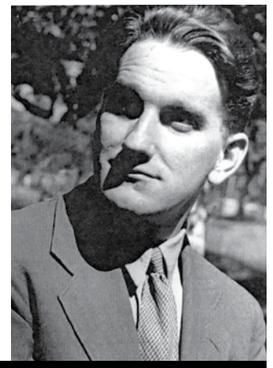
Beatae Voces Tenebrae



Edgars Kariks, *Amicus Curiae Musicae*

PAGĀTNES CILDENĀS BALSIS – TĒMAS UN AVOTI TĀLIVALDA ĶENIŅA MŪZIKAS BIOGRĀFISKAI UN ESTĒTISKAI IZPĒTEI

VISPĀRĪGS FENOMENOLOĢISKS PĀRSKATS UN RETROSPEKTĪVS IEVADS

Visas atsauces un galveno izmantoto literatūru tekstā var pārbaudīt un aplūkot pilnībā Edgara Karika 1989. gada doktora disertācijā *TALIVALDIS KENINS – BEATAE VOCES TENEBRAE … ISSUES AND SOURCES FOR A BIOGRAPHICAL AND AESTHETIC STUDY OF TALIVALDIS KENINS* ("Tālivaldis Ķeniņš – pagātnes cildenās balsis. Jautājumi un avoti Tālivalda Ķeniņa biogrāfiskai un estētiskai analīzei"), kas pieejama drukātā formā Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas krātuvē, Toronto (sazinoties ar Kanādas Mūzikas centru) un Otavā Kanādas Nacionālās bibliotēkas krātuvē.

Šajās lappusēs apskatīti dažādi aspekti dzīvē un laikā, ko pieredzējis Tālivaldis Ķeniņš (1919–2008), neapšaubāmi viens no talantīgākajiem 20. gs. Latvijā dzimušajiem komponistiem.

Viņa galīgo, negaidīto karjeras izvēli ietekmēja dažādi faktori – neatkarīgas republikas pirmsākumi, sākotnējās studijas Francijā, otrā padomju okupācija Latvijā un Otrā pasaules kara sekas.

Ķeniņa pirmā fundamentāli pamatīgā mūzikas izglītība sākās Latvijas Valsts konservatorijā Rīgā. Agrīno ietekmes avotu vidū bija vietējās personības mūzikā – Olga Mālkalne, Lūcija Garūta, Arvīds Žilinskis, Ādolfs Ābele un direktors Jāzeps Vītols; to pilnībā aizēnoja Ķeniņa Parīzes gadi un studijas Parīzes Nacionālajā konservatorijā, kur Ķeniņa mentoru un ietekmes avotu vidū bija Simona Plē-Kosāda (*Plé-Caussade*), Tonijs Obēns (*Aubin*), Olivjē Mesiāns (*Messiaen*) un Nadja Bulanžē (*Boulanger*).

Ķeniņa agrīnie panākumi ietver *Perilhou*, *Gouy d'Arcy* un *Halpen* balvas mūzikā, viņš bija galvenās balvas *Grand Prix* laureāts kompozīcijā, saņēma *UNESCO* balvu augstākā līmeņa studijām; Ķeniņa Septetu 1949. gadā atskaņoja Darmštates Jaunās mūzikas festivālā Hermaņa Šerhena vadībā – visi šie ievērojamie sasniegumi solīja daudzsološu profesionāla komponista karjeru Francijā; vienīgais ierobežojošais faktors bija tas, ka viņš skaitījās bezvalstnieks un nebija tiesīgs iegūt Francijas pilsonību.

Tālivaldis Ķeniņš apprecējās ar Valdu Dreimani, un mācītājs Čops viņu īstajā brīdī aicināja uzņemties ērģeļnieka un mākslinieciskā vadītāja pienākumus Toronto Svētā Andreja baznīcā.

Šo latviešu luteriešu baznīcu var uzskatīt par *deus ex machina*, kas sakārtoja un pavēra vajadzīgos apstākļus, vēlāk ļaujot Tālivaldim Ķeniņam nodoties sava mūža lielākajiem sasniegumiem, kļūt par Toronto Universitātes profesoru (1973), Kanādas komponistu savienības prezidentu (1973–74) un galu galā par autoru astoņām simfonijām, divpadsmit koncertiem, oratorijai un neskaitāmām kora kompozīcijām un etīdēm.

Ķeniņa ieguldījums mūzikas kritikā un muzikoloģijā Latvijas un Kanādas mūziķu intelektuālajās aprindās bija tikpat būtisks kā Latvijas Koncertasociācijas dibināšana Toronto 1959. gadā, paverot profesionāla mūziķa karjeras iespējas neskaitāmiem trimdas tautiešiem. Ķeniņš tika iecelts par emeritēto profesoru pēc 32 gadu kalpošanas Toronto Universitātes Mūzikas fakultātei; viņu atzina par vienu no populārākajiem Kanādas komponistiem pēc pasūtināto un atskaņoto darbu skaita.

Savās kompozīcijās Ķeniņš vienmēr saglabāja skaidras, acīmredzamas saites ar savu muzikālo un kultūras mantojumu, taču viņš runāja un saprata arī savu laikabiedru valodu un bija novators, kurš meklēja "jaunus veidus, kā paust vecas idejas". Viņš bija meistars kontrapunkta mākslā, kurā "viss ir aizliegts un nekas nav atļauts" un ko viņš apguva pie Simonas Plē-Kosādas – viņa lika uzcītīgi apgūt stingrā kontrapunkta likumus, četrbalsīgu vokālo fūgu, *stretto* mākslu, kontrapunktu piecām, sešām, septiņām balsīm un arī astoņbalsīgam dubultkorim. "Šāda apmācība dod pārliecinošas zināšanas."

*

Tonijs Obēns bija tēvišķīgs skolotājs un pavadonis, kurš aicināja Ķeniņu atbrīvoties no viņa provincialitātes un kļūt par īstenu 20. gadsimta komponistu. Ķeniņa pirmais mēģinājums klavierkoncerta žanrā tapa 1946. gadā īpaši drūmā Parīzes ziemā. "Tas bija Glazunova stilā ar aizguvumiem no Sezāra Franka, un Obēns man

Tonija Obēna kompozīcijas klasē Parīzes konservatorijā, 1948

Foto no Jura Ķeniņa un Edgara Karika personiska arhīva

teica: "Kā tas var būt, ka tik jauns cilvēks raksta tik vecu mūziku? Paklau… Mēs sāksim no paša sākuma, un tu rakstīsi stīgu kvartetu. Uzraksti kaut ko labāku un personīgāku. Klausies mūziku, .. klausies laikmetīgo mūziku.""

Ķeniņš pieņēma izaicinājumu un 1948. gadā absolvēja konservatoriju ar Stīgu kvartetu miminorā.

Viņš mācījās arī pie Olivjē Mesiāna. "Visi zināja, ka Mesiānam ir trakas idejas mūzikā (*Cas Messiaen*). .. Viņu negribēja iecelt par kompozīcijas pasniedzēju viņa neparasto mūzikas un kompozīcijas ideju dēļ, viņu negribēja iecelt par harmonijas pasniedzēju, jo harmonija, ko viņš mācīja, bija dīvaina! .. Vismaz tradicionālā skatījumā. Tāpēc tika izveidots īpašs analīzes un estētikas kurss, kuram allaž bija daudz klausītāju."

Ierodoties Parīzē kā bezvalstniekam, Ķeniņam bija sarežģīta finanšu situācija. "Dabūju pianista darbu Monmartras kokteiļbārā, taču mani atlaida, jo manā repertuārā trūka amerikāņu džeza. Sestdienu vakaros es spēlēju pilnīgi visās tradicionālajās *bals-denuit*, sākot ar nomaļām strādnieku apkaimēm, beidzot ar bēdīgi slaveno arābu rajonu Grenelu."

Ķeniņa "Ziemassvētku korālis" (1948) ir viņa pirmā sakrālā kompozīcija. Savā būtībā tas ir ar kontrapunktu apausts *cantus firmus* "No debesīm es atnesu" (*Vom Himmel Hoch*), ko komponists vēlāk raksturoja kā varbūt ne sevišķi dziļu, bet pilnīgi noteikti meistarīgi izstrādātu kompozīciju, ar ko viņš ļoti lepojās.

1961. gadā Ņujorkā Ķeniņš ar īpaši izvēlētu trimdas latviešu grupu dalījās savās idejās par tēmu – kas jāsaklausa laikmetīgajā mūzikā: "Nav svarīgi, vai jums tas patīk vai nē. .. Pirms vispār sākt izvērtēt skaņdarbu, tas jānoklausās daudz reižu, lai izveidotu pilnīgāku priekšstatu. Ir jāklausās melodiskais saturs (nevis melodija), pēc tam idejas, ko komponists pauž: harmoniskie kontrasti, krāsa, ritmi – un tad jājautā sev, vai darbā ir dinamiska enerģija, kas virza to uz priekšu. 'Saprotama' mūzika nav nekas labs, jo ir grūti, ja ne pilnīgi neiespējami 'saprast' mākslas darbu."

Ķeniņa Otro simfoniju jeb Koncertsimfoniju flautai, obojai, klarnetei un orķestrim 1968. gadā pasūtināja Saskačevanas Universitātes *Cosmopolitan Club*. Otrajai daļai Ķeniņš aizņēmās materiālu no senāka darba – Ērģeļsvītas Remažorā. Otrā daļa ietver vairākas variācijas par Kanādas ziemeļaustrumu indiāņu tautas mikmaku (*Mi'kmaq*) šūpuļdziesmu no Kanādas rietumkrasta. Ar šo simfoniju Ķeniņš pa īstam sāka attīstīt koncertsimfonijas ideju un mērķtiecīgu dialogu starp soloinstrumentiem un orķestri.

