

JURA KARLOSNA INSTRUMENTĀLAIS, VOKĀLAIS UN KORA TEĀTRIS

Instrumental, Vocal and Choir Theatre of Juris Karlsons

Andris Vecumnieks

Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija

e-pasts: andris.vecumnieks@jvlma.lv

Abstract. *The purpose of this article is to introduce the instrumental, vocal and choir music of the Latvian composer Juris Karlsons (*1948) in the context of music theatricality research. The article is based on discoveries and conclusions outlined in the doctoral thesis “The Theatricality Phenomenon in Music. Theatrical Space of Juris Karlsons”. The author introduces the current issues of theory and artistry in the instrumental theatre genre, as well as the contribution of Juris Karlsons to this genre and composition technique of the late 20th century. The thesis employs the following research methods:*

- *theoretical methods (research studies): method of abstract analysis (gathering and evaluation with the purpose to create a general background) – studies of theatricality theory, studies of musical theatricality theory, analysis of Karlsons’ oeuvre;*
- *methods of musicological analysis: approach to Karlsons’ works based on the genre analysis and classification method, defining and describing of the immanent characteristics, as well as musical style analysis method;*
- *empirical and deductive methods (contributed from personal experience) – research, comparison and evaluation (determination of tendencies and guidelines), personal perception experience, observations and discoveries, writing and publishing articles for scientific conferences, music history lectures at JVLMA, secondary music schools and other institutions, own conductor’s experience;*
- *semiotic method (significance of a system of symbols in Karlsons’ oeuvre);*
- *data processing methods – evaluation, comparative analysis and systematization, including hypothetical modelling;*
- *comparative research methods, providing parallel view comparison of musical practices, Karlsons’ oeuvre, as well as other means of expression in music and other arts – music and theatre, music and literature, music and visual arts;*
- *methods of selection – evaluation of scientific research works and selection of analytical works;*
- *field research methods – interviews with Karlsons and his contemporaries.*

Keywords: *literary studies, personification of symbols in allegoric images, sacral vocal-instrumental poem, synthesis of instrumental and sacral, verbal theatre.*

Ievads

Raksta mērķis ir iepazīstināt ar latviešu komponista Jura Karlsona (*1948) instrumentālo, vokālo un kora mūziku mūzikas teatralitātes pētījuma kontekstā. Raksta pamatā ir promocijas darba “Teatralitātes fenomēns mūzikā. Jura Karlsona teātra telpa” veiktās atziņas un secinājumi. Šajā sakarā raksta autors iepazīstina ar instrumentālā teātra žanra teorētiskajām un mākslineiciskajām aktualitātēm, kā arī Jura Karlsona piensumu šajā 20. gs. noģales žanra un kompozīcijas tehnikas laukā. Darbā izmantotas sekojoģas pētnieciskās metodes:

- teorētiskās metodes: referatīvģas analģzes metode, kas iekļauj teatralitģtes teorģjas un mūzikas teatralitģtes teorģjas studģjas, kā arī J. Karlsona daiļrades pētniecģbu;
- muzikoloģiskģas analģtiskģas metodes: J. Karlsona darbu analģze, kas iekļauj–ģanra analģzes un klasifikģcijas metodi (imanto pazģmju noteģģģana un apraksts), kā arī mūzikas stilistiskģas analģzes metode;
- empģriskģas un deduktģvģas metodes: tendenģu un vadlģnģju konstatģcija, personiskģas uztveres pieredģe, novērojumi un atziņas; diriģenta pieredģes vģrtģjums;
- semiotiskģas metodes, pētot zģmju sistģmas noģģģmi J. Karlsona daiļradģ;
- datu apģrģdes metodes: vģrtģjums, salģdzinoģģ analģze un sistematģzģcija, t. sk. hipotģtģska modelģģģana;

- salīdzinošā pētījuma metodes, kas atklāj mūzikas prakses, J. Karlsona daiļrades, kā arī mūzikas u.c. mākslu izteiksmes līdzekļu salīdzinājumu paralēlskatījumu jomās (mūzika un teātris, mūzika un literatūra, mūzika un vizuālā māksla);
- selekcijas metodes: zinātniski teorētisko darbu izvērtējums un analītisko darbu atlase;
- lauka pētījumi: intervijas ar J. Karlsonu un viņa līdzgaitniekiem.

Instrumentālais teātris

Instrumentālā teātra žanrs, kas kā patstāvīgs mūzikas žanrs radies 20. gs. otrajā pusē, jau nosaukumā norāda uz teatrālu performativitāti un mūzikas recepcijas audiāli vizuālo sintēzi, kur skatuviskā darbība kļūst par mūzikas izteiksmes līdzekli. Instrumentālā teātra teatralitātes ietekme lielākoties ir ārēja, un tā izpausme ir maksimāli atklāta – kā jau tas ir raksturīgs priekšnesuma teātra tipam, ko pārstāv instrumentālais teātris. Instrumentālais teātris ir “ritualizēts koncerta akts, kurā svarīgi kļūst muzicēšanas redzami pavadošie elementi – mīmika, žesti, kustības” (Fischer-Lichte, 2010b: 7). Ārpusmuzikālās “darbības” kļūst par prioritāru mūzikas izteiksmes līdzekli, muzikālie elementi – par sekundāriem performances palīglīdzekļiem. Tā ir sava veida mākslinieciska muzikāla provokācija: „Instrumentālais teātris noraida muzikālā strukturālisma zinātnisko kategoriju, atdala un atsvešina mūziku ne tikai no sistēmām, koncepcijām, determinācijām, tehnikām u.c., bet arī no lietām, parādībām, fenomeniem” (Капаев, 2014). Karajevs atzīst, ka “instrumentu teātris ir arī absurda teātris (Semjuels Bekets, Ežēns Jonesko, Jans Mrožeks), jo mūziķi nevis spēlē instrumentus, bet “spēlē teātri”, un tā rašanās laiks pēc Otrā pasaules kara ir estētisks „grūdiens” un kultūrprocesu izvirdums” (Капаев, 2014). Šajā sakarā zīmīgs ir Farhada Karajeva skaņdarbs *Gaidot...* – mūzika izpildīšanai (*no krievu val. исполнение*), atskaņošanai uz teātra skatuves, kas ir rakstīta kā Beketa *Godo gaidot* muzikālā parafrāze. “Instrumentālais teātris ir kā ēnu teātris, kam raksturīgs paradoksālais duālisms – kontrasti: ledus un liesmas, āmurs un lakta, gaisma un ēna, „Baltais un Melnais”, fiziķi un liriķi...,” poetizē Karajevs (Капаев, 2014).

Pēc Marinas Visockas domām instrumentālā teātra raksturīgās iezīmes ir šādas: adeterminācija, paradokss, metaforisms, absurda komisms kā instrumentālā teātra izpausme; skaņas dramaturģija kā prioritārais instrumentālā teātra izteiksmes līdzeklis; postmodernisma paradoksālais duālisms; divkāršs kodējums (teātris teātrī, pat teātris kvadrātā kā instrumentālā teātra estētiskā dimensionālā koncepcija); mūzika mūzikā un variācijas par mūziku kā instrumentālā teātra mākslinieciskais virsuzdevums; citāti un to dramaturģiskās funkcijas kā instrumentālā teātra valodas vērtējums, hepenings kā instrumentālā teātra un hepeninga identitāte (Высоцкая, 2009). Muzikālās valodas kontekstā interesanta ir M. Visockas tēze: “Komunikācijas sabrukums noved pie valodas – komunikācijas līdzekļa un instrumenta – sabrukuma,” un termina mīnus-komunikācija lietojums. Noslēgumā tiek piedāvāta atziņa, ka “mūzika un kompozīcija ir grandioza un daudzšķautņaina mistifikācija” (Высоцкая, 2009).

