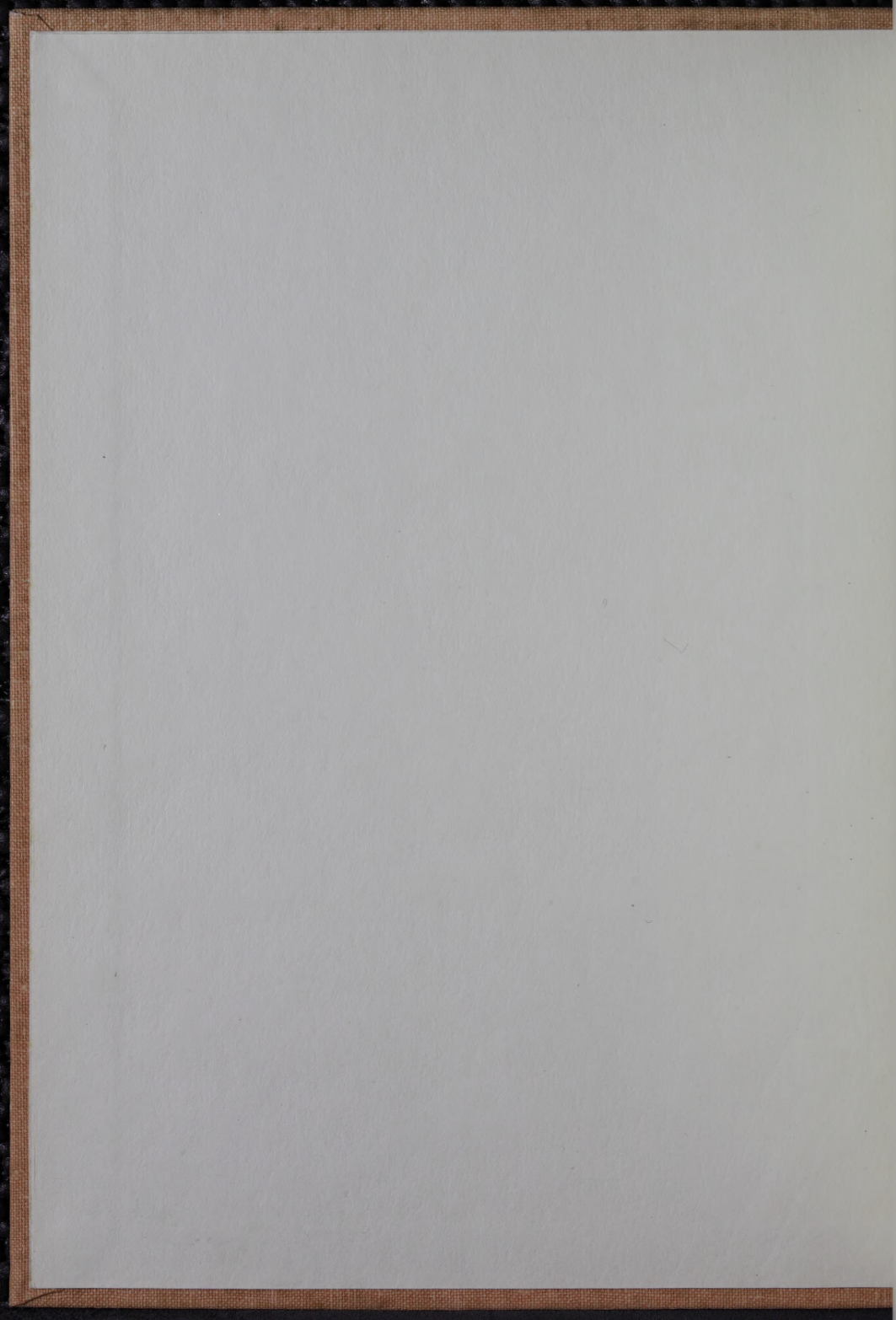


N <sup>M-2</sup> 9178 (VII)

Latvian  
music



LATVIEŠU MŪZIKA

VII

239455

LIN

ALBION UNIVERSITY

LIBRARY

N  $\frac{M-2}{9178}$

N

# Latviešu mūzika

RAKSTI PAR MŪZIKU

Sastādījuši A. Darkevics un L. Kārklīšs

IZDARĪTĀS  
KĀRĶĻIŠS



Izdevniecība „Liesma”  
Rīgā 1969

78S2  
La802

Latvijas Nacionālā  
BIBLIOTĒKA

Redakcijas kolēģija:

*N. Grīnfelds, A. Klotiņš, J. Vitoliņš, M. Zariņš*

*Māksliniece N. Darkēviča*

9—1—2  
69—8

*Jēkabs Vitoliņš*

## PADOMJU LATVIJAS MŪZIKAS KULTŪRA 50 GADOS

Oktoobra sociālistiskā revolūcija uzsāka jaunu laikmetu Krievijas tautu un visas pasaules sabiedriski politiskajā, ekonomiskajā un kultūras dzīvē. Padomju tautu pusgadsimta vēsture ir bijusi cīņa par cilvēka brīvību, par jaunām attieksmēm starp cilvēkiem un starp tautām, par kultūras revolūciju, tā nesusi milzīgu kultūras kāpinājumu mūsu zemē. Padomju māksla ieguvusi pasaules nozīmību, dziļi ietekmē progresīvās mākslas attīstību arī citās zemēs.

Baltijas republikas — Igaunija, Lietuva un Latvija — ir jaunākās māsas Padomju Savienības brālīgo republiku vidū. Šo zemju mūzikas kultūras pusgadsimta attīstību nosacīja tuvu vēsturisko likteņu kopība, bet reizē arī spilgta katras šīs tautas nacionālā savdabība, kas atspoguļojusies to literatūrā, tēlotājā mākslā un mūzikā. Cīņu laiks par padomju varu no 1917. līdz 1919. gadam ievadīja Baltijas tautas jaunā vēstures laikmetā. Šie 50 gadi ir ilgs un ļoti sarežģīts visu mūzikas dzīves un daiļrades komponentu izaugsmes un nobriešanas process ārkārtīgi preišķīgos sabiedriskās un politiskās dzīves apstākļos.

Padomju kultūras pamatu likšanas periods Latvijā bija īss, bet straujš un dinamisks. 1917.—1919. gadi: revolucionāra atbrīvošanās no carisma žņaugiem, Oktobra revolūcijas varenā duna, vācu imperiālistisko armiju okupācijas smagie kara soļi, latviešu strēlnieku daļu boļševizēšanās un aktīvās cīņas Lielās Oktobra revolūcijas laikā, jaunās Padomju Latvijas pastāvēšanas nepilnie 5 mēneši 1919. gadā. Latviešu strēlnieku pulku simfonisko orķestru koncerti Petrogradā, Maskavā, Pleskavā, Novgorodā, Rīgā un citās pilsētās lika pamatus latviešu padomju mūzikas kultūrai. Viens no pirmajiem jaunās padomju varas

pasākumiem Latvijā 1919. gadā bija latviešu valsts opereteātra — Padomju Latvijas operas izveidošana, nododot tai arī Rīgas lielāko teātra namu. Opereteātris, kurā apvienojās visi labākie latviešu opermākslas spēki, kļuva vēlāk par vienu no centrālajiem latviešu muzikālās dzīves veidotājiem. 1919. gada Padomju Rīga varēja lepoties ar saviem simfoniskajiem koncertiem, kādus rīkoja divi simfoniskie orķestri — «Padomju Latvijas operas» orķestris un Sarkanās Armijas latviešu strēlnieku simfoniskais orķestris.

Par lielu aktīvu spēku kļuva revolucionārās dziesmas, ko līdz 100 000 eksemplāru tirāžā izdeva Latvijas sociāldemokrātiskās strādnieku partijas organizācijas, parādījās šo dziesmu apdaru krājumi korim. Partija aicināja komponistus radīt darba tautai jaunus darbus visos mūzikas žanros — operas, simfoniskos skaņdarbus, dziesmas, jaunrades iespējas nodrošinot arī materiāli. Laikmeta radošās domas un fantāzijas spārnojums deva divas labākās latviešu klasiskās operas — Jāņa Mediņa tautas varoņoperu «Uguns un nakts» pēc Raiņa «Senās dziesmas jaunās skaņās» (pirmveidā komponētu kā divu vakaru operciklu no 1913. līdz 1919. gadam) un Alfrēda Kalniņa latviešu tautas senatnes dramatisko sadzīves operu «Baņuta» (1918.—1919. g.), arī viņa liesmaino revolucionāro kantāti «Pastardiena» ar Raiņa tekstu (1917) — darbus, kas bija rakstīti vētrainajos kara un revolucionāro cīņu gados. Tādējādi Padomju Latvijas rītausmā tautas radošais spēks izpaudās vairākos ievērojamos latviešu skaņdarbos, kas ir ietekmīgs šā cīņu perioda mantojums arī mūsu tagadnes mūzikas dzīvē.

Latviešu mūzikas kultūras tālākā attīstība 20. un 30. gados norisinājās buržuāzijas nacionālistiskās politikas, vēlāk sabiedriskās dzīves fašizācijas apstākļos. Mūzikas dzīves un daiļrades procesi šai laikā bija tikpat sarežģīti un pretrunīgi kā pati dzīve. Bet latviešu kultūras attīstībā vienmēr ir bijusi stipra demokrātiskās sabiedrības ietekme. Vēsturiskās attīstības kontinuitātes procesos plašu tautas masu dziņa pēc mūzikas, talantīgu progresīvu mākslinieku — komponistu un atskaņotāju darbs ļāva veikt daudzus ievērojamus mūsu mūzikas kultūras pasākumus. Šie gadi devuši bagātu, lai arī iekšēji pretrunīgu mūzikas mantojumu, dzīvu un intensīvu koru kultūras un dziesmu svētku tradīciju, lielus operkultūras sasniegumus, veidojās plašs mūzikas profesionālisms. Tālāk attīstījās mūsu mūzikas ievērojamāko klasiķu J. Vitola, E. Melngaiļa, Alfrēda Kalniņa, Jāņa Mediņa, Jāzepa Mediņa, J. Zāliša māksla (viņu darbs un daiļ-



rade vairāk vai mazāk iesniedzās arī tālākajā padomju periodā), izāuga liela, spilgta un spēcīga Jāzepa Vītola skolas latviešu jaunāko komponistu paaudze, kas bija aicināta ieņemt aktīvu cīnītāju vietas Padomju Latvijas mūzikas kultūrā.

So gadu mūzikas devums mūs nostāda daudzu kultūras mantojuma izvērtējuma problēmu priekšā. Dzīvā mūzikas prakse pēckara periodā, arī muzikāli teorētiskā un kritiskā doma (Alfrēdam Kalniņam veltītā teorētiskā konference 1965. g., mūzikas kritikas materiālu publicējumi u. c.) jau panākusi ievērojami daudz latviešu mūzikas kultūras pagātnes progresīvo vērtību apgūšanā. Tomēr mūzikas kultūras sarežģītās un strīdīgās parādības periodā starp abiem pasaules kariem, arī to latviešu mūziķu devums, kas atstājuši dzimteni, prasa tālāku plašu kritisku izvērtējumu, lai tajā uztvertu pozitīvo, ko mūsu tautas mūzikas kultūra radījusi un kas arī padomju mūzikas kultūrā pārņemams un kopjams.

Latviešu muzikālās daiļrades attīstību 20.—30. gados lielā mērā nosacīja tās vēsturiskās attīstības tradīcijas. Ar to izskaidrojama vokālās mūzikas, īpaši kora un solodziesmas lielā, varētu pat teikt, vadošā loma šai periodā. Šajos žanros strādāja visi komponisti, arī ievērojamākie vecākās paaudzes meistari — J. Vītols, E. Melngailis, Alfrēds Kalniņš u. c. Daudzi komponisti tiecās atklāt latviešu tautas dziesmas skaistumu apdarēs koriem, balsij ar klavierēm u. c. Emiļa Melngaiļa virziens, kas izveidojās tautas dziesmu apdarēs koriem (raksturīgs stingrs diatonisms, bagātināts ar daudzveidīgiem polifonas rakstības līdzekļiem un krāsainu kora «instrumentāciju»), dziļi ietekmēja laikabiedrus un nav zaudējis savu nozīmi arī tagad. J. Vītola kompozīcijas skola, kas šai laikā deva veselu plejādi jaunu komponistu, to vidū arī izcilākos latviešu padomju komponistus J. Ivanovu, M. Zariņu, Ā. Skulti, A. Žilinski, J. Graubiņu, P. Barisonu, P. Līcīti, L. Garūtu, J. Ķepīti, V. Utkinu un citus, muzikologus L. Krasinsku, J. Vītoliņu, diriģentu L. Vīgneru, nodrošināja latviešu mūzikas demokrātisko un reālistisko tendenču pārmantojumu, stingru un skaidru kompozīcijas tehniku, reālistisku radošo meklējumu estētiku. Par ievērojamām latviešu mūzikas attīstības etapiem kļuva jaunās operas un baleti, ko rakstīja Jānis Mediņš, Alfrēds Kalniņš, Jānis Kalniņš, Jāzeps Mediņš u. c., ietverot latviešu un pasaules klasiskās dramaturģijas sižetus. Daudzu komponistu daiļradē parādījās simfoniskie darbi, īpaši mazie programmatiskie un svītas žanri, 30. gados arī simfonijas (Jāzeps Mediņš, P. Barisons;

J. Ivanova agrīnās simfonijas). Šā perioda latviešu mūzikas radošo meklējumu gultne bija ievirzījusies galvenokārt nacionālā stila izstrādāšanā, sakņojoties XIX gadsimta jauno mūzikas nacionālo skolu romantisma reālistiskajās tradīcijās. Zināmā mērā paradoksāli, ka XX gs. mūzikas jaunie virzieni — impresionisms un ekspresionisms latviešu mūzikā ienāca tikai kā vājās atspulgs.

Padomju varas atjaunošanas vēsturiskie notikumi Baltijas republikās 1940. gadā vēstīja jauna laikmeta sākumu igauņu, lietuviešu un latviešu tautu mūzikas kultūras attīstībā. Intensīvā radošā darbā pēdējā ceturtdaļgadsimtā Baltijas republikās ir veikti jaunās padomju mūzikas kultūras celtniecības galvenie pamatuzdevumi. Baltijas tautu sasniegumi ir kļuvuši par vispārējās padomju mūzikas kultūras daļu, nepieredzēti ir paplašinājušies starprepublikāniskie sakari, savstarpēji stimulējot arī nacionālo mūzikas kultūru attīstību.

Lielākais, ko latviešu agrīnajā padomju mūzikā ir devis padomju varas atjaunošanas īsais pirmskara laika posms, neapšaubāmi ir Alfrēda Kalniņa balets «Staburadze» un Jāņa Ivanova monumentālā 4. simfonija «Atlantīda». Kaut gan šie lielie darbi ir sākti agrāk un to pilnīga pabeigšana ielgusi, tomēr to abu pamatkonceptijas klavierizvilkumu izstrādātas šai periodā. Alfrēda Kalniņa «Staburadze» kļuvusi par iemīļotāko latviešu klasisko baletu. Komponista dziļi tautiskā mūzika tajā brīnišķīgi sakļāvusies ar romantisko tautas teiksmu poētiskumu.

J. Ivanova 4. simfonija tiklab savā idejā, kā muzikālās valodas drosmīgumā iezīmēja latviešu simfonisma attīstībā jaunu robežetapu. Tās tieša pavadone 1940. gadā bija J. Ivanova gaiši pacilatā «Svinīgā prelūdijs» simfoniskam orķestrim. Te varam atzīmēt vēl Jāzepa Mediņa 3. simfoniju, stīgu kvartetu *Fa* mažorā, kantāti «Ziedošā dzimtene», E. Melngaiļa Latgales tautas dziesmu melodiju bagāto savākumu šo gadu folkloristiskajā ekspedīcijā.

Lielā Tēvijas kara gados kā aktīva cīņas dziesma dzima latviešu padomju masu dziesma, īpaši J. Ozoliņa daiļradē. Tās žanra intensīva attīstība vēl turpinājās tuvākajos pēckara jauncelsmes gados (J. Ozoliņa, P. Līcītes, A. Zilinska u. c. komponistu dziesmas); vēlāk tā savā tradicionālajā stilā eklektizējās un evolucionēja latviešu *a cappella* kora dziesmas tradīciju ietekmē.

Latvijas PSR Valsts mākslas ansambļa darbība kara gados mobilizēja aktīvas latviešu padomju mūzikas mākslas attīstību;

no ansambļa izveidojās Latvijas PSR Valsts Akadēmiskā kora kods.

Bagāta un daudzveidīga ir kļuvusi mūsu republikas mūzikas dzīve pēckara gados. Darbojas divi muzikālie teātri: LPSR Valsts Akadēmiskais operas un baleta teātris un Rīgas operetes teātris; kādu laiku bija arī Muzikāli dramatiskais teātris Liepājā. Pēc fašistiskās okupācijas Akadēmiskais operas un baleta teātris izaudzinājis jaunu teicamu ansambli, kura labākie mākslinieki plaši pazīstami Padomju Savienībā. Teātra īpatno seju šai periodā iezīmējuši tā svaigie un interesantie repertuāra meklējumi. Pēckara periodā teātra repertuārā bijušas pavisam 58 operas un 42 baleti, to skaitā 16 padomju operas (no tām 8 latviešu) un 25 padomju baleti (10 latviešu). Līdzās ievērojamākajām padomju operām un baletiem (S. Prokofjeva «Karš un miers», «Laulības klosterī», «Romeo un Džuljeta», «Pelnušķīte», D. Šostakoviča «Katerina Izmailova», S. Balasaņana «Sakuntala» u. c.), latviešu klasiskajai un tagadnes operai un baletmākslai (Alfrēda Kalniņa opera «Baņuta», balets «Staburadze», Jāņa Mediņa «Uguns un nakts», M. Zariņa, Ā. Skultes, A. Žilinska, R. Grinblata, J. Ķepīša, O. Grāviša, A. Liepiņa u. c. komponistu operas un baleti) pēckara apstākļos atjaunojusies latviešu opereteātra Vāgnera operu tradīcija («Tanheizers», «Loengrīns», «Valkīra»); pārāk šaurs diemžēl ir bijis ieskats XX gs. ārzemju operu literatūrā (vienīgi M. Ravēla balets «Bolēro», R. Štrausa «Salome», B. Britena «Pīters Graimss»).

Ļoti plašs kļuvis muzikālās izglītības darbs republikā; tagad jau visai skaidri saredzama kļuvusi jaunorganizēto kordiriģentu, muzikālās pedagogijas, mūzikas zinātnes nodaļu un teātra fakultātes loma Konservatorijā, kurai piešķirts Jāzepa Vītola vārds; republikā plaši izvērties mūzikas vidusskolu un mūzikas skolu tīkls, no kurām daudzas veic augstvērtīgu audzināšanas darbu.

Valsts Filharmonijas izveidošana, daudzie Filharmonijas un Radio mūzikas kolektīvi (Radio un televīzijas simfoniskais orķestris un T. Kalniņa koris, Valsts Akadēmiskais koris, Rīgas estrādes orķestris u. c.), jaunās koncertzāles Rīgā un perifērijā (Doma koncertzāle ar tās slavenajām ērgelēm, vasaras koncertzāle Dzintaros, daudzās lieliskās koncertzāles republikas kultūras namos u. c.) ļoti veicina plašas koncertdzīves attīstību, Rīga kļuvusi par vienu no ievērojamākajiem mūzikas dzīves centriem visā Padomju Savienībā.

Augstu pacēlumu Baltijas republikās ieguvusi tautas kor-dziedāšanas kultūra. Šo republiku dziesmu svētki kļuvuši par tautas masu mākslinieciskās pašdarbības viskrāšņāko izpausmi, ir viena no īpašām Baltijas tautu muzikālās dzīves iezīmēm. Ir uzceltas jaunas grandiozas pastāvīgas dziesmu svētku estrādes visu triju republiku galvaspilsētās, daudzas skaistas estrādes arī perifērijā. Dziesmu svētki pēckara periodā kļuvuši bagātāki ar daudziem jauniem satura elementiem, it īpaši — ietverot tajos tautas deju daudzkrāsainos masu uzvedumus, līdz ar ko mūsu dziesmu svētki jau kopš 1960. gada ieguvuši dziesmu un deju svētku nosaukumu. Kopš 1960. gada notiek arī patstāvīgi skolu jaunatnes dziesmu un deju svētki. Koru meistarības izaugsme atspoguļojusies mūsu «Tautas koru» sasniegumos (tāds nosaukums labākajiem pašdarbības koriem tika ieviests kopš 1960. gada Dziesmu svētkiem).

Šādi kori sastopami visā republikā, arī daudzos perifērijas centros. Sastāvā pietiekami lieli un muzikāli nobrieduši — tie teicamu diriģentu vadībā iestudē sarežģītākos koru literatūras darbus, to koncerti kļuvuši par būtisku republikas mūzikas dzīves parādību.

Latviešu padomju mūzikas daiļrade Padomju Latvijas ceturtdaļgadsimtā ir ļoti daudzslāņaina, daudzveidīgi ir žanri un komponistu personības. Nozīmīgas bija pārmantotās latviešu klasiskās mūzikas labākās progresīvās tendences. Vairāki vecākās paaudzes komponisti aktīvi iekļāvās latviešu padomju mūzikas kultūras celšanas darbā grūtajos apstākļos, kad vēl nebija norimis Lielais Tēvijas karš. To vidū bija Alfrēds Kalniņš, E. Melngailis, Jāzeps Mediņš, kas devuši daudzus savus ievērojamākos darbus šajā periodā. Plaši sazaroja arī Jēkaba Mediņa daiļrade, daudzus jaunus darbus deva J. Graubiņš. Padomju gados pilnīgi nobrieda un uzplauka daudzu Jāzepa Vītola skolas jau pirmskara periodā sabiedrības uzmanību ieguvušo komponistu — J. Ivanova, Ā. Skultes, M. Zariņa A. Žilinska, L. Garūtas, J. Ķepiņa, P. Līcītes daiļrade; lielā mērā viņu radošajā darbā koncentrējās latviešu mūzikas attīstības pamattendences. Piecdesmitajos sešdesmitajos gados daiļrades arēnā sāka uznākt jaunā komponistu maiņa — Ā. Skultes, J. Ivanova, V. Utkina audzēkņi.

Laikmetīgā tēma aktīvi izpaudās latviešu padomju masu dziesmā Lielā Tēvijas kara gados (J. Ozoliņa u. c. komponistu dziesmās). Laikmeta trauksmainās noskaņas atspoguļojās J. Ivanova traģiskā simfonisma saasinātajā mūzikas valodā —

viņa programmatiskajā IV simfonijā «Atlantīda» (1941) un kara pārdzīvojumu atbalsī — V simfonijā (1945).

Padomju tematika plaši nostiprinājās pēckara perioda pirmā gadu desmita vokālās un vokāli instrumentālās mūzikas žanros. Sais gados intensīvi attīstījās latviešu kora dziesma — radoši atjaunotās dziesmu svētku tradīcijas līdzgaitniece (Alfrēds Kalniņš, M. Zariņš, Jāzeps Mediņš, J. Ozoliņš, P. Līcīte, Jēkabs Mediņš u. c.), liriskā solodziesma un dziesmu cikli (A. Žilinskis, P. Līcīte; M. Zariņa dziesmu cikls «Sudrabotā gaisma», kura spilgtums rosinājis daudz jaunu dziesmu ciklu rašanos), kantāte, dzima latviešu oratorija (M. Zariņa «Valmieras varoņi», «Cīņa ar Velna purvu»). Radās arī padomju tematikas muzikālā teātra darbi (M. Zariņa opera «Uz jauno krastu», A. Žilinska dziesmu spēle «Zilo ezeru zemē»), baleti, kuros atspoguļojās latviešu tautas pagātnes motīvi mūsdienu skatījumā (A. Liepiņa «Laima», Ā. Skultes «Brīvības sakta»). Šai periodā tapusi arī ievērojama daļa latviešu padomju instrumentālās mūzikas pamatreperetuāra simfonijas žanrā (J. Ivanova programmatiskā VI «Latgales» simfonija, VII un VIII simfonija; Ā. Skultes programmatiskā kara un miera tēmai veltītā I simfonija), radušies vairāki daudz spēlētie instrumentālie koncerti (M. Zariņa programmatiskais koncerts klavierēm «Grieķu vāzes», L. Garūtas klavierkoncerts, J. Ivanova vijolkoncerts, Jēkaba Mediņa koncerti klarnetei, koklei, ērģelēm, J. Ķepīša čella koncerts u. c.), instrumentālās kameramūzikas darbi (J. Ivanova I, II stīgu kvartets, J. Graubiņa divi klavieru kvinteti, Jēkaba Mediņa 3 stīgu kvarteti u. c.).

Var atzīmēt šā perioda spēcīgās folkloristiskās tendences. Tautas melodikas tematisms iekļuva arī daudzos lielas formas skaņdarbos, radās kora, solo, ansambļa, simfoniskas tautas dziesmu apdares (Alfrēds Kalniņš, M. Zariņš, J. Graubiņš, P. Līcīte, J. Ķepītis, Jēkabs Mediņš, O. Grāvītis, A. Žilinskis u. c.).

Stilistiski turpinājās latviešu klasiskās mūzikas tradīciju tālāka attīstība, bet reizē komponistu daiļradē izpaudās arī nepārvarētas muzikālās domāšanas tradicionālisma parādības, ko veicināja arī personības kulta laika dogmatiskās muzikāli estētiskās normas.

Pirmā pēckara posma latviešu padomju mūzikas kultūras labākie sasniegumi tika vispārināti un sakopotī Latviešu mākslas un literatūras dekādē Maskavā 1955. gadā, kad latviešu mūzika pirmo reizi plaši izgāja Vissavienības forumā un ieguva sev daudzus jaunus draugus.

Sevišķu ievēribu gūst jaunās parādības, kādas risinājušās Baltijas tautu mūzikas kultūru attīstībā pēdējā desmitgadē. Kā visu Baltijas republiku komponistu daiļradē, tā arī šā perioda latviešu mūzikā ievērojami paplašinājies laikmetīgās tematikas loks, norisinās daudzveidīgi intensīvi jaunu mūzikas izteiksmības līdzekļu meklējumi, parādījušās spilgtas jaunu komponistu personības, saasinājusies cīņa pret sastingušajām romantisma tradīcijām. Jaunas tematikas, jaunu mūzikas tēlu un stila meklējumi ielaužas arī vokālajos un vokāli instrumentālajos žanros. Blakus liriskajai kora dziesmai (Aldonis Kalniņš, J. Ozoliņš, V. Kaminskis, L. Garūta u. c.) parādījušās spilgtas kora balādes (Ā. Skultes «Meži šalc»), heroiskas līroepiskas dziesmas (V. Kaminska «Zvērests»), humoristiski žanriskas kora dziesmas (M. Zariņa cikls viru korim «Vecā Taizeļa brīnišķīgie piedzīvojumi» u. c.), renesanses madrigāla neoklasiski stilizējumi (M. Zariņš, P. Dambis), paplašinājušās un stilistiski atjaunojušās tautas dziesmu kora apdares (Aldonis Kalniņš, E. Goldšteins, V. Kaminskis, L. Garūta, Imants Kalniņš, P. Dambis u. c.).

Izvirzījies oratorijas žanrs ar daudzveidīgu tematiku un muzikāli stilistisku risinājumu. Jaunais latviešu oratorijas žanrs izrādījies sevišķi ietilpīgs tagadnes asāko tēmu mākslinieciskai ietverei: tajā izpaudusies gan padomju cilvēku darba varonība — V. Kaminska oratorijā «Par tiem, kas ceļā» (1962), gan Āfrikas tautu nacionālās atbrīvošanās un anticolonālās cīņas — M. Zariņa oratorijā «Mahagoni» (1964), kas savu lielo iespaidu uz klausītāju panāk ar aktīva spēka, lirikas un satīras apvienojumu, ar tautas skatu dinamismu un centrālā varoņtēla Patrīsa Lumumbas traģiku, ar savdabīgu «afrikānisku» ritmiku un intonācijām, žanra elementiem, asprātīgi izmantotu instrumentāciju, dubultkori un citiem līdzekļiem. Muzikāli tēlaina un emocionāli savilņojoša ir L. Garūtas oratorija «Dzīvā kvēle» (1966) ar Raiņa revolucionārās dzejas tekstu, kas sauc visas pasaules darbaļaudis kopot spēkus laimes un brīves iekarošanai. Šī pati gaismas un tumsas cīņas ideja ietverta arī Ā. Skultes savdabīgajā, oratorijas žanram tuvajā II simfonijā korim un orķestrim «*Ave sol!*» ar Raiņa saules poēmas tekstu (1963).

Lai gan kantātes žanrā līdz 60. gadu vidum radušies daudz darbu, tā tomēr nav ieguvusi tik spilgtas kontūras kā oratorijas žanrs. Zināms tematikas loka vienveidīgums (svētku, sviņīgā vai heroiskā kantāte) ir vairāk vai mazāk nosacījis arī mūzikas izteiksmes līdzekļu un paņēmieni vienveidību, pacilātu

retoriku un patosu. Monolīta satura ievirze nostiprinājusi galvenokārt kora kantātes tipu (Ā. Skultes «Rīga», 1951, «Mums viena partija», 1961; L. Garūtas «Viņš lido»; J. Līciša «Jūras republika» u. c.), dažkārt arī ar teksta deklamācijas replikām (O. Grāvīša kantātes «Planēta bēg no ēnas», 1961, «Viņi — tavas dzimšanas dienas paaudze», 1964). Lielās cikliskās kantātes tips, kādai pieder pirmajos pēckara gados komponētā tēlainā N. Grīnfelda kantāte ar Raiņa revolucionārās dzejas vārdiem — «Karā kauta dvēselīte» (1946), neieguva tālāku attīstību.

Dinamizācijas un dramatisācijas tendences turpretim iedzivinājušas daudzu vokāli instrumentālu liroepisku poēmu rašanos, kas tuvas kantātes žanram. Tādas ir, piemēram, Aldoņa Kalniņa «Varoņu zeme» dramatiskam tenoram, sieviešu korim un orķestrim (1961), «Rekviēms-poēma» tenoram ar orķestri (1963), V. Kaminska «Varoņi dzīvo» vīru korim ar orķestri (1963), J. Ķepīša «Dziesma par vanagu» ar M. Gorkija dzejas vārdiem, Imanta Kalniņa «Divi obeliski» korim un ērģelēm (J. Vanaga vārdi, 1966), P. Dambja «Džordano Bruno sārts» — poēma korim, daiļlasītājam un sitamo instrumentu ansamblim u. c.

Īpaša vieta pieder tādiem žanriski savdabīgiem, spilgtiem un nozīmīgiem darbiem, kādi ir J. Graubiņa vokāli scēniskā poēma «Atraītnes dēls» korim *a cappella* pēc V. Plūdoņa dzejas un M. Zariņa koloristiskā vokāli instrumentālā bērnu svīta «Nezinītis Saules pilsētā» zēnu korim un visai neparasta sastāva orķestrim, kurā galvenā loma ir sitamiem instrumentiem un dažādiem bērnu instrumentiem (1962). Ar savu svaigumu, asprātīgo fantāziju un humoru, mūsdienīgo skanējumu svīta atjaunoja latviešu bērnu mūzikas tēlainību. Analogiski tematikas paplašināšanas procesi norisinājās arī jaunākajā latviešu padomju solodziesmā, kur līdzās liriskajai dziesmai (A. Žilinskis, J. Ozoliņš, J. Ķepītis, O. Grāvītis u. c.) un estrādes dziesmām (R. Pauls, Ģ. Ramans u. c.) ir darbi ar antīkiem, baroka un orienta sižetiem (M. Zariņa «*Carmina antica*» ar sengrieķu dzejas tekstiem, «Partita baroka stilā» ar Ronsāra, Vijona tekstiem, «Japāņu miniatūras»), ar tagadnes progresīvo ārzemju un padomju dzejnieku Morisa Karēma, Žaka Prevēra, Federiko Garsia-Lorkas, Jevgenija Jevtušenko dzejas vārdiem (R. Kalsona dziesmas), kur radušies arī jauni muzikāli intonatīvie tēli.

Sai īsajā pārskatā nav iespējams detaļās aptvert visas tās daudzējādās parādības instrumentālās kameramūzikas novadā, kurā intensīvi strādā daudzi komponisti (J. Ivanovs, J. Līcītis,

O. Barskovs, E. Goldšteins, R. Kalsons, P. Dambis u. c.). Lai gan ir parādījušies interesanti stilistiski meklējumi (O. Barskova «Bahiana» u. c.), tomēr šķiet, ka tieši instrumentālā un instrumentāli vokālā kamermūzika daudz lielākā mērā varētu kļūt par jauna satura un jaunu mūzikas izteiksmes līdzekļu atklāsmes jomu.

Viens no latviešu padomju mūzikas vadošajiem žanriem pēdējā desmitgadē ir simfonija. Spilgtus padomju simfonisma paraugus radījis šā žanra ievērojamākais meistars latviešu padomju mūzikā Jānis Ivanovs. Viņa pēdējās simfonijās (no Devītās līdz Divpadsmitajai), kuru īpatais skaudrais liriski episkais raksturs pārstāv it kā padomju simfonisma «ziemeļniecisko tipu», var skaidri vērot komponista izteiksmes un stila tālāku attīstību. Emocionāli piesātinātais psiholoģiski dramatiskais saturs, laikmeta problēmu atspoguļojums viņa pēdējās simfonijās un «Sāpju poēmā» («*Poema luttuoso*», 1966) stīgu orķestrim, kas veltīta Salaspils upuriem, virzījies arī viņa mūzikas valodu, veicinājis lineāro, politonalitātes un dodekafonijas principu nostiprināšanos.

Uz žanrisku programmatiskumu tiecas Ā. Skultes simfonisms (Trešā «Kosmiskā» simfonija, 1959), bet gaišajā, gleznainajā Ceturtajā simfonijā komponists atgājis no programmatiska tendencēm.

Ar spriegu dinamismu, radikāliem novatoriskiem meklējumiem iezīmīga R. Grīnblata III simfonija (1964), vēl vairāk viņa pēdējā — IV simfonija (1967).

Ipašus smalkus krāsainības meklējumus veic R. Kalsons, kura pēdējā simfoniskā poēma «Pirms aiziešanas» ar Nazima Hikmeta dzejas motīviem psiholoģiski sevišķi dziļa.

Psiholoģiska programmatisma ievirzē attīstās arī Ģ. Ramana daiļrade viņa simfoniskajā poēmā «Piemineklis» un 2. simfonijā (1966) ar tās pamattēliem — doma, darbs, liksme, kā arī V. Kaminska simfonisms (simfoniskā poēmā «Stāsts par mūsdienu cilvēku»).

Spilgti talantīgas ir jaunā komponista Imanta Kalniņa abas pirmās simfonijas (1964, 1965); dažādu simfonisko «rokrastu» redzam vairāku citu vidējās paaudzes komponistu — A. Grīnupa, E. Goldšteina, R. Jermaka un citu darbos.

Ļoti intensīvi attīstījusies it īpaši A. Grīnupa simfoniskā daiļrade (8 simfonijas un citi darbi pēdējos desmit gados), no kura varētu tagad sagaidīt viņa brieduma darbu.



Ļoti iemīļots joprojām instrumentālā koncerta žanrs, kura evolūcija šai periodā vērojama, sākot ar J. Ivanova zināmā mērā tradicionālo klavieru koncertu un Ģ. Ramana saksofona koncertu un beidzot ar jauniem muzikāli stilistiskiem un tēlainības meklējumiem R. Grīnblata klavieru koncertā un Imanta Kalniņa koncertā orķestrim. Bet tieši šā pēdējā gadu desmita instrumentālā koncerta žanrā tomēr paliek vislielākie neaizpildītie robi. Mūsu vēlēšanās ir sagaidīt darbus, kuros virtuozs spožums sintezētos ar muzikālās izteiksmes dzīvu novatorismu.

Daudzveidīgas tendences pēdējā desmitgadē izpaudušās muzikālā teātra attīstībā. XIX un XX gadsimta mijas latviešu lauku dzīves motīvi (pēc J. Janševska romāna «Dzimentene») kļuvuši par pamatu asprātīgajai komiski satīriskajai M. Zariņa operai «Zaļās dzirnavas» (1957). Mūsu operteātra agrāko neuzticēšanos latviešu padomju operai lauza A. Zilinska «Zelta zirgs» (pēc Raiņa lugas), kas bija pabeigta jau 1957. gadā, bet ko uzveda tikai 1965. gadā. Kā zināms, šī liriskā pasaku opera guva lielus panākumus, bet ap šīs operas estētiku sacirtās arī latviešu padomju mūzikas jaunāko novatorisko tendenču cīņa pret tradicionālismu. Šādā asi kritiskā operas vērtējumā tomēr neievērota palikusi pasaku operas žanra īpašā specifika, kas skatuves darbā labi izpausta. Laikmetīgās — tagadnes tematikas latviešu padomju operas ielgušo krīzi (pēc M. Zariņa operas «Uz jauno krastu» 1955. gadā nebija nākusi klāt neviena jauna latviešu opera ar mūsdienu sižetu) tiecās atrisināt M. Zariņš savā «Nabagu operā» (pēc Ž. Grīvas noveles «Zilās mošejas ēnā», 1964), kas idejas ziņā zināmā mērā tuva viņa paša oratorijai «Mahagoni», un O. Grāvītis operā «Audriņi» par traģisko tautas cīņu pret fašistiskās okupācijas zvēribām Lielā Tēvijas kara gados (1965). Tomēr dažu sižetisko tēlu plakātiskums kaitēja «Nabagu operas» svaigajiem muzikāli koloristiskajiem un dramaturģiskajiem meklējumiem un pārāk taustāmi bija operas «Audriņi» muzikāli dramaturģiskie trūkumi. Vēsturiskās operas pamatsižeta lielumu paseklinājis arī pārāk trafareti un nedzīvi risinātais mīlestības konflikts. Jāpasvītro tomēr šīs operas — komponista pirmā muzikālā skatuves darba mēģinājuma — dramatiski traģisko ainu spēks.

Komponists un teātris lielus panākumus guva ar R. Grīnblata baleta «Rigonda» uzvedumu (1959). Baleta sižets, kas skatītāju aizved tālās dienvidu zemēs, kur liesmo antikoloniālās cīņas, komponistam devis ieganstu eksotiski koloristiskai mūzikai, ļoti tēlainai un emocionāli izteismīgai. Vairāki jaunie kom-

ponisti pievērsās viencēliena baletam (R. Ores «Varavīksne», O. Barskova «Pāns un Siringa», «Kūbas melodijas» R. Paula un E. Švarca apdarē), iezīmējot dažas interesantas sižetiskas līnijas, tomēr nepanākot dziļāku iespaidu žanra attīstībā. Poētiski traģisko Raiņa drāmas «Mīla stiprāka par nāvi» sižetu savā baletā «Turaidas Roze» tvēris J. Ķepītis (1966). Baleta mūzika ir tēlaina un žanriski izteiksmīga, lai gan nerisina nekādu novatorisku problēmu ne dramaturģijā, ne izteiksmes līdzekļos un arī baleta horeogrāfija nav pacēlusies pāri tradicionālismam.

Ar lielu baleta komponista meistarību pie šā žanra atgriezies Ā. Skulte savā otrajā baletā «Negaiss pavasārī» (1967), kurā ietverta Kūbas un latviešu jauniešu draudzības ideja. Komponista prasme horeogrāfiski domāt izpaudusies baletiski ļoti konkrētā mūzikas valodā, kur ikviens mūzikas tēls pārvērties horeogrāfiskā kustībā. Baleta mūzika ir plaši simfonizēta, spilgta un spēcīga. Lai gan abiem baletiem ir zināmi trūkumi, tie abi ir vērtīgi jauni sasniegumi latviešu baletmākslā.

Vēsturiskās operas žanra problemātika palikusi neatrisināta O. Grāvīša otrajā operā «Sniegputēnos» (1967). Galvenais operas trūkums ir vispirms tieši dramaturģijas plānā. Hronikāls vēsturisks sižetiskums «Sniegputēnos» saduras ar paša operas žanra ļoti nosacīto raksturu. Vēsturiskie skati operā, kā to rāda arī operas žanra vēsture, patiesi dzīvo tikai tad, ja tos nes lieli un spēcīgi varoņu tēli, to sadursmes (Musorgska «Boriss Godunovs», Verdi «Dons Karloss», Meierhēra «Hugenoti» u. c.). Tad arī klausītājs operu uztver kā īstu drāmu, citādu nozīmi iegūst arī tautas masu skati.

Jānoželo, ka mūsu operteātris vēl nav varējis panākt M. Zariņa operas pantomīmas «Svētā Maurīcija brīnumdarbs» uzvedumu.

Operetes žanrā ir daži jauni veiksmīgi darbi ar šodienas sižetiem — A. Žilinska «Dzintarkrasta puīši» (1964) un E. Igenbergas «Annele» (1964), kurasniecīgo sižetu iedzīvina viegla un gaiša mūzika. Šā žanra zināmā nostiprināšanās modinājusi arī citu komponistu jaunu radošu interesi par opereti (G. Ordeļovska «Peldētāja Zuzanna»; Ģ. Ramans, J. Ozoliņš u. c.).

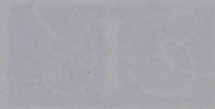
Republikā, īpaši pēdējā gadu desmitā, diezgan intensīvi izpaudusies muzikāli kritiskā doma, redzamus panākumus guvusi arī mūzikas zinātnē, lai gan to attīstības potenciālās iespējas varēja būt daudz plašākas. Blakus vecākajai paaudzei (N. Grīnfēlds, L. Krasīnska, M. Goldīns, P. Pečerskis u. c.) izaugusi talantīga jaunāko mūzikas zinātnieku paaudze (V. Bērziņa,

J. Brauns, O. Grāvītis, L. Karkliņš, A. Klotiņš, V. Krastiņš, T. Kuriševa, V. Muške, S. Stumbre, L. Viduleja u. c.). Radīti daudzi mūzikas literatūras populārzinātniskie darbi, vairākas monogrāfijas, latviešu klasiskās un padomju mūzikas vēstures pētījumi, publicēti latviešu tautas mūzikas materiāli u. c. Periodiski iznāk krājums «Latviešu mūzika», kas arvien vairāk kļūst par aktīvas muzikāli kritiskās domas paudēju.

Padomju Latvijas mūzikas kultūra tagadējā etapā — padomju kultūras pusgadsimtā, tāpat kā citās Baltijas republikās, ir izgājusi uz plaša attīstības ceļa, kļuvusi par vienu no ievērojamākajām nacionālajām padomju mūzikas gultnēm. Tā ir uzkrājusi lielu vēsturisku pieredzi, guvusi ievērojamus sasniegumus visos mūzikas žanros. Padomju Latvijas mūziķi intensīvi strādā, lai ietvertu savos darbos lielas mūsdienu tēmas un atrastu tām spilgtus jaunus mūzikas tēlus.

Lawyer's Notebook  
REVISED





*Oļģerts Grāviņis*

### LATVIEŠU OPERTEĀTRA PIECDESMITGADE

Tas bija 1919. gada sākumā. Revolūcijas laikmeta vētras brāzmas vēl arvien šalkoja pāri Padomju zemei. Latviešu darba tauta bija uzvarējusi carismu, taču vēl nebija lauzta divkosīgās nacionālās buržuāzijas vara. Uz laiku gan bija apturēti mūžsenā rietumu naidnieka nagloto zābaku soļi, tomēr vācu okupantu patvaras jūgā vēl smaka daļa no jaunās Padomju republikas teritorijas. Šajā grūtajā brīdī Padomju Latvijas valdība tomēr rada spēkus, lai risinātu ne tikai saimnieciskās dzīves jautājumus, bet arī proletariāta mākslas problēmas. Sākās gigantiska cīņa par darba tautas garīgā apvāršņa paplašināšanu, par tautas izglītību, par mākslas darbinieku mobilizāciju komunistiskās audzināšanas dižajiem mērķiem. Tieši šajā vēsturiski sarežģītajā, padomju varai saimnieciski tik grūtajā posmā Padomju Latvijas Izglītības tautas komisariāta Mākslas nodaļas enerģiskais vadītājs — rakstnieks Andrejs Upīts uzsāka latviešu padomju kultūras jauncelsmes darbu. Jaunā padomju vara atrada laiku drosmīgiem plāniem par Rīgas Konservatoriju, par teātri, Mākslas akadēmiju. Dažādu kultūras iestāžu dibināšanas organizatoriskie priekšdarbi tad apvienojās ar kvēliem aicinājumiem radošajai inteliģencei aktīvāk atsaukties laikmeta tematikai.

Tautas Izglītības komisariāta Mākslas nodaļa par vienu no savas darbības galvenajiem uzdevumiem uzlūkoja latviešu opereteātra nodibināšanu. Pirmskara gados Pāvula Jurjāna privāti organizētā operas trupa — Latviešu opera (1913—1915), kuras dalībnieki, bēgļu gaitās pa plašo Krievzemi izklidināti, 1918. gada augusta beigās ar Padomju valdības īpašu atļauju no

Petrogradas atgriezās Rīgā, 1919. gada janvāra dienās uzsāka jaunu darba cēlienu. Trupa tika pārveidota par valsts teātri. Padomju Latvijas operas jaunais kolektīvs jo drīz saņēma arī jaunas telpas — toreiz gan kara apstākļu dēļ izpostīto, pat daļēji izdegušo bijušo vācu teātri (uzbūvēts pēc arhitekta L. Bonšteta projekta 1862. gadā) — namu, ar kuru nu jau piecdesmit gadu ir saistīta Latvijas PSR Valsts Akadēmiskā operas un baleta teātra ražīgā darbība.

Jaunā teātra repertuārā cita aiz citas parādījās darba tautai nu pilnībā pieejamās klasiskās mūzikas perles — Guno «Fausts», Verdi «Traviata», Vāgnera «Klīstošais Holandietis», Čaikovska opermākslas šedevri «Jevgeņijs Ņeņins» un «Piķa dāma». Jaunais klausītājs tiecās pēc dzīves notikumiem tuvas, laikmetīgas mākslas. Tāpēc Padomju Latvijas Operas darbības sākumā («Cīņas» 1919. gada 2. marta numurā) parādījās Andreja Upīša parakstīts aicinājums komponistiem. Jaunā strādnieku-zemnieku valsts pirmo reizi latviešu mūzikas vēsturē radošajiem māksliniekiem deva materiālu stimulu lielu formu — pirmām kārtām laikmetīgu operu radīšanā. 1910. gadā traģiski bojā aizgājušais Emīls Dārziņš reiz bija sapņojis par laiku, kad komponistam nebūs vairs jāterē spēki pelēcīgajā ikdienas maizes darbā, kad, materiālo rūpju netraucēts, viņš varēs nodoties operu, simfoniju un citu lielu ieceru realizēšanai. Nu šāds laiks bija pienācis.

Kaut arī Padomju Latvijas valdības gigantiskā jauncelsmes darba pirmos piecus mēnešus nomainīja buržuāziskās kundzības reakcija, kaut arī latviešu operteātra darbā asiņainas brūces cirta fašistiskās okupācijas periods, LPSR Valsts Akadēmiskā operas un baleta teātra piecdesmit gadu pastāvēšanas periods reizē ir arī latviešu atskaņotājas mākslas, latviešu oriģinālbaleta un oriģināloperas vēsture.

Piecdesmit ražena darba gadi — tie ir organizatoriskā un radošā darba rādītāji, kuru liknes, grafiski attēlotas, nemitīgi tiekušās augšup, šodien sasniedzamas latviešu mūzikas vēsturē vēl nepieredzētus profesionālās meistarības kalngalus. Taču šie kalngali sasniegti ne jau lai apstātos uz vietas, bet gan lai nemitīgi dotos pretim jaunām virsotnēm. Lai visu to attēlotu sīkākā stāstījumā, mākslinieku darbība, komponistu oriģinālkaņdarbi, operas un baleta teātra repertuārs prasa vēl īpašu, pamatīgu pētījumu. Diemžēl republikas muzikologi pagaidām tādu nav izstrādājuši. Dažas detaļas ieskicējas atsevišķu zinātnieku darbos, bet visa latviešu opermākslas vēsture vēl gaida dedzi-



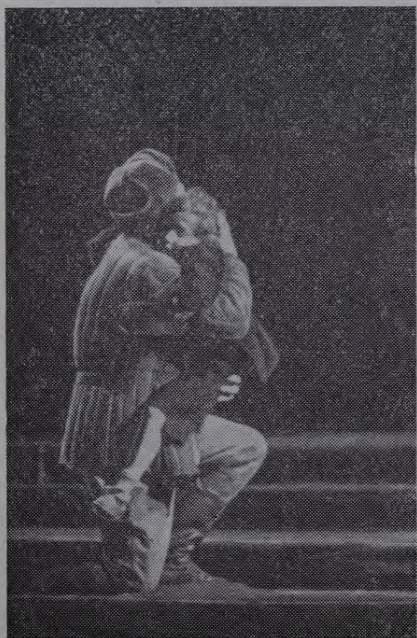
gus un entuziasma iedvesmotus autorus. Būs jāizstrādā ne tikai nodaļas par LPSR Valsts Akadēmiskā operas un baleta teātra kolektīva piecdesmit darba gadiem, bet arī latviešu oriģināl-operas žanra attīstības vēsture, mūsu valsts operateātra priekšvēsture — Latviešu operas darbība, pirmo latviešu valodā uzvesto operu un dziesmu spēļu raksturojums, vācu opermākslas meistarū ieguldījums Rīgas mūzikas dzīvē XVIII gs. beigās un visā XIX gadsimtā, kā arī XX gadsimta sākumā. Ar šo nākotnē izstrādājamo latviešu opermākslas vēsturi saistīta virkne problēmu, kuras šai nelielajā jubilejas rakstā gribētos atzīmēt.

Vispirms jautājums par profesionālās opermākslas un folkloras sakariem. Vai kādreizējās sadzīves parašas, it īpaši asprātīgās un radošās fantāzijas ziņā interesantās seno kāzu izdarības būtu uzskatāmas par latviešu muzikālā teātra priekštečēm? Ir taču zināms, ka feodālisma laikā šīs tradīcijas ar uguni un zobenu centās iznīcināt muižniecības, cara patvaldības un klerikālisma melnās varas. Teatralizētām spēlēm līdzīgās sadzīves tradīcijas nekļuva par pamatu pirmajam nacionālajam muzikālajam teātrim. Pat otrādi — tās pēdējos gadsimtos arvien vairāk izzuda; uz to pamata neizauga pat neviens profesionālās mūzikas žanrs. Un tomēr tajā pašā laikā zīmīgi, ka Alfrēda Kalniņa «Baņutas» — pirmās latviešu klasiskās operas darbība centralizējas ap meistarīgi izstrādāto Līgo nakts ainu. Bet, kā zināms, Jāņu dziesmu bagātības un tautā vēl dzīvās tradīcijas, kas saistās ar šo dziesmu improvizētiem dziedājumiem, slēpj kaut kādus muzikālā teātra elementus. Tātad sakari tomēr saglabājušies. Vai tie ienākuši operas mākslā apzināti? Vai tautas sadzīves tradīciju muzikālie elementi atļaus vēsturniekiem pierādīt operas mākslas sakņošanos latviešu folklorā — tādas un citādas ir ar mūsu operateātra priekšvēsturi saistītās problēmas.

Interesanta arī feodālās Rīgas mūzikas dzīve XVIII gadsimtā, Kurzemes hercogistes galma bagātā mākslas pasaule, vācu teātra dibināšanās Rīgā 1782. gadā, kad sākās arī regulāras operizrādes vācu valodā. Tā ir slavenu faktu pilna birģeliskās Rīgas kultūras vēsture. Kā komētas naksnīgās debesis uzdzirkst XIX gadsimta ievērojamākās personības: no 1837. līdz 1839. gadam jaunais Rihards Vāgners — Rīgas vācu operateātra diriģents un vēl neviena nepazīts komponists-fantasts, koncertē Ferencs Lists, Kļāra Sūmane, Hektors Berliozs, brāļi Rubiņšteinī un citi slaveni mākslinieki, notiek spožas Mocarta, Kerubini, Bellini, Vēbera, Rosīni un citu meistarū operu izrādes. Vai



I. Dzeržinska operas «Cilvēka liktenis»  
uzvedums LPSR Valsts Akadēmiskajā  
operas un baleta teātrī. I cēliena skats.



I. Dzeržinska opera «Cilvēka liktenis».  
A. Sokolova lomā — A. Daškovs.



Skats no I. Dzeržinska operas  
«Cilvēka liktenis».



I. Dzeržinska operas  
«Cilvēka liktenis» noslēguma  
skats.

brīdinošais uzraksts uz visu šo sarīkojumu programmiņām par zemākās kārtas ļaužu prašanos atturēties no attiecīgo pasākumu apmeklējumiem ietekmēja XIX gadsimta pirmās puses Rīgas amatniekus un zeļļus? Vai ar šīm pasaules kultūras vērtībām nesaskārās neviens latvietis — Irlavas, Valkas-Valmieras skolotāju semināra audzēknis vai Tērbatas students? Vai Rīgas vācu operteātra pusotra gadsimta ilgā vēsture nekādi nestimulēja un neveicināja latviešu skatuves mākslas, skatuves mūzikas kadru un oriģinālrepertuāra veidošanos — tie ir jautājumi, kas gaida atbildi. Šķiet, XVIII gadsimta beigu un jo īpaši XIX gadsimta pirmās puses parādību novērtējumā nav pietiekoši novērtētas rietumu, tāpat arī austrumu kultūras sakaru internacionālās ietekmes. Pārāk bažīgi ir apieti tie jautājumi, kas saistīti ar vācu profesionālās mūzikas kultūras ietekmēm, piemirsts, ka mūsdienu padomju cilvēkam jādod iespējas lepoties ar sirmās Rīgas kultūru, ar tās kādreizējiem mūzikas darbiniekiem, par kuru darbību Rīgā varētu liecināt kultūras pieminekļi, kas būtu restaurējami, saglabājami. Nepieciešamas arī piemiņas plāksnes vecajās zālēs (piemēram, Fundamentālās bibliotēkas spoguļzālē) un namos, kas vēl glabā šo senatnes elpu...

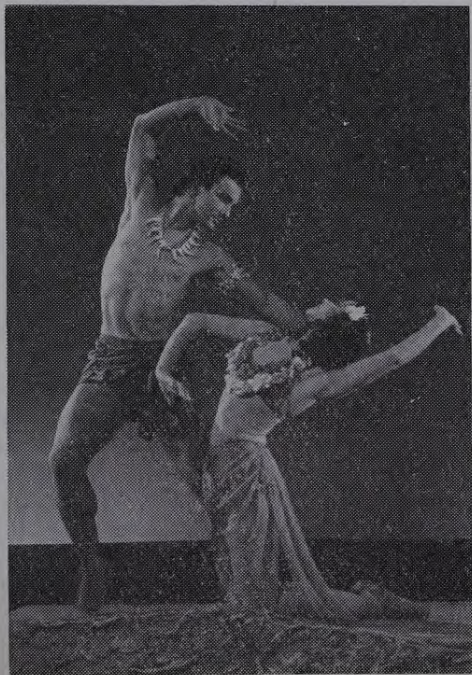
Latviešu operas mākslas priekšvēsturē milzīga nozīme ir pirmajām operizrādēm latviešu valodā XIX gadsimta otrajā pusē, precīzāk — operu muzikāli literārām montāžām (mūzika papildināta ar runātiem dialogiem), kas astoņdesmitajos gados parādās ne tikai Rīgas latviešu biedrības teātrī, bet arī uz provinces skatuvēm. («Ivana Susaņina» literāri muzikālā montāža Cēsis 1885. gadā.)

Gadsimta deviņdesmitajos gados jau redzami pirmie pilnīgie operu uzvedumi latviešu valodā (Flotova «Marta» 1897. g., Vēbera «Burvju strēlnieks» 1900. g.). Cik daudz bijušas šādas izrādes, kad un kur apgūts klasiskās mūzikas repertuārs, kāda ir ceļojošo krievu operteātru ietekme uz latviešu operas mākslas attīstību gadsimta beigās un XX gadsimta sākumā? Šie un citi jautājumi vēl prasa detalizētu faktu apguvi.

Nozīmīga latviešu operas teātra priekšvēsturē ir jau minētās Pāvula Jurjāna Latviešu operas darbība un pirmo profesionālo solistu izaugsme šajā trupā. Dažos gados ar entuziasmu un ikviena trupas dalībnieka personīgo materiālo risku, pārvarot daudzas organizatoriskas grūtības, tomēr tiek sagatavota virkne vērtīgu iestudējumu (Čaikovska «Jevgeņijs Ņeņegins», Rubiņšteina «Dēmons», Leonkavallo «Pajaco», Maskanji «Zemnieka gods»,



Skats no R. Grīnblata baleta  
«Rigonda» uzveduma LPSR  
operas un baleta teātri.



