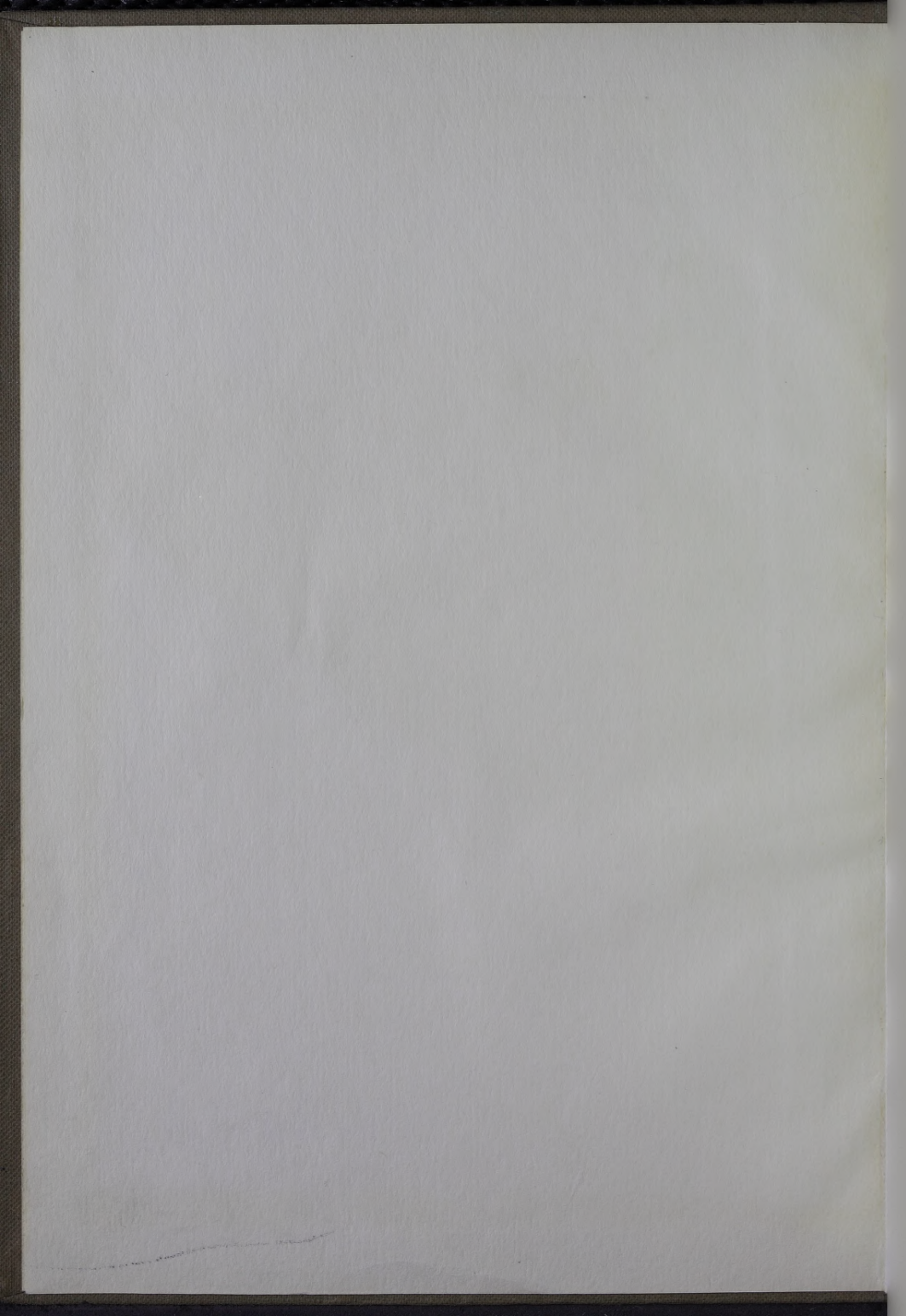


NH-2
9178(VI)

 *Latvian
music*



LATVIEŠU MŪZIKA

VI

LATVIŠŅU MŪZIKA

VI

M-2
9178

904.83

Latviešu mūzika

RAKSTI PAR MŪZIKU

Sakārtojuši A. Darkevics un L. Kārklīšs

Izdevniecība "Liesma"
Rīgā 1967



78S2
La802

Vīr. Lāca Latv. PSR
Valsts bibliotēka
67—68.409

Latvijas mūzika

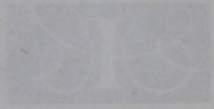
RAKSTI PAR MŪZIKU

Sekotājs A. Darkēvičs un L. Kāhliņš

9—1—2
1967—11

Redakcijas kolēģija:
N. Grīnfelds, J. Vitoliņš, M. Zariņš
Māksliniece *N. Darkēviča*

12-109



THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY

PADOMJU MŪZIKAS PIECDESMIT GADI

Mūzikas attīstīšana valsts mērogā — tādu uzdevumu nosprauda skaņu mākslas izaugsmei jaunās Padomju zemes valdība jau tās pastāvēšanas pirmajā gadā. Šis uzdevums, kas fiksēts Ļeņina parakstītajā dekrētā 1918. gada 12. jūlijā, parādīja, ka mūzikai radušies pilnīgi jauni veidošanās apstākļi, ka, tāpat kā visas cilvēces vēsturei, arī mūzikai sākusies jauna ēra, par kādu pat sapņot nevarēja iepriekšējās sabiedriskajās formācijās. Mūzika kļuva par visas tautas garīgo īpašumu, kļuva par ieroci cīņā par padomju sabiedrības progresīvo ideoloģiju.

Padomju mūzikas piecdesmit gadi — laiks, kas liekas garš atsevišķam cilvēkam, bet vēsturiski ir tik īss — šis laiks ir lielu un nozīmīgu notikumu bagāts un ieies cilvēces mākslas vēsturē kā viens no svarīgākajiem tās periodiem. Līdzīgi renesanses mākslai, kas ietvēra sava laikmeta progresīvāko ideoloģiju, arī padomju māksla koncentrē sevī mūsu laikmeta progresīvāko saturu. Mūsu dienās, kad pasaulē noris visasākās uzskatu sadursmes, kad buržuāziskās valstīs veidojas dažādi mākslas virzieni, kuru pārstāvji dēvē sevi par mākslas avangardu, kas noliedz mākslā saturu vai pauž pesimismu, antihumānismu, sludina cilvēka nespēku, padomju mūzikas loma kļūst sevišķi nozīmīga: tā pauž humānismu, ticību dzīvei un cilvēkam, sludina cilvēces gaišāku nākotni, palīdz veidot komunistisko sabiedrību. Padomju mūzikas piecdesmit gadi ir piecdesmit cīņas gadi par pozitīvo ideālu nostiprināšanu.

Padomju mūzikas galvenais varonis ir padomju cilvēks, kas cīnās par savu ideālu īstenošanu, cīnītājs par padomju varu pilsoņu kara gados, dzimtenes un visas cilvēces brīvības un neatkarības aizstāvis Lielajā Tēvijas karā, cīnītājs par mieru visā pasaulē pēckara periodā, darba varonis, dabas pārveidotājs, kosmosa iekarotājs un vienmēr — padomju zemes patriots. Blakus viņam redzama vieta padomju mūzikā pieder pagātnes

revolucionāriem, Krievzemes patriotiem, kas aizstāvēja savu dzimteni, dažādu tautu varoņiem, kas cīnījušies par savas tautas brīvību gan pagātnē, gan mūsu dienās.

Krievu, azerbaidžāņu, latviešu, armēņu, ukraiņu, uzbeku, lietuviešu, tatāru, kā arī citu mūsu dzimtenes tautu komponistu daiļradi raksturo radniecīgs saturs. Tā ir viena no raksturīgajām padomju mūzikas īpašībām. Saglabājot nacionālo formu, tā kļūst arvien radniecīgāka pēc sava idejiskā satura un iecerēm, paužot visiem padomju cilvēkiem tuvas domas. Daudznacionāla un daudzveidīga, cik daudzveidīgas ir mūsu plašās Dzimtenes nacionālās kultūras, tā ir arī vienota māksla.

Tiekšanās pēc liela, nozīmīga satura, dabiski, izraisa saasinātu interesi par lieliem, monumentāliem žanriem. Tāpēc nav nejaušība, ka padomju mūzikā jo plaši attīstījušies tādi žanri kā simfonija, kantāte, oratorija, opera un balets, kas bagātīgi pārstāvēti daudzās padomju republikās līdztekus dziesmai un citām mazajām formām.

Ļoti plaši padomju mūzikā sastopami vokāli simfoniskie darbi, kurus dažreiz dēvē par poēmām, stāstiem u. tml., bet kas būtībā pieskaitāmi kantātei un oratorijai — žanriem, kas bija gandrīz aizmirsti 19. gadsimtā. Jau 1927. gadā, atzīmējot padomju varas 10. gadadienu, grupa Maskavas jauno komponistu (A. Davidenko, V. Belijs, M. Kovaļs, Z. Levina, A. Šehters) radīja monumentālu kolektīvu darbu «Oktobra ceļš», kas pēc žanra ir vistuvāks oratorijai. Toreiz laikam neviens no «Oktobra ceļa» radītājiem nevarēja iedomāties, cik auglīga bija viņu ideja pievērsties monumentālajam vokāli simfoniskam žanram, lai izteiktu sabiedriski nozīmīgu tēmu. Nevienu citu žanru komponisti vēlāk tik plaši nav izmantojuši. Starp daudzām kantātēm un oratorijām, kas radītas līdz mūsu dienām, vesela virkne šo darbu pieder padomju mūzikas lielākajiem sasniegumiem. Jo nozīmīga vieta ir tiem skaņdarbiem, kuru pamatā vēsturiski patriotiskā tēma, kas lieliski atveidota, piemēram, S. Prokofjeva kantātē «Aleksandrs Ņevskis» (1939) un J. Šaporina simfonijā kantātē «Kuļikovas laukā» (1939). Vēsturiski patriotiskā tēma izsauca dziļu interesi arī mūsu jauno komponistu paaudzē pēdējos gados, kad radīta R. Ledeņova (dz. 1930. g.) kantāte «Teiksmā par Igora kauju», N. Sidelņikova (dz. 1930. g.) oratorija «No hronikas» u. c. darbi, kas, stāstot par seno dienu notikumiem, dziļi vispārinātā veidā skar tautas un tēvzemes likteņu problēmas. Sākot ar M. Kovaļa oratoriju «Jemeljans Pugačovs» (1939) un beidzot ar D. Šostakoviča vokāli simfonisko poēmu

«Stepana Razina sodīšana» (1964), veselā rindā šā žanra darbu sastopama arī vēsturiski revolucionārā tēma. Mūžīgi dzīvi padomju tautas sirdī ir pilsoņu kara un Lielā Tēvijas kara varoņi, kuru piemiņai veltītas daudzas partitūras, piemēram, J. Šaporina oratorija «Teiksma par Krievzemes kauju» (1944), D. Kabaljevska «Rekviēms» (1963) un daudz citu darbu. M. Zariņa oratorijā «Valmieras varoņi» (1950) un E. Tamberga oratorijā «Par tautas brīvību» (1953), kas veltīta igauņu komunistu V. Kingisepa piemiņai, uz mūžiem iedzīvināti tie varoņi, kas cīnījās par padomju varu buržuāziskajā Latvijā un Igaunijā.

Arī padomju tautas gaišā šodiena, darba spara un sasniegumu pilna, dod vielu daudzām vokāli simfoniskām partitūrām, kas nākamajām paaudzēm stāstīs par mūsu dzimtenes darba varoņiem, darba prieku, optimismu. Te var minēt A. Arutjunjana «Kantāti par Dzimteni» (1948), D. Šostakoviča oratoriju «Dziesma par mežiem» (1949), Ā. Skultes kantāti «Rīga» (1951), Jāz. Mediņa kantāti «Ziedošā dzimtene» (1941) un daudz citu darbu.

Ir jau nosaukta virkne jo nozīmīgu un svarīgu tēmu, bet ar tām nebūt nav izsmelta sižetu daudzveidība padomju kantātē un oratorijā. Sastopam arī daudz darbu, kas veltīti cīņai par mieru, piemēram, S. Prokofjeva oratorija «Miera sardzē» (1950), partitūras, kas stāsta par mūsdienu apspiesto un koloniālo tautu cīņu par savām tiesībām — M. Zariņa oratorija «Mahagoni», kas sacerēta Kongo tautas brīvības cīnītājiem un to vadoņa Patrisa Lumumbas piemiņai, kā arī skaņdarbi, kur risināta kosmosa iekarošanas tēma — I. Boldireva «Pret zvaigznēm», V. Veselova «Zemes dēls» u. c. Īpatnēju vietu aplūkojamā žanrā ieņem G. Sviridova «Patētiskā oratorija» (1959), kur izmantoti fragmenti no vairākiem V. Majakovska darbiem. Komponistam šeit bijusi iespēja parādīt plašu tēlu loku, bet sevišķi šī oratorija izceļas ar savu drosmīgo pievēršanos padomju tautas lielā vadoņa — V. I. Ļeņina tēlam, kas organiski izaudzis no Majakovska dzejoļa «Saruna ar biedru Ļeņinu» un sniegts šeit ļoti siltā, sirsnīgā plāksnē. Ļeņina tēlam oratorijā un kantātē pievērsušies arī vairāki citi komponisti, pēdējos gados radot virkni nozīmīgu darbu: A. Lēmaņa oratorija «Ļeņins», J. Vaisburda oratorija «Par Ļeņinu», J. Ļevitina kantāte «Ļeņins dzīvs».

Šeit minēta niecīga daļa kantātu un oratoriju, kas radītas padomju mūzikas vēstures dažādos posmos. Kā redzams, šis žanrs padomju mūzikā pārdzīvo savu renesansi. Tēmu daudzveidība šajā žanrā tik liela, ka pēc kantātes un oratorijas satūra var

izsekot padomju tautu vēsturei, sākot ar Oktobra revolūcijas gadu līdz mūsu dienām, var iepazīties ar padomju tautu darbu, cīņām un uzvarām, redzēt padomju cilvēka portretu un iepazīties ar viņa domām, cerībām, centieniem.

Tāda sižetu un tēmu daudzveidība liecina par kantātes un oratorijas dzīvotspēju un lielo nozīmi padomju mūzikā, par tām bagātajām iespējām, kas slēpjas šajā žanrā arī mūsu dienās.

Tas nenozīmē, ka var pievienoties domām, kas izskanēja žurnāla «Sovetskaja muzika» 1963. gada diskusijā, kur daži autori izteica domas par vokāli simfonisko žanru šķietamo prioritāti mūsu dienās, kad simfonija it kā zaudējot savu nozīmi. Gluži otrādi — padomju mūzikā no tās attīstības sākumiem līdz mūsu dienām simfonijas žanrs piedzīvo ļoti lielu un nozīmīgu uzplaukumu. Te vēlreiz gribas pasvītrot monumentālo žanru nozīmi padomju skaņu mākslā, atzīstot simfoniju par monumentālāko instrumentālajā mūzikā.

Zīmīgi, ka tieši simfonija bija tas žanrs, kur radās pirmais nozīmīgākais padomju komponista skaņdarbs. 1918. gadā komponēta pirmā padomju simfonija — N. Mjaskovska Piektā, ar savu parādīšanos it kā vēstot padomju simfonisma dzimšanu. Šajā partitūrā parādījās daudzas raksturīgas padomju simfonijas īpašības: optimistiska koncepcija, skaidra mūzikas valoda, plaši izmantoti žanriskie elementi, balstīšanās uz folkloru, emocionalitāte. Kaut arī autors nav devis savai Piektajai simfonijai nekāda programmatiska paskaidrojuma, šīs simfonijas idejiskā iecere nerada nekādu šaubu — tas ir skaņdarbs, kura galvenais varonis ir vienkāršais krievu cilvēks, kas cīnās par gaišu mērķi un to sasniedz. Jau pirmajā padomju mūzikas attīstības posmā, līdz Oktobra revolūcijas 15. gadadienai, izauga plaša padomju simfoniķu saime. Visspēcīgākā balss padomju simfoniķu ansamblī jau toreiz bija vēl pavisam jaunajam D. Šostakovičam, bet visaktīvāk simfonijas žanrā strādāja N. Mjaskovskis. Mjaskovska paaudzes pārstāvji — A. Kreins, M. Ipoļitovs-Ivanovs, M. Gņesins u. c. — katrs pateicis savu vārdu padomju simfonisma attīstībā. 1920. gadu simfoniskās partitūras skāra jau dažādas nopietnas sabiedriskās tēmas: Ļeņina tēls (A. Kreina «Sēru oda», 1926), Oktobra revolūcija un darbaļaužu internacionālā solidaritāte (M. Gņesina «Simfoniskais monuments 1905—1917», 1925, D. Šostakoviča Otrā simfonija — «Veltījums Oktobrim», 1927, un Trešā — «Pirmā Maija simfonija», 1929, N. Mjaskovska Sestā simfonija, 1923, A. Kreina simfoniskais ditirambs «PSRS — pasaules proletariāta triecienbrigāde»,

1932 u. c.), dažādu padomju tautu dzīves skati (M. Ipoļitova-Ivanova «Uzbekijas ainas», 1934), klasiskās literatūras tēli (M. Ipoļitova-Ivanova «Mciri», 1924) — lūk, daudzveidīgais simfonisko darbu saturs jau pirmajā padomju simfonisma attīstības posmā.

Dažas simfoniskās partitūras, kas radās toreiz, pieskaitāmas padomju mūzikas lielākajām vērtībām: N. Mjaskovska Piektā (1918) un Sestā (1923), D. Šostakoviča Pirmā (1925), ukraiņu komponista L. Revucka Otrā (pirmā redakcija — 1927).

Grūts ir toreiz padomju simfoniskās mūzikas veidošanās process. Nav vēl skaidrības estētiskajās pozīcijās, nav vēl izveidojies kritērijs klasiskā mantojuma, tautas mūzikas un arī modernistisko eksperimentu vērtējumam.

Meklējot jaunus izteiksmes līdzekļus, kas būtu atbilstoši jaunajam saturam, komponisti nereti nokļūst kļūdainos ceļos. Rodas simfoniskās partitūras, kur naivi sajauktas revolucionāru dziesmu intonācijas, kā arī eksperimentāli darbi, kur sastopami dažādu «supermodernistisko» paņēmieni pārblīvējumi. Bet, ja arī liela daļa tā perioda simfonisko darbu nav pieskaitāma nozīmīgiem un vērtīgiem mākslas sasniegumiem, tomēr arī šajos mēģinājumos izpaužas jauna, dziļa satura meklējumi un kaisla griba atrast atbilstošus izteiksmes līdzekļus, atbilstošu formu.

1930. gados, kad visa padomju mūzika pārdzīvoja savu pirmo uzplaukumu, savu pilnbriedumu sasniedza arī padomju simfoniskā mūzika, kļūstot par visas cilvēces lepnumu. Arvien bagātāks un daudzveidīgāks kļuva simfoniskās mūzikas saturs, arvien paplašinājās komponistu simfoniķu skaits, arvien vairāk parādījās jaunu nacionālu skolu, kur sāka veidoties simfonisms. Simfoniskajai mūzikai nebija sveša neviena tēma, kas skar padomju tautas dzīvi, padomju cilvēka pārdzīvojumus, dažādus notikumus padomju sabiedrības dzīvē. Ļeņins (D. Kabaļevska Trešā simfonija, 1933), S. Kirova traģiskā bojā eja (V. Muradeli Pirmā — Kirova piemiņai, 1938), pilsoņu kara notikumi (V. Šebaļina — «Perekopa simfonija» — 1935), Čeluskiniešu epepeja (S. Vasiļenko «Arktiskā simfonija», 1934), Turkestānas dzelzceļa celtniecība (M. Steinberga simfonija «Turksib», 1933), padomju jaunatne (T. Hreņņikova Pirmā, 1935), padomju cilvēka iekšējās pasaules, viņa psiholoģijas atklāsmes (D. Šostakoviča Piektā, 1937), nacionālās literatūras varoņi (Š. Mšvelidzes simfoniska poēma «Zviadauri», 1940) un vēl neskaitāmi citi notikumi un tēli atveidoti padomju simfonismā, iegūstot neizsmeļamu satura bagātību.

Laiks, kad Vācijā veidojās fašistiskā diktatūra un Spānijas pilsoņu karā progresīvās cilvēces pārstāvji cīnījās pret Franko tirāniju, prasīja skaidrību ideoloģijas izpausmē. Progresīvie komponisti visā pasaulē saprata, ka viņu uzdevums — ar savas mākslas ieročiem cīnīties pret varmācību, par taisnību un brīvību. Šo komponistu priekšgalā bija padomju mūziķi, kas bija apbruņoti ar skaidru pasaules uzskatu, kuru mākslas metode bija sociālistiskais reālisms un kuru māksla bija ierocis cīņā par sociālisma uzvaru.

Ļoti asa toreiz kļuva izteiksmes līdzekļu, kā arī tradīciju un novatorisma sintēzes problēma. Pasaules mūzikā parādījās dodekafonija un vairāki citi modernistiskie izteiksmes paņēmieni. Arvien skaidrāka kļuva tendence aiziet no tonālās domāšanas, no dziedošās melodikas, no tradicionāliem mūzikas valodas elementiem. Vai arī padomju komponisti varēja aizrauties ar visu šo modernistiskās mūzikas arsenālu? Vai tās krāsas, ko varēja sameklēt modernās mūzikas paletē, bija piemērotas tiem uzdevumiem, kurus bija nospraudusi dzīve padomju mūziķiem? Vai ar dodekafonijas vai atonalisma palīdzību varēja izteikt tās cēlās domas un jūtas, kuras padomju komponists sniedza saviem klausītājiem? Acīm redzot, tas nebija iespējams. Un lielākie padomju mūzikas meistari gāja citus ceļus. Viņi bagātināja savu izteiksmes sfēru ar citiem līdzekļiem, paliekot uzticīgi tradicionālajai tonālajai domāšanai. S. Prokofjevs sasniedza neredzētus rezultātus, paplašinot tonālo harmoniju savā divhromatiskajā sistēmā. D. Šostakoviča mūzika guva īpatnēju skanējumu ar bagāti kolorētām skaņkārtām, kur neparastās alterācijas — galvenokārt dažādu pakāpju pazeminājumi — līdz nepazīšanai izmaina sen pazīstamas, visbiežāk minora skaņkārtas.

Sevišķi svarīga parādība, kurā slēpjas vēl neizpētītas iespējas, ir dažādu nacionālo kultūru iespaids, kas padomju mūzikai piešķir pilnīgi jaunas krāsas. 1930. gados to jo spilgti pierādīja A. Hačaturjana pirmie darbi — Pirmā simfonija (1935), klavierkoncerts (1936) un vijolkoncerts (1940). Armēņu tautas mūzikas skaņkārtas, ritmika, intonācijas, azerbaidžāņu muhamu neizsmeļamā daudzveidība, gruzīnu neatkarījami savdabīgā diatoniskā harmonija, kas dzimusi tautas dziesmu daudzbalzībā, ukraiņu dumas, čumaku dziesmas un kolomijkas, lietuviešu sutartine, latviešu arāju, līgo un ganu dziesmas, igauņu šūpotņu dziesmas, baltkrievu sociālā protesta dziesmas, kazahu kiji, tatāru pentatonika — cik vēl nepazītu bagātību glabājas

mūsu Dzimtenes folkloras krātuvēs, kas dod iespēju, pieejot tām radoši, atrast arvien jaunas un jaunas krāsas, kas bagātina komponistu izteiksmi!

Tieši šo ceļu 1930. gados gāja padomju komponisti simfoniskajā mūzikā, meklējot izteiksmes līdzekļus saviem skaņdarbiem, kas stāstīja par plašo Dzimteni, tās cilvēkiem un viņu pārdzīvojumiem.

Pilnbriedumu padomju simfoniskā mūzika sasniedza Lielā Tēvijas kara gados, kad tā pārvērtās par padomju patriotisma, neuzvaramības un varonības paudēju. Kara gados radās tie nemirstīgie darbi, kas būs mūžīgi padomju tautas pārdzīvojumu liecinieki.

D. Šostakoviča Septītā simfonija, radīta okupētajā Ļeņingradā kara pirmajos mēnešos, koncentrēja sevī visu to, ko pārdzīvoja padomju zemes ļaudis. Atmiņas par gaišo un mierīgo dzīvi te mainās ar iebrucēju kara gājiena baigo tēlojumu, bet simfonijas galvenais kodols — padomju cilvēku attieksme pret tā laika notikumiem. Nekas nevar salauzt padomju cilvēku ticību savai uzvarai taisnajā cīņā, nekas nevar salauzt padomju cilvēka dvēseli. Otrās daļas liriskie tēli, trešās daļas cēlās lapuses, kas pauž cilvēka sajūsmu par dabu, ceturtās daļas trausmainā elpa, kas ved pie grandiozās, himniskā rakstura kodas, kas vēstī visai cilvēcei padomju tautas gaidāmo uzvaru — lūk, Septītās simfonijas galvenais saturs. Tāpēc nav brīnums, ka šī simfonija neatstāja vienaldzīgu nevienu klausītāju ne Padomju Savienībā, ne citās valstīs, kur tā skanēja kara gados kā padomju tautas varenā balss.

Septītajai pievienojās citas simfonijas: N. Mjaskovska Divdesmit otrā (1941), Divdesmit trešā (1941) un Divdesmit ceturrtā (1943), A. Hačaturjana Otrā (1943), G. Popova «Dzimtene» (1943), S. Prokofjeva Piektā (1944) u. c. Cik dažādas ir šo komponistu individualitātes, tik dažādas ir viņu simfonijas — ar īpatnēju dramaturģiju, tēlu loku un izteiksmes līdzekļiem, tomēr visām šīm simfonijām kopējs idejiskais pamats, tās stāsta par padomju tautas pārdzīvojumiem baigajā karā un pauž tautas nelokāmo ticību uzvarai.

Pēckara gados padomju simfonija turpina savu attīstības ceļu. Arvien lielāks kļūst simfoniķu skaits padomju republikās. Dažādu paaudžu komponisti pievēršas simfonijas žanram, rodot šeit iespēju vispārinātos mūzikas tēlos izteikt visbagātāko saturu. Un simfonija padomju meistarū rokās turpina jaunu dzīvi, arvien paplašinot savu nozīmi, paliekot uzticīga padomju

mākslas cēlajiem mērķiem — stāstīt cilvēkam par cilvēku, par viņa ideāliem, tieksmēm, cīņām.

Pēdējo 20 gadu laikā radusies virkne simfonisko darbu, kas pieskaitāmi visas cilvēces kultūras izcilākajiem sasniegumiem. S. Prokoļjeva episki liriskā Sestā (1947) un jauneklīgi romantiskā Septītā (1952), D. Šostakoviča filozofiskā Desmitā (1953) un grandiozā simfoniskā tautas mūzikas drāma — Vienpadsmitā, saukta «1905. gads» (1957), D. Kabaļevska satrauktais stāsts par cilvēka cīņām, ciešanām un neizsīkstošo optimismu — viņa Ceturtā (1957), gudra cilvēka vēstījums par dzīvi ar visām tās grūtībām un priekiem — N. Mjaskovska Divdesmit septītā (1949).

Krievijas Federācijas komponistu simfonijām pievienojas virkne nozīmīgu darbu arī citās republikās. Latvijas komponistiem raksturīga liela interese par simfonijām. Jāņa Ivanova pēckara simfonijas — sākot ar Piekto līdz Vienpadsmitajai — ir vesela epopeja, kur atveidota padomju cilvēka dzīve, viņa iekšējā pasaule, ciešanas kara laikā, cīņa par mieru, filozofiskas pārdomas, dzimtenes mīlestība, dabas skaistums. Ā. Skulte četrās simfonijās skar gan miera tēmu (Pirmā, 1954), gan mūžīgi jauno Raiņa domu pasauli, kurā parādīta cilvēces tieksmās uz laimi un gaismu (Otrā simfonija ar kori «Ave, sol!»), gan padomju zinātnieku un kosmonautu uzvaras pilno ceļu uz kosmosu (Trešā, «Kosmiskā», 1963). Jaunie komponisti R. Grinblats, Ģ. Ramanis, A. Grinups, Im. Kalniņš un R. Kalsons pievērsušies simfonijām, veidojot katrs savu pasauli un meklējot savu individuālu mūzikas valodu.

Izteiksmes līdzekļu atlase kļūst pēdējā laikā atkal par vienu no svarīgākajām mūsdienu jaunrades problēmām. Novatorisma un tradīciju problēma ir arī tagad viens no sarežģītākajiem jautājumiem padomju mūzikas attīstības procesā. Pilnīgi skaidrs, ka satura un formas dialektiskā vienotība prasa formas izmaiņas, mūzikas izteiksmes līdzekļu atjaunošanu. Bet šajā procesā saturam vienmēr jāiet avangardā, jo tam ir primārā un noteicošā loma. Tādēļ izteiksmes līdzekļu jomā nav iespējama eksperimentēšana eksperimenta dēļ. Padomju mākslas uzdevums ir cīnīties par cilvēces gaišo ideālu īstenošanu, par komunistiskās ideoloģijas nostiprināšanu. Komunistiskās partijas Centrālā Komiteja savos lēmumos par mūziku vienmēr aicināja padomju komponistus neizrauties ar formālu eksperimentēšanu, neaizmirst satura nozīmi. Un, kaut gan dažkārt šie aicinājumi bija pakļauti dogmatiskiem uzskatiem, to būtībā

ir dziļa patiesība — satura primaritātes, mākslas augsto idejisko uzdevumu jēdziens.

Tagad padomju mākslā ir jau izveidojusies sociālistiskā reālisma dziļa izpratne un pieredze. Katram nobriedušam padomju māksliniekam pilnīgi skaidra ir satura primaritātes loma. Mūsu dienās daudzu padomju komponistu daiļradē vērojama tendence paplašināt mūzikas izteiksmes līdzekļu loku, tradicionālos paņēmienus sakausēt ar jauniem paņēmieniem, lai tiešāk un pilnīgāk atklātu skaņdarba jauno saturu. Komponistu organizācijās sastopami autori, kas meklē iespēju izmantot reālistiski iecerētos skaņdarbos dažādu neparastu izteiksmes līdzekļu paņēmienus. Atzīti meistari — tādi kā V. Salmanovs Ļeņingradā, K. Karajevs Baku, E. Balsis Viļņā, kā arī virkne jauno komponistu — J. Rētss un A. Perts Tallinā, R. Ščedrins, A. Šnitke u. c. Maskavā, G. Belovs, B. Tiščenko, S. Sloņimskis Ļeņingradā, R. Grīnblats, Ģ. Ramanis u. c. Rīgā meklē iespēju, kā reālistiskam saturam pakļaut eksperimentālo virzienu paņēmienus.

Vai ir attaisnojušies šie meklējumi? Prakse jau pierādījusi, ka talantīga un meistarīga autora rokās šie līdzekļi var daudz ko dot, ja tie nekļūst par pašmērķi, bet kalpo satura dziļākai atklāsmei, K. Karajeva Trešā simfonija (1965), R. Ščedrīna Otrā (1965), E. Balša simfoniskās «Dramatiskās freskas» (1965), A. Perta Pirmā simfonija (1963) izsauca plašas sabiedrības interesi un pierādīja, ka nav izslēgta iespēja sasniegt pozitīvus rezultātus reālistiskās mūzikas jomā, prātīgi pielietojot arī modernās tehnikas elementus.

Padomju simfoniskā mūzika izstaigājusi lielu un nozīmīgu ceļu, kas pierādījis tās vērtību visas cilvēces dzīvē. Tā vēl un vēlreiz apliecinājusi mākslas satura izšķirošo nozīmi, visur izraisot klausītāju vislielākās simpātijas. Padomju mūzikas humanais saturs, tās emocionālā patiesība, spilgtais tematisms, apvienots ar individuālo stilu daudzveidību, nodrošina tai klausītāju nedalītas simpātijas visā pasaulē.

Līdztekus simfonijai milzīgus panākumus guvis padomju balets, kura vēsturē ir lieli sasniegumi gan komponistu, gan dejojotāju un baletmeistaru daiļradē. Baletu partitūras raksturo divas tipiskas tendences: no satura viedokļa — tendence pievērsties dziļām, sabiedriski nozīmīgām tēmām; no mūzikas viedokļa — tendence simfonizēt baletu, piešķirt tā mūzikai lielu patstāvīgu vērtību, padarīt to par darbības galveno dzinējspēku.

Padomju komponistu baleti pierāda, ka arī šai žanrā var

veiksmīgi risināt dažādas nozīmīgas, sabiedriski aktuālas tēmas.

Internacionālā solidaritāte (R. Gliēra «Sarkanais zieds», 1927), franču revolūcija (B. Asafjeva «Parizes liesmas», 1932), zemnieku sacelšanās pret feodāļiem (A. Kreina «Laurensija», 1938), seno vergu sacelšanās (A. Hačaturjana «Spartaks», 1954), mūsdienu koloniālo tautu cīņa par brīvību (R. Grinblata «Rigonda», 1959), cīņa pret karu imperiālistiskajās valstīs (V. Jurovska «Zem Itālijas debesīm», 1952), Šekspīra dramaturģija (S. Prokofjeva «Romeo un Džuljeta», 1936), Puškina (B. Asafjeva «Kaukāza gūsteknis», 1937, R. Gliēra «Vara jātņieks», 1949), seno dienu notikumi tautas dzīvē, kad darbaļaudis cīnījās pret saviem apspiedējiem (Ā. Skultes «Brīvības sakta», 1955; A. Balančivadzes «Kalnu sirds», 1938; B. Krošnera «Lakstīgala», 1939), un dažādu tautu pasakas, kas cildina cilvēka rakstura cēlās īpašības un nosoda ļaunumu, savtīgumu, mantkārību (S. Prokofjeva «Pelnušķīte», 1944, un «Akmens zieds», 1949, F. Jarullina «Šuralē», 1941) — lūk, satura daudzveidība padomju baletā.

Nozīmīga ir arī baleta mūzikas simfonizācija. S. Prokofjeva «Romeo un Džuljetas» ģeniālā partitūra kļuva par paraugu daudzu citu komponistu darbiem. Nav vairs iespējams iedomāties baleta mūziku, kur nebūtu dziļi pārdomātas muzikālās dramaturģijas vienotās attīstības līnijas, spilgta muzikāla satura.

Asākās problēmas saistītas ar operu, kuras attīstības 50 gadi ir nepārtrauktu meklējumu ceļš. Līdzīgi citiem padomju mūzikas žanriem arī opera ir ļoti daudzveidīga satura ziņā. Oktobra revolūcija un pilsoņu karš, padomju tautas darba ikdiena un varonība Lielā Tēvijas kara gados, vēsturiskie notikumi, mūsdienu darbaļaužu cīņa par savām tiesībām imperiālistisma valstīs — visas šīs tēmas rod savu atspoguļojumu padomju komponistu operās. Tomēr no ļoti lielā operu skaita tikai samērā maza daļa ir mākslas sasniegumi. Acīm redzot, te atspoguļojas tā vispārīgā aina, kas raksturo operas vēsturi 20. gadsimtā. Nav noslēpums, ka tradicionālā opera ar visām tās īpašībām — izvērstām ārijām, plašiem ansambļiem utt. sen vairs neapmierināja pasaules lielākos operas meistarus. Jau vairāk nekā 100 gadi pagājuši, kopš R. Vāgners ieviesis operā savus jauninājumus, un ap 100 gadu atpakaļ A. Dargomižskis ar neizmainītu Puškina tekstu radīja savu «Akmens viesi», kas izsauca pilnīgi jaunas operas dramaturģijas parādīšanos. Operas žanrs, kas pazīstams jau gandrīz četrus gadsimtus, vairākkārt

mainījies. Kā pretstati pirmajām itāliešu operām radās 18. gadsimta meistarību darbi. *Opera seria* izsauca sava anti-poda — *opera buffa* parādīšanos. 19. gs. sākuma romantiskā opera Vācijā un Itālijā, krievu reālistiskā opera, Vāgnera «muzikālā drāma», K. Debisi «Peleass un Melizande», L. Janāčeka, B. Britena, K. Orfa un citu komponistu operas ir mūzikas teātra dažādi paveidi, kuros valda tik krasas atšķirības, ka tās gandrīz nomaina vienam žanram raksturīgās iezīmes. Jaunais saturs prasa mūzikas teātra jaunas formas, un tikai nedaudziem mūsu gadsimta meistariem izdevās radīt operas, kas pēc savas mākslinieciskās nozīmes varētu sacensties ar klasiku šedevriem.

Sevišķi grūts uzdevums ir atrast formas un izteiksmes līdzekļus, lai operā izteiktu padomju mākslai raksturīgo saturu. Padomju operas veidošanās periodā bija daudz mēģinājumu. Klasiskās operas naivi atdarinājumi vai nekritiska modernistisko operu kopēšana nevarēja dot un arī nedeja pozitīvus rezultātus. Vajadzēja atrast muzikālās izteiksmes patiesību, kas izaug no mūsu laikmeta intonāciju sfēras, lai izdotos patiesi varoņu muzikālais raksturojums. Vajadzēja prasmīgi izmantot klasiskās operas visaugstāko sasniegumu — attīstītā simfonisma sintēzi ar spilgtiem vokāliem raksturojumiem.

Dažādu nacionālo skolu komponistiem te bija dažādi uzdevumi. Vairākām tautām, kam carisma laikā nemaz nebija pazīstams muzikālais profesionālisms, vajadzēja likt pirmos akmeņus nacionālā mūzikas teātra celtniecībā. Tur pietika ar nacionāliem sižetiem, bieži saistītiem ar tautas pasaku un leģendu tēliem, kur mūzika parādījās tikai epizodiski tautas dziesmu citējumu veidā. Tā 1920. gadu beigās un 1930. gados radās pirmie muzikālā teātra paraugi vairākām Vidusāzijas tautām.

Citur, kur bija jau izveidojušies nacionālās klasiskās mūzikas pamati, bija pienācis laiks radīt operas pēc klasisko operu paraugiem. Apmēram vienlaikus ar Alfrēda Kalniņa «Baņutu» dzima pirmās klasiskās operas Gruzijā (Z. Pališvili «Abesaloms un Eteri», 1918, un «Daisi», 1923) un Armēnijā (A. Spendiariova «Almasta», 1928). 1920. gados tieši šie darbi bija nozīmīgākie operas žanra paraugi padomju mūzikā. Krievu padomju komponistu uzdevums bija daudz sarežģītāks. Bija ļoti grūti pārsniegt vai pat sasniegt krievu klasiskās operas līmeni, jo atkārtot to bez iniciatīvas nozīmēja radīt bālas kopijas, bet atrast jaunas formas un principus uzreiz neizdevās. Par pirmajiem nozīmīgākajiem krievu padomju komponistu operu paraugiem var runāt tikai 1930. gados, kad izdevās rast jaunu

intonāciju sfēru, kas balstās uz padomju masu dziesmu, kad operai pievērsās arī lielākie padomju mūzikas meistari, kas pateica nozīmīgu vārdu šajā žanrā.

1930. gadu vidū ar lieliem panākumiem daudzos teātros tika uzvesta I. Dzeržinska opera «Klusā Dona». Kas varēja izraisīt klausītāju simpātijas šajā operā, kuru bija uzrakstījis Ļeņingradas konservatorijas 3. kursa students un kurā bija vēl tik daudz neveiklību un trūkumu? Vispirms tās bija melodiskās intonācijas, kas it kā izauga no apkārtējās dzīves skanošās vides, jo spilgti parādotes operas noslēguma korī, kas drīz kļuva par masu dziesmu.

Blakus «Klusajai Donai» radās citas operas, kas izauga no tām pašām saknēm — T. Hrenņikova «Vētrā» (1939), O. Čiško «Bruņukuģis Potjomkins» (1937) u.c. Laikā, kad tika sacerētas pirmās nozīmīgās nacionālās operas Azerbaidžānā (U. Hadžibekova «Ker-Ogli», 1936), Baltkrievijā (J. Tikocka «Mihass Podgorņijs», 1938), Uzbekijā (V. Uspenska «Farhads un Širina», 1940), Kazahijā (J. Brusilovska «Kiz-Žebeka», 1934), radās arī pirmās krievu padomju komponistu klasiskās nozīmes operas — D. Šostakoviča «Katerina Izmailova» (1932), S. Prokofjeva «Semjons Kotko» (1939) un D. Kabaļevska «Meistars no Klamsī» (1938).

Bija jau pa daļai atrasti tie izteiksmes līdzekļi un formas, kas veido jauna rakstura operu, tomēr izcilu darbu skaits arī turpmāk nebija sevišķi liels. Lielā Tēvijas kara notikumi izsauca dzīvē daudz operu ar laikmetīgu vai vēsturiski patriotisku saturu, vairākas no šīm operām ieguva lielu nozīmi Vis-savienības vai atsevišķu padomju republiku mūzikas dzīvē, tomēr izcilu mākslas darbu skaits arī šajā jomā samērā neliels. Nozīmīgākais ieguldījums arī te pieder S. Prokofjevam, kura «Karš un miers» (1942, otrā red. — 1952) un «Stāsts par īstu cilvēku» (1948) pieskaitāmi padomju operas kalngaliem. Spilgti varoņu tēlojumi un bagāta simfonizācija raksturo D. Kabaļevska operu «Tarasa dzimta» (1950), padomju klausītājiem labi pazīstama J. Meitusa «Jaunā gvarde» (1947).

Operas satura lauks kļūst arvien plašāks pēckara periodā. Blakus episki patriotiskām operām parādās arī liriskas, komiskas un satīriskas operas. Liela sižetu un autoru individuālo «rokrakstu» daudzveidība pakļauta vienotai ideiskai ievirzei: cildināta varonība, humanisms, dzimtenes mīlestība, darba rosme, sociālistiskā ideoloģija. Komponisti savās operās vērsās pret visu ļauno, siko, necilvēcisko.

Padomju tautas vēsture atspoguļota ne vien lielajās formās, bet arī dziesmās.

Pilsoņu kara liesmainajos gados sacerētas pirmās dziesmas, kas skanēja kā zvērests — uzvarēt, nepadoties, izcīnīt padomju varu! Tās radās pašu cīnītāju rindās un pauda darba tautas balsi, tās cerības un ticību.

Vēl ilgus gadus pilsoņu kara notikumi un varoņu tēli deva vielu un saturu padomju dziesmām, kuras sacereja profesionālie komponisti I. Dunajevskis, A. Aļeksandrovs, M. Blanters u. c. «Kahovka» (I. Dunajevskis), «Ērglēns» (V. Belijs), «Dziesma par Ščorsu» (M. Blanters), «Dziesma par Čapajevu» (A. Novikovs) komponētas 1930. gados, un šajās dziesmās atdzima pilsoņu kara varoņu tēli.

Mainījās dzīves formas un saturs, mainījās arī dziesmas. Jaunā dzīve laukos, Dzimtenes mīlestība, dzīvespriecīgā jaunatne, cilvēka liriskie pārdzīvojumi deva pamatu daudzveidīgajām 1930. gadu dziesmām.

Krasi mainījās dziesmu saturs 1941. gadā. Kā aicinājums un zvērests jau jūnija beidzamajās dienās skanēja A. Aļeksandrova lieliskā dziesma «Svētais karš». Ar padomju karavīriem tā izstaigāja visas frontes un arī šodien liek atcerēties padomju tautas varonību, ko tā parādīja bargajās dienās.

Aļeksandrovam pievienojās daudz komponistu visā Padomju Savienībā. Dzīma simtiem dažādu dziesmu. Varonība un drosme, lirika un dvēseles siltums, humors un satīra — tas viss skanēja kara gadu dziesmās, stāstot par daudzveidīgajām jūtām, kas dzīvoja padomju cilvēka sirdī. Blakus agrāk pazīstamiem komponistiem kara gados sevišķu popularitāti ieguva V. Solovjovs-Sedojs, M. Fradkins, B. Mokrousovs u. c. Kara gados ar dziesmu sadraudzējās arī latviešu komponisti. Toreiz dzīma Jāņa Ozoliņa pirmās pazīstamās dziesmas «Trīs draugi», «Latviešu strēlnieku dziesma» u. c., ko iemilēja gan frontinieku saimē, gan citur, kur tās skanēja arī pēckara gados.

Pēckara gados dziesma pauda prieku par uzvaru, piedalījās cīņā par mieru — atspoguļoja visu, kas raksturo padomju tautas dzīvi. Pēdējā laikā lielu popularitāti guvuši S. Tuļikovs, A. Holminovs, A. Pahmutova, kuri darbojas blakus jau sen pazīstamiem dziesmu meistariem — V. Muradeli, A. Novikovam, V. Solovjovam-Sedojam.

Latviešu padomju mūzika ir stipri jaunāka par padomju mūziku visumā, bet organiski saaugusi ar to. Latviešu padomju komponistu dziesmas, simfonijas, oratorijas, operas, baleti u. c.

žanri pauž tās pašas domas un idejas, atšķiroties no citu padomju komponistu darbiem ar savu īpatnējo nacionālo skanējumu. J. Ivanova simfonijas, M. Zariņa oratorijas un operas, Ā. Skultes simfonijas un baleti, daudzu jauno komponistu darbi kļuvuši pazīstami tālu ārpus mūsu republikas robežām. J. Ozoliņa, A. Žilinska, Ald. Kalniņa dziesmas, kas daudzveidīgi atspoguļo Padomju Latvijas dzīvi, plaši pazīstamas mūsu republikā. Ar katru gadu pieaug latviešu padomju komponistu saime un darbu skaits, ieplūstot plašajā strauvē — padomju mūzikā.

Padomju mūzikas 50 gadi ir nepārtrauktu sasniegumu laiks atskaņotāju mākslinieku dzīvē. Sākot ar 1927. gadu, kad Varšavas Šopēna pianistu konkursā laureāta grādu ieguva divi padomju mūziķi — Ļ. Oborins un G. Ginsburgs — padomju atskaņotāji gūst lielus panākumus visā pasaulē. Arvien plašāki kļūst sakari starp Padomju Savienību un citām valstīm, un mēs ar lepnumu varam atcerēties katru padomju mākslinieka vai mākslinieku kolektīva braucienu uz ārzemēm. S. Rihters, D. Oistrahs, Z. Doluhanova, L. Kogans, I. Arhipova, M. Rostropovičs, G. Višņevska un desmitiem citu mūsu mākslinieku godam reprezentē visā pasaulē padomju mūziku. Maskavas kamerorķestris R. Baršaja vadībā, Sarkankarogotais Padomju Armijas dziesmu un deju ansamblis, Lielā teātra kolektīvs, Pjatņicka koris — cik daudzveidīgi ir visi šie kolektīvi. Un katrs no viņiem ir padomju mūzikas lepnums, katrs no viņiem pierāda, cik liela uzmanība tiek veltīta mūzikai Padomju Savienībā, cik milzīgas iespējas sasniegt mākslas kalngalus sociālistiskajā iekārtā dotas katram apdāvinātam cilvēkam. Mūsu kolektīvu optimisma un humānisma caurstrāvotās programmas ir labākā liecība par padomju tautas ideoloģiju, tās gaišajiem mērķiem, naidu pret karu, ticību dzīvei un cilvēkam.

Māksla mūsu valstī tiek vērtēta kā tautas domu un uzskatu audzinātāja, tāpēc pilnīgi dabiska ir interese, kuru veltī mākslai, arī mūzikai, katrā PSKP kongresā. Mākslas saturs un nozīme PSKP jaunajā Programmā raksturoti šādiem vārdiem: «Padomju literatūrai un mākslai, kam cauri aužas optimisms un dzīvi apliecinātājas komunistiskās idejas, ir liela loma idejiskajā audzināšanā, tās attīsta padomju cilvēkā jaunās pasaules cēlāja īpašības. Literatūras un mākslas uzdevums — dot prieku un iedvesmu miljoniem cilvēku, izteikt viņu gribu, jūtas un domas, darīt viņus idejiski bagātākus un morāliiski audzināt.»

PSKP XXIII kongresā no jauna uzsvērtā mākslas loma padomju sabiedrībā. Komunisma celtniecības periodā jo nozī-

mīga kļūst mūsu tautas kultūras līmeņa nepārtraukta izaugsme, kur mākslai sevišķi liela un atbildīga loma. Tās uzdevums — pilnveidot cilvēku, spilgti tēlot mūsu dzīvi un tās mērķus. «Sociālistiskā māksla ir dziļi optimistiska un dzīvi apliecinoša. Tā prot modri saskatīt jauno un progresīvo mūsu dzīvē, talantīgi un spilgti parādīt tās pasaules skaistumu, kurā mēs dzīvojam, jaunās sabiedrības cilvēka mērķu un ideālu diženumu,» teikts Centrālās Komitejas ziņojumā kongresam.

Šajos vārdos izteikts mūsu mākslas saturs galvenais jēdziens, kas aužas tai cauri jau pusi gadsimta. Un tad, kad šim cēlam saturam atbilst attiecīgi augsta mākslinieciskā forma, rodas šedevri, kas kļūst par cilvēces kultūras dārgumu krātuves lepnumu. Un nav šaubu, ka blakus nemirstīgiem pagātnes komponistiem mūžīgi dzīvos padomju mūzikas lielākie gari.

**LATVIEŠU MŪZIKAS KULTŪRA
LIELĀS OKTOBRA SOCIĀLISTISKĀS REVOLŪCIJAS
UN PADOMJU LATVIJAS NODIBINĀŠANĀS PERIODĀ**

(1917—1919)

Laikā pirms padomju varas nodibināšanās latviešu mūzikas kultūrā bija gūti jau ievērojami sasniegumi. Plaši bija attīstījusies koru kultūra, kopš XIX gs. 70. gadiem bija nobriedusi vispārējo dziesmusvētku tradīcija. Bija veikts liels darbs latviešu tautas mūzikas materiālu vākšanā, pētišanā un publicēšanā. XIX gs. pēdējos trijos gadu desmitos izveidojās nacionālā latviešu komponistu skola, kas bija cieši saistīta ar krievu mūzikas kultūru, it īpaši ar «Varenās kopas» tradīcijām. Latviešu klasiskās mūzikas nodibinātājiem Jurjānu Andrejam un Jāzēpam Vitolam XX gadsimta sākumā pievienojās talantīgi jauni komponisti, kas arī bija ieguvuši savu augstāko muzikālo izglītību Pēterburgas konservatorijā un kas saņēma «jaunās strāvas» idejisko mantojumu, savā daiļradē tieši saskārās ar 1905. gada revolūciju — Emīls Dārziņš, Emīlis Melngailis, Alfrēds Kalniņš, vēlāk sarežģītākajos pēcrevolūcijas un kara apstākļos Jānis Zālītis, Jānis Mediņš u. c. So komponistu daiļradē plaši tika izstrādāti šā perioda latviešu mūzikas galvenie žanri — kora un solo dziesma, kantāte, latviešu tautas dziesmu apdares korim un balsij ar klavierēm, tika likti pamati latviešu simfoniskajai un klavieru mūzikai, instrumentālajai kamermūzikai, operai. Veidojās spilgtas komponistu individualitātes, norisinājās dziļš latviešu tautas melodikas īpatnību radošas apguves darbs.

Uz vietējo mūzikas kultūras tradīciju pamata un pastāvot ciešajām saitēm ar Krievijas mūzikas augstskolām Pēterburgā

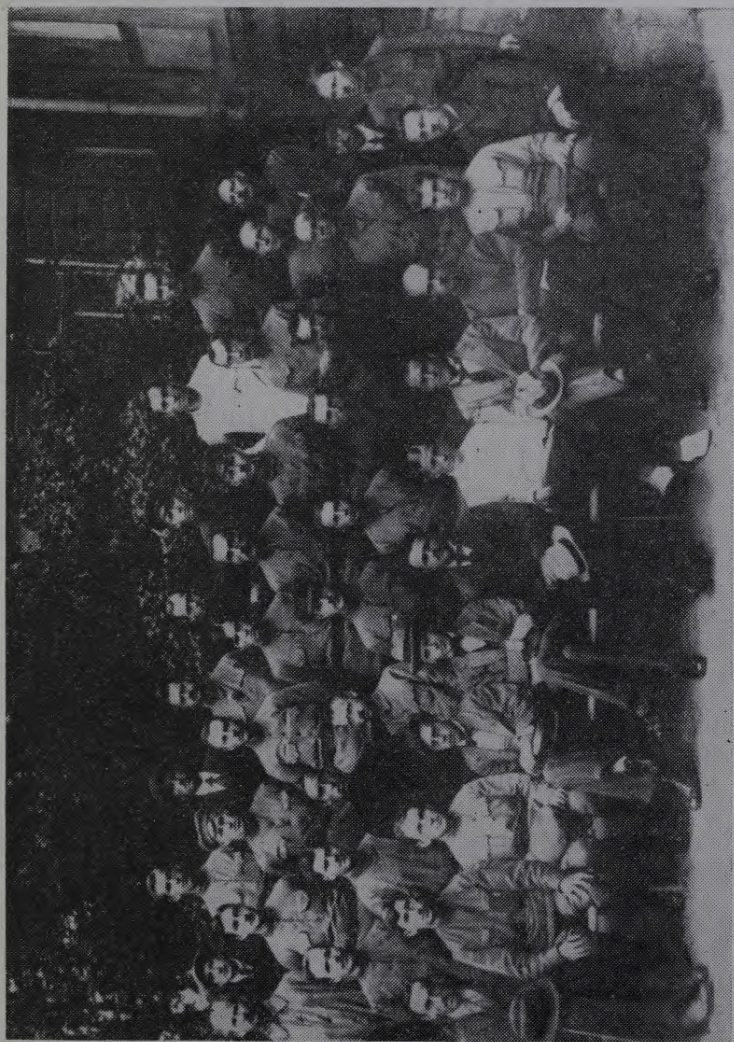
un Maskavā, daļēji ar Rietumu mūzikas kultūrām, bija panākta ievērojama latviešu atskaņotājmākslas attīstība. Latviešu teātra kultūras ilgās attīstības pieredze operu uzvedumu plāksnē un briesošais muzikālais profesionālisms deva iespēju P. Jurānam 1913. gadā nodibināt Rīgā patstāvīgu latviešu operas teātri «Latviešu opera», kas ar savu simfonisko orķestri uzsāka sistemātiski rīkot arī latviešu simfoniskos koncertus.

Latviešu mūzikas kultūras pasākumus Rīgā un visā Latvijā izpostīja pirmais pasaules karš. 1915. gadā bija spiesta pārtraukt savu darbību «Latviešu opera», kas savā tikai divu gadu darbības laikā radīja ievērojamu latviešu mūzikas kultūras pacēlumu operas un simfonisko koncertu novados. Lielākā daļa latviešu mūzikas mākslinieku kopā ar bēgļu tūkstošiem nokļuva evakuācijā Krievijas pilsētās, daudzi atrada sev darbu krievu mūzikas institūtos — operas teātros, orķestros, mūzikas skolās u. c. Latviešu mākslinieki bieži koncertēja lielākajos bēgļu centros, tā, piemēram, vairākās Krievijas pilsētās notika dziedātāju M. Vīgneres-Grinbergas, A. Benefeldes, P. Saksa, Ā. Kaktiņa, J. Niedras, komponista Alfr. Kalniņa un daudzu citu mūziķu koncerti. Petrogradā un Maskavā notika vairāki lieli latviešu mūzikas koncerti arī ar koru un orķestra līdzdalību. Tā Petrogradā jau 1914. gada 7. decembrī ar turienes latviešu mūziķu piedalīšanos notika liels latviešu mūzikas koncerts Tautas namā, kurā uzstājās Petrogradas latviešu apvienotie jauktie (ap 200 dziedātāju) un vīru kori, Petrogradas konservatorijas simfoniskais orķestris prof. Jāz. Vītola un jaunā diriģenta T. Reitera vadībā, solisti A. Rebāne, Ā. Kaktiņš, pianists H. Ore. Programmā starp citiem darbiem bija A. Kalniņa simfoniskais tēlojums «Pie Staburaga» un J. Vītola kantāte «Ziemeļblāzma». J. Vītols kara gados Petrogradā, Maskavā un Tērbatā vairākkārt diriģēja simfoniskos koncertus, ieslēdzot to programmās arī latviešu komponistu darbus. 1915. gada 28. novembrī Petrogradā Tautas nama teātri ar Muzikālās drāmas orķestri (90 mūziķu) simfonisku koncertu deva A. Bobkovics, atskaņojot arī E. Dārziņa «Melanholisko valsī» un daļas no A. Kalniņa svītas «Dziesma par dzimteni», kā solisti piedalījās Ā. Kaktiņš un O. Liekneja.

Vieni no visplašākajiem un ievērojamākajiem kara gadu koncertiem bija latviešu simfoniskais koncerts Petrogradā Lielajā Tautas nama operu zālē 1916. gada 30. aprīlī un Maskavā Lielajā teātri 1916. g. 12. novembrī. Petrogradas koncertā piedalījās trīs latviešu Petrogradas apvienotie kori, simfoniskais orķestris J. Vītola, A. Kalniņa, Jāņa Mediņa un T. Reitera vadībā,

solisti M. Vīgnere-Grīnberga, Dagmāra Rozenberga, Ā. Kaktiņš un P. Sakss. Programmā bija J. Vītola kantātes «Dziesma» un «Beverīnas dziedonis», A. Kalniņa kantāte «Mūzikai», J. Vītola «Dramatiskā uvertīra», A. Kalniņa svītas «Dziesma par dzimteni» I daļa, J. Vītola, A. Kalniņa, E. Melngaiļa, Jurjānu Andreja, J. Zāliša kora un solo dziesmas, Jāņa Mediņa ārija no operas «Uguns un nakts». Latviešu mūzikas koncertā Maskavas Lielajā teātrī 1916. gada 12. novembrī piedalījās Lielā teātra simfoniskais orķestris, Petrogradas Latviešu labdarības biedrības un Maskavas Latviešu biedrības apvienotie kori prof. J. Vītola un T. Reitera vadībā, dziedoņi M. Vīgnere-Grīnberga, A. Rebāne, Ā. Kaktiņš (abi pēdējie tolaik Petrogradas Muzikālās drāmas solisti), P. Sakss, vijolnieks J. Nalbandjans. Programmā bija J. Vītola kantātes «Beverīnas dziedonis» un «Dziesma», E. Dārziņa, E. Melngaiļa, P. Jurjāna kora dziesmas, J. Vītola, A. Kalniņa, J. Zāliša solo dziesmas orķestra pavadijumā, Jāņa Mediņa Prologs operai «Uguns un nakts», J. Vītola 4 tautas dziesmas solo halsij orķestra pavadijumā un simfoniski darbi: J. Vītola uvertīra «Sprīdītis» un «Fantāzija vijolei ar orķestri», A. Kalniņa svīta 7 daļās «Dziesma par dzimteni», E. Dārziņa «Melanholiskais valsis» un Jurjānu Andreja «Jandāls». Koncerta bagātais saturs un augstais mākslinieciskais līmenis piešķīra tam īstas latviešu mūzikas skates nozīmi.

Liela daļa latviešu mūziķu atradās latviešu strēlnieku pulku simfoniskajos orķestros, kādi nodibinājās pie vairākām latviešu strēlnieku daļām drīz kopš to organizēšanas 1915. gadā. 1916. gadā P. Jurjāna vadībā notika vairāki latviešu strēlnieku pulku simfonisko orķestru koncerti. Sevišķi plašu koncertdarbību tie izvērsa kopš 1917. gada, kad latviešu strēlnieki boļševizējās, kļuva par aktīviem revolucionārās kustības avangarda cīnītājiem. Pēc Lielās Oktobra sociālistiskās revolūcijas, kad Latvijas lielākā daļa atradās vācu okupācijas varā, šie orķestri daudz koncertēja Krievijas pilsētās — Petrogradā, Maskavā, Pleskavā, Novgorodā un citur. Tā, piemēram, Petrogradā 1917./18. gadā notika 6. Latviešu strēlnieku pulka simfoniskā orķestra (45 mūziķi) un vēlāk Latviešu strēlnieku pulku apvienotā simfoniskā orķestra koncerti diriģenta T. Reitera vadībā. Koncertus organizēja Latviešu strēlnieku pulku Izpildkomiteja. Tur piedalījās arī redzamākie latviešu mākslinieki solisti — Pauls Sakss, vijolnieki Jēkabs Baltgailis, Alberts Bērziņš u. c. Orķestra darbība izbeidzās, kad strēlnieku daļas devās uz fronti, bet orķestra lielākā daļa 1918. gada augusta beigās kopā ar Lat-



VI Latvīšu strēlnieku padomju pulka simfoniskais orķestris 1918. gadā. I. rindā vidū —
dirģents T. Reiters, labajā pusē pedejais — vijolnieks J. Batlgailis,

viešu operas trupu reevakuējās uz Latviju, kur kļuva par «Latviešu operas» orķestra kodolu.

Latviešu koncertus Petrogradā 1918. gadā rīkoja arī Latviešu centrālais komunistiskais klubs. Tur piedalījās dziedoņi V. Lamberte, O. Klāvs, ērģelnieks N. Vanadziņš, vijolnieks J. Baltgailis, kluba jauktais koris B. Sosāra vadībā, simfoniskais orķestris R. Lamberta vadībā u. c. Krievu un latviešu mākslinieciskās sadarbības skaists piemērs bija latviešu revolucionārā publicista un literatūras kritiķa J. Jansona-Brauna (1872—1917) 25 gadu darbības piemiņai sarīkotais koncerts Petrogradā Proletkulta koncertzālē 1918. gada 13. oktobrī. Koncertā piedalījās gan latviešu mākslinieki — Petrogradas Latviešu strādnieku teātra režisors R. Zauers un aktrise Lilija Ērika, gan Petrogradas Proletkulta krievu mākslinieki, to vidū arī Proletkulta simfoniskais orķestris, solisti un Proletkulta koris latviešu komponista Jāņa Ozoliņa (1896—1941) vadībā, kas dziedāja arī latviešu komponistu dziesmas oriģinālvalodā (starp citu, arī E. Dārziņa «Lautzās priedes», J. Ozoliņa «Strādnieku pils», «Uz barikādēm» u. c.).¹

Intensīva latviešu mūzikas dzīve 1917.—1918. gadā norisinājās Maskavā. Drīz pēc Februāra revolūcijas sākās latviešu biedrību reorganizācija, tika dibināti latviešu strādnieku klubi vai latviešu sekcijas pie krievu strādnieku klubiem dažādos Maskavas rajonos, kur koncentrējās latviešu strādnieku dzīve. 1917. gadā tika sarīkoti tematiski koncerti, veltīti, piemēram, dzejniekiem E. Veidenbaumam, V. Plūdonim (A. Kalniņa un J. Vītola dziesmas, pa lielākajai daļai pirmatskaņojumi), kuros piedalījās Ā. Kaktiņš, E. Martinsons, P. Sakss, Biruta Skujeniece, pianists N. Dauge, Maskavas latviešu studentu koris u. c. Koncertus rīkoja dažādas Maskavas latviešu organizācijas (Maskavas latviešu studējošo palīdzības biedrība u. c.), bet sevišķi plašā vērīenā kopš 1918. gada Latviešu strādnieku padomju pulku Komunistiskās partijas sabiedriskās organizācijas, izvērsot it īpaši latviešu strādnieku pulku simfonisko orķestru koncertus.

1918. gada vasarā, 2. un 24. jūnijā, Maskavā Sokoļņiku parkā notika divi latviešu strādnieku pulku dziesmusvētki, kuros piedalījās jaukts, sieviešu un strādnieku vīru koris K. Jurģiņa vadībā, strādnieku simfoniskais orķestris pirmajos svētkos M. Nikitina, ošos — Jāņa Reinholda vadībā, solisti Ā. Kaktiņš, E. Mar-

¹ «Krievijas Cīņa», 1918. g. 22. un 23. oktobrī, 176. un 177. nr.

tinsone, A. Rebāne, P. Sakss, vijolnieki A. Bērziņš un J. Reinholds, pianists Pauls Šūberts. «Krievijas Čiņa» savā recenzijā par dziesmusvētkiem it īpaši izcēla kora dziesmu atskaņojumus, kuru vidū bija arī pazīstamās E. Melngaiļa revolucionārās dziesmas ar Raiņa vārdiem — «Pastardiena», «Senatne» u. c. Līdz ar to avīze kritizēja solistu Ā. Kaktiņa un P. Saksa reper- tuāru, kas, atskaitot pāris dziesmas, bijis tikai «individuālās lai- mītes vai nelaimītes atspoguļojums».¹

Sevišķi aktīva latviešu strēlnieku padomju pulku simfonisko orķestru koncertdarbība Maskavā kļuva 1918. gada otrajā pusē. Šai laikā Maskavā daudzos koncertos uzstājās 2. un it īpaši 9. Latviešu strēlnieku padomju pulka simfoniskais orķestris J. Reinholda un koncertmeistara J. Nikolajevska vadībā, vēlāk, kopš 1919. gada janvāra, apvienotais Latviešu strēlnieku divīzijas simfoniskais orķestris (70 mūziķu); atzīmējama arī 3. Latviešu strēlnieku pulka orķestra darbība (diriģents J. Liepa). Sevišķi iemīļoti kļuva koncerti mītiņi, kuros uzstājās ar referātiem redzamākie Komunistiskās partijas darbinieki, to vidū P. Dauge, A. Kolontaja, J. Sverdlovs, P. Stučka u. c., muzikālajā daļā latviešu strēlnieku padomju pulku simfoniskie orķestri, latviešu kori K. Jurgīša un J. Reinholda vadībā (2. Latviešu strēlnieku padomju pulka koris), daudzi krievu un latviešu māksli- nieki solisti. Koncerti notika Maskavas labākajās koncertzā- lēs — Kremļa Katrīnas zālē, bij. Muižniecības nama Lielajā zālē, Maskavas Latviešu strādnieku teātrī (Ņikitska teātra telpās), at- sevišķi koncerti arī Lielajā teātrī un citur. Koncertu programmās, cik patlaban var konstatēt, bija Čaikovska 4. un 5. simfonija, Rimskā-Korsakova «Spāņu kapričo», Musorgska «Nakts Kailajā kalnā», Ģlinkas «Valsis fantāzija», «Ruslana un Ludmilas» uvertūra, Vjetāna vijolkoncerts, Litofa uvertūra «Robespjērs», Ipoļitova-Ivanova «Aulā», «Sardara gājiens» no «Kaukāza glez- nām» u. c., daudz solistu vokālistu un instrumentālistu priekš- nesumu, latviešu kora dziesmas, koncertmītiņos arvien spēlēja «Internacionāle». Notika arī tematiski koncerti, piemēram, R. Vāgnera kompozīciju vakars 1919. gada 6. janvārī («Meistar- dziedoņu» un «Tanheizerā» uvertūras, «Loengrīna» priekšspēle, «Meža šalkas» no «Zigfrīda», «Valkīru auļojums» u. c., solists A. Mellers, B. Krasina ievadrūna), krievu simfoniskās mūzikas koncerts (1919. gada janvārī). Atzīmējama arī Maskavas

¹ «Krievijas Čiņa», 1918. g. 6. jūnijā, 63. nr.

studējošo latviešu palīdzības biedrības iniciatīva sarīkot kamer-mūzikas rīta koncertus. Tā, piemēram, 1918. gada 10. novembrī bij. Muižniecības nama zālē notika otrā cikla pirmais koncerts, vēltīts E. Grīgam, kurā piedalījās A. Dauge ar lekciju, pianists N. Dauge, Lielā teātra čellists V. Kubackis, soprāniste kamerdziedātāja Z. Kubacka, tenors kamerdziedātājs V. Mordvynovs, Maskavas stīgu kvartets. Šā paša gada decembrī ir anonsēts Šūberta vakars, paredzēti vēl Šūmanim, Brāmsam un Čaikovskim vēltīti koncerti. Plašu atbalsi ar savu svaigo strādnieku dziesmu programmu ieguva Petrogradas Proletkulta kora un solistu koncerts J. Ozoliņa vadībā, kur dziedāja diriģenta jaunās dziesmas «Рабочий дворец», «На барикады», «Strādnieku himnu» u. c.

Latviešu strēlnieku padomju pulku simfonisko orķestru koncerti kļuva par ļoti iezīmīgu un iedarbīgu latviešu muzikālās dzīves faktoru Maskavā 1918. gada otrā pusē un 1919. gada sākumā, ar šo orķestru darbību veidojās pirmie latviešu padomju mūzikas kultūras pamati.

Visi šie apstākļi lielā mērā veicināja latviešu un krievu mūzikas darbinieku ciešas saites un sadarbību Lielās Oktobra sociālistiskās revolūcijas periodā.

Cīņa par padomju varu Latvijā norisinājās ļoti smagos un sarežģītos apstākļos, jo Latvijas teritorija revolūcijas periodā bija vēl tiešs kara darbības lauks.

1918. gada 17. decembrī tika nodibināta Latvijas strādnieku, bezzemnieku un strēlnieku padomju valdība ar P. Stučku priekšgalā, kas aicināja Latvijas darbaļaudis ķerties pie ieročiem, padzīt vācu okupantus un likvidēt buržuāzijas varu Latvijā.

Tikai 1919. gada sākumā padomju vara spēja nodibināties Latvijas teritorijas lielākajā daļā un tās galvaspilsētā Rīgā, radot apstākļus jaunas sociālistiskas kultūras celšanai. 1919. gada 3. janvārī tika atsvabināta Rīga, 13. janvārī notika Latvijas strādnieku, bezzemnieku un strēlnieku deputātu padomju kongress, kas pieņēma pirmo Padomju Latvijas konstitūciju.

Pēc Latvijas Padomju Sociālistiskās Republikas nodibināšanas Rīgā uzplauka bagāta un intensīva mūzikas dzīve. Līdz ar partijas aktīvākajiem biedriem uz Latviju no Maskavas pārgāja arī latviešu strēlnieku padomju pulku apvienotais simfoniskais orķestris, kura koncertdarbība turpinājās Rīgā kopš 1919. gada marta sākuma.

Kā zināms, padomju vara Latvijā pastāvēja tikai nepilnus piecus mēnešus. Jau 1919. gada 22. maijā imperiālistiskās inter-

vences un vietējās kontrrevolūcijas apvienotajiem spēkiem izdevās ieņemt Rīgu, nodibināt terora režīmu pret revolucionāro tautu.

Padomju vara Latvijā veica virkni vissvarīgāko sociālistiskās celtniecības pasākumu visos saimnieciskās un kultūras dzīves novados, arī mūzikas kultūras laukā.

Tika likti pamati augstākās izglītības attīstībai Latvijā, uz agrākā Rīgas politehnikuma pamatiem nodibināta Latvijas universitāte, sperti soļi Mākslas akadēmijas, konservatorijas nodibināšanai.

Mūzikas kultūras organizēšanas jautājumi bija Padomju Latvijas valdības uzmanības centrā jau kopš pašām pirmajām tās pastāvēšanas dienām. Viens no pirmajiem tās rīkojumiem bija saistīts ar latviešu mūzikas kultūras celšanas tolaik vissvarīgāko uzdevumu — latviešu operas teātra organizēšanu par valsts teātri.

