

JĀZEPA VĪTOLA LATVIJAS MŪZIKAS AKADĒMIJA

Līga Pētersone

**KLAVIERU TRIO LATVIJAS ATSKAŅOTĀJMĀKSLĀ:
VĒSTURISKĀ KOPAINA, ANSAMBLI UN SPĒLES TRADĪCIJAS**

Promocijas darbs

mākslas zinātņu doktora zinātniskā grāda (*Dr. art.*) iegūšanai

mākslas zinātņu apakšnozares *Muzikoloģija*

specializācijas jomā *Vēsturiskā muzikoloģija*

Darba vadītāja

asoc. prof. *Dr. art.* **Baiba Jaunslaviete**

Rīga 2018

Promocijas darbs izstrādāts Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas
Doktorantūras nodaļā laika posmā no 2011. līdz 2018. gadam.



Promocijas darbs izstrādāts ar Eiropas Sociālā fonda atbalstu projekta
nr. 2009/0169/1DP/1.1.2.1.2/09/IPIA/VIAA/001 *Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas
akadēmijas doktorantūras studiju programmas atbalsts darbības programmas
Cilvēkresursi un nodarbinātība papildinājuma 1.1.2.1.2. apakšaktivitātes
Atbalsts doktora studiju programmu īstenošanai ietvaros.*

SATURS

IEVADS	6
1. TRĪS SKATPUNKTI UZ ATSKAŅOTĀJMĀKSLU: IEROSMES TO SASAISTEI AR KLAVIERU TRIO PĒTNIECĪBU	13
1.1. Semiotikas skatpunkts	13
1.2. Vēsturiskais skatpunkts (saiknē ar atskaņotājmākslas semiotiku)	22
1.3. Ansambļa pētniecība: grupu psiholoģijas skatpunkts	26
2. LATVIJAS KLAVIERU TRIO ATSKAŅOTĀJMĀKSLA VĒSTURISKĀ SKATĪJUMĀ	31
2.1. Periodizācijas pamatprincipi	31
2.2. Klavieru trio atskaņotājmākslas pirmsākumi Rīgas vācbaltu vidē (1790–1889)	34
2.2.1. Repertuāra kopaina	36
2.2.2. Atskaņotājmākslinieku sniegums un tā rezonanse presē	40
2.3. Pirmie trio ar latviešu mūziķu līdzdalību	47
2.3.1. 19. gadsimta 60.–90. gadi. Kamermūzikas asni latviešu kultūrvidē – augsne klavieru trio spēles tradīciju attīstībai	48
2.3.2. 20. gadsimta sākums. Ludviga Bētiņa trio darbība kā pirmā kulminācija latviešu klavieru trio atskaņotājmākslas vēsturē	54
2.3.3. 1. pasaules kara priekšvakars un kara laiks. Jaunas tendences mūzikas dzīvē un to ietekme uz trio atskaņotājmākslu	60
2.4. Klavieru trio atskaņotājmāksla Latvijas Republikā (1918–1940)	67
2.5. Klavieru trio atskaņotājmāksla Latvijā krasu vēstures pavērsienu apstākļos (1940–1944)	80
2.6. Klavieru trio atskaņotājmāksla Latvijas PSR (1945–1989)	89
2.6.1. Pirmās pēckara desmitgades (1945–1964)	89
2.6.1.1. Jaunās kultūrpolitikas ietekme uz kamermūziku	89
2.6.1.2. Ansamblis <i>BBB</i> jeb <i>Trīs lielie B</i>	91
2.6.1.3. Vilmas Cīrules trio	101
2.6.1.4. Latviešu komponistu jaundarbi klavieru trio žanrā: atskaņojuma vēsture un rezonanse mūzikas dzīvē	110
2.6.2. Norises klavieru trio jomā 1965.–1990. gadā	116
2.6.2.1. Filharmonijas paspārnē	116
2.6.2.2. Studiju process un tā ietekme uz trio atskaņotājmākslu	121
2.6.2.3. Trio bez noteiktas institucionālās piederības	125
2.7. Trio atskaņotājmāksla Latvijā pēcpadomju periodā	132
2.7.1. Sociālkulturālais konteksts	132
2.7.2. Atskaņotājmākslas norises: ansambļi un repertuāra tendences	141
2.7.2.1. Trio Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijā	141
2.7.2.2. Trio <i>Opera</i>	146
2.7.2.3. Citi trio ansambļi	150
2.7.3. Latviešu komponistu jaundarbi koncertdzīves kontekstā	156
3. ATSEVIŠĶI KLAVIERU TRIO ANSAMBLI: DARBĪBAS PAMATNOSTĀDNES, TO IZPAUSME INTERPRETĀCIJĀ	165
3.1. Ansambļu atlase padziļinātai izpētei: galvenie kritēriji	165
3.2. Valda Janča, Jura Švolkovska un Māra Villeruša klavieru trio (1965–1985)	165
3.2.1. Ansambļa darbības pirmsākumi	165

3.2.2.	Ansambļa darbības aktīvākais periods un repertuāra stūrakmeņi	168
3.2.3.	Ansambļa dalībnieku radošās personības un to mijiedarbe: pašu mākslinieku skatījums	176
3.2.4.	Janča trio spēles raksturiežīmes Ludviga van Bēthovena Trio op. 97 interpretācijā	179
3.2.4.1.	Trio op. 97 pētnieciskās domas skatījumā	179
3.2.4.2.	Zīmīgākās tendences audioieskaņojumos un Janča trio to kopainā	183
3.3.	<i>Bulava trio</i>	208
3.3.1.	Ansambļa darbības kopējās aprises	208
3.3.2.	Sadarbība ar latviešu komponistiem	212
3.3.3.	Ansambļa dalībnieku radošās personības un to mijiedarbe: pašu mākslinieku skatījums	216
3.3.4.	<i>Bulava trio</i> spēles raksturiežīmes Franča Šūberta <i>Adagio</i> D 897 (<i>Noktirnes</i>) interpretācijā	218
3.3.4.1.	<i>Adagio</i> D 897 pētnieciskās domas skatījumā	218
3.3.4.2.	Zīmīgākās tendences audioieskaņojumos un <i>Bulava trio</i> to kopainā	221
NOSLĒGUMS		233
LITERATŪRA UN CITI AVOTI		243
1.	Zinātniskā literatūra	243
2.	Publicistika un muzikālā rakstniecība	252
3.	Preses materiāli	252
4.	Intervijas	259
5.	Arhīvu materiāli	261
6.	Interneta resursi	262
7.	Diskogrāfija	263
7.1.	Darbā izmantotie Latvijas trio skaņieraksti	263
7.2.	Darbā izmantotie citu trio ansambļu skaņieraksti	266
7.3.	Skaņdarbi, kas nepārstāv klavieru trio jomu	269
PIELIKUMI	(sk. atsevišķu iesējumu)	
1. INTERVIJAS		
1.1.	Intervija ar Valdi Janci par filharmonijas trio darbību	
1.2.	Intervija ar Juri Švolkovski par filharmonijas trio darbību	
1.3.	Intervija ar Māri Villerušu par filharmonijas trio darbību	
1.4.	Intervija ar Aldi Liepiņu par <i>Bulava trio</i> darbību	
1.5.	Intervija ar Jāni Bulavu par <i>Bulava trio</i> darbību	
1.6.	Intervija ar Leonu Veldri par <i>Bulava trio</i> darbību	
1.7.	Intervija ar Emīla Dārziņa mūzikas vidusskolas ilggadējo pedagogu Jāni Rinkuli	
1.8.	Intervija ar JVLMA Kameransambļa un Klavierpavadījuma katedras vadītāju, profesori Guntu Rasu (agrāk Sproģi)	
1.9.	Intervija ar JVLMA Kameransambļa un Klavierpavadījuma katedras profesoru Aldi Liepiņu	
2. KLAVIERU TRIO ATSKAŅOJUMS LATVIJĀ DAŽĀDOS LAIKPOMOS: DATI PROGRAMMĀS, AFIŠĀS UN KONCERTSLUDINĀJUMOS		
2.1.	Trio koncerti Latvijā 1790.–1889. gadā	
2.2.	Trio koncerti Latvijā 1894.–1915. gadā	

- 2.3. Trio koncerti Latvijā 1919.–1940. gadā
- 2.4. Trio koncerti Latvijā 1940.–1944. gadā
- 2.5. Trio koncerti Latvijā 1945.–1964. gadā
- 2.6. Trio koncerti Latvijā 1965.–1990. gadā
- 2.7. Trio koncerti Latvijā 1990.–2015. gadā

3. LATVIJAS KOMPONISTU SKANDARBI KLAVIERU TRIO

4. PLAŠĀK ANALIZĒTO TRIO INTERPRETĀCIJU TEMPU LĪKNES

4.1. L. van Bēthovena Trio *B dur* op. 97 temps 10 ansambļu interpretācijās

- 4.1.1. A. Korto – Ž. Tibo – P. Kazalss, 1928; NAXOS Historical 8.110195 (2002)
- 4.1.2. A. Rubiņšteinis – J. Heifecs – E. Feiermans, 1941; RCA Records 090266301226 (1999)
- 4.1.3. E. Gilelss – L. Kogans – M. Rostropovičs, 1956; DOREMI DHR-7921-5 (2007)
- 4.1.4. *Beaux Arts Trio*, 1962; Universal Classics 00028946468326 (2001)
- 4.1.5. D. Barenboims – P. Cukermans – Ž. Diprē, 1969; Warner Classics 0077776312453 (1989)
- 4.1.6. V. Jancis – J. Švolkovskis – M. Villerušs, 1975; ieraksts glabājas Latvijas Radio arhīvā
- 4.1.7. *Borodina trio*; Chandos CHAN8352-55 (1987)
- 4.1.8. J. van Immersēls – V. Betsa – A. Bilsma; Sony Classical 074645135328 (2000)
- 4.1.9. *Bulanžē trio*; Profil PH14015 (2014)
- 4.1.10. LNSO klavieru trio, 2015; ieraksts glabājas Latvijas Radio arhīvā

4.2. F. Šūberta *Adagio (Noktirnes)* D 897 temps 10 ansambļu interpretācijās

- 4.2.1. F. Vīrers – R. Barhets – H. Reimanis, 1956; Vox Productions, Inc. PL 8970
- 4.2.2. *Beaux Arts trio*, 1966; Decca 00028943870023 (1994)
- 4.2.3. H. Menuhina – J. Menuhins – M. Žendrons, 1968; Warner Classics – Parlophone 0724357541954 (1990)
- 4.2.4. *Bulava trio*, 1996; LIMA MRCDK 017 (2000)
- 4.2.5. *Altenberga trio*; Challenge Classics cc72037 (1996)
- 4.2.6. J. van Immersēls – V. Betsa – A. Bilsma; Sony Classical 074646336120 (1998)
- 4.2.7. *Trio Wanderer*, 2000; Harmonia Mundi HMC 902002.03 (2008)
- 4.2.8. Izraēlas klavieru trio; CRD Records CRD2411 (2002)
- 4.2.9. *Vīnes Šūberta trio*, 1991; Nimbus Alliance NI6137 (2011)
- 4.2.10. *Bulanžē trio*, 2015; Challenge Records AVI 8553345 (2016)

5. TVARTS AR PROMOCIJAS DARBĀ ANALIZĒTAJIEM SKAŅIERAKSTIEM: LATVIJAS KLAVIERU TRIO ANSAMBLŪ IESKAŅOJUMI

šķirkļa literatūras sarakstā nav avotu, kas veltīti trio atskaņotājmākslai. Protams, neviena no minētajām enciklopēdijām nepretendē uz absolūtu pilnību. Tomēr kopējo tendenci tās neapšaubāmi parāda.

Darba **izpētes objekts** ir klavieru trio Latvijas atskaņotājmākslā no pirmsākumiem līdz mūsdienām – gan šīs jomas attīstību veicinošie un bremsējošie faktori, gan interpretācijas tradīcijas. Ņemot vērā iepriekš raksturotos *baltos plankumus* arī ārzemju zinātniskajā literatūrā, šo aspektu izziņāšana varētu netieši bagātināt izpratni par trio atskaņotājmākslas vēsturi pasaulē kopumā.

Pētījuma **mērķis** ir raksturot klavieru trio atskaņotājmākslu Latvijā, daudzpusīgi izvērtējot tās vēsturisko kopainu un ievērojamāko ansambļu darbību. No tā izriet šādi pamatuzdevumi:

- 1) raksturot sociālkulturālo kontekstu, kas Latvijā dažādos laikmetos ietekmējis klavieru trio atskaņotājmākslu (koncertdzīves intensitāti, koncertu formas, repertuāra politiku kopumā);
- 2) analizēt ievērojamāko ansambļu darbības būtiskākos rezultātus, veidojot priekšstatu par to atskaņotājstilu;
- 3) uz šī pamata iezīmēt interpretācijas tradīcijas Latvijas klavieru trio atskaņotājmākslā.

Promocijas darba **metodoloģiski teorētiskā pamata** nozīmīgākās sadaļas ir

- 1) atskaņotājmākslas semiotiskai analīzei veltītas atziņas – galvenokārt Līnas Navickaites-Martinelli (Navickaitē-Martinelli 2014) un Ēro Tarasti (Tarasti 1994, 1995) pētījumi;
- 2) historiogrāfijas atziņas: promocijas darbā esmu tiekusies veidot arku starp Navickaites-Martinelli formulēto semiotisko pieeju atskaņotājmākslas vēsturei (Navickaitē-Martinelli 2014) un Alberta Varslavāna (Varslavāns 2001) raksturotajām vispārējām vēstures pētniecības metodēm;
- 3) ansambļa spēles teorijas dažādiem aspektiem veltīti pētījumi – Eleinas Gudmenas (Goodman 2002), Mērfija Makeileba (McCaleb 2014), Keitlinas Makeferijas Boiles (Boyle 2015) u. c. autoru darbi.

Sīkāks ieskats galvenajās atziņās, kas gūtas šajos avotos un atbalsojas promocijas darbā, sniegts 1. daļā.

Darbā izmantotas arī šādas metodes:

- daļēji strukturētās intervijas,

- aprakstošā statistika,
- atsevišķu gadījumu izpēte,
- stilistiski salīdzinošā analīze.

Daļēji strukturētās intervijas veiktas ar ansambļu dalībniekiem, komponistiem, mūzikas dzīves organizatoriem un kameransambļa spēles pedagogiem. Tās iekļauj gan iepriekš sagatavotus jautājumus, kas vērsti uz mūziķu darbības konteksta, viņu estētisko uzskatu un ansambļa sadarbības formu izzināšanu, gan neplānotus, sarunu gaitā spontāni radušos jautājumus. Aprakstošā statistika izmantota, apkopojot datus par noteiktā periodā un/vai ansablī dominējošajām tendencēm (pirmām kārtām, repertuāra izvēles jomā). Atsevišķu gadījumu izpēte ietver divu klavieru trio (Valdis Jancis – Juris Švolkovskis – Māris Villerušs; Aldis Liepiņš – Jānis Bulavs – Leons Veldre) darbības padziļinātu izvērtējumu: šie ansambļi izraudzīti, gan ņemot vērā to darbības ilglaicību un nozīmību Latvijas mūzikas dzīvē, gan iespējas aplūkot tos daudzpusīgi (to noteica dalībnieku atsaucība intervijām, kā arī skaņierakstu klāsts).

Visbeidzot, stilistiski salīdzinošā analīze izmantota interpretāciju izvērtējumā. Tā parādās divos veidos, ko muzikologs Jevgeņijs Nazaikinskis formulējis šādi:

- salīdzinājums, akcentējot radniecīgo,
- salīdzinājums, akcentējot kontrastējošo (Nazaikinsky 2003: 73).

Šie salīdzinājuma veidi lietoti, aplūkojot viena un tā paša skaņdarba dažādus ierakstus. Tie ļauj spilgtāk izcelt tieši tās iezīmes, kas piemīt konkrēta ansambļa atskaņotājstilam. Bez tam stilistiski salīdzinošās analīzes elementi izmantoti, raksturojot atsevišķus viena trio mūziķus, uzsverot līdzīgo vai dažādo viņu spēles stilā, kas ļauj labāk izprast ansambļa kopveidolu. Rakstot par šo tēmu, izmantotas arī divu autoru piedāvātās atskaņotājmākslinieku tipoloģijas, interesanti, ka starp tām bieži veidojas sasaukšanās: Karla Ādolfa Martinsena nodalītais *klasiskais* un *romantiskais* (Martienssen 1966: 90–113), Joahima Brauna *racionālais* un *intuitīvais* interpreta tips¹.

Vienlaikus jāuzsver, ka šeit minētās nostādnes tiek realizētas variabli, atkarībā no izraudzītās interpretācijas. Iepriekš uzskaitītie aspekti ir tikai tie, ko pētījuma gaitā

¹ Brauns, Joahims (1967). Par Ernesta Bertovska mākslu. *Literatūra un Māksla*. 4. februāris.

paturu prātā kā potenciāli nozīmīgus, bet ne visi tie parādās katrā konkrētajā analīzē.

Līdztekus iepriekšminētajai literatūrai promocijas darba teorētiskajā bāzē nodalāmas vēl trīs avotu grupas.

- Pirmām kārtām jāmin klavieru trio veltīti pētījumi, kuros aplūkota gan žanra vispārējā vēsture (Beizila Smolmena monogrāfija *The Piano Trio: Its History, Technique, and Repertoire*: Smallman 1990), gan atsevišķu komponistu (pirmām kārtām – interpretāciju analīzēm izraudzīto autoru) daiļrade; te jāmin, piemēram, Ludviga van Bēthovena trio veltītie Elfrīdas Francas Hībertes, Ļeva Mironova, Viljama Kindermana, Glēna Stenlija pētījumi (Hiebert 1970, Mironov 1974, Kinderman 1995, Stanley 2000); Franča Šūberta trio veltītie Džordža Lī Makgerija, Evas Baduras-Skodas, Martina Časida, Braeina Ņūboulda darbi (McGeary 1973, Badura-Skoda 1982, Chusid 1997, Newbould 1997); u. c. Šī literatūra atspoguļo pētnieku viedokļus par galvenajām stilistiskajām iezīmēm tā vai cita laikmeta nozīmīgākajos trio žanra skaņdarbos. Kā tiks parādīts darba turpinājumā, viedokļu spektra dažādība bieži korespondē ar atšķirīgām tendencēm atsevišķu trio interpretācijā.
- Darbā plaši izmantota arī Latvijas mūzikas vēsturei veltītā literatūra, sākot ar vācbaltu laikmetu (Fūrmane 1997, Scheunchen 2002, Lindenberga 2004a, 2004b, 2004c) līdz pat 20. gadsimtam (Fūrmane 2010, Klotiņš 2011, Žune 2011, 2016; arī Kruks 2008 – par mūziku kultūrpolitiskā kontekstā u. c.). Šīs literatūras izpēte ļauj labāk izprast trio mainīgo lomu tā vai cita laikmeta mūzikas dzīvē kopumā;
- Visbeidzot, izmantota arī pasaules mūzikas vēstures dažādiem aspektiem (t. sk. atsevišķu komponistu daiļradei un atsevišķu žanru attīstībai) veltītā literatūra. Tā ļauj salīdzināt procesus, kas raksturo klavieru trio attīstību, ar tā vai cita laikmeta mūzikas dzīves kopējām tendencēm (Dahlhaus 1989, Komlós 1987, Baron 1998 u. c.).

Promocijas darba **struktūru** veido ievads, trīs daļas, noslēgums, kā arī literatūras, citu avotu saraksts un pieci pielikumi.

1. daļā izklāstītas atskaņotājmākslas semiotikas, vēstures pētniecības un ansambļa spēles teorijas nostādnes, kas iespaidojušas šo darbu.

2. daļas centrā ir Latvijas klavieru trio atskaņotājmākslas kopaina vēsturiski hronoloģiskā skatījumā no pirmsākumiem vācbaltu mūzikā līdz pat mūsdienām. Daļas ievadā tiek pamatota tajā izmantotā periodizācija. Pēc tam pētīta klavieru trio atskaņotājmākslas vieta atsevišķu laikposmu sociālkulturālajā kontekstā, galvenās tendences repertuāra politikā, dažādu trio ansambļu ieguldījums koncertdzīvē un to raisītā rezonanse sabiedrībā. Ir apkopota un analizēta arī dažāda veida statistika, kas izriet no koncertprogrammās atspoguļotajiem mūzikas dzīves notikumiem.

Arī 2. daļas gaitā, raksturojot trio atskaņotājmākslas vēstures kopainu, veltīta īpaša uzmanība katra laikposma ievērojamākajiem ansambļiem. Savukārt 3. daļā ansambļu sniegums izvirzīts priekšplānā: proti, padziļināti tiek veikta atsevišķu gadījumu izpēte (analizēta divu konkrētu ansambļu darbība). Šo ansambļu atlases kritēriji sīkāk izklāstīti 3. daļas sākumā. Katra ansambļa raksturojums veidots, balstoties uz trim avotu grupām:

- daļēji strukturētām intervijām ar pašu ansambļu dalībniekiem; to gaitā viņi iztaujāti par kopējās koncertdarbības vēsturi, estētiskajiem uzskatiem un savstarpējām attiecībām ansamblī;
- mūzikas kritikas liecībām;
- interpretāciju analizēm.

Interpretāciju analīzes ir divu veidu: pirmkārt, tās ir lakoniskas analīzes, kas veiktas nolūkā ieskicēt ansambļa spēles spilgtākās iezīmes iespējami daudzveidīgā repertuāra spektrā. Otrkārt, katrs 3. daļā pētītais ansamblis raksturots arī ar vienas interpretācijas padziļinātu analīzi, turklāt tās gaitā ansambļa sniegums salīdzināts ar šī paša darba ieskaņojumiem citu interpretu sniegtā. Padziļinātajai analīzei izraudzīti skaņdarbi, kas, pašu trio dalībnieku vērtējumā, pieder pie viņu lielākajiem mākslinieciskajiem sasniegumiem.

Šāda pieeja ļauj atspoguļot gan ansambļa estētiskos ideālus un izvēlēto ceļu uz to īstenojumu, gan arī *skatu no malas*; līdz ar to rodas daudzpusīgs priekšstats par ansambļa atskaņotājstilu.

Noslēgumā vispirms izklāstīti galvenie secinājumi, kas izkristalizējušies, salīdzinot dažādu laikmetu tendences klavieru trio atskaņotājmākslas jomā – aplūkota tās saikne ar valdošo kultūrvidi, institūcijām, mūzikas kritiku. Tādējādi vēlreiz notiek atgriešanās pie vispārējā sociālkulturālā konteksta, bet jau kopsavilkuma aspektā.

Otrs noslēgumā skarto jautājumu loks ir klavieru trio interpretācijas tradīciju pēctecība; secinājumi izstrādāti uz šajā darbā veiktās analīzes bāzes un perspektīvā, iespējams, varētu noderēt arī plašākam ansambļa spēles pētnieku un interesentu lokam.

Promocijas darba piecos pielikumos iekļautas

- 1) intervijas ar padziļinātai izpētei izraudzīto ansambļu dalībniekiem, kā arī ar kameransambļa spēles pasniedzējiem JVLMA un Emīla Dārziņa mūzikas vidusskolā. Esmu izvēlējusies sniegt šo interviju tekstus gandrīz pilnā veidā, jo blakus promocijas darba tiešajai tematikai tajos atspoguļojas daudzas vērtīgas atziņas, kas ļauj labāk izprast dažādus Latvijas mūzikas dzīves aspektus;
- 2) apzināto klavieru trio atskaņojumu saraksts, sākot no koncertiem 18. gadsimta nogalē (1790) līdz 2015. gada maijam. Uz šī saraksta pamata arī veidots darbā ietvertais tam vai citam laikposmam atbilstošo repertuāra tendenču raksturojums;
- 3) latviešu komponistu klavieru trio saraksts. Tā veidošanā izmantota gan Latvijas Mūzikas informācijas centra apkopotā informācija², gan arī citos avotos (tai skaitā, publikācijās, koncertprogrammu kolekcijās, bibliotēku katalogos) gūtās ziņas;
- 4) padziļinātajai analīzei izraudzīto skaņdarbu tempu līknes dažādās interpretācijās. Ņemot vērā, ka tempu (atšķirībā no dažiem citiem interpretācijas parametriem) iespējams precīzi fiksēt, šīs līknes noder kā uzskatāms palīglīdzeklis, kas ļauj izprast kopīgo un atšķirīgo viena un tā paša skaņdarba interpretācijas tendencēs;
- 5) tvarts ar Latvijas mākslinieku veiktiem klavieru trio skaņierakstiem: tajā iekļauti, pirmkārt, abi padziļināti analizētie ieskaņojumi – Ludviga van Bēthovena *Trio B dur* op. 97 (spēlē Valdis Jancis – Juris Švolkovskis – Māris Villerušs) un Franča Šūberta *Adagio Es dur* D897 (spēlē Aldis Liepiņš – Jānis Bulavs – Leons Veldre). Otrkārt, izlases veidā ietverti arī citi Latvijas mākslinieku veikti klavieru trio skaņieraksti, kuriem šajā promocijas darbā veltīti analītiski komentāri un kuri raksturo attiecīgo ansambļu spēles stilu.

² Latvijas Mūzikas informācijas centrs. *Katalogi*. <http://www.lmic.lv/core.php?pageId=731> (skatīts 2016. gada 30. maijā).

Promocijas darba **jaunpienesums** ir Latvijas klavieru trio interpretācijas tradīciju un to vērtību izgaismojums. Trio atskaņotājmākslas vēsturei pagaidām nav veltīti plaši un izsmeļoši pētījumi ne vien Latvijā, bet arī pasaules muzikoloģijā. Tādējādi šajā darbā izmantotā pieeja varētu būt rosinoša turpmāku līdzīgu pētījumu veikšanai (iespējams, ne tikai par trio, bet arī par citiem maz pētītiem instrumentālās kamermūzikas žanriem).

Pētījuma praktiskais izmantojums nākotnē varētu būt šāds:

- pamats monogrāfijai par klavieru trio atskaņotājmākslas vēsturi Latvijā;
- palīglīdzeklis
 - Latvijas mūzikas vēstures apguvei,
 - Latvijas atskaņotājmākslas vēstures un interpretācijas tradīciju izziņai.

1. TRĪS SKATPUNKTI UZ ATSKAŅOTĀJMĀKSLU: IEROSMES TO SASAISTEI AR KLAVIERU TRIO PĒTNIECĪBU

1.1. Semiotikas skatpunkts

Atskaņotājmākslai veltītos pētījumos izmantots visai plašs un daudzveidīgs pieeju klāsts. To vēstures, priekšrocību un nepilnību vispusīgs izvērtējums varētu būt vienas vai pat vairāku atsevišķu disertāciju tēma. Lai pamatotu pati savu izvēli, vispirms sniegšu lakonisku rezumējumu par iespējamiem skatpunktiem uz mūzikas interpretu un viņa sniegumu.

Muzikologs Gverīno Macola savā fundamentālajā darbā *Musical Performance: A Comprehensive Approach: Theory, Analytical Tools, and Case Studies* (2011) piedāvā iedalīt pētījumus par mūzikas atskaņojumu divās lielās grupās:

- empīriskie pētījumi, kas operē ar kvantitatīviem (izmērāmiem) datiem; tipisks piemērs ir Karla Sīšora agoģikas mērījumi³,
- filozofiskie pētījumi, kas operē ar kvalitatīviem aspektiem; tipisks piemērs ir Teodora Adorno raksti⁴.

Pirmā veida pētījumi vērsti uz to, lai iespējami precīzi raksturotu interpretācijas struktūru; savukārt otrā veida pētījumi tiecas atklāt interpretācijas paustās domas (idejas) – semantisko saturu, ekspresiju (Mazzola 2011: 12).

Protams, autori, kas izmanto vai nu filozofisko, vai empīrisko pieeju, dara to ļoti daudzveidīgi. Taču šīs daudzveidības iztirzājums neietilpst mana darba uzdevumos. Pamatīemesls, kāpēc šīs pieejas to pirmveidā neizmantoju, ir sekojošs: tās vairāk piemērotas kādas vispārējas atskaņotājmākslas problēmas izpētei (Adorno gadījumā dažas no šīm problēmām ieskicētas jau viņa krājuma *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion* rakstu nosaukumos⁵), tomēr neļauj raksturot konkrētu

³ Karls Sīšors 1932. gadā izgudroja *Yowa Piano Camera* ierīci, kas ļauj fiksēt agoģikas atšķirības dažādu interpretu spēlē līdz pat 10 milisekundēm, kā arī veikt noteiktus dinamikas mērījumus (Mazzola 2011: 18). Mūsdienās šādu empīrisku pētījumu veikšanā tiek izmantotas arī dažādas datorprogrammas.

⁴ Teodora Adorno rakstu krājumā *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion* (Adorno 2001) apkopoti šī autora dažādos gados tapuši darbi (1927–1959).

⁵ Piemēram, *Die Wahrheitsgehalte der Werke und ihr Zerfall* ("Skaņdarbu satura patiesīgums un tā zaudēšana"), *Die Dialektik zwischen der Geschichte der Werke und der der Reproduktion. Reproduktion als Form* ("Skaņdarbu vēstures un to atskaņojuma vēstures dialektika. Atskaņojums kā

ansambļu radošo darbību visā tās viengabalainībā – no idejām (nosacīti, filozofiskais aspekts) līdz to īstenojumam atsevišķā interpretācijā saiknē ar noteiktiem parametriem – tempu, artikulāciju u. tml. (nosacīti, empīriskais aspekts). Tā kā savā darbā lielu uzmanību veltu konkrētu ansambļu ieguldījumam trio atskaņotājmākslā, ir svarīgi akcentēt tieši šo abu aspektu savstarpējo mijiedarbi.

Macola atzīst, ka abas šīs pieejas nav savstarpēji izslēdzošas, tomēr arī nav viegli apvienojamas: precīzi izmērāmus kvantitatīvos datus ir grūti viennozīmīgi sasaistīt ar kvalitatīviem, filozofiski tveramiem dotumiem (Mazzola 2011: 12). Neraugoties uz to, ir izveidojusies vesela pētniecības joma, kas šādu saikni tiecas veidot: empīriskā pētījumā iegūtos interpretācijas kvantitatīvos datus tā vērtē kā dziļāka satura atspoguļojumu. Tā ir atskaņotājmākslas semiotika. Jāatzīst, ka semiotiskā pieeja arī vistiešāk sasaucas ar mana promocijas darba ievirzi: tā mudina fiksēt un analizēt ne tikai to vai citu trio spēlē vērojamas zīmes (lai gan arī tajās jau daudzējādā ziņā izpaužas šo ansambļu savdabība), bet arī visdažādākās nozīmes atspoguļojošus kontekstus un zemtekstus – trio darbības vēsturisko fonu, liecības par pašu mūziķu izglītības gaitām, viņu radošajām personībām un savstarpējām attiecībām.

Pats zīmes jēdziens šajā gadījumā lietots saskaņā ar Čārlza Zandersa Pīrsa formulēto (1894) un turpmāko paaudžu semiotiķu akceptēto skaidrojumu: proti, zīme ir triju komponentu kopums, kas ietver 1) apzīmējamo objektu, 2) reprezentantu (to, kas šo objektu reprezentē, jeb pašu zīmi šaurā nozīmē), 3) interpretantu (resp., saikni, kas mūsu uztverē veidojas starp zīmi un tās apzīmējamo objektu) (Peirce 1998: 4–10). Adaptējot šo izpratni atskaņotājmākslas analīzei, secinu, ka reprezentants var būt gan interpreta izraudzītais spēles veids, gan kāda no repertuāra vadlīnijām; objekts – faktori, kas nosaka konkrētā spēles paņēmiena lietojumu (piem., vēlme atklāt kādu no skaņdarba rakstura šķautnēm) vai repertuāra dominanti (piem., tas vai cits sociālkulturālais konteksts); interpretants – saikne, kas veidojas starp objektu un reprezentantu mūsu (klausītāju, mūzikas kritiķu utt.) apziņā.

Starp dažādiem autoriem, kas mūzikas interpretācijas analīzē izmantojuši semiotisku pieeju (Delalande 1988, Tarasti 1994, 1995, Kurkela 1995, Clarke 1998, Cook 2014), kā viens no jaunākajiem un reizē fundamentālākajiem darbiem izceļama

forma”), *Die geschichtsphilosophische Struktur der Veränderung der Werke, das Subjekt-Objektproblem und die Reproduktion. Das Problem der Freiheit der Reproduktion* (“Skaņdarbu izmaiņu vēsturiski filozofiskā struktūra, subjekta-objekta problēma un atskaņojums. Atskaņojuma brīvības problēma”); u. c. (Adorno 2001).

Līnas Navickaite-Martinelli 2014. gadā aizstāvētā disertācija *Piano Performance in a Semiotic Key: Society, Musical Canon and Novel Discourses* (Navickaite-Martinelli 2014). Jau nosaukums liecina, ka semiotikas nostādnes šajā darbā iztirzātas vispusīgi.

Kaut arī uzmanības centrā ir klavierspēles māksla, daudzas Navickaite-Martinelli izvirzītās idejas pārsniedz šos ietvarus – tās attiecināmas uz atskaņotājmākslas semiotiku kopumā un, kā centīšos parādīt savā darbā, nedaudz modificētā veidā lieliski noder arī klavieru trio kontekstā. Jāpiebilst, ka Navickaite-Martinelli disertāciju izstrādājusi pazīstamā somu mūzikas semiotiķa Ēro Tarasti (*Eero Tarasti*) vadībā. Lai gan pats Tarasti lielāko ieguldījumu devis tajā mūzikas semiotikas jomā, kas pēta zīmes un to nozīmi komponistu daiļrades kontekstā (Tarasti 2002), tomēr atsevišķos pētījumos viņš pievērsies arī atskaņotājmākslas semiotikai (Tarasti 1994, 1995). Bez tam Navickaite-Martinelli savā disertācijā atsaucas arī uz atziņām par atskaņotājmākslu, ko Tarasti paudis semināros Helsinku Universitātē 2005. gadā (Navickaite-Martinelli 2014: 51).

Turpinājumā sīkāk pakavēšos pie trim iepriekšminētajos avotos risinātajām tēmām:

- atskaņotājmākslas sociālkulturālais fons un tā loma interpreta vēstījumā sastopamo zīmju izpratnē,
- interpreta darbības iekšējie (endogēnie) un ārējie (eksogēnie) nosacījumi; iespējas, ko tie paver mūziķa radošās personības dažādu šķautņu izpratnei;
- atsevišķas interpretācijas analīze: iespējamais plānojums.

Lai pamatotu, cik svarīgi izprast ne vien pašu mūzikas vēsturi, bet arī tās sociālkulturālo fonu, Līna Navickaite-Martinelli izvirza virkni retorisku jautājumu:

“Kāpēc mūzika ir attīstījusies un mainījusies tai vai citā veidā? Kāpēc dažos periodos priekšplānā izvirzās vokālā, bet citos – instrumentālā mūzika? Kāpēc dažos periodos tika cildināta mūzikas formas skaidrība, bet citos – emocionālais saturs? Kāpēc dažos periodos augstu novērtēja interpreta spēju improvizēt, citos pielūdza virtuozu šovu un pāri plūstošas kaislības, kamēr vēl citos izvirzīja priekšplānā askētismu un uzticību partitūrai? Visbiežāk mēs nevaram sniegt uz šiem un daudziem citiem jautājumiem tīri muzikoloģiskas atbildes, jo notikumus un procesus mūzikas vēsturē ļoti ietekmē ārpusmūzikāli apstākļi” (Navickaite-Martinelli 2014: 75).

Protams, mūzikas vēstures izpēte saiknē ar sociālkulturālo kontekstu nav jauna zinātniskā ideja. Navickaites-Martinelli nopelns ir šī konteksta sasaiste tieši ar atskaņotājmākslas semiotiku: atsevišķā viņas darba sadaļā, kas veltīta interpreta darbības saiknei ar sociālkulturālo vidi, piedāvāts šīs tēmas dažādiem aspektiem veltīts teorētisks vispārinājums (Navickaitē-Martinelli 2014: 69–88).

Lietuviešu muzikoloģe atzīst, ka socioloģiskā perspektīvā uz atskaņotājmākslinieku var raudzīties divējādi. Viņu iespējams uztvert

- kā komponista sūtni,
- kā patstāvīgu sociālkulturālu figūru.

Pirmā veida pieeja rosina atskaņotājmākslinieku vērtēt galvenokārt kā starpnieku (mediatoru), kura uzdevums ir iespējami pilnīgi nodot komponista ieceri klausītājam. Šeit autore saskata saikni ar kristiešu kultūras ideju par mākslu kā mediāciju, kas, viņasprāt, ir Rietumu mākslas pamatu pamats (daiļdarba radītājs – mediators starp Dievu un līdzcilvēkiem). Šī ideja atbalsojas arī daudzos samērā nesen tapušos muzikoloģiskos pētījumos, un netieši uz to norāda pat no kristietības aizgūtu terminu lietojums: piemēram, Deivids Bērnets savā klavierspēles mākslai veltītajā monogrāfijā *The Performance of Music: A Study of Terms of the Pianoforte* raksta: “Šī grāmata ir par muzikālu trīsvienību [*a musical trinity*] – komponistu, atskaņotājmākslinieku un klausītāju” (Barnett 1972: 1; citēts pēc Navickaitē-Martinelli 2014: 71).

Tomēr Navickaite-Martinelli uzsver, ka it sevišķi mūsdienu apstākļos, kad starpnieka (mediatora) funkciju pilda arī daudzi citi – menedžeri, producenti, skaņu inženieri utt. – šāda *trīsvienības* koncepcija ir vienpusīga⁶.

Otru pieeju (priekšstatu par atskaņotājmākslinieku kā patstāvīgu sociālkulturālu figūru) trāpīgi atspoguļo Kristofera Smola uzskats: “Atskaņotājmāksla nepastāv tāpēc, lai prezentētu skaņdarbus, drīzāk skaņdarbi rodas, lai atskaņotājmāksliniekiem būtu kaut kas, ko izpildīt” (Small 1998: 8; citēts pēc Navickaitē-Martinelli 2014: 73). Jo sevišķi atskaņotājmākslinieka sociālkulturālā patstāvība pieaugusi kopš 19. gadsimta – laikposma, kad attieksmi pret mūziku kā

⁶ Ar šo uzskatu sasaucas Navickaites-Martinelli citētā muzikologa Džima Samsona (*Jim Samson*) atziņa, kas pausta kādā lekcijā 2005. gadā. Viņš izceļ interpretācijas vēsturisko nosacītību, norādot: tā ir ne tik daudz mediācija starp atskaņotājmākslinieku un klausītāju, cik starp atskaņotājmākslinieku un atskaņojuma tradīciju – mūziķis cenšas atrast balansu starp sava *es* liberālu izpausmi un kolektīvi akceptētu normu ievērošanu (Navickaitē-Martinelli 2014: 74).

darbu (piemēram, baznīcas mūziķa misiju) aizēnoja priekšstati par mūziku kā notikumu (publisko koncertu prakse).

Otra Navickaite-Martinelli disertācijā plašāk izstrādātā tēma saistīta jau ar pašu atskaņojuma (interpretācijas) procesu. Tajā dažādos rakursos parādās interpreta radošā personība, un tās būtiskākās iezīmes palīdz atklāt t. s. semiotiskā kvadrāta ideja. Tā pieder lietuviešu valodniekam un semiotiķim Aļģirdam Jūlijam Greimam (*Algirdas Julius Greimas*⁷), savukārt atskaņotājmākslas izpētes jomā semiotiskā kvadrāta ideju pirmoreiz izvirzījis Ēro Tarasti⁸. Kvadrāta četros stūros viņš piedāvā atainot četrus **interpreta darbības nosacījumus** – divus iekšējos jeb endogēnos (*grib/will* un *zina/know*), kā arī, tiem pretstatā, divus ārējos jeb eksogēnos (*var/can* un *izpilda pienākumu/must*) (Navickaite-Martinelli 2014: 51)⁹. Divi no jēdzieniem (*zina, izpilda pienākumu*) raksturo atskaņojuma standartu, savukārt divi citi (*grib, var*) – individualitāti.

Katra jēdziena saturu Navickaite-Martinelli sīkāk skaidro šādi:

- 1) *grib* – mākslinieka griba atspoguļo viņa individualitāti, personību, identitāti, visu, kas atšķir šo mākslinieku no citiem, vērsot viņa radošo rokrakstu atpazīstamu;
- 2) *zina* – mākslinieka zināšanas atspoguļo viņa priekšstatus par tā vai cita stila mūziku un tās interpretācijas tradīcijām; šo aspektu nepārprotami iespaido arī paša mākslinieka darbības laiks un reģions, viņa izglītība (t. sk. piederība tai vai citai spēles skolai). Zināšanu saturā ietilpst arī dažādi sociāli kodi un stereotipi;
- 3) *var* – mākslinieka spēles tehnika, tās stiprās un vājās vietas;

⁷ Semiotiskā kvadrāta ideju Aļģirds Jūlijs Greims pirmoreiz izklāstījis savā darbā *Semantique Structurale* (1966). Tās pamatā ir jau Aristoteļa izvirzītā loģiskā kvadrāta ideja; savukārt Greims, adaptējot šo ideju semiotikas jomā, to izmanto, lai analizētu attiecības starp dažādām zīmēm. Starp tām var veidoties pretstatu, pretrunu vai komplimentāras (papildinošas) attiecības; pirmās tiek atainotas kvadrāta horizontālē, otrās – diagonālē, bet trešās – vertikālē. Pārstāsts pēc: Courtés 1991: 152.

⁸ Kā norāda Navickaite-Martinelli, semiotiskā kvadrāta ideju atskaņotājmākslas kontekstā Tarasti formulējis mūzikas semiotikai veltītos semināros Helsinku Universitātē 2005. gadā (Navickaite-Martinelli 2014: 51).

⁹ Endogēnos un eksogēnos nosacījumus Navickaite-Martinelli sīkāk paskaidro sekojoši: “Šie nosacījumi piešķir mūzikai semantisku jēgu. Tie var būt endogēni, t. i., piemītoši mūzikas imanentajiem slāņiem, vai eksogēni, t. i., tādi, ko “aktivizē” ārējie faktori atkarībā no tā, kā mūzika tiek interpretēta jeb izpildīta” (Navickaite-Martinelli 2014: 51).

- 4) izpilda pienākumu – jēdziens raksturo, cik atbildīgi interprets attiecas pret komponista autortekstu, resp., cik precīzi tas parādās viņa sniegtajā (Navickaitē-Martinelli 2014: 51–52).

Šo četru kategoriju mijiedarbe arī rada vienu no četriem modeļiem attiecībā starp interpretu un skaņdarbu:

- *Atskaņojums-Skaņdarbs*,
- *Atskaņojums-Ne skaņdarbs*,
- *Skaņdarbs-Ne atskaņojums*,
- *Ne atskaņojums-Ne skaņdarbs* (Navickaitē-Martinelli 2014: 63)¹⁰.

Pirmajā modelī veidojas visciešākā skaņdarba un interpretācijas atbilstība, un vērojams harmonisks līdzsvars starp skaņdarba koncepcijas un paša atskaņotājmākslinieka individualitātes atklāsmi. Otrajā modelī priekšplānā izvirzās interprets, kas tiecas vairāk parādīt savu personību; resp., uzmanību pirmām kārtām piesaista nevis tās zīmes, kas piemīt pašam skaņdarbam, bet gan tās, kas raksturīgas konkrētajam interpretam visos viņa sniegtajos. Trešajā modelī komponista iecere fiksēta tik sīki un detalizēti, ka interpretam faktiski paliek maz iespēju parādīt savas spēles savdabību; tas jāņem vērā, atskaņojot, piemēram, Igora Stravinska, Morisa Ravela, seriālistu mūziku u. tml. Savukārt ceturtajā modelī interpretāciju ietekmē ne tik daudz pats skaņdarbs, cik sociālkulturālais konteksts – piemēram, ideoloģiskas nostādnes, tajā vai citā reģionā autoritatīvu atskaņotājskolu pārstāvju viedokļi, mārketinga apsvērumi, medijos dominējošie viedokļi, konkursu žūrijas prasības u. tml. (Navickaitē-Martinelli 2014: 63–66).

Visbeidzot, mūzikas semiotiķi veltījuši uzmanību arī **atsevišķu interpretāciju semiotiskās analīzes metodoloģijai**. Vienu no pamatprincipiem Navickaite-Martinelli formulē šādi: svarīgi nošķirt zīmes *in se* (tās, kas ietvertas pašā skaņdarbā) un zīmes, kas rodas interpretācijas procesā vai interpreta mijiedarbē ar apkārtējo kultūrvidi (Navickaitē-Martinelli 2014: 62). Tādējādi interpretācijas raksturojuma priekšnoteikums ir paša skaņdarba analīze. Nedaudz atkāpjoties no teorētisko nostādņu izklāsta, atzīmēšu, ka praktiski izmantojamu šādas analīzes

¹⁰ Navickaite-Martinelli šos četrus modeļus raksturo, izmantojot angļu vārdu saīsinājumus: *P [Performance]-W [Work]*, *P-NonW*, *W-NonP*, *NonP-NonW*.

modeli tieši saiknē ar trio atskaņojuma problēmjaudājumiem piedāvā Roberts S. Hatten rakstā *Semiotic Grounding in Markedness and Style: Interpreting a Style Type in the Opening of Beethoven's Ghost Trio, Op. 70, No. 1* (Hatten 2004). Analizēts pavisam neliels fragments – Ludviga van Bēthovena Trio op. 70 nr. 1 (t. s. *Garu trio*) sākumtēma, un pētnieka secinājumi, ciktāl tie attiecas uz interpretāciju, skar pirmām kārtām artikulācijas jomu. Taču tā tvērtā plašā pārējo mūzikas valodas līdzekļu un laikmetam raksturīgo stila zīmju kontekstā¹¹. Pētnieks akcentē divu tēlaini atšķirīgo tematisko elementu iekšējo vienotību (y ietver x elementa inversiju). Tieši šīs atziņas gaismā viņš pievērš uzmanību bieži sastopamai interpretācijas problēmai: nereti 6.–7. taktī čella partijā lociņa maiņas dēļ dzirdama nevēlama pauze, pārejot no vienas skaņas (*f*) uz otru (*fis*). Tā pārtrauc dabisko plūdumu un neļauj izjust vienas tēlainās zīmes pakāpenisko transformāciju citā. Pētnieka rezumējums – šāda semiotiskā analīze daudzējādā ziņā var palīdzēt veidot interpretāciju. No savas puses piebilstu, ka tā nenoliedzami noder arī interpretācijas analīzes kontekstā.

Arī Ēro Tarasti, rakstot par atskaņotājmākslas semiotiku, atzīst, ka interpretācijas analīzi svarīgi sākt ar paša skaņdarba raksturojumu (Tarasti 1995: 435). Pievēršoties konkrēta interpreta snieguma izvērtēšanas modelim, autors izceļ astoņus mūzikas parametrus, kas, viņa skatījumā, pelnījuši īpašu uzmanību:

- 1) temps: uzmanības lokā ir gan kopējais atskaņojuma temps, gan *ritenuto* un *accelerando* (Tarasti 1995: 451);
- 2) vokālajā mūzikā – balss rakstura noteikšana, atzīmējot tās tuvību instrumentam vai cilvēka runai (Tarasti 1995: 451);
- 3) vibrato lietojums (gan dziedātāju, gan instrumentālistu partijās) – tieši šo aspektu Tarasti uzskata par sevišķi būtisku gribas kategorijas (*will*) atspoguļojumam mūzikā (Tarasti 1995: 451–452);
- 4) elpojums jeb frāzējums: autors rosina pievērst uzmanību tam, kā šis aspekts izvirza priekšplānā mūzikas viengabalainību vai, gluži pretēji, sastatprincipu (Tarasti 1995: 452–453);

¹¹ No vienas puses, pētnieks akcentē šīs tēmas (*D dur*) pirmā elementa (x) saikni ar heroikas, medību pastorāles un komikas sfēru; lai pamatotu šo tēzi, viņš iesaista diskursā vēl vairākus piemērus no Bēthovena u. c. komponistu skaņdarbiem. No otras puses, 6.–7. taks harmoniskā secība (harmoniskā mažora kolorīts), pētnieka skatījumā, ir pirmā *mīkla* šajā Trio, kas sākās ar pozitīvu enerģiju. VI pakāpes saskaņa atrisinās tonikas kvartsekstakordā, kas nemaz neskan kā kadencē – drīzāk tas ir jauns impulss, kas aizsāk tēmas otro, lirisko elementu (y), un šādai pārejai no enerģiskās uz lirisko sfēru ir ļoti izteiksmīgs retorisks efekts klausītāja uztverē.

- 5) dinamika: šeit Tarasti atzīst par būtisku norobežot, no vienas puses, terasveida dinamiku jeb krasus dinamikas kontrastus, no otras – *crescendo* un *diminuendo* lietojumu jeb pakāpeniskas dinamikas maiņas (Tarasti 1995: 453). Kā jau zināms, abiem šiem dinamikas modeļiem ir arī atšķirīgas stilistiskās nišas (terasveida dinamika – pirmām kārtām baroks, pakāpeniskas dinamikas maiņas – jo īpaši kopš klasicisma), taču tie var atspoguļot arī konkrētu interpretu individualitāti. Tieši dinamikas sfēra ir tā, kurā, pēc Tarasti atziņas, sastopamas ļoti lielas atšķirības no nošu rakstā fiksētā (Tarasti 1995: 453);
- 6) glisando – līdzīgi kā vibrato, šim spēles paņēmienam, Tarasti ieskatā, piemīt īpašs enerģijas¹² potenciāls (Tarasti 1995: 454);
- 7) fenomenālās kvalitātes: arī šo parametru autors saista ar gribas aspektu un interpreta garīgās (iekšējās) enerģijas izpausmi. Tās ir interpretācijas iezīmes, ko nereti var raksturot, izmantojot ārpusmuzikālus priekšstatus par skaņu, piemēram, toņa maigumu/cietumu, vieglumu/smagumu u. tml. (Tarasti 1995: 454);
- 8) forma kopumā – tieši šajā līmenī atskaņotājmākslinieki atklāj paši savu “globālo” skatījumu uz skaņdarba koncepciju (Tarasti 1995: 455).

Šo astoņu parametru analīzes lietderību Tarasti ilustrē, raksturojot atsevišķa skaņdarba – Gabriela Forē dziesmas *Pēc sapņa (Après un rêve)* – interpretācijas (kopā 22 skaņierakstus – gan vokālās, gan instrumentālās versijas).

Gan Tarasti, gan Navickaite-Martinelli, pētot atskaņotājinterpretāciju, plaši izmanto arī tēlainus apzīmējumus. Tomēr tie aizvien saistīti ar konkrētu atskaņojuma parametru (tempa, dinamikas maiņu u. tml.) raksturojumu, tāpēc neatstāj patvaļas iespaidu, lai arī zināma telpa interpretācijas brīvībai paliek¹³. Arī savā promocijas

¹² Raksturojot enerģijas jēdzienu saiknē ar vibrato, Tarasti citē vācu muzikologa Ernsta Kurta atziņu, kas pausta darbā *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*: “Psihes enerģētiskās pieredzes raksturīga iezīme izpaužas saiknē ar ilgākām skaņām (kādas ir, piemēram, stģinstrumentiem vai cilvēka balsij), proti, to tieksmi uz vibrāciju” (Kurth 1922: 30; citēts pēc Tarasti 1995: 451).

¹³ Sk., piemēram, Tarasti rakstīto par Gabriela Forē dziesmu *Pēc sapņa (Après un rêve)* Režinas Krespēnas (*Régine Crespin*) atskaņojumā: “Krespēnas interpretācijas semantiskais žests ir [...] kavēšanās pie sapņa tēmas [*topos*]; diez vai klausītājs gūs iespaidu, ka dziesmas gaitā iespējama pamošanās, tik dominējoša ir sapņa izotopija. Jo īpaši tiek izceltas krītošas pasāžas ar glisando, tempa palēninājumu un nelielu *crescendo*, radot iespaidu par dziļo iegremdi sapnī. Vispārējā noskaņa ir savveida apvaldīta kaislība” (Tarasti 1995: 458). Līdzīgs tēlainas izteiksmes piemērs ir Navickaite-Martinelli rakstītais par Valtera Gīzekinga (*Walter Giesecking*) veikto Bēthovena Sonātes op. 31 nr. 2 ieskaņojumu: tas raksturots kā “temperamentīgs, dinamisks, bet tajā pašā laikā īpaši liegs”; atzīmēta “brīnišķīga artikulācija un maiga, gaiša skaņa” (Navickaite-Martinelli 2014: 240).

darbā īstenoju līdzīgu pieeju, iezīmējot korelāciju starp iespējamajām tēlainajām interpretācijām un to vai citu spēles paņēmieni lietojumu.

Rezumējot šajā nodaļā izklāstīto, atzīmēšu semiotiskās pieejas pamatnostādnes, kas izpaudīsies darba turpinājumā:

- tiešs aizguvums no Navickaites-Martinelli izstrādātās un Tarasti nostādnēs balstītās teorijas ir ideja par **semiotisko kvadrātu**, kā arī tajā ietvertajiem endogēnajiem un eksogēnajiem interpreta darbības nosacījumiem; tā sniedz labu ietvaru vispusīgai atskaņotājinterpretācijas analīzei. Salīdzinot to ar citviet zinātniskajā literatūrā izklāstītajiem analīzes modeļiem, redzam, ka pētniecības praksē kā pamats bieži izraudzīts tikai viens no četriem kvadrāta dažādos stūros atainotajiem aspektiem. Tas var būt, piemēram, *zināšanu* kritērijs, ko priekšplānā izvirza vēsturiski informētā atskaņojuma koncepcijas piekritēji¹⁴. Citāda, bet arī tikai uz vienu aspektu – *pienākuma izpildi* – vērsta pieeja ir atskaņojuma raksturojums saiknē ar nošu tekstā un citos avotos fiksēto komponista ieceri (kopš 19. gadsimta pazīstamā *Werktreue* koncepcija); to redzam, piemēram, Džordža Z. Bozarta veiktajā Johanna Brāmsa Trio *c moll* op. 101 interpretācijas analīzē (Bozzarth 2003)¹⁵. Atšķirībā no šāda veida izpētes, četri semiotiskajā kvadrātā ietvertie aspekti ļauj gūt daudz pilnīgāku priekšstatu par konkrētu trio ansambli un tā dalībnieku radošajām personībām. Tādējādi promocijas darba sadaļās, kas veltītas padziļinātai interpretāciju analīzei, secinājumi par katra ansambļa sniegumu ietver arī tā raksturojumu semiotiskā kvadrāta un ar to saistīto eksogēno/endogēno nosacījumu aspektā

¹⁴ Kā piemēru no klavieru trio veltītās literatūras šeit var minēt Breidija Milikena disertāciju par Jozefa Haidna 1794. gadā sacerētajiem Londonas trio. Autors analizē tos divu ansambļu interpretācijās un ņem vērā šādus faktorus: ornamentācijas īpatsvars (Milikens kritizē kā stilistiski neadekvātus tos atskaņojumus, kur interpreti aprobežojas tikai ar Haidna norādītajiem izrotājumiem un nepievieno savus); ornamentu izpildījuma pareizība; Haidna dinamikai raksturīgo *subito* kontrastu ievērošana; formas interpretācija, t. sk. attieksme pret atkātojumiem; vēsturisko instrumentu izvēle (ja tādi izmantoti, Milikens pievērš īpašu uzmanību to autentiskumam) (Millican 1992: 303).

¹⁵ Bozarta raksts balstās uz angļu pianistes Fenijas Deivisas (*Fanny Davies*) arhīva materiālu izpēti. Ir saglabājušās Deivisas notis ar sīkām piezīmēm par visu, ko Brāmsis teicis Trio sakarā reizē, kad viņi 1887. gada septembrī trijatā pirmo reizi spēlēja šo skaņdarbu privātā viesnīcas numura salonā; šī partitūra atrodas Londonā, Karaliskās Mūzikas koledžas (*Royal College of Music*) kolekcijā. Uz šī pamata tad arī Bozarts veido savu interpretācijas analīzi. Salīdzināti deviņi Trio *c moll* skaņraksti, kas tapuši, sākot ar 1955. gadu, visus tos veikuši pasauleslaveni ansambļi. Salīdzinājuma galvenais kritērijs: ciktāl tā vai cita ansambļa spēle atbilst Brāmsa Trio interpretācijai ar komponista līdzdalību. Bozarta pieeja atspoguļo vienu no iepriekšminētajiem, Navickaites-Martinelli formulētajiem skatījumiem uz interpretu – šajā gadījumā viņš tiek uztverts nevis kā patstāvīga sociālkulturāla figūra, bet vienīgi kā komponista sūtnis (mediators).

(sk. sadaļas *Atsevišķu mūzikas parametru interpretācija un semiotisks kopsavilkums*, promocijas darba 207.–208., 231.–232. lpp.);

- promocijas darba 3.2.4.2. un 3.3.4.2. sadaļās izmantots interpretāciju padziļinātas analīzes plāns, kas sasaucas ar iepriekš izklāstīto Ēro Tarasti koncepciju (Tarasti 1995) un ļauj labi izvērtēt **atsevišķu mūzikas parametru lomū interpretācijā** (sk. promocijas darba 19.–20., 203.–207., 228.–231. lpp.). Plānu esmu nedaudz modificējusi, pielāgojot to klavieru trio specifikai¹⁶. Tomēr saglabāta viena no būtiskākajām somu semiotiķa paustajām nostādnēm: arī šajā darbā formas interpretācija tiek aplūkota analīzes noslēgumā – kā visu iepriekš iztīrīto atskaņojuma līdzekļu mijiedarbes rezultāts.

1.2. Vēsturiskais skatpunkts (saiknē ar atskaņotājmākslas semiotiku)

Lai arī Latvijas klavieru trio darbības izpēti sāku ar vēsturiskās kopainas iezīmēšanu, tomēr teorētiskās bāzes raksturojumā vēsturisko skatpunktu piedāvāju aplūkot kā otro, jo arī tas ir pakārtots Navickaite-Martinelli formulētajai semiotiskajai pieejai. Kā izriet no jau izklāstītā (sk. promocijas darba 1.1. nodaļu, 15. lpp.), atskaņotājmākslinieku raidītajās zīmēs (repertuārā, koncertu formās, spēles veidā u. tml.) šī autore rosina saskatīt plašu visdažādāko ietekmju spektru. To iespējams izvērtēt, ņemot vērā turpinājumā minētos faktoros.

- Sociālkulturālais konteksts. Tas var iespaidot koncertdzīves intensitāti, izraudzīto repertuāru un arī pašas interpretācijas tradīcijas, tajās lietoto zīmju kompleksu; tieši te parādās saikne ar semiotikas aspektu. To Navickaite-Martinelli īpaši akcentē darba 3. daļā, kur aplūkots Bēthovena mūzikas uztveres un interpretācijas kanons. Tiek atzīts, ka īpaša, ideoloģizēta attieksme pret šo komponistu bija Padomju Savienībā (Navickaite-Martinelli 2014: 261–264) un tā ietekmējusi arī Navickaite-Martinelli analizētās, krievu pianistu piedāvātās

¹⁶ Galvenās atšķirības manā pieejā ir šādas: 1) pašsaprotami netiek analizēts balss izmantojums; 2) dinamikas parametrs tiek skats analīzes gaitā, tomēr lielu uzmanību tam diemžēl nebija iespējams veltīt. Galvenais iemesls – Latvijas trio ansambļi, kuru skaņieraksti izraudzīti plašākai analīzei, lielākoties pārstāv padomju okupācijas periodu vai pirmos pēcpadomju gadus, savukārt šī perioda skaņierakstes tehnoloģiskās nepilnības spēcīgi ietekmējušas tieši dinamikas sfēru. Pašu mūziķu piedāvātā dinamikas koncepcija, arī viņu izmantotā dinamikas amplitūda, kontrasti, balanss starp instrumentiem utt. ne vienmēr ir skaidri nosakāmi; 3) nav atsevišķi aplūkots glisando, kas klavieru trio spēlē nav sastopams tik bieži, lai tā interpretāciju varētu uzskatīt par būtisku atskaņojuma stila zīmi; 4) līdzās frāzējumam kā atsevišķs un spēles stilu raksturojošs atskaņojuma līdzeklis promocijas darbā toties izcelta artikulācija, kurai Tarasti savā analīzes plānā nav atvēlējis īpašu vietu.

Bēthovena klaviermūzikas interpretācijas (Navickaitē-Martinelli 2014: 273–280).

- Atskaņotājmākslas attīstības ekonomiskais fons. Jo īpaši liela uzmanība lietuviešu muzikoloģes darbā veltīta tirgus ekonomikas ietekmei, kas veicinājusi milzīgu un ne vienmēr veselīgu konkurenci atskaņotājmākslinieku vidū: profesionālu mūziķu – mūzikas akadēmiju absolventu – skaits mūsdienās ir tik liels, ka daudzkārt pārsniedz pieprasījumu, līdz ar to romantiskā koncepcija par mākslinieku kā “dievišķu būtni” zaudējusi savu aktualitāti (Navickaitē-Martinelli 2014: 78). Semiotikas rakursā skatoties, ekonomisku apsvērumu klātbūtni bieži atspoguļo tādas zīmes kā atsevišķi skaņdarbi mākslinieka izraudzītajā koncertprogrammā un nereti arī mārketinga iespaidoti paņēmieni, ar kuriem viņš veicina savu atpazīstamību (reklāmas kampaņas, īpašas, oriģinālas koncertu formas u. tml.).
- Mūzikas institūciju – koncertaģentūru un koncertzāļu, skaņierakstu studiju, mūzikas mācībiestāžu u. tml. – darbība (Navickaitē-Martinelli 2014: 66, 77, 79 u. c.). Daudzas no šīm institūcijām stimulē noteikta repertuāra izvēli vai noteiktus atskaņojuma standartus konkrēta repertuāra ietvaros un tādējādi ietekmē interpretu sniegumu arī semiotiskā plāksnē.
- Ģeogrāfiskais konteksts. Šeit autore īpaši aktualizē galvaspilsētas/perifērijas jautājumu, skatot to ne tikai atsevišķas valsts, bet arī plašākā mērogā. Pat mūsdienās, virtuālās komunikācijas periodā (nerunājot par agrākiem laikmetiem), mūziķi, tai skaitā atskaņotājmākslinieki, tiecas uz lielajiem kultūras centriem (vēstures gaitā tie bijuši mainīgi; Navickaitē-Martinelli 2014: 76–78). Raugoties no semiotikas skatpunkta, viņu spēlē nereti iespējams saskatīt arī zīmes, kas apliecina tuvību tai vai citā centrā akceptētajām atskaņojuma tradīcijām, modei vai tml.
- Mediju loma. Līdzās presē publicētajai mūzikas kritikai Navickaite-Martinelli atzīst par nepieciešamu analizēt arī salīdzinoši jaunu mediju ietekmi; piemēram, Arturo Toskanīni popularitāti lielā mērā sekmējušas radiopārraides, savukārt Leonarda Bernsteina un Herberta fon Karajana panākumus – televīzija. Autore akcentē arī interneta vides izpētes nozīmību (Navickaitē-Martinelli 2014: 86). Medijos paustie viedokļi veido sabiedrisko domu, kas tā vai citādi var iespaidot pašu mākslinieku uzstāšanās formu.

Navickaites-Martinelli piedāvātais semiotiskais skatījums uz atskaņotājmākslas vēsturi promocijas darbā kombinēts ar vienu no vispārējām vēstures izpētes metodēm – vēsturiski ģenētisko. Šīs metodes lietojums bijis pazīstams jau 20. gadsimta pirmajā pusē – savā fundamentālajā darbā *Kulturgeschichte der Neuzeit* (1927) austriešu vēsturnieks un kultūrfilozofs Egons Frīdels raksturo to citu viņa laikā izplatīto pētniecības metožu kontekstā:

“Pēdējā laikā ir pieņemts nošķirt trīs vēstures rakstniecības metodes: *referatīvo* jeb *naratīvo* metodi, kas vienkārši fiksē notikumus; *pragmatisko* jeb *instruktīvo* metodi, kas notikumus saista ar motivācijām un tiecas arī rast tajos praktisku noderību; un *ģenētisko* jeb *attīstošo*, kas vērsta uz to, lai notikumus parādītu to organiskā kopsakarā un secībā” (citēts no: Friedell 2016: 2).

Turpat gan Frīdels atzīst, ka vēstures pētniecībā jākombinē visu trīs metožu iezīmes; šo klasifikāciju iespējams lietot vien nosacīti, jo pētnieks vienai vai otrai metodei raksturīgos aspektus parasti vairāk izvirza priekšplānā (pārstāsts pēc: Friedell 2016: 2). Piemēram, antīko laiku historiogrāfijai, viņa skatījumā, visraksturīgākā bijusi referatīvā metode, 18. gadsimtam – pragmatiskā, savukārt ģenētiskā metode “savus skaistākos augļus” devusi 19. gadsimtā (citēts no: Friedell 2016: 3).

Lai arī mūsdienu historiogrāfijas metožu klāsts ir krietni daudzveidīgāks un sazarotāks nekā Frīdela iezīmētais, tomēr tieši vēsturiski ģenētiskā metode saglabājusi klasiskas vērtības statusu un pārceļojusi arī uz mūsdienu pētnieku arsenālu – savā metožu klasifikācijā to kā pirmo min, piemēram, latviešu vēsturnieks Alberts Varoslavāns. Viņš atzīst, ka tā ir visbiežāk lietotā vēsturisko pētījumu metode un izpaužas kā “pētāmās realitātes īpašību, funkciju un izmaiņu atklāšana vēsturiskā procesa kustībā, lai radītu iespēju tuvoties reālā vēstures objekta restaurācijai” (Varoslavāns 2001: 88). Metodes priekšrocība ir tās sniegtā iespēja nepastarpināti atklāt cēlonības un seku sakaru un vēsturisko likumsakarību attīstību (Varoslavāns 2001: 89); tieši no cēloņsakarību akcentējuma arī izriet nosaukumā minētais ģenēzes jēdziens. Vēstures materiāla izklāstā liela uzmanība veltīta aprakstam un faktogrāfijai, jo izzināmo objektu jātiecas atspoguļot “iespējami konkrētākā formā”; izzināšanas process virzās vispirms no atsevišķā uz īpašo, savukārt pēc tam – arī uz kopējo un vispārīgo (Varoslavāns 2001: 88–89). Tieši individuālo, konkrēto aspektu izcēlums nosaka to, ka “vēsturiskie notikumi un personības ar tās [vēsturiski ģenētiskās metodes – *L. P.*] starpniecību raksturoti individuāli, tēlaini” un “lielā mērā var izpausties arī pētnieka individualitāte” (Varoslavāns 2001: 89).

Savā promocijas darbā, rakstot par dažādiem vēstures periodiem, esmu tiekusies jebkura trio ansambļa darbību skatīt ne vien kā to vai citu vispārēju tendenču ilustrāciju¹⁷ (protams, apzinātas arī tās), bet pirmām kārtām fiksēt – ja vien pieejamie avoti sniedz šādu iespēju – individuālo, savdabīgo gan pašā ansambļa darbībā, gan atsevišķu tā dalībnieku radošajās personībās. Tāpēc arī Varoslavāna piedāvātajā metožu klāstā tieši vēsturiski ģenētiskās analīzes metode bija vispiemērotākā. Turklāt tā saderas ar Navickaites-Martinelli semiotisko pieeju atskaņotājmākslas vēsturei, jo lietuviešu pētniece, meklējot saikni starp interpreta raidīto zīmi un tās atspoguļoto nozīmi, faktiski akcentē tieši cēloņsakarības aspektu. Veidojot nosacītu analogiju starp abām metodēm (semiotisko un vēsturiski ģenētisko), zīmi (piemēram, konkrēta repertuāra, spēles veida, koncerta formu izvēli) var saistīt ar sekām, savukārt tās atspoguļoto nozīmi¹⁸ – ar cēloni, kas šīs sekas rosinājis.

Interesanti, ka arka starp vēsturiski ģenētisko metodi un Navickaites-Martinelli formulēto pieeju izpaužas ne vien vēsturisko notikumu atspoguļojumā, bet arī literārās izteiksmes veidā: Varoslavāna atzīmētā tiece uz notikumu individuālu, tēlainu aprakstu sasaucas ar jau iepriekš (sk. 1.1. nodaļu, 20. lpp.) minēto tēlaino apzīmējumu lielo īpatsvaru Tarasti un Navickaites-Martinelli veiktajā atskaņotājinterpretāciju analīzē.

Promocijas darbā epizodiski izmantota arī vēsturiski salīdzinošā metode. Kā formulē Alberts Varoslavāns, tā ļauj “atklāt pētāmo parādību būtību, izmantojot sakritīgās un atšķirīgās pazīmes, tāpat arī salīdzinot parādības un procesus atšķirīgā telpā un laikā, t. i., horizontāli un vertikāli” (Varoslavāns 2001: 90). Promocijas darba noslēgumā, balstoties uz iepriekšveikto izpēti, ietverts kopsavilkums par tendencēm dažādu periodu trio atskaņotājmākslā, resp., sniegts salīdzinājums laikā. Daudzpusīgu salīdzinājumu telpā būtu iespējams veidot, ja būtu

¹⁷ Varoslavāns definē arī metodes, kurās priekšplānā tiek izvirzīti vispārējie, nevis konkrētie aspekti – tās ir vēsturiski sistēmiskā un vēsturiski tipoloģiskā. Sistēmiskā pieeja nozīmē, ka, skatot individuālos notikumus un procesus, galvenais ir atrast to strukturāli funkcionālās saites: “veidojas konkrētas kopas ar īpašībām, kuras ir ārpus individuālām robežām, t. i., veidojas noteiktas sistēmas” (Varoslavāns 2001: 92). Savukārt vēsturiski tipoloģiskā metode balstās uz objektu (elementu) kopības noskaidrošanu, izmantojot tipoloģiju kā zinātniskās izziņas veidu – sakārtojot šos objektus “noteiktos kvalitatīvos tipos (klasēs)”, “balstoties uz to kopīgām būtiskām pazīmēm” (Varoslavāns 2001: 93). Šie raksturojumi ļauj secināt, ka abās minētajās metodēs individuālais (savadabīgais, unikālais) skatīts tikai kā savveida *izejmateriāls* tai vai citai vispārējai sistēmai (vai tipoloģijai), nevis kā vērtība pati par sevi. Tomēr gan individuālais (konkrētais), gan vispārējais, protams, ir klātesošs visās vēstures izpētes metodēs – atšķiras vienīgi akcentu izkārtojums.

¹⁸ Šādu funkciju var gūt sociālkulturālais konteksts, ekonomiski faktori, mūzikas institūciju, mediju izvirzītie kritēriji u. c. atskaņotājmākslinieku sniegumu ietekmējoši faktori.

jau izstrādāti plašāki pētījumi par trio vēsturi citos pasaules reģionos. Pagaidām šī tēma ir maz aprobēta, un iespējami vien fragmentāri salīdzinājumi (piemēram, 2.2. nodaļā trio pirmsākumi Rīgā skatīti paralēlēs ar procesiem Vīnē, izmantojot Katalīnas Komlošas rakstā *The Viennese Keyboard Trio in the 1780s: Sociological Background and Contemporary Reception* sniegto informāciju (Komlós 1987); savukārt 2.7. nodaļā, balstoties uz ārzemju trio dalībnieču Artas Arnicānes un Vinetas Sareikas intervijās stāstīto, salīdzināti atsevišķi aspekti klavieru trio darbībā mūsdienu Latvijā un Rietumeiropā).

1.3. Ansambļa pētniecība: grupu psiholoģijas skatpunkts

Darba izstrādes procesā radās jautājums: kā klavieru trio izpētē atspoguļot tieši ansambļa spēles specifiku? Meklējot atbildi, konstatēju, ka klavieru trio šādā rakursā pagaidām nav piesaistījis muzikologu ievērību. Taču kopumā ansambļa spēles īpašie aspekti pēdējās desmitgadēs vairākkārt nonākuši zinātnieku uzmanības lokā. Lielākoties tie aplūkoti saiknē ar grupu psiholoģijas atziņām, turklāt galvenā vērība bieži veltīta mēģinājumu procesa vērošanai, kā arī ansambļa dalībnieku komunikācijas vizuālo zīmju (žestu u. c. ķermeņa kustību) raksturojumam (Davidson, Good 2002, Ford, Davidson 2003, Davidson, King 2004, McCaleb 2014). Šāda veida tematiku plašāk neiztirzāšu: trio ansambļi, kas devuši vislielāko ieguldījumu Latvijas atskaņotājmākslas vēsturē un sīkāk pētīti šajā promocijas darbā, jau beiguši savas koncertgaitas¹⁹, tāpēc iepriekšminētie rīki to darbības analīzei nebija piemēroti. Tomēr dažas grupu psiholoģijas kontekstā paustās atziņas bija rosinošas promocijas darbam, jo mudināja pievērsties parametriem, ko iespējams raksturot, arī balstoties uz audioierakstiem un intervijām. Šai kontekstā sevišķi izceļamas divas tēmas:

- ansambļa līderība,
- citi ansambļa dalībnieku attiecību aspekti.

Turpinājumā pakavēšos pie abu šo tēmu iztirzājuma zinātniskajā literatūrā.

¹⁹ Jāņem vērā, ka 21. gadsimtā Latvijā praktiski nav klavieru trio, kas darbotos ar tādu regularitāti, kāda savulaik piemita *Vitola trio* (20. gadsimta 30. gadi) vai Latvijas filharmonijas trio (60.–90. gadi). Mūsdienās dominē vai nu ansambļi, kas izveidojušies īslaicīgu projektu ietvaros, vai arī ilgāk pastāvoši ansambļi (piem., trio *Opera*), kas tomēr koncertē samērā reti, tāpēc to darbības raksturojumu neesmu izvēlējusies kā detalizētas izpētes objektu.

“Mūziķu ansamblis ir neparasts sociālās grupas veids, kas ietver tādu intimitāti un smalkumu, kāds, iespējams, nepiemīt nevienai citai grupai” (Young, Colman 1979: 12–13).

Šie 1979. gadā rakstītie psihologu Vivjēnas M. Jangas un Endrjū Koulmena vārdi tiek bieži citēti turpmāko laikmetu ansambļa pētnieku (Goodman 2002: 163; McCaleb 2014: 2) darbos. Patiesi, attiecības starp ansambļa dalībniekiem arvien izcēlušās ar īpašu, no intīmi neformālās atmosfēras izrietošu spontanitāti. Mainība un neprognozējamība izpaužas dažādos parametros, tai skaitā līderības jomā. Muzikoloģes Keitlinas Makeferijas Boiles rakstīto par stīgu kvartetu – biežāk pētīto ansambļa veidu – daudzējādā ziņā var attiecināt uz ansambļa darbību kopumā. Šīs autores skatījumā, **līderība** kvartetā ir “sarežģīta un bieži mainīga parādība, tā atšķiras no orķestra ar diriģentu” (Boyle 2015: 4). Autore secina, ka vairums pētnieku, rakstot par kvartetiem, norobežo divas galējības:

1) grupas ar skaidri izteiktu līderi (visbiežāk pirmo vijolnieku), kas “vada grupu gan ar verbāliem, gan neverbāliem līdzekļiem mēģinājumos un atskaņojumos” (Boyle 2015: 4);

2) grupas, kas darbojas kā pašorganizējoša komanda, kurās ir “rotējoša līderība” (Boyle 2015: 5)²⁰.

Vienlaikus Boile atzīst, ka starp abām galējībām iespējami dažādi starpvarianti: piemēram, “divi cilvēki var būt līderi vienlaikus vai viens spēlētājs var sekot citam, kamēr divi citi spēlētāji seko pirmajam no minētajiem (ķēdes efekts); ir pat momenti, kad neviens nedarbojas kā līderis” (Boyle 2015: 5).

Kā sinonīmu apzīmējumam *rotējošā līderība* (*rotate leadership*) var minēt Mērfija Makeileba piedāvāto terminu *mainīgā līderība* (*alternating leadership*). Autors to aizguvis no grupu psiholoģijas nozares un attiecina ne vairs uz stīgu kvartetiem, bet uz ansambļiem kopumā. Šādas grupas būtību viņš raksturo šādi: nav stingras hierarhijas starp līderi un viņu sekotājiem; atkarībā no situācijas (resp., pašas mūzikas) līdera lomu var uzņemties dažādi ansambļa dalībnieki (McCaleb 2014: 33).

Ir kāda atziņa, kas pausta vairākos pētījumos – ansambļi (šajā gadījumā ir runa par stīgu kvartetiem) ar izteiktu līderi bijuši biežāk sastopami pagātnē, un

²⁰ Līdzīgu dalījumu sastopam arī citu kvarteta pētnieku – Deivida Votermena (Waterman 2003: 100), Patrīcijas E. Kreinas (Crane 2006: 25–28) u. c. darbos.

mūsdienu laikmetam tie maz raksturīgi. Patrīcija E. Kreina kā raksturīgu piemēru 19. gadsimta situācijai min slavenā vijolnieka Jožefa Joahima vadīto kvartetu:

“Pirmais vijolnieks bija “zvaigzne”, bieži koncerta programmā bija minēts tikai viņa vārds²¹. Dažas zvaigznes, kā vijolnieks Jožefs Joahims (1831–1907), devās koncertturnejās vieni un nolīga atlikušos ansambļa dalībniekus no vietas uz vietu, saglabājot savu vārdu grupas nosaukumā un programmā” (Crane 2006: 27).

Savukārt kā pavērsiena punktu Kreina izceļ 1917. gadā dibināto Budapeštas stīgu kvartetu²², kas mainījis daudziem ansambļiem ierasto līderības modeli:

“Pirmkārt, grupas vārda pamatā bija Ungārijas pilsētas, nevis pirmā vijolnieka vārds. Otrkārt, koncerta honorāri tika dalīti līdzīgi, un pirmajam vijolniekam netika maksāts vairāk. Treškārt, viņi kā grupa saskaņoja repertuāru un koncertu grafiku. Nākamais un vissvarīgākais, ansambļa mēģinājumi bija demokrātiski. Iepriekš šādos saietos pirmais vijolnieks noteica, ko un kā spēlēt, bet Budapeštas kvarteta dalībnieki jautājumus izšķīra balsojot” (Crane 2006: 27).

Cits autors, muzikologs Deivids Votermens, izdevuma *The Cambridge Companion to the String Quartet* slejās gan norāda, ka 20. gadsimta pirmās puses stīgu kvartetiem tomēr vēl visai raksturīgi bija līderi – gigantiskas personības; kā piemērus viņš min Šandoru Vegu (*Sándor Végh*) un Rūdolfu Kolišu (*Rudolf Kolisch*), kas savulaik bijuši kvarteta līderi – pirmie vijolnieki – pat vairākas desmitgades (visilgāk, 40 gadus, šādā statusā bijis Vegs). Toties 20. gadsimta otrajā pusē un 21. gadsimtā stīgu kvarteta dalībnieku attiecības biežāk ir balstītas uz līdztiesību, nevis pakļaušanos vienam līderim – “turklāt šim procesam ir drīzāk socioloģisks vai politisks, nevis muzikāls pamats” (Waterman 2003: 100). Šī atziņa ir vēl viens apliecinājums jau minētajai nozīmībai, ko gūst atskaņotājmākslas sociālkulturālā konteksta izpēte.

Lai gan ne tik spilgti kā pagātnē, tomēr arī mūsdienās līderības fenomens ansambļos neapšaubāmi parādās. Tāpēc promocijas darba kontekstā interesi raisīja atziņas, kas skar dažāda veida līderu raksturojumu saiknē ar atskaņotājmākslu. Vivjēna M. Janga un Endrjū Koulmens rakstā *Some Psychological Processes in String Quartets* atsaucas uz mazo grupu pētnieka Roberta Beilsa (Bales 1950,

²¹ Kā tiks parādīts darba turpinājumā, 2.2. nodaļā, klavieru trio ansablī 18. gadsimta beigās un 19. gadsimtā līdzīgs līderis bieži bija pianists – arī viņa vārds bija vienīgais, kas tika minēts programmās.

²² Kvartets darbojās līdz 1967. gadam. Tā pirmajā sastāvā bija Emīls Hauzers (*Emil Hauser*), Alfrēds Indigs (*Alfred Indig*), Ištivāns Ipolijs (*István Ipolyi*) un Harijs Sons (*Harry Son*).

1955) mijiedarbes procesu analīzi, kurā tiek nodalīti divi līderu tipi – t. s. uzdevuma (*task*) speciālists un sociāli emocionālais speciālists. Gan pirmais, gan otrs aktīvi iesaistās visos grupas pasākumos un ietekmē tās darbību; turklāt pirmo grupa uzskata par viskompetentāko racionāli izplānotu uzdevumu veikšanai, taču otrs, lai arī varbūt ne tik kompetents, iedvesmo kolēģus pirmām kārtām emocionāli. Janga un Koulmens atzīst, ka stīgu kvartetā uzdevuma speciālists parasti ir pirmais vijolnieks; sociāli emocionālais speciālists savukārt var būt jebkurš ansambļa dalībnieks, un tādējādi reizēm iespējami konflikti starp abu tipu līderiem par galveno vietu ansablī – pirmajam vijolniekam tie rada sarežģītu psiholoģisko dilemmu (Young, Colman 1979: 15).

Protams, līderības teorijai ir vēl daudzi rakursi, un ne visus no tiem iespējams tiešā veidā attiecināt uz atskaņotājmākslu. Šajā gadījumā tika izceltas atziņas, kas labi iederas klavieru trio izpētes kontekstā. Gan izteiktas līderības, gan t. s. mainīgās jeb rotējošās līderības izpausmes atklājas ansambļu dalībnieku intervijās un arī spēles veidā, piemēram, tempa izvēles iniciatīvā u. c. aspektos.

Līdztekus līderības izpausmēm ansablī pētnieciskajā literatūrā raksturoti arī **citi aspekti ansambļa dalībnieku attiecībās**. Deivids Votermens izdevumā *The Cambridge Companion to the String Quartet*, analizējot Bēthovena klaviersonāšu un stīgu kvartetu faktūru, liek pārdomāt retoriskus jautājumus: kā atskaņotāju skaits ietekmē mūzikas interpretāciju? Varbūt Bēthovena sonāte skanētu labāk, ja tās dažādos faktūras slāņus spēlētu četri pianisti uz četrām klavierēm – līdzīgi četriem stīgu kvarteta dalībniekiem? Vai arī otrādi – stīgu kvartetu (ja vien tas tehniski būtu iespējams) vajadzētu spēlēt vienam, nevis četriem interpretiem?... Lai kādas būtu atbildes uz šiem jautājumiem, Votermens secina:

“Kā klaviersonātes, tā stīgu kvarteti prasa no interpretiem kapacitāti gan vienotības, gan dažādības ziņā. Kopējā arhitektoniskā koncepcija, skaņdarba raksturs un drāmas attīstība, kā arī daudzas specifiskas faktūras nianses kā korāliskums, kadences akordi, vairums ritma unisonu, prasa vienotību. Taču balsu rakstura atšķirības, kas bieži parādās vienlaikus, prasa dažādību, vai nu tā izpaustos kā dialogs, vai sacensība [izcēlums mans – L. P.]” (Waterman 2003: 3).

Šis salīdzinājums – *dialogs* vai *sacensība* – sasaucas ar grupu psiholoģijas speciālistu Rūtas T. Veigmenas un Frederika M. Gordona piedāvāto tipoloģiju: viņi

nošķir grupas, ko vieno egalitāras vērtības, un grupas, ko vieno meritokrātiskas²³ vērtības (Wageman, Gordon 2005). Pirmā veida grupa drīzāk organizēs uzdevuma izpildi kā savstarpēji atkarīgu pasākumu, resp., tā orientēta uz dialogu; turpretī otrā veida grupas dalībnieki centīsies mazināt savstarpējās atkarības līmeni. Tādējādi otrā veida ansablī uz līdera lomu pamīšus pretendē vairāki vai pat visi ansambļa dalībnieki. Viņi necenšas savstarpēji pielāgot savu izpildījumu viens otram, bet, gluži pretēji, it kā sacenšas, kas izteiksmīgāk un spilgtāk nospēlēs savu mūzikas materiālu.

Citu mijiedarbes veidu min Eleina Gudmena, rakstot par tādu būtisku ansambļa darbības aspektu kā spēles koordinācija laikā. Viņas skatījumā, tā veidojas divējādi: viens no modeļiem ir *sekošana*, kad kāds mūziķis (-i) seko partnerim (-iem), vai nu nojaušot viņa (-u) gaidāmo darbību, vai reaģējot uz to. Tas ir vienvirziena process, jo sekotājs šajā gadījumā īsti neatklāj savu iniciatīvu laika organizācijas (tempa izvēles u. tml.) aspektos. Pretējs modelis ir *kooperācija* – dinamisks process, kurā izpaužas ansambļa dalībnieku savstarpējā pielāgošanās. Taču arī šeit var būt sekošanas elementi, jo ik pa brīdim kāds no partneriem pārņem iniciatīvu, bet cits – īslaicīgi atkāpjas fonā, lai ļautu otram vadīt (Goodman 2002: 154). Šo otro modeli var raksturot arī kā rotējošās jeb mainīgās līderības izpausmi.

Rezumējumā atzīmēšu galvenos aspektus savā pieejā ansambļa spēles analīzei. Tie aizgūti no šajā nodaļā izklāstītās teorijas un paredz promocijas darbā, ciktāl tas iespējams²⁴, izziņāt 1) līderības izpausmes ansablī (viens līderis, mainīgā vai rotējošā līderība, līderis kā uzdevuma speciālists vai sociāli emocionālais speciālists), 2) ansambļa darbībā dominējošo vērtību sistēmu (egalitāras vai meritokrātiskās vērtības), 3) ansambļa dalībnieku mijiedarbes veidus spēles procesā (dialogs vai sacensība; sekošana vai kooperācija).

Protams, nereti ansambļa dalībnieku attiecības spēles laikā izriet no pašas mūzikas, kas rosina izvirzīt priekšplānā to vai citu attiecību modeli. Taču ir daudzi gadījumi, kad mūzikas materiāls pieļauj dažādus risinājumus. Interpretu izvēle šādās situācijās, līdztekus viņu intervijās paustajiem viedokļiem, ir labs avots, kas ļauj gūt priekšstatu par tā vai cita trio profilu arī grupu psiholoģijas atziņu kontekstā.

²³ Abu jēdzienu saturu ļauj izprast to etimoloģija. Vārds *egalitārs* cēlies no franču *égalitaire*; burtiskā tulkojumā tas nozīmē “izlīdzinošs, nolīdzinošs”, šajā kontekstā – “vienlīdzīgs”. Vārds *meritokrātisks* cēlies no latīņu *mereō* (“pelnīta”) + sengrieķu *κράτος* (*kratos*) – “vara”. Šo jaunvārdu pirmoreiz lietojis sociologs un politologs Maikls Jangs savā grāmatā *Rise of the Meritocracy* (Young 1958).

²⁴ Šos aspektus bija iespēja izziņāt tikai gadījumos, ja saglabājies pietiekami daudz liecību par ansambļa darbību (intervijās, audioieskaņojumos, mūzikas kritikā u. tml.).

2. LATVIJAS KLAVIERU TRIO ATSKAŅOTĀJMĀKSLA VĒSTURISKĀ SKATĪJUMĀ

2.1. Periodizācijas pamatprincipi

Iekams pievērsos klavieru trio atskaņotājmākslas vēsturei, īsi komentēšu disertācijā izmantoto periodizāciju. Tas nepieciešams, ņemot vērā, ka 2. daļā aptverts vairāk nekā 200 gadu ilgs laikposms (kopš 18. gadsimta beigām līdz 21. gadsimtam) un, protams, var rasties jautājums, kāpēc hronoloģiskajā dalījuma izraudzītas konkrētās robežšķirtnes.

Periodizācijas kritēriju izvēli, rakstot par mūzikas vēsturi, vairāki pētnieki, viņu vidū Georgs Kneplers (Knepler 1997: 1316) un Glens Stenlijs (Stanley 2001: 553), atzīmē kā vienu no pamatproblēmām. Stenlijs, kas raksta par šo tēmu enciklopēdijā *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, nošķir trīs galvenos periodizācijas modeļus. Pirmkārt, tās ir periodizācijas, kas veidotas pēc imanenti muzikāliem kritērijiem, otrkārt, vispārējā vēsturē un, treškārt, kultūras vēsturē (paralēlēs ar literatūru, vizuālām mākslām, arhitektūru) balstīti iedalījumi. Autors atzīst, ka pirmie divi modeļi tika plaši lietoti jau 18. gadsimtā, savukārt trešais aktualizējies kopš 19. gadsimta nogales: šajā laikā arī mūzikas historiogrāfijā nostiprinājušies tādi jēdzieni kā “renesanse”, “baroks” “klasicisms” un “romantisms”. Lai gan abi pēdējie mūzikas publicistu redzeslokā bijuši jau kopš 18. gadsimta beigām, taču to nozīme vēl nav bijusi skaidri noteikta (Stanley 2001: 553).

Tomēr periodizācijai, kas pilnībā balstās uz laikmetu sasaisti ar konkrētu stilistiku, ir kāda nepilnība. To trāpīgi formulējis muzikologs Georgs Kneplers enciklopēdijā *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*: proti, tā nesniedz iespēju pilnībā novērtēt dažādus, reizēm pat pretēji vērstus, bet vienlaikus notiekošus procesus: “Ja laikmetu apzīmē kā baroku vai romantismu, tas nozīmē, ka viss tajā notiekošais ir barokāls vai romantisks” (Knepler 1997: 1316). Skaidrs, ka šāda pieeja var radīt problēmas ne vien baroka un romantisma, bet jo īpaši stilistiski plurālā 20. gadsimta norišu periodizācijā.

Acīmredzot tāpēc mūsdienu mūzikas historiogrāfijā plaši izmantotas arī vispārēji vēsturiskas periodizācijas (*general-historical periodizations*): Glens Stenlijs atzīst, ka tās balstās uz “dalījumu gadsimtos un īpašu nacionālās vēstures fāžu norobežojumu, kas bieži saistīts ar [...] sociālām un politiskām kustībām” (Stanley

2001: 553–554). Autors secina, ka pirmais no šiem modeļiem (dalījums gadsimtos) lielākoties sastopams vispārējai mūzikas vēsturei veltītos pētījumos un pats par sevi ir zināmā mērā mehānisks; to lietojot, bieži vien nepieciešami īpaši precizējumi. Piemēram, viens no fundamentāliem Karla Dālhauza pētījumiem saucas *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (1980, angļu versijā 1989), taču autors tajā ietver īpašu komentāru, kurā pamato, kāpēc viņš aplūko nevis 19. gadsimtu no tā sākuma līdz beigām, bet gan periodu no 1814. līdz 1914. gadam²⁵ (Stanley 2001: 554).

Otrs ieskicētais modelis (fāžu norobežojums saiknē ar sociālām un politiskām kustībām) vairāk raksturīgs pētījumiem par atsevišķu valstu mūzikas norisēm. Tieši šo modeli arī esmu izraudzījusies kā pamatu savam promocijas darbam. Tas vislabāk atbilst 1. daļā izklāstītajam Līnas Navickaites-Martinelli semiotiskajam skatījumam uz atskaņotājmākslu, kurā pamatota tās ciešā saikne ar vēsturisko kontekstu. Tomēr vienlaikus ņemta vērā muzikologa Georga Kneplera atziņa, ka periodizācija atkarīga no tās objekta: “simfonijas vēsture tiks periodizēta citādi nekā 19. gadsimta vēsture” (Knepler 1997: 1316). Lai arī šī tēze ir šķietamā pretrunā ar iepriekšminēto modeli, patiesībā pretrunas nav: tāpat kā jebkurā mūzikas jomā, arī klavieru trio atskaņotājmākslā līdztekus vēsturisku procesu *tiešai* ietekmei vērojami pavērsieni, kas hronoloģiski nesakrīt ar to vai citu vēsturisko robežšķirtni, lai gan netieši (ar zināmu hronoloģisku nobīdi) tomēr šo ietekmi atspoguļo. Balstoties uz visu iepriekšminēto, 2. daļās nodaļās izmantots sekojošs dalījums:

- klavieru trio atskaņotājmākslas pirmā simtgade: Rīgas vācbaltu koncertdzīves norises 1790.–1889. gadā (2.2. nodaļa);
- latviešu pirmā nacionālā atmoda un tās ietekme uz koncertdzīvi laikā no 19. gadsimta 60. gadiem līdz neatkarīgas Latvijas valsts dibināšanai (2.3. nodaļa); atsevišķi nodalīti pirmie, pa daļai vēl amatieru sniegtie koncerti (2.3.1.), akadēmiski izglītoto latviešu atskaņotājmākslinieku ienākšana koncertdzīvē 20. gadsimta sākumā (2.3.2.), kā arī norises 1. pasaules kara priekšvakarā un kara gados (2.3.3.);
- neatkarīgā Latvijas valsts 20. gadsimta 20.–30. gados; tiek raksturotas jaunās valsts mūzikas institūcijas un to ietekme uz koncertdzīvi (2.4. nodaļa);

²⁵ Šādu izvēli Dālhauzs skaidro gan ar būtiskām robežšķirtnēm mūzikas jomā (laikposms no Bēthovena vēlīnajiem darbiem līdz Arnolda Šēnberga “disonanses emancipācijai”), gan minēto gadu politisko nozīmību (Dahlhaus 1989: 1).

- pirmās padomju okupācijas un sekojošās vācu okupācijas periods (2.5. nodaļa);
- otrās padomju okupācijas periods – Latvijas PSR 1945.–1990. gadā; atsevišķi nodalīts laikposms līdz pastāvīga un regulāri koncertējoša filharmonijas trio dibināšanai (2.6.1. apakšnodaļa) un sekojošais periods līdz valstiskās neatkarības atgūvei (2.6.2. apakšnodaļa);
- Latvija pēc neatkarības atgūves²⁶ un jaunās valstiskās iekārtas rosinātās krasās pārmaiņas līdzšinējā koncertdzīves modelī (2.7. nodaļa).

Kā redzam, 2.2. un 2.3. nodaļas daļēji aptver vienu un to pašu laikposmu – dažādus 19. gadsimta periodus, tomēr 2.2. nodaļā uzmanības centrā ir norises vācbaltu vidē, savukārt 2.3. nodaļā – kamermūzikas pirmsākumi latviešu vidē kopš pirmās nacionālās atmodas laikmeta (19. gadsimta 60. gadiem). Turpmāko laikposmu koncertdzīvei stingri nošķirta nacionālā vide vairs nav raksturīga.

Lielākoties izraudzītās robežšķirtnes saistītas vai nu ar valsts iekārtas maiņu, vai arī būtiskiem pavērsieniem tās pašas valsts sociāli politiskajā dzīvē. Taču komentāru pelnījuši daži gadījumi, kad robežas esamību vai neesamību noteicis nevis konkrēts vēsturiskais notikums, bet pētāmais objekts, un vēsturisko procesu ietekme šajā gadījumā ir netieša.

- Klavieru trio atskaņotājmākslas pirmie simts gadi (1790–1889) nodalīti tāpēc, ka Rīgas kamermūzikas dzīves centrs tolaik bija Pilsētas (Vācu) teātris, un tieši par šo periodu ir apkopoti dati teātra programmu kolekcijā *Theaterzettel*. Kolekcijas turpinājumā (no 1890) datu par kamermūziku vairs nav, un tie rodami citos avotos, pirmām kārtām presē. Jāsecina, ka 19. gadsimta nogalē Pilsētas teātris pamazām zaudēja savu īpašo vietu pilsētas kamermūzikas dzīvē, kas kļuva arvien decentralizētāka, ne tikai uz vācbaltu publiku orientēta.
- 1. pasaules karš (1914–1918) un arī Kārļa Ulmaņa autoritārā režīma gadi (1934–1940) Latvijas Republikā neapšaubāmi bija apveltīti ar savu sociāli politisko iezīmību, tomēr šiem periodiem nav veltītas atsevišķas apakšnodaļas, jo jaunais vēsturiskais konteksts trio atskaņotājmākslu gan

²⁶ Darbā šis laikposms saīsināti apzīmēts kā pēcpadomju periods.

iespaidoja²⁷, bet salīdzinoši maz – šajā jomā vairāk bija jūtama pēctecība iepriekšējo laikposmu tendencēm, nevis atšķirība no tām.

- Savukārt Latvijas PSR (jeb otrās padomju okupācijas) perioda iekšējā dalījumā kā robežšķirtne izraudzīts 1965. gads. Arī šajā gadījumā to noteicis pētāmais objekts (trio atskaņotājmāksla): tieši 1965. gadā aktīvi funkcionējošās filharmonijas paspārnē dibināts Latvijas vēsturē visilgāk intensīvi kopā spēlējušais trio *Valdis Jancis – Juris Švolkovskis – Māris Villerušs*. Tas guvis lielu rezonansi koncertdzīvē un būtiski stimulējis arī latviešu komponistu jaunradi. Vēsturiskais process šo robežšķirtni ir iespaidojis, taču vien netieši: proti, 1965. gads pieder laikmetam, kad pagātnē jau ir pirmo pēckara gadu nestabilitāte un kultūrai tiek veltīts nozīmīgs valsts atbalsts (protams, saiknē ar vēlamo ideoloģisko ievirzi, kas klavieru trio jomu tomēr skar maz).

Stilistiski orientētais periodizācijas modelis promocijas darbā nav izmantots, jo atskaņotājmāksla arvien izceļas ar lielāku stilistisko daudzveidību nekā atbilstošajā laikposmā un vidē komponētā mūzika. Tomēr jebkura perioda trio repertuārā iezīmējas savas stilistiskās prioritātes (kuras bieži ietekmē ne vien tālaika komponistu jaunrade, bet arī vēsturiskais konteksts), un promocijas darbā tām tiks pievērsta uzmanība.

2.2. Klavieru trio atskaņotājmākslas pirmsākumi Rīgas vācbaltu vidē (1790–1889)

18. gadsimtā un vēl 19. gadsimta lielākajā daļā Latvijas koncertdzīvē gandrīz pilnībā dominēja vācu klausītāji un (ja abstrahējamies no vieskoncertiem) arī vācu mūziķi. Vien sākot ar 19. gadsimta 60. gadiem, situācija sāka mainīties²⁸, taču ļoti pakāpeniski. Tāpēc, runājot par klavieru trio pastāvēšanas pirmajām desmitgadēm Latvijā, sīkāku izpēti pelnījusi tieši vācbaltu mūzikas dzīve.

Vairāki pētnieki, viņu vidū Vita Lindenberga (2004b: 14), atzīst, ka 18. gadsimta pēdējās desmitgadēs (t. i., klavieru trio veidošanās periodā – *L. P.*) visdzīvākā interese rīdzinieku vidē valdīja par teātri un operas žanru. Savukārt

²⁷ Sīkāk par šo ietekmi sk. attiecīgo laikposmu raksturojumā 2.3.3. un 2.4. nodaļās.

²⁸ Citu tautību pārstāvju iekļaušanos koncertdzīvē stimulēja Rīgas Latviešu biedrības (1868) un vēlāk tās Mūzikas komisijas (1888) dibināšana, kā arī Ķeizarskās Krievu mūzikas biedrības Rīgas nodaļas (1898) dibināšana.

simfoniskās un kamerģūzikas attīstībai jo sevišķi labvēlīga bijusi Rīgas Mūzikas biedrības izveidošanās (1760), kā arī Pilsētas teātra dibināšana (1782). Šo institūciju paspārnē turpmākajās desmitgadēs regulāri notikuši koncerti, kuri, kā atzīmē Lindenbergā, nereti sasniedza “dievišķus garumus” tajos iekļauto skaņdarbu daudzuma dēļ.

“Parasta parādība bija vienā vakarā atskaņot divas simfonijas, kādu koncertu, par apjomā nelielāku skaņdarbu klāstu, kā variācijas, ārijas u. tml., nemaz nerunājot” (Lindenbergā 2004c: 52)²⁹.

Kāda vieta šajos koncertos bijusi dažādām ansambļa spēles formām? Šo tēmu plašāk pētījušas Lolita Fūrmane (raksts *Instrumentālā kamerģūzika Latvijā 19. gadsimtā*, 1997) un Inese Žune (promocijas darbs *Vijole Latvijas kultūras vēsturiskajā attīstībā*, 2011: 141–144). Abos darbos izsmeljoši raksturota mājas muzicēšanas nozīme Rīgā, savukārt koncertdzīves aspektā galvenā vērība veltīta stīgu kvartetam, jo īpaši Rīgas stīgu kvarteta darbībai (Fūrmane 1997: 148; Žune 2011: 142–143). Šī paša ansambļa lomu Rīgas koncertdzīvē īsi ieskicējis arī Joahims Brauns (2002: 82). Tomēr nevienā no pieminētajām publikācijām nav skartas cita kameransambļa veida – klavieru trio – atskaņotājmākslas tradīcijas vācbaltu vidē 19. gadsimtā. Vai tādas vispār pastāvējušas?

Lai rastu atbildi uz šo jautājumu un reizē ienestu jaunu niansi līdzšinējos priekšstatos par vācu mūzikas dzīvi Rīgā, nodaļas ietvaros plānots izsekot klavieru trio žanra pirmsākumiem Rīgas atskaņotājmākslā. Iespēju veikt šādu pētījumu sniedza Rīgas Pilsētas teātra programmu un afišu kolekcija (*Theaterzettel*). Protams, tā neaptver gluži visus 18. gadsimta beigās un 19. gadsimtā Rīgā notikušos koncertus, tomēr vismaz galvenās tendences atspoguļo – tieši Pilsētas teātra orķestra dalībnieki šajā laikā dominē arī vietējā kamerģūzikas dzīvē.

Izrādās, ka klavieru trio Rīgas mūziķu repertuārā ienācis pat ļoti agri – tikai dažas desmitgades pēc tā pirmo klasisko paraugu tapšanas³⁰. Pirmais ieraksts *Theaterzettel* kolekcijā datēts ar 1790. gada 10. novembri, un 18. gadsimtā rīdzinieki šāda ansambļa spēli varējuši baudīt vēl sešos koncertos 1794., 1796. un 1797. gadā.

²⁹ Rīgas Pilsētas teātra afišu un programmu kolekcijā *Theaterzettel* (glabājas Latvijas Universitātes Akadēmiskās bibliotēkas Rokrakstu un reto grāmatu nodaļā) atrodam daudzus šajā ziņā raksturīgus piemērus. Tā, piemēram, 1789. gada 25. februārī koncerta programmā bijusi simfonija, ārija, vijolkoncerts, čella koncerts, vijolģonāte, simfonija, koncerts un nobeigumā vēl viena simfonija.

³⁰ Kā zināms, Eiropā klavieru trio žanrs tā klasiskajā veidolā attīstījies jau kopš 18. gadsimta pēdējām desmitgadēm – piemēram, Jozefs Haidns šajā jomā no 1766. līdz 1797. gadam radījis 45 darbus, Volfgangs Amadejs Mocarts no 1786. līdz 1788. gadam – sešus.

Tātad klavieru trio 18. gadsimta beigās piesaistījis uzmanību kā viena no jaunākajām, *modernajām* ansambļa spēles formām. Taču par turpmākajām gandrīz četrām desmitgadēm (1798–1834) informāciju *Theaterzettel* kolekcijā neatrodam³¹; tas, protams, nenozīmē, ka koncerti nav notikuši, tomēr arī Rīgas tālaika presē ziņu par tiem ir ļoti maz. Trio kontekstā var izcelt kādu informāciju, ko publicē laikraksts *Rigasche Zeitung* – 1824. gada februāra sākumā rīdzinieki silti uzņēmuši Johana Nepomuka Hummela (*Johann Nepomuk Hummel*, 1778–1837) neparasti talantīgo audzēkni, kapelmeistaru, pianistu un komponistu Franci Šoberlehneru (*Franz Schoberlehner*, 1797–1843) no Vīnes, kas atskaņojis savu Trio³².

Savukārt no 1835. gada *Theaterzettel* kolekcija jau sniedz visai regulāras ziņas par dažādu trio uzstāšanos – tās notikušas vismaz reizi piecos gados, bet dažkārt rīkoti pat vairāki koncerti gadā (1847 – četri, 1853 – pieci, 1869 – septiņi, 1872 – trīs, 1877 – divi). Mazāk ziņu ir par koncertiem 19. gadsimta 80. gados, un pēc 1889. gada tās apsīkst pavisam. Acīmredzot te izpaužas jau 2.1. nodaļā pieminētā Rīgas kamermūzikas dzīves decentralizācija, jo koncerti vairs nenotiek galvenokārt Pilsētas teātra paspārnē (rodas citi kamermūzikas dzīves centri, kas nav orientēti tikai uz vācbaltu auditoriju; plašāk par to sk. promocijas darba 2.3. nodaļā).

Aplūkojot tā vai cita žanra vietu sava laika koncertdzīvē, īpašu uzmanību arvien pelna trīs aspekti:

- galvenās repertuāra tendences un to saikne ar laikmetu, vidi kopumā;
- atskaņotājmākslinieku raksturojums;
- rezonanse laikabiedru vidē.

2.2.1. Repertuāra kopaina

Ir kāds apstāklis, kas nedaudz apgrūtina repertuāra pētniecību. 18. gadsimta beigu (retāk arī 19. gadsimta) koncertprogrammās novērojams: lai arī komponistam ir vairāki viena žanra darbi (kā tas ir pārsvarā gadījumā), programmā netiek norādīta ne skaņdarba tonalitāte, ne opuss, ne numurs, tā liedzot mūsdienu pētniekiem iespēju precīzi restaurēt pagātnes ainu. Tomēr galvenās tendences ir nepārprotamas.

Redzams, ka 18. gadsimta beigās Rīgas koncertdzīvē klavieru trio jomā visai ātri ienākusi laikmetīgā mūzika – tobrīd populāru komponistu skaņdarbi. Viņu vidū

³¹ Šī perioda koncertprogrammās, kas apkopotas *Theaterzettel* kolekcijā, dominē simfonija un koncerts. Kamermūzikas opusi atšķirībā no citiem gadiem minēti ļoti reti.

³² Vermischte Nachrichten (1824). *Rigasche Zeitung*. 8. Februar.

bijis, piemēram, čehu izcelsmes Vīnes komponists Leopolds Koželuhs (*Leopold Kotzeluch*, arī *Kozeluch*, 1747–1818) – 63 klavieru trio (oriģinālnosaukums *sonātes klavesīnam vai klavierēm, vijolei un čellam*) autors. Nav zināms, kurš no šiem opusiem skanēja Rīgā 1790. gada 10. novembrī Melngalvju nama zālē (pirmā liecība par klavieru trio uzstāšanos!³³), taču katrā ziņā rīdzinieki varēja baudīt mūziku, kurā mūsdienu pētnieks Milans Poštołka saklusa Bēthovena “traģiski patētiskā” stila ieskandinājumu (Poštołka 2001: 852).

18. gadsimta pēdējās desmitgadēs Koželuhs neapšaubāmi bija viena no populārākajām personībām vācu-austriešu kultūrtelpā (kurai lielā mērā piederēja arī Rīga). Katalīna Komloša, kas pētījusi klavieru trio atskaņotājmākslu tālaika Vīnē socioloģiskā kontekstā, citē 1788. gada izdevuma *Journal des Luxus und der Moden* (230. nr.) vārdus: “Jaunkundzēm diletantēm Koželuhs ir tas, kas klavieru jomā nozīmē visvairāk” (citēts pēc: Komlós 1987: 222–223). Tiesa, Vīnes izdevumos, piemēram, *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag* (1796), sastopam arī šim komponistam veltītas kritiskas piezīmes:

“Viņa sonātes, gan klavierēm solo, gan ar vijoles un čella pavadījumu, ir daudzskaitlīgas, un tās iemantojušas vispārēju atzinību. Tikai viena iebilde – dažkārt šķiet, ka viņš pats sevi pārlietu apjūsmo un līdz ar to atkārtojas, pārāk ilgi paliek uz vietas” (*Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag* 1796: 34–35).

Rīgas vācu izdevumos šādu vērtējošu kritiku 18. gadsimta beigās vēl neatradīsim – labākajā gadījumā tikai īsas informatīvas piezīmes. Tāpēc arī nav sīkāku ziņu, kā rīdzinieki uztvēruši Koželuha mūziku, kas skanējusi pirmajā šobrīd fiksētajā klavieru trio koncertā.