Vērtējot instrumentālo teātri, Jānis Torgāns norāda arī uz pārspilējumiem instrumentālā teātra īstenošanā: “Ir lasīts par opusiem, kuru gaitā atskaņotājs izgērbjas, kails sēžas vannā un izvilina dažas skaņas no čella u.tml.” (Torgāns, 1983: 25).

Instrumentālā teātra žanra rašanās vēsturisko rezumējumu piedāvā Tatjana Kuriševa: „Šī intensīvā procesa [mūzikas teatralizācija] galarezultāts ir 20. gs. mūzikas mākslas fenomēns – instrumentālais teātris, kura divi svarīgākie izpausmes veidi – priekšnesuma (izrādīšanās) teātris (*krievu val. театр представления, показ*) un pārdzīvojamā teātris (*krievu val. театр переживания, перевоплощения*) ir 20. gs. instrumentālās mūzikas attīstības pamats un galvenie virzieni” (Курешева, 1984: 38-44). Viņa norāda arī uz instrumentālā teātra (instrumentālās mūzikas teātra, mūzikas instrumentu teātra) īpatnībām (performanci, instrumentālo teātri kā spēles koncertžanru un komponistu kā aktieriskās telpas režisoru) un izteiksmību (komplekso iedarbību uz skatītāju / klausītāju, spēles stihiju, jaunu kontaktu meklējumus ar izpildītājiem un daudzpusīgu kontaktu meklējumus ar klausītāju, jaunu akustisku iespēju un risinājumu

meklējumus, skatītāju / klausītāju telpas paplašināšanos un modifikāciju, kas arī izpaužas kā teatralitātes mobilitāte tās neprognozējamā iespējamībā ikkurā vietā un laikā un „lomu” pārdale starp klausītāju un izpildītāju (Курьшева, 1984: 38-44).

Īpašs instrumentālā teātra gadījums ir t.s. **muzikālais hepenings** – absolūti performatīva multiprofesionālā akcija, kad muzikālā opusa laikā notiek apzinātas komponista partitūrā paredzētas skatuviskas un performatīvās darbības. Savdabīgs hepenings ir gan Alfrēda Šnitkes 1. simfonija, kuras polistislistisko tehnoloģisko risinājumu Marks Aranovskis nodēvējis par “muzikālo Bābeli” (Арановский, 1979: 160). Piedāvājot šīs simfonijas analīzi, M. Aranovskis norāda uz savdabīgo muzikāli teatrālo pirmsspēli (*krievu val. нредуспа*), kur “mūzikas kā sakārtotas skaņas secības tapšana realizēta kā skatuves darbība” – mūziķi pa vienam uznāk uz skatuves, pretēji J. Haidna iecerei – pa vienam aiziet prom (Арановский, 1979: 159-170). „Instrumentu skaņošanai jāpasaka priekšā klausītājam, ka skaņa būs personāžs” (Арановский, 1979: 166). Interesanta ir arī atsauce uz krievu režisoru Jurija Zavadska un Jurija Ļubimova ideju dramatiskajā teātrī iekļaut teātra darbībā skatītāju zāli un foajē. Hopeningi un performances ir 20. gs. tetralitātes izpausmes, kuras raksturo teātra žanra klātbūtni visos mākslas veidos un rada pilnīgu saplūsmi, taču te diferencēt mūzikas, teātra un citu mākslu robežas ir praktiski neiespējami. Šajā kontekstā var izcelt instrumentālā teātra žanru kā absolūti unikālu, kur notiek ārējo ietekmes un iedarbības faktoru sintēze ar iekšēju teatralitātes izpausmi. Tieši izteiksmes līdzekļi kombinācijā ar saturu rada divu mākslu – mūzikas un teātra – mijiedarbības un komunikācijas aktu, kur instrumentālais teātris darbojas gan kā žanrs, gan arī kā izteiksmes līdzeklis.

Lai gan instrumentālā teātra žanrs tūrā veidā J. Karlsona jaunradē sastopams ļoti maz, tikai jaunībā kā eksperiments, teatralitātes zīme jaušama daudzos viņa vokālajos, kora un instrumentālās kamermūzikas žanra darbos. Tāpēc runāšu gan par instrumentālo teātri J. Karlsona daiļradē, gan arī par teātra zīmēm (elementiem) šajos mūzikas žanros, kuru izpausme daudzos gadījumos ir daudz tuvāka iekšējai pārdzīvojumam teātra, nevis ārējai priekšnesuma teātra izpausmei.

Teātra zīmes Jura Karlsona instrumentālajā teātrī

Instrumentālā kamermūzika ir ļoti plaši pārstāvēta J. Karlsona skaņdarbu sarakstā. Te ir gan skaņdarbi solo instrumentiem, gan dueti, gan trio un kvarteti¹. Daudzos gadījumos tā ir starpžanru mūzika, kas ir tuva sakrālajam ceremoniālam. J. Karlsona solo kamermūzika ir rakstīta tikai taustiņinstrumentiem (klavieres, ērģeles, klavesīns), klaviermūzikā dominē konceptuālas sonātes un bērnu mūzika (prelūdijas, latviešu tautasdziesmu apdares), skaņdarbos divām klavierēm dominē bērnu mūzika un polifonais *Prelūdijas un fūgas* žanrs, turklāt ar visa cikla realizācijas mēģinājuma tendenci (darbi ir dažādās tonalitātēs), taustiņinstrumenti iekļauti arī visos duetos, trio un arī kvartetos. Mūzika klavesīnam aprobežojas tikai ar vienu skaņdarbu, savukārt žanriskais piedāvājums ērģelmūzikā ir pietiekami plašs un koncentrēts – barokāla polifonija, romantiskā fantāzija un poēma kā arī „pilnvērtīga” ērģeļu sonāte. Zīmīgi, ka diviem čelliem domātajos darbos ir impresionistiski konceptuāls filosofisks zīmes vēstījums.

20. gs. otrajā pusē daudziem komponistiem akadēmiskās klavieres nav aktuāls mūzikas instruments, jo klausītājam grūti no jauna piedāvāt ko inovatīvu un saistošu. Savukārt J. Karlsons izmanto šā instrumenta bezgalīgās tembrālās un tehniskās iespējas. Karlsona daiļradē nav pārstāvēts klasiskais klavieru trio žanrs – visi komponista trio ir ar pūšaminstrumentiem, kur dominē flauta, kas kombinējas ar vijoli vai čellu. Taču ir sastopams klasisks klavieru kvartets un stīgu kvartets; daudzi kamermūzikas darbi ir radušies pēc konkrētu mākslinieku iniciatīvas un / vai ir veltījumi tiem. Tas arī nosaka sastāva īpatnības un specifiku.

¹ Klavieru sonātes var analizēt arī koncertiskuma problēmas kontekstā.

procesija. Verbālais teātris izpaužas kā simbolu zīmes, nevis sižetisks literārs vēstījums: „Kompozīcijas idejas ass ir reliģiskas ceremonijas asociācija – mises centrālā daļa, kad pār klātesošajiem tiek pacelta dievmaize – kā uzlecošs Mēness, kas apgaismo mūs, rādot patiesības ceļu: upurēšana, pielūgsmē, apzināšanās, atbilstība, trausla cerība, zaudējums un apskaidrība, dvēseles līdzsvars...” (Karlsons, 2014d). J. Karlsonam tuvie tēlu pretmeti – „spēcīgas emocijas un kontrastu dramaturģija” (Karlsons, 2002) – ir aktuāli arī sakrālajā kameramūzikā.