ĶENIŅA MŪZIKAS KOLĀŽA. "GALVENAIS IR NOKĻŪT ROMĀ" Edgars Kariks

INTERAKTĪVA IDEJU APMAIŅA LAIKĀ

Šīs sadaļas saturs, līdzīgi lielai daļai Ķeniņa mūzikas, pasniegts kā BRĪVI VEIDOTA CITĀTU KOLĀŽA, komponistam atbildot uz 55 jautājumiem, kurus šī teksta autors uzdeva vēstulēs 1985.–1986. gadā. Šai kolāžai, tāpat kā Ķeniņa mūzikai, piemīt noteikta FORMA, kas nosaka ideju ekspozīciju, attīstību, kopsavilkumu un kodu brīvā, radošā veidā.
Atbildes ir rediģētas un dažos gadījumos minimāli pārfrāzētas, lai atspoguļotu ideju hronoloģisku attīstību. Šis tātad ne vienmēr ir Ķeniņa ideju atspoguļojums "reāllaikā". Oriģināltekstā atstāta Ķeniņa lietotā angļu valoda, kura dažkārt ir neidiomātiska, galvenokārt pārrakstot atbildes no komponista sūtītajām audiokasetēm. Manuprāt, šajā fenomenoloģiskajā pētījumā Ķeniņa atbildes uz maniem (lielākoties acīmredzamajiem) jautājumiem ļauj viņam atšķetināt daudzus konceptus, kurus varētu būt bijis grūtāk paust bez skata no malas.

* * *

Vai uzskatu mūziku par dabisku izpausmes formu? Nu… Tā varētu teikt. Jā!

Mana māte stāstīja, ka es mazotnē vienmēr esot klausījies mūziku. Mums bija radio un daži ieraksti, un, kad tiku dzirdējis ko tādu, kas man patika, es esot skrējis pie klavierēm un to atkārtojis... vienmēr – precīzi. Tāpēc... varētu teikt, ka man piemita 'dzirde'.

Varētu teikt, ka visi apbrīnoja manu dziedātāja talantu... Taču pēc balss lūzuma... Teiksim tā, es dziedot pat nespēju kontrolēt balsi. Tas ir traģiski un apkaunoši.

Kad man bija astoņi vai deviņi gadi, mēdzu sacerēt mazus valsīšus… Bet tie bija pilnīgi nebūtiski. Tajos nebija nekādas oriģinalitātes un tie bija vienkārši banāli... Visticamāk, balstīti tonikas, dominantes un subdominantes harmonijās.

Es mūzikas skolā biju samērā slinks un negatavojos stundām. Man allaž patika improvizēt pie klavierēm... Šis talants man ir piemitis vienmēr.

Nekad neesmu formulējis savu viedokli jautājumos "Kas ir mūzika?" un "Kam domāta mūzika?". Es zinu tikai vienu – man ir jākomponē!

Šķiet, mana pirmā publiskā uzstāšanās bija aptuveni tūkstoš klausītāju auditorijai… Es spēlēju Šūberta slaveno Menuetu dominorā. Man bija izcila atmiņa. Dažas reizes izspēlēju skaņdarbu un biju to iegaumējis.

Vēlāk es sāku ļoti uzmanīties no savas atmiņas.

Patiešām – es galvenokārt mācījos nevis no skolotājiem, bet no mūzikas.

Es vienmēr saku, ka mans labākais skolotājs bijis Johans Sebastiāns Bahs. Mans otrs mīļākais komponists bija Roberts Šūmanis. Bērnībā man ne sevišķi patika Mocarts.

Nē! No Latvijā pavadītā laika manuskripti nav saglabājušies. Bija klavierminiatūras, dažas prelūdijas. Vienai pat bija nosaukums "Fantasmagorija", bet es īsti nezinu, ko ar to biju domājis.

Studiju gadus Grenoblē uzskatu par labāko savas dzīves posmu. Pēdējā kursa studentiem bija tāds kā klubiņš, un vakaros pēc nodarbībām viņi drīkstēja klausīties iecienītākos mūzikas ierakstus. Ierakstu nebija pārāk daudz, bet tur bija, piemēram, Rosīni "Vilhelma Tella" uvertīra un, protams, Šūberta "Nepabeigtā simfonija", Sensānsa *Danse macabre*. Es to visu klausījos atkal un atkal.

Mana muzikālā gaume šķita attīstāmies romantisma virzienā. Un romantisms joprojām ir daļa no manas mūzikas, par spīti visām pārmaiņām.

Es nezināju, ka Mesiāns studējis licejā Grenoblē.

Mans pirmais diktāts iestājeksāmenā Latvijas konservatorijā bija katastrofa. Es nepratu rakstīt. Es spētu jebko atkārtot uz klavierēm, bet to nepratu uzlikt uz papīra.

Vēlāk Žilinskis mani pārliecināja, ka man vai nu jāpieiet lietām nopietni, vai vienkārši jāatmet tam visam ar roku. Žilinskis nebija īpašā sajūsmā par laikmetīgo mūziku, un es arī ne, tāpēc mums labi saskanēja.

Es pabeidzu ceturto kursu Latvijas Valsts konservatorijā ar fūgu, un Vītols man ielika 5+, kas bija labākā jebkad piešķirtā atzīme.

Pirmkārt, man pamatīgi iedzina kontrapunktu un fūgu... Tas ir ļoti spēcīgs klasicisma pamats, un man patika romantisma harmonijas un romantisma melodijas.

Čaikovskis nenoliedzami ir dižākais melodiju rakstītājs, kāds jebkad dzīvojis.

Francijā es sapratu, ka tādu mūziku vairs nevar rakstīt. Ja es būtu palicis Latvijā, droši vien rakstītu tādu mūziku kā Žilinskis.

Es nekad nevienu neatdarināju, bet mani iedvesmoja noteiktas sajūtas. Un es izmantoju paņēmienus bez sevišķas pētīšanas. Kā komponists vai students nekad neesmu pētījis partitūras. Man labāk patika klausīties.

Tas bija šausmīgi, es salu un slimoju. Tikpat kā nevarēju paspēlēt klavieres, bet... Es uzrakstīju klavierkoncertu! Manuprāt, tas tiešā veidā atspoguļoja manu prāta stāvokli. Tā stils līdzinājās krievu mūzikai, iedvesmojoties no tādas mūzikas, par kuru mācīja Vītols. Tam bija divdaļu forma, precīzi aizgūta no Glazunova Vijolkoncerta. Tas rāda, kāds būtu manas darbības virziens, ja es būtu palicis Rīgā.

Tonijs Obēns teica: "Paklau, tu nevari rakstīt tādu mūziku!" Viņš pats vēl bija jauns vīrs ap 39 vai 40 gadiem, un viņš teica, ka ja viņš raksta tādu mūziku, tas nekas, bet man gan tā nevajadzētu. Un tas kļuva par manas karjeras pagrieziena punktu.

Man nebija skaidrības, kā īsti es vēlējos komponēt un kas bija mana estētika. Ne mazākās jausmas. Biju apguvis dažus tehniskos paņēmienus, bet mana gaume sastāvēja no Čaikovska.

Rahmaņinova Trešais klavierkoncerts bija vislaikmetīgākais skaņdarbs, kas man pa īstam patika. Visu, kas bija jaunāks, es uzskatīju par neglītu un pārāk laikmetīgu.

Obēns teica: "Paklau... Mēs sāksim no paša sākuma, un tu rakstīsi stīgu kvartetu." Viņš teica: "Uzraksti ko labāku, ko personiskāku."

Pateicoties Tonijam, es sāku pievērst vairāk uzmanības noteiktām lietām. Es tās sāku likt savā mūzikā, bet tobrīd tas šķita ļoti māksloti un ļoti nepatiesi. Patiešām. Es mēģināju rīkoties, atrast savu oriģinālceļu – savu personīgo kompozīcijas virzienu.

Tonijs Obēns bija mans īstais mentors. Viņš bija ārkārtīgi skarbs.

Kad es komponēju, viņš precīzi parādīja, kuras taktis ir liekas vai trūkstošas, kura tēma nesaskanēja ar citām, kura vidusdaļa bija uzrakstīta slikti.

Arī Mesiāna analīzes nodarbībās es apguvu lielmeistaru darbus, kurus nekad iepriekš īsti nebiju analizējis, jo Rīgā šāda veida analīzes nodarbību nebija. Vispār nebija!

Mana mūzika ir ļoti tumša. Cilvēki par to ir sūdzējušies!

Vītola kundze, Annija Vītola, noklausījusies dažus no maniem darbiem šeit, Ziemeļamerikā, vaicāja: "Kāpēc jūsu mūzika vienmēr ir tik skumja, kāpēc jūsu mūzika nekad nesmaida?"

Nu, es nezinu. Iespējams, tas ir viens no veidiem, kā es raugos uz pasauli – tajā īsti nav nekā… Es patiesībā neesmu ne skumjš, ne nopietns cilvēks. Man patīk jokoties, un man ir labi draugi, bet mūzikā mani bieži vilina nopietnības aspekts.