Žanra agrīno paveidu – sonāti klavierēm ar vijoli un čellu – pārstāvējusi arī cita čehu cilmes komponista Jana Ladislava Dušeka (*Jan Ladislav Dussík*, 1760–1812) daiļrade. Iepazīšanās ar viņa darbiem (sonātes klavierēm, vijolei un čellam op. 21 u. c.) ļauj secināt, ka Dušeks rakstījis graciozu, dzīvespriecīgu mūziku agrīnā klasicisma tradīcijās, kur visai iezīmīgs ir finālu tautiskais raksturs (piemēram, Sonātes op. 21 nr. 1 beigu daļā valda polkas ritms); iespējamās asociācijas ar Jozefa Haidna daiļradi. Vienlaikus Rīgas klausītājus Dušeka skaņdarbos droši vien varēja saistīt klavierpartijas virtuozais spožums – vismaz tālaika izpratnē: bieži izmantotas dubultoktāvas, lai sasniegtu orķestrālu efektu, straujas gammveida pasāžas finālos

³³ No atskaņotājiem programmā minēts vienīgi pianists “Hartknoha kungs” (“*Herr Hartknoch*”). Plašāk par viņu sk. nākamajā apakšnodaļā.

u. tml. Pētnieks Hovards Alens Krovs atzīmē, ka šis komponists jau priekšvēstījīs romantiski briljanto klavierstilu” (Craw 2001: 762). Šajā aspektā interesanti, ka viņa sonāšu klavierpartijas atskaņotāja Rīgā, spriežot pēc programmas, nav bijusi profesionāla pianiste, bet kāda no augstāko aprindu mūzikas mīļotājām – “*Frau Doctorinn Sommer*”³⁴ (doktora Zommera kundze; uzstājusies koncertā, kurš notika Melngalvju nama zālē 1796. gada 8. janvārī).

Jozefa Haidna trio mēs Rīgas koncertafišās šajā laikā nesastopam, lai arī viņa citu žanru mūzika Rīgā tobrīd bijusi pazīstama – par to plašāk raksta Vita Lindenberga (2004a). Toties parādās Haidna skolnieka Ignaca Pleijeļa (*Ignaz Pleyel*, 1757–1831) vārds: viņa trio izskanējis 1794. gada 18. novembrī Zilās pilsoņu gvardes (*Haus der blauen Bürger-Compagnie*) zālē³⁵. Šis autors 18. gadsimta beigās bijis ārkārtīgi populārs – pētniece Rita Bentone norāda, ka “tūkstošiem [viņa skaņdarbu – *L. P.*] manuskriptu kopiju pildīja arhīvu, bibliotēku, baznīcu, piļu un privāto māju plauktus un tūkstošiem izdevumos izplatījās Eiropā un Ziemeļamerikā” (Benton 2001: 920). Katalīna Komloša citē 1791. gada Londonas laikrakstu *Morning Herald*, kas rāda, cik plaši pazīstama šajā periodā Rietumeiropā bijusi viņa mūzika:

“Plejels, slavenais komponists, noteikti šīs sezonas laikā apmeklēs mūsu zemi. Šis komponists, kas ir dižā Haidna audzēknis, ir kļuvis pat slavenāks nekā viņa meistars, jo viņa darbus mazāk raksturo sarežģīts zinātniskums, bet gan vienkāršības un izjūtu šarms” (citēts pēc: Komlós 1987: 230).

Šis citāts, kas atspoguļo arī visai negaidītu (subjektīvu) Haidna mūzikas vērtējumu, vienlaikus ļauj secināt: Rīga šajā gadījumā nav atpalikusi no pasaules mūzikas dzīves tendencēm. Pleijela klavieru trio (piemēram, B. 471–473) ietvaros klavieru hegemonija, to virtuozais spožums izteikts vēl vairāk nekā Dušeka darbos, tomēr harmoniski intonatīvā valoda neiziet ārpus klasicisma ietvariem.

Vienlaikus ar atzinību jāmin, ka jau šajā periodā Rīgas interpreti un koncertpublika ne tikai seko modei, bet spēj novērtēt arī mūziku, kurai vēlāk lemts visspožāk izturēt laika pārbaudi – proti, jau 18. gadsimta beigās (kopš 1794) Rīgā klavieru trio žanru visbiežāk pārstāv nesen mirušā Volfanga Amadeja Mocarta (1756–1791) daiļrade. Pretstatā iepriekš minētajiem komponistiem, kuru

³⁴ Acīmredzot tolaik Rīgā praktizējošā doktora Karla Benjamīna Zommera (*Carl Benjamin Sommer*, 1769–1815) dzīvesbiedre Vilhelmīne, dzimusi fon Briknere (*Wilhelmine von Brückner*) (Lenz 1970: 740). Interesanti, ka tikai pāris dienas iepriekš, 1796. gada 5. janvārī, viņa vēl ar pirmslaulības uzvārdu, saskaņā ar *Theaterzettel* informāciju, atskaņojusi kādu Volfanga Amadeja Mocarta trio.

³⁵ Klavierpartiju spēlējis jau pieminētais Hartknoha kungs.

vārdi programmās parādās katrs pa reizei, Mocarts 18. gadsimta pēdējā desmitgadē pieminēts trīsreiz – diemžēl nav zināms, kurus viņa trio Rīgas mākslinieki bija izraudzījušies³⁶. Katrā ziņā arī šajā aspektā vērojama sasaukšanās ar vispārējām pilsētas mūzikas dzīves tendencēm. Ne velti muzikologs Mikus Čeže, rakstot par operu *Buryju flauta*, atzīmē, ka Rīgā tā parādījusies ļoti ātri – 1797. gadā, turklāt publikas interese bijusi “milzīga – Mocarta opera tiek izrādīta piecas reizes pēc kārtas (14.–17. un 19. aprīlī), un tas ir Rīgai tobrīd netipiski liels skaits” (Čeže 2007: 277). Šajā sakarā interesanti atzīmēt, ka viens no Mocarta trio Rīgā izskan tieši *Buryju flautas* zīmē – 1797. gada 18. aprīlī, resp., dienā starp divām izrādēm (iespējams, apzināta interpretu izvēle laikā, kad šī komponista vārds vietējo mūzikas mīļotāju vidū dzirdams biežāk nekā jebkad agrāk).

19. gadsimta gaitā gan Mocarta vārds *Theaterzettel* koncertprogrammās parādās tikai vienreiz (1853, 5. februārī). Tagad jau priekšplānā izvirzās šī laikmeta meistarū darbi. Blakus dažiem mūsdienās mazāk atskaņotiem opusiem³⁷ regulāri dzirdamas arī kompozīcijas, kas joprojām veido klavieru trio *zelta repertuāru*. Proti, stabili vietu programmās ieņem Ludviga van Bēthovena (1770–1827) trio, kuri izskan vismaz desmit koncertos³⁸. Vēl publikai ir iespēja klausīties arī abus Franča Šūberta (1797–1828) trio³⁹. Interesanti, ka absolūts favorīts 19. gadsimta trio dalībnieku vidū Rīgā bijis Fēlikss Mendelszons-Bartoldi (1809–1847). Viņa darbu sarakstā ir divi šī žanra paraugi. Pirmais trio (*d moll* op. 49⁴⁰) tapis 1839. gadā, bet Otrais (*c moll* op. 66) – 1845. gadā. Viens vai otrs šī komponista trio

³⁶ Interpreti bijuši Aumaņa kungs (“*Herr Aumann*”, Zilās pilsoņu gvardes zāle; 1794, 1. decembris), fon Briknera jaunkundze (“*Fräulein von Brückner*”, Melngalvju nama zāle; 1796, 5. janvāris), doktors Latrobe, Feiges un Dennemarka kungi (“*Herr Doktor Latrobe, Herr Feige und Herr Dänemark*”, Melngalvju nama zāle; 1797, 18. aprīlis). Par pēdējo trio sastāvu plašāk sk. nākamajā apakšnodaļā. Savukārt “fon Briknera jaunkundze” ir jau pieminētā Vilhelmīne, kas pēc 5. janvāra kļūst par doktora Zommera kundzi (“*Frau Doctorinn Sommer*”).

³⁷ Johana Nepomuka Hummela Trio *E dur* op. 83 (pirmoreiz 1846, 12. oktobrī), Karla Gotfrīda Reisigera Trio (pirmoreiz 1840, 21. jūlijā), Kamila Sensāna Trio *F dur* op. 18 (1877, 27. novembrī) un Antona Rubinšteina Trio *g moll* (pirmoreiz 1860, 4. aprīlī).

³⁸ Trio *G dur* (nr. 2) un *c moll* (nr. 3) op. 1 (attiecīgi, 1853, 2. februārī, un 1869, 8. aprīlī), *B dur* op. 11 (1862, 15. aprīlī), *D dur* (nr. 1) un *Es dur* (nr. 2) op. 70 (1853, 5. februārī, un 1859, 17. decembrī), *B dur* op. 97 (1853, 8. februārī, un 1869, 6. aprīlī), kā arī vairāki trio atskaņojumi bez konkrētas tonalitātes vai opusa norādes.

³⁹ Otrais klavieru trio *Es dur* op. 100 skanējis 1853. gada 2. un 8. februārī, savukārt Pirmais klavieru trio *B dur* op. 99 – 1869. gada 20. novembrī.

⁴⁰ Roberts Šūmanis šo skaņdarbu drīz pēc tā tapšanas ierindojis starp laikmetīgo trio šedevriem (Worbs 1958: 194).

atskaņots kopskaitā astoņpadsmit koncertos no visiem 42 apzinātajiem laikposmā no 1843. līdz 1877. gadam⁴¹.

Kā gan lai izskaidro šādu Mendelszona-Bartoldi trio popularitāti 19. gadsimta otrajā trešdaļā? Acīmredzot gan interepretus, gan klausītājus valdzināja pirmām kārtām mūzikas melodiskums, klasiskas skaidrības un romantiskas lirikas savijums. Katrā ziņā te vērojamas nepārprotamas paralēles ar procesiem citviet pasaulē. Kamermūzikas vēstures pētnieks Džons H. Barons norāda, ka Mendelszona-Bartoldi Trio *d moll* (Baron 1998: 310) 19. gadsimta otrajā trešdaļā bijis viens no mūzikas mīļotāju vidē vispopulārākajiem skaņdarbiem. Barons sniedz arī savu skaidrojumu šim fenomenam:

“Mendelszons glaimoja Vācijas, Eiropas un Amerikas pilsoniskajai sabiedrībai 1830.–1860. gadā ar to, ka rakstīja tādu mūziku, kas apelēja tieši pie tā laika gaumes, bija saprotama vidēji informētam lajam un viegli spēlējama labi izglītotam diletantam” (Baron 1998: 309).

Šī atziņa, iespējams, ļauj izprast arī Mendelszona-Bartoldi popularitāti Rīgas sabiedrībā.

2.2.2. Atskaņotājmākslinieku sniegums un tā rezonanse presē

Par agrīnāko trio dalībniekiem ziņas ir visai skopas. Tomēr jāatzīmē vairāki uzvārdi, kas piesaista uzmanību. Tā, piemēram, pirmajā apzinātajā koncertā (1790, 10. novembris, Melngalvju nama zāle, jau minētais Koželuha trio) kā vienīgais no mūziķiem programmā nosaukts pianists *Hartknoha kungs* jeb Karls Eduards Hartknohs (*Karl Eduard Hartknoch*, 1775–1834)⁴² – tobrīd piecpadsmitgadīgs jauneklis, taču nākotnē, kā atzīmē Morics Rūdolfs (Rudolph 1890: 87), spilgts pianists, viens no Johana Nepomuka Hummela labākajiem audzēkņiem. Tādējādi viņš neapšaubāmi ienesis Rīgā laikmetīgās Eiropas vēsmas, jo pats Hummels (Mocarta skolnieks un draugs, kā arī Mendelszona-Bartoldi skolotājs) savulaik uzskatīts par

⁴¹ Trio *d moll* skanējis trīsreiz (1847, 14. septembrī, 1859, 23. oktobrī un 1873, 6. decembrī), savukārt Trio *c moll* – piecreiz (1853, 5. februārī, 1869, 13. oktobrī, 1871, 28. februārī, 1872, 17. februārī, un 1877, 4. decembrī). Bez tam vairākos gadījumos nav zināms, kurš no abiem Mendelszona-Bartoldi trio atskaņots (1843, 23. februāris, 1850, 2. aprīlis, 1853, 14. marts, 1860, 30. novembris, 1864, 16. februāris, 1869, 5. aprīlis, 1872, 10. februāris). Turklāt ir trīs koncerti, kuriem nav norādīts ne datums, ne izskanējušā trio tonalitāte.

⁴² Jaunākais no pazīstamā Rīgas grāmatizdevēja Johana Frīdriha Hartknoha dēliem.

“vienu no Eiropas dižākajiem komponistiem un, iespējams, dižāko pianistu” (Sachs 2001: 828).

Ne šī, ne otra Hartknoha atskaņotā trio sakarā (Ignaca Pleijela trio, 1794, 18. novembris) vijolnieka un čellista vārdi programmās nav minēti. Izskaidrojums acīmredzot ir tāds, ka agrīnajos žanra paraugos klavieru loma tiešām bijusi daudz nozīmīgāka nekā vijoles un čella partija. Bēthovena trio pētnieks Ļevs Mironovs norāda, ka vēl līdz 19. gadsimta sākumam koncertprogrammās no visiem trio dalībniekiem bijis pieņemts atšifrēt tikai pianista vārdu; ja arī partneri minēti, tad vienīgi, lai atzīmētu, ka viņi pavada pianistu (Mironov 1974: 105). Savukārt muzikologs Kristofs Bīls šajā sakarā min interesantu citātu no kādas recenzijas par 18. gadsimta otrās puses komponista Luī Gabriela Gilmēna (*Guillemain*) vijoļsonāšu vakaru, ko pārfrāzējot varētu attiecināt arī uz agrīnajam klavieru trio raksturīgo balsu sadalījumu:

“Vijole pārklāja klavesīnu mazliet par daudz, kas neļāva īsti uztvert īsto melodiju [...] Ja ir vēlēšanās, šīs sonātes var spēlēt ar vai bez pavadījuma. Tās nezaudēs neko no melodijas, jo tā visa ir klavesīna partijā” (izcēlums mans – *L. P.*) (Biehl 2010: 8).

Pirmajā mirklī mulsumu rada kāds koncerta pieteikums, kurā ziņots, ka 1797. gada 18. aprīlī Melngalvju nama zālē Mocarta trio atskaņos Latrobes, Feiges un Dennemarka kungi: visi trīs – ievērojamas personības tālaika Rīgas mūzikas dzīvē. Tikai viena nianse – starp viņiem nav neviena čellista. Karls Feige (*Carl Feige*, 1757–1818) ir tolaik labi pazīstams vijolnieks (Rudolph 1890: 59), Johans Dennemarks (*Johann Dänemark*, 1751–1837) – vijolnieks un arī altists (Brege 2001: 38), bet Johans Frīdrihs Bonevāls de Latrobe (*Johann Friedrich Bonneval de La Trobe*, 1769–1845) – pianists, komponists, mūzikas skolotājs (Rudolph 1890: 133; Lenz 1970: 441). Šajā gadījumā gan diemžēl nezinām, par kuru Mocarta trio ir runa, un nav skaidrs arī trio partiju sadalījums. Acīmredzot tas skaidrojams tādējādi, ka klavieru trio attīstības pirmsākumos patiesi bija vēl cieši saistīts ar citām amatiermūzicēšanas formām, un ansambļu sastāvi varēja mainīties visai brīvi – kā raksta trio pētniece Rūta Kristiāna Blūme (*Ruth Christiane Blume*),

“1780.–1800. gadā sastāvs “klavieres, vijole un čells” bija kļuvis par vispārpieņemtu muzicēšanas formu, [...] tomēr kompozīcijas nebija tikai speciāli šādam sastāvam iecerētas, un bija iespējams atskaņot tās arī tikai klavierēm vai tikai, piedaloties citiem instrumentiem” (citēts pēc: Biehl 2010: 17).

Saknes šādai atskaņotājprakseī meklējamas ap 1760. gadu, kad Johans Šoberts (*Schobert*, 1729–1767) Parīzē aizsāka diletantu aprindās iemīļoto *ad libitum* tradīciju. Proti, trio varēja veidoties kā klavierdarba *ad libitum* versija, kur pavadošās balsis varēja gan spēlēt, gan izlaist. Kristofs Bīls norāda, ka Šoberta daiļrade iespaidojusi arī Mocarta agrīnos darbus, piemēram, sonātes klavierēm, vijolei (vai flautai) un čellam K. 10–15 (Biehl 2010: 8); iespējams, kāda no tām bijusi Rīgas ansambļa repertuārā, kas līdz ar to savdabīgi īstenojis *ad libitum* principu, čellu aizstājot ar otru vijoli vai altu.

Vislielāko ieguldījumu trio atskaņotājmākslā devuši Rīgas Pilsētas teātra orķestra mūziķi. Līdzīgi visiem orķestra *cunftes* pārstāvjiem, arī viņiem dabīga nepieciešamība pašizpaušmei bija kamermuzicēšana – zināms atsvars orķestra spēlei, kur iespējas apliecināt savu individualitāti ir daudz mazākas. Populārāks orķestra mākslinieku vidū gan šajā ziņā bijis stīgu kvartets – domājams, praktisku apsvērumu dēļ (nav nepieciešamas klavieres), tomēr bieži viņu uzmanību saistījis arī klavieru trio. Par to liecina fakts, ka daudzi no Pilsētas teātra orķestra koncertmeistariem savā kamermūzikas repertuārā iekļāvuši vismaz vienu klavieru trio⁴³. Īpašu uzmanību šajā aspektā pelnījis Eduards Vellers (*Eduard Weller*, 1820–1871)⁴⁴, kas piedalījies vismaz 12 klavieru trio atskaņojumos laikposmā no 1859. līdz 1871. gadam. Joahims Brauns, pētot vijolmākslas agrīno periodu Latvijā, atzīmē, ka Vellera spēle kritikās izpelņījusies atzinību ne vien par tehnisko meistarību, bet arī par sirsnīgo un apgaroto priekšnesumu (Brauns 2002: 83); un tās ir īpašības, kas ansambļa spēles laukā, šķiet, var atklāties vēl plašāk nekā solo interpretācijā. *Rigasche Zeitung* 1851. gada 8. decembra atsauksmē par Vellera atskaņoto Mendelszona-Bartoldi Vijolkoncertu (jāpiebilst, ka viņš bieži izpildījis arī šī komponista trio) izceļ vijolnieka spēles “maigumu, spēku, sirsnību un atturīgu kvēli”⁴⁵. Īpaši tuva sadarbība Velleram bijusi

⁴³ Koncertu datumi: Karls Heinrihs Feige (*Carl Heinrich Feige*; trio koncerts 1797, 18. aprīlī), Francis Lēbmanis (*Franz Löbmann*; 1835, 27. oktobrī), Peregrins Feigerls (*Peregrin Feigerl*; 1840, 21. jūlijā), Karls Loce (*Carl Lotze*; 1843, 23. februārī), Eduards Vellers (*Eduard Weller*; 1859, 23. oktobrī, 1. novembrī un 17. decembrī; 1860, 4. aprīlī un 30. novembrī; 1862, 11. februārī un 15. aprīlī; 1864, 16. februārī; 1869, 23. martā, 6. aprīlī un 20. novembrī; 1871, 28. februārī), Aleksandrs Vilhelms Drehslers (*Alexander Wilhelm Drechsler*; 1868, 19. martā), Jūliuss Rutharts (*Julius Ruthardt*; 1872, 17. februārī, un 1873, 6. decembrī) un Karls Noseks (*Carl Nossek*; 1873, 10. martā).

⁴⁴ Vācu vijolnieks, komponists. Līdz 1845. gadam strādājis par vijolnieku Berlīnes galma operas orķestrī. 1845. gadā pārcēlies uz Rīgu, kur pēc Pilsētas teātra orķestrantu streika tika meklēti mūziķi jaunam orķestrim, un kļuvis par koncertmeistaru. No 1849. gada spēlējis Rīgas stīgu kvartetā; diriģējis Rīgas Mūzikas biedrības koncertus, uzstājies kā solo vijolnieks, pasniedzis mūzikas stundas (Rudolph 1890: 261).

⁴⁵ C. A. (1851). Concert. *Rigasche Zeitung*. 8. Dezember.

ar čellistu Augustu Groseru (*August Grosser*⁴⁶), ar kuru muzicēts kopā gan orķestrī, gan stīgu kvartetā, gan arī klavieru trio. Tieši šis duets bijis visilglaicīgākais dažādu klavieru trio kodols. *Theaterzettel* kolekcijā atrodamas ziņas par turpat vai divpadsmit gadu ilgu sadarbību, no 1859. gada 1. novembra līdz 1871. gada 28. februārim – tā tad gandrīz līdz Vellera mūža beigām (viņš šķīries no dzīves nepilnus trīs mēnešus pēc pēdējā trio koncerta – 1871. gada 6. maijā).

Pie klavierēm, muzicējot kopā ar šiem māksliniekiem, bija visai dažādi pianisti. Pirmkārt, piesaista uzmanību bieži pieminētā *diletantu* (jo īpaši sieviešu dzimuma pārstāvju) līdzdalība. Diletantu lomu 18. gadsimta beigū / 19. gadsimta Eiropas mūzikas dzīvē akcentējuši jau daudzi pētnieki. Piemēram, Katalīna Komloša, raksturojot klavieru trio lomu 18. gadsimta 80. gadu Vīnes mūzikas dzīvē, norāda:

“Vispārējā prasība pēc nepretenciozitātes amatiermūzikas aprindās sasniedza pat galējības, par ko liecina komentārs 1786. gadā Zalcburgas/Vīnes žurnālā *Pfeffer und Salz*: “Viņa [Koželuha] kompozīcijas atspoguļo izcili asu prātu, un neviens cits ar viņu nevar mēroties, jo viņi visi raksta pārāk grūti”” (citēts pēc: Komlós 1987: 229).

Par amatiermuzicēšanas nozīmi 18. gadsimta beigū / 19. gadsimta Latvijas koncertdzīvē rakstījusi arī vijoļmūzikas pētniece Inese Žune. Viņa atzīmē, ka Rīgā koncertos nereti uzstājušies “tā saucamie profesionālie diletanti – dižciltīgo ģimeņu pārstāvji, kuriem piemētusi muzikālā apdāvinātība un izglītība, bet kuri sociālu apsvērumu dēļ nav izvēlējušies mūziķu ceļu kā profesiju” (Žune 2011: 95). Diemžēl diletantu vārdi programmās lielākoties netiek atšifrēti, tā liedzot uzzināt vairāk par šiem koncertdzīves dalībniekiem. Viens no nedaudzajiem izņēmumiem ir 18. gadsimta beigās vairākkārt pieminētā Briknera jaunkundze (“*Fräulein von Brückner*”), kas pāris dienas pēc savas debijas trio jomā pārtop par doktora Zommera kundzi Vilhelmīni Zommeri; kā jau norādīts, viņa iepazīstinājusi rīdziniekus gan ar Mocarta (1796, 5. janvāris), gan Dušeka skaņdarbiem (1796, 8. janvāris). Vēlākajās desmitgadēs arī Vellera un Grosera kungi mēdza muzicēt kopā ar kādu “cienījamu diletanti” (piemēram, 1860, 30. novembrī, un 1862, 15. aprīlī).

Citu polu pārstāv vairākas Eiropas mēroga personības, kuras rīdziniekam demonstrējušas savu mākslu klavieru trio jomā. Viņu vidū bijusi, piemēram, Klāra Šūmane, kura savā koncertā Rīgā 1864. gada 16. februārī spēlējusi arī

⁴⁶ Vācu čellists. 1856.–1877. gadā bijis Rīgas Pilsētas teātra orķestra čellu grupas koncertmeistars, Rīgas stīgu kvarteta čellists. Koncertos uzstājies arī kā solists, t. sk. kopā ar Antonu Rubinšteinu un Klāru Šūmani vieskoncertu laikā. Pasniedzis čella spēli (Rudolph 1890: 78).

Mendelszona-Bartoldi trio (nav norādīts, kuru; partneri – vijolnieks Vellers un čellists Grosers), arī Antons Rubinšteins, kura autorkoncerts 1860. gada 4. aprīlī sākas ar viņa paša Trio *g moll* (partneri – kapelmeistars Karls Šūberts (*Carl Schuberth*) no Pēterburgas un koncertmeistars Vellers; vēlāk Rubinšteins ar citiem partneriem uzstājies Rīgā atkārtoti). No mazāk pazīstamiem vārdiem var atzīmēt Hugo Adelbertu Zeideli (*Hugo Adelbert Seidel*⁴⁷), kura sacerētais Trio viņa paša, Grosera un Vellera sniegunā izskanējis 1869. gada 23. martā.

Diemžēl ne viņu, ne arī vairuma citu trio dalībnieku spēles rezonansi toreizējo rīdzinieku vidē pilnībā atklāt nebūs iespējams. Lai gan *Theaterzettel* kolekcija glabā ziņas par pašiem koncertiem (tās lielākoties rodamas arī laikraksta *Rigasche Zeitung* sludinājumos), tomēr recenzijās šie notikumi atspoguļoti vien retos izņēmuma gadījumos – no apzinātajiem vairāk nekā 50 koncertiem recenzijas izpelnījušies vien divi, un tie bijuši nevis vietējā ansambļa, bet tobrīd Eiropā slavena trio vieskoncerti. Šajā ansablī spēlējuši pazīstami Berlīnes mūziķi: pianists un komponists Karls Alberts Lešhorns (*Carl Albert Loeschhorn*, arī *Loschhorn*, 1819–1905) un brāļi Ādolfs (*Adolf*, 1813–1887) un Jūliuss (*Julius*, 1817–1892) Štālknehti (*Stahlknecht*). Sākot no 1846. gada, trijotne uzstājusies Rietumeiropā, bet 1853. gadā – Krievijā (Fifield 2001: 64–65); šis koncerttūres ietvaros ansambļa skanējumu divos koncertos bijusi iespēja novērtēt arī Rīgas publikai. Pirmais no tiem noritējis 2. februārī Melngalvju nama zālē, un recenzija publicēta *Rigasche Zeitung* 3. februāra numurā. Mūzikas kritiķis, kura personība slēpjas aiz iniciāļiem C. A.⁴⁸, uzsver, cik svarīgi, ka programmā iekļauts Haidna Trio *Es dur*⁴⁹; pēc viņa vārdiem, daudzi klausītāji un arī mūziķi tolaik varēja pat nezināt, ka šis žanrs komponista daiļradē vispār pārstāvēts⁵⁰. Vai tas nozīmētu, ka Haidna trio Rīgā pirmoreiz skanēja tikai

⁴⁷ Zeidelis (1827–1890) bijis vācu komponists, diriģents, pianists, 1867.–1869. gadā Rīgas Pilsētas teātra kapelmeistars un kora *Rigaer Liedertafel* vadītājs. Sk. par viņu: Koch, Klaus-Peter (2015). *Deutsche Musiker in Lettland einschließlich dem südlichen Livland. Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa* 15: 225.

[https://www.gko.uni-](https://www.gko.uni-leipzig.de/fileadmin/user_upload/musikwissenschaft/pdf_allgemein/arbeitsgemeinschaft/Heft15/Heft_15_Koch2Lettland.pdf)

[leipzig.de/fileadmin/user_upload/musikwissenschaft/pdf_allgemein/arbeitsgemeinschaft/Heft15/Heft_15_Koch2Lettland.pdf](https://www.gko.uni-leipzig.de/fileadmin/user_upload/musikwissenschaft/pdf_allgemein/arbeitsgemeinschaft/Heft15/Heft_15_Koch2Lettland.pdf) (skatīts 2017. gada 1. oktobrī).

⁴⁸ Iespējams, ka šis kritiķis bijis Karls Gotlībs Alts (*Carl*, arī *Karl Gottlieb Alt*, 1807–1858) – prominents Rīgas ērģelnieks un publicists, no 1846 *Rigasche Zeitung* redaktors. Sk. par viņu: Koch, Klaus-Peter (2015). *Deutsche Musiker in Lettland einschließlich dem südlichen Livland. Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa* 15: 225.

[https://www.gko.uni-](https://www.gko.uni-leipzig.de/fileadmin/user_upload/musikwissenschaft/pdf_allgemein/arbeitsgemeinschaft/Heft15/Heft_15_Koch2Lettland.pdf)

[leipzig.de/fileadmin/user_upload/musikwissenschaft/pdf_allgemein/arbeitsgemeinschaft/Heft15/Heft_15_Koch2Lettland.pdf](https://www.gko.uni-leipzig.de/fileadmin/user_upload/musikwissenschaft/pdf_allgemein/arbeitsgemeinschaft/Heft15/Heft_15_Koch2Lettland.pdf) (skatīts 2017. gada 1. oktobrī).

⁴⁹ Komponista darbu klāstā ir seši trio šajā tonalitātē; nav zināms, kurš no tiem spēlēts.

⁵⁰ C. A. (1853). Die erste Trio-Soirée. *Rigasche Zeitung*. 3. Februar.

1853. gadā? Šis jautājums pagaidām paliek atklāts. C. A. rakstā ansambļa skanējums tiek raksturots kā ļoti vienots. Autors īpaši norāda, ka stīgu instrumentu un klavieru saliedēta kopspele prasa lielāku meistarību nekā četru stīgu instrumentu apvienojums.

Recenzija vēsta:

“[...] klavieru skaņas zem Lešhorna kunga rokām bija vienmēr maigas un plastiskas, tāpēc, kur vien tas nepieciešams, tās ar čellu un vijoli saplūda visciešākajā asinsradniecībā. Štālknehtu kungu stīgu instrumenti īsās, straujās figūrās tuvojās klavieru kodolīgajai spēlei. Skaņas nepārtrauktais plūdums, no vienas puses [stīgu instrumenti – *L. P.*], un acumirkļīgums [klavieres – *L. P.*], no otras, izpaudās abpusēji – tas bija veselums, kurā atsevišķas daļas tikai tāpēc parāda savu iezīmību, lai trāpīgāk atklātu ideju. [...] Visas pasāžu grūtības tika skaisti pārvarētas, patiesi pacilājoši, ar visapgarotāko izteiksmi, kas ir brīva no jebkura personiskā egoisma”⁵¹.

Programmas nākamais numurs bijis Bēthovena Pirmais trio *G dur* op. 1 nr. 2; tā skanējums atklājis vēl nedzirdētas šķautnes šajā publikai visai pazīstamajā opusā. Savukārt par vakara *naglu* kļuvis Šūberta Trio *Es dur* op. 100 – “šis saldi smaržojošais brīnumpuķu pilnais pušķis ar nopietnām tehniskām grūtībām. Tas ietvēra ne tikai nepārspējamu priekšnesuma akurātību, atsevišķas skaistas vietas [...], bet arī dabiski patiesu poēzijas dvesmu”⁵².

1853. gada 7. februārī *Rigasche Zeitung* slejās lasāma atsauksme par vācu mūziķu sniegto otro trio koncertu. Recenzijā atzīmēts, ka mākslinieki ļoti precīzi un rūpīgi atskaņojuši Mocarta Trio *G dur*⁵³.

“Visu triju interpretu it kā ar vienu roku spēlēts, tas savā cēlajā vienkāršībā un melodiskajā piemīlībā atstāja tik burvīgu, tik varenu un jaunu iespaidu, ka to nebūtu iedomājies neviens, kas agrāk to ir dzirdējis parastajā priekšnesuma manierē”⁵⁴.

Mākslinieki viegli pārvarējuši arī Mendelszona-Bartoldi (*c moll* op. 66) un Bēthovena (*D dur* op. 70) trio lielās tehniskās grūtības. Katra atskaņotāja individuālās izteiksmes virtuozitātes bagātība tikai papildinājusi daiļo kopskaņu, ko baudījuši šī koncerta klausītāji⁵⁵.

⁵¹ Sk. iepriekšējo vēri.

⁵² C. A. (1853). Die erste Trio-Soirée. *Rigasche Zeitung*. 3. Februar.

⁵³ Mocarta darbu vidū ir divi trio šajā tonalitātē.

⁵⁴ C. A. (1853). Die zweite Trio-Soirée. *Rigasche Zeitung*. 7. Februar.

⁵⁵ Sk. iepriekšējo vēri.

Šie arī bijuši vienīgie koncerti Rīgā, kuru programmā iekļauti tikai klavieru trio. Citos gadījumos trio skanējis jauktas programmas koncertos, turklāt interesanti, ka bieži šis žanrs uztverams kā savveida *uvertīra*.

Zīmīgi arī, ka trio cikls vēl netiek vērtēts kā vienots veselums: bieži koncerta daļībnieki atskaņo tikai vienu tā daļu vai arī sadala ciklu, radot savveida stilistisku un žanrisku *refrēnu* visam koncertam: trio pirmo daļu atskaņo programmas sākumā, otro un trešo – koncerta vidū⁵⁶.

Šāda atskaņotājprakse liecina, ka klavieru trio kā ciklisks skaņdarbs ar viengabalainu, mērķtiecīgi plānotu attīstības līkni tomēr netiek pienācīgi izprasts – šķiet, koncertdzīves organizatori šajā ziņā vēl aizkavējušies 18. gadsimta nogales mājas muzicēšanas tradīcijās, kurās dominēja svītas tipa cikli un vairākdaļu skaņdarba vienotībai netika pievērsta liela uzmanība. Tas gan attiecas ne tikai uz trio: ir gadījumi (tomēr daudz retāki), kad koncertā tiek atskaņota stīgu kvarteta vai simfonijas tikai viena daļa. Piemēram, 1853. gada 26. janvārī koncerts Melngalvju nama zālē sākas ar kāda Mocarta kvarteta pirmo daļu, un pārējās neseko.

Noslēgumā daži secinājumi. No vienas puses, klavieru trio žanrs 18. gadsimta beigās un 19. gadsimta gaitā rīdzinieku vidē vēl netiek pienācīgi novērtēts. To apliecina gan iepriekš minētās atskaņojuma īpatnības (biežā trio *saskaldīšana* atsevišķās daļās, atskaņojot tās dažādos koncerta brīžos), gan arī ļoti niecīgā rezonanse mūzikas kritikā. Jāatzīmē, ka recenzijas par operizrādēm (kā arī teātri vispār) un atsevišķu virtuozu koncertiem šī laika Rīgas presē parādās daudz biežāk.

No otras puses, klavieru trio žanram Latvijas atskaņotājmākslā jau no pašiem pirmsākumiem bijis savs uzticamu interpretu un klausītāju loks. Iespējams gan, ka tas bijis samērā šaurs, bet Rīgu arī nevar salīdzināt ar kādu no lielajām metropolēm – Parīzi, Berlīni, Londonu, kur rezonanse šim visnotaļ elitārajam žanram varēja veidoties jau citā mērogā. Kopumā redzam, ka klavieru trio atskaņotājmākslas pirmsākumi atspoguļo tālaika mūzikas dzīves tendences visā to daudzveidībā – gan mājas un amatiermuzicēšanas auglīgo ietekmi (īpaši 18. gadsimta beigās, bet arī vēlāk), gan samērā straujo šī žanra klasikas ienākšanu repertuārā: praktiski visu

⁵⁶ Viens no piemēriem ir koncerts Melngalvju nama zālē 1845. gada 1. septembrī, kur Karla Gotlība Reisigera (*Carl Gottlieb Reißiger*) Trio *d moll* pirmā daļa skanējusi visa koncerta ievadā, bet otrā un trešā, attiecīgi, koncerta otrās daļas sākumā.

vērtīgāko, kas klavieru trio jomā šajā laikā Eiropā radīts, rīdziniekiem arī bijusi iespēja noklausīties.

2.3. Pirmie trio ar latviešu mūziķu līdzdalību

Kā jau zināms, 19. gadsimta otrā puse Latvijā bijusi iezīmīga ar pirmās nacionālās atmodas kustību un strauju latviešu kultūras izaugsmi. Zinātniskajās publikācijās ir daudzpusīgi raksturoti šī laikmeta procesi literatūrā (piem., Hausmanis 1998: 111–180) un tēlotājmākslā (piem., Grosmane 1998: 116–153); savukārt plašākais pētījums, kas pretendē uz mūzikas dzīves apskatu visā tās daudzveidībā – Jēkaba Vītoliņa un Lijas Krasinskas *Latviešu mūzikas vēsture* (Vītoliņš, Krasinska 1972) – tapis pasen un, kā jau tolaik neizbēgami, padomju ideoloģijas zīmē. Dažādu procesu kopainā tas kamerģmūzikas norises īpaši neizceļ un iezīmē tikai garāmeĶot, īsās izkĶiedētās piezīmēs. Arī turpmāk pētnieki latviešu kamerģmūzikas pirmsākumiem pievērsušies vien epizodiski; tomēr Inese Œune, aplūkojot pirmo latviešu vijolnieku iesaisti kamerģnsambļos, pavisam īsi skar arī klavieru trio jomu (Œune 2011: 143–146).

Latviešu kamerģmūzikas pirmsākumu nepilnīgā izpēte, domājams, daļēji skaidrojama ar to, ka šī koncertdzīves joma gluži objektīvu iemeslu dēļ nacionālās atmodas laikmetā neguva, piemēram, dziesmu svētku kustībai līdzīgu popularitāti un vienmēr atradās citu, vērienīgāku mūzikas norišu ēnā. Un tomēr – kamerģmūzikai jau kopš 19. gadsimta beidzamās trešdaļas bija sava nozīme latviešu kultūrģvidē, savs mūziķu un uzticamo klausģtāju loks. Tāpēc rodas jautāĶjums: vai un kā tajā izpaudās pirmās nacionālās atmodas atbalsis un, ja izpaudās, kā tās iespaidoja vienu no šīs jomas būtiskākajiem atzariem – klavieru trio?

Nodaļas gaitā tiks meklēta izsmeļoša atbilde uz minēto jautāĶjumu. Šajā nolūkā nodalģti vairāki laikposmi, kas raksturo klavieru trio pakāpenisko ienākšanu latviešu mūzikas dzģvē:

- 19. gadsimta 60.–90. gadi. Kamerģmūzikas asni latviešu kultūrģvidē – augsne klavieru trio spēles tradģciju attģstģbai,
- 20. gadsimta sākums. Ludviga Bētiņa trio⁵⁷ darbģba kā pirmā kulmināģcija latviešu klavieru trio atskaņotāĶmākslas vēsturē,

⁵⁷ Ja klavieru trio ansambĶim nav dots īpašs nosaukums, tad šeit un turpmāk, atbilstoši ierastajai praksei, tas īsi apzģmēts pianista vārdā. Tāpat darģts, ja trio nosaukums norāda uz institģciju, kuras paspārnē darbojušies vairāki ansambļi ar līdzģgu nosaukumu (piem., filharmonijas trio). Ansambļu

- 1. pasaules kara priekšvakars un kara laiks. Jaunas tendences koncertdzīvē un to ietekme uz klavieru trio atskaņotājmākslu.

2.3.1. 19. gadsimta 60.–90. gadi. Kamermūzikas asni latviešu kultūrvīdē – augsne klavieru trio spēles tradīciju attīstībai

Par regulāras latviešu koncertdzīves pirmsākumu uzskatāma 19. gadsimta 60. gadu nogale. Tieši tolaik, pēc mūzikas vēsturnieku sniegtajām ziņām (Vītolinš, Krasinska 1972: 168), sarīkots pirmais latviešu mākslinieku vokāli instrumentālais laicīgais koncerts (9.05.1868.), kas atspoguļots Rīgas presē. Jo īpaši bieži šādi pasākumi kļūst pēc 1868. gada 10. novembra, kad dibināta Rīgas Latviešu biedrība (turpmāk RLB) – pirmās nacionālās atmodas zīmē radusies organizācija, kas pulcē ap sevi inteliģenci un ir galvenais nacionālās kultūras balsts.

Preses materiāli liecina, ka pati koncertu ideja ir jaunums tālaika latviešu sabiedrībai. Zīmīga šai ziņā ir laikraksta *Latviešu Avīzes* publikācija 1870. gada 2. decembrī. Tās autors Kārlis Bertrams skaidro koncerta jēdzienu; viņš pauž savu un, iespējams, arī plašākā sabiedrības lokā izplatītu skatījumu, kas mūsdienās varētu šķīst paradoksāls. Rakstā lasāms:

“[...] kad dziedāšana viena pate bez kādas citas mūzikas top uzvesta, tad tas nav īsti koncerts saucams; bet citi to tomēr nosauc par dziedāšanas koncerti. [...] Līdz šim latvieši no tam vēl nekā nezināja, tikai beidzamā laikā tas pie viņiem sācis pamosties un tāpēc kā cerams uz priekšdienām vairāk izplauks, kad tiem īstus koncertus reiz uzvedīs”⁵⁸.

Tieši pašu koncertu novitātes dēļ 60.–90. gadu presē liela vērība veltīta procesam, ko varētu dēvēt par publikas muzikālu izglītošanu: jaunajos apstākļos tā ir objektīvi nepieciešama, jo daudz kas klausītājam ir vēl nepazīstams, līdz ar to arī neizprotams un pat garlaicīgs. Tāpēc arī “vairāk izglītotā publika”⁵⁹ regulāri tiek aicināta rādīt citiem priekšzīmi aktīvākā koncertu apmeklējumā. Nereti izskan arī mudinājumi koncertu organizatoriem pilnveidot savu darbu gan repertuāra, gan atskaņotājsastāvu izvēlē, turklāt galvenais arguments atkal ir rūpes par klausītāju: centieni panākt, lai koncerta apmeklējums nav vienreizējs notikums. Piemēram, vienā vakarā nevajag iekļaut divus Bēthovena opusus (30 un 40 minūtes garus), jo

nosaukumi, kuros minēts nevis pianists, bet cita personība (piem., *Vītola trio*, *Bulava trio*), rakstīti slīprakstā.

⁵⁸ Bertrams, Kārlis (1870) = C. H. Bertrams. Koncerts. *Latviešu Avīzes*. 2. decembris.

⁵⁹ Ārgalis, Ādams (1894) = Ad. Agls. II klasiskās mūzikas vakars. *Baltijas Vēstnesis*. 25. marts.

“klausītājiem tas ir par daudz”, uzskata Ādams Ārgalis (pseidonīms *Ad. Agls*) – viens no 19. gadsimta nogales aktīvākajiem mūzikas kritiķiem⁶⁰.

Analizējot atsauksmes par 60.–90. gadu latviešu koncertiem, jāsecina, ka sākumperiodā tās drīzāk ir lakoniskas atskaites par to, cik kuplā skaitā publika šo pasākumu ir vai nav apmeklējusi un kas tajā atskaņots. Par mākslinieku sniegumu visbiežāk lasāmas vien dažas īsas piezīmes *patika* vai *vislabāk patika* līmenī (negatīvu atsauksmju tolaik ir maz, kas liecina, ka latvieši paši centās saudzēt savu vēl tikai dzimstošo mākslu). Šajos aprakstos gandrīz neparādās vērtējums, tādēļ tos grūti nosaukt par recenzijām. Tomēr tie ir neatsverams latviešu kameramūzikas sākumposma izpētes avots – lūk, ilustrācijai viens no pirmajiem šāda veida rakstiem:

“Svētdien tai 22 mercī deva Latviešu labdarības biedrība dziedāšanas koncerti. Dziedātas tika pavisam 11 dziesmas. Programma bij ļoti patīkami sastādīta, jo viņa bij raiba. Tur dziedāja Rīgas labdarības biedrības jaukts koris, Mielēna lēģerplača jaukts koris, tad abi kori kopā, dziedāja divi kundzenes solodziesmas un dziedāja trīs kungi solodziesmas. Dziedāšana gāja caur caurim labi, bet īpaši, kā likās, patika solodziesmas. Pēdīgi vēl viens biedris spēlēja uz klavierēm, ar lielu izveicību, kādu fantāziju. – Jānožēlo, ka šai reizē ne visai daudz klausītāju bija atnācis un labdarības biedrība par saviem pūliņiem un izdošanām tik maz ienākšanu būs panākuse”⁶¹.

Šis īsais rakstiņš (publicēts *Baltijas Vēstnesī* 1870. gada 26. martā) trāpīgi atklāj vairākas iezīmes, kas raksturo 19. gadsimta 60./70. gadu latviešu koncertdzīvi kopumā:

- koncerta kodols ir kora dziedājums. It īpaši izceļams Jūlija Purāta (1835–1897) vadītais Rīgas Latviešu labdarības biedrības koris (dib. 1868, sākotnējais nosaukums *Rīgas koris*), kura sniegums 19. gadsimta 60. gadu nogalē un 70. gados ir visai regulāra latviešu koncertdzīves sastāvdaļa⁶²;
- tomēr jau kopš paša sākuma organizatori centās līdzās kordziedājumam sniegt arī citu žanru mūziku, ko klausītāji novērtēja (jau citētajā rakstā – “Programma bij ļoti patīkami sastādīta, jo viņa bij raiba”). Arī te lielāka

⁶⁰ Sk. iepriekšējo vēri.

⁶¹ Koncerte (1870). *Baltijas Vēstnesis*. 26. marts.

⁶² Piemēram, arī 1869. gada 12. novembra *Baltijas Vēstneša* numurā anonīms recenzents izsaka īpašu pateicību Purātam, uzsverot: lai arī kora un solo dziedātāji, kuri piedalās koncertā, ir diletanti un tādēļ par viņu izpildījumu “neklājas nekādu spriedumu taisīt”, tomēr bargai kritikai tāpat neesot vietas, jo priekšnesumi Purāta kunga vadībā ir sagatavoti rūpīgi un gandrīz visi koncerta numuri jāatkārto otrreiz. Sk.: Koncerte (1869). *Baltijas Vēstnesis*. 12. novembris.

vieta gan atvēlēta vokālajai mūzikai (solodziesmām, kas klausītājiem, pēc kritiķa liecības, visvairāk patikušas), taču neiztrūkstoša vieta ik koncertā ierādīta arī instrumentālajai kamermūzikai, šajā gadījumā – klavieru fantāzijai;

- koncertu rīkotāju entuziasms jo augstāk vērtējams tāpēc, ka publikas atsaucība, kā lasām, nav bijusi liela; sekojošais izklāsts apliecinās, ka tas attiecas arī uz vairākiem vēlāk rīkotajiem Rīgas latviešu koncertiem;
- koncerta dalībnieku vidū dominē nevis profesionāli mākslinieki, bet vārdā nenosaukti amatieri (citētajā rakstā – “divi kundzenes”, “trīs kungi” un “viens biedris”).

Pēdējais apakšpunkts rosina iezīmēt otru faktoru, kas paralēli un reizēm arī neatkarīgi no RLB aktivitātēm stimulē kamermūzikas tradīciju attīstību: tā ir amatier- un mājas muzicēšana, kas šī laikmeta latviešiem – vismaz pilsētā un pārticīgākajos slāņos – vairs nav sveša. Daudzējādā ziņā tā veidojas, ietekmējoties no vācbaltu kultūras; šajā ziņā iezīmējas sasauce arī ar citām tendencēm, piemēram, vācu valodas kā ģimenes valodas izvēli turīgu latviešu (vai jauktā latviešu/vācu) vidē. Tieši šādā vidē uzauguši nākamie komponisti Alfrēds Kalniņš (plašāk sk.: Klotiņš 1979: 14–22) un Jāzeps Vītols. Pēdējais savās atmiņās veltījis nozīmīgu vietu agrā jaunībā gūtajai amatiermuzicēšanas pieredzei – kopspele ar draugiem un domubiedriem sniegusi brīnišķīgu iespēju “dziļi mietpilsoniskajā” Jelgavā iepazīties ar Karla Dittersdorfa, Jozefa Haidna, Volfganga Amadeja Mocarta, Ludviga van Bēthovena u. c. komponistu stīgu kvartetiem⁶³.

Svarīgi atzīmēt, ka Vītols savu māksliniecisko gaitu sākumposmā spēlējis ne tikai altu stīgu kvartetā, bet arī klavieru partiju trio sastāvā. Viņa jaunības atmiņās ietverta interesanta, ar humoru aprakstīta epizode par vērienīgi iecerēto, bet *izgāzušos* klavieru trio koncertturneju (1880), kas veikta kopā ar vienaudžiem Rūdolfu Vanahu un Nikolaju Alunānu⁶⁴. Pēdējā vārds šajā sakarā piesaista īpašu uzmanību, jo latviešu

⁶³ Pārstāsts pēc: Vītols, Jāzeps (1988). *Manas dzīves atmiņas*. Sast. un komentējis Oļģerts Grāvītis. Rīga: Liesma, 44.

⁶⁴ Visi trīs devušies koncertceļojumā pa vairākām Latvijas un Lietuvas pilsētām; programmā blakus Friderika Šopēna, Henrika Veņavska un Franča Šūberta kompozīcijām iekļauts arī Fēliksa Mendelszona-Bartoldi Trio *c moll* op. 66; kā interpreti minēti Vītols (klavieres), Vanahs (vijole) un personāžs ar īpaši skanīgu, publikas piesaistīšanai piemērotu vārdu – K. Buhenrode (čells). Jāatzīst gan, ka Vītols šo turneju nosaucis par dēku un priecājas, ka tā tikusi rīkota stingrā slepenībā un pēc tam “ar gudru prātu noklusēta”, jo neviens no turnejas koncertiem tā arī nenotika un, kā izrādās, arī čellista Buhenrodes tēls bijis izdomāts – čellu patiesībā vajadzējis spēlēt Alunānam. Sk.: Vītols, Jāzeps (1988). *Manas dzīves atmiņas*. Sast. un komentējis Oļģerts Grāvītis. Rīga: Liesma, 49.

mūzikas vēsturē Alunāns iegājis kā pirmā klavieru trio autors. Diemžēl šis skaņdarbs nav saglabājies, un nav arī izdevies uziet presē jēlkādus materiālus par tā atskaņojumu. Ir vienīgi Straumes Jāņa liecība, kas rosina domāt, ka vairākus gadus pēc komponista nāves, ap 1926. gadu, Trio vēl bijis pieejams: “Muzikālās aprindās cirkulē arī kāds instrumentāls sacerējums “trio” par latv. tautas dziesmām; sava retuma dēļ ievērojams un glīti izstrādāts darbs”⁶⁵. Katrā ziņā ir pamats pieņēmumam, ka šīs kompozīcijas tapšanā auglīga ietekme bijusi jaunībā koptajai mājas muzicēšanai – nodarbei, kurai Alunāns labprāt pievērsies Jelgavā, Jāzepa Vītola un citu domubiedru lokā.

No vienas puses, mājas un amatiermuzicēšana, no otras – pirmās nacionālās atmodas kustība un ar to saistītā straujā kultūras dzīves attīstība: tie bija galvenie faktori, kas ietekmēja arī latviešu kameramūzikas tradīciju veidošanos un pamazām gatavoja augsni klavieru trio ienākšanai latviešu koncertdzīvē. Tā datējama ar 1894. gadu. Tieši tad publikai sevi piesaka ansamblis, kura sastāvā muzicē latviešu vijolnieks **Jēkabs Ozols** (1863–1902), viņa dzīvesbiedre, franču cilmes pianiste **Berta Ozola-Gījo** (*Bertha Ohsol-Guyot*) un čellists **K. Kohs** (*K. Koch*)⁶⁶. Ansamblis debitē 1894. gada 9. februārī Rīgas Latviešu labdarības biedrības 25 gadu pastāvēšanas svētkos, atskaņojot Fēliksa Mendelszona-Bartoldi Klavieru trio *d moll* op. 49; taču par šo raibas programmas pasākumu plašākas recenzijas presē neatrodam, vien informatīvus ziņojumus. Toties mazliet vēlāk Ozols nesen (1888) dibinātās RLB Mūzikas komisijas paspārnē uzsāk triju koncertu ciklu – t. s. klasiskās mūzikas vakarus. Dalībnieku vidū ir vairāki solodziedātāji, Rīgas Latviešu Dziedāšanas biedrības koris, kā arī jau iepriekš minētais klavieru trio ansamblis.

Repertuārā iekļauta tikai 19. gadsimta mūzika, un šī iemesla dēļ mūziķi pat izpelnās recenzenta Oskara Šepska pārmetumu: “Kādēļ Mūzikas komisija šos vakarus gan nosauc par “klasiskās mūzikas” vakariem? Pirmā vakarā bija programmā tikai viena pate maza dziesmiņa no klasiska komponista. Arī aizvakar tikai sonāte un [Bēthovena] trio bija klasiska, visa cita no romantiķiem, izņemot Čaikovski”⁶⁷. Protams, Čaikovska nošķīrums no romantiķiem neatbilst mūsdienu priekšstatiem par

⁶⁵ Straume, Jānis (1926). Nikolajs Alunāns. *Mūzikas Nedēļa* 4: 76.

⁶⁶ Diemžēl sīkākas ziņas par šo mūziķi pagaidām nav izdevies atrast.

⁶⁷ Šepskis, Oskars (1894). II Klasiskās mūzikas vakars. *Dienas Lapa*. 26. marts.

šo komponistu. Taču jāatceras, ka Čaikovskis bija miris tikai pirms dažiem mēnešiem (1893. gada 6. novembrī) un acīmredzot Šepska uztverē pārstāvēja laikmetīgo, tagadnes mākslu, kamēr romantisms viņu izpratnē saistījās jau ar dziļāku pagātņi.

Pirmais ansambļa koncerts notiek 1894. gada 16. februārī RLB nama zālē. Blakus kora, klavieru un vokālajiem darbiem tovakar izskan Čaikovska *Trio diža mākslinieka piemiņai a moll op. 50*. Oskars Šepskis atzīst, ka priekšnesumi izdevās “it labi, tikai mazā skaitā ieradusies publika nezināja iesākumā, kā izturēties pret neparasto mūziku, kura prasa no klausītāja daudz saprašanas”⁶⁸. Otrais koncerts tiek sarīkots 1894. gada 24. martā, un tajā spēlēto Bēthovena trio *Es dur op. 1 nr. 1* recenzents uzskata par vienu no spilgtākajām vakara virsotnēm: “Vislabāki izdevās trio, spēlēts no Ozol-Gijo kdzes, Ozola un Koha kgiem un solo dziesma soprānam”⁶⁹. Taču koncerta rīkotāji izpelnās kritiku par pārlietu nopietnu, latviešu publikas uztverei nepiemērotu programmu: “Pie tādiem koncertiem būtu jāvēlās, ka nespēlētu vienā vakarā sonāti un trio no Bēthovena. Publika, kura lielākā skaitā bija ieradusies, vēl caur tādu nopietnu mūziku pa daudz nogurdināta un zaudē uz tālākiem tā nosauktiem klasiskās mūzikas koncertiem interesi”⁷⁰. Ka tā tiešām ir, to apliecina arī cita recenzenta, Ādama Ārgaļa, atsauksme par pēdējo no trim klasiskās mūzikas vakariem, kas izskan 1894. gada 27. aprīlī (līdzās citiem darbiem spēlēts Kamila Sensānsa Trio *F dur op. 18*). Šis raksts ietver savveida socioloģiskas pārdomas:

“Koncerti, kuros Haidna Pasaules radīšana tika uzvesta, bija gan labi apmeklēti⁷¹, turpretim visi trīs klasiskās mūzikas vakari bija īsti maz klausītāju sapulcinājuši. Kad jautājām, kāds iemesls šādai vājai apmeklēšanai, tad dabūjām dzirdēt daž nedažādus iemeslus: vieni saka, ka ieejas maksa par augstu; otri, ka šie vakari par ātru viens pēc otra sekojuši; trešie, ka programmās vajadzētu vairāk dažādības, kā arī vairāk izdarītāju spēkus pievilkt; citi nav mierā, ka visos šos vakaros nav ne vienas solo dziesmas pa latviski dziedātas, un daži, ka vēl Latviešiem nav diezgan publikas, kas šādu nopietnu mūziku prot cienīt. Kā rādās, tad pēdējais iemesls gan būs tas svarīgākais, jo ne vien starp Latviešiem ir maz šādas mūzikas cienītāju, bet arī pie citām tautām, kuras gan skaita ziņā, gan pārticībā un izglītībā Latviešus pārspēj”⁷².

⁶⁸ Šepskis, Oskars (1894). I Klasiskās mūzikas vakaru [...]. *Dienas Lapa*. 17. februāris.

⁶⁹ Šepskis, Oskars (1894). II Klasiskās mūzikas vakars. *Dienas Lapa*. 26. marts.

⁷⁰ Sk. iepriekšējo vēri.

⁷¹ 1894. gada 6. janvāra koncertā izskan Haidna oratorija *Pasaules radīšana*, ko iestudējis RLB kapelmeistars Jēkabs Ozols. Atsauksmes presē liecina, ka koncerts guvis lielu publikas atsaucību un atšķirībā no orķestra *raibā* snieguma demonstrējis iepriekš vēl nedzirdētu kora un solistu atskaņojuma kvalitāti. Sk.: Šepskis, Oskars (1894). Haidna oratorija “Pasaules radīšana” Rīgas Latviešu biedrībā. *Dienas Lapa*. 7.–8. janvāris.

⁷² Ārgālis, Ādams (1894) = Ad. Agls. III klasiskās mūzikas vakars. *Baltijas Vēstnesis*. 29. aprīlis.

neraugoties uz entuziasmu un apdāvinātību, tas negatīvi ietekmēja viņu sasniegumus (atcerēsimies paša Vītola likteni Leopolda Auera stīgu kvarteta klasē⁷⁹):

“Ozols bija raksturīgs tolaiku provinces upurs. Tikai ar 16 gadiem vijoli rokās tvēris viņš (neveikla pasniedzēja gatavots) apm. 21 g. vecs vēl iešmauca konservatorijas vijoles klasē. Bet drīzi viņam bija jāpārlicinās kā jau sacietējušās dzīslas vairs nepadevās nekādam lai cik ciešai gribai. [...] Ieteicu viņam kandidēt uz Rīgas Latv. teātra atbrīvojošos kapelmeistara vietu: šeit viņa vadībā ātri uzplauka sevišķi Rīg. Dziedāšanas biedrība, viņa aizrautība aizrāva kori, sildīja klausītājus”⁸⁰.

Pēc trim *klasiskās mūzikas vakariem* ziņas par šo ansambli presē vairs nav atrodamas. Iespējams, darbības pārtraukšanu stimulē arī Ozola pievēršanās diriģenta karjerai, kurā viņš gūst krietni lielāku atsaucību nekā kameramūziķis: 1895. gada IV dziesmu svētkos Rīgas dziedāšanas biedrības vīru un jauktais koris viņa vadībā izcīna dziesmu kara pirmās godalgas. Savu tiesu laika prasa arī darbošanās Rīgas Latviešu teātra kapelmeistara amatā (jau no 1891).

Rezumējot Ozola dibinātā trio darbības apskatu, jāsecina: kaut arī šī ansambļa koncerti nav bijuši kupli apmeklēti, patiesiem kameramūzikas interesentiem tie spēja sniegt vērtīgus iespaidus. Pozitīvi jāvērtē fakts, ka mūziķi pievērsās ne vien klasikai, bet arī samērā nesen tapušiem skaņdarbiem: piemēram, Čaikovska *Trio diža mākslinieka piemiņai* op. 50 sacerēts 1882. gadā, tātad divpadsmit gadus pirms *klasiskās mūzikas vakariem*. Tādējādi, lai arī Ozola dibinātā trio darbība bijusi īslaicīgam zibsnim līdzīga, savas neilgās pastāvēšanas laikā ansamblis ienesis svaigas vēsmas vietējā koncertdzīvē.

2.3.2. 20. gadsimta sākums. Ludviga Bētiņa trio darbība kā pirmā kulminācija latviešu klavieru trio atskaņotājmākslas vēsturē

20. gadsimta pirmajā desmitgadē Rīgas latviešu mūzikas vide, salīdzinot ar kameramūzikas pirmsākumu periodu, ir mainījies. Nozīmīgi augusi koncertrecenziju kultūra latviešu presē – atsauksmes par koncertiem kļuvušas krietni izvērstākas,

⁷⁹ Apzinoties nepilnības savā alta spēlē, Vītols sevi paškritiski dēvējis par “bračista vāju kopiju”. Sk. grāmatu: Vītols, Jāzeps (1988). *Manas dzīves atmiņas*. Sast. un komentējis Oļģerts Grāvītis. Rīga: Liesma, 44. Savās atmiņās komponists ar skumju humoru atceras, kā 1880. gadā Auers izmetis viņu no stīgu kvarteta klases, tā netieši norādot uz viņa altista karjeras bezperspektivitāti; tomēr Auers bijis labvēlīgs pret Vītola komponista darbību un vēlāk piedalījies arī viņa Stīgu kvarteta atskaņojumā (sk. turpat, 62, 63).

⁸⁰ Vītols, Jāzeps (1947). *Atmiņas. Zelta zvaigzne* (glabājas Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijā, Vītola piemiņas istabā).

iezīmīgas ar tēlainu literāro valodu⁸¹ un izsmeļošu faktoloģisko materiālu, bet, pats galvenais, ietver arī analītisko sadaļu. Līdzās nacionālās atmodas idejām sevi arvien biežāk piesaka arī citas, kas tiecas aktualizēt ne tik daudz latvisko savdabību, cik iekļaušanos modernās Eiropas procesos. Piemēram, 19./20. gadsimta mijā ļoti populāras bija dekadences idejas – par to lomu latviešu literatūrā plašāk raksta Maija Burima (Burima 2011: 35). Un šajā kontekstā interesanti, ka dekadences jēdziens vairākkārt parādās arī gadsimta sākuma mūzikas kritikā – tā Pāvils Gruzna piemin *dekadansa stilu* saiknē ar jaunu stīgu instrumentu būves paņēmienu⁸². Savukārt Emīls Dārziņš dekadences jēdzienu attiecina tieši uz klavieru trio jomu – rakstot par Bēthovena trio *D dur* op. 70 nr. 1 *Largo* daļu Bētiņa trio⁸³ sniegumā, kritiķis secina: viņš nezinot nevienu citu skaņdarbu, kur Bēthovens parādītos tik dekadentisks, šī daļa, viņaprāt, atgādina *Danse macabre* un Edgaru Po⁸⁴. Tas liecina, ka Rīgas latviešu kultūrvidē cenšas neatpalikt no aktuālajām tendencēm Eiropā. Līdzīgi kā iepriekš, joprojām presē parādās raksti, kas izglīto koncertapmeklētājus, un zīmīgi, ka tagad tie skar ne vien žanus, kas orientēti uz plašāku atskaņotāju un klausītāju loku (opera, simfoniskā mūzika), bet arī kameramūziku – tiek skaidrots kameramūzikas jēdziens, tās vēsture un attīstības posmi, kā arī analizēti iemesli publikas vāļajai interesei par kamerkoncertiem⁸⁵.

Arī 19./20. gadsimta mijā latviešu mākslinieki kameramūzikai nododas galvenokārt koncertos ar jauktu programmu. Īpaši šai ziņā jāizceļ RLB Mūzikas komisijas rīkotie ikgadējie *rudens koncerti* (1891–1913). Tie arvien ietver gan kordziedājumu, gan solo un ansambļu priekšnesumus, turklāt, atšķirībā no *klasiskās mūzikas vakariem*, bagātīgā klāstā iepazīstina ar jaunāko latviešu mūziku. Šāda repertuāra izvēle, iespējams, arī noteikusi klausītāju lielo atsaucību – to atspoguļo, piemēram, kāda *Dienas Lapas* recenzija (1900):

“Pēdējā vietīņa izpārdota, liels gaisa un sajūsmības karstums zālē – mūsu teicamākie mūzikas mākslinieki uz skatuves paaugstinājuma: tās ir parādības, kas pēdējos gados augusta mēnesī atjaunojas ar tādu

⁸¹ Zīmīgi, ka šajā periodā mūzikas kritikā intensīvi darbojas ne vien komponisti (Emīls Dārziņš, Jānis Zālītis u. c.), bet arī rakstnieki (Pāvils Gruzna u. c.).

⁸² Gruzna, Pāvils (1907). Ķeizariškās mūzikas biedrības Rīgas nodaļas ceturtais kameramūzikas vakars. *Balss*. 19. marts.

⁸³ Šeit un turpmāk, apzīmējot trio sastāvu saīsināti, tas, atbilstoši pieņemtajai praksei, saukts pianista vārdā. Izņēmumi ir gadījumi, kad trio nosaukts kādas citas personas, nevis pianista vārdā (piem., *Bulava trio*; *Vītola trio*; u. tml.); šādos gadījumos trio nosaukums minēts slīprakstā.

⁸⁴ Dārziņš, Emīls (1907). Profesora Ludviga Bētiņa, V. Nedelas un O. Fogelmaņa koncerts. *Dzimentenes Vēstnesis*. 12. decembris.

⁸⁵ Sk., piemēram: *Māksla un mākslinieki* (1906). *Mūzikas Druva* 3: 40–42.

noteiktību, ka viņus vai kalendārī varētu iezīmēt kā iepriekšsludinājumu”⁸⁶.

Rudens koncertu dalībnieku vidū ir arī vēlāk slavenie Bētiņa trio mūziķi – pianists **Ludvigs Bētiņš** (1856–1930, debija *rudens koncertā* 23.08.1892.) un čellists **Oto Fogelmanis** (1876–1926, debija, attiecīgi, 23.08.1898.). Trio sastāvā viņi sāk spēlēt 1906. gadā, un līdzās abiem latviešu māksliniekiem šajā ansamblī iesaistās čehu vijolnieks **Vaclavs Nedela** (*Vaclav Nedela*, 1878–?). Gan Bētiņš, gan Fogelmanis beiguši Pēterburgas konservatoriju (Bētiņš – Teodora Lešeticka klavieru klasi un Luija Homiliusa ērģelklasi 1879, Fogelmanis – Aleksandra Veržbiloviča čella klasi 1903). Tādējādi viņu darbība atspoguļo 19. gadsimta nogalei un 20. gadsimta sākumam raksturīgu tendenci – akadēmiski izglītotu latviešu atskaņotājmākslinieku arvien intensīvāku iekļaušanos koncertdzīvē. Jāpiebilst, ka Bētiņš sasniedzis augstu statusu arī Krievijas mūzikas vidē – viņš ir Maskavas konservatorijas profesors (1898–1900, 1908–1913). Tas neapšaubāmi apliecina viņa māksliniecisko izcilību un liek ticēt, ka arī latviešu laikabiedru paustie cildinājumi – piemēram, Bētiņš “uzskatāms par vienu no vislabākiem pianistiem ne vien Baltijā, bet arī varbūt visā Krievijā”⁸⁷ – nav pārspīlēti. Pusgadsimtu vēlāk komponists un muzikologs Longīns Apkalns Bētiņa simtgadei veltītā rakstā sniedz šādu vispārinājumu:

“Jurjāns bija pirmais lielais skaņradis, kas pacēlās no latviešu tautas vidus. Bētiņš bija pirmais interprets, kas aizsniedza līmeni, ko mēro ar klavierspēles mākslas starptautiskajām mērauklām”⁸⁸.

Arī trešais ansambļa dalībnieks Nedela ir augstākās raudzes mākslinieks – savulaik Prāgas konservatorijā viņš mācījies pie tādiem Eiropā pazīstamiem vijolniekiem kā Antonīns Bennevics (*Antonin Bennewitz*) un Otakars Ševčiks (*Otakar Ševčík*) un pirms ierašanās Rīgā bijis lielu opereteātru (Belgradas un Prāgas) orķestru koncertmeistars. Jau šie fakti vien rosina domāt, ka izveidots tiešām eiropiska līmeņa ansamblis.

Triju mūziķu debijas koncerts izskan Jelgavā 1906. gada 19. februārī, un tā programmā iekļauti Vīnes klasiķu darbi – gan solonumuri, gan divi trio (Jozefa

⁸⁶ Latviešu biedrības Mūzikas komisijas koncerts (1900). *Dienas Lapa*. 21. augusts.

⁸⁷ Mj. (1907). Profesora Ludviga Bētiņa, V. Nedelas un O. Fogelmaņa koncerts. *Latvija*. 13. decembris.

⁸⁸ Apkalns, Longīns (1956). Mūsu pirmo Kamermūziķi pieminot. *Latvija*. 13. oktobris.

Haidna Trio *C dur*⁸⁹ un Ludviga van Bēthovena Trio *D dur* op. 70 nr. 1 jeb *Garu trio*). Recenzents Bindu Atis (īstajā vārdā Atis Kauliņš) atzīst: “[..] lai šādus gabalus ar sekmēm uzvestu, nepietiek vien būt labiem solistiem, bet vajadzīga arī ievērojama kopspēles rutīna.” Par tās esamību klausītāji varējuši pārliecināties, tikai apmeklējums koncertam diemžēl bijis viduvējs⁹⁰. Otro reizi Jelgavas publikai ir iespēja dzirdēt šo mūziķu sastāvu 18. aprīlī, un nu jau pavisam atšķirīgas, vēlīni romantiskas ievirzes programmā. Ansamblis atskaņo Nedelas tautieša, čehu cilmes Krievijas komponista Eduarda Napravņika Trio *g moll* op. 24 un Antona Rubinšteina Trio *B dur* op. 52. Publikas joprojām nav daudz, taču šoreiz žurnālā *Mūzikas Druva* publicētā recenzija liecina, ka spēle raisījusi klausītājos neparasti spēcīgu emocionālo saviņņojumu, kādu instrumentālās kameramūzikas koncertos nemaz tik bieži nenākas vērot. Pat “dažas asariņas noritēja”⁹¹ – tā anonīms kritiķis raksta par Rubinšteina Trio otro daļu, gaiši melanoliskā atmiņu noskaņā ieturētu un melodiski bagātu mūziku. Interesanti, ka ļoti atzinīgu vērtējumu izpelnījies arī mūsdienās maz atskaņotais Napravņika darbs, un acīmredzot arī šeit liela loma bijusi interpretācijai. Laikraksta *Latvija* mūzikas kritiķis dalās iespaidos:

“Īsti moderns bija Napravņika G-moll trio. Šis gabals, pilns spēka, straujuma un virtuoziņātes, kas no izpildītājiem prasa apbrīnojamu tehniku un mūzikas sajūtu; mākslinieki to nesa priekšā ar tādu smalkumu, kādu reti atrod, un tamdēļ aizrāva klausītājus sev līdzī”⁹².

Savukārt, pēc *Mūzikas Druvas* anonīmā recenzenta vārdiem, abi skaņdarbi publikai tā iepatikušies, ka “katra numura beigās viņas sajūsmība negribēja ne rīmties”⁹³.

1906. gada 19. martā trio debitē Rīgā, kur Pilsētas ģimnāzijas zālē tā sniegumā dzirdami jau iepriekš spēlētie Bēthovena un Napravņika opusi. Bet jo īpaši nozīmīga ir ansambļa uzstāšanās ar šo pašu programmu RLB nama zālē 1907. gada 11. decembrī: šis ir viens no retajiem RLB paspārnē rīkotajiem koncertiem, kurā izskan tikai instrumentālā kameramūzika. Emīla Dārziņa atsauksme vēsta, ka ansambļa priekšnesums bijis krietns un arī publika uz šo koncertu sapulcējusies kuplā

⁸⁹ Skaņdarba opuss nav norādīts; Haidna kompozīciju sarakstā ir četri klavieru trio *C dur*.

⁹⁰ Kauliņš, Atis (1906) = B[indu] A[tis]. Koncerti. *Mūzikas Druva* 3: 46.

⁹¹ II Kamermūzikas vakars (1906). *Mūzikas Druva* 4: 62.

⁹² Fr. D. (1906). Kamermūzika. *Latvija*. 21. marts.

⁹³ II Kamermūzikas vakars (1906). *Mūzikas Druva* 4: 62.

skaitā gan zālē, gan galerijā⁹⁴; uz iepriekšējo koncertu fona tas ir visai pārsteidzošs fakts.

Ansambļa dalībnieku kopspēlei, kā arī katra mākslinieka solosniegumam recenzijās vēltas izsmeļošas atsauksmes. Pēc koncerta RLB nama zālē Dārziņš trio mūziķus raksturo šādi:

“Bētiņš (klavieres) rekomendēja sevi it īpaši kā Bēthovena interpretu; Nedelas (vijole) temperamenta pilnais priekšnesums varēja vislabāk parādīties iekš Napravņika trio, kamēr Fogelmanis (čello) ar savu nosvērto, stila pilno priekšnesumu turējās viscaur vienādā augstumā. Bet bija vietas, kurās pareizais samērs stipruma ziņā starp atsevišķiem instrumentiem – tika traucēts. Tā, piem., Bētiņa klavieru partija bija šad un tad par stipru”⁹⁵.

Liecības par Bētiņu kā pirmām kārtām spilgtu Bēthovena mūzikas atskaņotāju sastopam arī citos avotos – jau krietni vēlāk, 1930. gadā, atskatoties uz pianista mūžu, Jānis Zālītis atzīst, ka Bēthovens Bētiņam bijis “īpaši dievināts”, tādēļ starp abiem Ludvigiem pat vilktas zināmas paralēles, jo “ir arī viņu mūziķu dzīvē daudz kopēja”⁹⁶. Bēthovena interpretācijām ļoti piemērots bija Bētiņa spēles kuplais un krāšņais tonis, ko pianista simtgadei veltītajā rakstā, balstoties uz laikabiedru atmiņām, izcēlis Longīns Apkalns⁹⁷.

Vijolnieka Nedelas raksturojumā recenzenti atzīmē viņa slāvisko temperamentu, kas arī visspilgtāk izpaudies slāvu mūzikas atskaņojumos – gan Napravņika Trio interpretācijā⁹⁸, gan arī vēlāk, jau citā sastāvā (Bētiņa vietā pianiste Alma Dzērve) spēlējot Antona Arenska Trio *d moll* op. 32, kur mākslinieks pat bijis “gandrīz par daudz” savā elementā⁹⁹. Pēdējā replika ļauj noprast, ka, līdzīgi Bētiņam, Nedelas kvēlā emocionalitāte un toņa pilnskanība reizēm varēja aizēnot trio pārējo

⁹⁴ Dārziņš, Emīls (1907). Profesora Ludviga Bētiņa, V. Nedelas un O. Fogelmaņa koncerts. *Dzimtenes Vēstnesis*. 12. decembris.

⁹⁵ Sk. iepriekšējo vēri.

⁹⁶ Zālītis, Jānis (1930). Pēc darba un slavas dienām slimības gultā. *Brīvā Zeme*. 26. maijs.

⁹⁷ Apkalns, Longīns (1956). Mūsu pirmo Kamermūziķi pieminot. *Latvija*. 13. oktobris.

⁹⁸ Dārziņš, Emīls (1907). Profesora Ludviga Bētiņa, V. Nedelas un O. Fogelmaņa koncerts. *Dzimtenes Vēstnesis*. 12. decembris.

⁹⁹ Zālītis, Persijs (1908). Koncerts. *Latvija*. 28. februāris. Interesanti atzīmēt, ka šīs recenzijas autors Persijs Zālītis (*Zilīts*) bijis amatvijoļnieks, kurš, iespējams, arī pats koncertējis klavieru trio sastāvā. Uz šādu pieņēmumu rosina *Baltijas Vēstneša* sniegtā informācija 1904. gada 14. februārī, rakstā *Rīgas Latviešu Labdarības biedrība*; tā vēsta par kādu 27. februāra pasākumu, kurā uzstājušies Erna Frēmane (klavieres), Persijs Zālītis (vijole) un A. Zīle (čells); tiesa, nav pateikts, vai viņi visi trīs spēlējuši kopā.

dalībnieku sniegumu. Tomēr citās atsauksmēs vijolnieks tiek raksturots arī kā smalkjūtīgs mūziķis ar skaistu toni¹⁰⁰.

Fogelmanis, kā noprotams, šajā trio pildījis *atsvara* lomu, mēģinot rast ekspresijas balansu ansablī, kad abu kolēģu emociju bangojums jau sasniedzis kritisko līmeni. Dārziņš atzīst, ka RLB nama koncertā “Fogelmanis savu partiju [...] izpildīja pārāk atturīgi, lai gan citādi viņš parādīja acīm redzamu saprašanu kameramūzikas stilā”¹⁰¹. Taču citu recenzentu skatījumā šī atturība atstājusi visnotaļ pozitīvu iespaidu – Bindu Atis (Atis Kauliņš) slavējis čellista spēju noturēt līdzsvaru starp abiem saviem domubiedriem, demonstrējot patīkamu toni, “labo garšu un daiļo sajūtu”¹⁰². Mūziķa portretu savdabīgi izgaismo Leontīnas Blektes rakstītais – sākotnēji tuvu draugu lokā, bet vēlāk jau arī plašākā sabiedrībā Fogelmanis ticis dēvēts par “mazo vīru ar lielo vijoli un viņu visur sagaidīja un pavadīja jūsmīga piekrišana”¹⁰³.

Acīmredzot Bētiņa trio izdevās tas, kas savulaik nebija pa spēkam Ozola ansambļa dalībniekiem – ieinteresēt par instrumentālo kameramūziku plašas klausītāju aprindas. To apliecina ne vien jau aplūkotais 1907. gada 11. decembra koncerts, bet arī pēc pāris mēnešiem, 1908. gada 26. februārī, notikušais koncerts nedaudz mainītā sastāvā – abiem studziniekiem bija pievienojusies pianiste, Maskavas konservatorijas absolvente Alma Dzērve (1879–1923), un ansamblis atskaņoja Arenska Trio *d moll* op. 32. Tas bija pirmais jaundibinātās Latviešu Mūzikas biedrības koncerts, un atsauksmes vēsta, ka zāle bijusi teju izpārdota – “publika priekšnesumu saņēma ar siltu piekrišanu”¹⁰⁴. Šis apstāklis jo vairāk ievērības cienīgs tāpēc, ka instrumentālā kameramūzika tālaika latviešu klausītāju apziņā gandrīz nekad neguva kormūzikai līdzīgu rezonansi, līdz ar to jāsecina – diez vai šāda atsaucība būtu bijusi, ja ansamblis jau iepriekšējos koncertos nebūtu pamazām iekarojis auditorijas uzticību. Tās atblāzma nebija zudusi pat tad, kad pats Bētiņš (domājams, pedagoģiskās aizņemtības dēļ – 1908 viņš pēc ilgāka pārtraukuma atgriezās Maskavas konservatorijā) trio vairs nevarēja piedalīties.

¹⁰⁰ Mj. (1907). Profesora Ludviga Bētiņa, V. Nedelas un O. Fogelmaņa koncerts. *Latvija*. 13. decembris.

¹⁰¹ Dārziņš, Emīls (1907). Profesora Ludviga Bētiņa, V. Nedelas un O. Fogelmaņa koncerts. *Dzimtenes Vēstnesis*. 12. decembris.

¹⁰² Kauliņš, Atis (1906) = B[indu] A[tis]. Koncerti. *Mūzikas Druva* 3: 46–48.

¹⁰³ Blekte, Leontīna (1926). Ata Fogelmaņa piemiņai. *Mūzikas Nedēļa* 28/29: 429–432.

¹⁰⁴ Zilīts, Persijs (1908). Koncerts. *Latvija*. 28. februāris.

Kopumā redzam, ka ansambļa loma vietējā koncertdzīvē īslaicīgās darbības periodā piedzīvojusi krešendoveida izaugsmi un – diemžēl aprāvusies tieši kulminācijas brīdī. Kupli apmeklētie koncerti 1907. gada 11. decembrī un (mainītā sastāvā, ar Almu Dzērvi) 1908. gada 26. februārī bija pēdējie; 1910. gadā Rīgu atstāja arī Vaclavs Nedela.

Bētiņa trio spēles tradīcijas atbalsojās Latvijas mūzikas dzīvē arī nākamajās desmitgadēs. Vistiešāk tās turpināja čellists Oto Fogelmanis, kas laikā līdz 1. pasaules karam un arī tā sākumposmā presē daudzkārt minēts kā dažādu klavieru trio dalībnieks. Savukārt Bētiņa privātskolniece Lilija Kalniņa-Ozoliņa 20. gados un 30. gadu sākumā (1923–1934) kļuva par tālaika ievērojamākā Latvijas klavieru trio pianisti.

2.3.3. 1. pasaules kara priekšvakars un kara laiks. Jaunas tendences mūzikas dzīvē un to ietekme uz trio atskaņotājmākslu

Trio ar latviešu mākslinieku līdzdalību, kas mūzikas dzīvē iekļāvušies jau pēc Bētiņa trio izjukšanas, tikai retumis piedalījušies speciāli latviešu publikai rīkotos koncertos¹⁰⁵. Te izpaužas viena no īpatnībām, kas raksturo Rīgas koncertdzīvi jau kopš 20. gadsimta sākuma: latviešu kameramūziķi arvien intensīvāk tiecas iekarot atzinību galvaspilsētas auditorijā kopumā, nevis tikai savu tautiešu vidē. Šādu pavērsienu stimulē arī krietnā konservatorijas izglītības bāze; tieši no tās izriet pārlicība par savu konkurētspēju, kas iepriekšējo paaudžu latviešu atskaņotājmāksliniekiem vēl nebija tik izteikta. Interesanta šajā kontekstā ir laikrakstā *Balss* (1907) lasāmā polemika starp rakstnieku un mūzikas kritiķi Pāvilu Gruznu un Oto Fogelmani. Atbildot uz Gruznas pausto nožēlu, ka viņš Ķeizariskās Mūzikas biedrības kameramūzikas koncertā nav ievērojis klausītāju vidū latviešu mūziķus, Fogelmanis norāda: latviešu interpreti bieži piedaloties cittautiešu sabiedrības koncertos, savukārt latviešu koncertos gan reti nākoties redzēt cittautu klausītājus, kā arī saņemt pagodinājumu no pašu tautības kritiķiem; tas rosina retorisku jautājumu, vai tiešām latviešu atskaņotāji nav līdzvērtīgas uzmanības vērti¹⁰⁶. Šī polemika trāpīgi

¹⁰⁵ Par izņēmumiem var uzskatīt atturības biedrības *Ziemeļblāzma* pasākumus, kas noritēja galvenokārt latviešu vidē. Piemēram, 1909. gada 26. jūnijā kamerkoncertā trio sastāvā uzstājušies pianiste Ludmila Gomane-Dombrovska, viņas dzīvesbiedrs, vijolnieks Augusts Dombrovskis un čellists Oto Fogelmanis.

¹⁰⁶ Fogelmanis, Oto (1907). Ķeizariskās Mūzikas biedr. kameramūzikas koncerta lietā. *Balss*. 23. marts.

atspoguļo latviešu mākslinieku centienus iekļauties Rīgas daudznacionālajā mūzikas vidē un arī – grūtības, kas ar to saistītas, senu aizspriedumu varu.

Ansambļi, kuros apvienojās dažādu tautību mūziķi, tomēr šajā laikā veidojās, un galvenais rosinošais faktors bija kopīgs pedagoģiskais darbs Rīgas mūzikas skolās: Pirmajā mūzikas institūtā, Skaņu mākslas skolā, Gižicka mūzikas skolā un Ķeizariskajā mūzikas skolā¹⁰⁷. Kamermūzikai šajās mācību iestādēs tika ierādīta liela vieta. Zīmīgas šajā ziņā ir Jāņa Mediņa – 20. gadsimta sākumā Pirmā mūzikas institūta audzēkņa – atmiņas:

“Testājiem Institutā, mācījos vienā laikā trīs instrumentus – vijoli, klavieres un čellu, jo tādi bija noteikumi. Mana klavieru skolotāja bija Anna Hide. Vijoles spēli mācīja Ambroziuss [...] Čella spēles skolotājs man bija brālis Jāzeps”¹⁰⁸.

Kā redzam, apgūti tieši tie instrumenti, kas veido klavieru trio kodolu. Jānim Mediņam no bērnības prātā palicis viņa brāļa Jāzepsa – savulaik institūta pastāvīgā nošu pārrakstītāja – ļoti skaistā rokrakstā pārrakstītais Fēliksa Mendelszona-Bartoldi Trio *d moll* op. 49¹⁰⁹, tātad, visticamāk, trio spēle apgūta arī mācību procesā. Iepazītās koncertprogrammas liecina, ka klavieru trio bijis kodols teju vai ikvienam kamermūzikas koncertam, ko 20. gadsimta sākumā rīkoja dažādās Rīgas mūzikas skolas. Interesanti, ka šādos vakaros trio skanēja pat krietni biežāk nekā stīgu kvartets; to varētu skaidrot tā, ka klavieres, vijole un čells bija arī apmācību procesā vispopulārākie instrumenti.

Klavieru trio žanrā pirmskara periodā darbojās daudzi mūziķi¹¹⁰, tomēr vairumā gadījumu viņu kopdarbība bija epizodiska, līdz ar to arī preses atsauksmes nav visai izsmeļošas. Tomēr izceļams arī kāds pastāvīgāks sastāvs, kas 1912. gadā izkristalizējies Rīgas Skaņu mākslas skolas paspārnē un koncertējis vismaz līdz 1915. gada februārim: pianiste **Vina Berlina** (*Wina Berlin*, 1880–1960), vijolnieks **Jēkabs (Jakobs) Gurvičs** (*Jakob Gurwitsch*, 1881–1943) un čellists **Oto Fogelmanis**. Ansambļa debija notikusi 1912. gada 7. maijā (atkārtots koncerts

¹⁰⁷ Diriģenta Emīla Zīgerta dibinātais Rīgas Pirmais mūzikas institūts sācis darbu 1864. gadā; 1877. gadā atklāta Rīgas Skaņu mākslas skola un 1885. gadā – Rīgas mūzikas skola jeb (kopš 1910) t. s. Gižicka skola. Nedaudz vēlāk, 1904. gadā, darbu sākusī arī Rīgas Ķeizariskā mūzikas skola (plašāk sk., piemēram: Žune 2011: 426).

¹⁰⁸ Mediņš, Jānis (1992). *Toņi un pustoņi*. Rīga: Liesma, 44.

¹⁰⁹ Turpat, 43.

¹¹⁰ Koncertsludinājumos pieminēti tādi sastāvi kā Lilija Gomane, Augusts Dombrovskis, Viktors Hercogs (*Viktor Herzog*); Teodors Lemba (*Theodor Lemba*), Jakovs Magaziners (*Jakov Magasiner / Яков Магазинер*) un Nikolajs Iljičs (*Nikolay Ilyich / Николай Ильич*); Berta Ozola-Gijo, Kuno Bankvics (*Kuno Bankwitz*) un Jāzeps (Josifs) Hiršovics (*Joseph Hirschowitz / Йосиф Хиршовиц*); u. c.

9. maijā) Skaņu mākslas skolas mācību gada noslēguma koncertā Jāņa ģildē; programmā bijis Čaikovska *Trio diža mākslinieka piemiņai* op. 50. Savukārt 11. decembrī ansamblis atskaņojis Brāmsa *Trio c moll* op. 101 un divas pēdējās daļas (*Adagio* un *Allegro*) no *Trio H dur* op. 8. Marija Gubene pēc šī koncerta atzinīgi izsakās par programmas izvēli, jo “Brāmsa nopietni apcerējošā, dziļdomīgā mūzika ļoti saderas ar kameramūzikas cēli stingro, inteligēnto stilu”¹¹¹.

Šis trio orientējies galvenokārt uz 19. gadsimta otrās puses un 20. gadsimta sākuma mūziku, turklāt līdzās jau pārbaudītām vērtībām (iepriekšminētais Čaikovska Trio, Rahmaņinova *Elēģiskais trio* nr. 1) ansambla sniegunā Rīgā izskanējuši divu laikmetīgo komponistu darbi: Daugavpilī dzimušā un vēlāk pasauleslavenā diriģenta Gžegoža Fitelberga *Trio* op. 10 (1901) un Paula Juona *Trio kapričo pēc Gestas Berlinga sāgas* op. 39 (1908). Saskaņā ar Marijas Gubenes vārdiem, publika uzņēmusi tos ar interesi un piekrišanu¹¹². Jāpiebilst, ka gan Fitelberga, gan Juona trio, pēc preses ziņām, Rīgā skanējuši jau iepriekš¹¹³. Juona darbs (1908) turklāt jāatzīmē neparastās žanriskās ievirzes dēļ – tas ir viens no nedaudzajiem trio pasaules mūzikā, kura pamatā ir programmatisks sižets. Iepazīstot nošu materiālu, pārliecināties, ka šī melodiski pievilcīgā kompozīcija apveltīta ar īpašu harmonisko kolorītu – plagālu septakordu, to vidū *Grīga septakorda* (lielā mažora septakorda) – biežu izmantojumu; acīmredzot autors vēlējies šādi piešķirt mūzikai ziemeļniecisku niansi, kas viņam arī izdevies. Senatnīgas diatonikas saliņas mijas ar mažorminora sistēmas krāsainību, taču viscaur saglabāta tonāla skaidrība. Kopumā Juona darbs, lai gan tapis 20. gadsimta sākumā, iekļaujas romantisma gultnē, kas Rīgas mūzikas dzīvē tolaik dominēja.

Raksturojot Berlinas trio, recenzents Jānis Zālītis īpaši izceļ pianisti: viņas sniegums Rahmaņinova *Elēģiskajā trio* nr. 1 liecinājis par “muzikālu inteligēnci, dzīvu temperamentu un nepieciešamo tehnisko izveicību”¹¹⁴. Arī gadu vēlāk recenzents pozitīvo viedokli nav mainījis un, aplūkojot šī paša skaņdarba interpretāciju 1915. gada 18. februāra koncertā, secina: “[..] no ansambļa sastāva

¹¹¹ Gubene, Marija (1912). Otro kameramūzikas koncertu [..]. *Dzimtenes Vēstnesis*. 12. decembris.

¹¹² Gubene, Marija (1913). J. Blūma Skaņu mākslas skolas skolotāju kameramūzikas koncerts. *Dzimtenes Vēstnesis*. 27. aprīlis

¹¹³ Fitelberga Trio Rīgas pirmatskaņojuma laiku nav izdevies noskaidrot. Savukārt Juona darbs pirmoreiz izskanējis Ķeizariskās Krievu Mūzikas biedrības II kameramūzikas koncertā 1913. gada 5. martā. To spēlējusi pianiste Berta Ozola-Gižo (Jēkaba Ozola atraitne), vijolnieks, Rīgas Vācu teātra koncertmeistars Kuno Bankvics (*Bankwitz*, 1860–1932) un čellists Jāzeps (Josifs) Hiršovics (1883–1941).

¹¹⁴ Zālītis, Jānis (1914). Kameramūzikas vakars. *Dzimtenes Vēstnesis*. 20. decembris.

pirmā kārtā jāmin Vina Berlin. Viņas priekšnesums arvien možs, bet it sevišķi pievilcīgs žirgtā tempā”¹¹⁵. Kā jau iepriekš atzīmēts, Bētiņa ansablī Fogelmanis bija visatturīgākais, un ar šo atziņu netieši sasauca Zālīša vārdi par čellista toni arī Berlinas ansablī – tas esot maigi dziedošs, bet neliels, tāpēc bieži tiekot noslāpēts¹¹⁶. Pilnskanības, plašuma, pēc kritiķu domām, pietrūcis Gurviča vijoļspēlei, kurā “būtu vēlams viscaur vairāk ekspresijas. Tagad tā gan smalkjūtīga, bet sīka”¹¹⁷, arī – “Viņam pasīks un patievs tonis”¹¹⁸.

Kopumā varam secināt: šis ansamblis, lai gan visumā atzinīgi vērtēts, nav raisījis mūzikas kritikā un droši vien arī publikā tādu sajūsmu kā savulaik Bētiņa trio. Iespējams, aktīvā pedagogiskā darbība, kas stimulēja pašu Berlinas trio rašanos, vienlaikus bija arī šķērslis kopspēles filigrānam slīpējumam – tam vienkārši pietrūka laika.

1. pasaules kara sākumposmā Rīgā kādu laiku vēl turpinās visai intensīva koncertdzīve. Tomēr būtiskas izmaiņas tajā ienes kara uzjundītais patriotisma vilnis. Tas izpaužas daudzajos koncertos, kuru ienākumi tiek ziedoti karā iesaukto un viņu piederīgo atbalstam. Jau viens no pirmajiem šādiem pasākumiem, nepilnus divus mēnešus pēc kara sākuma izskanējušais RLB Mūzikas komisijas koncerts 23. septembrī, pēc Jāņa Zālīša vārdiem, “bija vērsis jo plašu latviešu sabiedrības ievēribu”¹¹⁹. Zālīša atsauksmē parādās arī kāda nianse, kas kara gadu kontekstā ir jo raksturīga – māksliniekam (pianistam Arvīdam Daugulim) pārņemta *nepareiza* repertuāra izvēle:

“Visu lielo pusi no viņa izpildītiem gabaliem ieņēma taisni vācu un ungāru komponistu darbi (Lista, Šūberta, Šūmaņa). [...] Daugulla kungs labi darītu, ja arī savu citādi pieklājīgo klavieru repertuāru kaut cik būtu piemērojis laika gara prasībām. Ir taču Šopēns, Grīgs, Raḥmaņinovs, Skrjabinš, Glazunovs, Ļadovs u. c. Acumirkļi tie mums būtu tuvāki, it kā vajadzīgāki nekā naidīgo vācu-ungāru-prūšu ģenerāciju priekšstāvji. Protams, tikai pagaidām”¹²⁰.

Patiesi – spēcīga reakcija pret ģermānismu kļūst par vienu no šī perioda kultūras dzīves raksturiezīmēm. Arī klavieru trio jomā krievu mūzikas dominante

¹¹⁵ Zālītis, Jānis (1915). Sergeja Raḥmaņinova kompozīciju vakars. *Līdums*. 20. februāris.

¹¹⁶ Sk. iepriekšējo vēri.

¹¹⁷ Zālītis, Jānis (1915). Kamermūzikas vakars. *Līdums*. 13. februāris.

¹¹⁸ K. (1915). VI kamermūzikas vakars. *Dzimtenes Vēstnesis*. 13. februāris.

¹¹⁹ Zālītis, Jānis (1914). Rīgas Latv. biedrības Mūzikas komisijas koncerts. *Dzimtenes Vēstnesis*. 23. septembris.

¹²⁰ Sk. iepriekšējo vēri.

Rezumējot izpēti, kas veltīta 19. gadsimta nogalei un 20. gadsimta sākumam – periodam, kad radās pirmie klavieru trio ar latviešu mākslinieku līdzdalību, varam secināt:

- salīdzinot ar *Theaterzettel* kolekcijā fiksēto 18. gadsimta beigu un 19. gadsimta Rīgas vācu koncertdzīvi, tagad priekšplānā izvirzās citas prioritātes, kas atspoguļo citu laikmetu un daļēji arī citu kultūrvidi. Interesanti, ka koncertprogrammās tikai retumis atrodam Haidna trio (Mocarta vārds pagaidām apzinātajās programmās vispār neparādās); maz atskaņoti arī Mendelszona-Bartoldi trio, kas 19. gadsimta Rīgas vācu auditorijai, spriežot pēc koncertu statistikas, bijuši sevišķi mīļi. Vācijas/Austrijas mūziku, kas *Theaterzettel* kolekcijās bija pārstāvēta visdaudzveidīgāk, tagad reprezentē lielākoties Bēthovens (viņa mūzika skan ļoti bieži) un reizēm arī Brāmss. Acīmredzot gan ansambļu dalībniekus, gan publiku un mūzikas kritiku saistījusi abu šo komponistu tiece uz vērienīgām, dziļām un bieži daudznozīmīgām koncepcijām (atcerēsimies, cik atzinīgi Emīls Dārziņš novērtēja Bēthovena “dekadentismu”, ko saklausīja viņa Trio *D dur* op. 70 nr. 1 jeb t. s. *Garu trio*¹²⁹). Dominējošo vietu repertuārā pārliecinoši ieņem ne vairs Vācijas/Austrijas, bet Krievijas skaņražu mūzika – to vidū gan vēl mūsdienās daudz spēlēti (Čaikovska, Rahmaņinova, daļēji Arenska, Antona Rubinšteina) opusi, gan samērā reti atskaņoti (Napravņika, Juona) darbi. Taču vismaz pa kādam autoram pārstāv arī citas nacionālās kultūras – franču (Sensānss), poļu (Fitelbergs), čehu (daļēji Napravņiks), zviedru (daļēji Juons, izraugoties Selmas Lāgerlēvas *Gestas Berlinga sāgas* sižetu kā programmatisko pamatu) u. tml.; tādējādi Rīgas kameramūziķi apliecina meklētprieku un dzīvu interesi gan par svaigu, mazspēlētu, gan ģeogrāfiski daudzveidīgu trio repertuāru;
- sākot jau ar Ozola dibināto trio, redzam, ka šajā atskaņotājmākslas jomā ļoti organiski raisās latviešu un cittautu interpretu sadarbība. Līdz ar to trio žanrs latviešu profesionālās mūzikas attīstībā jau no pirmsākumiem ieņem principiāli citu vietu nekā, piemēram, kora māksla – gan dominējošā

¹²⁹ Dārziņš, Emīls (1907). Profesora Ludviga Bētiņa, V. Nedelas un O. Fogelmaņa koncerts. *Dzimtenes Vēstnesis*. 12. decembris.

repertuāra, gan atskaņotājsastāva ziņā tas aicināts ne tik daudz paust nacionālās pašapziņas idejas, cik rosināt izpratni par mūzikas multikulturālo sūtību. Protams, spilgtākie sasniegumi šajā sfērā – pirmām kārtām Bētiņa trio darbība – varēja stimulēt arī nacionālā lepnuma jūtas latviešu mūzikas mīļotāju vidē.

2.4. Klavieru trio atskaņotājmāksla Latvijas Republikā (1918–1940)

Latvijas valsts izveidošanās (1918) iezīmēja pavērsienu visās mūzikas dzīves jomās. Viena no būtiskākajām tā izpausmēm: bijušā Rīgas Pilsētas (Vācu) teātra un privāto mūzikas skolu vietā priekšplānā izvirzījās jauni mūzikas dzīves centri – divas Latvijas valsts subsidētas un jebkurai kultūrtautai būtiskas institūcijas. Viena no tām bija nacionālais opereteātris¹³⁰, kura paspārnē jau kopš 1918. gada nogales noritēja ne vien operizrādes, bet arī intensīva simfoniskās un kameramūzikas¹³¹ dzīve. Savukārt par otru centru kļuva nacionālā mūzikas augstskola – 1919. gada beigās dibinātā Latvijas konservatorija.

Pētot šī laikmeta koncertprogrammas, redzam, ka tajās krietni biežāk nekā jebkad agrāk minēti latviešu tautības komponisti, solisti un kameramūziķi, tomēr nevar apgalvot, ka viņi pilnībā izstumtu no Rīgas mūzikas dzīves tajā agrāk dominējošos cittautiešus. Jo īpaši instrumentālās kameramūzikas sfērā vērojams, ka latviešu mākslinieki nereti iesaistījušies ansambļos kopā ar cittautu mūziķiem, kuru bijis daudz gan Nacionālās operas orķestrī, gan arī konservatorijas mācībspēku vidū.

Kādu laiku kameramūzikas vakari regulāri tika rīkoti gan opereteātrī, gan (kopš 1919) konservatorijas paspārnē. Tomēr ilgstošākā periodā opereteātrim šāda spēku sadale acīmredzot kļuva apgrūtināša, un pēc 1921. gada 27. februāra tā darbība regulāru kamerkoncertu organizēšanā apsīka. Tieši konservatorija turpmāk, līdz pat 20. gadsimta 40. gadu sākumam, bijis galvenais kameramūzikas dzīves centrs; tās paspārnē atskaņoti pirmie trio žanra jaundarbi, kas saglabājušies līdz mūsdienām (Jāņa Mediņa, Jāņa Ķepīša, Paulas Līcītes sacerējumi), un savu darbību izvērsis augstas klases ansamblis – *Vītola trio*. Tas noticis 30. gados – laikposmā, kuru var

¹³⁰ Nosaukumi sākumperiodā bijuši mainīgi: Latvju opera (1918), Padomju Latvijas opera (1919. gada sākumā, boļševiku varas periodā), tad atkal Latvju opera un kopš 1919. gada nogales Latvijas Nacionālā opera.

¹³¹ Plašu informāciju par opereteātra rīkotajiem kamerkoncertiem sniedz Antras Jankavas (Bigačas) maģistra diplomreferāts *Latvju operas un Padomju Latvijas operas 1918./1919. gada sezonas kameramūzikas koncertu vēsture* (Jankava 2009).

uzskatīt par latviešu klavieru trio attīstības pirmo kulmināciju; taču, iekams pievēršamies šim periodam, izvērtēsim arī, kā veidojies ceļš līdz tam.

Neatkarīgās valsts pastāvēšanas sākumposmā Nacionālās operas un Latvijas konservatorijas koncertos lielākoties muzicēja stīgu kvarteti. Operas kvartetā tolaik spēlēja Alberts Bērziņš (pirmā vijole), Verners Taube (otrā vijole), Jānis Smiltiņš (alts) un Vladimirs Ciganovs (*Vladimir Cyganov / Владимир Цыганов*, čells). Savukārt konservatorijas kvartetā sākotnēji muzicēja, attiecīgi, Jānis Lazdiņš, Edmondo Lučīni (*Edmondo Luccini*), Augusts Jungs (*August Jung*) un Alfrēds Ozoliņš¹³². Šos kvartetus pieminu tāpēc, ka tieši uz to bāzes ik pa laikam izveidojās arī kāds klavieru trio; parasti gan tā darbība aprobežojās tikai ar vienu līdz trim koncertiem. Pianisti – sadarbības partneri – visbiežāk bija Pauls Šūberts, Ludmila Gomane-Dombrovska, Bonifācija Roge un Helēna Gubene-Zandere. Lūk, daži no programmās minētajiem sastāviem:

- Pauls Šūberts – Alberts Bērziņš – Alfrēds Ozoliņš (1920. gada 18. janvāris, 6. aprīlis),
- Ludmila Gomane-Dombrovska – Arvīds Norītis – Vladimirs Ciganovs (1920. gada 19. novembris, 17. decembris; 1921. gada 21. janvāris),
- Pauls Šūberts – Ādolfs Mecs – Vladimirs Ciganovs (1923. gada 16. marts).

Zīmīgu liecību par trio vietu kamerūzikas dzīvē sniedz Jūlija Sproģa apkopotā statistika. Tā publicēta 1920. gada laikraksta *Latvijas Kareivis* 74. numurā un attiecas uz 1919./1920. gada sezonu, taču atklāj dažādu žanru proporcijas, kas raksturīgas 20. gadu pirmajai pusei kopumā. Proti, abu kvartetu (Latvijas konservatorijas un LNO) rīkotajos koncertos izskanējuši 18 stīgu kvarteti, pieci klavieru trio, divi kvinteti ar pūšaminstrumentiem un viens klavieru kvartets¹³³.

Pētot koncertprogrammu veidošanas principus, redzams, ka ļoti izplatīts bijis šāds modelis: malējie skaņdarbi ir stīgu kvarteti, bet kā vidējais (otrais) priekšnesums izskan klavieru trio – tādējādi tas kļūst par koncerta *smagumcentru*¹³⁴. Repertuāra

¹³² Kvarteta sastāvs ir pastāvīgi mainīgs: no 1920. gada novembra pirmais vijolnieks ir Arvīds Norītis, no 1921. gada novembra – V. Zamiko (*V. Zamyko / В. Замыко*), no 1922. gada novembra – Ādolfs Mecs (*Adolph Metz*); otro vijolnieku Edmondo Lučīni no 1920. gada novembra nomaina Aleksandrs Arnītis (pilnā uzvārdā Arnis-Arnītis), epizodiski arī Eduards Vīnerts. Altists Augusts Jungs savas pozīcijas gan saglabā nemainīgas, bet šī kvarteta čellisti ir Alfrēds Ozoliņš un Vladimirs Ciganovs.

¹³³ Sproģis, Jūlijs (1920). Pēdējie kamerūzikas vakari. *Latvijas Kareivis*. 20. maijs.

¹³⁴ Piemēram, 1921. gada 18. martā 5. kamerūzikas vakarā izskan Fēliksa Mendelszona-Bartoldi Stīgu kvartets op. 44 nr. 2, Roberta Šūmaņa Trio op. 63 un pēc starpbrīža – Kloda Debisī Stīgu kvartets op. 10.

izvēles ziņā interpreti bijuši samērā konservatīvi – nav tiekušies meklēt jaunus, mazdzirdētus skaņdarbus un galvenokārt pievērsušies pārbaudītām pagātnes vērtībām, proti, klasiku un romantiķu mūzikai. Programmās sastopam gan Johanna Brāmsa (*H dur* op. 8) un Franča Šūberta (*B dur* op. 99), gan arī Pētera Čaikovska (*a moll* op. 50) un Antona Arenska (*d moll* op. 32) trio. Tomēr visbiežāk skanējuši Ludviga van Bēthovena trio¹³⁵. Tendence aprobežoties galvenokārt ar žanra klasikas stūrakmeņiem Latvijas klavieru trio vidē dominējusi visā 20. gadu gaitā. Tikai vēlāk, 30. gados, to mainījis *Vītola trio*.

Tieši uz konservatorijas sīgu kvarteta bāzes 1923. gadā izveidojies Latvijas Republikā pirmais regulāri muzicējošais klavieru trio – jauniešu ansamblis, kura koncertdarbībai bijis lemts nepilnus vienpadsmit gadus ilgs mūžs, līdz pat pianistes traģiskajai nāvei 1934. gada 9. februārī. Šajā ansablī spēlējuši toreizējie divdesmitgadnieki – pianiste **Lilija Kalniņa** (vēlāk **Kalniņa-Ozoliņa**, 1903–1934), vijolnieks **Arvīds Norītis** (1902–1981) un viņu nedaudz vecākais kolēģis, čellists **Alfrēds Ozoliņš** (1895–1986)¹³⁶. 1923. gada 19. oktobrī šī trijotne Rīgas koncertdzīvē aizsākusi jaunu tradīciju – sonāšu un trio vakarus¹³⁷. Komponists un kritiķis Jēkabs Graubiņš (pseudonīms *Arnolds*), rakstot par viņu debiju, atzīst to par labāko koncertu 1923. gada rudens sezonā¹³⁸. Kā īpašu notikumu šī ansambļa rašanos izceļ arī Jānis Zālītis:

¹³⁵ Vispopulārākie to vidū bijuši trio *c moll* op. 1 nr. 3, *D dur* op. 70 nr. 1 un *B dur* op. 97.

¹³⁶ Pianiste Lilija Kalniņa-Ozoliņa klavierspēli apguvusi pie Ludviga Bētiņa. Strādājusi par koncertmeistari Rīgas radiofonā, uzstājusies gan solo, gan dažādu kameransambļu sastāvā. Viņai veltīti vairāki Jāņa Mediņa klavierdarbi – Septītā un Astotā daina, arī Balāde.

Vijolnieks Arvīds Norītis ir pirmais neatkarīgajā Latvijā akadēmiski izglītotais vijolnieks un arī pirmais Latvijas konservatorijas absolvents (beidzis Edmondo Lučīni vijoles klasi 1921). 1924. gadā viņš papildinājies Parīzē pie franču vijolnieka Lisjēna Kapē (*Lucien Capet*). Norītis bijis vairāku sīgu kvartetu un citu kameransambļu pirmais vijolnieks, Latvijas Nacionālās operas orķestra vijolnieks tās darbības sākumposmā, Rīgas radiofona jaundibinātā simfoniskā orķestra pirmais koncertmeistars, ievērojams solists un vijolspēles pedagogs Latvijas Republikā; šajā laikā aizsācis arī diriģenta darbību Latvijas Nacionālajā operā, vadot baleta izrādes. 2. pasaules kara beigu posmā atstājis dzimteni un mūža atlikušo daļu aizvadījis Zviedrijā, kur turpinājis aktīvu vijolnieka un pedagoga darbību.

Čellists Alfrēds Ozoliņš čella spēles pamatiemaņas ieguvis Rīgā pie Jāzepa Mediņa un Oto Fogelmaņa, 1916.–1917. gadā studējis Maskavas konservatorijā pie Alfrēda fon Glēna (*Alfred von Glenn*), 1920.–1923. gadā papildinājies Berlīnē pie Hugo Bekera (*Hugo Becker*) un Leipcīgā pie Jūliusa Klengēla (*Julius Klengel*). Kopš Latvijas konservatorijas dibināšanas Ozoliņš vadījis čella klasi un spēlējis konservatorijas sīgu kvartetā, no 1927. gada bijis Rīgas radiofona orķestra čellu grupas koncertmeistars, kā arī Latviešu mūziķu biedrības priekšsēdis. 1944. gadā devies trimdā uz Vāciju, bet 1949. gadā izceļojis uz ASV, kur 1951.–1955. gadā darbojies Sirakūzu Universitātē kā pasniedzējs, savukārt 1955.–1965. gadā spēlējis Bufalo simfoniskajā orķestrī. Miris Bufalo, ASV.

¹³⁷ Nosaukums *sonāšu un trio vakari* sastopams galvenokārt 1923. un 1924. gada koncertdzīves apskatos, vēlāk jau presē sniegtas atsauksmes vienkārši par trio vakariem. Sk., piemēram: Brēms, Maksis (1926). Sestais trio vakars. *Latvijas Kareivis*. 5. decembris.

¹³⁸ Graubiņš, Jēkabs (1923) = J. Arnolds. Sonātu un trio vakars. *Latvis*. 24. oktobris.

“Gandrīz visa mūsu interese līdz šim piekļāvās vai vienīgi vokālai mūzikai – dziedāšanai. Šie mākslinieki rāda nu arī citus ceļus – uz instrumentālo mūziku. Konservatorijas kvartets un viņi sekmīgi vairo izpratni kamermūzikā, rada instrumentālās mūzikas tradīcijas”¹³⁹.