Pāvula Jurjāna 1913. gadā nodibinātās «Latviešu operas» darbību jau 1915. gadā pārtrauca karš un vācu armiju iebrukums Latvijā. Bēgļu gados pa visu Krieviju izkaisītos operas trupas spēkus izdevās apvienot tikai pēc 1917. gada Oktobra sociālistiskās revolūcijas. Ar Krievijas Padomju valdības palīdzību latviešu operas spēki un profesors Jāzeps Vītols kā operas direktors 1918. gada augusta beigās atgriezās Rīgā. 1918. gada oktobrī operas trupa ar nosaukumu «Latvju opera» atjaunoja izrādes. Tās personālā bija diriģenti T. Reiters un P. Jozuus, solistu ansamblis, 60 orķestra mūziķi, 30 koristi un 7 baleta mākslinieki, režisors D. Arbeņins, dekoratori J. Kuga un E. Vītols. Plašāk izvērst savu darbību operai tomēr nebija iespējams smago okupācijas apstākļu dēļ. Izrādes notika Rīgas pilsētas II teātrī (tagadējā Valsts Akadēmiskajā drāmas teātrī), kur reizē darbojās arī latviešu dramatiskais teātris. Operu izrādes varēja notikt tikai 2—3 reizes nedēļā. Tika sagatavotas četru operu — «Skrejošā holandieša», «Jevgeņija Oņegina», «Fausta» un «Traviatas» izrādes. «Latvju opera» rīkoja arī regulārus simfoniskus koncertus T. Reitera vadībā (notika 7 simfoniskie koncerti) un kameramūzikas koncertus, kuros piedalījās jaundibinātais kvartets (A. Bērziņš, V. Taube, J. Smiltiņš un A. Ozoliņš) u. c. No šā perioda koncertējošiem māksliniekiem atzīmējami dziedoņi A. Benefelde, Ā. Kaktiņš, P. Sakss, M. Vignere-Grinberga, O. Pļavniece, D. Rozenberga-Tursa, pianisti L. Bētiņš, P. Šuberts, vijolnieki E. Lučini, A. Bērziņš, V. Taube, čellists

A. Ozoliņš u. c. Notika Jurjānu Andreja darbiem veltīts simfonisks koncerts, A. Kalniņa un Ā. Ores ērģeļu koncerti.

«Latvju operas» darbību drīz sarežģīja dažādas iekšējas intrigas, kuru ārējā izpausme bija 29. decembrī publicētais «Protests Latvju operas lietā». Tajā vairāki operas vadošie mākslinieki protestēja pret to, ka bija likvidēta operas «Mūzikas padome» — «operas vienīgā kompetentā un atbildīgā mākslas instance» un ka operas māksliniecisko noteikšanu un vadību esot patvaļīgi pārņēmusi tās saimnieciski administratīvā valde, kurā pārsvarā esot mākslas jautājumos nekompetentas personas. «Latvju opera» esot uzskatāma par plašu nacionālu organizāciju, nevis par privātpašumu. Intrīgu rezultātā no «Latvju operas» direktora vietas aizgāja prof. Jāzeps Vītols.

Izšķirīgs pagrieziens latviešu operas teātra attīstībā iestājās tikai tad, kad jaunā padomju vara, tūdaļ pēc tās nodibināšanās Latvijā, 1919. gada 5. janvārī nodeva latviešu operai lielāko Rīgas teātri, tās tagadējo namu, tolaik Rīgas I Pilsētas teātri, kas līdz tam bija vācu drāmas un operas centrs Rīgā, svešs latviešu iedzīvotāju lielākajai daļai.

Ar to ne tikai bija likvidēta vācu hegemonija Rīgas teātra dzīvē, bet arī radītas visplašākās iespējas latviešu operas tālākajai attīstībai un augsmei, visi tie apstākļi, pēc kādiem tiecās latviešu sabiedrības progresīvie spēki ilgajā cīņā par latviešu operas teātra nodibināšanu. Padomju vara latviešu operas teātrim tādējādi nodrošināja izcila, vadoša latviešu teātra mākslas un kultūras institūta stāvokli. Latviešu operas ilgās iepriekšējās attīstības vēstures gaismā kļūst sevišķi skaidra un saredzama šā notikuma lielā nozīme.

Savas jaunās telpas opera saņēma daļēji ugunsgrēka izpostītas, bija izdegušas dekorāciju noliktavas, bija arī citi postījumi. Pirmās operu izrādes, kas sākās 11. janvārī, tāpēc notika vēl agrākajās drāmas teātra telpās. Pirmā bija «Traviatas» izrāde, 12. janvārī izrādīja «Faustu», kurā dziedāja A. Benefelde, M. Viņnere-Grīnberga, O. Žubītis, Ā. Kaktiņš, R. Tunce, J. Niedra, diriģēja P. Jozuus. Šai pašā dienā notika arī simfonisks koncerts diriģenta T. Reitera vadībā. Starp nākošajām izrādēm bija «Jevgeņijs Onegins» — 14. janvārī, «Skrejošais holandiešis» — 19. janvārī, šai pašā dienā arī operas simfoniskā orķestra tautas koncerts T. Reitera vadībā, kurā piedalījās M. Viņnere-Grīnberga un Ā. Kaktiņš. Koncerta programmā bija E. Dārziņa «Melanholiskais valsis», A. Jurjāna «Sēru maršs», Litofla uvertīra «Robespjērs» u. c.

Makšļa!

Latvju Opera. Ar trešādeenu 22. janvārī saņlot Latvju opera pabriet uš jaunām telpām — I Pilsētas (senalo mahžu) teātri Izrahdes šche atflahš ar R. Wagnera operu: „Skrejošahais Holandeetis“

Padomju valdība nodod «Latvju operai» Rīgas I Pilsētas teātri. «Cīņa», 1919. g. 19. janvāri.

«Cīņas» 19. janvāra numurā ir šāds paziņojums: «Abi Rīgas pilsētas teātri tagad pārgājuši Latvijas Skatuves darbinieku arodnieciskās savienības pārziņā un turpmāk darbosies ciešā saziņā ar Latvijas Izglītības komisariātu... Latvju opera, kas jau paspējusi pārorganizēties un tagad darbojas kā autonoma Latvijas Skatuves darbinieku arodn. savienības sastāvdaļa, zem viņas ciešas kontroles, ar 22. janvāri sākot, sarīkos savas izrādes I. Pilsētas (agrākā vācu) teātra telpās...»

21. janvārī «Cīņa» rakstīja: «Jaunā plašā skatuve dos operas vadībai izdevību uzsākt mākslas kultūras darbu attīstīt jo sekmiņāk, un, tā kā plašās telpas varēs uzņemt daudz lielāku skatītāju skaitu, tad nebūs vairs jāpaliek tik daudziem bez biļetēm, kā tas bija tagadējā mazajā II pilsētas teātrī.»

Izrādes jaunajās telpās «Latvju opera» uzsāka 22. janvārī ar R. Vāgnera operu «Skrejošais holandietis». Prese uzvedumu atzīmē par dekoratīvā ziņā vislabāko tūlīt pēc «Fausta»; dekorācijas bija gatavojis gleznotājs J. Kuga. 24. janvāra «Traviatas» izrādē dziedāja A. Benefelde, P. Sakss, Ā. Kaktiņš; «Cīņa» piezīmē: «Parasti Latvju opera pārpildīta.» 26. janvārī «Jevgeņija Onegina» izrādē dziedāja A. Benefelde, E. Žubīte, M. Vignere-Grīnberga, Ā. Kaktiņš, P. Sakss. 26. janvārī notika arī pirmā Kamermūzikas matineja operā, kurā uzstājās jaunais operas stīgu kvartets (A. Bērziņš, V. Taube, J. Smiltiņš, A. Ozoliņš), solisti D. Rozenberga-Tursa, P. Sakss, pie klavierēm P. Šūberts.

Sai pašā dienā Amatnieku biedrības zālē notika Ā. Kaktiņa, E. Lučini un 14 gadus vecās pianistes, prof. L. Bētiņa audzēknes Lilijas Kalniņas koncerts. Minam šīs pirmās izrādes, lai tiešāk varētu iedomāties operas darbības sākumu.

Jaunajos apstākļos operas teātra darbība strauji paplašinājās. Ar 9. februāra dekrētu 1. pilsētas teātris tika nacionalizēts un pārņemts Padomju Latvijas valdības rīcībā. Tādējādi latviešu operas teātris kļuva par valsts teātri, sāka savu pastāvēšanu kā «Padomju Latvijas opera» (jaunais nosaukums ar 15. februāri). Visu Padomju Latvijas teātru, to starpā arī operas teātra vadība bija nodota Izglītības komisariāta Mākslas nodaļai, kuras priekšgalā atradās tagadējais Tautas rakstnieks Andrejs Upits. Padomju Latvijas valdība nodrošināja operas teātri ar lieliem materiāliem līdzekļiem, kas deva iespēju plašāk izvērst teātra darbību, pavairojot māksliniecisko un tehnisko personālu, paplašināt un uzlabot operu izrādes. Tikai tad kļuva īsti redzams, ka latviešiem netrūkst ne dziedātāju, ne citu spēku, lai paceltu operas teātri augstā profesionāli mākslinieciskā līmenī, bija vajadzīgi tikai apstākļi, kas ļautu tiem brīvi izvērst savu radošo darbu. Tādus apstākļus radīja jaunā padomju vara Latvijā. Ap operas teātri apvienojās visi tā laika labākie latviešu operas mākslinieki — dziedātāji un mūziķi, to skaitā dziedātājas M. Viņnere-Grinberga, A. Benefelde, O. Pļavniece, D. Rozenberga-Tursa, E. Žubīte, A. Vitola, Ņina Purkalīte, Jūlija Kalniņa, nedaudz vēlāk Milda Brehmane-Stengele, dziedoņi Pauls Sakss, Ādolfs Kaktiņš, Rūdolfs Tuncē, Jānis Kārklīšs, Jānis Niedra, Emīls Mauriņš, Oskars Žubītis u. c., diriģenti Teodors Reiters, Pauls Jozuus, arī Alberts Bērziņš, režisors D. Arbenjns, baletmeistars V. Komisārs, dekoratori J. Kuga, E. Vitols. Tādējādi operas izrādes drīz ieguva augstu māksliniecisku līmeni, saistīja plašas, nekad agrāk latviešu operu izrādēs neredzētas apmeklētāju masas. Operas teātris Rīgā, kas līdz tam laikam bija pieejams tikai turīgajām aprindām, tagad plaši vēra savas durvis darbaļaudīm, tika veikti pasākumi, lai izrāžu apmeklēšanu pirmā kārtā nodrošinātu strādniekiem.

Operas repertuārā bija jau no P. Jurjāna «Latviešu operas» laikiem latviešu sabiedrības iemīlotās Čaikovska operas «Jevgeņijs Onegins» un «Piķa dāma» (pirmais jaunuzvedums jaunajās telpās 11. februārī T. Reitera vadībā), Verdi operas «Traviata» un «Rigoletto» (pirmā izrāde 6. martā P. Jozuus vadībā), Guno «Fausts», R. Vāgnera «Skrejošais holandietis», 10. maijā tika sagatavota un pirmo reizi latviešu valodā uzvesta R. Vāg-



Bakhanāles izpildītāji operā «Tanheizers» 1919. gadā.

nera opera «Tanheizers» T. Reitera vadībā, ko vēl atkārtoja 13., 15. un 22. maijā.

Blakus operu izrādēm Padomju Latvijas opera plaši izvērta arī koncertdarbību, sarīkojot ar savu orķestri un māksliniekiem sistemātiskus simfoniskās un kamermūzikas tautas koncertus. Tiem bija sevišķi liela nozīme, jo tajos koncentrējās Rīgas tālaika galvenā koncertdzīve.

«Mūzika jādemokratizē, t. i., labākā mūzika — simfoniskā utt., jādara pieejama plašākām tautas masām. Mūzika jāieved skolās, jāsarīko bezmaksas koncerti tautas masām,» lasām Apvienotās Latviešu Centrālās Izpildu komitejas 12. februāra sēdes lēmumos.¹

Regulāri simfoniskie tautas koncerti vai kamermūzikas koncerti — matinejas operas teātrī notika no sākuma katru nedēļu (svētdienās), vēlāk, operu repertuāram paplašinoties, kamermūzikas koncerti dažkārt notika arī Strādnieku drāmas teātra

¹ «Cīņa», 1919. gada 19. februārī.



Padomju Latvijas operas kora un mākslinieku grupa 1919. gadā. Sēž no kreisās devītais — diriģents P. Jozuus, stāv no kreisās otrais — T. Reiters.

nārā uvertūra «Robespjērs» u. c. Viens no ievērojamākajiem bija jaunās krievu mūzikas koncerts, kurā atskaņoja Skrjabinas II simfoniju (pirmo reizi Rīgā), Rahmaņinova simfonisko tēlojumu «Mīrušo sala» un Rahmaņinova dziesmas (koncertu vajadzēja uz publikas vēlēšanos atkārtot) u. c. «Cīņa» par šo koncertu rakstīja: «Latvijas metropole — Rīga var būt lepna, ka viņas modrā mākslas iestāde neilgā savas pastāvēšanas laikā, bez klasiskā repertuāra, sola mūs iepazīstināt arī ar modernās mūzikas labākajiem darbiem... Ievērojot abu minēto autoru complicēto rakstības veidu, orķestris šoreiz sastāvēs no 65 vīriem» (2. martā). Rakstā labi raksturots Skrjabinas kā jauna mūzikas laikmeta radītājs; raksts signēts ar burtu «Z.», tā autors, acīm redzot, ir J. Zālītis. Kā solisti simfoniskajos koncertos piedalījušies Ā. Kaktiņš (Rahmaņinova dziesmas), O. Pļavniece (Listas dziesmas), M. Vignere-Grinberga, P. Šūberts (Bēthovena *Es dur* klavierkoncerts, klavierpavadījumi), D. Rozenberga-Tursa u. c.

Operas teātra rīkotajās kameramūzikas matinejās piedalījās operas sīgu kvartets un pazīstamākie solisti — P. Sakss,

D. Rozenberga-Tursa, P. Šūberts, prof. L. Bētiņš u. c., tika atskaņoti Mocarta, Haidna, Bēthovena, Šūberta u. c. darbi. Operas mākslinieki piedalījās arī Komunistiskās partijas rīkotajos koncertmītiņos, tā, piemēram, 21. martā operas koris piedalījās Rozas Luksemburgas strādnieku kluba atklāšanā, kur dziedāja «Internacionāli», «He плачьте над трупами»; 30. martā Latvijas Komunistiskās partijas Rīgas komiteja rīkoja lielus koncertmītiņus 4 vietās, kur piedalījās operas simfoniskais orķestris, operas un drāmas teātru kori, daudzi operas mākslinieki.

Par muzikālās dzīves intensitāti Rīgā šais pirmajos piecos padomju varas mēnešos Latvijā liecina arī tas, ka blakus operas teātra simfoniskajiem koncertiem kārtējus simfoniskus koncertus kopš marta mēneša sāka rīkot arī Sarkanās Armijas Latviešu strēlnieku simfoniskais orķestris 65 mūziķu sastāvā diriģenta Jāņa Reinholda vadībā. Šos koncertus organizēja Latviešu strēlnieku padomju pulku Komunistiskās organizācijas komiteja, koncerti notika Latviešu strēlnieku Centrālajā klubā «Sarkanais strēlnieks» (tagadējā Apgabala Virsnieku namā, agrākajā Rīgas Latviešu biedrībā, Merķeļa ielā 13). Pirmais Latviešu strēlnieku simfoniskā orķestra koncerts notika 7. martā, kā solisti tajā piedalījās A. Kaktiņš un vijolnieks J. Nikolajevskis, Maskavas Lielā Valsts teātra mākslinieks un koncertmeistars; programmā bija Čaikovska 5. simfonija, Vjetāna vijolkoncerts, Bēthovena «Egmonta» uvertūra. Vēlāk šie koncerti parasti notika koncertmītiņu veidā, tajos vienmēr skanēja «Internacionāle» un lielas koncertprogrammas ar klasiskās mūzikas darbiem — Bēthovena V simfonija, uvertīras «Egmonts», «Koriolāns», «Leonora» Nr. 3, Čaikovska V un VI simfonija, Šūberta Nepabeigtā simfonija, Vēbera uvertīras «Burvju strēlnieks», «Oberons», Litofla uvertūra «Robespjērs», Lista «Marseljēza», E. Melngaiļa «Zeltītās lapas», E. Dārziņa «Melanholiskais valsis», Sen-Sansa «Nāves deja», Vāgnera «Loengrīna» priekšspēle, J. Vitola u. c. darbi. No 7. marta līdz 22. maijam notika 17 šā orķestra koncerti. No orķestra sastāva izveidojās arī stīgu kvartets (M. Krēmers, K. Krēmers, R. Krēmers, F. Banders), kas spēlēja koncertos (Roberts Krēmers, kvarteta altists, bija Rīgas Vācu operateātra orķestra koncertmeistars; M. Krēmers un K. Krēmers — viņa dēli).

«Cīņa» savā 9. aprīļa numurā atzīmē, ka simfonisks orķestris nodibināts arī Cēsīs.

Blakus regulāriem simfoniskajiem koncertiem notika arī kamermūzikas koncerti, kuros piedalījās ievērojamais latviešu

pianists prof. L. Bētiņš, tāpat dziedoņu M. Viņneres-Grinbergas, A. Kaktiņa, P. Saksa, vijolnieka E. Lučini, pianista P. Sūberta, jaunās pianistes Lilijas Kalniņas u. c. mākslinieku koncerti. Kā E. Lučini pavadītāju vienmēr varēja redzēt prof. J. Vitolu.

Koncertmītiņos uzstājās arī citu republiku padomju mākslinieki, tā janvārī — Petrogradas proletkulta mākslinieki, maijā starptautiskajā koncertmītiņā, ko rīkoja Latvijas soc.-dem. boļševiku partijas igauņu sekcijas komiteja, pazīstamais igauņu vijolvirtuozs E. Sirmuss. Uz jauniem pamatiem sāka organizēties arī vietējā vācu teātra spēki. Maijā Brīvā vācu tautas skatuve (strādnieku kluba «Spartaks» dramatiskā trupa) sarīkoja kamerģimnāzijas koncertu, kurā uzstājās Sarkanās Armijas Latviešu strēlnieku simfoniskā orķestra stīgu kvartets un pazīstamais Rīgas vācu pianists Hanss Smits.

Tanī pašā laikā Rīgā organizējās arī Krievu operas sabiedrība, kas ar saviem solistiem, kori un baletu rīkoja koncertus un atsevišķas operu izrādes («Dēmons», «Zemnieka gods», «Pajaci»). Trupas sastāvā bija krievu un latviešu mākslinieki — Antonova, Baskakova, Filipovs, Jemeljanovs, V. Lamberte, A. Mellers, Minskis, E. Ruiga, Savicka, V. Vasiļenko, E. Zanders, J. Zeļenova u. c., diriģenti A. Kiršfelds un J. Nikolajevs (Nikolajevskis?).

Muzikālās dzīves organizēšanas pasākumi tika veikti arī citās Padomju Latvijas pilsētās. Jelgavā sākās aktīvs darbs, lai apvienotu visus mūziķus — diriģentus, orķestrantus, solistus instrumentālistus un dziedoņus, kā arī mūzikas skolotājus mūziķu arodsavienībā. Savienība jau marta sākumā sarīkoja simfonisku koncertu Jelgavas pilsētas teātrī. Sarkanās Armijas partijas komiteja Daugavpilī rīkoja regulārus internacionālus koncertmītiņus, kuros uzstājās kara orķestris, Rīgas mākslinieki vokālisti un instrumentālisti. Ir ziņas par 8 šādiem koncertmītiņiem. Rīgā, Valmierā, Daugavpilī un citās pilsētās un centros plaši tika rīkotas Pirmā Maija svinības ar koncertmītiņiem, demonstrācijām, kurās spēcīgi skanēja strādnieku revolucionārās dziesmas.

Revolūcijas periodā Latvijas pilsētās un laukos revolucionārās dziesmas veica lielu politiskas aģitācijas un propagandas darbu cīņā par tautas brīvību, mobilizējot masas. Latvijas Sociāldemokrātiskās (boļševiku) strādnieku partijas izdevumos 1917.—1919. gadā iznāca daudzi revolucionāru dziesmu krājumi, kas atspoguļo šā laikmeta plašo revolucionāro dziesmu repertuāru latviešu strādnieku masās. Iespiedumos parasti bija

tikai teksti, melodijas dzīvoja tautas masu atmiņā. Atsevišķos krājumos bieži bija līdz trim desmitiem un vairāk dziesmu.

Visizplatītākās revolucionārās dziesmas bija «Internacionāle», «Poļu revolucionāru maršs» («Ienaida negaisi»), «Sarkanais karogs», «Marseljēza», «Strādnieku marseljēza» («Vecā pasaule vergiem bij' celta»), «Nost kungus!», «Uzmostiet!» («Kas paši staigā driskās»), «Biedri, nu celieties kājās!», latviešu revolucionārās dziesmas kritušo varoņu piemiņai — «Ar kaujas saucieniem uz lūpām», «Pār liķiem vēl pēdējie šāvieni kūp», «Kam skanāt jūs, drūmajie zvani», dažādas strēlnieku dziesmas. Tās bija dziesmas, kuru lielākā daļa dzīvoja tautas masu dzīvā mutvārdu tradīcijā jau no 1905. gada revolūcijas cīņu laika. 1917. gadā iznāca divi revolucionāro dziesmu melodiju krājumi koriem «B r ī v ī b a s d z i e s m a s» I un II burtnīca, ko sastādījuši Straumes Jānis un E. Prūsis. Abās burtnīcās kopā ir 13 revolucionārās dziesmas: «Marseljēza» un Straumes Jāņa harmonizējumā «Kritušo varoņu piemiņai» — «Pār liķiem vēl pēdējie šāvieni kūp», «Sarkanais karogs», «Klau, kāds savāds, šausmīgs troksnis», «Biedri, nu celieties kājās!» un «Ienaida negaisi» (Poļu revolucionāru maršs), E. Prūša harmonizējumā «Draugs draugam teic» un «Strādnieku kokle». Bez tam krājumā ir Straumes Jāņa oriģināldziesmas (teksts un mūzika) «Māmulīn, neraudi!», «Pie varoņu kapa» («Nu smiltainē biedri mēs guldinām») un «Kvēlojies, liesma!», viena no labākajām latviešu revolucionārajām himniska rakstura dziesmām, kā arī E. Prūša dziesma (teksts un mūzika) «Ilgas» («Kad ausis saulainas dienas»).

Revolucionārās dziesmas dažkārt iznāca milzīgos masu metienos, tā, piemēram, kritušo komunāru piemiņas cildināšanai Rīgā 1919. gada 14. janvārī dziesmas «Ar kaujas saucieniem uz lūpām», Sēru maršs — «Par upuriem kritāt», «Internacionāle» un «Sarkanais karogs» tika izdotas 100 000 eksemplāros. Pirmā Maija svinībām 1919. gadā Latvijas Komunistiskās partijas Centrālā Komiteja izdeva Internacionālu dziesmu krājumu ar dažādu tautu revolucionārajām dziesmām oriģinālvalodās (franču, poļu, krievu, vācu, lietuviešu, somu u. c.).

Svarīgi pasākumi tika veikti muzikālās izglītības organizēšanai. Ar 1919. gada 19. februāra dekrētu tika nacionalizēti un nodoti Izglītības komisariāta Mākslas nodaļas ricībā mūzikas instrumenti un muzikāliju veikali.¹ Bija projektēta un pa daļai

¹ Latvijas Sociālistiskās Padomju Valdības Ziņotājs, 1919, 25. febr., 3. nr.

jau sākta bezmaksas muzikālā izglītība. Pēc Latvijas Izglītības komisariāta Mākslas nodaļas vadītāja Andreja Upīša ierosinājuma tika uzsākti priekšdarbi Latvijas konservatorijas organizēšanai Rīgā. Pirmais solis šai virzienā bija 1919. gada maija sākumā Rīgā atklātie sagatavošanas kursi pamatskolu un vidusskolu dziedāšanas skolotājiem, kurus vadīja ievērojamais pedagogs Nikolajs Alunāns.¹ Tomēr konservatorijas tiešā noorganizēšana varēja notikt tikai 1919. gada rudenī. Viens no tās rosmīgākajiem pasācējiem līdzās prof. J. Vītolam bija N. Alunāns.

Padomju Latvijas valdība konkrēti izvirzīja arī jautājumu par jaunu skaņdarbu radīšanu visos žanros, pirmā kārtā operā, kas atspoguļotu lielā laikmeta notikumus, cīņu par tautas brīvību. Šai nolūkā Padomju Latvijas Izglītības komisariāta Mākslas nodaļa, ko vadīja rakstnieks A. Upīts, griezās pie komponistiem ar uzaicinājumu ķerties pie šā darba, paredzot materiāli nodrošināta daiļrades darba iespējas. Dokumenta teksts tika nodrukāts «Cīņas» 1919. gada 2. marta numurā:

«Uzaicinājums komponistiem. Sociālistiskās Padomju Latvijas Izglītības komisariāta Mākslas nodaļa, saņemdamā latviešu operu savā pārziņā, grib gādāt arī tagadējam cīņu laikmetam piemērotu repertuāru, rūpēties par darba tautas operas radīšanu. Ar tādu nolūku Mākslas nodaļa uzaicina komponistus, kuri vēlētos piedalīties šajā darbā, paziņot Mākslas nodaļai (Basteja bulv. 7, dz. 3) savus izraudzītos sižetus resp. tekstus, lai pēc vienošanās par tiem, ar zināmu mēneša honorāru nodrošinātu komponistiem iespēju strādāt savu nodomu realizēšanai. No tādā kārtā izstrādātiem darbiem labākās, darba tautas idejām un mākslas sajūtai vislabāk piešķaņotās operas tiks par sevišķu atlīdzību iegūtas Padomju Latvijas operas izrādēm.

Lai veicinātu mūsu simfoniskās mūzikas attīstību, Mākslas nodaļa lūdz komponistus, kuri patlaban strādā vai būtu nodomājuši strādāt (ar tādiem pašiem noteikumiem kā pie operas) pie simfonijas vai simfoniskas poēmas, ziņot par to Mākslas nodaļai. Arī labākās simfonijas vai simfoniskās poēmas, bez mēneša honorāra autoriem, Mākslas nodaļa atpirks pēc vienošanās ar komponistiem.

¹ Kursi dziedāšanas skolotājiem. Latvijas Sociālistiskās Padomju Valdības Ziņotājs, 1919. g. 9. maija.

Tas pats arī zīmējas uz instrumentālās un kamer-mūzikas veidiem.

Bez tam Mākslas nodaļa uzaicina iesūtīt līdz š. g. 1. maijam strādniecības kora un solo dziesmas. Labākos darbus Mākslas nodaļa uz savstarpējās vienošanās pamata iegūs no autoriem.»

Uzaicinājumu parakstījis Izglītības komisariāta Mākslas nodaļas vadītājs A. Upīts un mūzikas apakšnodaļas vadītājs T. Reiters.

Kādu ainu rāda latviešu komponistu daiļrade kara un revolūcijas gados? Tā ir stipri daudzveidīga, lielā mērā saaugusi ar sava laika tautas dzīves notikumiem, tā nobriedināja arī spēkus vislielākā uzdevuma veikšanai — latviešu oriģināloperas radīšanai.

Nemirstīgs 1917. gada revolucionāro cīņu piemineklis latviešu mūzikā ir Alfrēda Kalniņa (1879—1951) kantāte korim un simfoniskam orķestrim «Pastardiena» ar Raiņa vārdiem (komp. 1917. g.). No tās poētiskajiem un muzikālajiem tēliem uz mums runā revolucionāro cīnītāju tragiskās ciešanas un neatlaidīgā griba. Kantātes vidusdaļā dots tautas masu cīņas un lielās uzvaras tēlojums, variētajā reprīzē izteikta atmaksas doma par varoņu upuriem un vecās pasaules bojā ejas ideja. Kantātē vienlīdz spēcīgi izmantotas gan kora, gan orķestra izteiksmes iespējas, kora un orķestra masu skanīgums ir augstākajā pakāpē piesatināts. Kantāte «Pastardiena» ir viens no visspēcīgākajiem revolūcijas laikmeta darbiem vispār, bet A. Kalniņa daiļradē — visdramatiskākais darbs. Jāpiezīmē, ka kantāte pilnīgi atklāta un novērtēta tikai padomju laikā, buržuāziskās Latvijas periodā tā gandrīz netika atskaņota.

Alfrēda Kalniņa šo gadu daiļrade vispār bija ļoti intensīva, komponists bija savu radošo spēku uzplaukumā, strādāja dažādos žanros — kora un solo dziesmā, simfoniskajā un klavieru mūzikā, operā. Pēc kara gadu darbiem, kuros atspoguļojās mīla uz savu daudz cietušo dzimteni (simfoniskā svīta «Dziesma par dzimteni», kuras pirmais pilnīgais atskaņojums notika Maskavā 1916. gadā, dziesmas «Pār manas dzimtenes tīreļiem», «Dzimtene», «Tautai», «Svešumā klistot» u. c.), A. Kalniņš 1917.—1918. gadā deva virkni lirisku solo dziesmu (XIX, XX, XXI burt-nīca), klavierdarbu («7 poēmas» 1917. g.), lirisku un balādisku koru par tautas atbrīvošanas tēmām — «Liksmošana» (J. Jaunsudrabiņš, 1917), «Latvju himna» (Plūdons, 1917), «Burtnieku ezerā», «Beverīnas pilskalnā» (abas J. Akuratera, 1918. g.

maijā), «Divi gāju balodīši» (Raiņa, 1918); «Svētku uvertīru» simfoniskam orķestrim, kas rakstīta «Latvju operas» atklāšanai pēc tās reevakuācijas (1918).

Izcils darbs, kura rašanos lielā mērā stimulēja latviešu operas kultūras spilgtais pacēlums Padomju Latvijas periodā 1919. gadā, bija Alfrēda Kalniņa opera «Baņuta». Komponists to bija sācis 1918. gadā Liepājā un pabeidza 1919. gada beigās, 1920. gada 29. maijā notika tās pirmuzvedums. «Baņuta» ir latviešu operas pirmdzimtā, pirmā uzvestā latviešu opera, reizē darbs, kas ieguvis augstu klasisku nozīmi latviešu mūzikā. Operā, kas uzrakstīta ar 1903. gadā Rīgas Latviešu biedrības Mūzikas komisijas konkursā godalgoto A. Krūmiņa libretu, dots ass traģisks spēcīgu varoņtēlu likteņu konflikts uz lielu tautas skatu fona tālā latviešu tautas senatnē. Tās žanru var raksturot kā romantisku muzikālo drāmu, bet bez vadmotīvu sistēmas (izņemot Baņutas motīvu, ar ko veidots operas ievads un traģiskais nobeigums). Operas sevišķais skaistums — tās kori. Visos četros cēlieņos tautas skati ieņem centrālo vietu (kāzas, bēres, Līgo svētku nakts), kuru vidē norisinās Baņutas, Daumanta, Vižuta un Valguža personiskā drāma. Šai ziņā operā daudz tautas muzikālās drāmas elementu. Liela arī orķestra iztēlojošā loma un dramatiskais spēks. Operas mūzika dziļi tautiska, tā sintezē A. Kalniņa komponista personības labākās īpašības — melodikas spēku un skaistumu, dziļu psiholoģisko patiesīgumu, augstu muzikālā dramaturga meistarību. Autoriem izdevies radīt spilgtus un spēcīgus, atmiņā paliekošus muzikālos operas tēlus — dziļu jūtu pilno, dramatiski traģisko Baņutu, lepno, valdonīgo Daumantu, traģisko Valgudi — dēlu zaudējušo tēvu un gaišo, straujo, atriebībā kaislo un mīlā dedzīgo jauno Vižutu. Opera dramaturģiski savdabīga tanī ziņā, ka jau pirmajos divos cēlieņos tiek sasniegta tās dramatiskā kulminācija (Daumanta nāve un bēres, Baņutas nolādēšana un viņas zvērests atriebt), kam seko Līgo svētku nakts gaišie tautas skati un uz to fona Baņutas un Vižuta mīla un operas traģiskais atrisinājums (abu nāve). Nelūkojoties uz šķietamo dramatiskās attīstības pazeminājumu, komponists ar mūzikas spēku panācis ievērojamu dramatisko elementu līdzsvaru, un kontrasta princips vēl padziļinājis operas traģisko spēku.

Operas visspilgtākās un spēcīgākās vietas: pirmajā cēlienā — poētiskais ievads, kas veidots tikai no vienas tēmas un rada Baņutas tēlu, paūz viņas tieksmi pēc laimes; kāzu kori,

Baņutas liriski dramatiskais monologs, Vižuta un Daumanta dramatiskā divciņa, Daumanta nāve.

Otrā cēliena pamatraksturs traģisks; sēru kori, Daumanta karadraudzes heroiski vīrišķīgās atvadas, dramatiskais skats, kur Valgudis nolād Baņutu, un Baņutas zvērests, cildeni traģiskais sēru marš — šī cēliena galvenie attīstības posmi.

Trešais cēliens — Ligo svētku nakts — pilns gaismas, prieka un laimes. Poētisko noskaņu rada Jāņu dziesmu melodijas, ko komponists izmantojis abos pēdējos cēlienos. Liriskie skati mijas ar dejām, humoristiskiem posmiem, cēliens beidzas ar Vižuta un Baņutas mīlas duetu.

Pēdējā, ceturtnā cēliena centrālo daļu veido Baņutas un Vižuta skats, kura attīstības līnija virzās no dziļas laimes uz drāmu. Sevišķi saviļņojoša ir aina pēc abu mīlētāju nāves rītausmā: ar skaistu lirisku dziesmu tauta pavada Ligo svētkus un atrod bojā gājušos jauniešus.

Operas vēlākajā — otrā redakcijā (1941) dota citāda fināla koncepcija: tauta atbrīvo Baņutu no viņas zvēresta, un opera beidzas ar spēcīgu kori, kas apstiprina dzīvību un laimi. Jautājums par «Baņutas» finālu no psiholoģiskā patiesīguma un no dramaturģijas likumību viedokļa tomēr nepārprotami izšķiras par labu operas pirmajai — traģiskajai koncepcijai. Ar mūzikas spēku komponists traģiskajā finālā izteicis dziļu mīlu uz dzīvi, līdzīgi Šekspīra traģēdijai «Romeo un Džuljeta», kuras tēli tik daudzreiz atkārtoti dažādos mūzikas darbos.

Ciņu periodā par padomju varu Latvijā radusies virkne revolucionāra satura kora dziesmu, to vidū jau minētās Straumes Jāņa un E. Prūša revolucionārās dziesmas un to kora apdares 1917. gada krājumos «Brīvības dziesmas», J. Ozoliņa dziesmas «Strādnieku pils», «Uz barikādēm!», «Kalēju dziesma», «Strādnieku himna» u. c., kas bija ļoti iemīļotas latviešu strādniecībā Padomju Savienībā vēl arī 1920.—1930. gados. No kora dziesmām, kas radušās ītajos Padomju Latvijas pirmajos pastāvēšanas mēnešos 1919. gadā, īpaši minama Jāņa Zāliša spēcīgā dziesma vīru korim ar revolucionārā dzejnieka Leona Paegles vārdiem «Katordznieku dziesma», kas komponēta 1919. gada 19. februārī. Dziesma meistarīgi rakstīta, tajā ietverts carisma vajāto, važās slēgto revolucionāro cīnītāju — katordznieku tēls; dziesma pauž vīrišķīgu spēku un drosmi, brīves jūtas, ko nespēj salauzt nekādi spaidi.

Kara gados radušās vairākas Kārļa Kažociņa (1886—1920) labākās kora dziesmas. Jaunais talantīgais komponists, N. Alu-

nāna audzēknis mūzikas teorijā un kompozīcijā, Rīgas Jaunā teātra kora diriģents, kura kokle tikko bija ieskanējusies pirmskara gados dažās jauktā kora dziesmās, armijā rakstīja dziesmas vīru koriem, kurās izpaudās stipra savilņotas romantiskas melodijas izjūta, tuva E. Dārziņa muzikālās izteiksmes lokam. Tādas viņa dziesmas bija «Saules riets», «Kādēļ?», «Jaunibai», «Vakars», «Sirmais pilskalns» u. c. ar krievu un latviešu tekstiem, kas pieder pie labākajiem paraugiem latviešu vīru koru literatūrā. Komponists 1917. gadā nokļuva 4. Latviešu strēlnieku pulkā, pēc Oktobra revolūcijas bija kādu laiku tā komandieris, bet vājās veselības dēļ bija spiests pulku atstāt, pāragri mira. Komponista «gulbja dziesma» bija «Kā gulbji» jauktam korim ar E. Veidenbauma vārdiem (1920) — viņa visvairāk dziedātā dziesma.

Jāzepa Vītola daiļradē kara gados iestājās zināms gausums, viņa tā laika vēstulēs jūtam dziļu nospiešību. Komponists šai laikā daudz strādāja ar koriem, organizēja un piedalījās kā diriģents lielos latviešu mūzikas koncertos Petrogradā un Maskavā, 1918. gada otrā pusē uzņēmās direktora pienākumus atjaunotajā «Latvju operā», ar kuras trupu pārbrauca Rīgā. Viņa kara gadu daiļradē redzam vai vienīgi balādi «Dūkņu sils» korim (V. Plūdoņa) un 5 dziesmas balsij ar klavierēm «Iz Naurēnu Elzas Prelūdiņām», abi opusi 1916. gadā. Tikai 1918. gadā rodas atkal jaunas dziesmas — 5 dziesmu cikls «Vasaras dziesmas» ar F. Bārdas tekstiem, op. 50, un vēl 3 dziesmas, op. 51, bet Padomju Latvijas nodibināšanās laikā 1919. gadā «200 latviešu tautas dziesmu» apdares balsij ar klavierēm vai arī klavierēm vien — II daļa (I daļa izdota 1906. gadā). Visi šie darbi iezīmīgi ar svaigu muzikālu fantāziju, jaunu muzikālo tēlu meklējumiem.

Lielā latviešu Tautas dzejnieka Raiņa dramaturģija kara un revolūcijas gados kļuva par pamatu arī vienai no pirmajām latviešu operām — Jāņa Mediņa (1890—1966) divu operu ciklam «Uguns un nakts» pēc Raiņa «senās dziesmas jaunās skaņās» (I daļa komponēta 1913—1916, II daļa 1917—1919, abu daļu pirmuzvedums 1921. gadā). Opera sākumā bija rakstīta ar gandrīz pilnu drāmas tekstu, vēlāk tika saīsināta vienam vakaram, 1927. gadā komponists to vēl pārstrādāja un no jauna instrumentēja galīgajā redakcijā, bet šādā veidā tā vairs uzvedumu nepiedzīvoja un 20. gadu beigās, latviešu operateātra mākslinieciskās krīzes apstākļos pazuda no skatuves, kūrā tā atgriezies tikai tagad, pēc četriem gadu desmitiem.

Jāņa Mediņa opera «Uguns un nakts» ir monumentāls divu revolūciju pieminēklis latviešu mūzikā — Raiņa drāma, 1905. gada revolūcijas saucēja, komponēta kara un Lielās Oktobra socialistiskās revolūcijas vētru periodā. Pēc sava žanra opera «Uguns un nakts» ir heroiska, teiksmaina tautas muzikālā drāma, bet tās sarežģītie dramatiskie tēli ar sava idejiskā satura plašo ietilpīgumu ietver sevī milzīgu domu un tēmu loku. Raiņa drāmas pamatā ir A. Pumpura izstrādātā latviešu eposa «Lāčplēsis» motīvi. Episkie tēli stāsta par latviešu tautas senajām heroiski traģiskajām cīņām pret vācu krustnešiem un feodāļiem. Opera tādējādi iedzīvina arī latviešu tautas vēsturiskās likteņgaitas. Bet Rainis, kas savu drāmu rakstīja 1903./04. gadā, šiem teiksmaini vēsturiskajiem motīviem piešķir arī citu, pavisam jaunu — revolucionāru nozīmi, izteicot tajos proletariāta cīņu par darbaļaužu masu brīvību. Operas centrālais tēls Lāčplēsis — tautas varonis, kam milzīgs spēks, viņš cīnās par tautas brīvību un gaismu, reizē ir arī simbolisks proletariāta varoņa tēls. Par Lāčplēša pavadoni viņa traģiskajā cīņā kļūst Spīdola, drāmas vissarežģītākais tēls, sākumā maģisko spēku un skaistuma simbolizējums, saistīta ar tumsas spēkiem, bet savā attīstībā viņa vieno savu likteni ar Lāčplēša mērķiem un traģiski iet bojā kopā ar Lāčplēsi viņa cīņā pret Melno bruņinieku. Tieši Spīdola arī kļūst par apgarotā idejiskā elementa, tautas jaunās progresīvās apziņas, pozitīvo garīgo spēku paudēju, kas sauc uz priekšu.

Melnais bruņinieks ir plašs smago, naidīgo tumsas un ļaunuma, tautas paverdzinātības spēku vispārinātājs tēls. Lāčplēša un Spīdolas pašreizējā cīņa sagrauj Melnā bruņinieka varu, nes gaismu un brīvību.

Operas dramatisko tēlu sistēmā ļoti būtiski un spilgti ir arī maigi liriskais Laimdotas tēls un nodevēja, tumsības spēku kalpotāja Kangara tēls.

Raiņa ģeniālā drāma ir savīļņojusi daudzu latviešu komponistu radošo fantāziju. Par operas rakstīšanu domāja arī Alfrēds Kalniņš un Emīlijs Melngailis. Tolaik vēl pavisam jauno komponistu Jāni Mediņu operas radīšanai stimulēja kara un revolūcijas notikumi. Opera uzrakstīta ar lielu radošu pacilātību, bagātā, emocionāli savīļņojošā un kaislību pilnā mūzikas valodā. Tās pamatā muzikālās drāmas strukturālie principi, vadmotīvu sistēma, bet savienota ar plaši izveidotiem solo un kora dziedājumiem. Vokālajās partijās dominē attīstīts melodiski deklamatorisks stils, kas bieži izaug līdz spēcīgiem, krāšņiem dziedāju-

visu operu un atrisinās tikai tās nobeigumā, kad cīņā ar Lāčplēsi Melnā bruņinieka vara tiek lauza.

Melnā bruņinieka sfērai pieder zemiskais tautas nodevējs Kangars, kura tipiskais vadmotīvs parādās Nāves salas skatā un pavada Kangaru līdz viņa nosīšanai.

«Uguns un nakts» mūzikā daudz spilgtas tēlainības, emociju kaisles, dinamiski spēcīgas attīstības, tajā saistās heroiskais ar dramatisko, liriskais ar traģisko, fantastika ar sadzīves žanriem. Te vēl reizi operas vēsturē operai vielu devusi ģeniāla dramaturģija, kas raisījusi un kaldinājusi arī lielu un spēcīgu muzikālo domu.

Latvijas Komunistiskās partijas un Padomju Latvijas valdības kultūras politika tās īsajā pastāvēšanas laikā 1919. gadā radīja augstu latviešu mūzikas kultūras pacēlumu. Šis darbs tika veikts laikā, kad tautas vara cīnījās pret nacionālistiskās kontrrevolūcijas un ārzemju interventu spēkiem. «Revolucionārā Rīga briesmās!», «Sociālistiskā Latvija apdraudēta! Visi pie ieročiem! Visi savās sargvietās! Lai dzīvo strādnieku bruņotā aizsardzība!» — aicināja Partija jau marta beigās. Neraugoties uz ārkārtīgi grūtajiem apstākļiem, sociālistiskās kultūras celtniecības darbs Padomju Latvijā 1919. gadā netika pārtraukts līdz pat pēdējam tās pastāvēšanas brīdim. Īsajā Padomju Latvijas pastāvēšanas laikā 1919. gadā tautas masas pašas pārliecinājās, cik milzīgus radošus spēkus var izraisīt tautā padomju vara.

PADOMJU LATVIJAS KOMPONISTI UN MUZIKOLOGI PAR LATVIEŠU MŪSDIENU MŪZIKU

Radošie darbinieki ne labprāt runā par sevi un savu daiļradi. Viņi gandrīz nekad negrib runāt par sava aroda noslēpumiem.

Protams, daiļdarbs vispatiesāk liecina par tā radītāju. Tur ieliktas viņa domas, jūtas, meklējumi. Un tomēr katrs autora vārds par konkrētu daiļdarbu vai radošu problēmu ir ārkārtīgi svarīgs papildmateriāls viņa daiļrades un pasaules uztveres izpratnei. Tas nereti dod visdrošāko pavedienu viņa radīto mākslas tēlu iztulkojumiem.

Tāpēc ievietojam vairāku Padomju Latvijas mūziķu domas, kas izteiktas sarunā ar mūzikas zinātnieci Ligitu Viduleju.

Margērs Zariņš

— Kā Jūs novērtējat latviešu padomju mūziku šodien, Lielās Oktobra sociālistiskās revolūcijas 50. gadadienas priekšvakarā? Kādi mūsu spilgtākie radošie sasniegumi?

— Komponistu radošā aktivitāte, profesionālā meistarība, tēmu un žanru daudzveidība liecina par latviešu padomju mūzikas attīstību plašumā un dziļumā.

Izveidojies spēcīgs Komponistu savienības radošais aktīvs, kas sastāv no spilgtām individualitātēm. Mūzikas lielo formu meistari — Jānis Ivanovs un Ādolfs Skulte ir klasisko tradīciju radoši turpinātāji. Imants Kalniņš, Romualds Grīnblats, Romualds Kalsons, Pauls Dambis — jaunu ceļu meklētāji. Aldoņa Kalniņa savdabība visspilgtāk izpaudusies tautas dziesmu apdarēs un kora kompozīcijās. Raimonda Paula devums nozīmīgs estrādes mūzikā.

— Kādi tuvākie atbildīgākie uzdevumi?

— Vētrainā koru plauksme mūsu republikā liek bažīties, vai komponistu jaunrade šajā žanrā tiek līdzī straujajai koru kultūras «renesansei». Esmu pārliecināts, ka sava veida krustceles mūsu republikas kora mākslā bija Lielās Oktobra sociālistiskās revolūcijas 50. gadadienai veltītais Latvijas Padomju komponistu savienības plēnums «Padomju kora dziesma».

Plēnums radīja dziļas pārdomas par mūsu kora dziesmu vienveidību, par zināmu iesakņojušos štampu. Tas, ka atsaucīgie klausītāji reizēm šiem darbiem dedzīgi aplaudēja, nemazina mūsu vainu. Viņi ir labvēlīgi un mīl kora dziedāšanu. Bet šis plēnums mums, komponistiem, rāda, ka pa šo vieglāko ceļu tālāk iet vairs nevar. Iesim ceļus, kas mūs tuvina šodienai, kas kora sacerējumus paceļ vienā līmenī ar citiem mūsu šīsdienas mākslas sasniegumiem.

Lielās Oktobra sociālistiskās revolūcijas 50. gadadienas repertuāram jā sacer labas, daudzveidīgas kora kompozīcijas, kur spilgti un drosmīgi atainotos šodienas tēma visās tās daudzveidīgajās iespējās. Vajadzīgas balādes un poēmas par mūsu cīņām un uzvarām, cildenas veltes darba varonībai, jārisina tēmas, kas skar Āfrikas un Dienvidamerikas apspiesto tautu nacionālās atbrīvošanās cīņas. Jārada dziesmas un dziedājumi par latviešu strēlniekiem. Galu galā vajadzīga arī lirika. Ja tās nav pār mērīgi daudz, tā atsvaidzina. Neviens no komponistiem tā īsti arī mīlestību neapdzied.

Latviešu padomju kora mūzikā jā sākas jaunam pagriezienam, plašākam vērienam.

— Ar kādiem mūzikas žanriem saistās Jūsu turpmākais radošais darbs?

— Ieceru un ideju ir bezgala daudz. Taču pirmajā plānā joprojām paliks opera. Turpināšu darbu pie operas pēc Majakovska komēdijas «Pirts» motīviem un pabeigšu operas «Svētā Maurīcija brīnumdarbs» partitūru.

— Kādi Majakovska lugas «Pirts» momenti Jūs ierosināja komponēt operu par šo tēmu? Kādu muzikālu traktējumu Jūs dosit Majakovska darbam?

— Mani aizrāva māksliniecisko tēlu spilgtums, satīras asums un pilsoniskā atbildība, ar kādu Majakovskis šķaida vecos sārņus un dod ieskatu nākotnē, iezīmē ceļu uz progresu. Kaut arī Majakovska darbs rakstīts padomju varas pirmajā desmitgadē, taču arī vēl šodien daudzējādā ziņā tas nav zaudējis savu aktualitāti.

Lai saglabātu Majakovska vārda spēku, frāzes asumu un dialogu asprātību, nolēmu komponēt paša Majakovska tekstus, nepārfrazētus, oriģinālvalodā. Mūzika iecerēta lineāra, vienkārša, veidota pēc songu principa, pēc iespējas sakausēta viengabalainā lējumā.

Šoreiz gribu izvirzīt uzdevumu — maksimāli respektēt dzejnieka vārdus, kas ir sevišķi spilgti un nozīmīgi, komponēt tā, lai tos nenoslāpē mūzika.

— Kādas ir mākslinieciskās ieceres galvenās līnijas Jūsu operā «Svētā Maurīcija brīnumdarbs»?

Ilgus gadus strādājot Dailes teātrī kopā ar režisoru inscenētāju Eduardu Smiļģi, arī es esmu «piesūcies» ar tieksmi pēc tīri skatuviskas tēlainības. Dažkārt pat jūtu, ka vajadzētu būt atturīgākam. Taču šajā darbā, kas patiesībā ir muzikāla vodeviļa — bufa, es gribu dot vaļu fantāzijai. Ipatnība tā, ka daļa personāža ir baleta solisti, kas kopā ar dziedātajām lomām sižetiski iekļaujas operas pantomīmas žanrā. Operas sižets ņemts no Rīgas vēstures. Pamatideja — cilvēka uzvara pār dogmām.

Sižets ļoti teatrāls, ar asiem dramaturģiskiem kāpinājumiem. Ļoti lielas aktieriskas prasības izvirzītas galvenajiem tēliem — mecosoprānam (Annemarija) un tenoram (Famulus).

Šajā operā gribu pierādīt, ka nav vajadzīgi rečitātīvi, kas pakaidro situācijas un notikumus — visu var virzīt tīri muzikālas formas.

— Vai šajā operā būs izmantotas arī stilizācijas?

— Stilizācijas būs. Bet, ja dažreiz stilizācijas ņemušas virsroku pār mani, tad šoreiz, es ceru, esmu guvis virsroku pār stilizācijām. Stilizācija man bija nepieciešama, lai raksturotu veco Rīgu, melngalvjus. Tai ir smarža kā vecam vīnam. Ne velti stilizācijas principu izmantojuši tādi meistari kā Stravinskis un Britens.

Daudzus gadus pirms operas komponēšanas veicu dažādus radošus eksperimentus par šo tēmu. Madrigali, «Partita baroka stilā» un citi tamlīdzīgi darbi būtībā ir sagatavošanās operai.

— Kāda ir šīs operas mūzikas valoda?

— «Svētā Maurīcija brīnumdarbā» esmu mēģinājis savienot pavisam tradicionālus izteiksmes līdzekļus ar vismodernākajiem.

Esmu pārliecinājies, ka var atrast organisku, dabisku apvienojumu. Pārsteidzoši, cik labi skan trijskanis pēc disonansu sablīvējuma, kādu svaigumu tas piešķir mūzikai.

— Kāda ir Jūsu attieksme pret simfoniskās mūzikas satura atklāsmes meklējumiem?

— Aizgājušajos gados manas simfonijas, pateicoties atsevišķiem maniem izteikumiem un autoritatīvu kritiķu spriedumiem, ieguvušas diezgan konkrētu programmatisku tulkojumu. Es neiebilstu pret to. Bet man tomēr šķiet, ka katrs cilvēks mūziku uztver savādāk, dzird tajā kaut ko savu. Tādēļ skaņdarbā galvenais — nevis programmas esamība vai trūkums, bet tā iedarbības spēks uz cilvēka jūtām.

Viena no asākajām un aktuālākajām šodienas problēmām, kas nevar atstāt vienaldzīgu arī mākslinieku, ir iznīcināšanas draudi, kam pakļautas atsevišķas personības un veselas valstis. Tā ir kara un miera problēma.

Šī tēma vijas cauri arī visai manai daiļradei. Uz šī pamata mūzikas zinātnieki attīsta manu darbu satura analīzes. Tās ir viņu tiesības. Bet es domāju, ka aizrauties ar to nevajadzētu. Jāatstāj klausītājam brīvas uztveres iespējas.

— Kāda iecere bija pamatā Jūsu jaunajai poēmai stīgu orķestrim?

— *Poema luttuoso* — skumja poēma. Ierosme kompozīcijai dzima sarunās ar rakstnieku Miervaldi Birzi, klausoties viņa atmiņas par pārdzīvojumiem Salaspils koncentrācijas nometnē. Ar Salaspili saistīti arī daudzi manas dzīves momenti. Salaspilī gāja bojā vairāki mani skolnieki un darba biedri. Pieminēkļu meti Salaspils nāves nometnē noslepkavotajiem, literārie darbi par šo tēmu, šie un citi fakti ierosināja mani rakstīt poēmu, ar mūzikas izteiksmes līdzekļiem izteikt savu attieksmi pret šiem notikumiem, savas izjūtas. Tās iekļāvās sonātes formā, kas sastāv no atsevišķiem fragmentiem, muzikālās gleznas ir kā foto kadri, starp kuriem kontrabasos nepārtraukti atkārtojas viens mūzikas tēls — it kā Fučika vārdi — «Cilvēki, esiet modri!». Poēma pēc kulminācijas beidzas ar mazu rekviēmu.

— Kādēļ Jūs savu jauno poēmu komponējāt stīgu orķestrim, nevis simfoniskajam sastāvam?

— Stīgas, kā zināms, ir visa orķestra pamats, tās var izteikt cilvēka pārdzīvojumu dziļumu un siltumu. Tādēļ nolēmu pēc iespējas bagāti izmantot tieši šo orķestra grupu izteiksmes iespējas.

— Tāpat kā šajā poēmā, arī citos Jūsu simfoniskajos darbos bieži izmantoti sonātes formas principi. Vai Jūs atzīstat par ne-

pamatotām to teorētiķu domas, kas uzskata, ka sonātes forma izsmēlusi savas iespējas un tai nav nākotnes?

— Sonātes forma tāda, kāda tā bija Vīnes klasiķiem, šodien vairs neattaisnojas. Bet šī forma ir pietiekami elastīga, paver neierobežotas radoša traktējuma iespējas, dod māksliniekam brīvību. Tādēļ tā ir spējīga dzīvot.

— Kāda ir Jūsu attieksme pret dažādajiem modernās mūzikas virzieniem?

— Es uzskatu, ka šie radikālie modernie virzieni, kas šodien trako pasaulē, ar laiku izzudīs, vēsture tos aizmirsīs. Un, cik man zināms, tad arī šodien Eiropā mūzikas kultūra joprojām balstās uz klasiku, nevis uz modernistu galējībām.

Mūzikai jābūt mūzikai. Pamatā tai jābūt melodiskai. Cits jautājums, kāda ir šī melodika. Šodien šis jēdziens ir paplašinājies. Jābūt spilgtiem mūzikas tēliem, iznēsātiem, izjustiem, izprastiem.

Ādolfs Skulte

— Kādas galvenās radošās problēmas Jums izvirzījās, strādājot pie baleta «Negaiiss pavasarī»?

— Uzskatu, ka baletam jāatrod vide, raksturs un situācijas, kas dabiski izraisa nepieciešamību dejot, kas ieplūst vienā nepārtrauktā, dabiskā attīstībā. Pie tam saturam jāatklājas tieši situācijās, horeogrāfijā, mūzikā, bez naivas žestikulācijas, kā tas redzams slikti atrisinātos baletos. Tādi bija mūsu motīvi, veidojot libretu kopā ar M. Garsēviču un A. Ozoliņu.

Baleta galvenā tēma — jaunatne, topošo mākslinieku izaugsme, ļoti tīra mīlestība. Baletā ievīti tautu draudzības un nacionālās atbrīvošanās cīņu motīvi. Darbības fonā divas vides — Latvija un Kuba. Šis daudzveidīgais, krāsainais materiāls paver neierobežotas mākslinieciskās iespējas, palīdz muzikālo un horeogrāfisko raksturojumu, kā arī atšķirīgu tipāžu veidošanā.

Esam atraduši interesantus, oriģinālus Kubas muzikālās folkloras, kustību, deju, tērpu materiālus, kas baletā ienes svaigu akcentu.

Centāties atbrīvoties no tradicionāliem dažādu situāciju atrisinājumiem, mēģinājām rast svaigu pieeju. Šajā ziņā mani ļoti iepriecina baletmeistara V. Bļinova horeogrāfiskie meklējumi. Ar viņu esmu nodibinājis ciešu kontaktu.

— Kādi ir baleta galvenie muzikālās dramaturģijas principi? Vai pārsvarā mūzikas simfoniskā attīstība vai atsevišķi deju numuri? Kādi mūzikas izteiksmes līdzekļi izmantoti?

— Baleta muzikālā auduma pamatmeti ir darbojošos personu aišķirīgie muzikālie raksturojumi — gan pavisam īsi, lakoniski, gan garāki, ar simfonizētu attīstību — kas savijas kopā un ieplūst vienotā mūzikas attīstībā. Baletā plaši izvēsta vadmotīvu sistēma, kas palīdz satura atklāsmē.

Mūzikas valoda pēc iespējas demokratizēta, jo atzīstu, ka arī ar vienkāršiem izteiksmes līdzekļiem var panākt svaigu mūzikas skanējumu.

— Vai izmantojot daudzveidīgo, krasi atšķirīgo mūzikas materiālu, ko dod latviešu un kubiešu folklorā, Jūs neriskējat zaudēt stila vienību šajā darbā?

— Domāju, ka nē. Katrs nākošais, kontrastējošais mūzikas materiāls ir iepriekš sagatavots un attīstās likumsakarīgi.

— Kam Jūs adresējat savu baletu?

— Tas veltīts mūsu jaunatnei. Par savu galveno uzdevumu izvirzīju radīt tādu darbu, kas uz skatītāju atstātu iespaidu, izraisītu emocionālu pārdzīvojumu, pārdomas, kas skatītājā dzīvotu tālāk arī pēc izrādes.

— Vai Jūsu mūzikas valoda šodien jau ir nostabilizējusies, un vai nav vairs iespējami kādi radikāli pagriezieni?

— Katrā radošā procesā, pie jauna darba strādājot, notiek pakāpeniska izteiksmes līdzekļu atlase — tiek atmesti vecie, to vietā nāk jauni, kuri kļuvuši par organisku nepieciešamību. Tišu modernizēšanu neatzīstu. Uzskatu, ka arī uz trijskaņu pamata var radīt svaigu mūziku. To pārliecinoši pierādījis Svirdovs un citi komponisti.

Savā daiļradē gribu būt patiess. Esmu pārliecināts — ja mākslinieks ir patiess pret sevi, tad zināma sabiedrības daļa viņu uztvers un sapratis. Visi — nekad.

Lija Krasinska

— Kā Jūs vērtējat padomju mūzikas zinātnes stāvokli šodien un tās attīstības perspektīvas?

— Ļoti pozitīvi. Neiedomājami izaudzis padomju mūzikas

zinātnieku kolektīvs, padziļinājusies profesionālā meistarība, paplašinājies problēmu loks. Padomju mūzikas zinātnieku darba apjomu un vērību labi raksturo izdevniecības «Mūzika» 1967. gada plāns. No šī viena paša gada izdevumiem mani ieinteresēja 59 grāmatas par mūziku, kuras gribētu iegādāties. Starp tām ir grāmatas par mūzikas vēsturi, mūzikas teoriju, estētiku, monogrāfijas. Tādu interesantu, augsti kvalificētu autoru kā L. Māzelis, V. Konena, V. Protopopovs un citu zinātnieku darbi, grāmatas, veltītas Šostakoviča polifonijas, Prokofjeva melodikas jautājumiem. Pētījumu objekts ir ne tikai padomju mūzika, bet visas mūsdienu aktuālās problēmas. I. Nestjevs, piemēram, sagatavojis kapitālu zinātnisku darbu par ungāru komponista Belas Bartoka daiļradi.

Interesanti krājumi veltīti dažādiem teorētiskiem un estētiskiem jautājumiem, psiholoģijas un fizioloģijas problēmām, muzikālās daiļrades procesa un augstākās nervu sistēmas likumsakarībām. Mūzika arvien vairāk rod kopīgu valodu ar citām zinātnes un mākslas nozarēm.

— Kādas radošas ieceres Jūsu personiskajā mūzikas pētnieces darbā saistās ar 1967. gadu?

— 1967. gadā ceru pabeigt savu tīri profesionālo, specifiski zinātnisko pētījumu par padomju programmatiskās simfoniskās mūzikas attīstību 50 gados — kopš Oktobra revolūcijas līdz mūsu dienām. Tā kā atzīstu, ka daudznāciju kultūru nevar izprast, analizējot tikai radošo Maskavas un Ļeņingradas komponistu darbus, tad savā pētījumā esmu ietvērusi visu padomju republiku — Baltijas, Kaukāza, Vidusāzijas un citu komponistu daiļradi. Tas ir kapitāls pīrpētījums, jo Vissavienības mērogā neviens cits mūzikas zinātnieks, cik man zināms, nestrādā šajā virzienā.

— Strādājot pie šīs tēmas, Jums uzskatāmi pārredzams, ko jaunu programmatiskajai simfoniskajai mūzikai devuši padomju dzīves 50 gadi?

— Sākot jau ar pirmajiem komponistu mēģinājumiem pievērsties padomju tematikai, padziļinājies un paplašinājies programmatiskās simfoniskās mūzikas sižetu loks. Vadošo vietu ieņēmusi gan aktuāla sabiedriski nozīmīga tēma, gan ar šodien saistītas nozīmīgas vēsturiskas tēmas. Tās daudzu talantīgu komponistu daiļradē guvušas spilgtus un pārliecinošus, dzīvi apliecinošus traktējumus.

— Kāda ir Jūsu attieksme pret skaņdarbu traģiskajām koncepcijām, kuras dominē mūsdienu avangardistu mūzikā?

— Manī tas izraisa protestu. Ir cilvēki, kas visā — sākot no sūkuma, līdz pasaules problēmai — redz tikai slikto. Tie ir mizantropi, kas neprot saskatīt dzīves skaistumu.

— Bet vai Jūs neatzīstat, ka, atklājot dzīves pretrunas un konfliktus, nežēlīgi tos atkailinot, māksla rosina cilvēku domāt, modina viņa apziņu?

— Var rādīt ļaunumu, bet mākslinieks nedrīkst būt nespējīgs pret ļaunumu. Vajag ticēt, ka cilvēks var iejaukties un var ko darīt.

Mākslas darba traģiskā koncepcija bez perspektīvas sakņojas eksistenciālistu filozofijā, kas ved uz pašnāvību. Mākslas uzdevums ir dot cilvēkam ticību nākotnei, palīdzēt dzīvot.

— Kādi ir latviešu mūzikas zinātnieku galvenie uzdevumi?

— Pirmkārt jau latviešu mūzikas vēsturē ir daudz neizpētītu svarīgu problēmu: latviešu komponistu stila iezīmes, harmonijas un formu veidošanas principu pētījumi un daudz citu jautājumu.

Svarīgi ir neierobežoties ar latviešu mūziku vien, bet savā redzes lokā ietvert padomju un visas pasaules mūzikas aktuālākās problēmas.

Bezglāba svarīgs ir klausītāju muzikāli estētiskās audzināšanas darbs, kas veicams kultūras universitātēs, lekciju ciklos, brošūrās un rakstos par mūziku.

Oļģerts Grāvītis

Gatavošanās Lielās Oktobra sociālistiskās revolūcijas 50. gadadienai komponistu Oļģertu Grāvīti ierosinājusi strādāt pie jaunas operas.

— Kāda ir Jūsu darba tēma un vadošā sižetiskā līnija?

— Operā caur trīs draugu personiskajiem likteņiem uz lielu sabiedrisku pārvērtību fona atspoguļojas latviešu strēlnieku traģiskais cīņu ceļš no Nāves salas līdz Oktobra revolūcijai. Lai operu piesātinātu ar šo revolucionāro cīņu laikmeta vareno elpu, esmu izstudējis visus iespējamus vēsturiskos materiālus par latviešu strēlniekiem un daudzus no tiem iekausējis operā. Tā būs monumentāla vēsturiska drāma ar lieliem tautas masu skatiem, bagātīgi izmantotiem koriem un simfonizētu mūzikas attīstību.

— Kā Jūs atrisinājat savas operas libreta problēmu?

— Uzskatu, ka libreta autors var būt vienīgi pats kompo-

nists, operas sižetiskos risinājumus pakļaujot muzikālajai iecerei.

Darbs pie «Audriņiem» mani iemācīja, ka nevar komponēt gatavu libretu, bet jābūt skaidrai muzikālajai iecerei. Tādēļ savai jaunajai operai libretu rakstu pats. Izmantoju precīzus vēsturiskus materiālus par latviešu strēlniekiem un daiļliteratūru.

Neesmu jau dzejnieks — libretā būs galvenokārt ritmizēts teksts (brīvs pantmērs). Domāju, operai ar to pilnīgi pietiek.

— Kādi Jūsu operas muzikālās ieceres galvenie principi?

— Pirmkārt muzikālā materiāla arku princips, ko esmu mācījies no B. Asafjeva zinātniski izanalizētās «Oņegina» partitūras, un maksimāli saasinātu kontrastu princips, kuru visspilgtāk saklausu Šostakoviča «Katerinā Izmailovā».

Operas libreta sižetiskie risinājumi organiski iekļauti lielu patstāvīgo muzikālo formu ietvarā.

— Vai muzikālajā dramaturģijā izmantojat arī vadmotīvu sistēmu?

— Būtībā — jā. Tikai tie vairs nebūs mazi, lakoniski vadmotīvi, bet izvērsti muzikāli vadtēli, kas iegūst tālāku attīstību. Šādi vadtēli izmantoti galveno varoņu raksturojumos; izveidojusies noteikta strēlnieku muzikālo vadtēlu sfēra. Strēlnieku raksturojumiem izmantoju vecās strēlnieku dziesmas, taču ne citātu veidā, bet atlasot dažas raksturīgākās, spilgtākās intonācijas un no tām attīstot savu muzikālo domu.

— Kāda būs Jūsu operas mūzikas valoda? Vai respektējat operas klasiķu izstrādātās balsvedības principus vai arī izvirzāt sarežģītākas, mūsdienīgākas melodikas prasības?

— Atzīstu, ka galvenais mūzikā ir tēls, saturs, emocija, lai kādiem izteiksmes līdzekļiem tas sasniegts. Nedrīkst mūziku vērtēt pēc principa: vai tas ir novatorisms vai tradicionāls darbs. Visu izšķir muzikālā tēla spilgtums.

Romualds Grinblats

— Vai Jūsu radošajā darbā ir kādas konkrētas ieceres, kas saistītas ar Lielās Oktobra sociālistiskās revolūcijas 50. gada dienu?

— Sakarā ar revolūcijas gadadienu Vissavienības radio organizēja jaunu simfonisko poēmu ciklu, ar kurām būtu pārstāvētas visas savienotās republikas. No Latvijas šādu skaņdarbu

pasūtīja man. Atsaucoties šim aicinājumam, uzrakstīju «Poēmu par Daugavu».

— Tas ir otrais programmatiskais simfoniskais darbs Jūsu daiļradē pēc «Jaunatnes uvertīras». Kādas ir Jūsu domas par mūzikas programmatismu? Vai programma palīdz komponistam daiļrades procesā un klausītājam uztverē?

— Manuprāt, programmatiskā mūzika paver klausītājam ceļu uz mūziku. Dažiem komponistiem varbūt tiešām vieglāk rakstīt, ja ir konkrēta programma, bet man tuvākas ir «tīri muzikālas» idejas. Komponējot «Poēmu par Daugavu», man bija arī kaut kādas konkrētas asociācijas. Līdzīgas asociācijas šī mūzika varbūt izraisīs arī klausītājos. Tomēr tas nav galvenais. Būtiskākais ir pati mūzika, kurai nav vajadzīgas nekādas deklarācijas.

— Kāds ir Jūsu daiļrades process? Vai muzikālās ieceres dzimst darba gaitā, vai Jūs tās apzināties jau pašā darba sākumā?

— Manuprāt, katram skaņdarbam vajadzīga sava spilgta muzikāli dramaturģiska ideja. Šī ideja man ir skaidra, pirms ķeros pie darba, bet darba procesā tā var pārveidoties un izmainīties pat līdz nepazīšanai.

— Kādu galveno muzikālo ideju Jūs esat sev izvirzījis, strādājot pie jaunās — 4. simfonijas?

— 4. simfonijā turpinu attīstīt domu, ka cikliska simfoniskā darba dramaturģiskajam centram, kurā koncentrējas galvenā ideja, atrisinās visas izvirzītās problēmas, jābūt nevis pirmajai daļai, bet finālam.

4. simfonija būs pēc kontrastu principa veidots piecdaļīgs simfonisks cikls, kura pamatā viena sērija dažādos aspektos.

— Kādas radošas iespējas Jums paver sēriju tehnika, kuru Jūs izmantojat savā daiļradē?

— Dodekafonija, manuprāt, palīdz komponistam radīt organisku skaņdarba iekšējo vienību, organizēt komponista radošo domu, dod plašas iespējas visdažādāko muzikālo tēlu radīšanā.

— Ko Jūs uzskatāt par sava darba galveno mērķi?

— Es vēlētos, lai mana mūzika aktīvi iedarbotos uz klausītāju, neatstātu to vienaldzīgu, lai tā klausītājam dotu estētisku baudījumu. Komponista ideāls — lai mūzika ar savu spilgtumu klausītājā radītu spēcīgu emocionālo pārdzīvojumu, izraisītu katarses momentu. Šodien manas daiļrades galvenā problēma ir meklēt iedarbīgākus, ietekmīgākus izteiksmes līdzekļus, ar kuriem radīt spilgtus mūzikas tēlus.

— Ar kādiem mūzikas žanriem saistās Jūsu turpmākā darba plāni un radošās ieceres?

— Galvenokārt ar instrumentālo mūziku.

— Kādi motīvi izraisīja Jūsu daiļradē radikālo lūzumu — no vokālās mūzikas uz simfonisko?

— Gluži vienkārši. Pēc konservatorijas beigšanas mana muzikālā domāšana visorganiskāk iekļāvās dažādās vokālajās formās. Jutu, ka tieši dziesmā varu atrast visspilgtākos mākslinieciskos tēlus. Šodien mana radošā doma prasa plašākas muzikālas formas un sarežģītākus izteiksmes līdzekļus. Rakstīt kā agrāk — negribu, bet mana tagadējā muzikālā domāšana, piemēram, kora dziesmu adresātiem ir sveša un nespēj tos ieinteresēt. Ieceres aizgājušas tālāk par reālās dzīves iespējām. Koru diriģenti izvairās no neierastām, sarežģītākām dziesmām. Pat profesionālie kolektīvi — Valsts koris un Radio koris. Man vēl prātā rūgtā pieredze ar dziesmu «Lubāns sapņo par Daugavu», kurai paralēlo sekundu dēļ bija jāpārvar milzīga koncertu organizētāju un izpildītāju pretestība, līdz dziesma tika ierakstīta un atskaņota. Skanēja gluži labi.

Arī klausītājs, kas pieradis pie dzirdi glāstošām, labi pazīstāmām melodijām, neatzīst jaunu izteiksmes līdzekļu un neierastu, skaudrāku mūzikas tēlu meklējumus. Bet komponēt bez adresāta ir bezmērķīgs darbs. Tādēļ pagaidām savas radošās ieceres galvenokārt ievirzu dažādu instrumentālās mūzikas žanru ietvaros. Gan jau atgriezīšos arī pie dziesmas...

— Jūsu simfoniskajos darbos jūtama zināma tieksme uz programmatismu. Kāda ir Jūsu attieksme pret programmatisko mūziku?

