performed at the Kennedy Center, Carnegie Hall, the Walt Disney Concert Hall, the Royal Danish Theatre, Atlanta Symphony Hall, Prague Quadriennial, Beijing National Arts Centre, Shanghai City Theatre, Amsterdam’s *Muziekgebouw*, the Southbank Center (London), Théâtre Misonneuve (Montreal), the Kitchen (NYC), National Sawdust (NYC), Chassé Theater (The Netherlands), Cultuurcentrum Hasselt (Belgium), Théâtre De Nîmes (France) and featured in Gaudeamus Muziekweek (Holland), Prague Quadrennial, Aspen Music Festival, American Music Festival (Albany, NY), MATA 2017 (NYC), SO Percussion Day of Awesomeness, Arctic Arts Festival (Norway), European Capital of Culture Aarhus 2017 Festival (Denmark), and the Chelsea Music Festival (NYC).

He has also received commissions from the American Composer Orchestra, Bang on a Can, the Aspen Music Festival, the Norfolk Chamber Music Festival, the Yale Percussion Group, the Albany Symphony, the Latvian Radio Big Band, Contemporaneous, pianists Melvin Chen and David Fung, and he worked with conductors Robert Spano, Patrick Summers, Christopher Rountree, pianist Stephen Gosling, and bassist Robert Black.

He received his doctorate at the Yale School of Music with Aaron Jay Kernis, David Lang, Chris Theofanidis, Hannah Lash, and Martin Bresnick, he is also an alumnus of the Royal Conservatory of The Hague. His most recent recognitions include fellowships from Hermitage and AIR Serenbe residencies, Aspen Music Festival, NEXT Festival of Emerging Artists (NYC), Bennington Chamber Music Conference, American Academy of Fontainebleau and Norfolk Chamber Music Festival, The Woods Chandler Memorial Prize from Yale, awards from American Composer Orcestra’s Earshot, The Chicago Ensemble’s Discover America XI, Association for the Promotion of New Music, and Kaleidoscope Chamber Orchestra competitions.

He has served on the faculty of the Yale School of Music, Montclair State University, and has also taught for the NY Philharmonic’s Very Young Composers Program. He resides in NYC with his husband pianist Robert Fleitz.

auznieks.com

AUZIŅŠ, ČUDARS & ARUTYUNYAN TRIO is an experimental jazz trio based in Riga, Latvia. All of them – Kārlis Auziņš (saxophone), Matīss Čudars (electric guitar) and Ivars Arutyunyan (percussion) – being studied and accomplished musicians in the jazz idiom, the trio strives to create a genre-less sound-world, meditating on raw energy, emotions or evocative thought-scapes. Although collective free improvisation is a crucial element of the trio’s music, their interest in contemporary classical composition results in thoroughly constructed musical frames for spontaneous creation and interplay within them. They come from a rich Latvian choral music tradition, thus, while exploring sound by extended techniques of their instruments and using electronics, their music always remains melodic and related to the human voice.

In 2018 the trio released their debut album “Baltic” which was awarded with Annual Latvian Music Recording Award “Zelta Mikrofons 2019” as the best jazz album of the year. The EP “Maze” was released in 2020.

matisscudars.com



Applauded by the Calgary Herald as "...talented, sensitive...brilliant," **JJI** is an adventurous artist known for her virtuosic performances that feature a diverse selection of music, ranging from traditional and contemporary classical to free improvisation, played on both acoustic and electric guitar. Through her impeccable musicianship, compelling stage presence, and constant premieres of new musical works, JJI's intriguing programming solidifies her reputation as a 21st century guitarist. Washington Post selected JJI as "one of the 21 composers/performers who sound like tomorrow."

The Kansas City Star described JJI as "A graceful and nuanced player," adding that "...she presented an intimate, captivating performance" in reviewing her recent concerto debut appearance with the Kansas City Symphony.

Recent highlights encompass a wide array of venues, including: Lincoln Center, David Geffen Hall, Zankel Hall at Carnegie Hall, 92nd Street "Y", Weill Recital Hall at Carnegie Hall, Moss Arts Center, Green Music Center, National Art Gallery, National Sawdust, Miller Theater, Krannert Center for the Performing Arts, Purdue Convocations, Mass MOCA, Le Poisson Rouge, Philadelphia Museum of Art, Princeton Sound Kitchen, Virginia Arts Festival, Festival Napa Valley, and The Metropolitan Museum of Art.

Her performances have been featured on PBS (On Stage at Curtis series), NPR's From the Top, WHY-TV, FOX 4-TV, Munchies (the Vice Channel), The Not So Late Show (Channel 6, Kansas), and Hong Kong broadcast station RTHK's The Works.

Following the success of her EP recording, Underglow, JJI is currently working on recording her new project, UNBOUND, which features commissioned music written specifically for her.

After becoming the first guitarist to win the Concert Artists Guild competition 1st prize in 30 years, JJI was granted BMI commissioning fund; it was awarded for her outstanding performance in the Concert Artists Guild Competition, to aid composers with funding for their projects. Using this fund, JJI commissioned Nina C. Young to write her a new guitar piece for premiere in an upcoming performance.

JJI's most recent chamber music endeavors include touring with Latin Grammy winners Cuarteto Latinoamericano, Carla Canales, Verona Quartet, Soprano Molly Netter, and Brasil Guitar Duo.

In 2018, JJI joined the ASU Music school faculty as an Assistant Professor of Guitar. In her spare time, she enjoys cooking and creating weird sounds on Ableton.

JJI is currently sponsored by D'Addario Strings and GuitarLift by Felix Justen.



jjiguitar.com

The **SINFONIETTA RĪGA** state chamber orchestra is one of the most significant ensembles in Latvian classical music – it is a highly professional group of like-minded people with inexhaustible creative ideas, erudition and youthful vitality. Normunds Šnē has been the artistic director and chief conductor of the orchestra since its founding in 2006. With assiduous enthusiasm, the musicians explore the cultural heritage of the Viennese Classical School and the Baroque era, yet they also present to their audiences musical phenomena and styles of the 20th century as well as vivid revelations from the world of contemporary music. Among the orchestra's ambitions is the promotion of the chamber symphony genre in Latvian music, and therefore twice a year Sinfonietta Rīga commissions a new score from a contemporary Latvian composer.

Sinfonietta Rīga regularly collaborates with guest conductors and has staged thematically and stylistically varied programmes together with Paavo Järvi, Heinz Holliger, John Storgårds, Christoph Poppen, Olari Elts, Juha Kangas and Tõnu Kaljuste. Over the years, the orchestra has developed a close creative friendship with the Latvian Radio Choir and its conductor Sigvards Kļava, creating several programmes together each year, including first performances of Latvian sacred music.

