



Nika Gothama doktora disertācijas komentārs *Form and freedom: the marriage of musical systems and intuition* līdz ar kompozīcijām tika iesniegts Brunela Universitātes Mākslu skolas fakultātē 2012. gada 4. janvārī un pārskatīts 2013. gada 19. februārī. Anglijā dzimušais, Kanādā skolotais un Rīgā daudz sirds siltuma atstājušais saksofonists, pedagogs un komponists Niks Gothams (1959–2013) doktora grādu oficiāli ieguva savas dzīves pēdējā nedēļā.

Ar šo komentāru vēlos raksturot dažas idejas un kompozicionālas procedūras saistībā ar maniem skaņdarbiem, kas tapuši periodā no 2008. gada oktobra līdz 2011. gada novembrim. Es vēlos uzsvērt savu skaņdarbu radniecīgās idejas kopumā, kaut arī tie paši par sevi ir savstarpēji diezgan atšķirīgi. Pirmām kārtām, gan mūzika, gan šis komentārs saistīts ar iedziļināšanos specifiskās īpatnībās, kas atspoguļo pieredzējuša improvizētāja īstenotu formālas kompozīcijas procesu. Tajā visupirms ir radīta droša struktūra, kurā var rast izpausmi brīvāks, "improvizatoriskāks" kompozīcijas veids. Šī pieeja nodrošina saikni starp formas skaidrību un spontanitātes izjūtu. Abas šīs iezīmes ir būtiskas skaņdarba kvalitātes. Lielākais vairums manu skaņdarbu atspoguļo šo pieeju, kas pielietota un realizēta dažādos veidos.

Nolūkā radīt kontekstu laikmetīgās mūzikas ainavā šajā komentārā ir ietverts īss apskats par postminimālismu mūzikā. Kompozīcijās, kas tiek apskatītas [disertācijas ietvaros – *tulk. piez.*], vērojamas specifiskas un striktas kompozīcijas metodes, kas aizgūtas no minimālisma. Savukārt citas īpatnības skaidri parāda citas ietekmes jeb "post-" minimālisma ietekmi. Būtisku apskata daļu veido skaidrojums par improvizācijas termina lietošana dažādās nozīmēs, kā arī aspekti, kas skar attiecības starp improvizāciju un formālo kompozīciju. Un visbeidzot, izvērtējot manu māksliniecisko praksi, nozīmīga ir pakāpe, cik

Forma un brīvība: muzikālo sistēmu un intuīcijas vienotība

Niks Gothams

Rojs Maizītis un Jānis Bulis

lielā mērā kompozīcija ir saistīta ar sadarbību. Tādējādi es izvērtēju dažādus muzikālās sadarbības veidus, līmeņus un pakāpes, sākot no mūzikas, kuru pilnībā rada mūziķu grupa (divi vai vairāk dalībnieku) improvizācijas procesā un balstās uz sadarbību jau savos pamatos, līdz pat mūzikai, ko radījis komponists viens pats. Taču arī šajā gadījumā zināmā mērā iespējams konstatēt sadarbību.

Improvizācijas un formālās kompozīcijas izvērtēšana un salīdzināšana saistīta ar vienotu virzienu mūsdienu muzikālajā praksē, kas aptver milzīgu un mulsinoši daudzveidīgu stilu, tradīciju un žanru daudzveidību. Šī pieceja skaidri atspoguļota, piemēram, Dereka Beilija grāmatā "Improvizācija: tās daba un mūzikas prakse" (1992), kurā autors izvērtē improvizācijas praksi vairāku nodaļu ietvaros katrā no stiliem: Eiropas klasiskajā ērģeļspēlē un baroka *continuo*, flamenko, indiešu klasiskajā mūzikā, rokenrolā, laikmetīgajā kompozīcijā un brīvajā improvizācijā. Beilija daudzveidīgajā grāmatā improvizācija ir atspoguļota kā mūzikas atskaņošana bez partitūras vai partijām, un tās izziņa pirmām kārtām saistīta ar izpildītājiem, nevis komponistiem.

Grāmatas sadaļā par improvizāciju un kompozīciju Beilijs par šo divu jomu saikni no improvizētāja skatpunkta saka: "Disputam par veidu, kā kompozīcija var tikt vislabāk izmantota improvizācijā tik tālu, cik tas skar komponista intereses, raksturīga tikai perifēriska interese, un daži izpildītāji tam vispār nepiešķir nozīmi." (Bailey, 1997: 79)

Viens no virzieniem, kādā veidā kompozīcija var sevi iekļaut improvizācijā, ir *via* zinātniskā izpēte. Tās metožu ietvaros iespējams pētīt mūzikas improvizācijas praksi, lai noteiktu veidus, kādā tā bagātina kompozīciju un nosaka tās apveidus. Skatpunkts, kas tiks atspoguļots šajā darbā, saistīts 'kompozīcijas' un 'improvizācijas' kā definīciju porainību. To prakses daudzos gadījumos pārklājas. Dereks Beilijs norāda uz improvizācijas formām – *basso continuo*, kadenču ornamentāciju – kā uz pastāvīgām Eiropas klasiskās mūzikas raksturībām līdz pat 1800. gadam. Pat Rihards Vāgners izmantoja improvizāciju, konceptuālā ziņā to atzīstot gadījumos, kad improvizācija saistīta ar viņa kā komponista praksi.