— Esmu pārliecināts, ka jebkura mūzika savā būtībā ir programmatiska. Katrā skaņdarbā, apzināti vai neapzināti, ja komponists ir atklāts un patiess, izpaužas viņa pārdzīvojumu loks, izteicas viņa raksturs, būtība. Programmatisms var palīdzēt izteikt domas un jūtas par attiecīgo problēmu, ar mūzikas tēlu palīdzību dot filozofisku koncepciju, ideju. Šāds programmatisms var tikai bagātināt mūziku.

— Kādu saturu Jūs gribat izteikt savā simfoniskajā mūzikā?

— Vienu no visbūtiskākajām problēmām, pie kuras es jo bieži atgriežos un kas man nedod miera, es saklausīju Hikmeta dzejolī «Pirms aiziešanas», kuru izmantoju par pamatu savam

jaunajam simfoniskajam darbam — simfoniskajai epizodei «Pirms aiziešanas». Tā ir problēma par laika neapturamo gaitu.

Katram cilvēkam ir tāds brīdis, ne tikai pirms nāves, bet tas var būt kaut kur pēc 20 vai 30 gadiem, kad viņš ieiet apziņīgā dzīvē. Viņu satver doma, ka cilvēks nav mūžīgs. Pirmajā brīdī šī doma satriec, vismaz mani, tā ir kā elektriskā strāva. Izraisa sākotnēju haosu, nemieru, domu jūkli. Tad izkristalizējas viena doma: lai dzīve būtu cik gara, ja tu esi domājošs cilvēks, nekad visu nepaveiksi, daudz kas paliks neizdarīts, katrs mērķis izvirza nākamo mērķi.

Šo savu dzīves uztveri, attieksmi pret laiku un cilvēku jau sen man gribējās izteikt mūzikā. Šī tēma ieskanas jau manā 1. simfonijā. Hikmeta dzeja mani ierosināja šo domu attīstīt pilnīgāk, palīdzēja sistematizēt muzikālos tēlus.

Simfoniskajai epizodei «Pirms aiziešanas» izveidojusies traģiska koncepcija, jo pašreiz es vēl sevī nevaru atrast šai dzīvības un nāves problēmai harmonisku atrisinājumu. Bet šī iekšējā saskaņa ir jāatrod. Tādēļ arī es darbam dodu apskaidrotu, gaišu izskaņu. Kā kontrastu pēdējo gadu daiļradei nākotnē gribu uzrakstīt arī darbus bez dramatiskiem konfliktiem un traģisma, atrast un izteikt gaišo un skaisto dzīvē.

Kādās formās šī iecere realizēsies, pagaidām vēl nezinu.

Arnolds Klotiņš

— Ko Jūs uzskatāt par mūzikas zinātnieka darba adresātu? Kādai sabiedrības daļai Jūs gribat veltīt savu darbu?

— Visiem nav jāmīl mūzika. Citus varbūt saista, piemēram, tēlotāja māksla. Vēl mazāk ir to, kas mīl domas par mūziku, mūzikas estētiku, mūzikas zinātni. Ir vajadzīga liela kultūra, humanitārā izglītība, sagatavotība, lai klausītājs spētu pārcelties no koncertzāles uz problēmu rakstu, lai viņam būtu prasība ap mūziku vērtēt domas.

Auditoriju var paplašināt, rakstot par mūziku no publicista pozīcijām, kas kopējas visām mākslām, bet tad izslīd specifiskais, kas raksturīgs tikai mūzikai.

Manuprāt, nevar iztapt visiem un nevar arī nerēķināties ar sabiedrību. Jāņem vērā vispārējais kultūras līmenis, kas izveidojies tautā. Tomēr muzikologs nedrīkst vienkāršot mūziku, at-

saucoties uz tautu. Jāpanāk, lai auditorija vairāk uzticētos mūzikas zinātnieka darbam, lai nemeklētu vienkāršotas atbildes.

Lai labāk mākslā kaut kas paliek noslēpums, balts plankums, kas vēlāk aizpildīsies, nekā pliekanizēt un vulgarizēt.

Dziļu kultūru nevar apgūt forsēti. Sis process notiek lēni un pakāpeniski.

— Kādas mūzikas zinātnieka darba formas Jūs uzskatāt par vismērķtiecīgākām un iedarbīgākām? Recenziju, problēmu rakstu vai aprakstu?

— Manuprāt, ļoti maza ir sabiedrības daļa, kas lasa problēmu rakstus par mūziku. Domāju, ka visoperatīvākā un mērķtiecīgākā forma ir recenzija. Šodien asi izjūtams regulāras koncertu recenzijas, kritikas trūkums. Ar lietišķu, konkrētu kritiku var ietekmīgi audzināt klausītāju, Labi, ja kādā no laikrakstiem regulāri būtu speciāla lappuse par mūziku, lai tikšanās ar muzikālo domu nebūtu nejaušība.

— Vai attaisnojas beletristiski apraksti par mūziku?

— Tendence beletrizēt mūziku ir mūzikas vienkāršošana. Attaisnojas tikai tāda muzikāla beletristika, kurai ir patstāvīga literāra vērtība. Cik man zināms, tad spilgtākais šāda veida paraugs ir Tomasa Manna «Doktors Fausts».

— Kāda mūzikas zinātnieka darbus Jūs visaugstāk vērtējat?

— Borisa Asafjeva darbus. Viņš nebaidās mūzikas zinātni saistīt ar filozofiju, sadzīves kultūru, psiholoģiju, socioloģiju, tai pašā laikā analizējot muzikālās parādības ar dziļi profesionālu meistarību. Asafjevs prot izvīrēt un attīstīt problēmas, tomēr neatrisinot tās līdz galam, jo katra problēma ierosina jaunu problēmu, izraisot ķēdes reakciju.

— Kāda ir Jūsu attieksme pret vispārējo tendenci mūsdienu zinātnē — vissarežģītākās dažādu nozaru zinātniskās problēmas izteikt mākslinieciski noapaļotā, visiem uztveramā literārā formā, meklēt zinātnisko uzskatu izklāsmes estētiskās formas? Kāda loma formai mūzikas zinātnieka darbā?

— Neciešu paviršus rakstus. Raksta saturs cieši saistīts ar formu. Domu literārā izklāsmē — daiļrade. Rakstot bieži sāku just, ka valodas ritmam rodas patstāvīga estētiska jēga. Rakstīšanas process dod gandarījumu. Gribas domai rast visprecīzāko, pabeigtāko formu. Mākslas zinātne tādā veidā pati kļūst daiļrade, iegūst relatīvu patstāvību. Vienmēr nav iespējams pierādīt, ka visas problēmas, ko savij ap daiļdarbu, ir neapstrīdamas. Kā literatūra par dzīvi nav dzīve, tā zinātne par mūziku nav mūzika, bet tas nedod tiesības saukt tās par meliem.

— Kā Jums šķiet savienojamas muzikologa darbā divas atšķirīgas metodes — mākslinieciskā un zinātniskā?

— Manuprāt, to vislabāk ir pateicis Romēns Rolāns, uzsvērot, ka tikai tas ir īsts mākslas zinātnieks, kas ir mākslinieks pēc dabas, bet kurš ir «ļāvis sulām atkrist līdz saknēm», lai ar vēsu prātu spētu analizēt mākslas problēmas.

Imants Kalniņš

— Ko Jūs uzskatāt par savas daiļrades galveno uzdevumu?

— Par to es bieži domāju. Katram darbam nepieciešams konkrēts mērķis. Komponēt, lai izteiktu sevi — tas ir par maz. Lai dotu klausītājam estētisku baudu — par maz. Lai atrisinātu kādas problēmas mūzikas progresa labā — daudz par maz.

Manuprāt, galvenais uzdevums ir mācēt mērķtiecīgi izmantot mūzikas lielo emocionālās iedarbības spēku, lai ietekmētu un pārveidotu cilvēku. Jāpastāv mūzikas progresa problēmai, audzināšanas faktoram, vispārējā kultūras līmeņa celšanas momentam.

Man ļoti gribētos, lai mūzika kļūtu par visas sabiedrības neatņemamu sastāvdaļu. Mani neinteresē, kā manu mūziku vērtē profesionāļi, bet mani ļoti interesē, kāpēc nespeciālistu klausītāju grupa to neuztver. Kāpēc nesaprot?

Simfoniskās mūzikas formas ar savu attīstību, dramaturģijas likumiem pēc būtības ir ļoti profesionāls moments. Es baīdos, vai simfonisko koncertu apmeklēšana neklūst par neaktīvu, pašmērķīgu, nelielas, muzikāli augsti attīstītas sabiedrības daļas privātīpašumu. Man pat šķiet, ka, ja mūzika vēstures gaitā nebūtu atrāvusies no sadzīves funkcijām, būtu attīstījusies šajā virzienā (dziesma, deja, rituāls), tā būtu demokrātiskāka un organiski nepieciešamāka. Varu secināt, ka vistīrākais mūzikas žanrs ir dziesma. Spēcīga emocionālā pārdzīvotuma koncentrācija loģiski un organiski kāpina savijotot runu līdz dziesmas izteiksmei, kurā var izteikt konkrētu domu, konkrētu saturu emocionāli pastiprinātā pakāpē. Ar teksta palīdzību komponists var savu konkrēto ideju nemaldīgi novadīt līdz visplašākajai auditorijai un iedarboties uz to.

Es būtu vēlēties piedzimt revolūcijas laikā un rakstīt dziesmas.

— Kāda iecere ir Jūsu jaunajam lielas formas vokāli instrumentālajam darbam?

— Tajā gribu teikt, ka taisnības ideja tomēr uzvar. Šim darbam esmu izvēlējis krievu proletariāta dzejnieku — pašdarbnieku tekstus. Mākslinieciskā ziņā, protams, daudz spēcīgāki būtu lielo dzejnieku — Majakovska, Tihonova, Bagricka darbi. Taču, komponējot tos, nevar nerēķināties ar spilgtajām mākslinieciskajām personībām, un tas ierobežo radošo brīvību. Tādēļ savam darbam par pamatu izvēlos neprofesionālo dzejnieku izteikto skaidro, lakonisko domu. Mēģinu atrast šīm domām savu muzikālo izteiksmi.

— Kādas radošas problēmas šodien ir Jūsu uzmanības centrā?

— Es vēl neesmu atradis pats sevi, nespēju pilnībā sevi izteikt. Ir tādi cilvēki, kas jau piedzimst ar spilgtu individualitāti un iet savu patstāvīgu ceļu. Bet vairāk ir cilvēku, kurus līdz zināmam vecumam audzina sabiedrība un vide, kamēr viņi sāk patstāvīgi domāt, meklēt savu attieksmi pret dzīvi un cilvēkiem. Tiem jāaug, jāatrod sava platforma. Kas to spēj, tas kļūst par personību.

Es piederu pie tās cilvēku kategorijas, kuriem pašiem sevi jāveido. Vai es to spēšu — nezinu. Bet pašreiz tā ir manas dzīves un darba galvenā problēma.

Gribu atrast kaut vai trīs notis, bet lai tās būtu manas. Mani neinteresē, ko meklē un atrod citi. Tas man nevar palīdzēt, tie ir viņu atrisinājumi. Man jānonāk pie saviem atrisinājumiem, kaut arī šis ceļš būs garš un kļūdainis.

mentalam di bagian

... yang menunjukkan bahwa

... dan ini menunjukkan bahwa

... dan ini menunjukkan bahwa

... dan ini menunjukkan bahwa

... dan ini menunjukkan bahwa

... dan ini menunjukkan bahwa

... dan ini menunjukkan bahwa

... dan ini menunjukkan bahwa

... dan ini menunjukkan bahwa

... dan ini menunjukkan bahwa

... dan ini menunjukkan bahwa

... dan ini menunjukkan bahwa

... dan ini menunjukkan bahwa

... dan ini menunjukkan bahwa

... dan ini menunjukkan bahwa

... dan ini menunjukkan bahwa

... dan ini menunjukkan bahwa

... dan ini menunjukkan bahwa

... dan ini menunjukkan bahwa

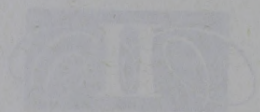
... dan ini menunjukkan bahwa

... dan ini menunjukkan bahwa

... dan ini menunjukkan bahwa

DIRIGENTS SOCIETY 1945





DIRIĢENTS EDGARS TONS¹

(1917. g. 17. I — 1967. g. 8. V)

Ar Latvijas PSR Tautas skatuves mākslinieka, Republikas prēmijas laureāta diriģenta Edgara Tona vārdu saistās operu «Tanheizers», «Valkīra», «Salome», «Karš un miers», «Katerina Izmailova», «Piters Graimss» iestudējumi Latvijas PSR Operas un baleta teātrī, Latvijas Radio un televīzijas simfoniskā orķestra panākumi, koncertējot Ļeņingradā, Viļņā, Maskavā un Tallinā — ar šiem pēdējo gadu sasniegumiem lepojas Rīgas mūziķi un mūzikas cienītāji.

Edgars Tons dzimis 1917. gada 17. janvārī Petrogradā. Divus gadus vēlāk viņa vecāki pārcēlās uz Rīgu, kur tēvs vadīja nelielu transporta uzņēmumu. Ģimenē mīlēja mūziku. Tēvs pēc dzirdes pat spēlēja vijoli un klavieres. Jau pirmajos pamatskolas gados Edgars sāka apgūt klavierspēli K. Bezbartes privātajā studijā. Svētdienās studijā notika bērnu orķestra nodarbības, kurās dažādus «bērnu» mūzikas instrumentus — bungas, klabekļus, trijstūrus, šķīvjus, «dzeguzi», «lakstīgalu» u. c. spēlēja studijas audzēkņi. Edgara Tona mūzikas instruments bija bērnu trompete (diatoniskā, ar ventili katrai skaņai). Šai studijā viņš mācījās sešus gadus. Klavieru spēlē apguva virkni Baha darbu, Haidna, Mocarta, Bēthovena sonātes, Šopēna Pirmo balādi, Grīga klavierkoncerta pirmo daļu un citus skaņdarbus. Tai pašā laikā, mācīdamies Rīgas pilsētas 1. pamatskolā, viņš dziedāja bērnu kori, ko vadīja pieredzējušais pedagogs un mūzikas entuziasts J. Milzarājs. J. Milzarājs skolā izveidoja vijoles, klavieru un čella studiju un uz šīs bāzes — orķestri. Vēlāk, mācīdamies ģimnāzijā, E. Tons šai orķestrī spēlēja kontrabasu.

1. ģimnāzijā, kur E. Tons turpināja savu izglītību, bija neliels skolēnu simfoniskais orķestris, ko vadīja pedagogs K. Frei-

¹ Raksts uzrakstīts sakarā ar diriģenta piecdesmito dzimšanas dienu 1967. g. 17. janvārī.

denfelds. Vispirms E. Tons tur spēlēja sitamos instrumentus, bet vēlāk orķestra vadītājs jaunā mūziķa garā auguma dēļ ieteica viņam mācīties kontrabasa spēli. No tā laika mūziķa tālākās gaitas bija cieši saistītas ar šo instrumentu.

Septiņpadsmit gadu vecumā, 1934. gadā E. Tons iestājās Latvijas konservatorijas kontrabasa klasē, tai pašā laikā mācīdamies arī ģimnāzijā. Sajos gados viņš daudz spēlēja ģimnāzijas un arī mūzikas biedrības «Harmonija» orķestrī, bet vasarās pārmaiņus iesaistījās Ventspils, Ķemeru vai arī Rīgas simfoniskajos orķestros, kas strādāja V. Berdjajeva, T. Hannikainena, Jāņa Mediņa, Teodora Reitera un citu diriģentu vadībā.

Vecāki vēlējās, lai Edgars, pabeidzis ģimnāziju, ietu tēva pēdās. Tāpēc, nepārtraucot mācības konservatorijā, E. Tons divus gadus studēja Universitātes tieslietu un ekonomikas fakultātē. Taču studijas viņu nespēja saistīt, un viņš nolēma tās pārtraukt. Divus gadus viņš pa vakariem strādāja T. Vēja vadītajā estrādes orķestrī viesnīcas «Roma» restorānā. 1939. gadā E. Tonu iesauca armijā, kur viņš pūtēju orķestrī iepazinās ar altu, tenoru un basu.

1940. gadā, kad Latvijā atjaunoja padomju varu, tika paplašināts Rīgas Radio simfoniskais orķestris un E. Tonu uzņēma orķestrī par kontrabasistu. Darbs profesionālajā kolektīvā, ko vadīja diriģents Jānis Mediņš, jaunajam orķestrantam bija ļoti auglīgs. Turklāt orķestris sadarbojās arī ar tādiem izciliem diriģentiem kā H. Abendrots, Ē. Kleibers, L. Blehs u. c. Konservatorijas kontrabasa klasi E. Tons absolvēja 1943. gadā. Kādu laiku E. Tons apmeklēja dziedāšanas stundas pie privātskolotāja. Viņš nedomāja kļūt par dziedātāju, bet viņu kā mūziķi interesēja vokālā tehnika, un viņš mācījās tik ilgi, līdz izprata šīs mākslas principus.

Tā jaunais mūziķis uzkrāja plašas zināšanas un lielas praktiskās iemaņas dažādās izpildītājmākslas jomās. Tas viņam palīdzēja ar vērīgu aci un īpašu zinātkāri iedziļināties orķestra darba procesā, uzmanīgi un lietpratīgi sekot diriģenta darbam.

Strādājot orķestrī un vērojot daudzu un dažādu — labu un viduvēju diriģentu darbu, E. Tonu arvien vairāk ieinteresēja diriģenta profesija. Atsevišķās reizēs, redzot kāda diriģenta nevarību, viņš skaidri saprata, kas trūkst diriģenta darbā ar orķestri, un domāja, kā viņš pats rīkotos vienā vai otrā gadījumā.

Tā nemanot, pati par sevi nobrieda doma kļūt par diriģentu.

Tiklīdz Padomju Armija padzina fašistus no Rīgas un konservatorija atsāka darbu, E. Tons otrreiz kļuva par tās studentu,

šoreiz orķestra diriģentu klasē. Viņa pedagogs bija P. Barisons, bet pēc P. Barisona nāves — L. Vigners. 1946. gadā viņš, būdams otrā kursa students, piedalījās konkursā, kura rezultātā kļuva par Rīgas Operetes teātra galveno diriģentu. Nepilnu divu gadu laikā E. Tons sagatavoja «Kāzas Maļinovkā», «Perikolu», «Monmartras vijolīti» u. c. operetes. Tomēr šis darbs mākslinieku neapmierināja, svešs bija operetes žanrs. E. Tons iesaistījās Filharmonijas simfoniskajā orķestrī par kontrabasistu, bet vasarā Rīgas parkos diriģēja mazo simfonisko orķestri.

1948. gadā L. Vigners uzaicināja E. Tonu par savu asistentu Operas un baleta teātrī. Pirmā opera, ko viņš diriģēja, bija «Fausts», tai sekoja «Nemirstīgais Kaščejs», «Jolanta», «Dons Paskvāle», balets «Jaunība», «Sārtais ziediņš» u. c.

1950. gadā E. Tons pabeidza L. Vignera operu un simfoniskā orķestra diriģentu klasi konservatorijā un saņēma diriģenta diplomu. Tanī pašā gadā, uzvarējis Vissavienības jauno diriģentu konkursā, kas notika PSRS Lielajā teātrī, viņš guva iespēju divus gadus pilnveidot savu meistarību Ļeņingradas Kirova teātrī. Šis periods E. Tona biogrāfijā ir ļoti bagāts. Ļeņingradā viņš diriģēja operas «Boriss Godunovs», «Pleskaviete», «Piķa dāma», «Tarasa dzimta», «Jevgeņijs Ņegins», piedalījās mēģinājumos, kurus vadīja teātra galvenais diriģents B. Haikins, apmeklēja koncertus, muzejus, teātrus, daudz lasīja. Pirmais patstāvīgais iestudējums bija Napravņika opera «Dubrovskis», kas guva panākumus. Atgriezies Rīgā, E. Tons turpināja darbu Operas un baleta teātrī. Ar lielu atbildības sajūtu E. Tons iestudēja «Jevgeņiju Ņeginu», Prokofjeva baletu «Romeo un Džuljeta». Sākās panākumiem bagāts darba cēliens.

*

1954. gadā E. Tons kļuva par Latvijas PSR Operas un baleta teātra galveno diriģentu. No tā laika pagājuši trīspadsmit gadi. Teātris viņa vadībā audzis gadu no gada un ir viens no radoši interesantākajiem muzikālajiem teātriem mūsu valstī.

Teātra seju lielā mērā nosaka tā repertuārs. Tieši šajā jomā visskaidrāk atklājas E. Tona nopietnie jaunrades centieni, mākslinieka konsekvence, neiecietība pret viegliem panākumiem. Šeit izpaužas viņa ticība kolektīvam, vadītāja vēriens un drosme. Teātra repertuārā līdzās klasiskajām operām — «Karmenai», «Jevgeņijam Ņeginam», «Aīdai», «Nārai», «Bohēmai», «Dēmonam» u. c., kas ir operas teātru tradicionālā repertuāra pamats, cita pēc citas sagatavotas tādas reti iestudētas izcilas



Diriģents Edgars Tons.

20. gadsimta operas kā R. Štrausa «Salome», S. Prokofjeva «Karš un miers», D. Šostakoviča «Katerina Izmailova», B. Britena «Piters Graimss», kā arī Vāģnera operas «Tanheizers», «Loengrīns» un «Valkīra», kas arī nosaka mūsu Operas un baleta teātra īpatnējo radošo ievirzi.

«Opera vispirms nozīmē mūziku.» Tāds ir E. Tona operas estētikas galvenais princips, kas nosaka arī viņa iestudējumu raksturu.

Paradoksāli, bet diemžēl šodien nereti nākas lasīt un dzirdēt par žanra krīzi. Operas darbinieki pūlas to «novērst», lielās devās operā «ievadot» teātra, baleta, glezniecības, tēlniecības, arhitektūras, kino un pat cirka elementus. Rīgas Operas un baleta teātrim tas viss ir svešs. E. Tons sadarībā ar režisoru un gleznotāju savos iestudējumos drosmīgi eksperimentē, cenzdams operas izrādē atbrīvoties no visa, kas var atvirzīt klausītāju no galvenā — mūzikas uztveres. Katru reizi dirigentam ir iepriekš pārdomāts, konkrēts izrādes risinājuma plāns. «Iekams iestudē operu, dirigentam tā ir ne vien jādzird, bet arī jāredz,» saka E. Tons.

«Valkīra» ir viena no tām Vāgnera operām, kur istā darbība notiek orķestrī. Ne velti Vāgners Baireitā mēdza teikt: «Neskatieties, bet klausieties!» E. Tons dziļi izpratis šīs Vāgnera operas būtību. Lai mūzikas stihijai operā būtu neierobežota vara, E. Tons un viņa kolēģi (režisors K. Liepa un mākslinieks A. Lapiņš) atteikušies no dekorācijām šā vārda tiešajā nozīmē. Operas skatuviskais risinājums ir nosacīts. Uz skatuves ir tikai trīs lieli apaļi podesti, uz tiem risinās operas skopā darbība, ko papildina tumšos toņos ieturēts apgaismojums un projekcijas. Toties īpaša nozīme ir krāšņajiem tērpiem. Tie izceļ varoņus uz krēslainās skatuves, palīdz akcentēt klausītāju uzmanību vokālajām partijām.

Dažos «Salomes» iestudējumos tika izcelts viss kroplīgais, patoloģiskais un erotiskais, kas ir šā darba libretā. E. Tonu «Salomē» vispirms saistīja R. Štrausa lieliskā mūzika. Atklājot visu dzīvo un cilvēcīgo šajā darbā, radās psiholoģiski dziļš Salomes tēla risinājums, spēcīgi izpaudās varones bezcerīgā, bet kaislā tieksme pēc cilvēciskas laimes.

E. Tons darbu interpretācijās, pamatojoties uz savu veselīgo un gaišo pasaules uztveri, atklāj to, kas viņa radošajai individualitātei ir tuvāks — no vienas puses, vīrišķīgu spēku, cildenumu un enerģiju, no otras — gaišu liriku, cēlu romantiku un gleznu smalkumu. Traģiskajā viņš izceļ dramatiski sasprindzinātas, vīrišķīgas cīņas elementus, uzsver vitālo, aktīvo.

E. Tona traktējumos vienmēr valdzina mākslinieciskās gaumes estētiskā skaidrība, stingrība un zināma atturība. Viņš izvairās no ārējiem efektiem un lieka skaļuma, viņam sveša sentimentāla salkanība vai klaja ekspresivitāte. To labāk var izjust operu liriskajos skatos, kurus E. Tons traktē emocionāli apvaldīti, bet ar dziļu zemtekstu. Tieši tā mēs uztveram Votana un Brunhildes atvadu skatu «Valkīras» pēdējā cēlienā. Šī skata

lielajā romantiskajā pacēlumā jūtam daudz siltuma un maiguma.

E. Tona liriskas uztvere ir sevišķi saskanīga ar S. Prokofjeva tēlu ievirzi. Tāpēc viņa vadībā tik pārlicinoši skan baleta «Romeo un Džuljeta», kā arī operas «Karš un miers» liriskās lappuses.

E. Tona otra, ne mazāk svarīga talanta īpašība ir tā, ka ikviena opera viņa rokās iegūst maksimāli noteiktu un skaidru formas arhitektoniku. Cik bieži diriģenti aizraujas ar atsevišķām partitūras detaļām, sārdot dramaturģijas viengabalainību. E. Tonam ir svešs šāds izplūdis izpildījums. Te liela nozīme ir viņa tieksmei pēc paātrinātiem tempiem, kas neļauj attīstībai izplūst un tai pašā laikā padara izrādes skanējumu dinamisku, piešķir tam dzīvu pulsējumu.

Nav nejaušība, ka viņa traktējumos visdziļāk atklājas tie skati, kur pretspēku cīņa sasniedz sevišķi augstu dramatisku kāpinājumu. Tāds, piemēram, ir dramatiskais skats «Tanheizera» otrajā cēlienā, kurā spējas noskaņu maiņas: Tanheizera degsme, Volframa apvaldītie vārdi, Elizabetes satrauktās replikas, kora epizodes, kurās izskan nemiers un nosodījums. Vai arī skats naktī zem Katerinas logiem operas «Katerina Izmailova» ceturtajā cēlienā, kur Katerinas un vecā Izmailova sadursme sasniedz kulmināciju.

Taču diriģenta autoritāte galvenokārt atkarīga no viņa radošā darba, no tā, kā viņš prot strādāt operu sagatavošanas procesā. Un šajā procesā visizšķirošākais — darbs ar dziedātājiem.

Kā jau iepriekš minēts, E. Tons savā laikā pievērsās vokālajām studijām. Apveltīts ar vokālā skanējuma izjūtu, kā arī zinot vokālās tehnikas noslēpumus, viņš gandrīz vienmēr nekļūdīgi var pateikt vokālo trūkumu cēloni un konkrēti norādīt, kā to novērst. Ansambļa mēģinājumos viņš ne vien izanalizē katru tēlu, katru partiju, lai panāktu psiholoģiski pareizu, emocionāli bagātu un tehniski nevainojamu katras frāzes vokālo atklāsni, bet arī palīdz dziedātājiem atrast viziteiksmīgākās vokālās intonācijas un krāsas, kas atbilst tēla izpausmes loģikai.

Jaunrades ieceru īstenošana prasa no diriģenta ne vien lielu darbu iestudējuma sagatavošanas procesā, bet arī milzīgu radošu sasprindzinājumu izrādes norisē. Vērojot E. Tonu diriģēšanas laikā, kļūst saprotams, kāpēc viņu var uzskatīt par galveno personu operas uzvedumā. No pirmās līdz pēdējai notij viņš ar savu noteikto, vīrišķīgo un reizē eleganto žestu droši un intensīvi vada izrādi, ne mirkli nezaudē visa darba pavedienus

un katra tēla līnijas. Viņa uzdevums sniedzas pāri operas muzikālā izpildījuma ietvariem — viņš kontrolē visu, kas notiek uz skatuves un orķestrī. Diriģents dzīvo līdz katram dziedātājam viņa tēlā, izjūt visas viņa partijas emocionālās attīstības nianšes.

Ar orķestri E. Tons saprotas sevišķi labi. Pats daudzus gadus spēlējis orķestrī, viņš visās detaļās pazīst tā darbu un prot strādāt ar mūziķiem. E. Tona vadītajos mēģinājumos vienmēr ir mierīga, lietišķa atmosfēra, diriģents ir nosvērts un taktisks. Viņš nepārtrauc orķestra spēli nejaušas kļūdas dēļ, neliek atkārtot to, kas reiz jau ir izdevies. Kad kolektīvā jūtams nogurums, nāk palīgā diriģenta lieliskā humora izjūta. Asprātība, kāda piemērojama anekdote it kā dod jaunu spēku.

Mēģinājumos E. Tons ir mazrunīgs. Viņa aizrādījumi vienmēr lakoniski, konkrēti.

Ļoti daudz diriģents nodarbojas ar orķestra ansambļa izkopšanu, pamatotī uzskatot saliedētu un izlīdzinātu kopspēli par vienu no galvenajiem orķestra izpildītājmākslas pamatprincipiem. Izejot no tā, E. Tons lielu vērību veltī orķestra kopspēles tehnoloģiskajām problēmām. Viņa uzmanību saista stūdzinieku «štrihu», kreisās rokas vibrācijas intensitātes problēmas, pūšamo instrumentu grupu vienas kopējas elpošanas, mēles piesitiena problēmas.

Lieliski orientēdamies orķestra sarežģītajā struktūrā, viņš ir kā pieredzējis ārsts, kas vienmēr noteic pareizu diagnozi.

Daudz laika un enerģijas galvenais diriģents teātrī veltī organizatoriskam darbam. Liela noteicoša loma ir viņa nostājai un viedoklim mākslinieciskās padomes lēmumos, kas virza kolektīva radošos plānus, tā dzīvi.

Bez tam E. Tona organizatoriskais darbs saistīts ar izbraukumu koncertiem, teātra viesizrādēm, ražošanas apspriedēm, individuālām pārrunām ar māksliniekiem un daudziem citiem jautājumiem. Ar savu prasmi mierīgi, nosvērti, principiāli un savaldīgi atrisināt vissarežģītākos jautājumus E. Tons iemantojis lielu cieņu kolektīvā.

Viens no svarīgākajiem galvenā diriģenta pienākumiem ir kadru komplektēšana. Spēcīgs solistu sastāvs, rūpīgi izveidots kolektīvs var pārvarēt jebkuras grūtības, veikt jebkuru uzdevumu. E. Tons par šo jautājumu domā vienmēr. Viņš seko konservatorijas vokālās katedras darbam, ierodas audzēkņu vakaros. Par talantīgākajiem studentiem vokālistiem E. Tons interesējas, sākot ar viņu pirmajiem soļiem. Daži jau studiju laikā

iesaistīti teātra darbā, piemēram, tagad pazīstamie operas solisti V. Pilāne, L. Andersone, K. Zariņš, G. Antipovs, R. Zelmane. Meklējot apdāvinātus vokālistus, diriģents ierodas arī mākslinieciskās pašdarbības skatēs. No pašdarbības teātra darbā tika iesaistīti tagadējie operas solisti — Republikas Nopelniem bagātais skatuves mākslinieks M. Andermanis un A. Savčenko.

Galvenais diriģents rūpējas arī par orķestra sastāva pastāvīgu uzlabošanu, interesējas par instrumentālistiem — konservatorijas studentiem, mūzikas skolu audzēkņiem. Orķestra pilnveidošanā liela nozīme bija E. Tona ierosinātajiem konkursiem, kas tika sarīkoti visās orķestra grupās.

E. Tons meklē arī citus, jaunus un efektīvus līdzekļus kolektīva radošajai izaugsmei. Ar viņa iniciatīvu un līdzdalību vairākus gadus teātra Baltajā zālē svētdienās notika Operas un baleta teātra mākslinieku pēcpusdienas kamerkoncerti, kuros piedalījās dziedātāji un orķestra mākslinieki. Izveidojās trīs stīgu kvarteti un vairāki citi kameransambļi. Šajos koncertos, kas ieinteresēja gan izpildītājus, gan klausītājus, skanēja dažādu laikmetu komponistu mazāk pazīstamie darbi. Koncertus ievadīja E. Tona ievadvārdi.

E. Tona darbs simfoniskās mūzikas novadā gandrīz trīs gadus bija cieši saistīts ar Latvijas Radio un televīzijas simfonisko orķestri. 1964. gadā līdztekus darbam operas un baleta teātrī viņš kļuva par šā kolektīva vadītāju. Mērķtiecīgi strādājot mēģinājumus un veicot dažādus organizatoriskus pasākumus, diriģents panāca, ka pašos pamatos izmainījās orķestra darba stils.

Novērtējis orķestra pirmos panākumus un noskaidrojis tā iespējas, E. Tons kolektīvam izvirzīja drosmīgu un grūtu uzdevumu — sagatavoties vieskoncertiem Ļeņingradā. Šis atbildīgais un godpilnais uzdevums mobilizēja visu kolektīvu. 1964. gada decembrī orķestris koncertēja Ļeņingradā un ieguva prasīgās, bet ļoti atsaucīgās publikas atzinību. Par panākumiem 1965. gada vasarā orķestrim tika piešķirts Republikas Nopelniem bagātā kolektīva nosaukums. 1966. gada sākumā orķestris viesojās arī Maskavā, Viļņā, Kauņā un Tallinā.

Strādādams ar simfonisko orķestri, E. Tons jau pašā sākumā pārdomāti izraudzījās repertuāru, kas palīdzētu novērst šim kolektīvam raksturīgos trūkumus. Orķestra repertuārā tika ietverti tādi tehniski sarežģīti un muzikālā ziņā izsmalcināti skaņdarbi



Edgars Tons diriģē Ļeņingradas Valsts filharmonijas simfonisko orķestri.

kā K. Debisi «Ibērija», O. Respigi «Balāde par gnomiem» un «Putnu svīta», R. Strausa svīta no operas «Rožu kavalieris», I. Stravinska svīta «Ugunspuķis», «Apolons Musagets» un opera oratorija «Kēniņš Edips», bet īpaša uzmanība tika veltīta arī Baha, Hendeļa, Mocarta un Bēthovena skaņdarbiem. Bez tam orķestris sagatavoja un atskaņoja J. Ivanova, Ā. Skultes, M. Zariņa, R. Grīnblata, Ģ. Ramaņa, Im. Kalniņa un citu latviešu padomju komponistu darbus.

Pievērsoties senās un klasiskās mūzikas darbiem, E. Tons savās interpretācijās necenšas akli sekot pastāvošajam izpildījuma tradīcijām, bet gan ar mūsdienu cilvēka mērauklu tiecas atklāt pagātnes tēlus, izceļot skaņdarbā to, kas visvairāk sasaucas ar šodienīgo. Liela jaunrades veiksmē diriģentam ir Hendeļa oratorijas «Mesija» traktējums un izpildījums. Diriģentam izdevies spilgti parādīt darba dinamiskos kontrastus un,

saasinot monumentālās skaņu gleznas gaismēnas, izveidot varu un reizē emocionāli iedarbīgu mūzikas celtni.

E. Tons, interpretējot Bēthovena mūziku, tai it kā noņem romantiskā traktējuma slāni. Viņš Bēthovena skaņdarbus izpilda temperamentīgi, bet iekšēji stingri, cenzdamijs saglabāt darbu klasiskās formas un noteiktību. Izcilā komponista mūzikā E. Tons izceļ tās dinamiku un vīrišķīgo spēku un arī tās gaišo, saulaino lirismu. Tā, piemēram, Piektās simfonijas pirmā daļa E. Tona traktējumā kļūst monolīta (viņš nepasvītro galvenās un blakus partijas kontrastu) un atgādina vīrišķīgu, dedzīgu, iedvesmas bagātu ciņu.

No mūsdienu komponistu skaņdarbiem E. Tona individualitātei, liekas, vistuvāk ir S. Prokofjeva un I. Stravinska simfoniskā mūzika. S. Prokofjeva poētiskumu, saulaino melodiskumu, dzelžaino ritmu un I. Stravinska domas attīstības loģiskumu, formas noteiktību un iekšējo emocionālo atturīgumu E. Tonam izdodas atklāt sevišķi pārlicinoši.

Sulīgi un pilnasinīgi, ar sevišķu spožumu un eleganci E. Tonam skan R. Štrausa, O. Respigi, K. Debisi mūzika. Diriģents tajā cenšas izcelt gaišās, dzīvespriecīgās krāsas, saglabājot katra komponista raksturīgās īpatnības: R. Štrausa dinamiskumu, noteiktību un vieglumu, O. Respigi krāsainību un tēlainību. K. Debisi mūzikā E. Tons cenšas veidot skaidras, noteiktas līnijas, izsargāties no pārliemas izsmalcinātības, tai pašā laikā dziļi atklājot komponista poētisko mūzikas stilu.

Interpretējot J. Ivanova simfonijas, E. Tonam izdodas atveidot staltu un stingru skaņdarba formu un ar lielu spēku parādīt J. Ivanova mūzikas vitālo aktivitāti un vīrišķīgo dinamiskumu. It sevišķi tas sakāms par komponista Ceturto, Devīto, Desmito un Vienpadsmito simfoniju.

E. Tona darbs latviešu mūzikas kultūras attīstībā pēdējos gados kļuvis sevišķi nozīmīgs. Paveikts milzīgs darbs — sagatavots ap 30 operu, 10 baletu, daudz oratoriju, kantātu un simfonisko skaņdarbu. Viņa darbs augstu novērtēts ne vien Latvijā, bet arī aiz mūsu republikas robežām.

CĒSU MŪZIKAS DZĪVE

Cēsis ir viena no skaistākajām un arī vecākajām Latvijas pilsētām. 1956. gadā tā atzīmēja savu 750. gadskārtu. Vecpilsētā kā vēstures muzejā saglabājušās ēkas vēl no 18. un 19. gadsimta. Pilsētas kopainā skatu vispirms saista 13. gadsimtā celtās baznīcas tornis, nedaudz zemāk virs koku galotnēm izslējušies jaunās un vecās bruņinieku pils torņi. Jaunajā pilī tagad iekārtots Cēsu vēstures un mākslas muzejs. Te izstādēs bieži redzami gleznotāju Jāņa Rozenberga, Kārļa Baltgaila, Artūra Droņa, skulptora Kārļa Jansona un citu Cēsu mākslinieku darbi, tiek eksponēti arī Cēsu pilsētas un novada lietišķās mākslas paraugi. Cēsu vecās bruņinieku pils pakājē ir Oktobra parks ar brīvdabas estrādi, kur notiek dziesmu dienas, brīvdabas koncerti un teātru izrādes. Turpat pilsētas centrā baznīcas rietumu pusē redzama ēka, kurā 1879. gadā dzimis komponists Alfrēds Kalniņš. Baznīcai pretī atrodas bijusi Cēsu apriņķa skola. Piemiņas plāksne pie ieejas vēstī, ka te mācījušies rakstnieki E. Veidenbaums, E. Treimanis-Zvārgulis, Apsīšu Jēkabs, J. Poruks un gleznotājs K. Miesnieks. Cēsu tuvumā ir arī E. Veidenbauma dzimtās mājas «Kalāči», kur rakstnieks pavadījis lielāko daļu sava īsā mūža. J. Poruka mājās «Lāčos», kas arī atrodas netālu no Cēsīm, pie dzejnieka bieži savā laikā viesojies Emīls Dārziņš. Te viņš arī komponējis savu «Melanholisko valsī».

Cēsu tagadējā rajonā ietilpst senatnīgā Straupe, pirmrindas kolhozu centrs Rauna, dienvidos Nītaure, bet austrumos gleznainā Piebalga. Sevišķi Piebalgas novads, kur agri sākās latviešu saimnieciskās un gara dzīves rosība, glabā daudz ievērojamu latviešu kultūras darbinieku piemiņu. Raugoties no Smetes kalna pāri Alaukstam, redzamas kuplos vītolos paslēpušās mājas — «Greiveri», kur dzīvojis ērģelnieks un diriģents Pauls Jozuus. Tālāk uz austrumiem ir dzejnieka Kārļa Skalbes



Cēsis.

dzimtene «Incēni». Starp kokiem balta pavīd Vecpiebalgas vidusskola. Tās vietā pirms 1905. gada bijusi revolūcijā nopostītā Vecpiebalgas draudzes skola, kur savā laikā mācījušies Jurjānu Andrejs, Emīls Dārziņš un Emīlis Melngailis. Aiz Ineša ezera uz rietumiem varam iegriezties «Kaibēnos» — brāļu Kaudzišu mājās. Rauna ir Jāņa Cimzes, Nītaure — Jāņa Zāliša un Jaunpiebalga — Emīla Dārziņa un Margēra Zariņa dzimtās vietas. Cēsis un Jaunpiebalgā dzīvojis un darbojies arī dzejnieks Auseklis. Netālu no Cēsīm, Priekuļu ciema «Eicēnos» ilgāku laiku vasarās dzīvojis E. Melngailis.

Mūsdienu Cēsis veidojas par kūrorta un tūrisma pilsētu, bet tai ir arī republikas mēroga kultūras un rūpniecības centra nozīme. Cēsu kultūras iestāžu darbu raksturo gan tādi pirmrindas kolektīvi kā rajona bibliotēka, pilsētas grāmatnīca, muzejs un kinoteātris, gan tas, ka Cēsu kultūras nams jau trešo reizi pēc kārtas izcīnījis Republikas ceļojošo Sarkanā karogu.

Cēsis var lepoties arī ar senām mūzikas tradīcijām, kas jo koši uzplaukušas padomju varas gados. Jau I Vispārejos latviešu dziesmusvētkos 1873. gadā koru sacensībās no 5 pirmajām

vietām 3 izcīnija Cēsu pilsētas un novada kori. Otro vietu un mazo sudraba liru ieguva 1872. gadā nodibinātais Cēsu latviešu dziedāšanas biedrības jauktais koris diriģenta cimzieša A. Zēbodes vadībā. Tas bija pirmais īsti latviskais koris Cēsīs. Trešo vietu izpelnījās Vecpiebalgas un piekto — Straupes vīru koris. Arī vēlākajos dziesmusvētkos Cēsu kori guva godalgotas vietas.

1886. gadā, kad Cēsu latviešu labdarības biedrība pārgāja uz savu jauno namu Jaunā (tagad Marksa) ielā Nr. 3, šī nama iesvētīšanas svinībās uzveda dziesmu lugu «Dzīvība priekš cara». Šo M. Glinkas operu par dziesmu lugu pārstrādāja un latviešu valodā tulkoja Cēsu rakstnieks P. Liepiņš (Austriņš). Mūsu gadsimta sākumā šo lugu klavieru un arī orķestra pavādījumā Cēsu kultūras namā uzveda vairākkārt. No lielākas formas darbiem ar koru piedalīšanos šajā laikā cēsnieki redzējuši arī Romberga «Zvanu dziesmu», Bekera un Šumaņa «Čigānu dzīvi». 20. un 30. gados Cēsīs darbojušies četri lielāki koru kolektīvi. Tie ir Cēsu Viesīgās biedrības un Amatnieku biedrības jauktie kori un Cēsu tirgotāju un Kūrorta komitejas vīru kori. Cēsu Viesīgās biedrības jauktais koris bija pirmā Cēsu latviešu kora pēctecis. No diriģentiem ar kori visilgāk strādājis Voldemārs Bišers. Koris piedalījās visos Vispārējos latviešu dziesmusvētkos, rikoja latviešu klasiķu E. Dārziņa, J. Vītola darbiem veltītus tematiskos koncertus. Kopā ar citiem Cēsu novada korjiem tas piedalījās Cēsu novada dziesmu dienās, kur par virsdiriģentiem bija Emīlis Melngailis, Teodors Kalniņš, Teodors Reiters, Pauls Jozuus un Alfrēds Kalniņš.

1931. gadā Cēsīs nodibinājās 40 mūziķu liels simfoniskais orķestris, kas no lielākas formas darbiem kopā ar Cēsu vīru korjiem atskaņoja Griģa «Olavu Trīgvasonu». Cēsīs notika arī latviešu un ārzemju mākslinieku vieskoncerti. Te uzstājās dziedoņi Milda Brehmane-Štengele, Pauls Sakss, pianists Pauls Šūberts, krievu pianists Nikolajs Orlovs, franču vijolnieki Anrī Marto, Roberts Sētens, kontrabasa virtuozs igaunis Ludvigs Juhts.

Cēsīs vēl dzīvo vecāki laudis, kas bijuši tuvu pazīstami un saglabājuši atmiņas par Alfrēdu Kalniņu un viņa vecākiem. Interesantas epizodes par Cēsu agrāko mūzikas dzīvi, komponistiem Alfrēdu Kalniņu, Emīli Melngaili un citiem mūziķiem zina stāstīt Cēsīs dzīvojošais komponista Margēra Zariņa tēvs Oto Zariņš¹ un arī viņa dzīvesbiedre Austra Zariņa.

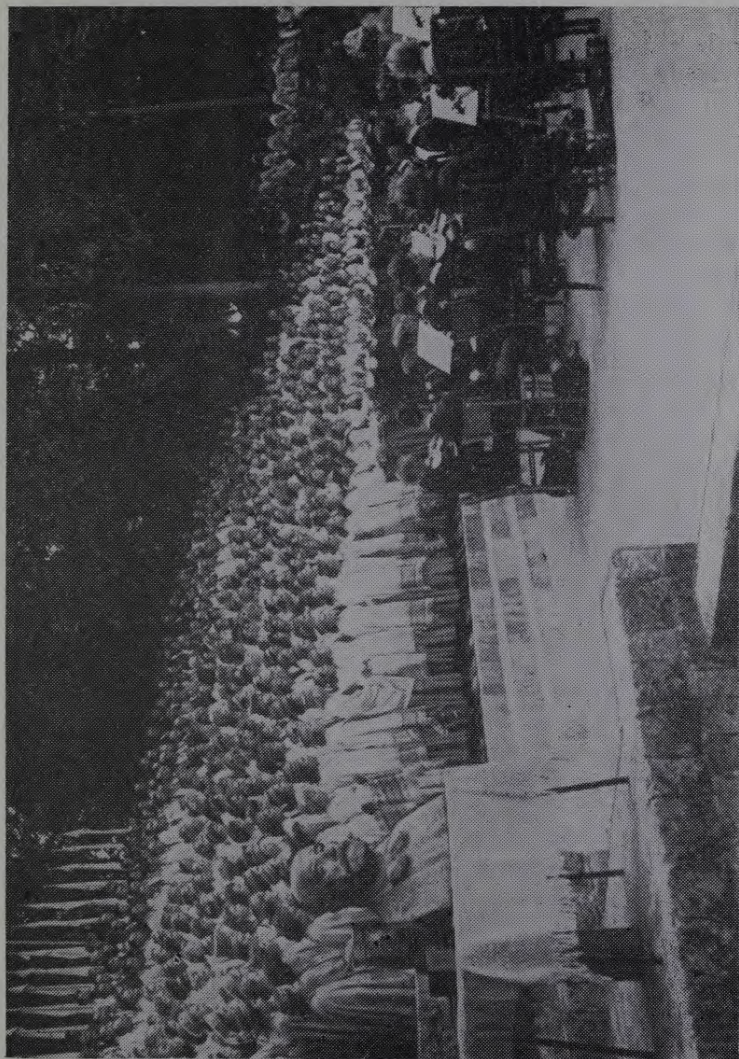
¹ O. Zariņa atmiņas rokrakstā glabājas Viļa Lāča Latvijas PSR Valsts bibliotēkā Rīgā.



Cēsu simfoniskais orķestris 1941. gadā.

Komponists Alfrēds Kalniņš vienmēr sekojis līdz savas dzimtās pilsētas muzikas dzīvei, gan piedaloties par virsdiriģentu dziesmu dienās, gan sniedzot ērģelkoncertus Cēsis, kā arī tuvējos Āraišos. 1910. gadā Alfrēds Kalniņš koncertējis Cēsu baznīcā sakarā ar jaunuzbūvēto ērģeļu atklāšanas svinībām. Pēc Alfrēda Kalniņa ierosinājuma 30. gados Cēsis nodibināta Tautas konservatorija.

Cēsis savu atbrīvošanu no vācu fašistu okupācijas sagaidīja ātrāk nekā Rietumlatvijas pilsētas — jau 1944. gada 23. septembrī, līdz ar to ātrāk spēja likvidēt kara sekas, atjaunot saimniecisko un kultūras dzīvi. 1944. gada decembrī Cēsu kultūras namā pulcējās dziesmu mīļotāji, tika nodibināts Cēsu kultūras nama jauktais koris, kura pirmais diriģents bija Kārlis Ozols — viens no tā laika Cēsu mūzikas dzīves organizētājiem — Cēsu aprīļa dziesmu dienu virsdiriģents, Cēsu mūzikas skolas direktors. Diriģenta Kārļa Ozola vadībā jaunā pašdarbības kolektīva darbs veicās labi. Jau 1945. gada rudenī koris ieguva pirmo vietu republikas 30 labāko kolektīvu vidū, pēc tam piedalījās Vissavienības pašdarbības kolektīvu skatē Maskavā. Kora vadību ar 1949. gada septembri pārņēma Arvids Krastiņš. 1950. gada dziesmusvētkos koris ieguva III prēmiju.



I Republikas Tautas koru salidojums Cēsis 1964. gadā.

1955. gadā, apvienojoties ar diviem labākajiem Raunas kolhozu koriem, koris ieguva otro vietu republikā, pēc tam piedalījās Latviešu mākslas un literatūras dekādē Maskavā. 1957. gadā sākotnējā sastāvā koris kļuva par republikas jaunatnes festivāla laureātu, bet 1960. gadā ieguva trešo vietu un Tautas kora goda nosaukumu līdz ar nosaukumu «Vidzeme». Visnozīmīgākais gada skaitlis kora vēsturē ir 1964., kad I Republikas Tautas kora salidojumā Cēsīs tas izcīnīja pirmo vietu. Salidojums bija ievērojams notikums Cēsu mūzikas dzīvē.

Tautas koris «Vidzeme» savu darbu izvērsis ļoti daudzpusīgi: 22 pastāvēšanas gados tas iestudējis ap 400 dziesmu, sniegts pāri par 400 koncertu. Repertuāra izvēlē vairāk uzmanības veltīts padomju komponistu dziesmām. Notikuši komponistu Jāņa Ozoliņa un Valtera Kaminska daiļradei veltīti tematiskie vakari. 1956. gadā Cēsu pilsētas 750 gadu jubilejas dienās koris sniedza koncertu ar Cēsu komponistu dziesmām. Latviešu klasiķu atceres koncertos koris labi interpretēja Jāzepa Vītola un Emila Dārziņa dziesmas. Īpašā koncertā koris sniedzis arī lielu formu vokāli instrumentālos darbus, klavieru pavadījumā atskaņojot 8 latviešu klasiķu un padomju komponistu kantātes.¹

Blakus tuvākajiem koncertizbraukumiem uz Igauniju, Lietuvu, Pleskavu un Ļeņingradu tālākais maršruts sniedzies līdz Aizkarpatiem (1964). Ceļojumos nostiprinājusies draudzība, sevišķi ar Vīlandes koriem un Lietuvas Bīržu un Alitus pašdarbības kolektīviem.

Ģatavojoties koncertizbraukumiem un kultūras nedēļu sarīkojumiem, kora repertuārs papildinājās ar brālīgo republiku un Tautas demokrātijas valstu tautas dziesmām un profesionālo komponistu daiļradi. Tautas koris «Vidzeme» piedalījās arī Latvijas Padomju komponistu savienības plēnumu un kongresu koncertos Rīgā, brālīgo republiku un Tautas demokrātijas valstu kultūras nedēļu sarīkojumos, dokumentālajā filmā «Cēsīs», radio un televīzijas raidījumos.

1952. gadā Cēsīs nodibinājās vēl viens kora kolektīvs — Cēsu patērētāju kooperācijas jauktais koris, kas 1962. gadā savā 10 gadu jubilejā ieguva nosaukumu «Gauja». Koris rīkojis Jurbānu Andreja, Jāzepa Vītola, Jāņa Ozoliņa un Margēra Zariņa

¹ J. Vītola «Beverīnas dziedonis», «Dziesma», Jāz. Mediņa «Ziedošā dzimtene», L. Garūtas «Pavasara vējos», Jek. Mediņa «Jaunais pavasara vējš», A. Krastiņa «Latgale», Ā. Skultes «Rīga», P. Barisona «Dzimtenei».



Tautas koris «Vidzeme».

daiļradei veltītus tematiskus vakarus, devies koncertizbraukumos uz Lietuvu. Sākot ar 1964. gadu, «Gauja» piedalās Rīgā gadskārtējos «Pavasara svētkos», kas ir republikas patērētāju biedrību koru draudzības koncerti. Ceturtā piecu koru tikšanās notika 1967. gadā Cēsīs. «Gaujas» vēsturē nozīmīgs ir diriģenta Mārtiņa Ozoliņa darbības laiks (1955—1958), kad koris piedalījās Latviešu mākslas un literatūras dekādē Maskavā un 1957. gadā republikas patērētāju biedrību koru skatē ieguva pirmo vietu. Mārtiņš Ozoliņš bija viens no rosīgākajiem Cēsu mūziķiem, kurš blakus darbam ar kori strādāja arī par pedagogu Cēsu mūzikas skolā. Pēc M. Ozoliņa pēkšņās nāves 1958. gadā kora vadību pārņēma diriģents Arvids Vasmanis. 1965. gada dziesmusvētkos «Gauju» ieskaitīja Tautas kora kandidātos. Tā repertuāra lielākā daļa ir latviešu un cittautu tautas dziesmas, bet no plašākiem vokāli instrumentāliem darbiem — V. Kaminska «Zvērests», operu kori no «Burvju flautas», «Loengrīna», «Pārdotās līgavas».

Samērā jauns, bet ļoti aktīvs kolektīvs ir Cēsu vīru koris «Dziedonis», kas nodibinājās 1960. gadā. Līdz šim tas sniedzis ap 115 koncertu, iestudētas pāri par 80 dziesmu. Kori vada Cēsu mūzikas vidusskolas pasniedzēja Līga Priedīte. Koncertizbraukumos un kopējos koncertos radusies draudzība ar Igaunijas PSR Akadēmisko vīru kori, Vīlandes «Sakalu», Biržu, Jelgavas un Madonas vīru koriem.

«Dziedoņa» darbā izveidojusies nozīmīga tradīcija — rīkot koncertus kopā ar zēnu koriem. Šādos pasākumos aug ne vien nākošie vīru koru kadri, bet arī koncerta programma kļūst daudzpusīgāka. Plašāks vīru un zēnu koru kopkoncerts Cēsīs notika 1966. gada vasarā, kad kopējai dziesmai ar Cēsu «Dziedoni» apvienojās vēl seši republikas vīru kori no Valmieras, Madonas, Jelgavas un Rīgas un trīs zēnu kori: Cēsu pionieru nama, Cēsu rajona Drabežu internātskolas un Rīgas E. Dārziņa Speciālās mūzikas vidusskolas zēnu koris. Cēsu «Dziedonis» 1965. gada dziesmusvētkos kļuva par Tautas kora kandidātu.

Cēsu mūzikas dzīvi savas pastāvēšanas laikā no 1948.—1955. gadam kuplināja arī Cēsu skolotāju institūts. Šajā lielajā mācību iestādē bija vairāki kori, audzēkņu vidū arī talantīgi mūziķi. Institūta jauktais koris diriģenta Imanta Kokara vadībā divos Padomju Latvijas dziesmusvētkos (1948. un 1950. gadā) saņēma dziesmusvētku karogu.

Cēsu koru kultūra joprojām aug, tā 1966. gada sākumā noorganizējās Cēsu rajona skolotāju koris, kura vadību uzņēmas

dirigents Imants Kokars. Koris jau pirmajā pastāvēšanas gadā sniedzis 4 koncertus — divus Cēsis un divus Igaunijā.

Cēsu vecie ļaudis, dziesmu mīļotāji ir apvienojušies Darba veterānu kori, ko vada Cēsu mūzikas skolas mācību daļas vadītāja Gaida Kalniņa. Arī šis koris darbojas ļoti aktīvi, gan pilsētā, gan rajonā.

Cēsu rajonā kā labākie pēdējos gados ir izvirzījušies Līgatnes papīrfabrikas, Raunas un Jaunpiebalgas jauktie kori. 1965. gada dziesmusvētkos no Cēsu pilsētas un rajona tika izvirzīti pavisam 10 kori. Vērojot mākslinieciskās pašdarbības attīstību rajonā, jākonstatē, ka tā pārdzīvo arī grūtības un krīzes. Lielākā daļa koru, pakļauti dziesmusvētku «uzplūdiem» un «atplūdiem», darbojas ar pārtraukumiem, citi pārvēršas par ansambļiem. Lai rosinātu rajona pašdarbību, kultūras nodaļa organizē dažādus pasākumus, kas arī attaisnojušies, taču daļa no tiem atkal tika aizmirsti. Pirms kopējiem dziesmusvētkiem ir notikuši rajona koru kopmēģinājumi, semināri un konsultācijas rajona koru diriģentiem, kopmēģinājumi un koncerti pa zonām, lauku koru atskaites koncerti rajona kultūras namā. Labs mākslinieciskās pašdarbības rosinātājs ir jaunās padomju sadzīves tradīcijas, kuru sarīkojumus kuplina pašdarbības koncerti.

Pēc kara 1948. gada pavasarī atjaunojās arī Cēsu simfoniskās mūzikas tradīcijas: nodibinājās Cēsu pašdarbības simfoniskais orķestris, kas pirmajos pēckara gados bija vienīgais šāds kolektīvs Latvijā. Orķestris komplektējās gan no pašdarbniekiem, gan profesionāliem mūziķiem. Tajā piedalījās arī Cēsu mūzikas vidusskolas audzēkņi un pasniedzēji, kā arī skolotāju institūta audzēkņi. Orķestra vadību uzticēja vijolniekam, vijoles spēles pedagogam un komponistam Kārlim Veilandam. Sākumā orķestri spēlēja 31 mūziķis, vēlāk ap 40. Tā sastāvs bija pilns, ieskaitot arī koka pūšamos instrumentus — flautu, oboju, fagotu. Kad 1958. gadā orķestris atzīmēja 10. gadadienu, tā veikums pilsētas mūzikas kultūras izaugsmē bija ievērojams: 10 gadu laikā orķestris bija iestudējis 116 skaņdarbu, sniedzis 69 koncertus lekcijas un patstāvīgus koncertus, piedalījies 49 valsts svētku svinīgajos koncertos un 33 reizes dažādos skatuves uzvedumos.¹

Īpaši jāatzīmē S. Rahmaņinova operas «Aļeko» uzvedums

¹ 6 Rahmaņinova operas «Aļeko», 7 Aļeksandrova operetes «Kāzas Malinovkā», 10 Solodara-Bogoslavskā vodevilas «Ceriņu dārzs» un 10 Sidorova muzikālās komēdijas «Mirandolina» uzvedumi.



Cēsu simfoniskā orķestra pastāvīgie dalībnieki orķestra 10. gadadienā. Pirmajā rindā no kreisās — M. Ozoliņš, diriģents K. Veilands, B. Šnirhs. Stāv no kreisās — E. Dubavs, A. Lejiņš, A. Dreimanis, J. Abols.

Cēsīs 1950. gadā, kas ir ievērojams notikums ne tikai orķestra dzīvē, bet gan visas pilsētas mērogā. Trūkstot orķestra partitūrai, diriģents K. Veilands instrumentēja visu operu pēc klavierizvilkuma, piemērojot savam orķestrim. Operas ansambli piedalījās tikai cēsnieki. Visi galveno lomu izpildītāji bija Cēsu muzikas skolas audzēkņi.¹

1952. gadā notika operas atkārtots uzvedums iepriekšējā sastāvā. Tas bija daudz pilnvērtīgāks par pirmo, jo operas sagatavošanā tika pieaicināti konsultanti no Rīgas operas un baleta teātra. Pēc liela un rūpīga darba (40 mēģinājumi) opera parādījās uz Cēsu kultūras nama skatuves un tika uzņemta ar lielu sajūsmu. Cēsu opera tika cildināta kā republikas, tā Vissavienības presē, ierosinot līdzīgus pasākumus veikt arī citās pilsētās.

¹ Diriģents bija Kārlis Veilands, kormeistars — Arvīds Krastiņš, režisors — Alfrēds Zommers, deju konsultante — Konstānce Akmeņa, koncertmeistari — Pauls Krieviņš un Jānis Presņikovs, māksliniecisko noformējumu deva mākslinieks Artūrs Dronis. Lomās bija: Aļeko — Imants Vanags, Jaunais čigāns — Felikss Romanovs, Vecais čigāns — Edmunds Dreiblats, Zemfira — Steiga Neimane, Vecā čiganiete — Lauma Ļebedjeva.

Diemžēl Cēsu opera pastāvēja īsu laiku, «Aļeko» piedzīvoja tikai 6 izrādes, nenotika paredzētais operas uzvedums pašdarbnieku skatē Rīgā, jo cēsnieki nesaņēma vajadzīgo atbalstu no vadošajām kultūras iestādēm.

Orķestra pastāvēšanas laikā tā dalībnieku sastāvs daudzkārt mainījās, tomēr to vidū sastopami arī vairāki entuziasti. Simfoniskā orķestra vecākajam mūziķim Ernestam Dubavam bija jau pāri 70 gadiem, kad viņš vēl arvien piedalījās visos orķestra mēģinājumos un pildīja arī orķestra vecākā pienākumus.

Vijolniece Zigrīda Radziņa uz mēģinājumiem Cēsu kultūras namā mēroja 8 km garu ceļu jebkuros laika apstākļos. Simfoniskās mūzikas propagandas nolūkā Cēsīs nodibināja Cēsu mūzikas draugu apvienību, kas noorganizēja ziemas sezonā 3 abonementu simfoniskos koncertus. Programmām bija piemērotas anotācijas, nereti pirms koncerta bija paskaidrojoši ievadvārdi. Tas nepalika bez rezultātiem — abonementu skaits sasniedza 450. Orķestri tā pastāvēšanas laikā atbalstīja daudzi pazīstami republikas mākslinieki, instrumentālisti un vokālisti — gan kā solisti, gan kā izpalīgi atbildīgās orķestra partijās.¹

Sēfibu par orķestri uzņēmās republikas Nopelniem bagātā skatuves māksliniece Lida Rubene un, sākot ar pirmo — 1948. gadā, piedalījās daudzos orķestra koncertos. Kopā ar orķestri viņa atskaņojusi Bēthovena, Bruha, kā arī diriģenta K. Veilanda vijolkoncertu. Ar Cēsu simfonisko orķestri Cēsīs koncertējusi arī pazīstamā Ļeņingradas pianiste, Ļeņingradas konservatorijas pasniedzēja Marija Gambarjana, atskaņojot Bēthovena 4. klavierkoncertu un arī K. Veilanda skaņdarbus klavierēm.

Orķestris savā laikā bija laba skola arī topošajiem māksliniekiem — Cēsu mūzikas skolas audzēkņiem. Daudziem bija iespēja koncertēt plašākai publikai orķestra pavadījumā. Cēsu simfonisko orķestri kā savu «skolotāju» tagad atceras vairāki republikā pazīstamie mūziķi, starp tiem — Imants un Gido Kokari, Oļģerts Grāvītis un citi, kas piedalījušies orķestrī.

Cēsu simfoniskā orķestra repertuārs bija plašs. Tas sastāvēja no klasiķu un padomju komponistu populārākajiem

¹ Republikas Tautas skatuves mākslinieki Ž. Heine-Vāgnere, P. Grāvelis, Nopelniem bagātie skatuves mākslinieki H. Brauns, A. Madrevičs, L. Rubene, A. Klišāns, J. Zābers, arī mākslinieki E. Zvirgzdiņa, K. Blumentāls, M. Išhanovs, H. Birznieks, M. Ozoliņa, A. Simsone un citi.

skaņdarbiem, operu un operešu ārijām bieži vien diriģenta K. Veilanda prasmīgi izstrādātā atvieglinātā instrumentācijā.¹

Pēc Kārļa Veilanda nāves 1961. gadā orķestra vadību pārņēma Cēsu mūzikas vidusskolas pedagogs Hermanis Eglītis, bet pēc Eglīša aiziešanas no Cēsīm — Arvids Krastiņš. Kad 1965. gada rudenī simfoniskais orķestris nodibinājās Cēsu mūzikas skolā, kultūras nama orķestris beidza pastāvēt.

*

Kārlis Veilands (1901—1961) dzimis Cēsīs. Viņš mācījās Latvijas konservatorijā Meca vijolklasē. 30. gados K. Veilands kā vijolnieks un arī diriģents darbojies Rīgā «Dzimtenes simfoniskajā orķestrī», nodibinājis stīgu instrumentu ansambli. Ap to laiku radušās arī viņa pirmās kompozīcijas — klavieru trio miniatūras, kas izdotas 30. gados. Ar 1940. gadu K. Veilands dzīvo atkal Cēsīs, 1948. gadā noorganizē simfonisko orķestri. Darbs ar orķestri prasa ļoti daudz enerģijas, bet reizē kļūst par viņa turpmākās dzīves saturu. K. Veilands strādāja arī par vijoles spēles skolotāju Cēsu un Valmieras mūzikas skolās un koncertēja. Kopā ar pianistu Paulu Krieviņu Kārlis Veilands Cēsīs un apkārtnē rīko sonātu vakarus un ar mūziķiem M. Išhanovu, F. Kapteini, A. Riekstiņu — stīgu kvarteta koncertus.

K. Veilands bija ļoti dedzīgs mūzikas propagandētājs, uzstājās kā lektors orķestra rīkotajos koncertos lekcijās gan Cēsu kultūras namā, gan skolās, rakstīja vietējā Cēsu laikrakstā par mūzikas jautājumiem. Visvairāk K. Veilands komponējis padomju varas laikā 50. gados. Viens no labākajiem un arī visvairāk atskaņotajiem orķestra darbiem ir «Cēsu svīta» (5 daļās), kur komponists izteicis savu milu pret Cēsīm un pilsetas apkārtnes skaisto dabu.

Šo svītu iestudēja arī Liepājas simfoniskais orķestris un atskaņoja autora vadībā tā viesošanās laikā Liepājā.

K. Veilanda 30 gadu muzikālās darbības atceres koncertā vijolniece Lida Rubene pirmo reizi atskaņoja K. Veilanda Vijolkoncertu jaunatnei. Sakarā ar J. Raiņa lugas «Indulis un Ārija»

¹ Orķestra repertuāru sastādīja šādi nozīmīgākie skaņdarbi: daļas no Haidna, Mocarta, Bēthovena un Čaikovska simfonijām, Šuberta «Nepabeigta», Bēthovena uvertīra «Egmonts», Gluka uvertīra operai «Ifigēnija Aulidā», Gļinkas «Kamarinskaja», Borodina «Vidusāzijā», Musorgska «Nakts Kailajā kalnā», Sibēliusa «Somija», Alfrēda Kalniņa «Mana dzimtene», J. Ivanova skaņu gleznas no filmas «Salna pavasari» u.c.

uzvedumu Cēsu Tautas teātrī viņš komponējis skatuves mūziku — 3 miniatūras. Neskaitot klavierdarbu pārlikumus orķestrim, no kuriem labākie ir Rahmaņinova Prelūdijs (*do diez minorā*) un Alfrēda Kalniņa Balāde (*si bemol minorā*), operas «Aļeko» un citas instrumentācijas, K. Veilanda orķestra darbu sarakstā ir vairāk nekā 10 partitūru¹, kā arī miniatūras klavierēm, vijolei un solo dziesmas. Vokālajā lirikā komponists visvairāk izmantojis cēsnieces Zentas Vijupes, kā arī savu dzeju.

Kaut arī K. Veilands visumā prata rakstīt orķestrim ērti un reizē arī skanīgi, tomēr viņa kompozīcijām piemīt zināms profesionālisma trūkums.

Cēsu orķestra mūziķi, kā arī visi tie, kam ar Kārli Veilandu bijusi tuvāka saskare, par Cēsu mūzikas entuziastu glabā vislabākās atmiņas, jo viņš ar savu degsmi spējis aizraut, ieinteresēt arī citus.

*

Mūzikas dzīves centrs Cēsīs ir jauno mūziķu kalve — Alfrēda Kalniņa Cēsu mūzikas skola. Šī skola nodibināta 1925. gadā kā bērnu skola, vēlāk — 30. gados tai pievienoja arī vakara kursus pieaugušajiem un sauca par Tautas konservatoriju. Pēc Lielā Tēvijas kara pirmais skolas direktors bija Kārlis Ozols. Skolā nodibināja kordirigentu nodaļu un mācību kori.

No 1949. līdz 1963. gadam skolu vadīja Arvids Krastiņš. Pēc kara gados skolā vēl par pasniedzējiem strādā arī divi vecākās paaudzes latviešu mūziķi, kas savu muzikālo darbību sākuši 20. gadsimta pirmajā gadu desmitā. Tie ir pianists Pauls Krieviņš un klarnetists un mūzikas teorētiķis Kārlis Paucītis. P. Krieviņš strādājis par koncertmeistaru P. Jurjāna vadītajos dziedāšanasursos Rīgā, koncertējis kopā ar dziedoni M. Vignerī-Grīnbergu, Jēkabu Duburu, vijolnieku Augustu Dombrovski.

K. Paucītis spēlējis Rīgas Latviešu biedrības teātra un P. Jurjāna «Latviešu operas» orķestros. Vēlāk bijis latviešu mūzikas žurnāla «Mūzikas Nedēļa» redaktors,² kā arī līdzstrādnieks vairākos ārējmu žurnālos, kas informēja par mūzikas dzīvi Latvijā. Pašreiz abi mūziķi ir pensionāri, dzīvo Cēsīs.

¹ Simfoniskās uvertīras — «Jokupēteris», «Iemilējies fauns», «Mana saule — dzimtene», simfoniskie tēlojumi — «Mīrušo sala» (pēc Bēklina gleznas), «Senču sils», simfoniskās svītas: «Cēsu svīta», «Romantiskā svīta» u.c. darbi.

² Kārļa Pauciša Atmiņas par latviešu operas tapšanu un attīstību mūsu gadsimta sākumā rokrakstā glabājas Viļa Lāča Latvijas PSR Valsts bibliotēkā Rīgā.



Kārlis Paucītis.

Ar 1963. gadu mūzikas skolas vadību pārņēma Velta Miezīte. Mācību koris Republikas mūzikas skolu mācību koru salidojumā Latvijas Valsts konservatorijā 1963. gadā ieguva otro vietu. Par kora vadītāju tajā laikā strādāja skolotāja Līga Priedīte. Augoša skolā ir pūšamo instrumentu nodaļa, kur pēdējos gados uzņemts visvairāk audzēkņu. Maz vēl stūdzinieku, īpaši čellistu. Čella kā obligātā instrumenta spēli apgūst vidusskolas jaunāko kursu kordirigenti. Jaunā vijolnieku maiņa pagaidām vēl aug galvenokārt bērnu mūzikas skolā. To vidū ir arī talantīgi audzēkņi: skolotāja Romāna Villeruša klasē ir Viesturs Stepe, kurš, būdams 5. klases skolnieks, 1966. gada martā atklātajā audzēkņu vakarā atskaņoja Mendelsona vijolkoncerta I daļu.

Klavierspēlē bērnu skolā vislabākās sekmes uzrāda skolotājas Birutas Sāres audzinātie pianisti. Skola šefības kārtā ir arī atbildīga par sekmēm piecās republikas bērnu mūzikas skolās: Valmierā, Smiltēnē, Valkā, Siguldā un Madonā.