Among the brilliant soloists who have performed with Sinfonietta Rīga are singers Julia Lezhneva, Inga Kalna and Elina Garanča; organist Iveta Apkalna; pianists Kristian Bezuidenhout, Nelson Goerner, Yevgeny Sudbin and Reinis Zariņš; Alina Pogostkina, Florian Donderer and violinists Marc Bouchkov, Isabelle Faust, Kolja Blacher, Baiba Skride, Pekka Kuusisto, Thomas Zehetmair and Kristine Balanas; cellists Jean-Guihen Queyras, Sol Gabetta and Margarita Balanas; and violinist Vineta Sareika, violist/violinist Gregor Sigl and Ukrainian violist Maxim Rysanov, all of the Berlin-based Artemis Quartet. The orchestra has also enjoyed collaborations with clarinetist and composer Jörg Widmann; trombonist Christian Lindberg and percussionists Martin Grubinger, Evelyn Glennie and Peter Erskine; accordianist Ksenija Sidorova and Argentinian bandoneon player Marcelo Nisinman; oboist Alexei Ogrintchouk and early music experts Andrew Lawrence-King and Enrico Onofri.

In addition to performing in Latvia and the Baltic states, Sinfonietta Rīga has also appeared at the Elbphilharmonie and Laeiszhalle in Hamburg, the Kölner Philharmonie in Cologne, the Herkulessaal in Munich and the Alte Oper in Frankfurt. The orchestra has performed several times in the Netherlands, including at the Royal Concertgebouw and Muziekgebouw in Amsterdam and De Doelen in Rotterdam, and it has also conquered the hearts of audiences at the Saint Petersburg Philharmonia and Lincoln Center in New York City.

Sinfonietta Rīga is a frequent guest at festivals in Latvia and abroad. Led by maestro Paavo Järvi, the orchestra performed at the Pärnu Music Festival, and it performed with the Latvian Radio Choir as part of the Lux Aeterna introvert art festival at the Elbphilharmonie as well as at the Kissinger Sommer festival in the spa town of Bad Kissingen in Bavaria. The orchestra has participated in the prominent Baltic Sea Festival in Stockholm several times.

Sinfonietta Rīga participated in the Grammy Award-winning recording of Adam's Lament by Estonian composer Arvo Pärt (released by ECM). The ensemble is also a four-time winner of the Latvian Grand Music Award, the country's highest state honour in music (2007, 2008, 2015, 2018).

sinfoniettariga.lv

NORMUNDS ŠNĒ graduated from the Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music as an oboist and conductor. He has studied with Vilnis Pelnēns, Heinz Holliger, Tamara Fidler, Yuri Simonov, Jorma Panula and Imants Resnis. He has taught oboe performance at the Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music since 2007.

Šnē served as the co-principal of the oboe section in the Latvian National Symphony Orchestra from 1978 until 1997 and has been a soloist and chamber musician since secondary school. He has also played with the Salve, Sīpoli and Marana progressive rock groups and been a sound engineer, music producer and mastering engineer. He is a passionate amateur radio operator (1980 World Champion, 2nd place in the 2006 European Championship, member of the board of the Latvian Amateur Radio League).

Šnē has performed in many countries in Europe, including France, Germany, Italy and Spain, as well as in Australia, Japan and Russia. He has performed with Peter Donahoe, Isabelle Faust, Patrick Gallois, Gidon Kremer, Mstislav Rostropovich, David Geringas, Natalia Gutman, Christian Lindberg, Martin Fröst, Joe Zawinul and others.

Šnē is the artistic director of the Sinfonietta Rīga state chamber orchestra established in 2006. In 1999, he founded the Riga Festival Orchestra and was its director for many years. He served as the artistic director of the Riga Chamber Players from 1987 until 2006, and he has regularly collaborated with the Latvian National Symphony Orchestra and the Liepāja Symphony Orchestra. He has conducted the ballets *The Rite of Spring*, *Carmen*, *Der Sandmann*, and *The Limpid Stream* at the Latvian National Opera and was the artistic director for the premiere of *The Silver Veil*, a ballet by Juris Karlsons.

Šnē has made invaluable contributions to the interpretation of the 20th-century music canon as well as the music of Latvian composers. Together with the Riga Festival Orchestra he has performed Gustav Mahler's *Symphony No. 9*, Dmitri Shostakovich's *Symphony No. 4*, Olivier Messiaen's *Turangalila* *Symphony*, Luciano Berio's *Sinfonia*, Steve Reich's *The Desert Music*, Pēteris Vasks' *Symphony No. 2* and symphonies by Maija Einfelde and Arturs Maskats. With Sinfonietta Rīga, he has performed *Joy* by Magnus Lindberg, *Grail Theatre* by Kaija Saariaho, the *Chamber Symphony* by John Adams, the *Piano Concerto* by György Ligeti, *Vortex Temporum* by Gérard Grisey, the *Double Concerto for violin, piano and orchestra* by Tālavaldis Ķeniņš, *The World of Master John* by Gundaris Pone and the *Concerto for saxophone and string orchestra* by Romualds Grīnblats. The cycle of chamber symphonies inspired by Šnē and Sinfonietta Rīga has included premieres of works by Andris Dzenītis, Jānis Petraškevičs, Mārtiņš Viļums, Ruta Paidere, Vilnis Šmīdbergs, Santa Ratniece and Anitra Tumševica.

Šnē has received the Order of the Three Stars for his contributions to Latvian culture. He was awarded the Latvian Grand Music Award in 1996 and 2004.





Saruna ar Kristu Auznieku

Klausoties savu Ģitārkoncertu, apmēram skaņdarba pusē attapos, ka esmu nokļuvis citā vietā – ne gluži tur, kur biju koncerta sākumā. Pēc tam izlasīju interviju, kur tu akurāt runā par ceļā iešanu un klausītāja vešanu, atsaucoties uz *Burvu flautu* un *Orfeja stāstu*. Tad nu man atlika vien minēt – vai šī vieta, kur esmu nonācis, atrodas koncerta partitūrā vai manā iztēlē. Kā tu teiktu? Vai tā ir mūzika, vai tas ir klausītājs pats?

Man liekas, ka mūzika ir tikai un vienīgi mūsu galvās. Tomēr vienam nav jāizslēdz otrs. Atšķirība ir tajā, ko es partitūrā varu ielikt. Partitūra ir platoniskas formas, kurās nav satura. Ir tikai līnijas, ceļi, stāvokļu maiņas bez satura. Tie nav nedz objekti, nedz lietas. Varētu teikt – gravīras, kuras mēs aizpildām. Izgredzjam celiņus, bet tikai cilvēka prāts var tajā saskatīt attēlus vai vietas.