Ķeniņa *Concertino a Cinque*, arī datēts ar 1968. gadu, bija viņa pirmais un arī, iespējams, pēdējais formālais ekskurss divpadsmittoņu mūzikā: "Tas ir nedaudz pedantisks, taču tajā ir arī izteikts lirisms .. ar uzsvaru uz vertikālām struktūrām un harmonijām", un te atklājas viņa tālaika aizraušanās ar septakordiem. Pēc darba atskaņojuma Kalamazū (ASV Mičiganas pavalsts) Ķeniņš laikraksta *Kalamazoo Gazette* mūzikas kritiķim teica, ka noktirnes otrā daļa viņu "izārstējusi" no pīšanās ar divpadsmittoņu mūziku. "Dodekafoniskās mūzikas rakstīšana man rada šausmīgas galvassāpes – es nekad to vairs nedarīšu!" viņš teica.

Trimdas latviešu kopiena aizvien ciešāk vēroja Ķeniņa komponista darbu, tāpēc viņš juta vajadzību regulāri "izglītot un informēt" savu augošo auditoriju. "Mans kritērijs mūzikas rakstīšanai nav efekta vārdā, kā tas ir ar lielu daļu elektroniskās mūzikas," Ķeniņš teica. "Mans kritērijs ir rakstīt mūziku, kurai es kā komponists varu ticēt un ko es varu aizstāvēt neatkarīgi no publikas gaumes un neatkarīgi no tā, vai to saprot."

Džons Kraglunds (*Kraglund*) no laikraksta *Toronto Globe and Mail* reiz rakstīja: "Varbūt tā ir tikai mana iztēle, bet pēdējās Ķeniņa kompozīcijas man rada iespaidu, ka viņa galvenais mērķis ir iespiest maksimāli daudz nošu vismazākajā telpā."

Laikraksta *Vancouver Sun* kritiķis Loids Diks (*Dykk*) 1974. gada Vijolkoncertu uztvēra kā "vecmodīgu romantisma un neoklasicisma rakstu un noskaņu maisījumu .. ar izteiktu rotaļīgumu Mijo stilā. .. Iespējams, tas vietumis varēja šķist interesanti, bet bija vajadzīgs pārāk daudz laika, lai kaut kur nokļūtu, un galu galā tas viss nešķita tā vērts!"

Ķeniņa Piektā simfonija "rupji iegrūda klausītājus dzenošu ritmu pasaulē Stravinska stilā. .. Ķeniņš ieviesa arī neierasti mūsdienīgu akcentu ar instrumentu dauzīšanu un kratīšanu".

Sestā simfonija veidota četrās daļās bez pārtraukuma. 1974. gadā Rūta Frānsisa laikrakstā *Ottawa Citizen* rakstīja: "Ķeniņš ir ņēmis Baha Fūgu dodiēzminorā, paspēlējies ar to, pagriezis to kājām gaisā, ar iekšu uz āru, pamainījis tās ritmu un radījis tai dramatisku orķestrāciju. .. Jau no paša sākuma tā kļūst aizvien skaļāka un interesantāka ar šermuļu un ledus efektiem līdzīgi bālai ziemeļu saulei, kas uzsprāgst kosmiskās izpētes laikmeta pasaulē. Eksotiski sitaminstrumentu efekti piešķir humora elementu, taču ir arī garas melodiskas pasāžas, kas norimst melanholiskās vēja skaņās un vienkārši apstājas."

Concerto da Camera no. 2 flautai un kamerorķestrim pasūtināja ievērojamais kanādiešu flautists Roberts Aitkens (*Aitken*). Ronalds Hembldons no laikraksta *Toronto Star* piezīmēja, ka skaņdarbs "radīja lieku nemieru, kamēr klausītājs ar pūlēm dzinās pakaļ Aitkenam, kurš lavierēja caur vienu draudīgu labirintu pēc otra .., bet darbs ir sarakstīts spīdoši, un tas ir pilns ar dažādiem muzikāliem efektiem – gan raibiem, gan dīvainiem".

Mēnesi pēc šīm Toronto atsauksmēm Amerikas latviešu laikraksts "Laiks" citēja Ķeniņu 1983. gada 17. decembra numurā: "Nemeklējiet šajā darbā nekādu dziļu, pamatīgu jēgu, jo tur tādas nav!"

Tobrīd Ķeniņš neatklāja, ka šajā koncertā ir viens no viņa, iespējams, vispamatīgāk īstenotajiem brīnišķīgi izstrādātajiem divbalsīgajiem kontrapunktiem! Turklāt viņš kā kontrapunktisku paņēmienu ir iekļāvis sitaminstrumentus ar noteiktu skaņas augstumu līdzvērtīgi citām horizontālām melodiskām līnijām. Iespējami, ka šāda izsmalcināta virtuoza formas domāšana pirmo reizi jau vērojama Ķeniņa Ceturtajā simfonijā, kur slēptais tīri divbalsīgais kontrapunkts ietērpts smagnējā vertikālā skaņu krāsa veidolā.

Māra Biezaite un Edgars Kariks Toronto, 1987

1984. gadā Ķeniņš atstāja darbu Toronto Universitātē kā emeritētais profesors, sniedzot ierasti kodolīgu pašvērtējumu universitātes laikrakstā: "Saprotiet, es protu uzrakstīt fūgu! Es kādu laiku mēģināju no tām izvairīties. Pamēģināju divpadsmittoņu mūziku, un studenti, kuri analizēja manus darbus, atrada seriālismu, kur nekāda seriālisma nemaz nav! Fūgas man iet pie sirds, un neuzskatu, ka tās būtu savu laiku nokalpojušas. Es spēju paust noteiktus dramatiskus mūzikas aspektus ar šo veco, labo formu. Izmantoju fūgu, kanoniskās imitācijas un končertante principu kopumā, iespējams, biežāk nekā jebkurš cits kanādiešu komponists. Ņemot vērā visu, kas notiek man apkārt, esmu diezgan lepns par savu veikumu. Biju pelnījis sev doto iespēju un ceru turpināt labi strādāt. Galu galā daži cilvēki savu izcilāko opusu komponējuši pēc 65 gadu vecuma."

Edgars Kariks un Tālivaldis Ķeniņš, 1987

Ap 1984. gadu padomju muzikologi sāka izrādīt vērā ņemamu interesi, īpaši Arvīds Darkevics: "Vienalga, cik spoži un sarežģīti ir darbi (piemēram, Sonāte fantāzija), galvenais, ka aiz tā visa stāv ļoti skaidra loģika un kompozīcijas ir balstītas uz stabilām mūzikas idejām; Ķeniņa mūža darbs pelna nopietnu izvērtējumu."

Ap to pašu laiku Ķeniņš rakstīja šī pētījuma autoram: "Nezinu, kāpēc jūs lasāt tādas blēņas, jo "Atbalss" nemaz nav pieejama latviski lasošai auditorijai. .. Darkevica kungs mani apciemoja Toronto pirms desmit, divpadsmit gadiem un nudien šķita ļoti ieinteresēts manos darbos, bet, pats par sevi saprotams, viņš ir Kultūras sakaru apvienības biedrs; tā ir arī politiska organizācija, un viņu interesēs ir nogādāt mani uz Latviju."

1989. gada sākumā Ķeniņš ļāva man papildināt savu pētījumu: "PIEZĪME. Neseni politiski notikumi Baltijas valstīs labvēlīgi ietekmējuši latviešu kultūrsakarus abpus dzelzs priekškaram. Ķeniņa mūziku Rīgā tagad diezgan bieži izpilda koncertos un raida radio. Viņa mūzikas festivāls, kurā būs divi kamermūzikas koncerti un simfoniskās mūzikas koncerti, norisināsies Latvijas filharmonijas zālē, kopumā iekļaujot vairāk nekā divdesmit kompozīciju. Arvīds Darkevics un Latvijas Komponistu savienības priekšsēdētājs Pauls Dambis ir īpašie pasākumu organizatori padomju režīma jaunās "atvērtības" ietvaros. No komponista sagaida, ka viņš apmeklēs koncertus un savu bijušo *alma mater* – Latvijas Valsts konservatoriju –, un teiks runu Latvijas Komponistu savienībā."

1987. gada 26. janvārī kanādiešu pianists Čia Čovs (*Chou*) pirmatskaņoja Ķeniņa Trešo sonāti *Motions and Emotions* ("Kustības un emocijas"), kuru viņš bija arī pasūtinājis. Artūrs Kaptainis no laikraksta *Montreal Gazette* piezīmēja, ka kompozīcija bija "konservatīvs skaņdarbs, kurš apvieno atsevišķas stūrainas Hindemita harmonijas ar rapsodiski skrjabiniskiem elementiem .., salīdzinājumam ienāca prātā pat Lista sonāte siminorā, jo Ķeniņa darbs ir paplašināta viendaļīga kompozīcija sonātes formā ar daudziem romantismam īpaši raksturīgiem satraukuma un cildenuma pretstatījumiem. Tomēr, par spīti šīm līdzībām, darbs atstāj saskanīgu un pat oriģinālu iespaidu."

Paša Ķeniņa programmatiskās piezīmes atklāj vairāk: " Jums, msjē, jābūt milzum daudz drosmes, lai mūsdienās rakstītu šādu skaņdarbu – veca franču kundze man teica pasaules pirmatskaņojumā

Jūtu izpausmēm jāpiemīt dziļumam, un viss izmantotais materiāls tiek likts lietā tikai tehniski.

Mūzikai jānāk no cilvēka... No cilvēka dzīlēm.

Ziniet, dažkārt jūtos diezgan laimīgs, visa mana ģimene man ir līdzās, man viss sagādā prieku, mēs baudām dzīvi, un es komponēju… Bet manā mūzikā bieži ir ļoti dramatiski, tumši virstoņi.