J. Sibēliusa 100 gadu dzimšanas dienas atceres sarīkojumā 1965. gada decembrī mūzikas skolas simfoniskais orķestris pedagoga Oļģerta Cintiņa vadībā sniedza savu pirmo koncertu, atskaņojot Sibēliusa «Skumjo valsī» un daļas no svītas «Peleass un Melizande».

Mūzikas skolas simfoniskais orķestris pagaidām vēl ir tikai topošs kolektīvs. Skolotāju — vijolnieku Romāna Villeruša, Māras Viksnas, čellista Sergeja Stetjuhas, trompetista Jāņa Raslava, trombonista Jāņa Graša un fagotista Māra Smita vadībā aug jauni orķestra mūziķu kadri. Gribas cerēt, ka šis simfoniskais orķestris neierobežos savu darbību ar skolu, bet izvērsīs to arī pilsētas mērogā, tādā kārtā kļūstot par Cēsu simfoniskās mūzikas tradīciju turpinātāju.

Skolā vienmēr gaidīti ir Jāzepa Vītola Latvijas Valsts konservatorijas studentu un absolventu koncerti. Skola savukārt ik gadus dod jaunus kadrus konservatorijai. Cēsu mūzikas skolu 50. gados absolvējuši — Centis Kriķis, Imants un Gido Kokari, Imants Cepītis, Valdis Breģis, Imants Vanags un citi.

Skolas darba pamatā ir izpildītājmākslas apguve, tomēr nereti audzēkņos attīstās vēl citas radošās tieksmes — kompozīcijā, zīmēšanā, gleznošanā, teātra mākslā, literatūrā, kas tiek veicinātas un var izpausties skolas rīkotajos tematiskajos vakaros, šefības koncertos, mūzikas pulciņa nodarbībās, audzēkņu izdotajā žurnālā «Kamertonis».

1967. gadā mūzikas skolā atklāja Alfrēda Kalniņa piemiņas stūrīti, kurā glabājas albums ar fotogrāfijām, komponista rokraksti un dažas citas piemiņas lietas.

Cēsu pilsētas un rajona vispārīzglītojošo skolu vidū muzikālās audzināšanas ziņā jāatzīmē arī I vidusskola, kur strādā skolotāji Laimdota un Pāvils Dreimaņi un Arvīds Vasmanis. I republikas skolu jaunatnes dziesmu un deju svētku dziesmu karā 1960. gadā Cēsu I vidusskolas 8.—11. klašu jauktais koris diriģenta P. Dreimaņa vadībā izcīnīja pirmo vietu, saņemot glabāšanā Republikas ceļojošo Sarkanā karogu. Ik gadus skola rīko atklātos skolēnu pašdarbības koncertus Cēsu kultūras namā. Skola ir organizējusi jaunatnes vidū visvairāk iemīloto komponistu Jāņa Ozoliņa, Arvīda Žilinska un Margēra Zariņa autorkoncertus, kā arī draudzības koncertus ar citām skolām.

Cieša draudzība skolas kolektīvam pastāv ar komponistu Jāni Ozoliņu. Pēdējo 12 gadu laikā notikuši pavisam 6 tikšanās vakari ar komponistu. Šeit pirmatskaņojumu piedzīvojušas daudzas Jāņa Ozoliņa jaunatnei veltītās dziesmas. Savu «Maija dziesmu» komponists veltījis tieši Cēsu I vidusskolas «vismazākajiem un vislielākajiem vīriem». Dziesmu «Skolas gadi» J. Ozoliņš komponējis ar šīs skolas skolnieces Līgas Niklases tekstu.

Ar pirmo prēmiju no republikas skolu koru sacensībām 1950. gadā Cēsīs atgriezās arī Cēsu II astoņgadīgās skolas koris skolotāja Laimona Leiša vadībā.

Rajonā liels muzikālās audzināšanas entuziasts ir Jaunpiebalgas astoņgadīgās skolas skolotājs Artūrs Teikmanis, kura vadībā darbojas 4 dažādi instrumentālie ansambļi.

Cēsu mūzikas dzīvi ietekmējis arī vijolbūves meistars cēsnieks Voldemārs Jansons, kas 40 gados uzbūvējis ap 120 instrumentu. V. Jansons vijolbūvi mācījās pie sava tēva, kas savukārt bija meistara A. Dombrovska māceklis. V. Jansona būvētās vijoles spēlē Cēsu, Valmieras un Ogres mūzikas skolu audzēkņi, dažas labākās arī profesionālie vijolnieki Rīgā, Ļeņingradā un Kijevā. 1964. gadā V. Jansons piedalījās I Republikāniskajā stīgu instrumentu skatē Rīgā.

*

Otrs lielākais Cēsu mūzikas dzīves centrs ir Cēsu kultūras nams, kurā darbojas trīs Tautas kolektīvi: Tautas koris «Vidzeme» (diriģents Arvīds Krastiņš), Tautas deju ansamblis «Raitais solis» (vadītāja Milda Letiņa) un E. Veidenbauma Cēsu Tautas teātris (galvenā režisore Tatjana Šverste), 30 dažādi pulciņi (to skaitā arī mūzikas pulciņi), kuros apvienoti 1088 dalībnieki, bet Cēsu rajonā 324 pulciņi ar 5000 dalībniekiem.

Pēdējos gados Cēsīs viesojušies daudz kolektīvu un atsevišķu mākslinieku: Igaunijas PSR Akadēmiskais vīru koris, Latvijas PSR Valsts Akadēmiskais koris, Maskavas arfu kvartets, Jāzepa Mediņa mūzikas vidusskolas kamerorķestris, Moldāvu Valsts Tautas deju ansamblis «Žok», pianisti Raimonds Redbergs un Māris Svinka klavieru dueta vakarā, REO un citi estrādes orķestri.

Ar 1959. gadu Cēsu kultūras namā darbu sāka kultūras universitāte, kas pastāv vēl šodien. Vidēji 10 lekcijas gadā tiek no-

lasītas arī par mūziku — lektori Aija Atte, Ruta Bāliņa, Aleksandrs Grandaus. Cēsu pilsētas mūzikas propagandas darbā daudz ir veicis muzikologs un komponists Oļģerts Grāvītis.

Mūsu republikas komponistus Jāni Ozoliņu, Oļģertu Grāvīti un Valteru Kaminski Cēsīs jau zināmā mērā uzskata par «saviem» komponistiem. Komponista Valtera Kaminska darbība Cēsīs savā laikā bija saistīta gan ar mūzikas skolu, gan vietējo Cēsu pašdarbības komponistu sekciju, bet pašreiz ar Cēsu vīru kori «Dziedonis».

50. gados Cēsīs pastāvēja Cēsu komponistu jaunrades sekcija. Tajā bija ap 10 biedru, kurus konsultēja komponists V. Kaminskis. Iemaņas kompozīcijā te ieguva skolotāji J. Zeltkalns un K. Šmits, Cēsu mūzikas skolas audzēkņi un pedagogi — Kārlis Veilands, Arvīds Krastiņš, Mārtiņš Ozoliņš, Raimonds Redbergs, Romāns Stepe, Visvaldis Grāvītis, Jānis Rijnieks, Juris Kaktiņš un citi. Sekcijas lielākie kopējie pasākumi bija Cēsu komponistu darbu koncerts Cēsīs 1956. gadā sakarā ar Cēsu pilsētas 750 gadu jubileju un kora dziesmu konkurss 1961. gadā.

*

Cēsīs jau sen ir pazīstamas kā viens no gaišākajiem Latvijas nostūriem, kur ikviena laba grāmata ir cieņā, kur tiek izprasta māksla. Slaveni mākslinieki izpildītāji te sastapuši atsaucīgu mūzikas klausītāju, augusi un veidojusies pašu cēsnieku radītā mākslas un kultūras dzīve. Maskavas muzikologs profesors Vinogradovs reiz, ieradamies Cēsīs un iepazīties ar Cēsu mūzikas dzīvi, teicis, ka Cēsu mūzikas dzīve esot veselas disertācijas vērtā. To teicis speciālists PSRS Savienoto republiku mūzikas kultūras jautājumos par mūsu republikas pilsētu, kas iedzīvotāju skaita ziņā ir tikai septītajā vietā republikā.

Cēsu mūzikas dzīvi veicina un rosina Cēsu administratīvās un kultūras iestādes, lai tā vērstos plašumā, lai mūzika kļūtu pieejama plašākajām tautas masām. Tad savukārt no tautas vidus arvien varēs gaidīt lielākus talantus.

Aug un veidojas mūzikas kultūra arī citās republikas pilsētās, rodas jauni tautas pašdarbības kolektīvi. Cēsnieki to apsveic, jo šis darbs — latviešu mūzikas kultūras tālāka attīstība — mums visiem ir kopēja.

TAUTAS KORU UN TAUTAS DEJU ANSAMBLŪ PORTRETI

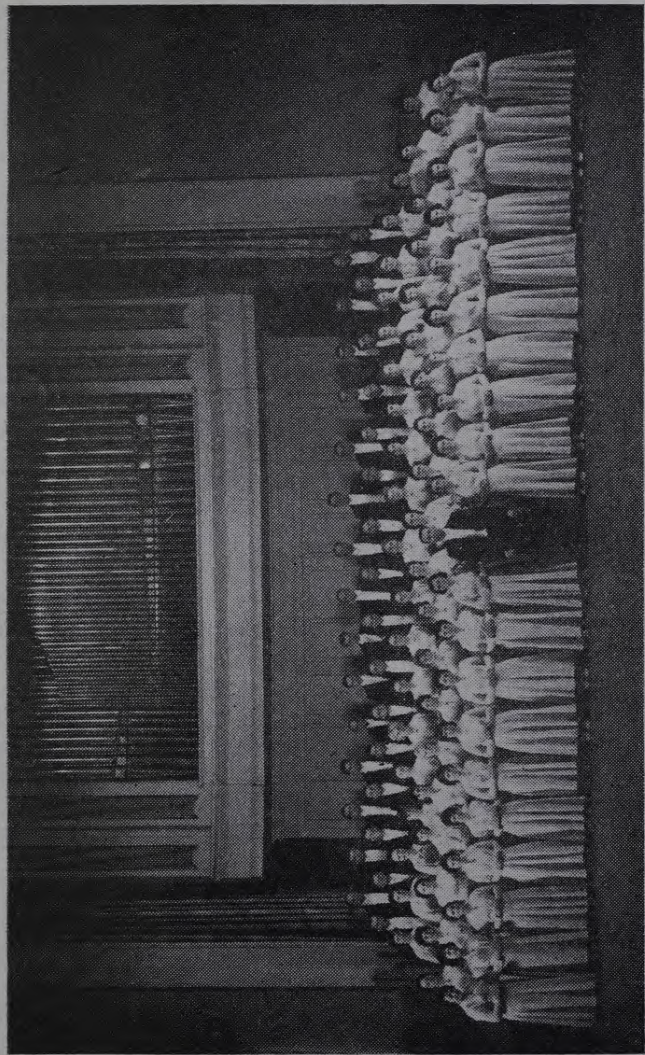
Silvija Stumbre

LRAP KULTŪRAS NAMA KORIS

Nopelniem bagātā LRAP Kultūras nama Tautas kora pirmais koncerts notika 1948. gadā. Jau tūdaļ bija redzams, ka koris veidojas par kolektīvu ar dziļu māksliniecisku ievirzi. Šādu garantiju deva diriģenta Leonīda Vignera personība. Diriģents jau sākumā korim izvirzīja atbildīgus uzdevumus, iekļaujot repertuārā labākos un grūtākos latviešu kora klasiķus un padomju dziesmu paraugus.

1951. gadā Rīgas mākslinieciskās pašdarbības skatē «vīgne-rieši» ieguva pirmo vietu, bet Vissavienības skatē Maskavā 2. vietu. Arī nākamajā gadā koru skatē, kas notika Rīgā, kolektīvs 1. vietu saglabāja pārliecinoši.

Kaut gan jau pirmajos darbības gados koris koncertos guva atzinīgu vērtējumu par muzikāli pilnvērtīgu priekšnesumu, ar 1951. gadu sākās kolektīva straujš augšupejas ceļš. Diriģents ar neparastu mērķtiecību pievērsās kora repertuāra bagātināšanai, īpašu vērību veltot klasiskā mantojuma interpretācijai. Sabiedrības ievēribu šajos gados piesaistīja kora pirmie tematiskie koncerti, veltīti J. Vītola, E. Dārziņa, Alfr. Kalniņa, E. Melngaiļa un J. Zāliša daiļradei. Kora *a cappella* dziedāšanas tehnika bija tiktāl izkopta, ka tika izpildītas pašas grūtākās klasiskā mantojuma kora kompozīcijas — Vītola balādes, Melngaiļa «Pastarā diena», Alfr. Kalniņa «*Ave, soll!*», Zāliša «*Biķeris miroņu salā*» u. c. Piecdesmito gadu sākumā L. Vigners ķērās arī pie lielu vokāli instrumentālu darbu iestudējumiem. Kā pirmie koncertos izskanēja Ā. Skultes kantāte «Rīga», Jāz. Vītola «Dziesma» un «Ziemeļblāzma». Koris šajā periodā bija sasniedzis tādu meistarības pakāpi, ka pēc vieskoncerta Tallinā laikrakstā «Sirp ja Vasar» parādās atzinums: «Kora koncerts ar savu meistarīgo priekšnesumu bija labs dzinulis mūsu pašdarbības korim turpmāk strādāt vēl nopietnāk sava mākslinieciskā



LPSR Nopelniem bagātais kolektīvs, LRAP Kultūras nama Tautas koris. Diriģents LPSR Tautas
makslinieks, LPSR Valsts prēmijas laureāts Leonīds Vīgners.

līmeņa celšanā.» Tāds vērtējums kora kultūras ziņā tik attīstītā republikā kā Igaunija izteica ļoti daudz.

1955. gadā kora meistarība sasniedza lielu pacēlumu. Notika plašs koncerts, veltīts kora klasikai, un prese atzīmēja gan kora augstvērtīgo sniegumu, gan diriģenta drošo nostāju klasiskā mantojuma jaunatklāsmē. Republikas 15. gadadienas dziesmusvētkos koris izcīnīja pirmo vietu koru skatē, ieguva pirmo vietu vīru koru un otro vietu — sieviešu koru grupā, jo sieviešu un vīru koru grupas uzstājās arī patstāvīgi. Turklāt koris saņēma glabāšanā arī Dziesmusvētku karogu.

Tajā pašā gadā kolektīvs kopā ar Valsts Akadēmisko kori piedalījās Bēthovena 9. simfonijas atskaņojumā un septiņos koncertos Maskavā Latviešu mākslas un literatūras dekādē, pēc kuriem galvaspilsētas presē bija lasāms: «...Vajadzētu siki iepazīties ar Latvijas mākslinieciskās pašdarbības kolektīvu, it sevišķi koru kolektīvu darba metodiku un izmantot viņu māksliniecisko pieredzi.» «...LRAP Kultūras nama izcilais koris un deju kolektīvs pārsteidz ar savas meistarības līmeni, augsto izpildījuma kultūru un praktiski jau saplūst ar profesionālu mākslu.»

Pēc dekādes korim piešķīra Nopelniem bagātā kolektīva nosaukumu un vairāki kolektīva dalībnieki ieguva valdības apbalvojumus — goda rakstus un medaļas.

Mocarta 200. dzimšanas dienas atceri 1956. gadā koris atzīmēja ar «Rekviēma» iestudējumu. Šai sakarībā var minēt vairākus vērtējumus presē: «...Pēdējos desmit gados Rīgā Mocarta «Rekviēms» piedzīvojis vairākus uzvedumus, taču pašreizējam neviens nespēj līdzināties.» «...Šis notikums ir ne tikai izcila parādība republikas koncertdzīvē, bet paver lappusi mūsu mākslinieciskās pašdarbības vēsturē.»

Lieli vokāli instrumentālu mūzikas formu iestudējumi kļuvi par LRAP Kultūras nama Nopelniem bagātā kora repertuāra vadošo līniju, kas ievērojami bagātina koncertdzīves pasākumus.

1956. gadā, atzīmējot Jurjānu Andreja 100. dzimšanas dienas atceri, LRAP Kultūras nama koris iestudēja kantātes «Ligojiet, liksmojiet!» un «Tēvija». Komponista J. Ivanova 50 gadu jubilejas koncertā kora sieviešu grupa piedalījās 4. simfonijas («Atlantīda») atskaņojumā. Vēlāk kora repertuāram pievienojās arī M. Zariņa oratorija «Cīņa ar Velna purvu», J. Ķepiņa

«Dziesma par vanagu» (pirmatskaņojums). Liels radošs pacēlums kolektīva darbā bija jūtams kora 10 gadu darbībai veltītajos koncertos 1958. gadā. Piecu koncertu programmās bija ietverti gan padomju komponistu, gan klasiķu skaņdarbi — pirmatskaņojumi — Jēk. Mediņa kantāte «Jaunais pavasara vējš» un L. Garūtas kantāte «Pavasara vējos», jau pieminētās M. Zariņa, J. Ķepiņa un Ā. Skultes vokāli instrumentālās kompozīcijas, J. Vitola «Beverīnas dziedonis», P. Barisona «Brīnumzeme» un Mocarta «Rekviēms», Bēthovena Fantāzija korim, klavierēm un orķestrim, kurā klavierpartiju izpildīja profesors P. Serebrjakovs.

Ar šiem koncertiem koris it kā noapaļoja sava darba periodu, kas bija neatsverami daudz devis Padomju Latvijas mūzikas kultūrai. Lielu entuziasmu bija parādījis gan viss kolektīvs, gan diriģents Leonīds Vīgners ar saviem palīgiem, kormeistariem V. Jaunzemu, T. Bērziņu, A. Zvaigzni un koncertmeistari Tiju Gobu.

Turpmākajā darbībā iestājās zināms atslābums, lai gan atzīmējama arī virkne nozīmīgu iestudējumu, it sevišķi paplašinot repertuāru ar padomju mūzikas skaņdarbiem. Koris piedalījās Ģ. Sviridova «Patētiskās oratorijas» atskaņojumā, sagatavoja Ā. Skultes kantāti «Mums viena Partija», O. Grāviša kantāti «Planēta bēg no ēnas», Aldoņa Kalniņa autorkoncertu un padomju komponistu dziesmu vakaru.

Ļoti raksturīgi diriģenta L. Vignera darbībai un tieksmēm ir atklāt aizvien ko jaunu, «izcelt» nepamatoti aizmirstus vai īsti nenovērtētus skaņdarbus. 1962. gadā L. Vigners veic ļoti drosmīgu uzdevumu — iestudē Šostakoviča 2. un 3. simfonijas kora partijas. Abas simfonijas, kas Latvijā nebija atskaņotas, Šostakoviča mūzikas cienītāji varēja noklausīties radio pārraidēs.

Kā simfoniskā orķestra diriģents Leonīds Vīgners aizvien bijis atsaucīgs un dedzīgs Padomju Latvijas komponistu jauno skaņdarbu iestudētājs. L. Vigners viens no pirmajiem sagatavo komponista Aldoņa Kalniņa kora dziesmu pilnu koncertu. Zīmīgu programmu diriģents izvēlas arī kora darbības 15 gadu atceres koncertam — Valtera Kaminska jaunās oratorijas «Par tiem, kas ceļā» pirmatskaņojumu, Jēkaba Mediņa kantāti «Pacelies, saule!» un Jāņa Kaijaka vokāli simfonisko balādi «Tautas dziesma».

Nav noliedzams, ka LRAP Kultūras nama Nopelniem bagātais

Tautas koris (Tautas kora nosaukums piešķirts 1963. gadā) ļoti daudz guvis, varēdams koncertēt ar simfonisko orķestri. Diriģents Leonīds Vīgners korim nodrošinājis sadarbību gan ar Radio un televīzijas, gan ar Jaunatnes simfonisko orķestri.

Labu darbu koris veicis arī pēdējos gados, kad L. Vīgnera palīgi ir diriģents Jānis Brants un kormeistare Rudīte Zelmene.

LRAP Kultūras nama Nopelniem bagātā kora darbības tradīcijas savā laikā ietekmējušas un veicinājušas visas mūsu republikas kora kultūras attīstību. Jātic, ka kolektīvs atradis stimulus, kā šīs tradīcijas atjaunot un turpināt.

LVU KORIS

LVU Tautas koris ir vecākais no mūsu republikas pašdarbības kolektīviem. Nodibinājies 1920. gada oktobrī ar pirmo profesionālo latviešu simfonisko orķestru diriģentu un LVU mūzikas direktoru Artūru Bobkovicu priekšgalā, koris 1921. gada 30. aprīlī Melngalvju zālē sniedza savu pirmo koncertu.

Pēc vairāku gadu spraiga darba tas kļuva par vienu no vadošajiem Rīgas koriem. 1924. gadā par tā mākslinieciskajiem panākumiem Jēk. Vitoliņš jau varēja rakstīt: «Universitātes kora koncerts bija viena no gaišākām virsotnēm mūsu mākslas dzīves pelēkā ikdienā. Taisni sava jaunības spara labad. Tanī pārliecība, spēks, humors, tieša pārdzīvojuma spilgtāka izteiksme. Ja universitātes koris balsu sastāva ziņā jāuzskata par košāko starp mūsu dziedātāju koriem, apskaužami pilnskanīgs un viengabalains, tad gara inteliģence, laba gaumes kultūra ikkatrā dziedātājā ir šīs vienības daiļākā, vērtīgākā īpašība. Akadēmiskais koris šinī ziņā atrodas izcilus stāvoklī, kādu grūti sasniegt cita sastāva korim.» Arī Jānis Zālītis uzteic LVU kora balsu kuplumu un krāšņumu, teicamo muzikālo disciplīnu un koncertdarbības aktivitāti. Kora sulīgo skanīgumu recenzenti citreiz pielīdzina tīri noskaņotām ērģelēm.

Būdams labākais no Latvijas koriem, LVU kolektīvs izvērta plašu koncertdarbību, abbraukādams visu Latviju un viesodamies arī ārzemēs — Lietuvā, Igaunijā un Somijā. Kora repertuārā bija latviešu komponistu labākās dziesmas un kantātes, sevišķi izteismīgi tas dziedāja latviešu tautas dziesmu apdares. Koris piedalījās arī Bēthovena 9. simfonijas atskaņojumā E. Kupera vadībā un Verdi «Rekviēma» uzvedumā ar Leo Blehu kā diriģentu (vēlākajos gados ar diriģentu L. Vīgneru).

Karš un fašistu okupācijas laiks LVU kora sastāvu stipri

samazināja, un tomēr tas bija viens no pirmajiem pašdarbības kolektīviem, kas drīz pēc kara atsāka koncertdarbību.

Kora sastāvu diriģentam tuvākajos gados neizdevās normalizēt, tāpēc kritikā lasāms: «Universitātes koris rūpīgi kopj un glabā savu akadēmisko kora kultūras tradīciju. Tā skaņējums krāšņs un pilnvērtīgs, lai arī visu balsu grupu būtu patīkami redzēt kuplāku.» Kora darbība aktivizējās ar 1948. gadu, kad visa Padomju Latvijas koru saime gatavojās Vispārējiem dziesmusvētkiem. Nākamajā gadā kolektīvs diriģenta Arvīda Jansona vadībā atkal piedalās Bēthovena 9. simfonijas atskaņojumā.

1950. gada martā dziesmusvētku ieskaņu koncertā koris piedējo reizi muzicēja kopā ar savu ilggadējo diriģentu Artūru Bobkovicu, kurš pēc tam devās pelnītā atpūtā.

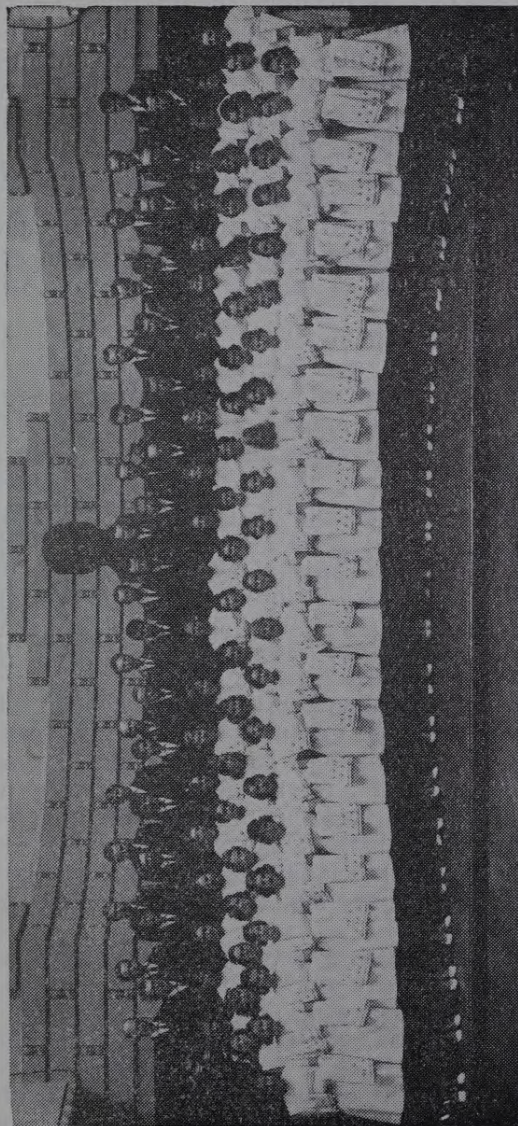
Koris ieguva jaunu pieredzējušu diriģentu Haraldu Medni. Kolektīvs jūtami atdzima, papildinājās ar jauniem dziedātājiem. Diriģents daudz uzmanības veltīja kora repertuāra paplašināšanai. Tika iestudētas Jāz. Mediņa, M. Zariņa, A. Žilinska un citu Padomju Latvijas komponistu dziesmas, programmās tika iekļauti D. Šostakoviča, A. Novikova, S. Tuļikova, V. Muradeli, V. Makarova, V. Kapa, G. Ernesaksa, E. Arro skaņdarbi. Darbības vērienu nenoliedzami paplašināja lielākas formas kompozīciju, piemēram, J. Vītola kantātu iestudējumi. 1951. gadā kolektīvs piedalījās Gļinkas operas «Ivans Susaņins» izrādēs, dziedot fināla kori, un 1952. gadā — Verdi «Rekviēma» uzvedumā. Šai gadā koris ieguva 1. vietu Rīgas augstāko mācību iestāžu skatē.

Koris sniedzis arī vairākas tematiskas programmas, veltītas E. Melngaiļai, J. Vītola un E. Dārziņa atceres dienām.

Kopš 1953. gada LVU koris nodibina kontaktus ar kaimiņtautu klausītājiem, īpaši studējošo jaunatni.

Goda pilna ir kora līdzdalība Latviešu mākslas un literatūras dekādē Maskavā 1955. gadā un nākamajā gadā Tartu studentu dziesmusvētkos, kur dziesmā sadraudzējās Latvijas, Lietuvas, Igaunijas, Petrozavodskas, Ļeņingradas, Minskas un Kijevas studenti.

1957. gada vasarā notika LVU kora diriģentu maiņa. Kora vadību uzņēmās Daumants Gailis, kas bija jauns mūziķis, bet jau ar ievērojamu pieredzi darbā ar koriem. Bez tam viņš bija mūsu profesionālā Valsts Akadēmiskā kora diriģents. D. Gailis ķērās pie kora sastāva nostabilizēšanas un mākslinieciskās nostiprināšanas. Koris turpināja koncertēt un devās draudzības



P. Stučkas Latvijas Valsts universitātes Tautas koris.

koncertos uz Igauniju. Draudzības un internacionālisma jūtas valda studentu dziesmusvētkos, kas 1958. gadā notiek Rīgā. Soreiz dalībnieku loks ir plašāks, jo sarodas studentu kori no Igaunijas, Lietuvas, Baltkrievijas, Ukrainas, Maskavas un Kazaņas. Kori uzstājas uz lielās dziesmusvētku estrādes Mežaparkā un seno studentu dziesmu «*Gaudeamus*» dzied goda virsdiriģenta Artūra Bobkovica vadībā. Studentu dziesmusvētki kļūst par skaistām dziesmu un draudzības dienām.

Kad 1959. gada 9. februārī koris dzied LVU 40 darba gadu jubilejas sarikojumā, svinību gaišo svētku noskaņu apēno sēru vēsts, ka 8. februārī miris tā ilggadējais diriģents Artūrs Bobkovics.

Viens no nozīmīgākajiem un arī interesantākajiem iestudējumiem, ko LVU koris kopā ar ZA jaukto kori veic šajā periodā, ir V. Plūdoņa poēmas «*Atraitnes dēls*» sagatavošana, kuras dramatisētam uzvedumam mūziku bija sarakstījis J. Graubiņš. Par paveikto darbu pēc pirmatskaņojuma 1959. gada 19. aprīlī J. Vitoliņš rakstīja: «Kori šai lielajā darbā sava diriģenta Daimanta Gaiļa iedvesmotajā vadībā ir ielikuši milzumu gribas un aizrautības, laika un pašreizējās neatlaidības. Koru priekšnesumi viscaur valdzināja ar savu vokālo un emocionālo izteiksmību, sevišķo iejūtīgumu mūzikā. Īpaši jāuzsver arī ļoti skaidrā dikcija, kas līdz klausītāju apziņai aiznesa vai katru kora dziedāto poēmas vārdu. Šāds paveiktais darbs var sniegt korim vispilnīgāko māksliniecisko gandarijumu...»

Krasu robežu meistarības pilnveidošanā novelk 1960. gads. Jau pavasarī, atzīmējot 40 gadu darbības atceri, koris sniedza koncertu, kura programmā bija bagāti pārstāvēti gan klasiķi, gan padomju komponisti un tautasdziesmu sabalsojumi. Šajā gadā tiek sagatavots arī Padomju Latvijas 25. gadadienai veltīto dziesmusvētku repertuārs. Dziesmusvētku laikā kora kolektīvu sacensībā 11 republikas labākajiem pašdarbības kolektīviem piešķīra Tautas kora nosaukumu, starp tiem arī LVU jauktajam korim.

LVU Tautas koris šajos gados izvirzījies labāko republikas pašdarbības kolektīvu priekšgalā, tāpēc tas piedalījies daudzos nozīmīgos koncertos. 1962. gadā koris dzied Maskavā Oktobra revolūcijas 45. gadadienai veltītajā svinīgajā koncertā Kremļa kongresu pilī. 1963. gadā, kad Latvijā notiek krievu kultūras nedēļa, kolektīvs uzstājās četros koncertos. LVU Tautas koris, kam ir ievērojamas tradīcijas Jāzepa Vitola kora dziesmu atskaņošanā, 1963. gadā piedalās komponista 100 gadu dzimšanas

dienas atceres koncertos Gaujienā un Valmierā. Arī Rīgā izskan koncerts, kas veltīts Vītola un viņa audzēkņu skaņdarbiem. Tautas koru skatē 1963. gadā koris iegūst 2. vietu, bet nākamajā pavasarī 3. vietu.

Koris joprojām strādā pie meistarības pilnveidošanas. LVU kora skanīguma slīpēšana uzticēta kormeistarei Ausmai Kraulei un vokālajam pedagogam Gunāram Jākobsonam. Priekšnesuma māksliniecisko izveidojumu korim piešķir diriģenta Daumanta Gaiļa erudīcija un mākslinieka personība. Kora jauno, skanīgo balsu disciplinētais ansamblis, ievērojamā tīrskanā paver diriģentam brīvas muzicēšanas iespējas. Liela nozīme ir kora dalībnieku izkoptajam muzikālās inteliģences līmenim, kas ļauj ar vienādu iedziļināšanos un izteiksmīgumu interpretēt gan tādu trauslas liriskas noskaņas dziesmu, kāda ir J. Zāliša «Kad nakts», gan revolucionāri kaismīgo Alfrēda Kalniņa «Pastaro dienu».

Pēdējos gadus LVU Tautas koris aizvadījis sevišķi spraigi. Koncerts pēc koncerta aizritējuši Rīgā un republikas rajonos. Starp tiem īpaši iezīmējas draudzības koncerti Maskavā, Ļeņingradā, Tartu, Kijevā. Visur kori sagaida draudzīgi koru kolektīvi, kas rosina jaunam pacēlumam, jauna repertuāra apguvei. 1966. gada vasarā koris aizbrauca plašākā koncertu turnejā uz Kazaņu, Kuibiševu un Kovrovu, kā arī devās braucienā ar kuģi pa Volgu, gūstot daudz jaunu iespaidu. Koris aizvien biežāk iesaistās republikas koncertdzīves pasākumos, tam atvērušās durvis uz Doma un Dzintaru koncertzālēm.

«DAILE»

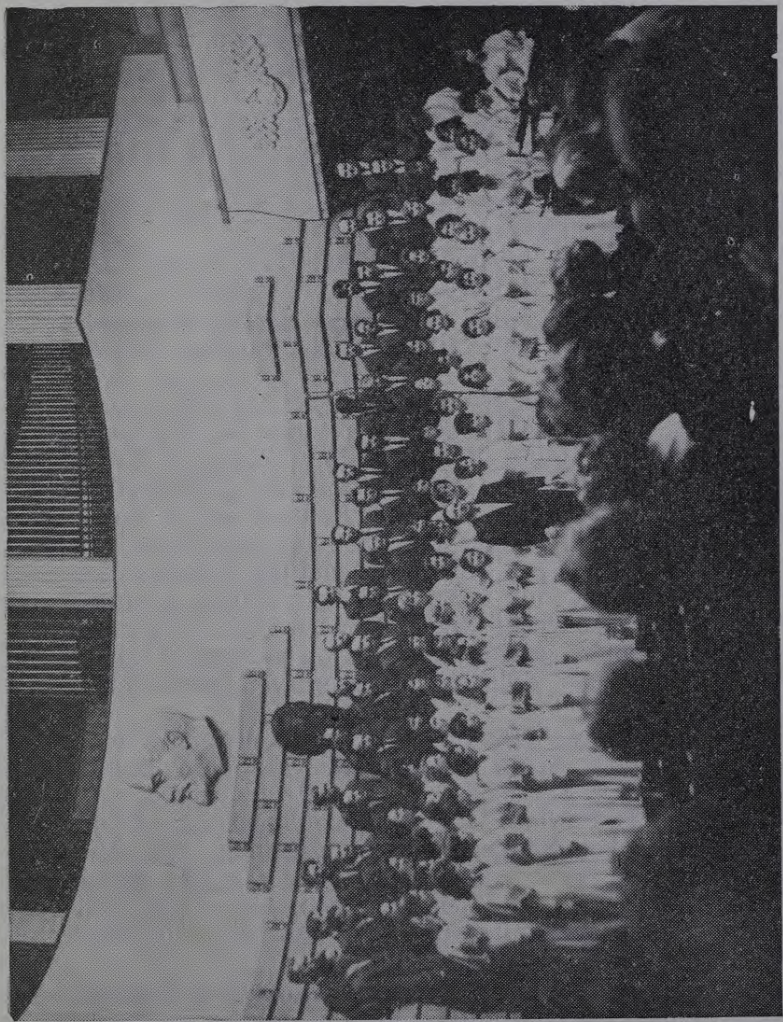
Kopš 1951. gada Rīgas koru arēnā uznāca kolektīvs, ko mēs šodien pazīstam kā Tautas kori «Daile». Toreiz diriģents Gido Kokars bija vēl Latvijas Valsts konservatorijas kordiriģentu nodaļas pirmā kursa students, bet viņam jau bija sava pieredze koru vadīšanā un pedagoģijā. Vienlaikus ar studijām G. Kokars sāka strādāt par pedagogu Latvijas Valsts pedagoģiskajā institūtā, un te dzima ideja dibināt kori. Kolektīvs ātri saliedējās par labu muzikālu vienību, kuram radās cienītāji. Jau 1953. gadā koris devās koncertēt uz Tartu un Tallinu, atrada kontaktu ar Igaunijas klausītājiem un koru diriģentiem.

Pirmā lielā kora uzvara tika izcīnīta 1955. gada Padomju Latvijas dziesmusvētku dziesmu karos, tad tas guva 1. vietu un ceļojošo karogu.

1958. gada rudenī, kad Latvijas Valsts pedagoģisko institūtu apvienoja ar Latvijas Valsts universitāti, koris kļuva par LVU kori ar nosaukumu «Daina». Šajā laikā norisinājās kora tālākā mākslinieciskā pilnveidošanās. Toreiz Universitātes mākslinieciskajai pašdarbībai bija trīs spēcīgas vienības — jau 1920. gadā izveidotais LVU koris, kas strādāja D. Gaiļa vadībā, un kora un deju ansamblis «Daina un dancis» ar vadītājiem G. Kokaru un H. Sūnu. Tas bija mākslinieciski bagāts laiks, kad «Daina un dancis» uzstājās gan kopīgi, gan kā atsevišķas vienības mūsu republikā un ārpus tās.

Jaunu uzvaru nesa dziesmu kari 1960. gada Padomju Latvijas dziesmusvētkos, kad koris ieguva 1. vietu un Tautas kora nosaukumu. Arī dziesmusvētku ceļojošais karogs joprojām palika «Dainai».

1962. gadā kolektīvs kļuva par LPSR Ministru Padomes Valsts profesionāli tehniskās izglītības komitejas Kultūras nama



Tautas koris «Daile». Dirigents Gido Kokars.

kori ar nosaukumu «Daile» un 1964. gadā Tautas kora nosaukumu aizstāvēja otrreiz.

1965. gada dziesmusvētkos koris Tautas kora skatē atkal izcīnīja pārliecinošu 1. vietu, kā balvu iegūstot Jāzepa Vītola krūšutēlu. Arī ceļojošais karogs vēl aizvien palicis «Dailes» kolektīvam.

Koris savā pastāvēšanas laikā koncertējis aktīvi, vidēji sniedzot ap 25 koncertus gadā. Kolektīvs koncertējis dažādos republikas rajonos — skolās, kultūras namos, kolhozu un padomju saimniecību klubos. Vismaz divas jaunas koncertprogrammas katru gadu dzirdējuši Rīgas klausītāji.

Būdam viens no labākajiem republikas koriem, «Daile» 60. gados vairākkārt koncertējis ārpus Latvijas — dziedājis Maskavā, Ļeņingradā, Viļņā un Kauņā, Aizkarpatos, Gruzijā, bet 1967. gada vasarā gatavojas saviem pirmajiem koncertiem ārzemēs.

Daudzkārt koris «Daile» ir iestudējis bagātas tematiskas programmas. Sniegti vairāki vienam autoram veltīti koncerti — E. Dārziņa, Alfr. Kalniņa, E. Melngaiļa, J. Zāliša, J. Graubiņa, P. Barisona, D. Kabaļevska skaņdarbu vakari. Ļoti daudz koris dziedājis J. Vītola, J. Ozoliņa, Ald. Kalniņa un V. Kaminska dziesmas, dažādu tautu tautas dziesmas. Sagaidot Lielās Oktobra revolūcijas 50. gadadienu, «Daile» piedalījās Latvijas Komponistu savienības padomju kora dziesmai veltītajā plēnumā un sagatavoja plašu koncertu «Revolucionārā tēma kora mūzikā», iekļaujot programmā latviešu klasikas un padomju komponistu Ā. Skultes, Davidenko, Ķolovska un citas ievērojamākās kompozīcijas korim.

Jau savas pastāvēšanas pirmajos gados diriģents un koris tiecies pēc lielākiem vokāli instrumentālu skaņdarbu iestudējumiem. Dziedāta P. Barisona kantāte «Brīnumzeme», «Dzimtene», kori no H. Berlioza «Fausta pazudināšanas», Čimarkadzes «Kartli sirds», Smetanas «Čehu dziesma», Jāz. Mediņa kantāte «Ziedošā dzimtene», J. Kaijaka «Tautas dziesma», Jāz. Vītola «Dziesma» un «Ziemeļblāzma», Alfr. Kalniņa «Pastarā diena». Koris piedalījies arī A. Žilinska muzikālās komēdijas «Zilo ezeru zemē» brīvdabas uzvedumā.

Viens no kora atbildīgākajiem iestudējumiem ir D. Kabaļevska «Rekviēms», kurā piedalījās arī A. Cinovska vadītais pašdarbības koris un Radio un televīzijas simfoniskais orķestris. Pie šī skaņdarba «Daile» strādāja ilgi un ar lielu aizrautību. Ista mākslas spēka pilni bija mēģinājumi un koncerti, kurus

vadīja pats autors. Pirmatskaņojums ar D. Kabaļevska piedalīšanos notika LVU aulā 1964. gada 24. un 26. maijā. Klausītāji «Rekviēmu» uzņēma ar saviļņojumu. Apmierināts bija arī pats skaņdarba autors D. Kabaļevskis. — «Jūsu pašdarbības kori ar tādu mīlestību, tik disciplinēti veica savus grūtos uzdevumus, ka man bija patiesa bauda strādāt. Starp citu, esmu jau dažādos atskaņojumos dzirdējis savu sacerējumu. Rīgā pirmo reizi pārliecinājos, ka tas pa spēkam arī mākslinieciskajai pašdarbībai.»

Tautas koris «Daile» D. Kabaļevska «Rekviēmu» dziedājis ap desmit reizi. Par «Rekviēma» spraigo iestudēšanas laiku stāsta arī kora dienasgrāmata. Tajā lasām daudz entuziasma pilnu vārdu par to, ar kādu aizrautību koris dziedājis mēģinājumos un koncertos D. Kabaļevska vadībā.

Tautas kora «Daile» panākumi vispirms saistās ar diriģenta Gido Kokara mākslinieka personību, ar viņa muzikalitāti, organizatora talantu un neizsīkstošo enerģiju darbā ar koriem. Klausoties «Dailē», valdzina kora dzīvais, aktīvais, tēlainais muzicēšanas veids un skanīgums. Katrs skaņdarbs tiek veidots kā noapaļots, pabeigts mākslas darbs. Protams, nav kora, kuram elementārais ikdienas darbs pie tīrskanās, ansambļa un vokālās meistarības kādreiz varētu apstāties. Spriežot pēc «Dailes» stabilitātes un ilggadīgajiem panākumiem, šis ikdienas darbs ir kora panākumu pamatā. Pacietīgajā darbā daudz pūļu ielikusi kora vokālā pedagoģe Milda Pūce. Viņa ar kolektīvu, tāpat kā diriģents Gido Kokars, strādājusi kopš kora pirmsākumiem 1951. gadā. Kopā ar kormeistaru diriģentu Ilgvaru Matrozi (kopš 1962. gada) un koncertmeistari Austru Borsku (kopš 1958. gada) koris aizvadījis bagātus darba gadus.

Izsekojot kora dienasgrāmatas stāstījumam par tā gaitām mēģinājumos, koncertos, kopējās ekskursijās, kora mācību noņemtnē vasarā, jūtams, ka koris ir vienota, draudzīga saime, kur visi, šķiet, iemīlējušies dziesmā.

Daudzus gadus izcilajā kolektīvā dzied Izdevniecības «Zvaigzne» redaktors Z. Briedis, izdevniecības «Liesma» korektore S. Kaņepe, 3. vidusskolas mācību pārzine B. Skalberga, «Zasulauka manufaktūras» sieviešu kora diriģents A. Paeglītis. Nav iespējams pieminēt visus Tautas kora «Daile» kora aktīvistus, jo tādu ir lielākā daļa. Cieši un draudzīgi saliedējušies ap savu diriģentu, viņi iet patiesas dailes ceļu.

«EZERZEME»

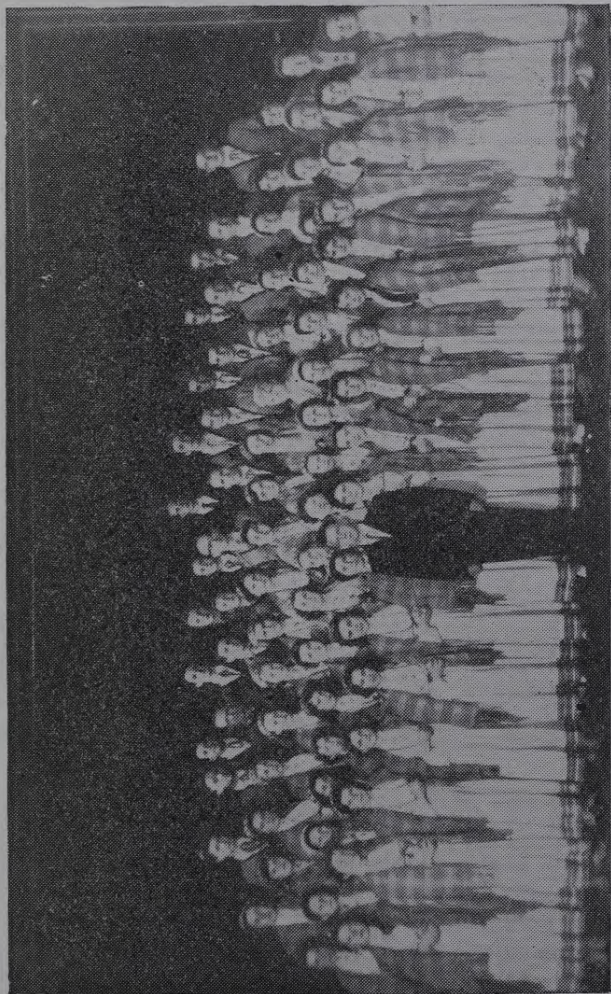
Tautas koris «Ezerzeme» pieder pie populārākajiem Latvijas koru kolektīviem. Savas neilgās pastāvēšanas laikā koris jau paspējis iegūt klausītāju simpātijas ne tikai Rēzeknē, bet arī Daugavpilī, Rīgā un citās mūsu republikas pilsētās un ciemos.

Kora «Ezerzeme» vēsture ir cieši saistīta ar Rēzeknes mūzikas kultūru. Piecdesmito gadu sākumā pilsētā sāka darboties pirmais jauktais koris — Izglītības darbinieku arodbiedrības koris. Koristu skaits bija neliels (apmēram 35—45 dalībnieki), un plašu iespēju kolektīvam nebija. 1956. gadā kora sastāvs palielinājās ar tikko organizētās mūzikas vidusskolas audzēkņiem un pedagogiem. Vēlāk koris pārgāja pilsētas kultūras nama ricībā.

1957. gadā par kora diriģentu kļuva Uldis Balodis, kurš tikko bija beidzis Latvijas Valsts konservatorijas kordiriģentu nodaļu (K. Mediņa klasi). Jaunais talantīgais mūziķis ar lielu enerģiju un entuziasmu Rēzeknē sāka daudzpusīgu darbību: blakus darbam ar kori viņš strādāja arī mūzikas vidusskolā par pedagogu, no 1958. līdz 1964. gadam bija tās direktors, organizēja simfonisko orķestri.

Darbā ar kori sākumā bija daudz grūtību — cilvēki nelabprāt apmeklēja ilgos mēģinājumus, daudzi nezināja notis. Jaunajam diriģentam nācās ne vienu vien reizi padomāt, kā atrast ceļu uz katra kora dalībnieka sirdi, kā visus ieinteresēt. Bet enerģija, radoša degsme un neatlaidība uzvarēja. Panākumus veicināja arī diriģenta personīgās īpašības — viņam piemītošā humora izjūta, prasme radīt mēģinājumā sirsības pilnu atmosfēru.

1958. gada decembrī koris piedalījās Latgales kultūras nedēļā Rīgā un konkursā ieguva otro vietu. Šie pirmie panākumi radīja lielu entuziasmu, jo pierādīja, ka darbs nav bijis veltīgs.



Tautas koris «Ezerzeme». Dirigents Uldis Balodis.

Kora dalībnieku skaits ievērojami palielinājās, pārsniedzot simt cilvēku.

Auga kora meistarība un panākumi. Latgales Dziesmusvētkos 1959. gadā rēzekniešu koris daļa pirmo vietu ar Starptautiskā studentu un jaunatnes festivāla laureātu Daugavpils kultūras nama kori (diriģents S. Broks). Abu kolektīvu draudzīga sadarbība turpinās arī tagad; abi kori rīko kopīgus koncertus Rēzeknē un Daugavpilī. 1960. gadā republikas IV Dziesmusvētkos korim tika piešķirts Tautas kora «Ezerzeme» nosaukums. Tālāko kora profesionālo izaugsmi veicināja arī tikšanās ar komponistiem dziesminiekiem — Arvīdu Žilinski (1962) un Jāni Ozoliņu (1963) viņiem veltītajos dziesmu vakaros. 1963. gadā Tautas koru skatē «Ezerzeme» ieguva trešo vietu. Koris piedalījās arī radiokonkursā par padomju dziesmas labāko izpildījumu, kur ieņēma otro vietu. «Ezerzemes» priekšnesumi guvuši atziņību arī aiz mūsu republikas robežām.

Tautas koris «Ezerzeme» piedalās visos rajona un republikas Dziesmusvētkos, katru gadu gatavo jaunu programmu. Kora repertuārā ir vairāk nekā divi simti skaņdarbu — padomju komponistu dziesmas, aizrobežu, krievu, latviešu klasiķu darbi. Koris veic lielu mūzikas propagandas darbu lauku rajonos, tāpēc sevišķu vietu repertuārā ieņem tautā iemīļotākās dziesmas, it īpaši tautas dziesmas — gan latviešu, gan arī krievu, baltkrievu, lietuviešu un ukraiņu. Koris iestudējis arī lielo formu darbus. E. Grīga kantāte «Rudens vētra» un Introdukcija no Gļinkas operas «Ivans Susaņins», daļas no Sviridova «Patētiskas oratorijas» un A. Kalniņa kantāte «Pastarā diena», J. Vītola kantātes («Dziesma», «Ziemeļblāzma») un kora balādes («Karaļmeita», «Beverīnas dziedonis») — šo un daudzu citu darbu meistarīgais atskaņojums rāda kora augsto māksliniecisko līmeni.

Korī ir ap 100 dalībnieku. Starp tiem «veterāni» — Tučs, Beķere, Slišāne, Mežinska, Mežinskis, Keiša, Zeitkare, Cirpone, Dreimane u. c. Lielāka daļa koristu ir jaunieši, varbūt tas arī nosaka kora svaigo, skanīgo tembru. Korim labāk padodas dzīvespriecīgas, temperamenta pilnas dziesmas. Koris ir ļoti elastīgs, atsaucīgs, jūtīgi reaģē uz diriģenta norādījumiem (pat uz noskaņojumu). «Ezerzemes» izpildījumam raksturīgs jauneklīgums, trauksme, bet tajā pašā laikā sevišķa vienkāršība un sirsnīgums, kas palīdz korim atrast kontaktu ar jebkuru auditoriju.

«LĪVZEME»

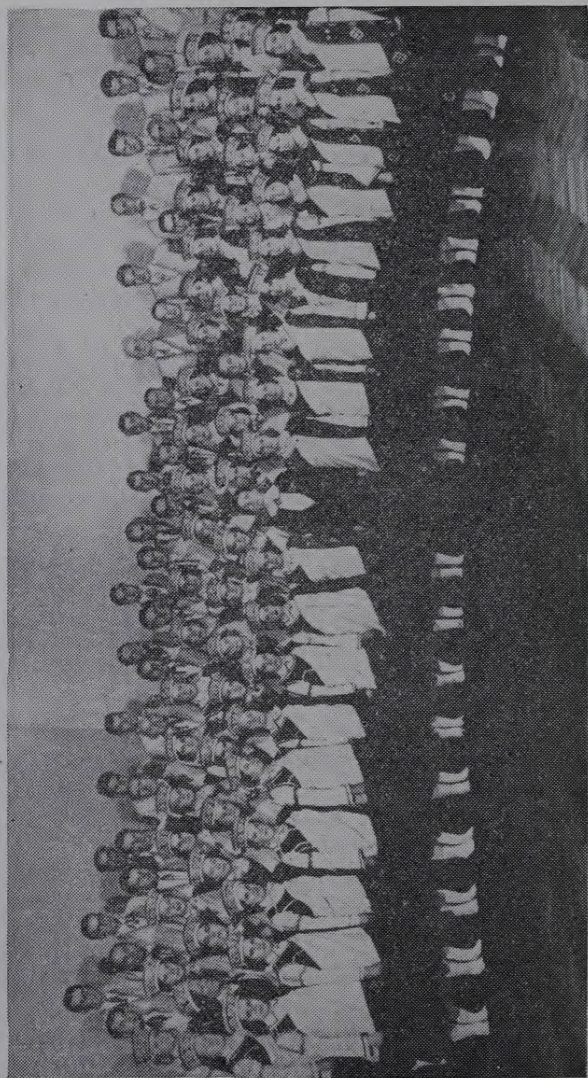
Ventspils kultūras dzīve šodien nav iedomājama bez Tautas kora «Līvzeme».

Kādā 1956. gada septembra vakarā mūzikas vidusskolas zālē uz pirmo kora mēģinājumu sapulcējās 60 jaunieši. Sākumā lielākā daļa bija cits citam sveši, bet, pēc pusstundas jau iepazinušies, tie uzsāka savu pirmo dziesmu: «Lai zemei pāri dzīves gaisma list!» Šie Marģera Zariņa operas «Uz jauno krastu» noslēguma kora vārdi kā devīze vadījuši «Līvzemes» kolektīvu visus šos gadus.

Cik daudz vakaru, cik daudz atpūtai nolaupītu stundu nebija vajadzīgs, lai sasniegtu mērķi: ar dziesmu audzinātu cilvēku — gan to, kurš dzied, gan to, kurš klausās. Pirmie panākumi — laureāta nosaukums 1957. gada Republikas jaunatnes un studentu festivālā — deva ierosmi turpmākajam darbam. 1960. gadā koris piedalījās Dziesmusvētkos, bet 1965. gada Dziesmusvētkos ieguva 2. vietu un Tautas kolektīva nosaukumu.

«Līvzemes» repertuārā — padomju komponistu dziesmas, Rietumeiropas, krievu un latviešu klasika. Koris sagatavojis vairākus tematiskus koncertus: «Jaunībai, draudzībai un Dzimtenei», «Par upēm, ezeriem, jūrām», «Baltijas jūra — miera jūra», kā arī atsevišķu komponistu (J. Vītola, P. Barisona u. c.) dziesmām veltītus vakarus. Redzama vieta kora repertuārā ierādīta Ventspilī dzīvojošo mūziķu — Dzintara Kļaviņa, Viļa Bendorfa, Kārļa Tenes un Aivara Sālava oriģināldarbiem un dažādu tautu dziesmu apdarēm. Līvzemieši dzied ne tikai latviešu un krievu, bet arī lietuviešu, igauņu un zviedru valodās. Koris aktīvi koncertē, sniedzot 15—20 dziesmu vakarus gadā.

Aizvadītajos gados koncerti notikuši ne tikai Ventspilī un tuvākajos kultūras namos (Popē, Ugālē, Piltēnē), bet arī Kuldiģā, Saldū, Liepājā, Rīgā, Kauņā, Tartu u. c.



Tautas koris «Līvzeme». Dirģente Elvīra Salmiņa.

Kopīgi koncerti un draudzīgas attiecības saista «Līvzemi» ar Siguldas Brīvprātīgo ugunsdzēsēju kori, Kuldīgas kori «Kurzeme», Liepājas Tautas kori «Dzintarjūra», Rīgas Zinātņu akadēmijas Tautas kori, Tautas kori «Tēvzeme» un Tartu Tautas kori «Heli».

Koris piedalījies jauno tradīciju ieviešanā — vārda došanas svinībās, kāzās, pilngadības svētkos u. c. «Līvzemei» izveidojušās arī savas tradīcijas: jauno dalībnieku svinīga uzņemšana, «Goda biedra» nosaukuma piešķiršana vecākās paaudzes dziedātājiem, koristu jubileju atzīmēšana ar dziesmu kārtējos mēģinājumos, kolektīvi teātru un koncertu apmeklējumi u. c. Rosīgi darbojas kora padome, kārtējot organizatoriskos un saimnieciskos jautājumus. Koristes pašas izgatavojušas sev tērpus, izšuvušas rakstainas villaines.

Kora kolektīvs veic lielu audzināšanas darbu dziedātāju vidū. Liela loma te dirigentei Elvīrai Salmiņai, kas vada kori no pirmās tā pastāvēšanas dienas. Vispusīgām zināšanām, smalkām novērošanas spējām apbruņots pedagogs, iecienīta audzinātāja un jaunatnes pulcinātāja — tādu pazīstam Elvīru Salmiņu (dirigente absolvējusi Latvijas Valsts konservatorijas Teodora Kalniņa kordirigēšanas klasi).

«Līvzemes» izpildījuma stilu raksturo skaņdarba idejiskā satūra loģisks atšifrējums, mūzikas tēlu emocionāls atveidojums.

Kolektīvs apzinās, ka vēl daudz jāstrādā, lai izveidotu labāku ansambli, ka jāsaliedē tembrāli un jāpapildina ar jaunu balsu materiālu tenoru grupa u. c.

Skaisti dzied «Līvzeme» — celtnieki, kokapstrādāšanas fabrikas «Ventspils koks» strādnieki, medicīnas darbinieki — sanitāres, medmāsas — pāri par 100 dziedātāju. Dirigente pratusi tos izaudzināt līdz Tautas kora līmenim. 1965. gadā Elvīra Salmiņa apbalvota ar nozīmi «PSRS Kultūras darba teicamnieks».

Draudzīgā sadarbībā un sacensībā ar otru Ventspils Tautas kori «Kaiva», audzinot jaunus dziedātājus un klausītājus, veidojas Ventspils kora dziedāšanas kultūra.

«RITENĪTIS»

Viens no labākajiem — tāds ir Tautas deju ansamblis «Ritenītis». Gan lielāki, gan mazāki panākumi to ir pavadījuši visā darbības laikā. 1966. gada republikas TDA skatē tas ieguva 2. vietu, cieši aiz muguras turoties «Dancim» — pirmajam Latvijas Nopelniem bagātajam deju ansamblim.

«Ritenīša» biogrāfija savā sākuma posmā ne ar ko daudz neatšķiras no parasta deju kolektīva veidošanās procesa. 1947. gadā Rīgas rajona Kultūras namā Arvīda Kauliņa vadībā uzsāka darbību deju kolektīvs. Sākumā apgūstot latviešu tautas dejas, vēlākos gados papildinot repertuāru ar cittautu dejām, dejojāšu ansamblis sniedza priekšnesumus Baložu Kultūras namā un Rīgas rajonā.

Desmit gadus kolektīvu vadīja A. Kauliņš. Šajā laikā dejojāji piedalījās rajonu skatēs un Rīgas rajonā izcēlās kā labākie. Tomēr uzsākt augstāku lidojumu kolektīvam pagaidām neizdevās.

Radikālas pārmaiņas sākas ar 1958. gada rudeni, kad deju grupas vadību pārņēma Jānis Upītis. Līdz ar vadītāju maiņu mainās arī dalībnieku sastāvs, kolektīva kodols komplektējas no Rīgas Celniecības tehnikuma jauniešiem, kur J. Upītis strādā par rasēšanas pasniedzēju. Ar vienādi lielu nopietnību viņš tehnikuma audzēkņiem māca arī dejot.

Vadītāja entuziasms nepaliek neatalgots, tas pāriet uz audzēkņiem, izraisot arvien dzīvāku un dziļāku interesi par tautas deju.

Ievērojami aug priekšnesumu kvalitāte. Katrai dejai atbilstoši tērpi izceļ deju raksturu, sniedz vizuālu papildinājumu. Neilgā laikā kolektīvs nobriedis un saliedējies spēcīgā dejojāšu ansamblī. Nu vairs tas nelepojas ar rajona mēroga uzvarām, bet visas republikas sacensībās ierindojas starp labākajiem.



Tautas deju ansamblis «Ritenītis» izpilda latviešu deju «Sprigulītis»:

Kad 1963. gadā kolektīvs iegūst Tautas deju ansambļa nosaukumu, viena veiksmē seko otrai. Dalībnieki vienojas par latviešu dejas ornamentikai raksturīgo kolektīva nosaukumu «Ritenītis». Nosaukums ir viegls, raiti dejisks. Interesanti, ka atbilstoši šim nosaukumam kolektīvā dzīvo arī ļoti veiksmīga J. Upīša dejas apdare etnogrāfiskajai latviešu dejai «Ritenītis».

Neatlaidīgi soli pa solim «Ritenītis» ik gadus pakāpjas vienu pakāpienu augstāk. Sacenšoties ar citiem Tautas deju ansambļiem, «Ritenītis» 1964. gadā ierindojas 4. vietā, 1965. gadā — 3. vietā, bet pēdējo reizi, 1966. gadā mērojoties spēkiem, ieņem 2. vietu.

Liela loma ansambļa panākumu kaldināšanā ir dejuotāju pamatsastāvam. Te katrs dejuotājs ir apveltīts ar spilgtu individualitāti, izteiktām rakstura īpašībām un dejuotāja dotībām. Katra personīgais ieguldījums ir krāsaina, pilnvērtīga detaļa kopējā ansambļa sniegumā.

Kolektīvā kopš 1959. gada darbojas Jānis Linārs. Viņš ir apveltīts ar labām dejuotāja dotībām, bet pati lielākā J. Lināra priekšrocība ir spēja izprast dejas raksturu, tēla dabiskumu. Tā, piemēram, latviešu deajā «Dzintarkrasta puīši» (V. Ozola horeogrāfija) J. Lināra izpildījumu caurstrāvo tautisks humors. Te savienojas dejisks vieglums ar zvejnieka rakstura smagnējību. Slovaku deajā «Haiduki» (E. Drulles horeogrāfija) katra kustība un lēcieni apvieno sevī dinamisku spraigumu ar aktieriskas



Tautas deju ansambļa «Ritenītis» dalībnieki Baiba Vārava un Andris Garjānis izpilda deju «Kuba».

spēles piesātinājumu. Interesantu tēla traktējumu J. Linārs panācis arī groteskajā dejā «Ekusēze» (H. Tangijevas-Birznieces horeogrāfija) un latviešu dejā «Ar meitām dancot gāju» (B. Priedes horeogrāfija).

Dejas māksla savā varā pilnīgi ir paņēmusi vienu no jaunākajiem ansambļa dejojājiem — Daumantu Olu. Ar savu neizsīkstošo enerģiju, centību un neatlaidību viņš šodien ir sasniedzis tādu dejisku meistarību, kad kustība ir tikai līdzeklis sajūtu un satūra atklāsmei.

Ļoti ātri kolektīva darba ritmā iekļāvās arī Andris Garjānis. Ar strauju temperamentu apveltīts dejojājs, viņš īsā laikā apguva dejas pamatus.

Ilggadīgs ansambļa dejojājs ir Pēteris Ločmelis. Viņa dejojums ir āreji spožs. Bez grūtībām, kā rotaļājoties viņš veic visgrūtākās soļu kombinācijas. Viņa izpildījumā harmoniski apvienojas dejas raksturs ar virtuozu tehniku. Starp «Ritenīša» labākajiem dejojājiem jāmin arī Arvids Kronbergs un Valdis Dreimanis.

«Ritenīša» sastāvā ir arī labas dejojājas, taču viņu ieguldī-

jums kopējā darbā un «Ritenīša» izaugsmē nav tik liels kā zēnu grupai.

Ļoti nozīmīgs faktors «Ritenīša» pēdējā laika panākumu kaldināšanā ir repetitores Māras Bajāres darbs. Sevišķu vērību viņa pievērš deju noslīpēšanai, cenšoties panākt izteiksmīgumu un precizitāti katrā solī un kustībā.

Saskaņota un saliedēta darba rezultātā ir nostiprinājies kolektīvs, kopīgi veikti daudzi atbildīgi pasākumi un arī interesanti ceļojumi. Līdzīgi citiem Tautas deju ansambļiem «Ritenītis» ir bijis ikgadīgs viesis mūsu kaimiņrepubliku pilsētās. 1966. gada rudenī «Ritenītis» devās vienā no iespaidu ziņā bagātākajiem ceļojumiem — piedalījās Latviešu kultūras nedēļas pasākumos Moldāvijā. Te «Ritenītis» koncertēja ar latviešu deju programmu, sniedzot brālīgajai tautai priekšstatu par mūsu deju. «Ritenīša» deju pūrā ietilpst visdažādāko tautu dejas, gan ugunīgi temperamentīgas, gan liriski lēnas. «Ritenītis» ir talantīgs radošs kolektīvs, kas savos meklējumos vienmēr atklāj jaunas iespējas pilnveidoties.

«VEKTORS»

Neparasts ir Rīgas Politehniskā institūta tautas deju ansambļa nosaukums. Topošie inženieri piešķīruši savam ansamblim zinātnisku terminu, kas simbolizē deju ansambli kā vienību, kam jebkurā brīdī ir noteikts lielums un virziens.

«Vektoram» ir tikai astoņi gadi — tikpat cik Politehniskajam institūtam Daugavas krastā. Līdz ar jauno telpu nodošanu ekspluatācijā 1958. gadā radās iespēja un vajadzība organizēt deju kolektīvu. Bet izrādījās, ka labākie institūta dejojāji palikuši uzticīgi LVU «Dancim». Pirmajos pastāvēšanas gados jaunajā mācību iestādē deju kolektīvs atradās tikai veidošanās stadijā.

Pagrieziena saliedēta dejojāju ansambļa izveidošanā sākās 1960. gada rudenī. Ar personisko piemēru aizraujot dalībniekus, kolektīvu sekmīgi sāka vadīt jaunais Politehniskā institūta absolvents Uldis Šteins.

Visus studiju gadus U. Šteins bija aktīvs «Danča» dejojājs un ilggadējā ansambļa vadītāja H. Sūnas darba vērotājs. Pārņemot Politehniskā institūta deju grupas vadību, U. Šteins kolektīvā nostiprināja «Danča» labākās tradīcijas.

Katra jauna pasākuma panākumi atkarīgi no tā, cik pareizi jau pašā sākumā ievirza darbu, kādus mērķus sprauž nākotnei. Tādēļ arī kolektīvs ar lielu atbildības sajūtu izvēlējās tiešo un perspektīvo repertuāru.

Šodien «Vektora» zelta fondā ir vairāk nekā divdesmit latviešu dejas. Latviešu dejai īpatnējās dejiskās kompozīcijas etnogrāfiskajās dejās mainās ar izdomas bagātiem zīmējumiem dažādu autoru horeogrāfijās. Latviešu dejās ieskanas arī novadnieciskas iezīmes. Raitais ventīņu zvejnieku solis mainās ar Bārtas «Munsturi», Latgales kadriļas elementi kontrastē straujam Malienas dancim.

Kolektīvā bieži vien izraisās diskusijas, iedegas strīdi, ar



Tautas deju ansambļa «Vektors» dalībnieki izpilda latviešu deju
«Meita puišus dancināja».

vislielāko dedzību tiek apspriestas latviešu tautas dejas nākotnes iespējas. Vienprātīgs ir uzskats, ka dejas jaunradi nedrīkst atraut no tautiskā pamata.

Ansamblis savu darbu neorientē uz atsevišķām solo dejām, kuras koncerta numuru veidā iestarpina programmā. Kopš 1963. gada, kad Politehniskā institūta deju grupa izcīnīja Tautas deju ansambļa nosaukumu, kolektīva darbs ir virzīts mērķtiecīgi. Notiek liela mēroga koncerti ar visa dejotāju ansambļa piedalīšanos un arī grupu dejas, kas pierāda nevis atsevišķu dejotāju, bet gan visas dejotāju saimes māksliniecisko gatavību un saliedētību.

Katras jaunas darba sezonas sākumā ansamblis izvirza mērķi, kas prasa no dalībniekiem daudz enerģijas un nopietnības. Pēdējos gados liels palīgs vadītājam ir asistente repetitore Zigrīda Grāse. 1965./66. mācību gads sākās ar apsveicamu nodomu — kopā ar institūta vīru kori sagatavot programmu ar Baltijas republiku tautas dejām un dziesmām un to parādīt ārpus Latvijas robežām. Iecere spīdoši tika realizēta 1966. gada



Tautas deju ansamblis «Vektors» izpilda lietuviešu tautas deju «Ļoksins».

rudenī, aizvedot savu velti sibīriešiem pa maršrutu — Sverdlovska, Novosibirska, Krasnojarska, Irkutska u. c. pilsētas. Šis 32 dienu ilgais ceļojums pa Sibīriju ir lielākais līdzīga veida pasākums «Vektora» vēsturē. Tas deva iespēju apskatīt pasaules lielākās HES būvi Krasnojarskā, pakavēties pie fantastiskajām klintīm, tikties ar Zinātņu Akadēmijas Sibīrijas filiāles zinātniekiem, atpūtas stundas pavadīt pie Baikāla ezera.

«Vektors» bija paņēmis līdzi pašu labāko no sava repertuāra — to, kas izturējies laika pārbaudi, kopš 1960. gada visvairāk dejotās dejas: A. Rūjas «Zvejnieku deju», «Sudmaliņas» — H. Sūnas apdarē, tā paša autora «Pie Daugavas», kā arī citas populārākās latviešu dejas.

Skatītāji ar siltu atsaucību uzņēma rīdzinieku velti. Tas izpaudās gan dedzīgos suminājumos, gan neskaitāmos jautājumos par mūsu mākslas tradīcijām, tautas kostīmiem un deju mākslu.

Atzīmējams notikums ansambļa vēsturē ir uzstāšanās Tautas saimniecības sasniegumu izstādē Maskavā 1965. gadā. Mūsu republikas Dziesmu un deju svētkos «Vektors» līdz ar pārējiem Tautas deju ansambļiem piedalījies masu deju uzvedumos Daugavas stadionā.

Vairākkārt «Vektors» viesojies arī pie mūsu republikas tuvākajiem kaimiņiem — lietuviešiem un igauņiem. Tur ansamblim ir daudz draugu. 1966. gada pavasarī «Vektors» sniedza koncertu Estonia teātrī. Cieša draudzība mūsu institūta studentus dejojotājus saista arī ar Kauņas Politehnisko institūtu.

Deju svētkos masu uzvedumam izmantoja U. Šteina horeogrāfiju laukuma dejai meitenēm, kas veidota pēc melodijas «Div' pļaviņas es nopļāvu». 1962. gadā tika premēta viņa deja «Inženieru valsis», kam raksturīgi interesanti zīmējumi un dejiskie pārgājieni.

Runājot par nākotnes iecerēm, Uldis Šteins apgalvo, ka kolektīvs ar savu darbu, dzīves prieku pierādīs savu vitalitāti un sniegums būs kvalitatīvs.

«VIDZEME»

Par Madonas Kultūras namu varētu sacīt, ka tajā pukst visas Vidzemes dejojāju sirds. Te mīl dejojot gan jauns, gan vecs. Raitais dejas solis neapklust ne darbdienās, ne svētkos. Jau desmit gadus par to gādā Dzidra Rubene — skolotāja, kas savu īsto dzīves aicinājumu saskatījusi dejā. Viņa pratusi plaši un daudzpusīgi izvērst dejas popularizēšanas darbu Madonas pilsētā un tās apkārtnē.

Ilggadīga un mērķtiecīga darba rezultāts ir Madonas Kultūras nama Tautas deju ansamblis «Vidzeme». Estētiska prasība pēc daiļuma, ko krāšņi atspoguļo tautas māksla, tehniska gatavība un meistarība ir tie priekšnoteikumi, kas kaldinājuši Tautas deju ansambļa «Vidzeme» panākumus.

Madonas jaunatnes priekšrocība ir tā, ka viņiem radīta iespēja apgūt dejas mākslu, jau sākot ar pirmajiem skolas gadiem.

1. vidusskolā darbojas 4—5 deju pulciņi atbilstoši skolēnu vecumam. Te bērni sper pirmo polkas soli, iepazīst latviešu pāra dejas, svešs nepaliek arī kāds grūtāks kaimiņtautu deju solis. Taču pats pirmsākums dejisku iemaņu izkopšanā meklējams Kultūras nama ritmikas grupās, kur pulcējas visjaunākie, 5—6 gadu vecie deju entuziasti.