Visi ansambļa dalībnieki guvuši plašu ievērību 20.–30. gadu Rīgas mūzikas dzīvē arī kā solisti. Trio atpazīstamību visvairāk veicināja pianiste Lilija Kalniņa-Ozoliņa – romantiska personība, kuras attēls, jo īpaši 30. gadu sākumā, nereti rotāja žurnālu¹⁴⁰ lappuses. Lasot tālaika presi, brīžam šķiet, ka šāda veida slava aizēnoja mākslinieces pianistisko veikumu; taču arī tas parasti izpelnījies kritikas cildinājumus. Jēkabs Graubiņš jau 1923. gadā norāda: “L. Kalniņa izgājusi priekšzīmīgu skolu pie klavieru lielmeistara L. Bētiņa, viņa jāatzīst par visapsološāko no mūsu jaunajiem pianistiem”¹⁴¹. Vairāki recenzenti, piemēram, Jūlijs Ziediņš¹⁴², Jānis Sudrabkalns¹⁴³, kā spilgtu Kalniņas-Ozoliņas spēles iezīmi min smalku ritma precizitāti. Pianistes īsā mūža noslēgumā Sudrabkalns sniedz arī plašāku viņas radošās darbības raksturojumu:

“Dzirkstoša tehnikiska virtuozitāte, sievišķīga grācija, dzidrs lirisms [...]. Viņas delikātums neļāva dažkārt izvīzīties tur, kur bieži droši uzstājās nevarīgi ļaudis”¹⁴⁴.

Vijolnieku Arvīdu Norīti trāpīgi raksturo Jānis Zālītis:

“[...] plašais, droši veidotais, vairāk cildeni vēsais nekā silti jūsmīgais tonis [...]. Norīša vijoles valoda neapbur, bet valdzina ar savu tīro un dzedro skaņu plūsmi. Ne viņa karsta reiba, bet avotu nektāra veldze”¹⁴⁵.

Zālīša pieminētais Norīša “cildeni vēsais” tonis piesaistījis arī citu vērtētāju uzmanību – kā atzīst Jēkabs Graubiņš, tas reizēm licis pārņemt viņam “vienaldzību, nepietiekošu dedzību, aizrautības trūkumu”¹⁴⁶.

Šajā pašā rakstā, aplūkojot pirmo trio un sonāšu vakaru, Graubiņš norāda:

“[...] Norīša temperaments aug. Vajadzības brīdī viņa locīnam rodas daudz spēka un spara. Tonis kļuvis plašāks, spēcīgāks, diemžēl gan arī asāks”¹⁴⁷.

¹³⁹ Zālītis, Jānis (1924). Sonātu un trio vakars. *Jaunākās Ziņas*. 15. oktobris.

¹⁴⁰ Piemēram, *Daile* – 1931. gada 1. aprīlis, 40. lpp.; *Atpūta* – 1933. gada 21. aprīlis, 15. lpp.

¹⁴¹ Graubiņš, Jēkabs (1923) = J. Arnolds. Sonātu un trio vakars. *Latvis*. 24. oktobris.

¹⁴² Ziediņš, Jūlijs (1923) = -nsch. Sonātu un trio vakars. *Latvijas Sargs*. 21. oktobris.

¹⁴³ Sudrabkalns, Jānis (1934). Lilijas Kalniņas-Ozoliņas piemiņai. *Sociāldemokrāts*. 11. februāris.

¹⁴⁴ Sk. iepriekšējo vēri.

¹⁴⁵ Zālītis, Jānis (1923). Sonātu un trio vakars. *Jaunākās Ziņas*. 20. oktobris.

¹⁴⁶ Graubiņš, Jēkabs (1923) = J. Arnolds. Sonātu un trio vakars. *Latvis*. 24. oktobris.

¹⁴⁷ Sk. iepriekšējo vēri.

Savukārt, vērtējot Otro sonāšu un trio vakaru 1924. gada 8. februārī (Roberta Šūmaņa Trio *g moll* op. 110), Jūlijs Ziediņš raksta:

“Norītis jau sen no kritikas un sabiedrības ir atzīts par spējīgāko un apdāvinātāko latviešu vijolnieku. Pārsteidzoši viņa kristāltīrā intonācija, sulīgais tonis, labā ritma sajūta”¹⁴⁸.

Visbeidzot, kā pieredzējušākā, iepriekš jau Nacionālās operas kamerģitaras vakaros muzicējušā trio dalībnieka, čellista Alfrēda Ozoliņa spēles raksturiezīmes Zālītis min “atturīgu eleganci un īstu mākslas nosvērtību. Viņa lociņa vilcieni slaidi, mierīgi un sevišķi labi atbilst kantilēnes prasībai”¹⁴⁹. Turpretī Jēkabs Graubiņš par Ozoliņa spēles stipro pusi atzīst dziļu lirismu un emocionalitāti, ļaujot noprast, ka tieši Ozoliņš piešķīris ansambļa sniegumam siltu emocionālo strāvojumu:

“[...] brīnišķs siltums dveš [...] no čella zem Ozoliņa glāstošā lociņa. [...] radniecīgākais, tuvākais (lirisms) atdarinās viņa spēlē ar lielāku pilnību nekā pārējais. Tas arī citādi nevar būt: šķietama vispusība bieži vien ir indiferentisma pazīme. [...] Bezbēdība, bravūra, kas prasa izpildījumu “con brio”, Ozoliņa stiprā puse nekad nebūs. Tas, zināms, nenozīmē, ka mākslinieks nebūtu arī šajā daļā parādījis savas lielās spējas”¹⁵⁰.

Ansambļa kopējo veidolu pēc debijas koncerta raksturojis Jānis Zālītis: viņa uztverē šī trio spēle saistās ar “dzīviem, gaišiem mākslas centieniem”, tā ir “pilna rīta rasas [...] dzidra dzestruma. Viņu saule vēl rīta cēlienā, mēreni silta, bet spoža”¹⁵¹.

Raksturojot trio repertuāru, vispirms vērts citēt Zālīša vārdus, ko viņš ansamblim devis *ceļamaizei* pēc debijas 1923. gadā ar Brāmsa Trio *H dur* op. 8: “Ir taču bez klasiķiem vēl tik daudz brīnišķas mūzikas, par kuru citur priecājas un jūsmo”¹⁵².

Arī kāds cits, anonīms autors – laikraksta *Latvijas Vēstnesis* recenzents – pēc pirmā koncerta jo īpaši mudina ansambli nodoties jaunu skaņdarbu meklējumiem, turklāt pauž visai kritisku skatu uz tālaika Rīgas mūzikas dzīvi:

“Un katrā ziņā koncertos nepieciešami dodams vārds jaunās mūzikas priekštāvjiem; koncertu dzīvē esam pusgadu-simtu nopakaļ vakarzemju kultūrai. [...] Būtu patīkami, ja jaunā ansambļa attīstība ietu tieši jaunās mūzikas kultivēšanā un popularizēšanā mūsumājās.

¹⁴⁸ Ziediņš, Jūlijs (1924). 2. sonātu un trio vakars. *Latvijas Sargs*. 10. februāris.

¹⁴⁹ Zālītis, Jānis (1923). Sonātu un trio vakars. *Jaunākās Ziņas*. 20. oktobris.

¹⁵⁰ Graubiņš, Jēkabs (1923) = J. Arnolds. Sonātu un trio vakars. *Latvis*. 24. oktobris.

¹⁵¹ Zālītis, Jānis (1923). Sonātu un trio vakars. *Jaunākās Ziņas*. 20. oktobris.

¹⁵² Sk. iepriekšējo vēri.

Klasiķiem mums pastāv ansamblis, kura mērķis vairāk seno tradīciju glabāšana¹⁵³: jauniem jaunus ceļus lauzt”¹⁵⁴.

Neraugoties uz šiem mudinājumiem, trio repertuārs lielākoties aprobežojies ar 19. gadsimta mūziku. Tomēr uzmanību piesaista kāda īpaša tendence, kas piešķir savdabību jauno mūziķu koncertprogrammām: līdzās vācu mūzikai (Bēthovena Trio *c moll* op. 1 nr. 3, jau pieminētie Brāmsa, Šūmaņa trio) otra prioritāte ansamblim bijusi franču skaņumāksla. Programmās iekļauts Sezāra Franka Trio *fis moll* op. 1 nr. 1 (1840; atskaņots 1924, 14. oktobrī) un arī Vensāna d’Endī Trio *B dur* op. 29 (1887; atskaņots 1924, 9. aprīlī¹⁵⁵). Iespējams, ka interesi par franču mūziku rosinājušas Norīša studijas Parīzē. Vienlaikus šeit izpaužas jauna tendence, kas, pēc vēsturnieku atziņas, raksturīga 20.–30. gadu Latvijas kultūrai kopumā – proti, agrāko orientāciju uz Vāciju un Krieviju jaundibinātājā Latvijas valstī (iespējams, arī, lai garīgi atbrīvotos no iepriekš tik stiprās abu lielvaru ietekmes) nomaina interese par franču kultūru, tiekšanās uz Parīzi kā uz *modernās* Eiropas centru. Par to raksta, piemēram, Benita Smilkčiņa (Smilkčiņa 1999: 24). Lai gan ansambļa spēle nav fiksēta skaņierakstos, gribētos paust pieņēmumu, ka arī tajā, iespējams, izpaudusies saikne ar franču mentalitāti: tā rosina domāt gan Kalniņas-Ozoliņas “grācija, dzidrs lirisms [...], apskaužams ritmiskums [...] delikātums”¹⁵⁶, gan Norīša “cildeni vēsais” tonis un Ozoliņa “atturīgā elegances”¹⁵⁷.

1924. gadā Norītis saņem Kultūras fonda stipendiju mācībām Parīzē. Pēc šīm studijām viņa ceļš periodiski ved gan atpakaļ uz Latviju, gan arī uz Austrāliju, Lietuvu, līdz tikai 1934. gadā viņš pavisam atgriežas Latvijā. Tas, protams, kaitē trio

¹⁵³ Tā kā cita regulāri koncertējoša klavieru trio tolaik Latvijā nebija, visticamāk, runa ir par Latvijas konservatorijas stīgu kvartetu.

¹⁵⁴ -ans (1923). Sonātu vakars. *Latvijas Vēstnesis*. 20. oktobris. Interesanti atzīmēt, ka vienlaikus presē sastopam arī pretējus viedokļus – tas liecina, ka modernismam Rīgas mūzikas aprindās tolaik bijuši gan kaismīgi aizstāvji, gan pretinieki. Raksturojot 1923. gada 19. oktobra sonāšu un trio vakara programmu, laikraksta *Latvijas Sargs* recenzents Jūlijs Ziediņš raksta: “Sezārs Franks, R. Štrauss un Brāmsa pieskaitāmi pie labākiem kamermūzikas radītājiem. Tikai jaunie mākslinieki jābrīdina no pārāk krasas novirzīšanās no klasiķiem uz modernistiem. Tas nu gan pagaidām vēl nav vērojams, bet viena, otra tendenc[e], mūziķu un apmeklētāju grupa uz to viņus skubināt skubina. [...] Protams, lai neiestātos zināms sastingums, jeb vienpusība, ar laiku varētu pasniegt vienu otru gabalu no tā saucamās “jaunās” mūzikas. Bet tieši nodoties viņas popularizēšanai un kultivēšanai, pagaidām pie mums varētu rasties visai nevēlamas sekas.” Sk.: Ziediņš, Jūlijs (1923) = -nsch. Sonātu un trio vakars. *Latvijas Sargs*. 21. oktobris.

¹⁵⁵ D’Endī skaņdarbs Rīgā pirmoreiz izskanējis jau iepriekš – 5. Operas kamermūzikas koncertā 1921. gada 27. februārī, Paula Šūberta, Alberta Bērziņa un Nikolaja Graudāna sniegumā. Viss šis koncerts bija pilnībā veltīts franču mūzikai – blakus d’Endī arī Žana Rožē-Dikasa (*Jean Roger-Ducasse*), Morisa Ravela un Kloda Debisī daiļradei. Sk.: Valle, Bernhards (1921). 5. Operas kamermūzikas koncerts. *Latvijas Sargs*. 1. marts.

¹⁵⁶ Sudrabkalns, Jānis (1934). Liliņas Kalniņas-Ozoliņas piemiņai. *Sociāldemokrāts*. 11. februāris.

¹⁵⁷ Zālītis, Jānis (1923). Sonātu un trio vakars. *Jaunākās Ziņas*. 20. oktobris.

uzstāšanos regularitātei, tomēr sadarbība pilnībā neapsīkst. Gan preses publikācijas, gan koncertprogrammas liecina, ka ansamblis pastāv līdz pat 1934. gadam, tomēr Noriša prombūtnes laikā atsevišķi trio dalībnieki iesaistās arī kopspēlē ar citiem tobrīd pazīstamiem Rīgas kameramūziķiem. Piemēram, Lilija Kalniņa-Ozoliņa un Alfrēds Ozoliņš kopā ar ebreju cilmes vijolnieku Ādolfu Mecu¹⁵⁸ 1932. gada kameramūzikas rītā atskaņojuši Pētera Čaikovska *Trio diža mākslinieka piemiņai a moll* op. 50¹⁵⁹ – šis arī ir vienīgais krievu klasikas paraugs ansambļa repertuārā.

Īpašu izcēlumu pelna vēl kāds sastāvs – **Pauls Šūberts**¹⁶⁰, **Ādolfs Mecs** un **Alfrēds Ozoliņš**. Lai arī šāds ansambļa variants izveidojies tikai uz vienu koncertu, tomēr tieši tas iegājis vēsturē, pirmoreiz iekļaujot savā repertuārā latviešu komponista klavieru trio – Jāņa Mediņa Pirmo trio, kas pirmatskaņots 1931. gada 20. aprīlī. Šis darbs sacerēts jau 1930. gadā un ir agrīnākais klavieru trio žanra paraugs latviešu mūzikā, kas saglabājies līdz mūsdienām. Pēc pirmatskaņojuma kritiķi jauno opusu raksturo kā improvizatoriskas ievirzes kompozīciju ar kuplu faktūru un temperamentīgu izstrādājumu¹⁶¹. Dažiem recenzentiem gan improvizatoriskums šķiet pārmērīgs: “Jāņa Mediņa jaunais trio no sausas noras¹⁶² ievada kuplā jaunlaiku dārzā. Tikai ātri tur nogurst viesis, dārzs ir juceklīgs, celiņi pinas, tinas – kurp viņi ved?,” retoriski taujā Jānis Sudrabkalns¹⁶³. Savukārt Volfgangs Dārziņš raksta:

“Šis neizsīkstoša zemesspēka pārpilnais darbs iecerēts drīzāk simfoniskā, kā kamerstilā. Kā savā muzikālā vielā, tā formas līnijās tas šķiet kā plašs dramatisks rakstura simfonijas fragments, un prasa no izpildītājiem lielu izteiksmes spēku, enerģiju”¹⁶⁴.

Komentējot šo atziņu, jāsecina, ka simfonisko iespaidu nosaka pirmām kārtām klavieru partijas piesātinātība – tajā nozīmīga loma ir akordu faktūrai, un izmantots arī zvanu efekts, kas piešķir īpašu, episki smagnēju svinīgumu (otrā daļa);

¹⁵⁸ Ādolfs Mecs (1888–1943) vijoļspēli apguvis Pēterburgas konservatorijā pie profesora Leopolda Auera, papildinājies pie beļģu vijolnieka un komponista Ežēna Izaī. 1922. gadā Mecs uzsācis pedagoģisku darbu Latvijas konservatorijā, vēlāk ieguvis profesora nosaukumu. Bieži koncertējis gan kā konservatorijas stīgu kvarteta pirmais vijolnieks, gan solo. 1943. gadā gājis bojā koncentrācijas nometnē Kaizerwaldē.

¹⁵⁹ Graubiņš, Jēkabs (1932). Kameramūzikas rīts. *Latvis*. 2. marts.

¹⁶⁰ Pauls Šūberts (1884–1945) bijis viens no populārākajiem un pieprasītākajiem pianistiem starpkaru Latvijā, solists un koncertmeistars. 1903.–1911. gadā viņš studējis Pēterburgas konservatorijā Annas Jesipovas klavieru klasē, ko beidzis ar lielo sudraba medaļu. No 1919. gada Šūberts bijis Latvijas konservatorijas klavieru klases vadītājs, 1926.–1934. gadā arī Latvijas konservatorijas prorektors.

¹⁶¹ Zālītis, Jānis (1931). Latvju kameramūzikas vakars. *Jaunākās Ziņas*. 21. aprīlis.

¹⁶² Ar “sausu noru” šajā gadījumā domāti pirms Mediņa trio izskanējušie Harija Ores Stīgu kvarteta un Stīgu trio pirmatskaņojumi, kuros, kritiķa ieskatā, nav bijis “ne vēsts no dziļākas izdomas, krāsām un dzīvības”. Sk.: Sudrabkalns, Jānis (1931). Notikumi mūzikas dzīvē. *Sociāldemokrāts*. 29. aprīlis.

¹⁶³ Sudrabkalns, Jānis (1931). Notikumi mūzikas dzīvē. *Sociāldemokrāts*. 29. aprīlis.

¹⁶⁴ Dārziņš, Volfgangs (1934). Sonātu un trio vakars konservatorijā. *Rīts*. 9. novembris.

“zemesspēka” iespaidu rada gan plašais, sīkākās uzbūves nesašķeļamais melodiskais elpojums, gan daudzviet dominējošā diatonika, arī liels mēreno/lēno tempu īpatsvars (daļu pamattempī ir *Moderato con moto* – *Adagio* – *Allegro moderato*). Stīgu instrumentu patstāvība izteikta maz: tie daudzviet piebalso klavierēm vai arī atskaņo plašas elpas kantilēnu (biežāk ritma unisonā, retāk ar polifonijas elementiem); arī uz virtuoziāti šo instrumentu partijās Mediņš nav tiecies.

Līdz 1934. gadam, kad ar nākamajiem trio sevi piesaka Paula Līcīte un Jānis Ķepītis, šis ir vienīgais trio žanra opuss latviešu mūzikā. Un tam, attiecīgi, arī ir sava, stabila vieta 30. gadu koncertprogrammās: Mediņa darbs izskan astoņos no aptuveni 30 koncertiem ar klavieru trio līdzdalību, kas notikuši 1931.–1940. gadā.

Pēc Liliņas Kalniņas-Ozoliņas nāves ansamblis vēl līdz 40. gadu sākumam (pēdējais zināmais koncerts datējams ar 1941. gada 13. septembri) turpina pastāvēt nedaudz mainītā veidolā: 1934. gadā līdzās Arvīdam Norītim un Alfrēdam Ozoliņam tā sastāvā iekļaujas Pauls Šūberts – pianists, kura vārds kopš Latvijas konservatorijas dibināšanas regulāri lasāms kamermūzikas koncertu programmās, tai skaitā dažādu trio sastāvā.

Domājams, ka līdz ar Šūberta iesaisti ansamblis saglabājis tam raksturīgo franciskas elegances niansi. Tā rosina spriest Knuta Lesiņa rakstūtais:

“Šūberta priekšnesumam piemīt savs īpatns, mazliet atturīgs, korektības un nobleses pilns stils. Ar pilnskanīgu dzidri sudrabainu piesitienu un vieglu tehniku apveltīts, viņš spēj piešķirt atskaņojamam darbam vizmainu ārēju spožumu, tanī pašā laikā iekšējo pārdzīvojumu ieliedēdams viegli, bet asi zīmētās formas līnijās”¹⁶⁵.

Šādā sastāvā trio koncertējis arī ārzemēs: Tallinā, Kauņā, Helsinkos un Kopenhāgenā.

1933. gadā publika iepazīst ansambli, kura artava trio žanra attīstībā Latvijā ir neatsverama. Tas ir prof. Jāzepa Vītola vārdā dēvētais trio jeb t. s. *Vītola trio* – pianists **Jānis Ķepītis** (1908–1989), vijolnieks **Voldemārs Rušēvics** (1907–1995) un čellists **Atis Teihmanis** (1907–1987). 1935. gadā Rušēvics ar zināmu humoru raksturo ansambļa dalībnieku kopīgās iezīmes:

¹⁶⁵ Lesiņš, Knuts (1939). *Problēmas un sejas latviešu mūzikā*. Rīga: A. Gulbis, 316–317.

“Visiem mums ir sievas – dziedātājas [..]. Visi esam vienādi, maza auguma. Dzimuši arī gandrīz vienā gadā. Interesanti bija mūsu iepazīšanās konservatorijas laikos, kad nodibinājām savu draudzību, un visi beidzām konservatoriju kā laureāti”¹⁶⁶.

Savā pirmajā koncertā 1933. gada 21. martā ansamblis sevi piesaka ar nosaukumu *Laureātu trio*: kā jau minēts, visi trīs tā dalībnieki nesen ar izcilību beiguši Latvijas konservatoriju¹⁶⁷. Pēc septiņiem mēnešiem jaunie mūziķi lūdza profesoram Vītola atļauju saukt trio viņa vārdā, kas viņiem netiek liegts. Pats Vītols šajā sakarā raksta:

“[...] ansamblis vēlas vēl vairāk pasvītrot savu piederību pie Latvijas nacionālās mākslas un šinī nolūkā griežies pie manis ar lūgumu piešķirt tam nosaukumu “Prof. J. Vītola trio”. No sirds priecājos par pagodinājumu, kas šinī aktā slēpts arī manai kā jauno mākslinieku līdzvadītāja personai. Ar prieku izpildu arī ansambļa otro lūgumu: to, ka “Prof. Vītola trio” pats ievadu muzikālā pasaulē un atklātībā. Savu pretveltījumu – trio klavierēm, vijolei un violončellam gan pagaidām vēl palieku parādā”¹⁶⁸.

Pirmais koncerts ar jauno nosaukumu *Prof. Vītola trio* notiek 1933. gada 23. novembrī.

Jau no paša sākuma ansambļa dalībnieki postulē, ka viņu “mērķis nav viens vai divi koncerti, nedz dzīšanās pēc sekas popularitātes, bet gadiem strādājot, sasniegt to līmeni, ko prasa no īsta ansambļa”¹⁶⁹. Tas arī nosaka trio darbības plašo vērienu. Vītola vārds pasvītrot vēlmi pārstāvēt nacionālo mūziku, taču reizē jau kopš darbības sākuma jūtami jauno mūziķu centieni iekļauties starptautiskā apritē – iepazīt jaunāko gan pasaules atskaņotājmākslā, gan klavieru trio literatūrā. Šajā ziņā lieti noder Kārļa Ulmaņa valdības un Kultūras fonda finansiāls atbalsts sešu mēnešu studijām Parīzē, kas piešķirts 1935. gada oktobrī. Tādējādi izpaužas arī Ulmaņa režīmam raksturīgie centieni stimulēt nacionālo kultūru, par ko mūzikas dzīves sakarā rakstījusi, piemēram, Terēze Zīberte-Ijaba (*Zīberte-Ijaba* 2015: 157). Sākotnēji mūziķi plāno studēt pie pasauleslavenā Korto trio dalībniekiem Alfreda Korto (*Alfred Cortot*), Žaka Tibo (*Jacques Thibaud*) un Pablo Kazalsa (*Pablo Casals*). Tomēr šī vēlme neīstenojas. Neraugoties uz to, visi trīs mākslinieki dodas uz Parīzi, un viņu

¹⁶⁶ Trīs mākslinieki dodas uz Parīzi (1935). *Rīts*. 16. oktobris.

¹⁶⁷ Jānis Ķepītis 1931. gadā absolvē Jāzepa Vītola kompozīcijas klasi, bet 1932. gadā – Paula Šūberta klavieru klasi; Voldemārs Ruševics beidz Ādolfā Meca vijoles klasi 1931. gadā, bet Atis Teihmanis Alfrēda Ozoliņa čella klasi – 1930. gadā.

¹⁶⁸ Vītols, Jāzeps (1933). Mākslinieku kopa “Prof. J. Vītola trio”. *Latvijas Kareivis*. 11. oktobris. Diemžēl iecerētais “pretveltījums” – Jāzepa Vītola Klavieru trio – tā arī netapa.

¹⁶⁹ Ķepītis, Jānis (1933). Kāpēc nodibinājām kameramūzikas trio? *Jaunākās Ziņas*. 20. oktobris.

pedagogu vidū ir interpreti ar augstākā līmeņa meistarību: Ķepītīm ir iespēja mācīties pie Robēra Kazadesī (*Robert Casadesus*), Rušēvicam – pie Ivana Galamjana (*Ivan Galamian*), bet Teihmanim – pie Kazalsa asistenta Morisa Eizenberga (*Maurice Eisenberg*)¹⁷⁰. Pieredzējušais kritiķis S. Almazovs atsauksmē par koncertu pēc jauno mūziķu atgriešanās no Parīzes raksta:

“[...] koncertanti nav braukuši uz ārzemēm velti – katrs no viņiem ir savā mākslā pilnveidojies, tādējādi koncerts atklāja visas labās īpašības, kas piemīt kamerspēlei – saliedētu skaņu, izturību un pakļaušanos stila likumiem”¹⁷¹.

Mēģinot ieskicēt katra mūziķa portretu kopējā ansambļa gleznā, izgaismojas šāda aina:

- par ansambļa garīgo vadītāju nereti tiek dēvēts Jānis Ķepītis¹⁷². Laikabiedru atsauksmes liecina, ka viņš bijis nepārtraukti enerģijā kūšājošs ideju *generators*. Eduards Ramats, raksturojot komponista Pirmo trio un tā atskaņojumu, atzīmē: “Viss viņā kūšā, gaviļē, dzied un laužas uz āru un pats autors nespēj ietilpt nospraustās tekās – skaistie tempu apzīmējumi jauca viens ar otru un pat “sapnis” (*Ļoti lēni*), iznāca stipri dramatisks, ar paātrinātu pulsu. [...] Sevišķi paša autora spēlē bija spēja uzliesmojuma vietas”¹⁷³;
- Voldemārs Rušēvics 30. gadu otrajā pusē uzskatīts par vienu no izcilākajiem vijolniekiem solistiem¹⁷⁴. Visspilgtāk viņš izpaudies romantiski virtuozā mūzikā, savukārt Rušēvica spēle kameransablī raksturota šādi: “Viņa tonis tīrs, valgi kolorēts, tehnika viegla un vingra, frāzējums izteiksmīgs un bez “čigānismiem””¹⁷⁵;
- Atis Teihmanis dzīvē un tātad, iespējams, arī trio pildījis *pelēkā kardināla* lomu – tā vedina domāt Marisa Vētras rakstūtais:

¹⁷⁰ Šeit minēti slavenākie pedagogi, pie kā ansambļa dalībnieki papildinājušies. Vēl detalizētāks pedagogu uzskaitījums sniegts Ilzes Krojes rakstā *Profesora Jāzepa Vītola trio* (Kroje 1991: 2136). Savukārt Lolitas Fūrmanes pētījumā ietverts ieskats Jāņa Ķepīša apmācības procesā, kura pamatā ir dokumentālas liecības – Ķepīša vēstules Latvijas Kultūras fondam (Fūrmane 2010: 55, 61 u. c.).

¹⁷¹ Almazov, S. = С. Алмазов (1936). Камерный вечер трио им. Витоля [Vītola trio kameramūzikas vakars]. *Сегодня Вечером*. 10 декабря.

¹⁷² Sk., piemēram: Günther, Richard (1936). Konzert des Wihtol-Trio. *Rigasche Rundschau*. 10. Dezember.

¹⁷³ Ramats, Eduards (1934). Prof. J. Vītola trio koncerts. *Latvijas Kareivis*. 11. decembris.

¹⁷⁴ Brusubārda, Ernests (1937). Vijolnieka Voldemāra Ruševica koncerts. *Jaunākās Ziņas*. 2. decembris.

¹⁷⁵ Zālītis, Jānis (1933). Prof. Vītola dēbijkoncerts. *Jaunākās Ziņas*. 23. oktobris.

“Atis allaž dominēja [..], tikai neviens to nekad nemanīja. Viņš tik diplomātiski prata panākt savus uzskatus mūzikā, ka nekad nevarēja just, kas kuru pamāca un kas kuram paklausa. Atis pat draugu mūzikā mācēja tā izbārt, ka draugs jutās priecīgs un pagodināts”¹⁷⁶.

Savukārt, rakstot par Teihmaņa māksliniecisko sniegumu, Vētra izceļ “suverēnu spēles tehniku un mulsinoši kaislu lociņu”¹⁷⁷. Vācu laikraksts *Badische Zeitung* jau pēc 2. pasaules kara (1970) atzīmējis, ka “Teihmaņa čellam ir kultivēts, aristokrātisks un reizē ekspresīvs, vitāls tonis, ar nemaldīgu tehnisku precizitāti”¹⁷⁸. Jāpiebilst, ka Teihmanis pieder pie nedaudzajiem trimdas latviešu mūziķiem, kas pēc 2. pasaules kara guvuši plašu atsaucību ne vien savu tautiešu aprindās, bet arī mītnes zemes (Rietumvācijas) auditorijā kopumā; Zenta Mauriņa viņa iemantoto atzinību salīdzina ar Tālivalža Ķeniņa reputāciju¹⁷⁹.

Vītola trio ir viens no pirmajiem ansambļiem Latvijas klavieru trio vēsturē, par kuriem varam spriest ne tikai pēc laikabiedru atsauksmēm: tā spēle fiksēta arī skaņierakstā. Šis ieskaņojums glabājas Latvijas Valsts kinofotodokumentu arhīvā, ir pavisam īss un ietver fragmentu no Ķepīša Otrā trio *Largo* daļas ar hronometrāžu 3’25” (skaņas dokumenta fonda nr.: F 22–2). Nav norādīts ieskaņojuma gads, bet, tā kā skaņdarbs sacerēts 1940. gadā, tad acīmredzot tas ir ieskaņots 40. gadu sākumā – ansambļa darbības beigu posmā.

Ieraksts nepārprotami liecina, ka spēlē ļoti augsta līmeņa mākslinieki. Rušēvica vijoles dziedājums, ar ko iesākas daļa, izskan ar spēcīgu un reizē liegu toni. Kad ar savu melodiju iestājas čellists, viņš it kā turpina tikko spēles partnera aizsākto melodiju; vēlāk, jau kopā muzicējot, dzirdams saliedēts, gandrīz identisks vibrato un nevainojama intonācija. Un tikai pēc brīža attopamies, ka pamatu šai kantilēnai rada Ķepītis ar delikātu, it kā nemanāmu, bet stabilu pavadījumu, uz kura fona stīdzinieki rod iespēju *dziedāt*. Spriežot pēc ieraksta, ansamblim nav bijis viens izteikts līderis un tā dalībnieku attiecības, lietojot Eleinas Gudmenas jēdzienu (Goodman 2002: 154), raksturojusi kooperācija; ansablī dominējušas egalitāras vērtības.

Līdz šim apzinātajās recenzijās par *Vītola trio* koncertiem gandrīz nav nācies sastapties ar recenzentu izteiktām iebildēm par ansambļa kopspēli. Lielākoties sastopami tikai cildinājumi, turklāt gan latviešu, gan cittautu presē. Piemēram,

¹⁷⁶ Vētra, Mariss (1959). Tālu tikuši. *Laiks*. 14. oktobris.

¹⁷⁷ Sk. iepriekšējo vēri.

¹⁷⁸ Citēts pēc: Mauriņa, Zenta (1970). Atis Teichmanis Bēthovena tulks. *Laiks*. 16. decembris.

¹⁷⁹ Sk. iepriekšējo vēri.

ansambļa dalībnieku saliedētību, ko atspoguļo jau aplūkotais skaņieraksts, netieši apliecina arī laikraksta *Ventas Balsis* anonīmā kritiķa H. D. rakstītais: “[...] klausoties divos no tiem (Ķepītis–Rušēvics, Ķepītis–Teihmanis) jau domājam par trešo”¹⁸⁰. Savukārt krievu avīzes *Segodnya Večerom* (*Сегодня Вечером*) līdzstrādnieks S. Almazovs uzsver, ka “Prof. Vītola trio uzstāšanās arvien ir atpūta “recenzenta izmocītajai dvēselei”. Šī ansambļa programmas un priekšnesumi vienmēr ir augstā līmenī un vienmēr ieinteresē”¹⁸¹.

Tieši *Vītola trio* 20. gadsimta 30. gados veicis gluži vai revolūciju repertuāra jomā, un šajā ziņā tam ir divējādi nopelni. Pirmkārt, ansamblis dod lielu ieguldījumu latviešu instrumentālās kamermūzikas attīstībā – gan to popularizējot, gan arī stimulējot jaunradi. Skaidri jūtama trio dalībnieku vēlme gandrīz ik programmā iekļaut kādu latviešu autora kompozīciju. Tas arī rosina skaņražus pievērsties šim žanram, un samērā īsā laikposmā – sešos gados – notiek īsts latviešu trio uzplaukums: līdz šim vienīgajam Jāņa Mediņa darbam (*Vītola trio* to pirmoreiz spēlējis 1934. gada 18. aprīlī) piepulcējas veseli trīs opusi. Tie ir Paulas Līcītes Trio (pirmatskaņots 1934. gada 31. martā), kā arī paša Jāņa Ķepīša Pirmais (pirmatskaņots 1934. gada 9. decembrī) un Otrais trio (pirmatskaņots 1940. gada 8. aprīlī).

Otra jauna, iepriekš Latvijas trio atskaņotājmākslai neraksturīga tendence: *Vītola trio* iestudē ne vien visiem labi pazīstamus klasiķu un romantiķu opusus (lai gan bez tiem, protams, neiztiek), bet nozīmīgu savu programmu daļu veido no laikmetīgām kompozīcijām un maz dzirdētu komponistu darbiem. Šāda repertuāra politika bijusi apzināta, un to apliecina Ķepīša rakstītais:

“Mūsu [...] nolūks – iepazīstināt publiku ar kaimiņvalstu komponistu darbiem, vispirms ar Lietuvas un Igaunijas. Tad stāties sakaros ar Poliju, Somiju un Zviedriju. Tur ceram arī popularizēt latvju mūziku šai nozarē. Cerēsim, ka jaunie komponisti neslinkos, bet dos mums spožus darbus”¹⁸².

Modernā repertuāra daļu pārstāv tādi skaņdarbi kā šveicieša Folkmāra Andrē (*Volkmar Andreae*) Trio *f moll* op. 1 un trio *Es dur* op. 14, krievu komponista Aleksandra Dzegeļonoka (*Aleksandr Dzegelenok / Александр Дзегеленок*) Trio *poēma*, Anatolija Drozdova (*Anatoly Drozdov / Анатолий Дроздов*) Trio, spāņu

¹⁸⁰ H. D. (1936). Prof. J. Vītola trio koncerts. *Ventas Balsis*. 1. decembris.

¹⁸¹ Almazov, S. = С. Алмазов (1936). Камерный вечер трио им. Витоля [Vītola trio kamermūzikas vakars]. *Сегодня Вечером*. 10 декабря.

¹⁸² Ķepītis, Jānis (1933). Kāpēc nodibinājam kamermūzikas trio? *Jaunākās Ziņas*. 20. oktobris.

Hoakīna Turīnas (*Joaquin Turina*) Trio *d moll* op. 35, vācu skaņraža Paula Grēnera (*Paul Graener*) Trio *f moll* op. 61, somu komponista Toivo Kūlas (*Toivo Kuula*) Trio op. 7 u. c. Uzreiz gan jākonstatē, ka šī repertuāra izvēle nav rosinājusi Rīgas mūzikas kritiķos tādu pašu sajūsmu kā *Vītola trio* spēles augstais līmenis – par izraudzītajiem skaņdarbiem ansamblis nereti saņēmis pārmetumus. Piemēram, laikraksta *Segodnya Večerom* (*Сегодня Вечером*) pārstāvis Vidvuds Jurēvičs, rakstot par kādu koncertu 1934. gada aprīlī, pauž viedokli, ka jaunā šveicieša Andrē agrīnais opuss (*f moll*) un Turīnas trio šķituši garlaicīgi, jo abi ir “eklektiķi bez noteiktas mākslinieciskās fizionomijas, bez spilgtas fantāzijas un stingras formas izjūtas. Savukārt visbūtiskāko – plašu melodijas plūdumu, dinamismu, kontrastus – šajās partitūrās neatrast pat ar uguni”¹⁸³.

Protams, prasīt no 20. gadsimta mūzikas plašu melodijas plūdumu ne vienmēr ir pamatoti – šajā ziņā acīmredzot izpaužas paša kritiķa uzskatu konservatīvisms. Tomēr jāatzīst, ka repertuāra izvēle tieši modernās literatūras jomā ansamblim nemaz tik viegla nebija. Tiesa, arī periodā no 20. gadsimta sākuma līdz 30. gadiem klavieru trio žanrā radušies daži šedevri – piemēram, Morisa Ravela (1914)¹⁸⁴, Gabriēla Forē (1923), Bohuslava Martinū (1930) skaņdarbi, taču kopumā jāpiekrīt klavieru trio pētniekam Bazilam Smolmenam, kas 20. gadsimta pirmās desmitgades atzīst par repertuāra ziņā trūcīgām: tālaika izcilākie komponisti šim žanram pievērsās ļoti reti, jo acīmredzot neredzēja tajā pietiekošas eksperimentēšanas iespējas, bet, ja arī pievērsās, tad nereti ārpus sava parastā (modernā) stila – mūzikai aizplūstot atpakaļ uz romantiskā skanējuma pasauli (Smallman 1990: 172). Jāpiebilst, ka Turīnas trio tomēr ir iekļāvušies arī laikmetīgajā repertuārā, un jau 20. gadsimta otrajā pusē tiem veltīti vairāki pētnieciskie darbi (sk., piemēram, Sher 1980: 246). Interesanti atzīmēt, ka *Vītola trio* – lai arī tikai Latvijas mērogā – ar jaunā repertuāra meklējumiem risināja problēmu, ko Turīnas trio veltītās disertācijas autors Daniels Paurš Šērs atzīst par aktuālu arī Rietumu koncertdzīvei jau 20. gadsimta pēdējā trešdaļā:

“Bieži vien atskaņotājmākslinieki klavieru trio programmās stingri balstās uz vācu-austriešu diētu – Bēthovenu, Haidnu, Brāmsu, Šūbertu, Mendelszonu un Šūmani. Alternatīvas šīm visvācu programmām ir svarīgas, un mūziķi varētu savā repertuārā līdztekus

¹⁸³ Jurēvičs, Vidvuds = Видвуд Юревич (1934). Концерт трио им. Витоля [Vītola trio koncerts]. *Сегодня Вечером*. 19 апреля.

¹⁸⁴ Pagaidām apzinātajās 20.–30. gadu koncertprogrammās Ravela Trio gan pieminēts tikai vienreiz: 1925. gada 23. janvārī Konservatorijas 3. kamermūzikas vakarā to atskaņoja Ludmila Gomane (agrāk Gomane-Dombrovska), Ādolfs Mecs un Alfrēds Ozoliņš.

Čaikovskim, Dvoržākam, Arenskim u. tml. iekļaut arī Turīnas darbus” (Sher 1980: 246).

Veiktā izpēte apliecina, ka Latvijas klavieru trio atskaņotājmākslas vēsturē 20., bet jo īpaši 30. gadus var uzskatīt par savveida *zelta laikiem* – šajā periodā samērā ilgstoši darbojušies pastāvīgi ansambļi, un to darbību stimulējis kultūras institūciju (Latvijas konservatorijas, Latvijas Kultūras fonda) regulārais atbalsts – gan morāls, gan nereti arī materiāls. Tieši tolaik radīts pamats nacionālajam repertuāram klavieru trio jomā un aizsāktas tās tradīcijas, kuras Jānis Ķepītis pēc kara nodeva jau citu paaudžu mūziķiem.

2.5. Klavieru trio atskaņotājmāksla Latvijā krasu vēstures pavērsienu apstākļos (1940–1944)

Padomju okupācija (1940–1941) un sekojošais kara periods nenoliedzami ietekmēja arī kultūras procesus Latvijā. Vienīgi beidzamajos gados muzikologi sākuši plašāk izziņāt šī dramatiskā laikposma atbalsis mūzikas dzīvē; tām veltīts gan Ilmas Grauzdiņas raksts *Kā dzīvoja un strādāja Latvijas Konservatorija 1940./1941. mācību gadā* (Grauzdiņa 2010), gan apjomīgā, Arnolda Klotiņa vadībā tapusī monogrāfija *Mūzika okupācijā* (Klotiņš 2011).

Kā jau vēsta Grauzdiņas raksta nosaukums, viņa nepretendē uz visaptverošu 1940./1941. gada mūzikas norišu apskatu, bet analizē tās caur atsevišķas, valstiski nozīmīgas institūcijas – Latvijas konservatorijas – darbības prizmu. Viena no autores pamatdomām: konservatorijas dzīve “daudzējādi atspoguļo tolaik Latvijā kopumā valdošās norises un gaisotni – gan sovjetizācijas spiedienu un nevēlēšanos, gan cilvēku centienus saglabāt un attīstīt iekoptās tradīcijas” (Grauzdiņa 2010: 41).

Jāatzīst, ka šo tēzi varētu attiecināt ne vien uz autores izraudzīto izpētes objektu, bet uz daudzām 1940./1941. gada norisēm, tai skaitā uz klavieru trio atskaņotājmākslu. No abiem iezīmētajiem pretstatiem – “sovjetizācijas spiediena” un centieniem “attīstīt iekoptās tradīcijas” – klavieru trio jomā turklāt daudz spilgtāk izpaužas otrais pils. Tas arī saprotams: padomju varas stratēģija šajā periodā ir *iemānīt* tautai jauno režīmu pamazām, tāpēc arī kultūras dzīvē sākotnēji daudz kas vēl rīt pa vecam – jo īpaši instrumentālās kameramūzikas sfērā, kas ideoloģizācijas mēģinājumiem nav tik *ērta* kā, piemēram, kormūzika. Tādējādi arī klavieru trio laukā ne atskaņotājsastāva, ne repertuāra ziņā 1940./1941. gada sezonā būtiskas jaunas

Trešajā apzinātajā pirmā padomju okupācijas perioda koncertā, 1940. gada 19. decembrī konservatorijas zālē, *Vītola trio* atskaņojis Rietumeiropas mūziku – Mocarta Trešo trio *B dur*, K. 502, kā arī latviešu publikai jau pazīstamo šveicieša Andrē Trio *Es dur* op. 14. Volfgangs Dārziņš velta ansamblim atzinības vārdus:

“Šie vakari vispār pārstāv koncertdzīves labāko daļu, [..], un šodien jau diezgan droši var teikt, ka vienība ir izaudzinajusi arī pati savu auditoriju, kuras lielu daļu sastāda skolu jaunatne”¹⁸⁷.

Tomēr citu recenzentu spriedumi ir kritiskāki. Jēkabs Graubiņš atzīst, ka koncerts bijis teicami sagatavots, tā spējot “kameramūzikai vervēt jaunus draugus”, taču vijolnieka lociņš šoreiz Mocarta mūzikas atskaņojumā licies par “stīvu savilkts, drusku par asu”¹⁸⁸. Savukārt Jānis Zālītis raksta:

“Vītola trio dalībnieki nebija pūļu taupījuši, lai panāktu vingru un drošu saspēli, taču kopējā veidojumā nācās vēl vērot arī dažādus nevēlamus paņēmienus. Būtu atzīmējams it kā īstākas ielīksmes trūkums, veidojot frāzes, teikumus, veselus posmus; stingrāk noregulējamas visu triju dalībnieku līdzīgās tiesības spēles kopējās funkcijās, jo dominējošā loma ikbrīd pieder tam, kam komponists attiecīgajā vietā piešķīris vadošo muzikālo domu (spēlē nereti pavīdēja vijolnieka tieksme dominēt arī tur, kur jāizceļas pārējiem ansambļa dalībniekiem; klaviernieks savukārt atkal it kā “noslēpa” brīžiem tēmu fragmentus; arī atgadījās frāzējumā stilistiskas vaļības (vijole). Citādi trijotnes spēle raisījās dzīvi, vingri, pārskatāmi”¹⁸⁹.

Iebildēm bagātās atsauksmes, kas veltītas *Vītola trio* 19. decembra koncertam, izbrīna – jo īpaši uz 30. gadu visnotaļ atzinīgās kritikas fona. Ja arī tās bijušas pamatotas, tad, visticamāk, atspoguļo tikai mākslinieku mirkļa pagurumu, nevis būtiskas izmaiņas viņu spēles kvalitātē – katrā ziņā turpmākajos šim ansamblim vēl lemtajos koncertos (1941–1944, kopskaitā nedaudz pāri par 20) tā sniegums tiek galvenokārt cildināts.

Te ietiecamies jau nākamajā dramatiskajā pavērsienā – 2. pasaules kara periodā. Vētrainie politiskie notikumi tomēr nekļūst par impulsu koncertdzīves apsīkumam – pat gluži pretēji. Šī laikposma mūzikas norišu pētnieks Arnolds Klotiņš norāda, ka solistu un kameramūzikas koncertu daudzums Rīgā tolaik ir milzīgs, lai gan to rīkošanai pieejamas tikai divas labas zāles – Universitātes aula un Lielā ģilde, jo Konservatoriju un RLB ēkas pārņēmis karaspēks. Lai sarīkotu koncertu aulā,

¹⁸⁷ Dārziņš, Volfgangs (1940) = V. D. Vītola trio koncerts. *Darbs*. 22. decembris.

¹⁸⁸ Graubiņš, Jēkabs (1940). Profesora Vītola trijotne. *Brīvais Zemnieks*. 21. decembris.

¹⁸⁹ Zālītis, Jānis (1940). Prof. Vītola trio koncerts. *Padomju Latvija*. 21. decembris.

noslodzes dēļ zāli nākas rezervēt divus mēnešus iepriekš, un, “par spīti pieticīgajai apkurei, apmeklētāju netrūka” (Klotiņš 2011: 379).

Vītola trio repertuārā šajā laikā dominē jau 30. gados atskaņotie darbi – Mocarta, Bēthovena, Šūberta, Franka, Kūlas un Grēnera kompozīcijas, arī Mediņa Pirmais trio un paša Ķepīša Pirmais un Otrais trio. Līdzās Rietumeiropas un latviešu mūzikai divreiz, 1942. gada 3. decembrī un 1943. gada 15. maijā, spēlēts arī Čaikovska *Trio liela mākslinieka piemiņai a moll op. 50*. Kritiķa Arnolda Lapiņa rakstītais par otro no šiem koncertiem rāda, ka tieši tas kļuvis par vakara kulmināciju:

“Prof. Vītola trio savā sestdienas koncertā kā kapitālāko skaņdarbu sniedza Čaikovska trio op. 50. Šai darbā uz krievu jūtīgā misticisma fona izcēlās Čaikovska mūzikas īpatnējā dvēseliskā smeldze”¹⁹⁰.

Šajā sakarā būtiski atzīmēt: neraugoties uz Krievijas piederību naidīgajai fronteī, nacistu varas gados Rīgā nav bijis īpašu aizliegumu krievu mūzikas jomā – gan Ludviga Kārklīņa pētījums *Simfoniskā mūzika Latvijā* (Kārklīņš 1990: 130), gan sludinājumi laikraksta *Tēvija* slejās liecina, ka koncertzālēs skanējuši Pētera Čaikovska, Aleksandra Borodina, Aleksandra Skrjabina, Nikolaja Rimskā-Korsakova u. c. krievu komponistu darbi. Tomēr ir dažas repertuāra nianšes, kas zīmīgi atspoguļo laikmeta noskaņu, to vidū, piemēram, ebreju cilmes vācu romantiķa Mendelszona-Bartoldi trio pilnīga pazušana no programmām. Savukārt vācu/austriešu mūzikas īpatsvars repertuārā ir ļoti liels. Tieši šajā periodā *Vītola trio* gūst iespēju iesaistīties vērienīgākajā kospēles projektā savas pastāvēšanas vēsturē: 1943. gada sākumā sadarbībā ar radiofona orķestri un diriģentu Oļģertu Bištēviņu iestudēts Bēthovena Koncerts klavierēm, vijolei, čellam un orķestrim *C dur*. Koncertprogrammas vēsta, ka tas atskaņots vismaz trīs reizes – 1943. gada 2. februārī (radiofona simfonisko koncertu cikla ietvaros), 1943. gada 8. jūlijā Dzintaru koncertzālē un 1944. gadā pirms 19. janvāra – Ģildes namā (resp., Lielajā ģildē), Bēthovena darbiem veltītā koncertā. Par pēdējo uzstāšanos Alberts Jērums laikrakstā *Tēvija* 19. janvārī raksta: “Atskaņotāji [...] darbu tulkoja dzīvā muzikālā iztēlē, sadraudzīgā un saskanīgā ansablī, kuram viscaur piekļāvās arī Bištēviņa pavadījums”¹⁹¹.

Komentējot recenzenta vārdus, piebūrdīšu: no interpretācijas prakses zināms, ka šis Bēthovena skaņdarbs mūziķiem ir īsts izaicinājums, jo prasa ne vien solistisku

¹⁹⁰ Lapiņš, Arnolds (1943). Liepājas Filharmonijas solistu un kamermūzikas koncerts. *Kurzemes Vārds*. 19. maijs.

¹⁹¹ Jērums, Alberts (1944). Divi koncerti. *Tēvija*. 19. janvāris.

spožumu, bet arī filigrānu precizitāti saspēlē gan savstarpēji, gan ar orķestri. Jēruma lakoniskais un it kā daudz nepasakošais komentārs tomēr ļauj noprast: ja diriģents ar pavadījumu var paļāvīgi “piekļauties” solistu spēlei, tad solisti patiesi ir uzdevuma augstumos un nekas viņiem netraucē muzicēt; tas šķiet pašsaprotami pēc desmit ansablī kopīgi pavadītiem gadiem. Šis koncerts izceļams arī kā pēdējā pagaidām apzinātā *Vītola trio* uzstāšanās.

Jauna tendence, kas *Vītola trio* 30. gados nebija raksturīga, bet parādās tieši 40. gadu pirmajā pusē, ir koncertdarbība kopā ar dziedātājiem – 1941. gada 20. februārī un 1942. gada 11. martā ar Marisu Vētru, 1942. gada 3. decembrī ar Hertu Lūsi Rīgā, 1943. gada 15. maijā ar Vilmu Briedi Liepājā. Šajos koncertos solodziesmas mijas ar klavieru trio spēli, bet dažbrīd tiek dziedāts arī trio pavadībā – piemēram, 1942. gada 11. martā LU aulā šādā sastāvā atskaņots Ķepīša *Stāsts par naktīm* un *Pavasara miglas dziesma* (solists Mariss Vētra). Uzreiz jāpiebilst, ka tendence veidot plašākus vokāli instrumentālos ansambļus, neaprobežojoties ar solobalss/klavieru kopskaņu, ir ļoti raksturīga 40. gadu pirmās puses kamerkoncertiem. To apliecina arī dziedātāju Mildas Brehmanes-Štengeles un Hertas Lūses, Marisa Vētras un Ādolfa Kaktiņa regulārā uzstāšanās duetos vai pat kvartetā. Šeit, iespējams, saskatāma saikne ar kopējo noskaņu sabiedrībā – latviski dziedāta dziesma ir tā, kas uzrunā auditoriju gan padomju, gan nacistiskās okupācijas laikā, savukārt neierasti plašais atskaņotājsastāvs (tomēr paliekot kamerģimēnijas ietvaros) ļauj šai uzrunai izskanēt ar laikmetam atbilstošu kaismī. Varam secināt, ka dziedātāju klātbūtne *Vītola trio* koncertos bijusi nepieciešama nevis vienkārši publikas pulcēšanai, bet cita – simboliska virsuzdevuma veikšanai.

Līdzās *Vītola trio* arī kara laikā turpina uzstāties ansamblis, kas pārmantojis 20. gados un 30. gadu sākumā ļoti populārā jauniešu trio (Lilija Kalniņa-Ozoliņa – Arvīds Norītis – Alfrēds Ozoliņš) tradīcijas – t. s. **Konservatorijas trio**. Abi stūdzinieki palikuši iepriekšējie, vien tagad jau ar daudz bagātāku dzīves un mūzikas pieredzi; savukārt klavieru partiju, tāpat kā 30. gadu otrajā pusē, atskaņo Pauls Šūberts. Šādā sastāvā trio uzstājas konservatorijas kamermūzikas vakaros (piem., 13.09.1941., 16.12.1942.). Dažkārt (piem., 20.04.1942., 29.12.1943.) Paulu Šūbertu nomaina Alfrēda Ozoliņa tagadējā dzīvesbiedre, pianiste Biruta Ozoliņa. Viņa pārstāv mūziķu jauno paaudzi (dzimusi 1917 diplomāta Kārļa Ducmaņa ģimenē, 1939 beigusi Latvijas konservatoriju), taču, spriežot pēc preses atsauksmēm, lieliski iejutusies ansablī ar abiem turpat vai uz pusi vecākajiem partneriem un pat nereti

pakļāvusi viņus savai iniciatīvai – bez trauksmes un patētikas, bet ar līdzsvarotu, smalkjūtīgu kopspēles vadību. Šādu priekšstatu par pianistes sniegumu rada kritiķa Jāņa Cīruļa recenzija, kas veltīta 1943. gada 21. novembra Konservatorijas kamermūzikas vakaram:

“Instrumentu trijsarunās uzmanību saistīja klaviernieces B. Ozoliņas muzikāli nosvērtā, tehniski atraisītā un ansablī iekļāvīgā spēle, kurai sadraudzīgi sekoja vijolnieka un čellinieka izteiksmīgie lociņi”¹⁹².

Repertuāra ziņā ansamblis būtiski jaunas vadlīnijas neiezīmē – tā koncertprogrammu kodolu veido Rietumeiropas klasikas vērtības un latviešu mūzika. Atskaņots Brāmsa Trio *H dur* op. 8 (konservatorijas 1. kamermūzikas vakarā Lielajā ģildē 13.09.1941.), Bēthovena Trio *B dur* op. 97 (radiofonā 20.04.1942., 29.12.1943., konservatorijas otrajā kamermūzikas vakarā Universitātes aulā 21.11.1943.), kā arī Jāņa Mediņa Pirmais trio (konservatorijas 3. kamermūzikas vakarā Universitātes aulā 16.12.1942.)¹⁹³.

Abu ansambļu – gan *Vītola trio*, gan Konservatorijas trio – darbībai punktu pieliek juku laiki 2. pasaules kara beigu posmā. Ķepītis paliek Latvijā, bet visi pārējie ansambļu dalībnieki dodas bēgļu gaitās. Vairums no viņiem (Rušēvics, Teihmanis, Norītis, Ozoliņš) turpina dzīvi trimdā un, kad tā daudz maz nostabilizējusies, atjauno arī radošo darbību, tomēr regulārai klavieru trio spēlei vairs nepievēršas.

Traģisks liktenis gandrīz vienlaikus piemeklē abus Konservatorijas trio pianistus: 1945. gadā Pauls Šūberts ar bēgļu vilcienu dodas no Vācijas mājup uz dzimteni, taču vagonā saslimst un, nesaņemot nekādu aprūpi, 11. oktobrī mirst. Viņam lemta kapavieta nezināmā kilometrā Berlīnes–Varšavas dzelzceļa uzbēruma malā¹⁹⁴. Tikai četras dienas iepriekš, 7. oktobrī, Ingolštātē (Vācijā) notiek autokatastrofa, kurā iet bojā Biruta Ozoliņa¹⁹⁵ – nepilnu 28 gadu vecumā, vēl jaunāka nekā savulaik viņas priekštece trio ansablī Lilija Kalniņa-Ozoliņa. Abu trio straujā izjukšana gluži vai simboliski atspoguļo tālaika procesus kopumā – latviešiem izklīstot pasaulē, beidz pastāvēt daudzas atskaņotājkopas, un turpmāk jau latviešu

¹⁹² Cīrulis, Jānis (1943). Koncerti. *Tēvija*. 23. novembris.

¹⁹³ Ansambļa kopspēles iespaidu kritiķis Jānis Cīrulis laikrakstā *Tēvija* 1942. gada 18. decembrī raksturo šādi: “[...] atskaņojums drošs, kaut arī kopveidojumā ne viscaur psiholoģiski sakļauts”. Sk.: Cīrulis, Jānis (1942). Konservatorijas 3. kamermūzikas vakarā. *Tēvija*. 18. decembris.

¹⁹⁴ Grāvītis, Oļģerts (2004). Izcilā pianista prof. Paula Šūberta 120. gadskārta. *Mūzikas Saule* 2 (22): 20–21.

¹⁹⁵ Pianiste Biruta Ozoliņa (1968). *Latvju Mūzika* 1: 68.

mūzika attīstās divās paralēlās gultnēs, padomju un trimdas; to savstarpējā komunikācija nākamajās desmitgadēs ir ļoti ierobežota.

Kā svarīga tendence kara laika koncertdzīvē jāatzīmē aktīva kamerkoncertu rīkošana ne vien Rīgā, bet arī citviet Latvijā. Preses slejās tai veltīts daudz vairāk ievēribas nekā agrāk. Tas, protams, nenozīmē, ka iepriekš kamerkoncerti ārpus Rīgas nebūtu notikuši, tomēr 40. gadu pirmās puses laikraksti šo tematiku izgaismojuši plašāk nekā jebkad iepriekš. Acīmredzot arī šis apstāklis netieši saistīts ar kara laika atmosfēru: priecīgu notikumu nav daudz, un kamerkoncerti pieder pie retajiem vēl pieejamajiem prieka un spirdzinājuma avotiem, tāpēc tiek tik ļoti novērtēti. Starp dažādajiem šāda veida pasākumiem izceļamas arī atsevišķas klavieru trio uzstāšanās. Tā, piemēram, Cēsīs 1943. gada 12. decembrī vietējie mūziķi, pianiste **Daina Pavasara** (dz. Kārklīņa, komponista Helmera Pavasara dzīvesbiedre, 1909–1985), vijolnieks **Kārlis Veilands** (1901–1961) un čellists **Igors Graps** (1925–2013) atskaņo Haidna un Brāmsa trio. Šī koncerta sakarā laikrakstā *Cēsu Vēstis* izraisās visai asa polemika starp recenzentu Kārli Ozolu¹⁹⁶ un Helmeru Pavasaru¹⁹⁷; neiedziļinoties tās detaļās (apgalvojumu patiesumu mūsdienās tāpat vairs nav iespējams pārbaudīt), vien atzīmēšu, ka tik dedzīga koncerta apspriešana vietējā laikrakstā jau pati par sevi apliecina, ka tam bijusi sava nozīme pilsētas kultūras dzīvē.

Liepājā koncertdzīves intensitāti daudzējādā ziņā stimulē turienes filharmonija, kas 1942. gada decembrī atjauno savu darbību pēc pārtraukuma, kurš ilga no 1939. gada¹⁹⁸; tā aicina uzstāties gan vietējos mūziķus, gan Rīgas solistus. Arnolds Klotiņš ieskicē šādu pasākumu kopējo gaisotni:

“Šie koncerti visbiežāk notika ģimnāzijas zālē, caurmērā ik pa divām nedēļām un deva iespēju liepājniekiem iepazīt visu Latvijas skaņu mākslinieku ziedu – gan dziedoņus un instrumentālistus, gan kameransambļus. Tie bija viscaur latviešu mākslinieku koncerti, un vismaz puse no izskanējušajām programmām bija latviešu komponistu darbi” (Klotiņš 2011: 372).

Blakus citiem solistiem un ansambļiem gaidīti viesi Liepājā ir arī *Vītola trio* dalībnieki, kas kara gados muzicē te vairākkārt, uzstājoties gan trio sastāvā, gan solo

¹⁹⁶ Ozols, Kārlis (1943). Mūzikas kritiķa K. Ozola paskaidrojums. *Cēsu Vēstis*. 24. decembris.

¹⁹⁷ Pavasars, Helmers (1943). Par kameramūzikas vakaru. *Cēsu Vēstis*. 24. decembris.

¹⁹⁸ A. M. (1942). Liepājas Filharmonija. *Kurzemes Vārds*. 13. decembris.

Nobeigumā daži secinājumi par klavieru trio lomu 40. gadu pirmās puses koncertdzīvē:

- kaut arī trio žanram tā tradicionālajā veidolā vismaz ārēji nav *cīņā saucēja* rakstura (atšķirībā, piemēram, no dziesmas vai programmatiska darba), tomēr sarežģītos, dramatiskos apstākļos tas izrādās dzīvotspējīgs un pat ļoti pieprasīts – protams, vien tikmēr, kamēr koncertdzīve vispār iespējama. Šī atziņa savā ziņā izskan kā paradokss, taču aplūkotās norises apliecina tās pamatotību. No vienas puses, tas skaidrojams ar nodaļas gaitā jau pausto atziņu – kamerģimēniskās, tai skaitā klavieru trio, koncerti cilvēkiem grūtos brīžos ir spēka avots, kas pulcina atskaņotājmāksliniekus un klausītājus ne vien galvaspilsētā, bet arī provincē. No otras puses, šāda situācija diez vai būtu iespējama, ja iepriekš, 30. gados, žanrs nebūtu tik mērķtiecīgi kopts un aktīvākie kamerģimēniskie, kā *Vītola trio* sakarā rakstījis V. Dārziņš, nebūtu izaudzinajuši paši savu auditoriju²⁰³. Tieši šo tendenču ietekmē trio no savā ziņā elitāra žanra kļūst par koncertprogrammu pašsaprotamu sastāvdaļu, kurai ir plašs klausītāju loks un, kā rāda iepriekš aplūkotās atsauksmes, arī ieinteresēti recenzenti, kas nevis idealizē skatuves māksliniekus, bet aplūko viņu sniegumu kritiski;
- tajā pašā laikā dramatiskā, pretrunīgā politiskā gaisotne tomēr zināmā mērā bremzēja žanra attīstību. Raksturīgi, ka 40. gadu pirmajā pusē pēc Jāņa Ķepīša Otrā trio (1940, vēl neatkarīgās Latvijas laikā) netapa neviens latviešu komponista jaundarbs šajā žanrā; arī mūziķu repertuārā jauni akcenti neparādījās, skanēja vienīgi Latvijas publikai jau kopš iepriekšējiem gadiem pazīstami darbi. Varētu teikt, ka spēles tradīciju attīstība kara gados nebija pārtrūkusi, tomēr izjuta zināmu stagnāciju. Kāds būtu bijis tās tālākais ceļš, ja ne jukas kara beigu periodā, kas uz visiem laikiem izjauca vairākus pastāvīgus trio sastāvus? Atbildi uz šo jautājumu vairs nav iespējams gūt. Tomēr viens ir skaidrs: klavieru trio *zelta laiki*, ko Latvija piedzīvoja pirmajā neatkarības periodā, bija beigušies, un mūzikas dzīvi, tāpat kā visu zemi, gaidīja vēl nezināmas pārvērtības.

²⁰³ Dārziņš, Wolfgang (1940) = V. D. Vītola trio koncerts. *Darbs*. 22. decembris.

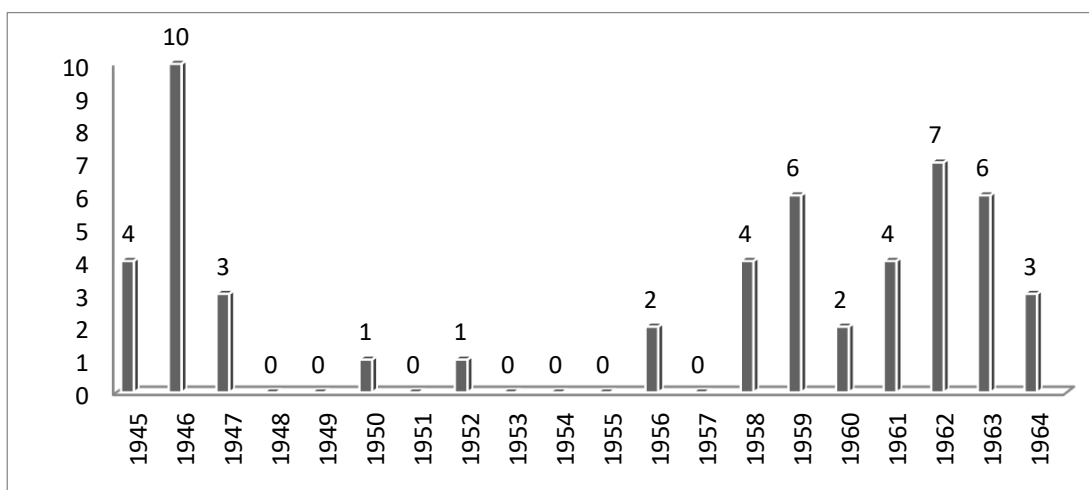
2.6. Klavieru trio atskaņotājmāksla Latvijas PSR (1945–1989)

2.6.1. Pirmās pēckara desmitgades (1945–1964)

2.6.1.1. Jaunās kultūrpolitikas ietekme uz kameramūziku

Klavieru trio atskaņotājmākslu okupētajā padomju Latvijā, protams, ietekmēja laikmeta sociālkulturālais fons. Tomēr žanra specifikas dēļ šī ietekme izpaudās daudz vājāk nekā, piemēram, vokālajā vai simfoniskajā mūzikā. Trio atskaņotājmākslai radītos apstākļus var raksturot kā kopumā labvēlīgus: vispārzināma ir lielā uzmanība, kas Padomju Savienībā tika veltīta akadēmiskajai mūzikai; visu žanru ievērojamākie (vai vismaz – elitē iekļuvušie) mūziķi tika atbalstīti nevis no projekta uz projektu, bet ar regulāru atalgojumu, ko saņēma, darbojoties dažādu koncertorganizāciju, pirmām kārtām radio un filharmonijas, paspārnē.

1945.–1964. gada koncertdzīves vēsturisko fonu sākotnēji veidoja staļiniskā kultūrpolitika, kas bija spēkā līdz pat Staļina nāvei (1953) un arī kādu laiku pēc tam; vēlāk, 50. gadu otrajā pusē, to nomainīja t. s. *atkusnis*, kas rosināja zināmu liberalizāciju dažādās sabiedrības un kultūras dzīves jomās. Mūzikas attīstību šie procesi ietekmēja visai daudzveidīgi, un zīmīgs aspekts ir, piemēram, mūzikas kritikas žanriskās prioritātes. To atspoguļo turpinājumā piedāvātā tabula²⁰⁴. Tā apkopo datus par publikācijām, kuru nosaukumos pieminēta kameramūzika vai konkrēti instrumentālo kameransambļu veidi.



2.1. attēls. Preses publikācijas, kuru nosaukumos pieminēts kameramūzikas jēdziens vai konkrēti kameransambļu veidi (1945–1964)

²⁰⁴ Tabula tapusi uz Latvijas Nacionālajā bibliotēkā pieejamo preses hroniku pamata (1946–1948: *Žurnālu un avižu rakstu hronika*, 1949–1956: *Preses hronika*, 1957–1964 – *Latvijas PSR preses hronika*. Rīga: Latvijas PSR Valsts bibliotēka).

Redzam, ka pirmajos pēckara gados kamerkoncerti, droši vien pēc agrāko laiku inerces, mūzikas publicistu uzmanības lokā vēl nonākuši samērā bieži. Taču drīz vien iezīmējas spējš kritums, un ir vairāki gadi, kuros šāda veida koncerti, spriežot pēc preses hroniku ziņām, vispār netiek atspoguļoti. Vērts norādīt, ka šis pavērsiens hronoloģiski gandrīz pilnībā sakrīt ar staļiniskās kultūrpolitikas kulminācijas laiku: proti, kamermūzika no mūzikas kritikas redzesloka izzūd tieši 1948. gadā, kad pieņemts jau par staļinisma simbolu kļuvušais VK(b)P CK²⁰⁵ 10. februāra lēmums *Par Muradeli operu "Lielā draudzība"* (latviešu versijā laikrakstā *Cīņa* 14. februārī), un šis nosacītais *klusuma periods* turpinās līdz 50. gadu vidum.

Šajā laikā toties priekšplānā nepārprotami izvirzās dziesmas žanrs. Visai raksturīgi ir, piemēram, šādi laikraksta *Cīņa* publikāciju nosaukumi: *Dziesma – mūsu mūzikas pamats* (Vītoliņš 1948²⁰⁶), *Sirdī palo dziesmu prieks*²⁰⁷; žurnālā *Zvaigzne* lasāms raksts *Draugos ar dziesmu*, laikrakstā *Literatūra un Māksla* – publikācija *Kora kultūru tautai*²⁰⁸). Varam secināt, ka tā laika mūzikas publicisti patiesi ievērojuši vienu no 1948. gada CK lēmuma vadlīnijām – vokālās mūzikas prioritāti. Tās pamatojumu plašāk skaidrojis šī laikmeta kultūrpolitikas pētnieks Sergejs Kruks:

“CK lēmums [...] aizrādīja komponistiem, ka nevajadzētu aizrauties ar netekstuālo mūziku, ignorējot operas un dziesmas. Vokālā dominante ir saistīta arī ar vēlmi panākt mūzikas ikoniskumu – partijas līderu gaume pieprasīja melodisku mūziku. Melodiskums ir saistāms ar balsis intonāciju, tātad dziesmu, kuras pamati ir tautas (pat šaurāk – zemnieku) kultūrā” (Kruks 2008: 29).

50. gadu otrajā pusē, nepārprotami *atkušņa* iespaidā, situācija strauji mainās un kamermūzikai veltītā recenzentu uzmanība atkal pieaug.

Tomēr uzreiz jāpiebilst, ka šis vērojums liecina vienīgi par mūzikas kritikas ideoloģiskajām prioritātēm, bet ne par koncertdzīves norisēm: kamerkoncerti, lai gan pārsvarā nerecenzēti, gan Staļina varas gados, gan turpmāk notiek regulāri, un ne vien koncertzālēs, bet arī radio tiešraidēs. Ik pa laikam uzstājas arī klavieru trio.

1945.–1964. gadā klavieru trio jomā, atšķirībā no divām turpmākajām desmitgadēm, nav viena izteikta *līdera*²⁰⁹, darbojas dažādi atskaņotājsastāvi, taču salīdzinoši lielāko ieguldījumu koncertdzīvē dod trio *BBB* jeb *trīs lielie B* (1945–

²⁰⁵ VK(b)P CK – Vissavienības Komunistiskās (bolševiku) partijas Centrālkomiteja.

²⁰⁶ Vaivarājs, A. (1953). *Draugos ar dziesmu*. *Zvaigzne* 13: 9.

²⁰⁷ Salnāja, M. (1948). *Sirdī palo dziesmu prieks*. *Cīņa*. 18. jūlijs.

²⁰⁸ Grīnfelds, Nilss (1953). *Kora kultūru tautai*. *Literatūra un Māksla*. 27. septembris.

²⁰⁹ 1965. gadā sevi kā nepārprotams līderis pieteica Filharmonijas (Valda Janča) trio.

1948, pēc dažām ziņām, epizodiski arī vēlāk) un Vilmas Cīrules trio (visu periodu no 1945 līdz 1964, arī vēlāk ar nelieliem pārtraukumiem līdz 1975).

2.6.1.2. Ansamblis *BBB* jeb *Trīs lielie B*

Ansambļa darbības kopaina

Pirmais trio, kas iekļāvās pēckara Latvijas koncertdzīvē, bija ansamblis, ko laikabiedri²¹⁰ neoficiāli apzīmēja kā *BBB* jeb *Trīs lielie B*²¹¹: tajā bija apvienojušies pianists Hermanis Brauns (1918–1979), vijolnieks Karls (Kārlis) Brikners (1893–1963) un čellists Ēvalds Berzinskis (1891–1968). Radiokomitejas trio statusā šis ansamblis darbojās no 1945. līdz 1948. gadam, lai gan, pēc Berzinska atmiņām, mūziķi kopā koncertējuši arī vēlāk: čellista portretējumam veltītajā Laimas Mūrnieces rakstā minēts, ka pat līdz 1952. gadam (Mūrniece 2003: 172).

Ēvalda Berzinska atmiņas sniedz plašāku ieskatu trīs mākslinieku ikdienas darbā. Tā kā ikviens no *BBB* mūziķiem bijis krietni noslogots dažādās radošās darbības un pedagoģijas jomās, trio mēģinājumi notikuši vienīgajā visiem pieejamajā laikā – agros rītos Hermaņa Brauna dzīvoklī, turklāt ik dienu. Berzinska atmiņās par šo laiku ieskanas arī humoristiska nots, kas skar viņu un otru vecāko ansambļa dalībnieku – Brikneru:

“Satiksmei ar Brauna dzīvokli izvēlējamies pašu divjūgu, jeb, vienkārši sakot, pašu kājas. Atmiņā vien ziema, bagāta ar sniegu, daudziem atkušņiem, atkalām. Mums ar Brikneru bija jāveltī liela uzmanība instrumentu nešanai, jo kritiens uz slidenas ielas nozīmēja katastrofu, tas ir, instrumenta sasišanu. Es atradu par labāku pastaigāties zem rokas ar kādu mierīgi ejošu dāmu, katrā ziņā vecāku, jo jaunākas, neskatoties uz ļoti pieklājīgu lūgumu atvēlēt “zemrokas” pastaigu, izvairījās, viena otra nosauca mani par uzbāzīgu don žuanu, nelīdzēja paskaidrojumi par manu nevainīgo nolūku. Brikners gribēja būt patstāvīgāks. Viņš vienmēr devās uz mēģinājumu viens, un tā reiz vajadzēja sagadīties, ka viņš ar visu savu impozanto stāvu, kājai slīdot, uzvēlās virsū savai ļoti vērtīgajai Gvarneri vijolei un pārvērta to 3 vai 4-daļīgā grabažā. Te mūsu cienījamam meistaram Zemītim²¹² nācās pielikt visas savas pūles un lielās zināšanas, lai savestu šo lielisko instrumentu kārtībā. Runāja,

²¹⁰ Cīrule, Vilma (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada decembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā. Sk. arī: Švolkovskis, Juris (2012). Intervija Līgai Pētersonei 2012. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

²¹¹ Nosaukumā izpaužas vārdu spēle: mūziķu vidē, turpinot Hansa fon Bīlova aizsākto tradīciju, kā *trīs lielie B* pieņemts apzīmēt Bahu, Bēthovenu un Brāmsu. Sk. par to: Walker 2010: 289.

²¹² Domāts Roberts Mārtiņš Zemītis (1896–1995).

ka instruments skanot sliktāk, bet es gan to neatradu, pēc šīs katastrofas profesora vijole skanēja tikpat aizraujoši kā agrāk”²¹³.

Ansambļa darbības beigu periods čellista atmiņās raksturots šādi:

“Mūsu trio ciešā un regulārā sadarbībā strādāja trīs gadus, bet tad zaudēja reālo pamatu – Radio likvidēja šo vienību. Mēs vēl ilgi sadarbojāmies, bet uzstāšanās Radio un koncertzālēs kļuva retāka. Jāsaka, ka minētais trio spēlēja zināmu lomu padomju klausītāju izaugsmē. Radās jauni kamermūzikas cienītāji, kuri iemīlēja to, un izveidoja to klausītāju kadru kodolu, kuri pašlaik pilda mūsu koncertzāles. Tanī pašā laikā izveidojās cits ansambļa veids – stīgu kvartets; tajā ietilpa vijolnieki doc. Smilga, doc. Arnītis, doc. Kuļkovs un Berzinskis”²¹⁴.

Savukārt, saskaņā ar Vilmas Cīrules atmiņām, *BBB* beidzis pastāvēt tādēļ, ka Berzinskim radušās veselības problēmas²¹⁵. Tomēr viņa nenoliedz arī sava trio lomu otra ansambļa darbības apsīkumā: “Mēs ņēmām no bibliotēkas notis un tik spēlējām, un vēlāk izkonkurējām senioru [domāts *BBB – L. P.*] trio”²¹⁶.

Repertuārs

Saskaņā ar pianista brāļa Joahima Brauna sniegtajiem datiem, ansambļa uzstāšanos skaits koncertos un radoraidījumos sniedzis līdz 300 (Brauns 1965: 129). Jāpiebilst gan, ka pagaidām apzinātie avoti (nozīmīgākie no tiem ir programmu kolekcija LNB Sīkiespieddarbu un attēlizdevumu nodaļā, Latvijas PSR radiokomitejas programmas, kas publicētas laikrakstā *Cīņa*, Hermaņa Brauna arhīvs Rakstniecības un mūzikas muzejā, kā arī Ēvalda Berzinska arhīvs LNB Reto grāmatu un rokrakstu nodaļā) neietver liecības par tik lielu koncertu skaitu – izdevies dokumentāli fiksēt 80 koncertus, kas aptver 1945.–1948. gadu (sk. 2.5. pielikumu). Īstu skaidrību par koncertdarbības intensitāti nevieš arī Berzinska atmiņās minētie skaitļi:

“Pēc kara [...] mūziķu – izpildītāju skaits bija stipri sarucis, bet tauta alka pēc koncertiem, teātra, operas. [...] Tā 1946. gadā 10 koncertos tika celti priekšā ap 40 [patiesībā, kā liecina programmas, 23 – *L. P.*] trio. Gadu vēlāk seko 6 koncerti”²¹⁷.

²¹³ Berzinskis, Ēvalds (b. g.). *Autobiogrāfija*. Ēvalda Berzinska un Helēnas Cinkas-Berzinskas rokrakstu arhīvs. Glabājas LNB: šifrs RXO, A25, N 1: 1.–2. lpp.

²¹⁴ Turpat, 2. lpp.

²¹⁵ Cīrule, Vilma (2012). Intervija Līgai Pētersonei 2012. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

²¹⁶ Sk. iepriekšējo vēri.

²¹⁷ Turpat, 1. lpp.

Čellista pieminētais desmit koncertu cikls organizēts 1946./1947. gada sezonā, un tā ietvaros ik mēnesi izskanējis pa vienam koncertam²¹⁸. Šis cikls kļuva par vienu no būtiskākajiem ansambļa ieguldījumiem Rīgas koncertdzīvē. Ļoti iespējams, ka tā idejas autors bija Hermanis Brauns – laikabiedru atmiņas liecina, ka viņam patīcis veidot cikliskas programmas²¹⁹, meklēt repertuāram jaunus, nedzirdētus skaņdarbus. Kā atceras Vilma Cīrule, “Viņš meklēja visādas notis, svešas notis – bulgāru, čehu... Viņš jau bija ļoti šiverīgs, vienmēr atrada, ko gribēja”²²⁰.

Cikla mērķis bija sniegt iespēju klausītājiem desmit koncertu šķērsgrīzumā izsekot klavieru trio vēsturiskajai attīstībai. Skaņdarbi izkārtoti, hronoloģiski virzoties no Rietumeiropas klasiķiem līdz pat laikmetīgo padomju (tai skaitā arī latviešu) komponistu opusiem. Interesanti, ka arī šajos koncertos redzam to pašu tendenci, kas aizsākās jau 40. gadu 1. pusē un būtiski atšķīrās no 20.–30. gadu *sonāšu un trio vakariem*: resp., klavieru trio tika iekļauti nevis tīri instrumentālās, bet vokāli instrumentālās programmās. Tādējādi blakus 22 trio žanra paraugiem koncertos izskanēja arī dažādi, galvenokārt tā paša laikmeta vokālie cikli, jo ik koncertā piedalījās kāds dziedātājs (Elfrīda Pakule, Helēna Cinka-Berzinska, Tamāra Lukjanova, Marina Jacina, Eduards Miķelsons u. c.). Katrs koncerts sākās ar paskaidrojošiem ievadvārdiem, un, saskaņā ar Valērija Zosta rakstīto, publikas tajos netrūka²²¹. “[..] Šie koncerti jānovērtē kā ļoti iezīmīgs mūsu šīs sezonas muzikālās dzīves notikums,” ciklam beidzoties, uzsver Jēkabs Vītoliņš²²².

Analizējot ansambļa repertuāru kopumā, kā nepārprotama dominante izkristalizējas krievu komponistu mūzika – gan pirmspadomju laikā tapuši romantiķu darbi (piecreiz Čaikovska *Trio diža mākslinieka piemiņai*, piecreiz Rahmaņinova *Elēģiskais trio nr. 2*, divreiz Arenska Trio op. 32), gan jo īpaši padomju komponistu opusi. Pēdējo vidū īpaši izceļams Dmitrija Šostakoviča Trio *e moll* op. 67, kas Latvijas pirmatskaņojumu piedzīvojis vēl visai svaigas novitātes statusā – nedaudz

²¹⁸ Koncertu datumi: 1946. gadā – 26. septembris, 24. oktobris, 21. novembris un 19. decembris; 1947. gadā – 16. janvāris, 13. februāris, 13. marts, 10. aprīlis, 12. maijs un 5. jūnijs.

²¹⁹ Vēlākajos gados Brauns organizējis arī vairākus latviešu vokālās kamerģitaras vēsturē nozīmīgus ciklus – *Visas Rahmaņinova romances* (1955), *Visas Čaikovska romances* (1956), *Visas Alfrēda Kalniņa solodzesmas* (1958), *Latviešu vokālā mūzika* (1959) u. c.

²²⁰ Cīrule, Vilma (2012). Intervija Līgai Pētersonei 2012. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

²²¹ Zosta, Valērijs (1946). Kamerģitaras vakars. *Cīņa*. 4. oktobris.

²²² Vītoliņš, Jēkabs (1947). Koncertu piezīmes. *Literatūra un Māksla*. 20. jūnijs.

vairāk kā gadu pēc pasaules pirmatskaņojuma Ļeņingradā²²³. Ansambļa *BBB* radioierakstā Rīgas publika to iepazīna 1946. gada 6. janvārī, koncertsniegunā – 1946. gada 11. februārī. Kopumā ansamblis Šostakoviča Trio op. 67 atskaņojis deviņas reizes. Recenzijas liecina, ka Rīgas mūzikas kritika ļoti atzinīgi novērtējusi šo skaņdarbu. Vienlaikus atsauksmes atklāj laikmeta zīmi – centienus skaidrot mūzikas saturu ideoloģiski vēlamā ievirzē. Tā Valērijs Zosts raksta:

“Bez bailīgs, nereti pādrošs meklētājs un savrupgājējs, ar bagātu radošu izdomu apveltīts mākslinieks – tāds Šostakovičs arī šai savā jaunākajā darbā, darbā, kurā skaidri atbalsojas pēdējo gadu traģika, smagās neatsveramo zaudējumu radītās, smeldzošu sāpju pilnās pārdomas. Nestie upuri tomēr nav bijuši velti. Līksmais, dzīvi apstiprinošais fināls pauž gaismas un taisnības uzvaru”²²⁴.

Jāpiebilst, ka Šostakoviča Trio op. 67 tapis personisku pārdzīvojumu iespaidā un veltīts tuva drauga, muzikologa Ivana Solertinska piemiņai. Pētnieciskajā literatūrā visai izplatīts ir cits, no Zosta versijas atšķirīgs skatījums uz fināla zemtekstu: tas bieži tiek skaidrots kā savveida *danse macabre*. Piemēram, Sofija Hentova raksta:

“Dejiskā ebreju tēma ir Marka Šagāla (viņš ir Solertinska novadnieks un viens no iemīļotajiem māksliniekiem) gleznu fantasmagorija ar to traģiskajiem simboliem, izmisuma deja, galēju sāpju izpausme. [...] Trio fināls priekšvēstīja mūziku, kas radusies drīz pēc kara un arī veltīta mazā cilvēka liktenim – ciklu “No ebreju tautas poēzijas” (Hentova 1986: 178–179).

Protams, šajā gadījumā fināla skaidrojums ar mājienu uz karā gūto uzvaru nav pārmetums Zostam – kritiķis vienkārši ļāvās ideoloģiski vēlamajai versijai, kurai tolaik nepretojās arī pats Šostakovičs (1945 komponists par Trio op. 67 saņēmis Staļina prēmiju). Var atgādināt, ka trīs gadus vēlāk pats Šostakovičs un arī viņa daiļrade krita nežēlastībā. Netieši to apliecina skaņdarbu saraksts, kurus paredzēts izņemt no Latvijas Valsts konservatorijas mācību programmām. Saraksts sastādīts jau minētā VK(b)P CK lēmuma par Muradeli operu *Lielā draudzība* ietekmē, un tajā minēts arī Šostakoviča Trio [noteikti domāts daudz spēlētais Otrais – *L. P.*] ar īsu

²²³ Skaņdarba pirmatskaņojums Ļeņingradā notika 1944. gada 14. novembrī. Recenzijā par Rīgas pirmatskaņojumu Radio J. Pabērzs raksta: “Šostakoviča trio radies pagājušā gada otrajā pusē un līdz šim piedzīvojis tikai pāris atskaņojumus slēgtai sabiedrībai Maskavā ar pašu autoru pie klavierēm.” Sk.: Pabērzs, J. (1946). Šostakoviča jaunākais trio radiofonā. *Cīņa*. 6. janvāris.

²²⁴ Zosts, Valērijs (1946). *Māksla*. *Cīņa*. 19. februāris.

pamatojumu: "Formālisms, konstruktīvisms"²²⁵. Pēc tam šis skaņdarbs, spriežot pēc apzinātajiem materiāliem (sk. koncertu tabulu 2.5. pielikumā), līdz pat 1965. gadam Latvijas koncertzālēs nav skanējis²²⁶.

Citu *BBB* repertuārā iekļauto trio vidū var minēt Aleksandra Gedikes, Sergeja Vasiļenko un Borisa Ļatošinska trio (visi atskaņoti piecreiz), Jurijs (resp., Georgija) Sviridova trio (četrreiz), Vadima Kočetova (trīsreiz) un Mihaila Gņesina trio (divreiz). Šādu darbu lielais īpatsvars ansambļa repertuārā nepārprotami bija nodeva laikmetam. Vairums no tiem, piemēram, Gedikes trio, ir ieturēti romantisma tradīcijās; lai gan muzikāli un formas ziņā meistarīgi, tie neizceļas ar spilgti oriģinālu radošo rokrakstu, tāpēc arī mūsdienās skan maz. Retāk parādās laikmetīgāka stilistiskā ievirze, un te līdzās jau aplūkotajam Šostakoviča skaņdarbam īpaši atzīmējams tolaik 30 gadus vecā komponista Georgija Sviridova Trio *a moll* (1946 apbalvots ar Staļina prēmiju). Šis skaņdarbs veidots kā četrdaļu cikls ar liriskām, apcerīgām malējām daļām (*Elēģija, Skerco, Sēru maršs, Idille*). Tajā vēl nav izkristalizējies Sviridova vēlākais, krievu folkloras senāko slāņu bagātinātais mūzikas stils, toties jaunais autors (jo īpaši abās vidējās daļās) apliecina sevi kā spilgts Šostakoviča skolnieks. Mazliet pasteidzoties uz priekšu, jāpiebilst, ka Šostakovičs iespaidojis arī vairākus pēckara Latvijas komponistus; vēl krietni vēlāk to atzīmē 60.–80. gados aktīvie Valda Janča trio mākslinieki, stāstot par viņu pirmatskaņotajiem Artūra Grīnupa un Makša Goldina darbiem (Pētersone 2011: 19–20).

Rietumeiropas mūziku ansambļa repertuārā visbiežāk pārstāvējuši Bēthovena trio opusi (*c moll* op. 1 nr. 1, nr. 3; *Es dur* op. 70; *B dur* op. 97) – tie izskanējuši kopumā deviņas reizes. Savukārt no latviešu mūzikas *BBB* koncertprogrammās iekļauts Jāņa Ķepīša Otrais trio, kas atskaņots četrreiz, kā arī Paulas Līcītes Trio *E dur*, kuru ansamblis spēlējis septiņreiz. Tomēr latviešu mūzikas pirmatskaņojumus *BBB* nav sniedzis.

Dalībnieki

Recenziju par *BBB* koncertiem ir ļoti maz – tas acīmredzot izriet no jau iepriekšminētā fakta, ka mūzikas kritika Latvijas kameramūziķu sniegumam pirmajos

²²⁵ Skaņdarbu saraksts, kurus paredzēts izņemt no mācību programmām (parakstījis Mācību iestāžu nodaļas priekšnieks O. Zviedris). Latvijas Valsts arhīvs, 627. fonds, 2. apraksts, 32. lieta, 13.–17. lpp. Citēts pēc: Kruks 2008: 137.

²²⁶ Tik liela pauze acīmredzot saistīta ne tikai ar politiskajiem apstākļiem, bet arī ar to, ka ansamblī, kas darbojās pēc *BBB*, pirmām kārtām Vilmas Cīrules trio, vairāk bija tendēti uz klasiski romantisku repertuāru.

pēckara gados neveltī īpašu uzmanību. Tāpēc, lai rastu iespējami plašāku priekšstatu par trio veidolu, noderīgas var būt arī liecības par atsevišķu tā dalībnieku solospēli.

Raksturojot ansambļa gados vecākā un pieredzējušākā dalībnieka, čellista Ēvalda Berzinska radošo personību, interesanti atzīmēt, ka jaunībā viņš čellista profesiju izvēlējies Oto Fogelmaņa – kādreizējā Ludviga Bētiņa trio dalībnieka – ietekmē: “Mani tā aizrāva šī mūziķa instrumenta skanējuma siltums un dziedājums, ka es nolēmu mainīt “specialitāti””²²⁷ (iepriekš Berzinskis gatavojies kļūt par vijolnieku). Par saviem garīgajiem domubiedriem Berzinskis atzīst čellistu Aleksandru Veržbiloviču (starp citu, arī Fogelmaņa skolotāju) un Pablo Kazalsu. “Veržbilovičs bija pirmais pasaules klases čellists, kuru dzirdēju. Liekas, viņa koncertā sāka veidoties mans čella skanīguma un instrumentālās frāzes ideāls”, mākslinieks raksta atmiņās²²⁸. Savukārt Kazalsa spēle iedvesusi stingru pārliecību, ka tieši mūziķa izveidotā skaņa, nevis viņa stāja ir primārais veiksmīgā spēlē:

“1929. gadā [...] man bija iespēja būt klāt dažās konsultācijās pie Kazalsa Parīzē. [...] Kazalsa spēles satraukts, dalījos iespaidos ar savu pedagogu Ivanu Zeifertu²²⁹. “Viņš spēlē kā dievs,” teica profesors, “bet viņa labā roka ir vienkārši briesmīga.” Liekas, tad tā pa īstam sāku domāt par saiti starp stāju un skaņas rezultātu. [...]. Atrodi pareizo skanējumu, tikai pēc tam fiksē atsevišķas kustības, sajūtas”²³⁰.

Ar šādu pieeju Berzinskis izcēlās, spēlējot pats, un to viņš arī centās mācīt saviem audzēkņiem:

“Profesors Rostropovičs izteicās, ka rīdziniekiem esot vislabākais tonis, – to pierādījuši Villerušs un Testeļeca. Abi šie audzēkņi mācījušies pie manis arī bērnu mūzikas skolā un mūzikas vidusskolā. Īpašā vietā stāv Villerušs; viņa tonis ar līdzeno plūdumu, ar izteikto emocionalitāti, aizkustinošo skanīgumu, lielo dramatismu, *pianissimo* lirismu, ir nepārspējams. Konkursos, žūrijas locekļu apspriedēs profesors Rostropovičs izteicās, ka tāds tonis kā Villerušam neesot nevienam”²³¹.

Šis ieskats Berzinska rakstītajā bija nepieciešams galvenokārt tādēļ, lai izvirzītu tēzi par īpašu **pēctecības līniju** ne vien latviešu čella spēles vēsturē, bet arī

²²⁷ Citēts pēc: Brauns, Joahims (1971). Ēvalds Berzinskis. *Literatūra un Māksla*. 24. jūlijs.

²²⁸ Sk. iepriekšējo vēri.

²²⁹ Pie Pēterburgas konservatorijas profesora Zeiferta Berzinskis privāti mācījies 1910.–1912. gadā (vēlāk, 1918, viņš Maskavas konservatorijā beidzis Alfrēda Glēna čella klasi).

²³⁰ Brauns, Joahims (1971). Ēvalds Berzinskis. *Literatūra un Māksla*. 24. jūlijs.

²³¹ Berzinskis, Ēvalds (b. g.). *Autobiogrāfija*. Ēvalda Berzinska un Helēnas Cinkas-Berzinskas rokrakstu arhīvs. Glabājas LNB: šifrs RXO, A25, N 1, 5. lpp.

klavieru trio jomā. Tajā virknējas mākslinieki ar līdzīgiem estētiskajiem ideāliem, kas cits citu ir būtiski iespaidojuši:

Oto Fogelmanis→Ēvalds Berzinskis→Māris Villerušs

Visi šie mākslinieki bijuši dažādu klavieru trio dalībnieki. Viņus vieno centieni atskaņotājmākslas priekšplānā izvirzīt skaņas emocionālo nokrāsu, ekspresiju. Tādējādi viņi pārstāv atskaņotāja tipu, ko Karls Ādolfs Martinsens definējis kā romantisko; tā ietvaros priekšplānā izvirzīts emocionāls, spontāns, subjektīvi tiešs izteiksmes veids, nevis racionāli stingri izplānots priekšnesums (pārstāsts pēc Martienssen 1966: 102–113)²³². Zīmīgi, ka arī Villerušs, līdzīgi Berzinskim²³³, par vienu no saviem čellista ideāliem uzskatījis Pablo Kazalsu (Pētersone 2011: 25).

Savukārt Karla Briknera sniegunam dažādos periodos veltītās recenzentu atsauksmes ļauj spriest, ka šis mākslinieks drīzāk pārstāvējis klasisko atskaņotāja tipu, kas, Martinsena ieskatā, tiecas uz objektivizētu izteiksmi, intelekta un emociju līdzsvaru (pārstāsts pēc Martienssen 1966: 90–102). Lūk, daži zīmīgākie Briknera spēles raksturojumi.

“Korekta, tīra tehnika, patīkams, dziedošs tonis, klasiski skaidrās līnijās ieturēts, bez ārišķībām un tūkstošiem efektiem priekšnesums, viss tas šo vijolnieku raksturo kā ļoti nopietnu, dziļu un patiesu mākslinieku”²³⁴.

“Karls Brikners, kura lociņa vērienā jau ar reizi kļūst redzams vecs lauva, un, ja pašā spēlē, dabīgi, nav daudz tās mantas, ko sauc par svaigumu, aizrautību, izteiksme pārliecina ar savu kontūru stingrību, spēles skaidrību, tradīciju gudrību”²³⁵.

“Briknera personā pie mums darbojas mākslinieks, kas lielas artistiskās spējas savieno ar augstu gaumes un intelekta sajūtu”²³⁶.

²³² Savā 1930. gada pētījumā *Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens* Martinsens raksta par klasisko un romantisko pianista tipu. Tos raksturojot, viņš min ne vien konkrētas spēles tehnikas īpatnības, bet arī pašu muzikālās domāšanas veidu (racionālās vai emocionālās, objektīvās vai subjektīvās sākotnes dominantī; pārstāsts pēc Martienssen 1966: 90–113). Tādējādi Martinsena piedāvātā tipoloģija ir pietiekami universāla, lai to varētu attiecināt arī uz atskaņotājmāksliniekiem kopumā.

²³³ Papildināt priekšstatu par Berzinski ļauj viņa solospēles ieraksti, tostarp Alfrēda Kalniņa *Elēģijas* ieskaņojums (skaņuplate *Ēvalds Berzinskis (čells)* (b. g.). Rīga: Melodija 33D-23371-2). Ieraksts tapis 20. gadsimta 60. gadu beigās, kad čellistam jau bija pāri 70 gadiem; varbūt arī tāpēc dažviet sastopamas intonatīvas kļūmes, taču toņa emocionālā bagātība ir prioritāte joprojām. Šajā ierakstā dzirdam spilgtu *rubato* – nelielus, bet biežus palēninājumus, ar ko mākslinieks izceļ atsevišķas skaņas, apcerīgi ieklausoties tajās.

²³⁴ Upenieks, Voldemārs (1939). Rīgas simfoniskā orķestra koncerts. *Brīvā Zeme*. 27. jūlijs.

²³⁵ Dārziņš, Wolfgang (1937). Simfonijkoncerts Dzintaros. *Rīts*. 19. jūlijs.

²³⁶ Rjabčuns, P. (1946). Koncerti. *Literatūra un Māksla*. 17. maijs.

Briknera bijušais audzēknis Juris Švolkovskis, taujāts par būtiskāko sava pedagoga spēlē, atbild: “Īsts virtuozs!”²³⁷. Šo vārdu pamatotību apliecina arī Valērija Zosta atsauksme par Briknera solokonzertu 1946. gada 10. maijā. Tā rāda, ka īpaši novērtēti viņa sniegunā bijuši tādi skaņdarbi kā Johana Sebastiāna Baha *Čakona* un Pablo Sarasates *Introdukcija un tarantella*, kur “vijolniekam bija izdevība spoži nodemonstrēt savu ievērojamo spēles māku”²³⁸, savukārt, klausoties Mendelszona-Bartoldi Vijoļkoncertu, pietrūcis “pacilātības un romantikas”. Līdzīgu viedokli kritiķis pauž, vērtējot Briknera atskaņoto Čaikovska Vijoļkoncertu²³⁹.

Šeit citētās liecības izgaismo personību, kas daudzējādā ziņā atšķiras no Berzinska – intelektuāli izsvērtā, līdzsvarotā spēle pretstatāma čellista snieguma impulsivitātei, savukārt virtuozs spožums rāda Brikneru kā izteikti solistisku vijolnieku²⁴⁰.

Hermanis Brauns, klaviermūzikas pētnieces Dzintras Erlihas skatījumā, bijis mākslinieks ar harmonisku pasaules izjūtu, un viņa spēli raksturojusi kontrole pār emocijām, tembrāla krāsainība (asociācijas ar dažādiem orķestra instrumentiem), vieglums, smalkums un nepiespiestība (Erliha 2009: 70–71). Jau mākslinieka jaunībā kritiķi, piemēram, Viesturs Bišers, atzīmējuši ne vien Brauna snieguma izcilo muzikalitāti, bet arī virtuozo spožumu²⁴¹. Visas šīs iezīmes patiesi atklājas Brauna soloieskaņojumos, piemēram, Lūcijas Garūtas Otrās prelīdes *E dur* ierakstā²⁴²: pianists virtuozī pārvalda skaņdarba faktūru, kuras diapazons aptver teju visu klaviatūru. Nepārprotami jūtama viņa vēlme parādīt pilnīgi visas melodiskās un harmoniskās līnijas; tā brīžiem tiek īstenota daļēji uz tempa rēķina, tomēr stilistiski pieļaujamās robežās un ar nepieciešamo muzikālo spriedzi.

²³⁷ Švolkovskis, Juris (2012). Intervija Līgai Pētersonei 2012. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

²³⁸ Zosta, Valērijs (1946). Kārļa Briknera koncerts. *Cīņa*. 17. maijs.

²³⁹ “Šoreiz vijolnieka spēle gan neaizsniedza vēlamos augstumus un raisījās bez īstāka spilgtuma un pacilātības.” Sk.: Zosta, Valērijs (1946). Simfoniskais koncerts. *Cīņa*. 29. septembris.

²⁴⁰ Intelekta lomu Briknera radošajā darbībā zināmā mērā apliecina arī Vilmas Cīrules stāstījumā ieskicētais pragmatisms (spēja variēt skaņdarba hronometrāžu visnotaļ *praktisku* apvērsumu dēļ). Taujāta par vijolnieku, Cīrule atceras: “Brikners bija tāds komunikabls, [...] man jau sanāca ar viņu spēlēt. Brikners bija tas, kas teica: “Saraujām ātrāk!”, ja vajadzēja ietilpināt sešu minūšu skaņdarbu līdz raidījuma beigām 4 minūtēs. Viņš teica: “Vajag? – Aiziet!” Viņš bija ļoti interesants, tas vecais Brikners”. Sk.: Cīrule, Vilma (2012). Intervija Līgai Pētersonei 2012. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

²⁴¹ Bišers, Viesturs (1948). Ievērojams notikums mākslas cienītājiem Ventspilī. *Brīvā Venta*. 25. maijs.

²⁴² Skaņuplate *Lūcija Garūta. Koncerts klavierēm ar orķestri* (b. g.). Rīga: Melodija 33D-010990

Kospēle

Ciktāl iepriekš raksturotās solospēles iezīmes atspoguļojas pašā ansambļa kospēlē? Iespēju vismaz daļēji atbildēt uz šo jautājumu sniedz divi latviešu komponistu skaņdarbu fragmenti – Jāņa Ķepīša Otrā trio *Largo* daļa un Paulas Līcītes Trio trešā daļa *Allegro*; tie fiksēti ansambļa vienīgajos ieskaņojumos (1946), kas pieejami Rakstniecības un mūzikas muzejā²⁴³. Balstoties uz šiem nelielajiem piemēriem, nav iespēju gūt pilnīgu priekšstatu par *BBB* spēles stilu, tomēr dažas nianšes iezīmējas.

Iepriekš nodalīju divus atšķirīgus aspektus ansambļa dalībnieku solosniegumā: *romantisko* jeb *subjektīvo* (Berzinskis) un *klasisko* jeb *objektīvo* (Brikners); turpinot šo tēmu, jāatzīst, ka kospēlē nepārprotamu virsroku gūst pēdējais. Ķepīša Otrā trio *Largo* daļa izskan nedaudz ātrākā (*Andante moderato*) tempā, nekā iecerējis autors. Citā šī *Largo* ierakstā – 30. gadu beigās tapušajā *Vītola trio* sniegumā ar pašu Ķepīti pie klavierēm²⁴⁴ – valda lēnāks temps, kas tomēr ne mirkli neliek atslābt klausītāju uzmanībai. *Vītola trio* interpretācija iezīmīga ar ilgstošāku pakavēšanos pie harmonijas krāsu nianšēm²⁴⁵, kuras *BBB* raiti plūstošajā spēlē tik spilgti neatklājas. Arī daļas sākumā smalki izrakstīto klusināto dinamikas gradāciju mija – *crescendo* un pēc tam *diminuendo* no *pp* uz *p* un otrādi (1.–3. t.) – Briknera līdzsvarotajā sniegumā (*mf*) praktiski neparādās; viņa vibrato lēnajā daļā varētu būt plašāks, ekspresīvāks, atbilstošāks mūzikas liriski romantiskajam raksturam. Toties vijolnieka solistiskā dominante *BBB* sniegumā jūtama viscaur: pianists Hermanis Brauns delikāti piemērojas, apmierinoties ar fona (pavadītāja) funkciju. Uzreiz gan nepieciešama atruna: iespējams, ka šādu iespaidu noteikusi ieraksta specifika, proti, tolaik pieejamais tehniskais nodrošinājums. Katrā ziņā labāku skanisko rezultātu atspoguļo *Vītola trio* veiktais ieraksts, kur klavieres gūst krietni patstāvīgāku lomu (Ķepītis, pats būdams lielisks pianists, šī instrumenta partiju veidojis visai individualizētu).

Čellistam *Largo* daļā nav paredzēti plašāki soloposmi, tomēr ir atsevišķi īsi fragmenti, kur viņam būtu izdevība demonstrēt samtaini dziedošu toni (piem., no 3. t. pirms 2. partitūrnumura līdz 2. t. pirms 3. partitūrnumura; u. c.). Rodas priekšstats, ka

²⁴³ Inventāra nr., attiecīgi, 426824 un 426825.

²⁴⁴ Šis ieskaņojums glabājas Latvijas Valsts kinofotodokumentu arhīvā, tā hronometrāža ir 3'25" (skaņas dokumenta fonda nr.: F 22–2).

²⁴⁵ Piem., tercu attiecību mažora trijskaņu līdzāsnostatījums 1.–2. t. pēc 1. partitūrnumura; pavērsiens no pamattonalitātes *Fis dur* uz *D dur* 2. t. pēc 2. partitūrnumura; arī daudzviet citur.

Berzinskis šīs retās un īslaicīgās iespējas neizmanto, tāpēc Otrā trio ieraksts nesniedz pilnvērtīgu priekšstatu par viņa spēli. Tiesa, arī te, iespējams, vainojama skaņieraksta kvalitāte. Tas pārrakstīts no plates, līdz ar to ir daudz blakustrokšņu, kā arī nepamet sajūta, ka čellists studijā atradies tālu no mikroфона; varbūt tāpēc, spēlējot abiem stūdziniekiem, priekšplānā vienmēr izvirzās vijolnieks, bet čells tembrāli paliek otrajā plānā. Protams, nav izslēgta arī iespēja, ka te patiesi izpaužas stūdzinieku spēles individuālās iezīmes: Briknera tonis ir skanīgāks, artikulācija skaidrāka, bet Berzinska tonis – *apaļāks*, matētāks, sevišķi uz zemajām stīgām, un tāpēc paliek ēnā.

Otrajā ansambļa ieskaņojumā – Paulas Līcītes Trio straujajā finālā – atklājas gan vijolnieka Briknera (tehniski grūtas pasāžas, dubultnotis utt.) spožā, gan pianista Brauna delikāti vieglā virtuoziāte. Var just, ka tempu nosaka stūdzinieki, kas tiecas spēlēt dinamiskāk nekā Brauns, taču pēdējais viņiem elastīgi pielāgojas.

Grūti spriest, cik tāl tā ir skaņieraksta vaina, taču daudzviet nav saklausāmas notīs sniegtās dinamikas nianšes, kas palīdzētu veidot skercozu raksturu, atbilstoši autores norādei *con umore*²⁴⁶. Arī šeit galvenā atbildība ir vijolniekam un pianistam, kuriem Līcīte uzticējusi nozīmīgāko materiālu. Skercozītāti paspilgtinātu koncentrētāku, asāk artikulētu skārumu izvēle astotdaļām.

Īss rezumējums: vismaz spriežot pēc diviem vienīgajiem ierakstiem, rodas priekšstats, ka ansambļa līderis bijis vijolnieks Karls Brikners. Lai arī ansambļa spēlē sastopami abi Gudmenas iezīmētie ansambļa dalībnieku attiecību modeļi – sekošana un kooperācija (Goodman 2002: 154) – tomēr relatīvi lielāka loma ir pirmajam, jo pianists un arī čellists lielākoties seko vijolnieka iniciatīvai. No tā izriet, ka vijolnieks ansambļa sadarbības aspektā bijis lielākoties meritokrātisku vērtību, bet pianists un čellists – egalitāru vērtību piekritēji.

Kopumā varam secināt: aplūkotās *BBB* interpretācijas raisa atsevišķas iebildes skaņdarbu rakstura atklāsmes ziņā, taču tās veiktas profesionāli augstā līmenī: atzinīgu vērtējumu pelna intonācijas tīrība, izkoptā spēles tehnika un pāri visam – trio dalībnieku spilgti izteiktā muzikalitāte. *BBB* labi pildījis savu misiju – iepazīstināt publiku gan ar žanra klasikas stūrakmeņiem, gan laikmetīgajām latviešu un cittautu mūzikas vērtībām (tiesa, atbilstoši laikmeta politiskajai gaisotnei priekšplānā izvirzot Krievijas komponistu daiļradi). Tādējādi ansamblis nenoliedzami ir bagātinājis Rīgas

²⁴⁶ Piemēram, pirmajās 18 taktīs, saskaņā ar nošu tekstu, paredzēta vairākkārtēja, strauja *mp-f* mija, arī *sf* akcenti; ansambļa spēlē tas viss neparādās, valda *mf* gradācija. Izteiksmīgāk dinamikas maiņas tiek rādītas formas posmu robežās, saiknē ar tēmu maiņu (piem., pāreja uz *Meno mosso* pēc 52. partitūrnūmura, kur iepriekšējo *f* pēc neliela *diminuendo* nomaina *mp*).

kamermūzikas dzīvi; tā darbība palīdzējusi klausītājiem pēckara juku apstākļos pamazām atgriezties garīgo vērtību un kultūrdialoga pasaulē.

2.6.1.3. Vilmas Cīrules trio

Ansambļa darbības kopaina

Vilmas Cīrules trio uzsāka darbību 1945. gadā, gandrīz vienlaikus ar *BBB* ansambli. Radio māksliniecisks vadītājs Jānis Ivanovs uzaicināja Cīruli (1923) – tolaik konservatorijas koncertmeistari – strādāt viņa vadītajā institūcijā. Jaunā pianiste spēja ieinteresēt kopspēlei pašu Radio orķestra koncertmeistaru, vijolnieku Gastonu Brahmani (1925–1955). Trešais jaundibinātā ansambļa dalībnieks Ernests Bertovskis (1924–1996) savukārt bija čellu grupas koncertmeistars²⁴⁷. Sākumā epizodiski, bet pēc Brahmaņa nāves regulāri muzicēšanā iesaistījās arī vijolnieks Indulis Dālmanis (1922–1983), ar kuru Cīrule kara gados, studējot konservatorijā, jau spēlējusi klavieru trio sastāvā (kopā ar čellistu Jāni Ozoliņu, Alfrēda Ozoliņa kameransambļa klasē). Vēlākajos gados viņa vietā pie vijoles pulsts reizēm bija arī Haralds Birznieks (1929–1989). Ar nelieliem pārtraukumiem ansamblis turpināja darbību līdz pat 1975. gadam²⁴⁸.