„Lai izprastu un patiesi uztvertu jaunu (citu) skaņdarbu (jebkuru mākslas darbu – gleznu, literāru sacerējumu, arhitektūru u.c.) ir nepieciešama asociatīvā pieredze, kas ietver gan intelektuālo pieredzi, gan profesionālo pieredzi, gan emocionālo pieredzi. Tikai tad, kad visas šīs pieredzes saslēdzas vienā sistēmā, mums rodas iespēja tuvināties mākslas darba būtībai. Pasvītāju – tuvināties. Visu atklāt mums neizdosies, jo īsts mākslas darbs vienmēr paliks noslēpums. Tas dzimst no dvēseles nojautām” (Karlsons, 2014d). Lūk, tāds ir šī skaņdarba, sakrālās mūzikas un visas Karlsona daiļrades kredo. Šie darbi, ko var dēvēt par „mikroadorācijām”, piedāvā vokālā un instrumentālā teātra sintēzi, ir savdabīgs starpžanrs – pāreja no instrumentālās uz vokālo kameramūziku.

Jura Karlsona vokālais teātris

Savdabīga ir instrumentālā teātra izpausme vokālajā mūzikā. Vokālā žanra “ģenētiskais kods” (Бахтин, 1979) *a priori* ieprogrammē šīs mūzikas teatralitāti. Vokālās mūzikas teatralitāte spilgti izpaužas pat „intīmajos” kameramūzikas vokālajos žanros – solodziesmās, romancēs, it sevišķi vokālajos ciklos. F. Šūberta aizsāktie vokālie cikli *Skaistā dzirnavniece* un *Ziemas ceļojums* kā arī R. Šūmaņa *Dzejnieka mīla* un *Sievietes mīla un dzīve* būtībā ir monodrāmas, monooperas, vienas personas dzīves „intīmās lappuses”, kur tekstam ir izšķiroša nozīme „teātra izrādes” saturiskās slodzes atklāsmē. Vokālists, dziedātājs principā ir vairāk aktieris, kurš tiek speciāli apmācīts aktiermeistarībā „darboties uz skatuves” operas uzvedumos. Tādēļ tas instrumentālais teātris, kurā tiek izmantota arī dziedāšana, kā teatrāls tiek uztverts krietni spilgtāk nekā tīri instrumentāls – līdzīgi kā visa vokālā mūzika. To var saskaņot jau F. Šūberta vokālajos ciklos, par A. Šēnberga melodrāmu *Mēnessērdzīgais Pjero* un L. Berio *Sekvenci* nemaz nerunājot, kuri principā ir sacerēti aktrisei, nevis dziedātājai, veidojot verbālo teātri. Vārds un skatuviskā darbība kļūst par mūzikas izteiksmes līdzekli, tādējādi instrumentālajā teātrī vērojama interpreta multispecializācija; performances dalībnieks (mūziķis vienlaikus ir dziedātājs, dejotājs, aktieris un reizēm arī skatītājs) ir teatrālais elements, kas sāk iezīmēt ne tikai žanru, bet arī profesiju integrāciju. Melodeklamācijas gadījumā aktieriskajam tekstam ir prioritāra loma – mūzika tikai ilustrē verbālo priekšnesuma aspektu. Vokālās mūzikas piedāvājums ir ārkārtīgi plašs – no dziesmām un romancēm līdz dzejai un dzejoļiem ar pavadījumu (P. Plakida *Trīs O. Vācieša dzejoļi* mecosoprānam un klavierēm). Jo lielāks teksta (vārda) īpatsvars un slodze skaņdarbā, jo plašākas teatralitātes iespējas paveras autoram.

Ar tekstu saistītu tekstuālo žanru un formu izmantošana prasa savu teatralitātes izjūtas specifiku, atkarībā no vārda kā teatralitātes nesēja izmantošanas kapacitātes un īpatsvara. Vārda izmantošanā ir atšķirīgas pieejas. Sastopami vokālie žanri, kur vārds ir ārējās teatralitātes nesējs, tam ir izšķiroša saturiskā slodze. Vēl vairāk – tajos apvienojas vokālā un instrumentālā teatralitāte, aktieriskais elements ir svarīgāks par vokālo meistarību (F. Šūberta balāde *Meža ķēniņš*; M. Musorgska vokālais cikls *Nāves dziesmas un dejas*, G. Sviridova *Dziesmas ar R. Bernsa vārdiem, verisma operas u.c.*). Dziedātāji ir arī aktieri, darbojas kā teicēji, vēstītāji, un ir novērojama lielāka tēlu personifikācija un žanra robežu paplašināšanās. Viens no pirmajiem komponistiem, kas mūzikā mēģināja mērķtiecīgi un apzināti uzsvērt vokālā teksta psiholoģisko ninasētību, akcentējot vēlmi pēc patiesības mūzikā un izceļot vārda muzikālās intonācijas, bija krievu komponists Aleksandrs Dargomižskis (*Titulārais padomnieks, Vecais kaprālis u.c.*). Tas ir raksturīgs gan teatralizētajām, skatuviskotajām franču 20. gs. 30. gadu oratorijām (A. Onegers, arī I. Stravinskis), K. Orfa muzikālajam teātrim (Skatuves kantāte *Carmina burana*), jo it

sevišķi – A. Šēnberga melodrāmai *Mēness (mēnessērdzīgais) Pjero*. Turklāt tajā tiek izmantota īpaša deklamācijas forma un veids, lai izceltu un pasvītrotu teksta teatralitāti – dziedruna (*vācu val. Sprechgesang*). Vēl specifiskāka teatralitātes pazīme ir teksta kā runas, nevis dziedājuma izmantojums. Runātais teksts vienmēr spilgtāk iedarbojas uz klausītāju nekā dziedātais teksts, jo tuvina mūziku teātra žanram.

Līdzās tam ir vokālie žanri, kuros dominē iekšējā teatralitāte, kad vārdam nav īpašas saturiskas un sižetiskas nozīmes. Vārds kļūst par mūzikas izteiksmes līdzekli, veidojot verbālo teātri. Piemēram, I. Stravinska sintētiskais žanrs opera oratorija *Ķēniņš Edips* rakstīta latīņu valodā, K. Orfa skatuves kantātē *Carmina burana* izmantoti viduslaiku teksti senajā bavāriešu dialektā, ko neviens vairs nelieto un arī nesaprot. Arī Imants Kalniņš ir skaidri deklarējis, ka ir spējīgs uzrakstīt vokālu darbu, kura teksta pamatā izmantota... telefona grāmata². Šādos gadījumos mūzikas teatralitāte ir prioritārāka un svarīgāka par teksta teatralitāti. Teksta klātbūtne ļauj konceptuāli pārskatīt vokālo darbu žanriskās robežas – vokālās mūzikas teatrālisms rada iespēju arī tā skatuviskajam iemiesojumam. Tā, piemēram, ir iestudēts Gavriļina vokālais cikls *Kara vēstules*; oratorijas vispār daļēji ir teatrāli uzvedumi, un esmu pārliecināts, ka katrā vokālajā darbā, it sevišķi vokālajā ciklā slēpjas teātra izrādes potenciāls.