"Kā Vāgners to ir raksturojis "Operas likteni", 'vispilnīgākajai mākslas formai' būtu jābūt "pilnīgas poētiskās vērtības atdarinošai muzikālai improvizācijai, kas saistīta ar vizuālmākslinātāko māksliniecisķo lēmumu". (Peters, 2009: 91)

Atsevišķi pavērsieni 20. gadsimta mūzikā, piemēram, seriālisma principu attiecināšana uz visiem mūzikas parametriem, saistīti ar vēl lielāku "striktumu" jeb priekšnoteiktu specifiku partitūrā, kāda jebkad ir eksistējusi mūzikas vēsturē līdz pat šodienai. Vienlaicīgi ar seriālisma liknes aizsākšanu Eiropas-Amerikas "nopietnajā mūzikā" dzima džeza kā visspēcīgākā trajektorija improvizācijai mūzikā un kopumā – Amerikas mākslas formai *par excellence*. Līdz 20. gadsimta noslēgumam tādējādi dialogs vai attiecības starp kompozīciju un improvizāciju, neskatoties uz mūziķu un teorētiķu centieniem, palika ļoti polarizētas.

Neraugoties uz to, ka improvizācija ir nozīmīgs atskaites punkts šajā diskusijā, tās īstens lietojums (ar dažiem izņēmumiem) nav sastopams darbos, kas tiks analizēti (t. i. doktora disertācijas ietvaros – *red.*). Turpmākajā izklāstā drīzāk tiks apskatītas mūzikas formas iepriekšējās plānošanas relativitātes pakāpes, shematizācija, kas arī intuitīvs vai spontāns paņēmienš skaniskā materiāla plānošanā. Līdz ar to es lietošu improvizācijas terminu īpašā nozīmē, kas saistīts ar veidu, kā komponists var improvizēt un to, kā komponists var sacerēt mūziku bez iepriekšējās muzikālo procesu plānošanas. Gadījumos, kad šāda plānošana tomēr ir klātesoša, es to detalizēti skaidrošu kā improvizācijai pretēju un papildinošu darbību. Meklējot kompozīcijas un improvizācijas principu un praksi pielīdzināšanu, bieži esmu meklējis veidus, kas ļauj muzikālo procesu plānošanā ietvert improvizatorisku pieeju striktākām muzikālām sistēmām kompozīcijas procesa gaitā, un disertācijā prezentētie skaņdarbi atklāj dažādus risinājumus šai problēmai.

Jā mēs neņem vērā specifisko instrumentu mūziķa rokās (vai tas

būtu zīmulis, dators, dirigenta zizlis, vijole vai saksofons), būtiskākā atšķirība starp kompozīciju un improvizāciju ir saistīta ar laiku. Kompozīcijai raksturīgs ilgstošāks, apsvērtāks process, savukārt improvizācija tiek atzīta par acumirkļa mākslu. Komponists, kā tiek spriests, bieži atskatās uz pagātnes idejām mūzikā vai arī ierosina jaunus impulsus, kas attīstīsies nākotnē, savukārt improvizētājam ir pēc iespējas vairāk jākavējas 'mirkļī'. Šeit atkal rodas izdevīgs skatpunkts uz mūzikas radīšanu, kas var iekļaut abus virzienus, lai mēs varētu iedomāties acumirkļa izteiksmi kompozīcijā un, no otras puses, lai iepriekš labi sagatavotu improvizāciju. Mortons Feldmens, neskatoties uz viņa bieži vien noraidošajiem un nicīgajiem komentāriem par improvizāciju *per se*, atklāj noderīgu skatpunktu. Viņš nāk klajā ar atziņu, ka kompozīcijas aktivitātei vienmēr jātiecas uz aktīvas klausīšanās ierosināšanu. Feldmens bieži salīdzināja komponistu darbu prāta stāvoklī nevis ar improvizējošu mūziķi, bet gan tenisistu, kuram vienmēr jābūt visaugstākajā mērā modram pret oponenta kustībām (Feldman, 1985: 1973). Šādā veidā spēle "attīstās" neatkarīgi gan no spēlētāja sagatavotības pakāpes un nodomiem. Vislabākā komponista sagatavotība, visdrīzāk, tāpat kā improvizētājam vai tenisistam, ir saistīta ar koncentrēšanās spēju trenēšanu, uztveres prasmēm un ātrām reakcijām. Tas nav atšķirams no "darbības mākslinieku" Džeksona Poloka (Pollock) un Villema de Koninga (Kooning) prakses, kas ietekmēja Feldmena darbu un idejas, bet arī raisa paralēles ar džeza mūziķiem, tādiem kā Čarlijs Pārkers, kurš neatstāja pēdas Feldmena pieejā.