Visbiežāk Cīrules trio uzstājies Radio tiešraidēs, kurās izspēlēts plašs repertuāra klāsts – jauna programma gatavota bezmaz vai ik otro dienu, un šai ziņā, protams, liela nozīme bijusi pianistes fenomenālajām spējām lasīšanā no lapas. Ik pa laikam nācies muzicēt arī koncertzālēs. Kā liecina programmas, repertuārā iekļauti atsevišķi Vīnes klasiķu darbi²⁴⁹, tomēr sevišķi liels bijis romantiskās mūzikas īpatsvars²⁵⁰. Šādu programmu izvēli daļēji izskaidro pašas Cīrules atbilde uz jautājumu par viņai tuvu mūziku:

“Ļoti tuvi ir romantiķi – Šopēns, Brāmsis. Es vispār tiku audzināta tādā kā romantisma garā, jo 20. gadsimta pirmajā pusē konservatorijā vairāk pievērsās Rietumeiropas komponistiem. [..]

²⁴⁷ Cīrule, Vilma (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada decembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

²⁴⁸ Šajā gadā pianiste Vilma Cīrule uz četriem gadiem aizbraukusi uz Dienvidslāviju, kas arī kļuvis par iemeslu koncertdarbības pārtraukšanai.

²⁴⁹ Jozefa Haidna Trešais un Piektais trio (1982, 14. februāris, Induļa Dālmaņa vietā vijoli spēlēja Anita Zaķe); Volfganga Amadeja Mocarta Trešais trio *B dur* (pirms 1946, 21. aprīļa); Bēthovena Trio op. 70 nr. 1 (pirms 1946, 2. februāra; abos pēdējos koncertos vijolnieks vēl bija Brahmanis).

²⁵⁰ Atskaņoti Pētera Čaikovska *Trio diža mākslinieka piemiņai* op. 50 (1955, 27. oktobris, ar Dālmani), Sergeja Raħmaņinova Trio op. 9 (1958, 13. maijā ar Dālmani), Johannesa Brāmsa Trio op. 8 (ar Dālmani 1957, 7. martā, ar Birznieku arī 1958, 14. un 28. novembrī), Antona Arenska Trio op. 32 (ar Brahmani 1946, pirms 2. februāra), Antonīna Dvoržāka (ar Brahmani 1946, pirms 24. marta), Bedržiha Smetanas (1956, 17. martā), Sergeja Taņejeva (1946, 27. martā un 29. decembrī) trio.

Bet pēc kara iepazīnu krievu komponistu daiļradi – Čaikovski, Rahmaņinovu”²⁵¹.

Intervijā promocijas darba autorei pianiste precizē: lai gan trio darbības pirmsākumos krievu mūzika programmās ietverta retāk, par nozīmīgu impulsu pievērsties tai kļuvusi Vana Klaibera viesošānās Latvijā (1958): Rahmaņinova klavierdarbus viņš spēlējis tik skaisti, ka iedvesmojis Cīruli plašāk iekļaut šī autora mūziku arī sava trio programmā, un viss esot “tik labi sanācis”²⁵².

Īpaši jāatzīmē, ka ansambļa stīdzinieki (kopā ar dažādiem pianistiem, tajā skaitā ar Vilmu Cīruli) laikposmā no 40. gadu vidus līdz 60. gadu pirmajai pusei bija vienīgie latviešu komponistu trio žanra jaundarbu pirmatskaņotāji. Savas novitātes viņiem uzticējuši Lūcija Garūta (1949), Jānis Ķepītis (Trešais trio 1957) un Oļģerts Grāvītis (1963)²⁵³. Blakus pirmatskaņojumiem ansambļa repertuārā bija arī Paulas Līcītes Trio (atskaņots 1960. gada 17. maijā komponistes autorvakarā).

Dalībnieki

Atšķirībā no *BBB* šajā ansablī bija apvienojušies vienas paaudzes mūziķi – jaunieši. Tikko 20 gadu vecumu pārsniegusi pianiste Vilma Cīrule, Paula Šūberta klavieru klases absolvente (1944), jau bija piesaistījusi mūzikas kritikas uzmanību. To apliecina, piemēram, viņas uzvārda brāļa, recenzenta Jāņa Cīruļa atsauksme, kas tapusi vēl kara gados:

“Māksliniece no Dieva žēlastības ir jauniņā pianiste Vilma Cīrule [..]. Viņas spēlē valdzina krāsains piesitiens, tā neatminamā stīga, kas klavierēm liek smieties un raudāt. Mocarta, Šopēna, Lista un Jāņa Mediņa pasaulē tā ienira, kā zivtiņa atvarā un visur jutās vienlīdz ērti un piemēroti”²⁵⁴.

Laika gaitā no citātā minētās daudzveidības tomēr izkristalizējās nosliece pirmām kārtām uz romantisku kamerstila liriku. To atspoguļo, piemēram, Silvijas

²⁵¹ Mellēna, Lauma (2007). *Gluds mūžs – par spīti laikmetam*.

<http://www.apollo.lv/portal/fun/articles/94883/0> (skatīts 2014. gada 8. martā).

²⁵² Cīrule, Vilma (2012). Intervija Līgai Pētersonei 2012. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā. Koncertprogrammas liecina (sk. 2.5. pielikumu), ka jau līdz 1958. gadam Cīrules trio vairākkārt atskaņojis Rahmaņinova Trio op. 9 otro daļu. Taču viss cikls šī ansambļa interpretācijā, kā jau iepriekšējā zemsvītras norādē minēts, izskanējis tikai 1958. gada 13. maijā, filharmonijas rīkotā Rahmaņinova kamerģitāras koncertā.

²⁵³ Garūtas un Ķepīša darbu pirmajā izpildījumā (Latvijas Komponistu savienības jaunrades sanāksmēs) klavieru partiju spēlēja nevis Cīrule, bet paši autori, tomēr pirmatskaņojumi koncertā notika ar Cīrules līdzdalību.

²⁵⁴ Cīrulis, Jānis (1944). Jaunie mūzikas gaitnieki. *Tēvija*. 5. jūnijs.

Stumbres recenzija par Roberta Šūmaņa Klavierkoncerta atskaņojumu, kas publicēta *Literatūras un Mākslas* 1955. gada 21. augusta numurā:

“Vilma Cīrule pēc savas būtības ir lirīķe, maiga un dzidra piesitiena īpašniece, tādēļ arī Šūmaņa klavierkoncerts viņas dotībām ļoti piemērots. [...] Vislabāk Cīrulei padevās koncerta I un II daļa, bet trešajā būtu gribējies vairāk spēka, kas sevišķi sakāms par kodu, kur pianistei, likās, nepietika izturības un drosmes. Tas norāda, ka pianistei vairāk jāuzstājas atklātībā ar plašāku formu darbiem”²⁵⁵.

Arī Vija Briede atsauksmē par šī paša darba interpretāciju jau 11 gadus vēlāk akcentē pianistei piemītošo lirikas un poēzijas izjūtu:

“Augstu novērtējumu vieskoncertos pelna pianistes Vilmas Cīrules veikums Šūmaņa koncertā klavierēm un orķestrim – skaņdarbā, kas pēc savas būtības ir ļoti tuvs pianistes mākslinieciskajai personībai, kur nepieciešams viņas toņa dziedošais, izjusti liegais skanējums, izpildījuma intīmi saviļņotais plūdums”²⁵⁶.

Lai gan Cīrule daudz uzstājusies arī solo, tomēr visvairāk atzinības viņa saņēmusi kā ansambļu dalībiece – sevišķi par sadarbību ar dziedātājiem. “Tik sakausētu ansambli, kāds bija starp pavadītāju un dziedātāju, dzirdēt gadās reti,” raksta Viktors Sams²⁵⁷; līdzīgas domas pauduši Arvīds Darkevics²⁵⁸, Ruta Ruņģe²⁵⁹ u. c. recenzenti. Mākslinieces *ansambliskā* domāšana izpaudusies arī viņas solospēlē, un šai ziņā Cīrulei gan reizēm veltīta kritika – viens no piemēriem ir iepriekš citētā Stumbres recenzija par Šūmaņa Klavierkoncertu: “Jāatbrīvojas arī no tieksmes neizcelties un piemēroties, kas [...] draudēja padarīt klavierpartiju par skaņdarba blakus elementu”²⁶⁰.

Šūmaņa Klavierkoncerts Cīrules izpildījumā nav fiksēts skaņierakstā. Toties cits šī žanra paraugs – Jāņa Mediņa Klavierkoncerts – 1972. gadā ierakstīts Latvijas Radio; pianistes partneri ir Latvijas PSR Radio un TV simfoniskais orķestris un diriģents Centis Kriķis. Jāatzīst, ka Cīrules solospēle patiesi ir *ansambliska*, taču šajā ierakstā tas uztverams drīzāk kā efekts, kas palīdz novērst citkārt koncertžanrā bieži sastopamu problēmu: solista un orķestra soloinstrumentu saspēles asinhronitāti. Delikatās ātrās pasāžas izskan ar filigrānu precizitāti, kuplie akordi un oktāvas visas

²⁵⁵ Stumbre, Silvija (1955). Simfoniskais koncerts Dzintaros. *Literatūra un Māksla*. 21. augusts.

²⁵⁶ Briede, Vija (1966). Rīdzinieki Lietuvā. *Literatūra un Māksla*. 12. februāris.

²⁵⁷ Sams, Viktors (1958). Viktora Grunduļa koncertā. *Literatūra un Māksla*. 19. aprīlis.

²⁵⁸ Darkevics, Arvīds (1959). Jāzepa Vītola dziesmu koncertā. *Literatūra un Māksla*. 14. marts.

²⁵⁹ Ruņģe, Ruta (1970). Leonardas Daines koncertā. *Literatūra un Māksla*. 14. novembris.

²⁶⁰ Stumbre, Silvija (1955). Simfoniskais koncerts Dzintaros. *Literatūra un Māksla*. 21. augusts.

klaviatūras diapazonā nesagādā problēmas un neietekmē tempu, neskatoties uz pianistes samērā mazo rokas izmēru.

Čellists Ernests Bertovskis savulaik konservatorijā studējis *Vītola trio* dalībnieka Ata Teihmaņa klasē (1940–1943), bet jau pēc kara (1948) beidzis šo augstskolu kā Ēvalda Berzinska audzēknis²⁶¹. Līdzīgi savam pedagogam, viņš solosniegumā piesaistījis uzmanību pirmām kārtām ar toņa daiļskanību. Joahims Brauns, kas 1967. gadā laikrakstā *Literatūra un Māksla* veidojis plašu Bertovska portretējumu, papildus atzīmē arī šī mākslinieka spēles harmonisko līdzsvarotību:

“Kas valdzina klausītāju čellista Ernesta Bertovska atskaņojumā? Vispirms paša instrumenta plūstošais, līdzenais skanējums, kurā dabiski atklājas čella tembrālās iespējas. Skaņas veidojumā nav ne liekas eksaltācijas, ne samākslota lieguma, tā atgādina laba itāliešu skolas dziedātāja dziedājumu. [...] Katrā frāzē Bertovska atskaņojumā izjūtam noteiktu mērķtiecīgu attīstību, skaidri veidotu kulmināciju. Māksliniecisko noapaļotību, formas pilnību atskaņojumam piešķir Bertovska nevainojamā mēra sajūta, kas vienlīdz izpaužas dinamikā, agoģikā, metroritmikā”²⁶².

1967. gadā J. Brauns izvirzījis ideju par atskaņotājmākslinieku nosacīto dalījumu *intuitīvā* vai *racionālā* spēles stila pārstāvjos²⁶³. Šai ziņā viņa paustās nostādnes sasaucas ar klavierspēles pētnieka Karla Ādolfā Martinsena piedāvāto tipoloģiju: kā jau iepriekš atzīmēts, viņš raksta par *romantisko* un *klasisko* interpreta tipu (Martienssen 1966: 90–113). Bertovskis J. Brauna tipoloģijā ierindots starp spilgtākajiem *intuitīvā* stila pārstāvjiem:

“Ernesta Bertovska dabiskās spēles pamatā ir spēcīga muzikāla intuīcija. Es pat raksturotu viņu kā “intuitīvā” atskaņotāju stila mākslinieku atšķirībā no “racionālā” stila, ja var pieņemt šādu, zināmā mērā nosacītu, dalījumu. Bertovskis ir romantiskas dabas mākslinieks. [...] Turpretim svešāki Bertovskim filozofiski vispārinājumi, mūzika, kura vispirms prasa spēcīgu domas attīstību un mazākā mērā balstās uz tiešu emociju atklāsmi. Tāpēc liela nozīme viņa atskaņojuma kvalitātē ir izvēlētam repertuāram. Ja tas pēc sava gara saplūst ar Bertovska uztveri, tad mēs piedzīvojam vienreizīgas spilgtas interpretācijas. Tā tas bija, piemēram, ar Sen-Sansa Koncertu, Čaikovska “Variācijām par rokoko tēmu”, Jāņa Ivanova Koncertu”²⁶⁴.

²⁶¹ Grāvītis, Oļģerts (1959). Ernests Bertovskis. *Māksla* 3: 23.

²⁶² Brauns, Joahims (1967). Par Ernesta Bertovska mākslu. *Literatūra un Māksla*. 4. februāris.

²⁶³ Sk. iepriekšējo vēri. Promocijas darba turpinājumā šajā sakarā tiks piedāvāta arī interesanta viedokļu sadursme starp diviem klavieru trio dalībniekiem – Juri Švolkovski un Māri Villerušu (atslēgvārdi – *inteleks* un *intuīcija*; plašāk sk. promocijas darba 177.–178. lpp.).

²⁶⁴ Brauns, Joahims (1967). Par Ernesta Bertovska mākslu. *Literatūra un Māksla*. 4. februāris.

Savukārt, raksturojot Bertovska darbības *solistisko* un *ansamblisko* šķautni, jāsecina, ka viņš daudzējādā ziņā bijis pretpols trio partnerei Cīrulei. “Bertovskis – ansamblists ir ne mazāk spilgta parādība kā Bertovskis – solists. Katrā ansablī izjūtam Bertovska mūziķa personības vadošo lomu,” raksta J. Brauns jau iepriekšminētajā publikācijā²⁶⁵. Čellista tieksmi dominēt pamanījis arī cits kritiķis, Elhonons Jofe, kurš pēc koncerta 1956. gada 16. martā atzīmē:

“Koncerta pirmajā daļā atskaņoja Smetanas sol minora trio vijolei, čellam un klavierēm. [...] Izpildītājiem – Dālmanim, Bertovskim un Cīrulei – šī [otrā – *L. P.*] daļa izdevās vislabāk. Tā izskanēja smalki un iedvesmoti, tikai vietumis čells bez attaisnojuma nomāca vijoles skanējumu”²⁶⁶.

Tieši starp Cīruli un Bertovski – daudzējādā ziņā pretpoliem – ansablī bijusi vislabākā saskaņa. To apliecina pianistes paustais intervijā: ar Bertovski viņa mūzikā sapratušies pilnīgi bez vārdiem, kamēr ar Dālmani šad un tad par kādām niansēm esot bijis jāvienojas arī mutiski. Taču kopumā Cīrule atzīst trio dalībniekus par īstu domubiedru grupu, kuras izveide esot reti laimīga sagādīšanās²⁶⁷.

Pēc Cīrules trio darbības beigām Bertovskis iesaistījies arī citos klavieru trio, piemēram, kopā ar Ievu un Valdi Zariņiem²⁶⁸.

Kā jau iepriekš atzīmēts, vijoles partijas atskaņotājs ansablī bieži mainījās – pie šī instrumenta pulsts dažādos periodos atradušies gan Gastons Brahmanis, gan Indulis Dālmanis un Haralds Birznieks. Indulis Dālmanis²⁶⁹ kā pamatsastāva dalībnieks šajā gadījumā izcelts tādēļ, ka tieši ar viņa līdzdalību veikti ieraksti, kas saglabājušies līdz mūsdienām un sniedz priekšstatu par ansambļa spēli, atskaņojot dažādu stilu mūziku. Šī vijolnieka konservatorijas pedagogu vidū bijuši abi stīdzinieki, kas savulaik, 20. gadu pirmajā pusē, izveidojuši pirmo starpkaru Latvijā regulāri koncertējošo klavieru trio: specialitāti pasniedzis Arvīds Norītis, savukārt kameransambļa spēli – Alfrēds Ozoliņš (kā jau minēts, viņa klasē Dālmanis studiju gados muzicējis kopā ar pianisti Vilmu Cīruli un čellistu Jāni Ozoliņu). Paša Dālmaņa spēlei, kā atzīst vijoļmākslas pētniece Inese Žune, piemita “kristāltūra intonācija,

²⁶⁵ Sk. iepriekšējo vēri.

²⁶⁶ Joffe, Elhonons (1956). Svarīga koncertdzīves sastāvdaļa. *Literatūra un Māksla*. 17. marts.

²⁶⁷ Cīrule, Vilma (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada decembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

²⁶⁸ Patreiz izdevies apzināt divas šī ansambļa uzstāšanās, abas ārpus Rīgas – 1978. gada 4. aprīlī Rēzeknes mūzikas vidusskolā un 5. aprīlī Daugvpils mūzikas vidusskolā; programmā bija Bēthovena, Brāmsa un Šūberta trio.

²⁶⁹ Indulis Dālmanis mācījies konservatorijā no 1937. gada Arvīda Norīša klasē, studijas pārtraucis, kad iesaukts leģionā kara laikā. Beidzis konservatorijā Pētera Smilgas klasi jau pēc kara, 1948. gadā.

ideāla formas un stila izjūta, emocionāls, temperamentīgs sniegums” (Žune b. g.). Iepazīšanās ar mākslinieka soloierakstiem, piemēram, Jāzepa Vītola *Romances*²⁷⁰ ieskaņojumu, jo īpaši apstiprina šī raksturojuma beigu daļas pamatotību: spēcīlins, ekspresīvs tonis bijusi būtiska Dālmaņa atskaņotājstila iezīme.

Kospēle

Iespaidu par Cīrules trio skanējumu mūsdienās sniedz ieraksti, kas glabājas Latvijas Radio arhīvā. Lai gan to skaits nav liels, tie aptver plašu stilistisko amplitūdu: Vīnes klasicisma (Jozefa Haidna Trio *F dur*, Hob XV:17, un *F dur* Hob XV:2), krievu romantisma (Pētera Čaikovska *Dziesmas bez vārdiem a moll* un *F dur*, Antona Rubinšteina *Melodija*) un 20. gadsimta mūziku (Edisona Deņisova Trio op. 5, Lūcijas Garūtas un Oļģerta Grāvīša trio).

Ansambļa spēlē nepārprotami dominē romantiskais atskaņojuma stils. Mūsdienās, kad vairums interpretu seko vēsturiski informētas atskaņotājprakses tradīcijām, klasicisma mūziku, tai skaitā Haidna kamerdarbus, nav pieņemts spēlēt ar tik plašu, intensīvu vibrato (īpaši tas raksturīgs vijolnieka Dālmaņa sniegumam), sabiezinātu pedalizāciju un dzirdamām pozīciju maiņām (*portamento*). Cīrules trio spēlē nav vērojamas arī improvizētas ornamentālas izmaiņas, atkārtojot jau skanējušu materiālu, ko laikmetīgie pētnieki, piemēram, Breidijs Milikens, atzīst par būtisku Haidna mūzikas atskaņojumos (Millican 1992: 288). Tomēr vienlaikus ar atzinību jākonstatē, ka vai nu apzināti, vai intuitīvi atsevišķās pozīcijās ansambļa dalībnieki sasnieguši atbilstību Haidna *autentiskas* interpretācijas vadlīnijām: piemēram, plaši tiek lietots gan Breidija Milikena (Millican 1992: 259), gan Džordža Lī Makgerija (McGeary 1973: 64) atzīmētais, Haidna dinamikai svarīgais *subito* efekts, līdz ar to spilgti tiek parādīti negaidīti pavērsieni (piem., pārtrauktās kadencēs) un kontrastējošu raksturu līdzāsnotatījums. *Rubato* nav izmantots, un saglabājas arī klasīķu mūzikai raksturīgais, skaidrais ritma pulss.

Čaikovska un Rubinšteina miniatūru ieskaņojumiem Cīrules trio spēles stils atbilst lieliski – jau no pirmajām takīm ir skaidrs, ka abu krievu romantiķu mūzika māksliniekiem ir īpaši tuva un saprotama. Stūdziniekī var pilnībā atklāt savu bagāto, kuplo toni; *rubato*, kas tik piemērots šādai dziesmveida melodīķai, viņiem, šķiet, ir bezmaz vai asinīs; savukārt Cīrule kā perfekta pavadītāja pilnībā pakļaujas Dālmaņa

²⁷⁰ Ieraksts skaņuplatē: Rīga: Melodija, [s. a.], 33D-0009975-6.

un Bertovska spēles stilam. Šie ieskaņojumi lielā mērā apstiprina Cīrules intervijās pausto, ka viņas ansamblis nav bijis no “zubrītājiem”: ņēmuši un spēlējuši, tikai vietumis vienojoties par tām vai citām niansēm²⁷¹. Salīdzinoši vienkāršu miniatūru izpildījumā tā ir optimāla un racionāla pieeja – sevišķi, ja ansablī apvienojušies mākslinieki ar līdzīgiem estētiskajiem uzskatiem.

Jo interesantāk šķiet pavērot, kādu ceļu ansamblis izvēlas, spēlējot apjomā vērienīgākus darbus. Tāpēc turpinājumā pievērsīšos vienam no 20. gadsimta komponistu trio ierakstiem – 1956. gadā tapušajam Garūtas Trio ieskaņojumam Latvijas Radio.

Pirms interpretācijas raksturojuma sniegšu īsu ieskatu skaņdarba kopējā koncepcijā. 1948. gadā sacerētais opuss ir spilgts tautiskā romantisma paraugs: katrā daļā izskan vismaz vienas tautasdziesmas citāts (pirmajā daļā *Pūt, vējiņi*, otrajā daļā *Noriet saule vakarā(i)* un *Tek saulīte tecēdama*, savukārt trešajā daļā virknējas līgodziesmas). Pirmā daļa, kas rakstīta sonātes formā, ir visizvērstākā un dramatiskākā. Otrā daļa ir ārēji atturīgāka, klusinātā izteiksmē ieturēta, tomēr mūzikas materiāls un tautasdziesmā iekodētā simboliskā nozīme ietver emocionāli iedarbīgu vēstījumu, tādējādi šo daļu var uztvert kā lirisko centru. Trešā daļa ar līgotņu melodijām ir līksms, svētku noskaņā veidots cikla noslēgums.

Skaņdarba pirmajā daļā (*Lento, pesante*) episki smagnējais ievada materiāls izklāstīts secīgi visos instrumentos. Zemniecisku pamatīgumu raksturam piešķir gan trīskāršās oktāvas, gan diatoniskais tematiskais kodols ar iezīmīgām trihoru intonācijām; savukārt pati sākumintonācija (kāpjoša kvinta ar apstāju uz otrās skaņas) attāli priekšvēsta blakus partijā ietverto *Pūt, vējiņi*.

Vilma Cīrule sev raksturīgā manierē, precīzi ievērojot notīs dotās norādes, izvēlas tempu $\downarrow = 45$, kas atbilst remarkai *Lento*, kā arī katru noti, atbilstoši komponistes norādei, iezīmē ar *tenuto mf* dinamikā. Tādējādi arī *pesante* raksturs tiek spilgti pieteikts. Taču, iestājoties stūdziniekiem (vispirms, 5. t., Bertovskim, bet jo izteiktāk, no 7. t., Dālmanim), temps paātrinās un sasniedz pat $\downarrow = 55$, ko vairs nevar uzskatīt par *Lento*, drīzāk *Andante*. Turpinājumā pastāvīgi vērojama tempa un dinamikas cieša mijiedarbe (pieaugot dinamikas gradācijai, paātrinās arī temps, un

²⁷¹ Cīrule, Vilma (2012). Intervija Līgai Pētersonei 2012. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

otrādi). Šajā posmā nepārprotama ir vijolnieka dominante – čella tembrs paliek otrajā plānā, bet pianistes diskrētie centieni bremzēt samērā straujo ritējumu ar astotdaļu kustību basā nerod atbalstu (čellists seko vijolnieka pulsam), sākotnējais temps atgriežas tikai līdz ar ievada noslēgumu un *diminuendo* (līdzās *ritenuto*).

Šis 18 taktis garais posms izskan kā potenciāli noapaļota forma – ar ievadu, kulmināciju, noslēgumu. Uz jautājumu, kā tas iekļaujas izvērsta cikla kontekstā, mēģināšu rast atbildi analīzes beigās. Šeit vien piebildīšu, ka pilnīgi atšķirīgu pieeju ievada interpretācijā 1982. gada Radio ierakstā demonstrē citi šī skaņdarba interpreti – Janča trio (Valdis Jancis – Juris Švolkovskis – Māris Villerušs). Jau no sākumtaktīm nepārprotams līderis ir tieši pianists, kas artikulē astotdaļu pulsāciju basa līnijā, nedodot stūdziniekiem sava tempa izvēles iespējas.

Cīrules trio versijā galvenajā partijā (19. t.) čellists *p* vietā izvēlas skanīgāku dinamiku, demonstrējot savu izteiksmīgo toni, taču nepārprotami ievēro arī remarku *Cantabile, espressivo*. Blakus partijā *Meno mosso* (43. t.) vijolnieks, lai arī neizmanto norādīto *pp*, tomēr tembrāli nomaina skanējumu uz trauslāku, liriskāku, radot iepriekšējam posmam kontrastējošu noskaņu; te palīdz arī pianistes skaidri artikulētais, bet klusinātais sešpadsmitdaļu pavadījums. Intensitāte gan pieaug, iestājoties čellam, kas arī šoreiz *mp* dinamikas vietā spēlē skanīgu, intensīvu *forte*; taču blakus partijas kopējo raksturu tas nozīmīgi nemaina.

Sekojošais izstrādājums noskaņas (līdz ar to arī dinamikas) ziņā tiek interpretēts visai brīvi un veidots pārsvarā lielās līnijās, smalkākām niansēm *slīdot pāri*, sevišķi attiecībā uz *piano* un *pianissimo* posmiem – šīs norādes netiek īpaši ievērotas, jo mūziķi izvēlas skanīgākas dinamikas gradācijas (piem., 61. takts *mf* vijoles izpildījumā neatšķiras no līdzīga melodiskā materiāla *piano* dinamikā 70. taktī; ar tādu pašu intensitāti šis materiāls izskan 74. taktī, kur notīs jau ir apzīmējums *pp*).

Janča trio šajā gadījumā demonstrē daudz ciešāku sekošanu partitūrā lasāmajam – izstrādājuma gaitā mākslinieki, ievērojot notīs norādītos dažādos artikulācijas apzīmējumus, panāk intensīvu un kontrastiem bagātu attīstību; brīžiem viņi pārsteidz klausītājus ar negaidītām dinamikas atkāpēm, kas jo vairāk akcentē mūzikas spraigumu. Sevišķi izceļas Janča spēle; viņš bieži izvēlas neizmantot pedāli, tā atklājot daudzveidīgās figūras klavieru partijā, kuras grūtāk sadzirdēt, ja pedālis tiek lietots.

Otrās daļas *Andante tranquillo* izpildījumā pirmais, kas pievērš uzmanību, atkal ir dinamikas reljefa izveide. Spriežot pēc visa, komponiste iecerējusi šo daļu kā cikla kluso kulmināciju – nošu tekstā dinamikas remarka, kas pārsniedz *mp* robežu, parādās tikai 75. taktī. Taču šis pavērsiens neatspoguļojas Cīrules trio spēlē, kas jau no paša sākuma ir nepārprotami skanīgāka. Situācija būtiski nemainās arī, kad čella partijā tiek izklāstīta *Tek saulīte tecēdama* tēma, kur komponiste piedāvā *piano*, *pianissimo* dinamiku un mazāku ekspresiju (*semplice*) vismaz instrumentiem, kuriem nav melodija; tomēr vijolnieks, lai arī spēlējot ar surdīni, izvēlas skanīgu un ekspresīvu toni, paliekot vienā plānā ar čella melodiju.

Beidzamās jeb trešās daļas sākums izskan intrigējoši – mūzikas materiāls ir rotaļīgs (*scherzando*), komponiste izmanto līgotnes, līdz ar to pavīd mirkļa asociācijas ar svētku gatavošanos Rūdolfā Blaumaņa lugā *Skroderdienas Silmačos*. Šī daļa veidota sonātes formā bez izstrādājuma, bet ar sastatepizodi. Gan ekspozīcijā un reprīzē, gan sastatepizodes (65.–121. t.) lielākajā daļā dominē mažora tonalitātes, vienīgi 103. taktī čella izpildījumā ieskanas līgotne *es moll* satrauktā svētku gaidu noskaņā. Savukārt sekojošās, jau iepriekš (no 89. t., *Es dur*) izklāstītās mažora tēmas atgriešanās (no 115. t., sākotnēji *Ges dur*) sniedz iespēju izveidot tēlainu kontrastu, tomēr šajā interpretācijā mūziķi izvēlas saglabāt vienu noskaņu. Tādējādi līdzīga žanra un turklāt vēl līdzīgi atskaņotas līgo melodijas virknējas pēc popūrija principa. Šāds spēles veids turpinās līdz daļas beigām, tā arī atstājot nesapratnē, vai intrigai lemts piepildīties.

Kopumā jāatzīst, ka šajā – visizvērstākajā un tehniski sarežģītākajā Cīrules trio ieskaņojumā – nepietiekami atklāta cikla vienotība. Otrā daļa nesniedz liriska kontrasta efektu, nepiepildās arī sākotnēji jūtamā vēlme pārvērst trešo daļu par kompozīcijas dramaturģisko centru. Rodas priekšstats, ka mūziķi, interpretējot Trio pa posmiem, neveido cikla kopēju stratēģiju – katrs posms ir pašpietiekams (ar savu ekspozīciju, attīstību, kulmināciju un noslēgumu) un plūstoši pāriet nākamajā. Šī pieeja, kas ir efektīva miniatūru (piem., jau minētās Čaikovska *Dziesmas bez vārdiem*) atskaņojumā, neattaisnojas izvērstas formas darbā.

Runājot par mūziķu hierarhiju ansablī, iezīmējas šāds modelis: abi stīdzinieki veido intensīvu un pilnskanīgu toni, un abu impulsīvā daba izpaužas arī spēlē – piemēram, Trio pirmās daļas sākumā komponistes iecerētais *Lento* temps netiek saglabāts tieši tādēļ, ka gan čellists, gan vijolnieks dabiski un nepiespiesti veido frāzi uzreiz ar tieksmi uz dinamisku, samērā strauju attīstību, it kā aizmirstot

par to, ka šis ir tikai trijdaļu cikla sākums un priekšā vēl viss skaņdarbs. Savukārt pianiste Vilma Cīrule, būdama ansambļa *saprāta balss*, iespēju robežās piedāvā stīdziniekiem pamattempus un noskaņas, taču, ja šie piedāvājumi netiek pieņemti, pianiste muzikāli seko partneru impulsiem dabiskā plūdumā.

Rezumējot jāsecina: šis ir viens no retajiem trio sastāviem, kurā iniciatīva izriet no visiem dalībniekiem vienlīdzīgā proporcijā. Vispilnvērtīgāk ansamblis sevi apliecina *mf* un *f* dinamikā – tas spēlē tembrāli pilnskanīgi un dinamiski piesātināti, *triepj* ar lieliem *otas vilcieniem*. Tādējādi Cīrules trio, interpretējot Garūtas mūziku, izceļ iezīmi, ko vairāki pētnieki (Reimann 1900: 17, Bonduryansky 1986: 76–77, Gaidamovich 1993: 153) minējuši kā romantiskajam trio (piem., Brāmsa, Čaikovska trio) raksturīgu – tieci uz orķestrālu krāsainību. Tas, kā brīžam pietrūkst, ir trauslo, liriski introvertu nianšu atklāsme *piano* un *pianissimo* dinamikā.

Īpaši gribētos komentēt pianistes lomu ansablī. Viņas spēle izceļas ar virtuoziatāti, kas raksturīga arī šīs mākslinieces solosniegumam. Tomēr atšķirībā no cita ilggadēja klavieru trio pianista, vēlākā Garūtas Trio interpreta Valda Janča, Cīrule netiecas veidot stratēģa vai režisora skatījumu uz skaņdarbu²⁷². Māksliniece seko savai dabīgajai ansambļa izjūtai, nevēloties *komandēt parādi*, lai gan brīžam šķiet, ka tas būtu nepieciešams. Līdz ar to ansablim kopumā nav izteikta līdera (vērojama rotējošā jeb mainīgā līderība), tā dalībnieku savstarpējās attiecības raksturo kooperācija un egalitāras vērtības.

Cīrules trio interpretāciju analīze vēlreiz apliecina: šī ansambļa dalībnieki nepieder pie māksliniekiem, kas mīl meklēt dziļāku jēgu katrā mūzikas elementā (motīvā, frāzē u. tml.), viņi *vienkārši spēlē* un dara to ar prieku, nekavējoties pie katra motīva izskaidrošanas. Vai šāda pieeja ir pamatota? Atbilde uz šo retorisko jautājumu, kā jau centos parādīt savā interpretāciju analīzē, lielā mērā atkarīga no izraudzītās mūzikas.

2.6.1.4. Latviešu komponistu jaundarbi klavieru trio žanrā: atskaņojuma vēsture un rezonanse mūzikas dzīvē

40. gadu otrā puse, 50. gadi un vēl 60. gadu sākums klavieru trio žanrā nebija jaundarbiem bagāts periods. Tomēr šajā laikā ir tapuši trīs klavieru trio – Lūcijas

²⁷² Valdis Jancis intervijās vairākkārt uzsvēris šāda skatījuma nepieciešamību, minot trio žanra paralēles ar sev tuvu operas māksli; sīkāk sk.: Pētersone 2011: 24.

Garūtas (1948) un Oļģerta Grāvīša (1961) vienīgie šī žanra opusi, kā arī Jāņa Ķepīša Trešais trio (1957).

Lūcijas Garūtas Trio pirmoreiz izskanējis Latvijas Padomju komponistu savienības jaunrades sanāksmē 1949. gada 2. martā pašas autores, Gastona Brahmaņa un Ernesta Bertovska sniegumā. Sanāksmes protokolā, kas glabājas Latvijas Valsts arhīvā, redzam, ka šis skaņdarbs raisījis neviennozīmīgus vērtējumus. Liela daļa iebilžu bija vairāk politiski, nevis muzikāli argumentētas – proti, daudzi runātāji komponistei pārmeta pārlietu skumjo mūzikas raksturu, īpaši otrajā daļā, kas nesaderas ar padomju mākslai atbilstošu optimisma garu (piem., Jēkabs Mediņš: “Motīvam “Tek saulīte tecēdama” vajadzēja tik reizi ļaut skanēt, tad iegūtu viss darbs. [...] vajaga rādīt gaišu skatu tagadnē un nākotnē”²⁷³). Šis skatpunkts visai plaši analizēts Dzintras Erlihas rakstā *Lūcijas Garūtas mūzikas vērtējums Komponistu savienības jaunrades sanāksmēs (1946–1959) – laikmeta politisko, estētisko un stilistisko tendenču spogulis* (Erliha 2010). No savas puses piebilda, ka sanāksmē skanējuši arī ieteikumi, kas skar konkrētus mūzikas valodas aspektus, taču arī tajos zemtekstā nolasāmi padomi vērst skaņdarbu gaišāku, optimistiskāku. Interesanta šai kontekstā ir, piemēram, diskusija par tonalitāti. Gan Pēteris Smilga, gan Jānis Ivanovs pārmet sibemol minora izvēli – it kā tīri tehnisku iemeslu dēļ (Smilga – “si b minors ne sevišķi skanīgs stūdziniekiem”; Ivanovs – “Pie Garūtai raksturīgās klavieru faktūras – dramatiskas, pasmagas – neder šī tonkārtā”²⁷⁴). Vienīgi kolēģis Mārtiņš Jansons komponisti aizstāv:

“Gribētu apšaubīt tonkārtas kritizēšanu – si b minoru autore lietā varbūt tieši tādēļ, lai labāk pasvītrotu smago, drūmo, vai liegt komponistam lietāt iecerētu tonkārtu? Paši neesam šai žanrā paraugus devuši, kādus padomus varam dot?”²⁷⁵

Šai atziņai pilnībā jāpiekrīt, jo tehniski labi sagatavotiem stūdziniekiem sibemol minors pats par sevi nevarētu būt *neskanīgs* – cita lieta ir šīs tonalitātes raisīto traģisko asociāciju spektrs, kas veidojies jau vēsturiski. Taču tonalitātes izvēli komponistei nekādā ziņā nevar pārnest. Pamatotākas šķiet iebildes, kas skar dažus formveides aspektus (Jānis Ivanovs: “Starp II un III daļu nesajutu starpības”; Jānis

²⁷³ Latvijas Padomju komponistu savienības jaunrades sanāksmju protokoli (1949): protokols nr. 8. Glabājas Latvijas Valsts arhīvā. 423. fonds, 1. apraksts, 42. lieta, 25. lpp.

²⁷⁴ Sk. iepriekšējo vēri.

²⁷⁵ Latvijas Padomju komponistu savienības jaunrades sanāksmju protokoli (1949): protokols nr. 8. Glabājas Latvijas Valsts arhīvā. 423. fonds, 1. apraksts, 42. lieta, 25. lpp.

Līcītis – “III daļa uzbūves ziņā man šķita neskaidrāka”²⁷⁶). Pieļauju, ka *neskaidrības* iespaidu radītājs lielais tautasdziesmu citātu īpatsvars, kas ar katru daļu pieaug; pirmajā daļā autores individuālā stila un tautiskuma izpausmes vēl ir harmoniskā līdzsvarā, taču finālā tautasdziesmu (līgotņu) dāsnaais citējums jau, šķiet, aizēno komponistes individualitāti: tā varētu izpausties mūzikas materiāla daudzveidīgākā attīstībā, neaprobežojoties ar citātu svītveida virknējumu (fināla sonātes formas sastatepizode, 65.–121. t.). Bet, protams, pārdomātā interpretācijā formas nepilnības iespējams notušēt un fināls var izskanēt visnotaļ spilgti.

1949. gada 18. septembrī Garūtas Trio piedzīvo koncerta pirmatskaņojumu Latviešu padomju mūzikas skates ietvaros; interpreti arī šoreiz ir pati komponiste, Brahmanis un Bertovskis. 1956. gadā tapis iepriekš analizētais ieraksts Latvijas Radio Cīrules, Dālmaņa un Bertovska sniegumā. Savukārt 1960. gada 10. maijā šis darbs Cīrules trio interpretācijā (Dālmaņa vietā šoreiz Birznieks) izskan cikla *Padomju kamermūzika* 3. koncertā, Lūcijas Garūtas autorvakarā. Preses atsauksmju par šeit minētajiem notikumiem tikpat kā nav, vienīgi pēdējam koncertam veltīta vispārēja frāze recenzentes L. Kaijas publikācijā laikrakstā *Literatūra un Māksla*: “Mākslinieku sniegums rādīja, cik tuva un izprotama tiem ir komponistes mūzika”²⁷⁷. Biežāk šis darbs skanēs 60.–80. gados, kad to savās koncertprogrammās iekļaus Valda Janča trio. Bez tam jau 21. gadsimtā Garūtas opuss piesaistīs atsevišķu ārzemju interpretu – *Altenberga trio* (Austrija) un Japānas/Korejas mākslinieku trio uzmanību (plašāk par to sk. Erliha 2013: 123–124).

Gan laikabiedru atsauksmes, gan skaņdarba turpmākais liktenis ļauj secināt: Garūtas Trio pieder pie tiem pēckara gadu kamerdarbiem, kas saista interesi arī mūsdienās – jo īpaši tajā klausītāju daļā, kas joprojām meklē mūzikā spilgtas nacionālā kolorīta izpausmes saiknē ar emocionāli tiešu, romantisku izteiksmi. Runājot par pašu ansambļa specifiku atklāsmi, jāatzīmē, ka tajā nepārprotami izpaužas autores kā lieliskas pianistes meistarība – klavieru partija ir daudzveidīga un piesātināta, kamēr stīgu instrumentu tembrālās un reģistrālās iespējas nav tik plaši izmantotas, tie traktēti galvenokārt melodiski.

Jāņa Ķepīša Trešais trio tapis 1957. gadā un, kā vēsta partitūras titullapa, veltīts Lielās Oktobra sociālistiskās revolūcijas 40. gadadienai. Pirmoreiz tas autora, Dālmaņa un Bertovska sniegumā atskaņots šī paša gada 24. septembrī, Latvijas

²⁷⁶ Sk. iepriekšējo vēri.

²⁷⁷ Kaija, L. (1960). Koncertzālēs. *Literatūra un Māksla*. 7. maijs.

Interesanta vārdiska nianse, kas parādās Grāvīša recenzijā, ir šaušanās ar “kosmisku ātrumu” – var atgādināt, ka skaņdarbs tapis laikā, kad kosmiskās telpas apguve bija būtiska, daudzus prātus iedvesmojoša tēma²⁸². Izsmalcinātās, fantastiski ireālās tembra krāsas šoreiz ar kosmosu saistījis mūzikas kritiķis, nevis pats komponists, taču zīmīgi, ka vēl pēc neilga laika (1963) radīta arī Ādolfa Skultes *Kosmiskā simfonija*, kas jo tiešāk apliecina šīs tematikas nozīmi tālaika mākslā.

Kritiķa minēto *raibumu* (resp., abu vidējo daļu spējo stilistisko kontrastu malējām), kas draud ar zināmu fragmentārismu, Ķepīša Trešajā trio vismaz daļēji kompensē cikla tematiskā vienotība: gan pirmā daļa, gan fināls balstās uz līdzīga, vienkārša un viegli iegaumējama, žanriski iezīmīga melodiskā materiāla, kas katrā daļā gan attīstās savādāk. Savukārt pilnībā var piekrist viedokļiem par *Noktirni* kā cikla interesantāko daļu. Tajā komponists piesaista uzmanību ne tik daudz ar melodiju, cik savdabīgu harmonijas kolorītu, un priekšvēsta drīzumā, 60. gados, daudzu latviešu komponistu jaunradē gaidāmo atkāpšanos no ieilgušās un padomju ideoloģijas veicinātās tautiski romantiskās izteiksmes. Klavieru partija Ķepīša Trešajā trio ir īsti virtuozā, taču jāatzīst, ka komponists plaši izmanto arī stīgu instrumentu tehniskās un tembrālās iespējas. Ja ne viss izvērstais cikls, tad trešā daļa (*Noktirne*) kā miniatūra noteikti veiksmīgi iekļautos arī mūsdienu klavieru trio koncertrepertuārā.

Pirmo liecību par **Oļģerta Grāvīša** Trio tapšanas procesu atrodam 1961. gada 18. februārī, laikrakstā *Literatūra un Māksla*. Arvīda Darkevica rakstā minēts, ka “O. Grāvītis raksta klavieru trio par komjauniešiem”²⁸³. Intervijā, taujāts par skaņdarba tapšanas impulsiem, komponists gan nemin tīri poētiskus motīvus, drīzāk pragmatiskus – tolaik ļoti aktīvā darbība Komponistu savienībā uzlikusi viņam pienākumu apliecināt sevi daudzpusīgi, dažādos žanros, un gandrīz katrā no tiem tapis pa darbam; pēc komponista vārdiem, tas devis arī lielāku pieredzi, izvērtējot kolēģu veikumu²⁸⁴. Savu Trio *D dur* komponists apzīmējis kā nr. 1, tomēr citi šī žanra paraugi vēlāk nav sekojuši. Skaņdarbs velītis Vilmas Cīrules trio; šī ansambļa sniegunā (kopā ar Dālmani un Bertovski) jaunais opuss 1963. gada 16. martā pirmatskaņots Latvijas Televīzijā. Anotācijā lasām, ka “skaņdarbu autors pabeidzis

²⁸² Ķepīša Trešais trio tapis gadā, kad pirmoreiz Padomju Savienībā tika palaista kosmiskā raķete *Sputnik* (1957), un vēl pēc dažiem gadiem (1961) sekoja Jurijs Gagarina lidojums kosmosā.

²⁸³ Darkevics, Arvīds (1961). Tuvāk darba cilvēkam. *Literatūra un Māksla*. 18. februāris.

²⁸⁴ Grāvītis, Oļģerts (2012). Intervija Līgai Pētersonei 2012. gada decembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

pirms dažiem mēnešiem un ietvēris tajā daudz svaigu domu”. [...] Par šo jauno kompozīciju pārraidē pastāstīs Diāna Albiņa [Albina – L. P.]”²⁸⁵.

Šis pats ansamblis Trio ieskaņojis arī Latvijas Radio (1964). Komponista dzīves laikā Trio vairāk nav skanējis, un arī pats autors nekādi nav veicinājis tā iekļaušanos koncertdzīvē (notis ilgstoši bija pieejamas tikai viņa personīgajā arhīvā) – vienīgi nesen, 2017. gada 18. martā, darbs izskanēja trio *Opera* sniegumā Latvijas Nacionālās operas un baleta Beletāžas zālē, koncertā *Veltījums Latvijas simtgadei*.

Arī šis Trio kopumā ieturēts tālaika latviešu mūzikā valdošajā romantisma tradīcijā, lai gan vietumis iezīmējas dažas atkāpes – laikmetīgākas harmoniskās valodas meklējumi (piemēram, kvintu/kvartu struktūras akordi pirmās daļas beigās). Jūtama arī saikne ar padomju okupācijas periodā īpaši popularizēto marša žanru (pirmā daļa). Vispārējā tēlainā koncepcija ir raksturīga daudziem nacionālā romantisma paraugiem: no minorīgas, drūmas pirmās daļas (simboliski – tautas ciešanas pagātnē) caur tautiski gaišu idilli (kokļu imitācija) otrajā daļā uz dejisku, līksmu, arī tautiskās intonācijās sakņotu finālu²⁸⁶. Faktūra ir ļoti vienkārša, daudz izmantoti unisoni; lielāka dažādība valda ritma jomā. Mūsdienu apstākļos šī darba koncertatskaņojums, šķiet, iederētos programmās ar īpašu kultūrvēsturisku ievirzi, jo gan kopējās koncepcijas, gan viegli uztveramās mūzikas valodas ziņā tas ir tipisks sava laika – pēckara perioda – latviešu komponista jaunrades paraugs. Nevar noliegt Trio dabisko muzikalitāti; tāpēc, iespējams, tas spētu iekļauties pedagoģiskajā repertuārā mūzikas vidusskolas līmenī un tādējādi līdztekus citiem opusiem pildītu īpašu misiju – bagātinātu topošo mūziķu priekšstatus par latviešu mūzikas raksturiezīmēm tai vai citā laika periodā. Skaņdarbs būtu piemērots tieši klavieru trio apmācības sākumposmam, kad topošajam atskaņotājmāksliniekam klasiķu trio (Haidna, Mocarta darbi) vēl stilistiskā ziņā nav pa spēkam.

Varam secināt, ka divās pirmajās pēckara desmitgadēs tapušie klavieru trio žanra paraugi visumā iekļāvās tālaika latviešu mūzikas stilistisko tendenču gultnē. Triju komponistu (Garūtas, Ķepīša un Grāvīša) radītie skaņdarbi nebija izteikti novatoriski, lai gan ietvēra daudzas mākslinieciski augstvērtīgas lappuses. Bet, pats

²⁸⁵ Televīzijā (1963). *Literatūra un Māksla*. 16. marts.

²⁸⁶ Latviešu mūzikā līdzīgas koncepcijas piemēri (protams, ar zināmām atkāpēm detaļās) ir Jāzepa Mediņa simfoniskais tēlojums *Latvju zeme* (1935), Jāņa Ivanova Sestā jeb *Latgales* simfonija (1949), Lūcijas Garūtas Variācijas par tautasdziesmu *Karavīri bēdājās* (1933) un *Sendienas* (1949) klavierēm u. c.

galvenais – šie opusi pamazām veidoja augsni latviešu trio žanra jau daudz straujākai attīstībai turpmākajā laikposmā.

2.6.2. Norises klavieru trio jomā 1965.–1990. gadā

2.6.2.1. Filharmonijas paspārnē

Mūzikas dzīves organizācijas vispārējie principi, kas bija izveidojušies jau pirmajos pēckara gados, ārēji nemainījās arī turpmākajās desmitgadēs, līdz pat 90. gadu sākumam. Monopols šajā jomā Latvijā (kā arī pārējā Padomju Savienībā) piederēja valstij. Svarīgākās vadlīnijas, kas noteica, piemēram, atsevišķu žanru un, attiecīgi, mūzikas atskaņojuma prioritātes, tika izstrādātas Maskavā un ar Latvijas PSR Kultūras ministrijas starpniecību nodotas galvenajai mūzikas dzīves organizētājiestādei – Valsts filharmonijai. Liela nozīme šajos procesos bija kultūras ministram (1962–1986) Vladimiram Kaupužam. Šis politiķis ticis gan pelts, gan slavēts par saviem darbiem un lēmumiem, un viņa veikuma dažādo aspektu sīkāka analīze Latvijas 20. gadsimta vēstures kontekstā acīmredzot būtu uzdevums nākotnes pētniekiem. Taču viedoklis, kuru intervijā pauž ilggadēja Kultūras ministrijas darbiniece Inta Blūma, ir šāds:

“Viņš ir viens no visilgāk nostrādājušajiem ministriem un [...] es varu teikt daudz laba par to, ko viņš darīja. [...] Viņš bija zinošs ministrs. [...] Kaupužs teica tā: “Kultūru vajag pazīt kā drēbi.” Un viņš to tiešām pazina, un nebija tāda jautājuma, par kuru viņš pa kultūras līniju neatbildētu – visās nozarēs. Sākumā viņš teica, ka grūtāk ir ar tēlotājmākslu, jo viņš bija mūziķis”²⁸⁷.

1965. gadā Kazahstānā notikusi latviešu mākslas dekāde, un Kaupužam radusies ideja, ka abu republiku mākslinieku kopīgu koncertu varētu noslēgt nesen izveidotais latviešu mūziķu trio (pianists **Valdis Jancis** – vijolnieks **Juris Švolkovskis** – čellists **Māris Villerušs**). Iespējams, sava loma tālaika politiskajā kontekstā bija arī jauno mākslinieku Maskavas pieredzei, par ko Valdis Jancis mazliet ironiski saka: “Kā nu ne, mēs visi trīs maskavieši [Maskavas konservatorijas nesenie aspiranti – *L. P.*], vai ne, un tas skaisti izskatās!”²⁸⁸ Katrā ziņā Juris Švolkovskis apstiprina, ka tieši Kazahstānas koncerts kļuva par impulsu turpmākai ciešākai sadarbībai:

²⁸⁷ Blūma, Inta (2014). Intervija Līgai Pētersonei 2014. gada aprīlī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

²⁸⁸ Jancis, Valdis (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

“Pats sākums bija Almati. Tur bija kultūras dienas, un tur vajadzēja noslēguma koncertam kādu numuru. Un tad Kaupužam ienāca prātā, ka mēs varētu piedalīties. Jā, noslēguma koncerts bija 1965. gada 18. oktobrī, un tā bija mūsu pirmā lielākā uzstāšanās. Pēc tam jau mēs sākām darboties ar koncertiem šur tur”²⁸⁹.

Tādējādi aizsākās ansambļa – nākamā filharmonijas trio – vairāk nekā 20 gadus ilgās koncertgaitas. Sākotnēji jaunā atskaņotājkopa bija piesaistīta konservatorijai un afišās tika minēta ar nosaukumu *Latvijas Valsts konservatorijas trio*, bet 1967. gadā šo vienību ievēroja filharmonijas vadītājs Filips Šveiniks²⁹⁰, un drīzumā ansamblis pārtapa par Latvijas Valsts filharmonijas trio.

Tolaik filharmonijas paspārnē darbojās dažādas atskaņotājkopas, sākot no deju ansambļa līdz pat estrādes ansamblim, tā nodrošinot publikai plašu piedāvājuma klāstu. Inta Blūma sarunā atceras:

“Filharmonijā bija ļoti daudz kolektīvu, un ar to mūsu filharmonija ļoti atšķīrās no citām Savienības filharmonijām, jo tur bija vai nu viens, vai divi kolektīvi. Un regulāri, katru gadu Maskavā bija sanāksmes, kur notika apmaiņa starp visām padomju valstu filharmonijām. Kā mēs smējāmies – tas bija tirgus, jo katrs piedāvāja savu. Un mums bija ļoti labi, jo mēs piedāvājām savus daudzus kolektīvus”²⁹¹.

Pārskatot Latvijas Valsts arhīvā atrodamos mākslinieciskās padomes apspriežu protokolus, jāsecina, ka 60.–70. gados filharmonijas vadības uzmanības lokā bijuši pirmām kārtām estrādes vokāli instrumentālais ansamblis, kā arī Valsts Akadēmiskais koris; daudz spriests par tā repertuāra jautājumiem, koncertbraucieniem, konkursu uz dziedātāju vietām utt. Instrumentālistiem, pat orķestrim, veltīta mazāka uzmanība, savukārt no kameransambļiem vairāk izcelts stīgu kvartets, nevis trio. To apliecina, piemēram, viedokļi, kas 1966. gadā pausti kameramūzikas abonementa koncertu sakarā:

“b. Sluckovs [Marks Sluckovs – *L. P.*]: “Tāds abonements ir jaunums un tas ir labi, ka koncertus sniedz dažādi instrumentāli ansambļi. Bet vai divi koncerti stīgu kvartetam nav par maz?”

²⁸⁹ Švolkovskis, Juris (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

²⁹⁰ Filips Šveiniks (1911–1974) Latvijas Valsts filharmonijas vadību pārņēma 1958. gada 2. janvārī un turpināja 16 gadus līdz aiziešanai mūžībā 63 gadu vecumā.

²⁹¹ Blūma, Inta (2014). Intervija Līgai Pētersonei 2014. gada aprīlī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

b. Kārkliņa [Inta Kārkliņa – L. P]: “Stīgu kvartetam ir savs abonements”²⁹².

Klavieru trio ansamblim plašajā filharmonijas koncertu klāstā bija nodrošinātas, kaut arī regulāras, tomēr salīdzinoši ne daudzskaitlīgas uzstāšanās – to atspoguļo gan fakts, ka visus vairāk nekā 20 ansambļa pastāvēšanas gadus Janča trio mākslinieki darbojās uz pusslodzi, gan arī filharmonijas mākslinieciskās padomes apspriežu protokoli, kuros minēti plānotie koncerti: piemēram, 1966./67. gada sezonas abonementu projekts liecina, ka 1. abonementā ietverti “2 stīgu kvarteta koncerti, 2 instrumentālā trio koncerti, 1 vijolnieku ansambļa un 1 čellistu ansambļa koncerti”²⁹³. Arī 1967./68. gada ziemas koncertsezonas abonementu apspriedes protokolā lasāms, ka “1. abonements iecerēts kā kameransambļu 6 koncerti: 1 čellistu ansamblim, 2 instrumentālam trio, 2 stīgu kvartetam, 1 vijolnieku ansamblim”²⁹⁴. Kā jau izriet no filharmonijas mākslinieciskās vadītājas Intas Kārkliņas teiktā, stīgu kvarteta koncertu skaits tomēr bija jūtami lielāks, jo blakus citātos minētajam 1. abonementam šim ansamblim bija arī savs abonementu koncertu cikls.

Janča trio dalībnieki koncertiem Rīgā ik sezonu gatavoja divas programmas, bet liela daļa uzstāšanos notika arī perifērijā un ārpus Latvijas. Izbraukuma koncerti perifērijā bija daļa no Šveinika plāna, kā palielināt apmeklētību, līdz ar to arī filharmonijas peļņu. Sergejs Kruks kā raksturīgu padomju kultūrpolitikas iezīmi izceļ garantētās apmaksas koncertus, slēdzot līgumus ar valsts uzņēmumiem – kolhoziem, sanatorijām, kultūras namiem, par priekšnesumu rīkošanu²⁹⁵. Piemēram, atskaitēs par koncertiem 1965. gada 2. ceturksnī redzams, ka vismaz viens filharmonijas rīkots koncerts Latvijas teritorijā šajā laika posmā noticis katru dienu²⁹⁶; apkopojot gada šķērsgrizumā, veidojas tiešām iespaidīgs koncertu skaits vienai koncertorganizācijai.

Vijolnieks Juris Švolkovskis atceras: “Pārsvārā bija braukāšana pa Latviju. Honorāri bija smieklīgi, bet mēnesī salasījās”²⁹⁷. To apstiprina arī Valda Janča teiktais: “Mēs jau pa visu Latviju braukājām ar tām savām programmām. Bija tāda

²⁹² Latvijas Valsts filharmonijas Māksliniecisko padomju sēžu protokoli (1961–1967): protokols nr. 19, 1966. gada 3. jūnijā. Glabājas Latvijas Valsts arhīvā: 413. fonds, 2. apraksts, 37. lieta.

²⁹³ Sk. iepriekšējo vēri.

²⁹⁴ Latvijas Valsts filharmonijas Māksliniecisko padomju sēžu protokoli (1961–1967): protokols nr. 26, 1967. gada 3. maijā. . Glabājas Latvijas Valsts arhīvā: 413. fonds, 2. apraksts, 37. lieta.

²⁹⁵ Kruks, Sergejs (2011). Filipa Šveinika pamācība kultūras menedžmentā. *Mūzikas Saule* 3 (63): 36–39.

²⁹⁶ Latvijas Valsts filharmonijas Koncertu daļas šefības darba žurnāls (1965). Glabājas Latvijas Valsts arhīvā: 413. fonds, 3. apraksts, 123. lieta.

²⁹⁷ Švolkovskis, Juris (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

ļoti radoša administratore [Aina Kūlaine – *L. P.*], viņa zināja, kuri mākslinieki tautai patīk. Un no tiem viņa taisīja savus koncertus²⁹⁸.

Savukārt, raksturojot uzstāšanos ārpus Latvijas, čellists Māris Villerušs atzīmē: “Izbraukājām gandrīz visu Padomju Savienību, izņemot, mēs nebijām Tālajos Austrumos”²⁹⁹. Inta Blūma norāda: “Zinu, ka viņi bija ļoti pieprasīti Savienībā, viņi labi strādāja – tas bija labs trio, kvalitatīvi mūziķi!”³⁰⁰ Vispārzināmā stingrā ideoloģiskā kontrole pār mūziku – būtiska padomju kultūrpolitikas iezīme – trio atskaņotājmākslu faktiski neskāra. To atzīst arī Inta Blūma: “Viņus jau tā nekontrolēja – tur vārda nebija, un viņi jau pārsvarā spēlēja klasiku. Viņi jau arī nevarēja tā nogrēkoties”³⁰¹. Turpmāk teiktais liecina, ka šai ziņā trio nepārprotami bija labākā situācijā nekā citi filharmonijas atskaņotājkolektīvi – īpaši vokālo mākslu pārstāvošie:

“Nevarēja katrs dziedāt, kur grib un kā grib. Varbūt, ka tas bija mazliet par daudz prasīts, bet katra programma tika noklausīta, pirms tā tika palaista publikā. Katru programmu noklausījās, izvērtēja, ja bija kaut kas aizrādāms – aizrādīja. [...] Viss bija redzams, taustāms, viss bija pārskatāms. Un nevarēja atļauties kaut kādas vaļības, to nevarēja”³⁰².

Repertuāra veidošanas vadlīnijas atspoguļo, piemēram, filharmonijas mākslinieciskās padomes apspriedes protokols par abonementu koncertu programmu izveidi 1966. gadam. Šajā sanāksmē pieņemts lēmums, ka “katrā programmā [tiks] ietverts padomju komponists un klasiķis”³⁰³.

²⁹⁸ Jancis, Valdis (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

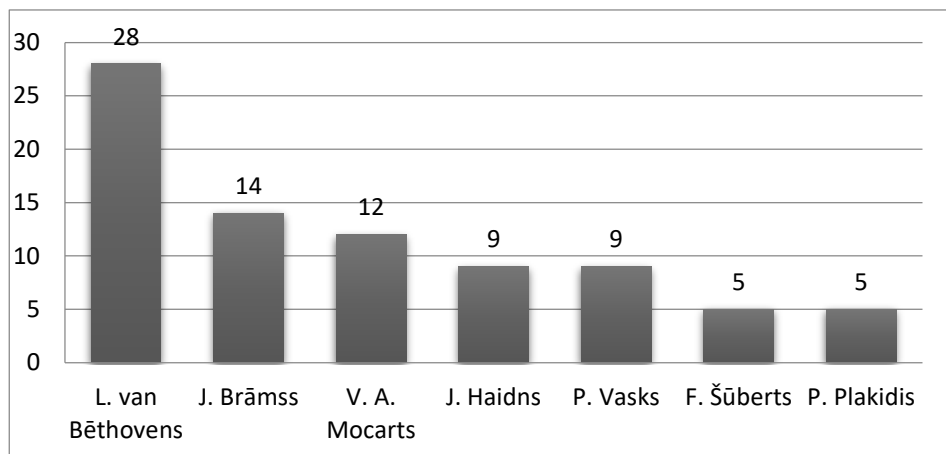
²⁹⁹ Villerušs, Māris (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

³⁰⁰ Blūma, Inta (2014). Intervija Līgai Pētersonei 2014. gada aprīlī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

³⁰¹ Sk. iepriekšējo vēri.

³⁰² Blūma, Inta (2014). Intervija Līgai Pētersonei 2014. gada aprīlī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

³⁰³ Latvijas Valsts filharmonijas Koncertu daļas šefības darba žurnāls (1965). Glabājas Latvijas Valsts arhīvā: 413. fonds, 3. apraksts, 123. lieta.



2.2. attēls. Filharmonijas rīkotajos koncertos biežāk skanējušo trio autori: statistisks kopsavilkums (1965–1990)

Viena no šī perioda raksturiezīmēm ir tā, ka daudz biežāk nekā pirms un pēc tam Rīgā skan Bēthovena trio žanra darbi. Galvenais nopelns te noteikti bijis filharmonijas (resp., Janča) trio, kas regulāri iekļāvis tos savās koncertprogrammās. Janča trio ir arī līdz šim Latvijā vienīgais ansamblis, kas vienā koncertcīklā (trīs koncerti 1970. gada nogalē) atskaņojis visus Bēthovena trio, arī Koncertu vijolei, čellam un klavierēm ar orķestri op. 56 *C dur.* Ilggadējā filharmonijas redaktore (1963–1999) Silvija Zaķe³⁰⁴, stāstot par šo ansambli, gan izceļ citu aspektu: “Romantiskā mūzika man ar Janča trio palikusi prātā”³⁰⁵. Savukārt čellists Ivars Pauls atceras: “Viņi jau spēlēja visu klasiku – pamatīgi un kārtīgi. Gods un slava Janča kungam. Sevišķi jau Brāmsa un Bēthovena trio viņiem bija tuvi – tie bija pamatīgi izstrādāti. To es tā atceros”³⁰⁶.

Salīdzinot ar 40. gadu nogali / 50. gadiem, kad trio koncertos bija ļoti liels krievu mūzikas (gan klasikas, gan padomju komponistu skaņdarbu) īpatsvars, tagad repertuārs šķiet krietni sabalansētāks. Tajā pat laikā 20. gadsimta cittautu mūzika koncertprogrammās ienāk samērā kūtri – šai ziņā vērojama daudz lielāka stagnācija, pretstatā *Vītola trio* vai arī *BBB* laikiem. Samērā stabila vieta ir Šostakoviča Trio op. 67; šad tad skan arī Ravela Trio. Uz īsu brīdi koncertprogrammās pavīd Borisa Čaikovska un Jāna Rētsa vārdi (sīkāk sk. 2.6. pielikumu).

Toties blakus klasiskajām vērtībām trio repertuāru intensīvi sāk papildināt latviešu mūzika – tālaika komponistu jaunrade šajā žanrā iezīmē otru lielāko uzplaukumu kopš *Vītola trio* darbības perioda 30. gadu 2. pusē. Protams, būtiska loma

³⁰⁴ Silvija Zaķe no 1963. līdz 1999. gadam (t. i., līdz pat filharmonijas likvidācijai) strādājusi šajā iestādē par redaktori.

³⁰⁵ Zaķe, Silvija (2014). Intervija Līgai Pētersonei 2014. gada aprīlī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

³⁰⁶ Pauls, Ivars (2014). Intervija Līgai Pētersonei 2014. gada februārī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

šeit ir atskaņotājmākslinieku iniciatīvai, tomēr ne tikai: 70.–80. gados savus *ziedu laikus* piedzīvo latviešu kameramūzika kopumā. Starp mūzikas kritiķiem, kas to fiksējuši, ir Arnolds Klotiņš; 1980. gada 18. aprīlī viņš raksta izdevumā *Literatūra un Māksla*:

“[...] kameramūzikas autorvakari ar labām sekmēm notikuši šim žanram pat neaprobētās vietās – piemēram, Politehniskā institūta studentu klubā. Reizēm liekas, ka kameramūzikas autori, izmantojot tai raksturīgo nelielo, mobilo atskaņotāju sastāvu, varētu kļūt par tādiem pašiem *tautā gājējiem* publicistiem mūziķu vidū, kādi ir dzejnieki starp literātiem”³⁰⁷.

3. daļā, aplūkojot konkrētu ansambļu darbību, sīkāk tiks iztirzāts arī to veikums latviešu komponistu jaunrades stimulēšanā. Šobrīd vien piebildīšu, ka blakus Janča trio (Jāņa Ivanova, Artūra Grīnupa, Paula Dambja, Makša Goldina u. c. komponistu trio pirmatskaņojumi) 80. gadu otrajā pusē savu darbību sāka t. s. *Bulava trio*. Tā debijas koncerts 1986. gada 2. maijā filharmonijas Kameramūzikas zālē ietvēra Pētera Vaska debiju trio žanrā – viņa *Episodi e canto perpetuo*. Tādējādi pirmoreiz latviešu klavieru trio repertuārā tik plaši ienāca arī laikmetīgās kompozīcijas tehnikas – sonorika un aleatorika, kas radīja jaunus izaicinājumus interpretiem.

2.6.2.2. Studiju process un tā ietekme uz trio atskaņotājmākslu

Gan pirmskara, gan pēckara periodā klavieru trio vienmēr ir bijusi sava vieta studiju procesā mūzikas augstskolā. Tiesa, tas nekad nav bijis patstāvīgs mācību priekšmets (šis apstāklis arī liedz skaidri un nepārprotami raksturot kursa apjomu, apguves intensitāti un saturu dažādos periodos), bet tikai viena no iespējamām muzicēšanas formām kameransambļa klasē. Katrā ziņā zīmīgi, ka tieši Latvijas konservatorijā 20.–30. gados savu kopdarbību sāka gan Lilijas Kalniņas-Ozoliņas ansamblis, gan vēlāk arī *Vītola trio*. Savukārt viens no pedagogiem pēckara gados, kuram bijusi izšķiroša loma Latvijas Republikas tradīciju pārmantojamībā, ir komponists un pianists Jānis Ķepītis. Kameransambļa klasē viņš strādājis jau kopš 1944. gada, bet no 1959. līdz 1984. gadam bijis konservatorijas Kameransambļa katedras vadītājs un līdz ar to gan tieši, gan pastarpināti veidojis turpinājumu tai kameramūzikas tradīcijai, kuru pats reiz pārstāvēja, spēlējot *Vītola trio*, un kuru pārrāva karš.

³⁰⁷ Klotiņš, Arnolds (1980). Kameramūzika šodien. *Literatūra un Māksla*. 18. aprīlis.

Neraugoties uz Ķepīša bagātīgo pieredzi trio jomā, tomēr nevar apgalvot, ka viņš šo kameramūzikas formu būtu izvirzījis priekšplānā. Gluži otrādi – katedras mērķis bija izkopt daudzpusību, par ko 2009. gadā savā pētījumā *Kameransambļa katedras pirmsākumi*, balstoties uz arhīvu materiāliem, raksta arī mūzikas zinātniece Lolita Fūrmane:

“Pirmā [vadlīnija – L. P.] – ļaut pianistiem nodarbībās saskarties ar dažāda sastāva kameransambļiem, tādējādi dodot iespēju iepazīt gan stīgu, gan pušaminstrumentus. Šim mērķim ik semestri tika mainīti ansambļu sastāvi, pedagogus mudināja mainīties ar studentiem, lai varētu apgūt arī plašāka sastāva ansambļu literatūru. Otrā konsekvence – līdzās klasikas darbiem ietvert repertuārā laikmetīgus sacerējumus” (Fūrmane 2009: 7–8).

Nozīmīga šajā laikposmā ir arī paša Ķepīša komponista darbība kameramūzikas jaunrades jomā. Viņš ir ražīgākais latviešu komponists klavieru trio žanrā – bez miniatūrām, tādām kā *Serenāde* (1974), *Septiņas tautasdziesmu apdares* (1976), *Ziemas ainas* (b. g.) u. c., darbu klāstā vēl ir seši trio klavierēm, vijolei un čellam, kurus savulaik aktīvi iestudējuši viņa bijušo un esošo studentu trio ansambļi – puse no tiem (Ceturtais, Sestais, Septītais) veltīta komponista audzēkņiem³⁰⁸. Ar nožēlu jāatzīst, ka patlaban šie opusi iegrimuši aizmirstībā.

Tieši studiju procesā 60.–70. gados radās divi trio ansambļi, kas devuši savu artavu Latvijas kameramūzikas vēsturei. To pastāvēšanas laiks nesniedzas gadu desmitos, tomēr tie guvuši publikas atzinību, kā arī plūkuši konkursu laurus. Vienu šādu ansambli veidoja **Veneta Miķelsone** (klavieres), **Rasma Lielmane** (vijole) un **Ilze Bērzaļa** (vēlāk Rugēvica, čells). Visas trīs mūziķes sadarbību aizsāka jau skolotājas Hannas Maijas klasē Emīla Dārziņa mūzikas vidusskolā 1960. gadā. Pēdējā skolas gadā ansambļa dalībniecēm bija iespēja mācīties kameransambļa spēli pie Hermaņa Brauna. Miķelsone atceras, ka šajā periodā profesors licis viņām regulāri lasīt no lapas, tā rosinot apgūt neparasti plašu un vispusīgu repertuāru. Viņām esot bijis daudz nošu, kuras viņš nesis uz stundām, trio muzicējis arī pie viņa mājās³⁰⁹.

Konservatorijā trio dalībnieces turpināja kameramūzikas apguvi Jāņa Ķepīša klasē. Viņš pārsteidzis ar to, ka, pats būdams pianists, stundās mācējis kaut ko ieteikt

³⁰⁸ Ceturtais Trio *G dur* (1972) veltīts pianistei Larisai Feldhūnai (tagad Bulava), vijolniekam Jānim Bulavam un čellistei Maijai Prēdelei. Sestais Trio *d moll* (1979) ir veltījums pianistei Ievai Zariņai, vijolniekam Valdim Zariņam un čellistam Ernestam Bertovskim. Septītais Trio *B dur* (1979) veltīts pianistei Ligitai Ozolai, vijolniecei Aīdai Griezei un čellistei Agnei Stepīnai (tagad Sprūdžai).

³⁰⁹ Miķelsone, Veneta (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada decembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

katra instrumenta spēlētājam. Attiecības ar profesoru bijušas tik sirsnīgas, ka tās neapēnojušas pat šad tad nesagatavotās stundas, uz kurām meitenes vienmēr gājušas ar prieku un iedvesmu. Arī programmas izvēles ziņā viņas uzticējušās profesoram³¹⁰.

Miķelsones intervijā sniegtais Ķepīša raksturojums daudzējādā ziņā sasaucas ar citām viņam veltītām atziņām. Tieši labestību, sirsnību kā galvenās šī pedagoga īpašības min arī vijolnieks Jānis Bulavs, kas pastāvīgā klavieru trio iekļāvēs jau krietni vēlāk – 20. gadsimta 80. gados:

“Kā cilvēks – zelts un kā mūziķis – vispār vārdu trūkst. Viņam no dabas, no Dieva dots bija tas, ka viņš bija labestīgs. Manas un vecākas paaudzes cilvēki viņu tā arī sauca – Ķepulītis. [...] Es jau bez trio dzīvot nevaru. Ķepītis man to poti iedeva”³¹¹.

Iespējams, šīs cilvēciskās īpašības arī noteikušas to, ka pašā spēles procesā Ķepītis visaugstāk vērtējis nevis precizitāti, tehnisko perfekciju, bet mūzikas satura izpratni. Nozīmīga liecība šai ziņā ir viņa npublicētais zinātniskais darbs, kas tapis 50. gados un glabājas JVLMA bibliotēkā. Tajā izklāstītās atziņas rāda, ka viņš drīzāk bijis gatavs ziedot vienas otras detaļas filigrānu izstrādi kopējās idejas vārdā:

“[...] ..strādājot ar kameramūziku, studentam bieži jāaskaras vēl ar vienu spēles veidu, kas neļauj studentam iedziļināties sīkumos, bet tvert mūzikas pamatdomu, mēģinot ātri orientēties un izteikt galveno muzikālo līniju vai domu. Tas rodas, kad ne katreiz, līdz norunātam kopspeles mēģinājumam, ir bijusi izdevība atsevišķam ansambļa dalībniekam savu partiju labi sagatavot un bieži vien arī, ja atsevišķi savu partiju prot, tad kopspele tā vairs neizdodas. Tādās reizēs ir jāatmet viens otrs tekstā mazāk nozīmīgs moments un jāpieturas pie galvenā, pie muzicēšanas”³¹².

Šādu uzskatu izklāsts sasaucas ar 2.4. nodaļā ieskicēto, izteikti emocionālo paša Ķepīša kā *Vītola trio* pianista spēles veidu un apliecina, ka uz viņu gan kā interpretu, gan pedagogu var attiecināt Joahima Brauna minēto “intuitīvā”, nevis “racionālā” mākslinieka apzīmējumu³¹³. To, ka šī intuīcijā balstītā pieeja bijusi ļoti auglīga, apliecina ne vien bijušo studentu siltās atmiņas, bet arī sasniegumi koncertdarbībā un konkursos.

Venetas Miķelsones trio pirmais patstāvīgais koncerts notika 1965. gada 9. maijā konservatorijas Lielajā zālē (Fūrmane 2009: 9). Šo aizsākto tradīciju

³¹⁰ Sk. iepriekšējo vēri.

³¹¹ Bulavs, Jānis (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

³¹² Ķepītis, Jānis (b. g.). *Kameramūzikas nozīme studentu audzināšanā*. JVLMA, Z-106. Autora manuskripts.

³¹³ Brauns, Joahims (1967). Par Ernesta Bertovska mākslu. *Literatūra un Māksla*. 4. februāris.

ansambļa dalībnieces turpināja ik gadu, un ikgadējie koncerti palikuši spilgtā atmiņā arī pašreizējai Kameransambļa katedras vadītājai Guntai Rasai³¹⁴. Rasma Lielmane atceras, ka Venetas Miķelsones ansamblis spēlējis Haidna, Bēthovena, Šūberta, Brāmsa, arī Ravela un Džana Frančesko Malipjēro mūziku (Fūrmane 2010: 199). Par trio darbības kulmināciju uzskatāma uzvara (1. vieta) starprepubliku kameransambļu konkursā Igaunijā 1966. gada pavasarī – Gunta Rasa to raksturo kā vienu no nozīmīgākajiem notikumiem Kameransambļa katedras vēsturē³¹⁵.

Drīz pēc 1966. gada triumfa ansambļa sastāvs mainījās, jo čelliste pārcēlās uz dzīvi Liepājā. Viņas vietā kādu laiku muzicēja Jānis Sproģis. Šādā sastāvā arī trio dalībnieki pabeidza konservatoriju. Vēl pēc laika (1967) Lielmane devās uz Maskavas konservatoriju mācīties aspirantūrā pie Dāvida Oistraha. Viņu nomainīja Elizabete Vītola (vēlāk Goļikova), sastāvā atgriezās arī Ilze Bērzāja, bet kādreizējo koncertēšanas sparū ansamblis vairs neatguva. Veneta Miķelsone atzīst, ka trio repertuāra virsotne bijuši divu 20. gadsimta komponistu – Morisa Ravela un Dmitrija Šostakoviča – trio³¹⁶.

Savukārt cits sastāvs – **Ligita Ozola (klavieres), Aīda Grieze (vijole), Agne Stepīna (tagad Sprūdža, čells)** – savu darbību uzsāka 1973. gadā, arī vēl mācoties Emīla Dārziņa mūzikas vidusskolā. Pēc Sprūdžas atmiņām, 11. klasē ansamblis iestudējis Ravela Trio, kas ir viens no sarežģītākajiem žanra paraugiem. Arī šis trio konservatorijā (1975) nokļuvis Ķepīša klasē. Studiju laikā izspēlēti visi Bēthovena, Šūmaņa, Brāmsa, Šūberta, Čaikovska, Rahmaņinova opusi, uz augstskolas beigšanu ansamblim bijis pat grūti sameklēt repertuāru, kas vēl nav atskaņots – ik gadu trio koncertējis konservatorijā (parasti Kamerzālē). Mākslinieces uzstājušās kopā līdz 1985. gadam, kad Sprūdžai ļoti daudz laika paņēmusi darbošanās Rīgas stīgu kvartetā, un tādējādi trio darbība beigusies³¹⁷.

Ķepītim šis trio, kā atceras Agne Sprūdža, bijis īpaši tuvs – viņš veltījis ansambļa dalībniecēm savu Septīto trio (1979) un jaungada miniatūras *Ziemas ainas* (b. g.). Raksturojot darbu Ķepīša klasē, Sprūdža min iezīmes, kas sasaucas ar jau citētajiem viņa pedagoģisko principu raksturojumiem: tehniskas un teorētiskas lietas

³¹⁴ Rasa, Gunta (2010) = Gunta Sproģe. Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada decembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

³¹⁵ Sk. iepriekšējo vēri.

³¹⁶ Miķelsone, Veneta (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada decembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

³¹⁷ Sprūdža, Agne (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada decembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

viņš savās stundās pārrunājis maz, bet vairāk mīlējis strādāt pie mūzikas izjūtas. Īpaši tuva viņam bijusi Mocarta un Šūberta daiļrade, turklāt Ķepītis demonstrējis īstenu radošu pieeju, ļaujot Šūberta Trio *Es dur* D. 929 spēlēt ar kupīrām³¹⁸. Interesanti atzīmēt, ka par kupīru iederību šajā skaņdarbā veikti arī plašāki pētījumi, un tas iztīrāts pat disertācijā (Tsai 2004: 56–64, nodaļa *Heavenly Length – Cuts in the Last Movement* D. 929). Tas ļauj izvirzīt pieņēmumu, ka šajā gadījumā, atļaujoties īsinājumus, Ķepītis vadījies ne tikai pēc intuīcijas, bet iepazīnis šī Trio interpretācijas tendences arī citviet pasaulē.

2.6.2.3. Trio bez noteiktas institucionālās piederības

Blakus iepriekš raksturotajiem ansambļiem savu ieguldījumu aplūkojamā perioda mūzikas dzīvē devuši vēl atsevišķi trio, kas nav pārstāvējuši nedz filharmoniju, nedz arī konservatoriju, lai gan epizodiski piedalījušies šo iestāžu rīkotajos koncertos. Vienā no šādiem ansambļiem bija apvienojušies pianiste **Ieva Zariņa**, vijolnieks **Valdis Zariņš** un čellists **Ernests Bertovskis**. Valdis Zariņš atceras, ka programmas tapušas no mīļiem skaņdarbiem, kurus tobrīd gribējies spēlēt, bet koncerti nav bijuši regulāri³¹⁹. Iepazīšanās ar repertuāru liecina, ka tā bijusi galvenokārt 19. gadsimta mūzika, kā arī atsevišķi romantiskas ievirzes skaņdarbi, kas pārstāv jau 20. gadsimtu. Latvijas Radio ierakstītas Dvoržāka *Dumkas* un Rahmaņinova *Elēģiskais trio* nr. 2, Ķepīša Ceturtais trio, koncertos atskaņoti arī Bēthovena Trio op. 1 nr. 3, Brāmsa Trio op. 8 u. c. darbi. Pārsvarā mūziķi programmas gatavojuši patstāvīgi, bet reizēm lūguši sevi paklausīties Jānim Ķepītim. Šīs sadarbības rezultātā 1979. gadā tapis Ķepīša Sestais trio. Tomēr ar laiku katram no dalībniekiem priekšplānā izvirzījušās citas prioritātes, piemēram, Valdim Zariņam darbs orķestrī, kā arī solo uzstāšanās; tā arī šī ansambļa darbība beigusies³²⁰.

Raksturīgu liecību par trio spēles manieri sniedz Ķepīša Ceturtā trio ieraksts, kas veikts 1983. gadā Latvijas Radio studijā. Līdzīgi kā Ķepīša daiļradē kopumā, Ceturtajā trio ir vērojama romantiska mūzikas valoda ar dažiem modernisma elementiem (brīžam pikanti asām harmonijām³²¹) un humora gars, kas izpaužas

³¹⁸ Sk. iepriekšējo vēri.

³¹⁹ Zariņš, Valdis (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

³²⁰ Sk. iepriekšējo vēri.

³²¹ Piemēram, 3. daļas dzīvēgais, dejiskais pulss sākotnēji tvirts disonantās, spraigās harmonijās (m₆₅ ar šķeltu tercu, pēc tam, 2.–3. t., paralēlu septakordu secība), un tikai pamazām tiek *atrasta* daļas pamattonalitāte (*G dur*).

atsevišķu sadzīves žanru elementu asprātīgā izmantojumā. Būdams pats lielisks kamermūziķis, komponists piedāvā daudz iespēju azartiskai trīs instrumentu saspēlei.

Zariņas trio ansablī uzreiz piesaista uzmanību vijolnieka un čellista neparasti spēcīgais un bagātais tonis, kas ir burtiski mirdzošs – arī virtuozās un intonatīvi *neērtās* epizodēs. Šos māksliniekus nekādā ziņā nevada kamermūziķu vidē bieži jūtamais, kaut vārdos neizteiktais moto *ātri, tīri, kopā*; rodas pat sajūta, ka starp viņiem notiek muzikāla sacensība. Katra tēma tiek izpildīta gandrīz ar nepacietību un kā azartisks izaicinājums kolēģiem, mudinot pievienoties.

Tādējādi vijolnieka un čellista spēli šajā trio vieno drīzāk meritokrātiskas, nevis egalitāras vērtības. Tiesa, to nevar teikt par trešo ansambļa dalībnieci, pianisti Ievu Zariņu: tiklīdz ar savu partiju iestājas stūdzinieki, viņa it kā atiet otrā plānā un pilda drīzāk pavadošu lomu, iezīmējot basa funkciju – to arī var saprast, jo vijolnieka un čellista izpildījums ir tik temperamentīgs, ka, klavierēm mēģinot saglabāt līdzvērtību, jau rastos haosa draudi. Te jāpiebilst, ka abi stūdzinieki – Valdis Zariņš un Ernests Bertovskis – savulaik bijuši pazīstami ne tikai kā kamermūziķi, bet arī kā spoži solisti un koncertmeistari³²², kas raduši sacensties ar visu lielo simfonisko orķestri, un acīmredzot tas ietekmējis viņu ansambļa spēli. Stūdzinieku solistiskā pieeja arī nosaka, ka Zariņas trio izvēlas salīdzinoši raitu tempu, kurā var demonstrēt savu tehnisko spožumu³²³.

Nozīmīga vieta Latvijas klavieru trio vēsturē ir **Pēterim Plakidim** (1947–2017). Šajā žanrā viņš devis savu artavu gan kā interprets, gan komponists: 1965. gadā tapusi *Improvizācija un burleska*, bet 1980. gadā – *Romantiskā mūzika klavieru trio sastāvam*³²⁴. Ar pēdējā darba pirmatskaņošanu arī sākās pianista Pētera Plakida, vijolnieka **Andra Paula** un čellista **Ivara Paula** sadarbība, kas turpinājās no 1980. līdz 1986. gadam. Komponists raksturo to kā ilgu, bet ārkārtīgi neregulāru.

³²² Ernests Bertovskis bijis Latvijas PSR Radiokomitejas simfoniskā orķestra (tagadējā Latvijas Nacionālā simfoniskā orķestra – LNSO) čellu grupas koncertmeistars no 1945. līdz 1956. gadam. Valdis Zariņš darbojies kā LNSO koncertmeistars no 1976. līdz 2003. gadam (ar pārtraukumiem), kādu laiku (1995–2000) veicis koncertmeistara pienākumus arī Bergenas simfoniskajā orķestrī Norvēģijā.

³²³ Lēnāks ritējums raksturo šo pašu skaņdarbu Janča trio sniegumā (1978, ierakstīts Latvijas Radio). Turklāt šoreiz, arī iestājoties stūdzinieku melodijām, pianists savu iniciatīvu viņiem neatdod: klavierēm viscaur ir būtiska loma ne vien kopējā pulsa noteikšanā, bet arī atsevišķu tematisko ideju izcēlumā. Savukārt vijolnieka Jura Švolkovska un čellista Māra Villeruša spēlē izpaužas tieksme uzlūkot otru partneri stūdzinieku kā sev līdztiesīgu, netiekties uz sacensību ar viņu, bet drīzāk uz harmoniju, savstarpēju pielāgošanos.

³²⁴ Vairāki darbi sacerēti arī *neklasiskiem* klavieru trio variantiem ar pūšaminstrumenta (-u) līdzdalību, to vidū *Veltījums Haidnam* (1980), *Veltījums Brāmsam* (1997) u. c.

Iespējams, iemesls bija tas, ka ansamblis nebija veidots kādas iestādes paspārnē un gatavoja kopīgas programmas tikai savam priekam. Plakidis stāsta:

“Mēs nebijām motivēti finansiāli, par baltu velti vienkārši muzicēšanas priekam spēlējām. Šodien kaut kas tāds nav iedomājams vai arī grūti iedomājams. Bet, ja ļoti grib, tad var. Kad koncerti notika filharmonijas paspārnē, tad par koncertu kādu piecīti samaksāja, bet katrā ziņā tas nevarēja būt izšķirošais”³²⁵.

Andris Pauls papildina: “Mēs varējām caurām dienām pie viņa spēlēt Dzirnavu ielā, viņa dzīvoklī. [...] Tas bija ansambļa ideāls”³²⁶.

Ideju *generators* programmām pārsvarā bijis pats Plakidis. Savukārt stīdzinieki, kā atzīst Andris Pauls, palīdzējuši tās īstenot profesionālā ziņā:

“Viņam patika, ka mums bija tāda muzikāla veiklība, principā varējām izdarīt to, ko viņš gribēja, līdz ar to arī viņš pats virtuozī auga. Tam, ko viņš varēja izdarīt ansamblī, viņš viens neskartos klāt”³²⁷.

Intervijas liecina arī, ka tieši Plakida personības faktors ir noteicis šī ansambļa izveidošanos un radošo darbību. To apstiprina, piemēram, Andra Paula teiktais:

“Mēs daudz ko intuitīvi darījām, bet, ja es godīgi runāju, tad mans vislielākais skolotājs ir Pēteris. Viss, ko es māku un pēc tam esmu darījis un vēl joprojām daru, ir pateicoties viņam. Tā ir tāda skola toreiz ar viņu izieta! [...] Režisors neapšaubāmi, kaut arī bez vārdiem, bija Pēteris”³²⁸.

Mazliet paradoksāli, ka Plakidis pats tādus mācību priekšmetus kā kameransamblis un klavieru pavadījums nekad nav apguvis, jo viņa specialitāte bija mūzikas teorija (Emīla Dārziņa mūzikas vidusskolā), vēlāk kompozīcija (konservatorijā), kur šādi studiju kursi nebija paredzēti³²⁹. Taču panākumus šajā jomā acīmredzot noteica Plakida personības daudzpusīgā harisma, un varbūt tieši šī iemesla dēļ ap viņu vienmēr pulcējušies grupiņa muzicēt alkstošu cilvēku³³⁰.

³²⁵ Plakidis, Pēteris (2014). Intervija Līgai Pētersonei 2014. gada februārī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

³²⁶ Pauls, Andris (2014). Intervija Līgai Pētersonei 2014. gada februārī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

³²⁷ Sk. iepriekšējo vēri.

³²⁸ Pauls, Andris (2014). Intervija Līgai Pētersonei 2014. gada februārī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

³²⁹ Plakidis, Pēteris (2014). Intervija Līgai Pētersonei 2014. gada februārī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

³³⁰ 20. gadsimta 90. gados un 21. gadsimta sākumā Plakidis turpināja koncertēt klavieru trio ansambli jau ar citiem partneriem – vijolnieku Dzintaru Beitānu un čellistu Ivaru Bezprozvanovu; viņš bija arī *Transatlantiskā trio* dalībnieks kopā ar klarinetistu Ēriku Mandatu un čellistu Bezprozvanovu.

Raksturojot repertuāru, pirmām kārtām zīmīgs jau ir pats trio darbības sākums – iepriekšminētā *Romantiskā mūzika* (1980). No vienas puses, tā ieskandina trio žanrā romantiskās pasaulizjūtas atdzimšanu, ko daudzi pētnieki, viņu vidū Jānis Torgāns, minējuši kā būtisku 70.–80. gadu latviešu mūzikas iezīmi (Torgāns 2010: 265–266). No otras puses, te spilgti parādās Pēterim Plakidim raksturīgās polistilistiskās spēles. To, raksturojot jaundarba pirmatskaņojumu, 1980. gada 18. aprīlī laikrakstā *Literatūra un Māksla* atzīmē arī Arnolds Klotiņš:

“Plakida “Romantiskā mūzikā...”, neraugoties uz pieteikumu nosaukumā, romantiskais stils izpaužas tikai kā tā fragments vai lausku (stīgu instrumentu paralēlās sekstas un decimas, līganā, dziesmotā melodikas kontūra) pārradīšana un iekļaušana it kā pirmatnējākā, no romantiskās retorikas attīrītā tekstūrā! Šis “romantiskais” ar tā mierpilno, iekšēji harmonisko, nedaudz arkādisko noskaņu veido ilgstoši statisku **psiholoģisko** plānu – it kā dvēselisku kritēriju visam, kas notiek **darbības** jeb varbūt ārpusaules norišu plānā (tas personificēts klavieru partijā)”³³¹.

Vēlāk šo līniju komponista daiļradē turpina viņa *neklasiskā* sastāva trio – *Veltījums Haidnam*, *Veltījums Brāmsam* u. c. Savukārt atskaņotājdarbībā zīmīgi, ka Plakida ansamblis 1985. gadā pirmatskaņo arī cita latviešu komponista opusu – Romualda Kalsona *Trio piccolo*. Gan tā viegli humoristiskais raksturs, gan atkal polistilistiskā ievirze ļauj uztvert abus skaņražus vismaz šajā laikposmā kā domubiedrus.

Pieejamās programmas liecina, ka ansambļa koncertrepertuārs ietvēris arī Mocarta Trio *C dur* (K. 548), Brāmsa Trio *A dur op. posthum* (pirmatskaņojums Rīgā), Brāmsa Trio *C dur op. 87*, kā arī Pētera Hermaņa (*Peter Herrmann*) Otro trio un Danes Škerla (*Dane Škerl*) Trio (precīzus datus par koncertiem sk. 2.6. pielikumā). Šī skaņdarbu izvēle atspoguļo to, kāda mūzika ansambļa dalībniekiem bijusi tuvāka. Andrim Paulam “komponistu komponists” bijis un vēl joprojām ir Mocarts, viņaprāt, “līdzīgi ir arī Pēterim. Bet [...] iedvesmoja arī romantika – Brāmss ar savu dziņu”³³². Diemžēl nevienā ierakstā nav fiksēts, kā šis ansamblis spēlēja Mocarta trio, taču interesanti šajā sakarā citēt kādu Plakida atziņu:

“Paņemot rokās jebkuru Mocarta sonāti, mēs redzam tajā sižetu, pārpratumiem bagātu, un pārgērbšanos, arī [...] personāžus – dzīvus, virpuļojošus. Tādi ir arī viņa klavieru trio”³³³.

³³¹ Klotiņš, Arnolds (1980). Kamermūzika šodien. *Literatūra un Māksla*. 18. aprīlis.

³³² Pauls, Andris (2014). Intervija Līgai Pētersonei 2014. gada februārī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

³³³ Citēts pēc: Paula, Rūta (2007). Pasticcio á la Plakidis. *Mūzikas Saule* 2: 8–11.

Šī atziņa sasauca ar vienu no tēzēm, ko Mocarta trio interpretācijai veltījusi muzikoloģe un čelliste Tatjana Gaidamoviča: viņas skatījumā, šim komponistam raksturīgā štrihu izvēle rosina nepārprotamas paralēles ar *bel canto* un *parlando* izpausmēm daudzās viņa operās (Gaidamovich 1987: 19).

Savukārt pats Plakidis sarunā apliecina interesi ne tikai par trio repertuāra klasikas stūrakmeņiem, bet arī jaundarbu meklējumiem:

“Programmu veidošanā īpaši principi izvirzīti netika, vienkārši spēlējām, un viss! [..] Tad, kad Komponistu savienībai bija draudzība ar citu tautu komponistu savienībām, tad sūtīja notis, un es, protams, izrādīju iniciatīvu un paķēru tās notis, lai pamuzicētu. [..] Ja kāds no dalībniekiem kaut ko būtu gribējis spēlēt, es neapšaubāmi piekristu un darītu visu, lai tas īstenotos”³³⁴.

Lai arī Plakidis šajā citātā uzsver nejausības principu programmu veidošanā, tomēr dažas liecības ļauj noprast, ka viņa izraudzītajā repertuārā bija šķautnes, kas labi saderējās ar paša komponista mūzikas stilistisko noslieci. Piemēram, uz daudziem Plakida skaņdarbiem (*Improvizācija un burlaska*, *Veltījums Haidnam*, *Romantiska mūzika*, *Pusaizmirsta sentimentāla melodija* u. c.) varētu attiecināt Ligitas Ašmes rakstīto recenzijā par Komponistu savienības rīkoto koncertu, kas veltīts Dienvidslāvijas komponistu mūzikai:

“Viens no interesantākajiem skaņdarbiem šajā programmā bija D. Skerla Klavieru trio. Mūsdienīgs, paass skaņuraksts, mūzikas tēli ar žanrisku ievirzi (Grotoska, Ārija, Skerco) veidoja objektīvu, nedaudz sarkastisku dzīves skatījumu – mazliet smeldzīgu pārdomu ietvarā”³³⁵.

Tas lieku reizi apliecina, ka Plakida kā komponista un atskaņotājmākslinieka identitātē ir daudz kopīga. Intervijās to uzsver arī vairāki mūziķi, kam savulaik bijusi iespēja dzirdēt viņa trio spēli koncertā. Piemēram, Gunta Rasa sevišķi izceļ Plakida tēlaino partitūras redzējumu, kurā apvienojas gan komponista, gan pianista pieeja³³⁶; arī Leons Veldre akcentē viņa “spēju paskatīties uz skaņdarba arhitektūru no komponista – radītāja skatupunkta”³³⁷.

³³⁴ Plakidis, Pēteris (2014). Intervija Līgai Pētersonei 2014. gada februārī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

³³⁵ Ašme, Ligita (1980). Dienvidslāvu mūzika, mūsu izpildītāji. *Padomju Jaunatne*. 23. decembris.

³³⁶ Rasa, Gunta (2014) = Gunta Sproģe. Intervija Līgai Pētersonei 2014. gada maijā. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

³³⁷ Veldre, Leons (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada decembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

Lai gan ansambļa sadarbība nebija koncertiem pārbagāta, trio savulaik veicis vairākus studijas ierakstus Latvijas Radio. To skaitā ir abi ansamblim veltītie skaņdarbi – Plakida *Romantiskā mūzika*, Kalsona *Trio piccolo*, kā arī abi Jāņa Mediņa trio.

Vispārēju priekšstatu par ansambļa spēli sniedz *Romantiskās mūzikas* ieraksts, kas izdots arī skaņuplatē (Melodija, C1021167009, 1984). Šeit pirmām kārtām var atzīmēt gluži vai aktierisko meistarību un aizrautību (ne velti pats komponists atzinis teātra iespaidu uz savu muzikālo domāšanu³³⁸). Jūtams, ka starp dalībniekiem valda gluži citas muzikālās attiecības nekā Ievas Zariņas ansablī, kur iniciatīva (un arī sacensības raksturs) izpaudās galvenokārt stīdzinieku (Valda Zariņa un Ernesta Bertovska) sniegumā. Plakida trio stīdzinieku saspēle ir dinamiski sabalansēta kā savstarpēji, tā ar pianistu. Tembrāli un intonatīvi daudzveidīga ir gan Andra Paula vijoles, gan Ivara Paula čella balsis. Plakidis savukārt spoži demonstrē sev piemītošo spēles azartu: vienubrīd viņš nepārprotami ieņem pavadītāja lomu un jau nākamajā mirklī pārtop par spilgtu solistu; iespēles, kaut arī pianistiski visai sarežģītas, izskan viegli, gaisīgi un reizē krāsaini – kā jau tas tipiski šī mūziķa radošajam rokrakstam. Ansamblis lieliski apzinās šī darba lielāko vērtību – stilu sasaukšanos, jo pārliecinoši atklāj aleatoriski improvizatoriskas izteiksmes saplūsmi ar romantisku *rubato*.

Par to, kādēļ ansambļa sadarbība neturpinājās ilgāk, vistiešākā atbilde rodama Ivara Paula teiktajā: “Es jau zinu, ka ansamblis beidzās manas vainas dēļ, jo es nodevos pārāk brīvai mūzikai. Tad sākās romantisma uzplūdi, un es aizgāju vispār citā sfērā [..]. Tagad man ir drusku žēl par to”³³⁹. Andris Pauls papildina:

“Nezinu, kā tas ir viņam, bet man zināmā mērā sirds par to vēl joprojām sāp. [..] Es ļoti bieži piedomāju par tiem gadiem un iemesliem. Tie bija dažādi: Ivaram pavērās dažādas spēlēšanas citos, ienesīgākos projektos. Un nebija jau tā, ka mēs sarunājām satikties uz stundu un paspēlēt, un viss. Mēs varējām spēlēt stundām – pa piecām, sešām, septiņām stundām no vietas”³⁴⁰.

³³⁸ “Sadarbība ar labiem režisoriem un dramaturgiem neapšaubāmi ietekmējusi manu muzikālo domāšanu. Partnerus ansablī vai pat instrumentus savos darbos ļoti bieži uztveru kā darbojošās personas. Savus kameransambļus dažkārt iedomājos kā lugas un cenšos izveidot kaut ko līdzīgu izrādei.” Citēts pēc: Jakovļeva, Liene (1997). Vientuļnieks ar grieķisko uzvārdu. *Dziesmusvētki* 3/4: 16.

³³⁹ Pauls, Ivars (2014). Intervija Līgai Pētersonei 2014. gada februārī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

³⁴⁰ Pauls, Andris (2014). Intervija Līgai Pētersonei 2014. gada februārī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

Savukārt Pēteris Plakidis uz šo jautājumu skatās arī vēl no cita, mazliet negaidīta skatupunkta: “Figurēja Filharmonijas trio – lielie mākslinieki. Negribējām *lekties*. Bet varbūt, ka vajadzēja”³⁴¹. Janča trio kolēģus viņš dēvē par tolaik labu paraugu, bet viņu darbība reizēm rosinājusi arī vēlmi diskutēt par ansambļa vienotību skanējuma ziņā: “Valdis ar savu smalko personību pats par sevi, Māris ar savu vitalitāti un sulīgo čella skaņu pats par sevi, un Juris atkal drusku citā pasaulē – viņi īsti nesaliedējās”³⁴². Plakidis Janča trio kontekstā piemin vēl vienu ļoti svarīgu apstākli, ko attiecina arī uz sevi:

“Jancis bija izcils mākslinieks, bet nepiemērots studijas un ierakstu apstākļiem. Visi viņa studijas ieraksti uz to norāda. Grūti tikt pāri tiem mikrofoniem un tam rāmim, ko uzliek studijas apstākļi. Man arī piemīt *mikrofonofobija*”³⁴³.

Rezumējot rakstīto par klavieru trio attīstību Latvijas PSR, var secināt: arī tālaika mūzikas procesi un jo īpaši *pašu priekam* dibinātā Plakida trio koncertgaitas apstiprina, ka jebkura kameransambļa veiksmīgā, ilgstošā darbībā viens no galvenajiem stimuliem ir mūzikas mīlestība. Bez tās ikviens honorārs liksies pārāk niecīgs. Un tomēr: ilgstoša, intensīva sadarbība veidojas daudz labāk, ja blakus atskaņotājmākslai nav jānodarbojas ar organizatoriskām lietām vai eksistences nodrošināšanu. 20. gadsimta otrās puses lielākajā daļā, izņemot pašu tā nogali, trio atskaņotājmākslu labvēlīgi ietekmēja filharmonija – institūcija, kas varēja atļauties uzturēt dažādus kameransambļus, tai skaitā arī klavieru trio. Neapšaubāmi nozīmīga loma šajā attīstības procesā bija ilggadējam filharmonijas direktoram Filipam Šveinikam un viņa iedibinātajām tradīcijām, kuras 70. gadu otrajā pusē un 80. gados turpināja kopt arī viņa pēctece Esfira Rapiņa. Sekojošajā laika periodā (90. gadi) saistībā ar filharmonijas reorganizāciju šī situācija strauji mainās, bet par to sīkāk jau nākamajā apakšnodaļā.

Trio atskaņotājmākslas attīstību šajā laikā pozitīvi ietekmējusi arī Latvijas Valsts konservatorija. Jāņa Ķepīša harismātiskā personība un pedagoģiskā darbība, metaforiski izsakoties, iedegusi ne vienu vien zvaigzni pie Latvijas kamermūzikas debesīm (Veneta Miķelsone – Rasma Lielmane – Ilze Bērzāja, vēlāk Rugēvica; Ligita

³⁴¹ Plakidis, Pēteris (2014). Intervija Līgai Pētersonei 2014. gada februārī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

³⁴² Sk. iepriekšējo vēri.

³⁴³ Plakidis, Pēteris (2014). Intervija Līgai Pētersonei 2014. gada februārī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

Ozola – Aīda Grieze – Agne Stepīņa, tagad Sprūdža; Jānis Bulavs u. c.). Vienlaikus tā nodrošinājusi Latvijas Republikas tradīciju pārmantojamību.

2.7. Trio atskaņotājmāksla Latvijā pēcpadomju periodā

2.7.1. Sociālkulturālais konteksts

Pēcpadomju periods Latvijas kultūras dzīvē bijis iezīmīgs ar daudzām kardinālām pārmaiņām. Turpinājumā īsi pakavēšos pie būtiskākajām tendencēm šajā jomā, akcentējot to ietekmi gan uz akadēmisko mūziku kopumā, gan, jo īpaši, uz klavieru trio.

Tirgus ekonomikas ienākšana aprītē sākotnēji, 20. gadsimta 90. gados, Latvijas mūziķu vidē radīja savveida šoka efektu. Filharmonijas likvidācija mainīja gan ierastās koncertu organizācijas formas, gan pašu atskaņotājmākslinieku ikdienu, jo lielai daļai no viņiem zuda iespēja saņemt, lai arī pieticīgu, tomēr regulāru atalgojumu tieši par savu interpreta darbību. Šī pārmaiņa gan nenotika uzreiz – 90. gadu pirmajā pusē un arī kādu laiku pēc tam valsts vēl pēc inerces turpināja filharmoniju uzturēt, taču acīmredzot nerentabilitāte kļuva arvien vairāk un vairāk apgrūtinošs slogs budžetam, un par lūzumu kļuva 1997. gads. Tas atspoguļojās arī presē – laikrakstā *Literatūra. Māksla. Mēs* parādījās vairākas publikācijas ar zīmīgiem virsrakstiem: 9./16. janvārī – *Filharmonija – mūziķu bēdu ieleja*³⁴⁴, 6./13. martā – *Filharmonija: komisijas iet, problēmas paliek*³⁴⁵, un visbeidzot, jau nākamā gada 9./15. februārī, avīze *Fokuss* vēstīja: *Filharmonija reorganizēta!*³⁴⁶. Pirmajā no šiem rakstiem tiek izklāstītas filharmonijas problēmas, jo konflikts, pēc kultūras žurnālista Mārtiņa Pīlādža atziņas, “briedis jau sen”, un kā sākumpunktu viņš min 1992. gadu, kad iepriekšējo direktoru Viesturu Vītoliņu nomainījusi Mārīte Baumane³⁴⁷. 9./16. janvāra raksts uztverams kā kaismīga mūziķu aizstāvība ar asiem pārmetumiem priekšniecībai; galvenā uzmanība veltīta tieši LNSO likstām, un teksts tapis, raugoties no LNSO arodbiedrības skatpunkta (uz kuras viedokli arī vairākkārt ir atsauce)³⁴⁸. Savukārt 6./13. marta publikācija ir pirmā Latvijas presē, kurā iezīmēts gaidāmais reorganizācijas modelis, kas liecina –

³⁴⁴ Pīlādzis, Mārtiņš (1997). *Filharmonija – mūziķu bēdu ieleja. Literatūra. Māksla. Mēs.* 9./16. janvāris.

³⁴⁵ Pīlādzis, Mārtiņš (1997). *Filharmonija: komisijas iet, problēmas paliek. Literatūra. Māksla. Mēs.* 6./13. marts.

³⁴⁶ Liepiņa, Ieviņa (1998). *Filharmonija reorganizēta! Fokuss.* 9./15. februāris.

³⁴⁷ Pīlādzis, Mārtiņš (1997). *Filharmonija – mūziķu bēdu ieleja. Literatūra. Māksla. Mēs.* 9./16. janvāris.

³⁴⁸ Sk. iepriekšējo vēri.

vienīgi pašai lielākajai no līdzšinējām filharmonijas instrumentālistu kopām, LNSO, ir paredzēts saglabāt valsts finansējumu:

“[...] Rožainas attīstības perspektīvas komisija uzbur LF³⁴⁹ [kamerorķestrim, piedāvājot šim kolektīvam vispārējā konkursa kārtībā iekļauties LNSO vai arī – kļūt par patstāvīgu juridisku vienību **bez** valsts garantēta finansējuma. [...] Savukārt LF trio jāpār kvalificējas par brīvmāksliniekiem”³⁵⁰.

Ieviņas Liepiņas raksts nākamā gada sākumā vēstī par jau notikušo reorganizāciju – proti, Latvijas koncertdirekcijas izveidi – un lielā mērā balstās uz amatpersonu viedokļu un cerību pārstāstu. Jaunizveidotās institūcijas direktors Gints Kārklīšs ziņo: “Principiāla atšķirība ir tā, ka direkcijas štatos nav neviena mākslinieka, neviena mākslinieciska kolektīva.” Jaunums ir arī izveidotā programma *Kamermūzika*:

“Agrāk nepārvarams šķērslis bija finansiālās problēmas – vietējie koncertorganizētāji Latvijas novados nevarēja atļauties samaksāt kaut vai tos pašus simt latus. Pateicoties programmai “Kamermūzika”, kļuvuši iespējami koncerti Cēsīs, Valmierā, Limbažos, Gulbenē, Madonā, Ērgļos”³⁵¹.

Liepiņa pamīšus ar Kārklīņu turpina vēstījumu:

“Protams, ir sāpīgi likvidētajām struktūrām – VDA³⁵² “Daile”, Filharmonijas kamerorķestrim un Klavieru trio, – tieši uz šīs bāzes tapa “Kamermūzika”. Bet līdz šim jau tikuši apstiprināti un finansiāli atbalstīti divi likvidēto kolektīvu iesniegtie koncertprojekti. “Tikai tagad nevienam vairs netiek dota priekšroka, visiem ir vienādas tiesības. Konkursā var uzvarēt arī Daugavpils mūzikas koledžas orķestra projekts – kāpēc gan ne?”³⁵³

1998. gada 6. janvārī tapusi arī Ineses Lūsiņas intervija ar Gintu Kārklīņu (*Latvijas koncertdirekcija – jauns modelis un jaunas idejas*) laikrakstā *Diena*. Tā atklāj, ka tieši trio šajā konkurencē klājies grūtāk nekā, piemēram, filharmonijas kamerorķestrim. Atliek vien minēt, ciktāl to noteica objektīvi faktori, ciktāl – subjektīva attieksme pret to vai citu atskaņotājkopu: “Programmā *Kamermūzika* nauda

³⁴⁹ LF – Latvijas filharmonija.

³⁵⁰ Pīlādzis, Mārtiņš (1997). Filharmonija: komisijas iet, problēmas paliek. *Literatūra. Māksla*. Mēs. 6./13. marts.

³⁵¹ Liepiņa, Ieviņa (1998). Filharmonija reorganizēta! *Fokuss*. 9./15. februāris.

³⁵² VDA – Valsts deju ansamblis.

³⁵³ Liepiņa, Ieviņa (1998). Filharmonija reorganizēta! *Fokuss*. 9./15. februāris.

jau piešķirta diviem no trim kamerorķestra iesniegtajiem projektiem, bet trio plāni ir pārspīlēti un nekonkrēti”³⁵⁴.