Vokālās kamermūzikas žanru J. Karlsons ir kopis ļoti rūpīgi. Te sastopamas gan atsevišķas solodziesmas, gan vokālie cikli. Turklāt pretēji simfonijas žanra decentralizācijai un dekoncentrācijai vokālā teātra žanra attīstībā vērojama evolūcija un centralizācija – komponists daiļradi sāk ar solodziesmām, bet turpina un noslēdz ar vokālajiem cikliem.

Interesants ir viens no J. Karlsona pirmajiem eksperimentiem vokālajā teātra laukā – vokālais cikls *Trīs monologi* mecosoprānam ar klavierēm ar I. Ziedoņa dzeju (1975), kas arī ir viens no raksturīgākajiem vokālā instrumentālā teātra žanra piedāvājumiem latviešu vokālajā mūzikā. Autors stāsta: “Piemēram, Trijos monologos viss izriet no tā, ko sniedz Imanta Ziedoņa dzeja. Es pat teiktu, ka te esmu pierakstījis dažas notis Imanta Ziedoņa dzejai, ka tā ir viņa dzeja manā skatījumā. Savukārt Ilga Tīkuse ar savu teatrālo pasniegšanas veidu – teatrālo šī vārda vislabākajā nozīmē – piespiež klausītāju uztvert ciklu tikai tā, kā vēlējies autors un tikai tā, kā vēlas interpreti – viņa, soliste vokāliste, un pianiste Rima Bulle. Tāpēc un vienīgi tāpēc man šajā ciklā bija vajadzīga neliela deva teatralizācijas – koncertmeistare, kas spēlē pa klavieru stīgām, nevis pa taustiņiem, soliste, kas brīvi staigā pa skatuvi un brīžiem dzied, pagriežusi pret klausītājiem muguru... Nav ko apvainoties... To taču diktē dzejas un mūzikas tēlainais saturs, autoru un izpildītāju mākslinieciskā loģika...” (Zemzare, Pupa, 2000: 231-232).

Turpmākajā vokālajā daiļradē analogu piemēru J. Karlsonam nav, ārējo teatralitāti nomaina iekšējā teatralitāte, kas ir dramaturģiski pārdomāta un saturiski sakārtota. Mūzikas impulss dzejai notiek pēc rūpīgām kāda dzejnieka literatūras studijām. Daudzu vokālo darbu dzejas autori ieraudzīti, strādājot pie baletiem (Blaumanis, Aspazija) vai teātra izrādēm (Rainis), turklāt dzejas muzikālais tālākais vērtējums notiek secīgi: sākumā top dziesmas ar Raiņa dzeju, t.sk. krievu valodā (*Slobodskas gubernas diptihs*), tad vokālais cikls, tas pats notiek arī ar Aspaziju un Ziedoni (vainagojums ir Simfonija koncerts). Sevišķi aktuāla komponistam ir Raiņa – Aspazijas tēma un personību attiecību līnija, kas ir īpaša 2015. gada jubilejas kontekstā³. Rezonanse ar šiem abiem autoriem ir ārkārtīgi plaša un žanriski daudzveidīga.

Vokālais cikls *No ilgu slāpēm* ir Raiņa intensīvo studiju rezultāts. Pēc *Jāzeps un viņa brāļi* iestudējuma Dailes teātrī 1981. gadā komponists sāka studēt Raiņa dzeju, lai pēc iespējas būtiskāk atklātu dzejnieka tēlu pasauli: “Tās emocionālā un filosofiskā iedarbība rosināja manu fantāziju. Rezultātā tika uzrakstīti vairāki darbi, tajā skaitā arī dziesmu cikls *No ilgu slāpēm*, kurš pabeigts 1982. gadā [...]. Cikls veidots ciešā sadarbībā ar tā pirmo interpretu Ingu Pētersonu, kuram darbs arī veltīts. Tajā ir piecas dziesmas, kuras vieno kopējs moto: “No ilgu slāpēm – atkal un atkal dzer, / Ar katru malku – vairāk un vairāk slāps. / – Un nevar atdzert dziļā dvēsele / Topošās pasaules dienas dailē” (Karlsons, 1982b). Būtiski, ka, neraugoties uz vārdu kā

² Pēc J. Karlsona vārdiem, “no telefona grāmatas izrādi uztaisīt esot bijis gatavs Eduards Smiļģis” (Lūsiņa, 2013).

³ Raiņa un Aspazijas jubilejas gads.

literāro programmismu, papildu programmisms šeit ir arī moto, ko komponists atrod Raiņa dzejas rindās. Divkāršais literārais impulss ir raksturīga J. Karlsona vokālā teātra zīme – skaņdarba iekšējā satura atklāsme.

Komponists ilgi meklē sev un sabiedrībai aktuālu dzeju. Tāds ir arī vokālais cikls ar A. Ķeniņa dzeju *Klusās dziesmas*. Programmatiska bonuss un papildinājums *Klusajās dziesmās* ir klusuma zīmes semantika, kas saskatīta A. Ķeniņa dzejā. Tās aktualitāti komponists motivē šādi: „Es ilgi „nēsājos” ar Ata Ķeniņa krājumu *Mājup*. Man jau, redz, tā latviešu klasika „briesmīgi” patīk – gan dzeja, gan dramaturģija... To lasot, vienmēr kaut kas norezonē” (Vaivode, 2001). A. Ķeniņa dzeja ir ļoti aktuāla: “Šodien ir tik daudz burzmas, tik daudz negatīvā, ļaunuma un karu, paši esam sabojāti, un mūsu valoda – degradējusies. Un, kad man jautā – kāpēc, rakstot kormūziku un solodziesmas, ņemu Blaumani, Aspaziju, Bārdu, Ziedoni, Vācieti, atbildei noder viņu valodas bagātība un neparasti asociatīvais piepildījums. Un tāda ir arī Ata Ķeniņa dzeja” (Karlsons, 2003b).

Klusuma trūkums, nevis tā klātbūtne ir J. Karlsona daiļrades aktuālā zīme: “Dziesmas patiešām būs klusas. Laikā, kad esam skaļi, burzmaini, trauksmaini, nervozi, apjukusi, karojoši, A. Ķeniņa dzejā atradu to, pēc kā ilgojas sirds – mīlas liriku, skaistu valodu. Tālu prom no ikdienas steigas” (Lūsiņa, 2003). Un papildina: „Lasot Ķeniņu, esmu iedomājies, ka mūzika varētu būt tāda ļoti klusa, *knapi, knapi...*” (Vaivode, 2001). *Klusos dziesmu* vadmotīvs ir zvans, kas papildina darba iekšējo teatralitāti ar bagātīgu pieredzes vērtējumu: „*Klusās dziesmas* ar zvana līdzdalību ir kā asociāciju un alūziju paleta, tur ir it kā daudz pazīstamu intonāciju” (Liepiņa, 2003).