Tas slēpjas kur dziļāk manī.

Es teiktu, ka manu mūziku rakstu nevis es, bet gan *alter ego*, ar kuru ne vienmēr spēju identificēties.

Mana kreisā auss kopš bērnības ir tikpat kā nedzirdīga.

Es nevaru skaņdarbam likt tādu nosaukumu kā "Zilā sīļa piedzimšana"... vai "Viļņi okeāna krasta pilsētā", vai tamlīdzīgi!

Man patīk savus darbus saukt par kvartetiem, koncertiem, simfonijām un tā tālāk, jo tie pauž manu… Esmu ļoti formāls vīrs, kuram patīk formas. Skaidri definētas formas.

Visi vienmēr izceļ manu *concertante* stilu, kuru aizsāka Vivaldi un klasicisma komponisti pirms baroka laikmeta; tas viss ir dialogs starp instrumentiem, un tēmas un idejas plūst no citas uz citu. Viņi koncertē kopā, un gandrīz visos manos darbos var ieraudzīt šo konkrēto *concertante* stilu... Un man tas patīk!

Man nav nekādu konkrētu uzskatu par simfoniju, skatoties plašā laika griezumā. Ne tā, kā mēdz teikt par Brukneru, ka viņš vienu un to pašu simfoniju esot rakstījis deviņas reizes! Es neticu tamlīdzīgiem vērtējumiem.

Es tikai nesen nonācu līdz viendaļīgajai formai.

Mana pirmā pieredze bija 20. gs. 50. gados ar manu pirmo vijolsonāti. Šīs lietas ir ļoti grūti savilkt kopā.

Formai jābūt cikliskai, un ne vienmēr visus elementus ir viegli savietot.

Es izvēlos tehniku saskaņā ar to, kādu noskaņu izmantošu savā mūzikā.

Man patīk viendaļīgās formas ideja, piemēram, manā Trešajā klaviersonātē un Otrajā sonātē.

Kāds ir teicis, ka mana pārmērīgā uzmanība kontrapunkta idejām, rakstot simfoniju, esot trūkums.

Es to saprotu, jo kontrapunktā par daudz jānoņemas ar īsākiem elementiem, kuri izstrādāti konkrētā veidā… un dažkārt tas laupa plašāko ideju simfoniska darba īstajam saturam.

Es uzreiz rakstu pilnu partitūru… Jā, pilnu partitūru, visu uz papīra… Pilnu orķestrāciju.

Es ieskicēju idejas uz vairākām lapām… Bet tikai tad, ja grasos tās attīstīt. Ideju skices, ritmu skices, uzmetumus tam, kā viss izvērtīsies kanoniski, dažādas harmoniskas progresijas, pat politonālus aspektus.

Es spēju iziet cauri milzu klasteriem. Sākumā es tos ieskicēju, bet, sākot komponēt, ievietoju tos tieši partitūrā. Dzēšgumiju izmantoju biežāk nekā zīmuli, bet, tikko esmu pabeidzis darbu, ir ļoti grūti griezties atpakaļ un ko labot.

Galvenās lietas nav iespējams izlabot, jo tās visas ir saskaņotas ar to, kas atrodas pirms un pēc tām. Mans Stīgu kvartets (1948) ir pirmais skaņdarbs. Mans pirmais opuss.

Manuprāt, vislabāk izdevās lēnā daļa un *scherzo*. Sākums man nepavisam nepatīk, un arī ar finālu neesmu īpaši apmierināts… Tāpēc Stīgu kvartets nav spēcīga kompozīcija.

Septetā vēlējos uzrakstīt izvērstāku kamerkompozīciju. [Vācu komponists Hanss Heincs] Štukenšmits (*Stuckenschmidt*) teica, ka tā esot tikai otrās vai trešās šķiras "noskaņas mūzika". Ziniet, viņam kaut kādā mērā varētu būt taisnība. Tas vismaz parādīja man ceļu uz *concertante* aspektu mūzikā. Es neteiktu, ka visi mani skaņdarbi ir veidoti pēc Septeta parauga, bet daudzējādā ziņā Septets noteica manu stilu.

Es sevi uzskatu par eklektisku komponistu. Viens no, manuprāt, apbrīnojamākajiem komponistiem ir Sensānss. Viņš nebija ģēnijs, bet viņam bija brīnišķīga tehnika. Uvertīra operai "Samsons un Dalila"… Tas ir viens no visu laiku dižākajiem skaņdarbiem. Kora uvertīra pirms priekškara pacelšanās un pats koris… Izraēla bērni… Un seko fūga… Ak… Brīnišķīgi. Esmu eklektisks, tāpat kā Sensānss varēja būt eklektisks, un es to neuzskatu par trūkumu, jo tas apliecina atšķirīgus aspektus manā attieksmē pret konkrētām lietām.

Man patiešām patīk rakstīt kamermūziku. Vai kaut ko pa vidu. Darbus koncerta formā desmit piecpadsmit instrumentiem.

Ak jā! Fūga, ričerkārs… Tos jūs atradīsiet katrā skaņdarbā. Arī pasakalja. Vienmēr – kanoni. Procesi, kas izriet no *cantus firmus*. Jā!

Manos darbos jūs atradīsiet visus procesus, visus žestus, kādi atrodami klasiskās mūzikas tehnikā līdz 20. gadsimtam. Es nemēdzu pārlieku daudz analizēt. Labprātāk klausos seno mūziku, jauno mūziku. Klausos laikmetīgo mūziku un dažkārt paturu prātā kādus žestus. Dažkārt tie iezogas manās kompozīcijās, dažkārt tie ir apzināti lietoti.

Es patiešām lepojos ar savu Sonāti čellam un klavierēm (1950), par kuru ieguvu pirmo vietu Parīzes konservatorijā. Atzīstos… Tai piemīt Gabriela Forē nokrāsas un šis tas no Onegēra!

Manas muzikālās valodas attīstība ir bijusi ļoti pakāpeniska un ļoti piesardzīga… Un tā veidojās atbilstoši tradicionālajām lietām, kuras es iemācījos novērtēt, mācoties pie Tonija Obēna. Šajā kontekstā es jutos droši, veidojot šādu stilu.

Es nepavisam nejūtos tā, it kā man būtu ļoti ziņkārīgs prāts un avangardiskas izjūtas.

Es neesmu viens no tiem komponistiem, kuri apzināti sarauj saites ar pagātni vai iepriekšējo darbu, lai pēkšņi dotos pilnīgi citā virzienā. Tonijs Obēns allaž mani iedrošināja meklēt konkrētus veidus personīgākai izpausmei. Viņš man neuzspieda, ko komponēt, atšķirībā no Vītola, kurš teica, ka viņš nevienam neliedzot komponēt laikmetīgāku mūziku, bet tajā pašā laikā raksturoja laikmetīgo mūziku šādi: "No pirmās reizes nevar saprast, bet otrreiz es to draņķi vairs neklausīšos." Ļoti tieši!

Kad komponēju, es izveidoju ko līdzīgu stratēģiskam formas plānam. Uzskatu to par būtiskāko kompozīcijas procesa sastāvdaļu. Es uz vairākām papīra lapām vārdos aprakstu dažādus žestus un kombinācijas, orķestra kombinācijas, instrumentu kombinācijas... Un to, kas sekos.

Es to diezgan bieži mainu… darba gaitā. Dažkārt izmainu pavisam, bet tas joprojām ir plāns, un to uzskatu par ļoti noderīgu, sevišķi, kad manu komponēšanas procesu pārtrauc… dažkārt pāris dienu, dažkārt vairākas nedēļas, un tad es atgriežos pie šīm piezīmēm – es tās pārlasu un atkal noorientējos, atrodot pavedienu, kurš mani vedīs tālāk kompozīcijā. Kad sāku komponēt, diezgan skaidri zinu, kurā virzienā dodos.

Man ne pārāk rūp analīze, bet esmu veicis pamatīgu analīzi no pasniedzēja perspektīvas. Es daudzu gadu garumā pasniedzu analīzes kursu klasiskajā un romantisma mūzikā, kā arī laikmetīgajā mūzikā. Pats Mesiāns atzina, ka viņš nespēj paskaidrot, kāpēc "Heroiskā" simfonija ir tik lieliska… Bet man pret analīzi nav nekādu iebildumu.

Tie, kuri sīki analizē manu mūziku… Viņi tur atradīs daudz interesanta, bet vai tas manu mūziku izskaidro… Stipri šaubos! Tā vienkārši ir manis sacerēta mūzika.

Es neatbalstu nekādu filozofisku pieeju. Bet, protams, mūzikai piemīt konkrēti elementi, konkrēts raksturs, konkrēta noskaņa.

Mana mūzika ļoti bieži ir atkarīga no noskaņojuma… Bet ne no MANA noskaņojuma! Dažkārt man ir draņķīgs garastāvoklis un dažkārt es rakstu diezgan izklaidējošu un patīkamu mūziku. Citkārt man ir tiešām labs noskaņojums, es baudu dzīvi un tā tālāk… Es saceru ko skumju. Es nezinu, kāpēc komponēju… Tikai zinu, ka man patīk komponēt… Un tā ir visa mana dzīve. Mūzikas sacerēšana bieži ietver uzdevumu risināšanu. Nē, ne jau matemātikas uzdevumu, bet kaut ko saistītu ar sentimentalitāti… Ar jūtām. Mana mūzika ļoti bieži atspoguļo ko līdzīgu drāmai.