Šis pagarais ieskats ar reorganizāciju saistītajās norisēs bija nepieciešams, jo filharmonijas likvidācija³⁵⁵ patiesi uzskatāma par būtisku pavērsienu: *Bulava trio* – pēdējais filharmonijas trio – bijis arī beidzamais šāda veida ansamblis Latvijas atskaņotājmākslā, kas darbojies ilgstoši un intensīvi³⁵⁶. Raksturīgi, ka turpmāk Latvijas kameramūzikas dzīvē sevi pieteikuši daudzi īslaicīgi koncertējoši šāda veida sastāvi. Ir gan arī dažas ilgāk pastāvošas domubiedru kopas, piemēram, trio *Opera*, taču intensitātes ziņā to koncerti nav salīdzināmi nedz ar *Bulava trio*, nedz arī iepriekšējā filharmonijas trio sastāva, resp., Janča trio koncertdarbību. Galvenais iemesls ir pāreja no regulāras (garantētas) funkcionēšanas kādas institūcijas paspārnē uz projektu konkursu principu. Arī mūsdienās šie konkursi galvenokārt notiek Kārkliņa pieminētās, 1997. gadā izveidotās mērķprogrammas *Kameramūzika* ietvaros, kas šobrīd ir Latvijas filharmonijas vēsturiskās mantinieces, *Latvijas Koncertu*, pārziņā; reizēm, taču vēl neregulārāk, finansējuma iespējas – tāpat konkursa kārtībā – piedāvā arī citas organizācijas. Šāda dzīve *no projekta uz projektu*, kā jau 2006. gadā secina pētniece Agnese Treija-Hermane, ir raksturīga kultūras norisēm mūsdienu Latvijai kopumā:

“Tā kā sabiedrisko iestāžu budžeti Latvijā netiek plānoti ilgtermiņā, arī projektu konkursos finansējumu piešķir tikai tuvākajā laikā paredzētajiem projektiem, tādēļ ir gandrīz neiespējami jau laikus plānot projektu finansējumu un attiecīgi situācija kļūst vēl grūtāk prognozējama [...]. Par vienu no kultūras aktivitāšu finansēšanas pamatizpausmēm ir kļuvusi tieši projektu finansēšana” (Treija-Hermane 2006: 161–162).

³⁵⁴ Kārkliņš, Gints (1998). Latvijas koncertdirekcija – jauns modelis un jaunas idejas. Intervija Inesei Lūsiņai. *Diena*. 6. janvāris.

³⁵⁵ Faktiski tā noritēja 1998. gadā, lai gan oficiāli filharmonija beidza pastāvēt 1999. gada 4. janvārī. Sk.: Latvijas Valsts arhīvs. *Fondradis 413. Latvijas Republikas Kultūras ministrijas Latvijas filharmonija*. <http://www.lvarhivs.gov.lv/index3.php?id=9009&kods=700000413&vien=2> (skatīts 2017. gada 10. augustā).

³⁵⁶ Samazinātais finansējums un, iespējams, arī māksliniekiem saprotamais menedžmenta iemaņu un prezentācijas prasmju trūkums novedis pie tā, ka klavieru trio jomā 90. gados un 21. gadsimta sākumā bija vairākas *nepiepildījušās cerības* – resp., mākslinieki, kas, spriežot pēc viņu spēles prasmes un pieredzes, būtu varējuši spītīgi darboties šajā jomā, bet to vai citu iemeslu dēļ neguva atbalstu. Piemēram, divi no kādreizējā *Bulava trio* dalībniekiem, Jānis Bulavs un Leons Veldre, programmai *Kameramūzika* pieteica vairākus koncertus kopā ar Jāni Zilberu – jaunu pianistu, Jāzepa Vītola III starptautiskā pianistu konkursa laureātu (1997). Intervijā Inesei Lūsiņai viņš atzinis, ka viņu sniegtie projekti netiek atbalstīti jau vairākus gadus: “Šogad nav atbalstīts neviens no septiņiem projektiem, un pērn atbalstīts tikai viens koncerts, kaut arī iesniegti trīs sēriju cikli.” Sk.: Lūsiņa, Inese (2005). Loterija mūzikas laivā. *Diena*. 11. marts.

90. gadu otrajā pusē un 21. gadsimta sākumā prese bieži kā problēmu izceļ akadēmiskās mūzikas koncertu slikto apmeklētību. Jāteic, ka tā iezīmējās jau filharmonijas pēdējos darba gados, par ko liecina Mārtiņa Pīlādža rakstītais:

“Pagājušā gada 29. jūnijā notika Dzintaru koncertzāles 60. gadskārtai veltītais koncerts. Reklāma necīga, par jubileju liecināja tik vien kā viens ozollapu kronis un steigā tapusi lapiņa par koncertzāles vēsturi. Programma nepiemērota. Rezultātā – uz skatuves vairāk cilvēku nekā zālē. Pustukšas zāles filharmonijas paspārnē esošo mūziķu kolektīvu koncertu laikā ir kļuvušas par bēdīgu tradīciju, kas liecina, ka filharmonijā ne viss ir kārtībā arī ar mākslinieciskajām lietām”³⁵⁷.

To, ka šī problēma neizzuda līdz ar Latvijas Koncertdirekcijas darbības sākumu, apliecina Ineses Lūsiņas rakstītais (publikācija *Visu janvāri bez koncertiem* 1999. gada 6. janvāra laikrakstā *Diena*). Šajā rakstā tiek citēti gan koncertdzīves organizētāji, gan mūziķi, un viņu viedokļi par problēmas cēloņiem un iespējamajiem risinājumiem atšķiras. Arnolds Klotiņš, komentējot 90. gadu pustukšās koncertzāles, atzīst: “Pārejas laikā mākslām vienmēr bijusi grūta situācija”³⁵⁸. Gints Kārklīš savukārt norāda:

“Koncertus janvārī nerīkojam divu iemeslu dēļ. Pirmkārt, janvāris koncertdzīvē vienmēr bijis klusais mēnesis – pēc lielajiem svētku koncertiem cilvēki negrib apmeklēt koncertus. [...] To redzējām pagājušā gada sākumā, kad koncertu daudzums vēl bija tuvs reorganizētās filharmonijas rīkoto skaitam: vairāk uzmanības tika pievērsts “lielajiem” koncertiem, bet pārējie palika pašplūsmā. Redzot pirmā pusgada rezultātus, nolēmām strauji samazināt koncertu skaitu”³⁵⁹.

Turpretī komponiste Maija Einfelde uzsver: “Tukšās zāles nav arguments, koncerti jāriko! Jo retāk tie būs, jo vēl mazāk cilvēku nāks. Koncertdzīve ir jākopj tāpat kā dārzu vai mauriņu, citādi nekas neaug!”³⁶⁰

Komentējot šos viedokļus, jāpiebilst, ka pustukšās zāles, protams, arī mūsdienās ir atsevišķu akadēmiskās mūzikas koncertu problēma. Tomēr būtisks pozitīvs pavērsiens tās risināšanā vērojams kopš *Latvijas Koncertu dibināšanas* (2006), jo šī organizācija veltī īpašu uzmanību ne vien reklāmām, bet arī publikas ieradumu pētīšanai, tai skaitā regulārām socioloģiskām aptaujām koncertu laikā, izzinot potenciālo klausītāju vēlmes.

³⁵⁷ Pīlādzis, Mārtiņš (1997). Filharmonija – mūziķu bēdu ieleja. *Literatūra. Māksla. Mēs.* 9./16. janvāris.

³⁵⁸ Lūsiņa, Inese (1999). *Visu janvāri bez koncertiem.* *Diena.* 6. janvāris.

³⁵⁹ Sk. iepriekšējo vēri.

³⁶⁰ Citēts pēc: Lūsiņa, Inese (2005). Loterija mūzikas laivā. *Diena.* 11. marts.

Tiesa, no klausītāju viedokļu izpētes izriet cita problēma. Daļēji to atspoguļo intervijas, kurās jautājumus par koncertēšanas iespējām uzdevu vairākiem mūziķiem (Ivaram Bezprozvanovam, Jurijam Savkinam, Ingai Sunepai, Dacei Zālītei un Mārtiņam Zilbertam³⁶¹), kas patlaban ir klavieru trio dalībnieki. Atbildēs atkārtojas viens un tas pats motīvs – atziņa, ka koncertdzīves organizatoriem klavieru trio žanrs lielākoties nešķiet pietiekami atraktīvs un publiku ieinteresēt spējīgs, kas arī neļauj cerēt uz plašām koncertēšanas iespējām. Iemesls meklējams arī pašā žanra specifiskā, jo klavieru trio repertuārs nav piemērots *performansveida* akcentiem, jaunu koncerta formu meklējumiem, ar kuriem citiem, mazāk tradicionāliem kameransambļa veidiem ir vieglāk piesaistīt publikas uzmanību. Čelliste Dace Zālīte, LNSO klavieru trio dalībniece, norāda: “Vajag vai nu kontaktus, vai nu jātaisa kičs, ar ko izklaidēt publiku. Tāda tīrā kamermūzika jau laikam vēsturiski vienmēr bijis pasākums cilvēkiem, kuriem īpaši interesē un patīk – kaut kas mazliet elitārs”³⁶². Arī Ivars Bezprozvanovs atzīst, ka gan publikai, gan *Latvijas Koncertu* iesniegto projektu vērtētājiem

“[...] vienmēr vajag kādu “mērkaķīti uz pleca”. Vienmēr vajag kaut ko interesantu izdomāt, kādu odziņu, ar ko publiku pārsteigt. Tagad jau tādi koncerti, kur spēlēsim tikai Bēthovenu, vairs neiet. Kad Vāgnerzāle bija dzīva, tad tur notika tādi tematiskie koncerti – visas Bēthovena variācijas, čello sonātes, trio utt.”³⁶³.

Vāgnera zāles trūkumu, kā liecina intervijas, izjūt arī citi klavieru trio dalībnieki, jo atzīst, ka tā bijusi Rīgā klasiskajiem kamermūzikas žanriem akustiski vispiemērotākā vide. Piemēram, LNSO klavieru trio pianists Mārtiņš Zilberts, stāstot par 2015. gada 19. februārī Lielajā ģildē atskaņoto Bēthovena Trio op. 97 (vijole – Indulis Cintiņš, čells – Dace Zālīte), atminas: “Bēthovenu gan mums ļoti nokritizēja, bet [...] klasiku un intīmākas lietas grūti tajā lielajā zālē padarīt dzirdamas. Vārdu sakot, ļoti pietrūkst Vāgnerzāles”³⁶⁴. Savukārt viņa trio kolēģe Dace Zālīte norāda:

“Rīgā jau nav, kur spēlēt kamermūziku. Vāgnerzāle ir ciet, principā tagad ir Dzintari [Mazā zāle] – pirmā cerīgā vieta. Ģildē Minsteres zāle ir tā, aiz ausīm pievilks, jo tur instruments ir sliktā stāvoklī. Lielajā [ģildes] zālē mēs savukārt saskārāmies ar to, ka ansambļa skanējums ir surdinēts, viss ir diezgan izlīdzināts. Lai gan ierakstā

³⁶¹ Visas šīs intervijas veiktas 2015. gadā, to pieraksti glabājas promocijas darba autores personīgajā arhīvā.

³⁶² Zālīte, Dace (2015). Intervija Līgai Pētersonei 2015. gada jūlijā. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

³⁶³ Bezprozvanovs, Ivars (2015). Intervija Līgai Pētersonei 2015. gada jūnijā. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

³⁶⁴ Zilberts, Mārtiņš (2015). Intervija Līgai Pētersonei 2015. gada jūlijā. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

skaidri dzirdams, ka tur visas dinamiskās gradācijas ir savās vietās”³⁶⁵.

Intervijās ar mūsdienu māksliniekiem – dažādu īslaicīgi pastāvējušu klavieru trio dalībniekiem – uzdevu jautājumu, kas būtu nepieciešams, lai viņu ansamblis darbotos ilglaicīgi. Atbildot visi norādīja, ka regulāra darbība prasītu tiešām lielu laika ieguldījumu un atteikšanos no citiem darbiem, ko vairums Latvijas mūziķu nevar atļauties. Šo viedokli pārstāv, piemēram, Ēriks Kiršfelds, kas epizodiski uzstājas kopā ar vijolnieci Sanitu Zariņu un pianistēm Hertu Hansenu vai Sanitu Glazenburgu:

“Ar kameramūziku būtu jādarbomas tā, kā ejot uz darbu. Vinetas Sareikas kvartets *Artemis* strādā teju vai katru dienu, tad arī ir rezultāti. Latvijā jau tādas iespējas nav”³⁶⁶.

Kā redzam, Kiršfelds kā ideālu min Rietumeiropas mūzikas vidi, kurā darbojas Berlīnē rezidējošais *Artemis* stīgu kvartets. Arī šajā vidē valda tirgus attiecības, un arī tajā akadēmiskās mūzikas jomā aktuāla ir klausītāju piesaistes problēma. Tomēr daudzviet, tostarp Vācijā, apstākļi kameramūzikas attīstībai ir krietni labvēlīgāki. Protams, daļēji tas skaidrojams ar valsts vispārējo ekonomisko stāvokli, kas tieši ietekmē mūziķu darbu. Taču sava loma ir arī tradīcijām – tam, ka Latvijas profesionālā mūzikas vide un arī izglītības sistēma gadu desmitiem ilgi priekšplānā izvirzījusi solomāksliniekus, nevis ansambļa mūziķus. Inese Žune savā disertācijā sīkāk raksturo šo tendenci (viņa to komentē saiknē nevis ar kameramūziķa, bet orķestra mākslinieka karjeru):

“Šajā padomju mūzikas sistēmā tika izglītoti daudzi profesionāli mūziķi, kas pārpludināja visu valsti, bet viņu vidū izcilu personību nemaz nebija tik daudz. Veidojās paradokss, ka atskaņotājmākslinieki, tai skaitā vijolnieki, kuri tika audzināti vienīgi solista karjerai, beigu beigās tik un tā savu maizi pelnīja orķestrantu rindās vai kļuva par pedagogiem, un daudziem no viņiem konservatorijas beigšanas eksāmens tā arī palika par pēdējo nozīmīgāko solo uzstāšanās reizi dzīvē” (Žune 2016: 387).

Solistu kults mūzikas izglītības sistēmā neapšaubāmi iespaidojis arī klausītāju vēlmes, un tas jau ir tiešā cēloņsakarībā ar kameramūzikas situāciju mūsdienu Latvijā: veiktās intervijas ar Rietumeiropā rezidējošajiem Latvijas cilmes kameramūziķiem liecina, ka viņu mītnes zemēs pēc šī žanra atskaņotājmākslas ir daudz lielāks

³⁶⁵ Zālīte, Dace (2015). Intervija Līgai Pētersonei 2015. gada jūlijā. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

³⁶⁶ Kiršfelds, Ēriks (2015). Intervija Līgai Pētersonei 2015. gada jūlijā. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

pieprasījums. Vineta Sareika, ne tikai kvarteta *Artemis*, bet vēl nesenā pagātnē (2006–2012/13) arī *Trio Dali* dalībiece, salīdzina Latvijas un Rietumeiropas mūzikas vidi:

“Latvijā diemžēl es vienmēr esmu izjutusi muzikālās sabiedrības un pedagogu neapgājamo pārlicību, ka kameramūzika – sonātes, bet vēl jo vairāk trio vai citi lielāki ansambļi – tā ir tikai brīvā laika pavadīšanas iespēja – hobijs, kurā neviens neuzskata par vajadzīgu īpaši iedziļināties. Tā teikt – ja pēc Paganīni kaprīzes iemācīšanās atliek mazliet laika, varam uzspēlēt kādu Mocarta kvartetu. Bet, protams, muzikāli Mocarta kvartets ir tūkstošreiz sarežģītāks par Paganīni un bez pamatīgas iedziļināšanās nesniegs gandarījumu ne klausītājam, ne pašam izpildītājam. Rietumos jau no pašas muzikālās izglītības pamatiem kameramūzikai tiek piešķirta īpaši svarīga loma, un bērni paralēli sava instrumenta apguvei jau no paša sākuma spēlē ansambļos un mācās klausīties. Manuprāt, šiem diviem aspektiem jābūt labā balansā, bet viss, protams, sākas no cilvēku attieksmes”³⁶⁷.

Savukārt Arta Arnicāne – Šveicē rezidējošā *Latvian Trio* dalībiece – atzīst, ka tieši turienes vidē izplatītā mājas muzicēšanas kultūra lielā mērā nosaka viņas ansambļa dzīvotspēju. Stāstot par ansambļa darbības priekšvēsturi (2011), viņa norāda: “Pārsvārā spēlējām mājas koncertus, mums tur bija atbalstītāji divās vietās, tur mēs arī spēlējām.” Šobrīd (kopš 2012) ansamblis uzstājas arī publiskos koncertos, taču mājas muzicēšana joprojām ir būtiska niša: “Ir cilvēki, kas grib mājas koncertus, ko var sarunāt burtiski uz nākošo nedēļu un sataisīt programmu, un nospēlēt. Un tas ir ļoti svarīgi, lai ansamblis attīstītos”³⁶⁸.

Noslēdzot sadaļu par trio dzīvi tirgus ekonomikas kontekstā, tomēr var minēt pāris pozitīvu un cerības rosinošu piemēru, kas raksturīgi tieši pēdējiem gadiem: proti, valsts institūcijai (reizēm arī piesaistot privātu sponsoru) izdodas aktivizēt kameramūzikas dzīvi savā paspārnē un nodrošināt, kaut arī ne ļoti intensīvu, tomēr daudz maz regulāru klavieru trio koncertēšanu. Latvijas Nacionālajai operai (LNO) tas izdevies 2005. gada beigās, kad par tās sponsoru – sadarbības partneri un orķestra patronu – kļuvusi firma *Audi*³⁶⁹. Tieši uz šī pamata kopš 2006. gada operateātrī (no 2015 Latvijas Nacionālajā operā un baletā – LNOB) notiek Beletāžas kameramūzikas koncerti, un tieši to ietvaros regulāru koncertdarbību uzsākuši divi LNOB trio (plašāk par tiem sk. promocijas darba 146.–150. un 152.–153. lpp.). LNOB producenti nodrošina šo koncertu reklāmu galvenokārt operapmeklētāju vidē, taču informācija

³⁶⁷ Sareika, Vineta (2012). Intervija Līgai Pētersonei 2012. gada oktobrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

³⁶⁸ Arnicāne, Arta (2015). Intervija Līgai Pētersonei 2015. gada oktobrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

³⁶⁹ No 2010. gada 18. janvāra LNO orķestra patronāžu pārņēma cita vācu autoražotājfirma – *BMW*.

(afišas, preses relīzes) tiek sniegta arī plašākai publikai.

Savukārt LNSO paspārnē esošajiem kameransambļiem (stīgu kvartets *3+1*, čellu grupa *Dreamteam* u. c.) 2015. gadā piepulcējies arī klavieru trio, par kura ilglaicīgas darbības nolūkiem liecina jau orķestra institūcijā oficiāli apstiprinātais nosaukums *LNSO klavieru trio* (plašāk par to sk. 153.–155. lpp.). Acīmredzot šis ir viens no perspektīvajiem ceļiem trio spēles attīstībai pašreizējos apstākļos – ne tik daudz katram ansamblim cīnīties par sevi (pieredze rāda, ka tas ir grūti), bet atrast piesaisti kādai lielākai, valsts finansētai atskaņotājkopai vai institūcijai. Var vienīgi paust cerību, ka LNSO un LNOB piemēram varētu sekot arī JVLMA un citas Latvijas mūzikas izglītības iestādes.

Globalizācijas ietekme Latvijas mūzikas dzīvē pastiprinājusies tieši pēcpadomju laikā – periodā, kad atvērtas robežas un sākusies brīva mūziķu migrācija. Klavieru trio atskaņotājmākslu šī tendence nav iespaidojusi tik spēcīgi kā komponistu jaunradi, tomēr vairākus aspektus var izcelt. Pirmkārt, mainījusies (paplašinājusies) koncertturneju ģeogrāfija. Janča trio savulaik ārpus PSRS koncertējis vienīgi Polijā (1971) un Vācijas Demokrātiskajā republikā (1975, 1983). Savukārt jau nākamais filharmonijas trio (resp., Bulava ansamblis) apmeklējis vairākas pasaules zemes – Izraēlu (1994), Poliju (1995), Vāciju (1995) un Franciju (1996).

Otrkārt, robežu atvēršana sniegusi plašākas iespējas jaunažiem māksliniekiem apliecināt sevi starptautiskā mūzikas vidē, iesaistoties dažādos konkursos. Par pirmo šādu notikumu kļuva Ineses Milzarājas, Alda Liepiņa un Leona Veldres līdzdalība kamermūzikas konkursā Parīzē 1990. gada 25. oktobrī – 5. novembrī. Ir atsevišķi Latvijas klavieru trio, kas šādos konkursos guvuši arī godalgas. To vidū jāmin JVLMA profesora Jāņa Maļeckas klases pārstāvji Natālija Dirvuka (klavieres), Lāsma Muceniece (tagad Meldere-Šestakova, vijole) un Ēriks Kiršfelds (čells) – Starptautiskā kameransambļu un klavieru duetu konkursa *Jūrmala '97* 1. vietas ieguvēji; JVLMA profesores Guntas Sproģes (tagad Rasas) klases klavieru trio Sanita Šablovska (tagad Glazenburga, klavieres), Sanita Zariņa (vijole) un Līga Veilande (tagad Zariņa, čells) – Starptautiskā kameransambļu un klavieru duetu konkursa *Jūrmala '97* 2. vietas ieguvēji un Starptautiskā S. Taņejeva konkursa diplomandi (Kaluga, Krievija, 1999). Tomēr neviens no šiem klavieru trio mūsdienās vairs neturpina kopspēli. Iepriekšējā sadaļā

raksturotie apstākļi, kas apgrūtina trio ilgstošu pastāvēšanu, acīmredzot arī ir viens no iemesliem, kāpēc dalības un lauru šāda veida konkursos nav bijis vairāk.

Globalizācijas izpausme ir arī Latvijas cilmes mūziķu iesaistīšanās regulāri koncertējošos klavieru trio ansambļos ārpus Latvijas. Šajā jomā vislielākos panākumus guvis vairāku starptautisku konkursu laureāts *Trio Dali*; kā jau minēts, tā līdzdibinātāja (2006) un līdz 2012./2013. gadam dalībniece bija Vineta Sareika – vijolniece, kas savas profesionālās mūziķes gaitas sākusi Jūrmalas mūzikas vidusskolā, bet turpmāk izglītojusies Parīzes Nacionālajā augstākajā mūzikas un dejas konservatorijā un Karalienes Elizabetes mūzikas koledžā Briselē. *Trio Dali* ietvaros viņas partneri bija pianiste Amandīna Savarī (*Amandine Savary*) un čellists Kristians Pjērs Lamarka (*Christian-Pierre La Marca*). 2012. gada 19. septembrī ansamblis koncertēja arī Latvijā, pulcējot pilnu Mazās ģildes zāli Rudens kamermūzikas festivāla atklāšanā. Savukārt Cīrihē kopš 2012. gada darbojas ansamblis ar zīmīgu nosaukumu *Latvian Piano Trio*. Tā dalībnieces ir pianiste Arta Arnicāne, vijolnieces Jana Ozoliņa (līdz 2013) vai Elīna Bukša (no 2014), kā arī čelliste Gunta Ābele. Visjaunākie ansamblī, kuros apvienojušies dažādu valstu latviešu interpreti, ir *Trio Palladio*³⁷⁰ un *Trio Sōra*³⁷¹ (dibināti 2015).

Visbeidzot, kā globalizācijas izpausmi var minēt Latvijas komponistu klavieru trio iekļaušanos starptautiskā aprītē. Pagaidām ievērību šajā ziņā guvusi divu komponistu daiļrade. Pirmkārt, Pēteris Vasks tieši pēcpadomju periodā kļuvis starptautiski pazīstams, un ārzemju mūziķu, tai skaitā ievērojamu mākslinieku, repertuārā bieži parādās viņa *Episodi e canto perpetuo* (1985)³⁷². Vaska *Līdzenuma*

³⁷⁰ Ansablī *Trio Palladio* spēlē Londonā mītošie Reinis Zariņš (klavieres), Kristīne Blaumane (čells), kā arī Latvijas māksliniece Eva Bindere (vijole). Nosaukuma izvēli paši ansambļa dalībnieki skaidro šādi: “Trio vārds “*palladio*” saistās ar itāļu arhitektu Andrea Palladio, kurš ir uzskatāms par vienu no visu laiku ietekmīgākajiem arhitektiem pasaulē. Viņa stilam raksturīgas klasiskas proporcijas, simetrija un perspektīva. [...] Savukārt trio mūziķi vēlas iedzīvināt skaņās tās vērtības, pēc kurām tiecas Palladio arhitektūra.” Sk.: Cesis.lv. *Trio Palladio. Zariņš, Blaumane, Bindere*. <http://www.cesis.lv/lv/sakums/aktualitates/pasakumi/trio-palladio--zarins--blaumane--bindere> (skatīts 2017. gada 10. oktobrī).

³⁷¹ Ansablī *Trio Sōra* spēlē pianiste Polīne Šenē (*Pauline Chenais*), vijolniece Magdalēna Geka un čelliste Anžela Legaza (*Angèle Legasa*). Trio izraudzītais nosaukums *Sōra*, pēc tā dalībnieču sniegtajām ziņām, Amerikas indiāņu valodā apzīmē “putnu, kurš dzied, kad paceļas spārnos”. Sk.: Ašmane, Anete (2017). *Trio “Sōra” Mazajā Mežotnes pilī*. <http://www.satori.lv/article/trio-sora-mazaja-mezotnes-pili> (skatīts 2017. gada 1. oktobrī).

³⁷² Var minēt, piemēram, šādus skaņierakstus: 1) *Bulanžē trio (Boulangier Trio)*: Karla Haltenvāgnere (*Karla Haltenwagner*, klavieres), Birģita Erca (*Birgit Erz*, vijole), Ilona Kinta (*Ilona Kindt*, čells). Ieraksts tvartā *Canto Perpetuo. Piano Trios by Schostakowitsch & Vasks* (2012). Hänssler Profil PH12045; 2) Kalle Randalu (*Kalle Randalu*, klavieres), Dmitrijs Sitkoveckis (*Dmitry Sitkovetsky*, vijole), Dāvids Gerings (*David Geringas*, čells). Ieraksts tvartā *Pēteris Vasks: Grāmata čellam, Partīta, Episodi e canto perpetuo* (2008). Hänssler HAEN93229; 3) *The Potch Trio*: Bernards Forsters

ainavas, kas sākotnēji rakstītas vijolei, čellam un jauktajam korim (2002), trio versijā pārtapušas samērā nesen (2011), taču arī jau iemantojušas starptautisku atzinību (plašāk par to sk. 2.7.5. nodaļā, kas veltīta latviešu komponistu jaundarbiem pēcpadomju periodā, 158.–159. lpp.). Otrkārt, no latviešu klasiķu darbiem lielāku popularitāti guvis Lūcijas Garūtas Trio. Kā jau 2.6.1.4. nodaļā minēts, tas ietverts savulaik ievērojamā *Altenberga trio* (Austrija) repertuārā un arī vairāku Āzijas mākslinieku trio programmās – par to plašākas ziņas sniegtas Dzintras Erlihas promocijas darbā (Erliha 2013: 123–124). Protams, varētu vēlēties, lai šādu skaņdarbu klāsts būtu lielāks.

2.7.2. Atskaņotājmākslas norises: ansambļi un repertuāra tendences

2.7.2.1. Trio Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijā

Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijai arvien bijusi būtiska loma kameramūzikas dzīvē, un pēc Latvijas filharmonijas likvidācijas tās nozīme vēl pieaugusi. Ar šīs institūcijas vārdu nav saistīti kādi ilgāk pastāvoši trio ansambļi, tomēr, atbilstoši akadēmijas sūtībai, trio muzicēšana bijusi samērā regulāra gan studentu un pasniedzēju rīkotos koncertos, gan koncerteksāmenos, bieži vien klavieru trio skanējuši arī ikgadējos konkursos *JVLMA labākais studentu kameransambļis*.

Šajā sadaļā trio koncertdzīve JVLMA paspārnē raksturota, balstoties uz augstskolas arhīvā glabāto koncertprogrammu (no 1999./2000.līdz 2014./2015. studiju gadam) detalizētu izpēti³⁷³. 82 no tām ietver ziņas arī par klavieru trio priekšnesumiem. Salīdzinoši ilgāk pastāvējuši studentu ansambļi, kas klavieru trio spēlei pievērsušies gan bakalaura studiju laikā, gan maģistrantūrā. Var atzīmēt, piemēram, trio *Sfīda*, kas 2000. gadā ar Plakida *Romantisko mūziku* ieguvis 1. vietu konkursā *JVLMA Labākais kameransambļis* un akadēmijas programmās pieminēts

(*Bernard Vorster*, klavieres), Pīts Kūrnhofs (*Piet Koornhof*, vijole), Hjūmens Kutzē (*Human Coetzee*, čells). Ieraksts tvartā *Arno Babadjanian Piano Trio & Peteris Vasks Episodi e Canto Perpetuo. Potch Trio* (2014). Delos DE3420; 4) *Trio Animæ*: Tomass Dratva (*Tomas Dratva*, klavieres), Žans Kristofs Gavrisjaks (*Jean-Christophe Gawrysiak*, vijole), Dīters Hilperts (*Dieter Hilpert*, čells). Ieraksts tvartā *Pärt, Schnittke & Vasks: Souls in the Dark* (2003). Cascavelle VEL3071; 5) *Trio Parnassus*: Čia Čou (*Chia Chou*, klavieres), Jameja Juja (*Yamei Yu*, vijole), Mihaels Gross (*Michael Gross*, čells). Izdots tvartā *Vasks – Piano Trio & Piano Quartet* (2008). MDG MDG9031513; 6) *Trio Rafale*: Maki Vīderkēra (*Maki Wiederkehr*, klavieres), Daniels Mellers (*Daniel Meller*, vijole), Flurins Kuoncs (*Flurin Cuonz*, čells). Ieraksts tvartā *Klaviertrios: Johannes Brahms Nr. 3 / Pēteris Vasks "Episodi e Canto perpetuo"* (2013). Acousence ACO-CD 11613.

³⁷³ Pēc arhivāres Guntas Šmidebergas stāstītā, iepriekš kopš 90. gadu sākuma JVLMA koncertprogrammas nav konsekventi vāktas un uzglabātas. Nepilnīgs ir arī 2005. gada programmu klāsts. Sk.: Šmideberga, Gunta (2015). Intervija Līgai Pētersonei 2015. gada augustā. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

līdz pat 2003. gadam. Šī ansambļa dalībnieki (pianists Uģis Krišjānis, vijolnieks Gidons Grīnbergs un čellists Rihards Štrauss) mācījušies Guntas Sproges (tagad Rasas) un Jāņa Bulava kameransambļa klasēs, un zīmīgi, ka Grīnbergs arī specialitāti studējis pie ilggadējā filharmonijas trio mākslinieka Bulava. Aldis Liepiņš, atceroties savus vērojumus par šo trio gan studiju procesā, gan koncertdarbībā, stāsta: “Tā kā Valdis Jancis bija mani par savu mācekli izvēlējis – ka liek iekšā visu savu bagāžu, tad Bulavam tāds bija Gidons”³⁷⁴.

Kā otru salīdzinoši ilgāk pastāvējušo ansambli var izcelt trio sastāvu *Rihards Plešanovs – Rasa Kumsāre – Jānis Pauls*. Šī ansambļa pedagogs Aldis Liepiņš atceras, ka visi trīs jaunie mūziķi kopā sākuši spēlēt, jau mācoties Emīla Dārziņa mūzikas vidusskolā, guvuši panākumus arī konkursos un akadēmijas pirmajosursos jau demonstrējuši tik saskanīgu saspēli, ka pedagogam radies kārdinājums piedāvāt viņiem iestudēt Šūberta Trio *Es dur* op. 100: šis darbs krietni pārsniedz studentu caurmēra repertuāra grūtības pakāpi, taču risks attaisnojies, un trio spilgti izskanējis gan JVLMA Lielajā zālē, gan Madonā, Latviešu mūzikas svētkos: “To viņi vēl tagad atceras – tas bija tāds spožs brīdis”³⁷⁵. 2010. gadā ansamblis ieguvis studentu žūrijas balvu konkursā *Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas labākais kameransamblis* par Pētera Plakida *Romantiskās mūzikas* interpretāciju³⁷⁶.

Raksturojot repertuāru kopumā, jāatzīmē tā daudzpusība; samērā liela loma ir latviešu mūzikai visai plašā spektrā, tomēr vairāk priekšplānā izvirzās laikmetīgās kompozīcijas. Visbiežāk – septiņas reizes – aplūkotajā periodā JVLMA koncertos skanējusi Pētera Plakida *Romantiskā mūzika*³⁷⁷, tai skaitā divreiz šo darbu spēlējis jau pieminētais trio *Sfīda*, divreiz – trio *Opera*. Arī profesors Aldis Liepiņš izceļ šo opusu kā vienu no visvairāk atskaņotajiem savā klasē:

“Jāsāk domāt, kad pēdējo reizi kādam latviešu trio esmu devis. Ā, nu jā! – Plakidis, tas ir ar lielisku noietu, īpaši jau *Romantiskā mūzika*. Īss, kodolīgs – žēl, ka tas tagad ir par īsu gan konkursam, gan eksāmenam, bet tas tiešām ir spožs gabals. Tādā kompaktā formā ielikts kameramuzicēšanas standarts”³⁷⁸.

³⁷⁴ Liepiņš, Aldis (2014). Intervija Līgai Pētersonei 2014. gada maijā. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

³⁷⁵ Sk. iepriekšējo vēri.

³⁷⁶ Saksons, Inga (2010). No fizikas un ķīmijas atbrīvotie. *Mūzikas Saule* 3 (59): 28.

³⁷⁷ Šeit un turpmāk precīzus datus par pieminētajiem skaņdarbiem, to interpretiem un koncertu datumiem sk. 2.7. pielikumā.

³⁷⁸ Liepiņš, Aldis (2014). Intervija Līgai Pētersonei 2014. gada maijā. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

Trīsreiz JVLMA koncertos skanējis Imanta Mežaraupa Pirmais, vienreiz – viņa Otrais trio. Tāpat trīsreiz spēlēts gan Artūra Grīnupa, gan Jāņa Ivanova Trio – tiesa, otrais no šiem darbiem nav skanējis pēdējā laikā, bet vienīgi periodā līdz 2009. gadam. Aldis Liepiņš atzīmē to kā vienu no opusiem, ko labprāt dod savas klases audzēkņiem: “Ivanova Trio bieži ir spēlēts ar labiem panākumiem un labi uztverts – arī malējās daļas, ne tikai tas vidējais smukulītis”³⁷⁹ (domāta liriskā lēnā daļa – *L. P.*). Romualda Kalsona *Trio piccolo* un Imanta Ramiņa Trio ir izskanējuši divreiz; pa vienam atskaņojumam piedzīvojusi Pētera Plakida *Burleska*³⁸⁰, kā arī Lūcijas Garūtas, Tālivalža Ķeniņa (*Colloquens patriae* jeb *Sarunas ar dzimteni*), Jāņa Ķepīša, Andra Vecumnieka, Pētera Vaska (*Episodi e canto perpetuo*) un Kristapa Pētersona (*Nakts*) kompozīcijas.

Interesanti uzklaustīt arī katedras mācītspēku viedokli par tiem latviešu trio, kas JVLMA koncertos kopš 1999. gada nav skanējuši nemaz vai arī skanējuši ļoti reti. Tā, piemēram, pēdējās desmitgadēs ne reizi programmās nav parādījušies savulaik, 20. gadsimta 30. gados, daudz spēlētais latviešu klavieru trio žanra pamatlicēja Jāņa Mediņa Pirmais trio³⁸¹. Gunta Rasa atceras tikai vienu gadījumu, kad to (vēl pirms 1999) devusi kādam audzēknim:

“Mediņu man kādreiz spēlēja viens labs audzēknis – tas darbs ir ļoti grūts! Liela faktūra un masīvs, kā tāds Rēgers. Viņš man to spēlēja uz diplomeksāmenu, un tas bija mazliet... Ne tas augstākais līmenis, ko vēlējamies sasniegt”³⁸².

Gunta Rasa atminas, ka savulaik, vēl padomju perioda beigu posmā, JVLMA studentu sniegunā skanējis arī Pētera Vaska *Episodi e canto perpetuo*; vienā no 1989./90. gada *Muzikālajām piektdienām* šo darbu izpildījuši pianists Roberts Zīraks, vijolnieks Gints Kārklīšs un čelliste Inga Sunepa. Iestudējumu vadījis pats komponists, kurš bijis ļoti apmierināts³⁸³. Vēlāk, jau pēc 1999. gada, slavēto Vaska darbu koncertā spēlējis iepriekšminētais trio *Sfida*. Tā iekļāvums šī ansambļa

³⁷⁹ Sk. iepriekšējo vēri. – *L. P.*

³⁸⁰ JVLMA Kameransambļa katedras vadītāja, profesore Gunta Rasa, gan atzīst, ka Plakida *Improvizācija un burleska* ir viens no studentu vidū *ejošākajiem* trio sastāvam rakstītajiem darbiem un tiek iestudēts ļoti bieži. Sk.: Rasa, Gunta (2014) = Gunta Sproģe. Intervija Līgai Pētersonei 2014. gada maijā. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā. Jāsecina, ka iepazītās koncertprogrammas nesniedz pilnīgu priekšstatu par visu JVLMA studentu trio repertuāru.

³⁸¹ Otrais trio radies jau trimdas gados (1958).

³⁸² Rasa, Gunta (2014) = Gunta Sproģe. Intervija Līgai Pētersonei 2014. gada maijā. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

³⁸³ Rasa, Gunta (2014) = Gunta Sproģe. Intervija Līgai Pētersonei 2014. gada maijā. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

repertuārā varētu būt skaidrojams ar jau atzīmēto Bulava ietekmi (var piebilst, ka Bulavs bijis viens no *Episodi e canto perpetuo* pirmatskaņotājiem un šis skaņdarbs bijis ansamblim savveida vizītkarte). Taču kopumā Vaska trio JVLMA koncertos neskan bieži, un Aldis Liepiņš atzīst – kā pedagoģiskais repertuārs tas nav pateicīgs:

“Nu, Vasku esmu mēģinājis dot, laikam vienreiz arī kaut kas sanāca. Tieši dēļ tās ekspresijas neesamības nesanāk, nav vijoles dziedājuma: ko tad tur var izdarīt?” (Liepiņš 2014).

Kā vēl viens laikmetīgais skaņdarbs, kas, neraugoties uz ļoti atzinīgām atsauksmēm Latvijas kamer-mūziķu vidē, tomēr koncertatskaņojumā skan nepelnīti reti (kopš 1999. gada tas JVLMA programmās neparādās), jāpiemin Maijas Einfeldes Pirmais trio³⁸⁴. Kā iemeslu paši mākslinieki bieži min mūzikas dramatismu, drūmo ekspresiju, kuru jauniešiem atskaņotājiem varētu būt grūti atklāt. Tomēr situācija nav tik viennozīmīga, to apliecina Alda Liepiņa vārdi:

“Esmu Einfeldes trio devis. Tas tiešām ir smags. Bet pāris reizes ir bijis, ka pie tādas mūzikas cilvēks tieši atveras. Bija tāda bikla, kautrīga meitene, viņa visu cenšas, nekas viņai nesanāk, rokas trīc, un nevar izteikties tā, kā vajag. Tieši ar Einfeldes trio viņa nobeidza pārlicinoši! Acīmredzot tas, kas uz āru iznāk biklumā un nervozitātē, tas iekšā sēž kodolā kā ciešana. Un to pēkšņi caur Einfeldi var izteikt pilnā balsī. Vēl tagad atceros, visa komisija, [Imants] Resnis vēl komisijas priekšnieks – cepuri nost, superpianiste!”³⁸⁵

Šis repertuāra raksturojums un ieskats mūziķu viedokļos rāda, ka nereti latviešu mūzikas iekļāvums vai neiekļāvums koncertprogrammās skaidrojams drīzāk ar pedagoģiskiem, nevis tīri mākslinieciskiem apsvērumiem. To arī var saprast, ņemot vērā akadēmijas darba specifiku.

No ārzemju komponistu darbiem visvairāk – 19 reizes – JVLMA koncertos skanējuši Bēthovena trio³⁸⁶, jo īpaši (četrreiz) op. 1 nr. 3 un tikpat bieži arī nelielais *Allegretto* WOo39. Šajā ziņā tiek turpināta tradīcija, kas aizsākās jau filharmonijas *ziedu* laikos, resp., 60. gadu otrajā pusē un 70.–80. gados, kad, daudzējādā ziņā pateicoties Janča trio, tieši Bēthovena daiļrade stabili izvirzījās Latvijas klavieru trio repertuāra priekšplānā. Samērā bieži programmās iekļauta arī pārējo Vīnes klasiķu, Haidna (sešreiz) un Mocarta (piecreiz) mūzika, tomēr zīmīgi, ka

³⁸⁴ Pirmais trio komponēts 1984. gadā (2. redakcija 1985), savukārt Otrais trio tapis tikai nesen (2017).

³⁸⁵ Liepiņš, Aldis (2014). Intervija Līgai Pētersonei 2014. gada maijā. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

³⁸⁶ Vienreiz, maģistranta Jāņa Paula diploma koncertsāmenā (2015), atskaņots Bēthovena Trīskāršais koncerts ar orķestri.

beidzamajos gados viņu trio žanra darbi nav izpildīti³⁸⁷. Turklāt sarunas ar pasniedzējiem liecina, ka visbiežāk pievēršanās šo divu komponistu daiļradei ir pedagogu iniciatīva un paši studenti pret to ir samērā atturīgi. Gunta Rasa, taujāta par studentu attieksmi pret Mocartu, atzīst, ka tāda situācija bijusi arī viņas jaunībā:

“Es teikšu, ka tieši tāpat kā savulaik es – Mocartu nē! Man arī savulaik bija smagnējs pianisms, un tad, kad es aizgāju mācīties uz Maskavu, profesors [Georgijs Fedorenko – *L. P.*] man pirmajā stundā prasīja – kādi ir Jūsu mīļākie komponisti? Es teicu – Bēthovens, Brāmss, Raḥmaņinovs. Labi, viņš teica – nu tad pirmā programma būs tikai Mocarts! Viņš jau saprata to pretestību, un pēc tam es Mocartu iemīlēju – pianismā parādījās vieglums un smalkums”³⁸⁸.

Aldis Liepiņš atzīst, ka labprāt dod studentiem Haidna trio, īpaši apmācības sākumposmā, taču studentiem pašiem tuvāka ir romantiķu mūzika:

“Es nesaku, ka Haidns nav pa īstam. Bet viņi paši šausmīgi alkst... tāds Raḥmaņinova trio, izpaust to jaunības maksimālismu, izkliegt to dziesmu. [...] Reti kad izdodas mūsdienās paņemt Mocarta trio. Negrib. Jociģi”³⁸⁹.

Liepiņa pieminētais Raḥmaņinovs arī bijis viens no programmās visvairāk pārstāvētajiem romantiķiem: viņa darbi (abi *Elēģiskie trio*) skanējuši kopā četras reizes. Tiesa, vēl biežāk parādās Brāmsa vārds: viena no sešām koncertprogrammām gan ietver nevis *lielos* trio, bet klavierdarbu pārlikumus (Valsi *A dur* op. 35 nr. 15, *Ungāru deju d moll* nr. 11, Valsi *d moll* op. 39 nr. 9, *Ungāru deju d moll* nr. 2), ko veidojis Pēteris Plakidis; 2011. gada 3. jūnijā viņš tos spēlēja kopā ar domubiedriem – Dzintaru Beitānu un Ivaru Bezprozvanovu. Zīmīgi, ka starp pārējiem pieciem atskaņojumiem Brāmsa trio tikai divos gadījumos skanējuši studentu interpretācijā – citās reizēs izpildītāji bijuši pieredzējuši mūziķi. Skaidrojums meklējams Guntas Rasas vārdos:

“Diemžēl tehniskā varēšana ir gājusi pārsvarā uz leju. Piemēram, Brāmsu iedot spēlēt es varu daudz mazāk nekā kādreiz. Kādreiz gan arī kursā bija 14–16 pianisti. Tagad 4–5. Mainījies arī sagatavotības līmenis...”³⁹⁰.

³⁸⁷ Mocarta trio JVLMA koncertā pēdējoreiz skanējis 2008., Haidna trio – 2009. gadā.

³⁸⁸ Rasa, Gunta (2014) = Gunta Sproģe. Intervija Līgai Pētersonei 2014. gada maijā. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

³⁸⁹ Liepiņš, Aldis (2014). Intervija Līgai Pētersonei 2014. gada maijā. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

³⁹⁰ Rasa, Gunta (2014) = Gunta Sproģe. Intervija Līgai Pētersonei 2014. gada maijā. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

Samērā bieži (četrreiz) skanējuši Dvoržāka trio, trīsreiz – Mendelszona-Bartoldi, divreiz – Smetanas trio. Pārējie romantiķu trio, kas spēlēti tikai vienreiz, ir Gaetāno Doniceti, Franča Šūberta, Frederika Šopēna, Sergeja Taņejeva, Roberta Šūmaņa, Kamila Sensānsa darbi, arī Edvarda Grīga *Andante con motto c moll*. Interesanti, ka programmās ne reizi neparādās visnotaļ populārais Čaikovska *Trio diža mākslinieka piemiņai* op. 50 – acīmredzot tas skaidrojams ar šī skaņdarba iespaidīgo hronometrāžu (~55 minūtes) un ļoti augsto grūtības pakāpi.

Savukārt 20. gadsimta ārzemju mūziku visbiežāk pārstāvējuši abi Šostakoviča trio (op. 8 skanējis četras, op. 67 – astoņas reizes). Ravela Trio *a moll* spēlēts četrreiz, un vienreiz koncertā izpildīta viņa *Spāņu stunda (L'heure espagnole)* trio versijā (mūzikas materiāls aizgūts no šāda nosaukuma operas). No pārējās 20. gadsimta ārzemju mūzikas publikai bijusi iespēja vienreiz dzirdēt Debišī Trio *G dur* un vienreiz – spāņu komponista Gaspara Kasado (*Gaspar Cassadó*) Trio *C dur* – šo mazāk zināmo skaņdarbu Kameransambļa katedras vadītāja Gunta Rasa raksturo kā interesantu un viņai īpaši tuvu³⁹¹.

Kopumā tomēr 20. gadsimta ārzemju mūzikas klāsts, līdzīgi kā 70.–80. gados, nav plašs; var secināt, ka jauns repertuārs (ārpus latviešu mūzikas) netiek aktīvi meklēts. Dažā ziņā tas, iespējams, skaidrojams ar tendencēm pasaulē kopumā, jo daudzu laikmetīgo komponistu, arī starptautiski slavenu meistarū jaunradē klavieru trio žanru ir izkonkurējuši skaņdarbi netradicionālākiem atskaņotājsastāviem. Taču arī stabilu, ilglaicīgi kopā spēlējošu ansambļu neesamība ir faktors, kas nosaka zināmu kūtrumu un pasivitāti repertuāra atjaunotnē.

2.7.2.2. Trio Opera

21. gadsimta sākumā par vienu no nedaudzajām institūcijām, kas atbalstīja klavieru trio atskaņotājmākslu, kļuva Latvijas Nacionālā opera. Kā jau iepriekš minēts, 2006. gadā LNO ar firmas *Audi* (kopš 2010 ar *BMW*) atbalstu sāka rīkot regulārus kameramūzikas koncertus Beletāžas zālē³⁹² (sākotnēji *Kameramūzika Operā*, kopš 2014 *Opera tuvplānā*). Tas arī bija rosinājums jaunu kameransambļu dzimšanai.

³⁹¹ Sk. iepriekšējo vēri.

³⁹² LNOB arhīvā atrodamās koncertu afišas un to reģistrs rāda, ka no 1989. līdz 1997. gada oktobrim kameramūzikas koncerti opereteātrī nenotika. Iespējams, tas skaidrojams tādējādi, ka tolaik noritēja Baltā nama rekonstrukcija (1990, 3. septembris – 1995, 29. septembris), kā arī Jaunās zāles būvniecība, kura noslēdzās tikai 2001. gadā. Kopš 1997. gada kamerkoncerti opereteātrī rīkoti epizodiski, taču 2006. gadā, kā jau izriet no iepriekšminētā, tie kļuva regulāri.

Tādējādi līdz pat mūsdienām, lai gan ar pārtraukumiem, Latvijas Nacionālās operas un baleta (LNOB) paspārnē darbojas divi klavieru trio sastāvi: vienu veido Juris Žvikovs, Svetlana Okuņa un Inga Sunepa (trio *Opera*), otru – Mārtiņš Zilberts, Jurijs Savkins un Ivars Bezprozvanovs.

Ansamblis *Opera* ir izceļams īpaši, jo to var uzskatīt par 21. gadsimtā visilgāk pastāvošo Latvijas klavieru trio. Tomēr tā koncertdarbības intensitāte ir daudz mazāka nekā kādreizējiem filharmonijas trio.

Šis ansamblis dibināts 2001. gadā, un tā rašanās iniciatores bija operas orķestra koncertmeistares, vijolniece **Svetlana Okuņa** un čelliste **Inga Sunepa**. Tādējādi viņas īstenoja vēlmi savienot ansambļa spēli ar solistisku sevis apliecinājumu. Trio šādai iecerei šķitis krietni piemērotāks nekā stīgu kvartets: “Mēs sapratām, ka kvartets – nē. Tā ir augstākā pilotāža – tas ir viens organisms, viens liels instruments. Bet te ir trīs – trio tomēr ir solistu ansamblis”³⁹³. Kā trešo dalībnieku abas mākslinieces uzaicināja pievienoties pianistu **Juri Žvikovu**. Un, lai gan sākotnēji mūziķu plāns bija sagatavot programmu vienam koncertam, sadarbība izvērtusies jau vairāk nekā 15 gadu garumā.

Ansamblis dibināšanas koncerts izskanēja 2001. gada 20. oktobrī LNO (tagad LNOB) Beletāžas zālē. Tomēr pēc tā sekoja pauze, un aktīva trio sadarbība atsākās pēc dažiem gadiem – 2006. gada oktobrī. Kopš tā laika ansamblis caurmērā (ar nelieliem izņēmumiem) ir sagatavojis vismaz divas koncertprogrammas gadā³⁹⁴. Pirmām kārtām tās tiek atskaņotas LNOB Beletāžas zālē, tomēr līdzās LNOB vadības atbalstam būtisks faktors, kas vairākkārt veicinājis trio *Opera* koncertu intensitātes kāpumu, bijusi dažāda veida finansējuma piesaiste, gan sadarbojoties ar sponsoriem, gan piedaloties projektu konkursos. Tā, piemēram, vairākus projektus atbalstījuši *Latvijas Koncerti*. To vidū ir 2013. gadā sagatavotā koncertprogramma *Keidzs un videomāksla* (sadarbībā ar videomākslinieku Robertu Rubīnu); tāpat veselus trīs gadus atbalstu guvusi programma *Skaista mūzika trio*, kas paredzējusi galvenokārt izbraukuma koncertus laukos vasarā (2011–2013), savukārt šīs programmas modificēts variants skanējis arī 2014. gadā XV Balvu kamerģimelju festivālā *Vīnes klasika un Šūmanis*. Tādējādi tieši 21. gadsimta otrās desmitgades sākums (2011–

³⁹³ Okuņa, Svetlana (2015). Intervija Līgai Pētersonei 2015. gada maijā. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

³⁹⁴ Trio *Opera* ir kodols, uz kura pamata reizēm izveidojas arī plašāki ansambļi. 2009. gadā šāds ansamblis (līdztekus *Opera* pamatsastāvam tajā iesaistījās vijolnieks Leonards Antoņevičs un altiste Elizabete Sorokina) saņēma nozīmīgu atbalvojumu – *Latvijas Gāzes Gada balvu Operai 2009* par Roberta Šūmaņa mūzikas atskaņojumu Kristiana Špuka baletā *Smilšuvīrs*.

2014) skatāms kā lielākais uzplaukums ansambļa radošajā darbībā. Trio *Opera* iesaistījies arī latviešu-vācbaltu centra *Domus Rigensis* un dažādu Latvijas pašvaldību (Ventspils, Liepājas) kultūras pasākumu projektos; no pēdējiem īpaši jāatzīmē ikgadējais koncertcikls *Iededz gaismu*³⁹⁵, kas gada tumšākajos mēnešos notiek Liepājā.

Ansambļa repertuārā ir plašs 18.–20. gadsimta mūzikas klāsts; taču, pārskatot koncertprogrammas, kā nepārprotama prioritāte izceļas 20. gadsimta komponistu darbi. To iekļāvums programmās atbilst vienam no ansambļa repertuāra izveides pamatprincipiem, ko pianists Juris Žvikovs formulē šādi:

“Mēs sevi tā pozicionējām – un tas ir tikai pēdējos gados, pašā sākumā tādas pozīcijas nebija – kā trio, kas savos koncertos ietver trio zelta repertuāru un blakus kaut ko maz dzirdētu, maz spēlētu vai vispār nezināmu”³⁹⁷.

Jāpiebilst, ka ansambļa repertuāru, pēc pašu dalībnieku atzinuma, visaktīvāk tiecas veidot čelliste Sunepa un pianists Žvikovs. Pēdējais nosauc dažus viņam svarīgus atslēgvārdus: “Jā, tas ir Roslavecs, ko es labprāt spēlēju, Šostakoviču jebkurā laikā, arī Ravelu. Starp citu, arī Šnitkes Trio”³⁹⁸.

Īpašas pieminēšanas vērts ir Nikolaja Roslaveca (*Nikolai Roslavets / Николай Рославец*, 1880–1944) Ceturtais trio, ko ansamblis pirmatskaņojis Latvijā un pamatoti uzskata par savu *atklājumu* – vismaz Latvijas auditorijai. Šis mazzināmais autors, krievu avangardists, zināmā mērā palicis slavenāko laikabiedru, Dmitrija Šostakoviča un Sergeja Prokofjeva ēnā, taču, kā atzīst trio *Opera* mākslinieki, radījis ļoti interesantu mūziku; turklāt līdzās Aloizam Hābam viņš ir viens no mikrochromatisko kompozīciju agrīnajiem autoriem. Juris Žvikovs stāsta, ka par Roslaveca *atrašanu* jāpateicas Aleksa Rosa grāmatas *Viss cits ir troksnis* lasīšanai:

“Tad vēl tā latviski nebija iznākusi, bet Amerikā bija īsts hits. Es to lasīju ar datoru blakus. [..]. Un tad parādījās Roslaveca vārds – es tādu vispār nebiju dzirdējis. Un pirmais, kas man *izleca* ārā, bija viņa Ceturtais klavieru trio. Sāku klausīties, un cik kolosāla mūzika!!! To tik ļoti var sasaistīt ar 20. gadsimta sākuma glezniecību, ar futūrismu, ar visiem eksperimentiem, ar visiem tiem trakumiem, kas notiek. Un arī Krievijā, starp citu – ar Kazimiru Maļeviču utt. [..] Bet

³⁹⁵ Trio *Opera* šajā ciklā, kas notiek kopš 2010. gada, piedalījies 2011., 2013. un 2014. gadā.

³⁹⁷ Žvikovs, Juris (2015). Intervija Līgai Pētersonei 2015. gada jūnijā. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

³⁹⁸ Sk. iepriekšējo vēri.

nu grūti. Es jau saviem kolēģiem teicu – ja jūs gribat kādam studentam *iegriezt*, tad uzdodiet šo te”³⁹⁹.

Ansambļa vijolniece Svetlana Okuņa Roslaveca skaņdarbam veltījusi arī maģistra diplomreferātu *Nikolaja Roslaveca Ceturtais Klavieru trio iestudēšanas un interpretācijas aspektā* (Okuņa 2014); tajā viņa izklāsta savu pieredzi šī trio iestudēšanā, potenciāli atvieglot darbu jau nākamajiem tā interpretiem.

Žvikovs, Okuņa un Sunepa Roslaveca Ceturto trio pirmatskaņojuši 2011. gada 21. septembrī, koncertprogrammā *Futūrisms un modernisms Spīķeros*. Vēlāk šis darbs skanējis 2012. gada 20. oktobrī LNO Beletāžas zālē, koncertā *Zināmais un mazzināmais 20. gadsimts* (līdzās Šostakoviča un Džordža Anteila sonātēm). Ansambļa *Opera* velte tieši laikmetīgajai mūzikai ir arī jau pieminētā programma *Keidžs un videomāksla*, kas spēlēta 2013. gada 18. janvārī Ventspils koncertzālē *Jūras vārti*, 19. janvārī Liepājas *Promenade Hotel* Hika zālē un tā paša gada 14. jūnijā Mežotnē. Trio žanru šajā programmā pārstāvēja Šostakoviča Trio op. 67 un Pētera Plakida *Romantiskā mūzika*. Kā nozīmīgu 20. gadsimta latviešu mūzikas⁴⁰⁰ lappusi ansambļa repertuārā var atzīmēt arī vairākkārt atskaņoto Artūra Grīnupa Trio.

Interesanti, ka tiece uz mazzināmu repertuāru trio *Opera* darbībā apvienojas ar visnotaļ pārdomātu un mērķtiecīgu demokrātiskumu, respektīvi, centieniem uzrunāt ne tikai elitāru klausītāju loku, bet plašāku publiku. Tas izpaužas vairākos aspektos. Vispirms, šis ir vienīgais trio Latvijā, kura koncertos pastāvīgi piedalās savveida *teicējs* – muzikoloģe Liene Jakovļeva, kas kļuvusi teju vai par ansambļa ceturto dalībnieku un ikreiz stāsta publikai par programmā iekļautajiem darbiem. Žvikovs atzīst: “Klausītājs pilnīgi citādi pēc tam klausās mūziku. Viņš iziet no zāles, guvis daudz vairāk”⁴⁰¹.

Demokrātisku pieeju atspoguļo arī tāda šim ansamblim raksturīga repertuāra vadlīnija kā pārlikumi klavieru trio sastāvam. Plašā klāstā ievijot tos starp atsevišķām oriģināltriō daļām, veidota, piemēram, 2015. gada 15. februārī LNOB Beletāžas zālē izskanējusi programma *Klavieru trio vēsture*. Pārlikumus klavieru trio

³⁹⁹ Žvikovs, Juris (2015). Intervija Līgai Pētersonei 2015. gada jūnijā. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

⁴⁰⁰ Pēdējos gados ansamblis paplašina repertuāru arī ar 21. gadsimta latviešu mūziku. 2017. gada 18. martā pirmatskaņots trio *Opera* veltītais Artura Maskata darbs *Quand vientra l'heureux temps...* (*Kad pienāks laimīgais laiks...*, 2017). Savulaik ansamblis vērsies arī pie Anitras Tumševicas un Riharda Dubras ar aicinājumu rakstīt trio, un komponisti piekrituši; tomēr projekts, kas ticis iesniegts Pētera Vaska jaunrades fondā, pagaidām nav guvis atbalstu.

⁴⁰¹ Žvikovs, Juris (2015). Intervija Līgai Pētersonei 2015. gada jūnijā. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

ansamblis iekļāvis arī jau pieminētajā, sadarbībā ar *Latvijas Koncertiem* tapušajā programmā *Skaista mūzika trio* (2011–2013). Līdztekus dažādu citu aranžētāju veikumam trio sastāvam⁴⁰² neiztrūkstoša daļa šādu koncertu programmās ir paša trio *Opera* veidotie pārlikumi (Johans Sebastiāns Bahs, 1. daļa no Triosonātes ērģelēm *G dur* BWV 530; Žils Masnē, *Meditācija* no operas *Taīda*). Arī ansambļa 15 gadu jubilejas koncertā LNOB Beletāžas zālē 2016. gada 7. maijā (programmas idejas autore – Inga Sunepa) blakus Mendelszona-Bartoldi trio (koncerta 1. daļa) visa 2. daļa bija veltīta pārlikumiem. Turklāt šoreiz, simboliski atainojot ansambļa nosaukumu, trio versijā skanēja tieši opermūzika: Volfganga Amadeja Mocarta, Kārļa Marijas fon Vēbera, Riharda Vāgnera un Džordža Gēršvina populāru darbu pārlikumi. Komentējot šādu programmu izveidi, Juris Žvikovs stāsta:

“Mums ir tādas programmas, kas ir gatavas un ko mēs varam spēlēt pēc nedēļas. Tās ir diezgan demokrātiskas, un Latvijas reģionos tām ir ļoti liela atsauksme. [...] Protams, tās ir programmas ar pastāstīšanu: mums patīk ar publiku parunāties. Tad viņi arī citādāk uztver mūziku. Tā ka šādu programmu mēs būtu gatavi spēlēt, ka tik būtu piedāvājums”⁴⁰³.

Iepriekš izklāstītās trio *Opera* darbības pamatnostādnes nenoliedzami izrādījušās efektīvas: LNOB Beletāžas zālē rīkotajos ansambļa koncertos parasti brīvu vietu nav. Interesantu ideju trio dalībniekiem ir daudz, un var prognozēt: ja vien izdotos atrast projektu atbalstītājus, kas ļautu darboties intensīvāk un regulārāk nekā līdz šim (kā jau minēts, patlaban pārsvarā tiek sniegti vien pāris koncerti gadā), trio *Opera* ar laiku varētu ieņemt vēl nozīmīgāku vietu Latvijas kamermūzikas dzīvē.

2.7.2.3. Citi trio ansambļi

Salīdzinot ar *Bulava trio* un ansambli *Opera*, pārējiem klavieru trio, kas Latvijā darbojušies pēcpadomju laikā, ir krietni īsākas radošās biogrāfijas. Tomēr vērts izcelt trīs atskaņotājkopas, kuru darbība aptver vairākus gadus. Turpinājumā sniegts īss rezumējums par šo ansambļu ieguldījumu Latvijas mūzikas dzīvē, raksturojot tos hronoloģiskā secībā.

⁴⁰² Pēteris Čaikovskis, *Janvāris* un *Februāris* no cikla *Gadalaiki* Aleksandra Gedikes pārlikumā klavieru trio; Astors Pjaccolla, *Pavasaris*, *Rudens*, *Ziema* no cikla *Četri gadalaiki* Hozē Bragato (*José Bragato*) pārlikumā klavieru trio; Jāzeps Mediņš, *Romance* Guntas Melbārdes pārlikumā klavieru trio; Emīls Dārziņš, *Melanholiskais valsis* Jāņa Ķepīša pārlikumā klavieru trio.

⁴⁰³ Žvikovs, Juris (2015). Intervija Līgai Pētersonei 2015. gada jūnijā. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

Vispirms, līdzīgi kā 20. gadsimta 70.–80. gados, arī pēcpadomju laikā aizrautīgs dažādu trio iniciētājs bija **Pēteris Plakidis**. Piemēram, 20. gadsimta beigās vairākus gadus darbojās t. s. *Transatlantiskais trio*, kurā Plakidis spēlēja kopā ar klarnetistu Ēriku Mandatu un čellistu **Ivaru Bezprozvanovu**; šim ansamblim tapis viens no komponista spilgtākajiem kamerdarbiem, *Veltījums Brāmsam* (1999). Lai arī šis ansamblis nebija klasiskā sastāva klavieru trio, manas tēmas kontekstā svarīgi, ka tieši tā ietvaros aizsākās Plakida un Bezprozvanova sadarbība, kas vēlāk kļuva par klavieru trio **DZIP** (*Dzintars-Ivars-Pēteris*) kodolu. Blakus abiem jau minētajiem māksliniekiem tajā iekļāvās vijolnieks **Dzintars Beitāns**. Nosaukumu **DZIP** ansamblis ieguva savas darbības beigu posmā, 2010.–2011. gadā, taču pašlaik apkopotās programmas liecina, ka visi trīs mūziķi spēlējuši kopā jau 2001. gada 18. martā, ciklā *Kamermūzika Operā*.

Ansambļa darbībā īss, bet iezīmīgs regulāras koncertēšanas periods bija 2007. gada jūlijs un augusts. Šajā laikā trio piedalījās koncertciklā *Vitrāžu gaismā*, kas ceturtdienu vakaros notika Rīgas Kultūras un tautas mākslas centrā *Mazā ģilde*. Šīs institūcijas direktora vietniece Dzintra Burģele e-pasta vēstulē stāsta: “Koncertus apmeklēja galvenokārt Rīgas viesi, kuri bija ļoti pārsteigti un sajūsmināti par augstvērtīgo mākslinieku sniegumu,” taču turpat minēts arī iemesls koncertdarbības pārtraukumam:

”Klasiskās mūzikas koncertu izmaksas bija samērā dārgas, bet apmeklējums – nepietiekošs. Pārliecinājāmies, ka vasaras laikā apmeklētāji nav noskaņoti klausīties klasisko mūziku telpās. Devīto gadu Mazā ģilde organizē koncertu ciklu “Džeza Vecrīgā – Mazās ģildes dārziņā”⁴⁰⁴.

Ivars Bezprozvanovs atzīst, ka šajos divos vasaras mēnešos viņi uzstājušies ar trio ik nedēļu un jutušies kā lieliska domubiedru kopa:

“Plakidim arī uz skatuves bieži vien visnegaidītākās idejas ienāca prātā, un tad vajadzēja būt visu laiku ļoti uzmanīgam. Un otrs ir [...] Dzintars Beitāns – viņš ir vienreizējs. Ar viņu kamermūziku spēlēt ir ļoti viegli! Viņš ir tāds, kurš vienmēr būs klāt, un ar viņu arī visādas interesantas lietas uz skatuves var darīt”⁴⁰⁵.

Šis raksturojums liecina, ka tiece uz teatralitāti, spēles azartu, neprognozējamību – iezīmes, kas bija vērojamas jau Plakida 80. gadu trio ansablī ar

⁴⁰⁴ Burģele, Dzintra (2015). E-pasta vēstule Līgai Pētersonei. 26. oktobris.

⁴⁰⁵ Bezprozvanovs, Ivars (2015). Intervija Līgai Pētersonei 2015. gada jūnijā. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

Andri un Ivaru Pauliem – turpināja izpausties arī ansablī *DZIP*. Daudzējādā ziņā tās izriet no Plakida radošās personības⁴⁰⁶. Izmantojot Līnas Navickaites-Martinelli piedāvāto terminoloģiju (Navickaitē-Martinelli 2014: 51), var apgalvot, ka tās pieder pie interpreta darbības endogēnajiem nosacījumiem, jo atspoguļo gribas (*will*) kategoriju – mākslinieciskās individualitātes izpaušmi.

Tieši koncerti Mazajā ģildē arī bijis aktīvākais laiks šī ansambļa darbībā. Kā atzīst Bezprozvanovs, klausītāju lokā bijuši daudzi ārzemnieki, jo koncerti notikuši tūrisma sezonas kulminācijas laikā – jūlijā un augustā. Parasti tās bijušas viendabīgas programmas (stunda un desmit vai divdesmit minūtes), katra no tām ietvērusi vienu lielāku opusu (trio) un dažus mazākus darbus – kādu sonāti vai miniatūras. Nereti programmām bijusi tematiska ievirze, un to plānojumā izpaudusies nevis stingra mērķtiecība, bet drīzāk tas pats spēles azarts, kas raksturo ansambļa interpretāciju: “Izdomājām, ko ņenam nākošreiz, tad to pa nedēļu mēs mēģinājām un pēc nedēļas spēlējām. Un uzreiz pēc koncerta domājām, ko spēlēsim nākošnedēļ!”⁴⁰⁷. Kā liecina cikla *Vitrāžu gaismā* koncertprogrammas, trio žanru tajā parasti pārstāvējuši Vīnes klasiķu (Mocarta, Bēthovena) sacerējumi, skanējusi arī Šostakoviča u. c. 20. gadsimta komponistu mūzika, savukārt latviešu mūziku reprezentējuši Plakida darbi.

Paralēli spēlei ansablī *DZIP* čellists **Ivars Bezprozvanovs** kopš 2006. gada ir dalībnieks arī citā trio: tas darbojas LNOB paspārnē, un līdzās Bezprozvanovam tajā iekļāvušies pianists **Mārtiņš Zilberts** un vijolnieks **Jurijs Savkins**. Līdzīgi kā trio *Opera*, arī Zilberta ansamblis iestudē stilistiski daudzveidīgas programmas, tomēr tā repertuārā salīdzinoši lielāks īpatsvars ir klasiski romantiskā laikmeta mūzikai. Kā atzīmē ansambļa koncertprogrammu galvenais veidotājs Jurijs Savkins, nereti programmas veltītas to vai citu komponistu jubilejām⁴⁰⁸. Blakus plaši pazīstamiem opusiem (Mocarta, Bēthovena, Mendelszona-Bartoldi trio) pagātnes mantojumu šī ansambļa repertuārā pārstāv arī mazāk zināmi darbi, piemēram, Makša Bruha Trio, ko pianists Mārtiņš Zilberts raksturo kā ļoti skaistu atklājumu: “Gandrīz Brāms, bet

⁴⁰⁶ Tās atklājas arī Plakida skaņdarbos, kas ietver humorpilnu dažādu stilu saspēli, piemēram, *Veltījums Haidnam* flautai, čellam un klavierēm (1982), *Vēl viena Vēbera opera* klarnetei un simfoniskajam orķestrim (1993), *Veltījums Brāmsam* klarnetei, čellam un klavierēm (1999), *Pasticcio à la Rossini* čellam un stīgu orķestrim (2006).

⁴⁰⁷ Bezprozvanovs, Ivars (2015). Intervija Līgai Pētersonei 2015. gada jūnijā. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

⁴⁰⁸ Savkins, Jurijs (2015). Intervija Līgai Pētersonei 2015. gada jūlijā. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

nav Brāms. No Šūmaņa jau prom, bet [...] tur viss nav tik sarežģīti, kā tas ir tikai Brāmsam. Vārdu sakot, ļoti labs trio”⁴⁰⁹.

Neraugoties uz samērā nelielo koncertu skaitu (lielākoties tikai viens koncerts sezonā), arī šim trio izveidojies savs pastāvīgs klausītāju loks, ko paši mūziķi ar gandarījumu atzīmē. Tā Mārtiņš Zilberts stāsta, ka bijušas pat nesaskaņas ar LNOB koncertu administratoriem, kas piedāvājuši dalīt paredzamo 2015. gada rudens koncertu uz pusēm ar citu kameransambli (jo gribētāju uzstāties LNOB koncertos esot ļoti daudz), taču

“[...] mēs gājām pie vadības un teicām: tā kā mums 10 gadi [ansambļa pastāvēšanas jubileja – *L. P.*] tuvojas, mēs gribētu pilnu koncertu, un otrs ir tas, ka ir izveidojusies zināma publikas daļa, kas ir mūsu – pēdējos gados mūsu koncerti Beletāžā ir izpārdoti. [...] Mēs nebijām ļoti priecīgi dalīties ar koncerta pusī un nospēlēt gadā tikai 40 minūtes”⁴¹⁰.

Arī Bezprozvanovs atzīmē, ka “uz mūsu koncertiem Beletāžas zāle vienmēr ir pilna un pārpildīta, nav nekāda motivācija neturpināt. Tā ka mēs turpināsim!”⁴¹¹

Raksturojot 2015. gadā dibinātā **LNSO klavieru trio** darbību (pianists **Mārtiņš Zilberts**, vijolnieks **Indulis Cintiņš** un čelliste **Dace Zālīte**), šī ansambļa dalībnieks Mārtiņš Zilberts stāstījumā īpaši akcentē pēctecības ideju:

“Mēs tikām pie jauna nosaukuma – oficiāli esam LNSO klavieru trio. Faktiski tā doma jau mums bija pašā saknē, no ideālu viedokļa atjaunot filharmonijas trio ideju. Laikam jau pareizāks vārds ir “turpināt”, nevis “atjaunot”. Veidot pēctecību. Dace kā Māra [Villeruša] pēdējā skolniece un es, lai arī cik paradoksāli tas nebūtu, ļoti stipri muzikālajā domāšanā esmu ietekmējies no Bulava. Viņa muzikālie uzskati manā uztverē nostiprinājušies daudz lielākā proporcijā kā no citiem profesoriem, pie kā esmu mācījies”⁴¹².

LNSO paspārnē ansamblim ir nodrošināti koncerti reizi gadā (“par maz, bet vismaz ir sajūta, ka ir jumts virs galvas”⁴¹³), un, ja vien ir iespēja, mūziķi iesaistās arī citos projektos. Trio dalībniece Dace Zālīte atzīst, ka iedvesmojoša ir pati stabilitātes

⁴⁰⁹ Zilberts, Mārtiņš (2015). Intervija Līgai Pētersonei 2015. gada jūlijā. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

⁴¹⁰ Sk. iepriekšējo vēri.

⁴¹¹ Bezprozvanovs, Ivars (2015). Intervija Līgai Pētersonei 2015. gada jūnijā. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

⁴¹² Zilberts, Mārtiņš (2015). Intervija Līgai Pētersonei 2015. gada jūlijā. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

⁴¹³ Sk. iepriekšējo vēri.

apziņa, ko rada piederība LNSO; abi ansambļa stīdzinieki reizē ir šī orķestra mūziķi un uztver to līdzīgi savām mājām: “Nav jārepresentē un jāpiedāvā sevi kaut kur citur: šeit pat varam realizēt savas programmas, atrādot savu un arī orķestra kvalitāti gandrīz kā uz delnas, šķērsgrīzumā”⁴¹⁴.

Tā kā ansambļa darbība vēl ir tikai pašā sākumposmā, būtu pārāgi sniegt tā plašāku raksturojumu. Tomēr jauno mākslinieku ieceres jau tagad piesaista uzmanību ar vērienu: vairāki no repertuārā iekļautajiem darbiem (Bēthovena Trio *B dur* op. 97, Čaikovska Trio *diža mākslinieka piemiņai a moll* op. 50⁴¹⁵) ir vispārātzīti kā klavieru trio žanra sarežģītākie paraugi. Dace Zālīte stāsta:

“Sākām mēs arī ne no paša vieglākā – Bēthovena. Es mūsu trio esmu visjaunākā, bet Mārtiņam jau ir liela pieredze, līdz ar to negribas spēlēt tādus gabaliņus – mani arī tas neinteresē. Varēšana mums ir, tādēļ ķeramies uzreiz pie nopietnām programmām. Es ierosināju Čaikovski kā nākamo lielo trio”⁴¹⁶.

Mārtiņš Zilberts atzīst, ka drosmē izvēlēties šos sarežģītos skaņdarbus ansamblis ietekmējies no *Bulava trio*: “Piemēram, Bēthovena *Erhercoga trio* [op. 97] – nav tā, ka to bieži spēlētu. *Bulava trio* bija pēdējie, kas ņēma spēlēt skaņdarbus, nešķirojot, vai tas ir grūti, vai viegli”⁴¹⁷. LNSO klavieru trio ieceru vērienu apliecina arī Zilberta sacītais: “Šobrīd no mākslinieciskā izaicinājuma viedokļa visnopietnākie uzstādījumi man ir tieši trio žanrā”⁴¹⁸.

Zināmu priekšstatu par ansambļa profilu rada jau veiktie ieskaņojumi, tostarp Latvijas Radio arhīvā pieejamie trīs darbu – Bēthovena Trio *B dur* op. 97, Šūberta *Adagio* un Mendelszona-Bartoldi Pirmā trio – koncertieraksti Lielajā ģildē 2015. gada 19. februārī. Tos iepazīstot, var izdarīt šādus secinājumus.

- Abu stīdzinieku kospēle ir tembrāli vienota, bez tieces veidot suverēnas attīstības līnijas: šajā ziņā izpaužas tuvība *Bulava trio* spēles veidam

⁴¹⁴ Paula, Rūta (2015). *Neatšķaidīts 19. gadsimts. Veselīgs, bez piejaukumiem*. <http://klasika.lsm.lv/lv/raksts/pa-celjam-ar-klasiku/neatskaidits-19.-gadsimts.-veseligs-bez-piejaukumiem...a48600/> (skatīts 2016. gada 10. februārī).

⁴¹⁵ Čaikovska Trio (hronometrāža 50 minūtes) Latvijā 21. gadsimtā skanējis ļoti reti, un vairāki pieredzējuši mākslinieki man intervijās apliecinājuši, ka neņemās šo darbu iestudēt, jo nejūtas tam vēl nobrieduši. Piemēram, Jurijs Savkins izteicies: “Vispār esmu gatavs spēlēt jebkuru trio, vienīgi par Čaikovski pārliecināts neesmu. [...] Otru tādu trio es neesmu sastapis – ar tādu grūtības līmeni.” Savkins, Jurijs (2015). Intervija Līgai Pētersonei 2015. gada jūlijā. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

⁴¹⁶ Zālīte, Dace (2015). Intervija Līgai Pētersonei 2015. gada jūlijā. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

⁴¹⁷ Zilberts, Mārtiņš (2015). Intervija Līgai Pētersonei 2015. gada jūlijā. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

⁴¹⁸ Sk. iepriekšējo vēri.

(plašāk par to sk. 3.3.4. apakšnodaļu). Intonatīvas domstarpības gadās, tomēr ļoti reti, un var just, ka stīdzinieku unisona posmos ir speciāli strādāts pie saliedētas intonācijas.

- Ja jāizceļ ansambļa galvenā fenomenālā kvalitāte, tad šobrīd tā skaidrāk saklausāma nevis stīdzinieku sniegumā⁴¹⁹, bet pianista Mārtiņa Zilberta spēlē, kas ir virtuozā un reizē smalka, viegli nepiespiesta. To atkal īpaši labi varam novērtēt Bēthovena Trio op. 97 interpretācijā, kuru klausoties, ne uz brīdi nerodas aizdomas, ka pianistam būtu tehniski sarežģīti atskaņot kādu ātru nošu pārpildītu posmu. Smalkums un virtuoziāte izpaužas Zilberta sniegumā, arī interpretējot Mendelszona-Bartoldi Trio *d moll* op. 49 – skaņdarbu, kuru sarežģītās klavierpartijas dēļ pianisti mēdz dēvēt par mazo klavierkoncertu⁴²⁰.
- Neraugoties uz pianista virtuoziāti, ansambļa spēlē nav viena izteikta līdera, un izpaužas mainīgās līderības princips. Tas īpaši uzskatāmi parādās, ja salīdzinām LNSO klavieru trio veidoto Bēthovena Trio op. 97 interpretāciju ar Janča ansambļa 1975. gada ieskaņojumu (plašāku tā analīzi sk. promocijas darba 185.–208. lpp.). Valdis Jancis kā pianists vadības grožus neizlaiž no rokām ne mirkli, kamēr Mārtiņš Zilberts nav tik uzstājīgs: piemēram, viņš gatavs saskaņot savu sniegumu ar partneriem, ja viņu izraudzītais temps kādās niansēs iezīmē atšķirību no pianista sākotnēji piedāvātā.
- No tā izriet, ka ansambļa dalībniekiem tuvākas ir egalitārās, nevis meritokrātiskās vērtības, savukārt viņu kopdarbību drīzāk raksturo kooperācija, nevis sekošana atsevišķam līderim.

LNSO klavieru trio pieteikums vērtējams kā pietiekami nopietns gan repertuāra ambīciju, gan interpretācijas ziņā, un ir pamats uzskatīt, ka nākotnē šī ansambļa ieguldījums Latvijas mūzikas dzīvē varētu būt visai ievērojams.

⁴¹⁹ Stīdzinieku sniegumu šajā ansablī var raksturot kā ļoti korektu, muzikālu, dinamiski smalki niansētu, tomēr emocionāli vēl ne tik nobriedušu, kā to dzirdam, piemēram, *Bulava trio* spēlē. Šī atšķirība vairāk jūtama lēnas mūzikas interpretācijā – piemēram, salīdzinot LNSO klavieru trio un *Bulava trio* sniegumu Šūberta *Adagio*. Jānis Bulavs un Leons Veldre spēj piepildīt šo miniatūru ar dziļu, saasinātu ekspresiju (plašāk par to sk. 3.3.4. apakšnodaļā), kuras LNSO klavieru trio stīdzinieku mierīgajā kantilēnā tomēr nedaudz pietrūkst.

⁴²⁰ Zilberts, Mārtiņš (2015). Intervija Līgai Pētersonei 2015. gada jūlijā. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

2.7.3. Latviešu komponistu jaundarbi koncertdzīves kontekstā

Pēcpadomju periodā klavieru trio atskaņotājsastāvam pievērsušies dažādu paaudžu latviešu komponisti. Pilnīga informācija par to apkopota 3. pielikumā. Šajā sadaļā vien pakavēšos pie tiem trio žanra darbiem, kas guvuši pastāvīgu vietu trio ansambļu repertuārā.

Viens no autoriem, kas klavieru trio sastāvam pievērsies vairākkārt, ir Imants Zemzaris. Viņš pats atzīst, ka kameransambļu pasaulē viņu savulaik ievēdis *Bulava trio*:

“Tad es biju pie avīzes [*Neatkarīgās Rīta Avīzes – L. P.*] saistīts, un [...] gandrīz katru vakaru Vāgnerzālē bija kāds kameramūzikas koncerts. Un tā man arī bijusi lielākā skola, faktiski klausīšanās skola. [...] Un konkrēti ar *Bulava* ansambļa mūziķiem – klausoties un skatoties viņus, tāpat viņu komentārus par skaņdarbiem dzirdot. Tas mani tā *ievilka* iekšā, jo, ja līdz tam bija ambīcijas, ka vajadzētu orķestrim noteikti rakstīt un tā apliecināties, tad tagad radās sajūta – bet kāpēc, ja tepat ir trīs mūziķi...”⁴²¹.

Tieši *Bulava* ansamblim arī radies viens no vēl mūsdienās biežāk spēlētajiem latviešu komponistu darbiem klavieru trio sastāvam – **Imanta Zemzara *Melankoholiskais valsis*** no cikla *Brīnumskaņdarbi* (1995⁴²²). Cikls kopumā pirmatskaņots 1995. gada 17. septembrī Vāgnera zālē, taču *Melankoholiskais valsis* koncertā izskanējis jau iepriekš, 1994. gada 31. maijā, un arī vēlāk bieži izpildīts atsevišķi. Komentējot skaņdarba ideju, Aldis Liepiņš ieskicē bohēmisko pēckoncertu gaisotni, kuras liecinieks bijis arī toreizējais mūzikas kritiķis Zemzaris:

“Mums vispār tā publika bija tāds bariņš, cienītāji, kuri nāca gandrīz uz visiem koncertiem. Tur nebija daudz ļaužu, bieži vien Vāgnerzālē bija kādi 50 cilvēki, bet tie visi par mums stāvēja un krita. Viņiem patika arī tas bohēmiskais turpinājums, kas vienmēr mūsu skabūzītī notika. Tas viss tika pārrunāts faktiski līdz rītam. Zemzaris jau arī vienmēr piedalījās”⁴²³.

Savukārt trio veltīto jaundarbu Liepiņš raksturo šādi:

“Zemzaris uzrakstīja *Melankoholisko valsī*. Tur nekāda sadarbība nebija vajadzīga, jo viņš atnesa, un tas bija tik kristāltīrs un skaists,

⁴²¹ Zemzaris, Imants (2015). Intervija Līgai Pētersonei 2015. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

⁴²² Skaņdarba pirmā redakcija apzīmēta kā cikls klavieru kvartetam, taču daļa *Melankoholiskais valsis* rakstīta tieši klavieru trio. Otrā redakcija veidota vijolei un klavierēm (Rīga: Musica Baltica, 2002).

⁴²³ Liepiņš, Aldis (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

ka mana mamma [pensionēta skolotāja Inta Liepiņa – L. P.] vēl tagad pa radio esot to sajaukusi ar Šūbertu”⁴²⁴.

Miniatūra ieturēta nostalgiskā retronoskaņā⁴²⁵, tā veidota vienkāršā trijdaļu formā un iezīmīga ar tonālu skaidrību, gaiši skumju noskaņu un patētisku kulmināciju vidusposmā. Mūsdienu interpreti un klausītāji, protams, novērtē šajā skaņdarbā gan zināmu humora niansi, gan melodiskumu; *Melankoholisko valsī* vairākkārt spēlējis pats *Bulava trio* un vēlāk arī citi ansambļi – klavieru kvarteta *Quadra* dalībnieki Rihards Plešanovs, Arvīds Zvagulis un Kārlis Klotiņš, tāpat Ieva Sarja, Līga Pētersone un Ēriks Kiršfelds. Nereti miniatūra skanējusi Latvijas Radio programmās, tajā skaitā raidījumos *Klasikas panorāma*, *Promenāde* u. tml.

Tieši *Melankoholiskais valsis* bijis impulss, lai Zemzaris arī turpmāk rakstītu klavieru trio sastāvam. Viņš atzīst:

“Tiešām radās sajūta, ka klavieru trio nekas jau netrūkst – tur viss ir. Ir augstais reģistrs, čells ir zema, klavieres ir universālas, un vienkārši tas viss tagad ir citā mērogā, un tas ir kamerzālē vai istabā, bet tur ir izteikts viss tas pats, ko dara orķestris, tikai pietuvinātā mērogā. Un vēl tas pluss, ka iznāk sadarbība ar labiem draugiem [...]. Pats es drusciņ sāku spēlēt ansamblī, kas agrāk nebija bijis, un sajutu to nepārtraukto partnerību un dialogu starp trijiem. Līdz tam es biju tikai savā nodabā spēlējis, bet tagad vajadzēja rēķināties arī ar otru, un tas viss bija vērtīgi, labi iesvaidīja mani ansambļa pasaulē. Tā tas viss aizgāja pa kameransambļa līniju līdz šim brīdim”⁴²⁶.

Jau iepriekš, 1984. gadā, Zemzaris bija *Bulava* vadītajam ansamblim⁴²⁷ sacerējis vienu no saviem pazīstamākajiem kamerdarbiem – *Jāņu dienu* mežragam un klavieru trio. Tomēr komponista/interpreta sadarbība pēc *Melankoholiskā valša* apsīka, jo, kā atzīst Zemzaris, viņa mūzikas pārsvarā meditatīvā ievirze nav atbildusi *Bulava* impulsīvajam pasaules skatījumam:

“Diezgan ilgi bija tāda labvēlības ēra attiecībā pret mani. Viņš drusciņ ir tāds – vai nu vai, balts vai melns. [...] Bet tad es viņam sāku kaut kā mazāk patikt. Nu jā, viņa gaumē ir dramatisms un kaislības, un arī sātāniskie spēki. Man tas absolūti nav, man vairāk ir

⁴²⁴ Sk. iepriekšējo vēri.

⁴²⁵ Komponists šajā retronoskaņā ielicis krietnu devu pašironijas. Tā atspoguļojas, piemēram, vārdu spēlēs ar skaņdarba nosaukumu manuskripta titullapā (angļu valodā – *Non-alcoholic False (Valse)*, krieviski *Бесалькогольный фальс* (“Bezalkoholiskais falšs”). Zemzaris, Imants. *Бесалькогольный фальс (Melankoholiskais valsis)*: komponista manuskripta kopija, glabājas Līgas Pētersones personīgajā arhīvā.

⁴²⁶ Zemzaris, Imants (2015). Intervija Līgai Pētersonei 2015. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

⁴²⁷ Ansambļa sastāvā toreiz bija pats Bulavs, kā arī pianists Jānis Rinkulis, čellists Mārtiņš Grīnbergs un mežradnieks Arvīds Klišāns.

tāda meditatīva mūzika. [...] Vienas notiņas viņš vēl bija caurskatījis un tad bija pasvītrotis – kāpēc man ir tikai *piano*, *mezzo piano*, augstākais – *mezzo forte* un tad atkal *pianissimo*? Nu, vai tad slikti tie klusie toņi? Bet viņam tas tā nebija pieņemami”⁴²⁸.

Komponists arī atzīst, ka klavieru trio jomā netiecas uz lielu virtuozitāti:

“Klavieru trio sastāvs man tiešām tāds mīļš un tuvs ir kļuvis gadu gaitā⁴²⁹. Man tas tiešām šķiet tāda pilnība – tur viss ir pārstāvēts. Sīgu instrumenti taču tik bagāti, visu faktiski var, jautājums tikai, cik es jēdzu no tiem izvilkt. Mana pieeja jau ir bikla”⁴³⁰.

Cits skaņdarbs, kas pelnījis izcēlumu, ir **Pētera Vaska *Līdzenuma ainavas* (*Plainscapes*)** – opuss, ko publika savulaik iepazinusi kā kora kompozīciju; 2002. gada 28. martā Vīnes baznīcā *Minoritenkirche* to pirmatskaņojis koris *Kamēr...* Māra Sirmā vadībā, vijolnieks Gidons Krēmers un čelliste Marta Sudraba. Par jaunās klavieru trio versijas rašanos (2011), pēc komponista vārdiem, jāpateicas konkrētu atskaņotājmākslinieku, proti, Storioni trio, iniciatīvai; mākslinieki vēlējušies šo darbu atskaņot pašu organizētajā Storioni festivālā: “Es viņiem uztaisīju to trio, 16 minūtes garš. Balstīts dabā. Man patīk Zemgales līdzenumi... Esmu pamanījis, ka to arī sāk spēlēt”⁴³¹.

Šī versija pirmatskaņota 2012. gada 20. janvārī Amsterdamas koncertzālē *Muziekgebouw*, Storioni trio sniegunā. Pagaidām *Līdzenuma ainavas* biežāk tiek izpildītas ārzemēs, tai skaitā dažādos starptautiskos festivālos (līdzās starptautiskajam Storioni kamermūzikas festivālam 2012. gadā arī Kanberas starptautiskajā mūzikas festivālā šajā pašā gadā; u. c.). Taču trio vairākkārt spēlēts arī Latvijā. Pirmoreiz tas noticis festivālā *Rudens kamermūzikas dienas* 2012. gada 19. septembrī Mazajā ģildē, *Trio Dali* (pianistes Amandīnas Savarī, vijolnieces Vinetas Sareikas un čellista Kristiana Pjēra Lamarkas) sniegunā. Cits nozīmīgs atskaņojums bijis 2015. gada 14. oktobrī Rēzeknē, Latgales vēstniecībā *GORS*, un programma atkārtota 15. oktobrī

⁴²⁸ Zemzaris, Imants (2015). Intervija Līgai Pētersonei 2015. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

⁴²⁹ Blakus skaņdarbiem, kas rakstīti tieši klavieru trio (salonmūzika *Ķiršu dārza pavēnī* pēc Antona Čehova, 2006, *Trio piccolo*, 2011, *Elēģija*, 2013), var atzīmēt opusus, kur trio ir daļa no plašāka atskaņotājsastāva (jau pieminētais cikls *Brīnumskaņdarbi* klavieru kvartetam, 1995, *Latviešu klasisko tango aranžējumi un parafrāzes* šādam pašam sastāvam, 2013, *Jāņu diena* mežragam un klavieru trio, 1984, *Vēja ziedi* pēc Jāņa Jaunsudrabiņa stāsta motīviem, trim balsīm, klarnetei un klavieru trio, 2002).

⁴³⁰ Zemzaris, Imants (2015). Intervija Līgai Pētersonei 2015. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

⁴³¹ Vasks, Pēteris (2014). Intervija Līgai Pētersonei 2014. gada aprīlī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

Dzintaru koncertzālē, Reiņa Zariņa, Evas Binderes un Kristīnes Blaumanes interpretācijā. Zariņš savus iespaidus rezumē šādi:

“Jāsaka, ka šis ir lielā mērā cits skaņdarbs, ja to spēlē klavieru trio versijā. Mani personīgi tas ļoti aizkustina un raisa tādu netveramu sajūtu, it kā es būtu nokļuvis pašā Latvijas sirdī”⁴³².

Līdzenuma ainavas krasi atšķiras no Vaska pirmā klavieru trio *Episodi e canto perpetuo*, kas iezīmīgs gan ar spēcīgu dramatismu, gan spēles tehnisko paņēmieni lielu daudzveidību. Šajā darbā dominē izteiksmes sfēra, ko pats Vasks raksturojis vārdos: “Gaišie opusi. Harmonijas iespējamība, esamība. Himna visa radītājam. [...] Absolūti diatoniski, harmoniski opusi”⁴³³. Rāmajā un daudzviet statiskajā plūdumā priekšplānā izvirzās gari vilktu skaņu izteiksmība (savā ziņā, Zemgales līdzenuma asociatīvs atveids) un bezgalīgajai melodijai līdzīgā čella kantilēna (*canto perpetuo* ideja), kas variantveidā daudzkārsti atkārtojas uz citu instrumentu figurācijas fona. Klavieru partija, salīdzinot ar kora versiju, piedzīvojusi vislielākās izmaiņas, to šī skaņdarba īsajā anotācijā atzīst arī izdevniecības *Schott* pārstāvis Klauss Kornians: “Abas stīgu instrumentu balsis lielākoties ir saglabātas, bet ilgstoši izturētās kora balsis, kas pārnestas uz klavierēm, ir ritmizētas, izmantojot lielu fantāzijas bagātību”⁴³⁴.

Lai arī klavieru trio sastāvam šāds meditatīvs izteiksmes veids tradicionāli nav raksturīgs, *Līdzenuma ainavas* apliecina, ka tas spēj ātri rast mūsdienu interpretu un klausītāju atsaucību. Vineta Sareika, raksturojot *Trio Dali* koncertpiederzi, komentē: “Pētera Vaska mūzika vienmēr aizkustina līdz sirds dziļumiem, un, viņa *Līdzenuma ainavas* atskaņojot, bija sajūta, ka laiks ir apstājies!”⁴³⁵

Klavieru trio neierasts izteiksmes veids izpaužas arī **Kristapa Pētersona** skaņdarbā *Nakts*. Līdzīgi kā Vaska *Līdzenuma ainavas*, šis darbs sākotnēji tapis citam sastāvam – klavierēm solo (2010), taču, saskaņā ar autora vārdiem, vairāki pianisti pēc iepazīšanās ar nošu materiālu atzinuši to par pārlietu sarežģītu⁴³⁶. Trio

⁴³² Citēts pēc: Kaukule, Aija (2015). Bindere, Blaumane un Zariņš sastopas trio. *Latvijas Avīze*. 8. oktobris.

⁴³³ Vasks, Pēteris (1993). Radīšanas ciešanas un prieks. *Jaunā Gaita* 2: 34.

⁴³⁴ Cornian, Claus (2011). *Plainscapes* [...]. *Vasks. Plainscapes per violino, violoncello e pianoforte* [score]. Mainz, et al.: Schott, 3.

⁴³⁵ Sareika, Vineta (2012). Intervija Līgai Pētersonei 2012. gada oktobrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

⁴³⁶ Pētersons, Kristaps (2016). Intervija Līgai Pētersonei 2016. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

Jau vēlāk, pēc klavieru trio versijas pirmatskaņojuma, klavieru soloversiju iestudējusi Agnese Egliņa, kura šo skaņdarbu spēlēja ar aizrautību: tas bieži parādās viņas koncertprogrammās.

versijas rašanās impulss bija promocijas darba autores diplomeksāmens profesionālajā maģistra studiju programmā *Kameransambļis* 2011. gada 3. jūnijā, šajā datumā darbs arī pirmatskaņots (klavieres – Ieva Kļaviņa, tagad Sarja, vijole – Līga Pētersone, čells – Ēriks Kiršfelds). Skaņdarbs ir bagāts ar visdažādākajiem sonorikas paņēmieniem, kas tieši klavieru trio žanrā latviešu mūzikā lietoti pirmo un pagaidām vienīgo reizi. Īpaši daudz tie izmantoti klavieru partijā: sastopama gan spēle pa stīgām ar nagiem vai pirkstiem, gan sagatavoto klavieru (gumijas gabali starp stīgām) tembra krāsas. Atsevišķas līnijkopas partitūrā ierādītas visu triju interpretu balsīm. Stīgu instrumentu partijām pievienotas detalizētas artikulācijas norādes, taču jo īpaši svarīga interpretācijā ir ritma precizitāte, resp., partiju saskaņa vertikālē. Dažādo *Nakts* tēla nianšu atklāsme prasa ļoti skrupulozu pieeju autora norādēm, un tehniskās sarežģītības augstā pakāpe neapšaubāmi apgrūtina šī darba iekļaušanos koncertprogrammās. Tomēr pēc pirmatskaņojuma jauno kompozīciju savā repertuārā ietvēris arī ansamblis *Latvian Trio*, kura sniegunā tas vairākkārt izskanējis Šveicē – gan atklātos, gan mājas koncertos⁴³⁷. Ansambļa pianiste Arta Arnicāne stāsta:

“Ar to izteiksmi, ar to runāšanu, kā tās abas meitenes [vijolniece Jana Ozoliņa un čelliste Gunta Ābele – *L. P.*] to izpildīja, tas bija fantastiski! [...] Man jau vairāk tur pa stīgām jāspēlē. Un cilvēkiem ļoti patika. [...] Mēs *Nakti* ļoti emocionāli interpretējām. Bet, ja gribētu šo skaņdarbu ierakstīt, man kādu mēnesi būtu nopietni jāvingrinās, faktiski jāiemācās no galvas, lai to visu tā varētu nospēlēt”⁴³⁸.

Skaņdarbs *Nakts* ir arī *Trio Palladio* repertuārā.

Vairāki klavieru trio – Andra Vecumnieka Trio (1995), Imanta Zemzara *Trio piccino* (2011) un Riharda Dubras *Starpbrīdis* (2011) – sākotnēji tapuši kā mācību repertuārs, proti, tie rakstīti mūzikas vidusskolu audzēkņu kamer muzicēšanai. No šiem darbiem salīdzinoši biežāk skan Zemzara *Trio piccino*, kas sacerēts kameransambļu festivālam Rīgas 1. mūzikas skolā⁴³⁹, taču vēlāk kļuvis par vienu no pamatreperuāra skaņdarbiem Emīla Dārziņa mūzikas vidusskolas kameransambļa klasē. *Trio piccino* iestudējuši arī Jāzepa Mediņa Rīgas mūzikas vidusskolas audzēkņi, un savās *melngailiešu sesijās* to spēlējuši Liepājas mūzikas vidusskolas

⁴³⁷ Piemēram, 2013. gada 17. februārī koncertzālē *Villa Irniger* Cīrihē.

⁴³⁸ Arnicāne, Arta (2015). Intervija Līgai Pētersonei 2015. gada oktobrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

⁴³⁹ Tagad Jāzepa Mediņa Rīgas 1. mūzikas skola.

audzēkņi, tāpat to atskaņojuši klavieru kvarteta *Quadra* dalībnieki Rihards Plešanovs, Arvīds Zvagulis un Kārlis Klotiņš.

Emīla Dārziņa mūzikas vidusskolas kameransambļa klases pasniedzēja Ieva Sarja, atbildot uz jautājumu, ar ko *Trio piccino* ir saistošs pedagoģiskā un muzikālā ziņā, stāsta:

“Šo skaņdarbu parasti spēlē 2. kursā. Tas lieliski attīsta audzēkņu tēlainību, spēju izkopt zināmu ilustratīvismu savā spēlē, jo tematisma ziņā ietver teju kameramūzikas, saspēles esenci. Ja audzēkņi ir muzikāli sasaistīti, tad šis ir īstais skaņdarbs, ko uzdot, jo tas jāspēlē spilgti, ir pietiekoši tehnisks, bet bez nepārvaramām grūtībām. Vēl ļoti svarīgi, ka Imants Zemzaris vienmēr ir atsaucīgs uz sadarbību mācību procesā, un pedagogi to ļoti labprāt izmanto. Viņš ļoti izprot mācību procesa gaitu, ir trāpīgs savos raksturojumos un dod jaunajiem mūziķiem iedvesmojošus padomus, ko dara bez jebkādas augstprātības. Un studentiem tas ļoti daudz nozīmē, ka ar viņiem runā komponists”⁴⁴⁰.

Līdzīgi kā vairums Zemzara darbu, *Trio piccino* iezīmīgs ar retronoskaņu – šajā gadījumā, neoklasicisma elementiem, kas skaidri saskatāmi visu balsu faktūras zīmējumos (Alberti basi klavieru partijā, figurācija un ornamentācija vijoles un čella partijā utt.). Harmoniskā valoda toties atsvaidzināta ar dažām klasicismam neraksturīgām niansēm (piem., līdiskā skaņkārta sākumā; līdztekus dzidrajam izklāstam un ātrajam tempam tā piešķir mūzikai spirtu, možu raksturu), kas arī varētu būt saistošas topošajiem interpretiem.

Andra Vecumnieka Trio pabeigts 1995. gada jūlijā – laikā, kad autors, būdams Emīla Dārziņa mūzikas vidusskolas pedagogs un mācību daļas vadītājs, regulāri rīkojis šajā mācībiestādē arī kameramūzikas koncertus. Darbs pirmatskaņots 30. novembrī Dārziņa mūzikas vidusskolā; pie klavierēm bijuši toreizējie audzēkņi Inese Klotiņa (klavieres), Krista Feldmane (vijole) un Agnese Kārkla (čells). Otrreiz šim darbam pievērsušās jau JVLMA studentes Zane Volberga (klavieres), Madara Gaile (vijole) un Māra Botmane (čells); viņu sniegumā Trio izskanējis 2009. gada 2. decembrī Rīgas Latviešu biedrības Zelta zālē, Andra Vecumnieka kameramūzikas koncertā. Pats komponists, stāstot par savu sacerējumu, atzīst, ka daļēji tas bijis pasūtījuma darbs un tapis, domājot par audzēkņu interesēm, jo Inese Klotiņa jau sen bija izteikusi vēlmi apgūt šādu jaundarbu. Tomēr “principā neviens nekad neraksta tā, ka tagad es rakstīšu metodisko materiālu, nevis domāšu par mūziku. Plus mīnus, tas ir

⁴⁴⁰ Sarja, Ieva (2016). Intervija Līgai Pētersonei 2016. gada maijā. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

divi vienā”⁴⁴¹. Raksturojot skaņdarba ieceri, autors īpaši atzīmē konstruktīvos aspektus:

“Principā tas bija laiks, kad es pedantiski pieturējos pie kāda noteikta skaņu sastāva – izmantot tikai un vienīgi kaut kādas noteiktas skaņas un neko citu. [...] Dominē melnbalts, grafisks, nevis krāsains un ilustratīvs instrumentācijas piedāvājums”⁴⁴².

Arī šim darbam ir neoklasiska ievirze, vienīgi, atšķirībā no Zemzara *Trio piccino*, tā orientēta nevis uz agrīno klasicismu, bet uz baroku (1. un 3. daļa *Passacaglia*, 2. d. *Toccata*). Tematiskā materiāla ziņā komponists ir ļoti ekonomisks un vienu motīvu izgaismo visdažādākajos veidos (ritma augmentācijā, diminuīcijā, dažādos tembra, artikulācijas variantos u. tml.), līdz ar to potenciālajiem interpretiem (audzēkņiem) paveras iespējas meklēt visdažādākās saspēles nianšes, kas ir pateicīgs uzdevums – jo īpaši tāpēc, ka trio nav tehniski sarežģīts. Tomēr plašu popularitāti mācību procesā šis skaņdarbs nav guvis.

Jāatzīst, ka lielumlielais vairums pēcpadomju periodā tapušo latviešu komponistu klavieru trio piedzīvojuši tikai vienu koncertatskaņojumu. Viens no iespējamiem skaidrojumiem – pastāvīgu trio ansambļu sastāvu ir ļoti maz, daudz biežāk mākslinieki apvienojas konkrēta projekta ietvaros (reizēm pat ansamblis tiek speciāli izveidots pirmatskaņojumam⁴⁴³), un, ja šāds ansamblis drīz izjūk, tad arī jaunradītā kompozīcija par pastāvīgu repertuāra darbu nekļūst. Taču, iespējams, iemesls ir arī tas, ka starp šajā periodā radītajiem opusiem maz ir kompozīciju, kas atskaņotājmāksliniekus būtu tik ļoti ieinteresējušas kā savulaik Plakida *Romantiskā mūzika* vai Vaska *Episodi e canto perpetuo*. To netieši pierāda vairāku intervēto mūziķu atbildes. Ivars Bezprozvanovs atzīst, ka viņa ansamblī ar Mārtiņu Zilbertu un Juriju Savkinu laikmetīgos latviešu klavieru trio pārstāv tikai Plakida *Romantiskā mūzika*. Tas likumsakarīgi rosināja jautājumu: “Kāpēc latviešu mūzika skan tik reti? Vai to grūti iekļaut kādos koncertu konceptos?” Atbilde bija šāda:

“Laikam tā arī būs, ka to ir grūti iekļaut kādos konceptos, jo publika, kas apmeklē Beletāžas koncertus... Jā, protams, daudz ir vietējie, bet ļoti liela daļa ir ārzemnieki. Un tad tos latviešus ielikt [...] ir grūti”⁴⁴⁴.

⁴⁴¹ Vecumnieks, Andris (2015). Intervija Līgai Pētersonei 2015. gada jūlijā. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

⁴⁴² Sk. iepriekšējo vēri.

⁴⁴³ Šāds speciāli izveidots ansamblis – Uģis Krišjānis, Līga Muceniece (tagad Pētersone), Guna Āboltiņa (tagad Šnē) – piemēram, 2005. gada 21. februārī pirmatskaņoja Imanta Zemzara *Salonmūziku Ķiršu dārza pavēnī*.

⁴⁴⁴ Bezprozvanovs, Ivars (2015). Intervija Līgai Pētersonei 2015. gada jūnijā. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

Iespējams, ka te ir savveida *apburtais loks*, jo arī komponisti, nejutot tādu atskaņotāju *spiedienu* vai pastāvīgu labvēlīgu interesi, kādu rosināja, piemēram, *Bulava trio*, pievēršas šim žanram retāk, nekā to darītu, ja līdzās arvien būtu potenciālie atskaņotāji. To apliecina, piemēram, Andra Vecumnieka intervijā paustais:

“Tādos klasiskajos žanros kā stīgu kvartets, klavieru trio, klaviermūzika ir tik daudz skaņdarbu, ka es nezinu, cik tas ir aktuāli. Bet varbūt pēc laika, ja ir kāds konkrēts piedāvājums, tad pieļauju, ka tas varētu arī aktualizēties”⁴⁴⁵.

Kopsavelkot būtiskāko Latvijas klavieru trio atskaņotājmākslā pēcpadomju periodā, izkristalizējas šāda aina:

- pāreja uz tirgus ekonomiku 90. gadu Latvijas kultūras vidē radīja būtiskus satricinājumus, turklāt kameramūzikai, tai skaitā klavieru trio, klājās īpaši grūti: šī atskaņotājmākslas joma jaunajos apstākļos nokļuva citu, skaļāk un aktīvāk sevi piesakošu žanru ēnā;
- 21. gadsimtā vairums mūziķu tomēr spēja pielāgoties jaunajai situācijai, un trio spēles attīstība turpinās, lai arī ne ar tādu vērienu kā 20. gadsimta 70.–80. (vai, vēl senāk, 30.) gados. Nedaudzie ilgāk pastāvošie ansambļi veidojušies nozīmīgu Latvijas mūzikas institūciju paspārnē (trio *Opera*, LNSO klavieru trio), un to sniegtais atbalsts palīdz nodrošināt dažus koncertus ik gadu;
- lai arī regulāri koncertējošu, ilglaicīgā kopspēlē savu māksliniecisko *es* apliecinošu ansambļu ir maz, tomēr klausītāju iespējas baudīt dažādu laikmetu trio kompozīcijas joprojām ir lielas; turklāt koncertdzīvē iesaistās un līdz ar to publikas uzmanības lokā nokļūst plašāks un daudzveidīgāks ansambļu klāsts nekā jebkad iepriekš (studentu un pasniedzēju veidoti ansambļi, jaukti sastāvi, vietējie ansambļi, trio, kur apvienojušies ārzemju un latviešu mūziķi, u. tml.); tiesa, vairums no šīm atskaņotājkopām pastāv vien īsu laiku;

⁴⁴⁵ Vecumnieks, Andris (2015). Intervija Līgai Pētersonei 2015. gada jūlijā. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

- Latvijas komponistu darbība klavieru trio jomā nav ļoti intensīva (to ietekmē arī trio ansambļu kā potenciālo interpretu/pasūtītāju intereses un iespējas), tomēr tieši pēcpadomju periodā mūsu klavieru trio sāk biežāk skanēt pasaulē un dažos gadījumos (Garūta, Vasks) gūst arī starptautisku ievērību.

3. ATSEVIŠĶI KLAVIERU TRIO ANSAMBLI: DARBĪBAS PAMATNOSTĀDNES, TO IZPAUSME INTERPRETĀCIJĀ

3.1. Ansambļu atlase padziļinātai izpētei: galvenie kritēriji

Šajā nodaļā iespējami daudzpusīgi esmu portretējusi tos Latvijas klavieru trio, kas atbilst diviem kritērijiem. Pirmkārt, tie ir ansambļi, kuru darbība bijusi samērā ilglaicīga (ilgusi vairākus gadus), regulāra un nav aprobežojusies ar līdzdalību epizodiskos projektos. Tā ir arī netieša liecība, ka šie ansambļi guvuši lielāku rezonansi Latvijas mūzikas dzīvē: tiem izveidojies savs noturīgs klausītāju loks, kas ir viens no būtiskākajiem stimuliem, lai ansamblis nepārtrauktu savu koncertdarbību. Otrs kritērijs, veidojot atlasī šādam portretējumam, bija tādu skaņierakstu esamība, kas ļauj vispusīgi raksturot ansambļa spēles īpatnības.