Interesanti, ka pēc *Klusajām dziesmām* vokālās kamermūzikas laukā komponists J. Karlsons nav strādājis nu jau gandrīz desmit gadu. Iespējams tāpēc, ka sasniegtās virsotnes šajā žanrā (Vokālie cikli *Zemes dēls*, *Rudens stars*⁴, *No ilgu slāpēm*, *Klusās dziesmas*) ir tik spilgtas, ka tās pārspēt pašam komponistam ir grūti un pat neiespējami. Varbūt tāpēc, ka zīmju un simbolu sistēma ir izsmelta pilnībā un tiek meklētas jaunas alūzijas un asociācijas. Varbūt tāpēc, ka pārbagātais latviešu vokālās kamermūzikas piedāvājums ir tik daudzveidīgs, ka šajā laukā ir apgrūtināta žanra inovatīvā aktualizācija (piemēram, O. Grāvīša, M. Zariņa, R. Kalsona, P. Dambja, P. Plakida, A. Maskata un A. Vecumnieka vokālie cikli). Bet varbūt galvenokārt tāpēc, ka J. Karlsonam ir tik ļoti augstas prasības pret dzeju, ka tās meklējumi aizņem vairāk laika nekā pats mūzikas sacerēšanas process. J. Karlsons meklē dzeju; mūzikai viņam ir vajadzīgs nevis teksts, bet gan dzeja. Ne velti savā darbu katalogā savu dziesmu vārdu autoru komponists norāda nevis kā teksta, bet gan kā dzejas autoru, ar to akcentējot augstvērtīgas literāras vērtības nepieciešamību kā savas kompozīcijas verbālo pamatu.

Dzejas mākslas vērtējums komponistam ir tik poētisks vēstījums, kas pats par sevi var pretendēt uz verbālas mākslas literāru paraugu. J. Karlsons dzeju salīdzina ar mūziku, īpaši akcentējot šo abu mākslu intimitātes, nepabeigtības un daudznozīmības identitāti: “Dzeja ir saistītās valodas visaugstākā pakāpe, visbrīnišķīgākā izpaušme – dzimusi nojautu, zemapziņas un pārāpziņas gandrīz netveramajā plūsmā. Tā ir kā mirklī sastindzis vīzijas brīnums. Dzeja ir mūzikas mēsa. Dzeja top pārdzīvojumā, tāpat kā mūzika. Dzejā saklausāms kāds apslēpts, intīms stāsts, tāpat kā mūzikā. Dzejas skaistums ir tās daudznozīmība, tāpat kā mūzikā. Dzeja ir mākslas vērtība pati par sevi. Māksla iniciē mākslu” (Karlsons, 2014d).

Tekstu atlasē komponists ir izvēlīgs, šo darbu veic ļoti rūpīgi, izmantojot galvenokārt pagātnes un mūsdienu latviešu klasiku vārsmas (Rainis, R. Blaumanis, F. Bārda, A. Čaks, O. Vācietis, I. Ziedonis). J. Karlsons patlaban meklē aktuālu dzeju un dzejnieku, to nerodot, ķeras pie dzejas pats un tādu rod sakrālajā pasaulē (latīņu teksts *Le lagrima dell`anima*) vai Poruka sakrālajā filozofijā *Mēnessgaismas dārzs*.

Līdzās augstvērtīgai latviešu autoru klasikai nav sveša arī krievu klasikas dzeja. Vokālā teātra virsotne J. Karlsona daiļradē – muzikāli dramatisks monologs mecosoprānam un

⁴*Rudens stars* ir Aspazijas personības un baleta *Sidraba šķidrants* inspirēts.

simfoniskajam orķestrim *Atvadu vakars (krievu val. Вечер разлук)* ar Annas Ahmatovas (īstajā vārdā Anna Gorenko, 1889-1966) dzeju (1981) – ir gan vokāli simfonisks tekstuāls darbs, gan arī spilgta un perfekta monoopera, atbilstoši visām monoizrādes žanra prasībām, izraisot asociācijas un paralēles ar F. Puleika (*Francis Jean Marce Poulenc*, 1899-1963) operu – monodramu *Cilvēka balss (La voix humaine)* (1959), FP 171) Autors stāsta, ka „Ahmatova [80. gados] bija nevis aizliegta, bet [gan] neieteikta. Mani tas ieinteresēja, tāpēc sāku lasīt visu Ahmatovu no sākuma līdz galam. Saliku visu *Atvadu* vakara libretu pats. Manu operas libretu veido pieci dažādi dzejoļi dažādos laikos un vietās sarakstīti (1911-1915), brīvi izvēlēta sakārtojumā. [Man bija svarīga] izveidota dramaturģija [kā operai.” (Karlsone, 2012c). Tā teatralitāte īpaši uzsvērtā pirmatskaņojuma anotācijā: “Muzikāli dramatiskais monologs mecosoprānam ar orķestri, līdzīgi populārajam žanram “viena aktiera teātris”, būtu saucams par “viena dziedoņa teātri”. Tā ir maza monoopera (iecerēta Maija Krīgenai⁵), kurā rod izpausmi abas noturīgās J. Karlsona intereses – teātra mākslas sapratne, kas iesniedzas arī vokālās kameramūzikas jomā, un orķestra krāsainības apbrīna. [...] Operas librets [...] rāda vienas sievietes drāmu ar dziļi iekšēji pārdzīvotu sāpi. Viss, ko mēs zinām par krievu mākslas kūšājošo daudzveidību, par tās dažādo veidu (teātra, dzejas, mūzikas, tēlotājmākslas) ciešo mijiedarbību 20. gadsimta sākumā, mūsu uztverē nesaraucjami saaudzis ar Annas Ahmatovas patētiski jūtīgās dzejas rindām. Komponists, risinot cilvēcisko attieksmju mūžīgāko problēmu – mīlestību, šoreiz pievērsies zināmā mērā retro stilā” (Torgāns, 1981).

Perfekti pārdomāta ir komponista dramaturģija un arī režija. Tā balstīta uz solista un orķestra pretstatījumu kā dvēseles stāvokļa ārējās un iekšējās izpausmes konfrontāciju: “Monologa muzikālās tēmas ir savstarpēji saistītas. Bet divas no tām nekad neparādās balsī – sievietes dvēseles ārējā atklāsme. Tās paliek tikai orķestra – dvēseles iekšējo norišu paudēja – ziņā. Tām ir milzīga amplitūda: cilvēka balsij radniecīgo klarneti J. Karlsons izmanto tās trijos paveidos – no augstās, žilbās pikolo līdz dobajai basklarnetei. Un pirmā no instrumentālajām dvēseles tēmām (likteņa tēma) kā zibens pāršķēļ sākuma dziesmas fantastisko, buršanai līdzīgo ainu ar tās smalki iezīmēto valšveidīgumu” (Torgāns, 1981) Teksts „*nāc pie manis, nāc pie manis*” (krievu val. „*приди ко мне, приди ко мне*”) skan kā mistiski buramvārdi, kā apvārdošana (tie nav dziedami, bet runājami) – vēl viena papildu teatralitāte.

Kontrastu dramaturģiju organiski turpina tālākā monooperas virzība: “Otra aina veidota kā šūpuļdziesma, un pēc tās atskan otra orķestra tēma. Tas ir jūgendisks valsis – piesātināts, nepabeigts, neizteicams. Trešā dziesma ved pie dramatiska lūzuma. Un liela ostinato epizode no trijām dažāda garuma tēmām kā milzu skerco sasniedz grandiozu kulmināciju; skerco intonācijas izlaužas balsī ceturtajā dziesmā, aiz kuras pēdējā izskan kā dzīves, nereāls noslēgums” (Torgāns, 1981). Šāda dramaturģija rada paralēles ar romantisma laika vokālo ciklu dramaturģiju, kuras spilgtākais piemērs – R. Šūmaņa vokālais cikls *Sievietes mīla un dzīve*. Tajā sieviete parādīta piecās dažādās simboliskās izpausmēs – meitene, mīļotā, līgava, sieva, māte: “Skaņdarbs ietver sevī veselu emociju gammu un krāsu paleti, bet tai pašā laikā tas ir dziļi intīms un izsmalcināts. Reizēm kā ilūzija, reizēm kā dvēseles deja tas ietērpjas valša virpuļojošos ritmos, veidojot sāpīgi aizkustinošu mīlas un atvadu ainu” (Žune, 2008).