Tas nebūt nenozīmē, ka šī ilūzija – ilūzija par apvāršni, galapunktu ir mazāk vērtīga tikai tamdēļ, ka tā ir ilūzija. Tas vienkārši nozīmē, ka tā ir brīva, tā kļūst par to, ko tu vēlies. Mēs nemaz nevaram iztikt bez apvāršņa projekcijas, bez idejas par to, kur un kāpēc ejam, pat ja mēs pieņemtu, ka ejam tikai iešanas pēc, vai ejam, lai būtu šeit un tagad. Arī tā ir nākotnes izvēle, nākotnes projekcija. Izvēle, kādā solī vai gaitā mēs ejam. Mēs vienmēr projicējam nākamību, pat ja neizvēlamies konkrētus mērķus. Un mums tas ir ļoti nepieciešams. Apvāršnis nav īstenība tādā izpratnē, kā, piemēram, mans prāts ir īstenība. Bet tā ir īstenība, kas mums ļauj veidot savu dzīvi. Tā ir nepieciešamā robeža, kas mūsu dzīvei piešķir jēgu. Tieši tāpēc, ka nesasniedzama un neīsta, tā dod iespēju īstenībai. Tie ir apstākļi, kas nepieciešami, lai īstenība rastos.

Kad sāku klausīties Ģitārkoncertu, pirmie impulsi bija ļoti lēni, nesteidzīgi izrakstīti muzikāli žesti. Pie koncerta beigām savukārt šķita, ka mūzikas audums savērpjas. Šī faktūras savērpšanās likās ļoti saderīga ar fenomenoloģisko horizontu un citām idejām, par kurām runāji darba kontekstā. Vai tu varētu vairāk pastāstīt, kā veidoji muzikālos tēlus, kā tos attīstīji?

Viens no koncerta pamatprincipiem ir motīvs – tādi motīvi bija mīļi Bartokam, ķīļveidīgi, angļiski to sauc par *wedge figure*. Kā divas *crescendo* zīmes līnijas, kas veras vaļā un turpina izplesties. Ja mēs to zīmētu uz koordinātu plaknes, līnijas ietu caur punktiem 0, 1, -1, 2, -2, 3, -3, utt. Protams, ja šo figūru skatām lineārā izklāstā, nekas tur nesavijas, bet, ja skaties perpendikulāri, īpaši laikā, tā pati ap sevi apvijas. Te ir arī vārds kamols. Ilgi mēģināju to tulkot angļiski – kā *Coiled Horizon* –, bet latviešu nosaukumam ir daudz mitoloģiskāka, dziļāka kvalitāte.

Pirmkārt, vārds 'horizonts' nav ne tuvu tik skaists kā 'apvāršnis,' kurš pats par sevi jau ierosina tīšanos, apņemšanu savā saknē ap. Otrkārt, kamols ir tāds vārds, kas varbūt ir tehnisks aušanas vai adīšanas kontekstā, bet arī tam ir mitoloģiska nozīme. Tās ir mūsu mitoloģiskās latviešu kamolātinējas, te arī jādomā par Vāgnera trim Nornām, likteņa dievēm, kas šķetinā likteni. Kamols dažādos veidos eksistē vairākās, sevišķi ziemeļu mitoloģijās – sievišķa figūra, kas šķetinā pavedienu liktens audeklā. Man likās, ka šai figūrai pašai par sevi piemīt šķetinājuma iedaba.

No tā attīstās viss pārējais. Šķetinājuma figūra tiek atkārtota daudz reizi. Vispirms orķestri, tad šo impulsu apgūst ģitāra, iemācās šķetināt pati savu likteni. Tālāk šis kamola vai liktens vadmotīvs – lai kā mēs to tagad briesmīgi nosauktu – sāk sevi pieteikt ne tikai virspusējā līmenī, bet kā strukturālu, vismaz vidusslāņa elementu. Ja sākumā varam runāt par astotdaļtrioļu un sešpadsmitdaļtrioļu kustību tādā motīva formā, kas ausij saklausāma, tad pamazām gandrīz ik reizi, kad šī figūra parādās pusnotīs vai veselās notīs, mēs to vairs nesaklausām kā mūzikas virsslāni. Varu dot kādu konkrētu piemēru, lai paskaidrotu.

Šis motīvs parādīsies dažādās transpozīcijās pēc līdzības ar fraktāli. Attiecības starp pirmo motīvu un tā parādīšanos vēlāk vienmēr saglabājas proporcionāli nemainīgas. Tā tas notiek vēlāk vēl lielākās struktūrās. Pašās beigās, kad dzirdam četrus noslēdzošos akordus, arī tajos ir šī vērpšanās sajūta. Beigu akordi ir pats minimums, kurā ietērt vērpšanās figūru. Četri punkti plaknē, lai figūru varētu saskatīt. Tas ir mēģinājums notvert šī kamola formas visvienkāršāko formu. Vismazāko formu, kurā šis motīvs ir saprotams.

Tad pats vārds 'kamols'. Ja kāds Freida analītiķis mani izvaicātu, viņš noteikti pieķertos izteiciena 'kamols kaklā' nozīmei, kas man saistās ar aizvainojumu vai bailēm. Domāju, tur ir kāda enerģijas aizture, ar kuru nemitīgi jāmēģina strādāt. Man ir sajūta – ja kaklā ir kamols, to ir iespējams atraisīt. Sanāk, ka šis koncerts ir nedaudz pravietisks, jo mirkli pēc tā uzrakstīšanas iestājās pandēmija, un tas palika guļam istabā. Tagad tas atraisījās.

Gadamers runā par interpetācijas horizontu. Konteksts nosaka visu. Jebkuram tekstam, kuru lasām vai analizējam, mēs piensam interpretatīvu horizontu – mūsu pagātņi, zināšanas, izglītību, vecāku gēnus, valodu, jebko. Pat istaba, kurā pieredzam šo tekstu, ir horizonts. Gadameram bija ideja par horizontu saplūšanu, kur teksts pats ir horizonts. Man liekas, šajā darbā divu horizontu saplūsmē notiek visu laiku. Gan ļoti elementārā 19. gs. koncertzānra dialektikā starp solistu un orķestri, gan starp motīvu un tā izlīdzināšanos. Jo vienīgais veids, kā, manuprāt, no šāda motīva tikt ārā, ir līnija – Šēnbergs savulaik runāja par motīvu likvidāciju, motīvs sevi izsmēļ, pamazām tiek vaļā no tam piemītošajām raksturiezīmēm. Piemēram, lieli lēcieni sarūk un pārtop līnijā, gammā vai arpēdžijā. Šis motīvs tiecas uz līnijas taisnumu. Koncertā vairākkārt mēģinu motīvu sašķelt divās līnijās. Varam to iztēloties kā augšup un lejupejošu virzību. Tomēr tas beigās nav mans risinājums, motīvs neaiziet uz divējību.