Pirmajam kritērijam atbilstošs ir lielāks ansambļu skaits – sākot jau ar Ludviga Bētiņa trio, vēlāk Liliņas Kalniņas-Ozoliņas trio, *Vītola trio*, *BBB* jeb *trīs lielie B* (Hermanis Brauns, Karls Briķners, Ēvalds Berzinskis), Vilmas Cīrules trio u. c. Tomēr par šiem ansambļiem varam spriest galvenokārt pēc preses atsauksmēm, dažos gadījumos arī pēc to dalībnieku atmiņām. Skaņierakstu vai nu nav, gandrīz nav (*Vītola trio*, *BBB*), vai arī tie nav pietiekami daudzveidīgi (Vilmas Cīrules trio), lai sniegtu izsmeļošus secinājumus par ansambļa spēli. Tādējādi šo ansambļu darbības vispārējās aprises iezīmētas darba 2. daļā, iztīrējot Latvijas klavieru trio atskaņotājmākslas vēsturi, bet atsevišķam portretējumam tie nav izraudzīti. Šādu portretējumu uzskatu par iespējamu sniegt diviem ansambļiem: Valda Janča trio un *Bulava trio*. To izpētē līdzās skaņierakstiem un laikabiedru atsauksmēm plaši izmantotas arī intervijas ar ansambļu mūziķiem.

3.2. Valda Janča, Jura Švolkovska un Māra Villeruša klavieru trio (1965–1985)

3.2.1. Ansambļa darbības pirmsākumi

60. gadu vidū Latvijas koncertdzīvē sevi pieteica jauns ansamblis – trio, kam bija lemts visai ilgs koncertdarbības laiks, proti, vairāk nekā 20 gadi (1965 – 80. gadu otrā puse). Tā dalībnieki bija pianists Valdis Jancis (1934–2014), vijolnieks Juris Švolkovskis (1938) un čellists Māris Villerušs (1936–2014). Pēc Janča atmiņām, viņu

sastapšanās šajā laikā bija sakritība – visus vienoja kopīgās studijas Maskavā. Jancis un Villerušs tolaik jau bija Latvijas Valsts konservatoriju beiguši (attiecīgi, 1958 un 1959) un mācījās Maskavas Valsts konservatorijas aspirantūrā – Jancis Viktora Meržanova (*Viktor Merzhanov / Виктор Мержанов*) klasē, Villerušs sākotnēji iestājās pie Svjatoslava Knuševicka (*Sviatoslav Knushevitsky / Святослав Кнушевицкий*), bet studijas pabeidza Mstislava Rostropoviča (*Mstislav Rostropovich / Мстислав Ростропович*) klasē; savukārt Švolkovskis, kurš bija jaunāks, šajā augstskolā studējis pie Gaļinas Barinovas (*Galina Barinova / Галина Баринова*). Viņš atminas, ka abi kolēģi, kad atbraukuši uz Maskavu, jau bijuši Latvijas mūziķu aprindās “slaveni”, un iniciatīva par uzstāšanos trijātā nākusi drīzāk no viņiem⁴⁴⁶.

Intensīvāka sadarbība sākās, kad Švolkovskis jau bija beidzis konservatoriju (1965)⁴⁴⁷. Pēc toreizējā kultūras ministra Vladimira Kaupuža ierosmes tika organizēta ansambļa dalība Latvijas kultūras dienu noslēguma koncertā Almati (agrāk Alma-Ata) 1965. gada 18. oktobrī, kas arī kļuva par debiju plašākas publikas priekšā: tika atskaņota Ludviga van Bēthovena Trio op. 11 trešā daļa. Šī izvēle ir zīmīga, jo Bēthovena mūzikai arī turpmākajos gados, kā vēlāk redzēsim, ansambļa repertuārā būs nozīmīga vieta.

Pirmos divus gadus mākslinieki darbojās kā Jāzepa Vītola Latvijas Valsts konservatorijas klavieru trio. Šajā laikā viņiem bija iespēja arī uzklaut latviešu klavieru trio patriarha, kādreizējā *Vītola trio* dalībnieka Jāņa Ķepīša ieteikumus. Valdis Jancis atceras:

“Viņš bija jau iepriekš mūs vairākkārt konsultējis. Noklausās un saka: “Ziniet, es gribētu, ka jūs visu, ko tas vecais muļķis Ķepītis jums ir teicis, aizmirstu. [...] Spēlējiet, kā jūs tanī brīdī jūtat! Tas būs tas labākais.” Tādu drosmi, kā Ķepītis, pateikt tik skaisti – vecais muļķis – pašam par sevi, tas ir apbrīnojami. Bet, no otras puses, patiešām mēs uzreiz atraisījāmies. Mēs vairs nepildījām svešus uzdevumus. Un viņš tā arī teica: “Kas ir palicis, tas ir palicis. Un, kas nav palicis, tas nav jūsu, tas nav vajadzīgs!” Nu un pie tāda principa jau brīžiem vispār jāpieturas. Kamēr tu mācies, tikmēr tu ievēro un mēģini kaut ko piesavināties, bet, ja viņš tev nav pieaudzis, tad tas nav tavs”⁴⁴⁸.

⁴⁴⁶ Švolkovskis, Juris (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

⁴⁴⁷ Villerušs aspirantūru Maskavā beidza 1962. gadā, Jancis – 1963. gadā.

⁴⁴⁸ Jancis, Valdis (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

Latvijas konservatorijā jaunajam trio bija vairāki entuziastiski atbalstītāji – Jānis Ivanovs, Leonīds Vīgners, bet pirmām kārtām Nilss Grīnfelds, ko ansambļa dalībnieki pat dēvē par savu “krusttēvu [..], jo viņš bija klāt pie [ansambļa] dzimšanas un vienmēr labvēlīgi noskaņots”; trio vairākkārt esot muzicējis arī pie Grīnfelda mājās⁴⁴⁹. Šis muzikologs veltījis ansamblim arī pirmo recenziju ar nosaukumu *Dzimis jauns ansamblis* – tā publicēta laikrakstā *Literatūra un Māksla* pēc debijas koncerta Rīgā 1966. gada 27. martā (programmā bija Bēthovena Trio op. 1 nr. 3, Šostakoviča Trio op. 67 un Brāmsa Trio op. 8). Atsauksme ir cildinoša, tomēr pagaidām vēl daudz nepasaka par ansambļa māksliniecisko profilu⁴⁵⁰. Taču jau pēc gada Grīnfelds sniedz detalizētāku katra mūziķa (vistrāpīgāk stīdzinieku) raksturojumu, ko visumā apstiprina arī skaņierakstos dzirdamais:

“[...] atšķiras viņu artistiskās personības, emocionalitātes izpausme un gaume. Villeruša atklātais, impulsīvais temperaments, apvienots ar brīnumskaistu, samtainu toni, nosaka viņa solo spēles pievilcību. Citāds ir Švolkovskis ar savu apvaldīto emocionalitāti, tehniski precīzo un noteikto spēles manieri. Dziļi īpatnējs mūziķis ir Jancis, kura spēle aizvien suģestējoši tēlaina, izteiksmīga frāzējumā, pārlicinoša stila izjūtā”⁴⁵¹.

Arī turpmākajos gados Grīnfelds seko līdz klavieru trio gaitām – savās recenzijās viņš vairākkārt mudina to kļūt par pastāvīgi koncertējošu ansamblu un brīdina dalībniekus – neraugoties uz lielo pedagoģisko slodzi, “neaplaupīt” sevi kā koncertmāksliniekus⁴⁵².

Darbība Latvijas Valsts filharmonijas trio statusā (katram ansambļa dalībniekam pusslodze) sākās 1967. gadā⁴⁵³. Valdīm Jancim sadarbība ar filharmoniju tolaik bija noritējusi jau divus gadus, piedaloties neskaitāmos koncertos Latvijas laukos un mazpilsētās⁴⁵⁴. Savukārt Švolkovskis no 1965. līdz 1971. gadam bijis arī filharmonijas solists un pēc tam, kā pats izsakās, upurējis savu solista darbību spēlei

⁴⁴⁹ Villerušs, Māris (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

⁴⁵⁰ “[..] bija liela bauda klausīties katra ansamblista virtuozo spēli, līdzsvaroto kopskanējumu, ļauties visa snieguma aizraujošajam emocionālajam vērienam”. Sk.: Grīnfelds, Nilss (1966). *Dzimis jauns ansamblis*. *Literatūra un Māksla*. 2. aprīlis.

⁴⁵¹ Grīnfelds, Nilss (1967). Klavieres, vijole, čells... *Literatūra un Māksla*. 25. marts.

⁴⁵² Grīnfelds, Nilss (1968). No koncertzālēm. *Literatūra un Māksla*. 8. jūnijs.

⁴⁵³ Ansambļa darbības sociālkulturālā konteksta sīkāku raksturojumu, kur arī īpaši izgaismota filharmonijas loma tālaika koncertdzīves, t. sk. klavieru trio atskaņotājmākslas procesos, sk. promocijas darba 2.6.2. apakšnodaļā.

⁴⁵⁴ Galvenokārt viņš uzstājies koncertos ar nosaukumu *Iemīlotās melodijas* kopā ar tolaik populāriem dziedātājiem (Edgaru Plūksnu, Veroniku Pilāni, Maiguru Andermani u. c.).

klavieru trio⁴⁵⁵. Māris Villerušs atceras, ka toreiz leģendārais filharmonijas direktors Filips Šveiniks piedāvājis ņemt ansambli filharmonijas paspārnē tāpēc, ka centies *nomierināt* jauno mūziķu lielo koncertēšanas degsmi:

“[...] jo mums katram bija vairāk vai mazāk zināmas ambīcijas solo spēlēt. Bet blakus solistu vietas jau bija – Ernests Bertovskis, Eleonora Testeļeca štos kā solisti. Un, ja es tur uzrodos, es tur tā... Bet tagad būs trio, un tagad vairs nekādas galvassāpes netaisīšu”⁴⁵⁶.

3.2.2. Ansambļa darbības aktīvākais periods un repertuāra stūrakmeņi

Trio darbības aktīvākais periods aptvēra 20. gadsimta 70. gadus un 80. gadu pirmo pusi. Tolaik ansambļa koncerti, pēc preses atsauksmēm un arī pašu dalībnieku, piemēram, Jura Švolkovska⁴⁵⁷, atmiņām, bijuši lieliski apmeklēti; bieži nācies uzstāties pat uz *bis*. To apliecina, piemēram, Bernharda Tiltiņa recenzija par trio desmit gadu radošā darba vakaru 1975. gada 22. novembrī, kur māksliniekiem “nekas cits neatlika, kā kļūt lunkaņiem un spēlēt vairākus programmā neparedzētus skaņdarbus”⁴⁵⁸. Bija izveidojies arī savs pastāvīgo klausītāju loks, kuru trio dalībnieki jau pazinuši – ja ne personiski, tad pēc sejmām. Māris Villerušs atceras:

“Mums bija savi draugi, viņi nāca pastāvīgi. [...] Piemēram, Strautmanis bija universitātē juridiskajā fakultātē [...]”⁴⁵⁹. Bet viņš bija *ļubiteļ* [mūzikas mīļotājs, ne profesionālis – *L. P.*]. Arī viens dakteris⁴⁶⁰ nāca regulāri uz koncertiem, pēc tam nāca klāt un pateicās”⁴⁶¹.

Ārpus Latvijas ansamblis koncertējis visos bijušās PSRS reģionos, izņemot Tālos Austrumus, savukārt ārzemēs uzstāties lielas iespējas nav bijušas – sniegti tikai vieskoncerti Polijā (1971) un Vācijas Demokrātiskajā republikā: Rostokā (1975) un

⁴⁵⁵ Švolkovskis, Juris (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

⁴⁵⁶ Villerušs, Māris (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

⁴⁵⁷ Švolkovskis, Juris (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

⁴⁵⁸ Tiltiņš, Bernhards (1975). Jubilejas koncerts. *Literatūra un Māksla*. 5. decembris.

⁴⁵⁹ Jānis Strautmanis (1927–2002), juridisko zinātņu doktors (1971), profesors (kopš 1973). Pētījis dabas resursu un dabas tiesiskās aizsardzības jautājumus. Ilggadējās LNO altistes Benitas Strautmanes dzīvesbiedrs.

⁴⁶⁰ Domāts ārsts Rūdolfs Krūmiņš (1904–1982). Vījolnieks Juris Švolkovskis savukārt atceras, ka pastāvīgo klausītāju vidū bijis arī cits dakteris – rakstnieka Jāņa Klīdzēja brālēns Pēteris Klīdzējs (1928–2008) ar kundzi. Sk.: Švolkovskis, Juris (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

⁴⁶¹ Villerušs, Māris (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

Veimārā (1983). 20 gadu laikā (1965–1985), pēc Grīnfelda minētajiem statistikas datiem, ansamblim bijušas 436 uzstāšanās, tajā skaitā 240 koncerti ar patstāvīgu programmu⁴⁶². Izspēlēts teju viss galvenais klasiski romantiskais repertuārs. Jozefs Haidns un Volfgangs Amadejs Mocarts gan pārstāvēti fragmentāri, toties atskaņoti visi Ludviga van Bēthovena, Johanna Brāmsa, Franča Šūberta, Roberta Šūmaņa, Pētera Čaikovska un Sergeja Raḥmaņinova trio, kā arī Antonīna Dvoržāka *Dumkas*. No 20. gadsimta cittautu mūzikas ansambļa koncertprogrammās iekļauti Dmitrija Šostakoviča, Georgija Sviridova, Borisa Čaikovska, Arno Babadžanjana, Jāna Rētsa, Miroslava Skorika u. c. komponistu darbi.

Vai šajā plašajā skaņdarbu klāstā var atrast arī savveida virsotnes – trio dalībniekiem sevišķi tuvus sacerējumus? Daļēju atbildi uz to sniedz Jura Švolkovska vārdi: “Viens no mūsu augstākajiem punktiem ir mūsu Bēthovena cikls, ieskaitot arī trio koncertu ar orķestri”⁴⁶³.

Diemžēl skaņierakstos šī cikla trīs koncerti (1970. gada 20. novembris, 2., 23. decembris) nav fiksēti, savukārt preses publikācijās par tiem izdodas atrast dažas atsauksmes. Piemēram, rakstot par pirmo koncertu, Vita Lindenberga atzīmē:

“Klavieru trio atskaņotāji prata ne tikai izcelt atsevišķu posmu dinamiku un kontrastus, bet arī veidot pakāpeniski izaugošas un spēcīgi tvertas kulminācijas. Līdzās Jura Švolkovska aktīvi spriegajam un Māra Villeruša niansētajam izpildījumam gribas izcelt Valda Janča spēli, kas bieži vien noteica pamatievirzi un iezīmējās ar smalkumu un tēlu izpratni”⁴⁶⁴.

Sprīžot pēc kritikas liecībām, no romantiķu repertuāra sevišķi izdevušās Dvoržāka *Dumkas*. “Ikviens no šī cikla sešām gleznainajām miniatūrām tika pasniegta savā īpatnējā raksturā ar smalkām ritma gradācijām, noskaņām un krāsām,” raksta Nilss Grīnfelds⁴⁶⁵. Savukārt no 20. gadsimta cittautu mūzikas klāsta paši ansambļa dalībnieki īpaši izceļ Dmitrija Šostakoviča Trio op. 67. Valdis Jancis stāsta:

“Vispār Šostakovičs [...] mums bija gandrīz vai programmas nagla. Mums diezgan labi patikās ar visu to briesmīgo saturu, kas tur ir iekšā. Jaunības dienās jau tādas traģēdijas patīk”⁴⁶⁶.

⁴⁶² Grīnfelds, Nilss (1985). Trio 20 gadu jubilejas programma. Koncerta anotācija. 19. novembris. Glabājas Jura Švolkovska personīgajā arhīvā.

⁴⁶³ Domāts Trīskāršais koncerts klavierēm, vijolei un čellam ar orķestri op. 56. Sk.: Švolkovskis, Juris (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

⁴⁶⁴ Lindenberga, Vita (1970). Skan Bēthovena klavieru trio. *Cīņa*. 26. novembris.

⁴⁶⁵ Grīnfelds, Nilss (1967). Klavieres, vijole, čells... *Literatūra un Māksla*. 25. marts.

⁴⁶⁶ Jancis, Valdis (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

Īpaša vieta ansambļa repertuārā, protams, bija latviešu mūzikai. Par vērienīgāko kompozīciju latviešu klavieru trio vēsturē vijolnieks Juris Švolkovskis atzīst šī žanra aizsācēja **Jāņa Mediņa** Pirmo trio (1934) – viņš raksturo to kā simfoniski piesātinātu un arī tehniski visai sarežģītu. Doma par Mediņa trio iekļāvumu repertuārā bijusi jau ilgi⁴⁶⁷, bet īstenota tikai 1985. gada 19. februārī, tādējādi šis skaņdarbs atgriezies Latvijas koncertdzīvē pēc vairāku desmitgažu ilga pārtraukuma.

Tomēr visbiežāk no latviešu klasiķu darbiem ansamblis spēlējis **Lūcijas Garūtas** Trio (1948), turklāt interpretācija veidota sadarbībā ar komponisti⁴⁶⁸. Šī opusa ieskaņojums Latvijas Radio tapis 1982. gadā. Plašāku interpretācijas analīzi rakstā *Lūcijas Garūtas Klavieru trio dažādu zemju interpretu sniegumā* veikusi Dzintra Erliha (Erliha 2011). No savas puses piebildīšu, ka pamatā diatonisko, tautasdziesmu iedvesmoto Garūtas mūziku Janča ansamblis atskaņo bez lieka sapņainuma: tēmas tiek izteikti artikulētas, enerģiski tiecoties uz katru nākamo formas posmu un izmantojot vien nelielu *rubato*. Vietām, sevišķi trešajā daļā, iespējams, pietrūkst pakavēšanās pie kādas liriskākas tautasdziesmas, melodijas, kas izskanētu mazliet *sievišķīgāk* – kontrastam. Taču acīmredzot ansambļa mūziķiem bijis cits skatījums uz šī skaņdarba tēlainību. Izpildījumā jūtams, ka tieši pianists veido attīstības stratēģiju. Piemēram, pirmās daļas galvenajā partijā (no 19. t.) Jancis sešpadsmitdaļu kustību neatstāj fonā, bet aktīvi piedalās saspēlē ar čellistu. Arī blakus partijā (no 43. t.) viņš ar sešpadsmitdaļu trioļu kustību neveido otro plānu, bet savā ziņā diktē skanējuma raksturu, provocējot stūdziniekus dažādot savu tembru un dinamikas paleti. Trešās daļas sākumā radoši saistoša ir Janča tempa izvēle: pirmās trīs taktis viņš spēlē iepriekšējās daļas beigu tempā, tā radot *attacca* iespaidu un palielinot caurvijattīstības lomu skaņdarbā.

Trešā latviešu trio žanra klasiķa, *Vītola trio* kādreizējā dalībnieka **Jāņa Ķepīša** daiļrade Janča ansambļa koncertprogrammās nav bijusi plaši pārstāvēta – mākslinieki spēlējuši (ne pirmatskaņojuši) viņa Ceturto trio, savukārt vienīgais

⁴⁶⁷ Švolkovskis, Juris (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

⁴⁶⁸ Par trio dalībnieku ciešo emocionālo saikni ar komponisti liecina šīs Jura Švolkovska atmiņas: “Arī tad, kad bija Garūtas koncerti, vispirms jau Garūta [sūtīja] kādu puķi ar zīmīti ar pateicību. Un pēc viņas nāves, kad mēs to Trio diezgan bieži spēlējām, tad vienmēr viņas māsa atsūtīja kādu puķīti ar zīmīti.” Sk.: Švolkovskis, Juris (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

Ķepīša speciāli ansamblim veltītais darbs ir Serenāde *G dur* (1975). To ansamblis pirmatskaņojis autora 80 gadu jubilejas atceres koncertā Latvijas Valsts konservatorijas Lielajā zālē 1988. gada 10. janvārī.

Pirmais jaunās paaudzes komponists, ar kuru ansamblim izveidojās sadarbība, bija **Pēteris Plakidis**. Viņa Trio (1965) tapis, kad autors vēl mācījās Emīla Dārziņa speciālajā mūzikas vidusskolā. Tas netika rakstīts speciāli Janča ansamblim⁴⁶⁹, tomēr gandrīz tūdaļ pēc rašanās piesaistīja pieredzējušo mūziķu interesi. Janča trio sniegunā jaundarbs pirmoreiz izskanēja plašākā auditorijā – Kandavā un vēlāk arī Rīgā (1967. gada 31. oktobrī).

Sākotnēji Plakida Trio bija veidots kā trijdaļu cikls; vēlāk komponists no pēdējās daļas atteicās, un tagad viņa skaņdarbu sarakstā tas figurē kā *Improvizācija un burleska*. Arī Švolkovskis atzīst, ka fināla lomu veiksmīgi pildījusi spraiģā otrā daļa un trešā daļa vairs nav šķitusi iederīga⁴⁷⁰. Atceroties šo sadarbību, pats Plakidis stāsta, ka nosaukuma maiņa bijusi Janča ideja, kurai viņš nav iebildis, lai gan *Improvizāciju* neatzīst par īsti veiksmīgu nosaukumu – pirmajai daļai esot stingra, lai neteiktu, pat shematiski skaidra forma⁴⁷¹.

Šo Plakida agrīno darbu, kurā izpaužas gan komponistam raksturīgais humors, gan džeza elementi, ansamblis Latvijas Radio ieskaņojis 1973. gadā, un tas ir viens no ierakstiem, kurā visspilgtāk atklājas trio dalībnieku improvizatoriskās spējas, atraisītība. Jancis pirmās daļas sākumā rada džezisku noskaņu gan ar klavieru skārumu, gan ritma brīvību un krāsaino harmoniju izcēlumu. Villerušam šīs daļas soloposmos ir iespēja demonstrēt savu slaveno toni, kas izskan kupli un samtaini. Arī Švolkovska vijole veido spēcīgu un plašu kantilēnu. *Improvizācija un burleska* trio

⁴⁶⁹ Pirmatskaņotāji bija pats autors, kā arī vijolnieks Ansis Siliņš un čelliste Maija Prēdele; viņu sniegunā darbs izskanēja vispirms skolas, pēc tam Komponistu savienības pasākumā, kur to, pēc Plakida vārdiem, pamanīja “veterāni”. Sk.: Plakidis, Pēteris (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada decembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā..

⁴⁷⁰ Švolkovskis, Juris (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā. Interesanti atzīmēt, ka īsinājumi šī Plakida Trio atskaņojuma praksē nav beigušies ar divdaļu ciklu: mūsdienās no tā visbiežāk skan pēdējā daļa – *Burleska*, lielākoties kā piedeva koncertos. Līdzās Janča trio citi interpreti bijuši vijolnieks Uldis Sprūdžs, pianiste Sarmīte Liepa (tagad Ārente) un čellists Ivars Pauls, kas 1972. gadā ar šo Trio uzvarējuši konkursā *Concertino Praga*. Plakida darbs bieži atskaņots ansambļos ar paša autora dalību – arī 21. gadsimtā. 2003. gadā Čehijā un 2004. gadā Vācijā Trio spēlējuši jaunie mākslinieki: pianists Artūrs Cingujevs, vijolniece Kristiāna Širante un čellists Valters Pūce. Viņu interpretācija, pēc komponista stāstītā, guvusi lielu atsaucību. Sk.: Plakidis, Pēteris (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada decembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

⁴⁷¹ Plakidis, Pēteris (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada decembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

repertuārā bija ieņēmusi stabilu vietu; ieraksts liecina, ka mūziķu azarts bijis tik liels, ka ar virtuozo tekstu viņi bez grūtībām tikuši galā.

Tieši līdz ar Janča ansambļa darbību strauji pieauga laikmetīgo latviešu komponistu interese par trio žanru. Zīmīgi, ka Šostakoviča Trio op. 67 tolaik bijis tuvs ne vien pašam ansamblim, bet ietekmējis arī vairākus latviešu skaņražus – tas bijis kā savveida etalons žanra laikmetīgajam veidolam. 1975. gada 21. februārī pirmatskaņots **Artūra Grīnupa** Trio; tā tapšanu ir rosinājusi komponista draudzība ar Valdi Janci. Raksturojot pašu Trio mūziku, pianists īpaši atzīmē

“[...] visas tās nesaskaņas, kas tur ir, kaut vai zemā reģistrā – absolūti katrai notij ir savs svars. Un, protams, ka Trio skerco daļa, tā visvairāk jūt Šostakoviča iespaidu. Bet tie infernālie motīvi, tie jau Grīnupam bija ļoti tuvi”⁴⁷².

Švolkovskis savukārt atceras, ka sajūta pēc otrās daļas nospēlēšanas parasti esot bijusi tāda, it kā būtu noskrietu 100 metri. Tik daudz mutuļojošas enerģijas bijis šajā mūzikā⁴⁷³.

1975. gada 8. maijā pirmatskaņots **Makša Goldina** Trio⁴⁷⁴. Šī komponista kameropusi mūsdienās Latvijas koncertzālēs vairs neskan bieži, taču Jancim par viņa Trio un pašu sadarbības procesu ir visnotaļ pozitīvas atmiņas ar nedaudz humoristisku niansi:

“Otrā daļa, kas bija uz ebreju dziesmām būvēta [...], man arī šodien gluži simpātiska. Ļoti [...] sakarīgi uzbūvēta, ar noskaņu no sākuma līdz galam un ar tādu dziļu iejūtu tām melodijām. Bet pēdējā daļā, tur viņš pats bija gribējis beigt ar kaut ko, ko es īsti labi nezinu. Bet tas pats jau laikam figurē arī Šostakoviča Trio [op. 67] pēdējā daļā. Nu, tā ir kaut kāda ekstatiska deja. Viņš teica: “Jūs redzēsiet, jūs redzēsiet, kā viņi trakos, kā viņi priecāsies par to!” Un tagad mēs spēlējam viņam priekšā, kā mēs esam izmācījušies, viņš tāds domīgs sēž. “Jā, otrā daļa – labi, labi! Bet trešo daļu, ziniet – ātrāk, ātrāk, ātrāk! Slikta mūzika ātri jāspēlē!” Tā tāda paškritika, bet tas teiciens ir diezgan vienam otram zināms”⁴⁷⁵.

Diemžēl šo skaņdarbu ansamblis izpildījis tikai vienu reizi, un arī ieraksts tam nav veikts. Pārskatot manuskriptu, redzam, ka jau kopš romantisma laikmeta pazīstamais austrumnieciskās (šajā gadījumā ebreju) mūzikas simbols – palielināta

⁴⁷² Jancis, Valdis (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

⁴⁷³ Švolkovskis, Juris (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

⁴⁷⁴ Māra Villeruša vietā atskaņojumā piedalījās Imants Resnis.

⁴⁷⁵ Jancis, Valdis (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

sekunda – ir viena no vadintonācijām katrā daļā. Švolkovskis mūzikas materiālu raksturo kā vienkāršu, bet ne frivolu. Reiz kādā mēģinājumā viņš izmēģinājis, kā skan *portamento* “piebrauciens” kādai notij, un Goldins pret to esot kategoriski iebildis. Viņš pieprasījis skanējumam zināmu smalkumu⁴⁷⁶.

Gadu vēlāk savu Trio pabeidza **Jānis Ivanovs**, un tas pirmatskaņots 1976. gada 30. oktobrī. Iestudēšanas procesā komponists konsultējies trio mūziķus; tāpēc interesants izziņas avots ir viņu atmiņas par šī skaņdarba programmatisko zemtekstu. Valdis Jancis stāsta:

“Viņš jau nemēdza tā īpaši tulkot savus darbus, bet paretam kādu apzīmējumu deva. [...] Otrajā daļā ir paša Vītola, varētu teikt, portrets. [...] Pirmo daļu viņš nosauca par *Sāpju ceļiem*. [...] Nu, un trešā daļa, tā ir tā dzīve, reālā dzīve. Tā, kurā tie sapņi, no kuras viņi dīgst un kurā atkal viņi tiek realizēti. [...] Kad es pirmo un vienīgo reizi no komponistu plēnumiem biju ekskursijā uz Rēzekni un tās apkārtni, tad mēs nonācām Preiļos, mūs vienkārši aizveda uz Ivanova dzimto māju. Un tad, redzot to mazo mājiņu pilnīgi lauka vidū... Vēl bija novembris, pie tam lija un bija nomākusies debess. Zeme tur ir vienīgais, kas dveš un dvašo. Tā diezgan pelēcīgi, bet dramatisma pilni izlikās. [...] Man liekas, ka tanī zemē tāda mūzika var augt”⁴⁷⁷.

Jāpiebilst, ka šis Trio veltīts Jāzepa Vītola piemiņai. Lai gan tajā jūtams arī Ivanova simfoniju skaudrais dramatisms, tomēr liela vieta ir lirikai – piemēram, pirmās daļas galvenajā tēmā, kas veidojas kā krītošu tercu virkne (šajā ziņā vērojama līdzība 14. simfonijai – *Sinfonia da camera*), bet jo īpaši otrajā daļā, kuras pamatā ir agrīnās jaunības darba, Vītola kompozīcijas klasē tapušā Pirmā stīgu kvarteta (1930–1932) lēnā daļa.

Ivanova Trio ieskaņots Latvijas Radio 1977. gadā. Jo īpaši tā otrās daļas sākums piesaista uzmanību ar ļoti poētisku interpretāciju. Kā no tāluma atskan vijoles un čella melodija, kas ar savu vienkāršību, senatnīgi nostalgisko skanējumu izraisa gaišas skumjas – var just, ka autora dotajā norādē *Andante con dolore* Janča trio dalībniekiem šķitis svarīgi akcentēt tieši *con dolore* (ar sāpēm). Interpretācijai raksturīgs minimāls vibrato *piano* dinamikā un atdalīts (detašē) spēles veids.

Trešajā daļā savukārt atsevišķās tehniski sarežģītās epizodēs pamanāmas droši vien autora svētību guvušas atšķirības starp nošu tekstu, ko spēlē Švolkovskis, un to,

⁴⁷⁶ Švolkovskis, Juris (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

⁴⁷⁷ Jancis, Valdis (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

kas rakstīts izdotajās notīs⁴⁷⁸. Posmā no 1. partitūrnumura un turpmāk identiskās vietās autors piedāvājis astotdaļu pasāžas, trīs taktu robežās veidojot melodiju pa *h moll* trijskaņa un tā apvērsumu skaņām. Švolkovska versijā tas skan kā augšupejošs trijskanis bez apvērsumiem, bet astotdaļu vietā ir atkārtotas sešpadsmitdaļas. Būtiskas izmaiņas tas skaņdarbā neievieš, un, ņemot vērā ļoti straujo tempu, Švolkovska risinājums šķiet tehniskā ziņā konstruktīvs. Līdzīgas atkāpes no nošu teksta vērojamas posmā no 25. partitūrnumura, kuru autors rakstījis vijolei sešpadsmitdaļu kustībā. Švolkovskis spēlē tās tremolo – iespējams, ātrā tempa dēļ, un arī šī atkāpe no teksta nerada būtiskas izmaiņas mūzikas raksturā. Vēl atšķirības no notīs iespīestā un ierakstā dzirdamā ir posmā no 16. partitūrnumura. Ieskaņojumā vijole un čells ceturtdaļas spēlē *pizzicato*, bet sešpadsmitdaļas – *arco*, lai gan notīs šāda divu spēles veidu maiņa nav paredzēta.

Pēc Švolkovska atmiņām, Ivanovs mēģinājumu procesā nekad neesot iebildis pret šādām tekstuālām atkāpēm. Tomēr fiksēt jēlkādas izmaiņas partitūrā viņš nav vēlējies – šajā ziņā komponists bijis ārkārtīgi principiāls, un, kad Trio gatavots izdošanai, viņš tajā saglabājis sākotnējo nošu tekstu⁴⁷⁹.

Visbeidzot, viens no pēdējiem ansambļa pirmatskaņotajiem darbiem bija Paula Dambja Otrais trio, ko publika iepazīna 1985. gada 19. novembrī. Kritiķa Valda Krastiņa ieskatā, ansamblim šī interpretācija nav bijusi gluži veiksmīga:

“Klausoties Trio jubilejas koncertu, ļoti gribējās notvert un iezīmēt šim ansamblim raksturīgos interpretācijas vaibstus. Tādi ir, un tie saistās ar viņu, pamatā romantisko, mūzikas uztveri. Trio dalībnieki visu atskaņojamo mūziku allaž tvēruši dziļi personīgi [..]. Tomēr arī vislabākās īpašības var kādreiz nevajadzīgi sakāpināties. Kaut kādā mērā tas notika jubilejas koncerta pirmatskaņojumā, P. Dambja Otrajā klavieru trio. Muzikālās norises, kas patālas trio dalībniekiem ierastajai manierei, aizslīdēja, līdz galam nepiepildītas, citi, uztverei tuvāki posmi atveidojās spilgti, adekvāti”⁴⁸⁰.

Arī noklausoties 1985. gadā tapušo skaņdarba ierakstu Latvijas Radio, paliek sajūta, ka šis lasījums līdz galam nepārlicina. Dambja piedāvātais mūzikas materiāls, šķiet, būtu varējis rosināt improvizatoriskāku un rotaļīgāku pieeju – sevišķi aleatoriskajos posmos būtu iederējusies spēle, kuras pamatskārumi sakņoti *leggero*,

⁴⁷⁸ Janis Ivanov. *Trio for violin, violoncello and piano / Score* [teksts paralēli arī krievu val.]. Leningrad: Soviet Composer, 1979, p. 47.

⁴⁷⁹ Švolkovskis, Juris (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

⁴⁸⁰ Krastiņš, Valdis (1985). Koncertzālēs. *Literatūra un Māksla*. 29. novembris.

grazioso estētiskajā ievirzē ar lielāku akcentu uz skaņas atlaišanu frāžu noslēgumos, tādējādi skaidrāk nošķirot dažādos, pat konkurējošos tematiskos elementus. Katra nots tiek izspēlēta vienādi svarīgi un nopietni. Šajā gadījumā, domājams, būtu attaisnojies, ja mūziķi mazliet brīvāk būtu paeksperimentējuši ar vienu vai otru tembru (*flautando, poco sul tasto, poco sul ponticello*), tādējādi panākot kontrastaināku noskaņojumu paleti.

1985. gada 19. novembrī izskan ansambļa 20 gadu jubilejas koncerts. Tā programmā bija Rahmaņinova *Elēģiskais trio* nr. 2, Dambja jau minētā Otrā trio pirmatskaņojums, kā arī Brāmsa Trio op. 87. Līga Jakovicka raksta par šo koncertu laikraksta *Rīgas Balss* 1985. gada 12. decembra numurā:

“Kā allaž, valdzina trio kopskaņa, kurā katram no dalībniekiem iecerēta sava radoša funkcija. Valda Janča pianistiskā meistarība pārlicina ar savu izsmalcināto, izkopto priekšnesuma manieri, kurā eksistē kā izvērsta dramatisma, tā arī trausla lirisma izjūtas. Apvaldītu, it kā iekšēju emociju un pārlicības spēka pilna ir Jura Švolkovska vijoles balss. Tās muzikālajai tēlainībai īpaši tuva liekas tieši Brāmsa skaņu mākslas pasaule – dziļu emociju, zemtekstu piesātināta. Māra Villeruša čella tembra siltums un reizēm pat vokāli “dziedošais” skanējums ļauj uztvert šo instrumentu kā mazā mūziķu kolektīva skanošo “pamatu”, stabilu, pārdomātu, mākslinieciskā snieguma ziņā allaž trāpīgi centrētu”⁴⁸¹.

Šis nav pēdējais ansambļa koncerts, un tomēr – beidzamais, par kuru pieejamas recenzentu atsauksmes. Drīz pēc tam, kā apliecina dalībnieki, koncertdarbība pamazām apsīkusi. Par iemesliem trīs mūziķi izsakās dažādi. Švolkovskis vairāk uzsver attieksmes maiņu, ko jutis filharmonijas vadībā:

“Pēc tam jau kaut kur beigās mainījās vadība. Mēs dodam programmu, bet viņi mūsu koncertu neieplāno. Mums bija regulāri divi koncerti gadā. Viens bija rudenī, viens – pavasarī. Mēs bijām uzņēmuši tādu kursu. Un Grīnfelds kādā kritikā teica, ka tas ir par maz, ka vajag vairāk. Bet tas bija optimāli. Bet dažam labam jau tas likās par daudz. Un tā varbūt mēs jau būtu līdz šim brīdim spēlējuši. Tas bija astoņdesmito gadu sākumā. Nejuta atbalstu”⁴⁸².

Jancis turpretī uzskata, ka galvenais apsīkuma cēlonis bijis nevis ārējs, bet iekšējs:

⁴⁸¹ Jakovicka, Līga (1985). Kamermuzicēšanas tradīcijas veidojot. *Rīgas Balss*. 12. decembris.

⁴⁸² Švolkovskis, Juris (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

“Galū galā es laikam biju vainīgs. Man tā veselība sāka krenķēties un iet galīgā grīstē. Bet principā – 20 gadi, tas ir ilgs laiks, un ansamblis savu potenciālu jau bija izsmēlis. Nenāca nekas jauns klāt”⁴⁸³.

Savukārt Māris Villerušs apcerē par ansambļa darbības beigām savā veidā sintezē abu kolēģu teikto:

“Valdim saniķojās veselība. Uzgāja augšā asinsspiediens, viņam tas dzīvesveids arī nebija no labākajiem. Un jau ar likās, ka [...] daudz kopā nospēlēts. Mēs vēl spēka gados. Cik mums tad gadi bija? Man 49. Tas priekš mūziķa vēl maz – daudz var darīt. Bet tie pasūtījumi arī vairs nebija. Mēs droši vien sajūtām to attieksmi, un tad vēl nāca klāt tas moments, ka likās, ka var vēl kaut ko solo padarīt. Ja tā grib to ļoti kapitāli darīt, tas prasa laiku. Un pēc 20 gadiem tu jūti, ka pacēluma vairāk nebūs, nekas jauns vairs klāt nenāks, tad ir bezjēdzīgi tikai aiz rutīnas turpināt strādāt un kaut ko darīt”⁴⁸⁴.

3.2.3. Ansambļa dalībnieku radošās personības un to mijiedarbe: pašu mākslinieku skatījums

Jebkurā ansablī būtiska loma ir atsevišķu dalībnieku radošajām personībām un viņu savstarpējai sapratnei. Te iespējami dažādi modeļi: ne vienmēr visiem dalībniekiem ir līdzīga muzikālā domāšana, reizēm viņi ir pat pretmeti, taču arī diskusijās un daudzveidībā dzimst māksla. Cits svarīgs jautājums: vai visi dalībnieki ir līdzvērtīgi aktīvi, vai arī kāds no viņiem uztverams kā līderis? Atbildes daļēji rodamas pašu dalībnieku atziņās.

Runājot par katra dalībnieka funkciju ansablī, būtisks šķiet Valda Janča teiktais, kur viņš uzsver savu pārliecību par pianistu kā par ansambļa pamatu:

“[...] trio un klavieru kvartets, kvintets tāpat – klavieres ir kā viss teātris. Vijole un čello – galvenās lomas. [...] Bet viss pārējais, visa tā simfonija pieder klavierēm. Un tā simfonija tev ir jāatrisina. Un, kad tu esi to simfoniju atrisinājis un viņi saprot, kā uzcelta tā māja, kurā viņi grib dzīvot un kur viņiem ir jāiet, tad strīdi ir ļoti maz”⁴⁸⁵.

Teatrālās analogijas Janča mākslā daudzējādā ziņā izriet no viņa intereses par operu. Taujāts par savām autoritātēm mūzikā kopumā, viņš atzīst: “Tā lielā autoritāte, tā

⁴⁸³ Jancis, Valdis (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

⁴⁸⁴ Villerušs, Māris (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

⁴⁸⁵ Jancis, Valdis (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

jau man tomēr palika Milda Brehmane-Štengele. Es gāju uz visām viņas izrādēm”⁴⁸⁶.

Arī Aldis Liepiņš atmiņās par Janci kā savu skolotāju secina: tieši mācoties *no Lielās Mildas*, Janča klavierspēlē ienākušas paralēles ar

“[...] citu mākslu, galvenokārt teātra (arī operas) un literatūras radošajiem procesiem. [...] Stīgu instrumenti ir kā galveno lomu atveidotāji operā, savukārt klavieres ir viss pārējais – gan orķestris, gan scenogrāfija, gan gaismas, arī režija!” (citēts pēc: Rasa 2009: 15)

Pats Jancis atzīst, ka ansambļa kopējās koncepcijas veidošanā viņu ļoti ietekmējusi čellista pozīcija⁴⁸⁷. Savukārt Villerušs sevi pieskaita pie “beidzamajiem romantiķiem”, sev piepulcinot arī Janci⁴⁸⁸. Ansambļa dalībnieku *iekšējais grupējums* pēc savstarpējās uzskatu tuvības bieži bijis šāds: Māris Villerušs/Valdis Jancis – viena pozīcija, Juris Švolkovskis – otra, un tad diskusijas gaitā šīs pozīcijas tuvinātas⁴⁸⁹.

Jancis uzsver, ka dziļākai kopdarbībai ar Villerušu bijis arī biogrāfisks pamats:

“No sākuma pamats esam mēs ar Māri. Spēlējām jau gadus trīs [...] pirms tam. [...] Daudz bija strīdi un skandāli. [...] Tā nu galu galā mēs saskaņojām viedokļus. [...] Mārim jau ir tik spilgta visa tā uztvere un tik [...] savdabīga, ka te atliek tikai lemt, kā tev šinī gadījumā ir jārikojas, lai iznāk saspēle”⁴⁹⁰.

Interesanti, ka arī Jancis kā savu lielo skolotāju nr. 1 min Villeruša pedagogu Maskavā, čellistu Mstislavu Rostropoviču, kura stundas bieži apmeklējis kopā ar draugu: “Rostropovičam bija cits vērēns un cita domāšana, perspektīva – par stiliem, par visām tehnoloģiskajām lietām”⁴⁹¹.

Ansambļa īpatnība, ko tā dalībnieki neslēpj, bijusi abu studzinieku pretējā nostāja par to, kas mākslā ir primārais – intelekts vai intuīcija. Māris Villerušs atceras:

“Jurim bija ļoti svarīgs tas profesionālais pirmsākums. Kopā, kārtīgi štrihi utt. Un es atkal vairāk uz to iedvesmu. Mēs pa laikam ar Juri

⁴⁸⁶ Sk. iepriekšējo vēri.

⁴⁸⁷ Jancis, Valdis (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

⁴⁸⁸ Villerušs, Māris (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

⁴⁸⁹ Atsevišķu skaņdarbu lasījumā tomēr recenzenti atzīmējuši arī cita veida tandēmu. Piemēram, Maija Kurme kādā recenzijā secina: “Domubiedri izpildījuma manierē vairāk bija abi studzinieki. Pianista spēle izdalījās ar neparastu afektāciju (Mocarta trio I daļa).” Sk.: Kurme, Maija (1983). Spēlē klavieru trio. *Literatūra un Māksla*. 4. februāris. Šis Mocarta Trio K. 254 ansambļa sniegunā ieskaņots Latvijas Radio (1982). Ierakstā dzirdams, ka visi trīs mūziķi vienojas visai romantiskā atskaņojuma veidā. Tas izpaužas skaņveidē, artikulācijas izvēlē (bieži *legato* grupās netiek laikus atlaista pēdējā salīgnotā nots, kā tas pieņemts mūsdienās klasicisma mūzikas lasījumos) un vibrato intensitātē stīginstrumentu partijās.

⁴⁹⁰ Jancis, Valdis (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

⁴⁹¹ Sk. iepriekšējo vēri.

strīdamies. Viņš uzskata, ka intuīcija nav primārais, bet gan intelektuālais ir primārais un tad tā intuīcija. Es nekādīgi to nevarēju pieņemt. [Pablo] Kazalss arī ir manās pozīcijās”⁴⁹².

Jura Švolkovska teiktais patiesi apliecina viņu kā vairāk intelektuāli orientētu ansambļa dalībnieku:

“Es vienmēr uzskatu, ka intuīcija ir intelekta sastāvdaļa. Jo tā intuīcija jau veidojas no tā, ko tu esi uzkrājis, ko tu esi dzirdējis. Nav jau tik tā, ka tu esi piedzimis un galvā jau viss ir iekšā. [...] Ja var teikt, ka romantisms ir improvizatoriska kustība, tad man jāsaka, ka mēs centāties to improvizatorisko pusi ielikt nedaudz tā kā noteiktākos rāmjos, lai nebūtu pārāk izplūdis tieši ritmiskā ziņā, kas man personīgi mūzikā ne sevišķi patīk. Un es uzskatu, ka kameramūzikā nevar atļauties ritmiskas brīvības, kamēr tu skaidri nezini tekstu”⁴⁹³.

Šādu māksliniecisko ievirzi, pēc Švolkovska vārdiem, viņam devusi pirmām kārtām Maskavas konservatorijas pedagoģe Gaļina Barinova – tieši mācoties pie viņas, esot radusies izpratne par daudzām tehnikas lietām, to saikni ar toņa un frāzes kultūru⁴⁹⁴.

Ar vijolnieka pašraksturojumu netieši sasaucas arī recenzentu vērojumi: piemēram, Nilsa Grīnfelda rakstā par debijas koncertu filharmonijā 1966. gadā atzīmēta Švolkovska “nevainojamā, gaumes iezīmētā, cēli apvaldītā spēles maniere”⁴⁹⁵. Abu stīdzinieku pretstatījumu akcentē arī jau citētais šī paša kritiķa atzinums 1967. gadā, kur izcelts “Villeruša atklātais, impulsīvais temperaments”⁴⁹⁶.

Viss iepriekš teiktais attiecas galvenokārt uz spēles procesu. Savukārt organizatoriskā ziņā īpaša funkcija ansablī bijusi Švolkovskim: viņš parasti izteicis pirmās ierosmes koncertdarbībai (repertuāra izvēlei u. tml.), kuras tad vai nu guvušas, vai nav guvušas pārējo dalībnieku akceptu. Viņa paša secinājums par savu lomu klavieru trio ir sekojošs:

“Valdis būtu vairāk melanholiķis, Villerušs ir holēriķis, un es esmu flegmatīķis. Es esmu cementējis kopā to ansambli – tā man vismaz liekas”⁴⁹⁷.

⁴⁹² Villerušs, Māris (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

⁴⁹³ Švolkovskis, Juris (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

⁴⁹⁴ Sk. iepriekšējo vēri.

⁴⁹⁵ Grīnfelds, Nilss (1966). Dzimis jauns ansamblis. *Literatūra un Māksla*. 2. aprīlis.

⁴⁹⁶ Grīnfelds, Nilss (1967). Klavieres, vijole, čells... *Literatūra un Māksla*. 25. marts.

⁴⁹⁷ Švolkovskis, Juris (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

Ja vērtējam tikai ansambļa ieskaņojumos dzirdamo, tad grūti spriest par šīs atziņas pamatotību. It īpaši Valda Janča spēlei raksturīgā, enerģiskā ansambļa vadība (plašāk par to sk. turpinājumā piedāvātajā interpretācijas analīzē) nesaderas ar melanholiķa temperamenta iezīmēm. Tomēr jāņem vērā, ka mūziķa mākslinieciskā izpausme ne vienmēr aptver visas viņa personības šķautnes; par citām šobrīd varam spriest, vien balstoties uz laikabiedru atmiņām.

3.2.4. Janča trio spēles raksturiesīmes Ludviga van Bēthovena Trio op. 97 interpretācijā

Ludviga van Bēthovena Trio op. 97 ir viens no stūrakmeņiem daudzu ansambļu repertuārā. Arī Janča trio nav izņēmums. Ansambļa pianists, jautāts par trio dalībniekiem tuvāko repertuāru, atbild: “Bēthovens, es teiktu – no sākuma līdz galam. Nu, protams, Mārim jau tas op. 97, tas bija [...] ideālais”⁴⁹⁸. Savukārt pats Villerušs, raksturojot repertuāra vadlīnijas, norāda:

“Haidnu mēs tikām daudz spēlējuši, jo mēs sapratām, ka viņš priekš meistarības ir nepieciešams. [...] Bet tad pavērās iespējas atkal pa jaunu, ar jaunu elpu, piemēram, tas lielais, brīnišķīgais Bēthovena *B dur* Trio. [...] Šis op. 97 [...] ir Bēthovena poēzijas kalngals”⁴⁹⁹.

Savas pastāvēšanas laikā ansamblis pie op. 97 koncertprogrammās atgriezies vairākkārt, bet Latvijas Radio studijā Trio ieskaņots vienreiz, 1975. gadā. Lai rastu priekšstatu par Janča trio veiktā ieskaņojuma raksturiesīmēm, piedāvāju tā detalizētu analīzi. Taču, iekams tai pievērsos, sniegšu īsu kopsavilkumu par skaņdarbam veltītajām pētnieku atziņām. Tas sniegs iespēju daudzpusīgāk izvērtēt Janča trio interpretācijas specifiku.

3.2.4.1. Trio op. 97 pētnieciskās domas skatījumā

Raksturojot Trio op. 97 (1811) Bēthovena biogrāfijas kontekstā, pētnieki pirmām kārtām pievērš uzmanību skaņdarba tapšanas vēsturei: gan dažnedažādiem skiču variantiem, gan līdz galam neizskaidrotajām pretrunām starp tiem (Ong 1995) un arī personībai, kurai Trio veltīts – erchercogam Rūdolfam, kurš bijis Bēthovena augstdzimušākais audzēknis un viņa draugs (Watson 2010: 193). Pētījumos arī

⁴⁹⁸ Jancis, Valdis (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

⁴⁹⁹ Villerušs, Māris (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

apkopotas ziņas par Trio agrīnajām interpretācijām, turklāt pirmatskaņojums ar paša Bēthovena līdzdalību (1814) tiek īpaši izcelts tā slēptās traģiskas dēļ. Šī bijusi pēdējā reize, kad Bēthovens uzstājies kā pianists. Laikabiedra Ludviga Špora atmiņas liecina, ka “*forte* vietās nabaga nedzirdīgais vīrs sita pa taustiņiem tā, ka stīgas griezīgi skanēja, un *piano* viņš spēlēja tik klusi, ka veselas nošu grupas tika izlaistas” (Kopitz, Cadenbach 2009: 933).

Neraugoties uz tābrīža personiskās dzīves traģiku, šis skaņdarbs pieder pie gaišākajām lappusēm Bēthovena mūzikā; zīmīgi, ka visas tā daļas veidotas mažorā.

Tiesa, šo gaišumu var uztvert dažādi – arī kā apskaidrību, filozofisku samierināšanos ar sevī klusi, introverti izdzīvotām dvēseles sāpēm. Ir saglabājušās Bēthovena un viņa pirmā biogrāfa, vienlaikus arī personīgā sekretāra, Antona Šindlera (*Anton Schindler*) sarunu pieraksta burtnīcas. Kādā 1827. gada sarunā Šindlers raksturo cikla trīs pirmās daļas šādi:

“[...] šis Trio ir cilvēka dzīves atainojums. 1. daļa – sapnis par pilnu laimi un apmierinātību. Tajā ir gan gaišs joks, gan varenība, gan bēthoveniska stūrgalvība. 2. daļā varonis ir laimes virsotnē. 3. daļa pāriet ciešanu sajūtā. *Andante* ir varenākais debesu svētības ideāls. Vārdi te ir bezspēcīgi. Tie ir slikti palīgi dievišķajam vārdam, kurš izteikts ar mūzikas palīdzību” (citēts pēc: Mironov 1974: 81).

Kaut arī šis nav paša Bēthovena izteikums, tomēr jāņem vērā, ka Šindlers bija viena no viņa uzticības personām. Tāpēc viņa viedoklis par “ciešanu sajūtu” trešajā daļā – neraugoties uz tās mažorīgo skanējumu – varētu būt viela pārdomām un rosināt dažādu atskaņojuma variantu meklējumus arī interpretu vidē. Šajā kontekstā nozīmīga ir arī mūsdienu pētnieka Engusa Votsona atziņa: gandrīz vienlaikus ar Trio op. 97 radies viens no smeldzes un dvēseles traumu visvairāk iespaidotajiem Bēthovena darbiem, viņa *Quartetto serioso* op. 95 (Watson 2010: 193).

Ar Trio vietu Bēthovena biogrāfijā saistīts arī kāds aspekts, kas raisījis pētnieku diskusijas. Proti, skaņdarbs pabeigts 1811. gadā – t. i., laikposmā, ko tradicionāli pieņemts saistīt ar vidējo no Bēthovena daiļrades trim periodiem. Piemēram, *The Cambridge Companion to Beethoven* līdzautors Glens Stenlijs datē vidējo periodu ar 1803.–1814. gadu (Stanley 2000: 4). Tomēr vairāki pētnieki, viņu vidū Karls Dālhauzs, apstrīd šādas periodizācijas pamatotību. Viņš norāda, ka parasti tās piekritēji kā otrā (vidējā) perioda vērtīgākos paraugus min Piekto simfoniju un 23. klaviersonāti *Appassionata*, kur priekšplānā izvirzās heroiskā tematika, bet citus šī perioda skaņdarbus, tostarp Stīgu kvartetu op. 74, Trio op. 97, klaviersonātes op. 78

un op. 90 uzskata par mazāk nozīmīgiem (koncertdzīvē tie patiesi ieņem salīdzinoši mazāku vietu) un ne īpaši novatoriskiem. Tomēr Dālhauzs uzsver, ka tieši šie darbi kļuvuši par savveida paraugmodeļiem romantiķiem, pirmām kārtām Francim Šūbertam, jo rosinājuši viņus attīstīt jaunu stilu: galvenais struktūras princips tajā ir ne vairs klasiskās sonātes formas, bet *cantabile* ideja, un priekšplānā izvirzās ne tik daudz Bēthoveniskā motīvu izstrādāšana, cik lirika (Dahlhaus 1989: 80–81). Tādējādi šie darbi drīzāk atspoguļo zīmes, ko pieņemts saistīt ar trešo jeb vēlīno, nevis otro (heroisko) periodu.

Arī vairāki citi pētnieki fiksē romantiskās domāšanas klātbūtni Trio op. 97. Piemēram, Elfrīda Franca Hīberte atzīst, ka improvizācijas, rečitātīva elementu šajā darbā ir krietni vairāk nekā tradicionālā Vīnes klasiķa trio (Hiebert 1970: 143). Romantisma zīmes skaņdarbā saskata arī Deivids B. Grīns, kurš turklāt īpaši izceļ lēno daļu, norādot: variāciju tēmas kulminācija (20.–21. t.) ir nevis attīstības mērķis, bet augstākās intensitātes punkts; savukārt 22. takts *crescendo*, kas šķietami ved uz mērķi, tiek nomainīts ar negaidītu *sub. p* (23. t.). Šāds ne ar ko nesagatavots, no cēloņsakarībām neizrietošs pavērsiens, autora skatījumā, nepavisam nav klasicismam raksturīgs. Tieši ar to Bēthovena Trio lēnā daļa atšķiras, piemēram, no Haidna vai Mocarta lēnajām daļām (Greene 1982: 29).

Pētnieks Viljams Kindermans apzīmē Trio op. 97 kā pavērsiena asi (“*dead-centre*”) Bēthovena daiļradē. Šajā darbā viņš redz sasauci ar vairākiem Bēthovena vēlīnā perioda sacerējumiem, piemēram, Klaviersonāti op. 106 (t. s. *Hammerklavier*) un Devīto simfoniju: arī šajos opusos ir mazāk ierasts vidējo daļu izkārtojums, proti, vispirms skerco un tikai tad lēnā daļa. Savukārt lēnās daļas variāciju forma un meditatīvais raksturs veido arku ar Bēthovena pēdējās (32.) klaviersonātes lēno daļu (Kinderman 1995: 149).

Liriku kā Trio op. 97 spilgtu iezīmi min arī vairāki citi pētnieki, viņu vidū Seo-Čins Pīters Ongs, kurš apzīmē šo darbu kā visliriskāko, izvērstāko un dziļāk izjusto Bēthovena klavieru trio klāstā (Ong 1995: 2). Taču sastopams arī citāds skatījums uz Trio op. 97 mūzikas saturu. Piemēram, Deivids B. Grīns, sīkāk iztirzājot kompozīcijas pirmo daļu, akcentē nevis liriku, bet tieši heroiku, cīņas garu. To viņš saklusa jau sākumtēmā, kuru salīdzina ar kareivju dziesmu, un min pat savā ziņā kuriozas paralēles: šī melodija varētu būt “amerikāņu futbolistu cīņas dziesma. Tāds

banāls teksts kā “*On to victory: we will fight and win today*”⁵⁰⁰ nav neiedomājams šai dziesmai, lai gan muzikālais konteksts drīz kļūst pārāk sarežģīts, lai saderētos ar šādu rīmi” (Greene 1982: 99). Blakus partija, kas veidota možas dejas raksturā, uz brīdi iezīmē atkāpi no daļas heroiskās vadlīnijas, taču vēlāk sākotnējais raksturs atgriežas; turklāt reprīzē blakus partija, skatot pamattonalitātē, arī tēlainā ziņā tuvinās galvenajai, bet heroiskās sfēras kulminācija ir kodā, kur to palīdz izcelt reģistrālais kāpums (Greene 1982: 102–109).

Jāatzīst, ka pētnieku dažādie viedokļi par to, ko akcentēt šajā Bēthovena skaņdarbā – liriku vai heroiku – ir visai zīmīgi: kā tiks parādīts turpinājumā, arī interpreti šajā ziņā piedāvā dažādus risinājumus, jo divējāda traktējuma alternatīva slēpjas jau pašā mūzikā.

Muzikoloģiskajā literatūrā ir skarti arī atsevišķi Trio op. 97 atskaņotājinterpretācijas aspekti. Tā, piemēram, Glens Stenlijs vērš uzmanību uz artikulācijas nianšu precizitāti otrajā daļā: “Nav jāšaubās, ka Bēthovens šeit bija iecerējis ne vien tēmas rakstura pamīšus izmaiņu ar *staccato* un *non staccato*, bet arī, loģiski spriežot, kontrastus” (Stanley 2000: 235). Šajā sakarā interesantas paralēles min Bēthovena biogrāfs Emīls Platen: Bēthovena darbu, izgaismojot otrās daļas (skenco) motīvus dažādās artikulācijas niansēs, viņš salīdzina ar komponista asprātīgajām vārdu spēlēm kādā 1798. gada vēstulē baronam Nikolausam Zmeskallam (*Zmeskall*): “*Adieu Baron Ba ron ron/nor/orn/rno/onr*” (Platen 1992: 177).

Savukārt Elfrīda Franca Hīberte īpašu uzmanību pievērš pretrunīgajiem tempa un rakstura apzīmējumiem trešajā (lēnajā) daļā. Viņa secina, ka dažādos 19. gadsimta izdevumos vārdam *Andante* sekojis atšķirīgs turpinājums: *Andante cantabile* (izdevējs Zigmunds Antons Šteiners / *Sigmund Anton Steiner*, 1816), *Andante cantabile ma però con moto* (darbu kopizdevums – *Gesamtausgabe*, 1862–1865) un *Andante cantabile semplice* (izdevējs Tobias Haslingers / *Tobias Haslinger*, 1828) (Hiebert 1970: 147–148, 151). Kura no šīm versijām atspoguļo Bēthovena paša ieceri? Atbilde uz šo jautājumu ir svarīga, jo papildapzīmējums *con moto* paredz ievērojami ātrāku tempu nekā vienkārši *Andante cantabile*.

⁵⁰⁰ Tulkojumā “Uz uzvaru: mēs šodien cīnīsimies un uzvarēsim”.

Risinājumu rast palīdz Bēthovena Trio op. 97 pirmteksta (*Urtext*) izdevums⁵⁰¹ (pamats turpmākajām atsaucēm uz nošu tekstu manā analīzē). Tajā 3. daļai veltīta tempa norāde *Andante cantabile ma però con moto*, kas sastopama arī Bēthovena autogrāfā; resp., tā ir analogiska darbu kopizdevumā lietotajai. Tomēr Elfrīdas Francas Hībertes rakstītais norāda uz reāli pastāvošu interpretācijas problēmu, jo, kā liecināja veiktā analīze, dažādo izdevumu viestā neskaidrība vēl joprojām atspoguļojas atskaņotājinterpretācijās.

3.2.4.2. Zīmīgākās tendences audioieskaņojumos un Janča trio to kopainā

Analīzei izraudzītie skaņieraksti

Bēthovena Trio *B dur* op. 97 audioieskaņojumu klāsts mērāms vairākos simtos. Savā salīdzinošajā analīzē esmu izraudzījusies desmit no tiem. Izvēle veikta tā, lai, pirmkārt, būtu pārstāvēti ansambļi ar pasaules mēroga atpazīstamību; otrkārt, dažādi 20. gadsimta periodi un 21. gadsimts; treškārt, dažādi reģioni. Tādējādi turpinājumā Janča trio sniegums tiks salīdzināts ar šādiem skaņierakstiem:

- 1) Alfreda Korto (*Alfred Cortot*, klavieres), Žaka Tibo (*Jacques Thibaud*, vijole) un Pablo Kazalsa (*Pablo Casals*, čells) ieskaņojums (1928): senākais šobrīd interneta vidē pieejamais Trio op. 97 ieraksts, turklāt Korto ansamblis ir viens no pirmajiem trio ansambļiem pasaules mūzikā, kas vispār veikuši skaņierakstus. Ansambļa dalībnieki pārstāv Dienvideiropas (Francijas un Spānijas) reģionu⁵⁰²;
- 2) Artūra Rubiņšteina (*Arthur Rubinstein*, klavieres), Jašas Heifeca (*Jascha Heifetz*, vijole), Emanuela Feiermaņa (*Emanuel Feuermann*, čells) ieskaņojums (1941): otrs ieraksts, kas reprezentē 20. gadsimta pirmo pusi. Visi ansambļa dalībnieki dzimuši Austrumeiropā, bet ieraksta veikšanas brīdī jau bija iekļāvušies ASV mūzikas dzīvē⁵⁰³;
- 3) Emīls Gilelss (*Emil Gilels / Эмиль Гилельс*, klavieres), Leonīds Kogans (*Leonid Kogan / Леонид Коган*, vijole), Mstislavs Rostropovičs (*Mstislav*

⁵⁰¹ [Beethoven, Ludwig van]. Trio VII. Dem Erzherzog Rudolph von Österreich gewidmet. *Ludwig van Beethoven. Klaviertrios*. Band 2. Urtextausgabe. Hrsg. von Günther Raphael. München: G. Henle Verlag, 1955. http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/6/69/IMSLP08071-Beethoven_Op._97.pdf (skaņdarba pirmteksta izdevuma interneta versija; skatīts 2017. gada 1. augustā).

⁵⁰² Ieraksts tvartā *Beethoven: Archduke Trio – Kreutzer Sonata – Magic Flute Variations*. *Jacques Thibaud, Violin, Pablo Casals, Cello, Alfred Cortot, Piano* (2002). NAXOS Historical 8.110195.

⁵⁰³ Ieraksts tvartā *The Rubinstein Collection, Vol. 12. Beethoven: Piano Trio Op. 97 ("Archduke"). Schubert: Piano Trio No. 1, Op. 99. Arthur Rubinstein, Jascha Heifetz, Emanuel Feuermann* (1999). RCA Records 090266301226.

- Rostropovich / Мстислав Ростропович*, čells); ieraksts veikts 1956. gadā, visi trīs mākslinieki tobrīd pārstāvēja PSRS⁵⁰⁴;
- 4) *Beaux Arts Trio*: ansamblī spēlē Menahems Presslers (*Menahem Pressler*, klavieres), Daniels Žilē (*Daniel Guilet*, vijole) un Bernards Grīnhauss (*Bernard Greenhouse*, čells), ieskaņojums veikts 1962. gadā. Šis ansamblis pārstāv ASV, lai gan pianists dzimis Vācijā un vijolnieks – Francijā⁵⁰⁵;
 - 5) Daniela Barenboima (*Daniel Barenboim*, klavieres), Pinkasa Cukermana (*Pinchas Zukerman*, vijole) un Žaklīnas Dīprē (*Jacqueline du Pré*, čells) 1969. gada ieraksts. Trio darbojies Anglijā⁵⁰⁶;
 - 6) *Borodina trio*: Ļuba Jedļina (*Luba Edlina / Люба Едлина*, klavieres), Rostislavs Dubinskis (*Rostislav Dubinsky / Ростислав Дубинский*, vijole), Jūlijs Turovskis (*Yulyu Turovsky / Юлий Туровский*, čells). Ieraksts izdots 1987. gadā. Dalībnieki savas mūziķu gaitas sākuši PSRS, no kurienes visi trīs emigrējuši uz ASV 1976. gadā⁵⁰⁷;
 - 7) Joss van Immersēls (*Jos van Immerseel*, klavieres), Vera Betsa (*Vera Beths*, vijole), Anners Bilsmā (*Anner Bylisma*, čells): ieraksts veikts 2000. gadā. Ansambļa dalībnieki pārstāv Rietumeiropu – Beļģiju un Nīderlandi⁵⁰⁸;
 - 8) *Bulanžē trio (Boulanger Trio)*: dalībnieces ir Karla Haltenvāgnere (*Karla Haltenwagner*, klavieres), Birgita Erca (*Birgit Erz*, vijole) un Ilona Kinta (*Ilona Kindt*, čells). Ieraksts izdots 2014. gadā. Trio darbojas Vācijā⁵⁰⁹;
 - 9) visbeidzot, salīdzinājumam izraudzīts vēl viens Latvijas mūziķu ieskaņojums. Tas ir koncertieraksts no Lielās ģildes 2015. gada 19. februārī (glabājas Latvijas Radio). Ierakstu veicis LNSO klavieru trio: Mārtiņš Zilberts (klavieres), Indulis Cintiņš (vijole), Dace Zālīte (čells).

⁵⁰⁴ Ieraksts tvartā *Emil Gilels – Piano; Leonid Kogan – Violin & Mstislav Rostropovich – Cello* (2007). DOREMI DHR-7921-5.

⁵⁰⁵ Ieraksts tvartā *Beethoven Trios “Archduke” & “Ghost”*. *Beaux Arts Trio* (2001). Philips 464683-2.

⁵⁰⁶ Ieraksts tvartā *Daniel Barenboim, Pinchas Zukerman & Jacqueline du Pré – Beethoven: Piano Trios* (1989). Warner Classics 0077776312453.

⁵⁰⁷ Ieraksts tvartā *Beethoven: Ten Trios for Piano, Violin and Cello. The Borodin Trio* (1987). Chandos CHAN8352-55.



⁵⁰⁸ Ieraksts tvartā *Beethoven: “Archduke” & “Ghost” Trios. Jos van Immerseel, Vera Beths, Anner Bylisma* (2000). Sony Classical 074645135328.

⁵⁰⁹ Ieraksts tvartā *Beethoven: Piano Trios Kakadu&Erzherzog. Boulanger Trio* (2014). Profil PH1401.

Turpinājumā sniegts salīdzinājums no diviem skatpunktiem. Apakšnodaļā *Skaņdarbs un tā interpretācija kā secīgs process* detalizēti izsekots skaņdarba mūzikas valodas atklāsmei visā tā gaitā. Šajā analizē salīdzinātas tikai četru ansambļu – proti, Janča trio, Barenboima trio, Gilelsa trio un *Beaux Arts Trio* versijas⁵¹⁰. Savukārt apakšnodaļā *Atsevišķu mūzikas parametru interpretācija un semiotisks kopsavilkums*, attīstot Ēro Tarasti piedāvāto interpretācijas semiotiskās analīzes modeli, tiks salīdzināts atsevišķu mūzikas parametru (tempa, dinamikas, frāzējuma, artikulācijas, vibrato, formas) traktējums (Tarasti 1995: 451–455). Atšķirībā no interpretācijas kā secīga procesa apskata šis salīdzinājums vairs nebūs sīki detalizēts, bet iezīmēs galvenās tendences, kas Janča ansambļa sniegumu vieno ar pārējiem iepazītajiem trio un kas to atšķir.

Skaņdarbs un tā interpretācija kā secīgs process

Skaņdarbs veidots kā klasiskais četrdaļu cikls. **1. daļas** (*Allegro moderato*, sonātes forma) raksturu lielā mērā nosaka tās galvenā partija. Vispirms tēma izskan klavierēs, un jau sākotnējais izklāsts apliecina, ka tajā slēpjas zināma divējādība. Norāde *piano dolce* un *legato* plūdums varētu rosināt izvirzīt priekšplānā lirisku kantilēnu. Taču ir arī cita nianse – Bēthovenam tik tuvais marša pulss, kas atspoguļojas gan taktsmērā (C), gan motoriski vienmērīgajā pavadījumā un melodijas asi punktētajā ritma figūrā (2. t.). Neraugoties uz klusināto skanējumu, faktūra ir kupla, melodija tiek dublēta oktāvās. Kādu niansi – lirisko vai maršveidīgo – šajā tēmā vairāk izcelt? Tas ir viens no jautājumiem, kas paver dažādas iespējas Bēthovena iecerētās pamatidejas izpratnei. Interpreti uz to arī atbild dažādi.

Janča trio izvēlas maršveidīgu traktējumu. Pirmām kārtām to nosaka pianists, kura spēlē marša raksturs atklājas spilgti, kamēr liriskā nianse gandrīz vispār zūd, jo daļas sākumu viņš spēlē nevis *piano dolce*, bet drīzāk *mp marciale*, turklāt 2. taktī tiek saasināts punktējums (melodijas trešā skaņa ne kā , bet kā ). Spēles noteiktajā, mērķtiecīgajā raksturā izpaužas arī šim pianistam raksturīgā tiece uz *stratēģisku* domāšanu (jau iepriekš minētās paralēles ar operu, kur “klavieres ir viss [...] – gan orķestris, gan scenogrāfija, gan gaismas, arī režija!” (citēts pēc: Rasa 2009: 15), taču tai ir arī otra puse: sīkākas norādes reizēm paliek neievērotas. Tā, piemēram, Jancis ignorē

⁵¹⁰ Gilelsa trio aktīvi darbojās 20. gadsimta 50. gados, savu darbību tas pārtrauca lielākoties Kogana un Rostropoviča kardināli atšķirīgo politisko uzskatu dēļ. Barenboima trio kopā spēlēt bija lemts vien no 1968. līdz 1971. gadam, kad čellistes karjeru (līdz ar to arī trio darbību) pārtrauca slimība – izkaisītā skleroze. *Beaux Arts Trio* savu sadarbību sāka 1955. gadā, bet pēdējo koncertu nospēlēja 2008. gadā.

Bēthovena piedāvātos akcentus (4. t. pirmā, 5. un 6. t. otrā taktsdaļa; jāpiebilst, ka melodijas variētajā atkārtojumā, 17.–19. t., akcenti stūdzinieku partijā tiek izpildīti). Šajā gadījumā akcentu norādes šķiet svarīgas ne tikai tādēļ, ka tās devis pats Bēthovens: tās arī *lauž* ierasto pulsu, izceļot vājās taktsdaļas (4., 5. t.), un tādējādi notušē maršveidību, lirizē to, ienes apercerīgu niansi – un tieši no tā Jancis, iespējams, centies izvairīties. Jāatzīst, ka no visām iepazītajām interpretācijām šajā ieskaņojumā galvenās partijas liriskajai šķautnei atvēlēts vismazāk vietas.

Kad tēmu atkārtoti jau stūginstrumenti, lirika vairāk izvirzās priekšplānā – to nosaka gan pati tembru specifika, gan arī jauns, tumšāks harmonijas kolorīts (piem., foniski izteiksmīgā pm_{43} apspēle 21.–22. t.); melodijā palēninās ritma pulss. Janča trio dalībnieki šo pavērsienu atklāj korekti, lai gan samērā atturīgi: skanējums kļūst liegāks, dziedošāks un klusāks, bet bez dziļākas ekspresijas, uz ko varētu rosināt negaidītā minora krāsu ienākšana mūzikā. Niansētāku uzmanību šim posmam pievērsis Barenboima trio vijolnieks Pinkass Cukermans, kurš melodiski neiezīmē pirmās ceturtdaļas 21., 23. un 25. taktī, atstājot tām vairāk harmonijas funkciju – līdz ar to marša pulss ir pavisam notušēts. *Piano* dinamikā, uz čella izturētā ērģelpunkta pamata (skaņa *f*, 21.–24. t.), Barenboima trio mūziķi panāk harmoniskā plāna minorīgajām krāsām atbilstošu ekspresiju, kas vēl spilgtāk atklāj galvenās tēmas rakstura daudznozīmību.

Saistījuma partija (no 33. t.) sastāv no divām fāzēm. Pirmā turpina attīstīt galvenās partijas materiālu, kā meklējot jaunus harmoniskos pieturas punktus. Asi punktētais ritms te vairs neatgriežas, un priekšplānā izvirzās krāsu saspēle – *f* un *p* kontrasti ik pa taktij. Klavieru partijai īpašu mirgojumu piešķir mordentu bagātīgais lietojums, kas iezīmē katru taktsdaļu (visai rets un tieši tāpēc īpašs efekts Bēthovena klavieru faktūrā) un ļauj pianistam lieliski parādīt savu sīko (pirkstu) tehniku, bet reizē var nivelēt skaidrību ritma pulsācijā.

Arī te iespējami atšķirīgi atskaņojuma varianti. Viens no tiem spilgti atklājas Valda Janča spēlē: straujie un biežie *f–p* kontrasti rosinājuši viņu uz dramatisma uzbangojumu pretstatā iepriekš rāmajam plūdumam. Spēlē jūtams nemiers, pat steiga, *f* motīvs ikreiz teju *uzgrūžas* tikko izskanējušajam *p*. Šāda interpretācija saskan ar jau pieminēto maršveidības izcēlumu galvenajā partijā un vēlreiz apliecina, ka 1. daļas raksturā Jancis saskata drīzāk heroisko cīnītāju, nevis liriski gaišo Bēthovenu.

Taču cits iespējama risinājums – saklausīt krasajos dinamikas kontrastos nevis dramatismu, bet koloristisku, smalku gaismēnu saspēli. Tieši to piedāvā Emīls

Gilelss, kas atskaņo šo saistījuma partijas posmu raiti, bet bez trauksmainas steigas, tāpēc bieži mordenti pagūst rezonēt. Rodas priekšstats nevis par cīņu, bet par krāsu rotaļu.

Savveida vidusceļu izraugās Daniels Barenboims. Arī viņa spēlē valda koloristika, tikai, atšķirībā no Gilelsa, tā neaprobežojas ar kamerstila niansēm un iegūst orķestrālu dimensiju. *Forte* viņa sniegunā ir tikpat kaismīgs, pilnskanīgs kā Jancim, taču tajā nav trauksmes, tonī ir mierpilns dziļums.

Saistījuma partijas otrajā posmā (no 43. t.) jau skaidri jūtama jaunā tonalitāte (*G dur*). Melodijas pavērsiens augšup (sākot ar 46. t.) varētu provocēt uz dinamiskāku attīstību, tomēr Bēthovens šim pārsvarā nenoturīgajam posmam devis norādi *sempre piano*, tādējādi brīdinot, lai netiek priekšlaicīgi sasniegta kulminācija – šis posms tikai sagatavo blakus partiju (tā sekos no 52. t.). Visu iepazīto ierakstu dalībnieki komponista norādi respektē un pat paspilgtina, veidojot *diminuendo* līdz blakus partijas (divtēmu uzbūves) sākumam.

Savukārt jaunā mūzikas materiāla iestāja aplūkotajos skaņierakstos atšķiras. Ir ansamblī, kas noslēdz iepriekšējo *diminuendo*, blakus partiju iesākot no klusākās skaņas. Šādu risinājumu izvēlas gan Gilelsa, gan Barenboima trio. Otrs variants: veidot kontrastu iepriekšējam posmam un blakus partijas jauno, rotaļīgo raksturu izcelt, priekšplānā izvirzot ritma struktūras maiņu (trioļu pulsu nomaina astotdaļas), kā arī spēlējot to skanīgākā dinamikas gradācijā nekā iepriekšējā posma noslēgumu. Šādu interpretāciju izvēlas gan *Beaux Arts Trio*, gan Janča ansamblis.

Šīs atšķirības nepārprotami saistītas ar blakus partijas sākumposma tēlaino risinājumu. To var veidot dažādi: viens no variantiem būtu akcentēt noslēpumainu skanējumu, kaut ko gluži vai *brīnumainu* – iespējams, ka tā laikabiedri varēja uztvert *G dur* tonalitātes krāsu blakus partijā, kas ir visai tāla Trio pamattonalitātei *B dur* (Bēthovena vidējā un vēlīnā perioda sonātes formās šādi romantiski pavērsieni parādās nereti, taču kopumā tie 19. gadsimta sākuma mūzikā nebūt nebija kaut kas ierasts). Bez tam noslēpumaino, *brīnumaini* netveramo rakstura šķautni atspoguļo klusinātā dinamika saiknē ar kaprīzi biežajām artikulācijas maiņām. Šis rakstura aspekts spilgti atklājas, piemēram, Gilelsa trio spēlē. Bet var arī akcentēt tēmas žanriskumu, tās stūraino dejiskumu ar iezīmīgajām sinkopēm, kas *izsit* no iepriekš vienmērīgā ritma pulsa. Tieši to dara Jancis, kuram blakus partijas pirmā tēma izskan sulīgāk, vitālāk. Tas savukārt paver iespējas veidot lielāku, izteiksmīgāku kontrastu blakus partijas otrajai tēmai (no 60. t.) – dziedošai *legato* melodijai čella partijā uz

dolce sešpadsmitdaļu pasāžu fona, kur čellistam ir izdevība ar toņa variēšanu parādīt dažādas rakstura nianšes.

Tomēr šī izdevība netiek īstenota, jo Jancis joprojām saglabā dominējošo lomu: abās otrās tēmas sākumtaktīs viņš krītošās sešpadsmitdaļu pasāžas atskaņo dinamikas un artikulācijas ziņā tik aktīvi, ka čellista iespējas pilnībā atklāt savu *dolce* melodiju krietni mazinās. Jāatzīst gan, ka vēlāk, kad tēmu pārņem klavieres, līdzīgi rīkojas Villerušs: arī viņš savu sešpadsmitdaļu materiālu izvirza priekšplānā un atskaņo to, nesagaidot klavieru melodijas iestāšanos (resp., tāpat kā iepriekš Jancis 59. t. beigās, neiztur līdz galam astotdaļu – uztakti uz 73. t.). Pārējie analizēto skaņierakstu dalībnieki (*Beaux Arts Trio*, Barenboima trio un Gilelsa trio) piedāvā alternatīvu – astotdaļuztakts pirms krītošajām sešpadsmitdaļu pasāžām tiek nedaudz paildzināta, lai klausītājs skaidrāk varētu uztvert vispirms čella un pēc tam klavieru spēlētās melodijas sākumu; līdz ar to tieši liriskā *dolce* melodija kļūst par tēlaino kodolu, bet viss pārējais – tikai par papildkrāsām.

Janča trio vijolnieks Švolkovskis jau 62. taktī pārsniedz *p* robežas, tādējādi par divām taktīm apsteidzot komponista piedāvāto *crescendo*, kuram būtu jābūt straujam – tikai trīs taktu ietvaros no *p* līdz *f* (savukārt, melodijai atkārtojoties klavieru partijā, tikai vienas takts ietvaros – no iepriekšminētajiem ansambļiem šajā ziņā visspilgtāko, straujāko kāpinājumu veido Gilelsa trio). Kā redzam, Janča trio mūziķi blakus partijā kopumā vēlas izvairīties no ļoti krasiem kontrastiem – gan vispārējās tēlainības ziņā (notušējot otrajā tēmā liriku, tā daļēji tuvināta pirmajai – dejiskajai), gan dinamikas jomā.

Noslēguma partija (no 84. t.) gandrīz pilnībā veidota uz gaiša kolorīta harmonijas – *G dur* tonikas trijskaņa – bāzes. Iespējas dažādot skanējumu iezīmējis jau pats Bēthovens, kurš sniedz trijskaņa apspēli daudzveidīgās ritma versijās un ar *crescendo* izaudzē skanējumu no *piano* līdz *forte*. Janča trio šeit precīzāk nekā citu manis iepazīto ansambļu dalībnieki seko smalkajām artikulācijas norādēm (*staccato/legato* mijai 84.–87. t.), taču biežais *staccato* atkārtojums (arī turpmākajās taktīs, kur šādu norāžu vairs nav, astotdaļtrioles tiek artikulētas ļoti īsi) automātiski nosaka, ka pārāk skanīgs šis posms neveidosies. Citi ansambļi šoreiz Bēthovena ieteikto artikulāciju tik detalizēti neievēro un priekšplānā izvirza tieši skanējuma spožumu – noslēguma partija kļūst par visas ekspozīcijas attīstības virsotni (īpaši izteikti tas dzirdams *Beaux Arts Trio* izpildījumā). Arī šādai interpretācijai ir savs pamats, jo ar to saderas vairākas mūzikas valodas iezīmes – trijskaņu (fanfarveida)

intonācijas, Bēthovena ieteiktais dinamikas kāpinājums no 86. līdz 88. taktij, arī *sf* akcenti.

No iepriekšminētajiem sastāviem tikai vienā interpretācijā (Barenboima trio) uzreiz notiek pāreja pie izstrādājuma. Pārējie ansambļi ekspozīciju atkārtot – bez būtiskām izmaiņām, vēlreiz parādot katru tēmu tā, kā tā izskanēja pirmo reizi.

Šī alternatīva – atkārtot ekspozīciju vai ne – ir visai svarīga interpretācijas sastāvdaļa. Mūsdienās pārsvarā ir pieņemts bez ierunām sekot autora norādēm notīs: ja atkārtojumi ir norādīti, tie tiek izpildīti. Savukārt 20. gadsimta pirmajā pusē, attīstoties skaņuplašu ērai, un pat vēl gadsimta otrās puses sākumā bija vērojama tradīcija atkārtojumzīmes ignorēt. Sākotnējie iemesli bija saistīti ar skaņuplašu ierobežoto ietilpību hronometrāžas ziņā, bet vēlāk jau, visticamāk, ar individuālu skanējuma laika izjūtu. Līdz ar to ir izprotama gan Barenboima izvēle no ekspozīcijas uzreiz pāriet pie izstrādājuma, gan arī pārējo ansambļu lēmums ekspozīciju atkārtot.

Izstrādājums (no 98. t.) balstās lielākoties uz galvenās partijas materiālu, kas parādās dažādās rakstura niansēs – vispirms tēmas motīvi skan klavieru zemajā reģistrā, oktāvu dublējumos un ar *crescendo* pieņemas spēkā līdz pilnskanīgam *f-ff* ar motorisku sešpadsmitdaļu figurāciju fonā. Taču jau drīz, otrajā fāzē, to nomaina liriska atkāpe (*piano, dolce*) – tagad šīs pašas tēmas intonācijas ietvertas vijoles/čella duetā (turklāt vietumis čellam ir augstāka tesitūra nekā vijolei, kas piešķir skanējumam īpašu ekspresiju); pretstatā iepriekš sabiezinātajam fonam šeit klavieru figurācija ir pavisam trausla, klusināta. Arī vēlāk izstrādājuma gaitā mijas kontrastējoša rakstura uzbūves, tomēr nekur nesasniedzot īstu dramatismu.

Klausoties Janča trio ierakstu, jāatzīst, ka izstrādājuma interpretācijā tieši liriskie fragmenti atstāj visspilgtāko iespaidu. Savukārt dinamiskajos posmos atkal, līdzīgi kā noslēguma partijā, trūkst nianšu dažādības. Kā piemēru aplūkošu fragmentu no 115. takts, kur mūzikas materiāls visvairāk skaldīts: Bēthovens sniedz viena galvenās partijas motīva daudzkāršus sekvenčveida atkārtojumus (posmā līdz 129. t. pamīšus klavieru un stīginstrumentu partijās). Dinamikas norāžu te nav (ir vienīgi akcenti, kas iezīmē ik motīva sākumskaņu, *fp* un *sf*), taču tas, ka nepieciešams dinamiku dažādot, ņemot vērā daudzkāršos atkārtojumus, ir nepārprotami. Janča trio dalībnieki šajā posmā pakāpeniski veido *crescendo*, tomēr pārāk ātri to uzsāk, jo no 125. takts ansamblim vairs nav iespēju turpmākai dinamikas izaugsmei, tāpēc nevar izvairīties no motīva statiskas atkārtošānās un līdz ar to – nevēlama attīstības pārrāvuma.

Salīdzinot ar citu trio ieskaņojumiem, varam secināt, ka šim posmam iespējama ne tikai viena, bet pat divas interesantas alternatīvas. Gilelsa ansamblis fāzes sākumā (no 115. t.) priekšplānā izvirza klavieru skanējumu, stīdzinieku partijas tverot kā atbalsis (*sul tasto*), savukārt *crescendo* traktējumam piemīt zināma divējādība. No dinamikas viedokļa tas ir visai īss un straujš (125.–129. t.), taču jau iepriekš tiek sagatavots tembrāli. Stīdzinieki pamazām ar savām iespēlēm sāk *oponēt* klavierēm – tās vairs nav tikai atbalsis, pakāpeniski abi plāni kļūst līdzvērtīgi, un veidojas ļoti organiska *crescendo* sajūta. Līdzīgu attīstības modeli piedāvā arī Barenboima trio.

Pavisam citu risinājumu iezīmē *Beaux Arts Trio*. Viņu izpildījumā viss šis izstrādājuma posms līdz pat 129. taktij (tajā parādās *ff* remarka) izskan *piano* dinamikā, ar *diminuendo* posma beigās; *sf* un *fp* šis ansamblis izpilda ar niansi, ko varētu raksturot kā *espressivo dolce*. Tādējādi no galvenās partijas aizgūtais materiāls iegūst pavisam negaidītu noskaņu – trauslu, klusinātu un maigu, to var uztvert kā visas daļas kluso kulmināciju. Par pēkšņu uzplaiksnījumu kļūst *ff* 129.–130. taktī, taču tas acumirkļi noplok, un izstrādājums turpinās. Līdz pat 170. taktij šis ansamblis saglabā komponista ieteikto dinamiku un tai atbilstošo rakstura noslēpumainību; savukārt no 170. takts pamazām pieaug gan dinamikas gradācija, gan temps, kas nepārprotami priekšvēsta tuvošanos reprīzei.

Arī Janča trio interpretācija ietver daļas kluso kulmināciju – tiesa, tā veidojas citā posmā, proti, liriskajā *pp* epizodē (143.–169. t.) pirms izstrādājuma pēdējā lielā kāpinājuma; stīginstrumenti šeit *pizzicato* atskaņo galvenās partijas motīvu, bet klavieres fonā *spēlējas* ar imitācijveidā tvertu, trillera izrotātu krītošu intonāciju. Galvenā loma te ir Jancim, kas ar nevainojami artikulētajiem trilleriem klusinātā dinamikā tuvina savas partijas skanējumu stīdzinieku *pizzicato*. Dinamika, artikulācija un līdz ar to arī noskaņa atšķiras no visas līdzšinējās izstrādājuma gaitas. Protams, šāds efekts nebūtu iespējams, ja iepriekšējais materiāla izklāsts būtu piesātināts ar dažāda veida kontrastiem. Svarīgi arī, ka tempa nemainība kopā ar norādi *sempre pp* te saglabāta maksimāli.

Pēc sekojošā kāpinājuma un pēdējā galvenās partijas motīva izklāsta visu instrumentu partijās nākamā svarīgā attīstības fāze ir pāreja uz reprīzi. 187. taktī klavieru partijā sākas astotdaļu kustība, pēc divām taktīm tai pievienojas stīginstrumenti sešpadsmitdaļu pulsā (m_2 daudzkāršie atkārtojumi visu instrumentu partijās vēl paspīlgtina reprīzes gaidu iespaidu). Interesanti vērot, kā katrs trio veido

šo četru taktu pāreju: tās interpretācija zināmā mērā ļauj nojaust, vai reprīzē galveno partiju sagaida izmaiņas, salīdzinot ar ekspozīciju, vai arī tā atkal izskanēs sākotnējā veidolā.

Janča trio šīs četras taktis neveido *diminuendo* un *ritenuto* zīmē: no 189. takts mūziķi reprīzi sagatavo ar nelielu dinamikas kāpinājumu, pēc kura tēma, lai arī ne vairs oktāvu izklāstā, tomēr izskan aktīvi un ritmiski noteikti.

Citu ansambļu sniegunā vērojami daudzveidīgi dinamikas un agoģikas risinājumi, taču kopumā arī dominē tendence galvenajā partijā atgriezties pie sākumtempa. Izņēmums ir *Beaux Arts Trio*, kas *ritenuto* un krasu *diminuendo* veido tikai divas ceturtdaļas pirms reprīzes; tad pēc *quasi* cezūras (notīs ne pauze, ne ritma apstāja nav norādīta) galvenā partija atskan lēnākā tempā nekā sākumā (ekspozīcijā $\text{♩} = 60$, reprīzē $\text{♩} = 55$), un, lai atgūtu sākumtempu, mūziķi pēc septiņām taktīm veido notīs nenorādītu *accelerando*. Šāds risinājums, lai arī ne saskaņā ar komponista remarkām, tomēr šķiet ne vien oriģināls, bet arī pārlicinošs, jo ļauj spilgti izcelt tēmas lirisko niansi – tieši tā, nevis maršveidīgums šoreiz izvirzās priekšplānā.

Papildus pamatojumu šai interpretācijai sniedz faktūras maiņa: klavieres tagad izklāsta galveno partiju nevis orķestrāli pilnskanīgi, ar dublējumiem, bet kā vienbalsīgu melodiju ar pavadījumu šaurā salikumā, turklāt melodiskā figurācija (aizturas 191., 193., 195. un 196. t.) akcentē jaunas – krītošas sekundu (nopūtu) intonācijas. Palielinājies kadenčveida saites apjoms pēc galvenās tēmas pirmā izklāsta, kas ar savu ritma brīvību ienes vēl lielāku kontrastu maršveida pulsam.

Janča trio sniegunā maršveidība, līdzīgi kā sākotnējā izklāstā, dominē. Ansambļa saspēles ziņā varētu vēlēties skaidrāk nodalītus mūzikas materiāla izklāsta plānus, jo Villerušam nav pietiekami daudz iespēju izcelt savu melodiju (no 204. t.); *uz papēžiem* tai min *B dur* tonikas trijskaņa figurācija pianista un vijolnieka partijās, kas vietumis nomāc čellista kantilēnu.

Reprīzes turpmākajā gaitā Janča trio neievieš būtiskas izmaiņas, salīdzinot ar ekspozīciju (šādu pieeju izvēlas arī Gilelsa trio). Jaunas nianses šajā ziņā piedāvā *Beaux Arts Trio*, blakus partijai izvēloties dejiskāku raksturu un asāku artikulāciju nekā ekspozīcijā, kā arī Barenboima trio, kas veido lielākus dinamikas kontrastus. Akceptējami ir abi atskaņojuma modeļi, un acīmredzot tie izriet no pašu mākslinieku vēlmes izcelt to vai citu mūzikas aspektu. Spēlējot bez nozīmīgām izmaiņām, vairāk tiek akcentēta skaņdarba formas arhitektoniskā skaidrība, simetrija; savukārt jauni

pavērsieni pasvītro mūzikas daudznozīmību, to, ka aiz virsslāņa saskatāmas vēl daudzas nianšes, kuras tajā vai citā interpretācijā iespējams izvirzīt priekšplānā.

Par attīstības kulmināciju kļūst koda (no 268. t.), kur Bēthovens uz galvenās partijas motīvu pamata veido izteismīgu, krasu *ff* un *p* (šajā kontekstā, heroikas/liriskas) kontrastu. Jāpiebilst, ka *ff* dinamika daļas gaitā te parādās otrreiz⁵¹¹. Janča trio sniegunā, līdzīgi kā iepriekš galvenās partijas interpretācijā, heroiskā, maršveidīgā šķautne izvirzās priekšplānā un tādējādi organiski iekļaujas šīs daļas kopējā koncepcijā.

Trio 2. daļa jeb skerco (*Allegro*) rakstīta saliktā trīs-piecdāļu formā ABABA (A posmi – divkāršā divdaļu formā aba_1b_1). Daļas pamattēma ir rotaļīga, pat haidniski nebēdnīga. Taču citu rakstura dimensiju atklāj fugato veidā izklāstītā B daļa – minorīga, hromatiski saasināta, nošu salīgojumi *lauž* iepriekš skaidro, kvadrātisko pulsu.

Arī katras daļas ietvaros vērojams vairāk vai mazāk izteikts tēlu kontrasts. A daļā tam ir vairāk papildinošs, nevis konfrontējošs raksturs: bezrūpīgi skercozā pamattēma (a) otrajā posmā (b, no 32. t.) iegūst intonatīvi radniecīgu, bet liriskāku, maigāku variantu. Galvenās atšķirības skar artikulāciju (*staccato* vietā – *legato*, norāde *dolce*) un faktūru (parādās dziesmai raksturīgs arpedžoveida pavadījums). Tomēr posma beigu fāzē (no 47. t.) atgriežas *staccato* štrihs, un harmoniskā nenoturība skanējumu vērsī jo spraigāku. Šajā spraigajā noskaņā iekļaujas a_1 (no 62. t.), kas tagad ir dinamizēts – polifoni bagātināts; ritma figurācija (vienas skaņas atkārtojumi astotdaļu pulsā) akcentē komisku *ātrrunas* efektu. b_1 (no 86. t.) saglabā lirisko raksturu, taču izskan ar tonālām izmaiņām (sākusmtonalitāte ne vairs *B dur*, bet *Es dur*).

Sākumposmā pirmā tēma a tiek eksponēta divreiz – vispirms tā dialoga veidā izklāstīta vijoles un čella partijās, pēc tam klavieru sniegunā. Janča trio stūdzinieku izraudzītais temps atbilst komponista remarkai *Allegro*, arī skārūmu izvēle garantē atsevišķu skaņu īsumu, un skercozais raksturs ir nepārprotams. Vienīgi varētu vēlēties, lai saspēle starp instrumentiem veidojas smalkāk. Šobrīd rodas iespaids, ka vijolnieks nevis *atbild* čellistam, bet sāk jaunu, patstāvīgu tēmu; lai arī tiek atkārtots tas pats mūzikas materiāls, abu instrumentu skanējums pārlietu atšķiras gan tembrāli, gan dinamiski. Arī attiecībās *stūdzinieki–pianists* sākotnēji trūkst saskaņas: 16. taktī,

⁵¹¹ Pirmoreiz tā bija sastopama izstrādājumā – četrus taktu saitē (no 129. t.) starp divām attīstības fāzēm.

kur pievienojas klavieres, Jancis savu iestāju veido ātrākā tempā, nekā iepriekš spēlēts, taču vienlaikus Švolkovska partijā skan tēmas noslēgums iepriekšējā tempā (pēdējās trīs ceturtdaļās), līdz ar to uz mirkli pazūd sinhronitāte. Pianists arī tēmas raksturu izvēlas dinamiskāku nekā viņa kolēģi: frāzējums veidots nevis kā summējuma struktūra (1+1+2), bet gan pa 4 taktīm. Taču šī nelielā *nesaprašanās* nianse izzūd, kad visi trīs mūziķi turpinājumā apvienojas kospēlē.

Saliktās formas vidusdaļā B (no 126. t.) kontrasts starp divām tēmām (c un d) ir daudz krasāks. Minorīgais fugato (c) ir viens no pavisam nedaudzajiem šī trio īsti dramatiskajiem posmiem: *tumšā* tonalitāte (*b moll*), kā arī hromatiskās melodijas nepastāvīgais, meklējošais raksturs *piano* dinamikā rada noslēpumainu un reizē draudpilnu tēlu. Par pretstatu kļūst otra – valšveida tēma *Des dur* (d, no 160. t.), kas izskan klavieru partijā. Tēma sastāv no diviem kontrastējošiem elementiem; nosacīti tos varētu raksturot kā *spožo valsī* (pilnskanīgā akordu faktūrā, ar fanfaru intonācijām, *ff* dinamikā) un *gracioso valsī* (*piano*, dzidrākā izklāstā, ar šaura diapazona melodiju). Vidusdaļas gaitā fugato un valšveida tēma mijas trīskārt. To variētie atkārtojumi uztverami kā divu atšķirīgu raksturu cīņa; visbeidzot, otrais, optimistiskais un valša pulsā balstītais, gūst virsroku, un tad jau kā loģisks turpinājums seko A materiāla atgriešanās (no 287. t.).

Kaut arī fugato minorīgais, klusinātais un ne vairs izteikti dejiskais mūzikas materiāls varētu provocēt tempa palēninājumu, notīs šādas remarkas nav, tāpēc pilnībā atbalstāma Janča trio izvēle vidusdaļā saglabāt sākotnējo tempu. Spilgts kontrasts malējām daļām, kas varētu izrietēt no mūzikas valodas, šī ansambļa sniegumā neparādās: vidusdaļā joprojām dominē iepriekšējais spēles veids, proti, *p* dinamikā ieturēts, visai enerģisks *con moto* ritējums. Rodas sajūta, ka šis posms ar pakāpenisku *crescendo* it kā sagatavo vidusdaļas otro, spožo valšveida tēmu, kuru Jancis spēlē majestātiski un ieturēti, nepārspīlējot ar kontrasta *ff-p* izcelšanu⁵¹². Tādējādi formveides ziņā ir pasvītota caurvijattīstības tendence – resp., dažādo materiālu vienotība, nevis krass to pretstatījums.

Raksturojot daļu kopumā, jāatzīst, ka stīdzinieku loma tajā ir samērā liela – zīmīgi arī, ka tieši viņi, pat bez klavieru pavadījuma, iesāk skerco (pretēji citām cikla daļām). Un tomēr Jancis, tiklīdz tiek pie tēmas izklāsta, nostiprina iepriekš citēto

⁵¹² Cītu interpretāciju piedāvā, piemēram, Gilelss: taktis, kurās norādīta *ff* dinamika, viņš īpaši izceļ un neļauj skanējuma gradācijai noplakt arī frāžu beigās.

apgalvojumu, ka “klavieres ir viss”: kā jau atzīmēts, viņš *korigē* stīdzinieku iesākto tēmu gan tempa, gan frāzējuma ziņā.

Ņemot vērā daudzos atkārtojumus, kas raksturīgi šim skerco, attaisnotos daudzpusīgāks artikulācijas plānojums. It īpaši stīdziniekiem būtu vēlams šad tad, atgriežoties pie jau izskanējuša mūzikas materiāla, variēt spēles veidu. Kopumā šķiet, ka ansamblis, izjūtot daļas vispārējo koncepciju, ne vienmēr iedziļinās katra posma sīkajās niansēs.

Salīdzinot, kā šo cikla daļu interpretē iepriekš minētie ārzemju ansambļi, var secināt, ka tempa un arī raksturu izvēle pārsvarā sakrīt: gandrīz visi atzinuši komponista ieteikto *Allegro* par atbilstošāko skercozā pamattēla atklāsmei. Izņēmums ir Gilelsa trio, kas 2. daļu spēlē ievērojami lēnāk nekā citi ($\text{♩} = ca. 60$). Līdz ar to šī ansambļa stīdzinieku sniegumā astotdaļas skan nevis kā atsperīgi lecošs *spiccato* (tas raksturīgi visiem pārējiem), bet kā samērā smagnējs *quasi détaché*. Sākotnēji tas rada izbrīnu. Taču, kad ieskanas vidusdaļas B materiāls, top skaidrs, ka Gilelsa ansamblis tieši šo nemierpilno fugato uzskata par skerco centrālo tēlu un tā *ēna* krīt arī uz A posmiem – skercozais rotaļīgums ir tikai sekundārs. Šāda izvēle, domājams, nosaka salīdzinoši lēnāku tempu, kas izturēts visā daļas gaitā (vidusdaļa nav iezīmēta ar palēninājumu). Pirmajā mirklī šķiet, ka izraudzītais temps ir pretrunā ar komponista remarku (*Allegro*), tomēr kategoriski to nevar apgalvot: bez metronoma norādēm priekšstati par to vai citu tempu ir visai relatīvi un arī vēsturiski mainīgi.

3. daļa (*Andante cantabile, ma però con moto*), līdzīgi kā 1. daļas blakus partija, kļūst par tonālu pārsteigumu – arī šoreiz līdzās *B dur* nostatīta attālas radniecības tercu attiecību tonalitāte *D dur*, kas vērš tonālo plānu romantiski krāsainu. Variāciju tēmā (vienkāršā divdaļu bezreprīzes forma) sastopam Bēthovena lēnajām daļām (sal., piem., Astoto un 23. klaviersonāti) nereti raksturīgo korālisko faktūru. Kaut arī valda mažors, tomēr izraudzītais temps un daudzās krītošās intonācijas ienes mūzikā apcerīgu, pat mazliet skumju niansi. Tēmas pirmais posms (līdz 16. t.) izskan divreiz – vispirms klavieru solo un pēc tam visa ansambļa izklāstā, līdzīgi komponists rīkojas ar otrā posma (no 17. t.) pēdējo četrakti (sal. uzbūves no 21. un 25. t.). Tādējādi variēšanas process aizsākas jau pašā tēmā, ļaujot ieklausīties dažādās tembra niansēs.

Salīdzinot šīs daļas interpretācijas, pirmām kārtām uzmanību piesaista tempa izvēle. Gandrīz visos manis aplūkotajos ieskaņojumos pianists izraudzījies sākumtempu $\text{♩} = 40$ (izņēmums ir Barenboima trio, kas tēmu atskaņo vēl lēnāk). Te

vērojama atšķirība no vispārpieņemtajiem priekšstatiem par *Andante* tempu⁵¹³, un Bēthovena izmantoto tempu/metronoma apzīmējumu analīze norāda, ka arī viņam *Andante* parasti asociējies ar ātrākiem tempiem: komponista tempu pētnieks Rūdolf Kolišs (*Rudolf Kolisch*) secina, ka 3/4 taktsmērā (kas izmantots arī Trio 3. daļā), Bēthovena *Andante* parasti atbilst tempam $\text{♩} = 60\text{--}66$ (pārstāsts pēc: Young 1991: 27). Ja ņemam vērā norādei *Andante cantabile* sekojošo turpinājumu *ma però con moto*, skaidrs, ka Trio 3. daļa drīzāk varētu tuvoties *Andante* gradācijas augšējai robežai.

Arī Valda Janča sniegumā 3. daļa sākas drīzāk *Lento* tempā. Jau pirmajās astoņās taktīs viņš pauž noapaļotu, pabeigtu muzikālo domu, lai gan no tēmas struktūras viedokļa tas ir tikai teikums. Spēlei raksturīgs izteikts *rubato* – iedziļināšanās atsevišķu skaņu pašvērtībā, pakavējoties pie tām, ieklausoties. Noskaņu kopumā var apzīmēt kā svētsvinīgu.

Šāds raksturs dominē arī vairumā citu iepazīto skaņierakstu; izņēmums ir Gilelsa trio. Tā dalībnieki, iespējams, devuši priekšroku izdevumam, kur norādei *Andante cantabile* seko turpinājums *semplice* (vienkārši)⁵¹⁴, un šāds skanējums izturēts visa tēmas pirmā posma ietvaros – to akcentē gan īpaši klusināta dinamika, gan *non espressivo* spēles veids.

Sekojošo variāciju skaits ir neliels – kopā četras⁵¹⁵, un tajās izpaužas klasiskajām stingrajām variācijām raksturīgais diminuācijas process (arvien sīkāku ritma vienību ieviešana). 1. variācijā (no 29. t.) klavieru partijā valda harmoniskā figurācija plašā diapazonā, bet lielākoties klusinātā skanējumā. Labās rokas partijā slēptajā balssvirzē neuzkrītoši ievītas tēmas melodijas balsta skaņas. Dzidru kolorītu rada daudzviet sastopamais augstais trešās oktāvas reģistrs, kas tēmas izklāstā nebija izmantots. Stīdziniekiem ir pavadoša loma.

Valdis Jancis līdz ar faktūras maiņu šai variācijai izvēlas nedaudz raitāku tempu ($\text{♩} = 49$), tomēr rakstura ziņā viņš drīzāk turpina jau tēmā iesākto cēlo, noteikto skanējumu, nemainot līdzšinējo *p* uz Bēthovena ieteikto *pp dolce*, kas, iespējams, varētu rosināt mazliet gaisīgāku, *nenoturīgāku*, ēteriskāku tēlu. Pianistam lieliski pielāgojas čellists un arī vijolnieks, pievienojoties 37. taktī. Juris Švolkovskis spēlē

⁵¹³ Atbilstoši biežāk sastopamajiem tempu skaidrojumiem, atzīme 40 atbilst *Lento*, savukārt *Andante* tempa amplitūda ir 76–108 metronoma sitieni minūtē (sk., piemēram, Hooft, Vandoren 2014: 181).

⁵¹⁴ Kā jau minēts, šāda norāde ir Trio op. 97 izdevumā, ko Tobias Haslingers (*Tobias Haslinger*) publicējis gadu pēc komponista nāves (1828).

⁵¹⁵ Iezīmējas arī šķietams piektās variācijas sākums, taču tas pāraug kodā.

notīs nenorādītu, bet koptēlam ļoti atbilstošu *sul tasto* un, līdzīgi kā Māris Villerušs, akcentē savā partijā harmoniskā balsta funkciju, nevis ritma iezīmību. Tādējādi klavieru skanējumu bagātina stūginstrumentu virstoņi, kas vērš to daudzslāņainu un ansambļa kopskaņu – noslēpumainu.

Arī 1. variācijas otrajā posmā stūdzinieki turpina iesākto fona funkciju bez izmaiņām. Visu notīs rakstīto viņi ievēro. Taču, ņemot vērā, ka šajā posmā dinamikas kāpums un harmoniskā nenoturība provocē aktīvāku attīstību, gribētos, lai šeit tā izpaužas ne tikai klavieru partijā; jo īpaši otrā posma sākumā čellista spēlē iederētos vairāk iniciatīvas tembra un dinamikas ziņā, kas dažādotu skanējumu un tembrāli izceltu harmoniskās pārmaiņas, kā to var dzirdēt, piemēram, Rostropoviča sniegumā. Kaut arī klavierēm ir jādominē, tomēr ne tik ļoti, lai pazustu citu instrumentu papildkrāsas.

2. variācijā (no 57. t.) stūginstrumenti izvirzās priekšplānā: melodijas balsta skaņas šoreiz ievītas pamīšus vijoles un čella klusināti straujā, vieglā sešpadsmitdaļu figurācijā (visai variācijai raksturīga šo instrumentu sasaukšanās). Pirmoreiz cikla 3. daļā par nozīmīgu artikulācijas paņēmieni kļūst *staccato*. Abu vienkāršās formas posmu pirmajos izklāstos tas izmantots pamīšus ar *legato*, bet atkārtojumos visās trīs partijās jau sniegta norāde *sempre staccato*, kas joprojām klusinātās dinamikas apstākļos akcentē rotaļīgu niansi. Līdz ar to artikulācijas precizitāte šajā variācijā iegūst īpašu nozīmi. Jāatzīst, ka Janča trio stūdzinieki šai ziņā spēlē gandrīz⁵¹⁶ nevainojami, un pats galvenais – rakstura atklāsme – līdz ar to ir sasniegta.

Taču arī šajā variācijā, turklāt jau pašā sākumā, uzmanību piesaista mūziķu atšķirīgā tempa izjūta. Māris Villerušs *staccato* sešpadsmitdaļas iesāk raitākā tempā, nekā izskanēja iepriekšējā variācija ($\text{♩} = ca. 80$). Bet takts trešajā ceturtdaļā Valdis Jancis ar pavadošajiem akordiem norāda citu – mierīgāku tempu ($\text{♩} = 74$), ko Juris Švolkovskis pārņem bez svārstībām, kamēr čellists ar pianistu vienojas tikai variācijas 5. taktī, tādēļ kompromisa meklējumi dzirdami arī klausītājiem. Izskaidrojums, šķiet, ir tīri tehnisks: čellists izvēlas *staccato* skārumam ērtāku – raitāku tempu, savukārt pianists cenšas saglabāt tuvību iepriekšējās variācijas tempam (kas galu galā tomēr pilnībā neizdodas).

⁵¹⁶ Pavisam niecīgas artikulācijas un ritma neprecizitātes dzirdamas variācijas otrajā posmā: 74. un 76. taktī pēdējās skaņas vijoles partijā, pretēji komponista norādei, neizskan *staccato*, savukārt 82. taktī tiek atkārtota skaņa *a* uz otrās taktsdaļas, neievērojot komponista ieteikto līgu. Kopumā tie, protams, ir sīkumi, tomēr variāciju dzidrajā faktūrā pamanāmi.