Protams, tā ir ļoti romantiska pieeja, kurā ļaunais cīnās pret labo vai melnais pret balto, vai arī dramatiskiem žestiem atspēlējas liriski izvērsti momenti. Manā baletpantomīmā "Melnais Bils" (*Black Bill*, 1949) mūzikas galvenais uzdevums bija izcelt pretstatus un atainot sižeta dramatiskos elementus.

Es mēdzu būvēt savus skaņdarbus un kompozīcijas kā arhiteks.

Tonijs palīdzēja man veidot skaņdarbus… Būvēt grandiozas un maza mēroga kulminācijas un nokļūt no *forte fortissimo* atpakaļ uz *piano*... Pakāpeniski vai pēkšņi. Tas viss ir zināmā mērā saistīts ar vizuālo mākslu un glezniecības pasauli.

Tonijs, tāpat kā citi zēni, mācēja runāt par glezniecību, literatūru, dzeju, dramaturģiju, lugām un filozofiju… Viņš citēja Paskālu, Dekartu, Niči un tā tālāk. Francūžiem tiešām ir apbrīnojamas zināšanas par kultūru.

Man patīk praktisko lietu pasaule!

Protams, kaut kas racionāls ir vienmēr… Es skatos savās piezīmēs, vados pēc tā, ko redzu. Proti, melodijas attīstībā un noteiktās harmonijas kustībās un progresijās. Es to visu redzu, bet ir vēl kas cits, kas mani vada cauri kompozīcijai un ļauj man ieraudzīt citas, interesantākas idejas, nekā es spētu vienkārši izdomāt.

Kad saceru mūziku… Dažkārt tās ir četras, piecas, sešas stundas. Savureiz bez pārtraukuma. Esmu pilnībā iegrimis savā darbā, un visas idejas… Tās nāk no zemapziņas, jo… Vēlāk, kad cenšos domāt skaidri… Es šīs idejas neatrodu.

Manī dzīvo kaut kas labāks, ko es īpaši labi nepazīstu. Mani tas nesatrauc… Es nevēlos to urdīt. Tā ir cita pasaule.

Mana māte bija tā saucamā spiritiste… Viņa piedalījās garu izsaukšanā un spiritistu sanāksmēs. Es vienmēr tam esmu pretojies.

Šajā pasaulē ir lietas, ar kurām mums sevi dzīves laikā nevajag nodarbināt, un mana zemapziņa ir… Es nezinu. Man nav intereses līst dziļāk šajā jautājumā, bet es saprotu… Ka tas pastāv un to tikpat kā nespēju izskaidrot. Manuprāt, lai vislabāk apgūtu manu mūziku, manu pieeju tehniskiem un izteiksmes līdzekļiem, tā ir jāklausās un pašam jāsaprot, kas tur ir un kā tur nav.

Parīzē. Virspusēji tā var izskatīties pēc atgriešanās pie romantisma drāmas; stūrainas, asimetriskas līnijas veido agresīvu pamattēmu, kas cenšas pakļaut liriskās daļas lineāros elementus. Taču patiesais motīvs slēpjas dziļāk komponista prātā. Es labu laiku apzināti centos smelt no savas agrīnās muzikālās pieredzes, ko šeit atspoguļo maksimāli vienkārši izstrādātas harmonijas un melodijas – valdošie izteiksmes līdzekļi –, un attiecināt to uz paņēmieniem, ko izmantoju savā mūzikā šobrīd. Manos darbos intelektuāli apsvērumi parasti ir svarīgāki par personīgām emocijām. Taču Trešās sonātes gadījumā emocionālā nozīme ir pārsvarā; to nebūt nav rosinājusi freidiska jūtu apspiešana. Galvenais uzdevums bija iebūvēt šos pretrunīgos elementus apzinātā, visaptverošā struktūrā – sonātes formā, ar kuru es spēju saistīt savu pamatvajadzību pēc muzikālās virzības."

1987. gada februārī es vairākkārt tikos ar Tālivaldi Ķeniņu Toronto, un komponists teica: "Runājot par manu kompozīcijas filozofiju, man ir ļoti tuvas stilistiski daudzveidīgā franču komponista Dariusa Mijo atziņas, kurš teicis: "Man nav nekādu estētisku noteikumu, nedz arī filozofijas vai teoriju. Man patīk komponēt. Es to vienmēr daru ar baudu, citādi es vienkārši nerakstu." .. Rakstot mūziku, cenšos aizmirst visu, ko pēdējos 32 gadus esmu mācījis universitātē par harmoniju, kontrapunktu, analīzi, pat laikmetīgo estētiku. Mani kompozīcijas paradumi kaut kādā mērā ir ļāvuši man atbrīvoties no visiem šiem stingrajiem teorētiskajiem konceptiem, kurus man katru dienu vajadzēja sludināt!"

Pēdējā reizē, kad šī pētījuma autors personīgi satika nesen pensijā aizgājušo kompozīcijas profesoru, Ķeniņš atzina: "Pēdējo divu gadu laikā esmu pārkomponējies .., jo nav bijis daudz cita, ko darīt! Skaidrs, ka tādā veidā var aptrūkties ideju. Mana pieeja kompozīcijai joprojām balstās intuīcijā, kas balstās salīdzinoši stingrā tehnikā. Neciešu apzīmējumus, ko mūzikas kritiķi tik labprāt piekabina komponistiem. .. Precīzi neatceros, kurš, bet viens no viņiem mani nosauca par klasisku neoromantiķi. Pat ja tas nav pilnīgi un galīgi objektīvi (jo manā stilā ir eklektiski elementi), man tas patīk labāk par daudziem citiem apzīmējumiem.

Ziniet, man ir plašs tehniku un paņēmienu arsenāls .. , un tas padara manu mūziku eklektisku. Man ir plašāka izpratne par eklektiku; to mākslā atspoguļo dažāda veida estētika, un tā paplašina personīgo, vispārējo skatījumu uz mūziku kā mākslu. Ir svarīgi analizēt kompozīcijas un to panākt, ieraudzīt meistarību aiz attiecībām .., bet, runājot par pašas mūzikas "noslēpumu", tas ir .. kas tāds, ko nevar nosaukt vārdos.

Programma? .. Protams, tādas nav! Bet dažkārt pastāv sevišķs dramatisms, kuru varētu saistīt ar manu pasaules uzskatu, manu zaudēto tēvzemi, ar traģikas elementiem mūsdienu dzīvē. .. Patlaban mūzikā nav tikpat kā nekā "jauna". 20. gadsimta otrajā pusē viss ir izmēģināts, un es esmu spējis būvēt savu mūziku uz šīm iespējām. Viss, ko dzirdu mūsdienās, liek man just *déjà-vu*.

.. Mans prāts ir noguris."

*

Tālivaldis Ķeniņš bija komponists, kuru acīmredzami ietekmēja pagātnes meistari un lielā uzmanība, ko tie pievērsa formai un skaidriem strukturāliem paņēmieniem. Viņu interesēja arī manipulācija ar noskaņu, bieži izmantojot apzinātu, stratēģisku plānošanu ne tikai mūzikas struktūrā, bet, papildus izmantojot izstrādātu tempa un pulsācijas maiņas tehniku – tas nojaušams jau 1967. gadā viņa *Diversities* (jeb divpadsmit mūsdienu stilu etīdes jaunajiem pianistiem) un pirmo reizi īsteni perfekti izstrādāts viņa Ceturtajā simfonijā (1972).

Pārskatot Ķeniņa sasniegumus dažādās mūzikas jomās (vokālā, klavieru, orķestra, kamermūzika), ievērojamākie ir Ķeniņa agrīnie noskaņas izmēģinājumi un eksperimenti ar melodisko kontūru, kas atspoguļoja ne tikai teksta, bet pašas latviešu valodas smalkāko niansu emocionālo iespaidu. Viņa vokālmūzikas sacerējumu skaits samazinājās 60. gados lielā mērā tāpēc, ka Ķeniņa trimdas tautiešiem (viņa darbu aktīvākajiem atbalstītājiem) trūka zināšanu par sarežģītāku mūziku (hromatiskais analfabētisms) un atskaņojuma iespējas šajā jomā bija ierobežotas. Paturot prātā augsto tehnisko vokālās un kordziedāšanas līmeni, kurš attīstījās padomju varas okupētajā Latvijā, varam tikai minēt, vai Ķeniņš būtu varējis kļūt par jomas izcilību, zinot, ka viņa iecerētās tehniskās iespējas savā būtībā bija neierobežotas.

Viņa darbi klavierēm, kamersastāvam un orķestrim guvuši plašu atzinību, tie tika profesionāli augstvērtīgi atskaņoti Ziemeļamerikā, Eiropā un Austrālijā.

Ķeniņa agrīnajai strukturālajai tieksmei pēc skaidra nodalījuma, kā arī viņa klasisko formu meistarībai sekoja piesardzīgi pētījumi fundamentālajā, centrālajā kompozīcijas paņēmienā – izmantojot kontrolētu saspringumu un atslābumu vai satraukumu un cildenumu. Šajā meistarības augstākajā punktā bieži var redzēt asprātīgu, spožu un dažbrīd palaidnīgu komponistu, kurš aizrautīgi rīkojas ar jebkuras publikas intelektuālajiem, emocionālajiem un pat fizioloģiskajiem receptoriem, ja vien klausītāji ir gatavi ļauties viņa muzikālajai dimensijai, kas tagad ir fiksēti ierakstos un pieejami ikkatram.