Es turpmāk koncentrēšos uz komponista praksi un skatpunktu, it īpaši uz to, cik lielā pakāpē kompozīcija satur improvizāciju dažādos līmeņos. Kā īpaši svarīgu aspektu es raksturošu dažādas attiecības starp kompozīciju un improvizāciju tajā ziņā, ka pat "visbrīvākajā" improvizācijas situācijā improvizētājs lieto principus un stratēģijas, kas var tikt dēvētas par kompozicionālu pieeju. Citos vārdos raksturojot situāciju, pat apstāklis, kad formāla plānošana nav notikusi, improvizējošais mūziķis var piešķirt savai spēlei internalizētus* un vairāk vai mazāk apzinātus materiāla organizēšanas paņēmienus, kas nodrošina mūzikas saliedētību dažos vai arī visos līmeņos. Šajā ziņā gan improvizatoriski, gan kompozicionāli aspekti dažādās pakāpēs un attiecībās var tikt atrasti it visā pastāvošajā mūzikā. Gan skaņdarbos, ko es šeit raksturošu, gan savā daiļradē kopumā esmu tiecies uzskatīt improvizatoriskos un kompozicionālos aspektus gan kā vienotu veselumu, gan kā atsevišķas

PERSONĪGI MAN KOMPOZĪCIJA IETVER SADARBĪBU JAU PAŠĀ TĀS BŪTĪBĀ

parādības. Esmu tiecies tās savienot iespējami koordinētā un auglīgā saiknē, kas pilnvērtīgi atspoguļo manu pieeju.

Gevins Braierss ir būtisks piemērs – komponists ar dziļu improvizācijas pamatu. Biju aizrāvis ar viņa mūziku, it īpaši komponējot *The Life of Things* un *Asleep In a Field* Latvijas Radio korim, ar kuru Braierss sadarbojās. Pēc intensīvas dažu gadu darbības improvizācijas grupā ar sitaminstrumentālistu Toniju Oksliju (Oxley) un ģitāristu Dereku Beiliju (Bailey), Braierss 20. gs. 60. gadu otrajā pusē cieši nolēma atteikties no attiecībām ar improvizāciju un koncentrēties tikai un vienīgi uz stingri notētu kompozīciju. Braieršam šīs abas orientācijas – improvizētājs un komponists – šķita nesavienojamas, kā viņš to skaidroja intervijā Derekam Beilijam:

"Viens no iemesliem, kādēļ patlaban esmu pret improvizāciju, ir tas, ka jebkurā improvizācijas stāvoklī persona, kas rada mūziku,

tiek identificēta ar šo mūziku. Šīs divas lietas tiek uzskatītas par sinonīmiem... Līdz ar to mūzika improvizācijā nepastāv pati par sevi. Tā ir iemiesota. Es vēlos līdz ar dzenbudisma un Keidža studijām pastāvēt ārpus sevis radītā. Distancēt sevi no tā, ko tu dari. Improvizācijā tas ir nepiespējami. Ja esmu sacerējis skaņdarbu, man pat nav nepieciešams klātbūt tā izpildīšanā. Pastāv koncepcijas. Esmu ieinteresēts ne tik daudz realitātē, kā koncepcijās, jo es varu iedomāties lietas, kurām nepastāv taustāma realitāte. Taču, ja es spēlēju, ja esmu klātesošs, tad tas pieder realitātei. Tā vairs nav koncepcija.” (Bailey, 1993: 115)

Savā kompozīcijas praksē es apzinos “distancēto” attieksmi, kuru Braiers raksturo. Kompozīcijas sākumstadijā nepieciešams atcelt jebkādu personisku un ekspresīvu “saturu” un fokusēties uz konceptuālajiem, formālajiem mūzikas aspektiem. Vēlāk, kad kompozīcijas strukturālais pamats ir uzbūvēts, ir iespējams procesā iesaistīt arī izteiksmes saturu. Pieminēšanas vērts ir fakts, ka jebkurš



DJ Monsta un Niks Gothams

neliels Braiersa mūzikas fragments tūlītēji liks atpazīt komponistu, līdz ar to komponista un viņa koncepciju savstarpējai distancētībai ir nozīme. To pašu var teikt arī par paša Džona Keidža mūziku. Acīmredzami pastāv kāda sadursmes pakāpe starp personību, kas rada mūziku, un mūziku pašu par sevi arī Braiersa un Keidža gadījumā, taču “distancēšanās” jebkurā gadījumā pasargā no nevēlamu elementu ielaušanās mūzikā, kā arī komponista manierisma, kas var vērsties pret darba konceptuālo vienotību.