R. Grīnblata balets  
«Rigonda». I. Gintere — Ne-  
lima, H. Ritenbergs — Ako.

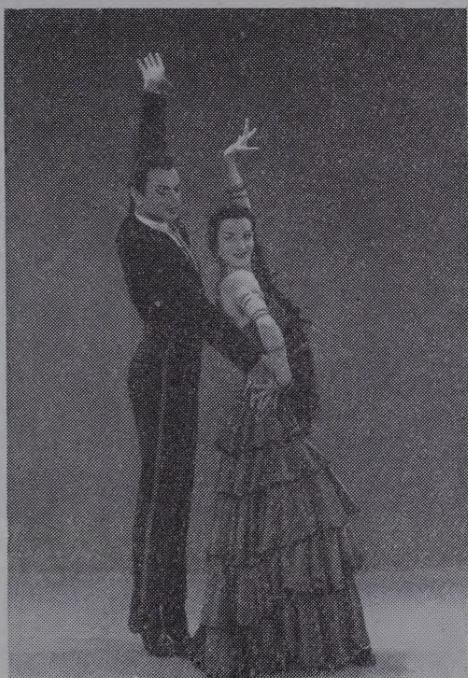
Bizē «Karmena», Verdi «Traviata», kā arī citas izrādes). Tā laika jauno dziedoņu Malvīnes Vignerēs-Grīnbergas, Olgas Pļavnieces, Adas Benefeldes, Elzas Žubītes, Paula Saksa, Ādolfā Kaktiņa, Jāņa Niedras un citu solistu personībās kaldinās nākamās Padomju Latvijas operas profesionālie mākslinieki. Cik lielu darbu šīs operas entuziastu kolektīvs paveica tautas muzikālās izglītības laukā, operu propagandā, cik plaši sazarojās nelielā orķestra (32 dalībnieki), tā diriģentu un solistu koncertdarbība vasaras sezonās — tie visi ir jautājumi, kuri vēl gaida faktiem argumentētus secinājumus. Viens tomēr ir skaidrs: tautas nacionālās atmodas kustība XIX gadsimta otrajā pusē deva rosni dažādu mākslas žanru, to skaitā arī operas mākslas plauksmei, un rezultātā krievu profesionālās mūzikas klēpī izaugusi latviešu atskatotāju mākslinieku saime 1913. gadā savu sapni par operu piepildīja, lai arī pagaidām vēl privātas opertrupas veidā.

Padomju Latvijas operas priekšvēsturei vēl pieder arī operas solistu un orķestra mākslinieku darbība I. pasaules kara gados latviešu strēlnieku pulkos, Sarkano strēlnieku mākslinieciskās pašdarbības sasniegumi 1918. gada vasarā Maskavā, kad ar strēlnieku kora, simfoniskā orķestra un solistu spēkiem notiek pat divi strēlnieku Dziesmu svētku sarīkojumi. Nākamā operteātra kadri, kaut arī kara un revolūcijas notikumu rezultātā aizkļuši tālu prom no Rīgas, savu profesionālo slīpējumu turpina darba tautas estētiskās audzināšanas jomā. Pēdējā spēku mobilizācija pirms valsts teātra izveidošanās ir 1918. gadā Rīgā noorganizētā Latvju opera.

Tālāk seko pati latviešu operas piecdesmit gadu vēsture, ne tik sarežģīta kā viss pusotra gadsimta ilgais latviešu nacionālās operas mākslas priekšvēstures periods. Taču arī šī piecdesmitgade ir liels pētīšanai vēl neizstrādāts darba lauks.

Lūk, buržuāziskās Latvijas periods — opera kā valdošo aprindu reprezentācijas mākslas iestāde ar saviem spožajiem uzdevumiem, izcilajiem meistariem, arī ārzemju mūziķiem, pirmajiem sasniegumiem ne tikai operas, bet arī baleta trupās darbībā. Tad šī pati opera ar trīsdesmito gadu kapitālistiskās pasaules krīzei raksturīgo idejiskā satura pazemināšanos, bezjēdzīgo operešu repertuāru, arvien lielāku attālināšanos no darba cilvēka garīgās aprūpes uzdevumiem. Šajā divdesmit gadu perioda kontrastiem pārpilnajā fonā atmirdz izcilu radošo personību mākslas spēks: Fjodora Saļapina viesizrādes, Aleksandra Glazunova, Sergeja Prokofjeva, Igora Stravinska un citu slavenu kompo-

Ravēla «Bolēro» uzvedums  
LPSR operas un baleta teātrī.  
J. Pankrāte un A. Lembergs



nistu autorkoncerti, krievu un Rietumeiropas klasiķu — Vāgnera, Rimski-Korsakova, Čaikovska, Musorgska, Verdi, Bizē slave-nāko skatuves darbu iestudējumi, arī padomju komponista Reinholda Gliera tautu internacionālajai solidaritātei veltītā baleta «Sarkanā magone» uzvedums. Nozīmīgi ir latviešu operas kora, atsevišķu izcilāko solistu un baleta trupas pirmie panākumi ārzemēs — gan rietumu kaimiņu zemēs, gan pie igauņiem, lietuviešiem un skandināviem, arī dziedones Mildas Brehmanes-Štengeles triumfs uz PSRS Valsts Lielā teātra skatuves.

Ko augošajai latviešu operas un baleta mākslai deva šie internacionālie sakari, kā tie rosināja un tālāk virzīja solistu, diriģentu, režisoru, dekoratoru daiļradi, kādā veidā tie padziļināja repertuāra reālistisko tendenču nostiprināšanos — par to muzikologi pagaidām plašāk vēl nav runājuši. Taču visi šie jautājumi pelna izsmeltošas atbildes.



Rosīni operas «Seviļas bārdzīnis» uzvedums LPSR operas un baleta teātrī. V. Davidone — Rozina, M. Magomajevs — Figaro.



Mocarta operas «Figaro kāzas» uzvedums LPSR operas un baleta teātrī. V. Davidone — Susanna, P. Grāvelis — Figaro.



Pacēlums, ar kādu mūsu teātris gatavojās 1941. gadā Maskavā paredzētajai Latviešu mākslas dekādei, un tam sekojošie kara gadi, Elfrīdas Pakules, Rūdolfā Bērziņa, Aleksandra Daškova un citu mūsu operas mākslinieku darba varonība Lielā Tēvijas kara frontēs, pirmie asni latviešu padomju oriģināloperas repertuāra veidošanā (Nilsa Grīnfelda «Rūta», 1943) — tās visas ir tēmas, kas tāpat pelnījušas plašu izstrādājumu.

Pēckara gadu raženajā periodā nobriest operas un baleta teātra mākslinieku profesionālā meistarība, blakus vecākās paaudzes māksliniekiem izaug jaunā operas un baleta solistu paaudze, izveidojas izcilu diriģentu, režisoru un scenogrāfu, kā arī baletmeistaru kadri. Šajā laikā latviešu padomju operas un baleta māksla iziet visplašākajā padomju tautu draudzības arēnā, tiek gūti spoži sasniegumi Mākslas un literatūras 1955. gada dekādē Maskavā, viesizrādēs Ļeņingradā, Kijevā, Tallinā. Ar solistu Žermēnas Heines-Vāgneres, Laimas Andersones, Jāņa Zābera, Kārļa Zariņa, Artūra Frīnberga, Pētera Grāveļa, Miķeļa Fišera, Veltas Vilciņas, Haralda Ritenberga, Aijas Baumanes, Ulda Zagatas, Alfrēda Spuras un citu mākslinieku sniegumu latviešu operas māksla un balets piecdesmito gadu beigās un sešdesmito gadu periodā iekarojis plašu auditoriju.

Ļoti nozīmīgs ir arī oriģinālrepertuāra jautājums. Komponistu darbība šai žanrā vienmēr it kā gājusi krietni aiz atskaņotājas mākslas sasniegumiem. Jurjānu Andreja, tāpat Emila Dārziņa un citu mūzikas klasiķu radošie nodomi operas novadā palika nerealizēti. Tikai XX gadsimta divdesmitajos gados ar Alfrēda Kalniņa un Jāņa Mediņa partitūrām iesākas latviešu oriģināloperas vēsture. Pirmā latviešu oriģināلبaleta izrāde — Jāņa Mediņa «Mīlas uzvara» piēder jau trīsdesmitajiem gadiem. Tad uzplaukst arī Jāņa Kalniņa skatuves komponista spēcīgais talants.

Nilsa Grīnfelda «Rūta», Anatola Liepiņa balets «Laima» un opera «Saules lēkts», Ādolfā Skultes balets «Brīvības sakta», Margēra Zariņa operas «Uz jauno krastu», «Zaļās dzirnavas» un lielus panākumus guvušais jaunā komponista Romualda Grīnblata balets «Rigonda» ir galvenie sasniegumi latviešu padomju komponistu skatuves mūzikā šā gadsimta četrdesmito un piecdesmito gadu periodā.

Sešdesmito gadu posmā šajā žanrā parādījušies jaunie komponisti Oļegs Barskovs, Ringolds Ore, Raimonds Pauls — viencēliena baletu autori, pirmās operas un baleta partitūras skatītāju vērtējumam ar panākumiem nodevis Arvīds Žilinskis,

turpinās Marģera Zariņa operkomponista daiļrade. Operas un baleta teātra mākslinieciskā vadība un solisti nav taupījuši spēkus arī vairāku citu autoru oriģināldarbu iestudējumiem, plašai padomju repertuāra apguvei, īpaši Sergeja Prokofjeva un Dmitrija Sostakoviča skatuves darbu propagandai, XX gadsimta rietumu progresīvās mūzikas atklāsmei.

Laikmetīgā repertuāra radīšanas un apguves jautājums laikam gan būs pats grūtākais visā mūsu operas un baleta mākslas problemātikā. Teorētiski to grūti atrisināt pat pieredzējušam muzikologam, jo visu izšķir tieši praktiskais darbs. Gan libretu trūkuma dēļ, gan arī uzveduma ierobežoto iespēju un daudzu citu grūtību dēļ mūsdienu latviešu padomju operu un baletu autoru aktivitāte neapmierina skatītāju pamatotās prasības pēc šodienīga repertuāra. Taču tās ir pārejošas grūtības. Piecdesmit gadu darbības periodā LPSR Valsts Akadēmiskais operas un baleta teātris izaudzis par mūsu autoritatīvāko atskatītājas mākslas centru. Teātra kolektīvā šodien redzami Padomju Latvijas izcilāko solistu — dziedoņu un baleta mākslinieku spēki, te strādā pieredzes bagāti kora un orķestra mākslinieki, izveidojies spēcīgs mākslinieciskās vadības kolektīvs. Pakāpeniski un mērķtiecīgi teātris veido savu autoru loku. Ādolfā Skultes un Jāņa Ķepiņa jaunākie baleti, Marģera Zariņa interesantās operu ieceres, Oļega Barskova un Ģederta Ramana nodomi baleta jomā, daudzu jaunās paaudzes skaņražu arvien aktīvākā interese par operas un baleta žanru — tas viss ir ķīla latviešu skatuves mūzikas žanra jauniem kvalitatīviem pārkaušējumiem.

*Nitss Grinfelds*

## PIEZĪMES PAR MUZIKĀLO TEĀTRI

Padomju muzikālā teātra atšķirību no pagātnes muzikālā teātra nosaka vispirms jaunais saturs, ko tas aicināts iemiesot un kas atspoguļo dzīves jauno īstenību, cilvēka iekšējās pasaules veidošanos cīņā par cilvēkiem laimes, brīvības, taisnības un brālības ideāliem.

Padomju komponistiem visvairāk rūp mūsdienu pozitīvā varoņa iemiesošana muzikālajā dramaturģijā. No šāda viedokļa daudzas padomju operas satura ziņā tuvas tautas prasībām, apmierina tās. Bet kā ar operas formu, mūzikas valodu un muzikālās dramaturģijas paņēmieniem? Operas publika un arī dziedoņi XX gadsimtā vēl joprojām turas pie agrākajām tradīcijām. Čaikovskis, Verdi, Pučīni — lūk, «jaunumu robežas», kuras noteikusi publika un viņas iemīļotie operas mākslinieki. Lai arī ne mazums interesantu operu uzrakstīts pēdējos 40—50 gados, tomēr neviena no tām — ne Prokofjeva, ne Janāčeka, ne Britena, ne R. Strausa — nav iekarojusi tik stabilu vietu repertuārā, nav tik izplatīta kā nosaukto meistarū operas. Plašā publika ārkārtīgi pretojas visiem operas izteiksmes līdzekļu jauninājumiem, kas attālinās no tradicionāliem ierastiem intonēšanas paņēmieniem, saistītiem ar arioza tipa melodisko dziedāšanu. Šāds vokālītātes veids operā nostiprinājās dažādās zemēs jau XVIII—XIX gadsimtā. Ar lielām grūtībām izcīna savu vietu repertuārā pat XIX gadsimtā radītās deklamatoriski rečitatīvās operas. Patiesi, liekas, tādas operas kā Dargomižska «Akmens viesis», Rimskā-Korsakova «Mocarts un Saljeri», Debisī «Peleass un Melizande» publika tikai «pacieš». Šīs izrādes aizvien mēdz būt arī vājāk apmeklētas. Lai gan par šādu gaumes aprobežotību jāskumst, tomēr dziļāk jāizprot, kādēļ plašā publika desmitiem



R. Vāgnera operas «Val-  
kīra» uzvedums LPSR  
operas un baleta teātri.  
Z. Heine-Vāgnere—Brun-  
hilde, M. Andermanis —  
Votāns.

reižu gatava klausīties vienu un to pašu iemīloto klasisko operu, ja tikai izpildījums vokālajā ziņā ir augstvērtīgs. Patiesi, skaista un izteismīga ariozā tipa dziedājuma iedarbība ir tik spēcīga, ka ar to nevar līdzināties neviens cits muzicēšanas veids. Visi mūzikas mākslas veidi taču cēlušies no cilvēka balsis, un ikviena instrumenta izteismību mēs nosakām salīdzinājumā ar balsi. Šī vokalitātes primārā loma galvenokārt arī apgrūtina mūzikas valodas jaunināšanu mūsdienu operā. Jaunie intonēšanas paņēmieni, jaunie harmoniskie un polifonie veidojumi, jaunie skanējuma principi attīstās instrumentālajā, visvairāk orķestra mūzikā un tikai ar lielām grūtībām ieviešami vokālajā novadā.



R. Vāgnera opera «Valkīra». R. Frinberga — Ziglinde.

R. Vāgnera opera «Valkīra». Valkīru lidojums.



Toties baleta mūzika modernizējas bez grūtībām. Attīstīties uz simfoniskās mūzikas bāzes, mūsdienu balets jo viegli uzņēma jaunus izteiksmes līdzekļus. Laikmetiskā baleta tematikas paplašināšanos atvieglo arī tas, ka simfoniskā mūzika atļauj daudz brīvāku un plašāku programmatisku iztulkojumu nekā vokālā, kuras iztēle var būt tikai viennozīmīga. Par to, ka balets XX gadsimtā tālu «aizsteidzies priekšā» operai, liecina daudzie plašajā repertuārā iegājušie jaunie baleti. Var nosaukt slavenos Ravēla, Stravinska, Bartoka baletus, padomju mūzikā Gliera «Sarkano ziedu», Prokofjeva «Romeo un Džuljetu», «Pelnušķīti», Hačaturjana «Spartaku» u. c. darbus. Baleta mūzikas bagātināšana XX gadsimtā ļauj pat secināt, ka mūsdienās balets sasniedzis visumā augstāku idejisko un māksliniecisko līmeni, nekā tas bija XIX gadsimtā. Patiesi, no tā laika tikai kādu 3—4 baletu mūzika ir šodien saglabājusi visu savu māksliniecisko pilnību. Tāda pati aina arī šīsdienas latviešu muzikālajā teātrī, kur baletu panākumi tālu pārspējuši operu.

Latviešu operu var uzskatīt par Oktobra viengadnieci, jo pirmās latviešu klasiskās operas — Alfrēda Kalniņa «Baņuta» un Jāņa Mediņa «Uguns un nakts» tika radītas tajā sabiedriskā pacēluma atmosfērā, kas Krievijā vainagojās ar Lielo Oktobra revolūciju. Abu operu sabiedriski vēsturiskā ziņā nozīmīgā tematika arī saskan ar šo lielo laikmetu. Apstākļi, ka pirmās latviešu operas radās tad, kad jau bija izbeidzies operas žanra «zelta laikmets», varbūt izskaidro šo skatuves darbu ne visai izvērstās vokālās formas ar pārsvarā rečitējoši deklamatorisko stilu, kas apgrūtina viņu «iedzīvošanos repertuārā».

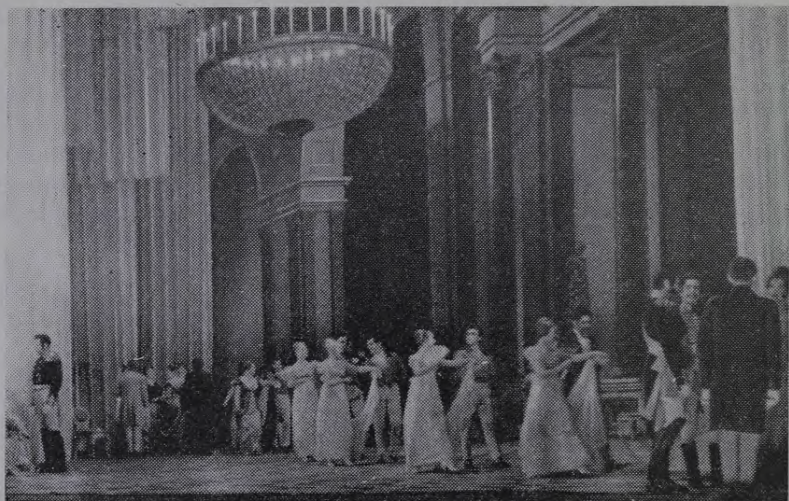
Runājot par latviešu operas attīstību 20. un 30. gados, atzīmējama tās visumā progresīvi reālistiskā ievirze. Tādās operās kā Jāņa Mediņa «Dievi un cilvēki», «Sprīdītis», Jāzepa Mediņa «Vaidelote», Alfrēda Kalniņa «Salinieki» («Dzimtenes atmoda»), Jāņa Kalniņa «Ugunī», «Lolitas brīnumputns» atspoguļojas gan dzimtenes tēma, gan sociālās pretrunas, gan tautas pasaku pasaule. Te izpaužas tās pašas krievu klasiskās operas tradīcijas, kuras mantoja arī padomju komponisti. Šādas tēmas tajos gados nebija tipiskas Rietumos, kur daudzās operās atspoguļojās neticība cēliem, humāniem ideāliem (piemēram, visas A. Berga, F. Šrēkera, E. Kršeneka, P. Hindemita (10., 20. un 30. gados radītās) operas). Tā kā operas žanrā latviešu komponistu meklējumi daudzējādā ziņā sasaucās ar padomju komponistu darbiem, tad padomju varas atjaunošana 1940. gadā latviešu muzikālajam teātrim pilnīgi jaunus uzdevumus neizvirzīja. Atcerēsimies

pazīstamākās tajā laikā radītās padomju operas: Dzeržinska «Kluso Donu», Hreņņikova «Vētrā», Sostakoviča «Katerinu Izmailovu», Prokofjeva «Semjonu Kotko», Kabaļevska «Meistaru no Klamsī» un dažas citas. Visu šo operu muzikālās dramaturģijas pamatā dziedamā vokalitāte, visos šajos darbos jūtamās organiskas saites ar klasiskās operas tradīcijām, tie uzrakstīti saprotamā valodā un saista ar interesanto, sabiedriski nozīmīgo saturu. Zīmīgi, ka visas šīs operas saskaņā ar klasiskajām tradīcijām veidotas pēc izciliem literāriem pirmavotiem.

1940. gadā latviešu komponisti sāka rakstīt jaunas operas. Mums ir pamats domāt, ka, ja Jānis Mediņš būtu realizējis uzsākto darbu pie operas par latviešu revolucionārajiem strēlniekiem, tā atbilstu attiecīgā laika padomju operas repertuāram. Bet fašistiskā okupācija pārtrauca uzsāktos darbus. No šī laika palika vienīgi Alfrēda Kalniņa operas «Baņuta» traģiskā fināla pārveidojums optimistiskā nobeigumā, ko veica komponists sakarā ar operas gatavošanu Maskavā paredzētajai Latviešu mākslas dekādei. Var apstrīdēt šāda pārveidojuma jēgu, jo visas operas emocionālais spēks ar to tiek vājināts. Jaunajā variantā pēdējā cēliena dramaturģija kļūst inerta, atkārtojas iepriekšējā cēliena situācija, tikai pagarinot tautas svētku ainu.

Jaunu latviešu padomju operu un baletu rašanos noteica Lielā Tēvijas kara gadu notikumi.

1942. gadā ar F. Rokpeļņa un J. Vanaga libretu uzrakstīta N. Grīnfelda opera «Rūta», kas stāsta par latviešu partizānu — tautas atriebēju cīņām. To sagatavoja Latvijas PSR Valsts mākslas ansamblis Ivanovā un 1943. gada pavasarī diriģenta L. Knipera vadībā uzveda Maskavā Staņislavska un Ņemiroviča-Dančenko teātrī. Pēc tam no 1945. līdz 1946. gadam «Rūta» bija Latvijas PSR Valsts operas un baleta teātra repertuārā. Diriģēja L. Vigners, kā inscenētājs «Rūtas» uzvedumā debitēja Kārlis Liepa, un kā galvenās lomas izpildītājs savas skatuves gaitas noslēdza Rūdolfs Bērziņš. Tēvijas kara gadu spriegā atmosfēra vēl ilgi saviļņoja padomju tautu un ietekmēja komponistus. Tā labākā opera par šo smago periodu — Kabaļevska «Tarasa dzimta» — radās tikai laikā no 1947. līdz 1950. gadam. Arī Padomju Latvijas vecāko komponistu Jāzepu Mediņu ieinteresēja šī tēma, un viņš līdz savai nāvei 1947. gadā paspēja uzrakstīt divus cēlienus operai «Zemdegi». P. Vilipa libretā ietvertās darbības pamatā — tautas pretošanās kustība okupētajā Latvijā, atbrīvošanas cīņās iesaistīto vienkāršo Latvijas lauku ļaužu likteņi. «Zemdegu» muzikālā dramaturģijā nozīmīga vieta ierādīta



Skats no S. Prokoļeva operas «Karš un miers» uzveduma  
LPSR operas un baleta teātri.

tautiska rakstura koriem, vokālās partijas vairāk deklamatoriskas. Labo, daudzējādā ziņā izteiksmīgo Jāzepa Mediņa mūziku pabeidza M. Zariņš, uzrakstīdams operas trešo cēlienu. Tomēr piecdesmito gadu sākumā Latvijas operas un baleta teātra repertuārā jau bija vairāki darbi ar Lielā Tēvijas kara tematiku un «Zemdegi» netika uzvesti. Klausītāji ar šīs operas fragmentiem iepazinās tikai koncertatskaņojumā.

Padomju tautas lielā cīņa iedvesmojusi arī baleta «Laima» tapšanu, ko 1946.—1947. gadā uzrakstīja A. Liepiņš pēc M. Ķempes libreta. Baleta darbībā, kas pārnesta tālā pagātnē, nevar nesajust, ka latviešu un krievu tautas kopējā cīņā pret vācu iebrucējiem — krustnešiem projicēti neseno gadu notikumi. Melodiskā, dejiskā A. Liepiņa mūzika nosacīja baleta «Laima» panākumus. Latvijas PSR operas un baleta teātra repertuārā tas bija ilgāk nekā 10 gadus un nav zaudējis savu nozīmi arī šodien. Šis darbs kļuva par pirmo latviešu padomju baletu, ievadot baleta žanra attīstību 50. un 60. gados.

Latviešu baleta izvirzīšanos muzikālā teātra avangardā, liekas, nosacīja padomju simfonisma panākumi. 1950. gadā sacerētā A. Skultes baleta «Brīvības sakta» (pēc Raiņa drāmas



«Spēlēju, dancoju») pirmā redakcija bija citādi veidota nekā «Laima», kas, līdzīgi XIX gadsimta tradicionālajiem baletiem, sastāvēja no slēgtiem numuriem. A. Skulte veidojis simfonizētu baletu. «Brīvības saktas» pirmajā redakcijā mūzika attīstās nepārtraukti, lielā mērā pakļaujoties programmatiski iztēlojoša simfonisma loģikai. Šajā ziņā A. Skulte sekojis Stravinska, Ravela, Bartoka principiēm. Bet šāda muzikālā dramaturģija rada pantomīmas elementa pārsvaru, kas saista izpildītāju tīri dejuiskās iespējas. Tāpēc komponists izveidoja jaunu baleta redakciju, pievēršot lielāku uzmanību izvērstām deju epizodēm. Šādā veidā baletu ar lieliem panākumiem izrādīja Maskavā Latviešu mākslas un literatūras dekādē 1955. gadā, un tas palika repertuārā arī turpmāk. «Brīvības saktas» uzvedumā pirmo reizi atplauka toreiz jaunā baletmeistara Jevgenija Čangas talants. Ievērojamā simfoniskās rakstības meistara radītā «Brīvības saktas» mūzika izceļas ar spilgti gleznainu iztēli un trāpīgiem raksturojumiem. Baletam piemīt savdabīgs nacionāls kolorīts, kas izpaužas arī krāšņajā instrumentācijā. Tomēr jānozēlo, ka baleta dramaturģija, vienkāršojot un paseklinot Raiņa lugas idejiski filozofisko saturu, ko varbūt grūti saglabāt šajā žanrā, ne viscaur atbilst lielā dzejnieka iecerai. Tā, izceļot Leldes «likumīgo ligavaini» (Raiņa iecerē nevarīgo) Zemgu kā īstu lirisko varoni, mazinās Tota tēla traģiskais spēks. Leldes asiņu upuri aizstājot ar saktas nolaupišanu, dziļais simbols pārvēršas par vienkāršu alegoriju un krasi pazeminās dramatiskā konflikta spriegums.

Pēc «Brīvības saktas» uz mūsu teātra skatuves parādījās vēl divi ar Raiņa dramaturģiju saistīti darbi. Tā ir A. Zilinska opera «Zelta zirgs» un J. Ķepīša balets «Turaidas roze». 10 gadus pēc A. Skultes baleta izveidošanas šie darbi mūzikas valodas un dramaturģiskās ieceres ziņā izrādījās daudz tradicionālāki. Liekas pat, ka abi autori aprobežojusi savu ieceri ar Raiņa darbu muzikālu ilustrējumu, ar pašas fabulas atveidošanu operas un baleta formā. Tā iznāk, ka A. Zilinska un J. Ķepīša darbi, saglabājot lielāku ārēju līdzību ar Raiņa oriģināliem, nekā tas bija A. Skultes baletā, daiļrades ziņā ir pasīvāki, inertāki. Tomēr būtu netaisni noklusēt viņu nenoliedzamās vērtīgās īpašības. Nav ignorējami arī šo darbu panākumi. Opera «Zelta zirgs» gada laikā izrādīta 80 reizes pārpildītā zālē. Šādu panākumu nepazīst neviena padomju opera!...

A. Zilinska mūzikas vieglo uztveramību nosaka pievilcīgi vienkāršā vokālā melodika, ko caurstrāvo atklāta liriskā jūsma. Pazīstamās melodiskās formulās plašā publika saklausu viņai



Skats no A. Žilinska operas «Zelta zirgs». A. Klinka — Saulcerite,  
J. Zābers — Antiņš.

tuvās un ierastās dziedāšanas tradīcijas. Tālāk operas pievilcību nosaka plaši pazīstamie Raiņa lugas tēli un dzejas vārsmas, kas tiek tikai papildinātas ar nepretenciozām muzikālām ilustrācijām. Lai arī operai «Zelta zirgs» pietrūkst radošās patstāvības (svarīgais muzikālās dramaturģijas komponents — instrumentācija — uzticēts citai personai), tomēr nevar pilnīgi piekrist daudzējādā ziņā pareizajam un interesantajam V. Muškes rakstam «Tikai ārveidu skar»<sup>1</sup>. Te apgalvots, ka «tikai ar simfonisma palīdzību var mūzikā atsegt rainisko bagātību krātuvi» un ka pēc Jāņa Mediņa «Uguns un nakts» nav radošas jaunas kvalitātes Raiņa sižetu operiskos un baletiskos iemiesojumos. Vispirms te jāprecizē pats simfonisma jēdziens. Proti, operas simfonismam organiski jāietver arī vokalitāte. Un vajag novērtēt to, ko A. Žilinskis panācis Raiņa teksta dziedamības atklāsmē. Šis dziedamības trūka J. Mediņa vairāk deklamatoriskai operai.

Nevar ignorēt arī to jauno, ko sasniedzis Ā. Skulte savā baletā «Brīvības sakta» — ar pārdomāto dramaturģiju, bagāto

<sup>1</sup> «Literatūra un Māksla», 1966. g. 12. nr.

instrumentāciju, augsto kompozīcijas tehniku pārspējot zināmo improvizatoriskumu, kas vēl diezgan samanāms J. Mediņa mūzikā.

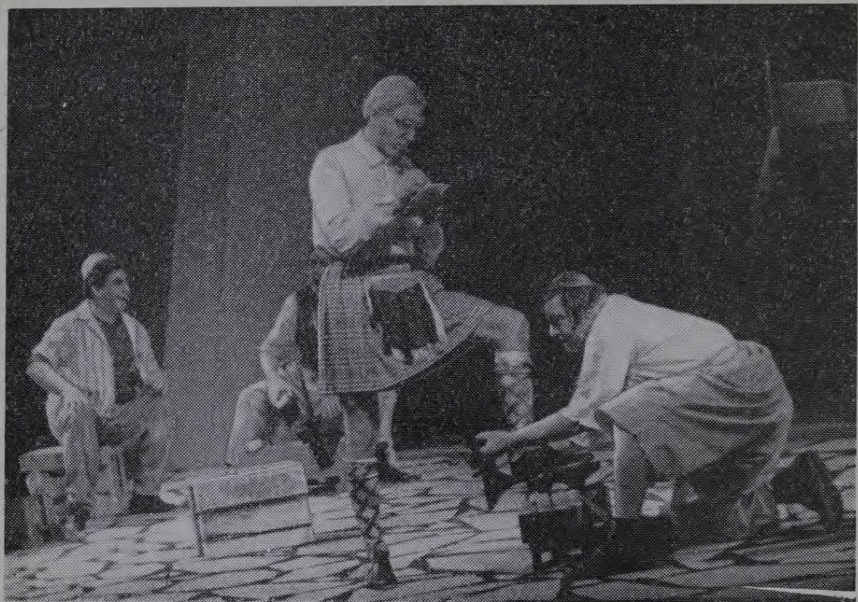
Arī J. Ķepiņa baletā «Turaidas roze» ir patiesi iedvesmotas, aizraujošas mūzikas lappuses, kā, piemēram, Maijas un Heila duetā otrajā cēlienā, arī Labvīra alas skatā, kurā notiek darbības kulminācija.

Nemāksloti sirsnīgajā, viscaur liriskajā J. Ķepiņa mūzikā labi izpaužas arī dejiskais elements. Kā trūkumus, kas nereti sastopami šā apdāvinātā komponista darbos, var minēt zināmu rakstības paviršību, improvizatoriskumu, tematiskā materiāla ne vienmēr stingro atlasī un noslīpējumu.

Konsekventu ievirzi uz jaunu operas saturu un formu sastopam Marģera Zariņa darbos. Opera «Uz jauno krastu», kuras pamatā V. Lača romāns, parādījās 1955. gadā, kad tā ar panākumiem bija izrādīta arī Maskavā Latviešu mākslas un literatūras dekādes laikā. Šai operai ir aktuāls saturs — jaunās sociālistiskās dzīves celtniecība Latvijā, bet forma vēl lielā mērā tradicionāla. To nosaka plašie noslēgtie numuri, āriju uzbūve, patstāvīgas uvertīras saglabāšana u. c. faktori. Viegli uztveramā un vienkāršā operas intonatīvā valoda ir pamatā vokāla, dziesmai līdzīga. Libreta dramaturģiskie trūkumi saistās ar notikumu un faktu pārblīvējumu, kas brīžiem noved pie ilustratīvisma. Nepietiekami izvērstas paliek Annas un Aivara personiskā līnija, kas ne viscaur saviļņo skatītāju. Arī dramatisko attiecību laimīgais atrisinājums zināmā mērā nonivelē iespaidu. Visumā opera «Uz jauno krastu» saista ar svaigo, izteiksmīgo mūziku, lieliskajiem korjiem, kā arī atsevišķu tēlu un situāciju spilgtajiem raksturojumiem.

Jaunas operas formas meklējumi zināmā mērā tradicionālam saturam iezīmējās M. Zariņa operā «Zaļās dzirnavas».

Sinī ar F. Rokpeļņa un paša komponista libretu uzrakstītā operā ir spilgti žanriskas sadzīves ainas, sulīgi raksturojumi, humors, dinamiska darbība ar biežām skatu nomaiņām. Bet nav visai skaidra autora idejiskā iecere: ko izsmej un kādus pozitīvos ideālus komponists te aizstāv? Nepietiekami organisks šķiet arī parodiski atmaskojošās un sentimentāli dramatiskās līnijas savijums. Šausnot pagājušā gadsimta jaunās lauku buržuāzijas mantkārību, izsmejot tās garīgo tukšumu, zemiskos ideālus, «kultūras» pretenzijas, komponists pievērsies novecojušam literāram pirmavotam — J. Janševska romānam «Dzimtene», kurā sulīgi attēlotas dažas senās sadzīves ainiņas, bet trūkst vēsturiskās perspektīvas un laikmeta sociālās izpratnes. Mūzika šai

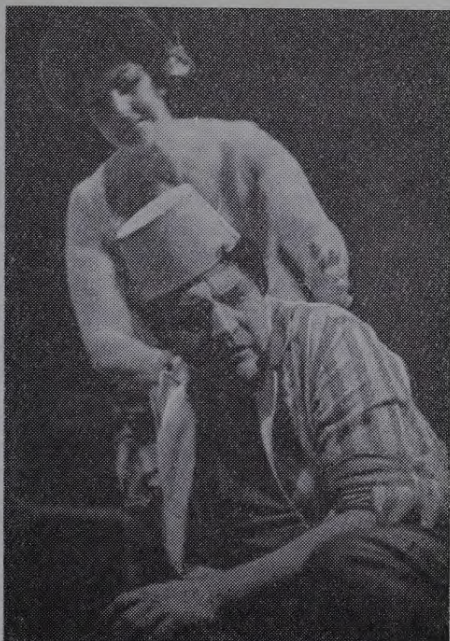


Skats no M. Zariņa «Nabagu operas» uzveduma LPSR operas un baleta teātrī. No kreisās: A. Savčenko — Ali Babibs, H. Mikalajuns — skotu folklorists, A. Frinbergs — Ahmedi.

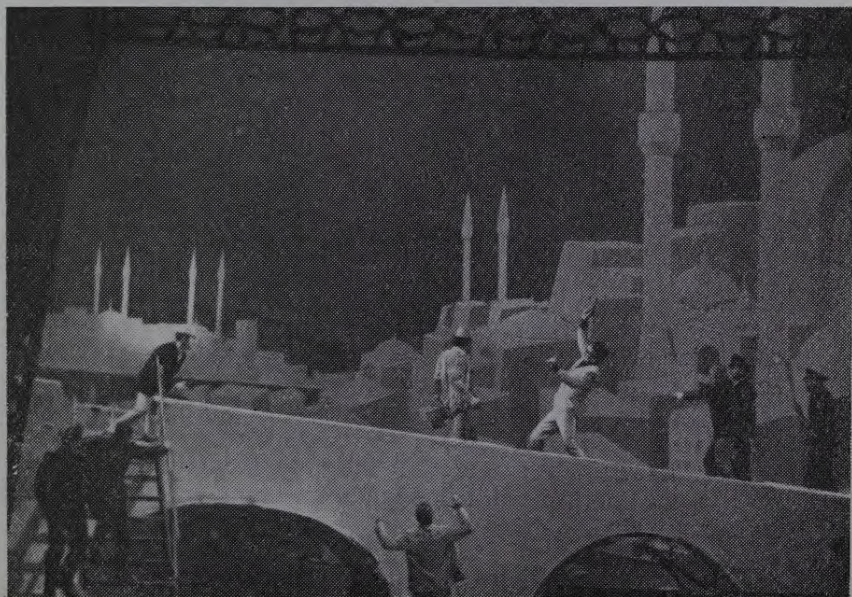


Skats no M. Zariņa «Nabagu operas» uzveduma. No kreisās: A. Savčenko — Ali Babibs, O. Krastiņš — Filips, V. Dzenis — Džafars.

M. Zariņa «Nabagu opera».  
A. Tauriņa — Leili,  
J. Zābers — Ali Babibs.



Skats no M. Zariņa  
«Nabagu operas».



operā lakoniska, nereti asprātīga, intonatīvā valoda daudzējādā ziņā balstās uz latviešu tautas «teicamo» dziesmu elementiem. Visa materiāla prasmīgā izkārtošana liecina par komponista meistarības izaugsmi operas dramaturģijas jomā. Tās tālākā attīstība noveda komponistu pie «Nabagu operas», kas uzrakstīta 1964. gadā pēc Ž. Grīvas stāsta «Zilās mošejas ēnā» motīviem. Te ir drosmīgs mēģinājums radīt jaunu operas formu ar jaunu saturu. Opera veltīta mūsdienu Turcijas darbaļaužu dzīvei, viņu cīņai pret NATO lielvalstu kara kurinātāju intrigām, tāpēc tai aktuāla politiska atbals. Pēc savas ievirzes šis skatuves darbs ir opera — pamflets, pēc stila — avižnieciska reportāža. Gribas pat runāt par jauna operas žanra dzimšanu, vismaz latviešu muzikālā teātra ietvaros. Sajā operā daudz jaunrades veiksmju: iezīmīgi, trāpīgi un lakoniski galveno personāžu muzikālie raksturojumi, viņu iedarbīgā eksponēšana, sižeta attīstības dinamiskums. Mūzikas valodas asums pats kļūst par raksturojuma līdzekli. Tas īpaši sakāms par zābaku tīrītāja Ali Babiba savdabīgi austrumnieciskajiem dziedājumiem, skota un amerikāņu tūristu šaržētajiem tēliem, lielpilsētas atmosfēras muzikālo atveidi. Visumā iznākusi spilgta, sociāli pareizi akcentēta tautas dzīves aina.

Mazāk padevusies Leilas un Ali Babiba mīlas līnija, kas nav brīva no šādam žanram nevajadzīgā asarainā melodramatisma. Autors nav konsekvents, pielietojot dažus jaunus skanējuma paņēmienus. Ja operas prologā lietota pilsētas trokšņu un džeza kolāža, tad vajadzēja to izmantot arī tālāk analogiskās situācijās vai arī visus šos skanējumus atveidot ar saviem mūzikas izteiksmes līdzekļiem.

Sai operā maz arioza tipa melodisku dziedājumu, vairāk deklamatorisku rečitativu, pie tam vēl intonatīvi saasinātu. Tas laikam par iemeslu «Nabagu operas» mazākiem panākumiem. Zināmā mērā te izpaudās publikas gaumes tradicionālisms un rutīna, estētiskās audzināšanas trūkumi, kā arī jauno operu nepietiekamā propaganda. Aiz analogiem iemesliem Rīgas publika pienācīgi nenovērtēja arī tādas teicamas operas kā Prokofjeva «Mila uz trim apelsīniem», Šostakoviča «Katerina Izmailova», Britena «Piters Graimss»...

M. Zariņa operas daiļrades izaugsmei palīdz viņa ilggadējā pieredze teātra mūzikas jomā un arī sasniegumi dažādos vokālos žanros. Latviešu mūzikas teātrim viņa meklējumi ir nozīmīgi īpaši operas satura paplašināšanas un jaunu izteiksmes līdzekļu ieviešanas ziņā.

Vēl daudz agrāk par «Nabagu operu» nacionālās tematikas robežas pārgājis R. Grīnblats savā baletā «Rigonda», kas bija uzrakstīts 1959. gadā pēc V. Lāča romāna «Pazudusī dzimtene» motīviem. Darbam ir aktuāla politiska ideja — cīņa pret koloniālismu. «Rigondas» darbība norisinās dienvidjūru salās. Ar varu no dzimtenes aizvestā baleta varoņa Ako tēlā, kas atgriežas mājās, lai cīnītos par savas tautas atbrīvošanu, iemiesojas daudzu apspiesto tautu likteņi, kuras vēl cīnās vai arī jau nostājušās uz jaunās dzīves ceļa. Baleta mūzikā nav eksotikas, kaut arī tajā atrodami daži polineziešu daiļrades elementi. Izmantojot saasinātus harmoniskos un ritmiski tembrālos izteiksmes līdzekļus, R. Grīnblats radījis zīmīgus darbojošos personu raksturojumus. Baleta mūzikai piemīt sava veida dekoratīvs plakātiskums, kas labi sader kopā ar komponista izvēlēto žanru. Darbība rit spriegi un raiti, neatslābstot muzikālajai interesei. Balets «Rigonda» ilgi turējās repertuārā, to uzveda arī Tallinā un Viļņā. Blakus minot, baletā «Rigonda» ir daudz pantomīmas. Šis apstāklis ļauj apstrīdēt uzskatus, ka baleta panākumus aizvien nodrošina tīrā dejiskuma pārsvars. Tieši pantomīmai, ko var salīdzināt ar rečitējoši deklamatorisko stilu operā, varbūt ir pat lielākas perspektīvas baleta žanra attīstībā...

1967. gadā uzvestais Ādolfā Skultes otrs balets «Negaiss pavasarī» pēc savas tematikas, idejiskās ievirzes un zināmā mērā arī pēc žanra turpina līniju, ko bija iesācis viņa skolnieks R. Grīnblats. Šis darbs komponistam ir liela veiksmē. Baletā ietvertais aktuālais saturs, kas pauž Kubas un Padomju Savienības tautu draudzību, aizkustinošie un varonīgie mūsu laika biedru jauno mākslinieku tēli, latviešu un kubiešu tautas dejisko elementu spilgts pretnostatījums — tas viss bagātina baleta žanru.

Emocionālā, meistariski veidotā Ā. Skultes mūzika liek aizmirst pat libreta dramaturģijas trūkumus. Var iebilst pret pagarajām, naivi atveidotajām baleta treniņa ainām, kā arī pret darbībā ietvertu izrādi «balets baletā», kas nesaistās ar galveno personāžu likteņiem. Sižetā bāli iezīmēti centrālās varones — balerīnas un viņas drauga kubieša Orlando raksturi. Taču baleta «Negaiss pavasarī» panākumi liecina, ka izteismīga mūzika spēj pārvarēt scēniskās nepilnības un nodrošināt skatītāju uzmanību.

Interesanta liekas dažu jauno komponistu pievēršanās neliela viencēliena baleta žanram. Tas dod lielākas iespējas materiāla izvēlei un repertuāra dažādošanā nekā garās izrādēs, kur grūtāk

pārvarēt baleta tradīciju šampus. Ārzemju teātros viencēliena baleti jau sen izplatīti, un būtu vēlams, lai arī pie mums to rastos vairāk. Varbūt tas būtu attiecināms arī uz operu. 1962. gadā tika izveidota izrāde no trim viencēliena baletiem, kur izcēlās jaunā komponista O. Barskova «Pāns un Sīringa». Poētiskā antikā leģenda deva vielu brīvi plūstošai, patīkamiem impresionistiskiem vaibstiem iezīmētai mūzikai. Mazāk interesants likās Ringolda Ores bezsižeta balets «Varavīksne». Iespējami liekas arī šādi baleti, bet tad mūzikai jābūt ar stingrāku dramatisko līniju. Tīri ilustratīvs, neizdevies bija trešais viencēliena balets «Kubas melodijas» ar Raimonda Paula mūziku, kas maz atšķīrās no primitīva popurijveida izklāsta un nespēja radīt iespaidu par varonīgās kubiešu tautas cīnītājiem.

Kā glītu ilustrāciju virkne populārai latviešu pasakai izveidots A. Žilinska balets «Sprīdītis». Tajā saista melodiskums, kustības momentu iztēle un dejiskums. Vājāk komponistam padevies pārdzīvojumu atklājums un raksturojumi. Pievilcīgs arī visa darba tautiskais kolorīts. Tas viss nodrošina A. Žilinska baletam pelnītus panākumus.

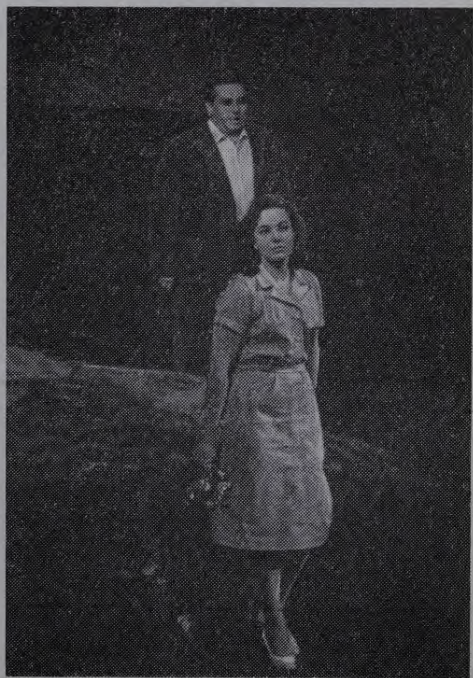
Tomēr nedrīkst aizmirst, ka balets «Sprīdītis», tāpat kā «Turaidas rozes», ir «solis atpakaļ» latviešu baleta izaugsmē pēc «Brīvības saktas», «Rigondas» un «Negaisa pavasarī». Te nav vainojama mūzikas valodas vienkāršība, bet gan mūzikas lomas vienkāršošana. A. Žilinska un J. Ķepiņa baletos mūzika nereti paliek ilustratīvā, pakļautā lomā, tai nav vispārinātājas simfoniskās dramaturģijas, pie kuras esam pieraduši mūsdienu baletos (Ravēls, Hačaturjans, Prokofjevs u. c.) un kura nosaka mūzikas patstāvīgo nozīmi arī ārpus teātra izrādes. Liekas, ka ne «Turaidas rozes», nedz «Sprīdīša» mūziku «tirā veidā» klausīties nevar...

1965. gadā sakarā ar Padomju Latvijas 25 gadu jubileju uzvestā O. Grāvīša opera «Audriņi» atgriežas pie Lielā Tēvijas kara tematikas. F. Rokpeļņa un paša komponista veidotais librets iecerēts kā varonīgs stāstījums par «latviešu Lidici» — 1942. gadā vācu okupantu nodedzinātā Audriņu ciema iedzīvotāju likteni. Liekas, komponistam tas bija darbs, kas daudzējādā ziņā pielīdzināms M. Zariņa operai «Uz jauno krastu», proti, laikmetiska satura izteiksmes līdzekļu meklējumi tradicionālās operas formās. Oratoriālā rakstura prologā un epilogā autoram izdevās radīt vispārināti heroiskus tēlus, bet operas dramaturģijas trūkumi arī šeit nosaka daudzo notikumu ilustratīvo atveidi, un tā rezultātā varoņu personiskie pārdzīvojumi skatītāju maz





Skats no O. Grāviša operas  
«Sniegputeņos». Centra  
M. Fišers — Jurka.



Skats no O. Grāviša operas  
«Audriņi». L. Andersone —  
Terēze, A. Savčenko —  
Aleksis.

interesē. Bāla, bez dziļākas poētiskas iejūtas operā palikusi mīlestības līnija.

Divus gadus pēc «Audriņiem» parādījās O. Grāvīša otra opera «Sniegputeņos», kuru uzveda mūsu Operas un baleta teātrī kā velti Lielās Oktobra sociālistiskās revolūcijas 50. gadadienai. Šī opera-leģenda (pēc autora apzīmējuma) iecerēta kā varoņteika par latviešu strēlniekiem, kuri 1917. gadā nostājās uz revolucionāro cīņu ceļa, iesākdami savu godpilno epopeju revolūcijas aizsargāšanā. Neatradis savai operai literāro pirmavotu, komponists pats veidojis libretu, kura literāri mākslinieciskie trūkumi zināmā mērā ierobežojuši komponista radošo domu. Tāpat kā «Audriņos», arī šeit visveiksmīgāk risināti kora skati. Šoreiz tie pat dinamiskāki nekā «Audriņos». Var atgādināt nakts kaujas ainu, trešo ainu, kad mostas frontinieku protests pret tautas īstajiem ienaidniekiem, strēlnieku šķirisko noslāņošanas mītiņa skatā. Pats operas fināls gan iznācis statisks. Šeit komponists palicis tīri oratoriālas koncepcijas varā. Daudz vairāk nekā «Audriņos» operā «Sniegputeņos» ir orķestrālas mūzikas, izdevušās arī dažas it kā «runājošās» interlūdijs. Pieņemams būtu arī uz vēsturisko notikumu hronikāla izklāsta dibinātais operas vispārējais dramaturģiskais plāns, ja to atdzīvinātu vēsturiski ticami cilvēku raksturi. Bet bāli veidotie operas personāži palikuši tikai «ideju rupori», kā sociāli nosacīti dažādu sabiedrisko noslāņojumu pārstāvji. No šejienes izriet viņu emocionālā neitralitāte, kailais ilustratīvisms. Tā kā personām, kas darbojas operā, trūkst savu vaibstu, savu mērķu, viņu rīcība skatītāju neinteresē, viņu likteņi nesaviļņo. Operā šos libreta trūkumus daudzkārt nav spējīga pārvarēt arī mūzika. Tādā veidā jāsecina, ka, rakstot savu otro operu, autors nav izmantojis savu iepriekšējā darba pieredzi un pat daļēji atkārtojis tā trūkumus...

Un tomēr nevar piekrist tai kritikas daļai, kas noliedz jebkādas pozitīvas īpašības O. Grāvīša operā. Nedrīkst jaunai laikmetīgai operai pieiet ar klasiskās opermākslas visaugstāko sasniegumu mērauklu. Sodien tai vēl neatbilst neviena padomju opera, nedz arī ārzemju muzikālā teātra darbs. Nedrīkst aizmirst, ka klasiskie operu šedevri atšķiras no daudzām mazāk veiksmīgām, viduvējām vai pat vājām operām. Arī operas šedevru atlase vēl nebūt nav beigusies. Ir vēl operas, kuras dažādu iemeslu dēļ nepelnīti nav guvušas kontaktu ar mūsdienu skatītājiem...

Operas attīstības problēmas nav viegli risināmas, tās atrodas sabiedrības uzmanības degpunktā, un kritika nedrīkst ignorēt reālos apstākļus, kuri mūsu laikmetā vada daiļrades procesus. Uz tautas interesēm orientētai kritikai saudzīgi un radoši jākopj dzīvotspējīgie asni mūsu operas daiļrades jaunaudzē.

Jaunrades novatorisma un klausītāju uztveres attiecības ir mūsdienu mūzikas pamatproblēma. Ignorējot klausītāju uztveri, daiļrades procesā dažkārt nonāk pie abstrakti konstruktīvas domāšanas, atraujoties no dzīves īstenības, tātad no realisma. No otras puses, ir zināmi piemēri, kad, pasīvi orientējoties uz klausītāju uztveres ierastajām normām, rodas epigonisms, iztapšana neattīstītai, pat vulgārai gaumei, arī modei. Operā šī problēma īpaši asa, jo uzvedumu sagatavo liels kolektīvs, patērējot lielus materiālus līdzekļus. Bet jaunu operas izrādi publika novērtē ļoti ātri, un, ja opera nav patikusi, tā arī noiet no skatuves. Pie tam grūti cerēt, ka reiz «caurkritusi opera» vēl atgūs dzīvību teātrī. Tādus piemērus mēs zinām arī no mūzikas vēstures. Tāpēc var saprast teātrus, kuri ļoti uzmanīgi ķeras pie jaunām operām, īpaši pie neparastām, kuru panākumi liekas problemātiski. Cik maz operas publiku var ietekmēt profesionālā kritika, redzams no vairāku interesantu, talantīgu jaunu operu uzvedumu «caurkrišanas» mūsu teātrī, lai gan tie tika novērtēti labi! Tā bija arī ar «Piteru Graimsu», «Katerinu Izmailovu», «Nabagu operu», «Milu uz trim apelsīniem» — publika pēc pirmizrādēm tās vairs neapmeklēja... Te nāk prātā Gļinka novēlējums: «Rakstīt skaņdarbus — vienlīdz patīkamus pazinējiem un plašai publikai.» Tas īpaši piemērots liekas operai... Padomju baleta un operas mūzikas labākie paraugi tuvi šādam ideālam. Tādēļ viņu pieredze visnotaļ apgūstama un attīstāma. Nevar piekrist uzskatiem par operas žanra atmiršanu mūsu dienās. Tieši pretēji — mums īpaši tuva šķiet P. Čaikovska atziņa, ka operas māksla ir labākais līdzeklis, lai tuvinātu plašas masas lielai, nopietnai mūzikai, un publikas pieplūdums iemīļotās operu izrādēs, populāru mākslinieku viesizrādēs, pārpildītās operu zāles Maskavā, arī ārzemēs — Milānā, Parīzē, Zalteburgā, Sofijā un citās pilsētās daudzkārt apliecina kāpinātu interesi par šo žanru.

Noslēgumā dažas pārdomas par mūsu operas attīstības izredzēm. Liekas, ka plašākiem jāklūst komponistu kontaktiem ar padomju literatūru. Daudzi rakstnieku sacerējumi mūsu komponistiem vēl nav zināmi, nav novērtēti no muzikālā teātra viedokļa. Taču vairāk nekā 95% klāsisko operu šedevru radīti uz teicama un laba daiļliteratūras darbu pamata. Un, ja mēs



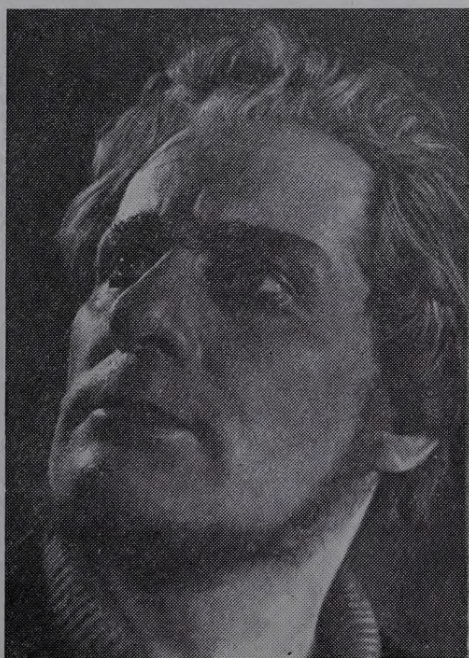
Skats no B. Britena operas «Piters  
Graumss». K. Zariņš — Graimss.

Skats no B. Britena operas  
«Piters Graimss».





Skats no B. Britena operas  
«Piters Graimss».



M. Fišers — Graimss.

dažkārt kritizējam mūsu literatūru par atpalcību no dzīves, par neprasmī radīt spilgtus raksturus, emocionāli spriegas kolizijas, tad šie trūkumi netieši atslogojas arī operā. Atpaliekot prozai un drāmai, zināmā mērā var saprast arī operas atpalcību. Bet tikai «zināmā mērā», jo komponistam nav jāaprobežojas ar savu nacionālo literatūru. Radošai pārveidei taču pieejama visu brālīgo republiku un arī ārzemju literatūra. Muzikālajā teātrī jāturpina atveidot Raiņa tēlus, kas vienmēr būs tuvi ar savām revolucionārajām idejām un filozofisko dziļumu. Auglīgas ierosmes var smelt arī latviešu pagātnes literatūrā: Blaumaņa, Ezeriņa, Ādamsona noveles, «Mērnieku laiki», Laicena, Paegles lugas u. c. Jāraksta ne vien lielās operas, bet arī to mazākās formas: viencēlieni, divcēlieni, kameroperas, operas-baleti, kinooperas, teleoperas, bērnu operas un baleti, muzikālas lugas pašdarbībai. Būtu vēlams arī atdzīvināt operu uzvedumus pašdarbības kolektīvos, kādi bija pie mums pirms dažiem gadiem, bet panīka.

Operai vajadzīga sava «laboratorija», — katram profesionāli uzrakstītam operas darbam ir tiesības uz publikas novērtējumu. Šādu bāzi operas studijas veidā varētu organizēt pie Filharmonijas vai televīzijas studijas, izmantojot arī konservatorijas spēkus. Sabiedriskā interese šādam pasākumam būtu nodrošināta. Varētu risināt jautājumu arī par Liepājas operas atjaunošanu. Šajā pilsētā saglabājušās zināmas muzikālā teātra tradīcijas, tur ir mākslinieki — dziedoņi, orķestranti, diriģenti, ar kuru iniciatīvu laiku pa laikam notiek operu izrādes. Muzikāli dramatisks teātris vienā no mūsu republikas svarīgākajiem centriem ne vien veicinātu mūzikas propagandu un estētisko audzināšanu, bet būtu nozīmīgs faktors arī jauno komponistu daiļrades stimulēšanai.

Šai rakstā skartās problēmas attiecas arī uz Latvijas PSR operas un baleta teātri. Savā attīstībā sasniedzis pusgadsimtu, tas veidojies līdz ar latviešu komponistu daiļradi operas un baleta žanrā. Protams, teātra un tā mākslinieku izaugsme neaprobežojas ar nacionālo repertuāru, bet kopējā kultūras vērtību bilancē, ko teātris devis un dod padomju tautai, šim repertuāram ir ļoti svarīga un dažā ziņā pat izšķiroša nozīme, nosakot Padomju Latvijas operas un baleta teātra māksliniecisko seju. Objektīvi vērtējot visu padarīto, optimistiski skatoties uz muzikālā teātra nākotni, izteiksim pārliecību, ka savas dzīves otrajā pusgadsimtā Latvijas PSR operas un baleta teātris arī ar latviešu komponistu darbiem gūs jaunus panākumus, ierakstīs skaistas lappuses Vissavienības muzikālā teātra attīstībā.