Varētu teikt, ka koncerta izskaņā klausītājs pats var saprast, vai reducētais motīvs pazūd līnijā, vai kur citur. Katrs var pievienot savu horizontu, gluži kā lasot tekstu.

Jā, manuprāt, svarīgākais, ka saplūšana notiek klausītāja horizontā. Šī darba horizonts saplūst ar klausītāja horizontu. Varētu šķist, ka koncerta horizonts it kā ir nemainīgs, tomēr tā būtība ir klausītāja ietekmēta. Tas, ko pieņem par darba klausīšanās pamatformu, ietekmē to, kā uztversim darbu. Nav tā, ka eksistē abosolūts lielums, pie kura klausītājs pienāk. Jau no paša sākuma nekas nav vienvēidīgs vai vienāds. Klausītājs jau ir interpretējis kādas darba pamatvienības. Koncertā var ieiet no augšas, apakšas vai sāna, un no šī izejas punkta izmainīsies ainava, ko redzi sev priekšā – vai klausies ģitāru, vai pieņem, ka tas ir klasisks koncerts un vēro solista-orķestra saspēli.

Darba sākumā ģitāra spēlē visnepretenciozāko materiālu, kur ne miņas no virtuozitātes. Tie ir gari akordi, kas rezonē un momentāni saplūst ar orķestri. Pamazām ģitāra iegūst savu identitāti, un ir viduspunkts, kur ģitāras solistiskā, virtuozā kvalitāte, ko no koncertžanra sagaidām, sevi parāda, piesaka, atzīst, ka nav vēstures neietiekmēta. Bet tikpat ātri viss apgriežas kājām gaisā, un tā kļūst par orķestra daļu. Protams, var atrast mirkļus, kuros orķestris baro solistu, un pretēji – solists baro orķestri. Tas viss tur ir, bet kopējā sajūta ir tāda, ka viņi nemitīgi izaug viens no otra, kļūst viens par otru.

Viens klausītājs pēc koncerta bija uzrakstījis ātru komentāru. Viņam likās, ka šī ir modernā mūsdienu pasaule, kurā visi runā un viens otrā neklausās. Tiešs pretstats tam, kā es šo darbu dzirdu, un tas mani fascinē. Man šķiet – vienīgais, kas koncertā notiek, ir ģitāras saruna ar orķestri un orķestra saruna ar ģitāru. Tie nemitīgi viens otru papildina un beigās savijas kopā, viens no otra izaug, pat viens otrā pārvēršas. Nekas nav jādara, lai tā notiktu. Divas pasaules satiekas, saskarsmes rezultāts nav nosakāms, bet ir nenovēršams.

Vēlos pavaicāt par kultūrkontekstiem, kas nepilnu gadsimtu apvijušies ap elektrisko ģitāru. Vai tie tev netraucēja? Varbūt centies no tiem apzināti abstrahēties?

Es vēlējos apzināti strādāt ar instrumentu tā, lai no vēsturiskajiem kontekstiem turētu pietiekamu distanci. Elektriskajai ģitārai ir sava identitāte, kas gribot negribot raisa asociācijas. Es mēģināju to kompensēt ar materiāliem, kurus rakstu šim instrumentam. Lai tas nevienā brīdī man neatgādinātu džeza solo. Ja ar prātu ko tādu reģistrējam, pazūd nevietas stāvoklis, kuru man ir svarīgi noturēt – uzsvert ceļošanas aspektu, neitralizēt konkrētus stāvokļus, attēlus. Man liekas, ja klausītājam ģitāra atsauc atmiņā džeza klubu, tajā brīdī jau atrodamiem noteiktā vietā. Tiklīdz man liekas, ka ģitārā dzirdu džeza skanējumu, uzreiz pārliecinos, ka orķestris tam dod pietiekami daudz pretimpulsus. Ar roka ģitāru koncerta sakarā bijis mazāk asociāciju, jo ģitāras skanējums, kādu izvēlējos, ir diezgan atturīgs. Tam nav *overdrive* efekta, ar ko parasti asociējam roka ģitāru, bet gan pieklusinātāks, nosvērtāks balanss, kas raksturīgs džežam. Jā, es nemitīgi biju dialogā ar pagātni, bet tādā veidā, lai no tās varētu atsvešināties, lai skanējums paliktu drošā abstrakcijas attālumā. Lai nebūtu vienkāršās sajūtas, ka atsaucos uz noteiktu laiku.

Neesmu redzējis partitūru, bet klausoties šķita, ka neesi ģitāru apkrāvis ar pedāļiem.

Mēs īsā laikā pieņēmām lēmumus par mazām skaniskām lietām. Par reverberācijas daudzumu, toņa siltumu noteiktās vietās. Man bija svarīgi, lai ģitāras elektriskā mašīnērija nekļūtu par subjektu, par parametru, ar ko jāstrādā, bet tikai par spēlēšanas manieres paplašinājumu. Atšķirībā no klasiskās ģitāras elektriskajai ģitārai skaņas pastiprinājuma dēļ nav tik daudz krāsas iespēju. Ar efektiem panācām tikai nelielas krāsu variācijas – sausāku, slapjāku, siltāku vai aukstāku skaņu, vairāk augšas vai apakšas, lai ģitāra spētu runāt pāri orķestra kliegšanai. To aktīvi darījām mēģinājumu procesā, ne viss no tā ierakstīts partitūrā.

Šķita, ka koncerta izskaņā ģitāra iegūst garu, lēnu reverberāciju. Vai tas bija efekta pedālis vai Džidži meistarība un sabalsošanās ar orķestra virsskaņām?

Pirmkārt, tie ir flažoleti, to tur ir ļoti daudz. Par flažoletiem es vienmēr domāju kā vienkāršāko transcendences zīmi, jo tiem piemīt neīstības kvalitāte. Tu pieskaries stīgai, bet tā skan

oktāvu augstāk, un arī tad skanējums nav tāds pats, kāds tas būtu, vienkārši nospēlējot noti oktāvu augstāk. Tā vispār ir ar frekvencēm un dabisko skaņu rindu. Tā nemitīgi ir klātesoša, bet nevaram tai pieskarties ar ausi, jo fundamentālā frekvence visu laiku mūs ar gravitācijas spēku novelk atpakaļ pie zemes. Bet, tiklīdz pieskaries flažoletam, gravitācija pazūd, tu pēkšņi nonāc debesu stāvoklī, pieskaries debesu zvanam.