Cieši saistīta ar improvizāciju, arī sadarbības ideja ir klātesošā turpmāk apskatītajās kompozīcijās. Es skaidrošu sadarbības aspekta ietekmi manā kompozīcijas praksē, ņemot vērā sadarbības pakāpes un veidus un to specifisko nozīmi katrā no darbiem. Dažādās sadarbības saiknes ietver šādas: komponists/sadarbības komponists(-i), komponists/atkaņotājmākslinieks, komponists/teksta autors, komponists/atkaņotājmākslinieks/producers/publika, kā arī internalizēti, “virtuāli” sadarbības varianti, kuri kalpo kā vadlīnijas komponista radošā darba procesā.

Doma par muzikālo sadarbību – gan reālu, gan virtuālu – attiecināma uz jautājumu par kompozīcijas adresātu, kuru iztirzājis Miltons Bebits slavenajā esejā “Kuru interesē tas, vai tu klausies?” (1958). Bebits uzskata, ka avangarda mūzika tiek komponēta pašas mūzikas vārdā un jebkura publikas, izpildītāju vai arī amata brāļu apzināšanās ir nebūtisks aspekts. Viņa esēja bija aizbildinājums akadēmiskam un institucionālam patvērumam advancētas un specializētas mūzikas radītājiem, kas saskārās ar publisku vienaldzību vai pat nosodījumu. Manuprāt, savā veidā komponists/improvizētājs apgūst publiku – lai arī bieži vien ideāli atsaucīgu un iejūtīgu – kas ļauj “dzirdēt” un iedomāties viņu mūziku sacerēšanas procesā ar zināmas pakāpes objektivitāti. Šajā ziņā nošķiršana starp mani (komponistu) un viņiem (publiku) ir lieka. Pat tādā situācijā, kad es viens pats sēžu savā istabā un komponēju, es apzinos, ka viss šis process visbeidzot

ietvers daudz citu cilvēku. Šī apziņa ir ļoti būtiska manai mūzikas praksei. Personīgi man kompozīcija ietver sadarbību jau pašā tās būtībā. Citas radošās intelektuālās prasmes ārpus manis vienmēr bagātina procesu. Šī situācija, manuprāt, ne mazāk precīzi atspoguļo to pašu, ko Miltons Bebits viņa advancētās mūzikas izpētes institūtā.

Taču sadarbība mūzikā kļūst par diezgan kompleksu parādību. Es vēlētos komentēt no pavisam cita – socioloģiski politiskā skatpunkta – tās atšķirības starp mūzikas procesiem, kuri iekļauj komponistu, un tādiem, kuri atstāj komponistu ārpusē. Pamatjautājums šeit ir sekojošs: vai komponists iegūst varas pozīciju? Situācijās, kur tādas vakances kā komponists, izpildītājs, diriģents vai solists iegūst atsevišķu individualitāti, analītiski ir ievērojami analogiju ar industriālo/postindustriālo sabiedrību, kas saistīta ar hierarhiju un nevienlīdzību. Viens no visvairāk citētajiem autoriem ir Eliass Kaneti, kura ietekmīgā grāmata “Masa un vara” (*Crowds and Power*) ietver izvērstu analīzi par simfoniskajam orķestrim raksturīgo varas struktūru, kur diriģents parādās kā sava veida autoritārs virsvadītājs (Canetti, 1962: 346–6).

Neskatoties uz šo viedokli, es gribētu uzsvērt tādas sadarbības iespējamību, ietverot komponistus, izpildītājus (ieskaitot diriģentus), organizatorus un publiku, kas nav hierarhiski veidota. Tajā vienkārši apvienojas cilvēki ar dažādām spējām un interešu pakāpēm, un tie strādā kopīga mērķa vārdā. Mans skatpunkts, iespējams, šķiet utopisks. Lai arī pēdējo divu gadsimtu laikā diriģenta un orķestra attiecībām neapšaubāmi piemītusi “vertikāla” kvalitāte, būtu svarīgi aizvietot autoritāro/heroisko diriģenta lomu ar koordinatora interpretētāja funkciju: diriģents koordinē izpildītāju muzikālo darbību, artikulējot kolektīvo (orķestra un un diriģenta) interpretāciju konkrētajam skaņdarbam. Kontrastējošā daudzveidība darba dalīšanā atspoguļota Jūdžina Holenda komentārā Žila Dilēza “Studijām praktiskajā nomadoloģijā”:

“Tehniskā darba dalīšana sakņojas realizējamā inscenējuma uzdevumu, prasmju un zināšanu sarežģītības pakāpē. Taču tas pats par sevi nenozīmē jebkāda veida varas hierarhiju starp speciālistiem, kas ir iesaistīti šajā procesā. Tieši pretēji, darba sociālā dalīšana ietver prestiža atšķirības jeb varu, kam nav būtiskas saiknes ar prasmēm jeb limeni dalības procesā”. (Holland, 2004: 24)