21. gadsimta sākumā – sevišķi pēc Ķeniņa aiziešanas 2008. gada 21. janvārī – mēs varam pamatoti secināt, ka, par spīti Ķeniņa pašvērtējumam un tam, ka viņš atbalstīja dažu viņu raksturojošu apzīmējumu, Ķeniņš nebija īsts romantisma, pat ne neoromantisma komponists tādā ziņā, ka viņš reti apzināti vai mērķtiecīgi atspoguļoja jebkādu afekta teorijas (vācu val. *Affektenlehre*) jēgu vai savas iekšējās emocijas. Viņš drīzāk piedāvāja varbūtēju, lielākoties abstraktu, emocionālo stāvokļu spektru. Attīstot šādu pieeju, viņš pat pamazām sāka atbrīvoties no taktsmēra ierobežojumiem – taktssvītrām.

Ķeniņu neapmierināja mūsu ausis ar savas tēvzemes provinciālo priecīgs–bēdīgs/mažors–minors mantojumu jau kārtējā paaudzē, tāpat viņš uzmanījās un izvairījās no 20. gs. vidus eiropiešu un ziemeļamerikāņu teju vai apsēstības ar anti-gravitacionālu seriālismu un atonalitāti. Ķeniņš taisnā ceļā pievērsās tam, ko viņš bija atklājis kā sakni cilvēciskai izpausmei mūzikā, pētot un attīstot saspringuma-atslābuma modeļus un to iespaidu uz emocijām un fizioloģiju. Runa ir par Ķeniņa visbiežāk izmantoto paša pieņemto personīgo rāgu – OKTATONISKO SIMETRISKO MODU – un tā ierobežotās triju transpozīciju iespējās kombinācijā ar neierobežotu ritma ekstrapolāciju.

Diezgan uzjautrinoši (atskatoties pagātnē), ka devītā klaviereti-de no cikla *Diversities* (1967) šo Ķeniņa harmoniskās valodas DNS identificē kā "senu arābiešu skaņkārtu ar stingri noteiktām toņupustoņu attiecībām un septimu melodisku izmantošanu, lai radītu "atonālu" noskaņu".

Ierobežotās aleatorikas iespējas orķestrim, visdaiļrunīgāk izpētītas viņa Ceturtajā simfonijā un Koncertā sitaminstrumentiem un orķestrim, nodrošina uzticamu jaunu skaņas paņēmienu arsenālu aprobētiem instrumentiem patiesi sarežģītā skaņas arhitektūrā.

PASKAIDROJOŠAS PIEZĪMES UN PATEICĪBAS

Šāda veida un apjoma monogrāfija, bez šaubām, nebūtu iespējama bez tās centrālā avota – Tālivalda Ķeniņa. Profesors Ķeniņš brīvi, dāsni dalījās ar savu vērtīgo laiku un ar augstāko viesmīlību tikās ar šī darba autoru dažādās vietās. Viņa atbildes uz maniem jautājumiem nebūtu spējis sniegt neviens cits dzīvs indivīds, un viņš mūsu diskusiju gaitā deva ne tikai izaicinājumus un iedvesmu, bet arī veicināja manu izglītību. Esmu līdz sirds dziļumiem pateicīgs Meistaram, Skolotājam un Draugam.

Man jāteic arī pamatīgs un nebeidzams paldies manai mūzikasmūža-draudzenei un koncertmeistarei Mārai Biezaitei, ar kuru man bija iespēja uzstāties koncertciklā ASV un Kanādā 1987. gada janvārī. Šī koncerttūre man ļāva personīgi tikties ar Tālivaldi Ķeniņu un daudziem citiem, kas bija cieši saistīti ar latviešu-kanādiešu mūzikas pasauli. Manu solo uzstāšanos Toronto Universitātes zālē sponsorēja Latviešu koncertasociācija, ko Ķeniņš dibinājis 1959. gadā.

Manuprāt, nav iespējams uzrakstīt "pilnīgu" monogrāfiju par kaut vienu cilvēku, mans nolūks nav bijis atšķetināt mūzikas visuma noslēpumus šajās īsajās lappusēs. Mani iedrošina Žorža Braka novērojums: "Mākslā vienīgā nozīme ir tam, ko nav iespējams izskaidrot."

No angļu valodas tulkoja Anna Beļeviča

TĀLĀKAI IZZIŅAI
Edgars Kariks and Tālivaldis Ķeniņš in conversation:
https://youtu.be/sINvFc60PPs

Līdzīgi kā dodoties no Parīzes uz Romu ar vilcienu. Kas ir svarīgi? Vai nu jūs braucat ar vilcienu, kurš brauc cauri kalnu tunelim zem Francijas Alpiem uz Turīnu, tad Dženovu un Romu… Vai arī jūs braucat ar otru vilcienu caur Lozannu, Šveici, Milānu un nokļūstat Romā caur Boloņu un Florenci.

Galvenais ir nokļūt Romā… Un visas detaļas kļūst nesvarīgas. Tām nav īpašas nozīmes. Esmu sapratis, ka man galu galā nekad nav izdevies atrast labāko iespējamo formu. Bet esmu apmierināts, ja spēju tuvoties iecerētajam.

Līdzīgi kā pārbūvējot vasarnīcas terasi. Bija pilnīgi vienalga, vai meistars sāk ar dēļiem labajā pusē vai kreisajā pusē, vienalga, kā viņš izvieto dēļus… Un kāds ir viņa plāns… Jo viss bija skaidrs, tikko viņš bija pabeidzis. Tā ir skaisti izbūvēta, un tai piemīt noteikts plāns… Noteikta daile… Noteikta forma… Un nozīme ir tam, nevis detaļām.

Es zinu, kā rakstīt savu mūziku, bet īpaši nevēlos analizēt galīgo rezultātu, salīdzināt un tā tālāk.

Mana mūzika ir ļoti eklektiska.

Es vienmēr cenšos iesākt kaut ko ar ritmu, kad nevaru piepildīt skaņdarbu ar kontrapunktu.

Ir kāds stāsts par manu Serenādi obojai un čellam. Tas bija pasūtījuma darbs, un es tā arī nedzirdēju atskaņojumu un to pilnībā aizmirsu. Tad kādu dienu man atsūtīja atskaņojuma audioierakstu no CBC Vankūveras radio… Neatpazinu savu skaņdarbu, un vēlāk producents man teica: "Tas ir jūsu skaņdarbs", un atbildēju: "Patiešām… Tajā ir interesanta vidusdaļa!"

Mana mūzika ir raisījusi ļoti dažādas reakcijas.

Tie, kuriem patīk avangards, protams, uzskata mani par vecu, vecmodīgu sakārni, kurš raksta veca stila mūziku, kāda mūsdienās ir bezjēdzīga. Tie, kuriem patīk tikai Bēthovens un Brāmss… Viņi manu mūziku uzskata par pārlieku modernu.

Ne šis, ne tas… Ar mūzikas kritiķiem ir tāpat!

Kad sacerēju Koncertu flautai, ģitārai un kamerorķestrim, sāku no otra gala. Es sāku ar pēdējo daļu, turpināju ar otro un pabeidzu ar pirmo daļu. To darīju speciāli, jo, kad tieku līdz darba beigām, bieži vien esmu izpumpējies un man nav nekā interesanta, ko pateikt pēdējā daļā.

Tā bija mana *Sinfonia Concertante*... Jeb *Sinfonia Concertante* ērģelēm un orķestrim… To varētu saukt par manu Astoto simfoniju. Es centos ko sacerēt un pilnībā izstrādāju pirmo daļu. Iedevu partitūru ērģelniekam, un viņš teica: "Tā ir brīnišķīga! Tā izklausās gluži kā Pulenks vai Sensānss." Šie komponisti man nepavisam nebija prātā.

Kad ierados Kanādā, uzmanības centrā bija divpadsmittoņu mūzika un visi komponēja šajā tehnikā.

Vēlāk… Kvebekā… Tas bija fascinējoši. Visi sekoja jaunākajām tendencēm… Tas bija Pjēra Bulēza un Štokhauzena, Berio, Madernas lauciņš.

Es mēģināju rakstīt divpadsmittoņu mūziku… Tā ir mana *Concertino a Cinque* lēnajā daļā. Bet… Var redzēt, ka par spīti divpadsmittoņu virkņu izmantošanai parādās tādas kā rūpes par vertikālo struktūru un harmonijām, kuras atklāj manu patiku pret septakordiem. Un… Tādu kā harmonisko kontekstu.

Harmonija nepavisam nav manas mūzikas sakne.

Mani neinteresē Mareja Šafera "vides mūzika", kas tiek atskaņota mežā vai uz ezera, vai arī kad cilvēkiem jāierodas piecos no rīta, lai varētu dzirdēt visas tās muļķības.

Es neesmu avangardists!

Es mūzikā nemeklēju neko jaunu. Es meklēju jaunus veidus, kā izteikt vecas lietas. Es saskatu lielu vērtību novecojušajā un pamatīgajā tehnikā un mūzikā iedibinātajās vērtībās. Tā ir manu ideju sakne.

Man ne sevišķi patīk cilvēki, kas raksta niekus… Piemēram, Džons Keidžs vai tie, kas mūzikā pievēršas pavisam citiem apsvērumiem, piemēram, stohastiskās metodes, kuras izmantoja Ksenakis.

Pielietojamā mūzika (*Gebrauchsmusik*) ir vienkārša… Kad rakstu skaņdarbus mācību nolūkam un izpildījumam ar noteiktiem ierobežojumiem… Proti, skaņdarbus maziem bērniem. Tieši ar to es Kanādā esmu pazīstams vislabāk, jo daudz esmu komponējis bērniem. Cilvēki saka: "Viņš ir slavens, jo sarakstīja "Rotaļlāču deju"".