Koncerta beigās nav nekādas reverberācijas maģijas, ir tikai orķestrācija. Tur skan cauruļzvani, kuriem ir ļoti savādas frekvences, neharmoniskā skaņu rinda, kur lielā terca divas oktāvas augstāk skan daudz spēcīgāk, nekā fundamentālā frekvence. It kā visu klausāmie pareizajā frekvencē, bet, piemēram, domažorā visu laiku mazliet dzirdam mimažora elementus. To ļoti labi zināja Lists, viņš mīlēja lielo tercu attiecības, jo tas vairs nav kvintu aplis, kur pavirzāties soli pa labi vai pa kreisi; tā ir krāsas maiņa, kuru ar kontrapunktāliem trikiem varam parādīt kā radniecīgu, bet tā ir krāsas maiņa no dzeltenas uz zilu, nevis no dzeltenas uz tumši dzeltenu. Ar cauruļzvaniem ir kā ar van Goga gleznām. Tu skaties, viss it kā ir normāli, bet tad piepeši spilgta, tumši zila krāsa nāk cauri, jo tā neiederas ainavā. Līdzās zvaniem un ģitāras flažoletiem te ir koka pūtēji. Liekas, ka ģitāra rezonē, bet tie ir tikai koka pūtēji, kas uztur šo ilūziju, it kā mēs būtu nonākuši transcendentālā flažoletu valstībā.

Tas laikam ir skaistākais, ko kāds ir teicis par flažoletiem. Lai mēs varētu pēc iespējas līganāk pārlekt no ģitārkoncerta uz *Sirds katedrāli*, vai varu tev lūgt aprakstīt šos divus darbus savas daiļrades kontekstā?

Nejaušības dēļ abus darbus vienojošais instruments ir ģitāra. Bet jāsaka, ka visu jaunību pavadiju, visvairāk ienīstot vienu instrumentu – ģitāru. Apzināti izvēlējos tai neko nerakstīt. Arī džeza kvartetā nekad nesanāca saspēlēties ar ģitāristiem. Tā man ir visnesaprotāmakais instruments, kura iespējas ir pretējas tam, ko vēlos izdarīt mūzikā. Piemēram, ir grūti nospēlēt akordus regulāros intervālos, kas nav kvintas. Nemitīgi jāmaina oktāvas. Viens elements manā mūzikā, ko esmu pamanījis – oktāvas aizvietoējumi nevienā brīdī nestrādā. Ja tehnisku problēmu gadījumā mūziķi ierosina spēlēt oktāvu augstāk vai zemāk, manā mūzikā tas būtu briesmīgs lēmums. Man reģistrs ir absolūts, un ģitāra nemitīgi pieprasa risinājumus, kas paģēr oktāvas nogalināšanu. Manā mūzikā oktāvas nedrīkst nogalināt.

Ironiskā kārtā mans pirmais albums ir ģitārai veltīts dubultalbums. Tas ir likteņa pirksts, ko graciozi pieņemu. Arī sanācis, ka mana kompozīcija solo ģitārai ir mans visatskaņotākais darbs. Džidži to spēlējusi vairāk kā 50 reizi. Robam Rimenam ir skaista grāmata *Nobility of Spirit*. Tur viņš saka: “Pašus svarīgākos notikumus dzīvē nevar paredzēt. Tie ar tevi vienkārši notiek.” Šim albuma ir tāda īpašība.

Atgriežoties pie tava jautājuma, man liekas, ka tie ir kontrastējoši darbi. Trio ir vienīgā mana kompozīcija, kas rakstīta četrās daļās. Sevišķi garus darbus vēlos rakstīt viengabalaini, man netik sadrumstalotība, ka ik 10 minūtes jāievēl elpa un viss jāsāk no sākuma. Man likās teju smieklīgi, ka ģitāras trio visu trīs instrumentu savstarpējā pastāvēšana varētu atbilst vēlinā 19. gs. klaviertrio piemēriem – Šūberta, Brāmsa, Šūmaņa vai Mendelszona rakstītajiem. Tajos ir nemitīgas dinamiskas attiecības starp trim instrumentiem. Tas vairs nav Mocarta trio, kur valda skaidra hierarhija. Tā vietā ir saruna starp trim vienlīdzīgiem elementiem. Kādubrīd var dominēt viens vai otrs, bet nekad nav pakļautības sajūtas – saksofons spēlēs galveno līniju,

un pārējie pavadījumu. Tāpat džeza – kad spēlē saksofons, gandrīz nekad neklausāmiešs ģitāras vai bungu līniju kā mūzikas priekšplānu. Man likās svarīgi, lai trio darbā būtu dinamika, kas parasti nepastāv džeza trio kontekstos, bet raksturīga klasiskajam klaviertrio. Un te ir paradokss: bungu komplektam nav piejami skaņaugstumi, kas manā mūzikā ieņem karaļa vietu. Harmonija un skaņaugstums ir pirmais elements, par ko domāju. Tādēļ rakstīt bungām bija savādi, jo man bija jāsaprot, kā izlikties, ka uz tām var spēlēt noteiktus augstumus. Protams, tu vari radīt kontūras, žestus, dinamikas, tas viss ir pieejams. Harmonija ir tā, kas man mūzikā liek kaut ko sajūst. Par harmoniju kontrolēti domāt man ir ļoti svarīgi. Ja tā nav, mēs atrodamies tik abstraktā vietā, kur pazūd komunikācija. Tur nobrūk mūzikas sistēma. Nevis tonāla harmonija, bet kontrolēta harmonija kā svarīgs parametrs. Bungas neietilpst manā harmoniskās vīzijas vienādojumā, un man ar to bija īpaši aktīvi jāstrādā, lai bungas vismaz manā galvā spētu ieņemt prominenci vienādā līmenī ar pārējiem instrumentiem. Ģitāras trio ir kameramūzikas žanrs. Tas mēģina atrasties klaviertrio žanra līnijā, kas beidzas ar Šostakoviču vai Arenski, cenšas uzķert pavedienu, kas nāk no šī salīdzinoši senā punkta, cenšas atturēties no hierarhiskas spēlēšanas. Ģitārai vienlaicīgi ir daudz lomu, parasti divas vai trīs. Tai bieži jāspēlē basa līnija, jo tas ir zemākais instruments, citreiz to veic saksofons vai bungas. Nepārtraukti norit spēle ar funkcijām – kurš ko dara, kā tās savā starpā sasauca. Kā ar šiem trim instrumentiem aizpildīt telpu tā, lai es varētu domāt par harmoniju reģistrālā veidā: pastāv fundamentālas pirmās četras notis, pārējās notis ir kā gaisma, kas arī ir svarīga. Vajag ļoti daudz nošu, lai es varētu uzgleznot gan objektus, gan gaismu, un vēl ēnu, nevis zīmēt tikai ar zīmuli. Man nemitīgi jāpieņem kompromisi, jo viena lieta ir gleznot orķestrī, kur pieejams viss krāsu spektrs. Cita – gleznot kameransambli, kur vienam instrumentam nav šādu krāsu, otrs instruments ir kā zīmūļa līnija, trešais ir ģitāra, kurai ir problēma ar lieliem akordiem, kādus var nospēlēt uz klavierēm – galējos reģistros, kas uz ģitāras gandrīz nav iespējams. Visu laiku nemitīgi ierobežojumi. Tev sasieta rokas, vienā zīmulis, otrā pastelkrītiņš, mutē turi otu, un tad mēģini uzgleznot ainavu. Protams, šie ierobežojumi ir ļoti skaisti. Man tie bija grūti un nepazīstami, tie man atņēma daudz no tā, kas man mīļš, un tas ir labi. Jo tas izaicina rakstīt citā valodā. Galvenais abu darbu vienojošais elements ir kontrasts. Viens ir viendabīgs, kurā instrumenti ir pretstatīti, bet vienmēr tiecas uz vienumu; otrs četrdaļīgs, trīsgabalains, kurā grūti aizbēgt no džeza atmiņas. Ja Brāmsam ir Bēthovena spoks, “Sirds katedrālē” glūn džeza spoks. Ar viņu jācinās, jāatrod trīsvienība – no viens uz trīs, lai izlauztos no mūsu konstruētās džeza identitātes. Ģitārkoncertā kustība rit no divi uz viens – pretējos virzienos.