“Tehniskais” veids iepretim “sociālajam” ir skaidri novērojams džezā un citos improvizētās mūzikas stilos, ja salīdzinām, piemēram, ar 19. gadsimta simfoniskās mūzikas atskaņošanas veidu. Manuprāt, visizsmalcinātākā mūzika prasa koordinētu darbību, kas apvieno individualitātes ar dažādām prasmēm. Tehniskā darba dalīšana ir nepieciešama un adekvāta. Improvizētājs apzinās to, ka ikkatra individualitāte ziedo kopējam mūzikas radīšanas procesam tikpat daudz, kā viņš pats. Uz improvizāciju orientēts komponists saglabā savu attieksmi. Tā kā komponists respektē un atpazīst citu ‘speciālistu’ funkcijas, viņa paša funkcija kļūst mazāk specializēta un vairāk iekļaujoša plašā “uzdevumu, prasmju un zināšanu” diapazonā.

Ja var uzskatīt, ka diriģentam piemīt vislielākā autoritāte mūzikas pasaulē, tad tāda pati ir arī komponistam. Lidijs Gēra grāmatā “Iztēlotais skaņdarbu muzejs” (2007) izklāsta ideju par mūzikas vēsturi pēdējo 200 gadu laikā, kur valdījis meistardarbu kanons. Šī ietekme tikai nesen sākusi pārveidoties ietverošākā, holistiskākā modelī. Tajā ietilpst plašāka, sarežģītāka kulturāla un socioloģiski vēsturiska struktūra, kurā šie ‘meistardarbi’ ir radušies. Līdz ar šo domāšanas modeļa maiņu, komponista definīcija un komponista loma gan mūzikas procesos, gan sabiedrībā ir mainījusies un ieguvusi plašāku nozīmi. Īpaši nozīmīga 21. gadsimta komponista īpašība ir apziņas spēks rīkoties saskaņā ar individuālo ieceri muzikālajā izziņā, bet arī apvienojot to ar vēlmi un spēju iekļaut procesā citus. Būtiska ir arī apziņa, ka muzikālie mērķi visas produktīvās dzīves laikā prasīs pastāvīgu pārskatīšanu un atjaunotni. Citos vārdos izskatoties, kamēr “prakses vadīta izpēte” ir kļuvusi par būtisku principu mākslā un humanitārajā sfērā, māksla pati par sevi ir kļuvusi par ļoti svarīgu virzienu, tā kļuvusi par “zinātnes vadītu izpēti”. Luisa Andrisena un Elmāra Šēnberga grāmatā “Apoloniskais mehānisms” (1989) ietver

nodaļu "Pērsels, Pergolēzi un pārējie", kurā autori izceļ atsevišķus komponistus saistībā ar viņu pieeju kompozīcijai un viņu filosofisko nostāju mūzikā. Līdzās iedzimtam talantam, tehniskajai meistārbai utt., viņu zināšanas par priekšteču stila raksturībām un tehniku, deva iespēju viņiem kļūt par inovatoriem, tādējādi radot sava laika avangarda virzienu (*Andriessen, Schönberger*, 1989: 65–67). Autori arī salīdzina Igora Stravinska pieeju mūzikas vēsturei un radošajam uzdevumam kā radniecīgu Luisa Andriēna pieejai. Autori uzsver izpētes nozīmīgumu laikmetīgā komponista radošajā procesā.

Teodora Adorno "Modernās mūzikas filosofijā" (1947) saskāros ne tikai ar autora dziļo naidīgumu pret laikmetīgās popmūzikas gaistamību un mūzikas industrijas funkcionēšanu, bet arī ar atturēšanos runāt par daudzveidību tādā mērā, kādā laikmetīgās mūzikas dzīve un atbilstošā kritika to prasa. Iestājoties pret Adorno kritiku Stravinskim, esmu iekļāvis referenci uz Andriēna un Šēnberga iepriekšminēto grāmatu. (Tendence iekļaut jaunā kompozīcijā stila elementus, kas aizgūti no jebkuras mūzikas vēstures posma, raksturo postminimālisma attieksmi, kuru turpmāk apskatīšu, taču šī tendence ir bijusi raksturīga Stravinskim visā viņa muzikālajā karjerā.)