Nav noslēpums, ka republikas rajonu kultūras namos bieži vien neatrisināts ir dalībnieku jautājums. Deju kolektīvos nonāk jaunieši, kuriem trūkst elementārāko priekšzināšanu.

Ņemot vērā rūpīgo jauno dejojāju apmācīšanas darbu, kādu veic Dzidra Rubene Madonā, te līdzīgs stāvoklis ir izslēgts.

Jau kopš pirmajiem pastāvēšanas gadiem (1953) kolektīvs rajona sacensībās un skatēs ieguva pirmās vietas, bet 1960. gada Dziesmu un deju svētkos Rīgā iekļuva noslēguma finālsacensībās un kā atzinību saņēma ministrijas Goda rakstu.

1962. gadā madonieši ierindojās republikas labāko deju ko-



Tautas deju ansamblis «Vidzeme» izpilda latviešu deju
«Traktoristi azaidā».

lektīvu vidū un par ilggadīgo teicamo darbu, augstvērtīgo māksliniecisko izpildījumu un aktīvo sabiedrisko darbību saņēma Tautas deju ansambļa nosaukumu. Augstā atbildības sajūta palīdzēja izveidoties mākslinieciski un idejiski saliedētam kolektīvam. Gribētos pieminēt dalībniekus, kuru ieguldījumu ansambļa darbā sajūtam vēl šodien. Tie ir Skaidrite Daņilova, Valentīna Zepa, Alberts Kraslovskis, Aivars Ķego, Juris Dzenis, Marga Salagala un Ruta Sīpola. Izcīnītā uzvara lielā mērā bija viņu nopelns.

Vecāko koleģu attieksme pret kolektīva darbu rosināja jauniešus. Šodien ansamblī varam nosaukt veselu virkni spējīgu dejojāju, kas pārņēmuši stafeti no vecākās maiņas un ir iesāktā darba turpinātāji: Brigita Gavriļenko, Vizma Deksnē, Maija Balode, Māra Saulīte, Ivars Mironovs, Valdis Zaķis, Imants Paeglītis un daudzi citi.

Savas pastāvēšanas laikā ansambļa «Vidzeme» mākslinieciskajā seņā iegūluši raksturīgi vaibsti, kas pierāda tā patstāvību un briedumu.



Madonas kultūras nama bērnu deju kolektīvs.

Jau pašā sākumā ansambļa darbs tika pakārtots konkrētiem uzdevumiem. Pieturoties pie vecās patiesības, ka māja jābūvē no pamatiem, vispirms dejojāji praktiskajās nodarbībās pakāpeniski pārlapoja latviešu tautas dejas pagātnes lappuses. Kustībā izjustās «Sudmaliņas», «Ačkups», «Rucavietis» un «Muškadrilis» deva iespēju jaunatnei pārliecināties par etnogrāfisko deju nemāksloto skaistumu. Tāpat arī tuvāko kaimiņu vienkāršākās dejas «Kubuliņš», «Subatele», «Klumpakojis», «Lēcieniņš», «Tuljaks» deva pirmo priekšstatu par lietuviešu un igauņu tautas dejas raksturu un deju pamatiem.

Kolektīvā spraigais, mērķtiecīgais darbs nav apstājies ne mirkli. Ik gadus dejojāji iepriecina madoniešus ar jaunu koncerta programmu. Kolektīvā valda stingra disciplīna. Ja mērķis ir sprauts, tas jāveic bez jebkādām atļaidēm. Par teicamu tradīciju gadu gaitā izveidojusies deju kolektīva koncertēšana ar instrumentālu un vokālu pavadījumu. Ciešā sadarbībā ar dziesmu ansambli (vadītājas Ģ. Jauniņa, A. Cukure), kokļu ansambli (vadītāja M. Baruša), instrumentālo ansambli (vadītājs J. Znots) un solistiem vokālistiem TDA «Vidzeme» sniedzis vairākus saturīgus, interesantus koncertus. Šādos gadījumos la-

bākā atzinība un stimulē turpmākajam darbam vienmēr bijusi publikas pateicība par padarīto.

Gūtie panākumi enerģisko Kultūras nama māksliniecišķo saimi ierosināja turpināt uzsāktos meklējumus. Prasme atsevišķus komponentus saliedēt viengabalainā programmā vedināja uz domu radīt tematiskus koncertuzvedumus.

1965. gadā notika liels etnogrāfisks vakars «No sveču liesmas līdz rampas ugunīm» ar H. Sūnas ievadvārdiem. Ar lielu sirsniņu un siltumu iecerēs īstenošanā piedalījās Kultūras nama māksliniecišķās pašdarbības kolektīvi. Senatnīgu aromātu uzveduma pirmajai daļai piešķīra veco ļaužu dejojāju grupa (vada Dz. Rubene).

1966. gadā notika horeogrāfa V. Ozola jaunrades deju vakars. Viņa sacerētās dejas izpildīja gan pieaugušie, gan bērnu dejojāju sastāvi. Abi minētie vakari guva skatītājos lielu piekrišanu.

Līdz ar panākumiem aug arī ansambļa popularitāte. Vienmēr gaidītas ir «Vidzemes» viesizrādes kaimiņu rajonos. Ansamblis koncertējis arī 1100. gadadienas svinībās Polockā, gandrīz ik gadus reprezentējis Lietuvas republikā Antikšču rajona darba svētkos, kopā ar TDA «Danci», «Vektoru» un «Ritenīti» piedalījies kā pārstāvis Igaunijas I deju svētkos Tallinā.

1966. gada pavasarī tautu draudzības svētkos Valgā ansamblim bija iespēja tikties ar Moldāvijas republikas un Kaļiņinas pilsētas deju kolektīviem.

Ansambli izveidojušās tradīcijas — kopīgi svinēt svētkus, atzīmēt jauno biedru uzņemšanu, kolektīvi apmeklēt teātra un kino izrādes. Ja kāds no dalībniekiem sasirgst ar iedomības vai nevērības kaiti, viņam nāk palīgā kolektīva satīriskā avīze «Virpulis».

Skaists un reizē arī grūts ir darbs, ko veic TDA «Vidzeme». Visu teikto gribas nobeigt ar ansambļa vadītājas Dz. Rubenes vārdiem: «Ja darbs ir izdevies apmierinoši vai labi, tad tā ir visa kolektīva svētku diena, kas mudina strādāt vēl labāk un patiesāk, lai mūsu skatītājs saņemtu labu sniegumu un no mūsu koncertiem aizietu apmierināts.»

1870
1871
1872
1873
1874
1875
1876
1877
1878
1879
1880
1881
1882
1883
1884
1885
1886
1887
1888
1889
1890
1891
1892
1893
1894
1895
1896
1897
1898
1899
1900
1901
1902
1903
1904
1905
1906
1907
1908
1909
1910
1911
1912
1913
1914
1915
1916
1917
1918
1919
1920
1921
1922
1923
1924
1925
1926
1927
1928
1929
1930
1931
1932
1933
1934
1935
1936
1937
1938
1939
1940
1941
1942
1943
1944
1945
1946
1947
1948
1949
1950
1951
1952
1953
1954
1955
1956
1957
1958
1959
1960
1961
1962
1963
1964
1965
1966
1967
1968
1969
1970
1971
1972
1973
1974
1975
1976
1977
1978
1979
1980
1981
1982
1983
1984
1985
1986
1987
1988
1989
1990
1991
1992
1993
1994
1995
1996
1997
1998
1999
2000
2001
2002
2003
2004
2005
2006
2007
2008
2009
2010
2011
2012
2013
2014
2015
2016
2017
2018
2019
2020
2021
2022
2023
2024
2025



11

JĀNIS CIMZE UN VIŅA LAIKMETS¹

Latviešu mūzikas vēsturē vēl līdz šim nav pētījumu par ievērojamāko mūziķu pasaules uzskatu, estētiskajām domām un to nozīmi mākslinieka daiļradē. Tas rada iespēju veidoties nepareiziem spriedumiem par vienu vai otru parādību. Objektīvās patiesības izkropļojumi, ar kuriem dažkārt nākas sastapties mākslas zinātnēs, ieviešas vai nu apzinātas tendenciozitātes rezultātā, vai arī autoram pietiekami nepārvaldot materiālu, neiedziļinoties un neizprotot mākslinieka pasaules uzskata iekšējās pretrunas utt. Tā, piemēram, noticis ar Jāni Cimzi, kuram nepamatoti piedēvētas reakcionāras, vācu muižniecības politikai labvēlīgas tendences. Līdz ar to Jānim Cimzem nav ierādīta pareizā vieta latviešu kultūras vēsturē.

Jebkuras personības talants un meistarība attīstās pasaules uzskata tiešā ietekmē. Talanta darbība vienmēr virzās tā, kā mākslinieks saprot mākslas būtību un uzdevumus vispār un savu personisko daiļradi it īpaši. Protams, nevar ignorēt tādas parādības kā dotības, to attīstības pakāpi, intuīciju; taču aiz tām vienmēr slēpjas mākslinieka apzinīga attieksme pret savas darbības priekšmetu un mērķi. Šī «apzinīgā mērķa» izpratne arī nozīmē viņa mākslas izpratni vispār. Ne veltī daudzi mākslinieki cenšas savus estētiskos uzskatus, estētisko pārliecību formulēt un izteikt speciālos traktātos un rakstos, kā, piemēram, Leonardo da Vinči, Hogarts, Balzaks un Ļevs Tolstojs, vai arī vēstulēs, autobiogrāfijās un pārrunās, kā Pusēns, van Gogs, Čaikovskis, Čehovs, Rainis u. c. Arī latviešu profesionālās mūzikas darbinieki atstājuši samērā bagātu materiālu, no kā varam izveidot noteiktu priekšstatu par viena vai otra mūzikas darbinieka pasaules uzskatu.

Kā zināms, katram cilvēkam sociālā stāvokļa, dzīves veida,

¹ Šis raksts ir daļa no lielāka pētījuma par latviešu klasiskās mūzikas veidotāju filozofiski estētiskajiem uzskatiem.

audzināšanas un izglītības ietekmē izveidojas noteikti uzskati par īstenību, izstrādājas īpaša attieksme pret dažādām dzīves parādībām. Politiskie, filozofiskie, reliģiskie (vai ateistiskie), ētiskie un estētiskie uzskati veido cilvēka pasaules uzskatu. Pats indivīds ne vienmēr pilnīgi skaidri apzinās, ka būtībā tajā atspoguļojas sava laika idejas un tendences, un viņa darbība (gribot vai negribot) atbalsta vai aktīvi aizstāv progresīvo vai reakcionāro šķiru intereses. Katrā laikmetā apziņa, cilvēku ideoloģija un psiholoģija iegūst vispārējas iezīmes, kas raksturīgas attiecīgajam laikmetam, nācijai, šķirai. Personība savus iespaidus, pieredzi, zināšanas un māku iegūst konkrētā sociālā vidē, kurā noris tās dzīve. Tāpēc šķiriskās atšķirības iespējamas ne tikai domāšanas sfērā, bet arī jušanas veidā, apziņas psiholoģiskajā struktūrā. Ne vienmēr iespējams izveidot viengabalainu pasaules uzskatu. Atšķirības, pretrunas iespējamas tāpēc, ka pati dzīve īstenība ir daudzveidīga un pretrunīga. Protams, ikviens intelektuāli attīstīts cilvēks cenšas izveidot viengabalainu, konsekventu pasaules uzskatu. Taču diemžēl tas nav atkarīgs tikai no indivīda gribas, vēlēšanās un loģiskās domāšanas spējām. Galu galā noteicošais ir objektīvais faktors, tas ir, sabiedrisko attiecību raksturs attiecīgajā laikmetā.

Mākslinieka dzīvē svarīgākā nozīme ir tai pasaules uzskata daļai, ko apzīmējam par filozofiski estētisko, jo viņa talants un meistarība tieši attīstās un darbojas tās ietekmē. Tas izpaužas visdažādākā veidā — mērķtiecīgā objektu izvēlē, daiļdarbu vērtējumā, estētisko teoriju un uzskatu izstrādāšanā, dažādās praktiskās darbības sfērās un daiļrades procesā. Tādējādi, lai izprastu vienas vai otras personības pasaules uzskatu un novērtētu tās darbību, jāņem vērā kā objektīvie, tā subjektīvie faktori.

Pirmie latviešu mūziķi dzīvoja un darbojās sarežģītā vēsturiskā laikmetā. 18. gs. beigās un 19. gs. sākums Latvijā iezīmējās ar feodāli dzimtbūtnieciskās saimniecības sairumu un kapitālistisko attiecību veidošanos. Vēsture stāsta par zemnieku cīņām un nemieriem, rūpnieciskā apvērsuma sākumu, par buržuāziskās sabiedrības šķiru un nācijas veidošanos, par nacionālās kultūras attīstību utt. Tas bija pārejas laiks no feodālās sabiedrības uz jaunu, kapitālistisko sabiedrību. Kā visos vēstures laika posmos, kad notiek revolucionāra pāreja no vienas sabiedriski ekonomiskās formācijas otrā, neizbēgami saasinās šķiru, sociālo slāņu, nogrupējumu cīņa par savām interesēm ekonomikā, politikā un ideoloģijā. Dabiski, ka viss šis sarežģītāis process

atspoguļojās arī pirmo latviešu mūziķu apziņā un ietekmēja viņu dzīvi, attieksmi pret dažādām dzīves parādībām.

Kā pirmo ievērojamāko latviešu mūzikas darbinieku vēsture atzīmē Valmieras—Valkas skolotāju semināra direktoru Jāni Cimzi (1814—1881). Viņa uzskatos un darbībā īpaši spilgti atspoguļojās pārejas laikmeta pretrunas. Šajā sakarībā gribētos atzīmēt dažus biogrāfiskus datus, kas ļauj dziļāk ieskatīties Cimzes uzskatu attīstībā un īpatnībās.

Jānis Cimze dzimis Vidzemē, netālu no Raunas, muižas vagara ģimenē. Pirmās zināšanas lasīšanā, dziedāšanā viņš ieguva no savas mātes Annas. Būdama reliģioza, viņa bieži ņēma dēlu līdzī uz dievkalpojumiem un uz brāļu draudzes bērnu sapulcēm. Skolas gaitas Jānis Cimze uzsāka Raunas draudzes skolā, ko pabeidza 1830. gadā. Viņš bija čakls zēns, vaļas brīžus vienmēr izmantoja lietderīgi vai nu spēlējot ērģeles, vai lasot. Vecais skolotājs Gaiķis ievēroja zēnā zināmas dotības un ieteica vecākiem dēlu audzināt skolotāja amatam. 19 gadu vecumā Jānis Cimze sāka strādāt par Valmieras draudzes skolas skolotāju, priekšdziedātāju un ērģelnieku. Šis dzīves posms sakrīt ar laiku, kad Baltijā arvien vairāk palielinājās tautskolu piekritēju skaits. Līdz ar to izvirzījās jautājums par tautskolotāju sagatavošanu. Pie Tērbatas (Tartu) universitātes jau 1829. gadā bija atvērts skolotāju seminārs, kurā katru gadu uzņēma 9 audzēkņus. Daļai Vidzemes muižnieku un mācītāju semināra atvēršana likās bīstama iedoma, turpretim liberāli noskaņotie muižnieki saprata, ka zināma zemnieku izglītība ir nepieciešams priekšnoteikums pārejai uz racionālu zemkopību. 1834. gadā, kad Vidzemes mācītāju sinodē pārsprieda skolu jautājumu, Valmieras mācītājs Valters atzina par svarīgu uzdevumu dibināt skolotāju semināru Valmierā. Valters izraudzījās arī direktora kandidatūru — jauno skolotāju Jāni Cimzi; viņam tika sagādāti vajadzīgie līdzekļi studijām Veisenfelsas skolotāju seminārā. Tādējādi Jāņa Cimzes izglītība jau no paša sākuma ievirzījās pedagoģisko zinātņu plāksnē. (Šo momentu ir svarīgi ievērot, kritizējot viņu kā mūzikas darbinieku.)

19. gs. 30. gadu beigās, kad Cimze mācījās Veisenfelsas seminārā, tur par direktoru strādāja pazīstamais pedagogs V. Harnišs¹. (No pārējiem audzinātājiem jāmin Hentšels, Fulda, Pranga un Hills.)

¹ Vilhelms Harnišs (1787—1864), vācu pedagogs; zināmā mērā viņu ietekmēja Pestalocija mācība, it īpaši jaunībā. V. Harnišs ieguva slavu ar savu metodisko sistēmu, ko pārņēma daudzi viņa audzēkņi.

Semināra laikā Jānis Cimze izceļas ar savu nopietno attieksmi pret mācībām. «Semināra skolotāju kolēģija liecināja par viņu, ka viņš tai pa mācības laiku visādā ziņā esot prieku darījis caur savām labām gara dāvanām, savu ļoti lielo uzcītību un ļoti labo uzvešanos; viņam esot gaišs prāts, smalka apķērība, skaidra, bagāta sirds, nopietna griba un patikama uzvešanās; jāvēloties tikai, lai tam rastos vairāk drošības, pašuticības un īsts darba lauks, kur viņš ar svētību varētu strādāt priekš savas tēvijas.»¹

19. gs. 30.—40. gados kapitālisma attīstība Vācijā izvirzīja uzdevumu — valsts sadrumstalotības likvidēšanu un nacionālo apvienošanos. Vācu buržuāzijas ideologi atklāti šajā cīņā nevarēja uzstāties. Kā rakstīja F. Engelss, «...Politikas ceļš toreiz bija ļoti ērkšķains, tāpēc galvenā cīņa notika pret reliģiju. Tomēr tai laikā, sevišķi kopš 1840. gada, cīņa pret reliģiju netieši bija arī politiska cīņa.»² Dabiski, ka vācu dzīves īstenība zināmā mērā ietekmēja arī J. Cimzes uzskatus — tie attīstījās reformistiskā gultnē. Revolucionārās cīņas metodes Cimze uzskatīja par nevajadzīgām un sava laika apstākļiem nepiemērotām. Līdzīgi vācu apgaismotājiem par galveno cīņas lauku viņš uzskatīja izglītību, kultūru; tā jāveido, pārvarot viduslaiku kristiānisma izpratni. Ar to arī izskaidrojama Jāņa Cimzes vēlākā prasība skolotājiem — panākt tādu stāvokli, lai tauta ar «lielāku ilgošanos kārotu izglītību».

Jāņa Cimzes interešu loks ir visai plašs un daudzveidīgs. Par to liecina viņa ceļojumi pa Vāciju (pa lielākai daļai kājām), Austriju, Šveici, Ziemeļtāliju un citām zemēm. Šeit jaunais skolotājs iepazīstas ne tikai ar nozīmīgāko semināru darbību, bet arī bagātina savas zināšanas garīgajā kultūrā. Pēc četrus mēnešus ilgā ceļojuma Jānis Cimze iestājās kā brīvklauvētājs Berlīnes universitātē, studējot filozofiju, pedagogiju un teoloģiju. Tie ir gadi, kad Vācijā vislielākā popularitāte bija Hēgeļa filozofijai, «...tieši no 1830. līdz 1840. gadam,» rakstīja F. Engelss, «hēgelisms» sasniedza apogeju un lielākā vai mazākā mērā pielīpa pat viņa pretiniekiem; tieši šai laikā Hēgeļa uzskati visplašāk, apzināti vai neapzināti, iespiedās visdažādākajās zinātnēs un atstāja savu ietekmi pat populārajā literatūrā un dienas presē...»³.

¹ «Austrums». 1898, II. Āronu Matīss. «Cimzes seminārs Valkā».

² F. Engelss, K. Markss. Darbu izlase, II sēj., 343. lpp.

³ F. Engelss, K. Markss. Darbu izlase, II sēj., 342. lpp.

Berlinē viņš turpina Veisenfelsas seminārā iegūto muzikālo izglītību, interesējas par tautas mūzikas problēmām. Viņa skolotājs ir vācu folklorists un mūzikas pedagogs L. Erks (1807—1883).

Rezumējot visu iepriekšējo, varam secināt, ka Jānis Cimze ieguva savam laikam vispusīgu izglītību, attīstījās galvenokārt vācu apgaismes ideju un klasiskās filozofijas ietekmē. Tas lielā mērā noteica arī viņa darbību.

*

Pievēršoties Jāņa Cimzes pasaules uzskatam, jākonstatē, ka tas ir pretrunīgs un sarežģīts. Savdabīgā veidā tajā apvienojas vācu apgaismes un klasiskā ideālisma idejas. Arī pats Cimze to atzinis. «Kas toreiz arī tik caur kādu pedagoģisku laikrakstu stāvēja sakarā ar to gara gaismas strāvu, kas šā gadsimteņa trīsdesmito gadu sākumā pārplūdināja Vāciju, tas mani ja viņas viņus arī mūsu jūrmalā un sajuta šo garīgo sirds pukstēšanu arī savās krūtīs. Un ar šo gaismas strāvu nācu arī es, latviešu tautas bērns, caur Valtera gādību sakarā.»¹ Cimzes pieminētā «gara gaismas strāva» attiecas ne tikai uz filozofiju, bet arī uz vācu literatūru, it īpaši Šillera un Gētes daiļradi, kas bija viņam tuva. Ar apgaismes laikmetu un Franču buržuāziskās revolūcijas lozungiem saistītās Šillera idejas par cilvēka garīgo cildenumu, mīlestību un draudzību, pašai dziedību un nesavtību, kā arī pret-runīgā attieksme pret revolucionāro darbību savdabīgi atspoguļojas Cimzes uzskatos.² Tā, piemēram, par lielu spēku J. Cimze uzskatīja mīlestību. «Mīlestība nav vārdi, bet varens darbs; tas ir spēks, kas uzvar pasauli . . .»³

Lai noskaidrotu Jāņa Cimzes pasaules uzskatu, vispirms pievērsīsimies filozofijas pamatjautājumam par domāšanas attiecībām pret esamību. Jānis Cimze par primāro, par visa pirm-sākumu uzskata garu (dievu), kas nosaka noteiktu kārtību un

¹ J. Kalniņš. «Jānis Cimze, Vidzemes draudzes skolotāju semināra pir-mais direktors». R., 1914, 15.—16. lpp.

² Liekas, ka Šillers ir bijis viens no mīļākajiem autoriem. Uz kādas savas fotogrāfijas Cimze citē «Vallenšteina» «Jātnieku dziesmas» pēdējos vārdus:

Kas dzīvību baidās ķīlā likt,
pie īstas dzīvības nevar tas tikt.

³ J. Cimze. Runa palīga kursu atklājot Valkā, 1850. g. 13. janvārī. (J. Kal-niņš. «Jānis Cimze, Vidzemes draudzes skolotāju semināra pirmais direktors». R., 1914, pielikums).

likumsakarību dabā un sabiedrībā. Taču Jānis Cimze nekad nelieto terminu «gars». Izklāstot savus uzskatus kā demokrāts apgaismotājs, viņš nelieto abstraktos jēdzienus, bet runā tautai saprotamā valodā, «garu» apmainot pret «dievu». Tas pilnīgi saprotami, jo tautas jūtas un domas jau gadsimtiem ilgi bija barotas ar reliģiju. Tādējādi Jāņa Cimzes objektīvais ideālisms parādās reliģijas formā. Tajā pašā laikā jāatzīmē, ka Cimzes uzskatiem maz kopēja ar oficiālo baznīcas reliģiju. Nekur Cimzes atstātajā epistulārajā mantojumā nav manāma doma par dvēseles nemirstību, viņpasauli. Gluži otrādi, viņa izpratnē viduslaiku reliģijas sludināšana ir «slimīga pasaules un dzīves nonicināšana»,¹ un pirmais uzdevums ir pārvarēt šos nepareizos uzskatus.

No filozofijas pamatjautājuma ideālistiskā atrisinājuma izriet arī Jāņa Cimzes tālākie secinājumi: pieeja īstenībai, sabiedriskajai dzīvei, tāpat vēsturisko uzdevumu, morāles principu izpratne. Cēloni sociālajam postam viņš nemeklē materiālajā dzīvē, sabiedrības ekonomiskajā iekārtā un šķiriskajā struktūrā, bet gan garīgās dzīves apstākļos, cilvēku maldos, tumsībā, nezinašanā, netikumos u. tml. Un tā, gluži dabiski, Cimzes uzmanības centrā izvirzās izglītības jautājums. Ar apbrīnojamu uzņēmību un degsmi viņš cīnās par skolu lomas pacelšanu tautas dzīvē un prasa to arī no saviem audzēkņiem un citiem skolotājiem. Saprotot, ka bez garīdzniecības atbalsta nevarēs pārvarēt vienas zemniecības daļas vienaldzīgo un pat naidīgo attieksmi pret skolu, Jānis Cimze pirmajā Vidzemes skolotāju sapulcē (1848) aicināja skolotājus pieprasīt no garīdzniekiem aktīvu atbalstu skolu jautājumā. Jāpanāk, lai mācītāji vienmēr un visur apliecinātu skolas lielo nozīmi un izskaidrotu draudzei, ka skolai jāliek pamats, bez kura «viņš (t. i., mācītājs. — L. L.) tālāk nevar būvēt», jāpārlicina, ka skolas izglītība cilvēku «formāli padara par spējīgu labāk izkulties cauri pilsoniskai dzīvei»,² u. tml. Skolotāja uzdevums ir mācīt domāt, savas domas izteikt, novērtēt telpas un laika apstākļus, mācīt pazīt savu dzimteni un «saprast un godāt (t. i., ņemt vērā. — L. L.) ap-

¹ J. Cimze. Runa pirmā Vidzemes skolotāju sapulcē, Turaidā. 1848. g. 14. jūlijā.

² J. Cimze. Runa pirmā Vidzemes skolotāju sapulcē, Turaidā, 1848. g. Valkā, 1850. g. 14. jūlijā. (Šis un turpmākie citāti ņemti no J. Kalniņa «Jānis Cimze, Vidzemes draudzes skolotāju semināra pirmais direktors», R., 1914, pielikuma.)

stākļus, kuri vēsturiski attīstījušies». Šeit zināma līdzība ar Hēgeļa pazīstamo tēzi: «Viss, kas īstens, ir saprātīgs, viss, kas saprātīgs, ir īstens.» Šīs domas vairākkārt atkārtojas Cimzes izteicienos.

Lai cilvēki varētu pastāvošo saprast, nepieciešams pētīt dabu, vēsturi un citas dzīves parādības. Šajā sakarībā Cimze pieskaras izziņas jautājumiem. Viņš cenšas apvienot juteklisko un racionālo momentu izziņā un noteicošo lomu piedēvēt dzīvei, praksei. Pēc viņa domām, «dzīvei ir pirmā balss un tad vēlāk var vaicāt pergamenta vīstokļus». Cilvēki gūst rezultātus savā darbā tikai tad, kad viņi nevis kā «pūšlotāji jeb blēņu ārsti pa tumsu taustas apkārt,»¹ bet kad strādā ar apziņu un veiksmi, kad prot apvienot teoriju ar praksi.

Kā tad cilvēks iegūst priekšstatus par ārpasauli? — «Caur 5 jušanas prātiem dvēsele dabū gleznu, ko sauc par nojēgumu (priekšstādījumu) no ārpasaules. Kā uz mikstiem vaskiem ārējais objekts uzspiežas dvēselei. Šo iespaidu viņa arvien apzinās. Ja nu šis apzinātais nojēgums dvēselē sacel prieku vai sāpes, tā tad kādu pārmaiņu, tad šo dvēseli pārmainošu nojēgumu sauc par sajūtu.»² Pirmajā acu uzmetienā liekas, ka Cimzes izpratne visumā ir pareiza. Ārējie objekti, iedarbojoties uz cilvēka sajūtu orgāniem, rada sajūtu. Bet mēs nedrīkstam aizmirst, ka viņam daba un vēsture ir sekundāra parādība, jo tā ir augstākā gara (dieva) izpausme. Šeit jūtama Hēgeļa filozofijas ietekme.

1850. gados Vidzemē bija saasinājusies politiskā situācija. Zemnieku kustība 40. gados (masveidīga pāreja pareizticībā) satrauca vietējos vācu muižniekus un luterāņu mācītājus. Vajadzēja atzīt zemnieku kustības politisko un nacionālo raksturu. Šai kustībā būtībā izpaudās zemnieku šķiras cīņa pret feodāli dzimtbūtniecisko ekspluatāciju, arī nacionālais naidis pret vācu muižniekiem un mācītājiem. Aktuāls kļuva jautājums par buržuāziskām reformām. Vidzemes muižniecības vidū radās domstarpības jautājumā par kapitālistiskās attīstības ceļu. Šo periodu J. Cimze raksturo kā «tapšanas un dzemdēšanas sāpju brīdi». Taču viņš domā, ka skolotājiem nav jāiesaistās politiskā cīņā, bet jā rūpējas par skolām, par garīgām vērtībām. «Cināties ar nezināšanu, ar māņ- un neticību . . . cīnāties pret tautas nogrimšanu pagājušo gadsimteņu kalpiskā garā. Tagadne prasa citādu dzimumu. Ja mūsu tauta . . . nedodas uz priekšu civilizācijā jeb

¹ J. Cimzes runa pirmā Vidzemes skolotāju sapulcē, Turaidā, 1848. g.

² J. Cimze. Runa palīga kursu atklājot, Valkā, 1850. g. 13. janvārī.

pilsoniskā izglītībā, tad citi aizsteigsies viņai priekšā.»¹ Jānis Cimze ir pārliecināts, ka viņa laika cilvēki nespēj pareizi novērtēt šīs cīņas nepieciešamību. «Mūsu tauta vēl nemaz nezina, par ko viņai jāpateicas savām skolām un par ko būs jāpateicas.»²

Jānis Cimze piekrīt tiem domātājiem, kas atzīst vēstures augšupejošo kustību, taču visumā šajā jautājumā viņam daudz pretrunu: «Pasaules vēsture iet savu ceļu, kas katram atsevišķam cilvēkam nav ne pa prātam, ne arī viņam ir izprotams. Vēsture iet, ja Gētem ir taisnība, ne taisnā, bet spirāles līnijā uz priekšu. Tāpēc nemeklējat vēsturi darināt, bet padodaties pēc Dieva padoma un lēmuma vēstures gājienā.»³ Tajā pašā laikā viņš nenogurstoši atkārtoti domā, ka cilvēkam jābūt aktīvam ciņtājam. Savos audzēkņos J. Cimze cenšas ieaudzināt pārliecību, ka «krietnība nepastāv iekš tā, ka nekādu vēribu nepiegrīž ne patiesībai, ne nepatiesībai un ka mierā dzīvo ar visiem cilvēkiem, un mierā patērē savu iecīnīto cieņu, mierā saņem savus ienākumus un paplašina savus laukus... tā ir gudra līdēja dzīve; tas ir kapa miers! Lai Dievs dotu, ka tāds uzduros uz asu akmeni, tas būtu viņam labi, lai viņš atstos uz dzīvību, jo dzīvot — tas nozīmē darboties savā amatā... strādāt, radīt, iesākt, turpināt un pabeigt, sēt un plaut. Dzīvot ir — grābt dzīvi iekšā, to izveidot un vest pie pilnības.»⁴

Tautas izglītības un audzināšanas jomā, kā arī jautājumā par latviešu tautas vēsturisko attīstību Cimzes domas ir tuvas jaunlatviešu idejām. Uzmetumā «Latvieši» viņš jautā: vai latvieši ir tauta? Pēc īpašībām un gara dāvanām — jā, bet pēc sabiedriskās attīstības — vēl ne. Attīstīta tauta ir līdzīga kokam, kas attīstījies līdz ziedam. Latvieši sastādot tikai sakni, t. i., tikai zemnieku kārtu. Jānis Cimze izlieto salīdzinājumu ar senās Spartas iedzīvotājiem: zemnieki esot periodi (sākotnējie iedzīvotāji). Personiski viņi ir brīvi, bet politiski — nesvabadi. Vācu muižnieki — spartiāti un geronti (vecāko padomnieki), apriņķa deputāti un landrāti — gerusija (vecāko padome) — krievu ķeizara ministri — efori (virsvaldnieki). Pastāvot šādam sociālam iedalījumam, «saknei trūkst iespējas brīvi attīstīties

¹ J. Cimze. Runa palīga kursu atklājot, Valkā, 1850. g. 13. janvārī.

² J. Cimze. Runa 5. kursu atlaižot, 1856. g.

³ Turpat.

⁴ J. Cimze. Runa palīga kursu atlaižot, 1850. g. 8. jūnijā.

uz augšu». ¹ Uz jautājumu, vai latviešiem ir iespēja attīstīties par kultūras tautu, Cimze atbild apstiprinoši. Latviešu tautā ir kodols, kuru grūtā pagātne nav spējusi nosmacēt; labvēlīgos apstākļos tas var attīstīties par varenu, skaistu koku, kas izturēs sacensību ar citām tautām. Taču tautā pašā ir vajadzīgs dziņas spēks.

Latviešu tautas nākotni J. Cimze saista ar sapni par ideālu sabiedrību, kurā valdīs taisnība un miers, cilvēki dzīvos ticībā un mīlestībā, ikkatrā būdīnā valdīs pārticība. Cimze nav pārliecināts, vai tas kādreiz piepildīsies, taču tas nemazina viņa aktivitāti cīņā par mērķa piepildījumu. Šajā sakarībā viņš kritiski aplūko un novērtē vairākus attīstības ceļus. Kā pirmo viņš atzīmē reakcionāro, tur «viss iet atpakaļ» un «tauta izvirst satrūdēšanā». ²

Otrs iespējamais ceļš — konservatīvais, kad viss paliek «tagadējā stāvoklī».

Tikai trešais ceļš ved tautu uz priekšu. Šeit var būt, savukārt, divas attīstības iespējas, izejot no realizēšanas metodēm. Radikālā, kad izceļas revolūcija, kad «viss, no saknes sākot, pārveidojas» (to veic ar varas līdzekļiem), un mierīgā, reformistiskā. Revolucionārā attīstība nav vēlama, jo tāds ceļš «samaina organisku un neorganisku, normālu un anormālu attīstību un noliedz dievišķo valdīšanu pagātnes vēsturē». ³ Cimze uzskata, ka vislabākais ir reformas ceļš, jo tas «pārtraucot tikai anormālo, turpretim veselīgo veicina», «tas izšķir kviešus un nezāles pastāvošā». Pie tam Cimze pasvītro, ka reformas ceļš nav pretrunā ar dieva prātu, tāpēc tas ir veicināms. Reformas ceļā kritiņot viss, kas ir slimīgs, kas ir pret saprašanu un prātu, kas pret dievišķīgiem dzīvības likumiem. ⁴

Cimze pat izstrādā «sociālo reformu» plānu, ar ko viņš iepazīstina 1851. gadā skolotāju sapulci Turaidā. Tās galveno ideju Cimze izteic vārdos: «Un mūsu tauta — viņas ķēdes kritīs. Mēs neārdīsim viduslaiku pilis, ne arī gāzīsim citas ārējās stalažas; mēs dārisim kaut ko labāku! Mēs dosimies varenos

¹ J. Cimze. «Latvieši».

(J. Kalniņš. «Jānis Cimze, Vidzemes draudzes skolotāju semināra pirmais direktors», R., 1914, 203. lpp., pielikums).

² Turpat.

³ Turpat.

⁴ Turpat.

pulkos ienaidniekam virsū, kurš ir visa ļaunuma sakne. Tā ir mūsu amata godība, ka mēs drikstam un mums būs proklamēt revolūciju, kuru mums nevar liegt neviens firsts, neviens karalis. Mēs drikstam cīnīties pret kādiem pastāvošiem apstākļiem, pret grēku varu un viņas seku leģioniem, pret gara tumsību, nemācību, nabadzību, slimībām un citu postu. Mums ir apsoliījums un piedzīvojumi, ka mums velti nav jāstrādā, ka ar krietnu, kristīgu tautas audzināšanu tautām un tā tad arī mūsu tautai jātop labākai.»¹ Tādējādi Jānis Cimze, būdams ideālists, atzīst, ka sabiedrības progresīvajā attīstībā galvenā loma ir sabiedriskai apziņai, nevis sabiedriskai esamībai, ražošanas veida attīstībai.

Taču tas apstāklis, ka Jānis Cimze savā pasaules uzskatā ir ideālists, nenozīmē, ka atsevišķu jautājumu izpratnē viņš nedotu vērtīgas atziņas.

Jebkuras tautas nacionālās kultūras veidošanās periodā viens no svarīgākajiem jautājumiem ir nacionālās valodas izveidošana. 19. gs. 50. gados muižniecības aprindās pārsvaru guva politiska tendence visādiem līdzekļiem veicināt latviešu pārvācošanu. J. Cimze mēģina atrisināt arī šo jautājumu. Viņa izpratnē valoda nav pieskaitāma pie tādām sabiedriskām parādībām, kurai reformistiskajā attīstības gaitā būtu jāpazūd, jo valoda ir «organisks ražojums no tautas miesas un gara». Trāpīgas ir J. Cimzes domas, ka pārvācošana ir kaitīga visai tautai, bet izdevīga latviešu timokrātijai (mantas jeb bagātnieku valdībai)².

Sabiedrisko notikumu ietekmēts, Cimze pārdomā daudzas tā laika svarīgākās parādības. Viņš sāk meklēt cēloņus tautas postam, nabadzībai, zemnieku nemieriem. Šeit viņš saskata tikai vienu momentu — tautas tumsību, māticību, neticību, nezināšanu. Ar to viņš, piemēram, izskaidro arī 1841. gada Vidzemes zemnieku nemierus. Būtu «drusciņ zināšanas no zemes mācības, un šī muļķīgā iedoma būtu neiespējama».³ Tādēļ Cimze domā, ka latviešiem nav jāklūst par «politiskiem reformētājiem», bet jāatbrīvojas no gara tumsības un verdzības un jāpalīdz to veikt arī citiem. Līdzīgi apgaismotājiem Jānis Cimze uzskata, ka galvenais līdzeklis radikālām sabiedrības izmaiņām ir

¹ J. Cimze. Priekšlasījums skolotāju sapulcē Turaidā, 1851. g. VI.

² Turpat.

³ J. Cimze. Runa atlaižot II kursa audzēkņus, Valmierā, 1846. g. 10. decembrī.

tautas izglītošana un audzināšana. Jau 1848. gadā viņu nodarbina doma, ko darīt, lai latvieši paši vēlētos saviem bērniem vairāk skolu, izglītības un vairāk darītu šī uzdevuma veikšanai. Ar rūgtumu viņš konstatē, ka tauta pārāk maz apzinās bērnu izglītības vajadzību. Tādēļ tā ir pasīva un vienaldzīga pret skolu. Šādu attieksmi Cimze nosauc par lielu «ļānumu», «slimību», kas noteikti jāizārstē.

Kritiska ir Cimzes attieksme pret t. s. «slimīgo ideālismu» un viduslaiku reliģiju, kas atzīst un ciena tikai «dieva vārdus» un šo vārdu iztulkošanu, aizmirstot, ka arī daba, vēsture utt. ir «dieva vārds jeb parādīšana» un ka tā jāpēta un jāizprot.

Pareizi saskatījis reliģiskās mācības pretrunas, Cimze norāda, ka tā nonicina zemi un viņas priekus teorētiski, bet «praktiski bauda tos labprāt...»¹. Viņu neapmierina vācu mācītāju sludinātā reliģija. Jaunajos dzīves apstākļos vairs nepietiek ar lūgšanām un baznīcas dziesmām: «... tautskolai savī audzēkņi jā sagatavo nevien priekš baznīcas, ne arī priekš valsts vien, ne priekš abstraktas viņpasaules... Tautskola ir sagatavošanas iestāde priekš dzīves virs zemes...»²

Kā ideālists Cimze izšķirošo nozīmi cilvēka un tautu dzīvē piedēvē garīgajam faktoram. Viss materiālais ir pārejošs, iznīkstošs. Galvenā vērtība ir mūžīgā, nemainīgā patiesība. To var dot tikai reliģija. Lai pareizi saprastu patieso reliģiju, latviešiem jāklūst izglītotiem un tikai tad latviešu tauta sasniegs «lielāku ārēju patstāvību». Kamēr tauta nebūs «iekšēji svabada, stingrāka un patstāvīgāka», tikmēr tā «neies uz priekšu civilizācijā». Tādēļ 50. gadus, kad sāka pievērst lielāku uzmanību skolām, izglītībai, Cimze raksturo kā «jaunu cīņas laiku». Šeit nav runa par apzinīgu cīņu pret feodālo un nacionālo apspiestību, par jaunā ražošanas veida un līdz ar to progresīvākas sabiedrības radīšanu. J. Cimze runā par cīņas laiku, kas sācies latviešu tautas dzīvē pret nezināšanu, māņticību un neticību. Būdams ideālists, Jānis Cimze izdara kļūdainus teorētiskus un praktiskus secinājumus: aicina nepiedalīties «partiju» cīņā, jo tā ir tikai cīņa par siltām vietīņām, materiāliem labumiem un tamlīdzīgi.

Jānis Cimze saskata arī pakāpenisko sociālo noslāņošanas latviešu vidū: zemnieki, amatnieki, pagasta amata vīri u. c.

¹ J. Cimze. Runa pirmā Vidzemes skolotāju sapulcē, Turaidā, 1848. g. 14. jūlijā.

² J. Cimze. Runa 5. kursu atlaižot, 1856. g.

Skolu jautājumā viņš nostājas progresīva demokrāta pozīcijās. Skola jāapmeklē visiem bērniem neatkarīgi no šķiras un kārtas piederības. «Nevis priekš vienas kārtas vai šķiras, nevis priekš latviešu zemniekiem vien, ne arī varbūt latviešu amatniekiem, pagastamatu vīru bērniem vai tiem līdzīgiem izredzētiem, bet priekš visiem bērniem, kuri runā to pašu mēli, lai viņi vēlāk top par ko gribēdami.»¹

Uzstādamies pret tradicionālo morāli un oficiālo reliģiju, Jānis Cimze savos skolniekos centās ieaudzināt pārliecību, ka vācu kungiem vai citiem nav jākalpo, «skolotāji kalpo tam Kungam, nevis muižas kungam vai kādam citam augsti stāvošam vīram...»² Skolotāja uzdevums nesavtīgi kalpot tautai. Savu amatu viņš nedrīkst pamest trūkuma vai aukstuma dēļ, bet «kad mūs kalpinā, tad mēs ejam projām, jo Vidzeme ir brīva zeme».³ Ar nicinājumu Cimze runā par tādām īpašībām kā pielīšanu mācītājam un baznīcas priekšniekam. Tādus cilvēkus viņš salīdzina ar suni, kas asti luncina un «kā lapsas viltū apstaigā un sulaiņiem līdzīgu prātu izrāda mācītājam un baznīcas priekšniekam».⁴ Tāpat viņš brīdina «bēgt no algas kāra prāta un no turēšanās pie valdošās partijas, ja viņai trūkst patiesības; turaties tā visādā ziņā pret priekšniekiem kā pret amata biedriem. Dumpinieks ir desmitreiz vairāk cienījams nekā līdējs.»⁵ Šie piemēri liecina, cik nepareizs un nepamatots ir uzskats par J. Cimzi kā vācu muižniecības ideju paudēju un aizstāvētāju.

Jāņa Cimzes idejas par sociālo reformu veidojās 19. gs. vidū — laikā, kad brieda latviešu buržuāzijas kustība. Jau pašā sākumā viņš nostājas uz liberāli reformistiska ceļa, atzīstot to par vienīgi pareizo. Tas padara viņa reformas ideju utopisku un novirza ideālisma plāksnē. Neraugoties uz to, Cimzes ideja par tautas izglītību objektīvi kalpoja jaunās kapitālistiskās formācijas attīstībai.

*

Jāņa Cimzes estētiskie uzskati veidojušies galvenokārt J. G. Herdera, V. Harniša un L. Erka uzskatu ietekmē. Nereti Cimze atsauca uz viņu domām. Tā, piemēram, priekšlasī-

¹ J. Cimze. Runa pirmā Vidzemes skolotāju sapulcē, Turaidā, 1848. g. 14. jūlijā.

² J. Cimze. Runa palīga kursu atklājot Valkā, 1850. g. 13. janvārī.

³ J. Cimze. Runa atlaižot II kursa audzēkņus, Valmierā, 1846. g.

⁴ J. Cimze. Runa palīga kursu atlaižot, 1850. g. 8. jūnijā.

⁵ Turpat.

jumā skolotāju sapulcē 1851. gadā «Kādas īpašības vajaga ķesteru skolā uzņemamiem un kas draudzes skolotājiem pie tam darāms» Cimze balstās uz sava pedagoga V. Harniša uzskatiem. Aizstāvot domu, ka reflektantiem jābūt ar muzikālām dotībām, Cimze pasvītro arī sistemātiska un ilgstoša darba nepieciešamību šo dotību attīstībā. Tikai ilgstošā un nopietnā darbā var iegūt muzikālu izglītību un meistarību. «Ja seminārists grib mūzikā kaut ko teicamu sasniegt, kādu prasību gan pie labvēlīgiem apstākļiem tādai iestādei drīkst celt, tad vajaga audzēkņiem, kurus uzņem, jau līdz atnest ciešu vingrību sevišķos mēģinājumos.» Tādējādi Cimze pirmais izvirza jautājumu par muzikālās izglītības nepieciešamību jau skolas gados, reiz ar to paverot ceļu bērnu estētiskajai audzināšanai.

Arī Herdera¹ vārds Cimzes rakstos pieminēts. J. G. Herders, vācot grenlandiešu, tatāru, skotu, spāniešu, franču un Baltijas tautu (to skaitā arī latviešu) tautu dziesmas, uzskatīja tās par ikvienas dzejas neizsmeļamu avotu, izcēla tautas dziesmu savdabīgumu. Pēc viņa domām, tautas dziesmās atspoguļojas tautas tikumi, ierašas, darba un sadzīves apstākļi. Dzeju radījuši nevis atsevišķi «smalki un izglītoti cilvēki, bet veselas tautas». Herders daudzējādā ziņā tautas mākslu vērtēja pat augstāk par profesionālo mākslu, tādējādi skaidri izsakot domu, ka kultūras, tajā skaitā, estētisko vērtību radītāja ir pati tauta. Šo skatu iespaidu varam saskatīt arī Jāņa Cimzes spriedumos par tautas daiļradi, tās nozīmi. Tautas dziesmas «mums liecina par tēvu tēvu darbiem, domām, par viņu priekiem un bēdām»². No tautas dziesmām var mācīties un gūt dažādas vērtīgas atziņas. Tās dod arī estētisku baudu un palīdz cilvēkiem dzīvot. Tautas dziesmas ir kā «milīga smarža» un «atspirdzinājums grūtās un vieglās dienās»³. Dziedāšana cilvēka sirdi «pilda ar svētumu». Tādēļ Cimze cinās par laicīgās dziesmas ieviešanu ne tikai koros, bet arī ķesteru skolā. Viņš uzstājās pret pagaidu padomnieka mācītāja Pfeila prasību aprobežoties tikai ar korāļu

¹ J. G. Herders (1744—1803), vācu filozofs, humanists un demokrāts (18. gs. 60. gados strādāja arī Rīgas Domskolā par skolotāju). Jānis Cimze Herderu raksturo kā vācu nacionālās literatūras otrā klasiskā perioda nodibinātāju. Herders «visu tautu dziesmas un ciešanas pievedis vāciešu apziņai, kas ebreju dzejai, tāpat arī vācu tautas dziesmām iecināja cieņu pie izglītotās publikas». (No priekšlasījuma skolotāju sapulcē, 1851. g. jūnijā.)

² «Dziesmu rota», Priekšvārds, III d., 1874. g.

³ «Mājas Viesis», 1871, 18. nr. J. Cimze. «Dziesmu rota jaunekļiem un vīriem».

dziedāšanu. «Pēdējā laikā,» rakstīja Cimze savā iesniegumā, «tauta sākusi kaunēties par savu krogus dzīvi, viņa meklē daiļākus priekus. Tur nu nāk skolmeistari un sarīko koncertus un nedzied vis korāļus, bet motetes un korus un spēlē uz ērģelēm ne korāļus, bet koncerta gabalus. Vai visu to lai tagad atmet? Tas nav iespējams! Atmest laicīgu dziedāšanu, kura patlaban jau daudzos veidos pie mums iesakņojusies, tas nozīmētu atgriezties atpakaļ pie hernhūtisma. Še ir visādā ziņā liels pārpratums. Bet, ja jau sasniegtais un iegūtais paturams, tad tas visādā ziņā seminārā izkopjams.»¹

Jāņa Cimzes izpratnē estētiskās jūtas ir nesavtīgas jūtas, tās reducējas uz tīru patīku, prieku, kas «sirdi pacel»². Lai estētisko baudu gūtu paši dziedātāji un klausītāji, jādzied tāda dziesma, «ko spēj labi dziedāt»³. Pretējā gadījumā nebūs dziļā garīgā pārdzīvojuma. «Tas ir allažiņ dziedātājiem bijis par postu, kad augstāki skrēja, nekā spārni nesa.»⁴

Cimze nesamierinās ar sava laika nepareizo uzskatu un praktiski organizēt dziedāšanas biedrības, lai dziedātu tikai svētku gadījumos. «Kur tā ir, tur maz labu augļu būs redzams. Dziedātājiem jādzied un sabiedrībai jāpastāv, vai svētki ir vai nav.»⁵ Šādā pārliecībā Cimze uzņemas sakārtot dziesmu krājumu un tajā ievietot arī latviešu tautas dziesmu apdares. Pēdējās «... jāpin kronī, lai paliek par īpašu rotu, ar ko latviešu dzīvi varētu pušķot»⁶. Jāņa Cimzes sagatavotais pirmais latviešu tautas dziesmu krājums «Dziesmu rota» (1872—1884) iezīmēja latviešu profesionālās mūzikas aizsākumus. Ar latviešu tautas dziesmu harmonizācijām Jānis Cimze un viņa brālis Dāvids Cimze deva pirmos latviešu kora literatūras paraugus. (Vai Dāvids Cimze nav nepelnīti aizmirsts?) «Dziesmu rota» izraisīja kora kultūras aktivizāciju, un tai bija liela nozīme estētisko jūtu un gaumes audzināšanā.

Ar lielu apbrīnu Cimze runā par tautas melodiju bagātību un skaistumu. «Ja nu skatās uz latviešu melodiņiem, tad jābrī-

¹ J. Kalniņš. «Jānis Cimze, Vidzemes draudzes skolotāju semināra pirmais direktors», R., 1914, 206. lpp.

² «Mājas Viesis», 1871, 18. nr. J. Cimze. «Dziesmu rota jaunekļiem un vīriem».

³ Turpat.

⁴ Turpat.

⁵ Turpat.

⁶ Turpat.

nās, kur mūsu vectēvi ņēmuši tādu smalku mērauklu... Te likumi piepildīti, par ko biezas grāmatas mēdz sarakstīt. (Es saku: likumi piepildīti, nevis izpildīti, kā tagad daži runā.)»¹ Līdzīgi Herderam Jānis Cimze atzīst, ka vecās dziesmas ir labākas par «jaunajām». Viņš pamana, ka latviešu tautas dziesmu melodijām ir sava īpatnība, savdabība: «latvietis nav ne krievs, ne igauņis, tāpēc latviešu melodiņiem ir savādība un īpašība...»² Tomēr, kā d a tā ir, Cimze neizprot. Taču tas nebija atkarīgs tikai no viņa. Lai atklātu tautas mūzikas būtiskās īpatnības, bija nepieciešams liels iepriekšējs sagatavošanas darbs: tautas melodiju vākšana, pētīšana utt. Cimze pievērsās tautas dziesmai laikā, kad folkloristika kā zinātne tikko sāka veidoties. Bija vajadzīgs dažādu tautu un dažādu paaudžu mūziķu darbs, kas pamazām izstrādāja folkloras zinātnes principus. Tādēļ tikai vēlākie mūziķi, Jurjānu Andrejs un E. Melngailis, balstoties uz folkloristikas sasniegumiem, varēja atklāt latviešu tautas mūzikas būtiskās īpatnības un tās likt pamatā atbilstošam apdaru stilam. Tāpat viņam nebija pietiekamas profesionālas komponista meistarības. Nevaram arī aizmirst, ka Jānis Cimze mācījās vācu skolā. Ievērojot to, mēs varam saprast, ka viņa harmonizācijās ieviesās visas tās kļūdas, par kurām runāja vēlākie mūzikas darbinieki. Tās parādījās latviešu tautas melodiju likumību nepilnīgā izpratnē, pārkāpjot skaņkārtas, ritma un metra prasības, iežogojot harmonizācijas korāļveida stilā. Tādējādi vācu skolas ietekme jūtama daudzās viņas dziesmu apdarēs un arī estētiskajā gaumā.

Tomēr visas kļūdas un trūkumi nemazina Cimzes darba lielo vēsturisko nozīmi. Tieši Cimze lika pirmos soļus muzikālās gaumes paplašināšanā un attīstīšanā un pirmais norāda pareizo ceļu latviešu tautas estētiskajā audzināšanā.

Līdzīgi Herderam Jānis Cimze tautas daiļradi neuzskatīja tikai par pagātnes pieminekli. Vēršot uzmanību uz sava laika itāliešu komponistu praksi, kas «staigā apkārt melodiņus noklausīdamies un uzrakstīdami, ko gani un citi nemācīti ļautiņi dzied», un tos «brūķē operās un koncertos»³, Cimze norāda uz lielajām kultūras un estētiskajām vērtībām, ko glabā tautas daiļrade. Viņš tuvojās domai, ka latviešu mūzikas mākslai arī jāattīstās,

¹ «Mājas Viesis», 1871, 18. nr. J. Cimze. «Dziesmu rota jaunekļiem un vīriem».

² Turpat.

³ Turpat.

balstoties uz tautas daiļrades tradīcijām. Gluži dabiski, Jāni Cimzi interesē latviešu tautas dziesmu turpmākais liktenis. Viņš mēģina noskaidrot cēloņus tautas dziesmu šķietamai atmiršanai. Kā pirmo iemeslu viņš atzīmē aizliegumu. «Brāļu draudze aizliedz laicīgas tautas dziesmas, tās par blēņu dziesmām nosaukdama...»¹. Otrs iemesls — svešu vārdu piejaukumi tautas dziesmās, kā, piemēram:

Vakar gāja div' bāliņi,
Ai firin gut,
Jūras malā dziedādami,
Opicēj, opicēj, ar virvin vaivazin.

Pareizi minot latviešu tautas dziesmu aizliegumu kā vienu no raksturīgākajiem momentiem, Cimze tomēr neatklāj šī aizlieguma vēsturisko, šķirisko būtību. Baznīcu un vācu baronus kā nīknākos tautas dziesmu ienaidniekus un nicinātājus viņš nemin, tajā vietā parādidams tikai vienu elementu — brāļu draudžu attieksmi pret tautas dziesmu. Tikai aizskarts paliek jautājums par vācu ziņģu postošo ietekmi uz zemnieku folkloru un tautas estētisko gaumi. Trešais cēlonis: tautas dziesmu vienbalsīgais izpildīšanas veids: «Uz vienu balsu dziedot, latviešu veca dziesma bij plika un kaila.»² Acīm redzot, tautas dziesmu daudz balsība Cimzem toreiz vēl nebija zināma. Saproto tautas dziesmas nozīmi jaunās kultūras veidošanā un tautas estētiskajā audzināšanā, Cimze ir spiests uzsākt darbu, kam viņš pilnībā nebija ne teorētiski, ne arī praktiski sagatavots. Tautas dziesmas vajadzēja harmonizēt, lai tās kļūtu derīgas daudz balsīgiem koriem, koru kultūras attīstībai. «Kā bija palikt ar latviešu tautas dziesmām? Vai tās pavisam jāatmet, kā tauta pati darījusi? Vai jāuzņem tādas pašas plikas un kailas, vienā balsī dziedamas, kā vecos laikos dziedāja? Vai gaidīt, kamēr kādam vēl nezināmam komponistam patiksies viņas uz 4 balsīm likt? Bija redzams, ka pēc maz gadiem nebūs no latviešu veciem melodiņiem ne jausmas. Te nevarēja kavēties. Vecu vecie izklīdušie melodiņi bija jāsalasa kopā un jālūko izlietot uz 4 balsīm priekš vīriem un jaunekļiem...»³. Tādējādi laikmeta objektīvās vajadzības piespieda Cimzi ķerties pie dziesmu krājuma sagatavošanas. Kā tautas dziesmas harmonizēt? Kādas uz-

¹ «Mājas Viesis», 1871, 18. nr. J. Cimze. «Dziesmu rota jaunekļiem un vīriem».

² Turpat.

³ «Dziesmu rota», I izd. priekšvārds.

skatīt par latviešu tautas dziesmām? Vai visas tās, ko tauta dzied? Šie ir jautājumi, kas visā savā sarežģītībā nostājās Cimzes priekšā.

Cimzes nopelns ir tas, ka viņš šos jautājumus ierosina, kaut arī pats nespēj atrisināt. Jānis Cimze sajuta, ka šis lielais darbs nav vienam cilvēkam veicams. Viņš paļaujas uz tautas gaumi, nododot «Dziesmu rotu» tautas vērtējumam. Pie tādiem secinājumiem nonākam, lasot viņa izteiktās domas par «Dziesmu rotu». — Pirmajā dziesmu krājumā «jāsāliek daudz dziesmu, lai laudis ar tām iepazītos. Pēcāk var brāķēt.»¹ Vai tauta uzskatīs tās par savu īpašumu un teiks: «tās ir kauls no maniem kauliem, tā ir miesa no manām miesām, to jau redzēsīm.»² Ja «Dziesmu rotas» tiešais uzdevums bija dot korjiem, dziedāšanas biedrībām jaunu repertuāru, tad ar to tās loma neizbeidzās. Šis dziesmu krājums iezīmēja profesionālās mūzikas sākumu un līdz ar to radīja jaunu, vēl nebijušu pakāpi tautas estētiskajā audzināšanā. Bet «Dziesmu rotai» nebija tikai pozitīva loma. Blakus vērtīgām dziesmām tajā sastopamas arī salkanas, sentimentālas ziņģes. Tās ātri ieviesās muzikālajā dzīvē, kas, protams, neveicināja labas gaumes attīstību. Vēlākajiem mūzikas darbiniekiem vēl ilgi vajadzēja pret to cīnīties.

*

Latviešu kultūras attīstībā Cimze ieņem savdabīgu vietu. Īpaši tas redzams salīdzinājumā ar citiem tā laika kultūras darbiniekiem.

Kā zināms, literatūrā 19. gs. II pusē skaidri iezīmējās divas pretējās līnijas: progresīvais un reakcionārais virziens. Progresīvā literatūra arvien plašāk un pilnīgāk atspoguļoja darba tautas intereses un cīņu. Pirmoreiz 70. gadu literatūrā parādījās problēmas, ko radīja augošās pretrunas starp lauku darbaļaužu masām un latviešu buržuāziju.

19. gs. 60. gados iezīmējās arī otra līnija — reakcionārais virziens. Tās redzamākais pārstāvis bija J. Neikens. Savos stāstos («Vai pamātei nav grūti», «Bāris» u. c.) viņš sludināja dievbijību un paklausību kungiem, samierināšanos ar pastāvošo dzīvi un tamlīdzīgi. Neikena darbos atspoguļojās tās latviešu

¹ «Mājas Viesis», 1871, 18. nr. J. Cimze. «Dziesmu rota jaunekļiem un vīriem».

² Turpat.

buržuāzijas domas un intereses, kura aizstāvēja feodālās dzīves pamatus, paužot sadarbību ar vācu muižniekiem. Dažkārt ir bijusi nepareiza tendence tuvināt Cimzi šai līnijai. Tā O. Grāvīša grāmatā «Latviešu komponistu biogrāfijas» teikts: «Neraugoties uz J. Cimzes lielajiem nopelniem latviešu profesionālās mūzikas attīstībā, viņa sabiedriskajā darbībā vērojamas daudzas reakcionāras, vācu muižniecības politiskai labvēlīgas tendences.»¹ (Pasvītrojums mans. — L. L.) No visa iepriekšējā materiāla redzam, ka šādam slēdzienam nav nekāda pamata. Patiesībā Jānis Cimze pieder pie progresīviem sava laika augošās buržuāzijas kultūras darbiniekiem. Vācu buržuāzijas progresīvo ideju ietekmē Jānis Cimze visu savu mūžu veltīja tautas izglītībai un audzināšanai.

Ar savu praktisko darbību Cimze veicināja tautas vispārējo un muzikālo izglītību. Ar «Dziesmu rotu» iesākās ne tikvien latviešu profesionālās mūzikas aizsākumi, bet arī kvalitatīvi jauna pakāpe latviešu tautas muzikāli estētiskajā audzināšanā. Visam tam bija zināma nozīme latviešu nācijas psihiskās struktūras kopības veidošanā, ko mūža pēdējā gadu desmitā sāka apzināties arī Jānis Cimze. «Mēs ar kurzemniekiem esam brāļi un vienas mātes bērni. Pie vienas grāmatas turoties, varēsim jo vieglāk vienreiz visi kopā vienus svētkus svētīt, tā vienprātību, mīlestību un tautas uzplaukšanu kopt un caur tādiem augļiem visiem parādīt, ka mūsu dziesmas vairs nav blēņu dziesmas...»²

¹ Oļģerts Grāvītis. «Latviešu komponistu biogrāfijas», LVI, R., 1956, 10. lpp.

² «Mājas Viesis», 1871, 18. nr. J. Cimze. «Dziesmu rota jaunekļiem un vīriem».

KOMPONISTS, MŪZIKA, KLAUSĪTĀJS

«Pie kādas muzikālās domāšanas metodes piekritējiem es sevi pieskaitu? Kad es radu mūziku, es nevaru iedomāties to atrauti no idejas. Bet idejas iegūst savu izteiksmi tikai melodijas, harmonijas, kontrapunkta, ritma, tembrālās nokrāsas mijiedarbībā. Visi tie man nepieciešami, un es nedomāju ne no viena atteikties, lai izpatiktu kādai modes strāvai. Man ir tikai viens likums: tieksme pilnīgāk izmantot visus muzikālās izteiksmes līdzekļus.»¹

B. Britens

*

Viena no nozīmīgākajām mūsu mākslas prasībām ir saprotamība, demokrātisms. Taču nereti šo patiesību izprot kā uztveramības vieglumu. Bet īsta, dziļi saturīga mūzika ne vienmēr uztverama bez piepūles. Dažreiz tā prasa pat zināmu pieredzi un atkārtotu iedziļināšanos līdzīgi pārējām mākslām un literatūrai.

«Populārs rakstnieks,» saka Ļeņins, «neraksta nedomājošam lasītājam, kas negrib vai neprot domāt — tieši otrādi, viņš paredz, ka neattīstītais lasītājs centīsies domāt, un palīdz viņam veikt šo nopietno un grūto darbu, vada viņu...»² Kāpēc gan, runājot par mūziku, mēs pārāk bieži orientējamies uz nedomājošu klausītāju? Tā var nonākt līdz secinājumam, ka, ja jau mūzika domāta tautai, tad arī katrs skaņdarbs pēc pirmās noklausīšanās visiem jāsaprot. Turpretī grāmatas mēs pārļausām

¹ «Говорит Бенджамин Бриттен». А. Афоңинас литерārā pierakste. «Советская музыка», 1965, Nr. 3, 63. lpp.

² Ленин В. И. О журнале «Свобода», Сочинения. Изд. 5-е. т. 5, 358. lpp.

vairākas reizes. Daudzi grāmatu mīļotāji savu iecienītāko autoru darbus pat zina no galvas. Acīm redzot, ne jau no vienreizējas izlasīšanas. Mūzikā jo vairāk nepieciešama ieklausīšanās, iegremdēšanās. Lai izprastu mūzikas dramaturģiju, nepieciešami atcerēties atsevišķos tēlus respektīvi personāžus, jo to savstarpējās attiecības, cīņas un uzvaras arī nosaka skaņdarba attīstību.

Kaut arī pēdējos gados ir plaši izvērsti kultūras universitāšu un tautas konservatoriju tīkls, nevaram atzīt, ka muzikālās izglītības jomā vairs nekā nevajadzētu vēlēties. Bet, «ja tu gribi baudīt mākslu,» saka K. Markss, «tad tev jābūt māksliniecišķi izglītotam cilvēkam»¹.

Ne tikai pašreiz, bet arī nākotnē eksistēs klausītāji ar dažādiem attīstības līmeņiem, ar dažādām gaumēm, vēlējumiem un prasībām. Katram no tiem ir tiesības būt apmierinātam.

Sādos apstākļos padomju komponistiem jāpatur prātā klausītāju dažādās vajadzības un intereses. Jārada skaņdarbi dažādos žanros un formās, jo katram žanram ir raksturīgi savi mūzikas valodas izteiksmes līdzekļi, kas var būt vieglāk un grūtāk uztverami. Iespējamas abas galējības — daži komponisti raksta tikai izglītotam klausītājam, daži tikai neizglītotam. Kā viena, tā otra no minētajām iespējām ar laiku nevēlami iedarbojas uz komponista radošajiem sasniegumiem. Pirmajā gadījumā draud atraušānās no plašas klausītāju auditorijas, otrajā — paša komponista un klausītāju māksliniecišķās izaugsmes bremsēšana. Adresāta vienpusīgums padara vienpusīgu arī komponista mūzikas valodu un tēlainību. Tādēļ arī pieredzējuši komponisti darbojas dažādos žanros, jo tikpat labi dziesma bagātina simfonijas žanru kā simfonija dziesmu. Ikvienu mūzikas darbinieka pienākums ir kalpot visai tautai, nevis kādam atsevišķam slānim. Tādēļ arī komponistu pievēršanās dažādiem žanriem — ja vien tas nav krasā pretrunā ar autora personību — ir ļoti nepieciešama un visādi atbalstāma.

*

«Bez atmiņas vingrināšanas nevar būt mūzikas uztveres progresa un mūzikas kultūras evolūcijas,» raksta Boriss Asafjevs. «Muzikālo formu arvien intensīvāka evolūcija un to sarežģīša-

¹ Маркс К. и Энгельс Ф. об искусстве. 2 сējums. Pirmais sējums. М., «Искусство», 1957, 171. lpp.

nās, kā arī paplašināšanās Eiropā kļuva iespējama tikai tad, kad kolektīvā apziņa gadsimtu intonatīvā pieredzē soli pa solim izkala un apguva skaņu elementu racionālākās attiecības, no kurām ļoti pakāpeniski izstrādājās mūsu temperētā sistēma.»¹

Muzikālās izteiksmes procesa robežu paplašināšana it sevišķi strauji noritējusi pagājušā gadsimta beigās un mūsu gadsimtā. Te jāmin gan nepārtrauktās ievadoņu intonāciju ķēdes (R. Vāgners), kas balstās uz eliptiskiem savienojumiem, gan arī konsekventa tercu attiecību attīstība. Rezultātā patstāvīgu nozīmi iegūst palielinātie trijskaņi un pamazinātie septakordi, kas stājās mažora un minora trijskaņu vietā (F. Lists, N. Rimskis-Korsakovs, A. Skrjabins).

Blakus tercu attiecību attīstībai bija vērojams vēl cits ceļš — kvartu kvintu saskaņu veidošanās (K. Debisī, A. Skrjabins, N. Mjaskovskis. S. Prokofjevs), kuru raksturīga intonācija ir sekunda.

Ievadoņu intonāciju ķēdes un tercu rindas visvairāk interesēja romantiķus, jo tās ir emocionāli jūtīga, spraiga rakstura, kā arī spilgti koloristiskas, bet kvartu kvintu saskaņu attīstība drīzāk attiecas uz 20. gadsimtu. To konstruktīvisms un «cietais» skanējums vairāk pievērš to komponistu uzmanību, kuri tiecas atbrīvoties no paaugstinātas emocionalitātes. Kvartu kvintu savienojumi nereti jau atrodas uz tonālās un atonālās mūzikas robežas.

Funkciju nivelēšanās 19. gadsimtā, kas izteicās četru līdz astoņu skaņu akordos, sagatavoja pāreju no tonālās uz atonālo harmoniju. Atšķirība starp harmoniju un melodiju pakāpeniski samazinās līdz izklāsta veidam: melodija tiek uzskatīta tikai kā izvēsta harmonija, harmonija — kā vienlaicīgā skanējumā apvienota melodija. Atbilstoši tam 19. un 20. gadsimta mijā mūzika ietvēra sevī divas atonalitātes attīstības iespējas: vertikālā virzienā (akordikā) un horizontālā virzienā (melodikā).

Atonālā harmonija sākumā parādījās impresionistu skaņdarbos (K. Debisī), galvenokārt vertikālā plāksnē (akordos), bet pēc tam impresionistu skaņdarbos (A. Šēnbergs) — arī melodiskā, horizontālā plāksnē. Impresionisti, atteikušies no skaņkārtas funkciju vadošās lomas, tomēr galīgi saites ar tām nesarāva. Viņi pēc būtības aprobežojās ar tonalitātes

¹ Б. В. Асафьев. «Музыкальная форма как процесс.» Музгиз, Л., 1963, 25. lpp.

deformāciju, tonālo funkciju maskēšanu un atonālo epizodu pretstatījumu skaņkārtiski tonālam izklāstam.

Atonālismu ar vislielāko konsekveni realizējuši galvenokārt ekspresionisti. Koloristiskums, kas tik svarīgs impresionistiem, vairs neinteresē ekspresionistus, atonālistus. Viņi piešķir izcilu nozīmi tieši «melodiskās līnijas grafikai» un uz stingra atonālisma principiem veido veselus skaņdarbus.

Daudzu A. Šēnberga skolas komponistu darbos, kur valdīja lineāri kontrapunktisks izklāsts, akords pārstāj būt patstāvīga izklāsta forma un pārvēršas it kā par otršķirīgu parādību, kā tas bija senajā polifonijā. Līdzīgi kā tur ieteica uzmanīgi apieties ar disonansēm, ja tās gadītos uz smagajām taktisdaļām, tā arī tagad laikmetīgie lineāristi uzskata par nepieciešamu piesardzīgi apieties ar konsonansēm, jo pēdējās var radīt priekšstatu par tonālu harmoniju.

Atonālistiem likās, ka atklājas visplašākās manipulācijas iespējas ar 12 skaņām, ka komponists, nekādu likumu neierobežots, varēs pilnīgi brīvi rīkoties ar izteiksmes līdzekļiem. Taču drīz noskaidrojās, ka šī brīvība ir tikai šķietama. Atonālistiem bija jāatsakās no konsonanses, jo pēdējā pati par sevi atjauno mažora un minora sistēmas nozīmi. Atonālā mūzika nostabilizējās kā neatrisinātu disonansu mūzika.

Disonansu nozīme pieauga 19. gadsimtā, it sevišķi R. Vāgnera mākslā. Bet starp R. Vāgneru un atonālistiem ir būtiska starpība. Interesantu epizodi atstāsta Tomass Mans. Pēc viņa lūguma A. Šēnbergs un H. Eislers visos sīkumos izpētīja visu R. Vāgnera «Parsifalu», lai atrastu kādu neatrisinātu disonansi, un atrada tikai vienu. Bet, ja viņi līdzīgā kārtā papētītu kādu atonālu sacerējumu, — neatrastu pat vienu disonanses atrisinājumu. «Mūzikas vēsture ir disonanses vēsture.»¹ Kad auss vairāku gadsimtu laikā pierada pie disonansu atrisināšanas, tā beidzot pieņēma arī disonansi bez atrisinājuma. A. Šēnberga ciklā «Trīs klavierdarbi», op. 11 (1909. gadā), pēc paša autora atzinuma pirmo reizi mūzikas vēsturē nav tonalitātes.