Par ģitārkoncertu izteicies kā par tumšu opusu. Iedomājos par trejādību – cilvēks, mūzika un ceļš kaut kur pa vidu tumsai un gaismai. Pirms sarunas uzgāju no Heses *Stikla pērlīšu spēles* izrakstītu citātu, kur runa par kaut ko līdzīgu: “Samierināt sirdi ar prātu”. Vaicāšu – vai sirds un prāta samierināšanu varētu ņemt par kritēriju mūzikas novērtēšanai?

Tas ir skaists jautājums. Man vienmēr svarīgi ir bijuši abi – sirds un prāts. Neciešu mūziku, kurā ir tikai prāts. Man tajā vienmēr kaut kas pietrūkst. Vēl vairāk neciešu mūziku, kurā ir tikai sirds. Nekad nevēlētos sastapt cilvēku, kurš runā tikai par savām emocijām. Šādā apsēstībā ar pašekspresiju ir kaut kas nedisciplinēts, necieņa pret otru cilvēku. Varbūt utopiskā ideālā tā varētu būt – eju uz ielas un stāstu svešiniekam savas dzīves sāpīgo stāstu. Tur varētu būt

skaistums, to nenoliedzu, bet svarīgi, ka tajā ir arī pietāte. Prāts ir radīts tam, lai palīdzētu mums šo līdzsvaru atrast. Pēdējo gadu laikā esmu vairāk nonācis pie romantiskā skatījuma, kurā sirds man ir svarīga un varbūt pat svarīgāka. Tā ir ticība sirds nozīmei, bet tas nav kontrastā ar prātu. Ja esam godīgi, tad pieredzam savu sirdi ar prātu, jo tiešas piekļuves mums nav, sirds ir aprakstošs jēdziens. Sirds pumpē asinis. Bet varbūt tas nav pareizais skatījums. Klausoties domāju – cik interesanti, ka ģitārkoncertā ir tik daudz tumsas. Bet koncerta noslēguma punktā gaismas un tumsas pretnostatījums beidzas. Beigu tumsnējie akordi ir kā izgaismoti ziemas krēslā, kad sniegā atspīd mēness, bet patiesībā tā ir saules gaisma. Divkāršs atspīdums. Pati tumsa ir spīdoša savā būtībā.

Ar komponistu sarunājās Dāvis Eņģelis

KRISTA AUZNIEKA mūzika cildināta kā “pacilājoša... satriecoša... spīdoša” (*San Francisco Classical Voice*), ar “pārpasaulīgām harmonijām” (*New York Concert Review*), tai piemītošu “pārsteidzošu sarežģītību un skaistumu” (*Broadworld*) kā arī “vecmodīgu eleganci” (*Herald Tribune*). Komponista klavierkvintets tika iekļauts *The New York Times* nedēļas spilgtāko klasiskās mūzikas notikumu sarakstā. Auznieks ieguvis Lielo mūzikas balvu, Starptautiskā komponistu ierakstu konkursa *Rostrum* balvu jaunāko komponistu kategorijā, Aspenas festivāla Džeikoba Drakmena balvu, kā arī Norfolkas, Aspenas, Beningtona, Amerikāņu Fontenblo akadēmijas, Ermitāžas Mākslinieku Retrīta, NEXT festivāla, un Amerikāņu Komponistu orķestra apbalvojumus.

Viņš saņēmis pasūtījumus no Atlantas simfoniskā orķestra, ansambļa *Bang on a Can*, Aspenas Filharmonijas, *Kremerata Baltica*, Latvijas Nacionālā simfoniskā orķestra, *Present Music*, kamerorķestriem *Contemporaneous* un *Kaleidoscope*, *Cappella Amsterdam*, Latvijas Radio kora, *Sinfonietta Rīga*, pianistiem Deivida Funga un Melvina Čena. Auznieka darbi atskaņoti Ņujorkas Kārnegija zālē, Linkolna Centrā, *National Sawdust*, *92Y*, *The Kitchen*, Vašingtonas Kenedija centrā, Losandželosas Volta Disneja koncertzālē, Karaliskajā Dāņu teātrī, Pekinas Nacionālās mākslas centrā, Amsterdamas *Muziekgebouw*, Ņujorkas MATA, Honkongas Pasaules Kultūru namā, Amsterdamas *Gaudeamus*, Stokholmas Baltijas jūras un citos festivālos.

Kristis Auznieks ieguvis bakalaura grādu Hāgas Karaliskajā konservatorijā un maģistra grādu Jeila universitātē, kur arī aizstāvējis doktora disertāciju. Šobrīd Auznieks ir mācībspēks Jeila universitātē, Montklēras pavalsts universitātē un Ņujorkas filharmonijas jauno komponistu programmā. Viņš bieži sadarbojas ar savu dzīvesbiedru, amerikāņu pianistu Robertu Fleicu, kā arī ir kaislīgs literatūras, filosofijas un itāļu virtuves cienītājs.

auznieks.com

AUZIŅŠ, ČUDARS & ARUTYUNYAN TRIO ir laikmetīgās džezas mūzikas trio no Rīgas.