## ATMIŅAS, PĀRDOMAS, VĒLĒJUMI

Interesantākais ceļvedis pagātnes notikumos ir sarunas ar šo notikumu aculieciniekiem. It īpaši tad, ja stāstītājs spēj raudzīties vērtējoši, nozīmīgo atšķirot no mazsvarīgā. Šajā ziņā ļoti interesants sarunu biedrs ir dziedone M. Brehmane-Štengele.

Plašs ir viņas atveidoto tēlu loks, kur nozīmīga vieta latviešu oriģināloperu varonēm. Sevišķi daudz gadu aizvadīts kopā ar pirmo latviešu operu — Alfrēda Kalniņa «Baņutas».

«Baņutas» pirmuzveduma tapšanas laikā 1920. gadā M. Brehmane-Štengele vēl bija operas jauniešu vidū. Viņai uzticēja nelielas mecosoprāna partijas. «Baņutā» jaunajai dziedonei nācās gatavot Maigas lomu. Viņa to darija labprāt — tēls patika, vokālā ziņā grūtību nebija. Režisors E. Lauberts un gleznotājs J. Kuga atzinuši, ka uzvedumam jābūt etnogrāfiskam — tādām, kas pilnībā attēlotu latviešu un lietuviešu senatni. Tapa dekorācijas, kas attēloja smagas tēstu baļķu sijas, tērpi, kur dominējošā bija pelēkā krāsa.

«No skatītāju viedokļa tas varbūt arī nebija tik sevišķi interesanti,» māksliniece atceras, «arī pats uzvedums, tā skatuviskais risinājums bija diezgan statisks. Taču operas brīnišķīgā mūzika izkaroja izrādei tiesības dzīvot...»

Vēlāk, kad M. Brehmane-Štengele sāka iestudēt vadošās soprāna partijas un veica tās ar spožiem panākumiem, viņai «Baņutā» uzticēja titullomu.

«Daudz tiku domājusi, kā šo lomu izveidot pēc iespējas saistošāku. Man un manam partnerim Vižuta lomā, strādājot kopā mēģinājumos, likās, ka 3. cēliena līgoskatā būtu nepieciešams kāds lielāks duets. Baņutas un Vižuta dueta, kuru tagad visi tik labi pazīst, toreiz operā nebija. Gājām pie Alfrēda Kalniņa

un lūdzām mums uzrakstīt kādu mīlas duetu. Viņš piekrita, un drīz vien mēs to arī saņēmām. Bet, kad ieraudzījām, cik tas ārkārtīgi grūts vokālā ziņā, sākām domāt, kā tikt no tā vaļā. Gājām atkal pie Alfrēda Kalniņa un visādi centāmies aizbildināties — gan ar laika trūkumu, gan vēl ko citu. Bet viņš palika nelokāms: paši prasījāt, tad nu tagad dziediet... Iepazīstot šo duetu tuvāk, sapratām, cik daudz skaistuma ir tajā. Arī mūzikas speciālisti to novērtēja ļoti augstu...»

Ļoti spilgti M. Brehmanes-Stengeles atmiņā iezīmējies darbs pie «Baņutas» trešā uzveduma 1941. gadā, kad opera tika izraudzīta Latviešu mākslas dekādei Maskavā. Uzvedums tika iecerēts ļoti grandiozs un grezns. Iestudējumam pieaicināja ievērojamo padomju režisoru Nikolaju Ohlopkovu.

«Šī cilvēka pārbagātā fantāzija bija neparasta, apbrīnojama. Viņš izdomāja bezgala daudzas situācijas, kas visus pārsteidza, bieži sajūsmināja. Ohlopkovs uz skatuves redzēja visu: katru žestu, katru vaibstu. Atceros, ka reiz Baņutas zvēresta brīdī, izstiepusies visā augumā, izdarīju kaut kādu nelielu kustību ar paceltās rokas pirkstiem. «Vai tas bija ar nolūku?» Ohlopkovs pēc tam vaicāja. «Varbūt pa daļai.» — «Atstājiet,» viņš noteica.

Lai savas fantāzijas lidojumos neaizmaldītos varbūt pārāk tālu, Ohlopkovs bieži apspriedās ar mums, solistiem. Dažkārt viņš to mīlēja darīt neuzkrītoši, it kā garāmejot. «Nu, patīk?» Ja atbildējām, ka ne visai, viņš dažkārt likās gan neapmierināts, taču mūsu domas ievēroja. Ohlopkovs savā darbā dega un spēja iededzināt arī citus.

Tas bija bezgala interesants, aizraujošs, īsti radošs darbs, ko aizmirst nav iespējams. Visa izrāde kļuva citāda: raita, dzīva. Tērpi tika darināti no vislābākās vilnas drānas, krāšņas bija arī rotas, viss skatuves izkārtojums.

Kaut arī Lielais Tēvijas karš izjauca «Baņutas» izrādi toreiz Maskavā, Ohlopkova ieliktais darbs saglabājās: «Baņuta» toreiz atdzima jaunai dzīvei, kas turpinājās pēckara gados...»

Mūsu operā dramatiskā soprāna partijās M. Brehmanes-Stengeles ceļa tieša turpinātāja ir Žermēna Heine-Vāgnere, kas patlaban sasniegusi savas vokālās un skatuviskās meistarības zenītu.

Runājot par operas nākotni, Žermēna Heine-Vāgnere piešķaras kādai domai, kas ilgajās skatuves gaitās viņai izkristalizējusies, bet kās praksē joprojām sagādā rūpes:

«Maldīgi spriest, ka, konservatoriju pabeidzot, jaunais vokā-



Skats no Dž. Verdi operas  
«Trubadūrs». Z. Heine-Vāg-  
nere — Leonora, J. Zābers —  
Manriko.



lists var droši startēt ikvienā lomā, kas tikai kaut cik iespējama viņa balsij. Ar to parasti tiek nodarīts liels ļaunums pašam solistam. Sākot darbību uz operas skatuves, stingri jāievēro gatavošanās laiks, zināma pakāpenība. Katrā ziņā būtu jāsāk ar klasiku, vispār — ar vieglākām lomām. Balsij nekādā gadījumā nedrīkst būt dramatisku lomu pārslodze, no kuras ne mazums pati esmu cietusi. Teātra intereses šajā ziņā nedrīkstētu atdalīt no solistu interesēm. Bez šaubām — bieži arī paši jaunie solisti, alkstot pēc lielajām lomām, neapdomīgi nodara sev pāri. Atceros, kā reiz Ļeņingradā izcēlās strīds, kad kādai jaunai solistei nedeļa Toskas lomu. Patiešām — Pučīni jaunajām balsīm ļoti bīstams, «Toska» ir daudz dramatiskāka par Verdi «Aīdas» titullomu, bīstamāka par Leonoru «Trubadūrā», tā sagatavojama pakāpeniski. Patlaban mūsu repertuārā pamaz vecitāju klasikas, kas tik ļoti derīga balss veidošanai.

Katram dziedātājam nepieciešams arī stingrs individuālais

režīms, ko, protams, var sasniegt tikai ar teātra palīdzību. Ir ļoti grūti, piemēram, bieži uzstājoties, pārslēgties no viena stila otrā. Ja jāuzstājas bieži, tad vēlams ar vienu un to pašu reperu-tuāru. Vislabāk tas sasniedzams ar viesizrādēm, bet domāju, ka, arī mums uz vietas strādājot, to varētu atrisināt...

Vispār varu teikt, ka man ir laimējies. Arī pēdējā laikā. Arvien sapņoju par Leonoras lomu Verdi «Trubadūrā», un šis sapnis piepildījies. Tas pats ir ar Violetu Verdi «Traviatā».

Visvairāk milu tās lomas, kur ir asi kontrasti. Vienkrāsaini tēli, kā, piemēram, Amēlija Verdi «Masku ballē», mazāk interesanti. Šajā ziņā lielu baudījumu ar savu grandiozo dramatisko izaugsmi man sagādājusi Marijas loma Čaikovska operā «Mazepa». Pie saviem mīļākajiem tēliem pieskaitu Baņutu, Dezdemonu no Verdi «Otello», Elīzabeti «Donā Karlosā». Bez šaubām — arī Salomi. Ar pēdējo bija savādi: sākumā ļoti baidījos no Riharda Štrausa, kas uzliek tik ārkārtīgi lielu un grūtu darbu. Pamazām tomēr pieradu, jo mūzika ir ļoti bagāta, interesanta. Bez šaubām, savu baudījumu sniedz jebkura loma — jāatrod tikai pareizā atslēga, ar kuru tajā iekļūt. Bet tas ir interesanti...»

Žermēna Heine-Vāgnere ir viena no tām mūsu solistēm, kas savam darbam pieiet ar ārkārtīgi lielu atbildības sajūtu, bezgala daudz strādā, prot sevi pakļaut stingrai pašdisciplīnai. Šķiet, viņa varētu būt lielisks padomdevējs jaunajiem solistiem:

«Ir mums jaunieši, kas nāk uz izrādēm, cītīgi sēž mēģinājumos — klausās, cenšas apgūt. Bet gadās arī tādi, kas, būdami ļoti pārliecināti par savām spējām un panākumiem, maz interesējas par to, kas notiek teātrī. Lāča pakalpojumu tad nodara vēl kritiķi, kas raksta tikai slavinošus vārdus, neaizrādot uz tiem trūkumiem jauniešu priekšnesumā, kas prasa darbu un nopietnāku iedziļināšanos. Tā rodas seklums, virspusība...»

Viens no ļoti nozīmīgiem operas kopēja ansambļa veidotājiem ir koris.

Vairāk nekā četrus gadu desmitus mūsu operas un baleta teātra kora likteņi bijuši kormeistara Rūdolda Vanaga rokās. Un arī tagad, diriģentam esot pensijā, teātris bez viņa nevar iztikt. Lielā darba pieredze iedzīvināta arī «Trubadūra» jauniestudējuma koros.

«Gadu gaitā man izkristalizējies noteikts darba stils, metode, kas nepieviļ. Daudz esmu guvis vēl kā students Pēterburgas konservatorijā, ļoti daudz — tepat Rīgā, jaunības gados vērojot



L. Andersone — Azučena Verdi operā «Trubadūrs».

tādu meistaridirigentu darbu kā Emīls Kūpers, Leo Blehs, Aleksandrs Meļik-Pašajevs u. c.

...Operas koris ir mans instruments, kuru vienmēr esmu centies glabāt un saudzēt. Šī iemesla dēļ nekad neļauju pilnā balsī dziedāt ātrāk, kamēr nav apgūts materiāls, paveikts «melnais darbs». Ar kori daudz jāstrādā. Žēl, ka tas sarucis, kļuvis tik mazs. Operās, lai tās dotu vajadzīgo iespaidu, vajadzīgas masas. Arī «Trubadūrā».

Jūs jautājat — kur meklējama «Trubadūra» kora iestudējuma veiksmju atslēga?

Te vesels komplekss apstākļu: ļoti draudzīga izrādes veidotāju brigāde, kur mani sabiedrotie bija R. Glāzups un režisors J. Zariņš. Darbā bija radoša pacilātība — koris un solisti draudzīgi viens ar otru sacentās, bija īsta degsme.

Un beidzot — domāju, ka sekmes veido arī darba sīkas detaļas. Savā laikā daudz interesējos par itāliešu kora dziedāšanas stilu, kas «Trubadūrā» sevišķi nepieciešams. To arī centos panākt. Efektu dod kaut vai tāds šķietami nenozīmīgs moments kā *portamento* pielietojums dažās vietās. Tā ir lokana pāreja no vienas attālākas skaņas uz otru, bet to nedrīkst sajaukt ar *glissando*. Šķiet, ka itāļi to aizguvuši no instrumentālās mūzikas —



Rīgas horeogrāfiskās skolas 1968. gada izlaiduma koncerts  
LPSR operas un baleta teātrī.

no stīgu instrumentiem, mainot pozīcijas. *Portamento* prasa smalkumu, gaumīgu pielietojumu, atturīgumu. Tad tas dod labu rezultātu... par to varat pārlicināties kaut vai 3. cēliena mūķeņu korī...»

Rūdolfam Vanagam operā bijis ne mazums spožu izrāžu, panākumu, darba uzvaru.

«Domāju, ka viens no mūsu teātra spožākajiem iestudējumiem bijusi N. Rimskā-Korsakova opera «Teiksma par neredzamo pilsētu Kitežu». 50. gados tā guva lielus panākumus dekādē Maskavā, ar lielu sajūsmu tika uzņemta Ļeņingradā un arī Kijevā. Atkal jāsaka — te man daudz bija devis Emīla Kupera darbs ar šo operu. Ne velti Rimskis-Korsakovs pats Emīlu Kupeŗu atzina par labāko savu operu iestudētāju.

Par spožu izrādi uzskatāma «Baŗuta», kurai korus esmu iestudējis visos uzvedumos, tāpat arī Vāģnera «Tanheizers» un daudzas citas...

Man dažreiz ir nācies dzirdēt pārmetumus it kā par palēninātiem tempiem, bet domāju, ka tie ir nepelnīti. Gribas, lai koris visu izdziedātu, lai priekšnesumā būtu mūzika...



Rīgas horeogrāfiskās skolas 1968. gada izlaiduma koncerts.

«Šopeniāna».



Ko varētu vēlēties? Lai mūsu teātri biežāk apmeklētu viesdirigenti. Ļoti vērtīga visam kolektīvam bija tikšanās ar bulgāru dirigentu Naidenovu, bet gribētos redzēt arī viesus no Maskavas Lielā teātra. Pieredzes apmaiņa vienmēr darbam nāk par labu...»

So Rūdolfa Vanaga izteikto vēlējumu it kā papildina Laima Andersone:

«Būtu ļoti interesanti, ja kāds no viesdirigentiem tiktu pieaicināts veidot jauniestudējumu. Jo vairāk tiekamies ar dažādiem dirigeniem, jo kļūstam bagātāki.

Neaizmirstamus iespaidus guvu Maskavā, gatavojot G. Mālera «Dziesmu par zemi», ko dirigēja šveicietis Pauls Kļeckis. Būdams Mālera daiļrades speciālists, viņš ļoti daudz deva muzikālā stila izpratnes ziņā. Līdz ar to it kā pavērās vesela jauna pasaule.

Gribētos vairāk viesizrāžu. Esmu bijusi ar viesizrādēm Lietuvā, Baltkrievijā, Ļeņingradā, 1967. gada beigās arī Rumānijā. Tā ir lieliska pieredzes apmaiņa un reizē — spēku pārbaude. Ar lielu atbildību vienmēr braucu uz Ļeņingradu, kur publika muzikāli ļoti izglītota.

Tāpat lielu spēku koncentrāciju prasīja Rumānijas viesizrādes, kur «Karmenā» viesojāmie kopā ar Kārli Zariņu. Tas tādēļ, ka Rumānija ar labiem dziedoņiem sevišķi izlutināta. Labi pazīstam Z. Palli, J. Peso, N. Herlu u. c. rumāņu dziedoņus, kas viesojušies pie mums. Tādēļ lielu gandarijumu un pacilātību deva rumāņu labās atsauksmes par mūsu izrādēm...»

Operā visu problēmu pavadēni satek galvenā diriģenta rokās. No viņa arī visvairāk tiek gaidīts: iniciatīva interesantam un mērķtiecīgam repertuāram, labskanīgs orķestris un koris, rūpes par atsevišķiem solistiem, nevainojami ansambļi un visas izrādes ansambļis.

Sarunās ar diriģentu Rihardu Glāzupu par operas un baleta teātra 50 gadu jubilejas sezonas repertuāru ļoti spilgti atklājās vēlēšanās iestudēt latviešu padomju komponistu darbus un klasiku. Pirmām kārtām — «Baņutas» jauniestudējums — piektais šī darba skatuves vēsturē. Līdz ar to «Baņutai» atkal jāklūst par vienu no mūsu teātra repertuāra stūrakmeņiem. IZRĀDES REĢIJA — Jāņa Zariņa rokās.

Jauniestudējumi būs arī M. Zariņa opera «Svētā Maurīcija brīnumdarbs», O. Barskova balets «Inku zelts» un Ā. Skultes opera «Princese Gundega un karalis Brusubārda».

Operā visai sarežģīta arī repertuāra problēma.

«Maskavā ar repertuāru ir vieglāk,» stāsta diriģents. «Lielajā teātrī vienā sezonā tiek izrādīts visai neliels skaits operu, taču tās tiek plānotas bieži. Bieži atkārtojot vienu un to pašu repertuāru, ir vairāk iespēju to slīpēt, pilnveidot māksliniecisko līmeni. Mūsu ejošais repertuārs salīdzinoši ir ļoti plašs, izrādes līdz ar to atkārtojas reti, grūtāk tās mākslinieciski virzīt augšup.

Ja vienu izrādi plānojam biežāk nekā līdz šim, klausītāju skaits strauji krītas. Ļoti asi šajā ziņā saduramies ar klausītāju un vēl vairāk — izglītotu klausītāju auditorijas problēmu.

Esam ļoti pateicīgi komponistam A. Žilinskim par operu «Zelta zirgs». Tieši šī izrāde pievilks visvairāk klausītāju no lauku rajoniem. Apmeklētāju vidū bijis ne mazums tādu, kas mūsu teātrī ienākuši pirmoreiz. Žilinskis tātad pavēris vņiem durvis uz operu, un arī tas jau ir sasniegums. Tagad mums stāv priekšā problēma — kā šos pašus klausītājus ieinteresēt arī par citām izrādēm. Par izdevušos paši uzskatām, piemēram, Jāņa Mediņa operas «Uguns un nakts» iestudējumu. Jāņa Mediņa mūzika patiesi pelna visaugstāko ievērību, pelna, lai to iemīlētu.»

«Uguns un nakts» ar savu simfonizēto attīstību, krāšņo orķestra valodu tomēr prasa no klausītāja vairāk muzikālas izpratnes, spēju saklausīt kodolu, «izlobīt» to no krāšņā ietērpā.

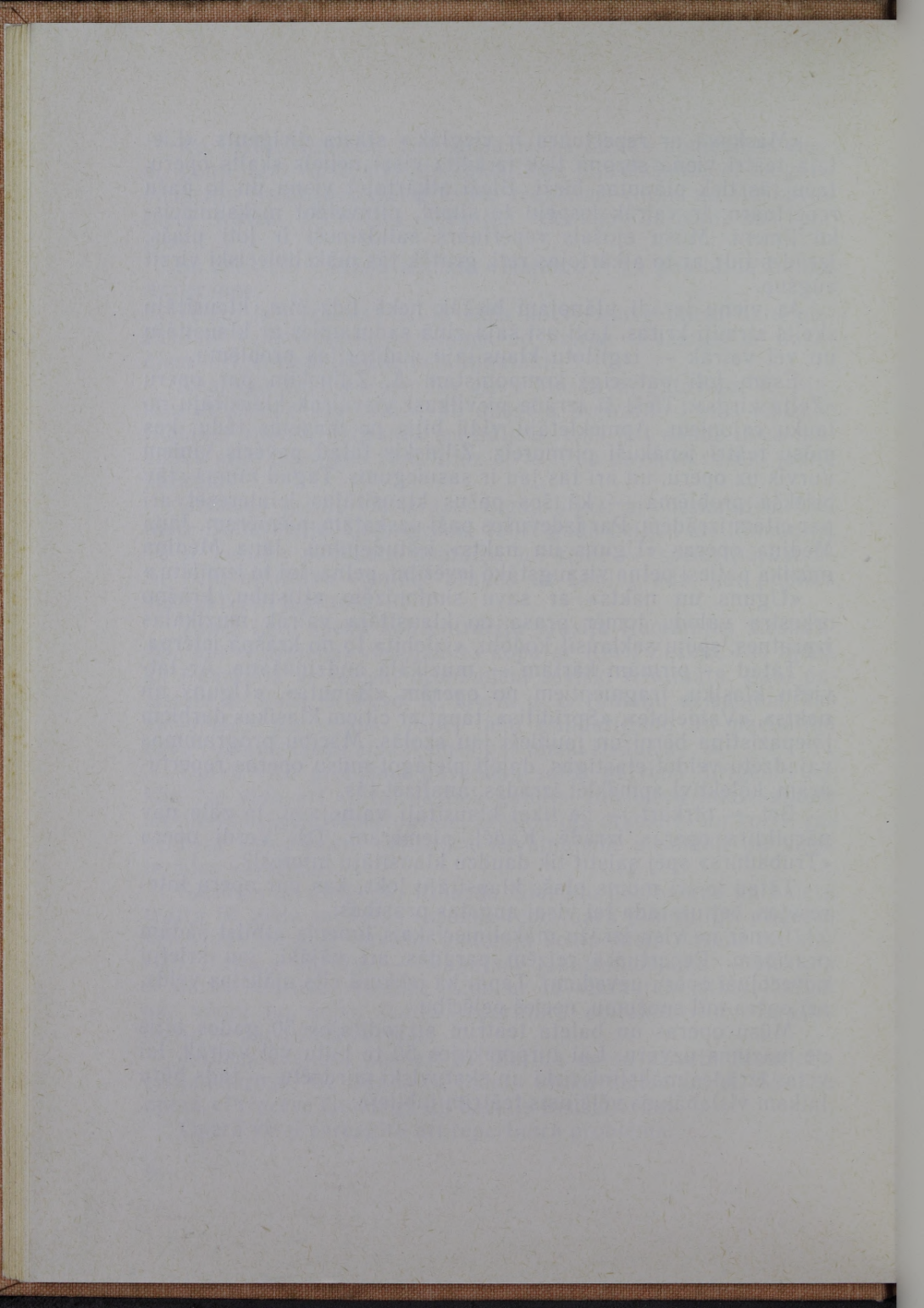
Tātad — pirmām kārtām — muzikālā audzināšana. Ar latviešu klasiku, fragmentiem no operām «Baņuta», «Uguns un nakts», «Vaidelote», «Sprīdītis», tāpat ar citiem klasikas darbiem jāiepazīstina bērni un jaunieši jau skolās. Mācību programmas vajadzētu veidot elastīgas, daļēji pielāgot mūsu operas repertuāram, kolektīvi apmeklēt izrādes, analizēt tās.

Bet — otrkārt — ne tikai klausītāji vainojami, ja zāle nav pārpildīta operas izrādē. Kādēļ, piemēram, Dž. Verdi opera «Trubadūrs» spēj saistīt tik daudzu klausītāju interesi?

Tātad ir arī mums plašs klausītāju loks, kas par operu interesējas, bet uzstāda tai visai augstas prasības.

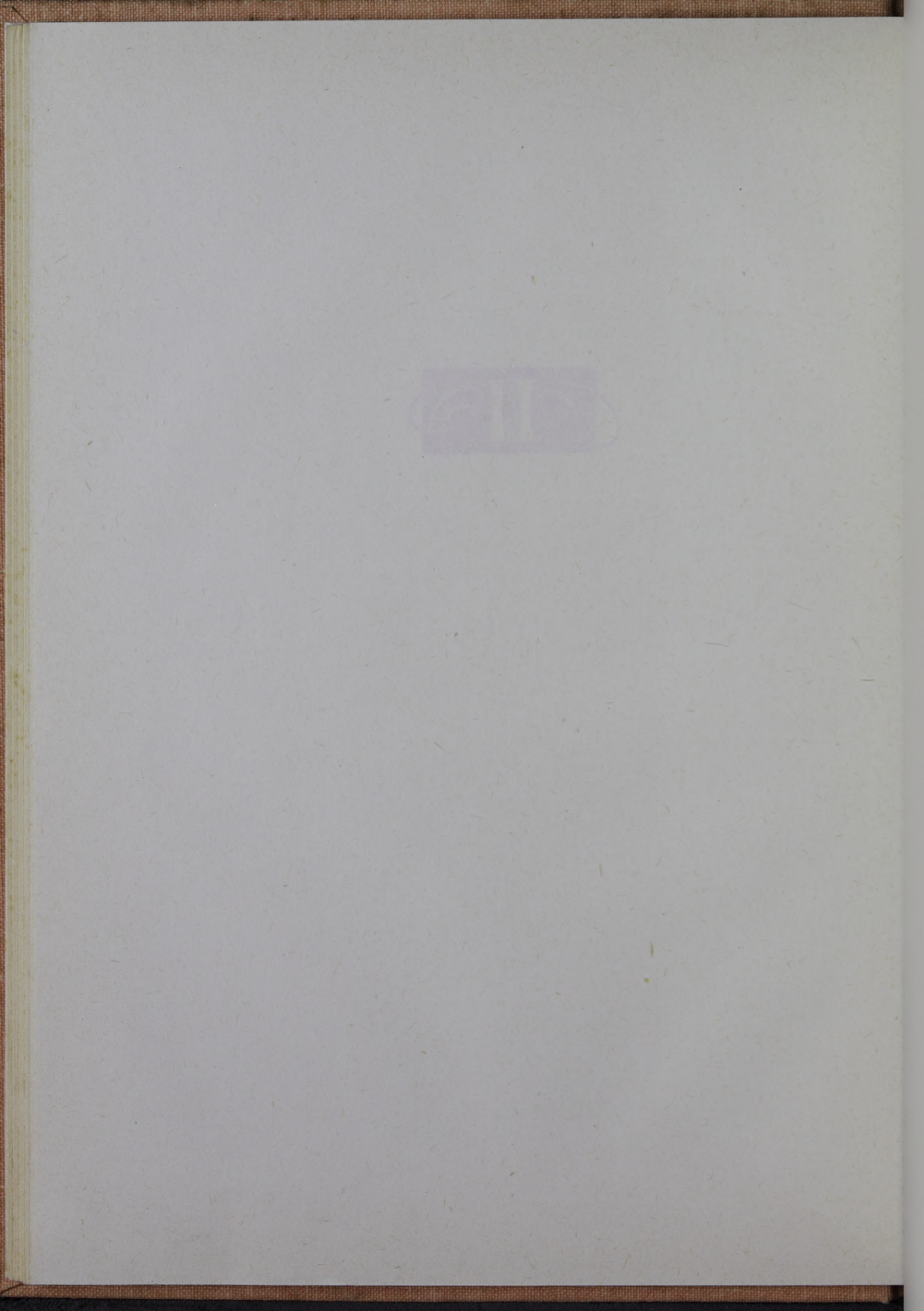
Tomēr ne visu izrāžu mākslinieciskais līmenis atbilst šādām prasībām. Repertuārā reizēm parādās arī vājāki, jau krietni novecojuši operu uzvedumi. Tāpat kā jebkurš cits mākslas veids, arī opera mīl spožumu, necieš pelēcību.

Mūsu operas un baleta teātrim aizvadītajos 50 gados bijis ne mazums uzvaru. Lai turpmākajos 50 to būtu vēl vairāk, lai visas izrādes mākslinieciski un skatuviski mirdzētu — tāds būtu laikam vislabākais vēlējums teātrim jubilejā.









## PAR SONĀTES DECENTRALIZĀCIJU CIKLISKAJĀS FORMĀS

Starp lielas formas darbiem, ko mūsu dienās radījuši vairāki komponisti, sastopami cikli, kas pēc savas uzbūves un dramaturģijas stipri atšķiras no klasiskā parauga. Viens no visplašāk pazīstamiem šāda veida darbiem ir Šostakoviča Vienpadsmitā simfonija. Mūzikas zinātnieks profesors V. Protopopovs šo simfoniju pieskaita tiem darbiem, kuru uzbūvi viņš nosaucis par kontrastu salikto formu.<sup>1</sup> Nelielā polemika, kas parādījās žurnālā «Советская музыка» slejās,<sup>2</sup> nedeva galīgo atrisinājumu šim interesantajam jautājumam. Pēc tam tas vairs netika skarts, kaut arī palika neatrisināts.

V. Protopopova izvirzītais apzīmējums — kontrastu saliktā vai viendabīgi cikliskā forma — ir neapšaubāmi interesants un ļabi piemērots vairākiem skaņdarbiem, kas minēti viņa rakstā. Taču, runājot par Šostakoviča Vienpadsmito simfoniju, šis apzīmējums neizsmel jaunās parādības būtību. Kā mēs arī neno-sauktu šo simfoniju, tā tomēr vispirms ir cikliska, un nav nejaušība, ka autors pats simfonijai atzīmē četras daļas un katrai dod savu nosaukumu. Šajā skaņdarbā visspilgtāk izpaužas tendence uz nepārtrauktu attīstību un maksimālu saliedētību. Atsacījies no atsevišķu daļu slēgtās struktūras, autors tomēr katrā no tām izveido pilnīgi patstāvīgu muzikālu ainu.

Šāds formas tips aprīnājami konsekventi izpaužas D. Šostakoviča darbos, kas radušies pēdējā gadu desmitā. Līdzīgi

<sup>1</sup> «Контрастно-составные формы», žurnālā «Советская музыка», 1962. g. 2. nr.

<sup>2</sup> M. Geiligas «Replika» un V. Protopopova atbilde Geiligai, žurnālā «Советская музыка», 1964. g. 6. nr. un 1965. g. 2. nr.

veidota Divpadsmitā simfonija un daži kvarteti — sevišķi spilgti Septītais, Astotais, Vienpadsmitais.

Ūzmanīgi analizējot minētos darbus, varam konstatēt, ka to iekšējā struktūrā manāma liela daudzveidība, lai gan pamatā ir viens kompozīcijas princips: neviena no aplūkojamo darbu daļām nav veidota sonātes formā (gadījumā, ja sonātes forma ir, tad tā nav izvēsta, nav plaši attīstīta). Sonātes iezīmju trūkumu atsevišķās daļās kompensē sonātes iezīmes, kas decentralizētas visā ciklā. Tas dod pamatu šādu skaņdarba formu nosaukt par ciklisko formu ar decentralizētām sonātes iezīmēm.

Arī vairāku citu padomju komponistu darbi veidoti tādā pašā kompozīcijas tipā, un tas pierāda, ka minētās Šostakoviča partitūras nav izņēmums, ka cikliskās formas ar decentralizētām sonātes iezīmēm sāk ieņemt arvien lielāku vietu mūsu laika biedru daiļradē. Rodas nepieciešamība atrast dīgļus, no kuriem sāka veidoties šī forma, un izdarīt dažus secinājumus.

Ir zināms, ka klasiskā simfonija, kas visaugstāko māksliniecisko līmeni sasniedza Haidna, Mocarta un Bēthovena daiļradē, bija cilvēka ģēnija lielākais sasniegums mūzikas formā. Vīnes klasiķiem izdevās ne tikai vispārināt iepriekšējo meistaruru pieredzi, bet arī pacelt cikliskās formas jaunā, līdz tam neiedomājamā kvalitātes pakāpē. Viņu galvenais vēsturiskais nopelns bija sonātes formas galīgā pilnveidošana. Vīnes klasiķi izveidoja formu, kas savā muzikālajā dramaturģijā visspilgtāk pauž kontrastu cīņas un vienotības dialektiku. Par klasiskā cikliskā skaņdarba (simfonijas, kvarteta, sonātes u. tml.) obligātu pazīmi kļuva pirmās daļas sonātes forma. Tikpat tipisks bija pirmās daļas ātrais temps, bet klasiskajā simfonijā vai kvartetā — cikla obligātā četrdaļība.

Šāda veida klasiskās simfonijas forma bija ilgstošu meklējumu rezultāts. Tā deva plašas simfoniskas ieceres dramaturģijas ideālu atrisinājumu, kas spēj vispārināti atspoguļot visdažādākos procesus — kā individuāli psiholoģiska, tā arī sabiedriski vēsturiska satura. Bija atmesta *Concerto grosso* vai svītas daļu skaita nenoteiktība, palielināts itāliešu vijolkoncerta daļu skaits, atrastas ideālas daļu proporcijas, kas ietekmēja simfonijas attīstību visā 19. gadsimtā un nav zaudējušas savu nozīmi līdz mūsu dienām.

Tomēr, lai skaidrāk izteiktu simfonijas programmatisko ieceri, jau Bēthovens savā «Pastorālajā» izjuta nepieciešamību atkāpties no ideālās četrdaļīgā cikla struktūras. «Pastorālās»

piecdaļīgo struktūru, brīvi pakļaujot to savai iecerei, atkārtojis Berliozs «Fantastiskajā». Dialektiskais attīstības process skāris arī klasisko simfoniju, bet par spēku, kas visaktīvāk ietekmēja formu, kļuva programmatisko simfoniju ieceres, kas neiekļāvās klasiskā cikla stingrajās robežās. Programma stimulēja arī Berliozas jaunatklājumu: visās cikla daļās parādās vadmotīvs — tēma, kas pauž konkrētu saturu. Šo paņēmieni plaši izmantojis gan Berliozs daudzos savos darbos, gan arī Lists un citi komponisti savā programmatiskajā mūzikā. Zīmīgi, ka dažādi jaunie paņēmieni, kas radušies programmatiskajā mūzikā, ar laiku pārgāja arī uz citiem darbiem (intonatīvi sakari starp cikla daļām, cikla brīvāks traktējums utt.).

Visā 19. gadsimtā nostiprinājās un padziļinājās neprogrammatiskā cikliskā simfonija, bet līdzās tai arvien plašāk veidojās programmatiskais simfonisms, kas visspilgtāk izpaudās Lista simfoniskajās poēmās, kur notika sonātes formas un simfonijas cikla apvienojums. Šī jaunā forma savukārt nepalika tikai programmatiskās mūzikas ietvaros, bet arvien biežāk sāka parādīties neprogrammatiskās mūzikas žanros. Tomēr paralēli viendaļīgām simfoniskām poēmām attīstījās arī «Pastorālās» un «Fantastiskās» simfonijas tradīcijas, radās cikliskās programmatiskās simfonijas kā ārzemju, tā arī krievu komponistu daiļradē.

Visbiežāk šie darbi balstās uz klasiskā simfoniskā cikla pamatiem, bet dažreiz — atšķirībā no neprogrammatiskajām simfonijām — tie zaudē vienu no simfonijas pamata iezīmēm — attīstīto sonātes formu pirmajā daļā.

Daži Rimska-Korsakova un Čaikovska skaņdarbi sniedz šajā ziņā ļoti interesantu materiālu novērojumiem. Kā zināms, Rimskis-Korsakovs pārdēvēja savu Otro simfoniju par svītu, par galveno iemeslu atzīdams to, ka «Antarā» nav nevienas daļas sonātes formā. Ne mazāk zīmīgi arī tas, ka «Šeherazāde» nosaukta par svītu, kaut arī tās pirmā daļa veidota sonātes formā bez izstrādājuma. Acīm redzot, tieši izstrādājuma (fragmenta, kas visspilgtāk nosaka sonātes formas būtību) trūkums bija galvenais iemesls tam, ka komponists izjutis savā darbā kaut ko nepietiekoši tipisku simfonijai.

Savādāk ir atrisinājis šo jautājumu Čaikovskis savā «Manfredā». Arī šeit nav nevienas daļas sonātes formā, tomēr komponists nosaucis savu darbu par simfoniju. Cikla daļu tematiskā apvienojuma principu viņš izmanto absolūti neparasti: pirmās daļas forma tuva sonātes ekspozīcijai. Svarīgākās pirmās daļas

tēmas — Astartes un Manfreda sāpju tēmas šeit veido it kā blakus partiju un noslēguma partiju. Abas šīs tēmas atgriežas finālā, radot nosacītu pirmās daļas reprīzi. Tā nav komponista kaprīze, bet programmas sižeta elementu īstenošana cikla kompozīcijā. Drosmīgi laužot klasiskā simfoniskā cikla tradīcijas, Čaikovskis rada skaņdarbu, kurā īstās sonātes trūkumu it kā kompensē pirmās daļas reprīze finālā. Tādā veidā mēs «Manfredā» redzam vienu no cikliskās formas paveidiem ar decentralizētām sonātes iezīmēm.

Pēc būtības šim cikliskās formas tipam var pieskaitīt arī Rimska-Korsakova «Šeherazadi». Tās pirmā daļa — sonātes forma bez izstrādājuma, citiem vārdiem — ļoti neattīstīta, netipiska sonātes forma. Izstrādājuma trūkumu kompensē otrās daļas vidusposms, kas veidots kā pirmās daļas galvenās partijas (arī ievada) izstrādājums. (Šīs epizodes detalizēta analīze neietilpst šā raksta uzdevumos, bet izstrādājuma iezīmes te absolūti nepārprotamas, jo novērojami tonālie pagriezieni, motīvisks izstrādājums, raksturīgo intonāciju izdalīšana un citi izstrādājuma elementi.) Ne mazāk īpatnēja ir arī «Šeherazades» fināla kompozīcija, kur var konstatēt gan iepriekšējo daļu tēmu «izstrādājumu», gan «reprīzi». Iepriekšējo daļu tēmu izstrādājuma elementi apvienoti ar fināla patstāvīgo rondo-sonātes tipa formu un ar tā tēmu, tomēr izstrādājuma iezīmes šeit nepārprotamas.

Padomju mūzikā ilgi pirms Šostakoviča Vienpadsmitās simfonijas komponēšanas bija sacerēts skaņdarbs, kurā var saskatīt šīs īpatnējās formas attīstības elementus. Tā ir S. Vasiļenko Ceturtā («Arktiskā») simfonija, kas radusies 1934. gadā. Šis darbs ir īsts piecdaļīgs cikls, kura daļas atdalītas cita no citas ar pauzēm, un tikai ceturtā daļa tieši, bez pārtraukuma pāriet piektajā. Neviena no cikla piecām daļām nav veidota sonātes formā, tajā pašā laikā trešā un ceturtā izpilda nosacīta izstrādājuma funkcijas. Aplūkosim tuvāk šo īpatnējo piemēru.

Simfonijas pirmā daļa ir mierīgā tempā *Tranquillo e chiaro*, kas iestājas pēc satraukta ievada. Pirmās daļas pamata tematiskais materiāls — sagatavotāja tēma, divas mierīgās dziedošās tēmas un šīm tēmām asi kontrastējošie īsie ievada motīvi — saucieni, kas skan kā briesmu signāli.

Otrās daļas tematiskais materiāls pilnīgi patstāvīgs, cita rakstura — šoreiz pasvītroti aktīvs. Trešajā un ceturtajā daļā blakus jaunam tematiskam materiālam ļoti liela nozīme ir pirmās un otrās daļas tēmu izstrādājumam. Trešās un ceturtais daļas

tematismam piemīt skaidri izteikts ilustratīvs raksturs, bet par idejas paudēju šeit kļūst pirmās un otrās daļas tēmas.

Trešās daļas muzikālie tēli asociējas ar katastrofu uz ledus. Kontrabasu un čellu bargās tirātes, stīdzinieku klusinātais tremolo, straujās hromatiskās trioļu pasāžas — visi šie ilustratīvie paņēmieni tēlo nežēlīgas stihijas ainu. No programmatiskās ieceres atklāsmes viedokļa pilnīgi dabiska ir pirmās daļas ievada satraukto «briesmu signālu» parādīšanās trešās daļas ievadā. Tikpat loģiski viena no pirmās daļas dziedošajām tēmām parādās spraigajā izstrādājumā. Pirmajā daļā šī tēma rādīja varoņīgos čeluskiniešus mierīga darba apstākļos, trešajā daļā — ciņā ar stihiju.

5 Tranquillo e chiaro *5. Pasifērko Arktiskās simfonijas 1. daļa*

*pp dolcissimo*

61 Tempo I [Agitato] *Arktiskās simfonijas 3. daļa*

*ff marcatisimo*

Ceturtais daļa (*Allegro moderato. Presto*) — trakojošās stihijas kulminācija. Sākumā tā balstās uz pilnīgi patstāvīga materiāla, bet vēlāk parādās otrās daļas enerģiskās tēmas «izstrādājums».

28 Allegro energico *Arktiskās simfonijas 2. daļa*

*f*

80 [Presto]

## Arktiskās simfonijas 4. daļa

Tādā veidā simfonijas programma diktē cikla īpatnējo traktējumu, piešķirot tā vidējām daļām zināmas izstrādājuma iezīmes. Tiek «izstrādātas» pirmās un otrās daļas tēmas, un līdz ar to pirmā daļa iegūst nosacītas «galvenās partijas», bet otrā daļa — «blakus partijas» funkcijas.

Vasiļenko «Arktiskā simfonija» ir cikla kompozīcijas īpatnēja atrisinājuma piemērs, kurā atkāpšanās no sonātes formas atsevišķu daļu robežās (te valda trīsdaļības princips) it kā tiek kompensēta ar visa cikla uzbūvi.

Tādam cikla traktējumam zināmā mērā tuvojas arī G. Popova simfonija «Dzimtene», kas uzrakstīta 1942. gadā. Simfonija savdabīgā veidā stāsta par to pašu, par ko runāja citi labākie kara gadu skaņdarbi — par dzimtenes mierīgo dzīvi (1. daļa), tautas dzīvesprieku (2. daļa), par kara gadu sāpju pilnajām dienām (3. daļa), par ciņas sparū, pretošanos ienaidniekam, uzvaru un mierīgas dzīves atgriešanos (4. daļa). Neviens no simfonijas daļām nav veidots sonātes formā, tomēr attīstības plašums piešķir tai īsta, liela simfonisma vērienu. Cikla struktūrā ir elementi, kas kompensē sonātes formas trūkumu: aiz trešās daļas, kas asi kontrastē pirmajai un otrajai gan pēc satura, gan pēc tematiskā materiāla, seko fināls, ko caurauž pirmās daļas tēmas un kurā iekļaujas arī otrās daļas intonācijas. Fināla pirmā puse (*Intermezzo*) attīstās no pirmās daļas pamata tēmas intonācijas un lejupejoša motīva, kas atvasināts no otrās daļas pirmās tēmas.



[Presto giocoso]

*„Dzimitene”, 2. daļa*

Presto inquieto

4. daļa, „Intermezzo”

*pp spiccato sempre*

*v-np*

*spiccato sempre*

Visam šim *Intermezzo* ir nenoturīgs, izstrādājumam tuvs raksturs, un šis fināla posms izpilda pirmās un otrās daļas tēmu izstrādājuma funkcijas. Seko fūga, kas ir īsts simfonijas fināls. Fūgas tēma ir pirmās daļas tēmas variants, un arī tānī iekļaujas otrās daļas intonācija, kas parādījās *Intermezzo* posmā.

*Fuga (tēma)*

*I. Pjopovs. „Dzimtene,” 4. daļa*

22 Più presto e molto risoluto

Simfonijas kodā dzirdama pirmās daļas tēma savā pirmatnējā veidā, vēstot mierīgas dzīves atgriešanos. No formas viedokļa ar šo paņēmieni simfonijas kompozīcijā panākts noapaļojums.

Sonātes kompensācija šajā ciklā izpaužas sekojoši: 1. daļa — nosacīta «galvenā partija», 2. daļa — divtēmu «blakus partija», 3. daļa — epizode izstrādājuma vietā. 4. daļa dalās divos pēc nozīmes dažādos posmos: *Intermezzo* izpilda izstrādājuma funkcijas, bet fūgai ir sintētiskas reprīzes vaibsti (pamata materiāls fūgā — pirmās daļas, resp. galvenās partijas tēma, bet te parādās arī otrās daļas, resp. blakus partijas tēmas elementi), kur dominē pirmās daļas («galvenās partijas») tematiskais materiāls.

«Dzimtenes» fināla savdabību atzīmē H. Orlovs savā grāmatā par padomju simfonijām. Viņš raksta: «Komponists šeit it kā cenšas realizēt pirmajā daļā neizmantotās sonātes *allegro* izteiksmes iespējas; daudzveidīgu tēlu dinamiskā, nemierīgā straume negaidīti sagriežas virpuļos, radot vispārīgu nenotu-

ribas un satraukuma noskaņu.»<sup>1</sup> Autors runā par *Intermezzo* izstrādājuma raksturu, bet šo parādību atzīmē garām ejot. Taču tieši šajā fināla posmā, kam pamatā pirmās daļas tematiskais materiāls, izpaužas tendence uz sonātes kompensāciju (to atzīmē arī H. Orlovs, rakstot, ka komponists centās «realizēt sonātes *allegro* iespējas, kas nebija izmantotas pirmajā daļā»).

Pie tāda paša cikliskas simfonijas tipa, tikai citā kvalitātē nonācis D. Šostakovičs savā Vienpadsmitajā un Divpadsmitajā simfonijā. Vienpadsmitajā simfonijā nav nevienas daļas sonātes formā, bet to kompensē sonātes iezīmju plaša izmantošana visā ciklā. Vispirms tas izpaužas 2. daļā («9. janvāris»), kur pamata tēmai ir it kā divi izstrādājuma posmi: pirmais izstrādājums seko tēmas izklāstam *sol* minorā, kuru parasti dēvē par galveno partiju; otrais izstrādājums seko tēmas izklāstam *si bemol* minorā, ko nosacīti uzskata par blakus partiju. Šeit sonātes princips parādās vienas daļas ietvaros. Taču ir citi paņēmieni, kas Vienpadsmito simfoniju ļauj pieskaitīt tiem darbiem, kuros izpaužas sonātes iezīmju decentralizācija ciklā. Vispirms jāatzīmē 2. daļas lūga, kas ir veidota kā plašs un intensīvs 1. daļas timpānu tēmas izstrādājums. Fūgā, kā tas parasti mēdz būt Šostakoviča sonātes formas izstrādājumos, sasniegta spēcīga dramatiska kulminācija. Visuzskatāmāk tas redzams fūgas kulminācijas momentā, kur saplūst pirmās daļas divu tēmu elementi: timpānu tēma un transformēta Pils laukuma tēma, kurām pievienojas tēma «Atsedziet galvas», kas pirmo reizi skan 2. daļā. Ne mazāk interesanta ir pirmās daļas mūzikas parādīšanās pēc fūgas. Tā izpilda šeit pirmās daļas reprīzes funkcijas, kompensējot nesošo 2. daļas reprīzi.

Pavisam citu cikla tipu redzam Divpadsmitajā simfonijā, kur 1. daļa veidota sonātes formā, tādēļ sonātes kompensācija liekas nevajadzīga. Tomēr 1. daļas reprīze ir ļoti lakoniska, tonāli ne visai noturīga un nekādā gadījumā nelīdzsvaro lielo un dramatiski sasprindzināto izstrādājumu. Iestas pirmās daļas reprīzes funkcijas it kā pārņem fināls, kur, vairākreiz atkārtodamās, majestātiski izskan pirmās daļas galvenās un blakus partijas tēmas. Bez tam sonātes formas decentralizācija izpaužas Divpadsmitās simfonijas vidējās daļās: 3. daļa («Aurora») veidota plaši simfonizētā trīsdalīgā formā, kuras vidusposms atgādina 1. daļas blakus partijas izstrādājumu, bet malējās daļas — 2. daļas *Mi bemol* mažora motīva izstrādājumu — variāciju.

<sup>1</sup> Г. Орлов, Русский советский симфонизм. Изд. Музыка, 1966, 209 стр.

66 [Adagio]

D. Šostakoviča 12. simfonijas 2. daļa

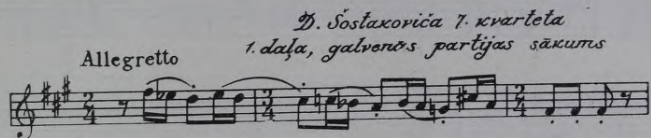
*fl.* *pp*  
*cl.* *pp*  
*pp*

Allegro

D. Šostakoviča 12. simfonijas 3. daļa

*p*  
*p*

Ļoti interesantu materiālu novērojumiem un vispārinājumiem sniedz D. Šostakoviča Septītais kvartets. Šajā miniatūrajā trīsdaļīgajā ciklā<sup>1</sup> 1. daļa ir neattīstīta sonātes forma bez izstrādājuma. Otrā daļa, kaut arī intonāciju ziņā saistīta ar pirmo, tomēr tematiski patstāvīga. Toties trešajā daļā var manīt kā izstrādājuma, tā arī reprīzes iezīmes (konkrēti — 1. un 2. daļas tēmu izstrādājums un 1. daļas reprīze). Jau pirmās fināla taktis ir 1. daļas galvenās partijas pamata intonācijas izstrādājuma tipa izklāsts.



*7. kvarteta fināla sākums*

Allegro

Seko strauja dinamiska fūga, kuras tēma balstās uz 1. un 2. daļas tēmu intonācijām: pirmā intonācija — augšpuskrejošs tetrahords (pustonis — tonis — pustonis) atkārtotā čella dziedāšanā no 1. daļas blakus partijas (plašāk attīstītu 2. daļā); tēmas otrajā pusē, kur dominē punktētais ritms, ir atdarināta piebalss, kas skan 2. daļā kā kontrapunkts čellu un altu izteiksmīgajai melodijai.

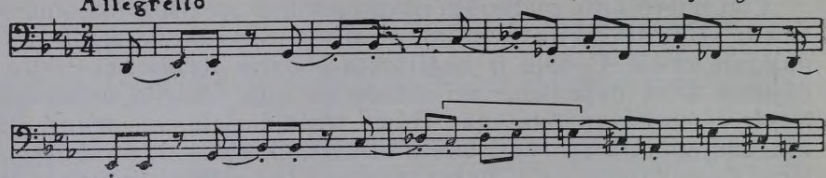
*7. kvarteta fināla fūgas tēma*

[Allegro]

<sup>1</sup> Visas trīs kvarteta daļas skan bez pārtraukuma.

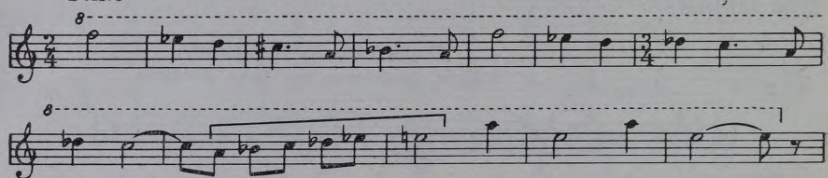
Allegretto

7. kvarteta 1. daļas *Blakus partija*



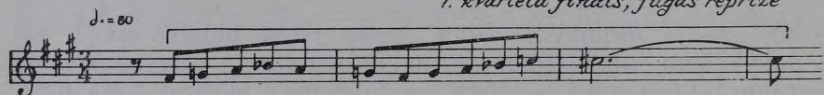
Lento

7. kvarteta 2. daļa



Visai fūgai — cikla dinamiskajai kulminācijai — ir izstrādājuma raksturs. Fūgā parādās arī 2. daļas sākuma liriski dziedošā tēma. Izstrādājuma kulmināciju veido 1. daļas galvenās partijas asi sasprindzinātais politonālais skanējums kvarteta četrās balsīs *fortissimo*. Fūgas reprīze, kur palēninātā kustībā skan tēmas pirmā puse, skaidri parāda šīs melodijas tēla un intonāciju radniecību ar minēto 1. un 2. daļas dziedājošo melodiju.

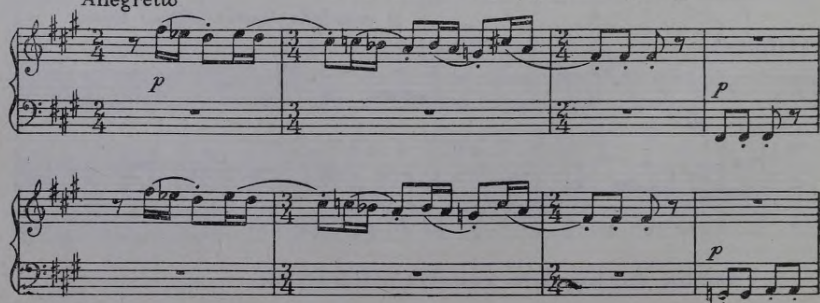
7. kvarteta fināls, fūgas reprīze



Turpinājumā nepārprotama kļūst 1. daļas galvenās partijas pamata tēmas reprīze.

Allegretto

7. kvarteta 1. daļa, galvenā partija



[d. = 80]

*7. kvarteta fināls*

Tādā veidā 7. kvartetā mēs redzam vēl vienu cikla variantu ar decentralizētām sonātes iezīmēm, kur finālā ir apvienotas izstrādājuma un reprīzes funkcijas.

D. Šostakoviča Astotais kvartets atšķiras no Septītā ar kompozīcijas struktūru, bet arī tas veidots pēc sonātes decentralizācijas principa.

D. Šostakoviča konsekventā pievēršanās šāda tipa cikliskām kompozīcijām pierāda komponista lielo interesi par formu, kurai ir bezgala plašas attīstības iespējas.

Zīmīgi, ka doma par sonātes decentralizāciju ciklā sastopama jau arī dažu padomju mūzikas zinātnieku darbos. Tā, piemēram, D. Blagojs par Šostakoviča 11. kvartetu raksta: «Sonātes princips kvarteta formas veidojumā skaidri izpaužas tieši «Noslēgumā». Tāpat kā virkni citu Šostakoviča pēdējo sacerējumu, to raksturo cikliskuma un viendabības dialektiskā vienotība. «Noslēgums» ir it kā divu pamata tēmu spoguļreprīze: sākumā tajā skan «blakus partija» (*Scherzo*), kas tagad nostabilizējusies pamata tonalitātes vienvārda mažorā, pēc tam jau minorā parādās sākotnējā «galvenā» ar savu pavadoni un vienlaicīgi antipodu — «Ievada» otro tematisko elementu.»<sup>1</sup> Tālāk D. Blagojs atzīmē: «Kvarteta sonātiskumu pasvītro arī nepārprotams izstrādājuma sākums līdz ar trešās daļas — «Rečitīva» parādīšanos.»

Rodas problēma, kas prasa speciālu pētījumu: par divu tendenču mijiedarbību, kas, no vienas puses, rada cikla iezīmju iekļūšanu sonātes formā, bet no otras — sonātes iezīmju iekļūšanu ciklā. Pirmā no šīm tendencēm sevišķi spēcīgi izpaudās 19. gs. otrās puses skaņdarbos (Lista koncerti, sonāte, poēmas). Otrā visskaidrāk izpaužas mūsu dienās, sevišķi Šostakoviča sacerējumos, kur šis kompozīcijas tips noslīpēts līdz klasiskam paraugam. Šai jaunajai formai ir ļoti bagātas potenciālas iespējas, un, bez šaubām, tā spēcīgi ietekmēs lielas formas skaņdarbus reālistiskās mūzikas jomā.

Pie skaņdarbiem, kuros jau spilgti jūtama šis kompozīcijas formas iedarbība, pieder Dž. Ter-Tatevosjana Otrā simfonija ar programmatisku virsrakstu: «Pēc M. Šolohova stāsta «Cilvēka liktenis» lasīšanas.» Simfonijas piecas daļas seko viena otrai bez pārtraukuma. Visa skaņdarba pamatā — viena vadošā tēma, tātad šajā gadījumā liela loma arī monotematisma principam. Simfonijā sastopamas vēl vairākas tēmas, kas apvienojas ar pamattēmu vai nostājas tai pretī. Simfonijas mūzika izsauc tik konkrētas asociācijas, ka, klausoties to, rodas priekšstats par Šolohova stāsta notikumu gandrīz sižetisku atstāstījumu. «Pro-

<sup>1</sup> «Советская музыка», 1966, № 8. 31. lpp.

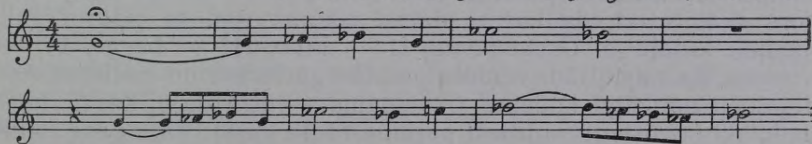


logā» (*Largo*, 1. daļa) attīstīta varoņa skumjo pārdomutēma. Otrā daļa (*Allegro vivo*) — ciņas tēmas pretstatījums mehāniskajai, ļaunajai fašistu tēmai. Trešā daļa (*Andante. Andante cantabile*) satura ziņā, daļēji arī tematiski tuva pirmajai daļai. Ceturrtā daļa (*Andante abbandonamente. Furioso con calore e vigore*) veidojas no 1. daļas pamata intonācijas. Tās posmi gandrīz uzskatāmi tēlo varoņa izmisuma pilno apņēmību, drosmīgā nodoma realizēšanu — bēgšanu no gūsta, vajāšanu un neredzēti varonīgās rīcības īstenošanu (*Andante maestoso*). Piekrtā daļa (*Andante con amore. Fresco*) cildina cilvēka gaišo dvēseles spēku, kas pārvar neizmērojamās sāpes un izmisumu.

Cikla uzbūve ir ļoti savdabīga. Sonātes formas te nav nekur. Pirmajai un otrajai daļai ir dažāds tematiskais materiāls, trešā sākas ar pirmās daļas tēmu, bet pēc tam šai daļā attīstās patstāvīga liriska melodija. Ceturrtā — pēc satura un nozīmes

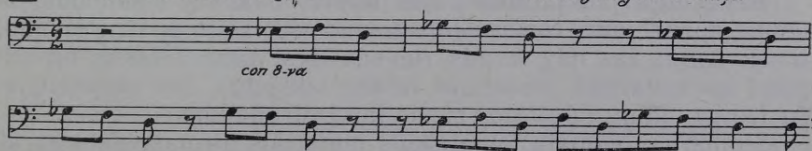
*Largo*

*Dz. Fer. Števosjāna 2. simfonijas 1. daļas sākums*



27 *Furioso con calore e vigore*

*2. simfonijas 4. daļa*



39

*2. simfonijas 4. daļa*

centrālā daļa izaug no pirmās daļas tēmas, veidojoties kā plaši attīstīts izstrādājums. (Sk. nošu piemērus 79. lpp.) Piektā daļa — pirmās un trešās daļas lirisko tēmu sintēze.