Šī darba otrreizējais atskaņojums komponista jubilejas autorkoncertā 2008. gada 4. decembrī ne tikai aktualizē, bet pēc ilgāka laika leģitimizē krievu valodas kā mākslas telpas eksistences iespējamību uz koncertu skatuves Latvijas kultūras un mūzikas telpā un latviešu komponistu daiļradē. Tas ir iespējams, ja vien dzeja ir tā māksla, kas spēj uzrunāt ar savu stāstu un kurai “piemīt īpatnēja lakoniska forma un muzikalitāte un kas pauž uzticību esības tikumiskajiem pamatiem, dziļu sievišķību un spēcīgu pārdzīvojumu paleti” (Žune, 2008).

Šajā atskaņojumā komponists arī uzlabo darba pirmredakciju un piedāvā izmantot vēl vienu zīmi – akordeonu kā krieviskās mentalitātes simbolu un arī komponista tembrālo alūziju⁶.

⁵ Ar izcilu balss tembru un diapazonu apveltītā ievērojamā latviešu 20. gs. 70.-80. gadu kamerdziedātāja, latviešu komponista Pētera Plakida dzīvesbiedre. Balss amplitūda un nianses ļāva viņai tapt par izcilu “vokālo aktrisi”.

⁶ Akordeons izmantots arī Mūzikā simfoniskajam orķestrim 1945.

Akordeons orķestra vietā izskan pašā skaņdarba noslēgumā, tā vēl vairāk intimizējot un personificējot šo unikālo monovēstījumu.

Jura Karlsona kora mūzikas teatralitāte

Ne mazāk teatrāla ir J. Karlsona kora mūzika. Kora mūzikas teātra zīmes ir cieši saistītas gan ar J. Karlsona kora daiļrades zīmēm, gan ar kopējām kora mūzikas teatralizācijas tendencēm, kas pētītas Natālijas Kirejevas promocijas darbā (Киреева, 2010). „Simfoniskā domāšana, spilgtas krāsas, drosmīgi dinamiski un koloristiski pretstatījumi piemīt arī *a cappella* kora mūzikai. Kompozīciju pamatā visbiežāk ir kāda konkrēta ideja, iecere – kora balsis nereti traktētas tīri instrumentāli, īpaši strādāts ar vārda izteiksmi. Vārds, vairāku vārdu kombinācija bieži kļūst par caurviju fonēmu, satura padziļinātāju” (Karlsone, 2002).

J. Karlsona kora daiļrade ir ļoti plaša un ietver skaņdarbus visu veidu korim (jauktajiem, sievietēm, vīriem, bērniem) – gan dziesmas un poēmas, gan *a cappella* un ar pavadījumu, gan arī ar instrumentālu līdzdalību. Te sastopamas gan tautasdziesmas apdares, gan oriģināldarbi, sakrāla un laicīga rakstura ievirzes skaņdarbi, turklāt padomju patriotisms mijas ar folkloras elementiem. A. Klotiņš norāda: “*A cappella* kora dziesmās tas it īpaši izpaužas spilgtā melodisma un hromatisko harmoniju valodas lietojumā un kalpo tiklab pasvītrotai ekspresijai, kā arī košu glezniecisku priekšstatu veidošanai” (Klotiņš, 2005).

Interesanta ir kora mūzikas attīstības tendence – no solo dziesmas līdz kora simfonijai, ko var saskatīt, ja izvērtē iezīmētās Karlsona kora mūzikas virsotnes: kora dziesma – kora cikls – kora simfonija koncerts – sakrālā kora simfonija.

Kora mūzikas teatralizācijas tendenci var nosaukt arī par kora instrumentālo teātri, kas ir spilgtā parādība latviešu mūzikā 20. gs. 70. gados un ko aizsāka leģendārais kamerkoris *Ave sol* un tā vadītājs Imants Kokars. Par instrumentālu šo kora mūziku var saukt tāpēc, ka kora dziedātāji ir tik individuāli diferencēti un suverēni savā izpaušmē, ka sāk zaudēt korim specifiskās ansambļa vienotības un grupas izjūtu. Vokālās partijas ir spilgti instrumentālas, prasa augstu profesionālo meistarību un vārds ir tikai fonētisks impulss un mūzikas izteiksmes līdzeklis. Turklāt gandrīz katrā tālaika kora sacerējumā kora dziedātāji darbojas kā aktieri. Darbība uz skatuves – dziedošais ceļojums pa skatuves telpu – bija neatņemama muzikālā priekšnesuma sastāvdaļa.

Spilgtākais kora instrumentālā teātra pārstāvis latviešu mūzikā ir Pauls Dambis ar tam laikam avangardiskām latviešu tautas mūzikas apdarēm, precīzāk – fantāzijām un transkripcijām par latviešu folkloras mūzikas elementiem *jaunā folkloras viņa* kustības estētiskajā kontekstā. Taču analogiski spilgti piemēri meklējami arī igauņu Veljo Tormisa (*Tormiss*, 1930), krievu Valerija Gavriļina u.c. komponistu daiļradē, tikai balstīti uz citu tautu melosu un mentalitāti. Šajos darbos galvenais izteiksmes līdzeklis ir verbālā muzikalitāte, vārda poētiskums un fonētiskā intonācija, kas kļūst līdzvērtīga melodijai, vārdi skan kā notis. Jaunās koncepcijas latviešu kormūzikā iezīmē Gundegas Šmites promocijas darbs (Šmite, 2012), raksturojot 21. gs. pirmās dekādes kopainu un parādot arī savdabīgu vārda un mūzikas teatralitātes saspēli.

Šāda veida teatralitātes piemērs J. Karlsona daiļradē ir cikls *Raganas dziesmas* teicējam, jauktajam korim, instrumentālam ansamblim (1981) un tā priekšvēstnesis – *Buramie vārdi* jauktajam korim un klavierēm (1978). Maģija, noslēpumainība, rituāls, mistika apvienojumā ar raganas tēla semantiku turpina tās teatralās asociācijas, kas šim tēlam piemīt no neskaitāmajiem literārajiem un mūzikas piemēriem (A. Ļadova u.c. komponistu simfoniskās gleznas). Mūzika kļūst par literatūru un pat rituālu darbību, vizuālu un performatīvu, rodot paralēles ar I. Stravinska un K. Orfa mūziku.

Savukārt **kora cikls** *Neslēgtais gredzens*, kas arī veltīts I. Kokaram⁷, piedāvā teatralu dramaturģiju un režiju. Ieceres domai piekļūt lielā mērā ļauj komponista

⁷ 20. gs. 70.-80. gadu latviešu kora mūzikā grūti atrast kā piemēru, kas nebūtu veltīts viņa *Ave sol*.

dubultprogrammatisms – moto *Mans rīts bij skaidri balts, / Mans vakars būs sarkana šalts. / Bet vidū dus vēl neizsmelta, / Dus mana diena no zaļa zelta*: „Jo – kaut arī dzīves gredzenu visi vienu un to pašu staigājam, pasaule un laika gaita pastāv mainībā, dažādībās, nebeidzamās gaitās, nenoslēgtībā” (Karlsons, 1982a).