A. Šēnberga atonālā perioda skaņdarbos visraksturīgākais ir ne tikai disonansu pārsvars, bet arī muzikālās formas izzušana, sava veida atematisms, jo tajā nav noapaļotu tēmu.

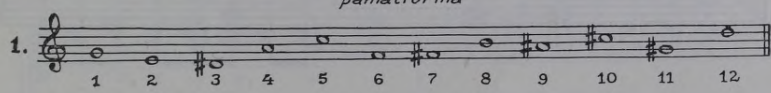
¹ Ганс Эйслер. «Арнольд Шенберг», «Избранные статьи музыковедов Германской Демократической Республики». Музгиз, М., 1960, 183. lpp.

Pirmā pasaules kara laikā un sakarā ar atonālās skolas krīzi A. Šēnbergs uz kādu laiku (1914—1922) gandrīz pilnīgi pārtrauc komponēšanu, kamēr izveido jaunu rakstības metodi — 12 skaņu sistēmu, ko sengrieķu valodā sauc par dodekafoniju. Šī sistēma izmanto dažus paņēmienus, kas izveidojušies mūzikas mākslā, sākot ar Nīderlandes polifonijas skolas meistariem līdz J. S. Baham, bet it sevišķi pasvītro tēmas un tās modifikāciju nozīmi mūzikas uzbūvē. Skaņdarba izveidošana no vienas tēmas iezīmējas jau monotematisma tehnikā, kuru plaši izmantojuši komponisti vairākos gadsimtos: J. S. Bahs, F. Lists, S. Taņejevs, N. Mjaskovskis u. c.

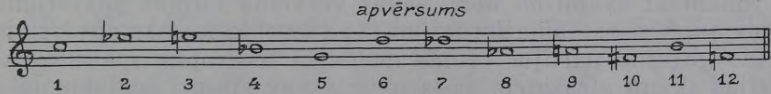
A. Šēnbergs savu sacerēšanas metodi raksturojis kā kompozīciju, kam pamatā 12 skaņas, kurām ir tikai savstarpējas attiecības. Ar to autors gribējis teikt, ka viņa mūzikā 12 pakāpēm ir vienādas tiesības, ka neviena no tām nav galvenā vai pamattonis. Par skaņdarba pamatu kļūst sērija ar savu apvērsumu, vēžveida formu un vēžveida formas apvērsumu.

Sērijas piemēru ar visām tās transformācijām varam atrast A. Šēnberga Trešajā stīgu kvartetā, op. 30 (1927):

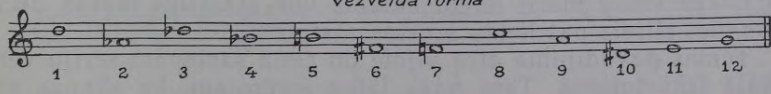
pamatforma

1. 

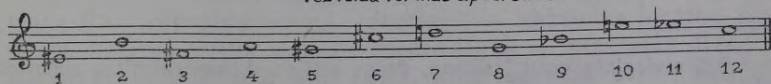
apvērsums



vēžveida forma



vēžveida formas apvērsums



Tās eksponēšanai iespējami vairāki izklāsta veidi: trešās daļas galvenās partijas tēmā līdz pat trešās takts skaņai «re» alts izpilda sērijas pamatformu¹:

Allegro moderato

2. Viola *p*

Sākot ar skaņu *mi diez*, sākas vēžveida formas apsvērums. Tādējādi sērijas pamatforma un tās vēžveida formas apvērsums veido galveno partiju. Tēmas melodikā ievērojam īpatnību, ka sērijas skaņu atrašanās vieta oktāvā nav stingri reglamentēta. Ja viena no skaņām pārcelta par oktāvu uz augšu vai leju, secība, kas veido mazo tercetu, dažreiz var atrasties mazās decimas, bet citreiz pat lielās sekstas atstatumā.

Tēmas pavadījumā otrā vijolē un čellā sastopam sēriju vertikālā izkārtojumā. Tānī pašā laikā ievērojam, ka skaņas atkārtotāšanās piešķir kustībai zināmu vieglumu.

¹ Lai atvieglotu nošu lasīšanu, dažas sērijas skaņas rakstītas enharmoniski.

Pavadijums sākas ar sērijas pēdējām četrām skaņām: *si bemol, do diez, la bemol un re*. Nākošajā taktī līdzīgā kārtībā izvietotas sērijas pirmās skaņas: *mi, sol, re diez, la*. Trešajā taktī kārtība mainās: *do, fa, fa diez, si*. Skaņu izkārtojums tādās vertikālās kombinācijās atsevišķās balsīs diezgan brīvs: kad sērija un tās apvērsums parādās melodijas veidā, pavadijumā izlieto sērijas vistālākās skaņas, tādējādi radot noteiktus, uz 12 skaņām balstītus muzikālus kompleksus (melodija plus pavadijums), pirms vēl melodija izskanējusi.

Pēdējās daļas rondo tēmā katra takts satur pilnu sēriju:

Molto moderato

The musical score is divided into two systems. The first system consists of three staves: a piano part (top), a violin part (middle, marked with a '3'), and a bass part (bottom). The piano part features a melodic line with fingerings 2, 3, 2, 3, 10, 12 and 2, 3, 2, 3, 10, 12. The violin part has fingerings 1, 11, 11, 5, 6, 6, 7, 7, 8, 8, 9, 9. The bass part has fingerings 5, 6, 6, 7, 1, 11. The second system also has three staves. The piano part has fingerings 2, 2, 4, 8, 11 and 2, 2, 6, 8, 11. The violin part has fingerings 1, 3, 1, 3, 10, 12, 5, 5, 5, 5, 12, 4 and 6, 7, 6, 7, 6, 7, 1, 3, 1, 3, 10, 5. The bass part has fingerings 5, 9, 5, 9.

Pirmajā taktī — sērijas pamatforma, otrajā — apvērsums, trešajā — vēžveida forma, ceturtajā — vēžveida formas apvērsums. Sērijas pirmā skaņa izturēta ilgāk — pirmajās divās taktīs otrajā vijolē, pēc tam čellā, kurš pārņem otrā taktī otrās

vijoles partiju un atdod tai savējo. Skaņu izkārtojums attiecīgi mainās. Otrajā vijolē un altā trešajā un ceturtajā takti skan tēmas pirmais motīvs. Tas prasa nelielas izmaiņas rindas attiecīgajā formā. Trešās takts pēdējā skaņa *si* kā uztakts jau pieder pēdējai taktij.

Sērijas struktūrā bieži sastopamas izmaiņas. Tas labi redzams kvarteta trešajā daļā, kur valdošā ir ostinato figurācija, kas sastāv no astoņām skaņām. Atkārtotās ostinato figūras ņemtas no dažādām sērijas daļām; pārējos instrumentos izmantotas atlikušās daļas, bieži ļoti brīvā kārtībā. Sēriju veidošanas process nereti ir ļoti sarežģīts. Gadās, ka tā sākas vidū, varam atrast skaņas vai skaņu secības, kas vienlaikus pieder vairākām sērijām. Pamatsērija un tās trīs variācijas var būt transponētas dažādā augstumā. Tāpat kā fūgā tēma jānoved līdz galam, nav jābaidās arī sēriju novest līdz galam. Trīskāršajā kontrapunktā tikpat maz brīvības kā dodekafonijā. Starpība tā, ka trīskāršais un četrkāršais kontrapunkts sastopams visai reti, tās ir ļoti augsti attīstītas speciālas formas; taču dodekafonijas principam jāattiecas uz visiem mūzikas veidiem un žanriem.

«Tas ir neērti un bīstami, jo katram žanram vajadzīga sava individuāla radošā metode. Vienveidīga mehāniska metode var iznīcināt žanra savdabību. Krasa žanru norobežošana ir nepieciešama, ja mēs gribam radīt mākslu, nevis skolas uzdevumus vai pašcildināšanos. Komponistam vismaz jāzina, kādam žanram derīga 12 toņu sistēma. Tai nav jāklūst par stilu, bet tikai par vienu no metodēm.»¹

Acīm redzot, jāievēro arī H. Eislera doma, ka A. Šēnberga nevainojamā dzirde, viņa apbrīnojamā iztēles spēja nav dota katram. Un tāpēc viņš brīdina ierobežotas dzirdes un vājākas iztēles īpašniekus nepāņemt mehāniski A. Šēnberga metodi. Nepieciešama ļoti liela meistarība, lai no sērijām izveidotu nopietnu muzikālu sacerējumu. A. Šēnbergam un mazākā mērā A. Vēbernam, A. Bergam un I. Stravinskim tas izdevās.

*

Kopš dodekafonijas rašanās pagājuši jau vairāk nekā 40 gadu. A. Šēnberga sistēmai izradījās ne mazums sekotāju komponistu jaunajā paaudzē, bet atsevišķos darbos un tēmās

¹ Ганс Эйслер. «Арнольд Шенберг». «Избранные статьи музыковедов Германской Демократической Республики». Музгиз, М., 1960, 185. lpp.

tai pievērsušies arī izcili komponisti. Šādā sakarībā vispirms jāmin A. Šēnberga audzēkņi A. Vēberns, A. Bergs, kuri ne tikai turpināja, bet arī tālāk attīstīja A. Šēnberga izveidoto sistēmu.

A. Šēnberga sistēma iznīcināja tonālo organizāciju, A. Vēberna izvirzītā totālā sēriju tehnika sērijas principus attiecina ne tikai uz skaņu absolūto augstumu, bet arī dinamiku, reģistru, ilgumu un tembru. Līdz ar to vairs nav iespējams runāt par tematismu kā galveno muzikālā tēla nesēju. Lielākajā daļā A. Vēberna skaņdarbu neatrodam vairāk vai mazāk izverstas melodijas, bet gan ar pauzēm atdalītus 2—3 skaņu motīvus (Trio vijolei, altam un čellam, op. 20 (1927), Simfonija, op. 21 (1928), Stīgu kvartets, op. 28 (1938), I kantāte, op. 29 (1939), vai pat atsevišķas kontrastējošā dinamikā un reģistros (arī tembros) izkārtotās skaņas (Kvartets vijolei, klarnetei, tenora saksofonam un klavierēm, op. 22 (1930); Variācijas klavierēm, op. 27 (1936)).

Mierīgi, plūstoši $\text{♩} = \text{ca } 80$

Šādā virzienā nereti raksta arī Luidži Nono («Pārtrauktais dziedājums» — «*Il canto sospeso*», 1956), K. Štokhauzens («Skaņdarbi klavierēm» (1953—1956), «Taktis pieciem koka pūšamiem instrumentiem» — «*Zeitmasse für 5 Holzbläser*», 1956), P. Bulēzs («Āmurs bez meistara» — «*Le Marteau sans Maître*», 1954, «Strūklakas», 1952). Kā raksturīgu totālās sērijas paraugu var minēt O. Mesjēna darbu «*Mode des valeurs et d'intensites*» (1949)¹, kur katrai no sērijas 12 skaņām ir paredzēta sava dinamika, ilgums un izpildīšanas veids:

¹ Sis un vairāki citi mūzikas piemēri ņemti no Boguslava Šēfera grāmatas «Dodekafonijas klasiķi».

5 > 1 ! 2 3 4 5 > 6 > 7 > 8 (... 9 *sf* > 10 > (normāls) 11 12

PPP *PP* *P* *mf* *f* *ff* *fff*
 1 2 3 4 5 6 7

I: 1 12 (etc.)

II: 1 .. 12 (etc.)

III: 1 .. 12 (etc.)

I *PPP PPP ff f mf ff f mf ff PP ff P*

II *sf > ff mf mf p pp p p p f f f f*

III *ff ff mf PP p f ff mf ff ff fff sf*

Modéré *PPP (PPP) ff f mf f PP ff*

sff mf (mf) P pp sff mf mf

ff



Šajā skaņdarbā vienlaikus izmantotas trīs dažādas sērijas, kas tādējādi veido kontrapunktu. Katrai no sēriju skaņām ir dots viens no 12 izvēlētajiem izpildījuma veidiem un viena no 7 izvēlētajām dinamikas pakāpēm. Ritmiskās organizācijas likumsakarības ir katrai sērijai individuālas, kaut arī izriet no viena principa — aritmētiskās progresijas. Pirmajā sērijā katra nākamā skaņa ir par $\frac{1}{32}$ garāka par iepriekšējo; otrajā sērijā katra nākamā skaņa ir par $\frac{1}{16}$ garāka; trešajā — $\frac{1}{8}$ garāka par iepriekšējo skaņu.

Ielūkojoties skaņu rakstā, liekas, ka sērijā dotie skaņu ilgumi nav ievēroti, bet jāatceras, ka daļu no skaņas ilguma var aizņemt pauze. Minēto trīs sēriju izklāstā saskatāma diezgan liela brīvība, kas attaisnojama ar vēlējumus izveidot īstu tēmu, kam, lai novestu pie loģiska, noapaļota perioda, nepieciešama motīva attīstība.

Pirmajā un otrajā sērijā tikai nedaudz izmainīta sērijas skaņu kārtība un dažas skaņas atkārtotas, bet trešā sērija pat sākas jau ar 9. skaņu, kam seko 6., 3., 4. un 5., taču skaņu ilgumi un paredzētā dinamika, kā arī izpildījuma veids, stingri ievēroti. Mazāk uzmanības O. Mesjēns veltījis konsekventam atonālismam — jau skaņdarba pirmajās taktīs visai skaidri iezīmējas *do minors*.

Viens no atonālās mūzikas propagandistiem Parīzes mūzikas kritiķis R. Leibovics rakstījis, ka pie A. Vēberna stila raksturīgākajām pazīmēm pieder «klusuma elements». A. Vēberns un viņa iesāktās totālās serialitātes sekotāji pauzes izlieto skaņu līniju sadalīšanai atsevišķās skaņās, izolētās saskaņās, tādējādi iezīmējot savā jaunradē puantilisma¹ principus.

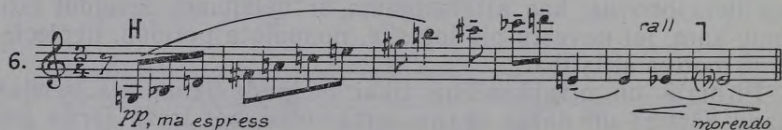
¹ Puantilisms (no franču val. *point* — punkts) — sēriju tehnikas paveids, kurā vienu noti no otras atdala pauze.

Šo komponistu estētika balstās uz subjektīvi ideālistiska pamata. Mūzikas mērķi aprobežojas ar mākslinieka pašizteiksmi, kas domāta šauram izredzēto pulciņam vai arī tikai pašam komponistam. A. Šēnbergs izteicies, ka viņa novirziena komponisti spiesti griezties pie klausītāja tikai akustisku iemeslu dēļ: tāpēc, ka mūzika tukšā zālē skan vēl sliktāk nekā zālē... kura pilna ar pa istam tukšiem... (A. Šēnbergs «Pārlicība vai izziņa»).

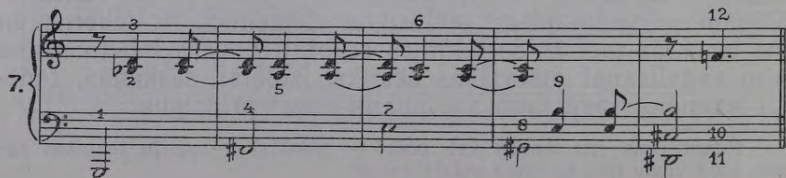
Taču A. Šēnbergs nevarēja cerēt, ka šādam viedoklim pievienosies visi vai pat lielākā daļa komponistu, kas atzīst par pareizāku rakstīt mūziku klausītājam. Pēdējais apstāklis liek komponistam rēķināties ar ierindas klausītāja dzirdes iemaņām respektīvi ar sabiedriskās dzirdes attīstības līmeni, ar viņa estētiskajām prasībām.

Jau minētajā piemērā no O. Mesjēna jaunrades redzējam ka komponists nav pilnīgi atrāviens no tradīcijām. Līdzīgā veidā raksta liela daļa komponistu, pirmkārt jau A. Šēnberga audzēkņi A. Bergs un H. Eislers.

A. Bergs nekad nav akli sekojis savam skolotājam, nekad nav galīgi atteicies no tonalitātes, bet gan tās traktējumā centies ieviest individualizētu pavērsienu. Sava vijolkoncerta (1935) ievadā A. Bergs konstruējis savdabīgu tonālu sēriju (šolo vijolei):



Pārvēršot sērijas melodisko pamatformu harmoniskos variantos, komponists katrā taktī izmantojis 3 skaņas, pie tam katra kompleksa trešā skaņa vienlaikus ir nākamā kompleksa pirmā skaņa. Tā no 12 skaņu sērijas iegūtas piecas taktis:



Daļēji līdzīgu sērijas ieceri, gan vēl brīvākā veidā, atrodam D. Mijo operā «Dāvids» (1954). Interesanti atzīmēt vokālās partijas absolūto diatoniku un līdz ar to skaidro tonālo ievirzi. Mūsdienu mūzikā melodija nereti veido tonālos centrus neatkarīgi no pavadošajām balsīm:

David

o mon pro-phê te Na
 than, qu'ya-til, qui te fasse venir si tard jus-qu'à moi?

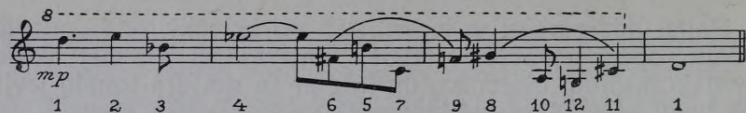
The image shows a musical score for a piece titled "David". It consists of two systems of music. The first system features a vocal line in bass clef and a piano accompaniment in treble and bass clefs. The vocal line has the lyrics "o mon pro-phê te Na". The piano accompaniment includes a melodic line in the right hand and a more rhythmic line in the left hand. The second system continues the vocal line with the lyrics "than, qu'ya-til, qui te fasse venir si tard jus-qu'à moi?". The piano accompaniment continues with similar textures. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

Diezgan skaidri iezīmēts tonālais pamats un melodiskums raksturo dodekafonijas elementu pielietojumu arī citu ievērojamu mūsu gadsimta Rietumeiropas komponistu atsevišķos darbos. Acīm redzot, viņi pievienojās H. Eislera viedoklim, ka dodekafonijai nav jāpārveršas par stilu, bet gan tikai par metodi.

Atzīmēsim B. Bartoka II Vijoļkoncerta (1938) I daļas blakus partiju:

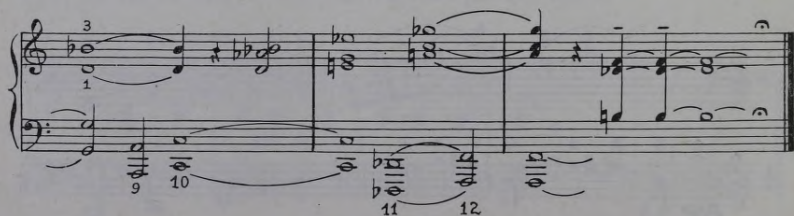
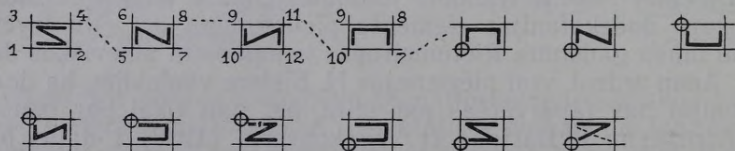
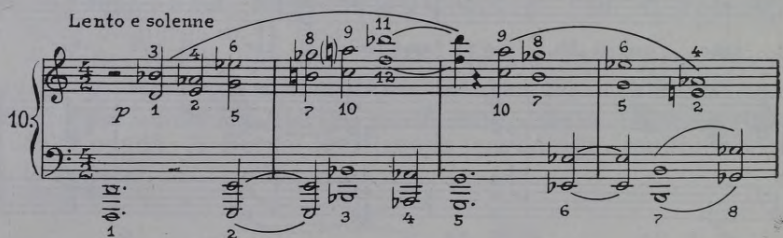
9^a
 ppp

The image shows a musical score for the first movement of Béla Bartók's Second Violin Concerto. It features a single melodic line in treble clef. The notes are numbered 1 through 12, representing a dodecaphonic series. The notes are: 1 (F), 2 (G), 3 (A), 4 (B-flat), 5 (C), 6 (D), 7 (E), 8 (F), 9 (G), 10 (A), 11 (B), 12 (C). The piece is marked with a piano dynamic (ppp). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.



Skaidri izteikts, kaut arī nedaudz saasināts *la* minors. Skaņkārtas pamatu bagātina intonatīvi figurētais tonikas ērgļpunkts, uz kura fona eksponējas 12 skaņu tēma, kas arī iesākas un nobeidzas ar skaņu *la*. Kolorītu bagātina atkārtotas kvartu intonācijas. Nākamajos divos caurvedumos (piem. 9^b) redzam, ka atkarībā no muzikālā tēla vajadzībām dažas skaņas sērijā izmainītas vietām, pārceltas uz citu oktāvu, vai arī visa sērija transponēta.

Tonalitāte un skaidri iezīmēts tematisms raksturo arī G. Kontilli «*Due liriche di Quasi modo per canto e pianoforte*» (1951), kaut arī ieceres ārējais matemātiskums it kā neatstāj vietas mūzikai:



Sērijas pamatformu dzirdam basā: augšējās balsīs tās pašas sērijas skaņas realizētas pēc klātpieliktās shēmas, t. i., iepriekšsacerētā kārtībā, mainot gan horizontālos, gan vertikālos virzienus. Taču tas nav traucējis komponistam radīt pat frāžu un motīvu iespaidu un zināmu kadencēšanos, nemaz jau nerunājot par skaidri jūtamajiem tonālajiem centriem.

Sādā sakarībā interesanti atcerēties I. Stravinska vārdus: «Es dzirdu noteiktas iespējas un izvēles. Šī izvēle man iespējama, arī komponējot ar sērijas palīdzību, kā jau ikvienā kontrapunktiskā formā. Pats par sevi saprotams, es dzirdu harmoniski un saceru tāpat kā līdz šim. Manu sēriju intervāli balstās uz tonalitāti.»

Tendence pārvarēt dodekafonijas dogmatismu, savienojot tonālo un seriālo sistēmu, visai raksturīga. Līdzīgu ideju neilgi pirms savas nāves izteicis arī dodekafonijas radītājs A. Šēnbergs rakstā «Viss atgriežas».¹

*

Līdz ar tonalitātes darbības sfēras izzušanu nelikumīga kļūst arī klasisko mūzikas formu izmantošana, jo tās veidojusi tonalitāte. Jau S. Taņejevs rakstīja: «Principa, ka katrs akords var sekot aiz ikviena akorda, konsekventa pielietošana hromatiskā mūzikas valodā atņem harmonijai tonālo sakarību un izslēdz no tās elementus, kas sadala skaņdarbus posmos, grupē sikās daļas lielākajās un nostiprina visu vienā organiskā veselā.»²

Kontrasts starp galveno un blakus partiju sonātes *allegro* formā izveidojas ne tikai ritmiskās, melodiskās, metriskās un strukturālās atšķirībās. Nozīmīgākais pretnostatīšanas faktors ir tonalitātes. Modulācija no galvenās partijas uz blakus partiju, modulācijas izstrādājumā un atgriešanās pie reprīzes veido klasiskā formas skaistumu. Dodekafonijā ekspozīcija skan tāpat kā izstrādājums, reprīzi neuztveram ar dzirdi kā ekspozīcijas atgriešanos. «Dodekafonijā izstrādājuma posmi nemodulē, tie

¹ Sk. Б. Ярустовский. «Игорь Стравинский». М., 1963, 277. lpp.

² С. М. Танеев. «Подвижный контрапункт строгого письма. Музгиз, М., 1959, 9. lpp.

klūst it kā «par mirušajām dvēselēm»; tās no jauna izsauc, bet tās paliek bezķermeniskas...»¹

Tādējādi dodekafonija savā vēsturiskajā attīstībā pakāpeniski zaudē savu tīrību, savu dogmatisko būtību un līdz ar to gribot negribot sevi bagātina, resp. atonālo dodekafoniju no maina diahromatiskā tonalitāte ar sēriju pielietojumu. Pat pie vairāk vai mazāk skaidras tonalitātes izjūtas būs arī vairāk vai mazāk izteikta skaņkārta. Tādējādi lieku reizi apstiprinās J. Tjuļina tēze, ka hromatika nav iedomājama kā patstāvīga muzikāla parādība, bet tikai uz diatonikas pamata, kas nevar pastāvēt bez tonalitātes un skaņkārtas, kaut arī visapslēptākajā veidā.²

Taču diahromatiskā tonalitāte nav dodekafonijas degradācijas rezultāts. Kā raksta L. Māzēlis, visu 12 skaņu patstāvīgs pielietojums uz tonālas bāzes izveidojās kā vairāku 19. un 20. gadsimtu mūzikas tendenču attīstība neatkarīgi no atonālās dodekafonijas sistēmas. Tikai savdabīga paradoksa rezultātā paplašinātās divpadsmit skaņu tonalitātes patstāvīgās likumsakarības nepaspēja izkristalizēties tonālās mūzikas teorijā, jo tās jau bija vienpusīgi akcentējusi un izkropļojusi dodekafonija.³

Diahromatiskajā tonalitātē uzrakstīto skaņdarbu parastā homofonā vai lineārā izklāsta vietā mūsdienās nereti pielietota tīri polifona tehnika, bet tēmas ietver visas 12 skaņas, kas ārēji atgādina sēriju, vai arī visa faktūras organizācija balstās uz «papildināšanas» principu. Tas nozīmē, ka komponists cenšas atkārtot skaņdarbā izmantotās skaņas tikai tad, kad izskanējušas iepriekšējās divpadsmit neatkarīgi no to atrašanās vietas melodijā vai pavadošajās balsis. Dabiski, ka šādos gadījumos tonālie centri var mainīties katrā faktūras 12 skaņu kompleksā, daži no tiem var būt arī starptonāli.

Šāda tipa kompozīcijas tehnika ieguvusi diezgan lielu izplatību, un to lielākā vai mazākā mērā dažādos aspektos pielietojusi tādi padomju komponisti kā A. Babadžanjans, V. Barkausks, E. Balsis, E. Deņisovs, R. Grīnblats, J. Ivanovs, V. Jurgutis, K. Karajevs, A. Perts, J. Rēts, V. Salmanovs, S. Sloņimskis,

¹ Ганс Эйслер. «Арнольд Шенберг». «Избранные статьи музыковедов Германской Демократической Республики». Музгиз, М., 1960, 188. lpp.

² Ск. Ю. Тюлин. «Учение о гармонии». Музгиз, Л., 1937, 77.—79. lpp.

³ Ск. Л. Мазель. «О путях развития языка современной музыки». «Советская музыка», 1965, 8. пр., 18. lpp.

R. Ščedrins, B. Tiščenko, A. Volkonskis, M. Zariņš un daudzi citi.

Šās sēriju tehnikas būtiskākā iezīme un arī atšķirība no dodekafonijas ir tā, ka, ja sērijas pielietotas tonālajā mūzikā, tad to pienākumi un funkcijas ir pavisam citi. Dodekafonijā sērija ir *v i e n ī g a i s* organizējošais faktors, bet tonālajā mūzikā blakus tonalitātei un funkcionālajām likumsakarībām tai tikai papildu loma.¹

Vai būtu pareizi uzskatīt, ka pieminētie komponisti raksta dodekafonijas manierē, kaut arī uzlabotā? Acīm redzot, nē. Vispirms tāpēc, ka sērijai nav vairs vadošās lomas mūzikas materiāla noformēšanā, nemaz jau nerunājot par formas kā procesa organizāciju, — to veic tonalitāte. Otrkārt, termins «dodekafonija» ir pārāk cieši saistīts ar Rietumeiropas buržuāzisko mākslu un kalpo tai ne tikai tīri māksliniecisku, bet arī idejisku mērķu realizēšanai.

Pašreiz mērķtiecīgāk izvēlēties citu terminu, kas vienlaikus labāk izteiktu šās tehnikas procesuālo pusi, piemēram, *k o m p l e k s ā v a r i ē š a n a*, kā to nosauc L. Māzelis, vai arī vienkārši «sēriju tehnika».

Runājot par sēriju tehnikas praktisko pielietojumu mūsu komponistu darbos, jānodala divas visai atšķirīgas iespējas. Lielākā daļa komponistu sēriju tehnikas elementus pielieto tikai kā kontrastējošu sfēru skaņdarba attīstībā vai arī kā kontrastējošu epizodi, tādējādi bagātinot savu līdzšinējo krāsu paleti un kontrastu iespējas ar jaunu krāsu.

Jāņa Ivanova «*Sonata brevis*» ievadā dzirdam 12 skaņu tēmu uz mediantes ērģelpunkta, kas izveido sēriju tehnikai maz vēlamu skaņas divkāršojumu, bet komponistam, acīm redzot, pirmajā vietā ir muzikālais tēls un otrā — vienas vai otras sistēmas principu ievērošana:

(Poco più mosso)

11.

pp

rit.

¹ Л. Мазель. «О путях развития языка современной музыки». «Советская музыка». 1965, № 8, 18.—19. lpp.

Sai tēmai sonātē ir ļoti nozīmīga dramaturģiska loma, to dzirdam gan palielinājumā, gan pamazinājumā, gan vienbalsīgu, gan kanonveida, gan burtisku, gan transponētu. Tā daudzveidīgi modificējas, atklājot arvien jaunus pamattēla nianses. Sēriju tehnikas principi šajā sonātē vispār ieņem nozīmīgu vietu, kaut arī ne vienmēr tie pielietoti 12 skaņu tēmās, kas nebūt nav obligāti. Teiktais visvairāk attiecas uz ievada pirmās tēmas izstrādājumu.

12.

Adagio (energico, subito)

pp

Allegro

Turpretī Vienpadsmitās simfonijas fināla sākumā J. Ivanovs izmantojis tēmu, kas kopā ar pavadijumu dod 12 skaņu kompleksu, līdz ar to panākot attiecīgu kolorītu:

13.

Andante

mf solo, espress.

Kā vienā, tā otrā gadījumā tēmas ir tonāli skaidri organizētas ar pietiekami noteikti iezīmētu skaņkārtu.

Vairākums J. Ivanova Desmitās simfonijas tēmu veidotas pēc principa, kad melodijā skan visas divpadsmit sērijas skaņas, bet pavadošās balsis izkārtotas tā, lai vienlaicīgi skanētu sērijas iespējami attālākās skaņas.

M. Zariņš «Nabagu operā» sēriju tehniku pielietojis epizodē, kur zābaku spodrinātājs Ahmedi atteicas no samaksas par paveikto darbu. Skotu folklorists par to ir ļoti pārsteigts. Šāda apmulsuma brīdī dzirdam sēriju ar tās variācijām. Starptonālās epizodes dramaturģiskais uzdevums ir pilnīgi skaidrs, no satura viedokļa attaisnots. Tā sasaucas ar veselu toņu gammas pielietojumu M. Gļinkas operā «Ruslans un Ludmila»:

Più mosso. Presto

Skots pārsteigts. Saka, „Hm...”, kasa pakausi.

Skots padomā, tad lēnām aiziet.

Ahmedi pārņem dusmās.

Minētie autori šajā jomā turpina D. Mijo, B. Britena, B. Bartoka un I. Stravinska radošos principus sēriju tehnikas jomā.

Taču nevienā no minētajiem fragmentiem 12 skaņu tēmas nepāraug ekspozīcijas ietvarus un līdz ar to nepakļauj savām likumsakarībām tālāko attīstību. Drīzāk tās kvalificējas kā savdabīgas vadharmonijas, kas konkrētajā skaņdarbā pavada attiecīgo tēlu, vai arī kā koloristiska epizode. Savdabīga 12 skaņu tēmas kristalizācija vērojama J. Ivanova Desmitās simfonijas pirmās daļas blakus partijā. Vadharmonijas nozīme ir arī

12 skaņu tēmai Vienpadsmitās simfonijas ievadā, kaut gan tā atstāj daudz lielāku iespaidu uz visas daļas un pat cikla attīstību. Pēdējais it sevišķi attiecas uz Desmitās simfonijas Tokātu ar 12 skaņu *basso ostinato*, kaut arī te attīstībā nesastopam sēriju tehnikai raksturīgos paņēmienus:

Più mosso

15^o arco *f*

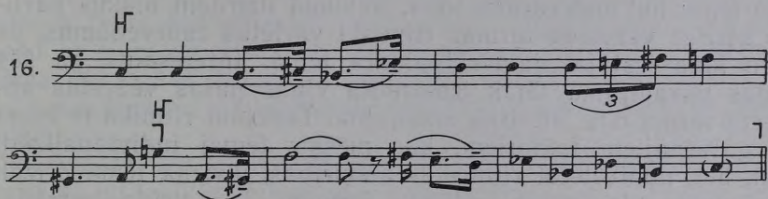
Allegro ma non troppo

Teiktais liecina, ka komponisti savas mūzikas valodas evolūcijā stingri balstās uz tradīcijām, lai savos skaņu mākslas meklējumos neatrautos no klausītāja, lai ietu kopsolī ar sabiedriskās dzirdes evolūciju un tomēr vadītu to.

Sēriju tehnikai pievērsies arī R. Grinblats. Tā visai konsekventi realizēta Klavierkoncertā, Trešajā simfonijā un arī Noktīrnē kamerorķestrim.

Trešās simfonijas ievada tēma veidota tādējādi, ka katra izskanējusi skaņa turpina skanēt citā instrumentā, veidojot pavadijumu. Tāpēc arī pēdējo akordu veido visas 12 skaņas. Līdzīgus dinamiskus viļņus sastopam arī pārējās simfonijas daļās.

Īpatna ir galvenās partijas tēmas izveide. Tā sastāv no 2 posmiem: pirmajā skan sērijas pamatforma, bet otrajā — vēžveida formas caurvedums, pie tam tēmas izklāsts veido sakrietienu ar tās atkārtojumu.



Ar šādu uzbūvi tēma ieguvusi ļoti noapaļotu veidojumu, kurai sava kulminācija un atslābums, pie tam kulmināciju mazāk veido augstākās skaņas, bet vairāk plašie intervāliskie gājieni.

Tālākās attīstības monolīto raksturu veicina plašais kanons, kur izmantota galvenās partijas tēma (pamatforma un vēžveida forma) un kontrapunktējošas balsis (apgrieztā forma, kā arī iepriekšminēto formu izklāsti palielinājumā). Darbību ievērojami aktivizē horizontāli pārvietojamā kontrapunkta dinamisks pielietojums, kas horejisko tēmu pārvērš par jambisku.

Arī blakus partija (dominantes tonalitātē) izveidota no 12 skaņu kompleksiem. Pamatformas atkārtojumam jau pievienojas ar nepilnas takts nokavējumu otrs pamatformas caurvedums dominantē. Lai nobeigtos vienlaicīgi, pirmā balss pārtraukta ar pauzēm:



Pēc tam seko vēžveida formas caurvedums un variācijveida atkārtojums. Turpinājumā dzirdam posmu ar saasinātu sērijas attālāko skaņu pielietojumu.

Izstrādājumā izklāstīta jauna tēma uz modificētu iepriekšējo tēmu mikrostruktūru fona. Sākumā dzirdam blakus partijas sērijas vēžveida formas ritmiski variētus caurvedumus, uz kuru fona iestājas jauna lapidāra tēma. Interesanti, ka šās tēmas pavadījumā tālāk izmantota viņas pašas vēžveida apvērstā forma citā ritmiskā zīmējumā. Tādējādi ritmika ir viens no galvenajiem faktoriem, kas piešķir tēmai individualizētu seju, bet, nonivelējot ritmiskās atšķirības, ikviena tēma drīzāk pievienojas vispārējās kustības formām, kas veido izstrādājuma pamatkustību. Kulminācijā dažādās modifikācijās varēni skan galvenās partijas tēma (ieskaitot caurvedumu paralēlās kvartās).

Reprīze, kā parasti, dod īsu rezumējumu.

Simfonijas otrā daļa izpilda skerco lomu ciklā. Tās pamatā īsa divtaktu sērija, kuru nomaina trīstaktu uzbūve, kas arī veido 12 skaņu kompleksu. Nākošā takts pat viena pati ietver visas skaņas:

Presto

18. *mf*

sf

con sord.

p

sf

R. Grinblata Trešās simfonijas faktūrai visai raksturīgs paņēmiens, kad tēma skan uz visu 12 skaņu piesātināta harmoniskās figurācijas fona. Teiktais attiecas arī uz skerco pirmās tēmas attīstību.

Pēc tam seko neliels kanonveida posms, kura pamatā ir īss, vienas takts *marcatissimo* motīvs, kas kopā ar kontrapunktējošo balsi ietver visas 12 skaņas. Tā ir modificēta sākotnējā tēma. Ne mazāk interesanta sekojošā attīstība, kur, balsu skaitam pakāpeniski palielinoties, orķestra skanējums kļūst arvien blīvāks.

Piemēra pēc iepazīsimies ar pirmajām divām taktīm, t. i., ar tēmu un tālākās attīstības pašu sākumu:

19

V-ni II

Viola

Vc

Cb

Melodija, kas pirmajā taktī skanējusi altos, tagad skan otrajās vijolēs; kontrapunktējošā melodija dota pamazinājumā (un aizņem tikai puskakti, bet takts otro pusi aizpilda tēmas pirmā puse); arī kontrabases kontrapunkta vietā dzirdam tēmas pirmo pusi palielinājumā. Tā otrajā taktī atkal izmantotas visas 12 skaņas.

Līdzīgā kārtībā attīstība turpinās; atsevišķo tēmu vai tēmas daļu izklāsts palielinājumā noder kā īso atkārtoto tēmas daļu «saistviela».

Arī nākamā, skerco vidusdaļas tēma ir pirmās tēmas jauna modifikācija, kas sākas ar sērijas 10. skaņu:

20.

V-ni I
Pianino
Cl.

Šī tēma iezīmējas ar visu 12 skaņu melodiski harmoniskās figurācijas fonu un atšķirīgu ritmisko organizāciju (trioles). Simfonijas tēmu lielākā daļa iesākas un nobeidzas ar vienu un to pašu skaņu, bet šajā gadījumā tēmas beigās dzirdam visu pirmo motīvu, kas piešķir tai zināmu noapaļotību. Teiktais daudzējādi pastiprina tonalitātes izjūtu.

Divi — ritmiski ļoti atšķirīgi — vienas sērijas caurvedumi ir pamatā skerco vidusdaļas otrajai tēmai. Tās individuālos vaibstus iezīmē visu sērijas skaņu harmonijas *ostinato* un pasvītrotā, izturēta skaņa *la*, kā arī pasvītrotā ritma dramaturģija un dažādi koloristiski uzslāņojumi.

Lakoniskā reprīze iezīmē sākotnējos tēlus.

Trešās daļas sākumā dots intonatīvi spriegs fons, kuru veido divas nonas. Lēna dziedoša tēma skaidri sadalās 4 motīvos. Tās atkārtojums iezīmējas ne tikai ar jaunu ritmisko organizāciju, bet arī ar atsevišķu melodijas skaņu pārņemšanu par oktāvu uz augšu vai uz leju, kas tik raksturīgi sēriju tehnikai:

21.

Otrās tēmas iecere ir savdabīgs kanons, kur abi slāņi katrā taktī ietver visas 12 skaņas. Tā ir vienīgā tēma ar tik skaidri izteiktu akordu struktūru:

Lento

22.

V-ni

Vc.

Cb.

Trešās daļas pirmo posmu, kas it kā izpilda lēnās daļas funkciju ciklā, noslēdz izturēti 12 skaņu akordi. Cikla pirmās daļas galvenās tēmas atkārtojums iezīmē otrā posma sākumu, kas faktiski izpilda fināla lomu. Seko plaša epizode sitamajiem instrumentiem. Uz šāda fona pakāpeniski atkārtojas iepriekšējo daļu tēli, sasprindzinājums aug. Pašā virsotnē skan simfonijas galvenā tēma palielinājumā (*ffff*) visskanīgākajā orķestra tembrā — zvanos. Ar to arī simfonija noslēdzas.

No teiktā kļūst skaidrs, ka, konsekventi pielietojot sērīju tehniku, kompozīciju skaņu raksts kļuvis ne tikai daudzpusīgāks, bet savā ziņā arī vienpusīgāks. Funkcionālās harmonijas likumsakarības tradicionālajā nozīmē ir atkāpušās. Viens no galvenajiem tonikas organizēšanas faktoriem ir metroritmika. Ļoti straujā un iepriekš nesagatavotā it kā noturīgo skaņu maiņā pie vāji izteikta vadošā tonālā centra zināmā mērā saucas ar modālās harmonijas likumsakarībām, bet ar būtisku atšķirību — minētais process notiek nevis diatonikas, bet hromatikas apstākļos. Nereti nav saklausāmas skaidras funkcionālas attiecības starp atsevišķiem akordiem, nav jūtamas skaņu tiesmes uz tonālo centru, kas visai reti pārstāvēts ar mažora vai minora iezīmēm. Teiktais daļēji izskaidrojams ar komponista neatlaidīgu tieksmi uz spēcīgiem, saasinātiem, kontrastējošiem tēliem, kas prasa arī saasinātus izteiksmes līdzekļus.

Otrs apstāklis, kas novājina funkcionālās tieksmes un rada jauna tipa akordiku, ir harmonijas lineāristiskā ievirze.

Tāpēc arī mūzikas attīstības procesā tagad daudz lielāka nozīme kā funkcionālajām likumsakarībām ir saskaņu disonētības līmenim jeb harmoniskajam spriegumam (P. Hindemita termins), kas pakāpeniskajā mūzikas virzībā rada dinamiskas fāzes. Dinamisko fāžu attīstībā piedalās visi mūzikas valodas izteiksmes līdzekļi, taču sevišķa loma pieder vertikālajam spriegumam, horizontālo līniju intensitātei, poliritmikai un tembru dramaturģijai.

Ievērojot laikmetīgās mūzikas likumsakarības, M. Tarakanovs secina, ka nereti galvenā formu veidojošā loma pieder sekojošiem faktoriem: ar asi akcentētiem, negaidītiem pavērsieniem piesātinātai ritmiskai attīstībai, tīri foniskai harmonijas izteiksmībai — tās disonējošā sprieguma pieaugumam vai atslābumam, orķestra faktūras tembrālo pārveidojumu loģikai — tembromākslas savienojumu sabiezīnāšanai vai izretināšanai, tembroritmisku impulsu izkārtojumam, lielu, tēlainības ziņā vienvēdīgu slāņu blakus nostatīšanai, nemitīgi tekošai sīku detaļu maiņai, kas rada mikrokontrastiem piesātinātu attīstību un dod muzikālajai formai jaunu dinamismu.¹

Pielietojot sēriju tehnikas principus, komponists var iegūt ļoti daudz un ļoti maz. Viss atkarīgs no talanta un spējas ikvienu jaunu parādību novērtēt kritiski, atrodot katram mūzikas valodas izteiksmes līdzeklim savu vietu tēlainībā, apzinoties konkrētās idejas, tēla adresātu.

R. Grinblata Trešā simfonija, pie kuras ilgāk pakavējāmies, aptver visai plašu tēlu loku. Virišķīgās ievada tēmas saskaņu vilnis sagatavo galvenās partijas aktīvi spraigo attīstību. Diezgan izteiktu kontrastu rada pastorālā blakus partija. Visa pirmās daļas attīstība nonāk pie plašas, kaut arī episkas kulminācijas.

Otrās daļas pamattēma ir īsti skercoza melodija, kas ar bagātās ritmikas, paužu un akcentētu saskaņu palīdzību iegūst pat vieglas groteskas nokrāsu. Te liela loma arī krāsainajam tembru spektram, it sevišķi vidusposmā.

Trešās daļas pirmo posmu raksturo dziļas pārdomas, šķēršļi tiek pārvarēti ar grūtībām — stūrainā tēma skan uz saasināta

¹ Skat. M. Тараканов. «Новые образы, новые средства». «Советская музыка», 1966, № 2.

fona. Visu tēmu modifikācija, kā arī metroritmikas un faktūras aktivizācija ved uz visa cikla kulmināciju. Taču tematisma ritmikas un citu mikrokontrastu pārsātinātā faktūra dod tikai episku attīstības ievirzi, kas nobeidzas dinamiski foniskā kulminācijā.

Konsekventi pielietojot skaņu organizācijā papildināšanas principu, lai melodiskus un harmoniskus kompleksus vienmēr aizvestu līdz visu 12 skaņu izmantojumam, komponists nonāk pie savu radošo spēku sašaurinājuma. Visās simfonijas tēmās skan vienas un tās pašas 12 skaņas, veselas epizodes veido izturēti 12 skaņu kompleksi. Svarīgi, ka skaņas tikpat kā neiegūst dažādu funkcionālu apgaismojumu, jo tonalitāte darbojas pavisam pasīvi un galvenokārt valda tonāli izkliebtā hromatiskā sistēma (M. Tarakanova termins).

Sašaurinās arī attīstības iespējas. Ikviena komponists cenšas dot katram tēlam savus attīstības paņēmienus, kas atbilst šo tēlu dabai (melodikai, harmonijai, ritmikai, faktūrai, tembrēm, zīmīgiem skaņkārtiski tonāliem un funkcionāliem faktoriem). R. Grīnblata Trešajā simfonijā tādas plašas izvēles vairs nav, jo visu tēlu «materiāla izveidē» nav dažādības, lai gan ir šķietama atšķirība 12 skaņu izkārtojumā. Tāpēc arī attīstība aprobežojas ar variēšanu un kanonveida paņēmieniem.

Trešā simfonija Romualda Grīnblata jaunradē, acīm redzot, pieder pie etapa darbiem, jo komponista muzikālā domāšana strauji evolucionē un īsā laika sprīdī pārdzīvo vairākas nozīmīgas parādības. Vienlaikus jāatzīst, ka R. Grīnblata Trešā simfonija ir nopietns ieguldījums ne tikai paša komponista daiļradē, bet arī republikas mūzikas kultūrā.

Pārāk lielas uzmanības veltīšana skanējumam, tēla kolorītam ierobežo mūzikas valodas izteiksmes iespējas, padara to vienusīgu, sasaucoties ar kādreizējām impresionisma tendencēm, bet vairāk pieder jau pie meklējumiem sonoristikas jomā. Tas vēl spilgtāk izpaužas R. Grīnblata nākamajā darbā «Noktirne».

Teiktais nenozīmē, ka no sēriju tehnikas pielietošanas būtu jāvairās. Taču nav arī iemesla to pārvērst par vienīgo metodi. Laika gaitā rodas jaunas parādības ne tikai dzīvē, bet arī mākslā — mūzikas valodas izteiksmes līdzekļos. Tas ir pilnīgi dabisks evolūcijas process, kura uzdevums bagātināt mūsdienu mūzikas valodas iespējas, paplašināt un padziļināt tēlainību. Bet tas nenozīmē, ka līdzšinējie sasniegumi jāatmet. Viena no mūsu reālistiskās mākslas galvenajām pazīmēm ir stingra

balstiņanās uz klasiskajām tradīcijām. No jauna radušos izteiksmes līdzekļu uzdevums ir esošā bagātināšana, ja tie to spēj, neapdraudot mūsu mākslas daudznacionālo raksturu.

«Komponistiem un klausītājiem ir vienam no otra jāmācās. Komponists nedrīkst mākslas jautājumiem pieiet abstrakti, viņam beidzot jāsaprot, ka attiecīgas tehnikas pielietošana atkarīga no satura,» raksta Hanss Eislers. «Klausītājam ir jāzina, ka arī klausīšanās pārdzīvo vēsturiskas izmaiņas. Ja viņš prasa saprotamību, tad viņam vajag jautāt: kādu? Vai tad Bahs, Bēthovens ir viegli saprotami? Taču šo meistaru māksla aizsniedz visaugstākās pakāpes pilnību un uzskatāma par tautas daiļrades paraugiem.»¹

¹ Ганс Эйслер. «Письмо в Западную Германию». «Избранные статьи музыковедов Германской Демократической Республики». Музгиз. М., 1960, 204. lpp.

ALDOŅA KALNIŅA KORA DZIESMA

Aldonis Kalniņš — viens no mūsu republikas aktīvākajiem komponistiem, kura jaunrade izraisījusi dzīvu rezonansi sabiedrībā. Komponista māksliniecisko interešu loks aptver vairākus žanus — simfonisko poēmu, kantāti, dziesmu, instrumentālo miniatūru. Taču nozīmīgākais, šķiet, sasniegts kora dziesmā. Ald. Kalniņa kora dziesma skan koncertos, pa radio, dziesmu-svētkos, skatēs, koru salidojumos. Vesela rinda atskaņoto dziesmu līdz šai dienai vēl nav novērtētas, sabiedrībai maz zināms par komponista sniegumu tautas dziesmu apdaru nozarē.

Arī šis raksts nepretendē uz visu Ald. Kalniņa kora dziesmu izsmeljošu analīzi. Tajā tiks iztirzātas dažas raksturīgas komponista radošās metodes iezīmes, kā arī stila jautājumi. Analīze balstās uz pēdējo 7—8 gadu laikā sacerētajiem darbiem.

Centrālo vietu komponista kora darbos ieņem dzimtā zeme, tās jūsmīga apdziedāšana un poetizēšana, vērošana («Dzimitenes ozoli šalc», «Balto bērzu zemē», «Dzimtā zeme», «Latgalē», «Vaicājums» u. c.).

Nozīmīga vieta ierādīta tēmai par darbu, sociālistisko celtniecību («Mūžs ar darbu saaug kopā», «Darbs un dziesma sadod rokas», «Slava darbam», «Tiltu ceļ», «Celiēt nākotnes celtni!», «Dūku, dūku», «Talkas dziesma»). Komponists nevairās arī no tradicionālās tēmas par dziedāšanu («Dziesmas ceļš», «Dziesmu jūra», «Skani, dziesma!», «Vīru dziesma»). Patriotiskā tēma ietverta skaņdarbos «Dzintara lāses», «Partizāna kaps», «Ir viena zeme».

Visvairāk Ald. Kalniņš komponējis dzejnieces Skaidrītes Kaldupes dzeju. Viņai seko B. Saulītis (6 dziesmas par Daugavu, «Ir viena zeme»), Z. Purvs (cikls «Un zeme zied»), bez tam komponēti daži I. Ziedoņa, V. Plūdoņa un citu autoru dzejoļi. Komponista sadraudzēšanās ar S. Kaldupes dzeju

izskaidrojama ar abu mākslinieku talantu radniecību. Recenzijās par S. Kaldupes un Ald. Kalniņa daiļradi var manīt diezgan daudz kopīga. Edgars Damburs rakstā «Dzejiskā uguns nedrikt apsikt» («Literatūra un Māksla», 1965. g. 3. jūlijā) atzīmē S. Kaldupes dzejas silto lirismu, melodismu, romantisko ievirzi. «Dzejniece,» turpina E. Damburs, «patiesa, nepozē, necenšas par katru cenu būt oriģināla.» To pašu pilnā mērā var attiecināt arī uz komponistu. Kādā no savām recenzijām¹ Jēkabs Vītolis raksta: «... Viņa labākajām dziesmām piemīt dziļš poētiskums, smalkas, jūtīgas noskaņas, izteiksmes siltums. Ald. Kalniņa dziesmu muzikālā valoda saturīga, nopietna, komponists nekur nemeklē lētu, ārišķīgu efektu...»

Aldoņa Kalniņa daiļradē dominē lirika. Tā bagāta niansēm. Smalka, vērojoša, brīžiem apbrīnojami trausla, bet vienmēr apgarota. Komponista skaņdarbos korjiem, šķiet, dominē gaišas vērojošas noskaņas, lai gan skumju lirikas īpatsvars liels. Komponista liriku raksturo gleznainība, emocionalitāte, viņam nav sveša arī sapņainība. Tas viss saistīts ar dzimtās dabas tēmu, ar vērīgu ieklausīšanos tajā. Arī citas tēmas sniegtas liriskā skatījumā, piemēram, darbs, patriotisms. Pacilātība, monumentalitāte, varenums — nebūt nav Ald. Kalniņa kora mūzikai svešas kategorijas, bet liriskajās dziesmās tās ir tikai elementi, kas izkūst lirikas plūsmā. Vēl vairāk tas attiecināms uz dramatisko sfēru: patstāvīga dramatiska līnija komponista kora mūzikā pagaidām nav izveidojusies.

Noteiktas, lai gan šodien ne visai plašas pozīcijas ieņem humoristiskais elements. Humors, jautriība, rotaļība iemiesoti dziesmās, kur tēli radniecīgi attiecīgiem tautas poēzijas tēliem («Talkas dziesma», «Kāzas», «Draviniece»). Episkums piemīt ne tikai balādei «Gaismas audēja», tas izjūtams arī liriskajos žanros, bet nesaraujami saistīts ar liriku, pilnīgi pakļaujoties tai.

Visus skaņdarbus korjiem (atskaitot minēto «Gaismas audēju») komponists apzīmē par dziesmām. Tas ir nepilnīgs, aptuvens apzīmējums! «Dzintara lāses» — balādveidīga («*quasi ballata*»), balādes veida dziesma ir arī «Partizāna kaps», «Maija rītā» — glezna, bet «Pļaujas rītā» — romance korim. «Kāzas» varētu apzīmēt par sadzīves ainām, «Dzimtenes ozoli šalc» — par sapņojumu. Ļoti tuvas tautas dziesmām tās, kurās komponists izmanto tautas dziesmas vai arī tām līdzīgus dze-

¹ «Kāpiens augstāk». «Cīņa», 1961. g. 20. janvārī.

joļus («Brīdi, laiku man dzīvot», «Miežu vārpa un apinītis»). Tās varētu nosacīti apzīmēt par «tautiskām dziesmām».

Komponista raksturīga īpašība — muzikālās valodas individualizācija, lokanība. Tā jūtīgi reaģē uz vismazākajām poētiskajām loksēm. Reakcija ir momentāna, bet tā neizjauc muzikālā un poētiskā tēla atbilstību savos vispārējos apveidos. Katra poētiska frāze, vārds, epitets gūst savu muzikālo intonāciju. Raksturīgs piemērs ir dziesma «Partizāna kaps».

Mierīgi, sirsnīgi

Līkst viegli le-jup vār-pas, un smil-gas skum-jās

1. un smil - - gas skumjās,

trīc

skum - jās trīc

Te vārda un intonācijas atbilstība realizējas iztēlojošā plāksnē un izteiksmīgumā. Vārpu vieglo likšanu lejup tēlo vieglas, lejupslidošas intonācijas soprānos un altos, bet skumjas izteiktas minorīgās blāvās, izdziestošās intonācijās.

Vēju, vētru komponists attēlo ar ātru lejupejošu kustību minorīgās intonācijās — pilnā saskaņā ar vēja spēka izpausmi dabā un cilvēka attiecīgo emocionālo reakciju.

Ātri „Nemeklē ziedos vien”

2. Sa - liektos ko_kos trīc vē-ju un zi-be-ņu sprie... gums

Dziesmā «Gaismas audēja» vārds «mirdzošo» iemirgojas harmoniski un tembrāli.

Dzīvi, skanīgi

3.

Nu sau-ciet par mir - dzo - šo

Šādu iztēlojošu elementu komponista kora mūzikā ne mazums. «Putna dziesmā» (ciklā «Un zeme dzied») tiek tēlota dze-guze ar tās raksturīgo kūkošanu, bezdelīgas (dziesmā «Bezdelīgas») — ar lauztu melodisko līniju, kas asociējas ar bezdelīgas lidojuma straujajām un asajām kustībām. «Gaismas audējā» ir epizode — sērdieņa stabules melodija, kas atdzīvina klaušu laiku kolorītu. Tēlojot dabas parādības vai atdzīvinot laikmetu ar žanra vai žanra ainas palīdzību, komponists pievēršas jau zināmiem tradicionāliem paņēmieniem, bet tas netraucē gūt labus rezultātus. Izmantojot savā kora mūzikā tēlojošus elementus, komponists sprauž sev noteiktus mērķus, kurus viņš sasniedz.

Vēl viens raksturīgs (arī jau zināms) paņēmieni ir atse-višķa vārda vai pat dzejas rindas atkārošana noskaņas padzi-lināšanai. Tā, piemēram, dziesmā «Partizāna kaps» dzejas rindā trīsreiz atkārojas vārds «dziļā». Tamlīdzīgu teksta at-kārojumu daudz, tie vienmēr mākslinieciski attaisnoti. Sav-rupu vietu šai ziņā ieņem dziesma «Dzimtenes ozoli šalc». Šinī skaņdarbā mūzika neizmērojami bagātina poētisko tēlu. Ozolu šalkas dzejolī atkārojas vairākas reizes, un mūzikā ozoli šalc katru reizi savādāk: te mierīgi glāstoši, te skumji smeldoši, te sūri, te mierinoši.

Komponista melodiskā valoda dziļi sakņojas tautas mūzi-kas daiļradē. Te domāta melodika vispār, intonācijas, ritmi, metri un skaņkārtas. A. Kalniņš galvenajā balsī iztur stingru diatonismu vai arī saliedē to ar pentatoniku. Pentatonika pa-rādās elementu veidā, tā izkūst diatoniskajā plūsmā. Hroma-tisms, visai mērens, parādās reti, vienīgi harmoniskajās pava-dījuma balsīs. Tā ir lejupejošā hromatika. Augšupejošais

hromatisms nav novērots. Mažorīgajā pentatonikā lēcieni plašāki nekā tautas meldijās.

4. *Viegli, spārnoti, brīvi* $\text{♩} = 63$ „Bezdelīgas”

Bez-de-lī - gas, gai - sa lī - da - cī - ņas

„Dzimtenes ozoli šalc”

Dzimte - nes o - zo - li, o - zo - li šalc.

Interesanti atzīmēt pentatonisku melodiku kulminācijās.

5. „Maija rītā”

Va re - nu ai ru ri - to - šas ska - ņas

¹ Sevišķi tuvas tautas melodikai ir minorīgās intonācijas, starp tām — intonācijas ar pentatoniskiem trihordiem kadencēs.

6. „Tālā ceļā nepagursti”

„Tālā ceļā nepagursti”

„Maija rītā”

„Maija rītā”

Līdzība ar tautas mūziku brīžiem ļoti stipra, vienlaikus skatot melodiku, ritmu, metru un variēšanas veidu, nerunājot par noskaņu¹.

¹ Sk. arī «Katrū dienu», «Vaicājums», «Maija rītā».

Dzīvi, rotaļīgi „ Draviniece ”

7.

Vai griķu druva vai ziedu pla-va, vai liepa zel.tā va-saru šū-po?

Nesteidzot, klusināti „ Balto bērzu zemē ”

Mī.lā ze-me, ta-vu vār-du sirdstik dzilā mī.lā sa-cīs

Komponists izmanto galvenās tautas mūzikas ritmiskās figūras un to kombinācijas, arī skaņkārtas — miksolidisko («Skani, dziesma!», «Pļaujas rītā»), dorisko (stabules melodija dziesmā «Dzimtenes ozoli šalc»), frīgisko («Gaismas audēja»), kas vēl vairāk pasvītro viņa mūzikas tautisko raksturu. Ir sastopami arī citāti. Piemēram, epizodē «Šalc kritušo varoņu slavai» (dziesmā «Dzimtenes ozoli šalc») izmantota melodija no tautas rotaļu dziesmas «Saule un mēness» (LTMM IV, 5), «Birztaļā» — kādas malēju dziesmas variants. Taču komponista mūzikai nesalīdzināmi plašāka elpa. Viņš prot izveidot izvērsta līnijas, radot nepārtrauktu attīstību. Kulminācijas vienumi ir motivētas un labi sagatavotas.

Milzīga nozīme tēla atklāsmē komponista kora mūzikā ir harmonijai. Viņa harmoniskie līdzekļi daudzveidīgi. Tomēr nevar runāt par Ald. Kalniņa harmoniju kā par stilistiski viengabalainu parādību. Harmonijas stili būtībā vairāki: klasiskais, romantiskais un impresionistiskais. Harmonijas «klasiskums» izpaužas vienkāršo akordu pielietošanā, disonējošo akordu atrisināšanā konsonējošos, konsonējošu un disonējošu akordu stingrā norobežošanā. Komponists te seko tradīcijām arī tā saucamajā skaņkārtas harmonizācijā, plaši pielietojot mažorā blakus pakāpes, bet minorā — dabiskās pakāpes (III, V, VII). Bieži sastopama harmonisko funkciju maiņa.

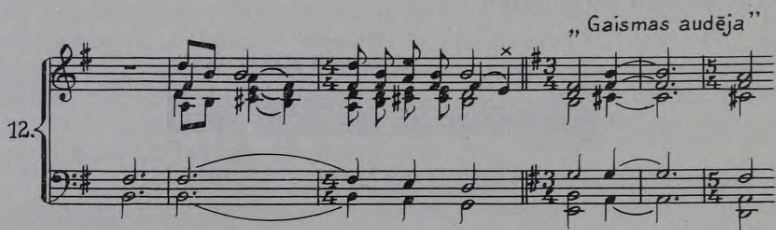
Krāšņi, lēnāk „ Dzimtenes ozoli šalc ”

8.

Krāšņākai nā.kotnei pre-ti Dzimtenes o-zo-li šalc

intervālos, citiem vārdiem — paralēla kustība balsīs. Komponista kora mūzika piesātināta paralēlismiem — paralēliem trijskaņiem («Jūra, jūra sidrabainā»), kvartsekstakordiem («Pļaujas rītā»), paralēliem septakordiem («Tiltu ceļ»), sekundakordiem («Maija rītā»). Sastopami arī tercakvartakorda un kvintsekstakorda paralēlismi.

Vertikāles sarežģīšana novērojama daudzslāņu saskaņās, tercās un kvartas struktūras saskaņu savienojumos, kā arī dažādos uzslāņojumos uz divkāršiem ērģelpunktiem («Nemeklē ziedos vien», «Tiltu ceļ», «Gaismas audēja»). Runājot par vertikāles sarežģīšanu, jāmin arī funkcionālā trijskaņa sablīvēšana — piemēram, trijskanis ar kvintu un sekstu, ar kvintu un septimu vienlaikus, neatrisinātais dominantnonakords ar sekstu, neatrisinātais II pakāpes nonakords un to savienojumi.



Iepriekš minētās tendences dažkārt savijas kopā. Vertikāles vienkāršošana un sarežģīšana bieži sastopama vienā un tajā pašā skaņdarbā. Tā novērojama pat starp dažādiem harmoniskiem stiliem — impresionistisko un romantisko, piemēram, dziesmā «Jūra, jūra sidrabainā». Sākumā, kur tēlota viņņojoša jūra, harmonija tembrāli krāsaina, bet tālāk — ar vārdiem «nepagurst bez mitas gaidot» — tā «romantizējas». Šāds impresionistiskās un romantiskās harmonijas apvienojums novērojams arī citos komponista skaņdarbos korim. Šo skaņdarbu harmoniskā valoda izmeklēta, pilnskanīga un bagāta krāsām.

Ievēribu pelna komponista kora faktūra. Koris tiek traktēts kā orķestris, kurā atsevišķu orķestra grupu funkcijas uzticētas cilvēku balsīm. Var runāt par komponista meistarīgo kora instrumentāciju. Faktūra pastāvīgi mainās. Izmaiņas faktūrā nozīmē tēls, tēla attīstība. Vispirms jāatzīmē faktūras homofoni harmoniskā izcelšanās. Lai gan polifonijas maz, homofonijas ietvaros faktūra daudzveidīga. Līdzās funkcionālajai četrbalsībai

un četrbalsībai, kas radusies paralēlas kustības rezultātā (septakordu un to apvērsumu paralēlismi), pastāv trīsbalsība, kas arī lielākoties cēlusies no paralēlām kustībām; trīsbalsība sieviešu balsis dublējas vīru balsīs vai parādās uz vīru balsu ērģelpunkta fona. Divbalsība sastopama paralēla, heterofona un funkcionāla («Dziesma sirdij dzintarlāse», «Dzimtenes ozoli šalc»). Vienbalsība atrodama dialogos («Tālā ceļā nepagursti», «Ziema un ābele»), tā arī tiek dublēta oktāvā. Piecbalsība, septiņbalsība, astoņbalsība izaug tieši no četrbalsības, balsīm daloties; sešbalsībai divējāda izcelšanās: trīsbalsība — oktāvas dubultojums vai kuplināta četrbalsība. Plašu vietu ieņem ērģelpunkti. Divkārsie ērģelpunkti rodas kvintas uzslāņojuma rezultātā, bet trīskārsie nav nekas cits kā mažora (tikai mažora!) trijskanis plašā salikumā. Ērģelpunkti mēdz būt arī augšējā balsī («Draviniece»), dažkārt trīskāršā ērģelpunkta kvintu dublē augšējā balss («Bezdelīgas»).

Komponista kora mūzikā laikam neatradīsies dziesma, kurā būtu paturēts viens faktūras veids no sākuma līdz galam. Faktūras pāriešana no viena veida otrā vienmēr attaisnota, pat nepieciešama, nesaraujami saistīta ar saturu. Visvieglāk tas redzams iekritienos, atbalsīs un kulminācijās. Dziesmā «Pļaujas rītā» dzejas rindā «No bērziem pil rasa kā prieka asaras» komponists pasvītro vārdu «pil» ar iekritienu basos, vārdus «pil rasa» — ar iekritienu tenoros. Mūzikā tēlots rīts (komponista remarka — «viegli, ļoti dzidri»). Iekritieni iztēlo rāsas pilēšanu.

„Pļaujas rītā”

13. No bērziem pil ra. sa, kā prieka a sa. ra
 pil ra sa, pil ra sa
 pil pil

Dziesmā «Partizāna kaps» dzejas rindā «vējš druvās atbild kluss» atbalsis tenoros, basos un altos ar vārdiem «atbild kluss» izceļ poētisko tēlu, pastiprina noskaņu.

„Partizāna kaps”

dru vās at bild kluss

vējš at bild kluss,
vējš dru.vās atbild

kluss,

14.

kluss, at-bild kluss
kluss

at-bild kluss

Ar faktūras sablīvējumu dažkārt tiek pasvītrotas kulminācijas. Tā, piemēram, dziesmā «Birtāla» ar vārdiem «Berzi būs nolauzti, bērzi būs nolauzti», kuri intonējami saskaņā ar autora remarku «ar izmisumu, smagi», uz forte (f) iestājas septiņbalsība, balsīm attiecīgi daloties. Dziesmas «Tiltu ceļ» kulminācijā izveidojas astoņbalsīgs akords augšējā reģistrā. Tomēr daudzos gadījumos faktūras sablīvējums kulminācijās nav iespējams, jo sablīvējuma potences jau izsmeltas iepriekšējā izklāstā.

Interesantu vielu faktūras un tēla saistības analīzei sniedz dziesma «Maija ritā». Seit ar pilnām tiesībām var runāt par tembru un faktūras pakāpenisku sablīvējumu un saplakumu dramaturģiju, kam liela loma gleznieciskās veidošanā.

Noslēdzot jautājumu par faktūru, apstāsimies vēl pie pavadījumiem, solo un kora savstarpējām attiecībām, imitācijām un trīsrlāņu faktūras.

Humoristiskā mūzikā sastopams instrumentālas dabas pavadījums īsi intonētu akordu veidā. Balsis funkcionālā ziņā krasi nošķiras, melodijai un pavadījumam katram savs ritmiskais zīmējums.

izsaucot asociācijas ar tālumiem. Dziesmā «Nemeklē ziedos vien» pie vārdiem «Nemeklē skaistumu plaukstošos ziedos vien» faktūra jaukta. Homofoniju raksturo ērģelpunkti, bet polifoniju — štreveida imitācijas. Tā ir homofoni polifona faktūra, kas raksturīga orķestrālai mūzikai.

Sevišķi noteikti komponista orķestrālā domāšana izpaužas trīs slāņu faktūras pielietošanā. Kora balsīm trīs dažādas funkcijas — figurācija, ērģelpunkts un melodija.

„Un zeme zied”

Loti mierīgi

17

Nāk

tā lā gai smā pīr mie

Tautas dziesmas «Aiz kalniņa miežus sēju» apdarē kora balsīm pat četras funkcijas: akords pavadījums, ērģelpunkts, figurācija un melodija.

Kā jau minēts, Ald. Kalniņš savā daiļradē ir lirīķis. Tieši liriskas ietvaros sasniegti vislabākie rezultāti — «Dzimtenes ozoli šalc», «Maija ritā», «Pļaujas ritā», «Partizāna kaps» un citi skaņdarbi jauktiem, kā arī sieviešu korim. Šādā sakarībā vēl jāmin tautas dziesmu apdares. No meistarīgākajām apdarēm varētu minēt: «Māte mani pametusi» sieviešu korim un «Aiz kalniņa miežus sēju» — jauktam korim. Pēdējā teicami «instrumentēta», krāšņa. Starp komponista apdarēm ir divas dziesmas, kuras savā laikā apstrādājis arī Emīlis Melngailis, — «Balta eju,

balta tekū» (Melngaiļa «Birzēs un norās» IX burtnīcā tā iespiesta ar tekstu «Aplik kalnu saule tek») un jau minētā «Māte mani pametusi». Ald. Kalniņa apdarēm — caurkomponēta forma (Melngailim — kupleta forma), polifons raksts. Tēls padziļināts. Ievēribas vērtā arī tautas dziesmas «Arājiņi, ecētāji» apdare. Komponista veiksmē apdares laukā nav nejauša, jo viņš arī pats ir ievērojams tautas dziesmu vācējs (ap 1500 pie-rakstu) un to smalks pazinējs.¹

Komponista lirikas avots ir dzimtā daba; to viņš apdzied, par to viņš jūsmo. Heroika pagaidām Ald. Kalniņa kora mūzikā nav guvusi pārliecinošu atveidojumu. Šai ziņā raksturīga dziesma — «Ir viena zeme» (B. Sauliša vārdi), kurai autors devis remarku «Soļos, noteikti». Tomēr šo piezīmi varētu attiecināt tikai uz pirmajām 6 taktīm, kur intonācijas tiešām enerģiskas. Diemžēl tās netiek attīstītas un tām seko liriskas, rezignējošas intonācijas, kas iedarbojas uz klausītāju «nomierinoši».

Ald. Kalniņa jaunrade lielā mērā balstās uz tradīcijām, kas izveidojušās latviešu kora mūzikā, sākot ar Melngaili, Dārziņu un Vītolu. «Melngailiska» ir Ald. Kalniņa melodika, taču nesa-līdzināmi drosmīgāka ir viņa harmonija, kurā vērojama lielāka krāsainība. Sintezējot savā radošajā laboratorijā romantisko un impresionistisko harmoniju, Ald. Kalniņš zināmā mērā sasauca ar Ā. Skulti.

Ietekmes līdzās meklējumiem vēl nebūtu jāuzskata par negatīvu parādību. Taču jautājums par komponista radošajiem meklējumiem šodien pastāv. Vērojama komponista muzikālo tēlu zināma vienveidība, kas rodas tur, kur pastāv poētisko tēlu vienveidība. Atkārtoties poētiskās izteiksmes līdzekļiem, sāk atkārtoties arī mūzikas izteiksmes līdzekļi. Pārāk daudz komponista kora mūzikā to dzejoļu, kur visādā variējas liriskais dabas tēls.

Darba un patriotiskās tēmas liriskais traktējums vēl vairāk palielina komponista liriskās mūzikas īpatsvaru viņa daiļradē. Bet kur tad paliek dramatiskais, straujais, temperamentīgais? Kur paliek dejas žanri? Rotaļīgais, humoristiskais elements arī parādās visai pieticīgi. Nav satīrisku dziesmu. Arī heroiskajam tēlam nav ierādīta pienācīga vieta komponista tēlu galerijā. Jaunas tēmas, jauni tēli ne tikai palīdzētu pārvarēt zināmu vienveidību, kas patlaban raksturīga komponista kora mūzikai, tie varētu kļūt arī par impulsu pašas lirikas dažādošanai.