Arī tā ir pielietojamā mūzika… Mana "Noktirne un deja" stīgām, mans Divertisments klarnetei un klavierēm, mana "Latviešu deja" un Variācijas trompetei un klavierēm. Rečitatīvs un duets vijolei un klavierēm.

Tā visa ir pielietojamā mūzika, jo man to bija jautri rakstīt, un šo mūziku var likt lietā studentu un vietējos koncertos. Manām simfonijām patiesībā ir maz pielietojuma! Tās atskaņo reti… Taču man patika tās rakstīt. Koncertus izpilda biežāk – ja mūziķis ir papūlējies iemācīties skaņdarbu, viņš parasti vēlas to nospēlēt vairāk nekā vienu reizi.

Ziniet… Manā arsenālā ir daudzveidīgi paņēmieni un tehnika. Un tas manu mūziku padara eklektisku. Tas nenozīmē vienkārši aizņemties no dažādiem stiliem. Piemēram, ko neoklasisku vai romantisku, vai kaut ko aleatorisku. Es aizgūstu iedvesmu. Es to izvēlos no dažāda veida filozofijas un estētikas.

Man eklektika plašākā izpratnē nozīmē pieņemt dažādus estētikas avotus mākslā un paplašināt pašam savu vispārīgo skatījumu uz mūziku kā mākslu. Šādi es saprotu eklektiku. Man nepatīk teorijas!

Man nav savas teorijas par harmoniju. Mana pieeja harmonijai mainās no skaņdarba uz skaņdarbu, un man patīk izmantot dažādus harmonijas lietojuma paņēmienus, lai panāktu mērķi.

Es trīsdesmit gadus pasniedzu harmoniju. Es lieliski zinu, ko raksta par laikmetīgo harmoniju.

Man ļoti patīk hromatiskā harmonija. Varbūt tāpēc, ka manu pirmo mācību grāmatu harmonijā bija sarakstījis Rimskis-Korsakovs. Tur bija hromatiskie akordi, alterētie akordi, alterētās subdominantes… Tas viss mani ļoti aizrāva.

Mans pirmais favorīts augstākā līmeņa harmonijā bija Sezārs Franks, vēlāk Ravels, Forē un Mesiāns, kurš savā īpašā veidā harmonizēja katru skaņu atšķirīgā tonalitātē… Harmoniju virknēs.

Mana mūzika ir ne tik daudz balstīta mažorā un minorā; tās pamatā drīzāk ir tonāli vai modāli apsvērumi.

Mani ļoti aizrauj sistemātiski akordi… Visi septakordi, kādi vien ir pieejami, visāda veida alterētie septakordi un akordi ar pievienotām notīm, kā manā Simfonijā ērģelēm.

Tur ir ietverta divpadsmittoņu gamma… Bet starp akordiem pastāv attiecības, un akordu struktūra ir skaidri jūtama.

Manas harmonijas ir hromatiskas, un tās visu laiku ir kustībā. Es nemēdzu izmantot tikai vienu vai divus akordus un ilgi uzkavēties pie tiem.

To var saukt par harmoniju kustībā, kas virzās no viena spēcīga tonāla… ne gluži centra, bet **spēcīga saskares punkta** uz citu spēcīgu **saskares punktu**. Harmonija kustībā cauri dominantēm.

Onegērs teica, ka katrs akords vai akordu grupa kļūst par dominantes funkciju vai elementu, kas aizved harmonisko struktūru līdz citam punktam, kurš ar laiku kļūst par citu dominanti, un tādējādi harmonija nepārtraukti atdzīvojas un mūzikas faktūra tiek virzīta un stiprināta, pamatojoties uz ideju par nepārtrauktu dominanti, dominanti un dominanti.

Manā mūzikā disonējošas harmonijas bieži parādās posmos, kuros sastopami skarbi elementi, ļoti spraigos skaļuma, spēka, tempa vai kulminācijas punktos… Līdzās kam ļoti spēcīgam.

Vietās, kurās sastopamas izvērstas noskaņas, pretējas noskaņas, parādīsies maigākas harmonijas… Klasiskākas, tīkamākas ausij – tādas, kas saistās ar 19. un 20. gadsimta harmonijām.

Manā Otrajā un Trešajā klaviersonātē atrodams tieši tas, par ko runāju… Spēka mirkļi, akcents uz jaudu. Tur var ieraudzīt stipri disonējošas harmonijas, kuras ir ārkārtīgi grūti saistīt ar klasiskām harmoniskām secībām… Un, protams, to es nemaz nemeklēju. Vēlāk dažās sonātēs parādās izvērsti mirkļi… Kantilēnas, lēni plūstošas idejas… Tur būs viegli atpazīstamas harmonijas.

Tas ir viens no veidiem, kā es uztveru harmoniju. Nevis izmantot harmoniju pašu par sevi… Bet ar tās palīdzību stiprināt manas mūzikas audumu, runu, manus muzikālos žestus.

Harmonija kalpo muzikālajiem žestiem!

Man sevišķi nerūp sabiedrības gaume. Ja mani saprot… Mani saprot visi, kas dzīvo šobrīd, jo mana mūzika mūsdienu pasaules kontekstā ir ļoti mērena. Tā ir ļoti klasiska… Varbūt daudzējādā ziņā pat atpakaļejoša… Bet es rakstu, ko vēlos!

Tiem, kas zina Bartoku, Prokofjevu, Stravinski… nebūs nekādu grūtību saprast manu mūziku.

Sirdī esmu romantiķis. Man trūka ideju, jāteic, es joprojām uzskatu, ka man nav sevišķi daudz ideju, bet tās nedaudzās, kas man ir… protu likt lietā labāk, protu tās sakarīgi savietot.

Es ļoti bieži vados pēc intuīcijas, un dažkārt tā palīdz man izvēlēties labāko ceļu… To var uzskatīt par iedzimtu spēju. Es jūtu, kurp man vajadzētu doties, kaut arī īsti nespēju paskaidrot, kāpēc.

Manā mūzikā ir daudz kā tāda, ko nespēju izskaidrot, kaut arī es kontrolēju savu meistarību tik ļoti, cik vien spēju, un esmu pateicīgs, ka man tā piemīt, citādi manā komponēšana būtu sausa un garlaicīga.

To sauc par oktatonisko simetrisko tonalitāti… Pamatojoties uz toņiem, pustoņiem un faktu, ka to iespējams transponēt tikai trīs reizes.

Arī Mesiānam tā ļoti patika.

Man tā šķita ārkārtīgi praktiska. Mums visiem iemācīja spēlēt mažora un minora gammas. Proti… Tercu sekvences, arpēdžijas un tā tālāk, bet

In honour of the occasion of the 100th Anniversary of Tālivaldis Ķeniņš on 22 April 2019

CANTILENA

Sketch on a theme by Tālivaldis Ķeniņš

for unaccompanied flute

SOLO FLUTE

EDGARS KARIKS
2019, Rīga

ISMN-13: 979-0-720224-00-8
MM0202
Copyright © 2019 Kariksway Performance Edition
Published in Australia by Maxime's Music
Amicus Curiae Musicae
maximesmusic.com.au

no laikmetīgās mūzikas piemēriem šajā tonalitātē ar tās trim transpozicijām ir ļoti viegli spēlēt.

Man patīk tā, kura sākas ar do–dodiēzu–rediēzu– mi.

Tā ir patstāvīga un to ir vienlīdz viegli izmantot gan labajai, gan kreisajai rokai.

Es sāku to izmantot klavierpartijās… Es vairs īsti negribēju izmantot mažoru vai minoru.

Protams, dažkārt izmantoju citas tonalitātes, bet viss parasti pakļaujas klavierēm.

Tas manai mūzikai piešķir īpašu krāsu.

Sākums manā skaņdarbā *Concertante* flautai un klavierēm (1966) ir tieši tāds.

Šīs skaņkārtas vienkārši netiek tik daudz izmantotas. Bartoks izmantoja dažnedažādas skaņkārtas. Es tās saucu par etniskajām skaņkārtām. Šajā (20.) gadsimtā ir izmantotas visāda veida skaņkārtas, bet uz dažām no tām nepastāv tieša pāreja no mažora un minora.

Es vienkārši nonācu no ļoti tonālas līdz ļoti atonālai mūzikai. Šēnbergs, Bergs, Vēberns… tās uzskatītu par bezjēdzīgām, jo viņu tehnika vērsta pilnīgi citā virzienā.

Es tās sāku izmantot 20. gs. 40. un 50. gados.

Visi sāka izmantot atonalitāti, tāpēc… Es šīs skaņkārtas izmantoju kontrastam ar mažoru un minoru. Man tās patīk, jo iespējams uzbūvēt virkni harmonizācijas.

Protams, var dažādi harmonizēt arī mažorā un minorā, bet ar šo skaņkārtu… ņemot vērā visas akordu iespējas, var jaukt dažādas harmonizācijas… kreiso roku pret labo, vienu orķestra grupu pret citu.

Manas Astotās simfonijas pirmajā daļā es diezgan brīvi jaucu dažādas harmonijas tonalitātē, kuras pamatnots ir dodiēzs. Tas rada ko līdzīgu tonālam virzienam mūzikā.

Harmonijas īsti nedod norādes par tonalitāti.