„Cikla pirmā daļa – *Mans ezers*. Ņirb, virmo, spīguļo un zib aleatorais fons – mažora heksakorda skaņurindas komplekss. Izteismīgi runā baltas trihordikas caurvīta unisonu melodija. *Bet pašā dzelmē guļ mana sirds, un pukst, un pukst...* Dzīva, jūtīga sirds ņirbošās mainības vidū. Otrās daļas *Nāc, nakts...* galvenie dzejas tēli ir divi – nakts un tālums. Tie uzplaukst valdzinošā harmonisku krāsu burvībā, klusumā gaistošās atbalsīs, savdabīgā *bezsvara noskaņas* melodikā un akordu secībās. Bet tad – sauciens, pavēle: *Vidū, vidū!* Vidū rotaļai, kustībai, laika spēlei, dzīves ritmam, kad *vaļā, vaļā rota dienas, šurpu turpu irst un sienas* (III daļa – *Rotaļa*). Kā spēlējoties ar skaņām, ar zilbēm un patskaņiem, ar ritma motoriku un negaidītiem akcentiem. Bet šajā spēlē ir pati dzīve – neapstādināma, nepārtraucama. Jo gredzens ir neslēgts un neslēdzams” (Karlsons, 1983). To, kas šis skaņdarbs, kas ir “gleznainā telpas mūzika [un] (...) viena no grūtākajām un daudzslāņainākajām kora partitūrām” (Lūsiņa, 2012), ir aktuāls arī pēc 30 gadiem, liecina tā regulāra iekļaušana kora repertuārā (kamerkoris *Kamēr...*) un konceptuālajā koncertā *Born in Riga* programmā 2014. gada 6. jūlijā.

Spilgts kora teātra piemērs ir arī viens no beidzamajiem komponista kora veltījumiem (šoreiz Mārim Sirmajam un kamerkorim *Kamēr...*⁸) poēma *Selēnes zilie putni* (2011). Pēc būtības – J. Karlsona sarakstīts un režisēts literārais vēstījums, vien mūzikas skaņās izteikts. I. Lūsiņa šo darbu vērtē šādi: “[Koncerta] jaundarbu topā izvirzās Jura Karlsona muzikāli fonētiskā spēle ar grieķu valodas vārdiem *Selēnes zilie putni* – īsta skaņu iztēles glezna, kas, atgādinot senu, skaistu leģendu, izvirza īpaši grūtus uzdevumus astoņām kora solistēm” (Lūsiņa, 2012a).

Sengrieķu leģenda vēstī: “Dieviete Selēne iemīlēja ķēniņu Endimionu. Katru vakaru viņa iejūdza septiņus lieliskus zilus putnus sudraba kariatē un devās apgaismot nakts zemi ar mēnesgaismu. Selēne pavēlēja zilajiem putniem savākt mēnesgaismas pilienus no visas debess un uz spārniem tos nest Endimionam. Ķēniņš katru dienu dzēra pa malkam mēnesgaismas dievu dzērienu, kļūstot jaunāks un skaistāks. Selēnes zilie putni joprojām turpina vākt mēnesgaismu. Pirms rītausmas tie lido īpaši tuvu zemei. Tad var dzirdēt maigu mēness zvaniņu skaņu un, ja laimējas, var atrast sīciņus mēnesgaismas pilienus. Cilvēki tos sauc par selēnu – gaismu, kas dāvina veselību, jaunību un skaistumu” (Žilinska, 2012). Šo leģendu Karlsons transformē par muzikālu stāstu: “Kad Māris Sirmajis rosināja uzrakstīt kompozīciju projektam *Mēness dziesmas*, atcerējos kādu senu grieķu leģendu par dievieti Selēni. Mani apbūra senais poētiskais stāsts par mīlestības, uzticības un kaisles spēku. Lai realizētu iecerī, sāku iepazīt grieķu valodu. Nolēmu, ka kora kompozīciju veidošu kā vokālīzi, kurā tiks izmantoti tikai vienpadsmit vārdi, kas, ieslēpti partitūrā, veidos dramaturģijas audumu: Selene, Endimion, Higieia (veselība), Niata (jaunība), Omorfia (skaistums), Fos (gaisma), Erotas (mīlestība), Fengari (mēness), Kianos (zils), Puli (putns) un Galazinos (debesszils)” (Karlsons, 2012a). Simbolu personifikācija alegoriskajos tēlos ir J. Karlsona – muzikālā dramaturga jauna zīme; turklāt arī tik emocionālajā vēstījumā var saskatīt augstu intelektu, komponista profesionalitāti un pārdomātu racionālu loģiku.

Secinājumi

1. Instrumentālais teātris J. Karlsona daiļradē cieši saistīts ar kora un vokālo mūziku un vairāk traktējams kā vokālais vai verbālais teātris, jo vārds komponista teātra telpā ir ne tikai literārā programmisma (un pat dubultprogrammisma) satura nesējs, bet arī spilgts mūzikas izteiksmes līdzeklis un teatralitātes kvalitāte.

⁸ Un atkal vēl viens – 20.-21. gs. mijas fenomēns – M. Sirmajis un viņa kamerkoris *Kamēr...*

2. Daudzi instrumentālie darbi radušies kā vokālo tekstu autoru literāro darbu studijas rezultāts. J. Karlsona daiļradē vērojams secīgums un sistemātiskums dzejnieka daiļrades literārā mantojuma muzikālās aktualitātes izvērtējumā un iespējamajā realizācijā.
3. Pretēji muzikālās pieredzes iepriekšējai praksei J. Karlsona instrumentālais teātris ir vairāk iekšējā, nevis ārējā teatralitāte un uztverams kā teātra telpas zīmes, nevis konkrēta skatuviski performatīva darbība.

Summary

Although the instrumental theatre genre in its pure form is seldom used by Karlsons – only in youth as an experiment – the theatricality properties can be sensed in many of his vocal, choral and instrumental chamber music opuses. Therefore, instead of addressing the instrumental theatre in Karlsons' oeuvre, this chapter analyses the theatrical properties (elements) of these musical genres, manifesting in many cases as internal experience theatre, not external performance theatre.

The chamber music opuses of the composer feature elements of concerto genre and play (game) – properties of theatre space. However, in its pure form the instrumental theatre genre in Karlsons' oeuvre can only be found in the early works and in experimental forms. A good example of the instrumental theatre by Karlsons is the *Dialogue for violin and harpsichord*.

The instrumental chamber music of Karlsons contains the greatest concentration of theatre properties. In many instrumental chamber music opuses they manifest as images, visions and symbols, gaining ambiguous philosophic message (*Trio Sand Time, Sand Wind for two cellos and tape-recorder, Trio for flute, clarinet and piano Signs*). The instrumental theatre with voice seems much more theatrical than a purely instrumental one, creating a verbal theatre. The words and actions on stage become means of musical expression, therefore in the instrumental theatre the interpreter has multiple specializations; the participant of performance (musician doubles as a singer, dancer, actor and sometimes as audience) is also an element of theatricality that not only co-defines the genre but also integrates professions.

Karlsons has developed the vocal chamber music genre with great attention. He has created independent solo songs, as well as vocal cycles. Unlike the decentralization and deconcentration of the symphony genre, the vocal theatre genre undergoes evolution and centralization – the composer begins to compose solo songs and goes on to create vocal cycles.

One of the initial experiments of Karlsons' in the field of vocal theatre is interesting – the vocal cycle *Three Monologues for mezzo soprano and piano with I. Ziedonis' poetry* (1975) is amongst the most vivid examples of the vocal-instrumental theatre genre in Latvian vocal music.