Šajā brīdī nonākam pie jautājuma par daļas tempu kopumā. Lai gan Bēthovens tempa norādi devis tikai sākumā, Janča trio ierakstā tas mainījies (paātrinājies) jau vairākkārt. Tiesa, Janča trio nav vienīgais, kas veido šādu tempa līkni. Analizējot ieskaņojumus, atklājas, ka tā ir visai ierasta prakse. Izņēmums ir tikai Barenboima trio, kas 3. daļas 2. variācijā cenšas joprojām izvairīties no būtiskām tempa maiņām, salīdzinot ar iepriekšējo variāciju, kura jau tā bija lēnāka nekā pārējos ieskaņojumos ($\text{♩} = 50$). Šajā gadījumā tas neattaisnojas: zūd mūzikas rotaļīgais raksturs. Tāpēc gribētos apgalvot, ka atskaņotājpraksē dominējošā nesakrītība ar komponista ieceri šajā gadījumā nav nosodāma, jo palīdz spilgtāk atklāt tēlu. Tas, protams, neizslēdz, ka iespējams arī cits, šķietami ideālais un autora iecerei pilnībā atbilstošais interpretācijas variants, kas pagaidām nav manis apzināto ieskaņojumu klāstā.

3. variācijā (no 85. t.) galvenais jaunais elements, kas parādās vispirms klavieru partijā un pēc tam atbalsojas stīginstrumentu spēlē, ir ritmiski figurēti atsevišķu saskaņu atkārtojumi. Attīstība kļūst dinamiskāka – nedaudz biežāki ir *f* un *sf* uzplaiksnījumi (lai arī joprojām īslaicīgi un kopumā valda *p*), un gan melodija, gan pavadošās balsis tiek vairāk hromatizētas. Parādās arī harmoniskajam mažoram raksturīgā VI^b pakāpe, kas ienes mūzikā tumšāku nokrāsu (piem., 85., 93., 106., 110. t. – pat ar visai spriego pmVII₇ vai tā apvērsumu kolorītu).

Šoreiz Janča trio turpina variāciju jau aizsāktajā tempā, tomēr mūzikas raksturs kļūst daudz spraigāks un pat nervozāks. Šāds pavērsiens zināmā mērā izriet no iepriekšminētajām intonātivi harmoniskajām izmaiņām un ritma pulsa (tagad jau sešpadsmitdaļu triolēs). Šķiet tomēr, ka tas veidots pārāk krasi un līdz ar to zūd niansētība. Piemēram, variācijas pirmās takts klusināti tumšajam kolorītam (harmoniskais mažors, pazems reģistrs – lielā/pirmā oktāva) jau sekojošajā taktī gaiši kontrastē daudz dzidrākā faktūrā izklāstīts augšupvērstis sešpadsmitdaļu gājiens, kas ietiecas otrajā oktāvā. Jancis izvēlas nediferencēt šos elementus un tos abus spēlēt *staccato*, turklāt dažkārt sasteidzot salīgotajām notīm sekojošās skaņas, un tā rada vēl izteiktāku spriedzes sajūtu. Pianists neievēro arī *piano* norādi, līdz ar to variācijas dinamikas plāns neveidojas pietiekoši reljefs.

Sešpadsmitdaļu trioļu iespēlēm stīginstrumentu partijās šoreiz ir papildinoša loma, un stīdziniekiem ritmiski jāiekļaujas klavieru pulsācijā. Vietām (piem., 110., 112. t.), veidojot mikro- *diminuendo* vai *crescendo*, ansambļa kopējais pulss stīdzinieku un pianista nesapratnes dēļ atkal uz mazu mirkli sašķobās.

4. variācijā (no 113. t.) pēc iepriekšējās ritma aktivitātes atkal priekšplānā izvirzās melodija, un šoreiz tā sniegta divos variantos. Klavieru labās rokas partijā melodija oktāvu dublējumā tiek bagātināta ar figurāciju (tai skaitā ar hromatiskām neakorda skaņām) un iegūst konsekventi sinkopētu veidolu⁵¹⁷ (vienas sešpadsmitdaļas nobīde no smagās taktsdaļas). Savukārt vijolei uzticēts vienkāršāks melodijas variants bez figurācijas un bez jebkādas ritma nobīdes; čells lielākoties to atbalsta. Vienkāršās divdaļu formas posmu atkārtojumos balsu attiecības mainās: tagad sinkopētais ritms ienāk stūginstrumentu partijās, kamēr klavieru partijā skan tikai vienmērīga harmoniskā figurācija. Pastāvīgā ritmiskā nesakrītība, joprojām pārsvarā klusinātā dinamikā, piešķir mūzikai viegla saviļņojuma niansi.

Šī ir variācija, kurai, atšķirībā no iepriekšējām, notīs norādītas tempa izmaiņas (*Poco più adagio*). Mūzikas materiāls sniedz iespēju izcelt gan melodijas kantilēno, gan ritmizēti motorisko šķautni, un izvēle jāizdara pirmām kārtām pianistam. Valdis Jancis iepriekšējās variācijas pēdējā (112.) taktī izveido *ritenuto*, tomēr sekojošo variāciju turpina raitākā tempā nekā iepriekšējo (♩ = 38). Viņš priekšplānā izvirza labās rokas oktāvu sinkopēto kustību, akcentējot teju katru noti, un pirmo astoņu taktu gaitā atstāj stīdzinieku spēli fonā. Šis akcentētais izpildījums apliecina jau iepriekš novēroto Janča tieksmi Bēthovena Trio lasījumā pasvītrot dramatismu, ekspresiju. Pretēju pieeju izvēlējies *Beaux Arts Trio*, vijoles/čella kospēli un klavieru labās rokas sinkopēto līniju nostādot vienlīdzīgās pozīcijās. Sinkopes netiek akcentētas, turklāt pianists šeit izvēlas maigu, delikātu piesitienu, kas atgādina zvanu skaņas.

3. daļu noslēdz koda (no 141. t.), kuras iestāju gan iespējams uztvert vien retrospektīvi. Tā sākas kā piektā variācija un attiecībā pret tēmu iezīmē reprīžveida arku: atgriežas sākumtempa (*Tempo I*), melodija atkal skan bez papildu figurācijas. Taču jauna un atkal īsti romantiska nianse ir mažorminora harmonija: līdzās jau tēmā pārstāvētajam *D dur* un *A dur* epizodiski ienāk salīdzinoši tumšā bemolu sfēra (*F dur*, *d moll*). Vienkāršā divdaļu forma vairs negūst skaidru noapaļojumu, bet pāraug brīvā, pieturas punktus meklējošā caurvijattīstībā. Šeit iespējama analogija ar kodas izstrādājošo daļu, kas tik raksturīga Bēthovena sonātes formai (par šo formas fenomenu sk., piem., Holopova 1999: 335). Vienīgi beigu fāzē (no 174. t.) pilnībā

⁵¹⁷ Šāds sinkopējums ir Bēthovena variāciju ciklos bieži lietots paņēmieni – sal., piemēram, arī 23. klavierisonātes (*Appassionata*) lēnās daļas 1. variāciju.

nostabilizējas pamattonalitāte *D dur*, un tēmas *atvadu* intonācijas pamīšus izskan dažādu instrumentu partijās.

Janča trio šo posmu iesāk rečitējoši, skaidri artikulējot un atdalot nesalīgotās notis, it kā tiecoties vēl pārliecinošāk paskaidrot jau teikto. Šāds izpildījuma veids labi atbilst dialoga raksturam (instrumentu pamīšus replikām) pašā mūzikā. No 159. takts starp klavierēm un stīginstrumentu partijām veidojas hemioļu attiecības (astotdaļtrioles pret astotdaļām, 3:2), un patīkami atzīmēt, ka Janča trio mūziķiem šī poliritmijas izpausme tehniskas grūtības nesagādā⁵¹⁹. Pianists tikko manāmi steidzina trioles, tā radot satraukuma niansi, savukārt stīdzinieki savas iespēles pat mazliet izpleš laikā, klavierēm oponentējot. Šajā gadījumā pretstatījums ir īsti vietā, jo arī pati nenoturīgā mūzikas valoda rosina līdz 173. taktij akcentēt nenoteiktības, šaubu, meklējumu raksturu; kontrastē sekojošais, rāmi apskaidrotais posms. Aplūkotajā interpretācijā tas kļūst par skaņdarba kluso kulmināciju.

Jāatzīst, ka Janča trio bieži spožāk atklāj aktīvās *forte* epizodes, ritma enerģiju, savukārt liriskajām lappusēm it kā paslīd pāri, neizceļ tās. Tomēr ar šo 3. daļas beigu posmu ansamblis pārliecinoši demonstrē, ka spēj panākt skanējuma vienotu, klusināti intīmu mūzikas plūdumu. Tātad, ja klausītājs ar šādām lappusēm netiek lutināts biežāk, tas ir mūziķu apzināts, konceptuāls lēmums.

Ciklu noslēdz **4. daļa** (*Allegro moderato*), kas 3. daļu nomaina bez pārtraukuma. Kā jau bieži klasiskajā ciklā, tā veidota rondosonātes formā un ieturēta gaišā noskaņā. Galvenajai partijai dejisku pulsu un reizē tautisku kolorītu piešķir vienkāršā pavadījuma formula, arī pašā tēmas struktūrā izmantots tautas mūzikā bieži sastopamais pāru periodiskums: aa₁ bb₁ (vienkārša divdaļu bezreprīzes forma ar abu daļu variētu atkārtojumu). Galveno materiālu izklāsta klavieres, stīginstrumenti tikai paspīlgtina atsevišķas nianšes.

Arī fināla tempa un rakstura izvēle uzticēta pianistam, un Jancis spēlē to ne pārāk strauji, drīzāk apdomīgi (♩ = 98). Pats pianists to komentē šādi: “Klavieru partija tur ir tik šausmīga! [...] Lielam skaņdarbam jau tiešām ir jābriest gadiem”⁵²⁰.

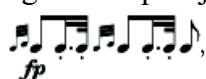
Līdz ar to skanējums, lai arī dejisks, ir mazliet smagnējs. Tomēr pozitīvi, ka šādā tempā iespējams izspēlēt un arī saklausīt visas smalkās melodiskās nianšes – te jāpiebilst, ka pašā tēmā raupji zemnieciski, stūraini, akcentēti motīvi ik pa laikam

⁵¹⁹ Pretstatā, piemēram, *Beaux Arts Trio* mūziķiem, kuri faktūras vertikālē neievēro smalko diferencējumu ritma zīmējumā (astotdaļu/astotdaļtrioļu attiecības).

⁵²⁰ Jancis, Valdis (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

kontrastē ar gracioziem, melodiski figurētiem vai ornamentētiem, un Janča spēlē šī figurācija/ornamentācija dzirdama visnotaļ skaidri. Ja salīdzinām ar citiem ansambļiem, tad izteikti straujāka tempa izvēle sastopama tikai *Beaux Arts Trio* izpildījumā (♩ = 108). Ņemot vērā, ka visas daļas gaitā tieši klavieru partija ir tehniski vissarežģītākā, šķiet saprotama tempa izvēle, kas ļauj sadalīt pianista spēkus līdz skaņdarba beigām.

Nelielā saistījuma partija (no 35. t.) balstīta uz vienu no spraigākajiem galvenās partijas (un tās īsā ievada) elementiem – asi punktētu ritma figūru



kas kļūst par pamatu aktīvam dialogam starp klavierēm un stīginstrumentiem. Šajā nelielajā posmiņā skanējums izraudzītā tempa apstākļos ir mazliet kūtrs, inerts; varētu varētu vēlēt vairāk dinamisma. To, domājams, spētu ienest izteiktāki *fp* akcenti un kontrastējošāks sekojošais *piano* vijoles un čella partijās (35., 37., 39. t.).

Saistījuma partijas beigu posmā atkal galveno lomu gūst klavieres, un tām uzticēta arī blakus partijas melodija (no 51. t.). Kā bieži Bēthovena mūzikā, blakus partijā viņš neļaujas pilnīgai, neapēnotai lirikai (*atpūtai*). Lai arī tēmai dots apzīmējums *dolce*, tomēr joprojām spraigumu un nemieru vieš asi punktētais, tagad jau arī sinkopētais ritms, kas izturēts nepārtraukti. Arī Janča trio spēlē neiezīmējas krasa noskaņas maiņa. Vietā būtu spilgtāki dinamikas kontrasti stīdzinieku sniegumā. Viņu partijās nošu materiāla ir nesalīdzināmi mazāk nekā pianistam, turpretī dinamikas norādes – visai daudz un niansētas, ko arī gribētos saklausīt (sevišķi attiecībā uz *piano*).

No blakus partijas materiāla ir atvasināta saite, ko nomaina refrēna – galvenās partijas – saīsināts atkārtojums (no 73 t.) un sekojoša saite uz centrālo epizodi. Šajā posmā (no 110. t., trīskāršs vienas tēmas izklāsts *Es dur, c* un *g moll*) pirmoreiz finālā varam saklausīt dramatismu, īpaši abos minora izklāstos. Tēma ietver kontrastu starp trauksmainu, melodiski figurētu kāpumu pa trijskaņa skaņām un krītošām sekundu intonācijām, liela loma ir klavieru kreisās rokas motoriskajai figurācijai divu oktāvu diapazonā. Joprojām klavierēm ir galvenā, vijolei un čellam – tikai harmonisko balstu loma, un vienīgi saitēs starp trim izklāstiem, atgādinot refrēna materiālu, veidojas imitācijveida saspēle starp klavierēm un stīginstrumentiem.

Šī posma interpretācija dažādu ansambļu sniegumā visai atšķiras. Janča trio neatkāpjas no notīs norādītā un saglabā vienotu metroritmisko pulsāciju; arī dinamikas līkne katrā no trim tēmas izklāstiem (*Es dur, c moll, g moll*) veidojas

līdzīgi. Tādējādi ekspresija, lai gan neapšaubāmi jūtama (tā izriet no pašas mūzikas valodas), nav saasināta: mūziķi joprojām patur atmiņā fināla gaiši dejisko pamattēlu. Turpretī *Beaux Arts Trio* katru no trim tēmas izklāstiem sāk augstākā dinamikas gradācijā, tādējādi dramatisks kāpinājums izjūtams spēcīgāk nekā citās interpretācijās. Ekspresiju paspīlgtina arī bagātīgs *rubato* lietojums. *Beaux Arts Trio* vispār ir raksturīgi dažādu stilu skaņdarbus interpretēt romantiski brīvi, ar subjektīvu tiešumu, par ko viņi tiek gan pelti (piemēram, Millican 1992: 297), gan slavēti (Delbanco 1985).

Reprīzes (no 152. t.) sākums iezīmīgs ar galvenās partijas spēcīgu dinamizāciju: to nosaka galvenokārt klavieru partijas biežā faktūra un tremoloveida izklāsts, kā arī zīmīgā harmonija – pamazināta septakorda apvērsums (VII₆₅) reprīzes pirmajā taktī iepriekšējā D₇ vietā (sācumtonalitāte gan šeit, gan ekspozīcijā ir *Es dur*, un tikai vēlāk atgriežas pamattonalitāte – *B dur*). Pirmoreiz finālā melodija beidzot uzticēta stīginstrumentiem – tās motīvi izklāstīti gan pamīšus, gan unisonā, turklāt īpaši nozīmīgu lomu gūst čells. 154. taktī tas pārņem vijoles iesākto melodiju. Tās augstā tesitūra čellistiem bieži sagādā problēmas, taču ne Villerušam: viņš spēlē tēmu ar pilnskanīgu toni, saglabājot Švolkovska iezīmēto aktīvo raksturu, kā arī intonatīvi precīzi⁵²¹. Jūtams gan, ka Villerušs šeit vēlētos kāpināt tempu, lai tēmu būtu vieglāk nospēlēt, taču Jancis, atskaņojot pavadījumu, šādam pavērsienam pretojas; līdz ar to mūzika uz brīdi zaudē plašāku frāzējumu, un tiek akcentēta gandrīz katra ceturtdaļa. Tehniskās kvalitātes ziņā tempa saglabāšana, protams, ir pamatota, tomēr mākslinieciskais aspekts cieš: šādā mērenā tempā dominē smagnējais un zemnieciskais raksturs, lai gan no ekspozīcijas pilnīgi atšķirīgā, vizuļojošā klavieru faktūra ar to īsti nesaderas.

Saistījuma partijā vērojamas galvenokārt tonālas izmaiņas, savukārt blakus partija (no 206. t.) ir paplašināta, jo iekļauj divus izklāstus – subdominantes un pamattonalitātē. Arī šeit klavieru dominējošā loma joprojām saglabājas. Vienīgi otrajā izklāstā tēmu dinamiski paspīlgtina Villerušs (230.–231., 234.–235. t.), veidojot visnotaļ izteiksmīgu saspēli ar klavieru basa līniju un sagatavojot skaņdarbu beigu pavērsienam – kodai (no 254. t.).

⁵²¹ Villeruša skolotājs Mstislavs Rostropovičs (Gilelsa trio dalībnieks) šeit piedāvā citu interesantu risinājumu: čella tēmu viņš atstāj *piano* dinamikā (kas augstās tesitūras un punktētā ritma kontekstā prasa īpašu meistarību). Tēmā viņš izceļ tās kantilēno iedabu, t. i., liriku, nevis aktivitāti – iespējams, tāpēc, lai pēc iespējas tuvinātos vijolnieka Leonīda Kogana iezīmētajam tēlam.

Tās sākumā Bēthovens atļaujas spilgtu tonālu pārsteigumu – enharmonisku pāreju uz La mažoru. Šādas tonālas *rotācijas* šad tad sastopamas viņa ciklisko darbu finālos un akcentē humoristisku nokrāsu (sal., piem., ar Otrā klavierkoncerta trešās daļas kodu⁵²²). Otrs pārsteigums – galvenā partija pēkšņi iegūst gluži citu žanrisko veidolu: tā izklāstīta jaunā taktismērā (6/8 līdzšinējo 2/4 vietā), vēl straujākā tempā (*Presto*) un tarantellas ritmā. Šī ir otrā reize daļas gaitā, kad stūginstrumenti izvirzās priekšplānā, kamēr klavierēm ir harmonisko balstu, daļēji ritma balstu un koloristikas funkcija (trilleris augstā reģistrā).

Presto Janča trio sniegumā tomēr ir samērā mierīgs, korekts, bet ne ugunīgs kā, piemēram, *Beaux Arts Trio* versijā. Janča ansambļa spēlē temps mainās no ♩ = ca. 108 uz 148, savukārt *Beaux Arts Trio* – no ♩ = ca. 118 uz 208⁵²³. Kā redzam, atšķirība ir ne tikai tempa ātrumā, bet arī kontrasta pakāpē starp iepriekšējo un sekojošo posmu – straujā vai mazāk straujā dinamizācijā fināla un visa cikla beigās. Iespējams, ka Janča trio izraudzīto tempu ietekmējusi arī stūdzinieku vēlme precīzi atskaņot sinhrono *spiccato* astotdaļnošu kustību. Uzmanība šim aspektam pievērsta pilnīgi pamatoti, jo precizitātes šajā posmā trūkst arī citu ansambļu sniegumā: piemēram, *Beaux Arts Trio* spēle tieši šī iemesla dēļ brīžiem iegūst komisku raksturu.

Tarantellas ritms un galvenās partijas intonācijas dominē arī posmā no 293. t., (tā sākumā vēl parādās *Es dur*, pēc tam jau pamattonalitāte *B dur*), kur atkal priekšplānā, līdzīgi kā fināla lielākajā daļā, izvirzās klavieres. Lai arī visu vieno līksmes noskaņa, ik pa brīdim kontrastējošu nianšu iespējas piedāvā dažādo remarku mija, pirmām kārtām *sf* un *dolce*. Šajā posmā notīs nav remarku par tempa maiņu, taču dažos ieskaņojumos vērojama tendence to paātrināt. To dzirdam, piemēram, Gilelsa trio sniegumā – no 293. takts līdz pat skaņdarba beigām tiek veidots pakāpenisks *accelerando*. No tā gandrīz automātiski izriet garāks frāzējums, kā arī atšķiras stūdzinieku pavadošo nošu artikulācija. Tās ir mazliet īsākas, asākas, akcenti ir koncentrētāki, kas mūzikas raksturu skaņdarba beigās padara pavisam nevaldāmu. Nerakstītajai paātrinājuma tradīcijai zināmā mērā seko arī Janča ansambļa dalībnieki, taču īsteno to citādi: viņi tempu paātrinājuši jau iepriekšējā posmā un no 293. takts to saglabā (♩ = 154). Līdz ar tempu saglabājas arī mūzikas rimtais, kontrolētais raksturs (Jancis klavieru astotdaļu kustību ritmiski organizē pa taktij, dažkārt pat pustaktij).

⁵²² Šo tonālo pārsteigumu plašāku analīzi sk. rakstā *Techniques of Surprise in the Sonata-Rondos of Beethoven* (Cole 1970).

⁵²³ Salīdzinājumam var minēt, ka Gilelsa trio spēlē tempa attiecības starp šiem posmiem ir 104/160, bet Barenboima trio – 100/165.

Fināla pēdējās taktis (no 396. t.) iezīmīgas ar *Più presto* – tādējādi Trio beidzas, dejas stihijai sasniedzot savu kulmināciju. Janča ansambļa izpildījumā noslēgums izskan pārlicinoši, dzirkstoši, taču ne pārgalvīgi strauji ($\text{♩} = 177$); tas vēlreiz apstiprina šī trio dalībnieku tendenci uz pārdomātu, spontāniem mirkļa impulsiem nepakļautu interpretāciju.

Atsevišķu mūzikas parametru interpretācija un semiotisks kopsavilkums

Lai noteiktu, cik tāl Janča trio sniegums iekļaujas vai neiekļaujas Bēthovena Trio op. 97 līdzšinējās interpretācijas tradīcijās, turpinājumā īsi salīdzināšu to ar citiem atskaņojuma modeļiem, ko piedāvā 3.2.4.2. sadaļas sākumā minētie ansambļi. Uzmanības centrā būs atsevišķu parametru tvērums atbilstoši 1.1. nodaļā izklāstītajam, Ēro Tarasti ieteiktajam (Tarasti 1995) un manis modificētajam interpretācijas analīzes plānam (sal. promocijas darba 19.–20. lpp.).

Cikla koncepcijas risinājumiem ir vistiešākā saikne ar **tempu** izvēli (sk. tempu līknes 4. pielikumā). Jāsecina, ka Janča trio mūziķi lielākoties korekti ievēro Bēthovena norādes, un 1. daļas atskaņojumā (robežās starp $\text{♩} = 60$ un $\text{♩} = 68$) šī ansambļa izvēle būtiski neatšķiras no variantiem, kas sastopami citos Trio op. 97 ierakstos. Zemākā robeža līdzīga vēl ir diviem ansambļiem (Korto, LNSO), savukārt vairāki citi (*Beaux Arts Trio*, Barenboima trio, *Borodina trio*) lēnāk spēlē vien atsevišķus posmus⁵²⁴. Toties Janča ansambļa tempa augšējo robežu (68) pārsniedz visi pārējie interpreti, izņemot *Borodina trio* (66)⁵²⁵. Kopīga tendence gan ir tā, ka arī Janča trio, līdzīgi kā citi ansambļi, visātrāko tempu izvēlas izstrādājuma beigu posmā, kas tādējādi kļūst par kulmināciju.

2. daļā Janča trio tempu līkne viskrasāk atšķiras no citu ansambļu veidotās – resp., tā ietver pavisam mazu atšķirību amplitūdu ($\text{♩} = 66$ –69); visiem citiem tā ir krietni plašāka, un visradikālāk tas izpaužas Korto ansambļa spēlē ($\text{♩} = 58$ –85). 3. daļas interpretācija (ar jūtamu pulsācijas paātrinājumu 2. variācijā) visumā sasaucas ar tendencēm pārējos iepazītajos skaņierakstos. Arī 4. daļā tempu līkne kopumā veidojas līdzīgi (ar samērā viendabīgu attīstību līdz pat kodai, kurā seko straujš paātrinājums), vien ar to īpatnību, ka Janča trio izvēlas lēnākus tempus. Piemēram, sākumtempis ir $\text{♩} = 98$; no desmit iepazītajiem ierakstiem vēl lēnāks tas ir

⁵²⁴ Diviem pirmajiem reprīzē vidējais temps atbilst $\text{♩} = 55$, trešajam kodā – $\text{♩} = 56$.

⁵²⁵ Vislielāko tempa kāpinājumu veido Rubiņšteina trio – $\text{♩} = 78$.

vienīgi *Borodina trio* (♩ = 92), savukārt tāds pats (♩ = 98) – Immersēla trio, pārējie ansambļi spēlē ātrāk.

Tādējādi kopumā varam secināt, ka Janča trio ir raksturīgi neizrauties ar straujiem tempiem. Tas attiecas gan uz ātrajām, gan lēnajām daļām. Ātrie tempi vienmēr tiks izraudzīti apdomīgi, ne par tuvu *riska robežai*, savukārt lēnie – tiešām lēni (3. daļa *Andante cantabile, ma però con moto*). Daudzējādā ziņā tempa izvēle saistīta ar pianista personību un estētiskajiem uzskatiem. Savulaik intervijā Jancis paudis viedokli: ja mūziķis, spēlējot lēnu mūziku, nespēj to emocionāli piepildīt, tad viņš nav īsts mūziķis⁵²⁶. To šis mākslinieks arī konsekventi ievērojis gan savā atskaņotājdarbībā, gan spēlējot ansablī un solo (sk., piem., Dzintras Erlihas atziņas par viņa atskaņotajām Garūtas prelūdijām un šīs komponistes Trio; Erliha 2013: 109–110). Iespējams gan, ka līdztekus estētiskajai nostādnei sava loma šeit bijusi arī spēles tehnikai – resp., kategorijai, ko Navickaite-Martinelli semiotiskajā kvadrātā interpretē kā eksogēno nosacījumu *var* (Navickaitē-Martinelli 2014: 51). Ātro daļu mierīgie tempi hipotētiski varētu būt saistīti ar to, ka pianistam bijis mazas amplitūdas plaukstas stiepiens, līdz ar to viņam vienmēr nācies stingri plānot, cik ātru tempu var atļauties, lai šī anatomiskā īpatnība nesagādātu neērtības⁵²⁷.

Vibrato lietojums raksturo visu iepazīto trio spēli, lai arī lielais vairums no ansambļiem to neizvirza priekšplānā. No Janča trio stūdziniekiem īpaši jāatzīmē čellists Māris Villerušs – viņa toņa nokrāsu bagātību daudzējādā ziņā nosaka tieši vibrato, īpaši zemajās frekvencēs, posmos, kur čellam un klavieru kreisajai rokai ir basa līnijas unisons vai arī skan čella solo (sk., piem., 1. daļu – 69. t., 3. daļu – 175. t.). Starp citiem plašāk iepazīto trio dalībniekiem zināmas paralēles šajā ziņā saskatu ar čellistiem Kazalsu, Feiermanu un Rostropoviču: arī viņu spēles īpaša pazīme ir toņa bagātība, piesātinātība. Turklāt diviem no tikko minētajiem ir arī ciešāka saikne ar Villerušu: kā jau iepriekš minēts, Kazals bijis Villeruša elks visā radošā mūža gaitā⁵²⁸, savukārt Rostropovičs bijis viņa skolotājs.

Villeruša saspēlē ar vijolnieku Juri Švolkovski tomēr vērojams, ka abiem stūdziniekiem nav līdzīga vibrato koncepcija: Švolkovska spēle šai ziņā ir

⁵²⁶ Jancis, Valdis (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

⁵²⁷ Skaņdarba ierakstā pāris reizes dzirdam, ka čellists Māris Villerušs mēģina impulsīvi mainīt pianista nostādni un izvēlas ātrāku tempu, tomēr pianists vienmēr *atved viņu atpakaļ* (piemēram, 3. daļas 2. variācijas sākums, 57. t.; 4. daļas reprīze, 154. t.).

⁵²⁸ Villerušs, Māris (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

askētiskāka, vienkāršāka nekā Villerušam, tāpēc dažviet starp viņiem neveidojas pietiekami niansēta tembrālā un muzikālā saskaņa. Bet ir arī daudzi spilgti momenti, tajā skaitā abu stūdzinieku pirmais *uznāciens*. Mūzikas materiāls no 1. daļas 8. takts, kas apzīmēts *cantabile*, ar izteismīgu vibrato izskan vispirms čella un pēc tam (no 10. t.) vijoles partijā. No analizē jau izceltajiem fragmentiem var vēlreiz atgādināt 3. daļas noslēgumu (*espressivo*, no 174. t.), kur uz klavieru trioļu fona stūdzinieki savā ziņā rezumē visu šīs daļas vēstījumu. Stūdzinieku saspēle, ko sagatavo Janča virtuoza un *rubato* tvertā trioļu pulsācija (jau no 170. t.), šeit tembrālā un intonatīvā ziņā ir ideāli saliedēta.

Frāzējuma jomā Janča trio mūziķi mēdz izmantot nelielu *rubato* (bez būtiskām tempa maiņām), kas šajā Bēthovena Trio iederas visnotaļ organiski. Līdzīgi spēlē vairums iepazīto ansambļu, tikai *Beaux Arts Trio* un Korto trio sniegumam raksturīgs ļoti romantizēts frāzējums (piemēram, *Beaux Arts Trio* – vairāki pilnīgi neparedzami *rubato* 1. daļas kodā; Korto trio – piem., 2. daļā katrai tēmai savs temps, līdz ar to arī atšķirīgs raksturs – tas ļoti uzskatāmi parādās tempu līknē 4. pielikumā). Tik liels *rubato* tomēr, visticamāk, neatbilst paša Bēthovena nostādnēm frāzējuma jomā: to apliecina vairāku pētnieku atziņas⁵²⁹. Jāsecina, ka šajā gadījumā abi ansambļi visdrīzāk atkāpjas no komponista ieceres precīzas atklāsmes. Navickaites-Martinelli teorētisko nostādņu kontekstā šeit var saskatīt modeli *atskaņojums – ne skaņdarbs (Performance – Non Work)* (Navickaitē-Martinelli 2014: 63). Šāda pieeja atšķiras no citu aplūkoto trio, tajā skaitā Janča ansambļa, spēlē vērojamā modeļa *atskaņojums – skaņdarbs (Performance – Work)*, kura ietvaros nošu tekstam tiek sekots precīzāk.

Janča trio frāzējuma īpatnība, kas izriet no jau minētās, netipiski lēnās tempa izvēles finālā, ir pamatīgums un rūpība. Tiesa, līdz ar to nākas upurēt vieglumu un azartiskumu, kas iezīmētos, veidojot finālā vērienīgāku frāzējumu. Brīžam tā vien

⁵²⁹ Piemēram, ASV muzikoloģe, Bēthovena klavieru trio pētniece Elfrīda Franca Hīberte uzsver, ka Bēthovens biežāk palēninājumu izraksta jau notis un samērā reti lieto tādas norādes kā *calando*, *ritartando* vai *poco ritartando* (Hiebert 1970: 290). Arī krievu pētnieks Ļevs Mironovs pievērš uzmanību Bēthovena mūzikā bieži sastopamajai *runājošajai melodikai* jeb izrakstītajam *ritartando*, kas saskatāms, piemēram, Trio op. 1 nr. 3 pirmās daļas blakus partijas beigās – šādos fragmentos atskaņotājiem jāņem vērā, ka Bēthovens nepieciešamo palēninājumu jau precīzi fiksējis notis un jelkāds *ritenuto* te būtu lieks (Mironov 1974: 21). Pētnieka viedoklis saderas ar laikabiedru, piemēram, Ferdinanda Rīsa, vērojumiem, ka tempa jomā Bēthovens parasti stingri ievērojis metru un tikai minimāli izmantojis *rubato* (citēts pēc: Marx 1863: 48). Viņš esot spēlējis kaprīzi, patvaļīgi, taču ne tempa ziņā, stingri iekļaujoties takts robežās (Marx 1863: 67).

gribētos, lai mūziķi ļautu sevi *izprovocēt*, sekojot, piemēram, tās vai citas sekvenses iezīmētajam kāpinājumam arī ar frāzējumu (nelielu *crescendo*).

Artikulācijas jomā viens no būtiskākajiem problēmjaudājumiem saistīts ar Bēthovena skaņdarbos bieži sastopamajām norādēm *sfp* un *fp* – salīdzinot ar citiem Vīnes klasiķiem, tās viņa mūzikā lietotas daudz vairāk. Akcentējot šajā norādē vai nu *(s)f*, vai tūdaļ sekojošo *p*, mūziku var padarīt gan impulsīvāku, gan noslēpumaināku. Janča trio sniegumā *sfp* un *fp* vienmēr izskan drīzāk impulsīvi un ar pēkšņuma efektu. Daudzviet to var uzskatīt par pamatotu risinājumu – zīmi, kas atspoguļo Bēthovena stilam tik raksturīgo dinamismu, pavērsienu krasumu. Tomēr *fp* sastopams arī Trio liriskajos, klusinātajos posmos (piemēram, 3. daļas tēmā – 21., 25. t., 4. variācijā – 133., 137. t.), un tur šāda pieeja reizēm rada nevēlami asu, stūrainu iespaidu. No citām iepazītajām interpretācijām tieši *piano* posmos interesantu *fp* traktējumu piedāvā Barenboima trio: akcentētā skaņa tiek sagatavota ar minimālu aizkavēšanos un pēc tam izturēta maksimāli, tikai nedaudz (vijoles un čella partijā ar lociņa spiedienu) iezīmējot akcentu. Līdz ar to nemainās temps, un, ja *piano* posmā spēles raksturs ir lirisks vai maīgs, tas ar akcentiem netiek *lauzts*, bet gan gluži pretēji – papildināts. Šāda niansētība *fp* interpretācijā ir ne visai ierasts, bet ļoti pārlicinošs artikulācijas risinājums.

Dinamika Janča trio spēlē cieši saistīta ar tempu un nereti mainās paralēli tam (piem., 1. daļas noslēguma partijā, izstrādājumā); taču šīs pārvērtības nav ļoti izteiktas un nekļūst par pašmērķi. Kopumā tiek ievērotas visas komponista dotās dinamikas norādes. Tomēr, ja salīdzina ar citiem ansambļiem, dinamikas amplitūda ir mazāka un kontrasti nav spēcīgi izteikti: it īpaši to var just 2. un 4. daļā, kuru asajam, dinamiskajam raksturam, šķiet, piederētos lielāki un arī pēkšņāki dinamikas pretstati⁵³⁰.

Raksturojot instrumentu attiecības dinamikas aspektā, svarīgi atgādināt vairāku autoru (Elfrīdas Francas Hībertes, Ļeva Mironova) viedokli – spēlējot Bēthovena trio, jāuzmanās pirmām kārtām pianistam, jo mūsdienu klavieres pārmāks vijoles un čella skanējumu vairāk, nekā Bēthovens to būtu vēlējis (Hiebert 1970: 364; Mironov 1974: 108). Jāatzīst, ka klavieru dominējošā loma Janča trio spēlē ir

⁵³⁰ Citi iepazītie ansambļi dinamiku veido kontrastaināk. To vidū ir Korto ansamblis (impulsīvi, iepriekš neparedzami, ar izteiktiem pretstatiem, sevišķi orientējoties uz skaļāku dinamiku), *Bulanžē trio* (ļoti spilgts 3. daļas sākums – ne tikai stīginstrumenti, bet arī klavieres spēlē absolūtu *piano dolce*), arī LNSO klavieru trio (tempu izvēles ziņā tuvs Janča trio, bet atļaujas vairāk riskēt ar dinamikas gradācijām, azartiskāk veido abu stīdzinieku saspēli, tāpēc skanējums ir personiskāks, ne tik objektivizēts).

ļoti izteikta arī posmos, kur gribētos vairāk sadzirdēt stūdziniekus: piemēram, 3. daļas 3. variācijā stūginstrumentu retās iespēles tomēr iezīmē interesantu dialogu ar klavierēm (kurām ir galvenais materiāls), tāpēc būtu izceļamas ar dubultekspresiju, taču tās tik tikko sadzirdamas. Arī fināla noslēgumā, virzībā uz kulmināciju, kur varena kopskaņa būtu jāsniedz visiem trim instrumentiem, klavieres ir izteiktā priekšplānā. Cik tāl tas saistāms ar pašu mākslinieku koncepciju un cik tāl – ar skaņu režisora darbu? Šis jautājums paliek atklāts.

Fenomenālās kvalitātes lielā mērā izriet no Valda Janča personības – kā jau minēts, viņam klavieru trio ansablī bija galvenā formas plānotāja, stratēģa loma. Savdabīgo *rokkrakstu*, kas piemīt vijolnieka Švolkovska un čellista Villeruša spēles manierei, ieraksts turpretī tikai viegli ieskicē, bet detalizēti neatklāj. Tādējādi, līdzīgi kā Janča spēlē, arī visā trio sniegunā kā spilgtāko raksturierzīmi var minēt pamatīgumu, pat zināmu smagnējību un reizē vēlmi vairīties no galējībām (tā izpaužas dažādās jomās, tai skaitā tempa, dinamikas izvēlē).

Forma kopumā Janča trio sniegunā veidojas līdzsvarota – ir katrā daļā vietēja rakstura kulminācijas, tomēr tempa un dinamikas pretstati nav tik krasi un spilgti, lai ļautu runāt par kādu īpaši izceltu attīstības virsotni. Vairumā citu interpretāciju par šādu virsotni kļūst 4. daļas koda. Mērenība tempa un dinamikas izvēlē nosaka arī to, ka Janča trio sniegunā vairāk akcentēta cikla viengabalainība, nekā tā iekšējie kontrasti.

Salīdzinot Janča trio piedāvāto Bēthovena skaņdarba lasījumu ar citām iepazītajām interpretācijām, jāatzīst, ka Janča un vēl arī Immersēla trio versijā šī kompozīcija izskan *visklasiskāk* – respektīvi, liela loma ir racionālam plānojumam, samērā maza vieta atvēlēta galēji sakāpinātai ekspresijai vai dažādām spontanitātes izpausmēm. Vairumā citu iepazīto interpretāciju dominē romantisks Bēthovena trio lasījums, kas izpaužas dažādos rakursos – tempu izvēlē un frāzējumā (*Beaux Arts Trio* – pat galējā brīvībā; bet arī Korto trio, *Bulanžē trio*, *Borodina trio*, Rubinšteina trio), dažviet arī īpašā vibrato intensitātē (*Bulanžē trio*, Korto trio, Rubinšteina trio) un impulsīvi izraudzītā dinamikā (Korto trio).

Raugoties no atskaņotājmākslas **semiotiskā kvadrāta** skatpunkta (Navickaitē-Martinelli 2014: 51), jāsecina, ka gribas (*will*) kategorija kā ansambļa darbības iekšējais (endogēnais) nosacījums bieži izpaužas pirmām kārtām pianista sniegunā, un šai viņa gribas diktētajai nosliecei pakļaujas arī abi pārējie dalībnieki. Vienlaikus ansambļa spēlē spēcīgi izteikts ir arī ārējais (eksogēnais) nosacījums,

proti, pienākuma apziņas (*must*) kategorija. No tā izriet centieni atklāt visas Bēthovena nošu raksta detaļas, skaidri un precīzi parādīt arī tādas nianses, kam citi interpreti savā aizrautīgajā, azartiskajā sniegunā reizēm *pārskrien pāri*.

Vērtējot zināšanu (*know* – vispārpieņemto sociālo kodu, stereotipu utt.) kategoriju, jāņem vērā, ka Janča trio ieskaņojums veikts 1975. gadā un to vismaz netieši varēja iespaidot padomju tradīcijas Bēthovena mūzikas atskaņojumā. Līna Navickaite-Martinelli sava atskaņotājmākslas semiotikai veltītā darba nodaļā *Beethoven à la russe* secina, ka padomju kultūrā bija tiece Bēthovena mūzikas interpretācijā akcentēt heroiskos, cīņas momentus, “revolucionāros” ideālus (Navickaitē-Martinelli 2014: 263). Tieši šādu pieeju mēs vērojam daudzviet Janča trio interpretācijā (piemēram, aktīvi maršveidīgo, nevis lirisko motīvu izcēlums skaņdarba sākumā). Tomēr jāņem vērā, ka šāda lasījuma iespējamība patiesi ir ietverta arī pašā Bēthovena mūzikā (kā viens no variantiem), un pastāv varbūtība, ka Jancis – galvenais atskaņojuma koncepcijas veidotājs – to šādi izjuta, pilnīgi neiespajdoties no ideoloģiskām nostādnēm.

Raugoties no spēles tehnikas viedokļa (*can* kategorija), jāatzīst, ka tā ir, lai arī ne žilbinoši virtuozā, tomēr īstenota pietiekami pārlicinoši: izraudzīto, salīdzinoši ne straujo tempu ietvaros mākslinieki apliecina skaidrību un veiklību dažādu spēles paņēmienu lietojumā.

3.3. *Bulava trio*

3.3.1. Ansambļa darbības kopējās aprises

Šī klavieru trio aktīvās darbības periods aptvēra vairāk nekā desmit gadu (1986–1998). Tā sastāvu veidoja pianists **Aldis Liepiņš** (1961), vijolnieks **Jānis Bulavs** (1949) un čellists **Leons Veldre** (1959). Ansambļa tapšanas iniciators Jānis Bulavs dažādos klavieru trio ansambļos spēlējis jau kopš Dārziņa skolas laikiem, sākotnēji kopā ar pianistu Jāni Rinkuli un čellistu (tālākā nākotnē diriģentu) Imantu Resni. Savukārt 1970. gada 3. decembrī Latvijas Valsts konservatorijas 3. kursa studenti – Larisa Feldhūne (tagad Bulava, klavieres), Jānis Bulavs (vijole) un Maija Prēdele (čells) – uzstājušies Starprepublikāniskā kameransambļu festivāla koncertā. Vēlāk Bulava saspēles partneru vidū bijuši arī jau iepriekš pieminētais Rinkulis un čellists Mārtiņš Grīnbergs.

Sadarbība ar Leonu Veldri sākās 1982. gadā, kad Bulavs bija noklausījies čellista Valsts eksāmena programmu un acīmredzot sadzirdējis sev ko tīkamu viņa spēles manierē, tādēļ sekoja aicinājums sadarboties. Veldre atceras, ka arī Liepiņu Bulavs esot uzmeklējis konservatorijā, tāpēc šajā gadījumā var runāt par apzinātu ansambļa “selekcionešanu”⁵³¹. Zināma stadija trio pamatsastāva tapšanā bija Pētera Vaska un Imanta Zemzara autorkoncerts 1986. gada 2. maijā Filharmonijas kameramūzikas zālē, kur pirmoreiz kopā uzstājās Jānis Bulavs un Aldis Liepiņš (sākotnēji koncertam gatavojies Jānis Rinkulis, kas tomēr nav piedalījies īkšķa iekaisuma dēļ⁵³²). Čella partiju toreiz vēl spēlēja Mārtiņš Grīnbergs. Šajā koncertā pirmatskaņots viens no vērienīgākajiem latviešu klavieru trio – Pētera Vaska *Episodi e canto perpetuo*, turklāt recenzente Inese Lūsiņa sevišķi atzīmē pianista sniegumu:

“[...] īpašu ievērību pelna jaunā pianista Alda Liepiņa veiksmīgā koncertdebija mūsdienu mūzikas interpretācijā: viņam piemīt smalka, precīza laikmetīgās skaņu mākslas izpratne – dabas dots talants”⁵³³.

Savukārt 1987. gada 24. aprīlī šo pašu skaņdarbu Dobeles mūzikas skolā trio pirmoreiz atskaņoja jau pamatsastāvā – kopā ar čellistu Leonu Veldri.

Šim daudzsološajam sākumam raits turpinājums tomēr tik drīz nesekoja. 80. gadu otrajā pusē un 90. gadu sākumā ansamblis sniedza 4–5 koncertus gadā. Veldre atceras, ka tas noticis jau filharmonijas paspārnē, atskaņojot gandrīz visu, ko latviešu autori tolaik rakstīja kameransamblim⁵³⁴, bet bez oficiāla statusa. Lai gan Janča trio kopš 80. gadu nogales vairs nedarbojās ar filharmonijas vārdu, tomēr automātiski pēcnācēju viņiem nebija – pats Bulavs gājis uz Kultūras ministriju runāt ar toreizējo ministru Raimonu Paulu un citām amatpersonām, līdz beigu beigās ar savu “caursišanu, uzņēmību”⁵³⁵ panācis, ka ansamblis kļūst par filharmonijas trio un iegūst pastāvīgu algu un mājvietu Vāgnera zālē. Tas viņam bijis liels gandarījums, ko viņš

⁵³¹ Veldre, Leons (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada decembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

⁵³² Aldis Liepiņš par savu ienākšanu ansamblī stāsta: “Kad mēs braucām uz Arhangeļsku, mums bija komanda – Rinkulis, Veldre, Bulavs un es. Divi pianisti un divi stūdzinieki. Toreiz bija divi koncerti divas dienas pēc kārtas. Pirmajā dienā bija klasika – tur Rinkulis spēlēja Brāmsu un Bēthovenu [...]. Un es braucu līdzī kā tas, kurš spēlē Vasku.” Sk.: Liepiņš, Aldis (2014). Intervija Līgai Pētersonei 2014. gada maijā. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

⁵³³ Lūsiņa, Inese (1986). Ekspresīvas epizodes ar balsi un dziedājumiem. *Literatūra un Māksla*. 9. maijs.

⁵³⁴ Veldre, Leons (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada decembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

⁵³⁵ Liepiņš, Aldis (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

1993. gadā raksturojis vārdos: “Starp citu, tas ir visas manas dzīves sapņu piepildījums”⁵³⁶. Bulavam bijis vēl otrs sapnis, kas tomēr palicis neīstenots – pārmantot *Vītola trio* vārdu (arī viņš pats bijis *Vītola trio* pianista Ķepīša skolnieks), taču šo ideju Kultūras ministrija nav akceptējusi⁵³⁷.

1994. gada septembrī ansamblis mainīja nosaukumu – no filharmonijas trio tas pārdēvēts par *Bulava kameransambli*, jo pamatsastāvā iekļāvās altists Olafs Štāls. Viņiem bieži pievienojās arī klarnetists Uldis Lipskis, vijolnieki Uldis Sprūdžs un Andris Pauls, pianisti Valdis Jancis un Jānis Zilbers. Variablo sastāvu noteica kāda repertuāra politikas vadlīnija, kas ansamblim raksturīga jau kopš tā pirmsākumiem – ik koncertā spēlēt ne vien klavieru trio, bet arī ansambļus bez klavierēm, solo, duetus (vijolei vai čellam ar klavierēm) un plašāka sastāva darbus – piemēram, 1996. gada 16. aprīlī pirmatskaņots Andra Dzenīša klavieru kvartets *Lacrimae*. Bulavs atzīst, ka, veidojot repertuāru, mākslinieki bieži centušies koncertam izvēlēties viena komponista mūziku, kas nebūt nav vienkārši, taču interesanti: “Piemēram, pirmajā daļā Brāmsa sonāti spēlējām un otrajā daļā – Brāmsa trio”⁵³⁸.

Vēl sastopamas arī koncertprogrammas ar tematisku ievirzi: piemēram, pirmajā daļā tiek spēlēts Pētera Vaska trio *Episodi e canto perpetuo*, kas ir veltījums Olivjē Mesiānam, bet otrajā daļā izskan Mesiāna *Kvartets Laika galam*.

Izvērtējot ansambļa repertuārā iekļauto ārzemju mūziku, redzam, ka Vīnes klasiku tajā, līdzīgi kā Janča trio repertuārā, lielākoties pārstāv Bēthovens. No dažādiem trio (op. 1 nr. 2, op. 1 nr. 3, op. 70 nr. 1, op. 97) visbiežāk atskaņots Trio op. 97 – t. s. *Lielais trio*. Tiesa, spēlēts arī Mocarta Trio K. 548 un Haidna Trio Hob XV:26 (*fis moll*). Recenzents Guntars Pupa, raksturojot klasikas interpretāciju, īpaši izceļ ansambļa spēles atraisītību:

“Tik dabisku, nesamocītu Mocartu kā viņa Trio Do mažorā gadās dzirdēt ārkārtīgi reti. [...] Tā pati pieeja izpaudās Bēthovena Trio [op. 97 – *L. P.*] Sibemol mažorā”⁵³⁹.

No romantiskās mūzikas samērā daudz atskaņoti Franča Šūberta darbi – Trio op. 99 un op. 100. Ansambļa līderim Bulavam pret Šūberta mūziku ir īpašas jūtas, to apliecina Olgas Pētersones stāstītais:

⁵³⁶ Pētersone, Olga (1994). Ja nu tas ir šedevrs? *Rīgas Balss*. 23. septembris.

⁵³⁷ Bulavs, Jānis (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

⁵³⁸ Sk. iepriekšējo vēri.

⁵³⁹ Pupa, Guntars (1993). Trīs domubiedri mūzikā. *Diena*. 25. novembris.

“Reiz mēs ar Jāni sarunājāmies par Šūbertu, un viņš pēkšņi pavisam nopietni sacīja: “Zini, ir Bēthovena simfonijas, ir Brāmsa, Mālera un Šostakoviča simfonijas. Un ir Šūberta dziesma *Dubultnieks* – trīs akordi un nekā vairāk. Un tagad, kad bārda jau sirmo, klausoties šo dziesmu, man sirds plīst uz pusēm. Tas arī ir Šūberts”⁵⁴⁰.

Šūberta mūzika ļoti tuva arī trio pianistam Aldim Liepiņam, šai ziņā Jāņa Bulava atmiņas ar mazliet humoristisku niansi:

“Vienreiz Leons pateica par Šūbertu, ka viņš taču ir tā laika Raimonds Pauls. Un tad es domāju, ka Aldis viņu piekaus. Viņš tā piepūtās un cēlās no klavierēm, man tiešām likās, ka tagad jāmetas pa vidu. Aldim Šūberts mīļākais komponists”⁵⁴¹.

Šūberta atskaņojums guvis atsaucību arī mūzikas kritikā. Lūk, kāda Imanta Zemzara atsauksme:

“Īpaši Šūberta vēlinajā monumentālajā Trio Mi-bemol mažorā teicami realizējās virkne ansamblistisku ideju un nianšu, kas bija rūpīgi izstrādātas mēģinājumos. Šīs nianzes (pārdomāti dinamiski pretmeti, saturpilni agoģikas smalkumi, “skumju audze”, zināms Vīnes gars) ik pa brīdim šķīta pat pārāk izsmalcinātas mūsu publikas uztverei. Rīgas koncertzāļu klausītājs visumā līdz šim nav radis pagērēt tik profesionāli atdevīgu darbu no mūziķa”⁵⁴².

Vēl ansambļa atskaņotās romantiskās mūzikas klāstā bijuši Johannesa Brāmsa Trio op. 8 un op. 87, Antonīna Dvoržāka Trio op. 26, Roberta Šūmaņa Trio op. 80, Sezāra Franka Trio op. 1 nr. 1, Pētera Čaikovska *Trio diža mākslinieka piemiņai* op. 50 un Sergeja Rahmaņinova Trio op. 9 (*Elēģiskais trio* nr. 2). Spēlēti arī atsevišķi programmatiski opusi, piemēram, Roberta Šūmaņa *Fantāzijaskaņdarbi* op. 88. 20. gadsimta mūziku repertuārā pārstāvēja franču un krievu autori – Albērs Rusels, Moriss Ravels, Dmitrijs Šostakovičs.

Jautāts par ansambļa darbības apsīkumu 1997.–1998. gadā, Bulavs kā iemeslu min filharmonijas likvidēšanu un pilnīgu finansiāla un morāla atbalsta trūkumu⁵⁴³. Arī

⁵⁴⁰ Pētersone, Olga (1993). Viņi muzicēs trijātā. *Diena*. 30. janvāris.

⁵⁴¹ Bulavs, Jānis (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

⁵⁴² Zemzaris, Imants (1993). Trio veiksmē. *Literatūra un Māksla*. 5. februāris.

⁵⁴³ 1997. gadā Imants Zemzaris laikrakstā *Literatūra. Māksla. Mēs* pauž sašutumu, ka Valsts Prezidenta kultūras padomnieks (toreiz Raimonds Pauls) izteicies, ka līdzekļu trūkuma dēļ nāksies likvidēt trio. Sk.: Zemzaris, Imants (1997). Pa vidu arī domas. *Literatūra. Māksla. Mēs*. 30. janvāris/6. februāris. Andis Sinkevičs citā numurā turpina šo tēmu koncertrecenzijā; par Šūmaņa *Fantāzijaskaņdarbu* un Dvoržāka Trio op. 26 interpretāciju viņš raksta, ka “tikai šis koncerts vien būtu pietiekams iemesls, lai mūziķiem nodrošinātu algas”. Sk.: Sinkevičs, Andis (1997). Jāņa Bulava trio muzicē. *Literatūra. Māksla. Mēs*. 27. marts/3. aprīlis.

presē atspoguļojas šī laikposma padrūmā noskaņa⁵⁴⁴. Andra Dzenīša sašutums izpaužas laikraksta *Literatūra. Māksla. Mēs* publikācijā ar visu izsakošu nosaukumu *Nekrologs dzīviem mūziķiem*:

“[1997. gada] 4. novembra vakarā Radio pirmajā programmā izskan diskusija, kas veltīta Latvijas Filharmonijas reorganizācijai, konkrēti Filharmonijas kamerorķestra, klavieru trio un deju kolektīva “Daile” likvidācijai. Turpat vai sarunas beigās pēc nepārtraukti atkārtotā un neatbildētā jautājuma par to, kurš ir izteicies par vidēji ne īpaši augsto kolektīvu māksliniecisko līmeni, Gints Kārklīšs tomēr atzīst, ka tas ir arī viņa viedoklis. [...] Jāņa Bulava kameransamblis jeb Filharmonijas klavieru trio bija vienīgais kolektīvs, kura interese lielā mērā saistījās ar augstas kvalitātes latviešu mūziku, tās bezierunu izpildīšanu, ierakstiem radio, kuri starptautiskos kompozīciju radio konkursos augsti novērtēti tieši spēles ziņā. [...] Ir izjūta, ka mēs ko apstāvam – ko mirušu vai neglābjami slimu. Brīdis, kad zārks tiks ielaists bedrē, būs ārprātīgs kliedziens, kauna traips visiem mūsu līdzšinējiem gaišajiem brīvvalsts gadiem”⁵⁴⁵.

Skatoties plašākā mērogā, šī publikācija ir apliecinājums, ka tuvojas lielākas un visu mūzikas sfēru ietekmējošas pārmaiņas. Veldre ar nožēlu atzīst, ka, ja ne šie apstākļi, ansamblis kameramūzikas laukā būtu varējis veiksmīgi darboties vēl vairākus gadus⁵⁴⁶. Bet Liepiņš atklāj, ka sadarbībai punktu esot pelicis kāds starpgadījums, kas burtiski “uzspridzinājis” ansambli:

“Kādu laiku jau bija tādas mākslinieciskas buksēšanas pazīmes redzamas [...], arī to filharmoniju likvidēja, algas vairs nebija. Un jūta, ka tas viss grimst un acīmredzot visiem bija sakrājies, un tad, kad pielaida pie tās sakrājušās gāzes *spičku*, tas viss uzlidoja gaisā. [...] Tagad man pat liekas, ka tas ir tāds skaists nobeigums, ka vienkārši uzsprāgst. Bez kādām iespējām sagrābt kaut kādas lauskas kopā”⁵⁴⁷.

3.3.2. Sadarbība ar latviešu komponistiem

Jau ansambļa darbības sākums bija saistīts ar latviešu jaunāko mūziku, un arī turpmāk tās atskaņojums kļuva par vienu no prioritātēm – Liepiņš, stāstot par Bulavu, atzīst:

⁵⁴⁴ 20. gadsimta 90. gadu sociālkulturālā konteksta sīkāku raksturojumu saiknē ar tā iespaidu uz kameramūziku, t. sk. trio atskaņotājmākslu, sk. promocijas darba 2.7. nodaļā.

⁵⁴⁵ Dzenītis, Andris (1997). Nekrologs dzīviem mūziķiem. *Literatūra. Māksla. Mēs*. 13./20. novembris.

⁵⁴⁶ Veldre, Leons (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada decembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

⁵⁴⁷ Liepiņš, Aldis (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

“Viņš ir bijis tas, kura dēļ tie komponisti ir sākuši rakstīt. Gan Vasks, īpaši Einfelds, Šmīdbergs, Dzenītis – tie visi rakstīja tāpēc, ka bija tāds Bulavs, kurš to visu varēja ģeniāli nospēlēt”.

Bulava vēlmi aktīvi iespaidot komponistu rakstības veidu Liepiņš gan vērtē visai kritiski:

“Un tā visi mums nesa un rādīja, un Bulavs bija tas, kurš tur ārdījās par visādām kompozicionālām nepareizībām, par kurām es ko tur varu pateikt? Komponists tā ir uzrakstījis, bet šis tur līda iekšā un rakņājās bezmaz vai viņu dvēselē, un ravēja ārā kaut kādas nepilnības”⁵⁴⁸.

Maija Einfelds, taujāta par sadarbību ar Jāni Bulavu un viņa kameransambli, atzīst, ka dažkārt viņai adresētā kritika tiešām esot bijusi mazdiplomātiska un ārkārtīgi nesaudzīga, tomēr tas nav spējis sašķobīt ciešo draudzību ar Bulavu – tieši viņam komponiste galvenokārt rakstījusi savus vijoļdarbus. Dziļi izjustā emocionalitāte, skaistais tonis un ekspresija, kas sekojusi ansambļa atskaņojumos uz skatuves, padarījusi visu pārējo mazsvarīgu⁵⁴⁹.

Savukārt Leons Veldre uzskata, ka kopumā “autori pārlieku maz jaucās atskaņojuma tapšanas gaitā, varbūt tādēļ, ka nebija pārāk izlutināti ar savu opusu atskaņojumiem uz skatuves”⁵⁵⁰.

Vēl no latviešu komponistu darbiem ansamblis atskaņojis arī iepriekš jau Janča trio spēlēto Grīnupa Trio un Plakida *Romantisko mūziku*, kā arī Ivanova Trio⁵⁵¹. No jaundarbu pirmatskaņojumiem jāmin Maijas Einfeldes *Adagio*⁵⁵² un **Imanta Zemzara** *Melankoholiskais valsis* – abi šie darbi spēlēti 1994. gada 31. maijā Vāgnera zālē. Zemzaris pastāvīgi bija blakus ansamblim kā recenzents un arī domubiedrs.

Jura Ābola *Vidi stellam (Zodiaka zīmes, pirmajā versijā flautai, čellam un klavierēm)* pirmatskaņots 1997. gada 2. maijā latviešu komponistu kamermūzikas

⁵⁴⁸ Sk. iepriekšējo vēri.

⁵⁴⁹ Einfelds, Maija (2014). Intervija Līgai Pētersonei 2014. gada aprīlī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

⁵⁵⁰ Veldre, Leons (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada decembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

⁵⁵¹ Grīnupa Trio skanējis 1991. gada 1. novembrī Vāgnera zālē, 1992. gada 13. janvārī Mūzikas akadēmijā Barikāžu upuru piemiņas koncertā, 1993. gada 31. janvārī un 14. novembrī Vāgnera zālē. Plakida *Romantiskā mūzika* spēlēta 1993. gada 5. jūnijā un 14. novembrī Vāgnera zālē, Ivanova Trio otrā daļa – 1993. gada 14. novembrī Vāgnera zālē.

⁵⁵² *Adagio* (1994) veltīts komponistes bijušā vīra Voldemāra piemiņai, un tā pirmo versiju ērģelēm, vijolei un čellam pirmatskaņoja Larisa un Jānis Bulavi kopā ar čellistu Ēriku Kiršfeldu 1994. gada 12. februārī komponistes jubilejai veltītā koncertā Rīgas Domā.

jaundarbu vakarā Vāgnera zālē. Ābols speciāli *Bulava trio* izveidoja otro redakciju, kas, pēc Liepiņa domām, ir izdevusies pat veiksmīgāka nekā oriģinālversija⁵⁵³.

Tomēr īpaši liela nozīme ansambļa repertuārā bija **Pētera Vaska** *Episodi e canto perpetuo*. Tas koncertprogrammās iekļauts regulāri, tāpēc pie šī darba tapšanas un interpretācijas vērts pakavēties plašāk.

Trio veltīts Olivjē Mesiānam, un autors tā mūziku raksturo kā “grūto ceļu cauri ļaunumam, maldiem un ciešanām uz mīlestībā centrētu dziedājumu”⁵⁵⁴. Šis skaņdarbs rakstīts tieši *Bulava trio*, un autors atceras:

“Bija tāds miglains, pelēks februāra rīts, Bulavs dzīvoja Pārdaugavā, es arī tur netālu, un bija noruna, ka es ieradīšos un viņiem aiznesīšu tās notis. Viņi jau pie Bulava mājās gaidīja, bet es vēl nebiju pārrakstījis. Un, kad es ierados, viņi bija drusciņ sapīkuši – kā tad tā? Bet notis man bija uzrakstītas un skaņdarbs bija gatavs. Protams, Bulav’ Jānis mums vienmēr bijis tāds sarežģīts puisis, bet tajā pašā laikā – ar maksimālu pazemību kalpošana mūzikai, tā viņam bija svēta lieta”⁵⁵⁵.

Autors šo skaņdarbu dēvē par “pagodinājumu Mesiānam un viņa *Kvartetam Laika galam*”; līdzīgi kā Mesiāna darbā, arī Vaska ciklā ir astoņas daļas, kas virknējas pēc kontrastu principa. Bet, ja ir kādas ietekmes, “varbūt kāds ritmisks tēls” no Mesiāna, tad tās ir neapzinātas. Vasks piebilst, ka “Mesiānam racionālā klātbūtne visu laiku bijusi lielāka nekā man. Man jau viss tas radošais process intuitīvs”⁵⁵⁶.

Aldis Liepiņš atminas, ka Vasks regulāri nācis uz mēģinājumiem un “strīpojis [...] tur daudz ko ārā”⁵⁵⁷.

Bulava trio šim darbam veicis divus ierakstus: 1989. gadā Latvijas Radio (ieraksts glabājas Latvijas Radio arhīvā) un 1995. gadā Reformātu baznīcas skaņu ierakstu studijā (CD – *Conifer*, 1995, 7 6505-51272-2-2). Pats Bulavs augstāk vērtē pirmo ieskaņojumu: “Jā, tas ir tāds tīrāks un ekspresīvāks kā 1995. gada ieraksts”⁵⁵⁸.

Iepazīstot 1989. gada ierakstu, noteikti jāatzīmē abu stīdzinieku ārkārtīgi plašais, bagātais skaņveides un tembra nianšu klāsts. Lēnajos posmos viņi variē

⁵⁵³ Liepiņš, Aldis (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

⁵⁵⁴ Vasks, Pēteris (1993). Anotācija. *Koncertprogramma*. 14. novembris. Rīga: Latvijas filharmonija.

⁵⁵⁵ Vasks, Pēteris (2014). Intervija Līgai Pētersonei 2014. gada aprīlī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

⁵⁵⁶ Sk. iepriekšējo vēri.

⁵⁵⁷ Liepiņš, Aldis (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

⁵⁵⁸ Bulavs, Jānis (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

skanējumu no *sul tasto* līdz *sul ponticello*, no *non vibrato* līdz galēji ekspansīvam vibrato, tā paspilgtinot jebkuru iecerēto izteiksmes šķautni. Tūlīt gan jāpiebilst, ka nošu tekstā atbilstošu remarku nav, tāpēc varētu rasties jautājums, vai jaunievietās skaņveides īpatnības nav uzskatāmas par interpretu patvaļu. Jautāts, vai šāda radoša pieeja mūzikas materiālam tika saskaņota ar autoru, vijolnieks atbild: “Jā, viņš bija priecīgs!”⁵⁵⁹. Komponists sarunā uzsver, ka nošu tekstā “tiešām ir iespējama liela brīvība. Protams, sliktākais, kas var būt, ja notis tiek nospēlētas formāli, ja nesaprot, kas tur ir domāts. [...] Tādā ziņā bija interesanti ar viņu [Bulavu] radoši sadarboties. Viņš drusciņ dažas tādas netipiskas, aleatoriskas lietas tajā trio ieviesa”⁵⁶⁰.

Vēl šajā interpretācijā izceļama Bulava un Veldres saliedētā spēle – sevišķi kantilēnajos posmos, kur vijole pārņem čella dziedājumu un otrādi (5. daļa *Monologhi* un 7. daļa *Canto perpetuo*). Ātrajās daļās (4. daļa *Burlesca I*, 3. daļa *Unisoni*, 6. daļa *Burlesca II*) mūziķi izmanto galēji īsu un asu *spiccato* skārumsu, tā radot maksimālas spriedzes efektu, bet ne ar tempa kāpinājumu, kas būtu visvienkāršāk. Jāatzīst gan, ka intonatīvā precizitāte un saspēles vertikāle *Bulava trio* ierakstā nav perfekta. Diez vai paši ansambļa dalībnieki no tehniskās perfekcijas te atteikušies apzināti, tomēr tādējādi panāktā haosa noskaņa paspilgtina skaņdarba ideju un saderas ar burlesku kā melno kulmināciju raksturu. *Unisonu* daļā klavieru akordi, kas pārtrauc vienoto kopspēli, Liepiņa sniegumā izskan ar tādu *svaru*, ka apliecina viņa spējas būt ne vien delikātam pavadītājam, bet arī temperamentīgam līderim⁵⁶¹.

⁵⁵⁹ Sk. iepriekšējo vēri.

⁵⁶⁰ Vasks, Pēteris (2014). Intervija Līgai Pētersonei 2014. gada aprīlī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

⁵⁶¹ Salīdzinājumam var minēt arī šī skaņdarba ierakstu vācu mūziķu sniegumā (tvarts *Peteris Vasks. Kammermusik*, izdevusi firma *Koch Schwann*, 1997, 3-6496-2). Pianists Verners Hāgens (*Werner Hagen*), vijolnieks Heinrihs Hērleins (*Heinrich Hörlein*) un čellists Frīdemanis Pardals (*Friedemann Pardall*) veikuši ieskaņojumu 1997. gadā. Tehniski viss izpildīts nevainojami, tomēr kopiespaids, salīdzinot ar *Bulava trio* sniegumu, ir mazāk pārliecinošs. Pietrūkst ekspresijas; piemēram, burlesku daļās stūdzinieku *spiccato* skārums izskan visnotaļ dziedoši, radot priekšstatu, ka tās ir tikai interlūdijas, nevis “melnās kulminācijas”, kā tās dēvē autors. Sk.: Vasks, Pēteris (1993). Anotācija. *Koncertprogramma*. 14. novembris. Rīga: Latvijas filharmonija.

3.3.3. Ansambļa dalībnieku radošās personības un to mijiedarbe: pašu mākslinieku skatījums

Šķiet, nav nejaušība, ka visi šī trio mūziķi ir iepriekšējā filharmonijas trio dalībnieku audzēkņi – tas liecina par tradīciju un mūzikas uztveres pēctecību. Liepiņš absolvējis Valda Janča klasi (1985), Bulavs studējis Jura Švolkovska un Voldemāra Stūrestepa klasē (beidzis 1973), bet Veldre absolvējis Māra Villeruša klasi (1982).

Vistiešāk par savu saikni ar pedagogu runā Aldis Liepiņš:

“Viņš man faktiski ir stāvējis klāt visām nozīmīgākajām programmām. Ja viņš bija noklausījies un pateicis savu vārdu, tad es mierīgi varēju iet uz koncertu spēlēt. Pašam toreiz vēl nebija tās pārlicības”⁵⁶².

Savukārt spēju sevi klausīties no malas Liepiņš, pēc paša vārdiem, mācījies Maskavas Gņesinu Mūzikas pedagoģijas institūta aspirantūrā (1988–1990) pie Georgija Fedorenko (*Georgy Fedorenko / Георгуи Федоренко*). Raksturojot savu lomu ansablī, Liepiņš atzīst, ka sākotnēji tā bijusi pielāgošanās, bet ar laiku viņš iemācījies neuzbāzīgi pasniegt savu muzikālo viedokli⁵⁶³.

Arī Jānis Bulavs kā savus domubiedrus un konsultantus mūzikā piemin Māri Villerušu un Valdi Janci. Reizēm viņi kopā arī spēlējuši, bet reizēm lūgti paklausīties un pakonsultēt jaunākos kolēģus. Bulavs daudz mācījies arī no čellista Kazalsa ierakstiem (sevišķi Bēthovena mūzikas izpratnē), savukārt “simfonisko domāšanu” aizguvis no diriģenta Vilhelma Furtvenglera. Jau no bērnības elks vijoļspēlē Bulavam ir Jehudi Menuhins⁵⁶⁴. Tomēr par savu pedagogu nr. 1 mūzikā vispār un arī trio laukā viņš nosauc Jāni Ķepīti, kas ļoti lielu uzmanību veltījis niansēm – piemēram, agoģikai, intonēšanai, mikrorubato. Ārkārtīgi liela loma stundās pie Ķepīša bijusi arī darbam pie kompozīcijas uzbūves: “Ķepītis mācēja no motīva izveidot frāzi un vienlaikus saturēt lielo kopumu”⁵⁶⁵.

Viens no dziļākajiem muzikālajiem pārdzīvojumiem Bulavam saistījies ar iespēju spēlēt Brāmsa Trio *H dur* op. 8 kopā ar Ķepīti un čellistu Juri Bremšu (Fūrmane 2010: 200). Savukārt krietni vēlāk, 1993. gadā, šo pašu darbu Latvijas Radio ieskaņojis jau *Bulava trio*.

⁵⁶² Liepiņš, Aldis (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

⁵⁶³ Sk. iepriekšējo vēri.

⁵⁶⁴ Bulavs, Jānis (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

⁵⁶⁵ Sk. iepriekšējo vēri.

Leons Veldre pēc Latvijas Valsts konservatorijas beigšanas absolvējis arī aspirantūru Maskavas konservatorijā (1982–1986, mācībām pa vidu obligātais karadienests) pie Natālijas Šahovskas (*Наталья Шаховская / Natalia Shakhovskaya*). Tomēr it īpaši viņš atzīmē Māra Villeruša ietekmi savā profesionālajā kameramūziķa darbībā:

“Ar kameramūziku sāku nodarboties tikai konservatorijas laikā. Mans profesors Māris Villerušs kameramūzikai pievērsa lielu uzmanību arī specialitātes nodarbībās, daudz tika spēlētas sonātes, kas, pēc profesora domām, bija izpildītājmākslinieka profesionālās sagatavotības pamatu pamats”⁵⁶⁶.

Vēl pie sev svarīgiem pedagogiem Veldre nosauc Maiju Saivu, kuras kameransambļa klasē čellists mācījies visu konservatorijas laiku. Ja Saiva pamanījusi audzēknī kameramūziķa dotības, viņas prasīguma līmenis esot bijis ārkārtīgi augsts. Tas izpaudies uzmanībā “pret nošu teksta smalkumiem, tomēr vienmēr paturot prātā formas prasības, lai detaļas nenomāktu skaņdarba viengabalainību”⁵⁶⁷.

Ansambļa sadarbībā ar Janci sevišķi vērtīga, pēc Veldres domām, bijusi pianista sniegtā Vīnes klasiķu opusu analīze. Ikviens skaņdarbs ticis būvēts kā “arhitektonisks veidojums, ierādot katrai frāzei, pat akordam tam pienākošos vietu kopīgajā celtnē un pamatojot tās absolūto nepieciešamību un neaizvietojamību”⁵⁶⁸. Savukārt atskaņojumos kopumā dominējusi interpretācijas brīvība:

“Centāties katreiz nospēlēt skaņdarbu it kā pirmoreiz, ar svaigu skatījumu, lielu nozīmi piešķirot improvizācijas momentam koncerta gaitā (protams, autora iecerēs atvēlētajās robežās)”⁵⁶⁹.

Runājot par ansambļa psiholoģisko modeli, Leons Veldre to raksturo šādi:

“[...] mums ar Jāni temperamenti daudz maz saskanēja (bijām viegli uzliesmojoši), bet mazliet melanoliskais Aldis ienesa sastāvā nepieciešamo līdzsvara momentu”⁵⁷⁰.

Liepiņš papildina šo atziņu ar sekojošu stāstījumu:

“Darba procesā es biju vienmēr tā kā malā, kautrīgāks, neuzbāzos ar savu ideālu, lai arī viņš man bija. Bulavs ar to savu zināmā mērā

⁵⁶⁶ Veldre, Leons (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada decembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

⁵⁶⁷ Sk. iepriekšējo vēri.

⁵⁶⁸ Veldre, Leons (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada decembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

⁵⁶⁹ Sk. iepriekšējo vēri.

⁵⁷⁰ Veldre, Leons (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada decembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

holērisko temperamentu [...] Par Veldri brīžiem bija sajūta, ka viņš vispār nepiedalās, kaut kur no malas kaut ko čīgā. Un tad pēkšņi viņš varēja uzsprāgt un izlamāt mūs visus [...] Bet tad, kad tu izej koncertā uz skatuves un jūti, ka no visiem trim nāk *flamme*, [...] tie ir citi spēki”⁵⁷¹.

Veldre atceras, ka skaņdarbu iestudēšanas procesā Jānim Bulavam piederējusi liela daļa iniciatīvas – viņš aizvien centies “atrast katram autoram ne vien individuālu stilu, bet pat spēles manieri”⁵⁷², no kā pārējie trio dalībnieki ļoti mācījušies. Viņi arī pilnībā akceptējuši Jāņa Bulava kredo: “Mēs uzskatījām, ka mūzika diktē mūs, nevis mēs mūziku”⁵⁷³.

3.3.4. *Bulava trio* spēles raksturiezīmes Franča Šūberta *Adagio D 897* (*Noktirnes*⁵⁷⁴) interpretācijā

3.3.4.1. *Adagio D 897* pētnieciskās domas skatījumā

Bulava trio interpretācijas padziļinātai analīzei esmu izraudzījusies Franča Šūberta *Adagio D 897* ieskaņojumu Latvijas Radio 1996. gadā. Paši ansambļa dalībnieki, viņu vidū Aldis Liepiņš⁵⁷⁵, uzskata to par savu labāko veikumu. Līdzīgu viedokli pauž arī JVLMA profesore Gunta Rasa (agrāk Sproģe) – viņai *Adagio* ieskaņojums tā emocionālās piesātinātības dēļ atstājis ļoti spēcīgu iespaidu (Pētersone 2011: 35).

Iekams pievērsšos atskaņotāju sniegumam, piedāvāju īsu kopskatu uz *Adagio* interpretācijām muzikoloģiskajā literatūrā. Šī miniatūra saistījusi pētnieku uzmanību krietni retāk nekā komponista izvērstie Trio *B dur* (D 898) un *Es dur* (D 929). Turklāt bieži vien sastopami vērtējoši salīdzinājumi ne par labu *Adagio*. Piemēram, Eva Badura-Skoda izdevumā *Schubert Studies* raksta: “Līdzās šiem diviem labi pazīstamajiem Trio [*B dur* un *Es dur* – *L. P.*] eksistē arī atsevišķs viendaļas Trio *Es dur* (D 897), mazāk pazīstams un mazāk apgarots, bet rakstīts ar to pašu komponista meistarību kā divi lielie trio” (Badura-Skoda 1982: 277). Braiens

⁵⁷¹ Liepiņš, Aldis (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

⁵⁷² Veldre, Leons (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada decembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

⁵⁷³ Bulavs, Jānis (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

⁵⁷⁴ Šūberta dotais nosaukums ir *Adagio*. Nosaukumu *Noktirne* (oriģinālā *Notturmo*) devis skaņdarba pirmizdevējs Antons Diabelli (*Anton Diabelli*) gandrīz 20 gadus pēc komponista nāves, 1846. gadā.

⁵⁷⁵ Liepiņš, Aldis (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

Ņūboulds izdevumā *Schubert: The Music and the Man* atzīmē, ka skaņdarbs veidots tajā pašā tonalitātē kā Trio *B dur* lēnā daļa, bet sliktākā kvalitātē (Newbould 1997: 369). Martins Časids izdevumā *The Cambridge Companion to Schubert*, uzskaitot Šūberta mūža pēdējo 12–13 mēnešu skaņdarbus, līdzās apjomīgajiem trio *B dur* un *Es dur* piemin “mazāk iespaidīgu *Adagio* klavieru trio *Es dur* (D 897), sauktu par *Notturmo*” (Chusid 1997: 187).

Šādu salīdzinājumu kritiskais tonis pārsteidz un disonē ar interpretu interesi par *Adagio* – miniatūru, ko savā repertuārā ietvēruši daudzi ievērojami pasaules klavieru trio. Respektējot katra autora tiesības uz savu vērtējumu, pati visdrīzāk pievienošos mūzikas vēsturnieka un kritiķa Džeimsa M. Kellera pozīcijai. Arī viņš atzīst, ka *Adagio* reizēm saņem kritiķu pārmetumus par gurdenu, daudzvārdīgu izteiksmi, taču, viņaprāt, tie nav pamatoti: kaut arī Šūberta mūzikai patiesi nereti raksturīgs rapsodiskums, tomēr astoņas minūtes garais *Adagio* nepavisam nav daudzvārdības piemērs. Sajūtu, ka šajā skaņdarbā (it īpaši tā pirmajās divās minūtēs) apstājies laiks, Kellers uztver nebūt ne kā nepilnību (Keller 2011: 406).

Nedaudzajos pētījumos, kur *Adagio* iztīrīts plašāk, iezīmējas divi galvenie tēmu loki: pirmkārt, skaņdarba rašanās vēstures apskats saiknē ar tā kopējo ieceri; otrkārt, tā vieta Šūberta daiļrades un stila kontekstā.

Aplūkojot skaņdarba rašanās vēsturi, tiek uzsvērts, ka *Adagio* tapis tajā pašā periodā, kad vokālais cikls *Ziemas ceļš* un Trio *Es dur*, proti, 1827. gada rudenī (MacDonald 2011: 3; Keller 2011: 406). Lielākoties pausts viedoklis, ka šis skaņdarbs sākumā rakstīts kā Trio *B dur* lēnā daļa, bet vēlāk iecere mainījies. Keilams Makdonalds atzīmē: ja jau komponists saglabājis *Adagio* manuskriptu, viņš acīmredzot tomēr vēlējies, lai tas kļūst par patstāvīgu skaņdarbu (MacDonald 2011: 8). Interesantu vēsturisko faktu saiknē ar *Adagio* sākumtēmu min Eva Badura-Skoda. 1952. gadā etnomuzikologs Karls Marija Klīrs (*Karl Maria Klier*) Augšaustrijā fiksējis tautas melodiju – darba dziesmu (*Arbeitslied*), un tās regulārais ritms ļauj viegli iekļauties izpildījumā ar unisonā tvertiem āmuru kladzieniem. Klīrs atzinis, ka šīs dziesmas ritma modelis ļoti atgādina *Adagio*, un tas vedina uz domām, ka komponistu varētu būt iedvesmojis pāldziņu darba vērojums Gmundenē 1825. gadā (Badura-Skoda 1982: 281).

Saikni ar dziesmas (*Lied*) žanru atzīmē arī vairāki citi autori, kas raksta par šo tēmu. Džūljens Litlvuds pasvītro, ka dziesmas ietekme izpaužas jau faktūrā – piemēram, sākumposmā, kur klavieres pavada stīginstrumentus (Littlewood 2004:

172), savukārt Roberts Heivens Šauflers norāda uz līdzību ar šī komponista vokālajā kamermūzikā vērojamo vēsturisko novitāti – pavadījuma nozīmības pieaugumu (Schauffler 1949: 205–206). Keilams Makdonalds vēl konkretizē žanrisko ievirzi, salīdzinot skaņdarbu ar lirisku serenādi; šādu iespaidu viņam radījuši ļoti izteiksmīgie stīginstrumentu *pizzicato*, kas vietumis izmantoti klaviermelodijas pavadījumā (MacDonald 2011: 9). Hanss Mersmens un Džeralds Eibrehams atzīmē paralēles ar citiem Šūberta vēlīnajiem instrumentāldarbiem, kuros, līdzīgi kā *Adagio*, dominējošā ir *Lied* ideja – to vidū Fantāzija *C dur* D 934 un Variācijas flautai un klavierēm D 802 (Mersmann, Abraham 1982: 312).

Līdztekus dziesmveidībai vairāki pētnieki kā spilgtu Šūberta stila izpausmi min *Adagio* romantiski krāsaino harmonisko valodu. Skaņdarba pamattēma (**a**, **a₁**, **a₂**) izklāstīta *Es dur*, savukārt tā pirmā epizode (**b**) skan *E dur*, otrā (**b₁**) – *C dur*. Abas blakus tonalitātes pārstāv tieši tās tonālās sfēras, kuras pētnieks Džordžs Lī Makgerijs izceļ kā Šūbertam sevišķi raksturīgas – proti, II zemo jeb neapolitāņu pakāpi (šajā gadījumā tās enharmonisko variantu – *L. P.*) vai VI zemo (McGeary 1973: 94–95). Braiens Ņūboulds uzskata, ka *Adagio* daudzējādā ziņā priekšvēsta vēlāk komponētā Stīgu kvinteta *C dur* lēno daļu – arī *Adagio*, un kā vienu no pamatojumiem viņš atzīmē to, ka abām kompozīcijām centrālā epizode ir II zemās (neapolitāņu) pakāpes tonalitātē (Newbould 1997: 369). Citas paralēles ir jau pieminētais, izteiksmīgais *pizzicato*, koda, kas apvieno pamattēmas un epizodes materiālu, kā arī līdzīgs faktūras modelis: vidējās balsīs lēni plūst melodija uz tai tuvas harmonijas fona, savukārt malējās iezīmē basa līniju un ornamentāciju (Newbould 1997: 369). Arī Keilams Makdonalds norāda uz abu šo kompozīciju sasaukšanos (MacDonald 2011: 8–9).

Interesanti, ka vairāki pētnieki īpašu ievērību veltī skaņdarba noslēgumam, taču semantiskais skaidrojums tam ir atšķirīgs. Makdonalds atzīmē, ka tajā dzirdamā liriskā pamattēma, kas izrotāta ar klavieru trilleriem augstā reģistrā, rada nostalgijas un nožēlas noskaņu (MacDonald 2011: 9). Turpretī Sjūzena Stīverta salīdzina šos trillerus ar putnu dziesmām (Stewart 2002: 286). Ņemot vērā, ka dabas balsis ir viens no būtiskiem Šūberta mūzikas motīviem, šādas paralēles, protams, ir pieļaujamas. Kā turpmāk rādīs interpretāciju analīze, arī trio ansambļus (piem., *Bulava trio* un *Trio Wanderer*) šī izskaņa rosinājusi uz semantiski atšķirīgiem risinājumiem.

3.3.4.2. Zīmīgākās tendences audioieskaņojumos un *Bulava trio* to kopainā

Analīzei izraudzītie skaņieraksti

Skaņdarba ierakstu klāsts ir bagātīgs, lai gan interneta vidē pieejamo ieskaņojumu hronoloģiskā amplitūda šoreiz aptver tikai laikposmu, sākot ar 20. gadsimta otro pusi. Plašākai analīzei un salīdzinājumam ar *Bulava trio* sniegumu esmu izraudzījusies šādus ansambļus:

- 1) Frīdrihs Vīrers (*Friedrich Wührer*, klavieres), Reinholds Barhets (*Reinhold Barchet*, vijole) un Helmūts Reimanis (*Helmut Reimann*, čells), ieskaņojums veikts 1956. gadā. Mākslinieki pārstāv Austrijas/Vācijās reģionu⁵⁷⁶;
- 2) jau Bēthovena Trio op. 97 kontekstā raksturotais *Beaux Arts Trio*: Menahems Preslers (*Menahem Pressler*, klavieres), Daniels Žilē (*Daniel Guilet*, vijole), Bernards Grīnhauss (*Bernard Greenhouse*, čells). Ieraksts veikts 1966. gadā, mākslinieki pārstāv ASV⁵⁷⁷;
- 3) Hepzibaha Menuhina (*Hephzibah Menuhin*, klavieres), Jehudi Menuhins (*Yehudi Menuhin*, vijole), Moriss Žendrons (*Maurice Gendron*, čells). Ieraksts veikts 1968. gadā, dalībnieki pārstāv ASV (Menuhini) un Franciju (Žendrons)⁵⁷⁸;
- 4) *Altenberga trio (Altenberg Trio)*: Klauss Kristiāns Šusters (*Claus-Christian Schuster*, klavieres), Amirams Gancs (*Amiram Ganz*, vijole), Aleksandrs Gēberts (*Alexander Gebert*, čells). Ieraksts veikts 1996. gadā; mākslinieki pārstāv Austriju⁵⁷⁹.
- 5) Joss van Immersēls (*Jos van Immerseel*, klavieres), Vera Betsa (*Vera Beths*, vijole), Anners Bilsma (*Anner Bylsma*, čells); šo atskaņojumu, kas tapis pašā 20. gadsimta nogalē (1998), veikuši Beļģijas un Nīderlandes mākslinieki⁵⁸⁰;
- 6) *Izraēlas klavieru trio (The Israel Piano Trio)*: Aleksandrs Volkovs (*Alexander Volkov*, klavieres), Menahems Breiers (*Menahem Breuer*, vijole), Marsels Bergmans (*Marcel Bergman*, čells). Ieraksts izdots 2002. gadā⁵⁸¹;

⁵⁷⁶ Ieraksts skaņuplatē *Schubert: Quintet in A Major, Op. 114 "Trout"; Nocturne in E Flat Major, Op. 148. Friedrich Wührer, piano – The Barchet Quartet* (1956). Vox Productions, Inc. PL 8970. <https://open.spotify.com/album/1dFJhRyfOT6L8313b4IRaY> (skatīts 2016. gada 30. maijā).

⁵⁷⁷ Ieraksts tvartā *Schubert: Complete Trios* (1994). Decca 00028943870023.

⁵⁷⁸ Ieraksts tvartā *Schubert: Musique de chambre* (1990). Warner Classics – Parlophone 0724357541954.

⁵⁷⁹ Ieraksts tvartā *Altenberg Trio Wien. Franz Schubert: Piano Trio D 929. Unabridged Version. Live Recording from the Mozarteum Salzburg* (1996). Challenge Classics cc72037.

⁵⁸⁰ Ieraksts tvartā *Schubert: Trout Quintet, Arpeggione, Notturmo. Immerseel, L'Archibudeli* (1998). Sony Classical 074646336120.

- 7) *Trio Wanderer*: Vensāns Koks (*Vincent Coq*, klavieres), Žans-Marks Filips-Vardžabedjans (*Jean-Marc Phillips-Varjabédian*, vijole), Rafaels Pidū (*Raphaël Pidoux*, čells). Ieraksts izdots 2008. gadā, mākslinieki pārstāv Franciju;
- 8) *Vīnes Šūberta trio (Wiener Schubert Trio)*: Klauss Kristiāns Šusters (*Claus-Christian Schuster*, klavieres), Boriss Kušnirs (*Boris Kuschnir*, vijole), Martins Hornšteins (*Martin Hornstein*, čells). Ieraksts veikts 1991. gadā⁵⁸²;
- 9) visjaunāko ieskaņojumu (2015) veicis *Bulanžē trio (Boulangier Trio)*: Karla Haltenvāgnere (*Karla Haltenwagner*, klavieres), Birgita Erca (*Birgit Erz*, vijole), Ilona Kinta (*Ilona Kindt*, čells) (2015)⁵⁸³.

Līdzīgi kā analizējot Bēthovena Trio op. 97 ieskaņojumus, arī Šūberta *Adagio* interpretāciju salīdzinoši aplūkošu divos rakursos. Detalizētai *Adagio* analīzei (apakšnodaļa *Skaņdarbs un tā interpretācija kā secīgs process*) esmu izvēlējusies *Bulava trio* versijas salīdzinājumu ar divu pasaulē pazīstamu, ilglaicīgi kopā spēlējošu ansambļu interpretācijām: *Beaux Arts Trio* (1966⁵⁸⁴) un *Trio Wanderer* (2008). Izraugoties šīs atskaņotājkopas, būtisks kritērijs bija visnotaļ atšķirīgais skaņdarba traktējums, kas tādējādi labi parāda, cik plaša spektra interpretācijas var rosināt šī nelielā miniatūra. *Trio Wanderer* izraudzīts arī tāpēc, ka Šūberta mūzikai (ko netieši atspoguļo ansambļa nosaukums) ir nozīmīga vieta ansambļa repertuārā. Savukārt apakšnodaļā *Atsevišķu mūzikas parametru interpretācija*, cenšoties noskaidrot, ciktāl *Bulava trio* iekļaujas valdošajās interpretācijas tendencēs, salīdzināšu tā sniegumu ar visu deviņu iepriekš nosaukto ansambļu skaņierakstiem.

Skaņdarba un tā interpretācijas analīzē izmantota nošu teksta pirmizdevuma versija (1846)⁵⁸⁵.

⁵⁸¹ Izdots tvartā *Schubert: Piano Trios Op. 99&100, Sonatensatz, Notturmo. The Israel Piano Trio* (2002). CRD Records CRD2411.

⁵⁸² Izdots tvartā *Franz Schubert – The Piano Trios. Wiener Schubert Trio* (2011). Nimbus Alliance NI6137.

⁵⁸³ Ieraksts tvartā *Boulangier trio: Solitaires* (2016). Challenge Records AVI 8553345.

⁵⁸⁴ *Beaux Arts Trio* Šūberta skaņdarbu studijā ierakstījis vairākkārt. Šajā pētījumā tiek analizēts pirmais ieraksts, kas iekļauts tvartā *Schubert. Great Chamber Works*: Philips, 4754392.

⁵⁸⁵ Sk.: *Nocturne pour piano, violon et violoncelle, composé par François Schubert*. Vienne: A. Diabelli. [http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/d0/IMSLP34466-PMLP10139-Schubert_-_Nocturne_for_Piano_Trio_\(Op148\)_parts.pdf](http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/d0/IMSLP34466-PMLP10139-Schubert_-_Nocturne_for_Piano_Trio_(Op148)_parts.pdf) (skaņdarba pirmizdevuma interneta versija; skatīts 2017. gada 10. oktobrī).

Skaņdarbs un tā interpretācija kā secīgs process

Miniatūras pievilcība slēpjas tās šķietamajā vienkāršībā – nošu nav daudz, un temps ir lēns; bet tieši tas, kā interpreti spēj šo miniatūru emocionāli piepildīt, parāda, cik augstas raudzes mūziķi viņi ir.

Adagio veidots divkāršā trijdaļu (rondoveida) formā: a (*Es dur*) b (*E dur*) a₁ (*Es dur*) b₁ (*C dur*) a₂ (*Es dur*).

Pamatnoskaņu atklāj jau galvenā tēma jeb nosacītais **refrēns (a)**. Tā izklāstā parādās viss noktirnes žanram raksturīgais izteiksmes līdzekļu komplekss: lēns temps, dziedoša melodija, klusināta (*pp*) dinamika (tikai atsevišķi un īslaicīgi *f* uzplaiksnījumi) un arpedžoveida pavadījums. Pētnieka Džordža Lī Makgerija atzīmētā dziesmu ietekme uz Šūberta trio (McGeary 1973: 220) šeit atklājas nepārprotami: tā saistīta ne vien ar pašas tēmas kantilēno raksturu, bet arī ar tieci ik posmu sniegt variēti atkārtotā versijā, tādējādi rosinot analogiju ar strofu formu. Tādējādi tēma iegūst arvien jaunas reģistra un tembra krāsas. Jau a ir veidots kā atkārtotas uzbūves periods, kur tēmu parāda vispirms stīginstrumentu unisons un pēc tam klavieres ar stīgu *pizzicato* fonā. Savukārt papildinājumā uz tēmas intonāciju fona (stīginstrumentu partijās) Šūberts klavieru arpedžo veido kā īsti romantisku mažorminora harmonisko krāsu saspēli. Cita starpā te pirmoreiz īslaicīgi pavīd arī *E dur* kolorīts (25. t.), priekšvēstot otrās tēmas pamattonalitāti.

Adagio sākums uzticēts klavierēm: divās ievadtaktīs akordu arpedžo imitē ģitāras (vai arfas) skanējumu. Aldis Liepiņš iesāk skaņdarbu, nemanāmi mainot pedāli; augšupejošos arpedžo akordus viņš izklāsta ritmiski vienmērīgi, tembrāli bagātīgi (īpašu uzmanību pievēršot augšējo balsu labskaņai); viņam arī izdodas veiksmīgi apvienot klusināto dinamiku (*pp*) ar sekošanu komponista remarkai, kas prasa kaislīgu izteiksmi (*appassionato*). Liepiņa sākumtempa izvēle ir ♩ = 50. Citu risinājumu jau no pirmajām taktīm demonstrē *Trio Wanderer* pianists Vensāns Koks. Viņa temps ir ♩ = 58, un šādā salīdzinoši raitākā ritējumā ievadakordu mākslinieciskā pašvērtība tik spilgti neizpaužas: rodas sajūta, ka pianists skaņdarbu iesāk ar pavadījumu, kura pirmuzdevums varētu būt ieskicēt pamattonalitāti. Turklāt viņš izvēlas savdabīgu pedalizācijas veidu⁵⁸⁶: abas savas solotaktis pianists spēlē, nospiežot pedāli uz pirmās taksdaļas, un atlaiž to uz trešās – pauzes laikā. Jāatzīst, ka

⁵⁸⁶ Šūberts nav detalizēti norādījis pedalizāciju, atstājot to interpretu ziņā: vienīgi 1. takts sākumā ir remarka *con Ped.*, kas turpmāk vairs nav papildināta.

tas nav veiksmīgākais risinājums, jo taustiņu un pedāļa atlaišana ir dzirdama, kas iztraucē klusinātās noskaņas burvību⁵⁸⁷. Trešā ansambļa *Beaux Arts Trio* pianists Menahems Preslers skaņdarba sākumā izvēlas pavisam lēnu tempu: ♩ = 43. Tas manāmi atšķiras no abu iepriekšējo ansambļu piedāvātajiem risinājumiem un rada intrigu, kura no izvēlēm vislabāk atbildīs skaņdarba liriskajam tēlam.

3. taktī ar tēmu, joprojām *pp*, iestājas vijole un čells. Jānis Bulavs un Leons Veldre tēmu iesāk it kā no tālienes, *sul tasto*, un jau no pirmajām skaņām demonstrē savu īpašo saspēles kvalitāti, kas nojauc tembru atšķirību starp stīginstrumentiem: vibrato un skaņas intensitāte ir saskaņota ideāli. Tēmai turpinoties, zīmīgi, ka Liepiņš ar arpedžo akordiem nenostāda sevi pavadītāja lomā: visi trīs mūziķi vienlīdz piedalās muzikālās domas izklāstā. Tas nemainās arī 12. taktī, kad melodiju pārņem klavieres. Vijolniekam šajā posmā sevišķi jārūpējas, lai, izpildot *pizzicato* akordus, sevišķi to augšējās skaņas uz *E* stīgas, tembrs nekļūtu spalgs un iekļautos kopējā noskaņā. Bulava spēli šī potenciālā problēma neskar, jo viņš akordu arpedžo izpildījumā iezīmē *diminuendo* virzībā uz augšējām skaņām. Viņa *pizzicato* kopskaņai piešķir jaunu, ģitāras strinkšķināšanai līdzīgu krāsu, kas mazliet līdzinās klavieru sākotnējiem akordiem (kā jau minēts, arī Aldis Liepiņš, tos spēlējot, īpašu uzmanību pievērta augšējo balsu tembram).

a posma beigās (no 22. t.), sekojot arvien spraigākajai harmoniskajai attīstībai, mūziķi, atbilstoši komponista remarkai, no *ppp* nonāk līdz *ff* (27. t.). Kāpinājuma gaitā viņi saglabā līdzšinējo tempu, bet vienlaikus izmanto nelielu dabisku *rubato*, kas norāda uz tuvojošos pāreju **pirmajā epizodē (b, no 33. t.)** un jaunā tonalitātē – *E dur.*

Runājot par *Trio Wanderer* spēli a posmā, jāatzīst, ka salīdzinoši raitais temps neļauj pilnībā izjust mūzikas intimitāti un atstāj mazliet formālu iespaidu. Pietrūkst arī spēles intensitātes (vibrācijas) melodijas garajās skaņās (pusnotīs ar punktu), lai gan patiesībā tieši tām, nevis tikai sekojošajām sešpadsmitdaļām būtu jābūt galvenajam attīstības virzītājspēkam; pretējā gadījumā frāzējums draud sadalīties pa vienai, divām taktīm un zūd šīs mūzikas kantilēnajai iedabai tik atbilstošais plaša elpojuma iespaids.

⁵⁸⁷ Savukārt Menahema Preslera un Alda Liepiņa izvēle pedāļa lietojumā skaņdarba sākumā sakrīt – viņi izvēlas pedāļa maiņu veikt 2. taks sākumā, izskanot pirmajam oktāvas intervālam. Šāds risinājums ir atbalstāms, jo pati pedāļa maiņa līdz ar to ir tik neuzkrītoša, ka netraucē tvert klusināti trauslo noskaņu.

Citādu *pizzicato* risinājumu nekā Bulavs no 12. takts piedāvā *Trio Wanderer* vijolnieks Žans-Marks Filips-Vardžabedjans. Viņš turpina klavieru iesākto, *pizzicato* akordus spēlējot arpedžo, bet nepievērš uzmanību to tembrālajam risinājumam, kā arī dinamikas saskaņotībai ar čellu. Šajā interpretācijā vijoles akordi vairāk līdzinās patstāvīgai melodiskajai līnijai, lai gan pats komponists galveno melodiju uzticējies klavierēm, un loģiskāk būtu, ja vijole ar čellu te radītu vienotu, savstarpēji papildinošu pavadījuma faktūru, *naksnīga* ģitāras skanējuma iespaidu.

Beaux Arts Trio izraudzīto, izteikti lēno tempu iepriekš minēju kā iespējamo atskaņojuma intrigu. Jāatzīst, ka skaņdarba turpinājumā, iestājoties stīginstrumentiem, tā tomēr neattaisnojas: jau pirmajās taktīs vijolnieka Daniela Žilē spēlē traucējošs ir nevienmērīgais lociņa vilkšanas ātrums (garāku nošu izskaņā pat neliels rikošets, kas liecina arī par nesabalansētu lociņa spiedienu); savukārt vijolnieka kospēlē ar čellistu Bernardu Grīnhausu neveidojas saliedēts vibrato, un tas apstiprina aizdomas, ka, izvēloties šādu tempu, mūziķi rada sev papildgrūtības. Turklāt katras takts beigās sešpadsmitdaļas tiek spēlētas *rubato*, kas, ņemot vērā jau tā lēno tempu, traucē uztvert vienotu pulsāciju. Savukārt ritma brīvība dažbrīd kļūst par šķērsli spēles sinhronitātei. Arī *pizzicato* spēlētie arpedžo akordi šajā tempā attālinās no sākotnējā ģitārveida skanējuma. Atceroties Šūberta trio pētnieka Makgerija tēzi par vokālā melosa iespaidu uz šī komponista instrumentālmūziku (McGeary 1973: 140), nākas secināt, ka izraudzītais temps ne tehniski, ne muzikāli tomēr nespēj atklāt *Adagio* vokālo iedabu.

Neraugoties uz *E dur* kolorīta ieskandinājumu jau a posma 25. taktī, enharmoniskā pāreja uz šo tonalitāti īsi pirms b posma (VI^b=V pakāpe, 32. t.) tomēr atstāj negaidītu, tāpēc jo spožāku, himnisku iespaidu.

Sekojošā tēma b izceļas arī ar krasu dinamikas kontrastu – valda *ff*. Zīmīgs ir asais punktējums, kas neuzkrītoši bija ievīts jau sākumtēmā, bet b materiālā tas izvirzās priekšplānā un skan īpaši spraigi. Kopīgs ar a daļu ir arī variētu atkārtojumu (strofiskuma) princips: b posms veidots kā divkārs periods, turklāt arī katra perioda ietvaros ik teikums izskan divreiz – otrreiz ar reģistru maiņu. Pirmā perioda gaitā (33.–49. t.) melodiju ritma unisonā atskaņo stīginstrumenti un klavieru kreisās rokas partija, un daudzo dublējumu dēļ tā iegūst kuplu, pilnasinīgu veidolu. Klavieru labajai rokai tikmēr uzticēta harmoniskā figurācija, tādējādi saglabājot vismaz netiešu saikni ar noktirnei raksturīgo arpedžo (ģitārveida pavadījumu).

Savukārt perioda variētajā atkārtojumā (50.–70. t.) šī tēma varētu rosināt citu, daudz maigāku skanējumu. To nosaka gan dinamikas maiņa (tagad *p*), gan jauns faktūras tips (mazāk dublējumu, bet ik motīvs izskan klavieru un pēc tam vijoles partijā imitācijveidā), mainās arī figurācijas modelis – tagad tā uzticēta klavieru kreisajai rokai un ir jaukta tipa (ne tikai harmoniskā, bet arī melodiskā). Tomēr, sākot ar trešo teikumu, atkal *crescendo* gaitā tiek sasniegts *forte* skanējums, un sākotnējo spožumu akcentē jauns enharmonisks pavērsiens – šoreiz uz *F dur.*

Bulava trio interpretācijā b posms izskan majestātiski, pilnskanīgi, tajā pašā laikā trauksmaini un emocionāli niansēti. Potenciālu atskaņojuma problēmu šeit rada klavieru sešpadsmitdaļu trioļu nepārtrauktā kustība, kas varētu provocēt uz pārlieku etīdisku spēli un notušēt mūzikas melodiskumu un krāsainību. Alda Liepiņa sniegunā šī problēma neparādās: viņš ļauj dinamikas ziņā priekšplānā izvirzīties stūdziniekiem un neuzsver ritmiski vienmērīgās līnijas nozīmību.

b posmā mūziķi mazliet paātrina spēli, lai gan partitūrā nav šādas norādes. Taču tempa maiņa organiski atbilst pavērsienam mūzikas raksturā (kontrastējošs materiāls, cita tipa faktūra), ir pakāpeniska un tāpēc uztverama kā pašsaprotama. Posma kulminācija un dinamikas virsotne tiek sasniegta 66. taktī.

Bulava trio spēle vērtējams kā vidusceļš starp diviem galēji atšķirīgiem traktējumiem, kas izpaužas abās pārējās interpretācijās. *Trio Wanderer* pianists motorisko pulsāciju atskaņo ritmiski organizēti un skaidri artikulēti, iezīmējot reljefu pulsus stūdziniekiem, tomēr tempa paātrinājums šoreiz šķiet pārāk krass ($\text{♩} = 68$). Tādējādi šis mūzikas materiāls, ņemot vērā arī faktūras maiņu klavieru partijā, stīginstrumentu asi punktēto ritmu un dinamikas augsto gradāciju, izskan drīzāk kā *Marseljēza*, nevis daļa no noktirnes. *Beaux Arts Trio* turpretī stingri ievēro sākotnējo tempu, līdz ar to sešpadsmitdaļu kustību pat grūti nosaukt par motorisku. Tas satraukums un spraigums, kas šajā mūzikā ietverts ritmiski un harmoniski, šādā versijā diemžēl nav uztverams.

Seko **saite** (no 71. t.) – pakāpenisks dinamikas noplakums, uz harmoniskās figurācijas fona sasaucoties atsevišķiem motīviem visu triju instrumentu partijās. Temps, kas iepriekš *Bulava trio* sniegunā tika nedaudz kāpināts, atkal pamazām atgriežas līdzšinējā līmenī. Arī šajā posmā svarīgs elements ir garās skaņas (izturētas divas taktis vai pat vairāk), kas *Bulava* un *Veldres* interpretācijā ne uz mirkli nekļūst vienkārši par fonu. Abi stūdzinieki šīs skaņas piepilda, izmantojot intensīvu vibrato, kura intensitāte (un līdz ar to tembrālā nokrāsa) mainās, jūtīgi reaģējot gan uz

harmoniju maiņām, gan pakāpenisku klusinājumu, kas sagatavo pāreju uz sekojošo posmu – **refrēnu a₁**.

Tas atkārtojas saīsināti (no 83. t.) – bez papildinājuma, turklāt dinamizāciju iezīmē modulācija uz *C dur* (b₁ tonalitāti). **Otrās epizodes (b₁, no 101. t.)** izklāstā saglabājas divu tās veidolu – spoži spraigā un lirizētā – pretstatījums (*ff-p*, otrais izklāsts ar imitācijveida instrumentu sasaukšanos).

b₁ posma beigu daļā atgriežas pamattonalitāte; nojaušams, ka pavisam drīz atkal atskanēs sākumtēma.

Saitē (no 123. t.) *Bulava trio* stūdzinieki spējuši *pp* ietvaros panākt *forte* līdzvērtīgu ekspresiju. Un arī šoreiz pirmām kārtām to nosaka skaņveide – vibrato intensitāte klusinātā dinamikā, kas apliecina perfektu labās rokas tehniku (lociņu maiņas, vešanas ātrumu, spiedienu), turklāt jūtama niansēta sekošana harmoniskajam plānam, vēlme meklēt savu jēgu ikkatrā detaļā. Tādējādi līdz klausītājam nonāk skaniskais materiāls, kuru viņš, pat īpaši nespriņdzinoties, var uztvert vairākās dimensijās (tajā skaitā kā dziedājumu ar tekstu), un potenciāli tas rosina arī uz filozofisku apceri⁵⁸⁸. Jāatzīst, ka pārējo ansambļu mūziķi, iespējams, nav izvirzījuši sev mērķi meklēt ārēji vienkāršajā miniatūrā šādu niansētu daudzplānu attīstību.

Adagio noslēdz **refrēns a₂** (no 134. t.). Izklāsts ir saīsināts un daļēji sasaucas ar a₁ posmā neizmantoto papildinājumu, ko raksturo mažorminora harmonisko krāsu rotaļa. Vēl kolorītāku to vērš dažādu reģistru saspēle klavieru partijā, mijoties akordiem un ornamentāli izrotātiem motīviem.

Bulava trio interpretācijā pēdējais posms izskan kā nostalgiska reminiscence. Šāds iespaids, domājams, veidojas arī dēļ spilgtā kontrasta ar iepriekšējo posmu, kas, lai gan *piano* dinamikā, tomēr bija ļoti ekspresīvs. Tiek sasniegts pēdējais *ff* (143. t.), un pēc tam mūzikas raksturs kļūst *aizejošs*, to apliecina arī tempa palēninājums beidzamajās četrās taktīs. Jo sevišķi izteiksmīgi skaņdarba noslēguma kontekstā izskan Alda Liepiņa izceltā *tumšā* harmoniskā mažora krāsa – skaņa *ces* (*Es dur* VI^b, 145. t.); pianists to rūpīgi sagatavo tempa ziņā un iztur ar fermātu, tāpēc tā semantiski uztverama kā brīdinājums, atgādinājums. Šāds pēdējā posma traktējums it kā gaišajā, mažorīgajā (*Es dur*) izskaņā ienes skumju un pārdomu niansi.

⁵⁸⁸ Piemēram, darba autores pārdomas, klausoties šo skaņdarbu *Bulava trio* interpretācijā, ir sekojošas: klavieru sešpadsmitdaļu kustība asociatīvi saistās ar laika ritumu (kā jau minēts, *Adagio* sacerēts apmēram gadu pirms komponista nāves), harmoniju nenoturība un ritmiskā intensitāte – nedrošību un reizē cerību.

Abās pārējās interpretācijās jau iepriekš iezīmētās tendences nemainās: *Trio Wanderer* saglabā kustīgu tempu, līdz ar to artikulētie izrotājumi klavieru partijā izskan rotaļīgi; noslēgumā īpašs palēninājums netiek veidots, bet priekšpēdējā taktī klavieru kreisās rokas partijā *Es dur* tonikas trijskanis tiek spēlēts arpedžo, tā radot gaišu, mazliet sapņainu noskaņu. Savukārt *Beaux Arts Trio* versijā saglabājas samērā lēnais temps, un kā galvenais mūzikas elements izcelti klavieru ornamentālie motīvi.

Kopumā jāsecina, ka abiem ārzemju ansambļiem skaņdarba koncepcijas izstrāde aprobežojusies galvenokārt ar tempa izvēli, neparaugoties uz šo miniatūru plašāk un neizmantojot visas izteiksmes iespējas, ko tā sniedz, jo īpaši skaņveides un dinamikas ziņā. Savukārt *Bulava trio* tvēris *Adagio* filozofiski visdziļāk un daudznozīmīgāk.

Atsevišķu mūzikas parametru interpretācija un semiotisks kopsavilkums

Šajā sadaļā aplūkots atsevišķu mūzikas parametru traktējums atbilstoši 1.1. nodaļā izklāstītajam, Ēro Tarasti ieteiktajam (Tarasti 1995) un manis modificētajam interpretācijas analīzes plānam (sal. promocijas darba 20.–21. lpp.).