Visi trīs – Kārlis Auziņš (saksofons), Matīss Čudars (elektriskā ģitāra) un Ivars Arutjunjans (sitaminstrumenti) – būdami pieredzējuši un starptautiski atzīti mūziķi džezas jomā, trio tiecas veidot skaņu pasauli, kas stāv pāri žanriem, par pamatu izmantojot enerģiju, emocijas un iztēli rosinošas idejas un konceptus.

Lai gan kolektīvā brīvā improvizācija ir svarīgs trio daiļrades elements, puišu interese klasiskās mūzikas kompozīcijā sniedz grupas improvizācijām labi konstruētus rāmjus spontanitātei un rotaļīgai saspēlei. Lai gan liela uzmanība tiek pievērsta skaņas radīšanai izmantojot nekonvencionālās tehnikas, jeb *extended techniques*, un elektronikas, visi trīs, būdami latvieši, nāk no bagātas kormūzikas tradīcijas, tādējādi grupas daiļrade vienmēr saglabā melodiskumu un ir cieši saistīta ar cilvēka balsi.

2018. gadā grupa izdeva savu pirmo albumu *Baltic*, kurš ieguvis mūzikas ierakstu gada balvu *Zelta Mikrofonu 2019* kā labākais džezas mūzikas albums. Trio minialbums *Maze* izdots 2020. gadā.

matisscudars.com





“...apdāvināta, jutekliska...žilbinoša” – tā virtuozā amerikāņu ģitāriste **DŽIDŽI** raksturota Kanādas laikraksta *Calgary Herald* slejās. Aizrautīgā, ar jaunatklājējas garu apveltītā māksliniece, pazīstama ar savām saturiski un stilistiski daudzveidīgajām programmām. Tajās virtuozī apspēlēts gan klasiskais repertuārs un mūsdienu komponistu darbi, gan integrētas brīvas formas improvizācijas. Džidži vienlīdz komfortabli jūtas ar akustisko instrumentu, vienlaikus nevairās publiku žilbināt ekstravagantā elektriskās ģitāristes tēlā. Viņas pārliecinošā muzikalitāte, spilgtais skatuviskais tēls, jaunās mūzikas pirmatskaņojumi un programmu veidošanas stils, nodrošinājis Džidži stabilu 21. gadsimta mākslinieces reputāciju.

Viņas debiju kopā ar Kanzassitijas simfonisko orķestri ietekmīgais ASV vidienes medijs *The Kansas City Star* raksturo ar vārdiem “gracioza un niansēta spēle” un turpat piemetina: “... viņas sniegums bija izjūsts, intīms, ievēlkošs”.

Džidži regulāri sadarbojas ar jaunākās paaudzes komponistiem, citu starpā ar Geibrielu Smitu, Kristu Auznieku, Gulli Bjernsonu, Natāliju Dīterihu, Hilariju Paringtoni, Evanu Čepmenu, Molliju Džoisu un Polu Lanskiju. Viņa ir šo komponistu vairāku jaundarbu pirmatskaņotāja.

Džidži pievērsusies arī kompozīcijai, savos skaņdarbos apvienojot daudzveidīgus elektroniskos medijus un akustisko mūziku. Kā rezidējošā komponiste viņa ir darbojusies Jēlas Repertuāra teātrī, Jēlas Kabarē un Jēlas Mākslas skolā. Festivāla *The Darkness Sounding* ietvaros Džidži savas kompozīcijas atskaņojusi Losandželosas Cilvēkresursu mākslas galerijā. Džidži radošo rokrakstu ietekmē arī mākslinieces regulārā aizraušanās ar elektronisko deju mūziku, liekot viņas skaņu audeklos iemirdzēties *happy hardcore* un Berlīnes eksperimentālās elektronikas spilgtajām nokrāsām. Radošajā projektā *NIGHT + DAY* Džidži apvieno abas – koncertmākslinieces un dīdžejmākslinieces identitātes.

Līdztekus solokarjerai Džidži muzicē vairāku ansambļu sastāvos. Viņa koncertē kopā ar *Latin Grammy* laureātiem *Cuarteto Latinoamericano*, mecosoprānu Karlu Kanales, *Verona Quartet*, *Grammy* nominanti, soprānu Molliju Neteri un *Brasil Guitar Duo*. Jaunā mūziķe aktīvi sadarbojas ar eksperimentālās mūzikas vienību *Wild Up*, bet kopš 2018. gada Džidži ieņem profesora asistenta amata vietu Arizonas Universitātes Mūzikas koledžā.

Džidži kļuvusi par pirmo ģitāristi, kura ieguvusi Koncertmākslinieku ģildes konkursa galveno balvu. Šī uzvara jaunajai māksliniecei deva iespēju pasūtīt vairākus jaundarbus, tostāit ievērojamajai amerikāņu elektroakustiskās mūzikas skaņradei Ninai Si Jangai. Brīvajā laikā Džidži labprāt izbauda kulinārijas un gatavošanas priekus, kā arī aizraujas ar skaņas eksperimentiem digitālajā audio darbstacijā *Ableton Live*.

Valsts kamerorķestris **SINFONIETTA RĪGA** ir viena no Latvijas klasiskās mūzikas centrālajām vērtībām – augsti profesionāla domubiedru vienība ar neizsīkstošām radošām idejām, erudīciju un jauneklīgu vitalitāti. Jau kopš orķestra dibināšanas 2006. gadā tā mākslinieciskais vadītājs un diriģents ir Normunds Šnē. *Sinfonietta Rīga* mākslinieki ar neatslābstošu aizrautību turpina izziņāt Vīnes klasiskās skolas un baroka laikmeta kultūras mantojumu, arvien saviem klausītājiem aktualizē 20. gadsimta muzikālos fenomenus un stilu novirzienus, meklē spilgtas parādības mūsdienu mūzikas pasaulē. Par vienu no uzdevumiem orķestris izvirzījis kamersimfonijas žanra attīstības veicināšanu Latvijas mūzikā, divreiz gadā pasūtot jaunu šī žanra partitūru mūsdienu latviešu komponistiem.

Sinfonietta Rīga regulāri sadarbojas ar viesdiriģentiem, saturiski un idejiski atšķirīgas programmas veidojot kopā ar Pāvo Jervi, Heincu Holligeru, Jonu Stūrgorsu, Kristofu Popenu, Olari Eltsu, Juhu Kangasu un Tenu Kaljusti. Cieša un radoša sadarbība orķestrim izveidojusies ar Latvijas Radio kori un diriģentu Sigvardu Kļavu, ik gadu kopīgi veidojot vairākas koncertprogrammas un pirmatskaņojot latviešu sakrālās mūzikas jaundarbus.