Viss cikls tuvs sonātes formai ar reprīzi bez galvenās partijas. Pirmajai daļai šeit ievada loma; otrā daļa — «galvenā partija» ar divām tēmām, no kurām dominē varonīgā rakstura tēma; trešajai daļai liriskas «blakus partijas» nozīme; ceturtā daļa — izstrādājums ar ievada tematisko materiālu; piektā daļa — ievada un blakus partijas sintētiska reprīze, kam vienlaikus arī kodas funkcijas.

Ļoti interesanti, ka katrā no aplūkotajām simfonijām cikla uzbūve ir savādāka, bet vienmēr un visur kompozīcijas atrisinājums ir atkarīgs no programmatiskās ieceres.

So atzinumu apstiprina arī Ā. Skultes «Kosmiskā simfonija». Arī šeit var konstatēt viendabīgās un cikliskās formas sintēzi, un arī šoreiz vērojama pilnīgi īpatnēja kompozīcija ar decentralizētām sonātes iezīmēm.<sup>1</sup> «Kosmiskā simfonija» ir četrdaļīgs cikls, kura daļas saplūst absolūti nedalāmā vienībā, tomēr autors skaidri norāda katras daļas sākumu gan ar ciparu, gan tempu. I daļa — *Gravemente*, II — *Vivo*, III — *Largo*, IV — *Presto*. Katra no tām veidota patstāvīgā formā un noslēdzas ar ilgstošu noturīgu kadenci (izņēmums — otrā daļa, kas ir harmoniski nenoslēgta un tieši pāriet trešajā daļā). Tajā pašā laikā komponists katras daļas beigās norāda tiešu pāreju uz nākošo daļu (*attacca*).

Savdabīga jau pirmās daļas forma. Sākuma tradicionālais tempa apzīmējums *Gravemente* izsauc asociāciju ar lēno ievadu, tomēr šoreiz tas nav ievads (ievads ilgst tikai 7 taktis un saplūst ar tematiskā materiāla tālāko izklāstu), bet ekspozīcija. Ar tempa maiņu (*Agitato*) sākas jau izstrādājums.

Simfonijas pamata tematiskais materiāls pirmajā daļā parādīts ļoti lakoniski. Astotajā taktī iestājas divu tēmu galvenā partija, kas kopā ar saistījuma posmu ilgst tikai 25 taktis, bet liriskās blakus partijas apjoms — 18 taktis. Tematiskā materiāla tālākā attīstība nepakļaujas klasiskajai sonātes formas struktūrai. Nepārprotams izstrādājums ir fragments *Agitato*, kur tiek intensīvi attīstīta galvenās partijas pirmā tēma. Izstrā-

<sup>1</sup> «Latviešu mūzikas» 5. krājumā publicētajā rakstā «Latviešu padomju komponistu programmatiskā simfoniskā mūzika» Ā. Skultes «Kosmiskās» forma izskaidrota citādi, jo pats atzinums par decentralizētām sonātes iezīmēm cikliskās formās autorei radies vēlāk.

dājuma kulminācijas zona ir ievada tēmas transformētais skanējums. Pakāpenisks atslābums noved pie ekspozīcijas pirmā tempa atgriešanās. Nākošajā pirmās daļas fragmentā var novērot formas polifunktionalitātes<sup>1</sup> iezīmes. Šim posmam vienlaikus reprīzes un izstrādājuma funkcijas. Te parādās ekspozīcijas pamata tonalitāte — *do* minors, kurā skan galvenās partijas otrā tēma (klarnete, vijoles, alti), tad arī blakus partija *Do* mažorā, kas it kā apliecina reprīzes iestāšanos. Tajā pašā laikā neviena no tēmām šeit neiegūst noslēgtu struktūru un visa mūzika tonāli nenoturīga. Tā, piemēram, galvenās partijas tēmas imitācija parādās jau 5. taktī *fa* minorā, bet *do* minoru tās pirmajā skanējumā izjauc basa melodija, kuras pamatā ir *mi* minors. Motīvu izstrādājums, komplicētā harmonija, kurā ietilpst arī politonālas epizodes, ievada tēmas variants blakus partijas skanēšanas laikā, jaunās tēmas parādīšanās, kas kļūst par himnu finālā, — visi minētie paņēmieni piešķir šai reprīzei izstrādājuma raksturu, neradot pilnīgi noslēgtu sonātes formu. Tikai pirmās daļas pašam pēdējām taktīm ir noslēguma raksturs un tās izpilda koda funkcijas. Tā «Kosmiskās» simfonijas pirmā daļa veidota kā neizvēsta sonātes forma, kāda tipiska cikliem ar decentralizētām sonātes iezīmēm. Un tiešām — tāda cikla pazīmes var skaidri saskatīt simfonijas tālākajā attīstībā.

Ā. Skultes «Kosmiskās» simfonijas otrā daļa (*Vivo*) izpilda skerco funkcijas, bet pēc tematiskā materiāla un tā attīstības tas nav nekas cits kā izstrādājuma jauna fāze, kuras pamatā ir mazliet pārveidota galvenās partijas otrā tēma, kas kļuvusi par brīvi traktēta fugato tēmu.

2 [Gravemente]

*Ā. Skultes Kosmiskās simfonijas 1. daļa,  
galvenās partijas 2. tēma*

<sup>1</sup> V. Bobrovska termins.

39 Vivo

Kosmiskās simfonijas 2. daļa,  
fugato tēma

Fugato kulminācijā ieskanas galvenās partijas pirmā tēma, kas arī dod pamatu intensīvam izstrādājumam.

Seko trešā — lēnā daļa, kurai patstāvīgs tematiskais materiāls.

Ceturtnā daļa (*Presto*) ir svētku aina, kuras sākumā skan jauna — strauja dejas rakstura tēma. Bet jau šeit dzirdamas intonācijas, kas saista finālu ar pirmo daļu, kuras beigās parādījās spēcīga, vīrišķīga melodija, kas it kā pauž mērķa sasniegšanas ideju. Šī pati tēma vareni izskan fināla sākumā, pārmetot intonāciju arku starp finālu un pirmo daļu. Tomēr nozīmīgāka ir fināla otrā puse, kur vērojami pirmās daļas reprīzes elementi. Šeit nostabilizējas *Do* mažora tonalitāte, bet galvenais, kas nosaka reprīzes funkcijas, ir tematiskais materiāls. Skan galvenās partijas pirmā tēma, tad parādās melodija, kura pārvēršas par fugato tēmu un kurā saplūst galvenās partijas abu tēmu intonācijas un ritmi.

Kosmiskās simfonijas 1. daļa,  
galvenās partijas 1. tēma

1 [Gravemente]

118 Allegro risoluto con brio

4. daļa, noslēguma posms

Fugato tēma kļūst it kā par pirmās daļas galvenās partijas sintētisko un dinamisko reprīzi. Pirmās daļas saturu atgādina arī ievada tēmas variants, kas sakļaujas ar pārējo tematisko materiālu kā liksmes un prieka tēla organiska sastāvdaļa. Cikla vispārīgā kompozīcija tātad ir šāda: pirmā daļa — neatīstīta sonātes forma; otrā — Skerco un tajā pašā laikā arī pirmās daļas tēmu plašs izstrādājums; trešā — it kā lēna epizode; ceturtās daļas otrā puse — pirmās daļas transformēta nosacīta reprīze.

«Kosmiskā» simfonija ir vēl viens cikliskās formas paraugs ar decentralizētām sonātes iezīmēm, kaut arī te šis princips izpaužas pavisam citādi nekā iepriekš minētajos darbos.

Rezultātā var konstatēt, ka aplūkojamo ciklu struktūras būtība ir sekojoša: sonātes forma, kuras nav (vai kura nav pilnībā attīstīta) atsevišķās daļās, tiek kompensēta ar sonātes elementiem

citās daļās, citiem vārdiem — sonātes iezīmes ir decentralizētas visā ciklā.

Apzīmējums «cikliskās formas ar decentralizētām sonātes iezīmēm» radies kā mēģinājums atrast vienotu kompozīcijas principu skaņdarbos, kuriem pirmajā mirklī, šķiet, nav nekā kopīga vai arī tos apvieno tāda ārēja pazīme kā atsevišķu daļu nepārtraukts atskaņojums. Šī pazīme tomēr nedod pamatu visus šādus darbus apvienot vienādas struktūras grupā. Jau Šūberta fantāzijā «Ceļinieks» visas četras daļas iet bez pārtraukuma un apvienotas ar kopīgu tematisko graudu, bet nav nekāda iemesla atzīt to par ciklisko formu ar decentralizētām sonātes iezīmēm. Skrjabinā «Dievišķā poēma» arī pieder pie tiem cikliskajiem darbiem, kur daļu robežas pilnīgi notušētas, bet visas daļas šeit veidotas sonātes formā, tāpēc te nevar būt pat runas par sonātes kompensāciju cikla ietvaros.

Minētie piemēri, sākot ar «Manfredu» un «Seherazadi» un beidzot ar Dž. Ter-Tatevosjana Otro simfoniju un Ā. Skultes «Kosmisko», ļoti dažādi ne tikai pēc satura, bet arī pēc formas. Dažādas arī robežas starp daļām: skaidri pārtraukumi starp tām — Čaikovska un Rimska-Korsakova skaņdarbos, un absolūts daļu saplūdums — Šostakoviča Vienpadsmitajā un Divpadsmitajā simfonijā vai Ter-Tatevosjana Otrajā simfonijā. Pazīme, kas apvieno visus šos darbus, ir tā, ka atsevišķās cikla daļās, kaut arī ļoti dažādā veidā, parādās decentralizētas sonātes formas iezīmes. Šis cikla tips visvairāk raksturīgs darbiem, kuros neviena daļa nav veidota sonātes formā, bet sastopams arī tur, kur sonātes forma parādās ne visai izvērstā vai tipiskā veidā.

Mūzikas vēstures pēdējie 100—150 gadi rāda, ka programmatisms spēcīgi iedarbojas uz skaņdarbu formas veidojumiem, pie tam jauninājumi no programmatiskās mūzikas drīz pāriet uz citiem žanriem. Šis atzinums attiecas uz ciklisko formu ar decentralizētām sonātes iezīmēm, kas radās programmatiskajā mūzikā, bet jau pārgājusi uz skaņdarbiem bez programmas. Padomju mūzikā, līdzīgi klasiskajai mūzikai, programmatiskajos skaņdarbos notiek formas izmaiņas un variēšanas process. Minētie piemēri šo tēzi apstiprina.

Ludvigs Kārklīš

*«Tautas mūzika komponistam ir  
tas pats, kas daba peizāžistam.»*

Bela Bartoks

## NACIONĀLO IEZĪMJU IZPAUSME JĀŅA IVANOVA SIMFONISMĀ

Divdesmitais gadsimts ir lielāko atklājumu laikmets dažādās zinātnes un tehnikas nozarēs; ikviens jauns sasniegums ātri izplatās, nepazīstot nekādus šķēršļus un nacionālās robežas. Ne-parastie notikumi tehnikas pasaulē jūtami ietekmējuši arī māksliniekus. Novatorisma lozungs, kas kalpojis par ceļvedi visos laikmetos, arī pašreiz aicina komponistus aktīvāk traukties uz jauniem krastiem mūzikas mākslā, meklēt jaunus mūzikas izteiksmes līdzekļus, lai reljefāk spētu attēlot mūsu dzīvi.

Muzikologu Vissavienības teorētiskajā konferencē mūzikas zinātnieks I. Martinovs pareizi atzīmēja: «Es atzīstu, ka nav iespējams aplūkot novatorisma jautājumus, izslēdzot folkloras resursus; tie vēl nebūt nav izsmelti, un es domāju, ka tie nekad netiks izsmelti.»<sup>1</sup>

Par tautas muzikālās daiļrades vietu mūsu laikmetīgajā mūzikā mēdz būt ļoti dažādi uzskati. Visizplatītākā, protams, ir nostādne, ka profesionālajai mūzikai jāiet roku rokā ar tautas muzikālo daiļradi, ka nevar rasties izcils mākslas darbs, ja tas nebalstās attiecīgā nacionālā vidē. Šās nostādnes piekritēji atzīst, ka mūzikas folklorā arī šodien var bagātināt profesionālo jaunradi pat citātu veidā, it sevišķi, ja komponists balstās uz specifiskiem, vēl līdz šim nepazītiem tautas mūzikas materiāliem. Pieminēsim kaut vai Georga Sviridova «Kurskas dziesmas», Ļeņingradas jauno komponistu A. Petrova, S. Sloņimska skaņdarbus.

Daļa mūziķu turpretī domā, ka tautas dziesmu melodiju

<sup>1</sup> «С трибуны теоретической конференции». [М. Ляшенко]. «Советская музыка», 1966. г., № 5, 24. лрр.

izmantošana, it sevišķi citātu veidā, jau pieder pagātnei un šī daiļrades principa iedzīvinājums mūsdienu komponistu darbos līdz ar to uzskatāms par anahronismu, ka tautas mākslas elementu parādīšanās mūsdienu profesionālajā mūzikā vispār ir naivitāte, tādēļ savā praktiskajā radošajā darbā šādus mērķus neizvirza.

Ir pazīstams arī viedoklis, kas principā noraida nacionālā rakstura parādīšanos mūzikā. Pret šāda jautājuma nostādni asi vērsās padomju mākslas estētika.

«Aiz robežām, buržuāziskajās valstīs, ir ne mazums mūziķu, kas sevi dēvē par «novatoriem», kuru idejiskais *credo* neatzīst mūzikā saturu, neatzīst melodiju un pat skaņas augstumu. Dabiski, ka tas viss noraida nacionālo raksturu; tanī pašā laikā nacionālā kolorīta izjūta, tā radīšana ir ne tikai mākslinieka individuālā kvalitāte, bet tā arī atspoguļo, vispārina savas tautas raksturīgās iezīmes. Mākslai bez nacionālā kolorīta nav nekā kopēja ar muzikālo domāšanu. Tai nav estētikas, garīgās pasaules. Tāda māksla ir bezjēdzīga.»<sup>1</sup>

Tādas noteiktas estētikas pozīcijas ir jāņem par pamatu, pētot nacionālo iezīmju izpausmi ikviena komponista jaunradē.

Latviešu profesionālās mūzikas attīstības sākuma periodā it sevišķi liela loma bija krievu klasiskās mūzikas meistaruru paraugam. Ievērojamākie latviešu profesionālās mākslas pamatlicēji A. Jurjāns un J. Vitols mācījās pie N. Rimskā-Korsakova, kurš savā daiļradē bieži pievērsās krievu tautas mūzikai. Gandrīz visos lielākajos Andreja Jurjāna sacerējumos, kā, piemēram, «Dziesmu svētku maršs», «Latvju tautas brīvīšana», «Latvju dejas», «Elēģiskais koncerts», izmantoti tautas melodiju citāti. Tautas dziesmu melodijas dzirdamas Jāzepa Vītola pazīstamajās *si bemol* minora variācijās, kā arī lielākajā daļā viņa simfonisko skaņdarbu: simfoniskajā poēmā «Līgo», uvertūrā «Sprīdītis», svītā «Septiņas latviešu tautas dziesmas orķestrim». Tādējādi Jāzeps Vītols turpināja N. Rimskā-Korsakova tradīcijas.

Jānis Ivanovs nekad nav speciāli nodarbojies ar tautas mūzikas teorētiskajām problēmām, ar nacionālo formu mūzikā, kaut arī viņam pieder ap 30 latviešu tautas dziesmu apdaru. No agras bērnības Jānis Ivanovs dzīvojis ar tautas mūziku piesātinātā vidē. Komponista māte bieži mīlējusi dziedāt skaistās latgaliešu tautas dziesmas. Jāņa Ivanova jūtīgo iekšējo pasauli daudzējādi

<sup>1</sup> А. Мачавариани. «Раздумья о современности». «Музыка и современность». Музгиз, М., 1963. г., 173. lpp.



bagātinājusi arī Latgales skaistā daba, kuras krāšņā palete uz visu mūžu palikusi komponista krāsu dzirdes atmiņā, komponista vārdiem runājot, — «pati dzimtās zemes daba dzied manās simfonijās». Varbūt šeit arī meklējami iemesli Jāņa Ivanova interesei par tēlotāju mākslu. Studiju gados viņš ne reizi vien sastopams ievērojamā latviešu mākslinieka, izcilā kolorīta meistara Vilhelma Purviša darbnīcā.

Tautas melodiju citējumi Jāņa Ivanova skaņdarbos ir visai reti: tautas dziesma «Aiz ezera augsti kalni» simfoniskajā poēmā «Padebešu kalns» (1938), «Trīs jaunas māsas» un «Trīs vasaras saturēju» simfoniskajā tēlojumā pūtēju orķestrim «Rāzna» (1940), «Aiz ezera balti bērzi» Sestajā simfonijā (1949) un «Kam man beja bolta puče» Vijolkoncertā (1951).

No piemēriem redzam, ka tautas dziesmu apdarēm un citējumiem oriģināldarbos Jānis Ivanovs pēc būtības pievērsies tikai savas jaunrades sākuma periodā, kad ļoti būtisks jaunā komponista uzdevums bija sava mūzikas valodas stila veidošana, kas pamatvilcienos bija pabeigta četrdesmito gadu sākumā. Jāņa Ivanova turpmākajā daiļradē tautas dziesmu citējumus vairs nesastopam, ja neskaita jau pieminēto Sestās simfonijas otro daļu. Taču, runājot par Sesto simfoniju, jāievēro tie īpatie apstākļi, kad šī simfonija radās, jo 1948. gada lēmums par V. Muradeli operu «Lielā draudzība» spēcīgi stimulēja simfoniju — dziesmu un līdz ar to žanra simfonisma attīstību vispār.

Acīm redzot, šāda attieksme pret tautas dziesmu ir daudzējādi saistīta ar komponista turpmākās daiļrades un it sevišķi simfonisko darbu psiholoģisko ievirzi, kas stājās iepriekšējā žanra simfonisma vietā, kaut gan par tīru žanra simfonismu Jāņa Ivanova daiļradē nevar runāt. Tā kā piecdesmitajos un sešdesmitajos gados komponētās Jāņa Ivanova simfonijas jau pilnīgi pieskaitāmas psiholoģiski filozofiskajam virzienam, komponista daiļradē šai periodā novērojama pilnīga atteikšanās no tautas melodiju citējumiem.

Jānis Ivanovs nav mehāniski pārņēmis iepriekšējo paaudžu komponistu pieredzi tautas melodiju izmantošanā. Pat tajos gadījumos, kad komponists citē tautas melodijas, viņam ir individuāla pieeja gan tautas melodiju harmonizācijā, gan mūzikas izteiksmes līdzekļu izvēlē un to tālākajā attīstībā. Sevišķi raksturīga ir harmoniski tembrālā un faktūras variēšana, kā arī piedziedājumam līdzīgu veidojumu pievienošana tautas melodijas citējumam.

Daži Jāņa Ivanova daiļrades principi sasaucas ar Džordžes Enesku mākslu: tautas melodijas var attīstīt tikai dinamiskas progresijas veidā, kad, melodijai atkārtojoties, mainās tikai pavadījuma balsis.<sup>1</sup> Tāpēc arī J. Ivanovs vēlāk atteicās no tautas melodiju citējumiem un visai bieži rada savas oriģinālās tautiska rakstura melodijas, kas brīžiem intonatīvi ļoti līdzīgas īstiem tautas mākslas paraugiem.

Atsevišķos gadījumos Jānis Ivanovs atzīst, ka radīšanas procesu iedvesmojusi noteikta tautas melodija, piemēram, rakstot Pirmās simfonijas lēnās daļas tēmu, komponists domājis par poētisko latgaliešu tautas dziesmu «Toli dzeivoj' muna milo»; «Zilo ezeru» vidusdaļā no svītas «Latgales ainavas» jūtam tautas dziesmas «Tumša nakte, zaļa zāle» atbalsis. Tomēr daudz J. Ivanova skaņdarbu tautiska rakstura melodijās drīzāk varam runāt par grafiski intonatīvu nekā par muzikāli tēlainu tuvību tautas dziesmai. Bet arī šāda veida salīdzinājums dod interesantu priekšstatu par J. Ivanova mūzikas valodu, par elementiem, kas to tuvina tautas mūzikas avotiem.

Devītās simfonijas lēnajā daļā dzirdam pirmo intonāciju no latviešu tautas dziesmas «Tricēj' kalni, skanēj' meži». Šoreiz gan intonatīvajiem sakariem liekas gadījuma raksturs, taču šai melodijai zīmīgā kvartas intonācija vispār ļoti tipiska latviešu mūzikai (gan tautas mūzikai, gan profesionālajai) un Jāņa Ivanova skaņu rakstam it sevišķi. Atgādināsim arī Laimdotas tēmu no simfoniskās poēmas «Lāčplēšis». Šīs melodijas intonatīvais grauds sasaucas ar latgaliešu tautas dziesmu «Aiz ezera augsti kalni» (388)<sup>2</sup>:

Andante affettuoso

Latviešu tautas dziesma

Aiz a - za - ra aug - sti kal - ni. Tī sor - ka - nas u - gas au - ga,

Tī sor - ka - nas u - gas au - ga.

<sup>1</sup> Skat. B. Котляров. «Джордже Энеску», «Музыка», 1965. г., 40. lpp.

<sup>2</sup> Iekavās minētais skaītis ir attiecīgās tautas dziesmas melodijas numurs Emīļa Melngaiļa «Latviešu mūzikas folkloras» II sējumā (Maliņa). LVI, R., 1952.

Liriski poētiskā Laimdotas tēma uzrakstīta *mi bemol* mažora-minora skaņkārtā, ko apstiprina zemā VII pakāpe (*re bemol*) jau pirmajā motīvā. Taču melodijas turpinājumā atkārtota skaņējuma rezultātā par noturīgām kļūst arī skaņuma *si bemol* un *fa*, t. i., V un II pakāpe, vienlaikus radot kvartu kvintu attiecību maiņu skaņkārtu: *mi bemol* — *si bemol* mažoru-minoru. Tēmas sākumā pasvītrotas miksolidiskā mažora īpatnības, bet tālāk doriskā minora iezīmes — doriskā seksta (*sol*). Turpretī liriski pastorālo latgaliešu tautas dziesmu «Aiz ezera augsti kalni» raksturo absolūta diatonika — dabiskais mažors.

Var iebilst, ka abas melodijas visai atšķirīgas — tām dažādas skaņkārtas un metri, katrai savs ritmiskais zīmējums un pat perioda iekšējā struktūra. Taču tieši šeit izteicas komponista individualitāte: tautas melodija modificējas caur autora radošo prizmu un kļūst par profesionāla mākslas darba sastāvdaļu.

Sajā sakarībā interesanta K. Šimanovska doma: «Tautas mūzika kā neapstrādāta rūda nav uzskatāma par mākslas darbu mūsu parastajā izpratnē: mūsdienās tās elementu parādīšanās skaņdarbā rada šablonisku «eksotisko» stilu.»<sup>1</sup>

Melodijas, kas līdzīgas 1. nošu piemērā parādītajai, Jāņa Ivanova simfonijās sastopam diezgan bieži. Atzīmēsim vēl tikai Sestās simfonijas 2. daļas tēmu, kas sasaucas ar latgaliešu tautas dziesmu «Tumši kokti dažas vītas» (951):

2 Allegro

Latviešu tautas dziesma

Tumši kokti, dažas vītas, vi . si ma . ni to . ūi de - ve,  
Oī Lai - me - ņi, mo - mu - le - ņi, kam tu ma - ni šeit at - der!

Sestās simfonijas otrās daļas spraigā, dejiskā tēma uzrakstīta dabiskajā *do* minorā ar visai savdabīgi iecerētu melodiju: lieli lēcieni veido tā sauktās gaisa septimas (paņemtas ar

<sup>1</sup> К. Шимановский. «Проблема народности в современной музыке». Избранные статьи и письма. Музгиз, Л., 1963, 55 lpp.

lēcieni un neatrisinās). Atkārtojumā motīvs sākas ar uztakti, bet otrajā teikumā izskan pamazinājumā.

Latgaliešu tautas dziesma «Tumši koki dažas vītas» uzrakstīta dabiskajā mažorā, bet ikviens no četriem motīviem sākas ar dominantu. Tādēļ tonika parādās tikai uz vieglajām taktisdaļām, bet zināmā mērā tonizējas V pakāpe, radot miksolidiskā mažora un līdz ar to maiņu skaņkārtu iezīmes. Tāpat kā pirmajā piemērā, viskrasāko atšķirību starp attiecīgo tautas melodiju un konkrēto tēmu veido sinkopes ritmika, jo latviešu tautas mūzikai uztakts nav raksturīga.

Kā redzams, modifikācija atkal saistīta galvenokārt ar skaņkārtas un ritmikas, arī metra maiņu. Piemēri rāda, ka komponists no attiecīgā tautas mūzikas materiāla ņēmis tikai vispārējo ideju, sākotnējo skaņu tēlu, kurš varbūt nav jāmeklē norādītajā dziesmā, bet kas atrodams komponista iztēlē.

Līdzīgi piemēri vērojami arī Čella koncerta lēnajā daļā, kuras pirmās tēmas prototips varētu būt latgaliešu tautas dziesma «Gaismiņa ausa» (146), Klavierkoncerta lēnajā daļā, kuras otrā tēma sasaucas ar latgaliešu tautas dziesmu «Izvyļu, izvyļu nu māmeņis ruženi» (411), Vienpadsmitās simfonijas lēnajā daļā, kur saklausāmas intonācijas no latviešu tautas dziesmas «Karavīri bēdājās» un revolucionārās dziesmas «Biedri, nu celieties kājās».

Šajā ziņā atšķiras Astotās simfonijas pirmās daļas blakus partijas tēma. Tās melodija skan ļoti tautiski, bet pirmajā brīdī pavisam grūti pamanīt kādas pazīmes mūzikas valodas izteiksmes līdzekļu jomā, kas kaut nedaudz būtu tipiskas latviešu tautas dziesmai. Tēmas melodija uzrakstīta maiņu skaņkārtā (*la minors* — *Do* mažors) un sākas ar minora ceturto pakāpi, kas skan diezgan neparasti. Atkārtotais lejupkrītošais motīvs rada mierīgu noskaņu, paceļoties kvartu augstāk, izveido mazo minora septakordu, raksturīgu krievu tautas melodijām (pārejā no vienas skaņkārtas uz otru), kas uzrakstītas maiņu skaņkārtās. (Ne mazāk interesanta tēmas harmonija, par kuru būs runa vēlāk.) Taču pēc uzmanīgas iepazīšanās ar Latgales tautas muzikālās daiļrades materiāliem izrādās, ka ārēji tik neitrālā melodijas sākuma intonācija — dabiskā minora apakšējais tetrahords raksturīgs veselai rindai tautas melodiju. Tēmas tālākajā attīstībā noris jau pieminētā sākuma motīva ritmointonativā variēšana, kas pieder komponista rokraksta savdabīgākajām iezīmēm:

## 3 (Allegro)

*mf*

*Latviešu tautas dziesma*

Sy - la mōlu tāca.dama, rukā ne.šu vai.naceņi, Rukā ne.šu vaimaceņ.

Va.ca mu.na momušeņa, laicis jau beja vacai byūt, laicis jau be.ja vacai byūt!

Sai, biernēji, lai,po.ja.ti, lai py.ti.ka myudeņam, Sai, biernēji, laipojati, lai py.ti.ka myudeņam.

Sje.ju ru.tu, sieju matru, sieju le.li.jei . ti, Sieju sovu jaunu dīnu, kai zofu ruten?

Kur tu i.si, bro.ļe.ļe.ņi, bolšys ko.je.nis audamsi, Bolšys ko.je.nis audams?

Raksturīgi, ka Jānis Ivanovs intonatīvo elementu ņem nevis no tautas dziesmas tematiskā gauda, bet no tā tālākās attīstības, it kā no mazāknozīmīga, «otršķirīga» tematiskā materiāla. Piemēram, «Zilo ezeru» tēma un tautas dziesma «Tumša nakte, zaļa zāle»:

## 4 Andante

*Palēni*

*Latviešu tautas dziesma*

*mf*

Tum . sā nakte za.ļa zā . le, Lau.kā lai . du

ku . meli . ņu, Tumša nakte za.ļa zā . le, Lau.kā lai . du ku . meli . ņi.

Abām melodijām raksturīgs liriski episks kolorīts. Jāņa Ivanova «Zilo ezeru» tēma sacerēta dabiskajā minorā ar diviem balstiem melodijā, pie tam ne pirmo reizi saklausāms dabiskās VII pakāpes pasvitrojums kadencē.

Tautas dziesma «Tumša nakte, zaļa zāle» arī uzrakstīta dabiskajā minorā, un tās pirmās frāzes nobeigums intonatīvi ( kaut arī ne metroritmiski) līdzīgs «Zilo ezeru» tēmas otrās frāzes nobeigumam.

Tāda pieeja atsevišķo tautas dziesmu melodiju intonāciju izmantošanā nodrošina tēmas individuālo, oriģinālo vaibstu prioritāti un tanī pašā laikā atļauj komponistam lielāku brīvību, dod iespēju tālāk aiziet no tautas melodijas sākotnējā tēla, jo katra tautas dziesmas melodija saistīta ar noteiktu saturu.

Pie visai raksturīgiem Jāņa Ivanova tautiska rakstura tēmu intonatīvajiem faktoriem pieder jau pieminētie divi melodijas balsti, kas nereti izveido tipisku kvintās intonāciju daudzām un visdažādākajām tēmām. Minētā intonācija atkarībā no attīstības virziena un dinamikas tiek dažādi aizpildīta: visbiežāk tēmas sākumā (Sestās simfonijas fināla maršveida tēma, Septītās simfonijas fināla pirmās epizodes tēma), retāk teikuma vai perioda beigās (Sestās simfonijas Skerco pirmā tēma, Vijoļkoncerta fināla pirmās epizodes tēma). Jo ilgāk paliek neaizpildīta sākuma intonācija, jo ilgāk saglabājas neatrisināts intonatīvais spriegums. Dažreiz sākuma intonācijas aizpildījums notiek ļoti pakāpeniski un aptver visu tēmu (Septītās simfonijas 2. daļas pirmās epizodes tēma, Piektās simfonijas 1. daļas blakus partijas tēma).

It sevišķi interesanti divi balsti melodijā iecerēti Vijoļkoncerta lēnās daļas otrās epizodes tēmā. Tā uzrakstīta dabiskajā

5 Moderato (grazioso)

The musical score is for a Moderato (grazioso) piece in D major, 2/4 time. It features two staves. The upper staff contains the melody, which begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and D5. The lower staff provides harmonic support with chords and single notes. Dynamics markings include *p* (piano), *(sul.g)* (solfeggio), and *mf* (mezzo-forte).

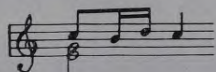
mažorā, bet, tā kā II un V pakāpe vairākreiz atkārtojas, II pakāpe tiecas tonizēties un veido doriskā minora iezīmes. Šajā gadījumā visai liela loma harmonijai, kas pēc būtības rada arī lidiskā mažora pazīmes. Kaut gan pavadījums balstās uz *Re* mažora subdominantes un tonikas harmonijām, parādoties tonikai, pie tam uz vieglās taktsdaļas, rodas priekšstats par *Sol* mažoru. (Sk. nošu piemēru 92. lpp.)

Jāņa Ivanova simfoniskajos darbos melodiski nozīmīga arī tonikas kvintas vai augšējās tonikas melodiskā apvīšana.<sup>1</sup> Tonikas kvinta melodiski apvīta, piemēram, Sestās simfonijas lēnās daļas otrajā tēmā. Jāņa Ivanova tēmās skaņu melodiska apvīšana parasti notiek pa lielām sekundām un visbiežāk sastopama motīvu, frāžu un teikumu nobeigumos, resp. kadenču posmos. Tāpēc arī bez jau pieminētajiem piemēriem ar tonikas kvintu dabiskajā mažorā oktāvas melodiskā apvīšana sastopama galvenokārt miksolidiskajā mažorā («Valsis» no mūzikas kinofilmā «Salna pavasarī», Septītās simfonijas fināla galvenās partijas tēma) un dabiskajā minorā (Klavierkoncerta lēnās daļas pirmā tēma) vai doriskajā minorā (Septītās simfonijas pirmās daļas galvenā partija).

Dažu Jāņa Ivanova simfonisko darbu tēmu pamatā ir atsevišķu skaņu melodiska apvīšana. Spilgts piemērs — kvintas skaņas melodiska apvīšana Vijoļkoncerta 1. daļas galvenajā tēmā (doriskais minors), tonikas un kvintas skaņas melodiska apvīšana Vijoļkoncerta fināla pirmās epizodes tēmā (dabiskais minors).

Ne mazāk raksturīga Jāņa Ivanova tēmās ir tonikas un kvintas daļēja melodiska apvīšana, izmantojot lielās sekundas attiecībā esošo augšējo, bet visbiežāk apakšējo palīgskaņu. Šādas palīgskaņas rada skaņkārtas kolorēšanu vai vismaz pasvītro attiecīgas skaņkārtas raksturīgas īpatnības: miksolidiskā vai melodiskā mažora VII zemo pakāpi (Čella koncerta lēnās daļas I. tēma), dabiskā minora VII pakāpi (Vijoļkoncerta 1. daļas blakus partijas tēmas).

<sup>1</sup> Skaņas apvīšana ir akorda skaņas melodiska aptveršana ar neakorda skaņām:



Septītās simfonijas 1. daļas galvenās partijas tēmas pavadījuma balsu motivam, kas melodiski apvij toniku, ir patstāvīga tematiska materiāla nozīme. Simfonijas finālā tas izaug līdz patstāvīgai tēmai, bet modificētā veidā sastopams arī turpmākajās simfonijās. Vienas intonācijas vairākkārtēja izmantošana dažādās tēlu sfērās liecina, ka tā bijusi emocionāli ietilpīga. (Tās pirmsākumi pēc būtības meklējami jau Vijoļkoncerta fināla galvenās partijas tēmā — miksolidiskais mažors.)

6 Allegro *VII simfonija, 1 daļa, galvenā partija*

*Piu mosso* *VII simfonija, fināls, galvenās partijas 2 elements*

(Allegro) poco meno mosso *IX simfonija, 2 daļa, 2 tēma*



Atsevišķos gadījumos sastopama subdominantes apvišana. Kā piemēru var minēt Astotās simfonijas lēnās daļas otro epizodi. Teiktais attiecas arī uz Čella koncerta lēnās daļas pirmo tēmu, kur melodiski apvīta II pakāpes skaņa dabiskajā mažorā. Arī Septītās simfonijas 3. daļas pirmās tēmas puskadencē pārstāvēta subdominante (II pakāpes melodiska apvišana). Var atzīmēt, ka komponists pat speciāli izvairījies no apakšējā ievadtoņa izmantošanas iespējām melodijā.

Seni skaņkārtu izmantošana pieder pie latviešu profesionālās mūzikas nacionālo iezīmju visspilgtākajām un savdabīgākajām izpausmēm. Nevar apgalvot, ka visas senās skaņkārtas būtu latviešu tautas mūzikā vienādi plaši izplatītas.<sup>1</sup> Dažas no tām, piemēram, lidiskais minors, sastopams visai reti. Melodijām, kurās izmantotas senās skaņkārtas, piemīt specifisks kolorīts. Tas sakāms arī par Jāņa Ivanova simfonisko darbu tēmām un epizodēm, kurās sastopam seno skaņkārtu iezīmes.

Dažreiz Jānis Ivanovs, lai izveidotu tautiska rakstura tēmu, konsekventi ievērojis kādas attiecīgas skaņkārtas likumsakarības: piemēram, doriskais minors Sestās simfonijas fināla maršveida tēmā, miksolidiskais mažors Vijoļkoncerta fināla blakus partijas otrajā tēmā, eoliskais minors Sestās simfonijas 1. daļas galvenās partijas tēmā un fināla centrālajā posmā.

Lielākajai daļai tēmu tomēr viena vai otra senās skaņkārtas pazīme parādās epizodiski, nemainoties tonālajam centram. Tā ir t. s. skaņkārtas kolorēšana. Lidiskā mažora iezīmes saklausāmas Sestās simfonijas lēnās daļas pirmajā tēmā, miksolidiskā mažora iezīmes — Astotās simfonijas Skerco otrajā epizodē un Septītās simfonijas fināla galvenajā partijā, doriskā minora iezīmes — Septītās simfonijas 1. daļas galvenajā partijā, kā arī Astotās simfonijas lēnās daļas otrajā epizodē.

Kaut arī maiņu skaņkārtas Jāņa Ivanova skaņdarbos savās parastajās formās izmantotas visai reti, atsevišķos gadījumos sastopam savdabīgus skaņkārtu veidojumus, kad paralēlās tonalitātes skan vienlaikus un izveidojas savdabīga maiņu skaņkārtā. Praktiski tas realizējas divējādi:

1. Melodija minorā, bet pavadijuma balsis paralēlajā mažorā, piemēram, Astotās simfonijas 1. daļas blakus partijas tēma (skat. 7. a piemēru). Liriskā, dziedošā melodija no sākuma balstās uz *la* minora toniku, vēlāk it kā pārceļas uz *re* minoru.

<sup>1</sup> Latviešu tautas mūzikā visbiežāk sastopam eolisko minoru un miksolidisko mažoru. Kadencēs diezgan izplatīts arī frīgiskais minors.

Pavadījuma balsis turpretī jau no paša sākuma skan *Do* mažora tonika, ko nomaina subdominantes septakords, dominantes nonakords un tonikas nonakords, pareizāk — polifunkcionāls savienojums.

Tēmas pirmās trīs taktis gan varētu izskaidrot arī kā vienotu, veselu harmoniju: *Do* mažora tonikas trijskanis ar kvintu un sekstu, kam seko subdominantes nonakords ar kvintu un sekstu. Bet šāds pieņēmums nepārlicina, it sevišķi tāpēc, ka melodijas burtiskam pārnesumam par kvartu augstāk neseko vairs iepriekšējās funkcionālās attiecības harmonijā. Tātad melodija un pavadījuma balsis attīstās katra ar savām likumsakarībām.

2. Kā melodijai, tā arī pavadījuma balsīm ir daudznozīmīgs raksturs, kaut arī melodijā vairāk pasvītrots minors, bet pavadījuma balsis — mažors, piemēram, Septītās simfonijas Skerco pirmā epizode (skat. 7. b piemēru). Vijoles melodijā *mi* (*re*

7<sup>a</sup> Allegro

7<sup>b</sup> Grazioso  
*cantabile*

minora II pakāpe vai *Fa* mažora VII pakāpe) regulāri atkārtojas katras takts smagajā taktsdaļā, bet iespējamās noturīgās skaņas *fa* un *re* it kā izpilda melodiskas apvišanas funkcijas, pie tam pirmā melodijas frāze beidzas ar skaņu *re*, bet otrā — ar *fa*. Kaut gan harmonijā valda *Fa* mažora dominantes septakords un tonika — kopumā rodas maiņu skaņkārtas iespaids. (Sk. nošu piemēru 96. lpp.)

Seno skaņkārtu iezīmes parādās pat diahromatiskās sistēmas apstākļos, kad plaši izmantotas visas divpadsmit pakāpes: piemēram, doriskā seksta Laimdotas tēmā simfoniskajā poēmā «Lāčplēšis», pentatonika Ceturtās simfonijas 2. daļā un Devītās simfonijas Skerco, frigiskā sekunda Desmitās simfonijas Intermeccio pirmajā tēmā.

Taču visizplatītākā intonācija Jāņa Ivanova vienkāršajās un sarežģītajās tēmās ir trihords. Trihordu motīvi sastopami liriski dziedošajās tēmās, piemēram, Trešās simfonijas lēnajā daļā, Sestās simfonijas 1. daļas blakus partijā. Atsevišķos gadījumos trihordu intonācijas dzirdamas svinīga rakstura tēmās (Piektās simfonijas fināls) un pat neapvaldītas, pirmatnējas enerģijas piesātinātā, asi ritmizētā mūzikas materiālā, kur pielietoti krasi politonāli pretstati (piemēram, Ceturtās simfonijas Skerco otrā tēma):

[Allegro]

Šīs tēmas muzikālajā audumā nodalīti trīs faktūras slāņi. Basā atkārtoti skan trihorda motīvs. Ievērojot pentatonikas veidojumu

tonālo nenoteiktību, tas varētu atbilst gan *mi bemol* minora, gan *Sol bemol* mažora tonālajai sfērai.

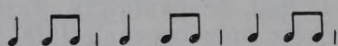
Vidusbalsīs asi kontrastējoši skan *Do* mažora trijskaņi, kas ar ostinēto basu veido tritona funkcionālās attiecības.

Melodija it kā tiecas apvienot sevī abas pavadijuma pretrunīgās skaņkārtiski tonālās sfēras un iegūst stūrainu, tonāli un skaņkārtiski nenoteiktu raksturu. Tā drīzāk pieslejas *Do* diahromatiskā mažora izteiksmes iespējām.

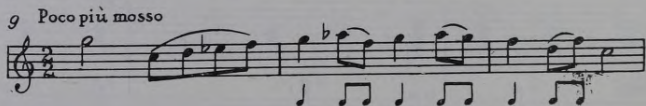
Trihorda intonācijas melodikā ir tikai viens no faktoriem, kuram pateicoties pat mūzikas valodas izteiksmes līdzekļu ziņā sarežģītās Jāņa Ivanova skaņdarbu lappuses tomēr saglabā individuālu un nacionāli iezīmīgu nokrāsu.

Citos gadījumos priekšplānā izvirzās nevis skaņkārtas īpatnības, bet ritms, kas tipisks latviešu tautas mūzikas ritmikai.

Jautrās, dejiskās latviešu tautas melodijās nereti sastopam šādu ritmisku zīmējumu:

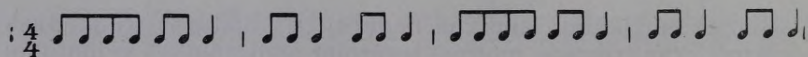


Tajā mainās ceturtdaļa un divas astotdaļas, it kā pasvītrojot smago soli un palēcienus. Šāds ritms nosaka Septītās simfonijas fināla otro tēmu:



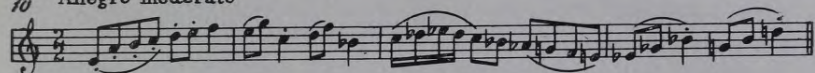
Arī šeit izpaužas intonatīvajā analizē pieminētā īpatnība, ka raksturīga ritmiskā figūra parādās nevis tēmas sākumā, bet gan tās tālākajā attīstībā. Te jāatzīmē arī Klavierkoncerta lēnās daļas otrā tēma.

Pie tipiskiem latviešu tautas rotaļu deju melodiju ritmiem pieskaitāms arī šāds:

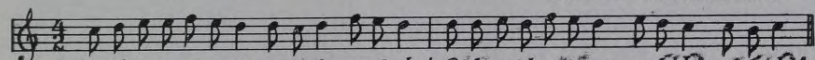


Tas sastopams Desmitās simfonijas fināla galvenajā partijā. Par šīs tēmas ritma pirmtēlu var kalpot latgaliešu tautas melodijas «Loceits kopa ūzūlā» ritmiskais zīmējums:

10 Allegro moderato



*Latviešu tautas dziesma*

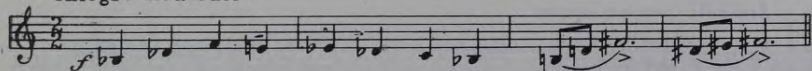


*Loceits kopa ūzūlā, ra.ta.ta, ra.ta.ta! Bi.tē kūda kūjeņā, ra.tā.tā, ra.tā.tā!*

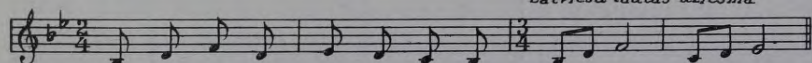
No minētā varam secināt, ka tautas melodiju citējumi Jāņa Ivanova simfoniskajos skaņdarbos attiecas galvenokārt uz lēnajām daļām un liriski pastorālajām tēmām, jo dramatiski piesātināta izteiksme nav raksturīga latviešu tautas dziesmai un tautas mūzikai vispār. Bet finālos un skerco rakstura daļās komponists izmanto oriģinālas, visai bieži žanriska rakstura tēmas, taču ar nepieciešamo iekšējo dinamiku. Tautas deju ritmu parādīšanās šajās melodijās pilnīgi atbilst to muzikālajai tēlainībai.

Tautas mūzikas žanriem tipiskā ritmika sastopama ne tikai atsevišķās secībās un frāzēs, bet dažreiz pat visā tēmā, piemēram, Devītās simfonijas fināla galvenās partijas tēma visai radniecīga līgo dziesmai «Pa gadskārtu Jānīts nāca»:

11 Allegro moderato



*Latviešu tautas dziesma*



*Jā-nīts nā-ca pa gadskārtu, lī-go, lī-go.*

Devītās simfonijas fināla galvenās partijas tēma uzrakstīta *si bemol* diahromatiskajā minorā. Tā sākas ar toniku vienmērīgā ceturtdaļu kustībā, bet pēdējās taktīs dzirdams it kā stilizēts līgo dziesmas piedziedājums, kur locījuma ritmisko paātrinājumu kompensē pēdējās skaņas ilgstošs skanējums, kopā radot diezgan izteiktu sinkopi. «Dzirdes» sinkope veidojas arī pieminētajā tautas dziesmā «Pa gadskārtu Jānīts nāca», jo pēdējās divās taktīs metrs krasi izmainās no divdaļīga uz trīsdaļīgu.

Šajā gadījumā abas tēmas nav pārāk tālas arī intonatīvā ziņā, kaut gan tām dažādas skaņkārtas un muzikālas sistēmas (diatonika un hromatika). Devītās simfonijas fināla galvenās partijas tēmas metroritmika un intonatīvā organizācija liecina par tās tuvību līgo dziesmu žanram, kam arī sevišķi raksturīgs ir piedziedājums. To pašu novērojam arī Desmitās simfonijas fināla galvenās partijas tēmā.

Latviešu tautas dziesmai nav tipiska izvērsta daudz balsība un līdz ar to tautas harmonija, tomēr viena būtiska tautas melodiju veidošanās īpatnība sastopama arī Jāņa Ivanova harmonijā: tā ir motīvu variēšana. Vienbalsīga melodija nereti izaug no pamatmotīva variantiem. Jāņa Ivanova mūzikā tēma diezgan bieži izveidojas no pamatmotīva harmonizācijas variantveida atkārtojumiem. Šīs likumsakarības visai skaidri izteiktas Astotās simfonijas 1. daļas blakus partijas tēmā (skat. 3. nošu piemēru) un Klavierkoncerta lēnās daļas otrajā tēmā:

Andante (poco più mosso)

12<sup>a</sup>

*mf*

$T_6$   $SII_{65}$   $T_6$   $SII_{65}$

Andante (poco più mosso)

12<sup>b</sup>

*f*

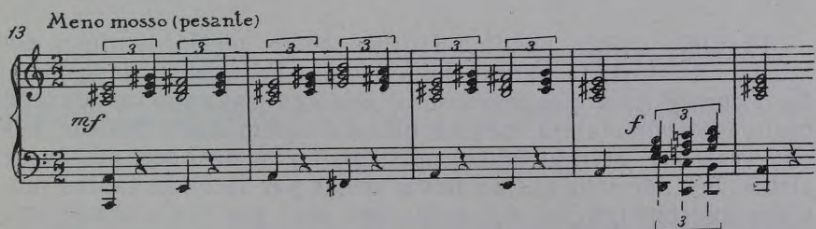
$T_6$   $D_9$   $T_6$   $D_9$

Tēmas pirmais izklāsts balstās uz tonikas un subdominantes harmoniju ( $I_6$ — $II_{65}$ ) maiņu, bet atkārtotā tēmas izklāsta pamatā ir tonikas un dominantes harmonijas ( $I_6$ — $V_9$ ). Notikusi arī visai spilgta tonalitāšu maiņa (*Do* mažors un *Mi bemol* mažors), kas piešķir īpatnēju kolorītu.

Komponista jaunrades ceļa sākumā viņa individuālā harmo-

niskā stila izveidošanā zināma loma bija impresionistu krāsām bagātajai harmonijai. Jānis Ivanovs, tāpat kā Arams Hačaturjans, nav pirmais, kam oriģinālu un tanī pašā laikā nacionālu harmonisko valodu palīdzējusi izveidot franču māksla. Eduards Grīgs raksta: «Pilnīgi dabiski, ka jaunos komponistus apreibina vācu neoromantiķu krāsu patvaļa, vilina tehnikas sarežģītība un liniju nenoteiktība — tas viss balasts, no kura sevišķi grūti atsvabināties vēlāk, kad komponists sāk meklēt individuālu izteiksmi un nacionālu savdabību. Un, lūk, franču mākslas studēšana palīdz viņam atrast pašam sevi.»<sup>1</sup>

Jāņa Ivanova savdabīgā harmoniskā valoda izveidojusies kā latviešu tautas mūzikas melosa un dažu impresionisma skaņu raksta iezīmju sintēze. Ar to jāsaprot ne tikai impresionisma stilam raksturīgā melodikas izcilā loma harmonijā, bet tā rezultātā arī neparasta funkcionalitātes brīvība un kompleksās melo-diskās un harmoniskās kustības lielā nozīme. Piemēram, Astotās simfonijas Skerco epizodes tēma:



Nedaudz smagnējā mūzika atgādina zemnieku deju un tajā pašā laikā saista ar savu savdabīgo tautiskā kolorīta pārkausējumu. Acīm redzot, sava loma šeit ne tikai kompleksajai balsvedībai, mažora-minora sistēmas iezīmēm harmonijā, melodijas tautiskajam raksturam, bet arī muzikālo tēlu žanriskumam.

Ar zināmu impresionistiskās harmonijas ietekmi izskaidrojams Jānim Ivanovam tik iemīļotais homofonās faktūras izkārtojums ar septakordu un nonakordu pamatveidiem, pie tam basos parasti dzirdamas paralēlās kvintas.

Var minēt divus visai tipiskus piemērus: Sestās simfonijas 1. daļas blakus partija un simfoniskās poēmas «Lāčplēsis» galvenā partija:

<sup>1</sup> Э. Григ. «Французская и немецкая музыка». «Э. Григ. Избранные статьи и письма». «Музыка», М., 1966. г., 187. lpp.

14<sup>a</sup> Moderato cantabile

14<sup>b</sup> Andante

Paralēlo kvintu kustība dziļajos basos piešķir sevišķu nokrāsu, labi nostāda akordu kā vertikālu kompleksu. Iespējams, ka pieminētajam paņēmienam ir zināma sakarība ar dažādu tautu instrumentālajā mūzikā pazīstamajiem dūdu basiem, kas nav sveši arī latviešu tautas mūzikai. Tā kā basi šeit nestāv uz vietas, bet pārvietojas, tad nevar runāt par latviešu tautas mūzikas instrumentārija stilizāciju, bet tikai par īpata skanējuma oriģinālu iedzīvinājumu.

Jāņa Ivanova jaunradei nav svešs arī tāds izplatīts melodiju harmonizācijas princips, kad harmonijā izmantotas visas melodijā sastopamās skaņas, taču komponists šo paņēmieni nepielieto tautas melodiju harmonizācijā, bet tikai oriģinālajās melodijās un pie tam visai sarežģītos gadījumos, piemēram, Devītās simfonijas 1. daļas galvenajā partijā, Vienpadsmitās simfonijas fināla otrajā tēmā.

Nacionālās iezīmes Jāņa Ivanova simfonijās izpaužas arī formas izveidē un instrumentācijā.

Latviešu tautas mūzikai, kā jau bija minēts, visai raksturīgi dažāda veida refrēni, kur vārdi vai teikumi ir bez konkrēta satura, bet izsaka prieku, liksmi (darba un paražu dziesmās) vai maigumu, sirsnību (šūpuļa dziesmās). Iepriekš jau minēti līdzīgi piemēri Devītās un Desmitās simfonijas finālos. Tiem var pievienot arī trio no Devītās simfonijas Skerco un tās pašas simfonijas



lēnās daļas vidusposma tēmu melodiskos kadencējumus. Devītās simfonijas cikla vidējās daļās izkristalizējas fināla tēma ar piedziedājumu, kurš nosaka tēmas žanrisko tuvību līgo dziesmai.

15 (Allegro) Poco meno mosso IX simfonija, 2. daļa, trio tēma

(Andante) Poco più mosso IX simfonija, 3. daļa, trio tēma

*mf molto espressivo*

Allegro moderato IX simfonija, fināla galvenā partija

*f*

Interesanti atzīmēt Devītās simfonijas lēnās daļas vidusposma tēmas divu augšupejošo kvartu intonāciju melodijas sākumā, kas sasaucas ar Alfrēda Kalniņa pazīstamās jauktā kora dziesmas «Brīvība» pirmo motīvu. Par kvartu intonāciju tipiskumu latviešu mūzikā bija runāts jau agrāk. Var minēt arī Jāzepa Vītola dziesmu jauktam korim «Mēnestiņš meloja».

Sie refrēni sastopami ne tikai vokālajā, bet arī instrumentālajā mūzikā, jo tautā bieži dziedāja kāda instrumenta vai instrumentu ansambļa pavadijumā. Komponists sacerējis instrumentālu refrēnu latgaliēšu tautas dziesmai «Aiz ezera balti bērzi» Sestās simfonijas Skerco vidusdaļā. Pēc panta gandrīz vienmēr seko stīgu instrumentu arpedžēti akordi, kas it kā atgādina kokles spēli un konkrētajā gadījumā bagātina variēto strofisko formu.

Dažreiz vienkāršu harmonisko secību ostinato atgādina tautas instrumentu ansambļu spēli. Tā nav stilizācija, bet no

tautas muzicēšanas prakses aizgūts paņēmiens: piemēram, valšveida tēma no Septītās simfonijas Skerco epizodes (vairākreiz atkārtoti  $V_7-I^6$  (skat. 7.b piemēru), Vijoļkoncerta 2. daļas pirmā epizode (vairākkārt atkārtoti IV un  $V_2$ , pēc tam  $II_2$  un  $V_{4_3}$ ):

16 Quasi valse

Abu epizožu žanriskums, dejiskums, kā arī skaņu raksta vienkāršība tās tuvina tautas instrumentālajai mūzikai.

Tā paša Septītās simfonijas Skerco citā epizodē tautiska rakstura trīsbalsīgu melodiju uz tonikas ērģelpunkta intonē mežragi, it kā iedzīvinot pagājušā gadsimta beigās populārā brāļu Jurjānu mežragu kvarteta atskaņošanas tradīcijas.

Tautas muzicēšanas īpatnības izpaužas ne tikai instrumentālo ansambļu sastāvā un tembrā, bet arī balsvedībā, faktiskā. Desmitās simfonijas Intermeco tēmā tautisko kolorītu spilgti pasvītīrō isās piebalsis.

Sākotnējā izklāstā tēmu atskaņo trīs flautas paralēlos minora trijskaņos. Vēlāk tembri mainās (obojas, klarnetes, stīgas). Atkārtotā, dinamiskā izklāstā jau dzirdama četrbalsīga tēma (paralēlos puspamazinātos septakordos) ar Ivanovam raksturīgajiem triju motīviem mežragos un koka pūšamajos instrumentos:

172

*f*

*f* Corni

Fiali

Corni

Fiali

Vienpadsmitās simfonijas Skerco vidusdaļā pielietots tautas instrumentālās heterofonijas princips. Tēmas tautisko raksturu pasvitro melodijas kustība paralēlās tercās, kā arī metroritmiskas un skaņkārtas īpatnības:

172 *L'istesso tempo*

*mf*

Visai sarežģītās tēmas ieceres pamatā ir divu tonālo centru apvienojums (*Do* un *fa diez*). Taču diahromatiskās sistēmas jēdziena plašais traktējums krasās tonālās un skaņkārtiskās atšķirības daudzējādi nonivelē, un tās jūtamas tikai tēmas sākumā un noslēgumā, resp. robežpunktos.

Galvenā melodija veidota ļoti īpati. Kaut arī tā uzrakstīta diahromatiskajā *Do* mažorā ar vairākām zemajām pakāpēm (II, III, VII), melodija skan pilnīgi diatoniski un to pirmajā brīdī

var uztvert kā melodisko *Fa* mažoru vai arī kā novirzienu uz subdominanti. Hromatikas diatonizācija, acīm redzot, pieder pie būtiskām Jāņa Ivanova hromatikas īpašībām. Interesanta arī tēmas simetriskā uzbūve ar ceturto takti centrā.

Par sevišķi raksturīgu jāatzīst trio no Vienpadsmitās simfonijas Skerco. Tēma izklāstīta unisonā klavierēm, kontrabasēm un čelliem. Kad tēma beigusies, vēl ilgi skan tēmas pēdējā skaņa un tai epizodiski pievienojas stīgu instrumentu «koris» (*divisi*). Šis tēmas izklāsts sasaucas ar specifisku latviešu tautas muzicēšanas paņēmieni — t. s. vilcēju daudz balsību, kad dziesmu sāk teicējs, bet pēc tam daļa ansambļa dalībnieku turpina vilkt melodijas pēdējo skaņu (parasti toniku). Tanī pašā laikā pārējie ansambļa dalībnieki dzied kora piedziedājumu:

18 Più mosso (Moderato) IX simfonija, 2. daļa, trio tēma

Nacionālās iezīmes mākslā neizpaužas tikai mūzikas izteiksmes līdzekļos. Daudzos gadījumos ar to jāsaprot arī kāds noteikts saturs vai mūzikas tēls. Tādējādi... «jēdziens «nacionālā mūzikas valoda» nevar aprobežoties tikai ar skaņkārtu, intonācijām, ritmiku, tembriem, bet ietver visu tēlainības sfēru, izsaka tautas dzīves un rakstura stihiju» (retinājums mans. — L. K.).<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Р. Глиер. «Народ — великий учитель». Рейнгольд Морицевич Глиер. Статьи, воспоминания, материалы. Т. 1, «Музыка», М.—Л., 1965. г., 299. лрр.