Garijs Pīterss ierosina domāt, ka Adorno attieksme pret improvizāciju ir sarežģītāka, nekā tas bieži tiek uzskatīts. Pīterss savā grāmatā "Improvizācijas filosofija" (2009) runā par Adorno galveno kritiku pret improvizētu mūziku. Mums šeit ir jāatceras, ka Adorno vērsās tieši pret 20. gadsimta vidus džezu mūziku, kur improvizētā mūzika nerasniedza mērķi izteikt individuālo brīvību, tās izpildītāji bija ierobežoti džesa stila konvencijās, kā arī banālā formas un ritma izjūtā (*Peters*, 2009: 75–89). Atskatoties uz džesa vēsturisko attīstību kopš brīvās improvizācijas aizsākumiem, ir skaidrs, ka daudzi mūziķi faktiski piekrita Adorno viedoklim. Adorno kritika bija tieši saistīta ar tā laika mūzikas iezīmēm, un improvizētā mūzika tiecās atbrīvoties no īpašībām, kuras asi kritizēja Adorno. Improvizācijas saistībā es pieminu Adorno un Pītersu kā autorus, kuru viedoklis par muzikālās formas dinamiku un brīvību tieši attiecināms uz manu komponista pieeju.

MAN VIENMĒR ĻOTI NOZĪMĪGA BIJUSI ARĪ DAŽĀDU CITU LAIKMETU UN KULTŪRU MŪZIKAS KLAUSĪŠANĀS

Attiecībā uz izpēti man tika bieži atgādināts saistībā ar šiem komentāriem, cik izvērsti un dažādi aspekti var būt saistīti ar vienu skaņdarbu. Daudzu lietu vidū, kas attiecināmas uz mūziku, ir bijis izaicinājums identificēt un saglabāt specifiski sašaurināto fokusu. Šī iemesla dēļ, lai arī kulturālas un vēsturiskas references ir ārkārtīgi būtiskas, esmu tās raksturojis vispārināti. No otras puses, neņemot vērā lasītāja sagatavotību kā prioritāru faktoru, dažas specifiskas idejas esmu raksturojis detalizēti. Esmu atspoguļojis informāciju un references saistībā ar attīstošo komponista un improvizētāja praksi pēdējo gadu garumā, kā arī aktīvas zinātniskās izpētes un radošā darba šī projekta laikā. Līdz ar to mana izpēte bijusi lielākoties "prakses vadība" un šis apstāklis būs saistīts ar biežām atsaucēm uz reālās dzīves situācijām, kur dzimušas daudzas idejas, t. i., kādu mūziku esmu rakstījis, kā un kāpēc, ar ko un kādos veidos esmu sadarbojies. Saistībā ar manu skaņdarbu *Asleep In A Field*, es raksturošu manas izpētes saikni ar amerikāņu mūzikas minimālisma principu un galveno skaņdarbu pārskatu. Taču pirmām kārtām es summēšu savu izpratni par minimālismu mūzikā un uzdrošināšos radīt eksperimentālu raksturojumu stilistikajai *milieu* manā praksē, postminimālisma daudzveidībai.

Minimālisma mūzikā tiek nodrošināta kontinuitāte, balstot kompozīcijas metodes procesā. Dažos gadījumos process ir uztverams jau pašā skaņdarba sākumā, un skaidra šī procesa uztvere ir saistīta ar klausītāja izpratni un mūzikas izbaudīšanu. Šādi procesi eksistē dažādos mūzikas līmeņos, un tie artikulē mūzikas formu, t. i., skaņdarbs var tikt uztverts kā pabeigts brīdī, kad noslēdzas process. Šādu procesu piemēri ir sekojoši: atkārtojums kombinācijā ar lēnu variēšanu, ietverot poliritmiskus slāņus, Stīva Reiha "fāzēšanas" tehnika un pievienojošie ritmi Filipa Glāsa mūzikā, kā arī izsmalcinātā atkārtotā skaņu pārkonfigurēšana vēlinajos Mortona Feldmena darbos. Mūzikai, kas komponēta ar šo pieeju, nav raksturīgi dramatiski žesti vai pārrāvumi, lai process šajā mūzikā būtu nepārtraukts. Galvenā atšķirība starp šādu mūziku un seriālo mūziku, stohastisko mūziku vai aleatorisko mūziku, kuras arī ietver vairāk vai mazāk striktus procesus, ir apstākļi, ka minimālisma procesi ir caurskatāmi un maksimāli vienkārši. Tie acīmredzami kalpo veidam *kā mēs klausāmies*, nevis tiek noslēpti kādā agrākā mūzikas sacerēšanas etapā, kas zināms tikai komponistam. Minimālisma mūzika ir neizpūškota, tās komponentes ir "tīras" strukturālas iezīmes un *quasi* motoriska pulsācija. Savukārt ekstāzes, uzmundrinājuma un godbijības izjūtai, kuru pauž klausītāji, nav saistības ar komponista personiskās izteiksmes iejaukšanu caurskatāmajās, vienkāršajās un brīvi plūstošajās struktūrās.