¹ Sk. Ald. Kalniņa rakstu «Latgalē meldijas vācot» «Latviešu mūzikā», I.

Meklējumus un, neapšaubāmi, arī atradumus apliecina komponista harmonija, faktūra, intonatīvās valodas individualizācija. Taču arī šeit rodas būtisks «bet». Kora balsis, atskaitot melodiju, nereti ir nepatstāvīgas, nepietiekami izteismīgas, jo tās ir harmoniskas pavadbalsis. Būtu jāatslogo vertikāle, un tas izdarāms ar polifonijas palīdzību. Tieši kora mūzika paver visplašākās iespējas polifonijai, kas atsvaidzina skanējumu, padara to dinamiskāku. Pat grūti paredzēt, ko spēj dot skaņdarbam, it īpaši kora dziesmai, mērķtiecīga polifona domāšana.

Ir arī tehnisks jautājums — dziesmu iestudēšanas grūtības. Vairākas komponista dziesmas iegājušas visu mūsu republikas koru repertuārā, dziedātas dziesmu svētkos («Skani, dziesma!», «Latgalē», «Vīru dziesma»). No tām it sevišķi jāatzīmē «Latgalē» (sieviešu korim) ar savu sirsnīgo, dzidro skanējumu un spilgto latgalisko kolorītu. Pārējās sabiedrībai pazīstamās kora dziesmas ar nedaudziem izņēmumiem izvirza korim neparasti lielas tehniskas prasības, kas pa spēkam tikai Tautas korim, bet arī ne visiem. Kur slēpjas Ald. Kalniņa dziesmu iestudēšanas grūtību cēloņi? Pašdarbības koru dalībnieki kā galveno cēloni min balsu dalījumu. Sešbalsība, septiņbalsība — parasta parādība Ald. Kalniņa kora mūzikā. Dziesmā «Celiet nākotnes tiltu!» jau 5. taktī parādās septiņbalsība, 6. taktī — sešbalsība. Vai var tīri skanēt septiņbalsīgs un pat astoņbalsīgs pašdarbības koris? Tā jau ir aksioma, ka, balsīm daloties, skanējums tiek vājināts neatkarīgi no reģistra. Vissmagāk no tā cieš sieviešu grupa, kuru komponists ik uz soļa sadala četrās balsīs. Mākslinieciskais efekts rodas gluži pretējs tam, kādu cerējis iegūt komponists. Mēs neaicinām atteikties no balsu dalījumiem tur, kur tas tiešām nepieciešams. Balsu *divisi* neapšaubāmi bagātina skanējumu, it sevišķi *mp*, *p*, *pp*. Daudzos gadījumos balsu dalījumi Ald. Kalniņa kora mūzikā attaisnoti, tie nemazina skanējuma spēku, taču ne vienmēr. Dažkārt iebildumus rada arī reģistru neērtības, taču vislielākās iestudēšanas grūtības rodas no akordveidīgā salikuma, kur katras atsevišķas balss kustību nosaka nevis melodiskā līnija, bet akords.

Sabiedrība silti uzņēmusi veselu rindu Ald. Kalniņa dziesmu, dažas kļuvušas populāras. Arvien jauni kori savā repertuārā ieslēdz viņa dziesmas «Dzimtenes ozoli šalc», «Maija rītā». Iegājuši tautā, iemīļota «Latgalē». Bet Aldonim Kalniņam vēl daudz svarīgu uzdevumu. Zinot komponista nopietno pieeju savam darbam, viņa nevainojamo gaumi un radošo degsmi, nešaubīsimies arī par to, ka viņš tos atrisinās. Labu veiksmi!

VISI KOKI BIRZĒ RAUD

Atceroties komponisti Paulu Licīti

1966. gada 11. jūlijā zaudējām komponisti Nopelniem bagāto mākslinieci Paulu Licīti. Viņas bagātā, interesantā mākslinieces dzīve pārtraucās 76. mūža gadā pēc neilgas slimības.

Mūsu pēckara paaudze pazina Paulu Licīti tikai kā komponisti, kuras latviskā, graciozā skaņu māksla izpaudās galvenokārt vokālajā mūzikā — solo un kora dziesmās. Arī čellisti daudz spēlēja viņas dziedošās, līdz pilnībai noslīpētās miniatūras. Taču šie pēdējos gados atskaņotie darbi bija tikai neliela daļa no visa tā garīgā devuma, ko Paula Licīte ziedojusti latviešu mūzikas kultūrai.

Paula Licīte dzimusi Rīgā 1889. gada 20. augustā. Viņas tēvs bija galdnieks, un amatnieka nelielā rocība visai komponistes bērnībai pārsedza rūpju ēnu. Pati Paula Licīte domāja, ka tieši no tēva viņa guvusi lielo nepiepildāmo zinātkāri, jo tēvu interesēja vēsture un izgudrojumi; pats viņš uzbūvēja ērģelītes, uz kurām spēlēja vienkāršas melodijas. 1905. gadā tēvu kā revolūcijas piekritēju ievēlēja strādnieku komitejā.

Meitas sirds tomēr piederēja mātei, kura ar visiem dvēseles spēkiem centās atbalstīt savos bērnos izglītības un mākslas centienus.

Mūzikas pasaule kļuva sevišķi mīļa, iepazīstoties ar tēva darināto harmoniju. Brālis pagādāja notis, grāmatas, un ar laiku jau dzimst skaistās skaņu pasaules aicinājums, pirmās improvizācijas, pirmais prieks par skaņām, kuras rodas Paulā pašā.

Kad Licīšu ģimene pārgāja dzīvot uz Čiekurkalnu, aizvien biežāk bija izdevība nodoties mākslām. Paula dziedāja brāļa vadītajā korī, patstāvīgi mācījās klavierspēli.

Skolas gadi nesa jaunas ietekmes un iespaidus. Paula Licīte

iepazinās ar Sofijas Kovaļevskas dzīves stāstu. Tajā bija kaut kas pašas tieksmēm tik radniecīgs, ka gribējās iziet no šaurās ikdienības un meklēt piepildījumu visos virzienos. Pamatskolā ļoti saistīja literatūra, vēsture, ģeogrāfija. Te rosīgi darbojās arī dažādi mākslinieciski pulciņi — bija savi aktieri, dzejnieki, dziedātāji. Visa tā iedvesmotājs bija skolotājs Ošs. Viņš atnāca Līcīšu mājā pārliecināt tēvu, ka meita ir spējīga, ka viņai noteikti jāskolojas tālāk. Sākumā mazā čiekurkalniete, kas pilsētas skolā sēž blakus «smalkajām jaunkundzēm», tiek nonievāta, kaut gan blakussēdētājas citīgi noraksta no viņas diktātus. Bet vēlāk Paulas Līcītes domrakstus lasa priekšā visai klasei. Vislabākās sekmes viņai ir krievu valodā. Skola tika pabeigta ar uzslavu un balvu. Sekoja ģimnāzijas gadi ar pirmajām nopietnajām klavierstundām pie Arvīda Dauguļa un vēlāk pie čellista Oto Fogelmaņa, kuram bija liela klavieru skolotāja prakse. Fogelmanis Paulai īsā laikā iemācīja arī elementārteoriju, tā ka drīz varēja sākties stundas Marijas Gubenes harmonijas grupā. Savu skolotāju viņa bieži pārsteidza ar neparastākiem, drošiem akordiem, līdz beidzot bija jāatzīstas arī klusajos kompozīcijas mēģinājumos. Ar operu Paula Līcīte iepazinās vēl, bet — pēc pašas atzinuma — pamatīgi.

1907./08. gada sezonā Rīgas vācu teātri viņa ļoti aizrautīgi klausījās R. Vāgnera «Tanheizeru». Tā iespaidā radās pirmā dziesma korim ar Gētes tekstu «Über allen Gipfeln». Pēc ģimnāzijas pabeigšanas Paula Līcīte no 1908. līdz 1912. gadam strādāja 9. valsts pamatskolā. Mūžīgais nemiers, tieksme izmēģināt laimi vairākās mākslas nozarēs aizveda viņu uz teātri. Gadījuma dēļ jaunajai debitantei uz Latviešu biedrības skatuves, kur toreiz darbojās Interimteātris R. Bērziņa vadībā, laimējas dabūt Jaurītes lomu Aspazijas «Vaidelotē». Interimteātrī aizrit kāds gads, bet tas rada pieaugošu neapmierinātību. Ilgi jāgaida uz mazām lomiņām, jāpiedalās masu skatos, jāklausās aizkulišu vaļības. Tas bija neciešami. Paulas Līcītes meklētājas gars pakavējās arī pie gleznošanas un literatūras. Jau bērnībā tika šūtas burtnīcas no pelēkā ietinamā papīra, un mazā Paula rakstīja romānu par vientuļi, kurš dzīvo tālu no cilvēkiem. Viņa draugi ir dzīvnieki, puķes un koki. Vēlāk skolas gados tika rakstīti īsi dzejoļi prozā. Tajos atspoguļojās meitenes naivie, bet jūtīgie vērojumi par cilvēku attieksmēm un dabu, kas bija sevišķi tuva un vēlāk iedvesmoja daudzus muzikālos sacerējumus. Tā arī radās doma par romānu «Lida Ērika», kas tika uzrakstīts un nosūtīts žurnāla «Stari» izsludinātajam



Komponiste Paula Līcīte.

konkursam. 1909. gadā romānu izdeva, un to visumā atzinīgi vērtēja A. Upīts, gan stingri arī kritizēdams. Paulas Līcītes literārā darbība vēl izpaudās dzejoļu publicējumos, tiem pievienojās arī dažas viencēlienu ludziņas, daži dziesmu teksti. Tomēr pati Paula Līcīte jūta, ka literatūra vēl nav īstā nozare, kurai atdot visu dzīvi.

Nejauši iznāca sastapties ar Pāvulu Jurjānu. Jurjānam kopš ģimnāzijas laikiem bija palicis atmiņā Paulas Līcītes alts. Viņš aicināja to uz balsis pārbaudi un apņēmās izskolot isā laikā par dziedātāju. Uz iebildi par līdzekļu trūkumu Jurjāns atbildēja: «Kad būsiet Marijas operā un pelnīsiet 20 000, tad samaksāsiet.»

Tā 1910. gadā sākās studijas Ķeizarskajā mūzikas skolā Pāvula Jurjāna klasē, un drīz Paulas Līcītes balss sāka skanēt koncertos, bet, nodibinoties «Latviešu operai», arī uz operas skatuves. P. Līcīte pildīja solistes, kora vadītājas, repetitores un libretu tulkotājas pienākumus. Māksliniece šo laiku operā atcerējās pilnu jaunības ideālisma un darba prieka. Interesanti bija iestudēt lomas, kaut gan tās nesa arī neapmierinātību. Paula Līcīte bija pirmā Olga uz latviešu operaskatuves. Viņas dziedājums pauda muzikalitāti, ko uzslavēja kritika, tomēr pašu lomu Paula Līcīte izjuta kā pilnīgu pretstatu pašas dabai, un tādēļ izrādes vienmēr satrauca un baidīja. Pēc tam sekoja otrā, daudz tuvākā aukles loma Rubiņšteina «Dēmonā», Ansītis Humperdinka «Ansītī un Grietiņā», Polina un Dafnīs «Piķa dāmā» un Mercedes «Karmenā». Kā jau daudzas dziedātājas, arī Paulu Līcīti ļoti vilināja Karmenas loma. Lomu viņa arī iestudēja, galvenokārt tomēr spēdama atklāt tikai Karmenas traģisko cīnītājas tēlu. Paulas Līcītes mecosoprāns bija maigs un neliels, tā ka orķestris bieži nosedza viņas dziedājumu.

Pirmais pasaules karš pārtrauca kā darbu operā, tā arī aizvien biežākos koncertus. Sekoja evakuācija uz Krieviju, kur Paula Līcīte daudz koncertēja bēgļiem un dienišķo maizi nopelnīja arī kā pianiste.

1919. gadā Paula Līcīte atgriezās Latvijā. Bet operas štati jau bija sakomplektēti. Dziedāšana, kā vēlāk atzinās Paula Līcīte, tomēr bija sagādājusi daudz prieka un nesusi lielu atbrīvojuma sajūtu.

Jau operas gados radās dažas solo dziesmas: F. Bārdas «Ziedoši ceriņi krēslā», K. Skalbes «Ne zālīte sika», Raiņa «Sābirzīs ziedīņš». Ar tām Paula Līcīte iepazīstināja Jāzepu Vitolu. Viņa domas par dziesmām bija šādas: «Tā ir modernā franču harmonija, kādā jūs rakstāt. Jūs rakstāt pareizi, tikai jums jāzina, kāpēc jūs tā rakstāt. Jums jāmacās.» Un Paula Līcīte, izmēģinājusies literatūrā, aktrises un dziedātājas profesijā, tagad, 30 gadu vecumā, 1919. gadā līdz ar Latvijas konservatorijas nodibināšanos kļuva par J. Vitola kompozīcijas klases studentu. «Tā bija zilā ilgu puķe, gan līdztekus literatūrai, tātad divas mūžīgas mīlestības,» vēlāk komponiste atzinās par savu komponistes aicinājumu. Kompozīcijā veicās labi, dziesmas un instrumentālie skaņdarbi audzēkņu atklātajos vakaros guva labu novērtējumu, jo Paulai Līcītei līdz ar poētisko, mūzikas izjūtu un gaumi piemita arī teicama formas izjūta. Sajos studiju gados Paula Līcīte turpināja arī operas libretu tulkošanu

(pavisam viņa pārtulkojusi libretus vairāk nekā 20 operām, kas uzvestas Rīgā). Pabeigusi studijas, 1923. gadā komponiste sāka strādāt par skolotāju, mācīdama dziedāšanu, svešvalodas un vadīdama skolēnu korus. Komponiste sarakstījusi ļoti daudz mūzikas bērniem, visvairāk dziesmu. Dīvos krājumos izdotas viņas «Dziesmas skolām». Tomēr, raksturojot Paulas Līcītes muzikālās daiļrades pirmos divdesmit gadus, redzams, ka viņas uzmanības centrā ir solo dziesma. Tajās dominē dabas un jūtu lirika, kurai ierosmi sniedz iemīļotie dzejnieki K. Skalbe, F. Bārda, Rainis.

30. gados radās Paulas Līcītes liriskās, liegi instrumentētās simfoniskās ainavas un miniatūras ar komponistes personībai tipiskajiem nosaukumiem: «Jāņu nakts», «Birtalā», «Ganiņš», «Aijā, vasariņai!», «Sarabanda» un «Gavote». Raksti presē sniedz ziņas, ka Līcītei bijuši 14 orķestra darbi. Daži no tiem kara gados sadega, nepieredzējuši atskaņojuma.

Vēl līdz šai dienai jādoma par to, kādēļ Paula Līcīte neuzrakstīja operu. Komponiste pati stāstījusi, ka sākts darbs pie operas «Baltgulbīte» pēc Strindberga literārā pirmavota. Klavierizvilkums jau bijis tuvu noslēgumam, trūka tikai beidzamās ainas. Uzrakstītais kara gados gāja bojā. Pēckara gados komponiste kopā ar Mirdzu Ķempi sāka strādāt pie V. Lāča «Zvejnieka dēla» libreta, bet, īstu mudinājumu nesagaidījusi, no šī nodoma atteicās.

1940. gadā, kad Latvijā tika atjaunota padomju vara, Paulai Līcītei jau bija 50 gadu. Jaunajām vēsmām komponiste atbildēja ar vairākām sabiedriski aktuālām dziesmām: «Padomju jaunatne», «Vienmēr gatavs», «Ugunskarogs» — jaunatnei, trīsbalsīgam korim.

Pēc Lielā Tēvijas kara, tāpat kā citu viņas paaudzes komponistu daiļradē, Paulas Līcītes mūzikā ienāca jauna tematika un jauni žanri. Tagad viņa varēja nodoties tikai kompozīcijai. Uzmanības centrā izvirzījās kora dziesma — masveidīgākais un aktuālākais žanrs. Līdz tam komponiste korim nebija rakstījusi daudz. Viena no visvairāk dziedātajām dziesmām bija «Ganiņš» ar Raiņa vārdiem. Komponiste daudzās kora dziesmās pievērsās Padomju Latvijas dzejnieku vārsēm, raksta dziesmas ar M. Ķempes, V. Luksa, A. Krūkļa, J. Vanaga un citu dzejnieku tekstiem. Bieži viņas kora dziesmām atrodam atzīmi — padomju daīna. Tā ir P. Līcītes daiļrades būtiska iezīme — tuvināties latviešu folkloras garam un mūzikas tēlainībai. Ievēribu pelna dziesmas «Auž māsa zvaigzni karogā», «Visi ziedi treju smaržu»,

apbrīnojami poētiskā apdarē «Visi koki birzē raud» (J. Vitola 100 gadu dzimšanas dienas atcerei) un «Dziesma» jauktajam korim, kurā daudz svētku pacilātības un koša skanīguma.

Paulas Līcītes kora dziesmas vienmēr ielīksmo ar savu poētisko tēlainību, noapaļoto formu un ligano melodisko zīmējumu. Komponiste, līdz galam paliekot reāliste savā mūzikā, vienmēr meklēja krāsainību mūzikas tēlos, to panākot gan ar delikātām, siltām harmonijām, gan ar tembriem. Komponistes skaņdarbu pamatā, īpaši kora kompozīcijās, vienmēr palicis dziļš tautiskums, kur mūzikas intonācijās un tēlainībā vienmēr jūtam tautas muzikālās daiļrades silto tuvumu. Ļoti daudz komponiste pēckara gados veidojusi arī tautas dziesmu apdaru. It sevišķi gribas izcelt dziļā vienkāršībā, bet meistarīgi veidotās apdares vokālajiem ansambļiem — «Visiem rozes dārzā zied», «Koklītes koklēja», «Rudens nāca», «Dzeguze kūko», «Šūpo mani, māmuli!» un daudzas citas, kurām piemīt patiesi klasiska vērtība.

Padomju periodā īpatnu, jaunu ievirzi guva arī Paulas Līcītes solo dziesmas. Sākumā komponiste izmantoja pazīstamu mūsdienu dzejnieku vārsmas. Ievēribu izpelnījās 11 «Kolhozu dziesmas» (1951, 1952) ar latviešu autoru un tautas dziesmu vārdiem. Tām raksturīga tautas mūzikai tuva valoda. Bet pamazām komponiste kļuva aizvien prasīgāka dzejas izvēlē. Tādēļ viņa atkal pievērsās Rainim, kurš bija gan ļoti tuvs, bet vēl īsti neatklāts. 1956. gadā Paula Līcīte uzrakstīja vairākas solo dziesmas ar Raiņa vārdiem. Šķiet, ka tik dziļi komponiste nekad iepriekš nebija tulkojusi dzeju mūzikā. «Melnā apsega», «Mēness slēptās acis», «Kritušās lapas», «Meitene un mēness», «Sapņu vārds» — ar 12 dziesmām komponiste ielūkojās Raiņa filozofiskās vai tvirti liriskās domas dziļēs. Tās vairs nebija dziesmas, bet Raiņa dzejas muzikālas līdzinieces ar koncentrētu, emocionālu, bet ne jūtēlīgu skaņu valodu. Šajā laikā komponiste pati ir pacilātā noskaņā: «Bet cik grūti pēc Raiņa ņemt kaut ko citu! Pat mīlais vecais Skalbe it kā attālinājies. Kur esmu nokļuvusi? Laikam Raiņa lielās burvības varā. Un tā — es noteikti zinu, ka uzrakstīšu vēl dažu dziesmu Raiņa paspārnē...» Komponiste tiešām uzrakstīja vēl dažas dziesmas ar Raiņa vārdiem: «No paša rīta», «Spīdolas dziesma» u. c. Tieši Rainis, šķiet, atbrivoja komponistē kādu strāvojumu, kas lika atgriezties pie nozīmīgākas tematikas, pie tādas, kas paustu vispārcilvēciskas, dziļas domas, pie tautas pārdzīvojumiem. Komponiste, saskārusies ar lielumu, pati auga līdzī.

1959. gadā Paula Līcīte savās autobiogrāfiskajās piezīmēs rakstīja: «Ja es esmu uzdrošinājusies ķerties pie V. Luksa «Kara krūzes», tad varu par to pateikties Raiņa iespaidiem. Rainis manī atmodinājis cīņas garu, heroisko nostāju. Arvien — agrāk arī — esmu cīnījies (...) pret karu, — nu pienācis laiks, kad visiem jāceļas kājās un jāsauc: «Miers!»» Un Paula Līcīte lakoniski, dziļā nopietnībā un reizē tēlaini 10 dziesmās ataino karavīra skarbo, bet cildeno cīņu ceļu. Šajās dziesmās nav skaļuma, kauju tēlojumu. Komponiste līdz ar dzejnieku smagu, sāpošu sirdi vēro, ko tauta un karavīrs pārdzīvo smagajā cīņā ar cilvēces naidnieku — fašismu. Cikls «Kara krūze» rakstīts ar sirdi un tanī pašā laikā meistarīgi, muzikāli bagāti un izteiksmīgi.

Pēckara gados Paula Līcīte pievērsās arī instrumentālajiem žanriem. Agrāk uzrakstītajam klavieru trio (1934), miniatūrām čellam, vijolei, klavierēm tagad pievienojās klavieru kvintets (1947), jauni skaņdarbi klavierēm.

Atkal un atkal komponiste meklēja arī jaunus tekstus, kas ļautu izrauties solo dziesmai no ierastības, pelēcības. Komponiste rakstīja: «Vajadzīgs temps, kvēle, dramatiska kaislība, mulsums — bez koķeterijas, bez manierības. ... Gribas tādu dzeju, kurai sirds var izsmelgt līdz, kvēlot, degt, ne tikai prātot vien un ne liriski jūsmot. Vairāk izsaucēju, jautājuma zīmju — — — trīs izsaucējus! Nevis daudzpunktus, kādi dominē mūsu dzējās. Jūtu Imantā Ziedonī šo nemierīgo kvēli...» Pēdējos dzīves gados Paulu Līcīti neatvairāmi saistīja J. Sudrabkalna «Karoga nakts nomods». Tur bija kaut kas no tā plašuma un dramatisma, pēc kura alka komponiste. Iecere saistījās ar kora, solista un ērģeļu izpildījumu, tikai ne vairs orķestrim, jo komponiste pēc 30. gadu kompozīcijām tagad vairs neapņēmas rakstīt orķestrim. «Mūsu jaunie tagad tik vareni instrumentētāji, ka nevaru ar viņiem sacensties. Un mana lielā mīlestība — orķestris — paliek mana «zilā puķe».»

«Karoga nakts nomods» netika uzrakstīts, bet tas ir simbols komponistes vienmēr dzīvajām tieksmēm un gribai izrauties no ikdienības, censties pēc lielāka mērķa. Paula Līcīte bija savā 77. dzīves gadā, kad pienāca nāves stunda. Viņas dzīvē bija dažādas rūpes par tuviniekiem, par savas mākslas likteņiem, pastāvīgi bija jācīnās ar veselības traucējumiem, kas vienmēr nepatīkamā veidā apdraudēja radošos nodomus. Un tomēr cik plašas un bagātas bija komponistes garīgās intereses! Komponiste sekoja dažādiem mūzikas virzieniem un novirzieniem. Dažreiz šaubu brīžos, vērojot modernos strāvumus, viņai likās,

ka draud strupceļš, ka viņas māksla nav nevienam vaja-
dzīga, ka tā novecojusi. Pēc rūgtajiem svārstību brīžiem mūzi-
kas klasiskās vērtības ar savu pārliecinošo dabiskumu un vien-
kāršību tomēr pārliecina komponisti par viņas ceļa pareizumu.
Klasiskā mūzika Paulai Līcītei ir skaidrais avota ūdens, ko dze-
rot sirds atspirgst. «Arī es atspirgu un nolēmu, ka man jāiet pa
«skaidrā avota» straumi, bez viltus jācenšas smelt iespējamī
dziļi, cik nu liels tas dziļumiņš man ir.»

Paula Līcīte bija rosīga un zinātkāra līdz pēdējam brīdim,
kad viņu pievārēja slimība. Viņai apkārt bija grāmatas, notis
un skaņu ieraksti. No šīm bagātībām smēlās daudzi draugi un
paziņas, un Paula Līcīte vienmēr bija devīga. Komponistes in-
terese par dažādām modernās mūzikas un izpildītāju mākslas
modes kaprīzēm bija apbrīnojama. Vienīgais, ko komponiste
atsacījās pieņemt, bija atonālisms un arī «dodekafonijas sis-
tēma», kas viņā iedvesa dziļu nomāktību un arī garlaicību.
Komponiste šos virzienus mūzikā uzskatīja par laiku pārdzīvo-
jušiem, bet tagad atkal par jaunu izvilktiem dienasgaismā.
Paula Līcīte bija izaugusi, kvēli dievinot Mocartu, Bēthovenu,
Šūbertu, Debisī, Skrjabinu un Rahmaņinovu, spēcīgi ietekmēju-
sies no Alfrēda Kalniņa skaņumākslas un tautas daiļrades. Un,
 kaut gan Paula Līcīte vienmēr bija meklētāja, viņas mūzikai
piemīt tās īpašības, kas mākslu dara klasisku, — skaidrība un
vienkāršība.

ALFRĒDS KALNIŅŠ LIEPĀJĀ

1911. gada 11. maijā Alfrēds Kalniņš Pērnavā sniedza savu atvadu koncertu, un pēc pāris nedēļām viņš bija jau savā jaunajā darba vietā — Liepājā. Te aizritēja viņa turpmākie četri darba gadi, kamēr pirmā pasaules kara notikumi piespieda viņu 1915. gada aprīlī šo pilsētu atstāt.

Kādu viņš atrada toreizējo Liepāju?

Ēnainās liepu birzs Līvas upes krastā, kas, ja var ticēt nostāstam, devusi pilsētai savu nosaukumu, sen vairs nav. Vācu iekarotāji pārvērtuši seno Liepavu par tipisku vācu tirgotāju un amatnieku apmetni ar šaurām, nelīdzeni bruģētām ielām, pa kurām jūras vēji trauc biezus putekļu vālus.

Pēc ostas rekonstrukcijas un Liepājas—Romnas dzelzceļa atklāšanas 19. gs. otrajā pusē pilsēta sāk ekonomiskā ziņā strauji uzplaukt, taču kultūras jautājumi Liepājas pilsoņiem vēl ilgi ir vienaldzīgi. Izglītība vajadzīga, lai sekmīgāk veidotu savu karjeru. Māksla, mūzika, teātris vairāk noder tam, lai pierādītu, ka «mēs, liepājnieki, ne ar ko neesam sliktāki par citu lielo pilsētu iedzīvotājiem».

Kalniņam ierodoties Liepājā, šeit ir apmēram 50 biedrību un organizāciju, kas pulcē ap sevi latviešus. No tām tikai 3 kalpo tīri kulturāliem mērķiem, 10 ir ar utilitāru ievirzi, bet visas pārējās ar reliģisku raksturu.

Annas baznīcas draudze — A. Kalniņa oficiālā un galvenā darba vieta — minēto reliģisko organizāciju virknē šai laikā izceļas ar daudz liberālāku nostāju ticības jautājumos. Pēc pašpārvaldes tiesību izkarošanas to vada latviešu tautības mācītājs. Tas ir cilvēks, kas pazīst un ciena mūziku. Tāpēc A. Kalniņš Liepājā var cerēt atrast darba lauku, kur varēs strādāt savas tautas vidū, viņas labā (Pērnavā bija vācu draudze), būs izdevīgāki apstākļi arī jaunrades darbam — dabas iespaidi,

provinces pilsētas miers un klusums, latviska vide. Būs iespējas iegūt arī ierosinājumus un iespaidus koncertos, kas taču, Kalniņa vārdiem runājot, ir «saulesstari katra profesionāla mūziķa dzīvē».¹

Seit nedaudz jāatceras toreizējā Liepājas mūzikas dzīve. Liepāja bija arī kūrorts. Par tradīciju bija kļuvuši regulāri simfoniskie koncerti vasaras sezonā. Toreizējais kūrmājas arendators Zelmenis centās piesaistīt iespējami kvalificētus mūziķus un diriģentus. Ilggadīgs diriģents šai laikā bija J. Eibenšics, kurš savos koncertos uzņēma arī latviešu komponistu darbus (A. Kalniņš, J. Vītols) un neatteicās piedalīties latviešu rīkotajos koncertos. Programma tā laika koncertos visai daudzveidīga. Šeit varēja dzirdēt arī retāk atskaņotus darbus, un diriģents nevairījās no komponistiem, kas tai laikā vēl šķita problemātiski (Rēgers, Debisī u. c.). Ziemas sezonā koncertu organizēšana bija enerģiskā mūzikas entuziasta Neringa rokās. A. Kalniņš viņu raksturojis kā īstu mūziķu draugu, atklātu un godīgu.



Nams Liepājā, Kurzemes ielā 7 (agrākā Jazepa ielā 7), kur no 1911. līdz 1915. gadam dzīvoja Alfrēds Kalniņš.

¹ «Libauische Zeitung», 1918. g. 15. jūnijā.

Ar sevišķu aizrautību viņš rūpējies par jauniem, maz pazīstamiem māksliniekiem. «Neviens jauns mākslinieks gan nevarēja nožēlot, ka viņš uzstājies Liepājā,» saka Kalniņš.¹

Pateicoties Neringam, Liepājā noorganizēti S. Rahmaņinova, L. Auera, Terēzes Karenjo, A. Šnabeļa u. c. koncerti. Laiku pa laikam Liepājā viesojās arī operas trupas.

Liepājā dzīvoja un darbojās arī vairāki ievērojami mūziķi. Te pirmajā vietā minams Jānis Sērmūklis (1855—1913), ar kuru A. Kalniņam bija sevišķi siltas un draudzīgas attiecības. Īsāku laiku Liepājā dzīvoja arī diriģents Artūrs Bobkovics, kas šeit diriģēja simfoniskos koncertus. Kopīga darba gaitas A. Kalniņam izveidojās ar spējīgo vijolnieku — L. Auera skolnieku Janoviču.

Mazliet vēlāk par Kalniņu uz Liepāju pārcēlās un savas profesionālā mūziķa gaitas sāka čellists un diriģents B. Kuņķis. No cittautu mūziķiem atzīmējams mūzikas kursu nodibinātājs čellists Vikers, pianists, diriģents un komponists Hanss Hohapfels, dziedātāja Gabriele Ēdelmane u. c.

Kā atceras A. Kalniņa laikabiedri, par savu galveno uzdevumu komponists uzskatījis visiem spēkiem veicināt un daudzveidot Liepājas mūzikas dzīvi. Jau pirmās nedēļas parādīja, ka darba ir bezgala daudz un to nāksies veikt ļoti grūtos apstākļos.

Vispirms bija jāizmaina pati liepājnieku attieksme pret mūziku. Latviešu publika bija jāiemāca cienīt, vērtēt, saprast un baudīt mūziku. Bija jāgādā, lai strauji pieaugtu muzikālo sarīkojumu skaits un tie vairs nebūtu saistīti ar reliģiskajām ceremonijām. Jāpanāk, lai Liepājā dzīvojošie mūziķi, starp kuriem daudz bija diletantu, justu lielāku atbildību un pilnveidotu savu sniegumu.

A. Kalniņa centieniem par labu nāca apstākļi, ka Liepājā viņam autoritāte nebija jāiekaro, viņu šeit jau pazina un cīnīja. Ar A. Kalniņa ierašanos bija izcīnīta nozīmīga uzvara pār vietējo vācietību. Jau savu izpildītāja gaitu sākumā jaunais mūziķis bija domājis par Liepāju. Toreizējais mācītājs — vācietis Kirhenrāts — konkursa priekšvakarā A. Kalniņam patvarīgi bija aizsūtījis telegrammu: «Nebrauciet, Jūs tik un tā neievēlēs!»

Liepājnieki komponista ierašanos silti apsveica, un drīz vien viņiem nācās pārliecināties, ka īstenība pārspēj pat pārdrošākās

¹ «Libauische Zeitung», 1918. g. 15. jūnijā.

cerības. Tādu aktivitāti un nenogurdināmu enerģiju, izdomu un neatlaidību ieceru realizēšanā Liepāja nebija redzējusi.

Kā ērgelnieks pirmajos divos darba gados A. Kalniņš varēja veikt visai maz. Instruments bija sliktā stāvoklī, taču arī uz galīgi nolietotajām ērgelēm mākslinieks prata panākt pārsteidzoši labu un saviļņojošu skanējumu. Samierināties ar stāvokli A. Kalniņš nedomāja. Viņš izmantoja visu savu autoritāti, lai panāktu ērgeļu rekonstrukciju. Tas, ka 1913. gada decembrī Annas baznīca ieguva jaunu, modernu instrumentu, bija gandrīz tikai komponista nopelns. Lai to panāktu, nācās attiecīgi noskaņot visu Liepājas latviešu sabiedrisko domu. A. Kalniņš par to runāja visos iespējamajos gadījumos, plaši izmantojot arī tu-rienes laikrakstu palīdzību. Laikrakstos nepārtraukti parādījās gan īsi ziņojumi, gan garāki raksti, kuros bija lasāms par ērgeļu nepieciešamību, par uzbūves īpatnībām, dažādu ērgeļu firmu priekšrocībām, informācija, kā virzās uz priekšu šis jautājums baznīcas padomē, kā tiek risināts finansu jautājums utt. Pie tam A. Kalniņš parādās arī kā lielisks «diplomāts». Lai gan Liepājā valdošais nacionālās nesaticības un konkurences gars komponistam ir svešs, šo momentu viņš veikli izmanto sava mērķa sasniegšanai. Šķietami nejauši A. Kalniņa runās un rakstos ievijas frāzes par vācu Trīsvienības baznīcas lielo ērgeļu nožēlojamo stāvokli, par bagātās vācu draudzes sīkumainību un skopumu, kas parādās ik reizes, kad izvirzās jautājums par ērgeļu remontu. Tikai zinot to, cik asas bija attiecības starp vācu un latviešu draudzēm, īsti varam novērtēt A. Kalniņa ārēji korekto un nevainīgo piezīmju patieso būtību. Kā vēja brāzma tās uzpūta liesmās naidu pret vācu kungiem. Tieši ar savu dievbijību, augstsirdību un devību vācu pilsoņi tik skaļi mēdza lie-
līties.

Īstenībā latviešu pilsoņi mūzikas jautājumos tolaik bija ne mazāk kūtri kā viņu vācu sāncenši. Par to ne vienreiz vien sūrojās arī A. Kalniņš. Tā mēnešrakstā «Druva» 1913. gada februāra numurā J. Sērmūksļa piemiņai veltītajā rakstā atrodam šādas rindas: «Tīri žēl noskatīties, kā nikuļo vācu kori. Bet būtu gluži aplam, ja kāds iedomātos, ka pie latviešiem Liepājā šai ziņā stāvoklis būtu labāks. Nebūt ne! Tā pati vienaldzība un kūtrums...»

Jo augstāk tāpēc jāvērtē A. Kalniņa prasme pamodināt snaudošos spēkus kulturālu pasākumu veikšanai. Ja atceramies, ka J. Sērmūkslim (vācu draudzes ērgelniekam) visu 26 darbības gadu laikā neizdevās realizēt ērgeļu pārbūves plānu, tad jo

īsāks šķiet laika posms, kurā A. Kalniņš realizē savu ieceri. Jau pēc diviem gadiem viņa rīcībā ir labs, moderns koncerta instruments.

A. Kalniņam ierodoties Liepājā, šeit gandrīz nebija neviena kaut cik atzīstama latviešu kora. Nelielie kora kolektīvi pa lielākajai daļai bija saistīti ar baznīcām. To vadītājiem — vietējiem skolotājiem — pietrūka zināšanu un organizatorisko spēju lielāku pasākumu veikšanai. Tā, piemēram, jau pirms A. Kalniņa atnākšanas bija radusies doma par E. Dārziņa piemiņas koncerta rīkošanu. Vairākkārt kopā sanāca kora diriģenti, bet visus ar šo koncertu saistītos jautājumus neizdevās atrisināt.

E. Dārziņa piemiņas vakaru noorganizē Alfrēds Kalniņš 1911. gada 13. augustā, un pēc lieliskā koncerta «Liepājas Atbalss» recenzents raksta: «Izrādās, ka nebija vajadzīgs ne uzsaukums latviešu biedrībā, ne īpaša rīcības komiteja, bet vienīgi Alfrēds Kalniņš un laba griba.»

Isā laikā A. Kalniņam izdevās sapulcināt ap 100 dziedātāju un izveidot lielāko un arī labāko kori Liepājā. Oficiāli tas bija Annas baznīcas draudzes koris, taču šis nosaukums ļoti ātri izzuda pats no sevis. Ne tikai publika, bet arī recenzenti to sauca tikai par «Kalniņa kori». Kora nodarbības bija interesantas, katra kora uzstāšanās — gaidīts notikums Liepājas mūzikas dzīvē. Būt Kalniņa kora dalībniekam — jau drīz bija īpašs pagodinājums. Šī laime gan ne visiem bija sasniedzama, jo diriģents rūpīgi pārbaudīja katra kandidāta balsi un muzikālās dotības. Pie tam pat atraidīt viņš prata tik smalkjūtīgi, ka kori neuzņemtie bieži kļuva par pašiem dedzīgākajiem Kalniņa koncertu apmeklētājiem un viņa mākslas cienītājiem.

Diriģents savam korim deva lielus mērķus un ieceres, kas spārnoja un ieinteresēja.

E. Dārziņa piemiņas koncertam 1911. gada 3. decembrī sekoja latviešu tautas dziesmu vakars ar M. Viņneres-Grīnbergas piedalīšanos. Koncertam bija tādi panākumi, ka arī tā atkārtojums bija izpārdots. Tas bija Liepājā nedzirdēts gadījums, jo līdz tam vienmēr nācās žēloties par apmeklētāju trūkumu.

A. Kalniņš bija galvenais iniciators un organizētājs arī J. Vītola 25 gadu darbības atceres svinībām, kas notika Liepājā 1912. gada 31. martā. Jubilejas koncerts, kurā kā solisti tika uzaicināti A. Daugulis, P. Sakss un M. Viņnere-Grīnberga, izvērtās par lielākajiem latviešu mūzikas svētkiem, kādi jebkad šai pilsētā redzēti. Pārpildītā Kūrmājas zāle jūsmīgi sumināja gan jubilāru J. Vītolu, gan visus koncerta izpildītājus, jo sevišķi

A. Kalniņu. «Liepājas Atbalss» recenzenta vārdiem runājot, Kalniņš atkal pierādīja, «cik daudz var darīt ar labu gribu un sajūsmu arī šejienes apstākļos».

Sai pašā gadā Kalniņa koris piedalās J. Sērmūkšļa jubilejas svinībās un rīko J. Poruka piemiņas vakaru, vēlāk, 1913. gadā, A. Jurjāna, E. Melngaiļa, J. Zāliša un E. Dārziņa dziesmu koncertus.

J. Sērmūkšļa piemiņas vakars 1913. gada 1. decembrī kļuva par vienu no tiem sirsnīgajiem, savilņojošiem latviešu dziesmas svētkiem, kādus tik meistarīgi prata organizēt A. Kalniņš. Vienkārši un izjusti diriģents publikai stāstīja par aizgājēja dzīvi un mūziķa gaitām, par mīlestību, ar kādu Sērmūkšlis strādājis pie latviešu tautas dziesmu krājuma sastādīšanas. Tad sekoja koncerts ar J. Sērmūkšļa latviešu tautas dziesmu apdarēm, radot dziļu, neaizmirstamu pārdzīvojumu.

Tikai pāris nedēļu vēlāk — 1913. gada 22. decembrī — koris veic citu, ne mazāk atbildīgu uzdevumu. Jauno ērģeļu pieņemšanas svinībās pirmo reizi skan šim gadījumam veltītā A. Kalniņa kantāte «Mūzikai».

Seit atzīmēti tikai nedaudzi, lielākie koncerti. Lai uzskaitītu visus, vajadzētu izveidot garu sarakstu. Koris dažkārt uzstājās pat vairākas reizes dienā. Tā tas bija, piemēram, gadījumos, kad koris devās vasaras ekskursijās pa skaistākajām Lejaskurzemes vietām. Kora slava un popularitāte pat Liepājai attālos novados bija tik liela, ka nebija vajadzīgi ne sludinājumi, ne aicinājumi. Uzzinājuši, ka kādā skolā apmetušies atpūsties Kalniņa koristi, apbrīnojami ātri skolas priekšā sapulcējās klausītāji, kas lūdza nodziedāt kaut pāris dziesmu. Nereti gadījās, ka atsteidzās arī kaimiņu pagastu pārstāvji ar neatlaidīgākajiem lūgumiem apciemot arī viņus. Šādi improvizēti koncerti gan nogurdināja, bet deva arī daudz prieka, liekot sajust, ka tautai mūzika ir vajadzīga un mīļa.

Tā kā oficiāli A. Kalniņš vadīja Annas baznīcas draudzes kori, tad dabiski, ka korim bija jāpiedalās dievkalpojumos un jārīko arī reliģiska satura koncerti. Kalniņa paša attieksme pret reliģiskajiem jautājumiem bija visai vienaldzīga. Viņa vienīgais mērķis bija kalpot patiesai mākslai. Tāpēc no kora repertuāra izzuda skaņdarbi, kuriem nebija muzikālas vērtības. Arvien plašākā skaitā tika iestudētas laicīga satura dziesmas, arvien biežāk koris koncertēja ārpus baznīcas, baznīcā atskanēja skaņdarbi, kuru saturā nebija nekā reliģiska.

A. Kalniņa ietekme Liepājā bija tik liela, ka arī šai ziņā viņš

kļuva «modes noteicējs». Gadu pēc ierašanās Liepājā A. Kalniņš kā kuriozu gadījumu min to, ka baptistu dievkalpojumā atskanots J. Vitola «Beverīnas dziedonis». Tas būtībā ir paša Kalniņa darbības rezultāts.

Ar ērģeļu pārbūves nobeigšanu daudzajiem kora koncertiem pievienojās arī A. Kalniņa ērģelnieka koncerti. Kalniņa enerģija bija apbrīnojama. Dažkārt mēneša laikā, nerēķinot kārtējos ērģelnieka, kordiriģenta un mūzikas pedagoga uzdevumus, viņš uzstājās 4—5 koncertos.

Alfrēds Kalniņš Liepājā pašai dziedīgi centās apvienot visu tautību mūziķus kopējai mūzikas dzīves pilnveidošanai. Viņš meklēja ceļu uz saprašanos, sadarbību, sniedza draudzīgu, palīdzīgu roku. Kad skaitliski nelielā lietuviešu biedrība beidzot ieguva savu namu, Kalniņš ar savu kori nāk talkā atklāšanas koncertā, atrod kopēju valodu arī ar visai augstprātīgo vācieti H. Hohapfelu. Abus māksliniekus vienoja lielā mīlestība uz J. S. Bahu (pārmaiņus viņi rikoja Liepājā Baha mūzikas koncertus). H. Hohapfels bija ilggadīgs «*Libauische Zeitung*» mūzikas kritiķis. A. Kalniņa nopelns ir ne vien tas, ka šajā avīzē sāka parādīties recenzijas un ziņojumi par latviešu rīkotiem koncertiem, bet arī tas, ka H. Hohapfels sāka latviešu mūzikā saskatīt ko vērtīgu. Līdz tam, lasot vietējo vācu laikrakstu, šķita, ka Liepājā latviešu vispār nav, jo par viņiem gandrīz nekad nerakstīja. Savukārt A. Kalniņš vietējā latviešu presē atzinīgi vērtēja katru Hohapfela rīkoto koncertu un dažkārt pat aizstāja viņu mūzikas kritiķa pienākumos avīzē «*Libauische Zeitung*».

Īpaši jāatzīmē A. Kalniņa draudzība ar Jāni Sērmūkli. A. Kalniņš talantīgo latviešu mūziķi atrada iegrīmušu sava veida garīgā apātijā. Smagie dzīves un darba apstākļi bija pilnīgi salauzuši viņa enerģiju. J. Sērmūkslis dzīvoja, norobežojies no pasaules, savam dārzam un dziedātājputniem. Ar mūziku viņu saistīja galvenokārt darbs pie «Dziesmu rotas» rediģēšanas, kā arī tiešie ērģelnieka pienākumi. Koncertus J. Sērmūkslis vairs tikpat kā neapmeklēja.

Kalniņam izdodas viņā iedvest jaunu dzīvību, un, kad 1912. g. martā Liepājā viesojas bijušais Sērmūkšļa studiju biedrs A. Vītols, sirmo mūziķi vairs nevar pazīt. Viņš atkal ir kustīgs, runīgs, interesējas par visu.

Labas, draudzīgas attiecības A. Kalniņam bija arī ar daudziem cittautu mūziķiem, A. Kalniņa koncertos piedalījās Vikers, Janovičs, Udaļcovs, Novotnijs u. c. mākslinieki.

A. Kalniņš Liepājas periodā bija dedzīgs mūzikas «pravietis». Viņš organizēja, runāja, rakstīja un aģitēja pret iesīkstējušo gara pasivitāti. Vietējos laikrakstos atkal un atkal atkārtojās A. Kalniņa vārds. Tas ir gan dedzīgs aicinājums atbalstīt labu, vajadzīgu pasākumu, gan plašs muzikāli izglītojošs raksts, kas nereti aizstāj paskaidrojošus ievadvārdus nākamajam koncertam. Tie adresēti plašām masām, kas par mūziku nezina gandrīz nekā. Rakstu valoda ļoti vienkārša, emocionāla, un tie vienmēr sasniedza savu mērķi.

Pēc ērģeļu rekonstrukcijas 1914. gadā A. Kalniņš aizsāka ērģeļmūzikas koncertu ciklu nolūkā iepazīstināt latviešu klausītājus ar šī instrumenta muzikālās literatūras attīstību hronoloģiskā secībā. Kara apstākļu dēļ notika tikai divi koncerti: pirmais vēltīts 17. un 18. gadsimta mūzikai, otrs — J. S. Baha daiļradei.¹

Taču viņa uzstāšanās neaprobežojās ar minētajiem koncertiem. Ļoti bieži A. Kalniņa ērģeļu priekšnesumi papildināja kādu no tiem vokāli instrumentālajiem koncertiem, kuru, pateicoties viņam, Liepājā notika visai daudz. Tikai bieži šie nedaudzie ērģeļu skaņdarbi bija vienīgais vērtīgais mākslas baudījums visā koncertā.²

Saviem koncertiem A. Kalniņš gatavojās rūpīgi. Lieliski pārvaldīdams instrumenta spēles tehniku, viņš spēles laikā varēja ļaut arī vaļu fantāzijai. Taču improvizācijas moments skāra tikai tembrālo izkārtojumu. Te mākslinieks prata panākt arvien jaunas nianšes. Tā, piemēram, kara laikā bieži spēlēto Šopēna Sēru maršu viņš katru reizi izpildījis citā reģistrācijā, tā ka klausītāji ar interesi gaidījuši, kādās krāsās darbs izeigsies šoreiz.

Visā Alfrēda Kalniņa daudzpusīgajā darbībā vienmēr jūtama griba audzināt, veidot cilvēku. Milzīgs pedagoģisks darbs viņam bija jāveic korī. Koris komplektējās no cilvēkiem, kam gan bija labs balss materiāls, bet vājas zināšanas mūzikā. Profesionālās iemaņas nācās sniegt ikdienas darbā. Kā pedagogs A. Kalniņš

¹ 1918. gadā, uz neilgu laiku atgriežoties vācu okupētajā Liepājā, A. Kalniņš dod vēl 2 koncertus, ko varam uzskatīt kā 1914. gadā aizsaktā cikla turpinājumu (Hendelis, Ramo, Mendelsons, Lists, Rēgers, Vitols).

² «Liepājas Atbalss», 1914. g. 1. IV. Recenzija par Berlīnes skolotāju biedrības kvarteta koncertu 29. III.

prata būt gan stingrs, neatlaidīgs un nepiekāpīgs principiālos jautājumos, gan arī jautrs, asprātīgs tad, kad šīs īpašības darbam visvairāk nāk par labu. Kora nodarbības dziedātājiem šķita tik patīkamas, ka tikai kaut kāds ārkārtējs gadījums varēja būt par iemeslu, lai korists neierastos mēģinājumā.

A. Kalniņš respektēja sava kora kolektīva gribu, bet prata arī to ietekmēt sev vajadzīgajā virzienā. Bieži diriģents saviem koristiem lasīja mazas lekcijas par mūziku, demonstrēja, skaidroja. Tikai gandrīz nekad nerunāja par saviem skaņdarbiem. Taču arī kompozīcijas laukā Liepājas periods A. Kalniņam bija ražīgs. Šeit radušās daudzas kora dziesmas: «Meža meita», «Staburags un Saulesmeitiņa», «Karš», «Surp, brāļi!», balāde «Nameizis», kantāte «Mūzikai», solo dziesmas no X līdz XV burtņīcai, klavieru albums «Jaunibai», «7 skaņdarbi klavierēm», svīta čellam, svīta «Dziesma par dzimteni» orķestrim un vēl daudz citu darbu. Šeit sākās arī darbs pie operas «Indulis un Ārija», kas gan dažādu iemeslu dēļ palika nenobeigta.

Kalniņš labprāt apmeklēja koncertus, pat, ja tos rīkoja iesācēji. Nekad viņš neskopojās ar uzmundrinošu vārdu. Pret gadījuma kļūdām viņš bija iecietīgs, bet nepielūdzami aizrādīja uz katru mazāko mēģinājumu izkropļot komponista domu. Viņš to prata izdarīt tā, lai neaizvainotu jaunā mākslinieka pašlepnumu, un tomēr tā, ka tas palika atmiņā uz visu mūžu.

Arī klavierstundu pasniegšana paņēma daudz laika. A. Kalniņš strādāja tikai ar audzēkņiem, kuriem bija muzikālas dotības. Viņa mērķis — ne vien dot labas profesionālās iemaņas, bet arī audzināt gaumi, izpratni. Regulāri tika rīkoti atskaites koncerti, bieži kopā ar vijolnieka Janoviča audzēkņiem. Programmās nekad neredzamu tai laikā parasto salkano, mazvērtīgo vācu pedagoģisko repertuāru. Vienmēr te ir nozīmīgu komponistu darbi, protams, dažādā grūtuma pakāpē. Klausītājus pārsteidza arī tas, ka A. Kalniņa audzēkņiem nebija ārišķīgu manieru, bravūras. Tie spēlēja koncentrēti, cenšoties iedziļināties darbu saturā.

Samērā neilgais darbības laiks neļāva A. Kalniņam visu aizsāktu novest līdz galam, taču Liepājas mūzikas dzīvē šis periods kļuva par vienu no spilgtākajām lappusēm. Mākslinieka darba nozīmi labi saprata jau viņa laikabiedri. A. Kalniņa koncertos nekad netrūka publikas. Pat, ja tie tika rīkoti baznīcā, publikā bija dažādu tautību pārstāvji, dažkārt cittautiešu pat vairāk nekā latviešu. Par to, kā tika novērtēti šie koncerti, liecina tā laika sajūsmas pilnās kritikas:

«Katrs koncerts, ko sarīko mūsu iecienītais mākslinieks un komponists Alfr. Kalniņš, ved mūs mūzikas un dziedāšanas mākslā pa solim uz priekšu, katrs sniedz ko jaunu un ievērojamu kā programmas, satura, tā izpildīšanas ziņā,» lasām laikrakstā «Liepājas Atbalss» 1914. gada 26. martā. «Visas koncerta programmas galvenā īpašība tā, ka tā pastāvēja vienīgi no latviešu komponistu darbiem un bija tīra no parastās salkaņības, šabloniskuma, paviršības un diletantisma. Ko te dzirdējām, tā bija dziļa, nopietna, īpatnēja latviešu māksla,» raksta «Liepājas Atbalss» 1915. gada 17. februārī.

Pirmā pasaules kara notikumi spēji pārtrauca ražīgo darbu. 1915. gada aprīlī, vācu karapulkiem tuvojoties Liepājai, A. Kalniņš dodas bēgļu gaitās. Kara gados izklīst Kalniņa koris, audzēkņi, darba biedri. Taču ne laiks, ne arī pārdzīvotie smagie vēsturiskie notikumi nav spējuši iznīcināt atmiņas par pirmo, īsti spilgto latviešu mūzikas uzplaukuma posmu Liepājā. Tā nopietnā ievirze, kuru Alfrēds Kalniņš centās dot vietējai mūzikas dzīvei, bija vadošais princips arī tiem māksliniekiem, kas tālāk uzņēmās rūpes par mūzikas kultūras attīstību Liepājā.

JĀZEPA VĪTOLA VĒSTULES ALFRĒDAM KALNIŅAM

II¹

1914

Jēkaba Vitoliņa redakcija, ievads un komentāri

Latviešu ievērojamāko komponistu Jāzepa Vītola un Alfrēda Kalniņa sarakste 1914. gadā bija intensīvi turpinājusies. J. Vītola vēstulēs, kas rakstītas no Petrogradas, Rīgas un Pabažiem uz Liepāju Alfrēdam Kalniņam, dzirdam laikmeta trauksmainās balsis — 1914. gada 1. augustā sākās pirmais imperiālistiskais pasaules karš. Sākumā tas šķiet vēl kaut kur tālu, it kā tikai sāņus skarot dzīves ierasto plūdumu. J. Vītola dzīves un darba ritms kļuvis vai vēl straujāks. «Tik daudz strādāt kā līdz šim ilgi vairs nevarēšu,» sūdzas Vītols savam jaunākajam draugam garajā 18. oktobra vēstulē.

Viņa darba dienas piepilda lekcijas un eksāmeni konservatorijā, koncerti un mūzikas kritiķa pienākumi laikrakstā «*St. Petersburger Zeitung*», latviešu koncertu organizēšana un darbs savā Pēterburgas Latviešu dziedāšanas biedrības korī, pēc A. Ļadova nāves plašie M. Beļajeva kuratorijas locekļa uzdevumi. Ikdienas nervozā steigā viņš tikai nedaudz laika spēj atlicināt radošajam darbam, kompozīcijai. Taču šajā dzīves virpulī ir sava pievilcība. Uz A. Kalniņa mudinājumiem izrauties no Pēterburgas un strādāt tikai savai dziņai viņš atbild: «Lūk, kur strīdas divi gari manās krūtīs: no vienas puses, ilgojos pēc vientulības, gribas strādāt, ražot; no otras — negribas atteikties

¹ Jāzepa Vītola 1905.—1913. gada vēstules Alfrēdam Kalniņam un ievadu skat. «Latviešu mūzika» V, 1966, 229.—286. lpp.

no tiem mākslas vīlinājumiem, kas man čalo ap ausīm... Esmu visu savu mūžu nodzīvojis visstraujākā mākslas centrā, un tagad, jau vidus gadiem pāri, vēl sežu katrā simfoniskā koncertā — beidzamā rindā, lai netiktu traucēts — un noklausos, ko tur pūš un stīgo. Esmu pieradis pie trīs simfoniskiem koncertiem nedēļā; smeļu no tiem bezgala daudz. Vai man būs tik viegli atteikties no šīs manas dienišķās maizes?» (1914. 18. X.)

J. Vītola muzikālās daiļrades devums 1914. gadā nav necik liels — tikai dažas kora dziesmas, īstenībā vai vienīgi savdabīgais kora dziesmu triptihs «3 čigānu dziesmas» jauktam korim ar F. Bārdas dzeju; daudz viņu nodarbināja kantātes «Ziemeļblāzma» un svītas «Karalis Brusubārda un princese Gundega» partitūru iespiešana, pēdējās klavierizvilkuma veidošana. Bet komponists atradās arī jaunu mūzikas izteiksmes līdzekļu meklējumu krustceļos, ko viņš pats uzsver, pretstatīdams «Ziemeļblāzmas» gribēti «populārā» garā rakstīto mūziku «Gundegas» jaunām, «maz populārām» tendencēm (1914. 7. XI). Vērtēdams «Ziemeļblāzmu» kā «gadījuma darbu», komponists tomēr pats pret sevi ir bijis netaisns; darbs, kas bija uzrakstīts vienā metienā, savos turpmākajos atskaņojumos ir atklājis apgarotas, pacilātības brīdī tvertas kompozīcijas vērtības. «Gundegas» mūzika nav guvusi līdzīgu popularitāti; varbūt tāpēc, ka svīta, kas ietver orķestra un kora numurus, neērtāka atskaņojumam. Cik stipri tomēr J. Vītolu viņa mūža otrā pusē nodarbināja jaunā meklējumi, kuros «Gundegas» mūzika bija tikai viens etaps, liecina gan «Dūkņu sils», gan «Piecas vasaras dziesmas», cikls «Tautas bēdās», «Dārgakmeņi», «Balāde», «Dāvids Zaula priekšā» un d. c. darbu.

Ap J. Vītolu Pēterburgā auga, viņa kompozīcijas klasē veidojās jauna latviešu mūziķu audze — J. Zālītis, Ā. Ābele, H. Ore, T. Reiters. Sevišķas rūpes viņam sagādāja J. Zālītis, kurā viņš gan redzēja lielu apdāvinātību, bet atzina, ka Zālītim kritiku rakstīšana atņem studijām un komponista darbam nepieciešamo laiku (1914. 18. X). J. Zālīša kritiķa darbs («Dzimtenes Vēstnesī») šai laikā jau kļuva ļoti redzams, tajā runāja spilgta mākslinieka personība un vērtētāja domas asums. Vēstules stāsta arī par jaunā diriģenta T. Reitera spožo darbības sākumu, kad viņš kļuva par J. Vītola asistentu un palīgu Pēterburgas Latviešu dziedāšanas biedrības korī.

Dziļi nomāca J. Vītolu viņa tuvākā drauga A. Ļadova pēkšņā nāve, Jurjānu Andreja slimība, nespēja viņam palīdzēt.

Alfrēda Kalniņa dzīve un radošais darbs Liepājā pirmskara

periodā bija iegājis savā plaukumā. 1913. gads bija devis viņa Raiņa dziesmas (solo dziesmu XIII burtnīca), kantāti «Mūzikai», klavieru albumu «Jaunībai», viņš rakstīja operu «Indulis un Ārija» pēc Raiņa drāmas. 1914. gadā tapa arī virkne viņa solo dziesmu, īpaši ar dzimtenes tematiku («Dabai», «Svētdienā» ar J. Jaunsudrabiņa, «Dzimtenes ciemā» — J. Akuratera, «Dzimtenes silā» — Plūdoņa u. c. tekstiem), šķiet, ka šai laikā viņš rakstīja savu lielo orķestra svītu «Dziesma par dzimteni». Šai laikā A. Kalniņš bija kļuvis par latviešu mūzikas jaunāko tendenču visspilgtāko paudēju. Liepājā uz Annas baznīcas jaunajām ērgelēm viņš bija sācis arī savu lielo vēsturisko ērģeļmūzikas koncertciklu. 1914. gada vasarā A. Kalniņš devās lielā ārzemju ceļojumā uz Austriju, Itāliju, Šveici, Franciju un Vāciju, kas deva viņam milzumu jaunu iespaidu un par ko viņš publicēja plašu aprakstu «Vasara 1914» «Dzimtenes Vēstnesī». Bet tuvais kara troksnis 1914. gada rudenī pēkšņi padarīja Liepāju par piefrontes pilsētu, un 1915. gada aprīlī A. Kalniņš bija spiests uzsākt bēgļa gaitas.

Abu komponistu sarakste šai laikā ir kļuvusi vēl tuvāka un intīmāka nekā agrāk. To liecina J. Vītola vēstuļu atklātība un tieksme runāt par jautājumiem, kas viņu dziļi saviļņo. Turpinās viņu savstarpējā jaundarbu apmaiņa, un arī vecākais kolēģis ir dziļi ieinteresēts par iespaidiem, kā vērtē viņa muzikālos meklējumus jaunākais draugs un darba biedrs latviešu mūzikas līdumā.

Visas šeit iespīestās J. Vītola vēstules A. Kalniņam ir pirm-publicējumi; to oriģināli glabājas Viļa Lāča Latvijas Valsts bibliotēkas retumu un rokrakstu nodaļas fondos.

Miļo Alfrēd — draug!

Viens darbs atkal no pleciem: svētdien sarīkojām pie izpārdotas zāles šejienes Dzied. biedrības gadskārtīgo koncertu¹ ar viscaur labiem panākumiem. Vēsturiski priekš mūsu biedrības — mūsu jaunorganizētā vīru kora pirmuzstāšanās; to vadīja konservatorists Reiters un iemantoja vairāk piekrišanas nekā Tavš padevīgais draugs un kalps. No Tavām dziesmām dziedājām divas: «Bezdelīgām aizejot» un «Meža meitu»; tikai diemžēl beidzamā — dēļ kādas priekšniecības neuzmanības — netika laikā cenzūrai priekšā stādīta, tā kā to programmā drukāt neatļāva — bija jādzied piedevām. Daudz piekrišanas iemantoja mūsu divi jaunie — Ābels un Zālīts; ļoti žēl tikai, ka pirmais no tiem izgudrojis mest plinti krūmos — neesot viņam, pēc paša pārliecības, pietiekoši dāvanas un — nekādas gribas. Un es cerēju no viņa daudz un nopietnas lietas. Šķietas, viņš acumirkli nav gluži vesels; var būt, ka tomēr šie untumi pāries. Zālīts bija — paldies liktenim — ļoti mierā ar viņa dziesmas izpildījumu; bet esam gan ar šo mazo gabaliņu mocījušies. Ābels turpretim rādīja pusskābu ģīmi; lai gan visos mēģinājumos varēja pārliecināties, ka koris pielika visu savu spēku un gribu — un pēc vispārīgā sprieduma dziesma tika patiesi labi izpildīta. Tavas dziesmas tika izpildītas svaigi un sparīgi; koris viņas labprāt dzied. Nu vēl šīnī pusgadā jāgādā par trijiem izrikojumiem: masku vakaru, ģimenes vakaru un gada svētkiem. Bet tomēr — galvenais padarīts; un biedrības kasei atliks varbūt kādi trīs simtnieki, ja ne vairāk.

No Rīgas atgriezies, iebraucu, saprotams, tūliņ ar visiem zēģļiem darbā iekšā; un, pateicoties šī koncerta dubultiem mēģinājumiem, to sajutu vairāk nekā parasti. Tamdēļ esmu arī — attiecoties uz manu korespondenci — visur parādā palicis; un nezinu pat, vai esmu jau Tev pateicis par ziemassvētku

dāvanu — Tavu «Jaunības albumu». Tas nu gan būtu pelnījis vienu sīkāku pārspriešanu, nekā to Mediņš deva «Dzimtenes Vēstnesī»²; kā pirmais un tik prāvais darbs, kuru mūsu literatūra uzrāda šīnī arodā. Un jādōmā, ka tas tautā ies — kā silta baltmaize. *Vivant sequentes*³!

Tagad man jāsteidzas uz Dzied. biedr. mēģinājumu; ceru, ka rītvaķar būs vaļas turpināt.

31. I.

Rīgā pavadītie ziemassvētki būs manas nākamās «villas» jautājumu⁴ varbūt tomēr drusku pakustinājuši. Izbraucām uz Carnikavu — Zālīts, Šķilters, vecais Dombrovskis un es; laiks bija labs, ceļi visi tā piesniguši, ka vietām to pavisam nebija, kādēļ arī dabūjām pagulēt sniegā — kamanas vairākreiz apgāzās. Bet uzgājām pie Dzirnes ezera, kādas divas verstes no jūras, dažas minutes no vietas, kur ar laiku domā celt dzelzceļa staciju, kādu klusu, vasarā pēc dabas laikam ļoti mīļu vietu: taisni pretim mazai salai ezerā. Pie tās nu laikam paliksim. Idiliska dzīve tur sagaidāma, bet, kamēr dzelzceļa vēl nav, tur galīgi apmesties nebūs nekādas iespējas, jo vispirms trūkst vispārīgi jebkādi ceļi uz turieni, un bez tam visā apkārtnē nava ne dvēseles — nevar dabūt ne rieciena maizes. Lai nu kā: cerība uz dzelzceļu tomēr ir, un, kamēr uzbūvēs manu pili, tomēr vēl paies daža vasara, jo tie kungi visi domā un dara diezgan lēni. Un galvenais — trūkst vēl stipri daudz naudas; pēc pavirša aprēķina — kādi 5000, kurus nezinu, kur ņemt. Patlaban izstrādā plānu; pašu būvi laikam atdos Grīnberģim — Malvīnas laulātajam draugam, jo tam esot liela prakse daču būvē — esot Siguldā cēlis daudz vasarnīcu. Kas zin — varbūt tomēr vēl piedzīvošu villas iesvētīšanu — ja līdz tam neizcelsies pasaules karš, uz kuru šeit visi prāti stipri gatavojas . . .

Vācijai un Zviedrijai niezot pirksti pēc Baltijas provincēm un Somijai; daži politiķi domā nopietni, ka pēc kāda gada sāks pasauli no jauna dalīt vai vismaz gatavošoties uz to. Tā būtu viena slikta špāse.

Mani muzikāliskie darbi pagaidām atpūšas. Jaunie manuskripti — izņemot «Gundegas» mūziku⁵, kuru spēlēs Krievu simfoniskajā koncertā 6. martā, — laikam jau aizceļojuši uz Leipcigu; patlaban man jādōmā par kādu mazu pārstrādājumu «Gundegas» beidzamajā daļā — tā koncerta izpildījumam drusku īsa, vismaz koda jāpagarina par kādu mazu epizodi.

Rīgā man pagatavoja kopiju (oriģinālu teātris sev paturēja), un proti tik briesmīgi kļūdainu, ka pie katras daļas korektūras esmu pazaudējis pat līdz 4—5 stundām. Un tomēr nezinu, ko diriģents par to sacīs, jo sarakstīta no gatava nelieša, — notis taktis jāsalasa atsevišķi kopā. Klavieru izvilks vēl trūkst; tas man būtu jāsaraksta šinī mēnesī — bet nezinu, kā lai to paspēju, vaļas ārkārtīgi maz.

Kā esi atspirdzis jaunajā dzīvoklī? Vai nu jau visas slimības sekas aizmirstas? Un mazie atkal galīgi uz veselām kājām? Un kā Tev veicas ar kori un sagatavojamiem koncertiem? Kādi darbi Tev zem rokas? Vai vēl nedrīkst zināt par to lielo darbu, kuru Tu sagatavo tik noslēpumaini⁶? Mūsu zinātkārība jau sašņiegusi beidzamo stipruma grādu!

Nem šoreiz par labu! Esmu zaudējis visu praksi vēstuļu rakstīšanā, jau mani rāj no visām pusēm, ka esot slinks tapis. Daudz daudz Amandas kundzei un Tev labu dienu no Tava vecā

J. V.

¹ Minētais Pēterburgas Latviešu dziedāšanas biedrības koncerts notika 1914. gada 26. janvārī. Biedrības jauktais koris sava diriģenta J. Vitola vadībā dziedāja paša Vitola jaunākās dziesmas — «Karalis un bērزلapīte» un «Rīta dziesma» (komponēta «Ziemeļblāzmas» atklāšanas dienai), A. Abeles «Tur zilā, dzidrā tālē», J. Zāliša «Kad nakts» u. c. Biedrības jaunais vīru koris T. Reitera vadībā, ko Vitols bija saistījis par savu asistentu Dziedāšanas biedrībā, dziedāja E. Melngaiļa dziesmas «Uz Daugavas es dzīvoju», «Div' laiviņas peld pa jūru» un J. Vitola ievadkori A. Brigaderes lugai «Karalis Brusubārda un princese Gundega». J. Zālītis savā recenzijā par koncertu «Dzimtenes Vēstneša» 1914. gada 37. numurā piezīmē: «Ar Reitera saistīšanu biedrība taisījusi laimīgu vilcienu, jo viņa personā man gribas redzēt cienīgu pirmā diriģenta darba biedri.»

² Par A. Kalniņa albumu klavierēm «Jaunībai», kas komponēts un iznāca 1913. gadā, nelielu atsauksmi devis Jāzepts Mediņš apskatā «Jaunas muzikālijas» «Dzimtenes Vēstneša» 8. numurā 1914. gada 11. janvārī. Recenzija augsti novērtē A. Kalniņa jauno darbu, īpaši izceļ viņa mūzikas tēlainību: «... Te ir plaša izdevība novērot Kalniņa ārkārtīgās dāvanas priekš mazās formās ieturētu lirisku gleznu tēlošanas.» Rakstā aplūkoti arī daži citu komponistu darbi, nobeigumā ir piezīme par E. Dārziņa «Melanholiskā valša» J. Vitola pārlikumu klavierēm.

³ *Vivant sequentes!* (lat.) — lai dzīvo sekojošie!

⁴ Jāz. Vitols ilgi loloja domu uzcelt sev kādā skaidrā dzimtenes dabas stūrī vasarnīcu. Viņa maksšķernieka sirds to katrā ziņā vēlējās pie ūdeņiem. Vietas izvēle pie Dzirnezera, šķiet, ir bijusi jau ļoti konkrēta. Uznākušais pasaules karš šos nodomus izjauca.

⁵ «Gundegas» mūzika, par ko stāsta J. Vitols, radās kā skatuves mūzika Annas Brigaderes dramatiskajai pasakai «Karalis Brusubārda un princese Gundega». Vitols to bija pabeidzis 1913. gada vasarā, un tā tika atskaņota lugas pirmuzvedumā Rīgas Latviešu teātrī 1913. gada 18. septembrī. No

skatuves mūzikas izveidotās svītas pirmatskaņojums notika Rīgas Latviešu biedrības simfoniskajā koncertā 1913. gada septembra beigās vācu diriģenta Franca fon Heslina vadībā. Krievu simfoniskajos koncertos, kurus organizēja M. Beļajevs, notika «Gundegas» mūzikas pirmatskaņojums Pēterburgā, par ko vēstulē raksta J. Vītols.

⁶ A. Kalniņa lielais darbs, par kuru interesējas J. Vītols, domājams, ir viņa opera «Indulis un Ārija» pēc J. Raiņa lugas, ko A. Kalniņš rakstīja kopš 1913. gada, vai arī simfoniskā svīta «Dziesma par dzimteni» (pabeigta 1915. g.). 1914. gada vasarā A. Kalniņš apmeklēja Raini Sveciē Kastaņjolā ar gatavu operas 1. cēlienu, ko spēlēja Rainim un Aspazijai priekšā. Rainis pats bija rakstījis operas libretu 1. cēlienam. Operu A. Kalniņš nepabeidza, jo drīz pēc tam pasaules kara gados komponista un dzejnieka sakari pārtrūka, libretu tālākajiem cēlieniem viņš nesagaidīja, arī uzrakstīto mūziku komponists vēlāk iznīcināja.

43.

Rīgā, 2. aprīlī 1914.