Katrā Jāņa Ivanova jaunrades periodā sastopam tēmas, kurās it kā nebūtu izmantoti tautas mūzikas elementi, taču skaņdarbs liekas tautisks un tuvs. Šādās tēmās komponists ietvēris tautas raksturu, nepielietojot tautas mūzikas izteiksmes līdzekļus. Te var minēt kantilēno melodiju vijolei Vienpadsmitās simfonijas 2. daļā, Astotās simfonijas skarbo, pat traģisko ievada tēmu, arī Septītās simfonijas lēnās daļas dziļi skumjo melodiju un Čella koncerta 2. daļas sirsniņo pamattēmu. Visi tie ir dažādi mūzikas tēli ar savdabīgi «ivanovisku» tautisku kolorītu, kurā vairāk izpaužas tautas rakstura nekā kādas konkrētas nacionālās muzikālās formas pazīmes.

Tādējādi nacionālās iezīmes Jāņa Ivanova daiļradē izteicas neparasti daudzpusīgi un tās pārdzīvojušas lielu evolūciju no tautas melodiju citējumiem līdz tautiska rakstura oriģinālai mūzikai. Tas arī dabiski, jo komponista mākslas galvenais saturs vienmēr bijusi tautas dzīve, tās prieki un bēdas, darbs un cīņa par gaišāku rītdienu. Mainījušies tikai izvēlētas idejas izpaušmes veidi, izteiksmes līdzekļi. Tautas melodiju citējumus, kas Jāņa Ivanova daiļradē parādās sākuma periodā, drīz vien nomaina citas formas — gan atsevišķu intonāciju, rītmisku elementu, skaņkārtas pazīmju izmantošana, gan tautas mūzikas paņēmieni formas izveides un instrumentācijas jomā. Ne mazāk nozīmīga arī dažu tautas muzicēšanas elementu iedzīvināšana profesionālajā mākslā.

Jāņa Ivanova daiļradē pašreizējā posmā visai būtisks ir tautiskuma ietvērums mūzikas tēlos, kas, protams, nenotiek pilnīgi bez jebkādu tautas mūzikas elementu izmantošanas, taču to izpaušmes ir vairāk netiešas. Liela nozīme arī pārējiem tautas mākslas veidiem, dažām sadzīves normām un cilvēku raksturu īpatnībām.

Pievēršanās tautas mūzikas avotiem ir sevišķi nozīmīga mūsu dienās. Domājot par laikmetīgo mūziku, atmiņā nāk K. Debīsi vārdi: «Pēc būtības kopš Ramo laikiem pie mums vairs nav tīras franču tradīcijas... Mēs pārņemam rakstības paņēmienus, kas visvairāk pretīgi mūsu garam, valodas pārspilējumus, kas vismazāk savienojami ar mūsu domām.»<sup>1</sup> Šie izcilā franču komponista vārdi skan visai aktuāli arī šodien, kad vairāki jaunie komponisti aizmirst savu nacionālo mākslu, uzskata par neērtu pievērsties tautas mūzikas avotiem. Viņi drosmīgi

<sup>1</sup> К. Дебюсси. «Французская музыка». «Клод Дебюсси. Статьи, рецензии, беседы». «Музыка», М.—Л., 1967. г., № 8, 61. лрр.

smel svešos apcirkņos, vienlaikus zaudējot savu individualitāti, nacionālo valodu, savu īsto mākslinieka seju.

Jānis Ivanovs savos radošajos meklējumos vadās no tēzes, ka folklorā bija un paliek profesionālo mākslinieku skolotāja. Cik arī nebūtu runāts par tās iedarbības netiešumu, «mūzika nekļūs nacionāla, ja tā neietvers savas tautas radošās domas graudu».<sup>1</sup>

Tieši ar savām spilgti nacionālajām iezīmēm Jāņa Ivanova idejiski aktuālā māksla kļuvusi izteiksmīga, tik organiski saaugusi ar daudzšķautnaino latviešu padomju mūzikas kultūru.

---

<sup>1</sup> А. Юсфин. Фольклор и композиторское творчество. «Советская музыка», 1966. г., № 5, 24. lpp.

Arnolds Klotiņš

## DAŽAS RAKSTURĪGAS IEZĪMES UN ATTĪSTĪBAS AKTUĀLĀS PROBLĒMAS LATVIEŠU KORA DZIESMĀ

*A cappella* kora dziesma pēdējos gadu desmitos ir viens no visvairāk koptajiem mūsu mūzikas žanriem. Tas izskaidrojams ar labi izveidotajām kordziedāšanas tradīcijām, pašdarbības koru kustības plašumu un sabiedrisko nozīmīgumu Latvijā. Daudzo komponistu, diriģentu un, protams, dziedātāju intensīvajam darbam varam pateikties par to, ka mūsu korus un dziesmas daudzina arī aiz republikas robežām.

Bet latviešu kora dziesmai nav nemaz tik viegli būt aizvien nomodā, lai viņas tradicionālā labā slava tiešām attaisnotos. Beidzamajos gados, kad daudzās mūzikas kultūras zemēs vērots koru muzicēšanas pacēlums un, galvenais, kad visos žanros notikusi izteiksmes līdzekļu atjaunināšanās, latviešu koru darbinieku vidū nereti rodas jautājums — vai mums nedraud apsikums, stāvēšana uz vietas, atkārtotāšanās?

Bažas nav nepamatotas. Jākonstatē, ka idejiski tematiskajā ziņā dziesmas ir daudzveidīgākas nekā muzikālajā izteiksmībā, tēlos, formā. Kā komponistiem pārvarēt rokrakstu vienveidību, kuru izraisa cieša sekošana nacionālās skolas izveidotām kora mūzikas stilistiskām tradīcijām, — lūk, pēdējo gadu svarīgākā problēma, ko it īpaši skaidri atsedza 1966. g. beigās notikušais Latvijas komponistu kora mūzikas plēnums (Rīgā no 22. līdz 28. novembrim). Viegli saprast, ka jautājums par komponista individuālā novatoriskā stila un valdošās stilistiskās tradīcijas attiecībām īsti saasinās tieši plašu masu muzicēšanas žanros. Lieta tā, ka koru mūzikas izpildītāji ir pirmkārt pašdarbnieki, bet viņi, protams, izvirza arī savu gaumi, kura ir radusies dziedāšanas praksē gadu desmitos, pat no paaudzes uz paaudzi, pie tam tās veidotāja ir bijusi gandrīz vienīgi kora mūzika.

Der atgādināt dažas no latviešu kora mūzikas tradīcijām, lai izsekotu, kāda ir to ietekme šodien.

Pasaules kora mūzikas vēsturē atrodam, ka jau sākotnēji, jau kopš sava pirmā visaugstākā plaukuma renesansē daudzbal-sīgā dziedāšana ir tiekusies ietvert ko augstāku, vispārinātāku, episkāku nekā tikai atsevišķa cilvēka personības iekšējo emocio-nālo pasauli vien. Tādēļ arī pēc tam, kad tika pārrauta saikne ar reliģiju, kora mūzika spēja atrast jaunu — iedziļinātu un cil-denu domu sfēru, kas ir plašāka par atsevišķa varoņa problēmām.

Tāpat kā daudzās zemēs, arī Latvijā klasiskā kora mūzika 19. gs. otrajā pusē un arī vēlāk atrada šādu sev specifisku sfēru nacionālās un sociālās atbrīvošanās sabiedriskajās idejās. Pro-tams, tas vienmēr neizpaudās tieši, bet gan specifiski muzikāli — caur tādām vai citādām stila nosliecēm. Tur bija Jāzeps Vītola kora daiļrade, kas ar savām episki stingrajām līnijām un ētisko patosu ir radniecīga Taņejeva un arī Brāmsa klasicismam. Tur borodiniski spēcīgais, tautiski objektīvais Emīlis Melngailis, tur arī Emīls Dārziņš — sadzīves intonāciju simfonizācijas meistars, kurš pat «Liedertafel» stila iezīmes pārkausēja sabiedriski aktīvā daiļradē. Neminot visus, var teikt, ka latviešu mūzikas klasiķu kora daiļradei bija raksturīgs samērā augsts tematikas un sa-tura vispārinājuma līmenis.

Taču apmēram divdesmito un trīsdesmito gadu mijā latviešu kora mūzikā jūtami pieaug izsmalcinātas vērojošas liriskas strāva. Notiek īpata kora dziesmas intimizācija. Komponisti, kas raksturojami kā vēlinā nacionālā romantisma pārstāvji (Jā-zeps Mediņš, Pēteris Barisons u. c.), ienes kora dziesmā it kā trauslas solo liriskas vaibstus, tuvina to miniatūram kameržan-ram. Tas izpaužas arī tekstu izvēlē, kur pieaug subjektīvu lirisku pārdzīvojumu un idilisku noskaņu īpatsvars. (Par intīmi liris-kām kora dziesmām, kas sākas ar vārdiņiem «es», «man», kā par «kolektīvu atzišanos mīlestībā» tolaik kodīgi ironizējis J. Vītols.) Saknes šai strāvai, no vienas puses, tiešām atrodamas latviešu solodziesmā, kur jau agrāk bieži bija raksturīga izsmalcināti poētiska izteiksme (piemēram, agrīnais Alfrēds Kalniņš). No otras puses, te var saskatīt to izteiksmību, ko Asafjevs, runājot par čehu komponistu Vitezslavu Novāku (1870—1949), raksturo kā «... sava laika neoromantisma reljeftā saucamā *Tondichter*'-isma stilu, «saprātnu skaņu poēziju», kur tiešām izzudušas liriskās poēzijas un mūzikas robežas»<sup>1</sup>. Aizsākusies pie Grīga,

<sup>1</sup> Б. В. Асафьев. Избранные труды, IV, М., 1955, 363. lpp.



ši strāva skāra daudzas mūzikas kultūras. Var būt, ka sava loma bija arī mazo tautu nacionālo skolu tieksmei uz miniatūrismu. Vai var iedomāties tādu parādību kā Grīga klavieru miniatūras Francijas, Itālijas, Krievijas vai Vācijas mūzikā? (Protams, ne tikai formas ziņā te jāsaprot miniatūrisms, bet arī izteiksmībā.)

Lai kā arī nebūtu, šī strāva latviešu mūzikā izrādījās apbrīnojami dzīvotspējīga un drīz kļuva par tradīciju. Atstājot pagaidām pie malas citas līnijas latviešu kora dziesmā, tai var izsekot līdz pat 50. gadu vidum, kad tā ietekmē arī latviešu jauno pēckara paaudzes komponistu pirmos soļus kora mūzikā. Vispirms jāskar šīs tradīcijas pozitīvais, stimulējošais iespaids, kas mūsu šodienas mūzikā saistās galvenokārt ar Aldoņa Kalniņa dziesmām.

Savdabīgajā un visai ražīgajā Aldoņa Kalniņa daiļradē varam runāt pat par jaunu kora dziesmas tipu latviešu mūzikā — gleznainu lirisku kora impresiju. Tās gleznainība slēpjas bagāti un niansēti kolorētajā harmonijā, kur daudzie piesātinātie vertikālie kompleksi un biežie paralēlismi ļoti izceļ harmonijas fonisko izteiksmību. Tās trauslo noskaņu rada lirisko izjūtu atturīgs skicējums, kas vairās atklātas, ekspresīvas emocionalitātes. Kora miniatūras poētiski stāstošo raksturu nosaka teksta kāpināta poetizācija ar melodikas līdzekļiem — ļoti plastiskas ritmointonācijas jūtīgi izseko katru dzejas vārdu (turklāt radot dabas parādību un priekšmetu īpatu impresionistisku «taustāmību», starp citu, piemēram, melodiski aplolotot sajūtu asociācijām bagātākos teksta vārdus — tādas kā «pūpols», «šalkas» u. tml.). Pie visa tā Aldoņa Kalniņa koros netrūkst arī tautas mūzikas aromāta — ne citējumi, bet tonālo, intonatīvo un ritmisko elementu pielietojums.

Te izvirzās plašāks jautājums, kādēļ tieši Aldoņa Kalniņa liriskā impresija ir pēdējos gados kļuvusi par pašu iezīmīgāko latviešu kora mūzikas parādību. Tās trauslajai, ornamentālajai melodikai nav nekādu romances lirikas iezīmju (kuras parasti piesaista plašu masu gaumi), un tomēr tā ir ļoti iemīļota dziedātāju vidū un plašā auditorijā. Lai gan harmoniskā valoda ir samērā komplicēta, it kā impresionistiskas ievirzes, tā jūtami ietekmē arī citus kora komponistus.

Iemesls nav meklējams tikai vērojošās lirikas tradīcijās un Aldoņa Kalniņa iezīmīgajā talantā. Ne maza nozīme šāda stila izveidē bijusi arī dziesmu tekstiem — intīmi lirisku noskaņu poēzijas lielajam īpatsvaram latviešu dzejā pēdējā desmitgadē.

Turklāt ierosmes varēja nākt arī no paralēlām parādībām citās mākslās un sadzīves kultūrā: akvareļglezniecības redzams uzplaukums un popularitāte, nosliece uz intīmas izteiksmības darinājumiem interjeru noformējumos un lietišķajā mākslā utt. — šāda sabiedrības estētiskās apziņas ievirze pēdējos gadu desmitos kā Latvijā, tā arī pārējās Baltijas republikās, šķiet, it īpaši akcentējusies<sup>1</sup>. Plašāk skatot, tiklab gleznainajā kora lirikā, kā arī citās tikko minētajās parādībās izpaužas mūsdienu sabiedrībā mītoša tieksme uz empīriski juteklisku, priekšmetisku skaidruma apguvi, kura kaut kādā mērā ir tuva pat impresionistiskai uztverei. Asafjevs, runājot par čehu vēlinajiem nacionāli romantiskajiem komponistiem 19. gs. beigās un 20. gs. sākumā, atzīmēja, ka «romantisms kā jūtu kultūra nekad nezuda»<sup>2</sup>. Uzmaniģi ielūkojoties mūsu laikmeta mūzikas parādībās, ir zināms pamats teikt, ka arī impresionisms kā īstenības poētiskas uztveres kultūra nekad nav pilnīgi izzudis. Runājot par mūziku, piemēram Baltijā sastopamas Grīga un Sibēliusa t. s. «ziemeļu impresionisma» ietekmes un citi, tai skaitā tautiski avoti, kas ieplūda un dažādi izpaudās Heino Ellera, Mikaloja Čurļoņa, Alfrēda Kalniņa u. c. komponistu daiļradē. Pārtverot šo tradīciju, šodien konkrēta, gleznaina noskaņa mūsu kora lirikā laimīgā kārtā arvien sekmīgāk izskauž vēlromantisma amorfo emociju un sentimentālismu.

Citiem vārdiem — kora mūzika ir respektējusi to, ka mūsdienu auditorijas muzikālā apziņa līdzās intelektuālas ievirzes skaņu mākslai uzstāda prasību arī pēc zināma sajūtu pozitīvisma mūzikā, un tas ir bijis jārespektē, jo citādi šeit izveidojušos vakuumu nekavētos aizpildīt vieglais žanrs.

Bet, ja jābūt sajūtu pozitīvismam, kā tad paliek ar plašāku

<sup>1</sup> Nerunājot par lietišķās mākslas priekšmetu lielo popularitāti, atzīmēsim, piemēram, intīmas izteiksmības pilnās japāņu dzejas miniatūrformas — «haiku» lielo izplatību Igaunijā pirms dažiem gadiem, kas izraisīja arī veselu vilni vokālu pastelkrāsu impresiju dažādu komponistu daiļradē, piemēram, Veljo Tormisa mūzikā. «Viņa «Cetras miniatūras» radušās dažus gadus pirms tam, kad pār Igauniju vēlās haiku vilnis. (...) Tormiss pats izveidoja «skaņu haikas» arī bez haiku tekstu palīdzības, bet, kad viņš pievērsās haiku tekstiem, tad pēkšņi vietām kļuva tik negaidīti izšķērdīgs skanējuma niansēs, ka, raksturojot viņa mūziku, sāka lietot vārdu «impresionistiski». Sis vārds tad arī visvairāk piestāv «Rudens peizāžām» ar to impresionistiski bagātajām niansēm...» Ofēlija Tuiska, «Veljo Tormiss», teātra «Vanemuine» programmā. «V. Tormis, Luigelend.» Tartu, 1966. g., 25. lpp.

<sup>2</sup> Б. В. Асафьев. Избранные труды, IV, М., 1955, 360. lpp.

vispārinājumu valodu, kuru minējām kā kora mūzikai aizvien specifisku? Protams, ikvienam mākslas žanram pa laikam ir tiesības nolaisties no saviem vispārinājuma augstumiem, lai sevī uzņemtu reālās īstenības vaibstus to tiešākā konkrētībā. Jāsaprot arī tas, ka katrā žanrā visapkārt maģistrālajai attīstības līnijai, kas pārstāv tipisko, vijas arī mazākas taciņas, te attālinoties, te atkal tuvinoties un saplūstot ar vispārīgo. Un visbeidzot jāatzīst, ka Aldoņa Kalniņa stils ir jau tiktāl kristalizējies, ka viņa labākajos darbos arī šis sajūtu pozitīvisms ir ieguvis pietiekami augstu vispārinājumu un savā ziņā pat klasiskus vaibstus. Un tomēr — lai cik mākslinieciski augstvērtīga arī būtu šī lirisko impresiju strāva mūsu mūzikā, sajūtam, ka tā ne tuvu neizsmēļ kora mākslas iespējas, tāpēc gaidām žanra izteiksmības diapazona paplašināšanos arī epikas, dramatisma un monumentalitātes virzienā.

Būtu netaisni Aldoņa Kalniņa lirisko impresiju stilā saskatīt vēlinā romantisma tradīcijas pasīvu atkārtošānu, lai gan tā izteiksmības diapazons ir samērā šaurs un tas dažkārt sevi atkārtot: tur labi saskatāma oriģinalitāte un arī mūsdienīgai uztverei atbilstoša izteiksmība. Jāatzīst gan kas cits: Aldoņa Kalniņa spilgtās daiļrades iespaidā arvien lielāku komponistu skaitu savaldzināja gan pats liriskās miniatūras princips, gan arī atsevišķi tā izteiksmes līdzekļi, nereti kļūstot par ārēju rakstības manieri. Nespēdami dot savu oriģinālu traktējumu, daudzi komponisti ir ļāvušies tradicionālai inertai liriskai koncepcijai, un te ir notikusi individualitāšu nivelēšanās. Tikai tādā nozīmē arī Aldoņa Kalniņa stils ir objektīvi veicinājis vienpusīgu lirisku noskaņu kultu beidzamo gadu kora mūzikā.

Šīs diezgan dziļās liriska miniatūrisma tradīcijas iespaidā latviešu komponistu vidū ir it kā sašaurinājusies pati izpratne par kora dziesmas žanru: dziesma ne kā process un attīstība, bet vienas vai vairāku statisku noskaņu fiksācija. Dabiski, ka tad gandrīz pilnīgi izzudis dramatisms, konfliktējošu tēlu attīstība, simfoniskums. Turklāt arī pati lirikas sfēra tiek traktēta vienpusīgi — trausls, emocionāli apvaldīts lirisks vērojums, ne vairāk.

Tomēr iemesls tam nav tikai estētiskā vienpusība. Vairums mūsu komponistu mākslinieciskajos uzskatos un radošajās iespējās ir daudzpusīgāki, nekā tas izpaužas viņu kora mūzikā. Ne tik daudz mierīgi vērojošā dzīves uztvere, kas ir pamatā šādam lirisku impresiju stilam, bet gan šī stila atsevišķie izteiksmes līdzekļi, kuri ir pārlieku plaši ieviesuši un jau kļuvuši

konvencionāli, ienes mūsu koru mūzikā vienveidību, nivelē individualitātes.

Intonativā un ritmiskā ziņā neitrāla, ornamentāla melodika, kas izstrādājusies trauslos, pastorālos tēlos, tiecas kļūt par vispārēju parādību un gandrīz izskaudusi no koriem tēmas ar asi raksturīgu intervāliku. Melodiskā linija pasīvi seko teksta nianšēm, tādā veidā atsakoties veidot patstāvīgu, individualizētu tematismu. Radikālas melodiskās attīstības vietā komponisti atļaujas gandrīz vienīgi gludi ritošu, ornamentālu variēšanu. Vertikālo harmonisko kompleksu obligātā piesātinātā krāsainība kļūst uzmācīgi vienveidīga un ienes pārlieku daudz smagnējības, statikas. Ar polifoniju tiek saprastas gandrīz tikai gludenas un komplimentārā ritmikā ieturētas piebalsis. Faktūras līdzekļi ir tik konvencionāli, ka neatstāj vietas individualizētai tēlainībai, iztēlojošiem paņēmieniem. Visumā tendence uz krāšņi piesātinātu izteiksmību ir izraisījusi izteiksmes līdzekļu (sevišķi harmonisko) izšķērdību, un tagad novatorisms nav iedomājams ar vairāk sarežģītu valodu, bet gan drīzāk otrādi, — to atslogojot, t. i., diferencējot un disciplinējot izteiksmes līdzekļus. Lūk, daži no stilistiskajiem trūkumiem, kuri ieviesušies daudzu komponistu daiļradē, pasīvi sekojot liriskas kora miniatūras tradīcijai, un šobrīd piešķir latviešu kora mūzikai visai vienpusīgu izteiksmību.

Kur iemesli šai pasīvajai sekošanai?

Vai komponistiem nepietiek profesionālisma un mākslinieciskās gaumes? Nē, to par latviešu komponistiem nekādi nevarētu teikt. Esošās iespējas kora žanrā pat netiek pilnībā izmantotas.

Vai tā ir primitīva, sekla lirika, kas atkārti daudzkārt dzirdētas melodiju formulas un elementāras harmoniju secības? Nē, tā ir nevis vienkāršības, bet drīzāk izsmalcinātības vienveidība.

Vai tiešām tik ļoti tradicionāli un vienveidīgi ir dziesmu teksti? Nē, bet vienpusīga un inerta ir komponistu pieeja tekstiem. Lūk, viens no svarīgākajiem iemesliem.

Liriska, stāstoša miniatūra ir pieradinājusi komponistus sekojot dzejas sīkākajām detaļām. Tas ir pamazām izveidojis pieņēmumu, ka ar teksta ārējo tēlu un skanīgo epitetu atveidošanu mūzikā viņu uzdevums veikts. Ja tekstā parādās dabas atribūti — mūzikai pastorāls raksturs; ja runa par senatni — uz brīdi būs skarbāks kolorīts; ja darba notēlojums — mūzika kļūst mazliet motoriskāka. Protams, tas pateikts nedaudz vulgarizēti, bet tas raksturo nenoliedzamo patiesību — virspusēji

izkomponēts tiek dziesmas teksts, bet mūzikā netiek atsegts zemteksts, nerodas individualizēts dziesmas tēls. Un bez tā, protams, nevar būt runas arī par komponista individualitāti.

Tradicionālismam ir arī citi iemesli. Vērojama tendence šajā lirisko miniatūru stilā saskatīt ko specifiski tautisku un tādēļ neaizstājamu. Nav grūti saredzēt, ka īstenībā te visai sastingušā, «oficiālā» veidā parādās tikai tās tautas mūzikas īpašības, ko akcentēja vēlīnais nacionālais romantisms, taču latviešu folklorai, kā arī nacionālajai komponistu skolai kopumā piemīt daudz plašāks specifisko īpatnību loks.

Protams, sava loma bijusi arī dziedātāju un klausītāju gaudes inercei. Tomēr visus iemeslus nav iespējams uzskaitīt, un kopumā jāsaka, ka minētajā kora mūzikas plēnumā šī stila izsmeltība atklājās tik redzami, ka jau toreiz, šķiet, ikviens sajūta — pārmaiņas nav vairs aiz kalniem.

\*

Bet vai vēlīnas nacionāli romantiskas un nosacīti impresionistiskas tradīcijas šodien latviešu kora mūzikā ir vienīgās? Kādas ir pārējās ietekmes?

Kā ir ar tām klasiskajām tradīcijām, ko novēlējuši Vītols, Melngailis, Dārziņš, ar plašu dzīves parādību aptveri, ar dramatisko un balādisko stilu, kasmīgu izteiksmi? Viegli saprast, ka tās šodien latviešu kora dziesmā nav dominējošas. Un tomēr mantojums pilnīgi nav zudis, redzami tas izpaužas, piemēram, Valtera Kaminska daiļradē.

Protams, šeit izvirzās svarīga mūzikas valodas problēma — lai klasisko tradīciju gars nepiesaistītu komponistu tikai pie ļoti zināma izteiksmes līdzekļu loka. Kaminska labākajos kora darbos tas sekmīgi atrisināts. Kā klasikas novēlējums viņa dziesmās uztverama sabiedriski nozīmīga un nopietna tematika, vispārināti objektīva un tai pašā laikā emocionāli tieša izteiksme. Mūzikas valodā tas izpaužas lielu līniju tematismā un formā, reljefā telainībā, kas nevairās arī iztēlojošu paņēmieni, spraigā ritmiskā pulsā. Tai pašā laikā Kaminskis pareizi jūt, cik tālu klasikas valodu var intonatīvi, harmoniski un metroritmiski sasasināt, lai tā atbilstu mūsdienu uztveres prasībām un spētu runāt neaizplīvurotā, pat publicistiskā valodā, saglabājot labas attiecības ar visplašāko auditoriju, kuras dzirdes pieredzi audzinājusi klasika. Šāda metode atzīstama, tā neļauj klasiskajai valodai sastingt pašai savās formās, bet, piesaistot tai nelielus

izteiksmes līdzekļu jauninājumus, nodrošina dziesmai iekšēju aktivitāti un emocionālu iedarbīgumu.

Latviešu kora dziesmu, vispirms Jāņa Ozoliņa un Margēra Zariņa jaunradi, ietekmējušas ne tikai dažas klasiskās tradīcijas, bet arī padomju dziesma.

J. Ozoliņa kara gadu dziesmas, kas līdzās pēdējo gadu darbiem arī skanēja plēnumā, uzlūkojamas par šo ietekmju pirmajiem paraugiem. Te nepārprotama ir maršveidīgās, kolektīvisma un patriotisma jūtu caurstrāvētās padomju masu dziesmas tradīcija. Taču pēdējos gadu desmitos viņa kora daiļrades centrā izvirzījusies liriska sadzīves dziesma. J. Ozoliņa dziesmas diemžēl nevar lepoties ar sadzīves intonāciju radoši aktīvu izmantojumu, tām nereti var pārnest pat sentimentālu ievirzi. Tas var likties dīvaini kora dziesmas žanrā, tomēr jāievēro, ka latviešu mūzikā tam lielās popularitātes dēļ bieži jāizpilda arī tās sadzīves funkcijas, ko citkārt veic liriskas dziesmas vokālajiem ansambļiem un citi sadzīves rakstura vokālie žanri. Šī J. Ozoliņa daiļrades ievirze latviešu kora dziesmas lirisko vienpusību tikai pavairo.

Margēram Zariņam padomju dziesmas tradīcija visvairāk jūtama viņa patriotiskajos un dzīves aktualitātei veltītajos koros — plakātos. Tā izpaužas arī viņa lirikā, bet kora mūzikā M. Zariņš lirikai neatvēl daudz vietas — te viņa uzmanības centrā citi izteiksmības veidi. Kopumā M. Zariņa kora daiļrades avoti ir daudzveidīgi, stilistiski bagāti. Viņš no latviešu kora komponistiem visplašāk pielieto žanriskā raksturojuma līdzekļus, izmanto folkloru, tai skaitā tautas dejas un joku dziesmas. Dažādu mūzikas stilu un žanru oriģinālu atdarinājumu viņš pakļauj visai daudzveidīgiem izteiksmes mērķiem — gan dramaturģiskiem kontrastiem, gan raksturošanai, gan humoram un komikai. Šāds elastīgs estētiskais un stilistiskais redzes loks, ienests arī visvienkāršākajos žanros, ļoti atdzīvina latviešu kora dziesmas kopainu, kā arī aktivizē un paplašina daudzo dziedātāju un klausītāju muzikālo apziņu.

\*

Bet vai pēdējo gadu kora darbos sastopam arī principiālu novatorismu? Lai gan piemēru nevaram minēt daudz, tas tomēr bija vērojams jau 1966. gada kora mūzikas plēnuma koncertos.

Kora mūzikas debitanta Imanta Kalniņa opusā «Divi obeliski» (vīru korim, mecosoprānam un ērģelēm) iepriecina tas,

ka komponists ir spējis atstāt pie malas daudzas stilistiskās konvencijas, kuras uzņēmušies vairums viņa priekšgājēju. Koros parasti gludeno, ornamentālo melodikas formulu vietā ir vienkāršs, intonatīvi spraigs un raksturīgs melodisms. Skaņu audumu veido nevis vēlešanās «krāsaini harmonizēt» melodiju, bet gan balsu līniju savstarpējās attiecības. Bezgala tradicionālā kvadrātiskuma vietā formu sastāda materiāla simfonizēta attīstība. Neanalizējot dziļāk, var teikt, ka te jūtama tikpat nopietna saruna ar klausītāju, kā tas mēdz būt simfonijā vai kamer-mūzikā, un, klausoties šādu kori, jo vairāk izjūtams, ka visumā mūsu kora mūzikas idejiski mākslinieciskais līmenis krasi atpaliek no operas, oratorijas un instrumentālajiem žanriem — tas atšķiras ar kaut kādu atvieglotu, lokalizētu pieeju un pazeminātām prasībām.

Arī divi Paula Dambja kora darbi, kas skanēja plēnumā, deva vielu pārdomām par kora mūzikas stilistiskā diapazona paplašināšanas ceļiem. Viņa «Petrarkas soneta» veidojums renesanses kora stilā (harmoniski tuvu atgādinot Džezualdo) pilnīgi attaisnojies. Nekāda liekas arhaizācijas iespaids. Pat otrādi — šī opusa svaigums liek jautāt, kādēļ gan kora mūzika līdz šim tik maz izmanto dažādu mūzikas stilu sintēzes paņēmienus, kurš ir vispārāzīts mūsu gadsimta vokāli instrumentālajos žanros. Protams, ar to netiek prasīta senās mūzikas valodas akla atdarināšana. Taču jāatzīst, ka tajos stilistiskajos ietvaros, ko vēsturiski izveidojuši galvenokārt divi avoti — 19. gs. t. s. *Lieder-tafel* stils un tautas daudz balsība, šodien kora dziesma jūtas visai šauri. Citu laikmetu kora valodas apguve varētu tikai paplašināt komponistu priekšstatus par žanra iespējām.

Arī poēmā korim, lasītājam un sitamajiem instrumentiem «Džordano Bruno sārts» P. Dambis kā svarīgu izteiksmes līdzekli izmantojis laikmeta muzikālo kolorītu — gregoriānisko korāli. Savukārt sitamo instrumentu aktīvā loma, kora partijas sonoristiskie elementi un teksta lasītājs piešķir skaņdarbam teatrālu iedarbīgumu. Tas ir viens no nedaudzajiem pēdējo gadu darbiem, kurā publicistiska tēma ietverta bez uzbāzīga oficiālisma.

Koru mūzikas plēnumam sekojošais 1967. gads parādīja, ka minētie novatoriskie opusi nav bijuši nejaušība. Radās virkne skaņdarbu koriem, kas vai nu apstiprināja iepriekšējo eksperimentu lietderīgumu, vai arī ievirzīja jaunus kora valodas atsvaidzināšanas ceļus.

Mākslinieciskās iedarbības ziņā tiešākas un konkrētākas

izteiksmības meklējumi tagad arvien biežāk vedina komponistus izmantot žanriskumu kā muzikālā raksturojuma, kolorīta utt. līdzekli. Tas var izpausties, kā jau bieži vērots, dažādu konkrētu sadzīves žanru — dejas, marša utt. — ritmikas izmantojumā kora kompozīcijās, bet var sniegties arī līdz konkrēta vēstures laikmeta dziesmu citējumiem, kā tas ir, piemēram, Aldoņa Kalniņa kora poēmā «Klau, kāds savāds šausmīgs troksnis» (V. Morisa vārdi) vai J. Līciša oratorijā-kantātē «Jūs pārnākat» (I. Auziņa vārdi). Žanriskumam kā izteiksmes paņēmienam pievēršas arvien vairāk komponistu, pat tādi, kuru individualitāte pati par sevi uz to nerisinātu. Acīm redzot, komponistu vidū jo ciešāk nostiprinās atziņa, ka poētiski nosacītā valoda vien, kāda dominē mūsu liriskajā kora dziesmā, šodien ir nepietiekama, lai sasniegtu izteiksmes tiešumu un īstumu, ko prasa laikmets.

Arvien labākus rezultātus dod mēģinājumi atsvaidzināt *a cappella* kora valodu ar atsevišķu instrumentu iesaistīšanu partitūrā. Kā spilgtākie piemēri te minami M. Zariņa opuss sieviešu korim un mežragu kvartetam «No latviešu sarkano strēlnieku laikiem» (A. Krūkļa vārdi) un Aldoņa Kalniņa poēma sieviešu korim, sitamajiem instrumentiem, kontrabasam un klavierēm «Klau, kāds savāds šausmīgs troksnis». Bieži vien šāda veida opusos pilnīgi saglabājas arī *a cappella* dziedāšanas izteiksmība, jo pavadījums neveido patstāvīgu skaņu audumu ar pilnu harmoniju, nedublē kori, bet kalpo kolorītam vai kontrapunktējošas muzikālas partijas veidošanai.

Viens otrs kora izteiksmes jauninājums radies jaunākajās tautas dziesmu apdarēs. Šis žanrs pēdējos gados jūtami aktivizējies, reizē arī no jauna izvirzot jautājumu — kādam apdares principam, kādam tautas mūzikas materiāla traktējumam šodien ir dodama priekšroka.

Nav grūti atzīt, ka tautas mūzikā pašā nav nekā tāda, kas diktētu visiem laikiem vienīgi pareizo apdares paņēmieni. (Par to varam pārliecināties, salīdzinot, piemēram, pieeju krievu tautas dziesmai periodā pirms M. Gļinkas, pēc tam N. Rimska-Korsakova un tālāk S. Prokofjeva mūzikā.) Laikam gan vienmēr komponisti bijuši pārliecināti, ka viņi vispareizāk izsaka tautas mūzikas garu, tomēr līdzās tam viņi apdarēs izteikuši galvenokārt savu attieksmi pret tautas daiļradi un tur sastopamo dzīves uztveri, līdz ar to, plašāk runājot, arī folkloras apdarināšana ir bijusi līdzeklis sava un savu laikabiedru dzīves skatījuma izpausmei, un te meklējams svarīgs kritērijs arī šodienai.



Tā, piemēram, mūzikas romantisma laikmetā aizsākās paņēmiens tautas melodiju apvienot ar detalizētu, niansēm bagātu harmonizāciju, kas izteica poētiskas, izsmalcinātas dvēseles lieglaimi tuvībā ar lauku dabas un sadzīves valdzinošo vienkāršību — vienu no romantisma pasaules uztveres raksturīgākajiem kompleksiem. (Protams, apdares raksturu ikreiz nosaka arī konkrētās tautas melodijas un teksta daba, tomēr prakse rāda, ka pat apdarināmo dziesmu atlase pakļaujas atbilstošā laikmeta, kā arī autora estētikai.)

Kad 19. gs. romantisms ietekmēja jaunās latviešu komponistu skolas veidošanos, folkloras tēlu romantiski idilisks traktējums ienāca arī mūsu mūzikā. Neraugoties uz E. Melngaiļa ienesto spēcīgo tautiskā reālisma līniju, tas, sajaucies ar J. Vītola tradīciju, savdabīga, it kā oficiāla un sastinguša tautiskuma veidā dažos gadījumos iesniedzas vēl līdz šodienai. Tādēļ viena otra mūsu komponista pieeja tautas dziesmai dažkārt ir samērā konvencionāla — reiz iesakņojies folkloras traktējums tiek uzskatīts par pašas tautas mūzikas īpašību un tātad par vienīgo iespējamo.

Visumā tomēr attieksme pret tautas dziesmu šodien ir radoša. Tie svaigie meklējumi, ko vairāki komponisti uzsāka pirms gadiem desmit (E. Goldšteins, V. Kaminskis, M. Zariņš), polemiski nostādamies pret folkloras idilizāciju un atsedzot tajā tieši to, ko ignorēja romantiskās ievirzes komponisti — stihisku vitalitāti, tautiski nemākslotu raupju izteiksmi, dinamismu un atjautību —, tagad kaut kādā mērā rosina gandrīz vai visus kora apdaru autorus.

Bet, lūk, principiāli jaunu attieksmi pret tautas dziesmu pieteicis Imants Kalniņš apdarē «Sērdienīte, bārenīte». Apdares koriem mūsu mūzikā aizvien ir saglabājušas tautiski objektīvu izteiksmes pamattoni, bet šeit ar klavierpavadījuma patstāvīgajiem tēliem un kora sabalsojumu panākts arī savdabīgs subjektīvi psiholoģisks dramatisms. Protams, pirmajā brīdī tas atstāj neparastu iespaidu, jo tiek laužta dziļa tradīcija. Tomēr, kādēļ gan atteikties arī no šādas pieejas tautas dziesmai, kas nav bijusi sveša, piemēram, M. Musorgskim, savā ziņā arī G. Māleram un viņu sekotājiem? Ja jaunaļiem komponistiem pietiks konsekvences šādā virzienā strādāt, tautas dziesmu apdaru jomā mūsu mūzikā var iezīmēties principiāli jauna, savdabīga līnija.

No jaunaļiem komponistiem interesi piesaista arī P. Dambja darbs ar tautas dziesmu — tajā jūt skaidrus un apzinātus mākslinieciskos nodomus, mērķtiecīgi izvēlētu pieeju. Līdzšinējie

meklējumi un atradumi visspilgtāk izpaudušies kora svītā «Kurzes burtnīca» (1967). Uzbūves ziņā šis apdares ir kā brīvas kompozīcijas par izvēlētiem tautas mūzikas motīviem, tomēr neatkāpjoties no tautas dziesmai raksturīgajiem melodiskās attīstības principiem. Sabalsojums te valda ļoti brīvi diatoniskas gammās pakāpju disonējoši sablīvējumi, kas polifonas ievirzes posmos izraisa savdabīgu diatonisku lineāro polifoniju vai pat heterofoniju, bet gadījumos, kur dominē vertikālo saskaņu izteiksmība, skanējums līdz ar to tiecas uz sonoristiku. Liela loma arī ritmiski komplicētai kora deklamācijai un detalizētai vokalizācijai. Kopumā ņemot, tas ir mūsu mūzikā pazīstamo diatoniskas apdares principu tālāks attīstījums.

Skarot novatorisma jautājumu kora mūzikā, izvirzās vairākas problēmas. No vienas puses, mūsu koros, kā jau minēts, tas iespējams, nevis tālāk komplicējot, bet drīzāk gan atslogojot mūzikas valodu (it īpaši harmonisko) un atsvaidzinot žanriskos, dramaturģiskos, formas, faktūras līdzekļus un visa tā rezultātā — stilistisko risinājumu. Tomēr ikvienu var interesēt arī jautājums par pašas mūzikas valodas (it īpaši harmonijas) perspektīvajiem jauninājumiem, par to, kādus specifiskus mūsdienu līdzekļus var izmantot koros.

Ļoti jāsaprotas ar uzskatu, ka kora mūzika jau sen vairs neesot spējīga sekot mūsdienu harmoniskās valodas attīstībai un tādēļ tai nav nekā jauns jāmeklē, bet jāpaliek 19. gs. vokālās mūzikas saskaņu ietvaros. Tomēr līdz šim kora harmoniskajā valodā var saskatīt attīstību noteiktā virzienā. Arī latviešu mūzika dod vielu šādiem novērojumiem. Minēsim tikai dažus svarīgākos etapus.

Pirmais radikālākais pagrieziens saistījās ar to tīri instrumentālās hromatikas līdzekļu apguvi, ko sniedza Skrjabina (agrīnajā un vidējā perioda), Šimanovska un savā veidā arī Rēģera harmonija. Centrā te izvirzās alterācija kā tonāli funkcionālo tieksmju saasināšanas un hromatiski izsmalcināta kolorīta līdzeklis. Latviešu kora mūzikā šī parādība ienāca 20. gados un savu ievērojamāko pārstāvi atrada vēlīnā klasiķa Jāņa Zālīša personā. Šāda harmoniskā stila tālāku attīstību tomēr ierobežoja patiešām milzīgās intonēšanas grūtības, jo te *a cappella* korim izvirzās instrumentāla temperēta skaņojuma alternatīva. (Pēdējos gados šī stila atskaņas varam vērot L. Vīģera, L. Garūtas un N. Grīnfelda atsevišķos darbos.)

Pēckara paaudzes jaunie latviešu kora komponisti, pirmām kārtām Aldonis Kalniņš, savus harmoniskos jauninājumus vir-

zija citā gultnē, un sākās jauns etaps. Tas saistīts ar jaunu diatonikas līdzekļu apguvi: senās tautas skaņkārtas, skaņkārtu kolorēšana, piesātināti diatoniski akordi, tonāli komplicētas skaņas, mikstu disonanšu paralēlismi utt. Tiek akcentēta nevis harmonijas tonāli ekspresīvā daba, bet gan foniskā, citiem vārdiem — te ir savā ziņā impresionistiska pieeja harmonijai. Sava diatoniskā pamata dēļ šāda harmoniskā valoda, lai arī sākumā neparasta, izrādījās dziedātājiem ērtāka nekā izteikti hromatiskā.

Tagad nav šaubu, ka turpmāk kora mūzikas tēlainību var būtiski atsvaidzināt arī sonoristikas līdzekļi: Šai ziņā P. Dambja «Kurzemes burtnīca» atspoguļo plašāku pieredzi nekā tikai mēģinājumu dažādot tautas mūzikas materiāla apdari.

Sonoristika gan paredz arī brīvāku, dažkārt šķietami ārpus-tonālu intonēšanu, taču spēj saglabāt diatonisku un īsti vokālas dabas pamatu. Arī ar to saistītie kora deklamācijas paņēmieni slēpj zināmas jaunas izteiksmības iespējas, kuras līdzās P. Dambim izmantojis arī R. Jermaks poēmā baritonam, korim un ērgelēm «Ikariāde» (1967; E. Mieželaiša vārdi). (Šai darbā uzmanību saista arī centieni dažviet atsvaidzināt kora valodu ar instrumentālas dabas intonātiem veidojumiem, kā arī ar visai nozīmīgām kontrastu polifonijas epizodēm.) Skarot sonoristiskās valodas tehniskos iestudējuma jautājumus, jāatzīst, ka dziedātāji ļoti labprāt un bez sevišķām grūtībām apgūst dažādas *glissando* paņēmienus, pārejas no dziedāšanas uz kora runu un citiem korim neparastākiem skaņas izraisīšanas veidiem, kā arī sekmīgi spēj intonēt samērā sarežģītus diatoniskus skaņu sablīvējumus. Protams, principā atzīstot sonoristikas iespējamību kora mūzikā, nav jāaizmirst, ka tās asimilācija ar konkrētu nacionālo skolu, komponista individualitāti un skaņdarba konkrētām tēlainības prasībām ir ikreizējs radošs uzdevums un prasa individualizētus risinājumus.

Beidzot, vēl viens jaunums.

Konstatējot — tiklab pie mums, kā arī igauņu koros —, ka lirisku kora impresiju stils atbilst lielas klausītāju daļas estētiskās apziņas prasībai pēc zināma sajūtu pozitīvisma mūzikā, var teikt, ka trauklā, bet jutekliski pikantā un nereti saldenā kora miniatūra savā ziņā pat konkurē ar vieglo mūziku. Beidzamajos gados koru sfērā ir tiešām bijis vaigu vaigā jāsastopas ar īstu vieglo mūziku (piem., V. Ķaminska «Tuvums», R. Paula «Vecie vītoli»), un arī Igaunijā ir analoga parādība.

Tās ir liriskas kora dziesmas ar kontrabasu un sitamajiem

instrumentiem, kuri traktēti kā estrādes instrumentālā ansamblī. Arī balsis it kā atveido estrādes orķestra instrumentu grupu, un šie šķietami nelieli jaunievedumi tik ļoti izeļ mūzikas hedonisko elementu, ka esam kā uz burvja mājienu pārcelti vieglās mūzikas pasaulē. (Protams, arī harmoniskajā valodā ir kaut kāda piemērošanās vieglās mūzikas specifikai, taču šie mīksti disonējošie akordi un viņu paralēlismi, šis saldenais kolorīts nebija bieži vien svešs arī parastajai liriskajai impresijai; bija vajadzīgs tikai viens solis — kontrabass un ritms, lai tā ieskanētos estrādiski.) Pirmajā brīdī ir žēl visu pārējo psiholoģisko nianšu, kuras atkāpušās absolūti dominējošā dzīves tīksmes noskaņojuma priekšā. Taču tā ir vieglā žanra specifika — šaura, bezrūpīgi objektīva un tīksmīga, bet toties ļoti intensīva dzīves uztvere. Pagaidām vieglajos kora opusos bez šīs tīksmes un saldmes gandrīz nekā vairāk nav, un tie šai ziņā savstarpēji ļoti līdzinās. Šādā starpžanrā būtu jāmēģina ieviest spilgtākus muzikāla raksturojuma līdzekļus, varbūt estrādiskajam traktējumam pārmaiņus jānostata pretī tradicionālais korālais un citi dziedājuma veidi.

Uz šiem eksperimentiem būtu jāraugās nopietni, un, domājot par kora dziedāšanas tradīciju dzīvināšanu un dažādošanu, it īpaši jaunatnes un skolēnu vidū tie ir ņemami vērā. Principiāli jaunu paņēmienu ieviešanās liek par jaunu novērtēt arī veco klasisko paņēmienu stīprās puses.

\*

Jaunrade ir cieši saistīta ar kora kolektīvu — pirmām kārtām Tautas kora māksliniecisko līmeni, ar viņu nākotni. Pēdējo gadu situācija kora mūzikas jaunradē tiem pienācīgu augsni diez vai ir nodrošinājusi. Skaitliski ir bijis iespējams apmierināt visu kora repertuāra prasības, tomēr ne tematiski, un galvenais — lielā mērā komponistu vainas dēļ mūsu muzikālā pašdarbība pēdējos gados ir noslīdējusi estētiskā vienpusībā. Vai pašdarbības kora dziedātāja mākslinieciskā apziņa ir vismaz tik attīstīta kā vienkāršam mākslas interesentam, simfonisko koncertu apmeklētājam? Lai šāds jautājums neizraisītu bažas, pēc iespējas jāpaplašina repertuāra stilistiskais loks, pirmkārt prasmīgi izraugoties un vēl aktīvāk apgūstot dažādu tautu augstvērtīgāko mūsdienu kora literatūru.

Taču, ja gribam nopietni pārsniegt lokālas pašdarbības ietvarus, būtu jāiet vēl tālāk. Tautas kora skatēs (varbūt ne

visiem, bet daļai labāko koru) būtu jānosaka repertuārs, kas ietvertu arī citu laikmetu koru stilus — ne tikai 19. gs. klasiku, ar kuras garu jau tā ir pilna mūsu kora mūzika, bet arī interesantos renesanses un baroka kora darbus, kuri, starp citu, tehniski bieži vien ir vieglāk apgūstami nekā 19. un 20. gs. mūzika. Tas izvirzītu koru uzmanības lokā dažādu mūzikas stilu satura un izpildījuma problēmas, kā arī padarītu Tautas koru skates mākslinieciski nozīmīgākas. Nav noslēpums, ka vairākās zemēs ar attīstītu mūzikas kultūru koru pašdarbībai jau ir šāda ievirze. Bez tā mūsu pašdarbības pārstāvjiem ir slēgts ceļš uz starptautiskiem konkursiem. Starp citu, stilistiski vienpusīgais repertuārs jau tagad ir par iemeslu, ka cittautu dziesmas vienam otram korim izskan jūtami bālāk.

Un jājautā, kādēļ gan mūsu pašdarbības kori netiek iesaistīti starprepublikāniskos koru konkursos? Pat starp mums un tuvākajām kaimiņu republikām tādu nav, lai gan līdzīgais mākslinieciskais līmenis un kopīgās tradīcijas rada visizdevīgākos apstākļus radošām sacensībām. Gribētos aicināt republikas koru dzīves organizētājus neapmierināties ar situāciju, ka dažādu tautu pašdarbības koru tikšanās aprobežojas tikai ar oficiālāku vai familiārāku draudzēšanos. Savienoto republiku koriem būtu vēlami plašāki mākslinieciskie kontakti. Šai virzienā iniciatīvu gaidām arī no Vissavienības koru biedrības.

Izteiktais aicinājums — iesaistīt koru repertuārā citu laikmetu koru stilus — ir realizējams, jo šodien visu Tautas koru priekšgalā ir diriģenti ar konservatorijas izglītību. Šādā veidā paplašinot diriģentu un koristu estētisko redzes loku, tiktu paugstināti arī mūsu pašu kora mūzikas jaunradei izvirzāmie kritēriji, kuri beidzamajos gados ir pazeminājušies un paver iespējas diletantiskai drosmei. Varbūt tad arī komponisti vieglāk izrautos no stilistiskas vienveidības skavām, gūtu plašāku skatienu uz kora mūzikas iespējām un mūsu koru daiļradē sengaidītā sakustēšanās virzienā uz jaunas izteiksmības krastiem kļūtu par tās noteicošo virzību — kora mūzika atgūtu īsti novatoriskas, dzīves avangardā ejošas mākslas vaibstus.

## VIGNERU ERNESTA ESTĒTISKIE UZSKATI

Latviešu kultūras vēsturē 19. gadsimta 80. gadu beigas un 90. gadi ievērojami ar profesionālās mākslas uzplaukumu. Līdztekus daiļrades attīstībai izvirzījās daudzas aktuālas mākslas un estētikas problēmas, kas prasīja savu teorētisko atrisinājumu. Tādējādi 19. gs. beigas kļuva nozīmīgas ne tikai ar mākslas pacēlumu, bet arī ar jaunām atziņām teorētiskajā domā, estētikā, ko ievadīja Jaunās strāvas darbinieki, latviešu progresīvās inteliģences pārstāvji, kas darbojās dažādos kultūras novados. Jaunstrāvnieku vairums bija apguvuši krievu revolucionāro demokrātu Beļinska, Černiševska, Dobroļubova idejas. Arī viņi nerakstīja «tīri» teorētiskus pētījumus, bet savus estētiskos principus un pārlicību izteica galvenokārt literatūras un mākslas kritikā. Dažādos rakstos skarti jautājumi par mākslas attiecībām pret īstenību, reālismu, parādīta jaunstrāvnieku attieksme pret reakcionāro romantismu, apskatīti satura un formas, meistarības un citi jautājumi.

Plašākā un principiālākā uzskatu cīņa sākās 90. gados sakarā ar reālisma problēmu. Latviešu progresīvās estētikas un kritikas attīstībā nozīmīgs bija J. Jansona-Brauna raksts «Domas par jaunlaiku literatūru» (1893). J. Jansons-Brauns, kas literatūrā un teorētiskajā domā daudz bija mācījies no progresīvās rietumu kultūras, visumā kritiski piegāja Latvijā izplatītajām Ogista Konta, Ipolita Tēna, Georga Brandesa pozitivistiskajām teorijām. Savos rakstos J. Jansons-Brauns aizstāvēja materiālistiskās estētikas pamatprincipus un nesaudzīgi kritizēja literatūru, kuras filozofiskais pamats bija ideālistiskā estētika. Viņš bija nelokāms cīnītājs par reālismu, par dzīves parādību reālistisku atklāsmi mākslā.

Tieši Jaunās strāvas laikā var sākt runāt par pāreju no estētiskās domas atsevišķām izpausmēm uz estētiku kā priekšmetu ar tam raksturīgām metodoloģiskām un teorētiskām iezīmēm.

Latviešu progresīvās estētiskās domas izstrādāšanā zināmu ieguldījumu deva arī mūzikas darbinieki. Viens to tiem bija Vigneru Ernests. Sākot ar 1871. gadu, «Latviešu Avīzē» un vēlākajos gados «Baltijas Vēstnesī», «Balsī», «Dienas Lapā» un citos laikrakstos un žurnālos sāka parādīties Vigneru Ernesta raksti par mūziku, kuros skarti arī estētiska rakstura jautājumi.

Vigneru Ernesta dzīve un darbība vēl līdz šim laikam nav pietiekami izpētīta, it īpaši laika posms, kas pavadīts Maskavā. Plašāku materiālu dod vienīgi Straumes Jāņa raksti, kas publicēti «Baltijas Mūzikas Kalendārā» 1892. gadā un izdevumā «Mūsu mūzikas mākslinieki» 1. burtnīcā 1922. gadā. Taču mūsu rīcībā esošais materiāls ir pietiekams, lai gūtu priekšstatu par Vigneru Ernesta estētisko uzskatu veidošanos un izprastu viņa estētikas demokrātisko raksturu.

Vigneru Ernests dzimis 19. janvārī 1850. gadā bijušajā Kuldīgas apriņķī, Kalnamuižas Liekmaņu mājās. Tēvs Indriķis ziemā strādāja galdnieka darbu, bet vasarā gāja pa muižām ēkas būvēt. Jau sešu gadu vecumā Ernests sāka iepazīt darba sūrumu un vērtību. Sākumā ganu gaitas un dažādi mājas darbi, vēlāk — mācības kurpnieka un galdnieka amatā. «Gāja grūti, bij rītos agri jāceļas un ziemā vēl, bieži līdz pat pusnaktij tēvam jārāda uguns pie viņa galdnieku darba... 11. gadā vajadzēja pa vasaru jau izpildīt grūtākos darbus: sienu plaut un art. Izmācījies kurpes un zābakus šūt, pa vakariem strādāja ar vecāko brāli Indriķi kurpnieka darbu, pa dienu gāja ziemas skolā pie Graudupes pagasta skolotāja Goldmaņa — līdz 14. gadam.»<sup>1</sup> Tādējādi jau agrā bērnībā veidojās atbildības sajūta pret darbu, kas vēlāk parādījās apzinīgā un nopietnā attieksmē pret mākslu. Līdz piecpadsmitajam dzīves gadam Vigneru Ernests nostrādāja pie tēva galdnieka amatā. Pēc tam viņš Irlavas skolotāju seminārā (1865—1867) mācījās ērģeļu spēli pie Jāņa Bētiņa un semināra orķestrī spēlēja klarneti. Lai gan divu gadu laikā Vigneru Ernests guva pārsteidzošus panākumus un viens no kura torijas locekļiem, grāfs Medems, bijis ar mieru viņam piešķirt līdzekļus tālākai muzikālai izglītībai, līdz pat 1873. gadam Vigneru Ernestam nebija iespējams mācības turpināt.

<sup>1</sup> «Baltijas Mūzikas Kalendārs», 1892, 38. lpp.

Pēc semināra pabeigšanas viņš iestājās Neandera pansionātā (ar proģimnāzijas kursu) Rendā, kur mācījās krievu un latīņu valodu, bet zemākajās klasēs bija rēķināšanas un kaligrāfijas skolotājs. Vēlāk Vigneru Ernests pedagoģa darbs turpinās Vandzenē, Skrundā un Snēpelē. Snēpelē viņš darbojās arī par ērģelnieku, interesējās par folkloru, krāja tautas dziesmu melodijas, dejas un rotaļas. Skaistākās no tām viņš harmonizēja vīru korim un publicēja krājumā «Latvija» (divas burtnīcas). 1870. gadā Vigneru Ernests piedalījās pirmajos Kurzemes dziedāšanas svētkos Dobelē, spēlējams J. Bētiņa vadītajā orķestrī pirmo vijoli.

1872. gadā, pēc tēva nāves, Vigneru Ernests sāka gatavoties studijām Maskavas konservatorijā. Te viņš sastapās ar dažādām grūtībām, kas prasīja izturību, neatlaidību un gribas spēku.

Maskavas konservatorijā Vigneru Ernests mācījās no 1873. līdz 1879. gadam. Sākumā viņš mācījās klavierspēli, vēlāk pārgāja uz obojas klasi, studēja arī kompozīcijas teoriju. Kompozīciju un instrumentāciju Vigneru Ernests mācījās pie P. Čaikovska, kontrapunktu un fūgu — pie S. Taņejeva. 1899. gadā Vigneru Ernests kā eksternis nolika eksāmenu ērģeļu klasē.

Diemžēl sīkāku ziņu par šo periodu nav. Zināms tikai, ka pēc konservatorijas beigšanas E. Vigners kādu laiku bijis Maskavas Muzikāli dramatiskās biedrības direktora P. Šostakovska palīgs. Maskavas Muzikāli dramatiskajā biedrībā Vigneru Ernests nodibināja lielu kori (ap 200 dziedātāju), bija mūzikas skolotājs Komisarova tehniskajā skolā un vairākus gadus spēlēja franču teātra orķestrī.

1908. g. viņš nodibināja savus mūzikas kursus, 1912. g. — bērnu dārzu un 1918. g. — mūzikas institūtu, ko nosauca par Fonoloģijas institūtu.