Skaņdarba sākuma **temps**, atbilstoši tā nosaukumam, apzīmēts ar *Adagio*. *Bulava trio* sniegumā tas ir ♩ = 50. Kopējā tempu spektrā tieši *Bulava trio* izceļas ar lēnāku spēli⁵⁸⁹. Šķiet, ka tas atbilst ansambļa iecerētajai koncepcijai – akcentēt mūzikā nesteidzību, vēlmi kavēties kādā idilliskā sapņu pasaulē, ko ātrāks temps iztraucētu. Ansambļa spēlē a posmā un tā variantos (a₁, a₂) dominē spilgti izteikts *rubato*: emocionālu runas niansi melodijai (stīginstrumentu partijās un brīžos, kad to pārņem klavieres) piešķir sākummotīva un tā turpmāko variantu melodiskās virsotnes izcēlums ar nelielu fermātu. Jāatzīst, ka šajā ziņā ansamblis seko tradīcijai, kas iezīmējas pusē no iepazītajām desmit interpretācijām un akcentē tieši *romantisko* Šūbertu. Otro pieeju, ko varētu dēvēt par klasiskāku (*rubato* ir, bet minimāls – resp., t. s. kompensētais *rubato*⁵⁹⁰), pārstāv pieci ansambļi – Menuhinas trio, *Altenberga trio*, *Vīnes Šūberta trio*, *Bulanžē trio*, *Trio Wanderer*.

⁵⁸⁹ Sīkāk sk. tempu līkni 4. pielikumā (ņemot vērā *rubato*, tempa norādes tajā ir aptuvenas, tomēr atspoguļo kopējo tendenci). Vēl lēnāku tempu izraudzījies vienīgi *Beaux Arts Trio* (♩ = 45), un, atšķirībā no *Bulava trio*, tas iztur šādu vai tikai nedaudz ātrāku tempu (līdz ♩ = 48) visā darbā.

⁵⁹⁰ Kompensētā *rubato* būtība: laika zudums pēc palēninājuma tiek kompensēts ar paātrinājumu, un otrādi, saglabājas pulsācijas pamatvienība. Par kompensētā *rubato* jēdzienu sīkāk sk., piemēram, Sarah 2002: 96.

b tēmas interpretācijā *Bulava trio* izvēlas nedaudz ātrāku tempu ($\text{♩} = 60$) nekā sākumā, lai gan partitūrā nav šādas norādes. Tādējādi tiek izcelts abu tēmu kontrasts. Šādi rīkojas arī gandrīz visi pārējie iepazītie ansambļi, turklāt lielākoties sastopams vēl krasāks tempu pretstatījums (Menuhinas trio, *Trio Wanderer*, Vīrera trio, *Altenberga trio*, Izraēlas klavieru trio, *Vīnes Šūberta trio*). Taču ir arī ansambļi, kuri tempu maina minimāli – galvenokārt tad, ja nav vēlējušies akcentēt otras tēmas aktīvāko raksturu (*Beaux Arts Trio*). *Bulava trio* tempa izvēle šajā gadījumā uztverama kā vidusceļš. Kā interesantu niansi, kas atšķir *Bulava trio* gandrīz no visiem dzirdētajiem ansambļiem, var atzīmēt tempu kontrastu paša b ietvaros: proti, posms, kur abi stīdzinieki *forte* dinamikā atskaņo galveno tēmu (33.–50. t.), izskan lēnākā tempā ($\text{♩} = 60$), savukārt nākamā posma (51.–71. t.) temps pakāpeniski paātrinās līdz pat $\text{♩} = 70$, vienlaikus veidojot *crescendo*: tādējādi vēl ir paspilgtināta posma kulminācijas virsotne (66. t.), ko neviens cits ansamblis tik spilgti neizceļ.

Vibrato lietojums *Bulava trio* spēlē abiem stīdziniekiem ir raksturīgs viscaur, tāpat kā citos šī ansambļa ierakstos. Turklāt starp vijolnieku un čellistu šajā ziņā vienmēr ir īpaša saskaņa. Raksturojot iepazītās interpretācijas kopumā, var nodalīt, nosacīti, ekstravertu un introvertu pieeju. *Bulava trio* pārstāv ekstraverto spēles manieri, kas iezīmīga ar spilgti izteiktu vibrato, kamēr vairums citu iepazīto ansambļu veido to neuzkrītošāk. Spēcīgs vibrato vēl raksturīgs vienīgi Vīrera trio (tas ir ļoti plašs un no mūsdienu viedokļa pat pārmērīgs – bet jāņem vērā, ka šis ir 1956. gada ieraksts, kad vispār šāds sakāpināti romantizēts atskaņojums bija daudz ierastāks) un Menuhinas trio (ātrs, izteiksmīgs vibrato). Pārējiem iepazītajiem ansambļiem vibrato ir minimāls – piemēram, *Altenberga trio* skaņu veido drīzāk ar lociņa palīdzību (labās rokas tehniku), un vibrato (galvenokārt kreisās rokas tehnika), ja arī ieskanas, tad smalki, tikko manāmi; savukārt Immersēla trio un *Trio Wanderer* garās skaņas (veselnotis) spēlē vispār bez vibrato: skaņa tiek veidota galvenokārt barokāli (t. i., lielākoties ar lociņa tehniku) un *ppp* epizodēs rada bezmaz vai ērģeļu iespaidu. Tādējādi *Adagio* apcerīgajā noskaņā tiek paspilgtināta sakrālā šķautne, kamēr *Bulava trio* spēlē priekšplānā izvirzās izteiksmes emocionālais siltums.

Frāzējuma ziņā *Bulava trio* spēlē nav vērojamas kādas būtiskas, principiālas atšķirības no citām Šūberta *Adagio* interpretācijām. Līdzīgi kā lielajam vairumam iepazīto ansambļu, arī šī trio spēlē temps virzās līdzī dinamikai, tā neļaujot uzbūvei (8–9 taktīm) sašķelties pa mazākiem posmiem un nepārtraucot arī muzikālās domas plūdumu. Tādējādi ar frāzējumu un artikulāciju a tēmas un tās variantu izklāstos

akcentēta tuvība plašas elpas dziedājumam. Kā vienu no pavisam nedaudziem piemēriem, kur epizodiski vērojama cita koncepcija, var minēt *Trio Wanderer*: a_2 posmā klavieres pavadījuma akordus artikulē, tā izceļot katra akorda (arī sešpadsmitdaļas) atsevišķo, savrupo skanējumu, līdz ar to skanējums zaudē mērķtiecību, kļūst statisks un iegūst sēru maršam tuvu niansi.

Artikulācijas jomā īpaši izceļams b un b_1 atskaņojums, kas *Bulava trio* sniegunā gūst individuālu niansi. Proti, šis ansamblis tieši ar artikulāciju daudz izteiktāk nekā pārējie akcentē skanējuma dramatismu. Galvenā loma te ir ekspresīvai stīdzinieku spēlei (katra skaņa ne vien atdalīta, bet arī iezīmīga ar īpašu tembrālo piesātinātību, un pat punktētā trīsdesmitdivdaļa neizskan kā *garāmejojot*, bet ar sevišķu svaru). Salīdzinājumam var minēt, ka, piemēram, Menuhinas trio sniegunā tēls, ņemot vērā b un b_1 salīdzinoši ātrāku tempu un asāku punktējumu, gūst dejisku niansi.

Raksturojot **dinamiku**, vispirms jāsecina, ka *Bulava trio* visnotaļ precīzi ievēro partitūras norādes. Šūberta iecerētā dinamikas amplitūda ir plaša – no *ppp* līdz *fff*. Augsto dinamikas gradāciju pilnskanīgo spožumu lielākoties atklāj visi iepazītie ansambļi; taču *Bulava trio* spēle izceļas ar viskrasāk atainotajām *klusas* dinamikas niansēm – jo īpaši saites posmos, kur *pp* vēl papildināts ar īpaši izteiksmīgu – nepārtrauktu, intensīvu, bet ne pašmērķīgu vibrato. Var minēt, piemēram, 71.–82. un 123.–133. takti: tuvojas a_1 (vai a_2) posms, vēl skan asi punktētais b (vai b_1) materiāls, bet *Bulava trio* tā ietvaros jau gatavo a_1 (a_2) atbilstošo noskaņu. Gribētos pat atzīmēt, ka saites šajā ziņā ir visizcilākās; vairums citu ansambļu nenovērtē, neizbauda to noskaņas daudznozīmību un tiecas drīzāk uz nākamo posmu.

Par *Bulava trio* spēles **fenomenālajām kvalitātēm** uzskatāmas trīs jau iepriekš pieminētas un citu ansambļu spēlē ne tik spilgti vērojamas iezīmes:

- Alda Liepiņa smalkais, delikātais pianisms. Lai arī kāds būtu *rubato*, viņš ideāli jūt stīdzinieku pulsu. Nekad pianists neaizmirsīs savu ansambļa mūziķa sūtību – pat tur, kur klavieru partija var rosināt vēlmi parādīt tehnisko spožumu un izcelt to ar dinamikas kāpinājumu (piem., b un b_1 posmos, kur klavierēm uzticēta figurācija sešpadsmitdaļu triolēs). Liepiņa pasāžas, lai arī virtuozas, tomēr ir smalki artikulētas un nenomāc stīginstrumentu skanējumu. Tāpēc arī stīdzinieki jūtas droši un necenšas dinamiski paspilgtināt savu līniju. No iepazītajiem ierakstiem zināmu līdzību ar Liepiņa delikāto pieeju saklausu *Altenberga trio* pianista Klusa Kristiāna Šustera sniegunā.

Interesanti, ka viņa ieskaņojums tapis tajā pašā 1996. gadā un arī izceļas ar īpašu smalkumu: b un b₁ posmu sešpadsmitdaļas, kaut *forte* dinamikā, tiek spēlētas viegli. Refrēna pēdēja izklāstā (138. t.) ļoti koloristiski, dzidri izskan klavieru sešpadsmitdaļas augstajā reģistrā. Tiesa, šī ansambļa kopējais skanējums tomēr ir atšķirīgs, jo *Altenberga trio* (galvenokārt pateicoties stīdzinieku sniegunam) piedāvā drīzāk klasiskāk, ne tik romantiski ievirzītu interpretāciju – tas izpaužas tempu izvēlē, vibrato un citos aspektos.

- Bulava vijoles īpašais, ekspresīvi subjektīvais tonis, kuru lieliski savā čella spēlē pārtver arī Veldre. Viņu frāzējumā garās skaņas nekad nav *tukšas*, bet vienmēr iekšējas dinamikas caurstrāvotas, ar nepārtrauktu, virzošu vibrato. Savukārt tur, kur dinamika noplok, arī skanējums pamazām izdziest teju līdz dzirdamības robežai, radot ļoti poētisku efektu.
- Ne mazāk svarīga ir stīdzinieku saspēles kvalitāte, ko var raksturot kā ideālu kopskaņu – pilnīgi viss (vibrato, tembrs, lociņu maiņas, intonācija, artikulācija, arī frāzējums, *rubato*, balanss) ir saskaņots līdz pēdējai niansei.

Vērtējot **formu kopumā**, Šūberta *Adagio* interpretācijā var nodalīt divu veidu pieejas. Pirmkārt, ir vairāki ansambļi, kas akcentē *Adagio* viendabību, neveidojot spilgtus tempa kontrastus⁵⁹¹ starp a un b materiāliem vai to variantiem; piemēram, *Beaux Arts Trio* sniegumā noktirniski apcerīga, mērena pulsācija dominē viscaur, arī b un b₁ izklāstā, un kopiespaidu vēl papildina frāzējuma statika. Varētu teikt, ka šādās interpretācijās, kur kontrasta elements nav izcelts, priekšplānā izvirzās variāciju princips (plašā nozīmē).

Otrs formas interpretācijas modelis balstās uz kontrastējošo posmu spilgtu izcēlumu. Tas raksturīgi, piemēram, Menuhinas trio un *Altenberga trio* spēlei, un šo līniju pārstāv arī *Bulava trio*: skaņdarba abu tēmu kontrastu pasvītro tempu, artikulācijas atšķirība, kas ļauj skaidri norobežot tā piecus posmus. Turklāt, kā jau iepriekš atzīmēts, šī ansambļa īpatnība ir tā, ka arī saites tas iezīmē ar īpašu dinamikas risinājumu. Tādējādi priekšplānā izvirzās rondo princips (atkal šī jēdziena plašā nozīmē) ar kontrastu starp nosacīto refrēnu (a, a₁, a₂) un epizodēm (b, b₁).

Rezumējot izklāstīto saiknē ar atskaņotājmākslas **semiotiskā kvadrāta** teoriju (Navickaitē-Martinelli 2014: 51), jāsecina, ka *Bulava trio* spēlē vienlīdz spilgti atklājas interpreta darbības iekšējie (endogēnie) un ārējie (eksogēnie) nosacījumi.

⁵⁹¹ Tajā pašā laikā dinamikas kontrastus, kas izriet no Šūberta partitūras, respektē visi ansambļi.

Gribas (*will*) kategorija jeb savas identitātes izpausmes (fenomenālās kvalitātes) šoreiz raksturo ne tikai kāda atsevišķa ansambļa dalībnieka, bet visu triju mūziķu spēli. Zināšanu (*know*) kategorijas atbilstību pasaules līmenim apliecina aspekts, ka konceptuāli nekur nav vērojamas izteiktas pretrunas ar pastāvošajām Šūberta *Adagio* interpretācijas tradīcijām. No šo tradīciju dažādiem atzariem, kurus nosacīti varētu raksturot kā klasisko un romantisko, *Bulava trio* nepārprotami tuvāks ir otrs; tas izpaužas tempu izvēlē, vibrato lietojumā u. c. aspektos. Raugoties no spēles tehnikas viedokļa (*can* kategorija), jāatzīst, ka stīdziniekiem šis skaņdarbs īpašas grūtības nevarētu sagādāt, jo nav vērsts uz virtuozu spožumu. Turpretī klavieru partija b un b₁ posmā, kur jāapvieno gan melodiskums, gan motorika, piedevām vēl daudzviet saglabājot arī klusu dinamiku, ir tiešām sarežģīta, bet Aldis Liepiņš to atskaņo perfekti. Visbeidzot, ansambļa spēlē viscaur izpaužas arī atbilstība pienākuma (*must*) kategorijai, proti, rūpīga sekošana nošu tekstam. Šķietamas nesaskaņas ar partitūru (piemēram, ātrāka tempa izvēle b un b₁) savukārt atbilst vispārpieņemtajām šī darba interpretācijas tradīcijām un izriet no (domājams, pamatota) pieņēmuma, ka Šūberts, lai arī nav norādījis tempa maiņu, varētu būt uzskatījis to par pašsaprotamu jauna mūzikas tēla ietvaros.

Ne visiem *Bulava trio* ieskaņojumiem piemīt tik augsts līmenis, kādu dzirdam Šūberta *Adagio* ierakstā. To apliecina arī iepriekš, 3.3.2. apakšnodaļas gaitā veiktā ekspresanalīze: Vaska *Episodi e canto perpetuo* ieskaņojumā ansambļa fenomenālās kvalitātes (gribas kategorija) izteiktas tikpat spilgti, taču spēles tehnika un arī pienākuma izpilde (resp., nošu teksta precīzs lasījums) ne viscaur sasniedz augstāko perfekciju – īpaši tas attiecas uz straujajiem, tokātiskajiem posmiem. Neraugoties uz to, Vaska trio ieraksts, kā jau iepriekš atzīmēts, atstāj spēcīgu emocionālo iespaidu. Tas nenoliedzami ir galvenais, kas nosaka *Bulava trio* īpašo vietu mūsu atskaņotājmākslas vēsturē.

NOSLĒGUMS

Klavieru trio atskaņotājmāksla ir Latvijas mūzikas dzīves sastāvdaļa nu jau vairāk nekā divas simtgades. Tās attīstībā bijuši savi kāpumi un kritumi; atsevišķas iezīmes mainījušās līdzīgi laikiem, bet bijušas arī vērtības, kas saglabājušās gandrīz nemainīgas. Gan pirmās, gan otrās īsi raksturotas promocijas darba noslēgumā, kurā sniegts rezumējošs kopskats uz Latvijas klavieru trio atskaņotājmākslas

- sociālkulturālo, t. sk. institucionālo kontekstu,
- atspoguļojumu mūzikas kritikā,
- interpretācijas tradīcijām.

Sociālkulturālā konteksta ietekme uz klavieru trio atskaņotājmākslu arvien gājusi rokrokā ar kultūrvides iespaidu, ko savukārt atspoguļo vietējās muzikālās sabiedrības orientācija uz dažādiem, vēsturiski mainīgiem ģeogrāfiskajiem centriem. Sākotnēji, 18./19. gadsimta mijā, spilgti izpaudās orientācija uz vācvalodīgo (Vācijas, Austrijas) kultūrtelpu – to apliecina 2.2. nodaļā raksturotās paralēles starp Rīgas un Vīnes mūzikas dzīvi, kurā plaši bija pārstāvēti vieni un tie paši komponisti (Volfangs Amadejs Mocarts, Ignacs Pleijels, Leopolds Koželuhs). 19. gadsimta gaitā viņu vārdi gandrīz pilnībā pazuda no afišām, bet priekšplānā izvirzījās galvenokārt šī laikmeta skaņraži – pirmām kārtām Fēlikss Mendelszons-Bartoldi, arī Ludvigs van Bēthovens, Francis Šūberts u. c. Taču prioritāra palika orientācija uz Vāciju un Austriju, kas arī saprotama, ņemot vērā, ka tieši vācu kopiena dominēja ne vien Latvijas mūzikā, bet arī kultūras un saimnieciskajā dzīvē kopumā. Galvenā institūcija, kas atbalstīja kameramūziku, bija Rīgas Pilsētas (Vācu) teātris. Gadsimta otrajā pusē klavieru trio repertuārā parādījās atsevišķi krievu komponistu (Antona Rubiņšteina, Pētera Čaikovska) darbi.

19. gadsimta otrajā pusē notika arī latviešu mūziķu debija trio jomā (Jēkaba Ozola rīkotie klasiskās mūzikas vakari, 1894). To veicināja nacionālās atmodas ietvaros radītas institūcijas, proti, Rīgas Latviešu biedrības (RLB) darbība. Tomēr, kā liecina atsauksmes par koncertapmeklējumu, trio RLB paspārnē īsti nespēja konkurēt ar citiem, atmodas tematiku tiešāk reprezentējošiem žanriem – pirmām kārtām kora mākslu. Situāciju mainīja latviešu mūziķi – Krievijas konservatoriju absolventi, kas trio atskaņotājmākslā sevi pieteica 20. gadsimta sākumā, viņu vidū Ludvigs

Bētiņš un Oto Fogelmanis. Šo interpretu koncertdarbības sakarā pirmoreiz latviešu presē parādās ziņas, ka trio uzstāšanās pulcējusi pilnas zāles.

Šajā laikposmā krievu mūzika (līdzās Rubiņšteinam un Čaikovskim arī Antons Arenskis, Eduards Napravņiks, Sergejs Rahmaņinovs u. c.) jau ieņēma repertuārā visnotaļ nozīmīgu vietu. To var uztvert kā zīmi, kas liecina par noteiktām sociālkulturālā konteksta iespaidotām cēloņsakarībām – varas iestāžu mērķtiecīgi rosinātā rusifikācija⁵⁹² un no tās izrietošais krievu iedzīvotāju skaita straujais pieaugums Baltijā 19. gadsimta otrajā pusē radīja augsni vietējās krievu kultūrvides, privāto mūzikas skolu un atbilstoša koncertdzīves repertuāra izveidei. Arī tālaika latviešu atskaņotājmākslinieki – Krievijas konservatoriju absolventi (jau minētie Bētiņš, Fogelmanis u. c.) – labprāt ietvēra repertuārā krievu komponistu darbus. Vēl jo spilgtāk krievu mūzikas hegemonija koncertrepertuārā izpaudās 1. pasaules kara sākumposmā (1914. augusts–1915. pavasaris, pēc tam regulāra koncertdzīve Latvijā apsīka).

Latvijas neatkarības pirmajā periodā, 1918. – 1940. gadā, būtiska jauna tendence bija latviešu skaņražu (Jāņa Mediņa, Jāņa Ķepīša, Paulas Līcītes) trio žanra darbu rašanās un iekļaušanās atskaņotājmākslā. Ārzemju mūzikas jomā zīmīga bija biežāka pievēršanās franču komponistu (Morisa Ravela, Sezāra Franka, Vensāna d'Endī) daiļradei, arī trio mūziķu (20. gados Arvīda Norīša, 30. gados *Vītola trio* dalībnieku) papildināšanās Francijā. Kā jau darba gaitā atzīmēts, tā skaidrojama ar jaunās Latvijas valsts ārpolitisko orientāciju uz Franciju un no tās izrietošu interesi par šī Eiropas reģiona kultūrvidi. Vienlaikus tomēr kā svarīgas repertuāra vadlīnijas saglabājās arī austriešu/vācu⁵⁹³ un, proporcionāli mazākā pārstāvniecībā, krievu mūzika⁵⁹⁴.

Par kamermūzikas dzīves centru kļuva Latvijas konservatorija – tās paspārnē radās divi šī perioda ievērojamākie klavieru trio, proti, Kalniņas-Ozoliņas un *Vītola trio*. Konservatorijas atbalsts⁵⁹⁵ neapšaubāmi deva labu pamatu mūziķiem nodoties radošiem meklējumiem, kas citādi 20.–30. gadu komercializētajā vidē,

⁵⁹² Šī tēma ir plaši atspoguļota Latvijas vēsturei veltītajā literatūrā. Sk., piemēram, Vladislava Volkova darbu *Krievi Latvijā* (Volkovs 2007: 96).

⁵⁹³ Bēthovena opusi manis apzinātajos šī perioda koncertos izskan 14 reizes, Brāmsa – 7, Šūmaņa un Šūberta opusi – pa 6 reizēm.

⁵⁹⁴ Čaikovska opusi manis apzinātajos šī perioda koncertos izskan 18 reizes, Arenska – trīsreiz.

⁵⁹⁵ Nav pieejami nekādi dokumenti, vai šis atbalsts izpaudies finansiāli, taču visādā ziņā māksliniekiem bija nodrošinātas telpas koncertdarbībai, turklāt iespēja saistīt savu vārdu ar tik nozīmīgu institūciju kā konservatorija noteikti iespaidoja arī viņu spēles atspoguļojumu mūzikas kritikā.

iespējams, nebūtu bijis tik vienkārši. Konservatorijas koncertos pirmatskaņoti arī pirmie, 20. gadsimta 30. gados tapušie latviešu komponistu trio, kas saglabājušies līdz mūsdienām. Un vēl: zīmīgi, ka Rīgas Pilsētas teātra vēsturiskā mantiniece, Latvijas Nacionālā opera, kamerkoncertus gandrīz nerīkoja (izņemot pašu neatkarības perioda sākumposmu, 1918–1921), jo, visticamāk, finansiālā plāksnē tie nestu vien zaudējumus⁵⁹⁶.

Pirmajā padomju okupācijas gadā (1940/41) krasī pavērsieni repertuāra jomā neiezīmējās, taču, līdzīgi kā vācu okupācijas laikā, mainījās koncertu formas: trio biežāk skanēja ne vairs atsevišķos instrumentālmūzikas koncertos, bet jauktās programmās līdztekus vokālajiem darbiem. Savukārt vācu okupācijas laikā, 1941. – 1944. gadā, nozīmīga izmaiņa koncertdzīvē bija Mendelszona-Bartoldi (kā ebreju cilmes komponista) vārda pilnīga pazušana no koncertprogrammām.

Sekošajā padomju okupācijas periodā, 1945. – 1990. gadā, jauna sociālkulturālā konteksta zīme bija intensīva tālaika padomju mūzikas ienākšana repertuārā. It īpaši tā izpaudās pirmajos pēckara gados; kā jau 2.6.1.2. sadaļā atzīmēts, autoru lokā bija galvenokārt komponisti, kuru trio žanra darbi mūsdienu koncertdzīvē parādās salīdzinoši reti. Kā viens no nedaudziem izņēmumiem minams Šostakoviča Trio op. 67, kas arī patlaban ierindojams starp kamermūzikas repertuāra stūrakmeņiem. Līdz šim apzināto Rīgas atskaņojumu hronoloģija (1946–1947 kopā deviņas reizes un pēc tam tikai no 1965) ir nepārprotama zīme, ka arī šī darba iekļāvumu koncertprogrammās ietekmējusi politika – 1948. gada VK(b)P CK lēmums par Muradeli operu *Lielā draudzība* un tajā paustais Šostakoviča mūzikas nosodījums.

Gan ārzemju klasika, gan latviešu komponistu klavieru trio koncertprogrammās parādījās regulāri. Jaundarbu tapšanu īpaši stimulēja abu filharmonijas trio (Janča trio un pēc tam *Bulava trio*) darbība. Tas kārtējo reizi apliecina, cik svarīgas žanra attīstībai ir pastāvīgas, stabilas atskaņotājkopas, kas ieinteresētas sava repertuāra regulārā bagātināšanā.

Pēc padomju periodā, salīdzinot ar iepriekšējo laikposmu, trio koncertdzīves intensitāte ir kritusies – to ietekmē fakts, ka šai ansambļa spēles formai nav vairs tik spēcīgs institucionālais atbalsts, kādu savulaik sniedza filharmonija.

⁵⁹⁶ Turklāt tas notiktu apstākļos, kad opereteātrim tāpat neklājās viegli un, kā liecina prese, nereti nācās samazināt repertuārā vietu, kas atvēlēta šī teātra darbības pamatžanram (operai), tā vietā iestudējot komerciāli izdevīgākās operetes un izrādot filmas (sk. par to, piem., Zīberte-Ijaba 2015: 61).

Tomēr arī šajā periodā darbojušies daudzi trio ansambļi (vairums no tiem – īslaicīgi, atsevišķu projektu ietvaros) un pirmatskaņoti trio žanra jaundarbi, kas dažos gadījumos (pirmām kārtām, Pētera Vaska *Līdzenuma ainavas*) raduši starptautisku atzinību. Ārzemju komponistu daiļradi, līdzīgi kā iepriekš, visbiežāk pārstāv 19. gadsimta mūzika, lai gan ik pa brīdīm koncertprogrammās parādās arī kāds 20. gadsimta opuss; taču kopumā jauna repertuāra meklējumi norit kūtri. Komponistu reprezentētā ģeogrāfiskā kopaina ir visai daudzveidīga, un nekādas izteiktas prioritātes tajā nav nodalāmas.

Kopsavelkot repertuāra raksturojumu, var secināt: laikmeta sociālkulturālais konteksts ir ietekmējis repertuāra izvēli ģeogrāfiskās pārstāvniecības rakursā, šai ziņā iepriekšējais izklāsts atspoguļo virkni zīmīgu cēloņsakarību. Tiesa, lielākoties laikmeta iespaids izpaužas vienīgi tā vai cita reģiona mūzikas salīdzinoši biežākā skanējumā, nevis pilnīgā kādu komponistu izslēgšanā no repertuāra. Ir vairāki skaņraži, kuru darbi piederējuši pie repertuāra prioritātēm gan Krievijas impērijā un neatkarīgajā Latvijā, gan padomju un vācu okupācijas periodos: viņu vidū minams pirmām kārtām Bēthovens, kura opusi trio repertuārā jau kopš 20. gadsimta sākuma tiek iekļauti visbiežāk un regulārāk⁵⁹⁷; tāpat pie populārākajiem komponistiem pieder Brāms, Šūberts un Čaikovskis.

Kopumā vērojama tendence, ka 18. gadsimta nogalē un 19. gadsimtā klavieru trio ansambļi daudz biežāk atskaņojuši laikabiedru darbus, turpretī 20./21. gadsimtā repertuāra lielākā daļa joprojām ietver iepriekšējo gadsimtu mūziku – pat neraugoties uz to, ka atsevišķi ansambļi (pirmām kārtām *Vītola trio* un trio *Opera*, latviešu mūzikas jomā arī Janča trio un *Bulava trio*) regulāri pievērsušies laikmetīgā repertuāra meklējumiem. Tādējādi trio atskaņotājmāksla arī Latvijā atspoguļo procesu, ko pētniece Līna Navickaite-Martinelli min kā būtisku 20.–21. gadsimtam kopumā:

“Salīdzinot ar iepriekšējiem gadsimtiem, gan divdesmitā, gan šī gadsimta koncertrepertuārā dominē pagātnes mūzika. Jau aizgājušu komponistu darbu atkārtots izpildījums tagad ir kļuvis par standarta fenomenu. Šis fakts ir diezgan unikāls: līdz 20. gadsimtam pagātnes mūzika neskanēja tik bieži un, vēl jo vairāk, nebija repertuāra kodols” (Navickaite-Martinelli 2014: 174–175).

⁵⁹⁷ Visā apskatītajā laikposmā Bēthovena trio Latvijā skanējuši vismaz 147 reizes.

Vērtējot klavieru trio atskaņotājmākslas atspoguļojumu **mūzikas kritikā**, jāsecina, ka no 19. gadsimta saglabājušās vien retas un fragmentāras atsauksmes, kas nesniedz vispusīgu priekšstatu par šīs jomas attīstību. Vācu presē tā acīmredzami palikusi citu norišu, pirmām kārtām operizrāžu, ēnā. Savukārt pirmie latviešu mūzikas kritiķi lielākoties veltīja uzmanību vien tautiešu koncertiem, kuru klavieru trio jomā bija pavisam maz (jau minētie trīs klasiskās mūzikas vakari 1894).

Toties 20. gadsimta gaitā līdz pat 2. pasaules kara beigu posmam mūzikas kritika ir visnotaļ izsmeļošs informācijas avots, kas sniedz regulāras atsauksmes ne vien par atskaņoto repertuāru, bet arī par pašu koncertu norisi, ansambļu veiksmēm vai neveiksmēm to darbības kopējā kontekstā, atsevišķu dalībnieku personībām, reizēm arī par publikas daudzumu koncertos utt. Atsauksmju bagātība saistīta ar mūzikas kritikas kopējo aktivitāti, kas šajā periodā bijusi augstākā visā latviešu mūzikas vēsturē: gandrīz katram dienas laikrakstam un arī daudziem citiem izdevumiem bijis savs pastāvīgais mūzikas kritiķis⁵⁹⁸. Viņu atziņas koncertdzīves pētniecībā it īpaši vērtīgas arī tādēļ, ka audioierakstu klāsts tolaik vēl ir pavisam niecīgs un neļauj gūt plašāku priekšstatu par interpretu darbību.

Padomju okupācijas periodā (1945–1990) mūzikas kritikas loma klavieru trio atskaņotājmākslas atspoguļojumā strauji mazinās. Pirmajā pēckara desmitgadē tas, kā jau minēts, skaidrojams ar instrumentālās kameramūzikas vispārējo, gandrīz pilnīgo pazušānu no kritikas redzesloka, jo galveno vietu tajā ieņēma ar vārdu saistīti un līdz ar to padomju tematiku spilgtāk atspoguļot spējīgi žanri. Turpmāk, kopš 50. gadu beigām, kamerkoncertu kritisks izvērtējums preses slejās gan atgriežas, kaut arī ne vairs tik regulārs un izsmeļošs kā līdz 40. gadu vidum. Jūtama arī tendence vairāk uzmanības veltīt komponistu jaunradei un mazāk – interpretu sniegumam.

⁵⁹⁸ Inese Žune, rakstot par mūzikas kritikas lomu Latvijas pirmajā neatkarības periodā, atzīmē: “Reizēm par vienu un to pašu koncertu laikrakstos var lasīt pat 12–15 atsauksmes” (Žune 2014: 35). Savukārt tālaika recenzenta Jāņa Cīruļa atmiņas rāda, kāds darbs kritiķiem bijis jāiegulda, lai radītu tik visaptverošu koncertdzīves panorāmu: “[...] Mūzikas kritiķim tolaik nemaz vieglas dienas nebija, īpaši, ja avīzes izdevēji negribēja vai nespēja algot otru mūzikas recenzentu. Tad nu šis mākslas soģis, noklausījies kāda dziedātāja programmas pirmo pusi konservatorijā, izmantodams starpbrīdi, steigšus vien tipināja uz Melngalvju zāli, kur koncertē kāds vijolnieks vai pianists, lai noķertu koncerta beigu daļu. [...] Koncertantiem tas gan dikti nepatika, bet puslīdz erudītam kritiķim pietika ar dažiem numuriem, lai noteiktu mākslinieka īpatnējo svaru un tehniku bez sevišķas kļūdišanās.” Sk.: Cīrulis, Jānis (1961). *Muzikanta piezīmes*. Toronto: Literatūra, 98. Spriežot pēc koncertdzīves atspoguļojuma, ar līdzīgu intensitāti Latvijas mūzikas kritiķi darbojušies arī laikposmā kopš 20. gadsimta sākuma, līdz 1. pasaules karam.

Norādes ar bultiņu šajā shēmā liecina, ka minētie čellisti bijuši skolotāju-audzēkņu attiecībās: izņēmumi ir Oto Fogelmanis un Ēvalds Berzinskis (pēdējais nav mācījies pie Fogelmaņa, bet, kā jau darba 2.6.1.2. apakšnodaļā atzīmēts, tieši viņa spēles iespaidots, izraudzījies specialitāti). Savukārt vijolnieku (Bulava un viņa audzēkņa Grīnberga) iekļāvums pēctecības līnijā skaidrojams pirmām kārtām ar paša Bulava atziņu, ka viņš daudz mācījies no Villeruša⁶⁰¹. Šai tēmai veltīto izteikumu analīze⁶⁰², tāpat kā darba gaitā veikto audioieskaņojumu izpēte apliecina: visu nosaukto mūziķu pēctecības līnijā galvenais vienotājfaktors ir īpašā uzmanība, kas veltīta instrumenta skaņas kvalitātei. Berzinska un Villeruša čella tonis savā ziņā priekšvēsta *Bulava trio* stūdzinieku emocionālo, ekspresīvo vibrato kā viņu spēles identitātes zīmi jeb, lietojot Navickaites-Martinelli terminoloģiju, gribas (*will*) izpausmi (Navickaitē-Martinelli 2014: 51).

Ne tik sazarota, tomēr atzīmēšanas vērta ir vijolnieka Karla Briknera un viņa audzēkņa Jura Švolkovska veidotā pēctecības līnija; to raksturo smalks tehnisko detaļu slīpējums, intelektuāli izsvērts spēles veids. Savukārt pianista Valda Janča un viņa audzēkņa Alda Liepiņa savstarpējā saikne atspoguļojas 3.2.3. apakšnodaļā citētajā, Janča formulētajā un Liepiņa pārņemtajā kredo, raksturojot pianista misiju klavieru trio ansablī (“stūgu instrumenti ir kā galveno lomu atveidotāji operā, savukārt klavieres ir viss pārējais – gan orķestris, gan scenogrāfija, gan gaismas, arī režija!”; citēts pēc: Rasa 2009: 15). Audioieskaņojumi gan rāda, ka abi mākslinieki vienu un to pašu uzdevumu – radīt visaptverošu kontekstu galvenajām *lomām* – īsteno atšķirīgi: Jancis savu iniciatīvu tempa izvēlē u. c. jomās partneriem dara zināmu ļoti uzskatāmi, nepārprotami, un viņiem atliek vien pielāgoties, turpretī Liepiņš daudzviet apzināti paliek stūdzinieku fonā; tajā pašā laikā viņš ar nedaudziem, bet trāpīgiem štrihiem izceļ formas un tēlainības ziņā svarīgus pavērsienus un tādējādi apliecina klavieru partijas īpašo nozīmību ansablī.

⁶⁰¹ Bulavs, Jānis (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

⁶⁰² Var atgādināt, piemēram, darba gaitā citētās Ēvalda Berzinska atmiņas par Fogelmani: “Mani tā aizrāva šī mūziķa instrumenta skanējuma siltums un dziedājums, ka es nolēmu mainīt “specialitāti””. Citēts pēc: Brauns, Joahims (1971). Ēvalds Berzinskis. *Literatūra un Māksla*. 24. jūlijs. Savukārt par savu audzēkni Villerušu Berzinskis izteicies: “Īpašā vietā stāv Villerušs; viņa tonis ar līdzeno plūdumu, ar izteikto emocionalitāti, aizkustinošo skanīgumu, lielo dramatismu, *pianissimo* lirismu, ir nepārspējams. Konkursos, žūrijas locekļu apspriedēs profesors Rostropovičs izteicās, ka tāds tonis kā Villerušam neesot nevienam.” Sk.: Berzinskis, Ēvalds (b. g.). *Autobiogrāfija*. Ēvalda Berzinska un Helēnas Cinkas-Berzinskas rokrakstu arhīvs. Glabājas LNB: šifrs RXO, A25, N 1, 5. lpp.

Visbeidzot, minama vēl viena pēctecības līnija. Vijolnieks Jānis Bulavs intervijās īpaši izceļ pianista Jāņa Ķepīša iespaidu uz savu darbību trio ansablī, savukārt pianists Mārtiņš Zilberts kā līdzīgu paraugu sev min pašu Bulavu⁶⁰³. Ņemot vērā, ka šajā gadījumā mūziķi pārstāv dažādas specialitātes, nav iespējams īsi un viennozīmīgi formulēt šīs savstarpējās ietekmes izpausmes, taču pašās vispārējākajās līnijās kā kopīgu īpašību var minēt spēles emocionālo piesātinātību, kas vienojas ar smalkām niansēm (piem., mikrorubato) pievērstu uzmanību.

Protams, šeit fiksētās pēctecības līnijas, lai cik tās būtiskas, nav vienojošas visai Latvijas klavieru trio atskaņotājmākslai. Savas, atšķirīgas nianse tajā ienes abi Plakida ansablī, trio *Opera* un vēl citas atskaņotājkopas; tādējādi kopaina ir visnotaļ daudzveidīga.

No Navickaites-Martinelli minētajiem interpreta/skaņdarba attiecību modeļiem⁶⁰⁴ Latvijas klavieru trio atskaņotājmākslā dominē pirmais, proti, *Atskaņojums-Skaņdarbs*. To dzirdam visos plašāk aplūkotajos skaņierakstos. Lai arī vairākās analizēs konstatētas atsevišķas sīkas neprecizitātes komponista norāžu tulkojumā, tomēr tām ir vien epizodisks raksturs; interesanti, ka, komentējot šādas atkāpes latviešu komponistu darbos, arvien izrādās, ka tām akceptu devis pats autors (Juris Švolkovskis intervijā par Ivanova Trio; sk. promocijas darba 173. lpp.; Jānis Bulavs un Pēteris Vasks intervijā par *Episodi e canto perpetuo*; sk. promocijas darba 215. lpp.). Tādējādi jāsecina, ka Latvijas trio atskaņotājmākslas ievērojamākie pārstāvji savu visumā romantisko spēles veidu nav noveduši līdz romantiska subjektīvisma galējībai (modelim *Atskaņojums-Ne skaņdarbs*) un pratuši sabalansēt to ar iedziļināšanos komponista iecerē.

Rezumējot trio raksturojumu **ansabļa kā grupas** kontekstā, jāsecina, ka izteikta viena dalībnieka līderība ir samērā reta parādība. Ja spriežam tikai pēc audioieskaņojumiem, tad šāda līderības izpausme gan raksturīga Janča trio; taču, ņemot vērā dalībnieku intervijās pausto, arī šajā gadījumā tomēr iezīmējas divi līderi. Te var atgādināt jau citētos Jura Švolkovska vārdus: “Es esmu cementējis kopā to

⁶⁰³ Bulavs, Jānis (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā. Arī: Zilberts, Mārtiņš (2015). Intervija Līgai Pētersonei 2015. gada jūlijā. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

⁶⁰⁴ *Atskaņojums-Skaņdarbs; Atskaņojums-Ne skaņdarbs; Skaņdarbs-Ne atskaņojums; Ne atskaņojums-Ne skaņdarbs* (Navickaitē-Martinelli 2014: 63). Plašāk par šiem modeļiem sk. promocijas darba 18. lpp.

ansambli – tā man vismaz liekas”⁶⁰⁵. Līdera funkciju sadalījumu iespējams skaidrot, izmantojot 1.3. nodaļā izklāstīto koncepciju par diviem līderu tipiem, ko izstrādājis Roberts Beilss (Bales 1950, 1955), bet kameransambļa kā grupas analīzē izmantojuši Vivjēna M. Janga un Endrjū Koulmens (Young, Colman 1979: 15). Šajā gadījumā Švolkovskis ansablī, domājams, bijis t. s. uzdevuma speciālists (kā jau darba gaitā norādīts, viņš arī mūziķa darbībā priekšplānā izvirzījis intelektu⁶⁰⁶), kamēr Jancis – sociāli emocionālais speciālists.

Arī citu ansambļu darbības analīzē pilnīgi viennozīmīga līdera loma neatklājas. Lai arī *Bulava trio* gadījumā gan ansambļa nosaukums, gan intervijās izklāstītais norāda tieši uz vijolnieku Jāni Bulavu kā ansambļa faktisko vadītāju (vienlaikus gan sociāli emocionālo, gan uzdevuma speciālistu)⁶⁰⁷, tomēr skaņierakstos dzirdam, ka iniciatīvu tās vai citas muzikālās idejas īstenojumā viņa ansablī pamīšus izrāda visi trio dalībnieki. Tādējādi jāsecina, ka šeit vērojama t. s. mainīgā jeb rotējošā līderība; un tieši tā arī visbiežāk sastopama Latvijas trio atskaņotājmākslā kopumā. Ir ansablī, kuros līdera funkcijas, atkarībā no nepieciešamības, pārmaiņus pilda visi trīs dalībnieki (Cīrules trio, *Bulava trio*), retāk arī tādi, kuros vairāk priekšplānā ir divi mūziķi (Zariņas trio – vijolnieks Zariņš un čellists Bertovskis). Katrā ziņā interesanta nākotnes izpētes perspektīva trio ansambļa kā grupas kontekstā varētu būt saderība starp līderības izpausmēm ārpusmuzikālajā komunikācijā un pašā spēles procesā: šībrīža analīze ļauj apjaust, ka tā veidojas ne vienmēr un iespējami dažādi starpvarianti.

Kopsavelkot visu izklāstīto, var apgalvot, ka Latvijas klavieru trio atskaņotājmākslā ļoti izteikts ir attīstības romantiskais vektors. Protams, atsevišķu ansambļu un interpretu darbība ne vienmēr atbilst šai nostādnei, tomēr to apliecina vairākas dominējošās tendences:

- izteikts 19. gadsimta mūzikas pārsvars repertuārā, mazāka vieta 20.–21. gadsimta komponistu daiļradei; arī 18. gadsimta komponistu (Haidna,

⁶⁰⁵ Švolkovskis, Juris (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

⁶⁰⁶ Sk. iepriekšējo vēri.

⁶⁰⁷ Ansambļa darbības organizācijā viņam šī funkcija arī bijusi: tieši pēc Bulava iniciatīvas ansambļa repertuārs papildināts ar daudziem latviešu komponistu jaundarbiem, viņš arī panācis filharmonijas trio statusa piešķiršanu ansablīm un kopumā, pēc čellista Leona Veldres atmiņām, baudījis ansablī milzu autoritāti. Sk.: Veldre, Leons (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada decembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā.

Mocarta) trio skan kopumā reti;

- ģipāšā stīginstrumentu toņa nokrāsa, kas saistīta ar vibrato un pētījuma gaitā minēta gan kā *Bulava trio* fenomenālā kvalitāte, gan kā viena no pēctecības līnijām vairāku trio stīdzinieku sniegumā; tā nenoliedzami ir romantiskās atskaņotājmākslas zīme. Daudzi pētnieki, viņu vidū Karls Ādolfs Martinsens (Martienssen 1966: 104), Ēro Tarasti (Tarasti 2012: 328) u. c., atzīmējuši nokrāsas jeb kolorīta izcēlumu kā raksturīgu romantiskās mākslas īpatnību; tā var izpausties gan skaņdarba harmonijas un tembra, gan, neapšaubāmi, arī interpreta toņa ziņā.

Neraugoties uz romantisko pamatievirzi, Latvijas klavieru trio ansambļi tomēr gatavi arī darbībai pilnīgi atšķirīgās stila jomās. To spilgti apliecina trio *Opera* repertuārs – gan jau spēlētie ārzemju komponistu opusi, kas rakstīti laikmetīgās kompozīcijas tehnikās, gan vēlme sadarboties ar mūsdienu latviešu autoriem (sīkāk sk. promocijas darba 148.–149. lpp.). Abu Pētera Plakida trio ansambļu repertuārā (saspēlē ar brāļiem Pauliem, vēlāk ansablī *DZIP*), atšķirībā no Latvijā kopumā dominējošās tendences, būtiska vieta bijusi Mocarta mūzikai. Čellists Ēriks Kiršfelds, kuram nav sava pastāvīga klavieru trio, bet kurš labprāt iesaistās (un ir ļoti pieprasīts papildspēks) dažādos kameransambļos, varētu būt viens no tiem, kas bagātina trio atskaņotājmākslu ar savām zināšanām klasicisma mūzikas (Haidna, Mocarta) atskaņojumā, ko pats apguvis Bāzelē pie Ivana Monigeti un šobrīd, kā liecina Madaras Drulles veiktās intervijas (Drulle 2015), kā praksē pārbaudītu pieredzi nodod saviem JVLMA audzēkņiem.

Viss iepriekšminētais neaizēno Latvijas trio atskaņotājmākslā kopumā dominējošo romantisko pamatievirzi, taču ienes tajā jaunas, atšķirīgas estētiskās idejas un, iespējams, veido arī augsni pārmaiņām nākotnē. Vai tās varētu kļūt par impulsu vēl vienam šīs jomas uzplaukumam pēc zināmas stagnācijas? To rādīs laiks. Katrā ziņā Latvijas trio mūziķu interešu loks un līdzšinējā darbība liecina, ka jauni pavērsieni trio atskaņotājmākslā ir iespējami.

Literatūra un citi avoti

1. Zinātniskā literatūra

- Adorno, Theodor (2001). *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion (Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata)*, hrsg. von Henri Lonitz. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag
- Badura-Skoda, Eva (1982). The Chronology of Schubert's Piano Trios. *Schubert Studies: Problems of Style and Chronology*. Edited by Eva Badura-Skoda, Peter Branscombe. Cambridge: Cambridge University Press, 277–296
- Bales, Robert F. (1950). *Interaction Process Analysis: A Method for the Study of Small Groups*. New York: Addison-Wesley
- Bales, Robert F. (1955). How People Interact in Conferences. *Scientific American* 192 (3): 31–35
- Barnett, David (1972). *The Performance of Music: A Study of Terms of the Pianoforte*. London: Barrie & Jenkins
- Baron, John H. (1998). *Intimate Music: A History of the Idea of Chamber Music*. Stuyvesant (NY): Pendragon Press
- Baron, John H. (2002). *Chamber Music: A Research and Information Guide*. London: Taylor & Francis Books, Inc.
- Bartele, Tatjana, & Vitālijs Šalda (2002). Latviešu bēgļi Petrogradā. *Latvijas Arhīvi* 1: 83–99
- Benton, Rita (2001). Pleyel (i). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. Edited by Stanley Sadie. Vol. 19. London: Macmillan, 918–923
- Biehl, Christoph (2010). *Das Klaviertrio bei Haydn und Mozart: Untersuchungen zur Frühgeschichte einer musikalischen Gattung*. Hamburg: Diplomica Verlag GmbH
- Bonduryansky, Alexander (1986) = Александр Бондурянский. *Фортепианные трио Иоганнеса Брамса* [Johannesa Brāmsa klavieru trio]. Москва: Музыка
- Boyle, McCaffery Caitlin (2015). *The Influence of Nonverbal Communication Processes in String Quartet Performance*. A thesis submitted in conformity with the requirements for the degree of Doctorate of Musical Arts. University of Toronto
- Bozzarth, George S. (2003). Fanny Davies and Brahms's Late Chamber Music. Fanny Davies (1861–1934), Brahms, and the C Minor Trio op. 101. *Performing Brahms*. Edited by Michael Musgrave and Bernard D. Sherman. Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press, 170–219

- Brauns, Joahims (1965). Instrumentālās atskaņotājmākslas attīstība padomju Latvijā. *Latviešu mūzika IV*. Sakārtojuši Arvīds Darkevics un Ludvigs Kārklīšs. Rīga: Liesma, 113–136
- Brauns, Joahims (2002). Vijoļmākslas agrīnais periods Latvijā (līdz XIX gadsimta vidum). No: Joahims Brauns. *Raksti. Mūzika Latvijā*. Sast. un red. Mārtiņš Boiko. Rīga: Musica Baltica, 49–95
- Breģe, Ilona (2001). *Cittautu mūziķi Latvijā 1401–1939*. Rīga: Zinātne
- Burima, Maija (2011). *Modernisma koncepti 20. gadsimta sākuma latviešu literatūrā*. Rīga: Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūts
- Chusid, Martin (1997). Schubert's Chamber Music: Before and After Beethoven. *The Cambridge Companion to Schubert*. Edited by Christopher H. Gibbs. Cambridge: Cambridge University Press, 174–192
- Clarke, Eric. F (1998). The Semiotics of Expression in Musical Performance. *Contemporary Music Review* 17 (2): 87–102
- Cliff, Eisen, Antonio Baldassarre, Paul Griffiths (2001). String Quartet. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. Edited by Stanley Sadie. Vol. 24. London: Macmillan, 585–595
- Cole, Malcolm S. (1970). Techniques of Surprise in the Sonata-Rondos of Beethoven. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 12: 233–262
- Cook, Nicholas (2014). Beyond Reproduction: Semiotic Perspectives on Musical Performance. *Journal of Musicology* (Serbian Academy of Sciences and Arts) 16: 15–30
- Courtés, Joseph (1991). *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*. Paris: Hachette
- Crane, Patricia (2006). *Hierarchical Relationships in the String Quartet: Struggles for Power and Popularity*. MA thesis. University of Nevada, Reno
- Craw, Howard Allen (2001). Jan Ladislav [Johann Ladislaus (Ludwig)] Dussek [Dusík]. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. Edited by Stanley Sadie. Vol. 7. London: Macmillan, 761–765
- Čeže, Mikus (2007). *Burvju flauta Rīgas vēsturē. Dzirdēt Mocartu*. Sast. un atb. red. Lolita Fūrmane. Rīga: Mantojums, 275–304
- Dahlhaus, Carl (1989). *Nineteenth-Century Music*. Translated by J. Bradford Robinson. Berkeley et al.: University of California Press
- Davidson, Jane, & Elaine C. King (2004). Strategies for Ensemble Practise. *Musical Excellence: Strategies and Techniques to Enhance Performance*. Edited by Aaron Williamon. Oxford: Oxford University Press, 105–122

- Davidson, Jane, & James M. M. Good (2002). Social and Musical Coordination Between Members of a String Quartet: An Exploratory Study. *Psychology of Music* 30: 186–201
- Delalande, François (1988). La gestique de Gould: éléments pour une sémiologie du geste musical. *Glenn Gould, pluriel*. Edited by Ghyslaine Guertin. Verdun, Quebec: Louise Courteu Editrice
- Delbanco, Nicholas (1985). *The Beaux Trio. A Portrait*. New York, London: William Morrow and Company
- Drulle, Madara (2015). *Čellisti Ēriks Kiršfelds kā kamermūzikas interprets: radošās personības spilgtākās raksturiezīmes*. Maģistra diplomreferāts (JVLMA). Rīga
- Erliha, Dzintra (2009). Hermanis Brauns laikabiedru liecībās un skaņierakstos. *Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas Kameransambļa katedrai 50*. Sast. Gunta Sprōģe [tagad Rasa]. Rīga: Ulma, 66–72
- Erliha, Dzintra (2010). Lūcijas Garūtas mūzikas vērtējums Komponistu savienības jaunrades sanāksmēs (1946–1959) – laikmeta politisko, estētisko un stilistisko tendenču spogulis. *Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais II*. Sast. Ilma Grauzdiņa un Ēvalds Daugulis. Daugavpils: DU Akadēmiskais apgāds *Saule*, 66–79
- Erliha, Dzintra (2011). Lūcijas Garūtas Klavieru trio dažādu zemju interpretu sniegunā. *Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais III*. Sast. Ilma Grauzdiņa un Ēvalds Daugulis. Daugavpils: DU akadēmiskais apgāds *Saule*, 253–263
- Erliha, Dzintra (2013). *Lūcijas Garūtas kamermūzika: biogrāfiskais konteksts, stils un interpretācija*. Promocijas darbs (JVLMA). Rīga
- Fifield, Christopher (2001). Loeschhorn [Löschhorn], Carl Albert. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. Edited by Stanley Sadie. Vol. 15. London: Macmillan, 64–65
- Finscher, Ludwig (1998a). Streichquartett. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher. Sachteil 8. Kassel, et al.: Bärenreiter, 1923–1977
- Finscher, Ludwig (1998b). Streichquartett-Ensemble. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher. Sachteil 8. Kassel, et al.: Bärenreiter, 1977–1989
- Ford, Luan, & Jane Davidson (2003). An Investigation of Members' Roles in Wind Quintets. *Psychology of Music* 31 (1): 53–74
- Friedell, Egon (2016). *Kulturgeschichte der Neuzeit*. Band 1. Altenmünster: Jazzybee Verlag

- Fürmane, Lolita (1997). Instrumentālā kameramūzika Latvijā 19. gadsimtā. *Gadsimtu skaņulokā*. Rīga: Zinātne, 141–164
- Fürmane, Lolita (2009). Kameransambļa katedras pirmsākumi (1959–1979). *Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas Kameransambļa katedrai 50*. Sast. Gunta Sprōģe [tagad Rasa]. Rīga: Ulma, 4–11
- Fürmane, Lolita (2010). *Darba bite. Ķepītis*. Rīga: ABC Jums
- Gaidamovich, Tatiana (1987) = Татьяна Гайдамович. *Фортепианные трио Моцарта: комментарии, советы исполнителям* [Mocarta klavieru trio: komentāri, ieteikumi atskaņotājiem]. Москва: Музыка
- Gaidamovich, Tatiana (1993) = Татьяна Гайдамович. *Русское фортепианное трио. История жанра. Вопросы интерпретации* [Krievu klavieru trio. Žanra vēsture. Interpretācijas jautājumi]. Москва: Музыка
- Goodman, Elaine (2002). Ensemble Performance. *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Edited by John Rink. Cambridge: Cambridge University Press, 153–167
- Grauzdiņa, Ilma (2010). Kā dzīvoja un strādāja Latvijas Konservatorija 1940./1941. mācību gadā. *Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais II*. Sast. Ilma Grauzdiņa un Ēvalds Daugulis. Daugavpils: DU Akadēmiskais apgāds Saule, 41–65
- Greene, David B. (1982). *Temporal Processes in Beethoven's Music*. New York: Gordon and Breach, Science Publishers, Inc.
- Greimas, Algirdas Julius (1966). *Sémantique structurale: recherche de méthode*. Paris: Larousse
- Grosmāne, Elita (1998, sast.). *Romantisms un neoromantisms Latvijas mākslā*. Rīga: AGB
- Hatten, Robert S. (2004). Semiotic Grounding in Markedness and Style: Interpreting a Style Type in the Opening of Beethoven's Ghost Trio, Op. 70, No. 1. In: Robert S. Hatten. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press, 21–34
- Hausmanis, Viktors (1998, red.). *Latviešu literatūras vēsture*. 1. sējums: *No rakstītā vārda sākumiem līdz 1918. gadam*. Rīga: Zvaigzne ABC
- Hentova, Sofija (1986) = Софья Хентова. *Шостакович. Жизнь и творчество* [Šostakovičs. Dzīve un daiļrade]. Том 2 [2. sējums]. Ленинград: Советский композитор
- Hiebert, Elfrieda Franz (1970). *The Piano Trios of Beethoven: An Historical and Analytical Study*. A thesis submitted to the Graduate School of the University of

Wisconsin in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. University of Wisconsin

Holopova, Valentina (1999) = Валентина Холопова. *Формы музыкальных произведений*. Санкт-Петербург: Лань

Hooft, Gerard't, & Stefan Vandoren (2014). *Time in Powers of Ten: Natural Phenomena and Their Timescales*. Singapore: World Scientific Publishing Co. Pte. Ltd.

Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag (1796; Facsimile, hrsg. von Otto Biba). Munich & Salzburg: Emil Katzbichler, 1976

Jankava (Bigača), Antra (2009). *Latvju operas un Padomju Latvijas operas 1918./1919. gada sezonas kamerģmūzikas koncertu vēsture*. Maģistra diplomreferāts (JVLMA)

Kārķliņš, Ludvigs (1990). *Simfoniskā mūzika Latvijā*. Rīga: Liesma

Keller, James M. (2011). *Chamber Music: A Listener's Guide*. Oxford: Oxford University Press

Kinderman, William (1995). *Beethoven*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press

Klotiņš, Arnolds (1979). *Alfrēds Kalniņš: komponista dzīve un darbs*. Rīga: Zinātne

Klotiņš, Arnolds, red. (2011). *Mūzika okupācijā. Latvijas mūzikas dzīve un jaunrade 1940–1945*. Rīga: Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūts

Knepler, Georg (1997). Musikgeschichtschreibung. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher. Sachteil 6. Kassel, et al.: Bärenreiter, 1307–1319

Komlós, Katalin (1987). The Viennese Keyboard Trio in the 1780s: Sociological Background and Contemporary Reception. *Music & Letters* 68/3: 222–234

Kopitz, Klaus Martin, & Rainer Cadenbach (Hrsg.) (2009). *Beethoven aus der Sicht seiner Zeitgenossen*. Band 2. München: Henle

Kroje, Ilze (1991). Profesora Jāzēpa Vītola trio. *Latvju Mūzika* 20: 2126–2137

Kruks, Sergejs (2008). "Par mūziku skaistu un melodisku!" *Padomju kultūras politika, 1932–1964*. Rīga: Neputns

Kurkela, Kari (1995). Tempo Deviations and Musical Signification: A Case Study. *Musical Signification: Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*. Edited by Eero Tarasti. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 301–318

- Kurth, Ernst (1922). *Grundlagen des linearen Kontrapunkts: Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie*. Bern: M. Drechsel
- Lenz, Wilhelm (1970, Hrsg.). *Deutschbaltisches biographisches Lexikon 1710–1960* (1970). Im Auftrag der Baltischen Historischen Kommission begonnen von Olaf Welding und unter Mitarbeit von Erik Amburger und Georg von Krusenstjern; hrsg. von Wilhelm Lenz. Köln: Böhlau-Verlag
- Lindenberga, Vita (2004a). Jozefa Haidna skaņdarbi Rīgas koncertdzīvē 18. un 19. gadsimta mijā. *Skaņuloki gadsimtos*. Rīga: Zinātne, 36–46
- Lindenberga, Vita (2004b). Rīgas kulturoloģiskā situācija 18. gadsimta 2. pusē un K. F. E. Baha darbu atskaņojumi. *Skaņuloki gadsimtos*. Rīga: Zinātne, 9–21
- Lindenberga, Vita (2004c). Rīgas operteātra repertuārs 19. gadsimta 60. gados. *Skaņuloki gadsimtos*. Rīga: Zinātne, 47–54
- Littlewood, Julian (2004). *The Variations of Johannes Brahms*. London: Plumbago Books
- MacDonald, Calum (2011). Franz Schubert – The Piano Trios. CD *Franz Schubert – The Piano Trios*. Wiener Schubert Trio. Nimbus Alliance NI6137
- Martienssen, Carl Adolf (1966) = Карл Адольф Мартинсен. *Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли* [Individuālā klavierspēles tehnika, kas balstās uz gribu radoši veidot skaņu]. Москва: Музыка
- Marx, Adolf Bernhard (1863). *Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Clavierwerke*. Berlin: Otto Janke
- Mazzola, Guarino (2011). *Musical Performance: A Comprehensive Approach: Theory, Analytical Tools, and Case Studies*. Minneapolis: Springer
- McCaleb, Murphy J. (2014). *Embodied Knowledge in Ensemble Performance*. London: Ashgate Publishing Company
- McGeary, George L. (1973). *A Structural and Interpretive Analysis and Performance of Piano Trios by Haydn, Schubert, and Ravel*. Submitted in partial fulfillment of the requirements for the Degree of Doctor of Education. Columbia University, Teachers College
- Mersmann, Hans, & Gerald Abraham (1982). Chamber Music of Beethoven's Contemporaries. *The Age of Beethoven, 1790–1839*. Edited by Gerald Abraham. Oxford: Oxford University Press, 303–324
- Millican, Brady (1992). *The London Piano Trios by Joseph Haydn: A Performer's Survey of Neglected Masterpieces*. Submitted in partial fulfillment of the requirements for the Degree of Doctor of Education. Boston University

- Mironov, Lev (1974) = Лев Миронов. *Трио Бетховена для фортепиано, скрипки и виолончели. Некоторые вопросы исполнения* [Bēthovena trio klavierēm, vijolei un čellam. Daži atskaņojuma jautājumi]. Москва: Музыка
- Mūrniece, Laima (2003). Ēvalds Berzinskis un viņa radītā čella spēles skola (1891–1968). *Laikmets un personība* 4. Rakstu krājums. Sast. Aīda Krūze. LU Pedagoģijas un psiholoģijas institūts. Rīga: RaKa, 149–215
- Navickaitē-Martinelli, Lina (2014). *Piano Performance in a Semiotic Key: Society, Musical Canon and Novel Discourses*. Helsinki: Semiotic Society of Finland
- Nazaikinsky, Yevgeny (2003) = Евгений Назайкинский. *Стиль и жанр в музыке* [Stils un žanrs mūzikā]. Москва: Владос
- Newbould, Brian (1997). *Schubert: The Music and the Man*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press
- Okuņa, Svetlana (2014). *Nikolaja Roslaveca Ceturtais klavieru trio iestudēšanas un interpretācijas aspektā*. Maģistra diplomreferāts (JVLMA). Rīga
- Ong, Seow-Chin Peter (1995). *Source Studies for Beethoven's Piano Trio in B-Major, Op. 97. ("Archduke")*. A dissertation submitted in partial satisfaction of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in Music. University of California
- Peirce, Charles Sanders (1998). What is a Sign? *The Essential Peirce*. Edited by Nathan Houser and Christian Kloesel. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 4–10
- Pētersone, Līga (2011). *Klavieru trio muzicēšana Latvijā 20. gadsimta otrajā pusē: spilgtākie ansambļi un to ieguldījums žanra attīstībā*. Maģistra diplomreferāts (JVLMA). Rīga
- Platen, Emil (1992). "Voila quelque chose aus dem alten Versatamt". Zum Scherzo des Klaviertrios B-Dur opus 97. *Beethovens Klaviertrios: Symposion München 1990*. Hrsg. von Rudolf Bockholdt und Petra Weber-Bockholdt. München: G. Henle, 168–184
- Pošťolka, Milan (2001). Kozeluch [Kotzeluch, Koželuh], Leopold [Jan Antonín, Ioannes Antonius]. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. Edited by Stanley Sadie. Vol. 13. London: Macmillan, 852–853
- Rasa, Gunta (2009) = Gunta Sproģe. Kameransambļa un klavierpavadījuma katedra (1979–2009). Pedagoģiskās un mākslinieciskās darbības aprises. *Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas Kameransambļa katedrai 50*. Sast. Gunta Sproģe. Rīga: Ulma, 12–54
- Reimann, Heinrich (1900). *Johannes Brahms*. Berlin: Harmonie

- Rudolph, Moritz (1890). *Rigaer Theater- und Tonkünstler-Lexicon*. Riga: Commissions-Verlag von N. Kymmell
- Sachs, Joel (2001). Hummel, Johann Nepomuk. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. Edited by Stanley Sadie. Vol. 11. London: Macmillan, 828–836
- Sarah, Martin (2002). The Case of Compensating Rubato. *Journal of the Royal Music Association* 127 (1): 95–129
- Schauffler, Robert H. (1949). *Franz Schubert: The Ariel of Music*. New York: G. Putnam's sons
- Scheunchen, Helmut (2002). *Lexikon deutschbaltischer Musik*. Wedemark-Elze: Hirschheydt
- Sher, Daniel Paul (1980). *A Structural and Stylistic Analysis and Performance of the Piano Trios of Joaquin Turina*. Submitted in partial fulfillment of the requirements for the Degree of Doctor of Education. Columbia University, Teachers College
- Small, Christopher (1998). *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Hanover and London: Wesleyan University Press
- Smallman, Basil (1990). *The Piano Trio: Its History, Technique, and Repertoire*. Oxford: Clarendon Press
- Smilktiņa, Benita (1999). Laikmeta konturējums. *Latviešu literatūras vēsture*: 2. sējums. Redkolēģijas zinātniskais vadītājs Viktors Hausmanis. Rīga: LZA Literatūras, folkloras un mākslas institūts, Zvaigzne ABC, 8–47
- Stanley, Glenn (2000). Some Thoughts on Biography and a Chronology of Beethoven's Life and Music. *The Cambridge Companion to Beethoven*. Edited by Glenn Stanley. Cambridge: Cambridge University Press, 3–13
- Stanley, Glenn (2001). Historiography. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. Edited by Stanley Sadie. Vol. 11. London: Macmillan, 546–561
- Stewart, Susan (2002). *Poetry and the Fate of the Senses*. Chicago and London: University of Chicago Press
- Tarasti, Eero (1994). *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press
- Tarasti, Eero (1995). Après un rêve: A Semiotic Analysis of the Song by Gabriel Fauré. *Musical Signification*. Edited by Eero Tarasti. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 435–469
- Tarasti, Eero (2002). *Signs of Music: A Guide to Musical Semiotics*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter

- Tarasti, Eero (2012). *Semiotics of Classical Music: How Mozart, Brahms and Wagner Talk to Us*. Berlin, Boston: Walter de Gruyter
- Tilmouth, Michael, & Basil Smallman (2001). Piano Trio. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. Edited by Stanley Sadie. Vol. 19. London: Macmillan, 697–698
- Töpel, Michael (1996). Klavierkammermusik. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher. Sachteil 5. Kassel, et al.: Bärenreiter, 326–345
- Torgāns, Jānis (2010). *Latviešu mūzikas virsotnes*. Rīga: Zinātne
- Treija-Hermane, Agnese (2006). Kultūras projektu menedžments. *Cilvēku, zīmolu, mediju un kultūras menedžments*. Rakstu krājums. Sast. Ivars Bērziņš un Klauss Pēters Nēbels. Rīga: Jāņa Rozes apgāds, 161–180
- Tsai, I-Hsuan (2004). *The Approach to Sonata Form in Schubert's Piano Trios*. Submitted in partial fulfillment of the requirements for the Degree of Doctor Musical Arts. Bloomington: Indiana University
- Varslavāns, Alberts (2001). *Ievads vēstures zinātnē*. Rīga: Latvijas Universitāte
- Vītolinš, Jēkabs, & Lija Krasinska (1972). *Latviešu mūzikas vēsture*. 1. sējums. Rīga: Liesma
- Volkovs, Vladislavs (2007). Krievi Latvijā. *Mazākumtautības Latvijā. Vēsture un tagadne*. Sast. Leo Dribins. Rīga: Latvijas Universitātes Filozofijas un Socioloģijas institūts, 91–139
- Wageman, Ruth, & Frederick M. Gordon (2005). As the Twig is Bent: How Group Values Shape Emergent Task Interdependence in Groups. *Organization Science* 16 (6): 687–700
- Walker, Alan (2010). *Hans von Bülow. A Life and Times*. New York: Oxford University Press
- Waterman, David (2003). Playing Quartets: A View from the Inside. *The Cambridge Companion to the String Quartet*. Edited by Robin Stowell. Cambridge: Cambridge University Press, 97–126
- Watson, Angus (2010). *Beethoven's Chamber Music in Context*. Woodbridge: The Boydell Press
- Worbs, H. C. (1958). *Felix Mendelssohn-Bartholdy*. Leipzig: Koehler und Amelang
- Young, Lari Dianne (1991). *Problems Regarding the Metronome Markings in the Music of Beethoven*. A thesis submitted to the Graduate Faculty of Texas Tech

University in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Music. Texas Tech University

Young, Michael (1958). *The Rise of the Meritocracy*. London: Thames & Hudson

Young, Vivienne M., & Andrew M. Colman (1979). Some Psychological Processes in String Quartets. *Psychology of Music* 7 (1): 12–18

Ziberte-Ijaba, Terēze (2015). *Simfoniskais orķestris kā mūzikas institūcija Rīgā no 1918. līdz 1940. gadam*. Promocijas darbs (JVLMA). Rīga

Žune, Inese (2011). *Vijole Latvijas mūzikas kultūras vēsturiskajā attīstībā*. Promocijas darbs (JVLMA). Rīga

Žune, Inese (2014). Maksis Brēms un viņa vieta Latvijas mūzikas kritikā 20. gadsimta 20.–30. gados. *Mūzikas akadēmijas raksti* 11. Sast. Baiba Jaunslaviete. Rīga: JVLMA, Musica Baltica, 35–48

Žune, Inese (2016). *Vijole Latvijas mūzikas kultūras vēsturiskajā attīstībā*. Rīga: Zinātne

[Žune, Inese] (b. g.). *Indulis Dālmanis*. Rīga: Kultūrkapitāla fonds

2. Publicistika un muzikālā rakstniecība

Cīrulis, Jānis (1961). *Muzikanta piezīmes*. Toronto: Literatūra

Cornian, Claus (2011). Plainscapes [..]. *Vasks. Plainscapes per violino, violoncello e pianoforte* [score]. Mainz, et al.: Schott, 3

Lesiņš, Knuts (1939). *Problēmas un sejas latviešu mūzikā*. Rīga: A. Gulbis

Mediņš, Jānis (1992). *Toņi un pustoņi*. Rīga: Liesma

Straume, Jānis (1925). *Mūsu mūzikas mākslinieki*. 2. sējums. Rīga: Latvju Komponistu Biedrība

Vasks, Pēteris (1993). Anotācija. *Koncertprogramma*. 14. novembris. Rīga: Latvijas filharmonija

Vītols, Jāzeps (1988). *Manas dzīves atmiņas*. Sast. un komentējis Oļģerts Grāvītis. Rīga: Liesma

3. Preses materiāli

Almazov, S. (1936) = С. Алмазов. Камерный вечер трио им. Витоля [Vītola trio kamermūzikas vakars]. *Сегодня Вечером*. 10 декабря

- A. M. (1942). Liepājas Filharmonija. *Kurzemes Vārds*. 13. decembris
- ans (1923). Sonātu vakars. *Latvijas Vēstnesis*. 20. oktobris
- Apkalns, Longīns (1956). Mūsu pirmo Kamermūziķi pieminot. *Latvija*. 13. oktobris
- Ašme, Ligita (1980). Dienvidslāvu mūzika, mūsu izpildītāji. *Padomju Jaunatne*. 23. decembris
- Ārgalis, Ādams (1894) = Ad. Agls. II klasiskās mūzikas vakars. *Baltijas Vēstnesis*. 25. marts
- Ārgalis, Ādams (1894) = Ad. Agls. III klasiskās mūzikas vakars. *Baltijas Vēstnesis*. 29. aprīlis
- Bertrams, Kārlis (1870) = C. H. Bertrams. Koncerts. *Latviešu Avīzes*. 2. decembris
- Bišers, Viesturs (1948). Ievērojams notikums mākslas cienītājiem Ventspilī. *Brīvā Venta*. 25. maijs
- Blekte, Leontīna (1926). Ata Fogelmaņa piemiņai. *Mūzikas Nedēļa* 28/29: 429–432
- Brauns, Joahims (1967). Par Ernesta Bertovska mākslu. *Literatūra un Māksla*. 4. februāris
- Brauns, Joahims (1971). Ēvalds Berzinskis. *Literatūra un Māksla*. 24. jūlijs
- Brēms, Maksis (1926). Sestais trio vakars. *Latvijas Kareivis*. 5. decembris
- Briede, Brigita (1957). Ko rādījuši kamermūzikas koncerti. *Literatūra un Māksla*. 12. oktobris
- Briede, Vija (1966). Rīdzinieki Lietuvā. *Literatūra un Māksla*. 12. februāris
- Brusubārda, Ernests (1937). Vijolnieka Voldemāra Ruševica koncerts. *Jaunākās Ziņas*. 2. decembris
- C. A. (1851). Concert. *Rigasche Zeitung*. 8. Dezember
- C. A. (1853). Die erste Trio-Soirée. *Rigasche Zeitung*. 3. Februar
- C. A. (1853). Die zweite Trio-Soirée. *Rigasche Zeitung*. 7. Februar
- Cīrulis, Jānis (1942). Konservatorijas 3. kamermūzikas vakarā. *Tēvija*. 18. decembris
- Cīrulis, Jānis (1943). Koncerti. *Tēvija*. 23. novembris
- Cīrulis, Jānis (1944). Jaunie mūzikas gaitnieki. *Tēvija*. 5. jūnijs

- Gubene, Marija (1913). J. Blūma Skaņu mākslas skolas skolotāju kamermūzikas koncerts. *Dzimtenes Vēstnesis*. 27. aprīlis
- Günther, Richard (1936). Konzert des Wihtol-Trio. *Rigasche Rundschau*. 10. Dezember
- H. D. (1936). Prof. J. Vītola trio koncerts. *Ventas Balss*. 1. decembris
- Jakovicka, Līga (1985). Kamermuzicēšanas tradīcijas veidojot. *Rīgas Balss*. 12. decembris
- Jakovļeva, Liene (1997). Vientuļnieks ar grieķisko uzvārdu. *Dziesmusvētki* 3/4: 16
- Jauni skaņdarbi (1957). *Literatūra un Māksla*. 28. septembris
- Jērums, Alberts (1944). Divi koncerti. *Tēvija*. 19. janvāris
- Joffe, Elhonons (1956). Svarīga koncertdzīves sastāvdaļa. *Literatūra un Māksla*. 17. marts
- Jurēvičs, Vidvuds (1934) = Видвуд Юревич. Концерт трио им. Витоля [Vītola trio koncerts]. *Сегодня Вечером*. 19 апреля
- K. (1915). VI kamermūzikas vakars. *Dzimtenes Vēstnesis*. 13. februāris
- Kaija, L. (1960). Koncertzālēs. *Literatūra un Māksla*. 7. maijs
- Kaukule, Aija (2015). Bindere, Blaumane un Zariņš sastopas trio. *Latvijas Avīze*. 8. oktobris
- Kauliņš, Atis (1906) = B[indu] A[tis]. Koncerti. *Mūzikas Druva* 3: 46–48
- Kārkliņš, Gints (1998). Latvijas koncertdirekcija – jauns modelis un jaunas idejas. Intervija Inesei Lūsiņai. *Diena*. 6. janvāris
- Klotiņš, Arnolds (1980). Kamermūzika šodien. *Literatūra un Māksla*. 18. aprīlis
- Koncerte (1869). *Baltijas Vēstnesis*. 12. novembris
- Koncerte (1870). *Baltijas Vēstnesis*. 26. marts
- Krastiņš, Valdis (1985). Koncertzālēs. *Literatūra un Māksla*. 29. novembris
- Kurme, Maija (1983). Spēlē klavieru trio. *Literatūra un Māksla*. 4. februāris
- Ķepītis, Jānis (1933). Kāpēc nodibinājām kamermūzikas trio? *Jaunākās Ziņas*. 20. oktobris

- Lapiņš, Arnolds (1943). Liepājas Filharmonijas solistu un kamermūzikas koncerts. *Kurzemes Vārds*. 19. maijs
- Latviešu biedrības Mūzikas komisijas koncerts (1900). *Dienas Lapa*. 21. augusts
- Liepiņa, Ieviņa (1998). Filharmonija reorganizēta! *Fokuss*. 9./15. februāris
- Lindenbergā, Vita (1970). Skan Bēthovena klavieru trio. *Cīņa*. 26. novembris
- Lūsiņa, Inese (1986). Ekspresīvas epizodes ar balsi un dziedājumiem. *Literatūra un Māksla*. 9. maijs
- Lūsiņa, Inese (1999). Visu janvāri bez koncertiem. *Diena*. 6. janvāris
- Lūsiņa, Inese (2005). Loterija mūzikas laivā. *Diena*. 11. marts
- Mauriņa, Zenta (1970). Atis Teichmanis Bēthovena tulks. *Laiks*. 16. decembris
- Māksla un mākslinieki (1906). *Mūzikas Druva* 3: 40–42
- Mj. (1907). Profesora Ludviga Bētiņa, V. Nedelas un O. Fogelmaņa koncerts. *Latvija*. 13. decembris
- Muške, Vija (1957). Vēlreiz par kamermūziku. *Rīgas Balss*. 11. oktobris
- II Kamermūzikas vakars (1906). *Mūzikas Druva* 4: 61–62
- Ozols, Kārlis (1943). Mūzikas kritiķa K. Ozola paskaidrojums. *Cēsu Vēstis*. 24. decembris
- Pabērzs, J. (1946). Šostakoviča jaunākais trio radiofonā. *Cīņa*. 6. janvāris
- Par Muradeli operu “Lielā draudzība” (1948). *Cīņa*. 14. februāris
- Paula, Rūta (2007). Pasticcio á la Plakidis. *Mūzikas Saule* 2: 8–11
- Pavasars, Helmers (1943). Par kamermūzikas vakaru. *Cēsu Vēstis*. 24. decembris
- Pētersone, Olga (1993). Viņi muzicēs trijatā. *Diena*. 30. janvāris
- Pētersone, Olga (1994). Ja nu tas ir šedevrs? *Rīgas Balss*. 23. septembris
- Pianiste Biruta Ozoliņa (1968). *Latvju Mūzika* 1: 68
- Pīlādzis, Mārtiņš (1997). Filharmonija – mūziķu bēdu ieleja. *Literatūra. Māksla. Mēs*. 9./16. janvāris
- Pīlādzis, Mārtiņš (1997). Filharmonija: komisijas iet, problēmas paliek. *Literatūra. Māksla. Mēs*. 6./13. marts

- Poruks, Jēkabs (1940). Jauna latviešu kameramūzika. *Padomju Latvija*. 13. novembris
- Pupa, Guntars (1993). Trīs domubiedri mūzikā. *Diena*. 25. novembris
- Ramats, Eduards (1934). Prof. J. Vītola trio koncerts. *Latvijas Kareivis*. 11. decembris
- Rīgas Latviešu Labdarības biedrība (1904). *Baltijas Vēstnesis*. 14. februāris
- Rītiņš, Rūdolfs (1943). Otrais kameramūzikas koncerts. *Kurzemes Vārds*. 28. februāris
- Rjabčuns, P. (1946). Koncerti. *Literatūra un Māksla*. 17. maijs
- Ruņģe, Ruta (1970). Leonardas Daines koncertā. *Literatūra un Māksla*. 14. novembris
- Saksone, Inga (2010). No fizikas un ķīmijas atbrīvotie. *Mūzikas Saule* 3 (59): 28–30
- Salnāja, M. (1948). Sirdī palo dziesmu prieks. *Cīņa*. 18. jūlijs
- Sams, Viktors (1958). Viktora Grunduļa koncertā. *Literatūra un Māksla*. 19. aprīlis
- Sineps, Arnolds (1915). Kameramūzikas koncerts. *Latvija*. 19. februāris
- Sinkevičs, Andis (1997). Jāņa Bulava trio muzicē. *Literatūra. Māksla. Mēs*. 27. marts/3. aprīlis
- Sproģis, Jūlijs (1920). Pēdējie kameramūzikas vakari. *Latvijas Kareivis*. 20. maijs
- Straume, Jānis (1926). Nikolajs Alunāns. *Mūzikas Nedēļa* 4: 73–76
- Stumbre, Silvija (1955). Simfoniskais koncerts Dzintaros. *Literatūra un Māksla*. 21. augusts
- Sudrabkalns, Jānis (1931). Notikumi mūzikas dzīvē. *Sociāldemokrāts*. 29. aprīlis
- Sudrabkalns, Jānis (1934). Lilijas Kalniņas-Ozoliņas piemiņai. *Sociāldemokrāts*. 11. februāris
- Šepskis, Oskars (1894). Haidna oratorija “Pasaules radīšana” Rīgas Latviešu biedrībā. *Dienas Lapa*. 7.–8. janvāris
- Šepskis, Oskars (1894). I Klasiskās mūzikas vakaru [...]. *Dienas Lapa*. 17. februāris
- Šepskis, Oskars (1894). II Klasiskās mūzikas vakars. *Dienas Lapa*. 26. marts
- Televīzijā (1963). *Literatūra un Māksla*. 16. marts
- Tiltiņš, Bernhards (1975). Jubilejas koncerts. *Literatūra un Māksla*. 5. decembris

Zemzaris, Imants (1993). Trio veiksmes. *Literatūra un Māksla*. 5. februāris

Zemzaris, Imants (1997). Pa vidu arī domas. *Literatūra. Māksla. Mēs*. 30. janvāris / 6. februāris

Ziediņš, Jūlijs (1923) = -nsch. Sonātu un trio vakars. *Latvijas Sargs*. 21. oktobris

Ziediņš, Jūlijs (1924). 2. sonātu un trio vakars. *Latvijas Sargs*. 10. februāris

Zilīts, Persijs (1908). Koncerts. *Latvija*. 28. februāris

Zosts, Valērijs (1946). Māksla. *Cīņa*. 19. februāris

Zosts, Valērijs (1946). Kārļa Briknera koncerts. *Cīņa*. 17. maijs

Zosts, Valērijs (1946). Simfoniskais koncerts. *Cīņa*. 29. septembris

Zosts, Valērijs (1946). Kamermūzikas vakars. *Cīņa*. 4. oktobris

4. Intervijas

Arnicāne, Arta (2015). Intervija Līgai Pētersonei 2015. gada oktobrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā

Bezprozvanovs, Ivars (2015). Intervija Līgai Pētersonei 2015. gada jūnijā. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā

Blūma, Inta (2014). Intervija Līgai Pētersonei 2014. gada aprīlī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā

Bulavs, Jānis (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā

Burģele, Dzintra (2015). E-pasta vēstule Līgai Pētersonei. 26. oktobris

Cīrule, Vilma (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada decembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā

Cīrule, Vilma (2012). Intervija Līgai Pētersonei 2012. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā

Einfeldē, Maija (2014). Intervija Līgai Pētersonei 2014. gada aprīlī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā

Grāvītis, Oļģerts (2012). Intervija Līgai Pētersonei 2012. gada decembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā

Jancis, Valdis (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā

- Kiršfelds, Ēriks (2015). Intervija Līgai Pētersonei 2015. gada jūlijā. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā
- Liepiņš, Aldis (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā
- Liepiņš, Aldis (2014). Intervija Līgai Pētersonei 2014. gada maijā. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā
- Miķelsone, Veneta (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada decembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā
- Okuņa, Svetlana (2015). Intervija Līgai Pētersonei 2015. gada maijā. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā
- Pauls, Andris (2014). Intervija Līgai Pētersonei 2014. gada februārī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā
- Pauls, Ivars (2014). Intervija Līgai Pētersonei 2014. gada februārī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā
- Pētersons, Kristaps (2016). Intervija Līgai Pētersonei 2016. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā
- Plakidis, Pēteris (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada decembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā
- Plakidis, Pēteris (2014). Intervija Līgai Pētersonei 2014. gada februārī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā
- Rasa, Gunta (2010) = Gunta Sproģe. Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada decembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā
- Rasa, Gunta (2014) = Gunta Sproģe. Intervija Līgai Pētersonei 2014. gada maijā. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā
- Rinkulis, Jānis (2014). Intervija Līgai Pētersonei 2014. gada maijā. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā
- Sareika, Vineta (2012). Intervija Līgai Pētersonei 2012. gada oktobrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā
- Sarja, Ieva (2016). Intervija Līgai Pētersonei 2016. gada maijā. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā
- Savkins, Jurijs (2015). Intervija Līgai Pētersonei 2015. gada jūlijā. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā
- Sprūdža, Agne (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada decembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā

Sunepa, Inga (2015). Intervija Līgai Pētersonei 2015. gada jūnijā. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā

Šmideberga, Gunta (2015). Intervija Līgai Pētersonei 2015. gada augustā. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā

Švolkovskis, Juris (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā

Švolkovskis, Juris (2012). Intervija Līgai Pētersonei 2012. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā

Vasks, Pēteris (2014). Intervija Līgai Pētersonei 2014. gada aprīlī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā

Vecumnieks, Andris (2015). Intervija Līgai Pētersonei 2015. gada jūlijā. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā

Veldre, Leons (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada decembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā

Villerušs, Māris (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā

Zaķe, Silvija (2014). Intervija Līgai Pētersonei 2014. gada aprīlī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā

Zariņš, Valdis (2010). Intervija Līgai Pētersonei 2010. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā

Zālīte, Dace (2015). Intervija Līgai Pētersonei 2015. gada jūlijā. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā

Zemzaris, Imants (2015). Intervija Līgai Pētersonei 2015. gada novembrī. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā

Zilberts, Mārtiņš (2015). Intervija Līgai Pētersonei 2015. gada jūlijā. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā

Žvikovs, Juris (2015). Intervija Līgai Pētersonei 2015. gada jūnijā. Pieraksts glabājas autores personīgajā arhīvā

5. Arhīvu materiāli

Berzinskis, Ēvalds (b. g.). *Autobiogrāfija*. Ēvalda Berzinska un Helēnas Cinkas-Berzinskas rokrakstu arhīvs. Glabājas LNB: šifrs RXO, A25, N 1

Grāvītis, Oļģerts (1961). Trio. Komponista manuskripta kopija, glabājas Līgas Pētersones personīgajā arhīvā

Grīnfelds, Nilss (1985). Trio 20 gadu jubilejas programma. Koncerta anotācija. 19. novembris. Glabājas Jura Švolkovska personīgajā arhīvā

Ķepītis, Jānis (b. g.). *Kamermūzikas nozīme studentu audzināšanā*. JVLMA, Z-106. Autora manuskripts

Latvijas Padomju komponistu savienības jaunrades sanāksmju protokoli (1949). Glabājas Latvijas Valsts arhīvā. 423. fonds, 1. apraksts, 42. lieta, 25. lpp.

Latvijas Valsts filharmonijas Koncertu daļas šefības darba žurnāls (1965). Glabājas Latvijas Valsts arhīvā: 413. fonds, 3. apraksts, 123. lieta

Latvijas Valsts filharmonijas Māksliniecisko padomju sēžu protokoli (1961–1967). Glabājas Latvijas Valsts arhīvā: 413. fonds, 2. apraksts, 37. lieta

Theaterzettel. Rīgas Pilsētas teātra afišu un programmu kolekcija Latvijas Universitātes Akadēmiskās bibliotēkas Rokrakstu un reto grāmatu nodaļā

Vītols, Jāzeps (1947). *Atmiņas. Zelta zvaigzne* (glabājas Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijā, Vītola piemiņas istabā)

Zemzaris, Imants (1994). *Бесалькогольный фальс (Melankoholiskais valsis)*. Komponista manuskripta kopija, glabājas Līgas Pētersones personīgajā arhīvā

6. Interneta resursi

Ašmane, Anete (2017). *Trio "Sōra" Mazajā Mežotnes pilī*. <http://www.satori.lv/article/trio-sora-mazaja-mezotnes-pili> (skatīts 2017. gada 1. oktobrī)

[Beethoven, Ludwig van]. Trio VII. Dem Erzherzog Rudolph von Österreich gewidmet. *Ludwig van Beethoven. Klaviertrios*. Band 2. Urtextausgabe. Hrsg. von Günther Raphael. München: G. Henle Verlag, 1955. http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/6/69/IMSLP08071-Beethoven_Op._97.pdf (skaņdarba pirmteksta izdevuma interneta versija; skatīta 2017. gada 1. augustā)

Cesis.lv. *Trio Palladio. Zariņš, Blaumane, Bindere*. <http://www.cesis.lv/lv/sakums/aktualitates/pasakumi/trio-palladio--zarins--blaumane--bindere> (skatīts 2017. gada 10. oktobrī)

Koch, Klaus-Peter (2015). Deutsche Musiker in Lettland einschließlich dem südlichen Livland. *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa* 15: 225. https://www.gko.uni-leipzig.de/fileadmin/user_upload/musikwissenschaft/pdf_allgemein/arbeitsgemeinschaft/Heft15/Heft_15_Koch2Lettland.pdf (skatīts 2017. gada 1. oktobrī)

Latvijas Mūzikas informācijas centrs. *Katalogi*. <http://www.lmic.lv/core.php?pageId=731> (skatīts 2016. gada 30. maijā)

Latvijas Valsts arhīvs. *Fondradis 413. Latvijas Republikas Kultūras ministrijas Latvijas filharmonija.*

<http://www.lvarhivs.gov.lv/index3.php?id=9009&kods=700000413&vien=2> (skatīts 2017. gada 10. augustā)

LNB Digitālā bibliotēka. *Periodika.* www.periodika.lv (skatīts 2017. gada 1. oktobrī)

Mellēna, Lauma (2007). *Gluds mūžs – par spīti laikmetam.*

<http://www.apollo.lv/portal/fun/articles/94883/0> (skatīts 2014. gada 8. martā)

Paula, Rūta (2015). Neatšķaidīts 19. gadsimts. Veselīgs, bez piejaukumiem [anotācija LR3 raidījumam *Pa ceļam ar klasiku*]. 17. februāris (<http://klasika.lsm.lv/lv/raksts/pa-cejlam-ar-klasiku/neatskaidits-19.-gadsimts.-veseligs-bez-piejaukumiem....a48600/>)

[Schubert, Franz] (1846). *Nocturne pour piano, violon et violoncelle, composé par François Schubert.* Vienne: A. Diabelli.

[http://hz.imsip.info/files/imglnks/usimg/d/d0/IMSLP34466-PMLP10139-Schubert_-_Nocturne_for_Piano_Trio_\(Op148\)_parts.pdf](http://hz.imsip.info/files/imglnks/usimg/d/d0/IMSLP34466-PMLP10139-Schubert_-_Nocturne_for_Piano_Trio_(Op148)_parts.pdf) (skaņdarba pirmizdevuma interneta versija; skatīta 2017. gada 10. oktobrī)

7. Diskogrāfija

7.1. Darbā izmantotie Latvijas trio skaņieraksti

- **Brauna trio: Hermanis Brauns (klavieres), Karls Briķners (vijole), Ēvalds Berzinskis (čells)**

Ķepītis, Jānis. Otrais trio klavierēm, vijolei un čellam. 2. daļa *Largo* (1946). Ieraksts glabājas Rakstniecības un Mūzikas muzeja krātuvē, inventāra numurs 426824

Līcīte, Paula. Trio klavierēm, vijolei un čellam. 3. daļa *Allegro* (1946). Ieraksts glabājas Rakstniecības un Mūzikas muzeja krātuvē, inventāra numurs 426825

- **Bulava trio: Aldis Liepiņš (klavieres), Jānis Bulavs (vijole), Leons Veldre (čells)**

Izdotie skaņieraksti

Grīnups, Artūrs. Trio klavierēm, vijolei un čellam. Ieraksts tvartā *Bulavs Chamber Ensemble* (2005). Angelok ANG-CD-7702

Schubert, Franz = Francis Šūberts. *Adagio (Noktirne) D897* klavierēm, vijolei un čellam. Ieraksts tvartā *Jānis Bulavs. Kamermūzika* (2000). LIMA MRC DK 017

Vasks, Pēteris. *Episodi e canto perpetuo* klavierēm, vijolei un čellam. Ieraksts tvartā *Peteris Vasks (b. 1946). Chamber Music* (1995). Conifer 7 5606-51272-2-2

Zemzaris, Imants. *Melankoholiskais valsis* klavierēm, vijolei un čellam. Ieraksts tvartā *Bulavs Chamber Ensemble* (2005). Angelok ANG-CD-7702

Citi darbā izmantotie skaņieraksti

Beethoven, Ludwig van = Ludvigs van Bēthovens. Trio klavierēm, vijolei un čellam op. 70 nr. 1 (1998). Koncertieraksts no Vāgnera zāles 1998. gada 6. jūnijā, glabājas Latvijas Radio arhīvā

Brahms, Johannes = Johanness Brāmss. Pirmais trio klavierēm, vijolei un čellam op. 8 (1993). Ieraksts glabājas Latvijas Radio arhīvā

Vasks, Pēteris. *Episodi e canto perpetuo* (1989). Ieraksts glabājas Latvijas Radio arhīvā

- **Cīrules trio: Vilma Cīrule (klavieres), Indulis Dālmanis (vijole), Ernests Bertovskis (čells)**

Denisov, Edison = Edisons Deņisovs. Trio klavierēm, vijolei un čellam op. 5 (1967). Ieraksts glabājas Latvijas Radio arhīvā

Garūta, Lūcija. Trio klavierēm, vijolei un čellam (1956). Ieraksts glabājas Latvijas Radio arhīvā

Grāvītis, Oļģerts. Trio klavierēm, vijolei un čellam (1964). Ieraksts glabājas Latvijas Radio arhīvā

Haydn, Joseph = Josefs Haidns. Trio klavierēm, vijolei un čellam *F dur*, Hob XV:2 (1966). Ieraksts glabājas Latvijas Radio arhīvā

Haydn, Joseph = Josefs Haidns. Trio klavierēm, vijolei un čellam *F dur*, Hob XV: 17 (1966). Ieraksts glabājas Latvijas Radio arhīvā

Rubinstein, Anton = Antons Rubinšteins. *Melodija* klavierēm, vijolei un čellam (1964). Ieraksts glabājas Latvijas Radio arhīvā

Tchaikovsky, Pyotr = Pēteris Čaikovskis. *Dziesmas bez vārdiem a moll un F dur* klavierēm, vijolei un čellam (1964). Ieraksts glabājas Latvijas Radio arhīvā

- **Janča trio: Valdis Jancis (klavieres), Juris Švolkovskis (vijole), Māris Villerušs (čells)**

Izdotie skaņieraksti

Beethoven, Ludwig van = Ludvigs van Bēthovens. *Allegretto B dur* un Desmit variācijas par dziesmas *Ich bin der Schneider Kakadu* tēmu klavierēm, vijolei un čellam op. 121a. Ieraksts skaņuplatē *Latvijas PSR Valsts filharmonijas klavieru trio* (1971). Rīga: Melodija 33CM 02649-50

Dvořák, Antonin = Antonīns Dvoržāks. Trio *Dumkas* klavierēm, vijolei un čellam op. 90. Ieraksts skaņuplatē. Rīga: Melodija 33D-24773-4

Shostakovich, Dmitri = Dmitrijs Šostakovičs. Trio klavierēm, vijolei un čellam op. 67. Ieraksts skaņuplatē *Latvijas PSR Valsts filharmonijas klavieru trio* (1971). Rīga: Melodija 33CM 02649-50

Citi darbā izmantotie skaņieraksti

Beethoven, Ludwig van = Ludvigs van Bēthovens. Trio klavierēm, vijolei un čellam op. 97 (1975). Ieraksts glabājas Latvijas Radio arhīvā

Dambis, Pauls. Otrais trio klavierēm, vijolei un čellam (1985). Ieraksts glabājas Latvijas Radio arhīvā

Garūta, Lūcija. Trio klavierēm, vijolei un čellam (1982). Ieraksts glabājas Latvijas Radio arhīvā

Ivanovs, Jānis. Trio klavierēm, vijolei un čellam (1977). Ieraksts glabājas Latvijas Radio arhīvā

Ķepītis, Jānis. Ceturtais trio klavierēm, vijolei un čellam (1983). Ieraksts glabājas Latvijas Radio arhīvā

Plakidis, Pēteris. *Improvizācija un burleska* klavierēm, vijolei un čellam (1973). Ieraksts glabājas Latvijas Radio arhīvā

- **LNSO klavieru trio: Mārtiņš Zilberts (klavierses), Indulis Cintiņš (vijole), Dace Zālīte (čells)**

Beethoven, Ludwig van = Ludvigs van Bēthovens. Trio klavierēm, vijolei un čellam *B dur* op. 97. Koncertieraksts no Lielās ģildes 2015. gada 19. februārī, glabājas Latvijas Radio arhīvā

Mendelssohn-Bartholdi, Felix = Fēlikss Mendelszons-Bartoldi. Pirmais trio klavierēm, vijolei un čellam *d moll* op. 49. Koncertieraksts no Lielās ģildes 2015. gada 19. februārī, glabājas Latvijas Radio arhīvā

Schubert, Franz = Francis Šūberts. *Adagio* klavierēm, vijolei un čellam *Es dur* op. 148. Koncertieraksts no Lielās ģildes 2015. gada 19. februārī, glabājas Latvijas Radio arhīvā

- **Plakida trio: Pēteris Plakidis (klavierses), Andris Pauls (vijole), Ivars Pauls (čells)**

Izdotie skaņieraksti

Plakidis, Pēteris. *Romantiskā mūzika* klavierēm, vijolei un čellam. Ieraksts skaņuplatē *Pēteris Plakidis. Kamermūzika* (1984). Rīga: Melodija C1021167 009

Citi darbā izmantotie skaņieraksti

Kalsons, Romualds. *Trio piccolo* klavierēm, vijolei un čellam (1986). Ieraksts glabājas Latvijas Radio arhīvā

Mediņš, Jānis. Pirmais trio klavierēm, vijolei un čellam (1989). Ieraksts glabājas Latvijas Radio arhīvā

- ***Vītola trio*: Jānis Ķepītis (klavieres), Voldemārs Ruševics (vijole), Atis Teihmanis (čells)**

Ķepītis, Jānis. Otrais trio klavierēm, vijolei un čellam: fragments no 2. daļas *Largo*, 3'25'' (b. g.). Ieraksts glabājas Valsts kinofotodokumentu arhīvā, skaņas dokumenta fonda nr.: F 22–2

- ***Zariņas trio*: Ieva Zariņa (klavieres), Valdis Zariņš (vijole), Ernests Bertovskis (čells)**

Ķepītis, Jānis. Ceturtais trio klavierēm, vijolei un čellam (1983). Ieraksts glabājas Latvijas Radio arhīvā

Rachmaninoff, Sergey = Sergejs Raĥmaņinovs. *Elēģiskais trio nr. 2 d moll* klavierēm, vijolei un čellam (1976). Ieraksts glabājas Latvijas Radio arhīvā

7.2. Citi klavieru trio ansambļu skaņieraksti

Beethoven, Ludwig van = Ludvigs van Bēthovens: Trio klavierēm, vijolei un čellam *B dur* op. 97

Barenboima trio: Daniels Barenboims (*Daniel Barenboim*, klavieres), Pinkass Cukermans (*Pinchas Zukerman*, vijole), Žaklīna Dīprē (*Jacqueline du Pré*, čells). 1969. gada ieraksts, izdots tvartā *Daniel Barenboim, Pinchas Zukerman & Jacqueline du Pré – Beethoven: Piano Trios* (1989). Warner Classics 0077776312453 <http://www.naxosmusiclibrary.com/catalogue/item.asp?cid=0077776312453> (skatīts 2016. gada 30. maijā)

Beaux Arts Trio: Menahems Preslers (*Menahem Pressler*, klavieres), Daniels Žilē (*Daniel Guilet*, vijole), Bernards Grīnhauss (*Bernard Greenhouse*, čells). Ieraksts tvartā *Beethoven Trios "Archduke" & "Ghost"*. *Beaux Arts Trio* (2001). Philips 464683-2 <https://www.youtube.com/watch?v=5kOw6l02Ua0> (skatīts 2016. gada 30. maijā)

Borodina trio: Ļuba Jedļina (*Luba Edlina / Люба Едлина*, klavieres), Rostislavs Dubinskis (*Rostislav Dubinsky / Ростислав Дубинский*, vijole), Jūlijs Turovskis

(*Yulyu Turovsky / Юлий Туровский*, čells). Ieraksts tvartā *Beethoven: Ten Trios for Piano, Violin and Cello. The Borodin Trio* (1987). Chandos CHAN8352-55
<http://www.naxosmusiclibrary.com/catalogue/item.asp?cid=CHAN8352-55> (skatīts 2016. gada 30. maijā)

Bulanžē trio (Boulanger Trio): Karla Haltenvāgnere (*Karla Haltenwagner*, klavieres), Birgita Erca (*Birgit Erz*, vijole) Ilona Kinta (*Ilona Kindt*, čells). Ieraksts tvartā *Beethoven: Piano Trios Kakadu&Erzherzog. Boulanger Trio* (2014). Profil PH1401
<http://www.naxosmusiclibrary.com/catalogue/item.asp?cid=PH14015> (skatīts 2016. gada 30. maijā)

Gilelsa trio: Emīls Gilelss (*Emil Gilels / Эмиль Гилельс*, klavieres), Leonīds Kogans (*Leonid Kogan / Леонид Коган*, vijole), Mstislavs Rostropovičs (*Mstislav Rostropovich / Мстислав Ростропович*, čells). 1956. gada ieraksts, izdots tvartā *Emil Gilels – Piano; Leonid Kogan – Violin & Mstislav Rostropovich – Cello* (2007). DOREMI DHR-7921-5
<http://www.naxosmusiclibrary.com/catalogue/item.asp?cid=282538> (skatīts 2016. gada 30. maijā)

Immersēla trio: Joss van Immersēls (*Jos van Immerseel*, klavieres), Vera Betsa (*Vera Beths*, vijole), Anners Bilsma (*Anner Bylisma*, čells). Ieraksts tvartā *Beethoven: “Archduke” & “Ghost” Trios. Jos van Immerseel, Vera Beths, Anner Bylisma* (2000). Sony Classical 074645135328
<http://www.naxosmusiclibrary.com/catalogue/item.asp?cid=074645135328> (skatīts 2016. gada 30. maijā)

Korto trio: Alfreds Korto (*Alfred Cortot*, klavieres), Žaks Tibo (*Jacques Thibaud*, vijole), Pablo Kazalss (*Pablo Casals*, čells). 1928. gada ieraksts, izdots tvartā *Beethoven: Archduke Trio – Kreutzer Sonata – Magic Flute Variations. Jacques Thibaud, Violin, Pablo Casals, Cello, Alfred Cortot, Piano* (2002). NAXOS Historical 8.110195
<http://www.naxosmusiclibrary.com/catalogue/item.asp?cid=8.110195> (skatīts 2016. gada 30. maijā)

Rubinšteina trio: Arturs Rubinšteins (*Arthur Rubinstein*, klavieres), Jaša Heifecs (*Jascha Heifetz*, vijole), Emanuels Feiermans (*Emanuel Feuermann*, čells). 1941. gada ieraksts, izdots tvartā *The Rubinstein Collection, Vol. 12. Beethoven: Piano Trio Op. 97 (“Archduke”) / Schubert: Piano Trio No. 1, Op. 99. Arthur Rubinstein, Jascha Heifetz, Emanuel Feuermann* (1999). RCA Records 090266301226
<http://www.naxosmusiclibrary.com/catalogue/item.asp?cid=090266301225> (skatīts 2016. gada 30. maijā)

Schubert, Franz = Francis Šūberts: *Adagio* klavierēm, vijolei un čellam
Es dur op. 148

Altenberga trio (Altenberg Trio): Klauss Kristiāns Šusters (*Claus-Christian Schuster*, klavieres), Amirams Gancs (*Amiram Ganz*, vijole), Aleksandrs Gēberts (*Alexander Gebert*, čells). Ieraksts tvartā *Altenberg Trio Wien. Franz Schubert: Piano Trio D*

929. *Unabridged Version. Live Recording from the Mozarteum Salzburg* (1996). Challenge Classics cc72037

<https://www.naxosmusiclibrary.com/catalogue/item.asp?cid=CC72037> (skatīts 2016. gada 30. maijā)

Beaux Arts Trio: Menahems Presslers (*Menahem Pressler*, klavieres), Daniels Žilē (*Daniel Guilet*, vijole), Bernards Grīnhauss (*Bernard Greenhouse*, čells). 1966. gada ieraksts, izdots tvartā *Schubert: Complete Trios* (1994). Decca 00028943870023

<https://www.naxosmusiclibrary.com/catalogue/item.asp?cid=00028943870023> (skatīts 2016. gada 30. maijā)

Bulanžē trio (Boulanger Trio): Karla Haltenvāgnere (*Karla Haltenwagner*, klavieres), Birgita Erca (*Birgit Erz*, vijole), Ilona Kinta (*Ilona Kindt*, čells). 2015. gada ieraksts, izdots tvartā *Boulanger trio: Solitaires* (2016). Challenge Records AVI 8553345

<https://open.spotify.com/track/5bNIGbUq24gvXz8RH0GxWg> (skatīts 2016. gada 30. maijā)

Menuhinas trio: Hepzibaha Menuhina (*Hephzibah Menuhin*, klavieres), Jehudi Menuhins (*Yehudi Menuhin*, vijole), Moriss Žendrons (*Maurice Gendron*, čells). 1968. gada ieraksts, izdots tvartā *Schubert: Musique de chambre* (1990). Warner Classics – Parlophone 0724357541954

<https://www.naxosmusiclibrary.com/catalogue/item.asp?cid=0724357541954> (skatīts 2016. gada 30. maijā)

Izraēlas klavieru trio (*The Israel Piano Trio*): Aleksandrs Volkovs (*Alexander Volkov*, klavieres), Menahems Breiers (*Menahem Breuer*, vijole), Marsels Bergmans (*Marcel Bergman*, čells). Ieraksts tvartā *Schubert: Piano Trios Op. 99&100, Sonatensatz, Notturmo. The Israel Piano Trio* (2002). CRD Records CRD2411

<https://www.naxosmusiclibrary.com/catalogue/item.asp?cid=CRD2411> (skatīts 2016. gada 30. maijā)

Immersēla trio: Joss van Immersēls (*Jos van Immerseel*, klavieres), Vera Betsa (*Vera Beths*, vijole), Anners Bilsma (*Anner Bylisma*, čells). Ieraksts tvartā *Schubert: Trout Quintet, Arpeggione, Notturmo. Immerseel, L'Archibudeli* (1998). Sony Classical 074646336120

<https://www.naxosmusiclibrary.com/catalogue/item.asp?cid=074646336120> (skatīts 2016. gada 30. maijā)

Trio Wanderer: Vensāns Koks (*Vincent Coq*, klavieres), Žans-Marks Filipš-Vardžabedjans (*Jean-Marc Phillips-Varjabédian*, vijole), Rafaels Pidū (*Raphaël Pidoux*, čells). Ieraksts tvartā *Schubert: Piano Trios, op. 99 & 100* (2008). Harmonia Mundi HMC 902002.03

<https://www.naxosmusiclibrary.com/catalogue/item.asp?cid=HMC902002.03> (skatīts 2016. gada 30. maijā)

Vīnes Šūberta trio (Wiener Schubert Trio): Klauss Kristiāns Šusters (*Claus-Christian Schuster*, klavieres), Boriss Kušnirs (*Boris Kuschnir*, vijole), Martins Hornšteins (*Martin Hornstein*, čells). Ieraksts tvartā *Schubert: Piano Trios Op. 99&100, Sonatensatz, Notturmo. The Israel Piano Trio* (2002). CRD Records CRD2411

<https://www.naxosmusiclibrary.com/catalogue/item.asp?cid=NI6137> (skatīts 2016. gada 30. maijā)

Vīrera trio: Frīdrihs Vīrers (*Friedrich Wührer*, klavieres), Reinholds Barhets (*Reinhold Barchet*, vijole), Helmūts Reimanis (*Helmut Reimann*, čells). Ieraksts skaņuplatē *Schubert: Quintet in A Major, Op. 114 "Trout"; Nocturne in E Flat Major, Op. 148. Friedrich Wührer, piano – The Barchet Quartet* (1956). Vox Productions, Inc. PL 8970.

<https://open.spotify.com/album/1dFJhRyfOT6L8313b4IRaY> (skatīts 2016. gada 30. maijā)

Vasks, Pēteris: *Episodi e canto perpetuo* klavierēm, vijolei un čellam

Hāgena trio: Verners Hāgens (*Werner Hagen*, klavieres), Heinrihs Hērleins (*Heinrich Hörlein*, vijole), Frīdemans Pardals (*Friedemann Pardall*, čells). Ieraksts tvartā *Peteris Vasks. Kammermusik* (1997). Koch Schwann 3-6496-2

7.3. Skaņdarbi, kas nepārstāv klavieru trio jomu

Garūta, Lūcija. Prelīde *E dur* klavierēm. Atskaņo Hermanis Brauns (klavieres). Ieraksts skaņuplatē *Lūcija Garūta. Koncerts klavierēm ar orķestri* (b. g.). Rīga: Melodija 33D-010990

Kalniņš, Alfrēds. *Elēģija* čellam un klavierēm. Atskaņo Ēvalds Berzinskis (čells), Valdis Jancis (klavieres). Ieraksts skaņuplatē *Ēvalds Berzinskis (čells)* (b. g.). Rīga: Melodija 33D-23371-2

Mediņš, Jānis. Koncerts klavierēm un simfoniskajam orķestrim *cis moll* (1972). Atskaņo Vilma Cīrule (klavieres), Latvijas PSR Radio un TV simfoniskais orķestris, diriģents Centis Kriķis. Rīga: Melodija 33CM-02939

Vītols, Jāzeps. *Romance* vijolei un klavierēm. Atskaņo Indulis Dālmanis (vijole), Vilma Cīrule (klavieres). Ieraksts skaņuplatē (b. g.). Rīga: Melodija 33D-0009975-6