Miļo Alfrēd,

No Pēterburgas Tev rakstīt man šoreiz pie pat visnopietnākās gribas nebija izdevies. Nepieklājīgi: saņēmu no Tevis tādu prāvu un saistošu nošu sūtījumu un par to neesmu izteicis pat ne visvienkāršāko paldies. Bet sūtīt pasta karti negribēju, jo pēc manas pārlicības šis surogāts — netikumīgs; un vaļas brīdī priekš vēstules tā arī nesagaidīju. Bija Pēterburgā ārkārtīgi raibs pavasaris — mākslas tirgus tīri pārpludināts. Pēc visa cita — galu galā Maskavas Kusevicka sarīkotie «Baha svētki»¹ gan nesaprotami slikti apmeklēti, bet satura ziņā ļoti bagāti vakari: divi brandenburgiešu koncerti, motete, trīs kantātes, klavieru un vijoles koncerti un galu galā — lielā misa *in h*. Būtu jo liels baudījums bijis, jo Kusevicka orķestris kvalitatīvi pieder pie vislabākajiem droši ne Krievijā vien, un Arhangeļska koris slavējas varbūt pat vēl vairāk; bet diriģents nebija izdevies. Berlīnes Doma kora Rīdels² atstāja tikai vidēju iespaidu; varbūt pat nebija labi samēģinājies, jo viņam bija jāsteidz koncerti Maskavā un Pēterburgā, — viss gāja tā kā nu jau godīgā koncertā, bet arī ne mazuma labāk. Sevišķi, saprotams, saistīja misa. Vai nebija šoziem bagātība: Verdi un Kerubini rekviēmi, Bēthovena «solennelle»³, Baha *h moll* Mateja ciešanas mūzika, Pjērnē «Bērnu krusta gājiens» — neatminos, kad vienā ziemā būtum dabūjuši dzirdēt tik daudz nopietnas kora mūzikas. Un arī simfoniju izvēle nebija nabadzīga; es viens pats sarakstīju ap 35 kritikām par skaidri simfoniskiem koncertiem, un kur nu vēl paliek Handšina⁴ kritikas!

Otrajā Krievu simfoniskā vakarā dzirdēju savu «Gundegas» mūziku — visus 7 simfoniskos numurus. Mans uzbudinājums nebija mazs, jo diriģents Steinbergs no Harkovas vispirms partitūras nezināja, otrkārt, izrādījās par diezgan maz apķērigu, kas ātrā laikā no partitūras nevarēja tikt pārāk gudrs. Kur nu salīdzinājums ar Heslinu, kas Rīgā partitūru lasīja no lapas, bet kam nebija vaļas iestudēt, arī mazāks un vājāks orķestris. Katrā ziņā pēc 2 $\frac{1}{2}$ tikai «Gundegai» veltītiem mēģinājumiem es biju puslīdz pārliecināts, ka manam darbam slikti klāsies. Bet orķestris mani tomēr izglāba — varu teikt, uz savu roku; es uz beigām sāku pats iemaisīties, aizrādīt uz šo to, kas man jau pārāk nepatika — un pašā vakarā «Gundega» spīdoši uzvarēja. Gan izpildījums palika vēl tālu aiz maniem ideāliem, bet tiku tomēr saprasts, un koncerts beidzās priekš manis ar «большой успех». Kāzu mūzika (*Bourrée*) tika atkārtota; pēc beigām tiku trīsreiz «дружно» izsaukts. Tie krievi gan lauza mēles pie suites nosaukuma: «Король Брусубарда и принцесса Гундега» priekš viņiem skan pārāk neparasti; bet visi «abonējās» uz partitūru, kad tā būs drukā iznākusi. Uz to tad arī nebūs jāgaida pārāk ilgi. Patlaban visi mani jaunie manuskripti jau drukā, un arī «Gundegas» partitūra — ar kuriem kopā — ceru, būs gatava uz rudens pusi, varbūt jau augustā.

Nu jau sāku stipri vien domāt par nākamās vasaras darbiem, lai gan man līdz šim vēl nav nekādas noteiktas programmas. Ir tikai projekti; starp tiem divi lielāki — nezinu, vai kādu no tiem izdosies realizēt un kuru. Priekš viena no tiem man līdz šim vēl trūkst «reāla pamata», t. i., teksts. Tikai opera tā nebūs.

Tā — nu esmu dūšīgi palielījis ar saviem darbiem un panākumiem un par Taviem vēl neesmu runājis. Un te nu man jānosarkst — tikai drusku, bet tomēr jānosarkst. Vēl neesmu Tavu sūtījumu izskatījis cauri — izņemot čello suiti, kuru jau agrāk biju dzirdējis no Boer'a⁵ (tas nu gan to spēlēja drusku vienaldzīgi, vienmulīgi). Tikko biju Tavas notis saņēmis, kad pie manis nejauši ieradās Vitola kundze ar Vitola jaunkundzi⁶; notis redzējušas, tās man it vienkārši ekspropriēja visu to literatūru ar svētu solījumu dziesmas un duetus man pie nākamā gadījuma «priekšā nest». Un šis nākamais gadījums vēl nav iestājies. Bet katrā ziņā es no Tavām dziesmām saņēmu lielāku baudījumu, nekā tās pats vienkārši caurskatījis, jo abas dziedātājas beidzamajā laikā, ļoti nopietni (pie v. Haackes kundzes) studējot, stipri progresējušas, mīl Tavu mūziku — es jau agrāk esmu no viņām daudzreiz dzirdējis Tavus pirmos duetus.

Vitola kundze bieži pie manis un citur dziedājusi Tavas bērnu dziesmas — tā ka klausīšos dziesmas droši vien saistošā izpildījumā. Un tamdēļ neņem man ļaunā, ja šodien Tev nekā nevaru stāstīt: kritika laikam sekos «nākošā numurā».

Un pa to lasu un dzirdu par Taviem koncertiem Liepājā; vēl šovakar lasu par nākamo vēsturisko koncertu. Saprotu, ka tagad Tev prieks strādāt pie jaunā instrumenta; drusku bīstos no pārspilējumiem, uz kuriem mūsu ātrie tautieši šovinisti tik viegli runājami: jau slavē Tavas ērģeles kā pārakas par nelaiķa Sēr-mūksļa instrumentu. Tas nu gan mēdza dažkārt runāt vaļsirdīgi, ka puse no viņa instrumenta neesot nekam derīga. Bet paliek tomēr vēl otrā puse; un tā bija laba. Būtu interesanti zināt, vai Tu pats arī esi pārliecināts par Tava instrumenta pārākumu.⁷

Къ слову: Handšins sarīko rudenī Pēterburgā divus krievu komponistu ērģeļu koncertus. Gribēja vienu rīkot tagad, pavasarī, otru — rudenī, bet es viņu pārliecināju, ka iespaids būs dziļāks, ja abi koncerti sekos viens otram drīzā laikā. Visi šie darbi būs nodrukāti jaunajā franču antoloģijā, kura laikam drīz iznāks.⁸ Vai tad Tev pašam vēl nav nekā priekš sava instrumenta? Varbūt repertuāru varētu papildināt vēl ar vienu numuru no Tavas spalvas?

Šurp uz Rīgu esmu atbraucis bez jebkāda darba; tikai jāizlasa viena pabeizta grāmata «Die Familien Wieck — Schumann», par kuru man jāraksta referāts. Un tā kā man šeit ar strādāšanu tomēr grūti būtu — svešā mājā tomēr miera nav — un turklāt drusku arī vajag atpūsties, tad priecājos par to, ka nu man gribot negribot jāslinko.

Nāk jau vēl Pēterburgā vistrakākais laiks; esmu saskaitījis priekš sevis 24 eksāmenu dienas. Un tam blakus vēl jāsarīko Dziedāšanas biedrības gada svētki. Cauri būšu šogad 27. maijā; biļeti uz Krimu esmu pastellējis uz 28.⁹ Var būt, ka tomēr ap 20. maiju ieradīšos uz kādām stundām vai dienām Rīgā — sevišķi, ja manas pils būves plāni drusku kustētos uz priekšu. Zini — man tagad jau top «совестно», kā krievs saka, runāt par šo tematu. Redzu, ka tas visiem apnicis, ka neviens vairs nopietni neinteresējas, — viss stāv uz vietas, laikam pat vieta, kuru mēs ziemassvētkos ar gandrīz dzīvības briesmām izmeklējam, līdz šim vēl man nav nodrošināta. Jāpaciešas.

Un nu uz beigām — Jums visiem sirsnīgākos laimes vēlējums uz svētkiem. Kā tagad Tavs veselības stāvoklis? Vai ar sirdi un ar visām citām nelaimēm esi galīgi cauri? Spriežot

pēc tā, ka Tu atkal iesācis visus Tavus darbus, jācer, ka jā! Un, ja notiks brauciens uz ārzemēm, tad ne klausoties dakteru draudus, bet pēc paša brīvas gribas.

Skūpstu Amandas kundzei roku; labas dienas visiem Tavējiem no Tava vecā

J. V.

¹ Pēterburgā 1914. g. martā Kusevicka orķestris sarīkoja 3 Baha svētku koncertus; par tiem visiem J. Vītols bija rakstījis recenzijas laikrakstā «St. Petersburger Zeitung».

² **Hugo Rīdels** (Rüdel, dz. 1868. g.) bija kopš 1909. gada Berlīnes galma un Doma kora pirmais diriģents.

³ Bēthovena «Missa solemnis».

⁴ **Zaks Handšins** (1886—1955) — šveiciešu mūzikas zinātnieks un ērgelnieks, no 1909. līdz 1920. g. bija ērģeļu profesors Pēterburgas konservatorijā, lasīja arī mūzikas vēstures lekcijas un darbojās kā mūzikas kritiķis. Viņa ērģeļu klasē mācījušies latviešu ērgelnieki A. Abele, N. Vanadziņš, R. Vanags, arī J. Zālītis u. c. 1915. g. Z. Handšins kļuva par Pēterburgas Pētera baznīcas ērgelnieku.

⁵ **Lui Boērs**, beļģu čellists, bija spēlējis A. Kalniņa Svītu čellam ar klavierēm Rīgā Latviešu skatuves darbinieku biedrības simfoniskajā koncertā 1913. g. septembrī.

⁶ «... Vītola kundze ar Vītola jaunkundzi» — domājams, dziedātājas Aleksandra Vītola (gleznotāja Ed. Vītola sieva) un Annija Vītola, vēlāk J. Vītola sieva.

⁷ A. Kalniņš 1913./14. g. sezonā Liepājā rīkoja vēsturisku koncertu ciklu, veltītu ērģeļu mūzikas attīstībai. Viņa «jaunais instruments» bija Liepājas Annas baznīcas ērģeles, ko 1913. gadā pēc A. Kalniņa iniciatīvas bija pārbūvējusi un modernizējusi Vācijas Valkera ērģeļu firma (šī firma bija būvējusi arī Rīgas Doma baznīcas ērģeles). «J. Sērmūksļa instruments» bija Liepājas Trīsvienības baznīcas milzīgās ērģeles, kur Sērmūkslis bija par ērgelnieku 25 gadus, no to atklāšanas 1887. gadā līdz savai nāvei 1913. g. 13. janvārī (j. st.).

⁸ «... Jaunā franču antoloģija», ko piemin J. Vītols, ir Z. Handšina sastādīts skaņdarbu krājums «Les maîtres contemporains de l'orgue», kas iznāca Parīzē 1914. gadā Morisa Senāra apgādā un kurā iespiesta arī J. Vītola «Pastorāle» ērģelēm.

⁹ J. Vītols vairākkārt vasarās ir braucis uz Krimu veseloties. Pēdējās reizes viņš bija 1914. g. un 1915. g. vasarās (abas reizes Sākos).

Miļo Alfrēd, vai jau esat laimīgi mājā!? Ļoti bieži domāju šinīs dienās par Jums un Jūsu neapskaužamo likteni, lielās bažās par to, kas Jums gan bija jāpiedzīvo šinīs laikos! Ļoti ļoti priecātos par kādu apmierinošu ziņu, lai arī cik īsu — ne-

būs Tev tagad ap dūšu pēc daudzrakstišanas. Es vēl nogaidu Pabažos, ko nākamās dienas nesīs; bez sevišķas vajadzības nēgribētos atstāt šo tagad pilnīgi kluso vietīņu. Uz darbu gan esmu šinī laikā maz domājis — būs neauglīgas suņu dienas. Daždažādu iemeslu dēļ. Paldies par sveicienu no ceļa un drauga vēlējumiem! Mana adrese: ст. Нейбадь Паббашъ шtrandъ, усадьба Инце.

Sirsnīgas labas dienas! Tavs vecais

J. V.

Atklātne, adresēta Его Высокоблагородию г-ну органисту А. Калнынъ. г. Либава, Иосифская ул., д. № 7.

¹ A. Kalniņš 1914. g. vasarā bija lielā ārzemju ceļojumā pa Austriju, Itāliju, Sveici, Franciju, Vāciju, apmeklēja arī Raini Kastaņolā. Dienu pēc J. Vītola vēstules, 1. augustā, sākās 1. pasaules karš.

45.

Petrogradā, 9. IX 914.

Miļo Alfrēd,

Sen jau esmu starp gribu un šaubām — rakstīt vai nē. Tavā kartē Tu stāsti par Grīnbergu uzaicinājumu uz Siguldu; un, tā kā pastarpām Liepājā droši vien panika bijusi sakarā ar visu valsts iestāžu aizceļošanu, tad jau nebūtu nekāds brīnums, ja arī Tu būtu glābis sievu un bērņus un pats arī devies uz drošākām vietām. Bet tagad — dzird — visi ierēdņi atgriezušies; gubernators mierina iedzīvotājus; un galvenais — Tev droši vien gribējies atgriezties pie Tavām ērgelēm. Tamdēļ — lai vēstule nobrauc Tevi meklēt, un to pašu ceļu sūtīšu arī vienu nošu bandroli, kura jau sen manis sagatavota, bet līdz šim aizturēta uz mana rakstāmā galda to pašu iemeslu dēļ.

Lielu muižu Tu nu gan tanī bandrolē neatradīsi; trīs dziesmiņas, trīs klavieru gabali, starp tiem viena stipri vieglprātīga polka¹. Lielākie darbi — kantāte «Ziemeļblāzma» un sevišķi «Gundegas» partitūra — netiek no Leipcigas ārā; «Ziemeļblāzma» jau galīgi nodrukāta, «Gundegai» lasīju divas korektūras, trešo gaidīju kopā ar orķestra partijām, kad karš tika pasludināts. Bija nodomāts liels koncerts Ēdinburgā², sarīkots no Izglītības biedrības — tur biju solījis diriģēt visu manu jaunāko mūziku; bet iznāca citādi. Rūpes man taisa «Gundegas» klavieru izvilksms; to nosūtīju uz Leipcigu taisni tanī dienā un stundā, kad karš tika izsludināts, un atpakaļ neesmu manu-

skriptu dabūjis. Būs jāapmierinājas ar domām sarakstīt visu no jauna, kas nozīmē divas nedēļas darba. Bet par to tikšu skaidrībā tikai tad, kad karš būs beidzies — un pēc visām zīmēm tas diez vai notiks agrāk nekā pavasarī.

Ceru no Tevis drīz saņemt visu Tavu piedzīvojumu aprakstu pēc tikai pa pusei izdevušos ārzemju ceļojuma; tagad Tev ziņošu, kas Tevi varētu interesēt. Biju nodomājis palikt jūrmalā līdz vasaras beigām, un tas man arī būtu labi derējis, jo Krimas ārstēšanās bija šovasar uz manu laicīgo cilvēku tomēr atstājusi diezgan nevēlamu iespaidu: pārpūlēts turp nobraucu un atgriezos ļoti noguris — tik noguris, ka visi mani mēģinājumi pie nopietnāka darba neveda ne pie kādiem rezultātiem. Atlika tikai nogaidīt, kamēr spēki atkal būtu salasījušies. Vienīgais, ko biju paspējis, — izstudēt Šēnberga Harmonijas mācību — briesmīgi resnu grāmatu — un par to sarakstīt atsauksmi, kas nodomāta jaunam liela stila mūzikas žurnālam «Музыкальный современник» (kara dēļ nu arī šis žurnāls diez kad tikai iznāks)⁴. Neskatoties uz visu uztraukumu, vasarnieku bēgšanu no Pabažiem u. t. pr., jutos tur ļoti labi, kad mani pārsteidza ziņa, ka Ļadovs miris.⁵ Tur kavēties nedrīkstēju; aizsteidzos cik vien ātri iespējams uz Petrogradu, kur, man par lielu nožēlošanu, Ļadovs pastarpām jau bija apglabāts. Tā kā nezināju, vai mana klātbūšana Petrogradā nebūs vajadzīga uz ilgāku laiku, jo iestājos pēc Ļadova nāves Beļajeva kuratorijā, — tad arī neierīkojos uz atpakaļbraukšanu uz jūrmalu; un tā tad esmu šeit jau no 21. augusta un raudu par pazaudēto skaistās vasaras asti. Darba pagaidām, saprotams, bija diezgan maz; izskatījām Ļadova atstātos manuskriptus cauri, nekā gandrīz tanis neatradami, jo nelaiķis bija beidzamā laikā gan diezgan daudz komponējis, bet pa daļai slimības, pa daļai slinkuma dēļ atstāja uzrakstīšanu vienmēr nākamai dienai. Beļajeva kuratorijā⁶ patlaban arī daudz ko darīt nevaram; sakari ar Leipcīgu pārtraukti, visa apgādība apturēta, un turklāt mūsu trešais un priekšsēdētājs Arcibuševs⁶ aizturēts Vācijā — Rostokā — kara vaņņniecībā. Mēs viņu gaidām gan jau no augusta beidzamajām dienām, bet līdz šim tikai zinām, ka viņš pie samēra labas veselības un ar naudu apgādāts (viņš diezgan izlutināts tēviņš). Mierīgi strādāt šeit Petrogradā grūti diezgan; un ilgas pēc laukiem arī vēl nav rimušas. Iznāk, ka visi šīs vasaras panākumi ļoti niecīgi: piecas mazas kora dziesmiņas.⁷ Kauns gan — bet notiek.

Saprotams, šeit visa uzmanība saistīta ap notikumiem uz

kara lauka. Avīzes iznāk vai trīsreiz pa dienu; bet, tā kā nav tik daudz ko ziņot un svarīgākās ziņas notiek tikai visā īsumā no ģenerālštāba, tad avīzēs tiek drukāts что попало — un, neskatoties uz to, lasīts un ticēts.

Patlaban visi rūpējas par ievainoto saņemšanu; arī mūsu kolonija nav stāvējusi dikā — vakar atklāja savu pašu lazareti ar 50 gultām, pie kuras uzturēšanas rīkojamies kopīgiem spēkiem — biedrības, iestādes un privātpersonas.

Vēl tiek runāts par kāda kopīga koncerta sarīkošanu; iniciatīvu ņems Dziedāšanas biedrība, citus uzaicinājot. Ja šī ideja realizēsies, tad man būs darba diezgan, jo laikam būs jāvada visi mēģinājumi pēc tam, kad par programmu vienojušies. Sezonu gribam atklāt pēc nedēļas, citu biedribu pārstāvjus sašaucot. Sastādīt pienācīgu programmu gan viegli nebūs; turklāt daudzi no dziedātājiem iesaukti. Mans labākais tenorists jau «apsvīlinājis degunu», kā pats raksta, bijis ievainots, gulējis Varšavā un Maskavā, bet tūliņ pēc izveseļošanās atkal laides uz kara lauku projām. Esot kā hipnoze: kas reiz kaujā bijis, to velk atpakaļ — neesot miera.

Rīdiniēki tāpat domā rīkoties; mūz. komisija⁸ pošas uz koncertu ievainotiem par labu, parastais koncerts konservatoristiem šogad nenotiks. Tie nabadziņi gan raudās: šinīs laikos dubultgrūti tikt pie rubliša, dažs labs, kas līdz šim mācījās uz konservatorijas rēķina, tiek ar jauno mācības gadu spiests pie maksāšanas — diez kā tas viss vēl ies. Un ar lauku koncertiem arī nevarēja pelnīties kā agrākos gados. Vēl neesmu saticis neviena paša, bet jādomā, ka nekā laba nestāstīs. Pauls Šūberts⁹ stāv pie prūšu robežām; stāsta, esot arī daži citi iesaukti, bet par to vēl trūkst drošas ziņas.

Pavisam nelabi ap dūšu man top, kad iedomājos par mūsu veco kora biedru Andreju. Diez vai viņš vēl izturēs to zēlastības gadu pie Harkovas Mūz. skolas, kuru viņam aiztaupīt tur solījuši¹⁰; viņš pats raksta galīgi nospiestā garā — ar dzirdēšanu iet vienmēr sliktāk, un ar staigāšanu arī grūti. Nabadziņš laikam drīz paliks bez kājām; un tad? Iekrāts viņam tik maz, ka dzīvot no tā nevar; strādāt nevar — un dzīvot viņš tomēr var vēl ilgi! Tagad viņi ņemušies kopā ar Šterstu Andreju¹¹ sastādīt lūgumrakstu, lai viņam piespriestu pensiju, un cer uz manu palīdzību. Saprotams, mēģināšu, kas manos diemžēl vājos spēkos, izzināšu, kādi ceļi būtu jāstaigā.

Bet taisni šinīs laikos, kad visas intereses saistītas gluži citā pusē — kādi tur vēl būs panākumi? Gudroju, vai viņam

nevarētu kaut kā palīdzēt no latviešu puses, bet arī tam laiks ļoti neizdevīgs. Pagudro arī Tu kādu gudru domu; ja viņa cerības uz augstākām instancēm nepiepildīsies, tad būs kaut kā jāpalīdz, jāsgudro kāda jubileja vai citkā jāsabungo plašākas aprindas. Es mēģināšu tikt pie Beļajeva palīdzības kases klāt; bet tur arī lūdzēju daudz, uz pastāvīgu pabalstu maz cerības. Un nākamā gada budžets jau apkrauts ar 1800 rbļ. nejašu izdevumu — šo summu izmaksāja Ļadova bērēm.

Soreiz lai pietiek. Varu tikai vēl ziņot, ka esmu tagad puslīdz vesels — kājas skrien mundri vien, tikai sirds nav visai kārtībā — vai nu sekas no Sāku vannām, vai vispārīgi vecums, to rādīs nākamie mēneši. Tagad nu raksti, kā pienākas; Tev jau būs bez gala ko stāstīt, un es klausīšos ar vislielāko uzmanību.

Rīt jānostaigā uz konservatoriju — speciālteorētiķu iestāšanās eksāmeni. Apmēram pēc nedēļas laikam jau strādāsim pilniem spēkiem.

Cik labprāt atkal reiz redzētu Tevi un Amandas kundzi ar visiem Jāņiem un Birutām, kas nu jau laikam izauguši vai pat tēva un mātes augumā!

Daudz sirsniņu labu dienu no vecā

J. V.

¹ A. Kalniņam nosūtītās J. Vītola kompozīcijas, domājams, bija M. Beļajeva apgādā Leipcigā 1914. g. iznākušās 3 reminiscences klavierēm, op. 43 (komp. 1913. g.): 1. Pie jūras. 2. Sūpļa dziesma. 3. Nemelanholiskā polka un 3 dziesmas vienai balsij ar klavieru pavadījumu, op. 44 (komp. 1910. g.): 1. Kam lai dziedu? 2. Lidz pusnaktij. 3. Zvaigznes.

² Edinburgā — tag. Dzintaros Rīgas Jūrmalā.

³ A. Kalniņa ārzemju ceļojuma apraksts parādījās 1914. gadā «Dzimtenes Vēstneša» 217., 223. un 229. numuros. Citējam no turienes fragmentu par mūziķu stūrīša apmeklējumu Vīnes Centrālajos kapos:

«...Jau iztālēm uz kāda neliela akmens lasāms viens vienīgs vārds «Beethoven». Dzīli aizgrābts, godbijīgi tuvojos vietai, kur guldīts lielākais mūzikas ģēnijs. Neizsakāmi laimīgu jūtu pārņēmts, ilgi stāvēju, un skatiens urbjas zemē, kura sedz Bēthovena pišļus. Nē, to nekad nebiju cerējis — stāvēt viņa kapa tuvumā! Netraucēts, domās nogrimis, pakavējos šai svētā vietā. Vienkāršs kapa akmens, bez figūrām un skanošiem uzrakstiem...»

⁴ J. Vītola recenzija par A. Sēnberga Harmonijas mācību (1911) parādījās jaunā mūzikas žurnāla «Музыкальный современник» otrā numurā 1915. g. oktobrī.

⁵ A. Ļadovs mira 1914. gada 24. augustā Novgorodā. Viņš bija viens no J. Vītola vistuvākajiem draugiem; gadu pirms tam, 1913. gada septembra beigās, viņš bija apmeklējis Rīgu, kad notika J. Vītola «Gundegas» mūzikas pirmatskaņojums Rīgas Latviešu biedrības simfoniskajā koncertā vācu diriģenta Franca fon Heslina vadībā. J. Zālītis savā monogrāfiskajā skicē par A. Ļadovu («Dzimtenes Vēstnesis», 1914. g. 17. (30.) oktobrī, 240. nr.) rak-

stija: «...vai visi Petrogradā studējušie latviešu mūziķi ir gājuši caur Ļadova rokām, un katrs uz to var būt lepns un atcerēties ar gandarījumu» (pie A. Ļadova bija mācījušies P. Jozuus, A. Kalniņš, J. Zālītis, A. Kauliņš, H. Ore, T. Reiters u. c. — J. V.). Minot A. Ļadova nepabeigtos darbus, J. Zālītis piezīmē: «...Arī sadomātā latviešu tautas dziesmu parafrāžu virkne vai variācijas, kuras Ļ. gribējis veļt ievērojamākiem latviešiem, nevar vairs aizsniegt mūsu sētu...» — Pēc Ļadova nāves J. Vītolam nācās pārņemt Ļadova vadīto brīvās kompozīcijas klasi Pēterburgas konservatorijā.

⁶ **M. Beļajeva institūtu kuratoru padome**, kurā J. Vītols darbojās no tās nodibināšanas pēc Beļajeva nāves 1903. g. beigās līdz 1933. gadam, sākumā kā A. Ļadova vietnieks, pēc Ļadova nāves — Padomes loceklis. N. Arcibuševs — advokāts, komponists, N. Rimska-Korsakova audzēknis, no 1907. g. kļuva par Padomes priekšsēdētāju.

⁷ 1914. gada vasarā komponētās J. Vītola kora dziesmas ir «Diena beidzas» (A. Brigaderes, 5. VI 1914), Trīs čigānu dziesmas jauktam korim (F. Bārdas, 3. VIII — 5. IX 1914.).

⁸ Rīgas Latviešu biedrības mūzikas komisija.

⁹ **Pauls Sūberts** (1884—1945) — pianists, Annas Jesipovas audzēknis Pēterburgas konservatorijā, vēlāk klavieru klases vadītājs un profesors Latvijas konservatorijā.

¹⁰ **Jurjānu Andrejs** (1856—1922) bija spoži beidzis Pēterburgas konservatoriju trijās specialitātēs — ērģeļu spēlē, kompozīcijā un mežraga spēlē un kopš 1882. gada strādāja par pedagogu Harkovas mūzikas skolā. Jau pirms kara Jurjāns sāka grūti slimot, it īpaši viņa darbību nomāca dzirdes traucējumi. Sajā un daudzās citās vēstulēs Vītols raksta par saviem veltīgajiem mēģinājumiem palīdzēt Jurjānam. Ķeizariskā krievu mūzikas biedrība, kuras sistēmā darbojās arī Harkovas mūzikas skola, noraidīja visus Jurjāna lūgumus piešķirt viņam pensiju.

¹¹ **Stērstu Andrejs** (1853—1921) — jurists, literāts, draudzējās ar Jurjānu Andreju Vecpiebalgas draudzes skolā un vēlāk Pēterburgā abu studiju gados.

Miļo Alfrēd,

Zināms, jau sen laiks Tev atbildēt; bet tik grūti tikt klāt pie rakstāmā galda, ka bija jāgaida sevišķs gadījums, kas mani piespiež pie rakstīšanas. Ar to arī iesākšu.

6. decembrī taisāmiejs rīkot vienu lielu latviešu patriotisku koncertu Tautas mājas mazajā zālē (ap. 1200 vietas).¹ Rikojuma muzikālā daļa man uzticēta. Ceru uz kori ar apm. 200 galvām; solisti būs Kaktiņš, Rebānes jkdze (jauns latv. spēks, nupat pirmo gadu uzstājās pirmajās alta lomās šejienes Mūzikas dramā) un Harijs Ore — pianists. Un šodien esmu arī tā puslīdz salīdzis ar orķestri, kuru dabūšu no konservatorijas (mūsu «koncertu orķestris»). Programmas koralā daļa sastāvēs pa

lielākai daļai no tautas dziesmām; ar orķestri gribu uzvest «Beveriņas dziedoni» un varbūt «Ziemeļblāzmu».

Solisti nav vēl pieteikuši savus numurus. Tagad lieta iet ap orķestra kompozīciju izvēli; un te nu gribētu ievietot programmā arī Tavu «Pie Staburaga». Vai varētu drīzumā no Tevis dabūt partitūru un orķestra partijas? Jo vispirms man partitūra ļoti maz pazīstama, un otrkārt — mēs lētuma dēļ nodomājām taisīt daļu no mēģinājumiem «домашним порядком», t. i., konservatorijā, pa orķestra klases laiku. Tam nolūkam materiāls vajadzīgs drīz šurpu. Gaidu visdrīzākā laikā ziņu, vai Tu mierā esi man uzticēt šo partitūru un kad varēšu to saņemt. Ceru, koncerts jums izdosies labi; lai gan ar salasīto kori — piedalās visas biedrības un, kas vēlas, no publikas — būs darba diezgan. Sākot no nākamās ceturtdienas, man būs pa 2 mēģinājumiem nedēļā; sabiedrība sajūsmināta, visa kolonija uz kajām. Skaidrais ienākums nāk latviešu lazaretei par labu; ja izdosies izpārdot namu, tad tai atkal gādāts par vienu mēnesi.

Un nu pie Tavas vēstules. Gan jau pats esmu daudz domājis par to, ko arī Tu man ieteici: tikt vaļā no visas Pēterburgas un strādāt savai dziņai. Bet taisni acumirkļi — pats zini, tāds nodoms nav tik viegli izvedams cauri. Es jau vienmēr vēl gaidu savu villu, jo, lai mierīgi strādātu, vajadzīgi zināmi apstākļi. Rainis dzied gluži vilinošu dziesmiņu: 30 markas mēnesī un lieta darīta. Vāgners — arī liels mākslinieks — tomēr pagērēja drusku vairāk no dzīves. Ne Rainis, nedz Vāgners esam, man tomēr mani personīgie uzskati šinī jautājumā: bez sava mazā komforta un nodrošinātā stāvokļa man darbs tomēr diez vai veiktos. Beidzamais man būtu, ja villa tiešām gatava un pensija ķešā. Bet te nāk vēl kas klāt, kas Rainim nav vajadzīgs, bet bez kā mēs divi ar Tevi tomēr pagaidām nevaram iztikt: mūsu dienišķā maize — dzīvā mūzika. Esmu visu savu mūžu nodzīvojis visstraujākā mākslas centrā, un tagad, jau vidus gadiem pāri, vēl sēžu katrā simfoniskā koncertā — beidzamā rindā, lai netiktu traucēts — un noklausos, ko tur pūš un stīgo. Esmu pieradis pie trīs simfoniskiem koncertiem nedēļā, smēļu no tiem bez gala daudz. Vai man būs tik viegli atteikties no šīs manas dienišķās maizes? Jo zinu: kad reiz būšu nogrimis kaut kādos Skultē vai Biriņos, tad ar šiem priekiem būs jāardievojas: jo braukt uz mūzikas sezonu uz Petrogradu — tam vajadzēs vairāk timpu ķešā, nekā būs manā rīkošanā. Kamēr turpretim vēl šeit esmu, nav runas par to, ka varētu pārtikt no pensijas — vēl to ievērojot, ka dažs kas jau palicis par mīļu

ieradumu, no kura taisni uz vecuma dienām atradināties tik viegli vairs nebūs. Un tamdēļ vajag pelnīt. Pat pelnīt varbūt ne paša vajadzībām vien — kur klāt esmu ļoti sliktis rēķinmeistars. Komiteja, kura rikojās ap manu jubileju, ne par velti man sludināja, ka man nedošot neviena graša no ievāktās naudas rokās, neprotot tās saturēt. Lūk, kur strīdas divi gari manās krūtīs: no vienas puses, ilgojos pēc vientulības, gribas strādāt, ražot; no otras — negribas atteikties no tiem mākslas vilinājumiem, kas man čalo ap ausīm. Rainis — tas palasās visjaunākā Hauptmanā vai atkārtu to pašu Niči, kuru jau sen pazīst no galvas, brauc divās stacijās un noskatās, ko Franks Vēdekinds saražojis priekš skatuves, — un ar to viņš savam garīgajam cilvēkam gana darijis. Tik pieticīgs — nevaru būt.

Un tomēr — diez cik ilgi manas būšanas šeit arī nevarēs būt. Sejenes nervozajai dzīvei būs jāsamaksā tribūts; tik daudz strādāt kā līdz šim ilgi vairs nevarēšu. Tad uzmeklēšu savu mierīgo stūrīti un — ja dievs lems vēl dzīvot — arī vēl pastādāšu. Jo ar to, kas man dodams no sevis, vēl neesmu cauri; pats jūtu, ka vēl ir kaut kas ko sacīt, ja tikai izdevīgs laiks atplest muti. Labāk jau būtu, ja varētu tūliņ splaut uz visu maizītes piegādāšanu, ja spīdošais metāls skanētu manās ķešās; bet — nav tā miljona — iztiksim tāpat. Beigsies karš — domāsim atkal par to zemes stūrīti; tagad gādāsim, lai mūsu zaldātiņiem labāk klātos — rīkosim tiem vienu grandiozu koncertu, lai viņi atsargātu arī mūsu Baltiju no nelabā.

Man arī bez tam ar darbu šoziem veicas. Beļajeva kuratorijā esmu iebraucis vienā darba laukā, kas pagēr ļoti daudz uzmanības un enerģijas, un par to brīnos, ka nejūtos gluži pazudis šinī man līdz šim gluži svešajā zemē. Pirmais uzdevums no kuratorijas bija ļoti patīkams: tiku nokomandēts uz Maskavu veikala darīšanās un tur pavadīju trīs ļoti patīkamas dienas. Iepazīnos ar man līdz tam gandrīz pavisam svešo pilsētu; satiku Latviešu biedrībā mīļus cilvēkus — pārbraucu no turienes atspirdzis, pat no tiem laikiem esmu mazāk nervozs, sirds atkal sāka kārtīgāk strādāt. Otris man uzticētais uzdevums grūtāks: man tagad jāsaraksta ar koncertmeistara Valtera palīdzību Ļadova biogrāfija, un līdz februāra vidum grāmatai vajag jau būt iznākušai no drukas. Tas — blakus ikdienišķiem darbiem — man nenāks viegli, materiāls jāsalasa no visām pusēm, jāsiņā, jāiekārto. Tu arī esi Ļadova skolnieks bijis, vai Tev nav kādas atmiņas, kas varbūt derētu šinī biogrāfijā

iekšā? Lai arī anekdotiskā formā.² Kārtējo darbu kuratorijā laba tiesa; pat tagad kara laikā, kad veikala darbi tomēr ierobežoti.

Rīt p.p. jāapskata māja, kura pieder kuratorijai: jāzin, kā stāv ar tiem 132 dzīvokļiem, kāds procents tekošā gadā sagaidāms u. t. pr. Pagaidām tas viss lielā mērā saista manu interesi.

Tā paiet manas dienas — un reti, tikai pastarpām, gadījums mierīgi palasīt avīzi. Nu sākas koncerti; nebūs viņu tik maz: galma orķestris sludina 12, Kusevickis — 8, Mūz. biedrība — 8 simfoniskus vakarus — saprotams, ar tikai franču un krievu mūzikas programmām. Un es priecājos, ka varēšu dažu labu vakaru atkal nosēdēt beidzamā rindā un klausīties — pa to laiku tomēr aizmirstas tas posts un tā nelaime, kas apkārt kliez uz debesīm.

Lai gan grūti diezgan dažkārt atstāstīt visu to, ko esi dzirdējis, kad no visām stundām, sēdēm, pēc visiem tiem mēģinājumiem galva smaga tapuse.

Jā — nupat lasu «Gundegas» beidzamo korektūru partitūrā. Esam tomēr dabūjuši novilkumus; bet, kas ar manu klavieru izvilkumu, — to izzināt man nav izdevies. Būs laikam pagalam.³

Dēļ Jurjāna: varbūt izdosies novērst pārāk smagus laikus. Esmu sarunājies ar šejienes kompetencēm; Stērstu Andrejs sastādīja lūgumrakstu Mūz. biedr. galvenajai direkcijai, un ir cerība izdabūt viņam kārtīgu pabalstu pēc 33 izdienētiem gadiem. Man aizrādīja uz soļiem, kuri tālāk sperami; vai tad nu patiesi neizdosies viņu turēt virs ūdeņa?! Bet pēc divi gadiem tomēr viņam rīkosim vienu 35 g. jubileju, un latvieši neskosies, ja kara laiki būs druskmaz aizmirsti.

Tu raksti par Zāliša asprātīgiem rakstiem. Tiesa, arī man šis tas gluži labi patīk; bet skaidrs savos ideālos viņš tomēr nav, un to viņš pierāda arī savās kompozīcijās. P. p. tā kora dziesma, kuru viņš nodrukājis «Dz. Vēstnesī».⁴ Pēc manis dabūtā iespaids — sauss, nepievilcīgs gabals, kura cietās sekundās nevaru atrast ne skaistuma, nedz arī sevišķa dziļuma; pat nekā oriģināla. Viņam pēc taisnības būtu tagad jāstrādā manā kompozīcijas klasē; bet nu viņš atkal tup Rīgā, raksta kritikas par šaubīgiem koncertiem un cita laikam nekā nedara. Un tā viņam paiet tie vislabākie gadi. Man žēl viņa — sevišķi tamdēļ, ka viņš tomēr no jaunajiem visvairāk apdāvinātais. Bet ko tas līdz, ja panākumu vairāk nav?

Par rīdziniekiem esmu galīgi sapiktojis. Uz daudz pieprasījumiem nevaru sagaidīt ne mazākās atbildes. Es to atrodu

pat par nepieklājīgu: ja no manis kaut kas vajadzīgs bija, nesmu nekad izturējies tik vienaldzīgi. Šie sliņķi, acīm redzot, nav labojami.

Nu jau pietiek šai reizei. Gaidu, ko Tu man rakstīsi par «Staburagu» u. t. pr.

Tavs Šmits⁵ laikam arī ekspedēts pāri robežām. Vai Tu esi ar visām veikala būšanām ar šo firmu skaidrībā?

Tev, Amandas kundzei un visiem Tavējiem daudz labu dienu! Tavs vecais

J.

¹ Petrogradā dzīvojošo latviešu koncerts notika 1914. g. 6. decembrī Tautas namā latviešu kara slimnīcai par labu. Amanda Rebāne, kas piedalījās koncertā, bija tikko spoži savas dziedātājas gaitas uzsākusi latviešu māksliniece. Viņa dziedāja pirmās mecosoprāna lomas Petrogradas Muzikālajā drāmā, vēlā arī Marijas teātrī, pēc tam Maskavas Lielajā teātrī, 1925. g. pārnāca uz Nacionālo operu Rīgā.

² A. Ļadova piemiņas krājumam J. Vītols uzrakstīja kritisku apceri par Ļadova daiļradi, V. Valters — biogrāfisku apceri, tajā bija arī Ļadova vēstules un S. Gorodecka atmiņu zīmējumi. Grāmata iznāca 1916. gadā ar nosaukumu «Ан. К. Лядов».

³ «Gundegas» klavierizvilkums gājis bojā, un komponists to nav vairs atjaunojis.

⁴ Jānis Zālītis kopš 1910. gada vasaras līdz 1914. gada beigām bija mūzikas kritiķis laikrakstā «Dzimtenes Vēstnesis», kur publicēts vairums viņa agrā perioda kritisko rakstu gan par Pēterburgas, gan Rīgas mūzikas dzīvi. J. Zālītis un N. Alunāns, kas rakstīja laikrakstā «Latvija», kļuva par redzamākajiem mūzikas kritiķiem latviešu periodikā pēc E. Dārziņa nāves. «Dzimtenes Vēstnesī» 1914. gada 20. septembrī publicēta J. Zāliša dziesma ir «Latvju kareivjiem» viru korim ar Saulieša vārdiem. Dziesmas sāpju smeldzes dzejas tēliem komponists meklējis asi ekspressīvas harmonijas:

Latvju kareivjiem
(Krustceļos - Saulieša)
„Dzimtenes Vēstnesis” 1914. g. 20 sept. 217. nr.
J. Zālītis

Nemierīgi, bet pasmagi

Tenori

Basi

Mēs at-stājam dzim-te-nes sē-tas un

sa vas sviēdru dru vas, un sa vas sapņus, un sā pes

⁵ G. Šmits Pēterburgā līdz pirmajam pasaules karam gravēja un iespieda A. Kalniņa darbus.

47.

Petrogradā, 7. XI 914.

Miļo Alfrēd,

Tava kritika par manu «Ziemeļblāzmu» mani, saprotams, saistīja un ļoti iepriecināja, bet tomēr man zināmā mērā pret to jāprotestē. Es šo darbu uzskatu pilnīgi par gadījuma kompozīciju, kuru — atklāti sakot — sākumā pat negribēju izlaist drukā, neatzīdams viņā gandrīz nekādu mākslas nopelnu. Vienīgais, kas mani pamudināja to likt drukāt¹ — tikai tas apstāklis, ka viņa izpildījumā patiesi labi skan un mūsu korjiem, kuriem pagaidām tamlīdzīgas literatūras vēl maz, sagremojama un pārvarama. Rakstījis esmu visu gabalu divās dienās, orķestrējis — trešā; un ar nolūku «populārā» garā — lai Dombrovska ciemiņiem un viņam pašam — viņa sātības pils atklāšanas dienā būtu kāds mazs gandarījums. Prieņājos, ka partitūra Tev vietām patik; skaidrs draņķis varbūt arī nav. Un lai dzied; pat pats to uzvedīšu 7. decembrī, bet vienā paņēmiēnā ar «Gundegas» mūziku to minēt — tas vienkārši neiet (to Tu nu gan arī neesi darījis). «Gundegas» partitūra būs — ceru — Tavās rokās ap ziemassvētkiem, un, ko Tu par to sacīsi, — tas man gan vairāk, daudz vairāk nekā «interesanti» vien, jo ar «Gundegu» esmu uzsācis staigāt citus ceļus, maz «populārus» — mūsu ļaudis šis darbs varbūt paliks svešs vēl ilgāku laiku — bet es pats esmu no šīs mūzikas pārliecināts — varbūt pirmo reizi jūtu, ka man neapstrīdama tiesība tikt «atzītam». Un no šī darba smeļu visas cerības uz priekšu, ja to varēju sarakstīt gadu tam atpakaļ, tad man vēl nepietrūks arī kādiem gadiem uz priekšu — *wenn Gott Leben und Gesundheit schenkt*,² kā vācietis saka.

Tikai Tavi mierinājumi, attiecoties uz klavieru izvilkuma manuskriptu, izrādījušies par ilūzijām: saņēmu ziņu, ka sūtījums nav saņemts. Tas man maksā ziemassvētkus. Un tamdēļ bez gluži jebkādas skaudības saņēmu to ziņu, ka Tavs ceļa somas ar visu aprakstīto nošu papīru tomēr nokļuvis laimīgā ostā. Tikai laikam jādomā, ka tik drīz Tu tomēr vēl netiksi par sava īpašuma faktisko īpašnieku; un mums būs ilgāk jāgaida, līdz dabūsim iepazīties ar Tava ārzemju ceļojuma ziediem. Pie vārda: kur nu Tu domā drukāt savus darbus? Mēs beļajevieši pa daļai jau esam pārgājuši pie Jurgensona Maskavā; pagaidām gan laikam vienīgā solidā firma, kas spēj apgādāt krievu vajadzības. Traki gan: mums draud briesmas pazaudēt visas mūsu ārzemju plates: tas iztaisītu skaidrā naudā apm. 300 000 rubļus. Tici nu pēc tam Neldnera viltus dziesmām! Kur Tavas plates palikušas? Tev taču vajadzēja nodrošināt Tavu īpašumu!

Uz mūsu koncertu rīkojamies sparīgi, un nevaru slēpt, ka tas man ķeras pie spēka: būšu laimīgs, kad rakstīsim 7. decembrī. Koris materiālā ziņā labs: apm. 200 balsis, ar kurām var strādāt. Pavājš spēka ziņā alts, trūkst, saprotams, zemi basi, bet tomēr daudz tādu «outsider'u»; balsis jāmāca atsevišķi līdz beidzamajam nogurumam, pēc tam sāp visi pirkstu kauliņi, un otrā dienā — balss pie velna. Tā ka mums priekšā vēl mēneša mēģinājumi — divreiz pa nedēļu, — tad ceru ar bailīgi lielo programmu tikt cauri puslīdz godīgi. Jauktam korim: 8 tautas dziesmas, trīs kori *a cappella*, 2 — ar orķestra pavadījumu; vīru kori māca mans spējīgais draugs un palīgs Reiters — 2 tautas dziesmas, 2 mākslas dziesmas. No Taviem darbiem programmas skicē uzņēmti: «Staburags» (partitūru un partijas Erdmanim nevaru sūtīt; papildināšu stīdzenieku partiju eksemplāru skaitu: 7-6-4-3-3); dziesma vīru korim «Karš» (?beidzamā Mūz. kom. burtnīcā; varbūt esmu nosaukumu nepareizi pievedis); Ore spēlēs st. c. Tavas skices*** un «Pie Daugavas», Rebānes jkdze laikam dziedās kādas Tavas solo dziesmas. Ar Tavu partitūru nu gan neesmu viscaur mierā; bet starāšos mēģinājumos izvest Tavas domas, ciktāl tas man būs iespējams ar mūsu konservatoristu orķestri, kuru esmu angažējis tamdēļ, ka tas bija dabūjams par 400 rubļiem. Par simfonisko mums būtu jāsamaksā — 1200 rbļ. Un to mēs nevaram. Mokus, atklāti sakot, ne mazā mērā ar J. A.-ja partitūrām; viņš orķestrē tik kompakti, ka pie labākās gribas man neizdodas izmācīties viņa partitūras no galvas. No saviem darbiem gribu uzvest «Līgo», ja laika pietiks to iemācīt mēģinājumos. No koncerta ceram skaidra ienākuma

tomēr ap 600—800 rubļu; ar to mūsu latviešu lazaretei arī jau būtu stipri līdzēts. Laikam sūtišu vēl daudz bailīgu lūgumu uz debesīm — līdz galā man šis biķeris būs pagājis laimīgi tukšots. Un pa to laiku jāgādā par Ļadova biogrāfiju, jāgādā par lai pats velns zin ko — ja Tu zinātu, cik dažkārt esmu gatavs mest visu un aiziet klosterī un cik atkal citā acumirkļī jūtos kā visu likteņu grozejs [nesalāsāms].

Bet pa to laiku Jūs apšauda no lielgabaliem. Vai Jūs zem tādiem apstākļiem vēl ilgi izturēsiet pie Baltijas jūras krastiem? Gribētos Jūs apmeklēt; pie šausmīgajām rudens vētrām noklausīties, kā dūc ienaidnieku šāvieni. Redzi, cik frivols var tikt cilvēks, kam nav jādreb par savējo labklājību — — —

Lielu paldies par ziņām; skaitu, ka nu atkal Tava rinda.

Tavs vecais

J. V.

¹ Kantātes «Ziemeļblāzma» partitūra iznāca M. Beļajeva apgādā Leipcigā 1914. gadā.

² *Wenn Gott Leben und Gesundheit schenkt* (vāc., frazeoloģisks izteiciens) — ja dievs dos veselību.

48.

13. XII 914.

Mīļo Alfrēd,

Rakstīt Tev drīz rakstišu; pagaidām vēl nav vaļas. Laikam esi dabūjis programmu ar neizlabetām drukas kļūdām; tās — piedodi — nav mana vaina, jo man nepiesūtīja korektūras. Tuvākas ziņas turpmāk; pagaidām tikai to, ka koncerts¹ deva skaidra atlikuma 1500 rbļ. Priekš mums — nedzirdēta summa.

Svētkus pavadišu Petrogradā.

Daudz labu dienu!

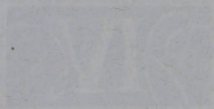
J. V.

Pasta atklātne; adresēta:

в. г. Либаву
Его Высокоблагородию
г-ну А. Калнынъ
Осиповская ул., д. № 7.

¹ Minētais Petrogradas latviešu koncerts notika 1914. g. 6. decembrī.

IV



H R O N I K A

LATVIJAS PSR MŪZIKAS DARBINIEKU JUBILEJAS

1965. gadā

12. aprīlī 75. dzimšanas diena bija vienam no vecākajiem Liepājas mūzikas darbiniekiem, čellistam un diriģentam *Kārlim Bunkam*. Daudzus gadus viņš spēlēja čellu teātra orķestrī. No 1945. gada diriģējis operu izrādes un Mūzikas vidusskolas simfoniskā orķestra koncertus. K. Bunkas darbs gadiem ilgi veltīts arī jauno čellistu audzināšanai.

1965. gada 1. novembrī ar «Toskas» izrādi mūsu Akadēmiskajā operas un baleta teātrī uz 50 mūža un 25 skatuves darba gadiem atskatījās Latvijas PSR Tautas mākslinieks *Miķelis Fišers* (viņa dzimšanas diena — 1915. gada 6. maijs). Jubilārs plaši pazīstams ar tādiem tēliem kā Rūdofls, Kavaradosi, Hozē, Dons Karloss. Bez tam viņa repertuārā daudz populāru padomju lirisko un masu dziesmu, ar kurām mākslinieks iepazīstījies ne tikai Rīgas, bet arī Maskavas, Ļeņingradas u. c. Padomju Savienības pilsētu klausītājus.

17. oktobrī 60 gadi apritēja trompetistam un diriģentam *Kārlim Ozolam*. Ievērojamu darbu viņš veicis Cēsīs, strādājot Mūzikas vidusskolā un dibinot Kultūras nama kori «Vidzeme».

Jaunatnes muzikālo audzināšanu K. Ozols turpināja Liepājā. No 1959. gada sākās viņa darbība Latvijas Valsts konservatorijā, kur K. Ozols vada pūšamo instrumentu katedru un māca trompetes spēli.

1966. gadā

3. jūlijā uz 70 mūža gadiem atskatījās ilggadējais Valsts Akadēmiskā operas un baleta teātra solists *Pēteris Ābolkalns*. Savā 40 gadu ilgajā skatuves mākslinieka praksē viņš atveidojis, daudz dažādu raksturlomu, no kurām iezīmīgākās ir Spoleta (Pučini — «Toskā»), Vašeks (Smetanas — «Pārdotajā ligavā»), Ķikreizis (M. Zariņa — «Uz jauno krastu»). Jubilārs vienmēr bijis aktīvs arī operas sabiedriskajā dzīvē. 1959. gadā viņam piešķirts LPSR Nopelniem bagātā skatuves mākslinieka goda nosaukums.

24. janvārī nozīmīga jubileja bija Latvijas PSR Tautas māksliniekam profesoram *Ēvaldam Berzinskim*. Ievērojamais latviešu čellists atskatījās uz 75 dzīves gadiem un gandrīz pusgadsimta ilgu darba cēlienu. Izcilais mākslinieks aktīvi darbojies latviešu atskaņotājmākslā. Plaša bijusi viņa koncertdarbība gan kā solistam, gan kā kameramūziķim. Ē. Berzinskis spēlējis arī vairākos orķestros. Daudzus gadus viņš veicis koncertmeistara pienākumus mūsu operas orķestrī. No 1944. gada profesors savu lielo mākslinieka pieredzi sniedz jaunajai mūziķu paaudzei. Latvijas Valsts konservatorijā viņa vadībā meistarību apguvuši gandrīz visi mūsu republikas ievērojamākie čellisti — E. Bertovskis, J. Bremšs, E. Testeleca, J. Tiss, M. Villerušs u. c.

25. februārī PSRS Tautas skatuves māksliniekam Valsts Akadēmiskā operas un baleta teātra solistam *Artūram Frīnbergam* apritēja 50 dzīves un 25 skatuves darba gadi. Jubilārs pieder pie izcilākajiem Padomju Savienības izpildītājmāksliniekam — vokālistiem. Viņa centrālā un galvenā darbības sfēra

ir opera. Mākslinieka personībā apvienojas izcils dziedātājs un talantīgs aktieris. Viņa nozīmīgākās lomas ir Kanio, Hermanis, Otello, Tanheizers, Aivars, Griška Kuterma u. c. Artūrs Frīnbergs uzstājas arī kā koncertdziedonis un ilgus gadus pilda atbildīgus sabiedriskus pienākumus.

Ievērojams notikums mūsu mūzikas dzīvē bija PSRS Tautas mākslinieka profesora *Jāņa Ivanova* 60 gadu jubileja (9. oktobrī). J. Ivanovs pieder pie izcilākajiem komponistiem, ražīgākajiem, ievērojamākajiem simfoniķiem Padomju Savienībā. Viņa bagātās daiļrades centrā 11 simfonijas, simfoniskas poēmas — «Padebešu kalns», «Lāčplēsis», simfoniskais tēlojums «Varavīksne» u. c. simfoniskie darbi, instrumentālo koncertu trijotne — čellam, vijolei, klavierēm. J. Ivanovs ir arī daudzu klavierdarbu, mūzikas kinofilmām, dažādu citu instrumentālu kompozīciju, solo un kora dziesmu autors. Ievērojamā meistara mūzikā lielas idejas, humānas filozofiskas domas, ass psiholoģisks tēlojums ietverts mūsdienīgā, spilgti individuālā mūzikas valodā. Visos viņa darbos strāvo spēcīgas, dziļas emocijas. J. Ivanovs savu mākslinieka gaitu sākumā darbojies arī kā diriģents. No 1944. gada rudens izcilais skaņradis strādā Latvijas Valsts konservatorijā.

26. janvārī savu 50 gadu jubileju atzīmēja komponists *Igors Jerjomins*. Viņa nozīmīgākie darbi ir vokālajos žanros: dziesmas un kantātes. No 1953. gada I. Jerjomins strādā par pedagogu — sākumā Jāzepa Mediņa mūzikas vidusskolā, tagad Rīgas pedagoģiskajā skolā.

4. oktobrī 60. dzimšanas diena bija altistam, diriģentam un komponistam docentam *Dmitrijam Kuļkovam*. Mākslinieks atskatījās arī uz gandrīz 40 aktīva mūziķa darbā pavadītiem gadiem. Mūziķa gaitu sākumā D. Kuļkovs veicis Rīgas Operas orķestrī altu grupas koncertmeistara pienākumus. Pēc Lielā Tēvijas kara viņš pievēršas pedagoga darbam (Latvijas Valsts

konservatorijā) un diriģēšanai. Starp D. Kuļkova kompozīcijām visvairāk instrumentālu kamerdarbu, ir arī virkne dziesmu un daži plašāki sacerējumi.

29. novembrī 60. dzimšanas diena bija Latvijas PSR Tautas skatuves māksliniecei ievērojamajai dziedātājai *Annai Ludiņai*. Mākslinieces nopelni latviešu padomju mūzikas dzīvē ļoti lieli. Trīs gadu desmitus viņa darbojusies Valsts Akadēmiskajā operas un baleta teātrī, atveidojot ap 70 dažādu lomu un sniedzot skatītājiem neaizmirstamus, spilgtus tēlus (Amnerisa, Grāfiene, Karmena, Ortrūde u. c.). Plaša bijusi arī A. Ludiņas koncertdarbība. Māksliniece uzstājusies Maskavā, Ļeņingradā, Kijevā, Tallinā un arī aiz mūsu zemes robežām — Somijas pilsētās Helsinkos, Tamperē u. c.

Vairāk nekā desmit gadu A. Ludiņa strādājusi par pedagogi Latvijas Valsts konservatorijā.

16. augustā 60 dzīves gadi apritēja LPSR Nopelniem bagātajam mākslas darbiniekam, pazīstamajam diriģentam *Haraldam Mednim*. Mākslinieks jau ilgus gadus strādā par kormeistaru Valsts Akadēmiskajā operas un baleta teātrī, kur viņa vadībā veiksmīgi iestudētas daudzu operu koru partijas. Lieli ir H. Medņa nopelni pašdarbības koru izaugsmē. Viņš strādājis ar Arodbiedrību centrālās padomes jaukto kori, Rīgas vīru kori «Dziedonis», LVU jaukto un vīru kori u. c. Daudz spēka un enerģijas H. Mednis veltī vīru korim «Tēvzeme», kura mākslinieciskais vadītājs un diriģents viņš ir kopš tā dibināšanas 1957. gadā. Ar kori «Tēvzeme» ievērojamais diriģents koncertējis daudzās Latvijas un citu padomju republiku pilsētās — Tallinā, Viļņā, Ļvovā, Užgorodā un arī Polijas Tautas Republikā.

24. aprīlī latviešu dziedonim un pedagogam *Eduardam Miķelsonam* apritēja 70 mūža gadi. 20 gadu viņš dziedājis Rīgas operā (1921—1941). Līdztekus mākslinieka izpildītāja darbī-

bai E. Miķelsons veicis ļoti nozīmīgu pedagoģisko darbu. Jau no 1935. gada viņš audzina jaunos dziedātājus Latvijas Valsts konservatorijā. Izcilā pedagoga audzēkņi ir mūsu republikā tagad jau ievērojami vokālie pedagogi — T. Matīss, O. Petrovskis, un solisti — L. Andersone, Ā. Simsone, G. Antipovs u. c. Jāatzīmē arī E. Miķelsona nopelni sabiedriskajā laukā. 1947. gadā viņam piešķirts LPSR Nopelniem bagātā mākslas darbinieka goda nosaukums.

4. maijā 50 dzīves gadi apritēja mūsu republikas ievērojamajai kamerdziedonei *Artai Pilei*. Viņa bagātinājusi mūsu mūzikas dzīvi ar regulāriem solo koncertiem, demonstrējot augstu izpildījuma kultūru. Nozīmīgs arī mākslinieces darbs Valsts Akadēmiskajā operas un baleta teātrī (no 1951. gada). Kopš 1962. gada Arta Pile strādā arī J. Vītola Latvijas Valsts konservatorijā.

9. septembrī 60. dzimšanas dienu atzīmēja komponiste un pianiste *Lauma Reinholde*. Komponiste pievērsusies gandrīz visiem mūzikas žanriem, bet nozīmīgākās viņas daiļradē ir solo dziesmas (kopskaitā ap 300). Mākslinieces dzīves otrā vadošā līnija ir koncertdarbība. Kā pianiste soliste un koncertmeistare L. Reinholde uzstājusies ne tikai Latvijā, bet arī Polijā, Somijā, Zviedrijā un pēc Lielā Tēvijas kara daudzās padomju republikās. Māksliniece strādājusi arī pedagoģisko darbu vairākās Rīgas mūzikas skolās un no 1951. līdz 1965. gadam J. Vītola Latvijas Valsts konservatorijā.

4. martā bijušajai Valsts Akadēmiskā operas un baleta teātra solistei *Ernai Traviņai* apritēja 60 mūža gadi. Savās ilgajās operdziedātājas gaitās, kuras sākās jau 1932. gadā Liepājā, viņa aktīvi piedalījies latviešu atskaņotājmākslas veidošanā. Pēdējos gados E. Traviņa veic nozīmīgu vokālās pedagoģes darbu.

6. novembrī uz 60 dzīves gadiem atskatījās Latvijas PSR Tautas mākslinieks diriģents profesors *Leonīds Vigners*. Ievērojamā diriģenta radošā darbība mūsu mūzikas dzīvē plaša un nozīmīga. No 1944. gada līdz 1949. gadam L. Vigners veicis Valsts Akadēmiskā operas un baleta teātra galvenā diriģenta pienākumus. Tālākais viņa darbs saistīts ar Radio un televīzijas simfonisko orķestri, kura galvenais diriģents viņš kļuvis 1949. gadā. Simfoniskā orķestra atskaņojumi L. Vignera vadībā ierakstījuši nozīmīgas lappuses mūsu mūzikas vēsturē. Mākslinieka talants vienlīdz atraisīts kā miniatūrās, tā monumentālos simfoniskos darbos. Sevišķi spilgti tas izpaužas viņa radošajai personībai tuvo autoru Skrjabinā, Raḥmaņinova darbu atskaņojumos, lielas formas vokāli instrumentālo darbu iestudējumos. Kā simfoniskā orķestra diriģents L. Vigners viesojies Maskavā, Ļeņingradā, Kijevā, Tbilisi, Tallinā u. c. Padomju Savienības pilsētās, iepazīstinot klausītājus ar latviešu autoru darbiem.

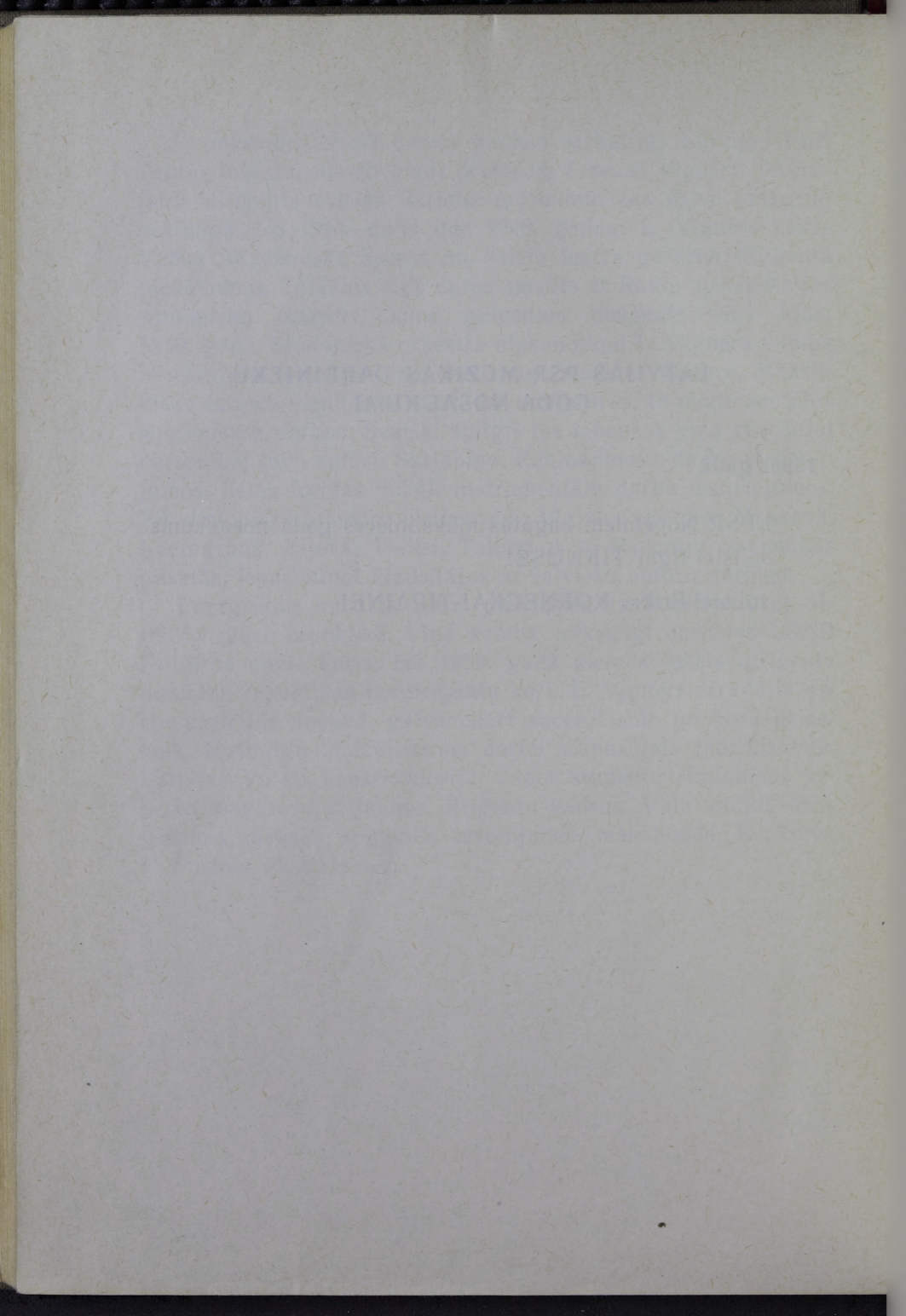
Enerģiskais mūziķis aktīvi piedalījies arī kora kultūras attīstībā mūsu republikā. Viņa vadībā veiksmīgi darbojas LRAP Kultūras nama koris, bet 1959. gadā pieredzējušais diriģents nodibina republikas kordiriģentu kori. L. Vigners strādājis arī kompozīcijas novadā, galvenokārt sacerot solo un kora dziesmas. Nozīmīgu audzināšanas darbu vispusīgais mūziķis veic Latvijas Valsts konservatorijā, vadot studentu simfonisko orķestri, sagatavojot jaunus diriģentu kadrus. Viņa vadībā diriģēšanas mākslu apguvuši ievērojamie mākslinieki E. Tons, H. Mednis, M. Bašs u. c.

**LATVIJAS PSR MŪZIKAS DARBINIEKU
GODA NOSAUKUMI**

1966. gadā

LPSR Nopelniem bagātās mākslinieces goda nosaukums
solistei Ilgai TIKNUSEI

solistei Ērikai KORŅECKAI-TIPAINEI



SATURS

I

<i>L. Krasinska.</i> Padomju mūzikas piecdesmit gadi	7
<i>J. Vitolīņš.</i> Latviešu mūzikas kultūra Lielās Oktobra sociālistiskās revolūcijas un Padomju Latvijas nodibināšanas periodā (1917—1919)	22
Padomju Latvijas komponisti un muzikologi par latviešu mūsdienu mūziku	47

II

<i>E. Jože.</i> Diriģents Edgars Tons	65
<i>A. Grandaus.</i> Cēsu mūzikas dzīve	75
<i>Tautas koru un Tautas deju ansambļu portreti</i>	
<i>S. Stumbre.</i> LRAP kultūras nama koris	92
<i>S. Stumbre.</i> LVU koris	97
<i>S. Stumbre.</i> «Daile»	102
<i>R. Smoļare.</i> «Ezerzeme»	106
<i>I. Lesiņa.</i> «Līvzeme»	109
<i>E. Drulle.</i> «Ritenītis»	112
<i>E. Drulle.</i> «Vektors»	116
<i>E. Drulle.</i> «Vidzeme»	120

III

<i>L. Lūse.</i> Jānis Cimze un viņa laikmets	127
<i>L. Kārklīņš.</i> Komponists, mūzika, klausītājs	145
<i>M. Goldins.</i> Aldoņa Kalniņa kora dziesma	173
<i>S. Stumbre.</i> Visi koki birzē raud	187
<i>V. Kļaviņa.</i> Alfrēds Kalniņš Liepājā	195
<i>J. Vitola</i> vēstules Alfrēdam Kalniņam, <i>J. Vitolīņa</i> ievads un komentāri	205

IV

Hronika	229
-------------------	-----

ЛАТЫШСКАЯ МУЗЫКА

Сборник статей

Издательство «Лиесма»

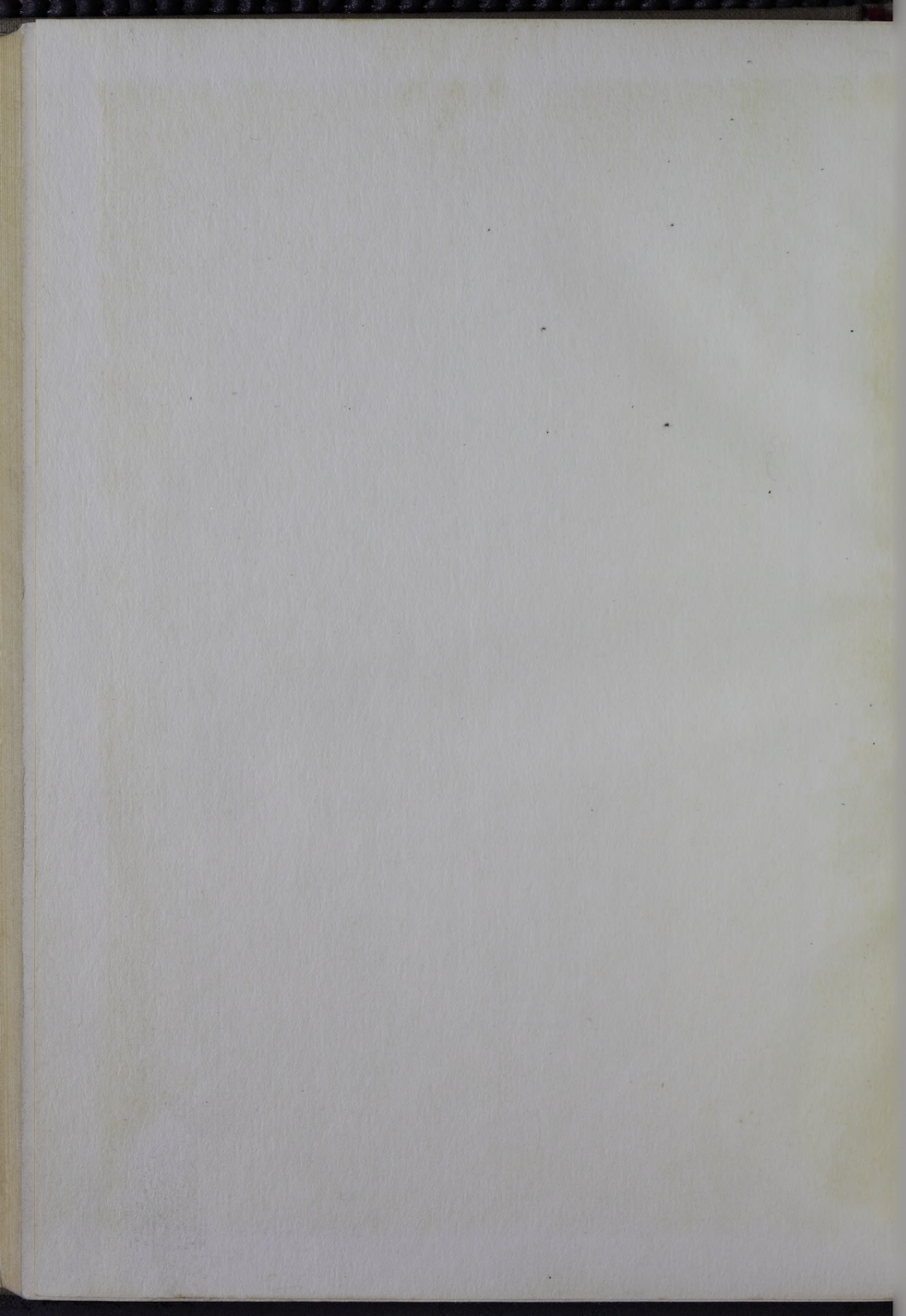
На латышском языке

LATVIESU MŪZIKA

VI

Redaktore Dz. Bērziņa. Māksl. redaktore Ņ. Sakirjanova. Tehn. redaktore Z. Kronberga. Korektore A. Ābele. Nodota salikšanai 1967. g. 22. martā. Parakstīta iespiešanai 1967. g. 14. augustā. Papīra formāts 60×84¹/₁₆. Tip. pap. Nr. 1. 15 fiz. iespiedl.; 15 uzsk. iespiedl.; 12,88 izdevn. l. Metiens 2000 eks. JT 17095. Maksā 82 kap. Izdevniecība «Liesma» Rīgā, Padomju bulv. 24. Izdevn. Nr. 21119-MM1117. Iespiesta Latvijas PSR Ministru Padomes Preses komitejas Poligrāfiskās rūpniecības pārvaldes Pārāugtipogrāfijā Rīgā, Puškina ielā 12. Pasūt. Nr. 558.

78S2



LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTEKA



0303059798