Vigneru Ernests aktīvi darbojās arī Maskavas sabiedriskajā dzīvē: vadīja orķestrus un korus dažādās biedrībās (Tirgotāju biedrībā, Viskrievijas Farmaceitu biedrībā). Viņš nodibināja Maskavas Latviešu mūzikas un dziedāšanas biedrību, kas vēlāk apvienojās ar Maskavas Latviešu saviesīgo biedrību.

No 1884. gada līdz 1896. gadam Vigneru Ernests dzīvoja un strādāja pārmaiņus Rīgā un Liepājā.<sup>1</sup> Šajā laikā viņš izvērta lielu un nopietnu darbu tautas muzikāli estētiskajā audzināšanā.

<sup>1</sup> 1885. g. Vigneru Ernests pieņēma uzaicinājumu strādāt Viļņā par Muzikāli dramatiskās biedrības diriģentu un klavieru skolotāju mūzikas skolā.



Klausītāji tika iepazīstināti ne tikai ar Gļinkas, Čaikovska, Mendelsoņa, Haidna, Hendeļa, Šuberta, Rubiņšteina darbiem, bet arī ar latviešu tautas dziesmu apdarēm, Jāzepa Vītola, Jurjānu Andreja u. c. komponistu daiļradi.

1896. gadā Vīgneru Ernests no jauna aizbrauca uz Maskavu. (Sākot ar 1910. gadu, viņš pa reizei iebraucis Rīgā. Par visu šo laiku trūkst tuvāku ziņu.) Uz pastāvīgu dzīvi Latvijā Vīgneru Ernests pārcēlās 1920. gadā. Rīgā viņš nodibināja Fonoloģijas institūtu, kur darbojās līdz pat nāvei. Vīgneru Ernesta darbīgais mūžs noslēdzās 1933. gada 25. maijā.

Sevišķi intensīvs Vīgneru Ernesta darbības periods latviešu koru kultūras attīstībā un tautas muzikāli estētiskajā audzināšanā bija 19. gs. 80. un 90. gadi. Šajā laikā iznāca viņa grāmatas «Sagatavošanas kurss kora dziedāšanā» un «Padomi, kā III vispārīgo dziedāšanas svētku dziesmas jādzied», viņš bija viens no III un IV latviešu vispārējo dziesmu svētku (1888., 1895. g.) virsdiriģentiem. Iemīļotas kļuva viņa dziesmas «Trimpuļa» un «Strauja, strauja upe tecēj'» (vīru korim), «Līgo dziesmas» (jauktam korim) u. c.

No Vīgneru Ernesta biogrāfijas redzam, ka viņa bērnības gadu un jaunības muzikālie un vispārestētiskie uzskati veidojās lauku dzīves apstākļos un tautas daiļrades ietekmē. Vēlāk, kad Vīgners mācījās Maskavas konservatorijā, viņš nonāca krievu un Rietumeiropas klasiskās mūzikas un demokrātiskās estētikas ietekmē. Vīgneru Ernesta interešu loks bija plašs, un savas mākslinieciskās personības veidošanā viņš prata pārņemt progresīvo. Viņš apmeklēja profesora Samarina skatuves mākslas klasi, divus gadus mācījās prof. Razumovska baznīcas dziedāšanas kursus, iepazinās ar Albrehta Ševē «ciparu metodes» kursu, mācījās solodziedāšanu utt. «Pat nedaudzās brīvdziedāšanas izlietoja, ņemdams privātdziedāšanas klavieru spēlē pie dažādiem skolotājiem, visur izlikdamies, ka neko neprot, tikai tādēļ vien, lai varētu noskatīties, kā citi māca iesācējus; jo iesācējus pareizi mācīt atzīts par grūtāko uzdevumu mūzikas pedagoģijā. Ar kādu dedzību, cītību viņš dzinies pēc sava mērķa, redzam no tā, ka vasaru, mājās pārbraucis uz laukiem, kur klavieres nebijušas sasniedzamas, tas uzzīmējis uz vienkārša papīra taustiņus un tad iemācījis spēlēt no galvas Baha *e-moll* fūgu ne vien tanī tonī, kurā fūga uzrakstīta, bet transponēt visos citos toņos.»<sup>1</sup>

<sup>1</sup> «Baltijas Mūzikas Kalendārs», 1892, 43.—44. lpp.

Vigneru Ernests nav atstājis speciālus apcerējumus estētikā. Tādēļ par viņa estētiskajiem uzskatiem un principiem daļēji varam spriest, iepazīstoties ar daudzajiem rakstiem un laika biedru atmiņām. Jekabs Kārklīņš atceras, ka E. Vigners koncertu gatavošanas laikā dzīvojis kā drudzī, sapņojis par «kaut ko grandiozu». Pret materiāliem ienākumiem Vigners izturējies vienaldzīgi — kā pret mazvērtīgiem dzīves sīkumiem. Bet «... negaidītās varbūtības, kas draudēja izjaukt paredzēto pasākumu, Vigneru nebaidīja, nespēja lauzt viņa gribas spēku un idejisko pārliecību».<sup>1</sup>

Kora mēģinājumi neesot bijuši šī vārda parastā nozīmē. Tas bijis brīnišķīgs radošs darbs, pilns dzīvības. «Asprātīgie, dzīvie izpildīšanas aizrādījumi īpatnējā, neparastā apgaismojumā skāra dziesmas visus elementus: melodiku, ritmu, tempu, izrunu, nianšu dažādību, balss skaņas raksturu, intonāciju, minot pat sejas izteiksmi. Vigneru Ernests mēdza korim teikt: «Dziļā, patiesa cilvēka noskaņa atdzīvina, veido viņa sejas pantus; jūtiel sirdī to, ko dziedat ar balsi, tikai tad publika labprāt klausīsies jūsu dziedāšanu.»<sup>2</sup> Lai mēģinājumos novērstu vienmuļību, šabloniskumu un uzturētu interesei spraigumu, Vigners katrā mēģinājumā gaitu vienmēr pārdomāja. Viņa izdoma vienmēr likās bezgalīga. Vigneru interesēja arī tas, kādā tonalitātē korim vislabāk skanēs viena vai otra dziesma. Tādēļ viņš reti centās saglabāt rakstīto tonalitāti.

Mūsu uzmanību Vigneru Ernesta rakstos saista tas, ka viņš atkārtoti pasvītījis mākslas lielo nozīmi sabiedrībā. Mākslu viņš uzskata par vienu no svarīgākajiem cilvēka garīgās darbības novadiem. Mūziku viņš salīdzina ar «gaismas pili», kas tautu var «godā celt». Māksla Vigneru Ernesta izpratnē ir īpašs estētiskās darbības veids. Par tās avotu viņš atzīst darbu. Māksla prasa nopietnu, apzinīgu darbu, un šeit nevar rīkoties «uz labu laimi». Lai nodarbotos ar mākslu, nepieciešamas ne tikai zināmas dotības un sistemātisks darbs (speciāla sagatavotība un nemitīga meistarības pilnveidošana), bet arī «daudz mīlestības». Pēdējai ir ārkārtīga nozīme, jo mīlestība uz mākslu, prieks, kas rodas mākslas apgūšanas procesā, dod spēku pārvarēt visdažādākās dzīves grūtības. Viens no mākslas uzdevumiem — veidot cilvēka jūtu pasauli. Māksla nav ne laika ka-

<sup>1</sup> «Mūzikas apskats», 1933, № 8, 236. lpp.

<sup>2</sup> Turpat, 235.—236. lpp.

vēklis, ne izklaidēšanās līdzeklis. Cilvēkam, kas nodarbojas ar mākslu, tā jauzskata dzīvē par galveno un tai jātuvojas ar dziļu pietāti. Katra mūziķa pienākums «celt un veicināt tautā mūzikas mākslu». Viskaitīgākais mākslai — paviršība. Tā var rasties pat tad, «kad priekšmetu saprot (zina). Māksla nav zinība, še ar zināšanu vien vēl maz kas padarīts, — vajag ziniski saprast *mācēt veikli un apzinīgi izdarīt.*»<sup>1</sup>

Vīgneru Ernesta estētiskajos uzskatos svarīgu vietu ieņēma jautājums par mākslas saprotamību, pieejamību un plašu tautas masu muzikālo audzināšanu.

Jauns skaņdarbs ar vēl nedzirdētiem izteiksmes līdzekļiem nav tūliņ saprotams, uzreiz neizraisa klausītājos emocionālu atbalsi. Tādēļ tas prasa īpašu iedziļināšanos. Tā, analizējot 1891. g. Mūzikas komisijas koncertu, kurā atskaņoja jaunā Vītola skaņdarbus, Vīgneru Ernests norādīja: «... mūsu publika vēl nav apradusi ar Vītola kga kompozīciju raksturu un viņa garšu produkcijā, — ar laiku abas puses izlīgs — ir publika viņu sapratīs, ir viņš piekāpsies, tuvināsies mūsu redzes lokam.»<sup>2</sup> Arī koncertu programmas nedrīkst sastāvēt «gandrīz viscaur no sīkiem un pa daļai pēc muzikālā satura neievērojamiem gabaliņiem, ar kādiem mūsu publika jau apradusi diletantu izrīkojumos...»<sup>3</sup>. Bez dzirdētiem skaņdarbiem vienmēr jādod jauni, vēl nepazīti darbi, it īpaši latviešu komponistu skaņdarbi. Tā, kritiski vērtējot 1896. g. 18. augusta Mūzikas komisijas koncertu, Vīgneru Ernests rakstīja: «... programmā neatrodam it nekā jauna izpašņu mūzikas lauka, kaut gan komisijai bija iespējams... iegūt priekš saviem koncertiem jaunas kompozīcijas.»<sup>4</sup>

Estētisko audzināšanu un gaumes izkopšanu Vīgneru Ernests saistīja ar saturā bagātiem skaņdarbiem: «Harmonija, lai cik laba arī nebūtu, meldiņa seklumu nekad pilnīgi nespēj segt.»<sup>5</sup> Šeit izskan pārliecība, ka mūzikas estētiskā vērtība atklājas tikai visu tās izteiksmes līdzekļu harmoniskā kopumā.

Ievērodams, ka baznīcas dziedāšanā tiek kropļota tautas muzikāli estētiskā gaume, Vīgneru Ernests publicēja rakstu «Punšeļa korāļu krājums», kurā norādīja, ka baznīcā tiek dziedātas tādas dziesmas, kurām nav nekādas muzikālas vērtības. Viņš

<sup>1</sup> E. Vīgners. «Sagatavošanas kurss koru dziedāšanā». 1888, I d., 14. lpp.

<sup>2</sup> «Dienas Lapa», 1891, № 192.

<sup>3</sup> «Baltijas Vēstnesis», 1896, № 184.

<sup>4</sup> Turpat.

<sup>5</sup> Turpat, 1885, № 133.

ierosināja ievietot Punšeļa korāļu grāmatā «jaunus mel-  
diņus», t. i., tādus, «kas pabalstās uz pašas tautas laicīgiem mel-  
diņiem. Šie jaunie meldiņi varētu ieņemt tādu ārzemju meldiņu  
vietas, kas vāji muzikālā satura ziņā.»<sup>1</sup> Kā redzams, muzikāla-  
jam saturam Vigneru Ernests pievērsa izšķirošu nozīmi labas  
gaumes izveidošanā, jo «izdevumi ar lielām formu un satura  
kļūdām tautu varētu novadīt no dabīgā attīstības ceļa uz nece-  
ļiem, no kuriem tai vēlāk grūti atgriezties».<sup>2</sup>

Vigneru Ernests uzstājās arī pret diletantisma ieviešanos  
dziedāšanas biedrībās. Rakstā «Diletantisms mūsu dziedāšanas  
sabiedrībās» viņš norādīja, ka pagājušā gadsimtā Eiropā šim  
vārdam bija citāda nozīme nekā tagad. Agrākos mākslas mīlo-  
tājus (diletantus) uzskatīja gandrīz vai par māksliniekiem, jo  
viņi bija izglītoti cilvēki, kas guvuši arī muzikālo izglītību. Ta-  
gad turpretī «visām ļaužu šķirām viegli pieejami mākslas ražo-  
jumi un mākslas (īpaši mūzikas) piekopšana tikusi par modes  
lietu, manāms seklums pamatībā un nopietnībā. Iemesls šai ne-  
būšanai meklējams tanī apstākļi, ka zemāku ļaužu šķirai nedz  
pietiekoši laika, nedz līdzekļu uz mākslas pamatīgu piekopšanu.  
Paviršība, ar kuru dažādi ļaudis gar mākslu rikojas, nu dile-  
tantismam devuši citu virzienu un nozīmi.»<sup>3</sup> Katra mākslas  
darba izpildīšana prasa zināmu izveicību, rutīnu, atjautību  
un zināšanas, kā arī «pietiekošu tehnisku izglītību». Tikai  
tā «spēj veicināt mākslas attīstību un nostādīt to uz drošiem  
pamatiem».<sup>4</sup> Saprazdams, ka dziedāšanas biedrībās nevar izkopt  
tehniku tādā apmērā, kā tas ir speciālajās mūzikas skolās, Vīg-  
neru Ernests norādīja, ka rūpīgā un pārdomātā darbā var daudz  
ko panākt: «... kad ikkatru nedēļu patērējam 1 stundu priekš  
tehniskiem mēģinājumiem, tad 3 gados no tiem varam sagaidīt  
krietnus augļus. Dziedātāji tad spēs savus uzdevumus izdarīt  
viegli un apzinīgi un jutīs prieku pie darba.»<sup>5</sup>

Pirmām kārtām dziedātājiem jāattīsta dzirde. «Dziedātājam  
jāmācās ar apziņu izšķirt toņus pēc augstuma (attāluma), vis-  
pirms pamatojoties uz gammas kāpieniem.»<sup>6</sup> Lai šo uzdevumu  
labāk veiktu, viņš iesaka dziedātājus sadalīt divās grupās: pir-  
majā — iesācējus, otrajā — dziedātājus, kam jau ir zināma

<sup>1</sup> «Baltijas Vēstnesis», 1885, № 133.

<sup>2</sup> Turpat.

<sup>3</sup> «Baltijas Mūzikas Kalendārs», 1890, 102. lpp.

<sup>4</sup> Turpat.

<sup>5</sup> Turpat.

<sup>6</sup> Turpat.

prakse. Pirmajiem jāierodas uz mēģinājumu stundu agrāk, lai izdarītu tehniskus vingrinājumus. Tikai tur, kur būs «stingrība, pamatība un kārtība», ir iespējama patiesa mākslas apgūšana. Tikai tādu ceļu ejot, varēs nokļūt pie mērķa, t. i., «pacelsim dziedāšanas mākslu mūsu dziedāšanas sabiedrībās uz augstāku, cienīgāku stāvokli un iznīcināsim paviršo, vienpusīgo diletantismu».<sup>1</sup>

Šajā rakstā Vīgneru Ernests izsaka pārliecību, ka pats mākslas apgūšanas process ietver estētisko elementu, ir saistīts ar prieka emocijām.

Lai paceltu pašdarbības koru līmeni, Vīgneru Ernests publicē rakstu «Monohords kā palīgs dziedātājiem, melniņu iemācoties». Izejot no saviem estētiskajiem un pedagoģiskajiem principiem, Vīgneru Ernests deva praktiskus padomus dziedātājiem, kā patstāvīgi gatavoties kopmēģinājumiem (viņš pat pamācīja, kā pagatavot monohordu). «Jautājums, kāds instruments dziedātājiem visizdevīgākais priekš dziesmu pašiemācīšanās, ir diezgan svarīgs; no viņa atkarīgas gandrīz visa mūsu koru dziedāšanas tālākā attīstība. Jo, kamēr dziedātājiem nebūs iespējams caur dziedājumu izmācīšanos ārpus kopmēģinājuma laika pašiem (patstāvīgi) sagatavoties uz katru nākošo kopmēģinājumu, tikmēr nevar cerēt uz mūsu koru dziedāšanas ievērojamu uzcelšanu.»<sup>2</sup>

Progresīvas ir Vīgneru Ernesta domas, ka izglīotam cilvēkam jābūt arī estētiski attīstītam. «Tautas garīgās kultūras līmenis jāpaceļ viņas visumā, kopā ar virsotnēm jāizkopj arī saknes.»<sup>3</sup> Šī doma atkārtojas viņa rakstos vairākkārt, īpaši tā pasvītrotā, runājot par bērnu izglītību un audzināšanu. Skolas uzdevums ir modināt jaunajā paaudzē patiku uz mūziku. Estētiskā audzināšana ir daļa no vispārējās audzināšanas, un tā veicama jau agrā bērnībā. Muzikālā izglītība ir tikpat nepieciešama kā vispārējā. «Ja jau 7—8 gadus vecam bērnam māca lasīt, rakstīt, rēķināt, kas tad drikst apgalvot, ka arī audzināšana ar pāris vajadzīgām nošu zīmēm šādam bērnam būtu par sevišķu apgrūtinājumu.»<sup>4</sup> Būdams labs psihologs un pedagogs, Vīgneru Ernests brīdināja no pārpūles, jo ilgstoša uzmanība nogurdina

<sup>1</sup> «Baltijas Mūzikas Kalendārs», 1890, 105. lpp.

<sup>2</sup> Turpat.

<sup>3</sup> «Mūzikas Nedēļa», 1929, № 5/6.

<sup>4</sup> Vīgneru Ernests. «Vokāli instrumentālās fonētikas metodika pamatskolām», R., 1936, 3., 4. lpp.

audzēkņus un līdz ar to zūd estētiskais pārdzīvojums, prieks. Vēl vairāk, rodas pat nepatika. Ņemot par pamatu bērnu estētiskā pārdzīvojuma īpatnības un uztveres spilgtuma iespējas, pēc daudzu gadu pētījumiem Fonoloģijas institūtā viņš nonāca pie pārliecības, ka visnoderīgāk mācību stundu iedalīt četros posmos, apmēram 10 minūtes katrā. Vispirms teorētiskie paskaidrojumi, tad intonācijas mēģinājumi un beidzot — diktāts un praktiskās nodarbības.

Lai izvērstu nopietnu darbu tautas muzikāli estētiskajā audzināšanā, nepieciešama speciālā literatūra un labi sagatavoti kadri. Tādēļ Vigneru Ernests uzstājās «Dienas Lapā» ar prasību izdot «žurnālus vai brošūras ar notīm un visādiem lietderīgiem uz mūziku zīmējošiem rakstiem».<sup>1</sup> Pats viņš sarakstīja trīs daļās «Sagatavošanas kursu koru dziedāšanā» (I d. 1888. g., II d. 1892. g. un III d. 1900. g.) un sistemātiski publicēja dažādus rakstus par mūzikas jautājumiem. Cik liela nozīme bija viņa «Sagatavošanas kursam», varam spriest pēc Straumes Jāņa norādījuma: «Tāda grāmata... pelna vispirms jau tādēļ vien sevišķu ievērošanu, ka tanī arodā, kurā Vignera kungs pasniedz mācību «Sagatavošanas kursā», vēl līdz šim nekas sistemātiski nav rakstīts, resp. iespiests rakstos. Šī brošūra latviešiem pirmā (pasvītrojums mans. — L. L.), kas laista pasaulē ar to nodomu, pasniegt pirmo sagatavošanas mācību koru dziedāšanā.»<sup>2</sup>

Visumā pozitīvi Vigneru Ernests novērtēja J. Cimzes «Dziesmu rotu». Atzinīgi viņš izteicās par Straumes Jāņa redakcijā izdoto «Mūzikas Kalendāru», kas sāka savas gaitas 1890. gadā. «Latvieši var priecāties, ka viņu nelielajā literatūrā sāk rasties raksti par īpašiem arodiem dzīvē un mākslā. Tāds speciāls raksts grib būt arī Straumes Jāņa Mūziķu kalendārs, kas šogad pirmo reizi nāk tautā. Kalendārim bagāts saturs. Tur atrodam rakstus par dziedāšanu un spēlēšanu, par instrumentiem un mūzikas institūtiem, kas visi mūsu mūziķiem lielā mērā derīgi.»<sup>3</sup> Bet Jurjānu Andreja izdoto tautas dziesmu krājumu viņš aicina iegādāties katru, kas « kaut cik ar dziedāšanu nodarbojas un par latviešu mākslas uzplaukumu rūpējas. Šis krājums nedrīkst iztrūkt neviena izglītota latvieša mājā.»

Profesionālās mākslas veidošanās periodā arī estētiskās

<sup>1</sup> «Balss», 1889, № 2

<sup>2</sup> «Dienas Lapa», 1888, № 116.

<sup>3</sup> «Balss», 1890, № 8.

audzināšanas darbā viens no svarīgākajiem jautājumiem bija mūziķu sagatavošana. Šim jautājumam Vīgneru Ernests nevarēja pāiet vienaldzīgi garām. Uzskatīdams saskari ar mākslu par visas sabiedrības vajadzību, Vīgneru Ernests atbildību par mūziķu sagatavošanu uzliek visiem sabiedrības locekļiem, «vienalga, vai viņi ir dziļāki mūzikas pratēji vai ne».

1891. gadā Vīgneru Ernests ar gandarījumu atzīmēja, ka latviešu skaņu māksla izaugusi jau tik tālu, ka viena koncerta programma sastādīta tikai no latviešu mākslinieku skaņdarbiem. «Kas priekš pāris desmit gadiem varēja iedomāties, ka tagad jau pilnīga koncerta programma varēs sastāvēt iz pašu komponistu sacerējumiem? Kas tad varēja cerēt, ka mums jau nu būs komponisti un virtuozī un virtuozī no pašu tautas?»<sup>1</sup>

Kā viens no pirmajiem viņš dod estētisku vērtējumu Jurjānu Andreja un Jāzepa Vitola daiļradei. 1885. gadā viņš rakstīja: «Pazīdams Krievijas ievērojamākos valdhornu pūšanā, varu liecināt, ka toņa daiļuma un apzinīgas izpildīšanas ziņā Jurjānu Andrejs jāsāda Krievijas visveicīgāko valdhornistu pirmajā rindā. Kā komponists viņš ievērojamu soli uz priekšu spēris savā jaunizdotā tautas dziesmu krājumā...»<sup>2</sup> 1891. gadā Vīgneru Ernests šo domu vēlreiz apstiprina: «Kur uziesim valdhorna virtuozu, kas būtu pārāks par mūsu Jurjānu Andreju? Kas godbijīgi nepaklanīsies mūsu komponista Vitola talantam, nelūkojot pat uz to, ka tas vēl ir jauns, kad tas vēl nav paspējis ar citiem ražojumiem daudzumā mēroties? No tā pašam auzam jau novērojams, ka viņš būs *virtuozs mūzikas valstībā*.»<sup>3</sup> Jau tad Vīgneru Ernests saskaņā Jāzepa Vitola talantu, atzīmējot, ka viņš ir «sevišķi apdāvināts komponists», viņa mūzika ir «origināla, smalka, priekš mūzikā attīstītas publikas sacerēta».<sup>4</sup>

Tajā pašā laikā Vīgneru Ernests vērsa sabiedrības uzmanību uz nepieciešamību nopietni nodarboties ar muzikāli estētiskās audzināšanas jautājumiem.

Apsverot latviešu profesionālās mākslas attīstības gaitu un tās nākotni, Vīgneru Ernests brīdināja komponistus nekļūt vienpusīgiem un savā daiļradē neaprobežoties tikai ar vokālajiem žanriem. Mūzikas lauks ir plašs un daudzpusīgs. Latvieši tikai

<sup>1</sup> «Dienas Lapa», 1891, Nr. 192.

<sup>2</sup> «Baltijas Vēstnesis», 1885, № 5.

<sup>3</sup> «Dienas Lapa», 1891, № 192.

<sup>4</sup> Turpat.

«vienu daļu no tās ņēmuši apkopšanā. Jo, kad runājam no savas mūzikas, tad zem tā vārda «mūzika» tikai vokālā mūzika (dziedāšana) saprotama. Lai nepaliekam savos darbos vienkopusīgi, tad tagad būs laiks blakus dziedāšanai pa druskai arī sākt uzskatīt instrumentālo mūziku.»<sup>1</sup>

Tā Vigneru Ernests savā laikā saskatīja latviešu mūzikas žanru aprobežotību, ko bija noteikusi vēsturiski sabiedriskā attīstība. Par žanru daudzpusību vēlāk uzstājās E. Dārziņš savos kritiskajos rakstos un Jāzeps Vītols, aicinot savus audzēkņus veidot latviešu simfonisko mūziku.

Progresīvi bija Vigneru Ernesta uzskati un attieksme pret tautas daiļradi. Līdzīgi Rietumeiropas un Krievijas progresīvajiem māksliniekiem, viņš atzina, ka profesionālajai mākslai jāattīstās uz tautas daiļrades pamatiem. Līdz ar to viņš aizstāvēja profesionālās mākslas tautiskuma un nacionālās savdabības estētiskos principus. Viņa izpratnē mākslas tautiskumu nevar reducēt tikai uz tautas mākslas paraugu atdarināšanu, bet tā uzskatāma par neizsmēlamu mākslinieka daiļrades avotu. (Ar šādu nolūku viņš publicēja dziesmu krājumu «Latvija».)

Tautas daiļrade Vigneru Ernesta izpratnē bija labā un daiļā paraugs. Latviešu tautas dziesmas un melodijas viņš salīdzināja ar vecām pilsdrupām, kas liecina «jaunai paaudzei no senču bagātības un senlaiku slavas. Šīs atliekas mums īpaši augstā cieņā jātura tādēļ, ka, uz viņām dibinājoties, latviešu tautai ar laiku būs iespējams atkal tikt par dziedātāju tautu...»<sup>2</sup>

Atzīstot, ka tautas daiļrade ir nepieciešama profesionālās mūzikas attīstībai, Vigneru Ernests, tāpat kā citi tā laika progresīvie kultūras darbinieki, aicināja to vākt un saglabāt. Vispirms jāgādā par «t autiskā mūzikas materiāla iekrāšanu; cik drīz iespējams jāsakrāj tautu dziesmu — it īpaši apdziedāšanās dziesmu melodiņi un deju melodiņi.»<sup>3</sup> Tautas daiļrades radoša izmantošana, pēc Vigneru Ernesta ieskatiem, bija visdabiskākais profesionālās mākslas attīstības ceļš.

Vigneru Ernests nesamierinās ar to, ka daļa no «iekrātās mantas paliek guļot bez kādas izlietošanas»,<sup>4</sup> jo tautas garīgās bagātības krāšana nav pašmērķis. «Līdzās tautas mantu atlieku

<sup>1</sup> «Balss», 1889, № 2.

<sup>2</sup> «Balss», 1884, № 39.

<sup>3</sup> «Balss», 1889, № 2.

<sup>4</sup> «Tēvijas Kalendārs», 1891, 120. lpp.



krāšanai ir no liela, varbūt vislielākā svara šo mantu piekopošana.»<sup>1</sup> Lielas cerības Vigneru Ernests liek uz jauno paaudzi, jo «mūsu vecākā paaudze ir caur senlaiku nelaimīgiem apstākļiem pa daļai citos domu pamatos jeb princīpos iesakņojusies vai atkal caur dzīves stāvokli piespiesta atturēties no šādas tautas mantas piekopošanas. Dažos apgabalos citi no vecajiem tura pat par grēku tautas dziesmas dziedāt un aprāj jaunajos, kas to mēģina darīt. Taču, par laimi, šie greizie ieskatī tagad jau pamazām vien sāk izzust. No māņticīgiem veciem un vidēja vecuma ļaudīm tikai to pagērēsim, lai tie nekavē jaunus pie tautas pūra cildināšanas un kuplināšanas.»<sup>2</sup>

Tādējādi latviešu tautas kultūras attīstības izšķirošā posmā Vigneru Ernests ieņēma noteiktu nostāju — iepriekšējos gadsimtos veidotajiem mūzikas folkloras tēliem un izteiksmes līdzekļu bagātībai jāpāriet jaunā pakāpē profesionālajā mūzikā. Kā zināms, tāds arī bija latviešu profesionālās mūzikas attīstības ceļš. Sevišķi spilgti tas parādījās Jurjānu Andreja tautas dziesmu apdarēs koriem, «Latvju dejās», Jāzepa Vītola Variācijās op. 6, tautas dziesmu parafrāzēs, netiešā veidā — J. Vītola kora dziesmās, simfoniskajos darbos utt.

Vigneru Ernests saskatīja arī jaunās parādības, kas radās līdz ar buržuāziskās sabiedrības veidošanos un profesionālās mākslas attīstību. Viena no tām bija vienbalsīgas dziedāšanas izzušana. Viņš centās noskaidrot objektīvos un subjektīvos cēloņus, kāpēc «dziesmu gars panīkst un senākā mīlestība uz dziedāšanu zūd». Senatnē dziesmas dzīvojušas tautas mutē un katrs dziedājis. «Ne tā tagad, kur vecās dziesmas līdz ar dziedāšanas garu glītos vāciņos ieslēgtas un zem putekļiem noguldītas uz plauktiņiem un skapjos.»<sup>3</sup> Pirmajā acumirkli varētu domāt, ka «attīstība pie dziedāšanas gara panīkšanas vainīga, bet patiesībā tas nav vis tā. Vainīgi ir personas un daži apstākļi, un indeves sakne meklējama senatnē.»<sup>4</sup> Par pirmo cēloni viņš uzskatīja kristīgās ticības ieviešanu Baltijā. Tad «bij jāizdeldē dažādas pagānu būšanas un ieradumi, kas nesagājās ar kristīgās ticības mācību. Nezāļu ravētāji, kaislīgi pie darba ķerdamies, ar nezālēm kopā izravēja arī dažu labu stādu. Gribēdami baznīcas dziedāšanu celt, ravētāji ieskatīja par vajadzīgu izskaust... «blēņu dziesmas», t. i., tautas dziesmas. Ar laiku šo

<sup>1</sup> «Tēvijas Kalendārs», 1891, 120. lpp.

<sup>2</sup> «Dienas Lapa», 1891, № 192.

<sup>3</sup> «Balss», 1884, № 39.

<sup>4</sup> Turpat.

ravētāju kļiedzieni latviešu starpā sāka atrast pabalstītājus: saimnieki sāka aizliegt pa mājām atklāti dziedāt «blēņu dziesmas»,<sup>1</sup> bet «latvieši, atradināti no savas pašu dziesmas», sāka «pa pakškiem noklausīties šādas tādas ziņģītes, kurām latviešu dziesminieki un rīmnieki pielika tulkotus tekstus».<sup>2</sup> Tādējādi Vīgneru Ernests saskatīja valdošo šķiru naidīgo attieksmi pret tautas mākslu.

Otrais cēlonis — ka «lielie dziesmu pratēji aizgāja uz mūžību, paņemdami līdz daudz dzejas un dzejošanas noslēpumu...».<sup>3</sup>

Trešais cēlonis — kora kultūras uzplaukums un profesionālās mākslas attīstība. Tā rezultātā «tauta pati gandrīz vairs nemaz nedzied». Tur, «kur mākslīga kora dziedāšana uzplaukst, tad tur vispārīgs dziedāšanas priekšs nīkst. Katrs grib klausīties, tikai retais grib pats dziedāt, — vienbalsīga dziedāšana cenu zaudējusi! Un tas ir saprotams, jo, kur jauna mode ieviešas, tur vecā nīkst.»<sup>4</sup> Taču ar šādu stāvokli Vīgneru Ernests negrib samierināties. Tādēļ viņš griežas pie skolas, norādot, ka tās uzdevums «tautas jaunās paaudzēs modināt un spēcīnāt patikšanu uz vienbalsīgu dziedāšanu».<sup>5</sup> Tā Vīgneru Ernests izteica ļoti svarīgu atzinumu: sabiedrības attīstības gaitā vienas iezīmes atmirst un citas rodas. Šajā gadījumā — tautas māksla panīkst un izzūd zināmas formas.

\*

No estētikas vispārīgajām kategorijām Vīgneru Ernesta mantojumā visplašāko iztīrājumu gūst skaistais un neglītāis. Skaistuma jēdzienu Vīgneru Ernests saistīja ar daiļrades brīvību, kad cilvēks brīvi var ļauties jaunradei, fantāzijai. Tieši tādēļ viņš apdziedāšanas meldijas uzskatīja par vispievilcīgākajām, skaistākajām. «Nezinu visā dziedājumā mūzikā pievilcīgāka priekšmeta kā latviešu apdziedāšanas meldijas. Te saucējs ir brīvs mākslinieks!»<sup>6</sup> (Pasvītrojums mans. — L.L.) Tādēļ viņš dedzīgi aizstāvēja prasību pēc zināmas brīvības arī ērģeļu spēlē baznīcās. Rakstā «Par ērģeļu spēlēšanu» Vīgneru Ernests norādīja: «Katram ērģelnīkam tai lietā vajag mazam mū-

<sup>1</sup> «Balss, 1884, № 39.

<sup>2</sup> Turpat.

<sup>3</sup> Turpat.

<sup>4</sup> Turpat.

<sup>5</sup> Turpat.

<sup>6</sup> Turpat, 1889, № 2.

ziķa skunstniekam būt, ja negrib lejerkasta rullim līdzināties.»<sup>1</sup> Mākslinieks šeit nerunā par subjektivistisku ērgelnieka patvaļu. Skaistuma izpratne saistās ar mēra sajūtu. «Prātīgs, uzmanīgs un čakls ērgelnieks zināms iekš visa mēru turēs, un tādām arī nedrīkstam par ļaunu ņemt, kad tas cik necik pēc mūziķa likumiem no sava sirds atbalsa spēlē.»<sup>2</sup>

Vigneru Ernests ir pirmais mūziķis, kas raksturoja dažas estētikas vispārīgās kategorijas, izejot no emocionālās iedarbības daudzveidības. Skaistums cilvēkā izraisa «dzejiskas jūtas», turpretim neglītāis modina cilvēka dvēselē «dzejiskas pretjūtas». Savukārt varenais rada «aizgrābjošu iespaidu». Jurjānu Andreja «Gaviļu dziesmu» Vigneru Ernests apzīmēja par «varenu dziesmu».

Tā kā mākslas uzdevums ir sasniegt «daiļuma pilnību» un modināt «dzejiskas jūtas», tad «nav vis diezgan, kad zināmas dziesmas iemācās melodiski un ritmiski pareizi nodziedāt, — vajaga jūsmīgi dziedāt, ja pie klausītājiem gribam jūtas modināt, un tas taču mākslīgas dziedāšanas gala mērķis.»<sup>3</sup> Lai šāds rezultāts sasniegtu, nepieciešams ilgs un rūpīgs darbs. «Nav jāatraujas ne\* no vismazākā elementāriskā priekšmeta, kamēr nav sasniegta pilnība un apzinīga droša izdarīšana. Māksla ir pateicīga labam gribētājam, drīz vien caur mēģinājumiem rāsies zināma izveicība. Māksla pate no sevis nedodas.»<sup>4</sup>

Analizēdams vokālo mākslu, Vigneru Ernests atzīmē vairākus svarīgus noteikumus, kuri ir nepieciešami, lai dziedājums būtu estētiski vērtīgs. Dziesma skan skaisti tad, kad ievērota pareiza elpošana, precīzi izpildītas dinamikas zīmes, pareizi un skaidri izdziedāti vārdi utt. Pareiza elpošana nodrošina skaistu un patīkamu dziesmas skanējumu. Ar pareizu elpošanu var izvairīties no «riebīgās kakla», «nepatīkamās deguna» un «zobu pieskaņas». Viss iepriekš teiktais «mazina dziedāšanas jaukumu»<sup>5</sup>. Dziedātāja pirmais uzdevums atbrīvoties no šiem «ļaudiem ieradumiem». Tas panākams ar neatlaidīgu darbu: daudzkārtīgiem mēģinājumiem un nemitīgu atkārtošānu.

Estētisku prieku var dot tikai tāda balss, kas «pienācīgi sagatavota un tehniski izglītota». Par balss tehnisko izglītību liecina

<sup>1</sup> «Latviešu Avīzes», 1871, piel., № 37.

<sup>2</sup> Turpat.

<sup>3</sup> «Baltijas Vēstnesis», 1888, № 107.

<sup>4</sup> Turpat, № 113.

<sup>5</sup> Turpat, № 131.

«tīra skandēšana (vokalizācija), pareiza toņa uzķeršana (intonācija), veikla nošu lasīšana (nodziedāšana), lūkojot uz ritmisku iedalīšanu un dinamiskām zīmēm».<sup>1</sup>

Dziedāšanas mākslā neko nedrīkst uzspiest ar varu, jo «balss spēju pārkāpšana» ne tikai «maitā balsi», bet arī dziedājums skan neglīti un neizraisa estētisku pārdzīvojumu. «Viss tas maitā balsi, kas ar varu iegūstams un pie kā dziedot mana, ka ir grūti. Pareizs un derīgs turpretī viss, kas dodas viegli, bez daudz spēka lietošanas un skan patikami.»<sup>2</sup> Katru kliegšanu un bļaušanu Vīgneru Ernests kategoriski noraidīja, «tāpat kā katru citu ākstīšanos ar balsi».<sup>3</sup> Arī mēģinājumi balsi «mākslīgi uzdzīt uz augšu arvien beigušies bēdīgi: balss vai nu zaudē savu dabisko skaistumu, vai samaitājas pavisam».<sup>4</sup> Nav pieļaujams arī tempa pātrinājums, ja balss nespēj gludi un droši vokalizēt.

«Padomos, kā vispārējo dziesmu svētku dziesmas dziedamas» Vīgneru Ernests veica lielu izskaidrošanas darbu par dinamisko zīmju pareizu pielietošanu un līdz ar to estētiski novērtēja dažus izteiksmes līdzekļus, piemēram, *diminuendo*. Tādos gadījumos, kad pēc *diminuendo* jāņem *forte*, tas jādzied «mīkstī, t. i., ne ar grūdienu uz vārda». Lai *crescendo* un *diminuendo* skaisti skanētu, «neapnikušam jāmēģina», jo tad «balss tiek mīkstāka, pilnāka un lokanāka», jo «nekas nemīkstina un neglīto balsi labāk» kā vienkāršie *crescendo* mēģinājumi; to esot ievērojuši visi lielie dziedātāji un tādēļ «centušies cik bieži vien iespējams mēģināties uz tā sauktās «*Grand scala*» (lielās gammas)».<sup>5</sup> Viens no izpildītājmākslas estētiskajiem principiem — pakāpeniskas pārejas ievērošana.

Visvieglāk ir dziedāt *mf* un *f*, bet visgrūtāk — *pp*, *p* un *ff*, tādēļ, lai «šie grādi skanētu patikami, balss viņos daudzkārt un uzmanīgi jāmēģina. Pie *ff* jāuzmanās, ka balss... netiek ķercoša vai klie dzoša, un pie *p* un *pp* jāgādā, ka balss skanētu mīkstī, ne spiesti (asi)».<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Vīgneru Ernests. «Sagatavošanas kurss koru dziedāšanā».

<sup>2</sup> Vīgneru Ernests. «Sagatavošanas kurss koru dziedāšanā», 1888, I daļa, 15. lpp.

<sup>3</sup> Turpat.

<sup>4</sup> «Baltijas Vēstnesis», 1898, № 1.

<sup>5</sup> Vīgneru Ernests. «Sagatavošanas kurss koru dziedāšanā», 1888, I d., 27. lpp.

<sup>6</sup> «Baltijas Vēstnesis», 1888, № 95.

Ja koris spēj pāriet no visklusākā *pianissimo* līdz milzīgam satricinošam *fortissimo*, tad tāds dziedājums «aizgrāj, valdzina un pacilā klausītāju, kamēr vienmērīgs balss spēks drīz apnik un nogurdina».<sup>1</sup> Arī šie Vigneru Ernests estētiskie principi dibinājās uz zinātnes atzinumiem: vienmērīgums, atkārtotā notrulina sajūtu uztveri, tai nepieciešami kontrasti (šajā gadījumā dinamiskie).

Ne mazāk svarīga ir skaidra vārdu izruna, pareiza vokalizācija, akcents. Vigneru Ernests uzskatīja, ka šajā ziņā latviešiem dziedāšanas māksla vēl nav nostājusies uz «stingriem pamatiem». Dziedāšanā stingri «jāievēro skaņas, kas latviešu valodai kā izšķiroša īpašība piemīt, jāievēro mūsu *ie, o, ai*».<sup>2</sup> Īpaši jāievēro *ie* skaņa, jo parasti latvieši to «nesmuki dziedot».<sup>3</sup> Vigneru Ernests lika priekšā pieņemt kā vispārīgu likumu «akcentēt, t. i., dziedot garāki skaņot to zilbi, uz kuras pie runāšanas akcents manāms; piem., vārds «laimība» nav jādzied: lai-mība, bet la-imība».<sup>4</sup>

Visi iepriekš apskatītie jautājumi savu nozīmi saglabā arī kora mākslā, jo «viens pats dziedātājs, ja tas savu partiju neprot jeb viņam skarba balss, var korī visjaukāko dziesmu izjaukt un nejauku padarīt. Tāpat vairāku koru pulkā viens koris, kas kādu dziesmu nepareizi iemācījies jeb dinamiskās zīmes neievēro, var stipri vien traucēt vispārīgo labo iespaidu».<sup>5</sup> Tādēļ koru kopdziedāšanā jāpanāk «vienādība». Kā tad panākt šo «vispārējo vienādību»? Vispirms koru diriģentiem «pie dziesmu izdaiļošanas» jāpakļaujas vispārīgiem norādījumiem. Dziesmu galīgai «izdaiļošanai» jādibinās uz «vienādiem pamatiem, vienādiem likumiem un priekšrakstiem». Ļoti svarīgi izpildīt šo prasību, jo «katram diriģentam ir savi uzskati... savādības mācīšanās, kas atspoguļojas viņa kora priekšnesumos. Diriģents vai nu korim iepotē savas īpašības, vai arī koris pats par sevi, uz savu roku izveido kādus sevišķus tikumus vai netikumus» vārdu izrunā, elpošanā, intonācijā, balss nokrāsā un tamlīdzīgi.

Ar visām šīm īpatnībām viens koris atšķiras no otra, un, dziedot kopā vairākiem korim, iespaids var būt ne tikai viduvējs, bet pat neapmierinošs. Dziedājums var būt neglīts arī tādēļ, ka nepareizas elpošanas dēļ dziesmas tiek «saraustītas

<sup>1</sup> «Baltijas Vēstnesis», 1888, № 131.

<sup>2</sup> Turpat, 1885, № 5.

<sup>3</sup> Turpat.

<sup>4</sup> Turpat.

<sup>5</sup> Turpat, 1888, № 93.

sīkās daļās». Bet koru kopdziedāšanas uzdevums ir panākt «diženu jaukumu», tādēļ jo stingri jāievēro «balsis spēka lietošana», pareiza elpošana utt. Pēc Vignera Ernesta domām, tautas dziesmās drīkst «dvašot ik pa divi taktēm reizi, bet dvašojot lūko cik iespējams mazāku pauzi taisīt. Jo mazāk būs pamanāmas dvašošanas pauzītes, jo labāk skanēs dziesma.»<sup>1</sup>

Parasti dziedot dziesmas, kur takts beidzas ar ceturtdaļnoti, dziedātājiem gribas ieelpot. Tādēļ katras takts galā veidojas maza pauze. Dziesmās, kas sastāv no astoņām taktīm, iznāk arī astoņas pauzes katrā pantā. Lai to novērstu, Vignera Ernestam ir konkrēti priekšlikumi. «Pielaižamas būtu katrā pantā *divas*, ja daudz — četras elpošanas pauzītes (ik pa 2 vai ik pa 4 taktīm viena pauzīte).»<sup>2</sup>

Dziedāšanas mākslā visam jābūt pārdomātam, pat vismazākajiem sīkumiem. Neviens dziedātājs nedrīkst steigties priekšā citiem vai arī atpalikt. Dziesma jāuzsāk «visiem uz mata reizā; tonim jāsakas precīzi... tas pats jāievēro uzsākumos pēc pauzēm».<sup>3</sup> Par Vignera Ernesta smalko māksliniecisko gaumi un diriģēšanas stilu savā laikā rakstīja E. Dārziņš: «Vignera veiklajam zizlim izdevās iedvest vajadzīgo apgarojumu, pie tam, ieturoties zināmas mērenības robežās, izsargoties no pārspilējumiem, kas mūsu dienās diemžēl nereti nāk priekšā. Jo mērenība, izveduma nosvērtība, noskaņošana uz zināmu toni, vārdu sakot, stils — ir Vignera diriģēšanas galvenās pazīmes.»<sup>4</sup>

Dažas domas Vignera Ernests izteicis arī tādos atskaņotāj-mākslas jautājumos kā apzinīgums un jaunrade, fantāzija, forma un saturs. Skaists izpildījums prasa ne tikai «toņa daļumu», bet arī «apzinīgu izpildīšanu». Par atskaņotāj-mākslas neatņemamu sastāvdaļu Vignera Ernests uzskatīja jaunradi. Pēdējo viņš saistīja ar brīvības momentu.

Viens no atskaņotāj-mākslas priekšnoteikumiem ir satura pareiza izpratne, lai tam atbilstoši varētu izvēlēties izteiksmes līdzekļus. Tieši dziesmas saturs nosaka, kāds tembrs jeb nokrāsa ir vajadzīgs balsij, piemēram, sērās dziesmās — tumšais (drūmais) tembrs, jautrās — gaišais. To, ka Vignera Ernests lieliski izpratis dziesmas raksturu, liecina daudzās atsauksmes par viņa koncertiem. Tā, piemēram, 1886. g. «Rota» rakstīja: «Nepietiek

<sup>1</sup> «Baltijas Vēstnesis», 1888, № 122.

<sup>2</sup> Turpat, 1888, № 119.

<sup>3</sup> Turpat, 1888, № 131.

<sup>4</sup> «Latvija», 1910, № 186.

vis, ka korim iemāca pēc takts korekti dziedāt, vajaga arī ikkatru dziesmu pareizi saprast, viņas raksturu pareizi tēlot skaņās. Un šinī ziņā Vīgnera kungs ir tiešām meistars, kuru varam par priekšzīmi ieteikt mūsu koru diriģentiem. Tāda kora dziedāšana ir estētisks baudījums...»<sup>1</sup>

Satura un formas atbilstība it īpaši ievērojama komponistu daiļradē, tautas dziesmu apdarēs. Harmonizācijās nedrīkst izkropļot «dziesmu garu». Analizējot atsevišķus piemērus no J. Cimzes «Dziesmu rotas», Vīgneru Ernests norādīja, ka dažas dziesmu meldijas nemaz neprasa tādu «meldiņu kuplināšanu», kā to devis apdarinātājs, piemēram, kādā dziesmā ar vārdiem «meitu duru virināt» komponists, «duru virināšanu toņos mālēdams, visu balsu meldiņos virinādams virina, kaut gan šo virināšanu laimīgu sekmi dārgi maksādams (otrais bass ar pirmo tenoru iet aizliegtās oktāvās), it kā gribēdams ar aizliegtām oktāvām atcerēt, ka «tumšā naktī meitu duru virināšana» arī nebūt nav likumīgi, nedz tikumīgi...».<sup>2</sup>

Vīgneru Ernests savā praktiskajā darbībā sekmīgi realizēja savus estētiskos principus. 1891. gadā viņu atzina par paraugu citiem diriģentiem. «Dienas Lapa» rakstīja: «Koris Vīgnera vadībā rādīja, ko var panākt laba niansēšana.»<sup>3</sup> Tieši Vīgneru Ernestam jāpateicas par tiem muzikāliem sarīkojumiem, «caur kuriem viņš mums pasniedzis dažus krietnus baudījumus».<sup>4</sup> (Šajā koncertā koris veiksmīgi izpildīja finālu no Gļinkas operas «Ivans Susaņins».)

No iepriekš apskatītā materiāla redzams, ka Vīgneru Ernests savā mūziķa darbībā lielu vērību pievērsa estētikai. To apstiprina arī viņa fonoloģija, kuras teorētiskajā daļā ietilpa mūzikas vēsture, mākslas filozofija, skaņu fizioloģija, psiholoģija, estētika un metodoloģija. Viņa izstrādātā fonoloģijas metode un pedagoģija bija pilnīgi saaugusi ar viņa estētiskajiem principiem.

Vīgneru Ernesta estētiskie uzskati bija tuvi krievu revolucionāro demokrātu atziņām. Tāpat kā krievu revolucionārajiem demokrātiem, arī Vīgneru Ernestam viens no svarīgākajiem estētiskajiem principiem bija — ka ikvienas tautas profesionālai mākslai jāveidojas uz tautas daiļrades pamatiem, tai jābūt nacionāli savdabīgai un pieejamai plašām tautas masām.

<sup>1</sup> «Rota», 1886, № 40.

<sup>2</sup> «Baznicas un skolas ziņas», 1872, № 15.

<sup>3</sup> «Dienas Lapa», 1891, № 48.

<sup>4</sup> Turpat.

Vienu no mākslas sabiedriskajām funkcijām — estētisko audzināšanu Vīgneru Ernests saprata kā visu garīgo interešu vispusīgu attīstību. Mūzikas galvenais uzdevums — audzināt jūtas. Tādēļ svarīga nozīme piešķirama nopietniem, klasiskiem skaņdarbiem. Tajā pašā laikā viņš uzsvēra, ka muzikāli estētiskajā audzināšanā nevar aprobežoties tikai ar klausīšanos, bet aktīvi jāpiedalās, t. i., pašiem jāapgūst māksla.

Atzīdams, ka estētiskā gaume ir veidojama, ka tā nav iedzimta, Vīgneru Ernests pasvītvoja gaumes audzināšanas ilgstošo procesu: «Mūsu publika vēl nav apradusi ar nopietni dziļām, klasiskām lietām. Viņai garša tikai lēnām izaudzināma, līdz tā pilnīgi iemīlēs sevišķi tādas svešādas skaņas, kādas ir Rubiņšteina dēmoniski drūmos muzikālos skaņojumos.»<sup>1</sup>

Mākslas darbu vērtējumā Vīgneru Ernestam bija vēsturiska pieeja, bet neeksistēja kādas «mūžīgas» estētiskās normas. «Jo nevar sacīt, ka visam tam, kas pārdesmit gadu atpakaļ par derīgu atzīts, arī tādām būs palikt uz laiku laikiem, tāpat nevar noteikt, vai šodienējie gara un mākslas ražojumi nezaudēs savu vērtību vai daļu no savas vērtības pārdesmit gadu vēlāk zem citādiem apstākļiem un citiem sadzīves pagērējumiem.»<sup>2</sup>

No Vīgneru Ernesta estētiskās pārlicības izrietēja prasība tuvojoties mākslai ar dziļu pietāti un atbildības sajūtu un nesamierināties ar sasniegto. Viņa rakstos tālāk attīstīti Jāņa Cimzes un Baumaņu Kārļa iezīmētie estētiskie uzskati. Tāpat kā viņa priekštečiem, arī Vīgneru Ernestam estētiskie uzskati stāvēja pāri sava laika šaurajām buržuāzijas šķiriskajām interesēm. Tādējādi Vīgneru Ernests turpināja demokrātisko līniju mūzikas estētikā, ko vēlāk attīstīja citi mūziķi, it īpaši Emīls Dārziņš.

---

<sup>1</sup> «Dienas Lapa», 1887, № 59.

<sup>2</sup> «Baltijas Vēstnesis», 1885, № 133.



## LIEPĀJAS MŪZIKAS DZIVE

Liepāja — metalurgu un zvejnieku, zeltaino kāpu smilts un dzintara pilsēta. Tā izaugusi no kādreizējā lībiešu ciema, kas pirmo reizi dokumentos minēts 1253. gadā. Ciems bijis bagāts liepām, tādēļ 1625. gadā, kad hercogs Fridrihs ciemam piešķir pilsētas tiesības, tās ģerboņa pamatā tiek likta liepa.

Vispirms Liepāja kļūst pazīstama kā kūrorts. Uzplaukums sākas pēc 1860. gada, kad pilsētu dziedniecības nolūkos apmeklē Krievijas troņmantnieks. Tas arī vēlākajos gados pamudināja daudzus aristokrātus pavadīt vasaras Liepājā. Kūrorta pilsētiņai bija jāpiemērojas izsmalcināto peldvietu prasībām. Kāpu apstādījumus pārvērtā plašā un krāšņā parkā, uzcēla priekšzīmīgu vannu iestādi un kūr māju ar koncertdārzu.

Pilsētas attīstību veicināja arī ostas izbūve. Tā kā Liepājas osta bija neaizsalstoša, tā ieguva lielu saimniecisku nozīmi. Vēl vairāk tirdzniecības un kultūras sakari nostiprinājās pēc dzelzceļa satiksmes atklāšanas ar Krieviju 1871. gadā. Radās daudzi svarīgi rūpniecības uzņēmumi: Drāšu fabrika (tagadējais «Sarkanais metalurģis»), Korķu un linoleja rūpnīca, mašīnu fabrika «Vezuvs» u. c. Liepājā bija koncentrēti gandrīz visi nozīmīgākie rūpniecības veidi. Tā no agrāk maznozīmīgas provinces pilsētiņas Liepāja izvirzījās otrajā vietā Latvijas pilsētu vidū.

Šajos gados nostiprinājās vietējā latviešu buržuāzija un sīkburžuāzija — tirgotāji, kuģu un namu īpašnieki, turīgie amatnieki. Līdzās izauga arī spēcīgs proletariāts, kas koncentrējās galvenokārt lielajos uzņēmumos. Strādnieku kustības priekšgalā bija izcilie revolucionāri J. Jansons-Brauns, F. Roziņš.

Vienlaikus ar pilsētas uzplaukumu sākās arī latviešu sabiedriskās dzīves aktivizēšanās, mēģinājumi izveidot savu mākslas

un kultūras dzīvi. Tie pirmām kārtām skāra teātra mākslu. Sākumā tas bija neliels dramatiskās mākslas entuziastu pulciņš, kas darbojās pie Liepājas Latviešu labdarības biedrības. Tika uzvestas daudzas no tā laika vērtīgākajām lugām — Aspazijas «Zaudētās tiesības», R. Blaumaņa «Ļaunais gars», N. Gogoļa «Revidents», A. Ostrovska «Negaiss». Šajos gados izvirzās tādi izcili aktieri kā Gustavs Žibalts un Teodors Lācis.

Profesionālais teātris Liepājā nodibinājas 1907. gadā. Ar to ir saistīti daudzi izcili latviešu teātra mākslinieki. Kā aktieris šeit izauga A. Amtmanis-Briedītis, neaizmirstamus skatuves tēlus radīja Tija Banga, Mirjama Štāle. 1912. gada pavasarī ar Jautrītes lomu Aspazijas lugā «Vaidelote» debitēja tagad iemīļotā Tautas māksliniece Anta Klints. Kā režisori un aktieri strādājuši A. Zommers, O. Bormane, E. Valters, Ž. Kopštāls.

Sākot ar 1912./13. gada sezonu, teātris sāk regulāri izrādīt arī muzikālus skatuves darbus, galvenokārt operetes. Repertuārā bija Planketa «Korneviļas zvani», J. Strausa «Sikspārnis», «Čigānu barons». Tika uzvesta arī M. Gļinkas opera «Ivans Susaņins», kurā T. Podnieks dziedāja Susaņina, A. Klints — Antoņidas, bet A. Silnovska — Vaņas partiju. Muzikālās daļas vadītājs bija diriģents B. Kuņķis.

Simfoniskos koncertus, kas notika galvenokārt vasaras sezonās, vadīja diriģents Eibenšics (neilgi arī A. Bobkovics). Vairākas sezonas orķestra koncertmeistars bija vēlāk pazīstamais baletu diriģents J. Faiers. No izciliem solistiem, kas viesojušies Liepājā, jāmin Sergejs Raḥmaņinovs, Leopolds Auers, Arturs Šnābels.

Periods no 1911. līdz 1915. gadam iezīmējas ar komponista Alfrēda Kalniņa daudzpusīgo un aktīvo darbību, kas bija pirmais spilgtākais latviešu mūzikas uzplaukuma posms Liepājā un radīja labvēlīgus priekšnoteikumus turpmākajiem sasniegumiem.<sup>1</sup>

1922. gadā Liepājas mūzikas dzīvē ir divi izcili notikumi — maijā atklāj Tautas konservatoriju, bet septembrī savu pirmo sezonu sāk Liepājas opera.

\*

Liepājas operu organizēja Liepājas dramatiskā biedrība ar E. Ekšteinu priekšgalā, kas no pastāvēšanas dienas līdz 1934. gadam bija operas direktors. Mākslinieciskais vadītājs un diri-

<sup>1</sup> Sīkāk par to sk. V. Kļaviņas rakstā «Alfrēds Kalniņš Liepājā». «Latviešu mūzika», VI, izd. «Liesma» Rīgā, 1967.

ģents pirmajās divās sezonās bija Arvīds Pārups. Sākumā opera saņēma lielu pilsētas, valsts un kultūras fonda palīdzību, kas nodrošināja visu nepieciešamo, lai izrādes ritētu augstā profesionālā līmenī. Operu izrādes notika pilsētas teātrī Hagedorna (tagad Teātra) ielā 4, kur darbojās arī dramatiskais teātris. Pirmuzvedumā — Guno operā «Fausts» galvenajās lomās dziedāja Helēna Cinka-Berzinska, Natālija Ūlande, Alberts Verners u. c. Par operas dibināšanu un pirmā iestudējuma sagatavošanu operas veterāns Adelovs stāsta: «Sākumam vajadzīgie naudas līdzekļi bija sadabūti. Tā nu sākās drudžains darbs. Bija jāsakomplektē ir orķestris, ir dziedoņu ansamblis. Starp dziedoņiem bija izcili labi spēki, ko Rīgas opera nebija angažējusi. Orķestris sastāvēja no 26 mūziķiem. Bija noteikts visiem ierasties Liepājā 1922. gada 15. augustā. Ar to dienu sākās Guno operas «Fausts» mēģinājumi. 22. septembrī bijām jau tik tālu, ka varējām rādīt operu publikai. Viegli tas nenācās. Strādājām pat pa naktīm, un mēģinājumi ievilkās līdz 5 no rīta. Visi nervozi, samiegojušies, sabozušie, noguruši. Diriģents lamājas, režisors lamājas. Gāja kā pa elli.