Mana pēdējā, Astotā simfonija pilnīgi noteikti… tās sākums vairāk vai mazāk ir uz rebemola, līdz ar to pirmo daļu noslēdz do sfēra vienkāršā Domažora akordā. Bet otrās un trešās daļas tonalitātes pamatskaņa ir re. Tas ir, re izpaužas kā saziņas punkts starp elementiem. Tā nav gluži re tonalitāte, bet tā līdzinās punktam, kurā iespējams apvienot noteiktus harmoniskus procesus.

Es meklēju tonālu stabilitāti. Varbūt tāpēc, ka visapkārt ir tik daudz kā hromatiska, re kalpo kā ērģeļpunkts.

Tas ir fascinējoši. Es izveidoju dažādus harmoniju tipus un nostādu tos citu citam pretī un, protams, rezultāts ir diezgan disonējošs un nepatīkams… bet tas savā veidā kalpo manam mērķim.

No vienas puses, man patīk tonāla mūzika, un, no otras puses, es no tās cenšos izvairīties, kad vien iespējams.

Šāda toņkārta manā mūzikā parādās ļoti bieži, taču dažādiem mērķiem. Dažkārt akordiem, dažkārt pasāžām, dažkārt vienkārši arpēdžiju veidošanai… es pretstatu viena veida arpēdžiju ar cita veida transpozīciju.

Tā ir daļa no manas mūzikas faktūras… daļa no manas harmonijas receptes!

Tas noteikti ir blakusefekts manām studijām pie Mesiāna. Es pie Mesiāna nemācījos kompozīciju, tikai analīzi, bet viņš bija savā ziņā arī mans kompozīcijas pasniedzējs, jo manā acupriekšā "atklāja"… visu formas struktūru problēmas! Es par tām nezināju!

Tonijs Obēns nodarbībās īpaši daudz neko citu neanalizēja… patiesībā… tikpat kā necik. Viņš analizēja tieši MŪSU darbus. Mēs ieradāmies ar veselu izvērstu sonātes daļu vai kādu lielāka apjoma darbu… un tad viņš analizēja elementus, kas veidoja šo kompozīciju, un ieteica alternatīvas… kuros virzienos doties, kas bija stilīgi vai bezgaumīgi, kas nesaskanēja tematiski.

Viņš principā mācīja savu priekšmetu, balstoties uz studentu iesniegtajos darbos rodamā materiāla.

Mans pirmais Stīgu kvartets bija nedaudz pārspīlēts, bet mans otrais skaņdarbs, Septets… bija daudz labāk strukturēts.

Man ne sevišķi patika Mesiāna mūzika. Viņa pieeja šķita tik jauna, un, tā kā to principā veido harmonisks un modāls konteksts, viņš būvē savus akordus, attīsta tos un izvērš faktūrā… ļoti bieži viņa faktūra ir repetitīva.

Pie Mesiāna mums bija jāiegaumē tie visi indiešu ritmi… 20 vai 30 ritmi bija jāizsit ar plaukstām.

Es piespiedu sevi ieviest ritma rakstus mūzikā un nepārtraukti pretstatīt dažāda veida ritma idejas.

Es piefiksēju šādas lietas un mēģinu tās apzināti likt lietā, jo, manuprāt, tas veido mūzikas strukturālo kodolu.

Ritma materiāls man ir tikpat svarīgs, cik melodiskais!

Manās kompozīcijās ir Mesiāna ietekme… Bet es nemācījos tieši no viņa.

Runājot par enharmoniju… manās harmonijās īpaši daudz neko nemaina, vai tas ir soldiēzs vai labemols.

Klasiskajā mūzikā tam ir liela nozīme. Piemēram, Brāmsa korālis ērģelēm… Tas ir rakstīts labemolminorā, un to ir aizvien grūtāk un grūtāk spēlēt ar daudzajiem bemoliem, bet harmonisko virzību var ieraudzīt tieši tad, kad atsperas no labemola, nevis no soldiēza.

Klasiskajā un romantiskajā harmonijās šīs attiecības ir ļoti svarīgas, bet manā mūzikā tām nav pilnīgi nekādas nozīmes.

Manā mūzikā viss ir vairāk vai mazāk pakāpienu veidā… protams, es izmantotu ladiežu vai sibemolu atkarībā no melodiskās idejas struktūras un tonalitātes vai skaņkārtas.

Man nav absolūtās dzirdes.

Es zinu, ka dažas lietas labāk izklausās faminorā, un dodiēzminorā tās izklausītos citādi, bet nevienā tonalitātē nesaskatu nekādu konkrētu krāsu… Man nešķiet, ka kāda no tām ir skumja vai, teiksim, noslēpumaina ar tādu kā smeldzi. Vienā skumjas, savukārt citā dramatisms… nē… man tas nepiemīt.

Pirmajā simfonijā, ko sarakstīju 1959. gadā, man patiesi rūpēja muzikālo elementu melodiskā ietekme uz simfonijas kopējo struktūru. Dziesmas, ko esmu rakstījis latviešiem… tā tiešām ir pielietojamā mūzika. Tām manās acīs nav īstas nozīmes, un tas nav manas mūzikas īstenais iemiesojums.

Dažas no oriģināldziesmām var uzskatīt par diezgan labu mūziku, piemēram, divas komiskās dziesmas ir diezgan jaukas, manuprāt, dziesmas mecosoprānam – tās var uzskatīt par *Lieder* (solo dziesmām), bet tās nav gluži pieejamas publikai. "Neaizej tālu" un "Pēc ciņas"… tās ir labas dziesmas, bet solodziesma mani nekad nav īpaši saistījusi.

Es novērtēju plašās iespējas, ko sniedz sitaminstrumenti. Tie piešķir tik daudz krāsu. Tie manai mūzikai dod dinamisku profilu… tādu kā patstāvīgu mērķi. Tas ir pamats visiem dramatiskajiem elementiem, kas sastopami kompozīcijā, orķestra skaņdarbā. Man šķiet, ka es to atklāju savā Ceturtajā simfonijā, kas patiesībā ir koncerts sitaminstrumentiem. Tas ir pretrunā ar Bulēzu, kurš kritizēja sitaminstrumentu nepiemērotu lietojumu. Viņš teica, ka sitaminstrumenti esot *cache misère* ("trūkuma aizsegs") … ka tie slēpj nožēlojamu, trūcīgu mūziku.

Es izmantoju sitaminstrumentus, lai izceltu savas mūzikas dramatiskos elementus. Piemēram, tokāta manā pēdējā simfonijā nevarētu pastāvēt bez sitaminstrumentiem… tas pat būtu neiespējami. Pat koloristikas elementu pamatā šīs pašas simfonijas lēnajā korāli lielā mērā ir sitaminstrumenti. Tas nav tāpēc, ka tā būtu pielietojamā mūzika. Tā ir daļa no manas mūzikas izjūtas.

Kā teica Mesiāns… tu vari analizēt tik daudz, cik tu gribi, bet tev ir jāklausās mūzika… un aiz visas tehnikas un teorijas slēpjas kas tāds, kas mūziku padara tik pievilcīgu un fascinējošu.

Vai jūs kādreiz esat dzirdējuši par Ebenezera Prauta (*Prout*) "perfektajām" simfonijām? Tās ir vienkārši drausmīgas… bet tajās tiek izmantoti visi labākie paņēmieni, ko viņš atrada Bēthovena un Brāmsa simfonijās. "Ideālās" simfonijas… no Ebenezera Prauta sacerējumiem nekas nesanāca.

Ir svarīgi analizēt skaņdarbus, un mēs to darām, lai censtos atrast meistarību, kas slēpjas aiz attiecībām… bet, runājot par pašu mūzikas "noslēpumu"… to nav iespējams definēt.

Pols Rapoports (*Rapoport*) izmanto racionālu pieeju manas mūzikas analīzei. Viņš nekad necenšas runāt par emocijām manā mūzikā, par konkrētiem emocionāliem vai dramatiskiem elementiem, ko rada mūzikas faktūra. Es pats nespētu runāt par šīm lietām, jo manā mūzikā nav īpaši daudz programmatiskuma… izņemot atsevišķus skaņdarbus. Viņš ļoti piesardzīgi analizē šādu elementu profilu manā mūzikā. To varētu uzskatīt par nelielu pārdrošību.

Jā… protams… tā ir jūsu hipotēze – uzdrīkstēties izteikt minējumus par manas mūzikas emocionālajiem vai filozofiskajiem elementiem. Tajā tādi noteikti ir, un tie bija man prātā, kamēr es strādāju. Bet mana mūzika nav tāda… protams, ka ne… tā nesastāv tikai no tehnikas. Tā sastāv no elementiem, kas veido sava veida drāmu. Mani neinteresē teorijas… tās nespēlē būtisku lomu manā mūzikā.

Programma? Protams, tādas nav, bet dažkārt pastāv sevišķs dramatisms… cilvēcīga drāma, ko varētu saistīt ar manu pasaules uzskatu... zaudēto tēvzemi un tā tālāk… ar traģikas elementiem mūsdienu dzīvē.

Kad komponēju, galvenokārt koncentrējos uz tehniskajiem aspektiem, un šis metafiziskais aspekts ir viens no tiem, par kuriem es nevaru runāt ar jelkādu pārliecību. Tie būtu tīri minējumi… un man nepatīk izteikt minējumus par lietām, ko īsti nespēju izskaidrot.

Patlaban mūzikā nav tikpat kā nekā "jauna".

20. gadsimta otrajā pusē viss ir izmēģināts, un esmu spējis būvēt savu mūziku uz šīm iespējām.

Viss, ko dzirdu mūsdienās, liek man just *déjà-vu*.

Mans prāts ir noguris...

No angļu valodas tulkoja
Anna Beļeviča