Kopā ar *Sinfonietta Rīga* muzicējuši spoži solisti: dziedātājas Jūlija Ļežņeva, Inga Kalna un Elīna Garanča, ērģelniece Iveta Apkalna, pianisti Kristians Bezeidenhauts, Nelsons Gerners, Jevgeņijs Sudbins un Reinis Zariņš, Alina Pogostkina, Florians Donderers un Kristīne Balanas, vijolnieki Marks Buškova, Izabella Fausta, Koļa Blahers, Baiba Skride, Peka Kūsisto, Tomass Cētmairs un Kristīne Balanas, čellisti Žans Gijēns Keirass, Sola Gabeta un Margarita Balanas, Berlīnē bāzētā *Artemis Quartet* dalībnieki – vijolniece Vineta Sareika un altists Gregors Zīgls, kā arī altists Maksims Risanovs. Orķestris muzicējis kopā ar izcilo klarnetistu un komponistu Jērgu Vidmani, trombonistu Kristianu Lindbergu un sitaminstrumentālistiem Martinu Grūbingeru, Evelīnu Gleniju un Pīteru Erskinu, akordeonisti Kseniju Sidorovu un argentīniešu bandoneonistu Marselo Nisinmanu, obojistu Alekseju Ogrinčuku un senās mūzikas lietpratējiem Endrū Lorensu-Kingu un Enriko Onofri.

Līdztekus koncertdzīvei Latvijā un Baltijas valstīs *Sinfonietta Rīga* koncertējusi Hamburgas Elbas filharmonijā un *Laeiszhalle*, Ķelnes filharmonijā, Minhenes Herkulesa zālē, Frankfurtes Vecajā operā. Orķestris vairākkārt uzstājies Nīderlandē, tai skaitā Amsterdamas Karaliskajā *Concertgebouw* un *Muziekgebouw* zālē un *De Doelen* koncertzālē Roterdamā, savus klausītājus *Sinfonietta Rīga* ieguvusi arī Sanktpēterburgas filharmonijā un Ņujorkas Linkolna centrā.

Sinfonietta Rīga regulāri piedalās dažāda mēroga festivālos kā Latvijā, tā ārpus savas valsts robežām. Pāvo Jervi vadībā kamerorķestris uzstājies Pērnavas mūzikas festivālā, kopā ar Latvijas Radio kori – Introvertās mākslas festivālā *Lux aeterna* Elbas filharmonijā un festivālā “Kisingenes vasara” Bavārijas kūrortpilsētā Bādķisingenē. Vairākkārt orķestris viesojies prominentajā Baltijas jūras festivālā Stokholmā.

Ar prestižo ierakstu balvu *Grammy* novērtēta orķestra *Sinfonietta Rīga* dalība igauņu komponista Arvo Perta albuma *Adam's Lament* ieskaņojumā, ko klajā laidis *ECM*. *Sinfonietta Rīga* sniegums četras reizes ieguvis Latvijas valsts augstāko apbalvojumu mūzikā – Lielo mūzikas balvu (2007, 2008, 2015 un 2018).

NORMUNDS ŠNĒ absolvējis Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas obojas spēles klasi un diriģēšanas meistarclasi. Mācījies pie Viļņa Pelnēna, Heinca Holligera, Tamāras Fidleres, Jurija Simonova, Jormas Panulas, Imanta Rešņa.

Kopš 2007. gada māca obojas spēli Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijā. No 1978. gada līdz 1997. gadam bijis Latvijas Nacionālā simfoniskā orķestra oboju grupas otrais koncertmeistars, bet kopš vidusskolas gadiem – solists un kameransambļu dalībnieks.

Spēlējis arī progresīvā roka grupās *Salve*, *Sīpoli*, *Marana*, bijis skaņu režisors, dažādu žanru CD ierakstu producentis un māsteringa inženieris. Kaislīgs radioamatieris, 1980. gada pasaules čempions, 2006. gada Eiropas čempionāta 2. vietas ieguvējs, Latvijas Radioamatieru līgas valdes loceklis.

Koncertējis daudzās Eiropas valstīs, tostarp Francijā, Vācijā, Itālijā, Spānijā, uzstājies arī Austrālijā, Japānā, Krievijā. Muzicējis kopā ar Pīteru Donahjū, Izabellu Faustu, Patriku Galuā, Gidonu Krēmeru, Mstislavu Rostropoviču, Dāvidu Geringu, Natāliju Gūtmani, Kristianu Lindbergu, Martinu Frestu, Džo Zavinulu u. c.

Normunds Šnē ir 2006. gadā dibinātā Valsts kamerorķestra *Sinfonietta Rīga* mākslinieciskais vadītājs. 1999. gadā dibinājis un ilgstoši vadījis Rīgas Festivāla orķestri. No 1987. gada līdz 2006. gadam bijis orķestra “Rīgas kameramūziķi” mākslinieciskais vadītājs, regulāri sadarbojies ar Latvijas Nacionālo simfonisko orķestri un Liepājas Simfonisko orķestri. Latvijas Nacionālajā operā diriģējis baleta izrādes *Svētņpavasaris*, *Karmena*, *Smilšuvīrs*, *Gaišais strauts*, bijis muzikālais vadītājs Jura Karlsona baleta *Sidraba šķidrums* pirmuzvedumam.

Normundam Šnē ir neatsverami nopelni 20. gadsimta skaņumākslas kanonisko vērtību un latviešu komponistu mūzikas interpretācijās. Kopā ar Rīgas Festivāla orķestri spēlēja Gustava Mālera 9. simfonija, Dmitrija Šostakoviča 4. simfonija, Olivjē Mesiāna simfonija *Turangalila*, Lučāno Berio *Sinfonia*, Stīva Reiha *Tuksneša mūzika*, Pētera Vaska 2. simfonija, Maijas Einfeldes un Artura Maskata simfonijas.

Kopā ar kamerorķestri *Sinfonietta Rīga* – Magnusa Lindberga *Joy*, Kaijas Sāriaho *Grāla teātris*, Džona Adamsa kamersimfonija, Ģerģa Ligeti klavierkoncerts, Žerāra Grizē *Vortex temporum*, Tālvālda Ķeniņa dubultkoncerts vijolei, klavierēm un orķestrim, Gundara Pones *Meistara Jāņa pasaule*, Romualda Grīnblata koncerts saksofonam un stīgu orķestrim. Normunda Šnē un *Sinfonietta Rīga* inspirētajā kamersimfoniju ciklā pirmatskaņoti Andra Dzenīša, Jāņa Petraškeviča, Mārtiņa Viļuma, Rutas Paideres, Viļņa Šmīdberga, Santas Ratnieces, Anitras Tumševicas opusi.

Normunda Šnē ieguldījums Latvijas kultūrā novērtēts ar Triju Zvaigžņu ordeni. Lielā mūzikas balva saņemta 1996. un 2004. gadā.