Nobažījušies gaidījām vakara izrādi. Nams izpārdots, publikā bez latviešiem ļoti daudz cittautiešu. Daudzi atnākuši ar skeptisku smīnu... Jau pirmo cēlienu pabeidzot, saņemām bagātīgus aplausus, bet beigas izvērtās par īstu ovāciju.»

Bez šīs operas pirmajā sezonā tika iestudēta arī «Traviata», «Karmena», «Jevgeņijs Ņegins». Kormeistars no operas pirmajām dienām bija Rūdolfs Vanags, par dekoratoru pieaicināja gleznotāju Arturu Baumanu. Operas mākslinieki uzņēmās milzīgu darbu slodzi, ik sezonu iestudējot 5—7 operas.

1924./25. gada sezonā operas diriģenta darbību sāk Bierants Kuņķis, kuram izcila loma Liepājas mūzikas dzīves veidošanā. Cella spēli viņš bija mācījis pie prof. Veržbiloviča, mūziķa gaitas sācis Tērbatas Vanemuines simfoniskajā orķestrī par čellistu un diriģentu. Liepājā B. Kuņķa mūziķa aktivitāte bija apbrīnojama — viņš diriģēja gan operu izrādes, gan simfoniskos un kora koncertus, strādāja par pedagogu Tautas konservatorijā. Operā viņš iestudējis un diriģējis 26 operas, to vidū «Tosku», «Aīdu», «Pajaci», «Hugenotus», «Džokonda», «Afrikānieti». Vienlaikus ar B. Kuņķi operā par režisoru sāk strādāt Jevgeņijs Tretjakovs.

1925./26. gada sezonā pabalsti sāk samazināties. Tas deva smagu triecienu operas darbībai, un kādu brīdi pat bija apdraudēta tās eksistence. Lai izbēgtu no naudas grūtībām, sāka izrādīt

arī operetes («Čigānu baronu», «Silvu», «Bokāčo», «Skaisto Galateju»). Tas noveda pie konflikta ar Jauno teātri. Izveidojās kaitīga, nevajadzīga konkurence starp abām skatuves mākslas iestādēm. Tā bija asa un brīžiem kļuva pat smieklīga. Bieži vien abi teātri, kas atradās vienās telpās, iestudēja vienu un to pašu opereti. Tā, piemēram, par P. Abrahama operetes «Viktorija un viņas huzārs» izrādēm «Strādnieku Avīze» rakstīja: «Operas personāls dziedājumus deva spraigus un sulīgus, kaut arī tēlojumā vareņa vēl šo to vēlēties. Balets spīdēja ar precizitāti, nelielais orķestris veiksmīgi atbalstīja solistus. Teātra ansambla izpildījums bija bez specifiski operetiskā viegluma. Orķestris vājāks. Kori nelīdzeni, sasteigti. Acīm redzot, sacensība ātruma skrējienā devusi dabīgos negatīvos rezultātus. Slēdziens: Liepājas drāmas teātris nevar sacensties ar operu operetes uzvedumos. To nevajadzētu kautrēties atzīt un jo steidzīgi piegriezties savam tiešajam uzdevumam: vērtīgai, laikmetīgai drāmai un komēdijai.» Šādi fakti tomēr neizslēdz operas un drāmas labvēlīgo mijiedarbību. Drāma bieži nodarbināja savās izrādēs operas orķestri, atsevišķi dziedātāji un dejojāji uzstājās kā vienā, tā otrā teātrī.

Grūtības radīja ne tikai materiālie apstākļi, bet arī Rīgas operas konkurence.

Tāpat kā Jaunajam teātrim, arī operai aizvien bija jāpie dzīvo, ka spējīgākos māksliniekus pārvilināja pie sevis Rīga. 1926./27. gada sezonas sākumā uz Rīgas operu pārgāja pat viss koris (15 dziedātāju). Šī problēma gan radīja sarežģījumus, taču nepieciešamība pastāvīgi meklēt jaunus talantus būtībā nāca par labu latviešu kultūras attīstībai.

Liepājas operā izauga daudzi ievērojami latviešu dziedoņi. Savas pirmās skatuves gaitas te uzsāka Natālija Ūlande-Sulca, Olga Freifelde, Zelma Gotharde-Bergkinde, Valda Švanka-Lejiņa, Aleksandrs Kortāns, Arturs Priednieks-Kavara, Alberts Verners. Atbildīgas partijas dziedājuši Helēna Cinka-Berzinska, Milda Kornete, Gustavs Neimanis, Alvilis Spenners.

Arī operas orķestrantu vidū bija vairāki pazīstami instrumentālisti — vijolnieki Teodors Andersons un J. Baltgailis, čellists Ēvalds Berzinskis, bazūnists Kārlis Izarts.

Operas pirmā baletmeistare bija Anna Stedelaube-Fricone, kura darbojās arī kā režisore. Pastāvēt nelielai baleta trupai, tika uzvesti baletī «Gulbju ezers», «Dons Kihots», «Korsārs», «Esmeralda», «Meitene ar sērkokociņiem».

1929./30. gada sezonā operā darbojās 10 solisti, 18 orķestra

mūziķi, 35 koristi un 10 baleta mākslinieki. Līdz šai savai astotajai sezonai liepājieki bija iestudējuši arī tādas operas, kas netika uzvestas Rīgā, — «Burvju strēlnieku», «Martu», «Balto dāmu», «Afrikānieti», «Kņazu Igoru».

1931./32. gada sezonā operas solistu vidū parādījās jauni dziedoņi: Alfrēds Tiltiņš, Kirils Kūvalds, Lidija Blumentāle, Jēkabs Jofe, Jūlijs Borgs. Repertuārā vēl joprojām lielu vietu ieņēma operetes, kuras veiksmīgi iestudēja Vera Šahova (P. Abrahama «Havajas puķe» un «Pavasara mīla», E. Kalmana «Holandes meitiņa» un «Grāfiene Marica»).

Taču Liepājas avīzēs parādās arī kritiski aizrādījumi, kas galvenokārt skar repertuāra jautājumus. Tā «Strādnieku Avīze» 1933. gada 16. martā rakstīja: «Arī Liepājas opera ir ierauta vispārējā operešu psiholoģijā un nupat deva jau trešo operetes jaunuzvedumu šīnī sezonā. Tas, salīdzinot ar nopietnās mākslas sniegumiem, šķiet, ir par daudz. Mākslas draugi jau sen gaida no operas arī lielāku aktivitāti nopietnās mākslas kultivēšanā.»

It kā atsaucoties uz šo kritiku, pēc neilga laika skatuves gaismu Liepājā ierauga Čaikovska opera «Pīķa dāma». Tās pirmizrāde pierāda, ka Liepājas publika tikpat labi saprot arī nopietno mūziku. Izrāde, kuras titullomās ir Olga Risa un Alfrēds Poriņš, norit ļoti veiksmīgi, un, kā atzīmē prese, «liels nopelns šeit ir lietpratīgajam režisoram P. Meļņikovam, kas, neraugoties uz dažādiem nelabvēlīgiem apstākļiem, kā nabadzīgā skatuves iekārta, niecīgais orķestris, stilu jūklis kostīmos, tomēr pratis veidot izrādi pieņemamā veidā».

Pētera Meļņikova darbība ievērojami cēla Liepājas operas līmeni. Izcilā krievu dziedātāja Ivana Meļņikova dēls ilgus gadus strādāja vadošajos Maskavas un Pēterburgas operteātros. 20. gadu sākumā viņu uzaicināja Latvijas Nacionālā operā. Sākot ar 1933. gadu, P. Meļņikovs bieži izbrauca arī uz Liepāju, lai iestudētu atsevišķas operu izrādes. Režijas mākslā viņš stingri ievēroja reālisma tradīcijas, prasības pret izpildītājiem bija ļoti stingras.

Lielu, paliekošu iespaidu uz Liepājas mūzikas dzīvi atstāja Oto Karls, kas, sākot ar 1933./34. gada sezonu, bija operas galvenais diriģents. Pēc Pēterburgas konservatorijas beigšanas viņš vispirms bija Omskas mūzikas skolas direktors un simfoniskā orķestra diriģents, pēc tam trīs gadus vadīja Odesas operas orķestri. Raksturojot O. Karlu kā diriģentu, avīze «Kurzemes Vārds» rakstīja: «Bija jūtama cieša un sirsnīga saprašanās starp

personālu uz skatuves un diriģentu pie pults. Publika pilnīgi pelnīti vairākas reizes diriģentu apsveica jūsmīgiem aplausiem.»

1933./34. gada sezonu atklāja ar K. Milekera opereti «M-me Dibari». Iepriekšējās sezonas beigās operai vajadzēja zaudēt atkal vairākus iemīļotus dziedoņus (L. Blūmentāli, Arni), tādēļ visi ar nepacietību gaidīja parādāmiešus jaunus spēkus. Vispirms «M-me Dibari» titullomā debiteja Erna Kukaine, tad Mirdza Sile. Atzīmējot E. Kukaines debiju, «Kurzemes Vārds» rakstīja: «Vispatīkamākais šīnī balsī ir pilnskanīgās, vareni nesošās augšas, reizē siltas un maigas. Koloratūra brīva, glezna, viegla, samtaini noēnota.»

Šai laikā operas finansu stāvoklis nebija spožs un, lai to uzlabotu, notika pat futbola sacīkste starp operu un drāmu. Vietējā avīze šīnī sakarā rakstīja: «Amizanti bija treniņi, bet vēl jo amizantāka pati spēle. Jau abu mākslas iestāžu kopējais gājiens pa pilsētu mūzikas pavadībā bija kas neparasts. Uz Lielās ielas bija tikpat daudz publikas kā karaspēka parādēs. Liepājnieki savus aktierus un dziedātājus redzējuši dažādos kostīmos uz skatuves, bet īsajos sportistu tērpos uz ielas tie nu gan viņus redzēja pirmo reizi.

... Teātrim bija jāatzīst operas futbolmāksla un jākapitulē ar 0:5. Opera sacīkstes bija ņēmusi pārāk nopietni un uzbrucēju līniju sastādījusi no jauniem koristiem un mūziķiem, kam futbolmāksla jau itin labi pazīstama. Publikas bija ļoti daudz, un tā lieliski amizējās.»

1934./35. gada sezonā Liepājas operā ar Eskamiljo lomu debitē Aleksandrs Viļumanis, tolaik vēl būdams konservatorijas students. Bez tam solistu saimē ienāk Vera Krampe, Vera Vilka-Večeroka, Teodors Brilts, Iraida Blūmenfelde, Nadīna Komišāre — mākslinieki ar labām balsīm un skatuviskām dotībām. Šajā sezonā F. Raimonda operetē «Zilā maska» savas diriģenta gaitas uzsāk arī jaunais vijolnieks Arvīds Jansons.

Nevarēdama uzlabot savu finansu stāvokli, opera 1934. gada 16. decembrī tomēr spiesta apvienoties ar drāmu. Neauglīgo strīdu un konkurences cīņas izbeigšanās starp abiem teātriem, materiālo un māksliniecisko resursu apvienošana labvēlīgi ietekmēja kā drāmas, tā operas turpmāko attīstību. Ar 1935. gada 1. janvāri teātra nosaukums bija Liepājas pilsētas Operas un drāmas teātris.

Šīnī pašā sezonā P. Meļņikova režijā tika uzvesta A. Dargomižska opera «Nāra» ar V. Krampi un A. Viļumani galvenajās lomās. Nākamajā vasarā ar šo izrādi un E. Kalmana opereti



Dargomižska operas «Nāra» uzvedums Liepājas teātrī 1936./37. g. sezonā.  
Titullomā — V. Krampe.

«Cirka princese» Liepājas operas trupa un orķestris viesojās Rīgā, izraisot dzīvu interesi. Arī presē J. Zāliša un J. Graubiņa atsauksmes ir labvēlīgas.

Uzsākot 1937./38. gada sezonu, opera jau var atskatīties uz 15 darba gadiem. Jubilejas sezonu tā sāka ar latviešu oriģināl-operu — Jāņa Kalniņa «Uguni», kas mākslinieciskā ziņā bija viena no augstvērtīgākajām izrādēm. Galvenās lomās darbojās: Kristīne — V. Krampe, Ēdgars — A. Tiltiņš, Horsta madāma — I. Blūmenfelde, vešeriene — V. Vilka-Večeroka, Akmentiņš — A. Viļumanis, Alders — M. Blūms. Par režisoru uzaicināja šī darba pirmo inscenētāju Rīgas operā — Jāni Zariņu. Operas iestudēšanā aktīvi piedalījās arī autors. Pirmizrāde izvērtās par lieliem svētkiem. Ieradās arī liepājniekiem tik mīlais Alfrēds Kalniņš. Atzīmējot šo izrādi, J. Zālītis rakstīja: «Liepājas opera ir uz droša ceļa un pelna sabiedrības plašāko atbalstu. To liecināja arī šī pirmā oriģināloperas izrāde, kas guva dzīvu atsaucību.»<sup>1</sup>

<sup>1</sup> «Jaunākās Ziņas», 1937. g. 31. oktobris.

No nākamās sezonas iestudējumiem jāatzīmē «Rigoletto» N. Vasiļjeva režijā un «Boriss Godunovs» P. Meļņikova režijā ar A. Viļumani titullomā. Par operas galveno diriģentu šīn sezonā sāk strādāt vīnietis Valters Hāns, kas emigrēja uz Latviju pēc hitleriešu ielaušanās Austrijā. V. Hāns bija apveltīts ar brīnišķīgu dzirdi un lielisku atmiņu. Viņš pats iestudēja ar dziedātājiem vokālās partijas, ieguva lielu cieņu un autoritāti operas mākslinieku vidū.

Lielākas profesionālas grūtības bija baleta trupā. Lai gan A. Kozlovska un A. Ekstones vadībā bija sagatavotas dažas veiksmīgas izrādes, izauguši vairāki teicami solisti, taču mazāko lomu izpildītāji un īpaši kordebalets tehniskās gatavības ziņā tālu atpalika no Rīgas baleta māksliniekiem.

1939./40. gada sezonu atklāj ar P. Čaikovska operu «Jevgeņijs Ņeņegins», kur Ļenska lomā debitēja Arnolds Skara. Pēc veiksmīgās debijas A. Skara turpmāk dzied galvenās tenora partijas daudzās operās: Rūdolfu Dž. Pučīni «Bohēmā», Manriko Dž. Verdi «Trubadūrā», Loengrīnu R. Vāgnera «Loengrīnā», Turīdu P. Maskanji «Zemnieka godā».

Liepājas teātris bija vienīgais Latvijā, kura repertuārā ietilpa visi skatuves mākslas paveidi: opera, operete, balets, drāma, dziesmu spēle. Lugu inscenējumos muzikālo noformējumu veica A. Jansons un operas orķestris, operdziedātāji M. Blūms un J. Borgs bija lieliski raksturlomu tēlotāji dramatiskajās izrādēs, operešu izrādēs savukārt piedalījās daudzi drāmas aktieri (V. Silenieks, J. Grantiņš, A. Jaunvalka, P. Zālītis). Šis teātris veidojās kā savdabīga skatuves mākslas iestāde, taču buržuāziskās Latvijas laikā netika izmantotas visas iespējas, lai veicinātu tā izaugsmi.

1940. gadā pēc padomju varas nodibināšanās Liepājas mūzikas dzīves uzplaukums bija straujš un intensīvs. Jauno sezonu opera uzsāka kā LPSR Valsts operas un baleta teātra filiāle un tādēļ bija ļoti cieši saistīta ar Rīgu. Režisors N. Vasiļjevs un baletmeistare H. Tangijeva-Birzniece kopā ar liepājniekiem Ž. Kopštālu un A. Kozlovski veica galvenos inscenējumus. Repertuārā pirmo reizi parādījās padomju komponista darbs: B. Aļeksandrova operete «Kāzas Maļinovkā».

Rīgā un Liepājā uzstājās vairāki vadošie operas solisti: E. Pakule, V. Krampe, E. Kukaine, A. Liberte-Rebāne, A. Viļumanis, A. Priednieks-Kavara, T. Matiss.

1941. gada vasaras traģiskie notikumi smagi ietekmēja arī teātra dzīvi. Sākās drūmie okupācijas gadi. Pirmajās cīņās par





Kārlis Bunka.

Liepāju krita teātra direktors E. Zundmanis. Nodibinoties asiņainajam režīmam, aizgāja bojā vēl citi teātra darbinieki: fašisti noslepkavoja diriģentu V. Hānu, solistu J. Jofi, koncertmeistaru Šmiļevicu.

Okupantu varas iestādes nekavējoties pakļāva operu stingrai kontrolei un tās māksliniekus pastāvīgai «uzticamības» pārbaudei. Operas diezgan bieži nācās izpildīt vācu valodā. Repertuārā bija jāiekļauj darbi, kas pauda fašistisku ideoloģiju (piemēram, mākslinieciskā ziņā vājā opera «Melnais Pēteris», kuru liepājnieki uzņēma ar tik neslēptu nicināšanu, ka tā bija jānoņem no repertuāra pēc otrās izrādes).

No labākajiem uzvedumiem jāatzīmē R. Vāgnera «Loengrīns», «Klīstošais holandietis», R. Leonkavallo «Pajaci», V. A. Mocarta «Bēgšana no seraja». 1944. gadā ar Jeļecku lomu debitē M. Fišers, un, kā atzīmē prese, «... jaunā dziedoņa balsij ir īsts baritonāls spēks, kupls kantilēns plūdums».



Diriģentā K. Bunkas atvadu izrāde («Piķa dāma») Liepājas teātrī 1961. gadā.  
1. rindā no kreisās (sēž): T. Dāve, K. Kalsiņš, V. Valdmāne, K. Bunka,  
A. Paškēvica, L. Bertovskis.

Operas atjaunošana pēc Lielā Tēvijas kara ir grūta, jo personāls izklīdis. Darbību opera sāk 1945. gada maijā ar vairākiem koncertiem. Rudenī jauno sezonu atklāj ar Ž. Bizē «Karmenu». Galvenā diriģenta pienākumus uzņemas Kārlis Bunka, kas līdz tam bija orķestra mūziķis un kormeistars. No solistiem atzīmējami A. Skara, M. Fišers, E. Kukaine, A. Zvagule, A. Šīrmane-Majore, E. Majors, A. Tiltiņš, V. Alševskis, P. Latiševs, T. Dāve, E. Zveja. Režisori ir M. Blūms, K. Locenieks, Z. Kopštāls. Taču arī Rīgas muzikālie teātri vēl veidojās, komplektēja savus kadrus ar jauniem spēkiem. Daudzi mākslinieki, sekodami aicinājumam, cits pēc cita atstāja Liepāju un vairs neatgriezās. Operas ansamblis sāka zaudēt savu profesionālo līmeni. Iestudējumu kvalitāte kritās, izpaudās arī lielas materiālas grūtības. Visa tā rezultātā 1950. gadā opera darbību pārtrauca.

Operu atjaunoja 1957. gadā, un teātri nosauca par Liepājas muzikāli dramatisko teātri. Muzikālā trupa pastāvēja līdz 1962. gadam. Šinī laika posmā uzveda J. Keņiņa operu «Minhauzena precības», Verdi «Rigoletto», Pučīni «Tosku», J. Kalniņa «Ugunī», Čaikovska «Piķa dāmu». Tika izrādītas arī vairākas operetes, to vidū — F. Lehāra «Paganini», I. Kalmana «Monmartras vijoļi». Līdzās galvenajam diriģentam K. Bunkam uzvedumus diriģēja arī A. Reinbergs, režisors bija M. Blūms. No solistiem atzīmējami D. Kupce, A. Alviks, V. Valdmāne, V. Butāne, Ņ. Seņavska, V. Aiše, I. Vanags, R. Pese, K. Zelmene, R. Gulbis, Z. Niedra, E. Capkovskis. 1962. gadā neilgu laiku strādāja jau-

nais diriģents Centis Kriķis, taču darbs neuzlabojās, un muzikālo trupu likvidēja otrreiz.

Pēc 1962. gada, izmantojot esošās iespējas, notikuši tikai operešu un dziesmu spēļu uzvedumi: «Cigānu barons», «Zilo ezeru zemē», «Kāzas Maļinovkā», «Silva», «Meldermeitiņa», «Preilenīte», «Zilā maska». Režisori šajās izrādēs bijuši M. Blūms, I. Mitrēvice, A. Migla.

Pašreiz Liepājā nav sava muzikālā teātra, lai gan ir visi priekšnoteikumi šāda teātra pastāvēšanai.

\*

Liepājai ir arī savas kora mūzikas tradīcijas.

Vienu no pirmajiem koriem Liepājā vadīja komponists Alfrēds Kalniņš, kuru viņš nodibināja 1913. gadā un kurš bija pazīstams kā Alfrēda Kalniņa koris. Pēc A. Kalniņa aizbraukšanas 1915. gadā kora vadību pārņēma Ā. Ābele. Ar kora diriģēšanu sāka nodarboties arī čellists K. Bunka, vispirms vadot Sociāldemokrātiskās strādnieku partijas Liepājas organizācijas kori (no 1922. līdz 1934. gadam), pēc tam Dzelzceļnieku biedrības jaukto kori (no 1934. līdz 1941. gadam).

Viens no spēcīgākajiem kora kolektīviem Liepājā 20. gados ir vīru koris «Dziedonis», kas nodibinājās 1928. gada 17. februārī pie Latvju vīru kora biedrības «Dziedonis» Liepājas nodaļas un kā tāds pastāvēja līdz 1940. gadam. Savu pirmo patstāvīgo koncertu koris sniedza 1928. gada 22. aprīlī pirmā diriģenta Friča Tones vadībā. Šo dienu koris uzskata par savu «dzimšanas dienu». Neilgu laiku kori vadīja arī Jānis Eklavs, bet no 1929. līdz 1944. gadam tā diriģents bija Bierants Ķuņķis.

1940. gadā, nodibinoties padomju varai, «Dziedonis» bija viens no pirmajiem kolektīviem, kas iekļāvās Liepājas strādnieku arodbiedrību centrālajā klubā un attīstīja spraigu darbu.

Visgrūtākās dienas kora vēsturē bija fašistu iebrukuma laikā. Kolektīvs zaudēja daudzus no saviem dalībniekiem. Tikai pēc fašistu sagrāves «Dziedonis» varēja pulcināt izklīdušos koristus. Kora atjaunošanas darbam ar lielu entuziasmu un darba mīlestību nodevās Jānis Dreimanis, kas tolaik strādāja par kormeistaru teātrī. Viņa prasmīgajā vadībā «Dziedonis» guvis spožus panākumus. Pēc savas darbības atjaunošanas pirmo koncertu «Dziedonis» sniedza 1945. gada 6. decembrī. Koncerta



Jānis Dreimanis.

panākumi un diriģenta pašai dziedzīgais darbs sekmēja kora dalībnieku skaita strauju pieaugumu. Ar katru jaunu koncertu cēlās arī kora mākslinieciskais līmenis. «Dziedonis» parādījis lielu aktivitāti Padomju Latvijas komponistu un latviešu klasiķu dziesmu iestudēšanā. Daudzas dziesmas koris sniedza pirmatkaņojumā. Sevišķi tas sakāms par Alfrēda Kalniņa un Pētera Barisona dziesmām. Neizdzešamā atmiņā paliks Tautas mākslinieka A. Kalniņa skaņdarbu koncerts 1946. gadā, kur piedalījās arī pats autors. Kora repertuārā ir visas E. Dārziņa vīru kora dziesmas, kori no operām, daudz latviešu un citu tautu dziesmas. Bez gadskārtējiem kora koncertiem «Dziedonis» rīkojis arī draudzības koncertus kopā ar citiem koriem. Tā 1954. gada decembrī Liepājā notika LVU vīru kora (diriģents H. Mednis) un Liepājas «Dziedoņa» kopkoncerts. Šajā koncertā piedalījās arī komponists M. Zariņš, solisti A. Simsons un P. Grāvelis. 1956. gadā LVU aulā notika Rīgas un Liepājas «Dziedoņu» kopkoncerts, kā arī vieskoncertu apmaiņa ar Valmieras vīru kori «Imanta». Ik gadus «Dziedonis» koncertē arī citās Latvijas pil-

sētās. Mūsu republikā patlaban sešiem vīru koriem ir nosaukums «Dziedonis». 1958. gadā visi «Dziedoņi» Talsos rikoja salidojumu, kas bija skaists sākums turpmākajai koru sadarbībai. Pēc Liepājas «Dziedoņa» ierosinājuma 1962. gada augustā Liepājā notika arī Kurzemes vīru koru pirmais salidojums.

Tā paša gada decembrī ievērojams pasākums bija divu Liepājas koru — Pedagoģiskā institūta sieviešu kora un «Dziedoņa» kopīgi rīkoti komponistu Aldoņa Kalniņa un Valtera Kaminska autorkoncerti. Šajos koncertos tika atsvaidzināts gandrīz aizmirstais dubultkora dziedāšanas veids, kam lieliskus paraugus atstājis E. Melngailis un citi mūsu kora dziesmas lielmeistari.

«Dziedoņa» 35. jubilejas gads sakrita ar J. Vītola 100. dzimšanas dienas atceri. Tādēļ koris lūdza komponistus — J. Vītola audzēkņus veltīt pa dziesmai sava bijušā profesora piemiņai. Šim aicinājumam atsaucās arī jaunie komponisti, un kora jubilejas koncerta programma tika sastādīta no J. Vītola «bērnu un mazbērnu» skaņdarbiem.

Daudzas no savām vīru kora dziesmām «Dziedonim» veltījis J. Graubiņš. Aizvien atsaucīgi ar kori sadarbojušies M. Zariņš, J. Ozoliņš, J. Līcītis, A. Žilinskis, J. Ivanovs. Savdabīgs kora uzvedums bija «Nīcas dziesma», ko korim 30 gadu jubilejā veltīja diriģents J. Dreimanis.

Republikāniskās koru skatēs, dziesmu svētkos un citās koru sacensībās Liepājas «Dziedonis» vienmēr ieņēmis pirmās vietas. 1960. gadā koris ieguva Tautas kora goda nosaukumu.

Pēc iemiļotā diriģenta J. Dreimaņa nāves (1963. gadā) kora vadību uzņēmas K. Klucis. Diriģents papildināja repertuāru ar daudzām jaunām vērtīgām dziesmām, slīpēja vokālo tehniku, ansambļa saliedētību. 1967. gada vasarā koris devās koncertceļojumā pa Krimu un Ukrainu.

1968. gadā «Dziedonis» atzīmēja savas pastāvēšanas 40 gadus. Daudz enerģijas šim izcilajam notikumam ziedoja kora jaunais diriģents K. Kreichbergs.

No pārējiem Liepājas koriem jāatzīmē Zinātnes un izglītības darbinieku nama Tautas koris, ko vada V. Vikmanis. Koris dibināts 1946. gadā. Aizvadītajos darba gados tas sniedzis ap 300 koncertu, gūstot labus panākumus, bet 1961. gadā tam pēšķirts Tautas kora nosaukums. Kora vēsturē nozīmīga bija uzstāšanās Doma koncertzālē, kur koris izpildīja Mocarta «Rekviēmu». Koris iestudējis arī citus lielas formas skaņdarbus (G. Sviridova «Patētisko oratoriju», A. Salmanova oratoriju «Divpadsmit»).

Viens no spilgtākajiem koriem Liepājā ir arī 1959. gadā dibinātais V. Lāča Pedagoģiskā institūta sieviešu koris «Ātbalss» (diriģents K. Kreicbergs). Lielākais sasniegums ir 1965. gada Dziesmu svētkos iegūtā otrā vieta sieviešu Tautas koru grupā.

Ar atzīstamiem panākumiem Liepājā darbojas arī Tautas koris «Dzintarjūra» (diriģents L. Leitis), Tosmares ciemata Tautas koris «Kursa» (diriģente T. Orna), rūpnīcas «Sarkanais metalurģis» koris (diriģents V. Kronbergs), kokapstrādāšanas kombināta «Baltija» koris (diriģents I. Kraulis) un pensionāru koris (diriģents I. Reinholds).

\*

Liepājas mūzikas dzīves attīstībā sava loma bija arī 20. gados dibinātajai Liepājas filharmonijai.

Jau ilgi pirms Liepājas filharmonijas darbības sākuma vietējā sabiedrībā tika izteiktas domas par simfoniskā orķestra vasaras koncertu nepieciešamību Liepājā. Radās entuziastu pulciņš, kas ķērās pie šīs idejas īstenošanas. Jaundibināmās filharmonijas organizācijas projekts un statūti tika apstiprināti 1926. gada 28. jūnijā. Lai nodrošinātu stingru materiālo pamatu, filharmonijas valdes sastāvā ievēlēja turīgākos Liepājas pilsoņus. Valdes priekšsēdētājs bija G. Stengrēvics, locekļi — R. Bergs, P. Priedītis, I. Rusulis, A. Meldrājs, Dr. L. Mihelsons.

Viens no svarīgākajiem priekšdarbiem bija abonementu sistēmas ieviešana un tās popularizēšana. Šīs sistēmas mērķis bija padarīt filharmoniju par masu organizāciju. Abonementa karte bija bez foto, ar tiesībām to nodot citai personai. Ar šīs abonementu sistēmas palīdzību tika radīta stabila materiālā bāze. Sākumā abonementu skaits nebija liels, bet vēlāk tas sniedzās no diviem līdz trim tūkstošiem.

Filharmonija savu darbību sāka 1927. gada 3. aprīlī pilsētas teātrī ar Bēthovena simt gadu nāves dienas piemiņas koncertu. Piedalījās vietējie apvienotie kori un orķestri diriģentu J. Tursa, G. Vikera un H. Hohapfela vadībā. Pēc tam Filharmonijas valde ķērās pie simfoniskā orķestra organizēšanas. Pirmās koncertsezonas (no 15. jūnija līdz 27. augustam) koncerti tika rīkoti uz visai neērtās kūrmaļas estrādes, kas nebija piemērota plašiem simfoniskiem koncertiem, tādēļ radās jautājums par jaunas estrādes būvi. Pirmajā sezonā notika pavisam sešdesmit deviņi kon-

certi, kurus apmeklēja 80 500 cilvēku. Atklāšanas koncertu un daudzus citus diriģēja Teodors Reiters, bet nākamajā sezonā viņš tika angažēts par galveno diriģentu. No pirmās sezonas koncertiem jāatzīmē Bēthovena daiļradei veltītais vakars, kurā skanēja Pirmā simfonija, Koriolana uvertūra un 4. klavierkoncerts (soliste Salome Graudāne), kā arī E. Grīga atceres svētku koncerts.

Otrajā sezonā, pieaugot abonementu un apmeklētāju skaitam, bija iespējams ievērojami uzlabot orķestra sastāvu.

Katru sezonu tika angažēti apmēram 45 mūziķi no Rīgas operas, Radio un arī Tallinas operas orķestra. Bez galvenā diriģenta Teodora Reitera koncertus vadīja J. Turss, V. Berdjajevs, H. Hohapfels un B. Kuņķis. Bez tam koncertēja arī viesdiriģenti, kas bieži vien iegriezās Liepājā pēc saviem vieskoncertiem Rīgā (R. Hāgels u. c.).

Otrās sezonas sākumā koncerti vēl notika uz vecās estrādes, bet aktīvi jau ritēja jaunās estrādes būve. To atklāja 1928. gada 2. augustā ar grandiozu koncertu.

Koncerta pirmajā daļā — A. Jurjāna kantāte «Tēvijai», divas operu ārijas Ādolfa Kaktiņa priekšnesumā. Otrajā daļā — Bēthovena 9. simfonija. Piedalījās papildināts Filharmonijas jauktais koris (100 dziedātāju) un solistu kvartets (Ada Benefelde, Milda Skujiņa, Ādolfs Kaktiņš, Nikolajs Vasiļjevs). Diriģēja T. Reiters.

Otrajā sezonā apmeklētāju skaits pieauga, tika atskaņoti vērtīgi skaņdarbi, regulāros solistu vakaros uzstājās ievērojami dziedoņi, arī ārzemnieki: Ā. Kaktiņš, M. Vignere-Grinberga, E. Ņezvanova, E. Vitings u. c.

Šīs sezonas svarīgs notikums bija arī Filharmonijas rīkotie I Lejaskurzemes Dziesmu svētki 1928. gada 4. un 5. augustā.

Speciāli šiem Dziesmu svētkiem tika izdota arī burtņica ar visām repertuārā paredzētajām dziesmām (starp tām J. Vītola «Gaismas pils», E. Melngaiļa «Mēness starus stīgo», «Bārenītes slavināšana», A. Jurjāna, J. Graubiņa, J. Zāliša kora dziesmas). Svētkos piedalījās 25 kori ar 800 dziedātājiem virsdiriģenta T. Reitera vadībā. Tie kļuva par spēcīgu stimulu nākamajam svētku sarīkošanai.

II Lejaskurzemes Dziesmu svētkiem gatavojās ļoti rūpīgi. Tika veikts plašs organizatoriskais un propagandas darbs, tika organizēti jauni kori. Lai labāk apgūtu repertuāru, Filharmonija

sarīkoja diriģentu kursu T. Reitera vadībā. II Dziesmu svētki notika 1929. gada jūnijā, un tajos piedalījās arī Saldus, Kuldīgas un Ventspils novadi. Dalībnieku skaits sasniedza 3000. Svētki sākās ar krāšņu koku gājienu — tautas tērpu parādi. Acis žilbināja jūras krastā uzplaukušās krāsas. Lai veicinātu etnogrāfiski pareizu tautas tērpu darināšanu un valkāšanu, notika konkurss, kurā godalgoja atsevišķu dalībnieku un koku skaistākos tērpus. Nākamajiem svētkiem tika aicināti ne tikai kori, bet arī visi Lejaskurzemes pūtēju orķestri.

Trešās sezonas pirmajā pusē galvenais diriģents ir T. Reiteris, bet otrajā pusē H. Kramms (Oslo). Daudz aktīvāk šīnī sezonā piedalās Filharmonijas koris, kā arī vīru koris «Dziedonis».

Nākamajās divās sezonās galvenā diriģenta postenī ir Bronislavs Šulcs (Varšava), kura vadībā orķestris iestudēja daudz jaunu modernu skaņdarbu. Kā viesdiriģenti uzstājās Jānis Mediņš, G. Šnēfogts, Kreislers.

Piektā — jubilejas sezona tiek atzīmēta ar plašu koncertu T. Reitera vadībā. Programmā tika ietvertas tādas sarežģītas partitūras kā F. Lista «Dantes» simfonija, R. Vāgnera uvertūra operai «Tanheizers», J. Vītola un A. Jurjāna skaņdarbi.

Liepājas filharmonijas simfoniskajā orķestrī uz vienu vai vairākām sezonām tika saistīti arī izcili orķestra mūziķi: par koncertmeistariem darbojās K. Vestens, T. Vējš, Ē. Berzinskis, A. Teihmanis, A. Norītis.

Pēckara gados filharmonijas lomu uzņemas mūzikas vidusskola. Mūzikas vidusskolas orķestris, ko vasarā papildina gan Radio simfoniskā orķestra, gan Operas un baleta teātra orķestra mūziķi, regulāri rīko koncertus. Sākot ar 1964. gadu, tie notiek jaunajā labiekārtotajā koncertestrādē «Pūt, vējiņi!», ko uzcēla iepriekšējās, ne visai ērtās estrādes vietā. Uz vasaras simfonisko koncertu ciklu var iegādāties abonementa kartīti. Tās īpašniekam ir tiesības nopirkt biļeti ārpus kārtas uz jebkuru no sezonas koncertiem. Pēdējos gados Liepājas vasaras koncertu sezona ieguvusi apzīmējumu «Liepājas vasara». Tā kļuvusi ļoti plaša un daudzpusīga. Bez simfoniskās mūzikas liepājnieki klausās arī kora un estrādes koncertus, skatās operēšu uzvedumus. Klausītāju rekordskaits tika sasniegts 1967. gadā — 44 000. To veicināja tādi pasākumi kā Oktobra 50. gadadienai veltītais mākslinieciskās pašdarbības festivāls, Krievu kultūras dekāde, estrādes festivāls «Liepājas dzintars — 50».

Vasaras koncertsezonās viesojas mākslinieki un kolektīvi no daudzām Padomju Savienības pilsētām. No tiem jāmin Ļeņin-



gradas simfoniskais orķestris, Viļņas filharmonijas simfoniskais orķestris M. Dvarionaites vadībā. Vasaras koncertsezonu diriģenti bijuši K. Bunka, V. Vikmanis, S. Čepinskis, D. Kuļkovs, A. Reinbergs u. c.

\*

Liepājā plašāku muzikālo izglītību varēja iegūt, sākot ar 1913. g., G. Vikera nodibinātajos mūzikasursos. Šeit mācījušies arī A. Teihmanis, S. Rašina, H. Blumbergs u. c. mākslinieki.

Taču mūzikas kursi nespēja apmierināt augstās prasības, tādēļ 1922. gada novembrī ar plašu koncertu savu darbību sāk Liepājas konservatorija. 1924. gadā šī konservatorija tika pārorganizēta un turpmāk pastāv kā Liepājas Tautas konservatorija pie Liepājas latviešu biedrības. Tās pirmais direktors bija komponists un diriģents Ādolfs Ābele, pēc tam neilgu laiku Jānis Turss, bet no 1926. līdz 1944. gadam Teodors Andersons. Par pedagogiem darbojās: teorijā Ā. Ābele, R. Vanags, B. Kuņķis, vijoles klasē T. Andersons, J. Baltgailis, čella klasē Ē. Berzinskis, klavieru-ērģeļu klasē Ā. Ābele, J. Turss, L. Ābelīte, Z. Irbīte, dziedāšanas klasē H. Cinka-Berzinska, N. Ūlande-Šulca, Ē. Ruiga, Losako; orķestra klasi vadīja Oto Karls. Audzēkņu skaits bija ap 100. Katru gadu tika rīkoti atklātie audzēkņu vakari, kuru novērtējums vienmēr regulāri parādījās presē. Liepājas Tautas konservatorijā savā laikā mācījušies Lidija Blumentāle, Miķelis Fišers, Edgars Zveja, Ernests Bertovskis, Arvīds Jansons, Arturs Priednieks-Kavara u. c. ievērojami mākslinieki. Pie Tautas konservatorijas ilgu gadus pastāvēja arī stīgu kvartets (T. Andersons — I vijole, J. Nezdulkins — II vijole, K. Riškēvics — alts, K. Bunka — čells), kas sniedza regulārus koncertus. 1937. gadā profesora J. Vītola 50 gadu muzikālās darbības atceres vakarā kvartets atskaņoja komponista stīgu kvartetu *Sol* mažorā.

Buržuāziskās Latvijas laikā Tautas konservatorijai bija lielas materiālās grūtības. Samērā bieži nācās mainīt mācību telpas. 1940. gadā, nodibinoties padomju varai, skolu savā gādībā pārņēma valsts. Līdz ar to skolas darbs kļuva daudzpusīgāks un plašāks, pieauga audzēkņu skaits. Labi iesākto darbu pārtrauca karš.

Skola savu darbību pilnā mērā atjaunoja 1945. gada maijā. Sākumā mācības notika Republikas ielā 11, bet jau tā paša gada augustā skolai ierāda piemērotākas telpas Ausekļa ielā 11/13, kur skola darbojas arī pašreiz. Skolas vadību no pirmajām



Liepājas E. Melngaiļa Mūzikas vidusskola 1967. g. rudenī.

pēckara dienām pārņēma enerģiskais direktors LPSR Nopelniem bagātais mākslinieks V. Vikmanis. Gadu gaitā augušas un paplašinājušās skolas telpas, piebūvējot klāt jaunus korpusus, nostiprinājusies materiālā bāze. Pedagogu kolektīvu veido galvenokārt pēckara gados beigušie audzēkņi, no kuriem daudzi ieguvuši augstāko izglītību: T. Orna, K. Orna, I. Glūdiņa, T. Romāns, E. Grinberga, L. Tiltiņa, I. Meķis, L. Trūbs. Daudzi absolventi strādā par pedagogiem citās republikas mūzikas skolās — Dz. Kļaviņa un Dz. Kļaviņš Ventspilī, A. Piekalnīte — Alūksnē u. c. LPSR Valsts Akadēmiskajā operas un baleta teātrī strādā L. Sikсна, K. Bražis, J. Kanajevs, H. Pērkons un M. Kažoka, Radio orķestrī koncertmeistars H. Birznieks, A. Neimanis, L. Cīrulis.

Paralēli mācību darbam skolas pedagogi un audzēkņi sistemātiski sniedz koncertus Liepājas pilsētas un rajona darbaļaudīm. Pie skolas darbojas pedagogu (diriģents V. Vikmanis) un audzēkņu (diriģents D. Kuļkovs) simfoniskie orķestri, jauktais koris (diriģente S. Znotēna). Skola pēdējos gados iestudējusi arī vairākas operas: Mocarta «Figaro kāzas», Rosīni «Seviļas bārdzīni», Maskanji «Zemnieka godu», Rahmaņinova «Aļeko»,

Verdi «Traviatu», Čaikovska «Jevgeņiju Oņeginu», Bizē «Karmenu». Šīs operas diriģēja Kārlis Bunka un Valdis Vikmanis, režisori bija E. Latiševa un A. Migla.

1967./68. mācību gadā mūzikas vidusskolas un bērnu skolas audzēkņu skaits sasniedzis jau 650. Mūzikas vidusskolā darbojas klavieru, stīgu, pūšamo un sitamo instrumentu, vokālā, kordiriģentu, mūzikas teorijas un tautas instrumentu nodaļa. Pie skolas darbojas arī vakara nodaļa, kurā mūzikas pamatus var iegūt strādājošie. Jau nākamajā gadā ir nodoms izveidot vienu no pilsētas vispārizglītojošām skolām par skolu ar mūzikas novirzienu.

Pie mūzikas vidusskolas darbojas arī Bērnu skola ar klavieru, stīgu un tautas instrumentu nodaļām.

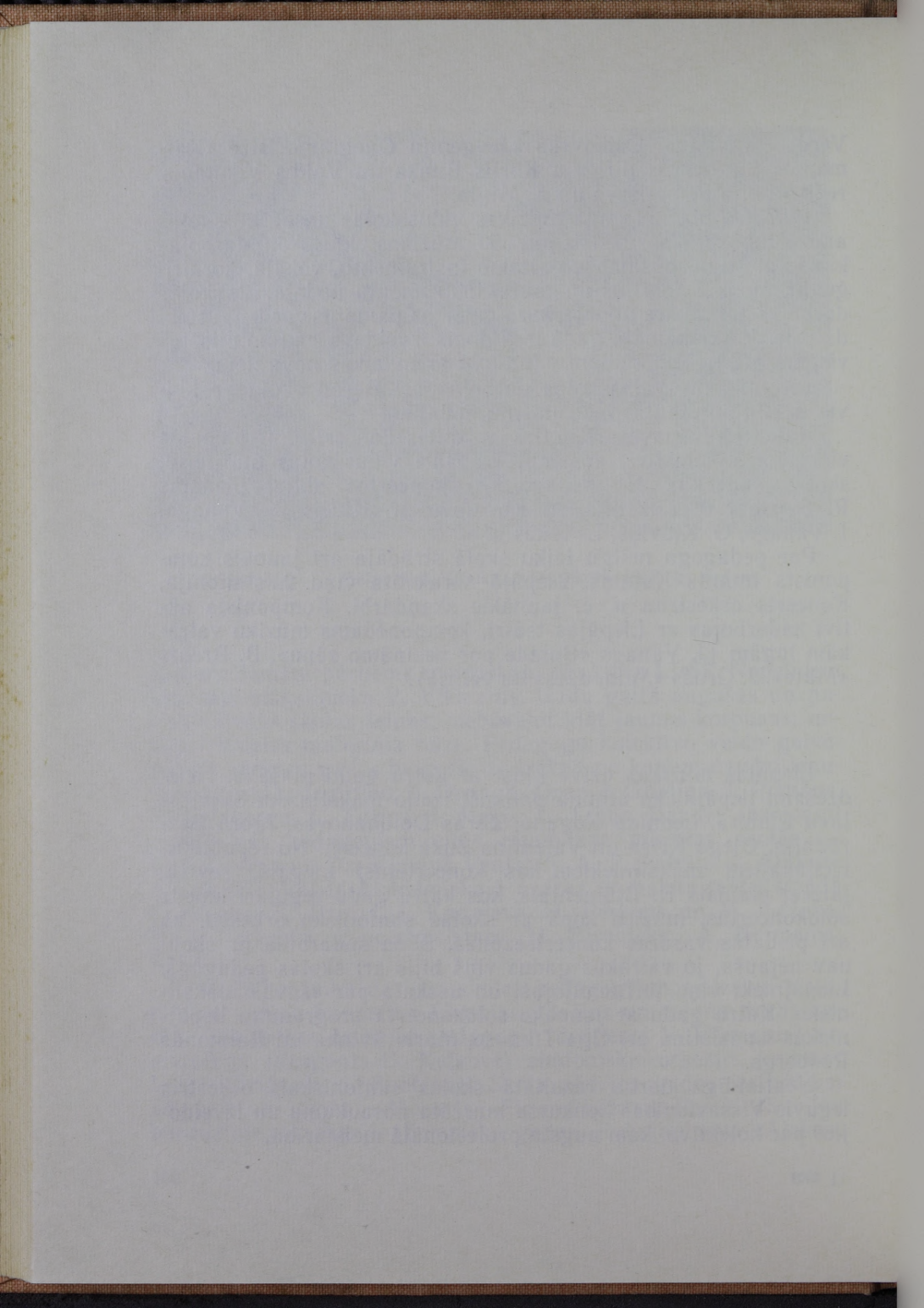
Katru gadu pavasarī notiek atskaites koncerti, kur piedalās visi skolas kolektīvi, ansambļi, labākie vidusskolas un Bērnu skolas audzēkņi. No pedagogiem koncertos aktīvi piedalās R. Sviriņa, B. Lukstiņa, A. Kovaļova, K. Klucis, L. Vanaga, I. Vanags, G. Kļaviņš, L. Trūbs u. c.

Par pedagogu neilgu laiku skolā strādāja arī jaunais komponists Imants Kalniņš. Liepājā sarakstīta viņa 2. simfonija, Koncerts orķestrim u. c. jaunākie skaņdarbi. Komponists aktīvi sadarbojas ar Liepājas teātri, komponēdams mūziku vairākām lugām (J. Vanags «Balāde par nezināmo zēnu», B. Brehts «Māte», J. Grušs «Mīla, džess un velns»).

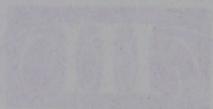
\*

Liepājas mūzikas dzīve kļūst ar katru gadu plašāka. Neizdzēšami liepājnieku atmiņā palikuši izcilo mākslinieku Svjatoslava Rihtera, Leonīda Kogana, Zāras Doluhanovas, Igora Bezrodņija, Oļega Kriša un Valentīna Žuka koncerti. No republikas izcilākajiem māksliniekiem, kas koncertējuši Liepājā, sevišķi jāizceļ pianists K. Blūmentāls, kas katru gadu regulāri sniedz solokonzertus, muzicē kopā ar skolas simfonisko orķestri, kā arī piedalās vasaras koncertsezonās. Šāda sadarbība ar skolu nav nejauša, jo vairākus gadus viņš bijis arī skolas pedagogs. Liepājnieki viņu ļoti iemīļojuši un uzskata par «savu» mākslinieku. Katru gadu ar jaunāko solokonzerta programmu liepājniekus iepazīstina arī Ilga Tiknuse, Māris Švinka un Raimonds Rēdbergs.

Neatlaidīga darba rezultātā skolas simfoniskais orķestris ieguvis Vissavienības konkursa laureāta nosaukumu un izveidojies par kolektīvu, kam augsta profesionālā meistarība.







*Silvija Stumbre*

## ZINĀTŅU AKADEMIJAS TAUTAS KORIS

Zinātņu akadēmijas Tautas koris pieder pie tiem republikas pašdarbības kolektīviem, kam ir sasniegumiem bagāta vēsture.

Ar savu augsto muzicēšanas kultūru un interesantajiem tematiskajiem koncertiem ZA koris ierindojies labāko republikas koru skaitā. Visbagātākais kora darbības periods ir 50. gadu beigās un 60. gadi, kad bez ZA kora koncertiem un lielajiem iestudējumiem grūti iedomāties mūsu koncertdzīvi. Koris muzicējis Rīgā, lauku rajonos, skolās, āģitpunktos, piedalījies katrā Zinātņu akadēmijas nozīmīgākā sarīkojumā, devies ar draudzības koncertiem pie citu republiku ZA kolektīviem. Koncerti Tallinā, Minskā un Kijevā ierosināja arī tur nodibināt jaunus ZA koru kolektīvus.

Sava kora darbību silti atbalstīja LPSR ZA vadība. Īsts kora draugs un labvēlis bija prof. A. Kirhenšteins. Tāpat par kori dzīvi interesējās akadēmiķi P. Lejiņš, F. Deglavs un partijas organizācijas sekretārs J. Vecvagars. Vadošo zinātnieku atsaucībai bija ļoti liela nozīme — tā stimulēja kolektīvu veikt aizvien nopietnākus mākslinieciskus uzdevumus. Diriģenti rūpējās, lai katrā nākamā sezonā atnāktu ar jaunu nozīmīgu iecerī.

Popularizējot padomju komponistu kora dziesmas un tautas dziesmu apdares, šī kora repertuārā vienmēr bija arī latviešu klasika — Jāzeps Vītola, Emīļa Dārziņa, Emīļa Melngaiļa, Alfrēda Kalniņa, Jāzeps Mediņa un citu komponistu labākās dziesmas. Koris droši ķēries arī pie lielu formu iestudējumiem.

Savas darbības ilgajos gados ZA koris izpelnījies ap 20 apbalvojumu un Goda rakstu, vairākkārt guvis augstu vērtējumu koru skatēs un sacensībās.

ZA Tautas koris nodibinājās 1948. gada 13. septembrī. No nelielās dziedātāju saujiņas vēlāk izveidojās pāri par 100

dalībnieku liels kolektīvs. Pirmajos gados to vadīja diriģents Volfgangs Jaunzems. Koris sāka aktīvi strādāt pie repertuāra apgūšanas un gada laikā iemācījās prāvu skaitu latviešu un krievu padomju komponistu dziesmas un tautas dziesmu apdares. Atklātībā koris pirmoreiz stājās 1949. gada 8. martā ZA sieviešu dienas sarīkojumā un kopš šīs reizes aktīvi iesaistījās visdažādākos pasākumos. Jau 1950. gadā Kirova rajona koru skatē tas ieguva ceļojošo karogu.

Pēc Volfganga Jaunzema nāves 1951. gadā kora vadību uzņēmās nopietnais un enerģiskais diriģents Daumants Gailis — toreiz vēl konservatorijas students. Ar 1952. gadu koris rīkojis patstāvīgus koncertus. Parasti tie notika ZA Fundamentālās bibliotēkas konferenču zālē, bet vēlākos gados arī LVU aulā. Kolektīvs vienmēr iestudējis arī sieviešu un vīru kora dziesmas. 1952. gadā sieviešu kora grupa Rīgas pilsētas koru skatē izcīnīja pirmo vietu.

Patstāvīgo koncertu skaits ik gadus palielinājās. Kolektīvs devās arī ārpus Rīgas, bet 1955. gadā — pirmajā tālākajā braucienā uz Tallinu, kur to sagaidīja draudzīgie Tallinas ZA koru kolektīvi. Koris koncertzālē «Estonia» atskaņoja arī vairākas igauņu komponistu dziesmas. Vēlāk kolektīvs savu repertuāru vairākkārt papildinājis ar igauņu komponistu dziesmām un tautas dziesmu apdarēm. Lielākā daļa no iestudētajām 14 igauņu dziesmām skanējušas oriģinālvalodā.

Kontakti ar igauņu koriem un kora dziesmu izpaukušies daudzveidīgi: notikusi nošu un koncertu apmaiņa, ZA koris piedalījies Pērnavas dziesmu dienās, igauņu kori bijuši ZA kolektīva viesi, bet komponists un kordiriģents profesors G. Ernesakss draudzības koncertos bieži stājies ZA kora priekšā, lai vadītu igauņu dziesmu atskaņojumus.

Sakarā ar gatavošanos 1955. gada Dziesmu svētkiem kora dalībnieku skaits jau sasniedza skaitli 110. Rīgas Kirova rajona dziesmu karā kolektīvs ieguva 2. vietu un ceļojošo karogu.

Kora repertuārā bija ienācis prāvs skaits dziesmu no latviešu klasiskās kora literatūras. Tas ierosināja domu sarīkot pirmo kora tematisko vakaru, veltījot to Emīla Dārziņa dziesmām. Kolektīvs strādāja ar lielu degsmi. Jaunais uzdevums palīdzēja nostiprināt un saliedēt kolektīvu. Tā kā koncertam bija izvēlētas 12 E. Dārziņa dziesmas, tad atsevišķi uzstājās arī vīru un sieviešu balsu grupas.

E. Dārziņa dziesmu vakaru kritika novērtēja ļoti atzinīgi: «Zinātņu akadēmijas koris sava diriģenta Daumanta Gaiļa va-



dībā nebija puļu taupījis, lai atklātu Dārziņa dziesmas to dziļākajā saturā vokāli pilnvērtīgi. ZA koris ir savā tagadējā līmenī augsti vērtējama mākslinieciska vienība, tas pieder pie mūsu republikas labākajiem koriem. ... Dziesmu atskaņojumi valdzināja ar vokālo košumu, teicamu muzikālo izpratni, aizrautību ... Sevišķi atmiņā palikuši dziesmu «Lauztās priedes», «Cīānas bērni», «Minjona», «Senatne», «Nāru dziesmiņa» un «Mūžam zili» interpretējumi.»<sup>1</sup>

Koncertu ar E. Dārziņa solodziesmām kuplināja arī ZA darbinieks med. zin. kand. G. Jankovskis. Pavadījumus atskaņoja kora koncertmeistars O. Cintiņš. Pēc pāris mēnešiem ar E. Dārziņa dziesmām koris viesojās arī Jelgavā.

1956. gada pavasarī kolektīvs, Baltkrievijas ZA ielūgts, devās uz Minsku. Koris bija labā formā, un tā koncerts kļuva par ievērojamu notikumu Minskas mūzikas dzīvē. Komponists un koru diriģents PSRS Tautas mākslinieks G. Širma silti apsveica kolektīvu kā tās tautas pārstāvi, kurai ir senas un dziļas koru kultūras tradīcijas, teicami kolektīvi. G. Širma uzsvēra: «Viens no tādiem pašdarbības koru kolektīviem ar profesionāli augstu kora dziedāšanas kultūru ir LPSR Zinātņu akadēmijas jauktais koris. Šim kolektīvam ir tīra intonācija, ideāla balsu saskaņa, un tas prot dziļi izteiksmīgi, mākslinieciski atklāt mūzikas tēlus.»

Uz Baltkrieviju koris bija atvedis padomju tautu, tai skaitā arī baltkrievu tautas dziesmas un latviešu un krievu kora klasiku. Sevišķi augstu novērtējumu izpelnījās Dārziņa un Melngaiļa lielo dziesmu atskaņojumi — «Lauztās priedes», «Jāņu vakars» un «Senatne». Minskā koris sniedza trīs koncertus.

1957. gadā tika sagatavotas divas tematiskas koncertprogrammas. Kā pirmo sabiedrības vērtējumam nodeva koncertu ar E. Melngaiļa un J. Graubiņa tautas dziesmu apdarēm. Koncertā skanēja pavisam 18 tautas dziesmas. No E. Melngaiļa apdarēm bija populārā un skanīgā «Bārenītes slavinašana», «Pūt, vējiņi!», «Svešā zemē», «Gaismeņa ausa», «Rīgas torņagala zīle» un citas. J. Graubiņa apdaru klāstu savukārt raksturoja tādi klasiski paraugi kā «Lustīga līgaviņa», «Alutiņi, bāleliņi», «Tek saulīte tecedama», «Laimiņai pavaicāju». Vakars izvērtās arī par sirmā profesora J. Graubiņa godināšanu, jo sasaucās ar iepriekšējā gadā aizvadīto komponista 70. dzimšanas dienu.

---

<sup>1</sup> Jekabs Vītoļiņš. Emīla Dārziņa dziesmas Zinātņu akadēmijas kora atskaņojumā. «Cīņa», 1956, Nr. 116.