Postminimālisms kā termins ir attiecināts uz vairākām pēdējo 25 gadu mūzikas tendencēm, kas šķērso minimālisma robežas un līdzās minimālisma elementiem ietver arī citus elementus. Komponists un mūzikas kritiķis Kails Gens ir devis nelielu sarakstu ar tendencēm, kas raksturo amerikāņu postminimālisma skaņdarbus:

"...zināms skaits precedentu un tipisku iezīmju stilam, ko es saucu par postminimālismu: paļāvība uz minimālismam raksturīgo stingro ritmu, diatoniska tonalitāte, pat formāli arhetipi, taču vienlaikus vairāku visdažādākas izcelsmes ideju apvienošana. Postminimālisms tā mierīgajā ārienē ir liels katls, kurā visas pasaules mūzika peldas kopā klusā harmonijā." (*Gann*, 2001)

Es neesmu pārliecināts, ka diatonika un ritmiska pulsācija ir neatņemami postminimālisma (pat minimālisma) mūzikas elementi, taču pilnībā pievienojos Gena viedoklim par gandrīz globālu muzikālu referenču un avotu iekļaušanu šajā mūzikā. Ja minimālisma pamataspekti ir vērsšanās pret visām toreizējām laikmetīgās mūzikas skolām un fokusēšanās uz pamata skaņu materiālu, tad postminimālisma ietvaros komponisti atkal vērs skatu uz pasauli, šoreiz ietver mūzikā jebkādas pieejamas avotus. (Pateicoties internetam, *mp3* audiofailu formātam un *youtube* vietnei, gandrīz visa jebkad ierakstītā mūzika ir pieejama jebkurā pasaules vietā.) Šajā ziņā Stīva Reiha labi zināmā aizraušanās ar, piemēram, afrikāņu mūziku un ebreju baznīcas dziedāšanas tradīciju, labi atspoguļo šo virzienu.

Savu radošo praksi es saistu ar postminimālismu tādā mērā, ka manā mūzikā ir iekļautas minimālisma idejas, taču es tās lietoju līdz ar ārpusminimālistiskiem elementiem. Īpaši svarīgs aspekts man ir minimālisma princips lietot vienu vienīgu elementu, kas ierosina visu skaņdarba procesu, atbalstot un vadot notikumu secību un nosakot skaņdarba formu. Lietojot šo pieeju, esmu atradis iespēju pētīt ārpusminimālisma elementus, tādus kā zināmas pakāpes dramaturģijas iedvesmoti žesti, atsevišķa personiskās ekspresijas paušana, kā arī intuitīva brīvība partitūras skaņuraksta tapšanā. Man vienmēr ļoti nozīmīga bijusi arī dažādu citu laikmetu un kultūru mūzikas klausīšanās.

Kails Gens postminimālisma mūzikas saistībā atsaucas tikai uz amerikāņu komponistu skaņdarbiem, savukārt brazīļu komponists un rakstnieks Dimitris Servo šo parādību pēta, atsaucoties uz Eiropas komponistu Luīsa Andriēna, Arvo Perta, Gevina Braiersa daiļradi. Viņš savā apskatā iekļauj arī amerikāņu komponistu Džonu Adamsu, kuru Kails Gens izvairījies pieminēt.

"Tādēļ postminimālisms ir nozīmīgs termins, kas var tikt lietots saistībā ar lielu apjomu skaņdarbu, kurus sacerējuši komponisti no dažādām valstīm jau kopš vēliniem 70. gadiem. Radniecīga īpašība

šiem darbiem ir aiziešana no minimālisma kādā specifiskā aspektā (tehnikā, stilistiskā, estētiskā, vai arī to apvienojumā) un eklektiska sajaukšanās ar citām tehnikām, citiem stilistiskiem elementiem, kā rezultātā tiek panākts oriģināls estētisks rezultāts, kurā joprojām klātesošs ir minimālisms.” (Cervo, 1999: 5)

Viņš nāk klajā ar vērtīgu skatpunktu saistībā ar minimālisma un Eiropas modernisma attiecībām:

“Atšķirībā no postminimālisma minimālisms ir dzimis modernisma paspārnē un saistīts ar radikālu sistemātisku, noslēgtu kompozīcijas pieeju. Minimālisma skaņdarbiem raksturīgajā sistemātiskumā process tikpat kā ir noslēgts pats sevī. Minimālismam ir raksturīga augstas pakāpes oriģinalitāte un “tīrs” kompozīcijas veids, tajā nevar atrast sintēzi ar citām kompozīcijas tehnikām, kā arī elementus, kas aizgūti no citiem kompozīcijas stiliem un estētikas.