The vocal cycle *Exhausted by Yearning* was created as a result of intensive research of the poetry of Rainis. It is noteworthy that next to the *word* being a property of literary programmism, additional programmism is provided by a motto, found and selected by the composer from the lines of Rainis' poetry. The doubled literary impulse is a characteristic property of Karlsons' vocal theatre – a revelation of piece's inner content.

The programmatism of the vocal cycle with A. Ķeniņš' poetry *Quiet Songs* is supplemented with the semantics of the property of silence, found in the poetry of A. Ķeniņš. The absence of silence, not its presence, manifests as a crucial property of Karlsons' creative work.

Karlsons selects poetry of the highest standards. In his catalogue of works he indicates authors of not lyrics, but poetry, thereby emphasizing the role of high-quality literary values as the verbal fundament for his compositions. Karlsons compares poetry to music, stressing the intimacy, openness and ambiguous identities of these arts.

The vocal theatre highlight of Karlsons oeuvre – the musical, dramatic monologue for mezzo soprano and symphonic orchestra *Evening of Departure (Вечер разлуки)* with the poetry of Anna Akhmatova (1981) – is both a vocal-symphonic composition and a perfect mono-opera. The dramaturgy and direction of the opus is perfectly implemented and based on the counterpoint of soloist and orchestra as confrontation of the external and internal expression of the states of soul.

The theatrical properties of choir music are closely related to Karlsons choir music properties and to the general tendencies of choir music theatricalization, described in the latest research paper by Natalia Kireyeva (Киреева, 2010).

The choral oeuvre of Karlsons is very substantial and consists of opuses for all types of choirs (mixed, male, female, boys) – songs and poems, *a capella* and with accompaniment, as well as with participation of instruments. He has created folk song arrangements, original compositions, sacral and temporal opuses. Furthermore – in some pieces Soviet patriotism is combined with elements of folklore. The choral music development tendency is interesting – from a solo song to a choir symphony.

The choral music theatricalization tendency can be called choir instrumental theatre and is copiously present in the Latvian music of the 1970s. A good example of such theatricality in Karlsons' oeuvre is the vocal instrumental theatre – cycle *Witch's Songs* for narrator, mixed choir and instrumental ensemble with poetry by O. Vācietis in seven movements (1981). Its precursor is *Incantations* for mixed choir and piano (1978). Music becomes a literary,

even ritual activity - visual and performative. **The cycle of choir songs *Open Ring*** offers the composer's motto – the property of openness and open-endedness and double programmatism characteristic to Karlsons. The poem ***Selene's Blue Birds (2011)*** is also a good example of choral theatre. The personification of symbols through allegoric images is a new property of Karlsons' musical dramaturgy; the exceedingly emotional message nevertheless demonstrates the presence of a great intellect, professional composer's integrity and rational logic.

Literatūra un avoti

1. Fischer-Lichte, E. (2010b). *Theatervissenschaft*. Tuebingen und Basel: A. Francke Verlag.
2. *Juris Karlsons* (2002). Skatīts 23.05.2002. http://www.music.lv/crupts/music/katpage_pinfo.asp?val=1&pid=295.
3. Karlsons, J. (1982a). Koncertprogramma. Anotācija kora cikla *Neslēgtais gredzens* pirmatskaņojumam. Jura Karlsona komentārs par savu skaņdarbu.
4. Karlsons, J. (1982b). Koncertprogramma. Anotācija par skaņdarbu Vokālais cikls ar Raiņa dzeju *No ilgu slāpēm*. Jura Karlsona komentārs par savu skaņdarbu.
5. Karlsons, J. (1988). Koncertprogramma. Anotācija par skaņdarbu *Smilšu laiks*. Jura Karlsona komentārs par savu skaņdarbu.
6. Karlsons, J. (2002). Koncertprogramma. Anotācija baletam *Sidraba šķidrums*, LNO programma. Jura Karlsona komentārs par savu skaņdarbu.
7. Karlsons, J. (2003b). Koncertprogramma. Anotācija par skaņdarbu *Klusās dziesmas*. Jura Karlsona komentārs par savu skaņdarbu.
8. Karlsons, J. (2012a). Koncertprogramma. Anotācija par kora skaņdarbu *Selēnes zilie putni* kora *Kamēr...* projekta *Mēness dziesmas* koncertam. Jura Karlsona komentārs par savu skaņdarbu.
9. Karlsons, J. (2014c). Lekcijas materiāli. Anotācija darbu prezentācijai meistarklasēm Berlīnes UdK mūsdienu mūzikas festivāla *Klangzeit*.
10. Karlsons, J. (2014d). *Saruna ar Andri Vecumnieku*. 19. aug. Zosēnos. Audioieraksts. Glabājas A. Vecumnieka personiskajā arhīvā.
11. Klotiņš, A. (2005). Juris Karlsons. Biogrāfijas anotācija. *Latviešu kora dziesmas antoloģija „Saule pina vainadzīgu”*. *Latviešu tautasdziesmas apdares jauktajiem, sieviešu un vīru koriem a cappella*. Nr. 10, 1991-2000. Rīga: SOL.
12. Liepiņa, I. (2003b). Klusums, zvans un stīgas no zelta. *Neatkarīgā Rīta Avīze* (30.11.).
13. Lūsiņa, I. (2003). Šoreiz bez fanfarām. Intervija ar J. Karlsonu. *Diena* (28.11).
14. Lūsiņa, I. (2012a). *Kamēr spīd mēness...: kora Kamēr... koncertprogrammas Mēness dziesmas* recenzija, *Diena* (06.03.).
15. Meijers, K. (2014). Elektroniskā sarakste ar J. Karlsonu (14.07.).
16. Resnis, I. (1989). Koncertprogramma. Anotācija par skaņdarbu *Smilšu vējš*.
17. Šmite, G. (2012). *Mūzikas un teksta mijiedarbes jaunās koncepcijas latviešu kormūzikā (21. gadsimta pirmā dekāde)*. Promocijas darbs. Rīga: Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija.
18. Torgāns, J. (1983). *Mūzika šodien: Apraksti par XX gadsimta mūziku*. Rīga: Zvaigzne. 23-25.
19. Torgāns, J. (1981). Koncertprogramma. Anotācija par J. Karlsona skaņdarbu *Atvadu vakars*.
20. Vaivode, G. (2001). Juris Karlsons. Murrājošais un šerpais [saruna ar komponistu]. *Mūzikas Saule* (4), 4-8.
21. Zemzare, I., Gundars, P. (2000). *Jauno mūzika pēc divdesmit gadiem*. Rīga: Jumava. 225-265.
22. Žilinska, I. (2012). *Selēnes zilie putni*. Koncertprogramma. Anotācija kora *Kamēr...* projekta *Mēness dziesmas* koncertam.
23. Žune, I. (2008). Koncertprogramma. Anotācija J. Karlsona autorkoncertam, 2008.
24. Арановский, М. (1979). *Симфонические искания: Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 годов: исследовательские очерки*. Ленинград: Советский композитор.
25. Бахтин, М. (1979). *Проблемы поэтики Достоевского*. Москва: Художественная литература.
26. Высоцкая, М. (2009). Логика парадокса в инструментальном театре Фараджа Караева. *Музыковедение*. № 1. Skatīts 15.09.2014. www.karaev.net/t_vysotskaya3_r.html.
27. Караев, Ф. [б. г.] *Лекция об Инструментальном театре, прочитанная в МГК*. Skatīts 20.08.2014. www.karaev.net/t_lection_instrumtheater_r.html.
28. Киреева, Н. (2010). *Хоровая театрализация – коммуникативные аспекты*. Автореферат. Саратов.