Pretēji tam postminimālisma estētika nav noslēgta, tā rod izpausmi iekļaujošā pieejā kompozīcijai, un tās pamatā ir minimālisma elementu un citu stilu/estētiku elementu un tehniku sintēze noteikta muzikāla diskursa kontekstā.” (Cervo, 1999: 4)

Personība, kas man šeit nāk prātā daudzveidīgos rakursos, ir Kevins Volans – komponists, kurš apguvis Eiropas modernisma labākās tradīcijas (šeit es domāju Volana studijas un darbu ar Karlheinu Štokhauzenu). Viņš ir acimredzami paudis savu saistību ar minimālisma tradīciju (īpaši 1994. gadā sacerētajā klavieru duetā *Cicada*), taču darbos, kas sacerēti kopš 2000. gada (it īpaši orķestra skaņdarbos un koncerttipa darbos), vērojama postminimālisma tradīcija. 1989. gadā Toronto es apmeklēju Volana lekciju, kurā viņš raksturoja savu ietekmi no Mortona Feldmena idejām, it īpaši viņa intuitīvās pieejas aizstāvību pretstatā sistemātiskai pieejai. Tajā laikā man tā šķita brīnišķīga un revolucionāra ideja: man bija priekšstats, ka šo komponistu mūzikā “sistemātizācijai” ir daudz lielāka nozīme, nekā tas faktiski izrādījās. Iespējams, ka man, improvizētājam, pievēršanās formālai kompozīcijai nemaz nebūtu veiksmīga.

Šajā ievadā esmu ieskicējis dažus svarīgus aspektus, kas man bijuši būtiski komponēšanas procesā sekojošajiem *portfolio* darbiem, kurus es raksturošu pēc kārtas. Tā kā mana galvenā tēma ir “forma un brīvība” un to balansa mērķtiecīga sasniegšana, katrā no maniem skaņdarbiem ir ietverts veids un stratēģijas kā “savienot” striktu formu ar brīvu plūstošu, intuitīvu un *quasi* improvizatorisku, taču stingri notētu kompozīciju. Dažas no stratēģijām esmu attīstījis vairāku darbu ietvaros, dažas ir radītas tikai vienam darbam. Turpmākajā raksturojumā analizēšu un skaidrošu procesus katrā no šiem gadījumiem.

No angļu valodas tulkoja Gundega Šmite

* internalizēts – apgūts un sev par saistošu pieņemts (socioloģijas termins)

Lasītājus, kas vēlas iepazīties ar Nika Gothama doktora darbu oriģinālā un/vai pilnībā, lūdzam rakstīt saule@muzikassaule.lv

IEVADĀ CITĒTĀ LITERATŪRA:

- Adorno, Theodor (1947) *Philosophy of Modern Music*. 2007 edition London, New York: Continuum
- Andriessen, Louis, and Schönberger, Elmer (1989) *The Apollonian Clockwork – On Stravinsky*. Oxford University Press, Oxford/New York
- Babbitt, Milton (1958) *Who Cares If You Listen?* Essay published in the journal *High Fidelity*, VIII, no. 2, pp. 38–40, 126–127, reprinted in Weiss, P. and Taruskin, R. (1984) *Music in the Western World – A History in Documents*. New York, Schirmer Books
- Bailey, Derek (1992) *Improvisation: its nature and practice in music*. New York: Da Capo
- Cervo, Dimitri (1999) *Post-Minimalism: Is It a Valid Terminology?* Published in the journal *Ictus* 01, Salvador. Available online at www.dimitricervo.com. (Accessed January, 2013)
- Gann, Kyle (2001) *Minimal Music, Maximal Impact*. Available online at www.NewMusicBox.org, (Accessed January, 2013)
- Goehr, Lydia (2007), *The Imaginary Museum of Musical Works*, New York: Oxford University Press
- Holland, Eugene (2004) *Studies in Applied Nomadology: Jazz Improvisation and Post-capitalist Markets*, in Buchanan, Ian and Swiboda, Marcel (contributing editors) *Deleuze and Music* (2004), Edinburgh: Edinburgh University Press
- Peters, Gary (2009) *The Philosophy of Improvisation*. Chicago and London: University of Chicago Press



FESTIVĀLU ORGANIZĒ
BAHA MŪZIKAS FONDS

Baha festivāla patronese Vācijas Federatīvās Republikas vēstniece Andrea VIKTORINA
Under the patronage Ambassador of the Federal Republic of Germany Andrea WIKTORIN

Rudens cikls

02. 11., pl. 19.30, Mazajā Ģildē

AUSTRIAN BAROQUE COMPANY

vadītājs Michael Oman (flauta), Balázs Máté (čells),
Thomas C. Boysen (teorba, baroka ģitāra), Martina Schobersberger (klavesīns)

24. 11., pl. 18.00, Rīgas Svētā Jāņa baznīcā

COLLEGIUM VOCALE GENT

dirigents Philippe Herreweghe

08. 12., pl. 19.00, Lielajā Ģildē

JORDI SAVALL, Manfredo Kraemer, Pierre Hantaï un

LE CONCERT DES NATIONS

13. STARPTAUTISKAIS
BAHA KAMERMŪZIKAS
FESTIVĀLS

THE 13TH INTERNATIONAL
BACH CHAMBER MUSIC
FESTIVAL

www.music.lv/bachfestival