Nav nejaušība, ka ZA koris var sarīkot divu komponistu tautas dziesmu apdaru vakaru, jo kora repertuārā ir ap 90 dažādu tautu tautas dziesmu apdaru. Visvairāk kolektīvs iestudējis latviešu tautas dziesmas E. Melngaiļa apdarē. Melngailis vispār kora repertuārā pārstāvēts ar vislielāko dziesmu skaitu. Kopā ar apdareim iestudētas pavisam 34 viņa kora dziesmas. Tāpēc ZA koris savu otro tematisko koncertu varēja veltīt E. Melngaiļa oriģināldziesmām. Ar E. Melngaiļa solodziesmām koncertā piedalījās G. Jankovskis, ievadvārdus teica J. Vītolis. Kopš tās reizes lielos ZA kora koncertus vairākkārt papildināja Valodas un literatūras institūta folkloras sektora vadītāja J. Vītoļa paskaidrojumi. Melngaiļa skaņdarbu koncerts izpelnījās sevišķu ievēribu un to, ka tajā blakus komponista populārām dziesmām — «Senatne», «Jāņu vakars» — bija uzņemtas retāk vai pavisam reti dziedātās — «Daba un dvēsele», «Sirds tiek grūta», «Jau vakarblāzma dzied», «Rudens», «Pasaciņa» un citas. Koncertā skanēja pat «Latvju rekviēms» — skaņdarbs, kuru kori dzied ārkārtīgi reti, jo lielu meistarību un spēku prasa rekviēma 4. daļas «Pastarā diena» izpildījums. Tas ir viens no grūtākajiem darbiem latviešu kora klasikā.

Ģatavojoties savas darbības 10. gadadienai, koris veica mākslinieciski atbildīgu uzdevumu — iestudēja Jēkaba Graubiņa dramatisko poēmu «Atraitnes dēls». Poēmu iedzīvināja kopīgi divi kolektīvi — ZA un LVU jauktie kori D. Gaiļa vadībā ciešā radošā kontaktā ar pašu komponistu. Klausītāji «Atraitnes dēla» koncertus uzņēma ar lielu interesi. Ne veltī poēmu atskaņoja pēc kārtas sešus vakarus pārpildītā zālē. Savdabīgs bija poēmas teatralizētais iestudējums, kurā piedalījās «Saulgriežu» ansamblā dalībnieki.

Par «Atraitnes dēla» muzikālo iestudējumu rakstīja daudz un atzinīgi. Lūk, Jēkaba Vītoļa vērtējums: «Kori šai lielajā darbā sava diriģenta Daumanta Gaiļa iedvesmotajā vadībā ir ielikuši milzumu gribas un aizrautības, laika un pašreizējās neatlaidības. Jo svarīgi, ka te atskaņotāju darbs gājis roku rokā ar radošo darbu, palīdzējis arī komponistam īstenot savas ieceres. Koru priekšnesumi, atskaitot dažas nejaušības, viscaur valdzināja ar savu vokālo un emocionālo izteiksmību, sevišķo iejutīgumu mūzikā. Īpaši jāuzsver arī ļoti skaidrā dikcija, kas līdz klausītāju apziņai aiznesa vai katru kora dziedāto poēmas vārdu. Šāds paveikts darbs var sniegt korim vispilnīgāko māksliniecisko gandarījumu.» («Cīņa», 1959, Nr. 104.)

Lai vainagotu bagāti sāktu jubilejas gadu, ZA koris oktobrī

devās uz Gruziju un Armēniju. Erevānā koris piedalījās Armēnijas PSR ZA konferenču zāles atklāšanas svinībās un ar savām dziesmām (arī armēņu valodā) iepriecināja auditoriju, kurā bija ievērojami zinātnieki un akadēmiķi. Otrs koncerts notika Tbilisi, Gruzijas Valsts universitātes aktu zālē.

1960. gadā koris iestudēja un atskaņoja programmu ar krievu un Rietumeiropas klasiķu dziesmām un operu koriem. Šai koncertā izskanēja arī Orlando di Laso, Monteverdi un Baha skaņdarbi. Baha *Crucifixus* no Augstās mesas rada kolektīva interesi par Baha mūziku, kas pēc dažiem gadiem izpaužas vēl nozīmīgākos, lielākos iestudējumos.

1960. gada vasarā, kad notiek Padomju Latvijas 20. gadadienas svinības un Dziesmu svētki, ZA kolektīvam, tāpat kā vairākiem republikas pašdarbības koriem, piešķir Tautas kora nosaukumu.

Sajā vasarā F. Deglava pamatskolā Nīkrācē ZA koris pēdējo reizi koncertēja diriģenta Daumanta Gaiļa vadībā. Pēc tam, sākot ar 1. oktobri, diriģenta pienākumus uzņēmas Latvijas PSR un Gruzijas PSR Nopelniem bagātais mākslinieks Jānis Dūmiņš. Koris savu darbu mākslinieciski pilnveidoja. Diriģents nāca ar jaunām ierosmēm. Pirmā bija — sarīkot Jāzepa Mediņa dziesmu vakaru. Daļa no šī komponista dziesmām jau bija kora reperetuārā. Vairums dziesmu tomēr tika iestudētas pilnīgi no jauna, tai skaitā kantāte «Ziedošā dzimtene», dziesmas «Pavasara vējš», «Pēc kaujas», «Ziemas pasaciņa», «Zilie sapņu kalni» un vēl citas — jauktajam, kā arī sieviešu un vīru korim.

ZA koris bija pirmais, kas plašāk pievērsās Jāzepa Mediņa daiļradei, atklādams klausītājiem nepelnīti aizmirstu mūzikas mantojuma daļu. Koncertā piedalījās solisti A. Upīte un E. Bertovskis, ievadvārdus teica mākslas zinātni doktors Jēkabs Vitoliņš.

Ar Jāzepa Mediņa dziesmu vakaru ZA koris 1961. gada pavasarī reprezentējās Tautas kora skatē un izpelnījās atzinību par augstu priekšnesuma disciplīnu un kultūru. Tā dziedājums tika pielīdzināts profesionāla kolektīva sniegumam. Ar Jāzepa Mediņa dziesmām ZA koris viesojās arī Liepājā.

Ne mazāku ievēribu nākamajā gadā izpelnījās Margēra Zariņa autorkoncerts. Diriģents šim pasākumam bija izvēlējis dziesmas, kas raksturoja komponista kora daiļradi pēdējo 15 gadu periodā. Starp tām bija arī «Sarkano partizānu dziesma» (tēma no variāciju cikla) un madrigāli ar Ē. Ādamsona vārdiem. Daudzveidīgo programmu koris nodziedāja veiksmīgi. Par to

liecināja atsauksmes laikrakstos. A. Darkevics rakstīja: «Tas bija interesants, labi sagatavots koncerts. Zinātņu akadēmijas koris, izņemot dažas intonācijas neprecizitātes, dziedāja saliedēti, aizrautīgi, tā priekšnesumā dzirdējām dziedātāju īstu mākslas entuziasmu.»<sup>1</sup> O. Grāvitis savukārt uzsvēra, ka «Jānis Dūmiņš paveicis lielu darbu: kora dziedājums kļuvis vēl skanīgāks, izteiksmīgāks, intonācijā tīrāks».<sup>2</sup>

1963. gadā mūsu mūzikas dzīvē nozīmīgs notikums bija Jāzeps Vītola 100 gadu dzimšanas dienas atcere. Latviešu mūzikas klasiķi godināja arī Tautas kori. ZA koris bija sagatavojis tematisku programmu, kurā iekļāvās gan paša Jāzeps Vītola, gan viņa radītās kompozīcijas skolas audzēkņu darbi. No J. Vītola daiļrades mantojuma tika iestudēta «Karaļmeita», «Gaismas pils», «Trīs čigānu dziesmas», «Beverīnas dziedonis», «Diena aust», «Sauls svētki», «Upe un cilvēka dzīve», kantāte «Ziemeļblāzma». Šīm oriģināldziesmām pievienojās arī vairākas J. Vītola tautas dziesmu apdares. J. Vītola piemiņas koncerti notika Rīgā un arī Gaujienā un Valmierā, kur jūlija pēdējās dienās sabrauca kultūras darbinieki un ievērojamākie republikas mūziķu kolektīvi.

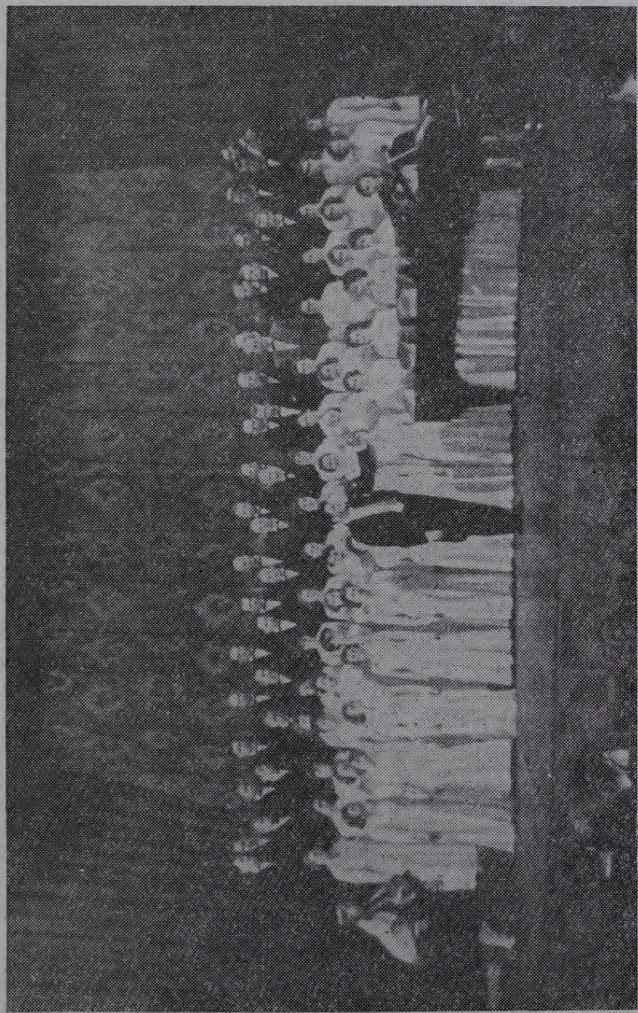
1965. gadā ZA kora darbība saistīta ar vairākiem nozīmīgiem pasākumiem, pirmkārt ar kora 15 gadu darbības atceres koncertu. Šoreiz programma bija veltīta padomju komponistu kora dziesmām un pasaules tautu tautas dziesmām. Mūsu komponisti korim bija sagatavojuši arī dziesmu veltes — koncerta pirmajā daļā izskanēja A. Žilinska «Zinātņu skrejceļi» un J. Ozoliņa «Dziesmas mūžs».

Republikas 25. gadadienai veltītajā Komponistu savienības plēnumā ZA koris iepazīstināja klausītājus ar jaunām dziesmām — M. Zariņa «Padomju Latvijas 25. gadadiena» un V. Kaminska «Zvērests». Koris piedalījās arī Oktobra revolūcijas 50. gadadienai veltītajā Komponistu savienības plēnumā «Padomju kora dziesma», atskaņojot J. Vītola, A. Žilinska dziesmas, J. Kozaka ukraiņu tautas dziesmas apdari «Manas domas», E. Melngaiļa tautas dziesmu apdares.

Paralēli daudziem lielākiem un mazākiem koncertiem koris kopš 1965. gada oktobra strādāja pie liela oratoriāla darba — J. S. Baha «Jāņa pasijas». Ar Baha mūziku kolektīvs bija pazīstams jau agrāk, iestudējot «Crucifixus» (1960). «Jāņa pasijas»

<sup>1</sup> «Cīņa», 1962, Nr. 97.

<sup>2</sup> «Rīgas Balss», 1962, Nr. 106.



Diriģenta J. Dūmina pirmais koncerts ar ZA Tautas kori  
1960. gada 4. novembrī.

iestudējumā piedalījās solisti Lauma Vanaga, Anda Grise, Imants Krēsliņš, Imants Vanags un Kārlis Miesnieks; Lauma Nēringa atskaņoja čembalo, Oļģerts Cintiņš ērģeļu partiju. Orķestri aizstāja instrumentāls ansamblis. Jānis Dūmiņš ar saviem palīgiem kormeistariem Viktoru Brežņevu un Jevgeņiju Angustinoviču strādāja lietpratīgi. J. Dūmiņam Baha māksla jau sen bija tuva un iepazīta. Viņš 1956. gadā Latvijā pirmoreiz iestudēja un vadīja «Mateja pasijas» atskaņojumu. Pēc 10 gadiem pirmatskaņojumu Rīgā pieredzēja arī «Jāņa pasija». Pēc pirmā atskaņojuma — ģenerālmēģinājuma Neredzīgo biedrības klubā 1966. gada 5. maijā — pasija 12. maijā izskanēja Doma koncertzālē. Klausītāju atsauce bija liela, arī koncerta atkārtojums LVU aulā notika pārpildītā zālē. Par «Jāņa pasijas» atskaņojumu kritika rakstīja daudz un atzinīgi. Ne mazāki panākumi Baha «Jāņa pasijai» bija Ļeņingradā Akadēmiskās kapelas zālē. Par to liecina mūzikas zinātnieka M. Bjaļika sajūsmas pilnās rindas laikrakstā «Вечерний Ленинград»<sup>1</sup>: «Aizvadītajā svētdienā uz koncertu Kapelas zālē izdevās tikt ar grūtībām, tik daudz bija mūzikas mīļotāju, kas vēlējās noklausīties vienu no brīnišķīgākajiem Baha skaņdarbiem — «Jāņa pasiju». ... Neparasti skaistais Baha skaņdarbs pie tam ir grūti izpildāms un tādēļ reti parādās uz koncertestrādēm.

Pati lielākā koncerta īpatnība bija tā, ka oratoriju neizpildīja vis profesionāli mākslinieki, bet pašdarbības kolektīvs — mūsu viesis no Rīgas: Latvijas PSR Zinātņu akadēmijas Tautas koris. Dziedātāju entuziasms, no vienas puses, un ticība senām, augstām tautas kora dziedāšanas tradīcijām, no otras, — lūk, kas ļāva pašdarbniekiem sasniegt tādu meistarību, bez kuras Baha mūziku nevar iestudēt. Kori vada Nopelniem bagātais mākslas darbinieks Jānis Dūmiņš, kuru pazīst daudzi Ļeņingradas mūziķi: viņš bija mūsu konservatorijas aspirants. Koris un instrumentālais ansamblis pilnībā atklāja šīs mūzikas filozofisko un lirisko būtību.»

J. S. Baha oratorija bija pēdējais lielākais diriģenta J. Dūmiņa darbs ZA Tautas korī.

No 1967. g. radošs kora diriģents ir V. Brežņevs. Gatavodamies savai 20 gadu jubilejai, koris iestudē jaunu koncerta programmu, kurā ietilpst latviešu, krievu un Rietumeiropas klasiķu darbi.

<sup>1</sup> 1966. g., Nr. 115.

## RRR TAUTAS SIEVIEŠU KORIS

Popova Rīgas radio rūpnīcas sieviešu koris 1969. gadā atzīmēs savas darbības desmito gadadienu. Tas nav ilgs laika posms un tomēr pietiekošs, lai kora kolektīvs, aktīvi darbojoties, jau būtu nostiprinājis tikai sev specifiskas atskaņotājmākslas tradīcijas. Sasniedzis atzīstamu meistarības līmeni, koris 1965. gadā ieguva tiesības saukties par Tautas kori, tādā veidā ierindodamies starp labākajiem republikas sieviešu koriem. Kora izaugsme nav bijusi bez grūtībām, tomēr ar diriģenta Jāņa Branta entuziasmu un pacietību darbs kļuvis aizvien sekmīgāks.

Popoviešu sieviešu kora attīstību veicinājusi arī Popova radio rūpnīcas vadības labvēlīgā attieksme pret pašdarbības mākslu. Pie rūpnīcas kluba tagad darbojas jau trīs Tautas kolektīvi — sieviešu un vīru («Auseklis») kori, kā arī Tautas teātris. Ilgus gadus darbojās kluba vokālā studija, deju kolektīvs un sieviešu dubultkvartets «Oktāva», kas koncertējis arī ārzemēs.

Kora pirmais mēģinājums notika 1959. gada 7. janvārī (šo datumu — kora «dzimšanas dienu» dalībnieces vienmēr atzīmē). Toreiz sapulcējās pāri par 60 dziedātāju. Tuvu bija republikas 20. gadadiena un tai veltītie Dziesmu svētki. Šis fakts bija spēcīgākais stimuls jaunā kora radīšanā.

Jau pirmajā pusgadā koris ieguva tiesības piedalīties I Republikāniskajā sieviešu koru salidojumā Smiltēnē. Tas nozīmē, ka godam bija iestudēts viss salidojuma repertuārs. Šī paša gada decembrī RRR sieviešu koris izcīnīja 2. vietu smagās mašīnbūves arodbiedrību pašdarbības skatē.

Sākās cīņa par repertuāra paplašināšanu. Lai dziedātājas pašas varētu noklausīties savu priekšnesumu, skaidrāk izprast atskaņojuma trūkumus, mēģinājumos izmantoja magnetofonu.

Ļoti daudz deva iepazīšanās ar citiem sieviešu koriem, it sevišķi ar Tautas sieviešu kora «Dzintars» ilggadīgo darba pieredzi. Kontakti nodibinājās arī ar Igaunijas kolektīviem. Tas viss paplašināja RRR sieviešu kora māksliniecisko pieredzi.

Savu pirmo patstāvīgo koncertu popovietes sniedza Tērvetes brīvdabas estrādē 1960. gada 21. maijā. Koncertā skanēja populāras padomju komponistu — J. Ozoliņa, A. Žilinska, Jēkaba Mediņa, P. Līcītes, Aldoņa Kalniņa dziesmas, arī klasiķu E. Dārziņa, E. Melngaiļa, J. Graubiņa, Svešņikova, Hermas dziesmas un tautas dziesmu apdares. Jau pirmajā darba gadā jauno kori uzaicināja radio studijā, 1961. gadā arī televīzijas studijā.

1961. gada 13. maijā notika kora patstāvīgais koncerts Rīgā. Turpmāk koncertu skaits aizvien pieauga. RRR sieviešu koris koncertēja gan savā rūpnīcā, gan vasarās Rīgas parkos, gan izbrauca pie lauku darbaļaudīm. Atkārtoti kolektīvs viesojies «Ciņas» sanatorijā, par kuru rūpnīca uzņēmusies šefību.

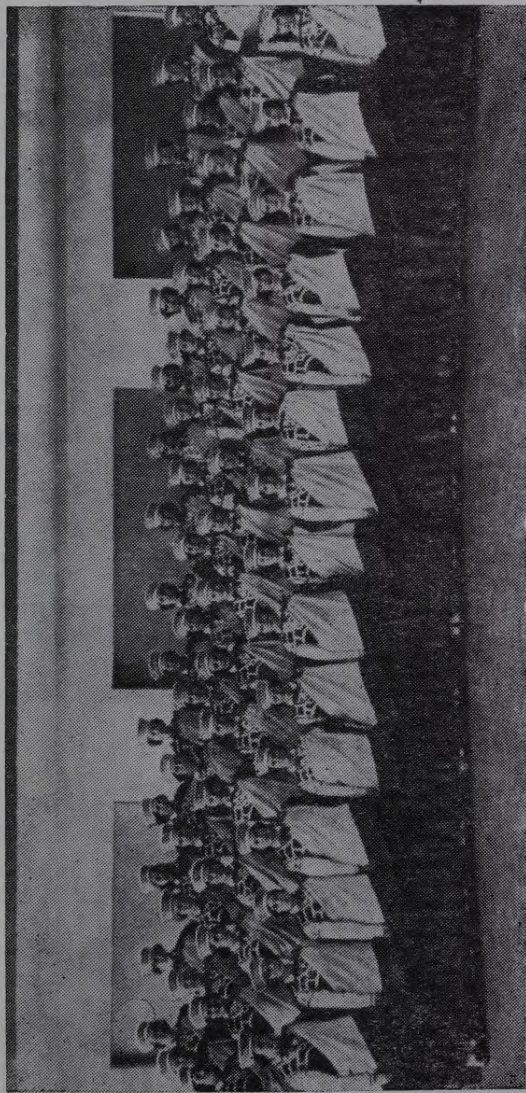
Trešajā darbības gadā koris atskaites koncertu veltīja galvenokārt latviešu padomju komponistu dziesmām un dažādu tautu tautas dziesmām. Popovietes devās arī savā pirmajā koncertbraucienā ārpus republikas — draudzīgi kontakti bija nodibināti ar Tallinas radio rūpnīcas «Punane RET» kolektīvu.

1963. gada atskaites koncertam diriģents nolēma sagatavot pirmo tematisko programmu, veltītu A. Žilinska un J. Ozoliņa dziesmām. Koncertā piedalījās solists P. Grāvelis. Vakars noritēja pacilāti, sirsnīgi, klāt bija arī paši dziesmu autori.

Nopietnu, atbildīgu uzdevumu korim nācās veikt Ukrainas kultūras nedēļā, kas notika Rīgā. RRR sieviešu koris koncertu bagātināja ar I. Marunčenko, S. Blagoobrazova, A. Ļebedeva, J. Jaroslavļenko dziesmām un tautas dziesmu apdarēm. Aizvien biežāk arī RRR rūpnīcas klubā ieradās viesi no citām republikām, no ārzemēm.

Kolektīva izaugsmei nozīmīgs ir piektais darbības gads, kad ievērojami ceļas mākslinieciskā izpildījuma līmenis. Tas cieši saistīts ar repertuāra bagātināšanos. Dziesmu pūrā bija jau ap 90 dziesmu. Tādēļ koris savam piecu gadu jubilejas koncertam varēja izvēlēties sarežģītākas dziesmas, kā Melngaiļa «Pasačiņu», Ķalsona «Rudens gaitu», Barisona «Melodijas», Z. Kodai «Brinzu ritā čigāns ēd» u. c. Koncerts izdevās labi. Kora mūzikas speciālisti no sirds apsveica RRR sieviešu kori. Tā paša 1964. gada vasarā koris guva panākumus arī II Republikānis-kajā sieviešu kora salidojumā Tukumā, izcīnot 1. vietu.





Rīgas radio rūpnīcas Tautas sieviešu koris.

1964. gada ziemā sieviešu koris ar draudzības koncertu devās arī uz Viļņu.

Ļoti nozīmīgs RRR sieviešu kora darbībā bija 1965. gads, saistīts ar vairākiem atbildīgiem koncertiem un sacensībām.

Aprīlī koris piedalījās Latvijas Padomju komponistu savienības plēnumā un dziedāja vairākas samērā grūtas dziesmas — L. Vignera «Rasa klāja zemes vaigu» un «Mans ezers», R. Kalsona «Jūra un sirds», «Rudens gaita» un «Vasara», kā arī tautas dziesmu apdares — A. Žilinska «Kur, pelīte, tu tecēji» un V. Kaminska «Skan balstiņis rītā agri». Šis koncerts bija jauns sasniegums kora darbībā, jo komponistu savienības pasākumos vienmēr piedalījušies tikai republikas labākie izpildītājkolektīvi.

1965. gada pavasarī visiem kuriem bija sevišķi spraigs arī tādēļ, ka bija jāgatavojas republikas 25. gadadienai un tai veltītajiem vispārējiem Dziesmu svētkiem. Dziesmu svētkus ievadīja dziesmu dienas, dziesmu svētku ieskaņu koncerti un skates. Ļeņina rajona kora skatē un kora «karā» kolektīvs ieguva pirmo vietu. Koris ieguva arī Tautas kora nosaukumu.

Pēc tik ražīga gada kolektīvs bija godam pelnījis atpūtu, un rūpnīcas vadība deva iespēju popovietēm doties ekskursijā uz Aizkarpatiem un Moldāviju. Šo braucienu kuplināja arī kora koncerti — Užgorodā un Odesā.

Rudenī koris turpināja aktīvu koncertdarbību; ar P. Līcītes, Jāzepa Mediņa, L. Vignera un A. Žilinska dziesmām tas piedalījās J. Raiņa atceres koncertā.

1965. gadā koris bija koncertējis 26 reizes. Tas šai ziņā bija visbagātākais RRR sieviešu kora darbības gads. Aizvien aktīvāk koris piedalījās savas rūpnīcas kultūras pasākumos, uzstājoties sadzīves tradīciju sarīkojumos, šefības koncertos.

Nākamajā gadā vērsās plašumā arī draudzīgie kontakti ar citiem kora kolektīviem. Notika kopējs draudzības koncerts ar VMPI augstskolu absolventu vīru kori, kurā skanēja dziesmas ar Raiņa vārdiem. Bez tam popovietes piedalījās Kohtla-Jerves pilsētas dziesmu svētkos, jo koris bija cieši sadraudzējies ar turienes vīru kora «Kaevus» kolektīvu. Šis koris ar atbildes vizīti ieradās Rīgā, un popovietes to viesmīlīgi uzņēma rūpnīcas klubā.

Augustā kora dalībnieces atkal devās uz dienvidiem, šoreiz viņu maršruts veda uz Kaukāzu, pie tam latviešu dziesmas izskanēja Tbilisi HES darbiniekiem.

1966. gada rudenī RRR sieviešu koris līdz ar visiem pārējiem republikas Tautas kora kolektīviem piedalījās Latvijas Padomju

komponistu savienības Oktobra revolūcijas 50. gadadienai veltītajā plēnumā «Padomju kora dziesma» un dziedāja 6 kora dziesmas, no tām divas pirmatkaņojumā — J. Ķepiņa «Dziesma saulei līdzī iet» un J. Ozoliņa «Celies lielāks, lepņāks».

1967. gada ievērojamākais pasākums kora dzīvē bija Tautas kora salidojums Ventspilī, kas vienlaicīgi bija arī Oktobra revolūcijas 50. gadadienai veltīta Vissavienības māksliniecišķās pašdarbības festivāla skate. Republikas Tautas kora sacensībā RRR koris izcīnīja 2. vietu sieviešu kora grupā. Savukārt ar Vissavienības māksliniecišķās pašdarbības festivāla žūrijas komisijas lēmumu koris ieguva 3. pakāpes diplomu.

Savas darbības desmit gados RRR Tautas sieviešu koris profesionāli nostiprinājies un pakāpeniski iekarojis autoritāti republikas kora vidū. Kora repertuārā tagad jau ir ap 150 dziesmu, lielākā daļa no tām — latviešu oriģināldziesmas, tautas dziesmu apdares un padomju komponistu dziesmas. Kora darbībā aizvien lielāku īpatsvaru iegūst tematiskas programmas, dziesmas ar Raiņa vārdiem, Rietumeiropas klasika un operu kori. 1968. gadā koris piedalījās komponista Aldoņa Kalniņa autorvakarā un kopā ar augstskolu absolventu vīru kori arī Jāņa Ozoliņa 60. dzimšanas dienai veltītajā koncertā. Aizvien dziļākām saknēm RRR sieviešu kora kolektīvs ieaug mūsu mūzikas dzīvē. Tas uzliek jaunus pienākumus — ar stingrāku atlasi jāizvēlas repertuārs, aktīvāk jāstājas kontaktos ar dziesmu autoriem, arī dziedājums jāslīpē ar vēl lielāku uzcītību. Un tas zaļoksnējam kolektīvam ir pa spēkam.

### «ZEMGALE»

Jelgavas rajona un pilsētas skolotāju koris «Zemgale» ir viens no jaunākajiem republikas koru kolektīviem. Tikai 1966. gadā pēc sešu gadu spraigas darbības tas ieguva tiesības saukties par Tautas kori.

1960. gadā ierosinājums dibināt skolotāju kori guva dzīvu atsaucību. Sevišķi aktīvi tā organizēšanā piedalījās Jelgavas pilsētas Tautas izglītības nodaļas Pedagoģiskā kabineta vadītājs tagadējais kora vecākais I. Rozenvalds un skolu inspektore I. Rudze. Par diriģentu uzaicināja Imantu Kokaru. Kora sastāva komplektēšanu veica ļoti nopietni. Noklausījās ap 800 rajonu un pilsētas skolotāju balsis, bet korī iesaistīja 108 skolotājus. Vēlāk kolektīva darbībai bija liela loma dziedāšanas skolotāju kvalifikācijas celšanā. No kora vidus izauga arī jauna diriģentu maiņa — skolotāji A. Grūtupa un S. Miezīte nokārtoja valsts eksāmenus konservatorijā kordiriģentu nodaļā. Kora dalībniece A. Grūtupa ir kļuvusi par Tautas kora «Zemgale» galvenā diriģenta palīdzi.

Sākumā kora darbībai bija galvenokārt metodisks raksturs. Dalībnieki sanāca kopā tikai reizi mēnesī un strādāja 10 stundas dienā. Ar dziesmām koristi iepazinās jau mājās, paši iemācījās balsis. Šāds darba stils tomēr neattaisnojās, un ar laiku mēģinājumos sāka pulcēties vienu reizi nedēļā.

Kolektīva mākslinieciskā izaugsme bija strauja. To sekmēja visu dalībnieku dziļā interese par kordziedāšanas mākslu un Imanta Kokara prasme strādāt. Vislabāk I. Kokara darbību novērtējuši paši kora dalībnieki savā dienasgrāmatā:

«Ja mēs kaut ko jau tagad varam, ja mēs kaut ko sasniegsim, — tas ir Imanta neatlaidīgā, pašaieliedzīgā darba rezultāts,

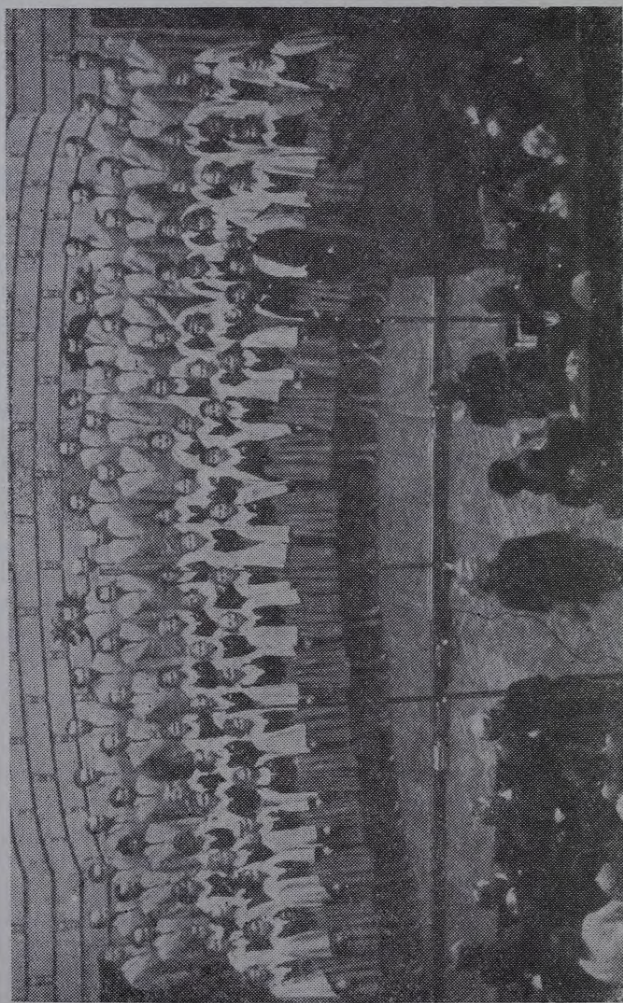
viņa talanta, prasmes, viņa sviedru rezultāts. Viņš ir cilvēks, kurš nekad nespēj būt vienaldzīgs, paviršs, kurš savā darbā deg un devīgi šķiež savu enerģiju. Tas ir cements, kas tur mūs kopā. Skaidri zinām — nebūtu Imanta Kokara, nebūtu arī mūsu kora.»

Imants Kokars savā ziņā arī ir jelgavnieks. Viņš kādreiz mācījās Jelgavas Skolotāju institūtā. Tagad I. Kokars atgriezās Jelgavā kā pieredzes bagāts mākslinieks. Septiņos darba gados paveikts daudz. Šajā laikā koris kļuvis par vienu no Latvijas labākajiem jauktajiem koriem. Lai gan kolektīvs Rīgā nav bijis biežs viesis, tomēr šis uzstāšanās vienmēr atstājušas spilgtu iespaidu.

Pirmo reizi koris Rīgā ieradās 1965. gada jūlijā, kad Dziesmu svētku laikā republikas kori mērojās spēkiem dziesmu karos. Lai gan Jelgavas skolotāju koris ieguva trešo vietu, tā saliedētais, skanīgais un muzikālais priekšnesums daudziem sagādāja patiesu pārsteigumu.

Nākamā gada martā koris devās uz Rīgu otrreiz ar stingru apņēmību izcīnīt Tautas kora nosaukumu. Plašo programmu veidoja trīs daļas: pirmajā dažādu komponistu, arī latviešu kora dziesmas, otrajā P. Čaikovska kantāte «Maskava» (piedaloties solistiem E. Volšteinei un D. Kriķim), bet trešajā — dažādu tautu tautas dziesmas, visas oriģinālvalodā. Par jauno kori dzīvu interesi izrādīja ne vien kora dziesmu mīļotāji, bet arī speciālisti. Klausītājus jelgavnieku sniegums nepievilā. Īpaši pārliecinoši izskanēja kantāte «Maskava» un koncerta trešajā daļā dziedātās daudzkrāsainās apdares. Koris skanēja droši, pilnskanīgi, tembrāli krāsaini. Programma deva bagātīgu vielu vispusīgam vērtējumam, un arī komisijas vērtējums bija vienbalssīgs — piešķirt Jelgavas skolotāju korim Tautas kora nosaukumu.

Jelgavas skolotāju koris — nu jau ar jauno nosaukumu «Zemgale» — Rīgā viesojās arī 1966. gada rudenī, Latvijas Padomju komponistu savienības plēnumā. Šajā Latvijas koru un dziesmu parādē «Zemgales» sniegums spilgti izcēlās. Koris dziedāja O. Grāviša kantāti «Planēta bēg no ēnas», R. Kalsona «Latviju», V. Kaminska «Kārkli pelēkie zied», lietuviešu tautas dziesmu «Es mīlēju vakar», vislielāko māksliniecisko iespaidu tomēr panākdams ar Aldoņa Kalniņa plaši veidoto dziesmu «Nāc nākdama, Jāņu diena», kas izskanēja tembrāli bagāti, ar plašu elpu un krāšņā kopskaņā. «Zemgales» priekšnesumi apliecināja, cik daudz radošas un mākslinieciskas potences vēl slēpj sevi republikas jaunie koru kolektīvi.



Tautas koris «Zemgale». Diriģents Imants Kokars.

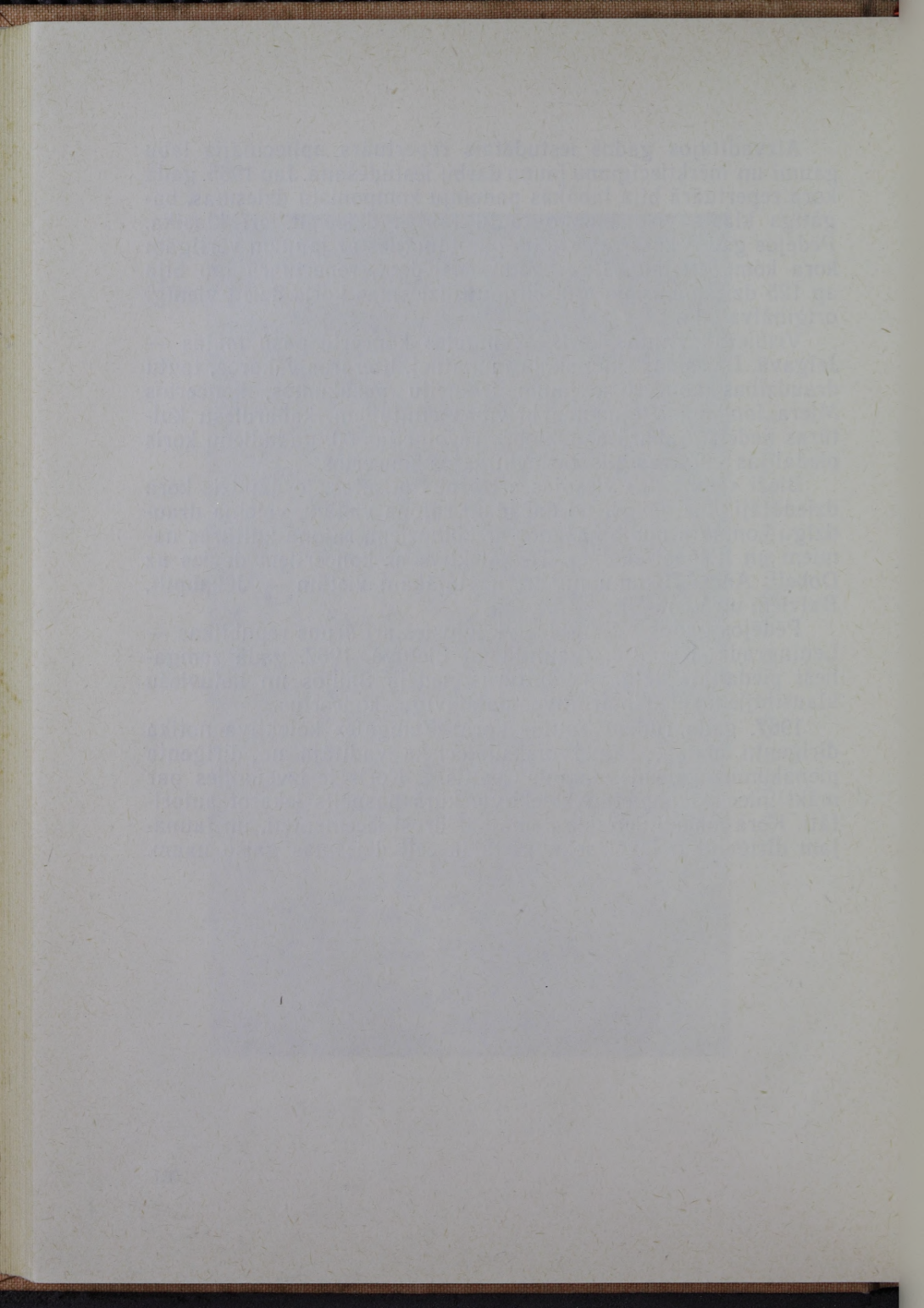
Aizvadītajos gados iestudētais repertuārs apliecinājis labu gaumi un mērķtiecīgumu jaunu darbu iestudēšanā. Jau 1965. gadā kora repertuārā bija labākās padomju komponistu dziesmas, bagātīgs klāsts visdažādāko tautu tautas dziesmu, arī klasika. Pēdējos gados kora repertuārs papildinājies ar jaunām vērtīgām kora kompozīcijām. 1967. gadu noslēdzot, repertuārā jau bija ap 125 dziesmām, pie tam cittautu dziesmas koris dzied vienīgi oriģinālvalodā.

Visbiežāk Tautas koris «Zemgale» koncertē pašu mājās — Jelgavā. Dziesmas skan skolu jaunatnei, literāros vakaros, tautu draudzības koncertos, jauno tradīciju pasākumos, koncertos Miera fondam, Vjetnamas brīvības cīnītājiem, kabardiešu kultūras nedēļā. Sakarā ar Oktobra revolūcijas 50. gadadienu koris piedalījās Jelgavas pilsētas svinīgajos koncertos.

Bieži «Zemgale» viesojas arī ārpus pilsētas, jo daudzie kora dziedātāji, kas nākuši no dažādām rajona vietām, veicina draudzīgu kontaktu nodibināšanos ar kolhoziem, rajona kultūras namiem un it īpaši skolām. Tā kolektīvs ar koncertiem devies uz Dobeli, Auci, Tukumu un arī uz tālākām vietām — Jēkabpili, Balviem un Ventspili.

Pēdējos gados «Zemgale» viesojusies arī ārpus republikas — Ļeņingradā, Karēlijā, Igaunijā un Lietuvā. 1967. gadā zemgālieši piedalījās Jelgavas kultūras nedēļā Šauļos un lietuviešu klausītājiem sniedza arī divus patstāvīgus koncertus.

1967. gada rudenī Tautas kora «Zemgale» kolektīvā notika diriģentu maiņa. Tagad mākslinieciskā vadītāja un diriģenta pienākumus uzņēmis Imants Cepītis. Koris ir izveidojies par mākslinieciski nopietnu kolektīvu, kurš spējis iekarot autoritāti. Kora mākslinieciskie pamati ir droši iecementēti, un jaunajam diriģentam jāvēl sekmīgi tālāk celt dziesmas gaišo namu.





IV

VI

## ATCEROTIES PROFESORI ELĪZABETI FRANCMANI

*Silvija Stumbre*

1967. gada 18. decembrī mirusi LPSR Nopelniem bagātā mākslas darbiniece profesore Elīzabete Francmane — vairāku latviešu mūziķu paaudžu audzinātāja, teorētisko disciplīnu pasniedzēja.

E. Francmanes nerimstošās darbības piestrāvotā dzīve bija paraugs, kaut arī to nav pavadījusi skaļa slava.

E. Francmanes dzimtene ir Dobeles. Tur viņa dzimusi 1882. gada 28. oktobrī, tur arī apglabāta. Tēvs Pēteris Francmanis — skolotājs un ērgelnieks — pirmais ievadīja meitu mūzikas pasaulē. Arī māte Katrīne Francmane bijusi muzikāla — savā laikā mācījusies Maskavas konservatorijā un darbojusies kā Dobeles baznīcas skolas un baznīcas ērgeliece.

Bērnībā E. Francmane pie tēva mācījās klavieru spēli un palīdzēja viņam ērgelnieka pienākumos. Francmaņu ģimene bija liela. Trīs dēli pieauguši aizbrauca uz Maskavu studēt — viens kļuva par ķīmiķi, otrs par ārstu un trešais par skolotāju. Arī Elīzabete, pabeigusi tēva vadīto skolu Dobelē, vēlējās iestāties Maskavas augstākajos sieviešuursos, bet apstākļi sarežģījās. Tēvs slimoja, un viņai bija jāpaliek Dobelē un jāklūst par ģimenes apgādnieci. 16 gadu vecumā E. Francmane uzsāka skolotājas gaitas.

Agrais Dobeles periods bija grūts. Skolotājas darbs bija jāapvieno ar ērgelnieces pienākumiem, aizstājot slimo tēvu. Tā nebija nejaušība, ka tieši viņai bija jāpaliek mājās, kamēr brāļi devās studēt. Pēc toreiz valdošajiem uzskatiem, sievietei izglītība nebija nepieciešama. Tomēr, strādājot par skolotāju, E. Francmane neatmeta nodomu mācīties tālāk. Dziļāka kļuva

interese par mūziku. Pie Rīgas labākajiem pedagogiem viņa cītīgi mācījās klavierspēli un panāca to, ka 1909. gadā varēja iestāties Maskavas konservatorijā. Sākumā E. Francmane dzīvoja pie brāļa — ķīmiķa, bet vēlāk paralēli studijām sāka strādāt par ērģelnieci un mūzikas skolotāju, līdz ar to iegūdamā patstāvību. Sapnis kļūt par pianisti bija jau novēlots, E. Francmanei toreiz bija jau 27 gadi, tādēļ viņa iestājās ērģelklasē. Klavieres tomēr mūziķei vienmēr palika ļoti tuvas. Šo mīlestību kompensēja biežie klaviervakaru apmeklējumi. Bahs, Šopēns un Čaikovskis kļuva par E. Francmanes vistuvākajiem komponistiem.

Mācoties ērģelspēli, E. Francmani aizvien vairāk saistīja teorētiskie priekšmeti, tādēļ pēc ērģelklases beigšanas 1915. gadā viņa turpināja studijas konservatorijā speciālās teorijas nodaļā, prof. Iljinska klasē apgūdamā kontrapunktu un fūgu. Studijas pārtrauca ziņa par tēva nāvi, E. Francmanei steigšus bija jāatgriežas Dobelē. Tur viņa dzīvoja vairākus gadus, lai būtu palīgs mātei. Lielā atbildības sajūta pret saviem tuviniekiem, gatavība tiem palīdzēt bija īpašības, kas spilgti raksturoja E. Francmanes dziļi cilvēcisko personību. Šo atsaucību izbaudīja ne vien viņas vecāki, bet arī brāļi un brāļu bērni, kurus viņa ļoti mīlēja.

Ģimenes apstākļi vairākus grūtos pēckara gadus saistīja mūziķi Dobelē. Šajā laikā viņa atkal pildīja ērģelnieces pienākumus. 1920. gadā Jāzeps Vītols uzaicināja Elizabeti Francmani par teorētisko disciplīnu pasniedzēju nesen nodibinātajā Latvijas konservatorijā. Tā visa turpmākā E. Francmanes darbība 42 gadus saistīta ar topošu mūziķu audzināšanu.

Kā jaunākā docente viņa uzņēmās obligātās mūzikas elementārteorijas, harmonijas, solfedžo un enciklopēdijas kursu vadību. 1924. gadā konservatorijas mākslinieciskā padome ievēlēja viņu par vecāko docenti. Kopš 1939. gada E. Francmane uzņēmās teorijas klases dekānes pienākumus un pildīja tos līdz 1949. gadam.

1940./41. mācību gadā, nodibinoties padomju varai, E. Francmani ievēlēja par profesori.

Vācu okupācijas laika grūtajos apstākļos E. Francmane pašizliedzīgi turpināja pedagoģisko darbu. (1946. gadā viņu apbalvoja ar medaļu «Par izcilu darbu Tēvijas kara gados».)

Līdz ar Rīgas atbrīvošanu profesore E. Francmane kā viena no pirmajām enerģiski iekļāvās konservatorijas mācību atjaunošanas darbā — reorganizēja obligāto teorētisko priekšmetu katedru un uzņēmās tās vadību. Jau 1945. gadā viņai tika pie-

šķirts LPSR Nopelniem bagātās mākslas darbinieces goda nosaukums.

Elizabete Francmane strādāja iemīļotajā darbā līdz 1962. gadam. Tomēr, arī būdama pensijā, viņa labprāt atsaucās aicinājumam uzņemties vēl kāda solfedžo kursa vadību. Un, kad profesore, veselībai pasliktinoties, vairs nevarēja ierasties konservatorijā, audzēkņi gāja pie viņas mājās.

Aiziešanu pensijā profesore nemaz neuzskatīja kā savas pedagoģiskās darbības pārtraukšanu. «Bērniņ, es esmu tikai slima. Izveseļošos un iešu atpakaļ strādāt,» viņa teica.

Līdz beidzamajam brīdim — vēl 85 gadu vecumā E. Francmanei bija ļoti laba, pat apbrīnojama dzirde.

«Ticiet vai ne,» profesore izteikusies kādā intervijā, «cik jaunībā negribēju strādāt par skolotāju, tik tagad esmu bezgala iemīļojusi savu darbu. Pie tam nevienu gadu neesmu mācījusi solfedžo tieši tā kā iepriekšējā. Mainās grupas, vienmēr jāatrod jaunas metodes, kā labāk apgūt vielu. Un dažreiz tas ir tīrais prieks — pacīnīties tik ilgi, kamēr arī tāds vārgāks students tiek uz ceļa un sāk apjaust, ko darīt un kā klausīties.»

Profesores E. Francmanes teorijas, harmonijas un solfedžo klases beiguši liels skaits vokālistu, instrumentālistu un kordirģentu, starp viņiem tādi pazīstami mūziķi kā A. Ludiņa, E. Traviņa, V. Krampe, E. Volšteine, A. Viļumanis, A. Daškovs, Ž. Heine-Vāgnere, L. Andersone, K. Zariņš, V. Pilāne, E. Tons, J. Hunhens, T. Vējš, I. Dālmanis, A. Arnītis, V. Cīrulle, V. Vikmanis, I. un G. Kokari, P. Kvelde, A. Derkevica, I. Cepītis un daudzi citi.

Pret studentiem mācību procesā prof. Francmanes attieksme bija lietišķa, rūpīga. Katra studenta sekmes viņa vērtēja ne vien pēc muzikalitātes un apdāvinātības, bet arī pēc sekmju progresa, uzcītības. Par to liecina ieraksti — raksturojumi klases žurnālos. Dažkārt nācies dzirdēt, ka Elizabete Francmane stundās bijusi ļoti stingra un bargā. Tas izskaidrojams ar pašas profesores lielo atbildības sajūtu. Stundām viņa vienmēr gatavojās rūpīgi un sistemātiski un šādu nopietnu gatavošanos prasīja arī no studentiem. Toties ārpus klases profesore pret saviem audzēkņiem, īpaši pret centīgajiem, bija ļoti sirsnīga.

Visvairāk profesorei Francmanei savā pedagoģiskajā darbā nācies strādāt ar vokālistiem. Daudzi no tiem palika sirsnīgi draugi arī pēc studiju beigšanas un nereti apciemoja profesori mājās. Tad Elizabete Francmane bija jautra un viesmīlīga un

neizlaida viesi no mājām, iekams tas nebija nogaršojis tasi kafijas, vārītas pēc īpašas receptes.

Vienmēr sirsnīgas attiecības palika starp Elizabeti Francmani un viņas pirmā izlaiduma grupu konservatorijā, kurā mācījās A. Grēviņa, P. Krievkalns, M. Balodis, R. Stenders, K. Gailītis, V. Stots, K. Nīcis un citi. Šī grupa beigšanas eksāmenus kārtoja 29. maijā. Kopš tā laika ik gadus minētajā dienā pirmie absolventi pulcējās pie savas skolotājas. Ar gadiem viņu palika aizvien mazāk. Kādu reizi — jau pēdējos profesores dzīves gados — ieradās tikai viena pati Anna Grēviņa. Uz profesores jautājumu — kas nāk, atbilde skanēja — «29. maijs». Šī nelielā epizode lieku reizi raksturo E. Francmanes un viņas studentu siltās un draudzīgās attiecības. Tikpat tuvas tās bija ar pēckara audzes jaunajiem māksliniekiem — Ž. Heini-Vāgneri, V. Pilāni, K. Zariņu, kurus viņa vienmēr pieminēja. Liela savstarpēja sirsnība raksturoja prof. Francmanes un viņas kādreizējās audzēknes Vilmās Kārnītes ilgo draudzību. V. Kārnīte bija pie profesores arī viņas grūtajās dzīves noslēguma dienās. Arī tad profesores vitalitāte bijusi apbrīnojama. Vēl pusvārdiem runājot, profeseore pieminēja savus mīļākos audzēkņus: «Pasveiciniet Pilāni. Lai viņa taupa savu augsto balsi.»

Profesores dzīve, domas un sirds piederēja viņas audzēkņiem, mūzikai, konservatorijai. Viņas gaišā personība un darbs ietverts latviešu mūzikas kultūras pamatos.

*Lūcija Garūta*

Ik pavasari, jaunos absolventus sveicot, koncertu cītīgie apmeklētāji, kas vērīgi seko mūsu mūzikas mākslas attīstībai, uzina, kura mācību spēka speciālo klasi absolvents beidz. Bet viņu acīm paliek apslēpts tas lielais, dažkārt jo grūtais darbs, kādu diendienā veikuši teorētisko disciplīnu pasniedzēji. Latvijas konservatorijā, kas tagad nes dižo Jāzepa Vītola vārdu, šim svētīgajam audzināšanas darbam savu sirdsdegsmi ilgu gadu atdeva profesore E. Francmane. Par drošo rūdījumu, ko profesore dzīvē līdzī devusi, domāju, no sirds viņai ir pateicīgi gandrīz vai visi vairāku paaudžu vokālisti, ļoti daudzi kordiriģenti un citi izpildītāji mākslinieki, kas tagad veic lielus uzdevumus mūsu republikā un arī pāri tās robežām.

Neesmu bijusi profesores Francmanes skolniece, bet, no 1940. gada kopā pedagoģiskā darbā strādājot, esmu viņu iepa-

zinusi kā cilvēku, kurš ar visu savu būtību nodevies audzināšanas darbam. Lai gan profesore bija strādājusi ilgus gadus, viņa vienmēr bija jaunu ceļu meklētāja. Dažkārt, no konservatorijas mājup iedamas, ilgi runājām par darba metodēm. Profesore raksturoja man savus audzēkņus, stāstīja par viņu spējām, trūkumiem, par darba veidiem, ar kādiem izdevies sasniegt vēlamos rezultātus. (Profesore labprāt vēlējās dzirdēt arī manas domas, dzirdēt par manu studentu apdāvinātību un sekmēm.) Dziedāšanā no lapas profesore par ļoti svarīgu atzina «ieskaņošanas» tonalitātē, t. i., lai audzēknis sajustu skaņkārtas noturīgās skaņas un nenoturīgo skaņu tieksmi atrisināties noturībā. Kā ziņāms, skaņkārtas pakāpju apzināta dziedāšana ir pamats relatīvai nošu lasīšanai, kas tagad arī mūsu republikā aizvien plašāk tiek lietota.

Lielu uzmanību profesore pievērsa tam, lai darbs solfedžo stundās nekļūtu sauss, lai, apgūstot tehnoloģiju, veidotos arī audzēkņu muzikalitāte. Viņa centās iedvest studentiem dziļu cieņu pret skaņu mākslu, lika sajust tās cildenumu, dzižumu. Kā obligāto solfedžo stundās apgūstamo vielu profesore Francmane bija izvēlējusies rečitativus un dziedājumus no J. S. Baha kantātēm un oratorijām. Tā reizē ar solfedžēšanu studenti iepazīna polifonijas lielmeistara Baha darbus. Bet dziedāti tika ne vien Baha darbi. Būdamā ik gadus prof. Francmanes klases eksāmenu komisijā, redzēju, cik daudzpusīgs bija darbu saraksts, kas tika izmantots kā materiāls solfedžēšanai. Uzdevumi eksāmenā bija dažādi: vokālistiem bija jādzied no galvas ar nošu nosaukumiem neilgi pirms eksāmena uzdoti dueti, terceti vai kvarteti; bija jādzied arī no lapas ar pavadijumu vai bez tā. Literatūra tika aizvien papildināta. (Tā vienā pavasara eksāmenā kā pārsteigumu dabūju dzirdēt pirmatskaņojumā savu tautas dziesmas apdari «Lai kait tumsa, kam kait tumsa» no neilgi pirms tam iznākušā Aldoņa Kalniņa sastādītā krājuma «Latviešu tautas dziesmas koriem».)

Profesores bijušie audzēkņi stāsta, ka viņa stundās bijusi ļoti stingra. Viņas asajai dzirdei nepagāja garām pat vismazākā intonācijas neprecizitāte. Gan stundās, gan eksāmenā students tūlīt saņēma aizrādījumu, un kļūda bija jālabo.

Cik ļoti profesore Francmane mīlēja savus studentus, to sajutu arī eksāmenos. Cik laimīga viņa bija, ja students bija uzrādījis gadā un eksāmenā teicamas sekmes! Ar cik grūtu sirdi profesore lika eksāmenā nepietiekošu atzīmi! Studenti, kas aiz durvīm gaidīja eksāmena rezultātus, pat nevarēja nojaust, cik

ilgi un vispusīgi mēs, pedagogi, apspriedām, vērtējām un salīdzinājām audzēkņu sniegumus, ja redzējām, ka students nepelna vairāk par trijnieku. Nereti šajos gadījumos profesore pieminēja Jāzepa Vītola vērtējumu. Pēc ilgām pārdomām tad viņa man noskumusi teica: «Bērniņ, nevaram neko darīt, mums jāliek viņam «3», citādi būsīm netaisni pret citiem.»

Miļajā vārdā «bērniņ» profesore sauca savus studentus un arī savus jaunākos kolēģus. Bija vienmēr silti ap sirdi, no viņas šo mīļo vārdu dzirdot. Cik vēl nesen, profesores tālruņa numuru uzgriezot, telefona klausulē atskanēja gaiša, spirta balss un, kad pateicu savu vārdu, atskanēja sirsnīgs: «Vai, bērniņ! Nu kā tev iet?» Grūti ir domāt, ka apklususi šī balss, apklusis sirsnīgais cilvēks, kas tik ļoti mīlēja darbu, kas dega darbam un atdeva tam visu savu dzīvi.

Ādolfs Skulte

Ar profesori Elīzabeti Francmani tuvāk iepazīnāties vācu okupācijas laikā, kad dzīvojām vienā mājā Zaubes ielā, viņa piektajā stāvā, es ar ģimeni — stāvu zemāk. Tikāmies bieži un ar laiku kļuvām par sirsnīgiem draugiem.

Atgriežoties no stundām konservatorijā, profesore, garām ejot, mēdza pieklausīnāt pie mūsu durvīm. Tas bija sava veida sveiciens, no kura ap sirdi vienmēr kļuva silti. Sarunājoties un diskutējot kopā pavadījām daudzas stundas — nereti tās ievilkās līdz diviem trim naktīm — ,un šo sarunu galvenā tēma vienmēr bija mūzika. Profesore mūziku mīlēja dziļi, un vistuvākā viņai bija klasika. E. Francmanes mājās bieži skanēja Šūmaņa kvinteti, Bēthovens, Čaikovskis, Raĥmaņinovs, jo profesorei piederēja daudz vērtīgu plašu ar pasaules labāko mūziķu ieskaņojumiem.

Ļoti tuvs profesorei E. Francmanei bija J. S. Bahs. Uz klavierēm viņas istabā vienmēr varēja redzēt šī komponista skaņdarbus. Svētdienas rītos bieži bija dzirdams, kā profesore uz skaisti skanošā *Steinwey* flīģeļa spēlēja Baha fūgas vai «Mateja pasiju». «Mateja pasijas» fragmentus profesore mēdza pārspēlēt atkal un atkal. Šo skaņdarbu mēs arī kopīgi analizējām un pārrunājām, tā ka ar laiku arī man tas kļuva ļoti tuvs.

Elīzabete Francmane — pedagogs — tā ir īpaša un pilnībā neizsmeļama tēma. Varu tikai apgalvot, ka reti sastopami cil-



vēki, kam tik neatslābstoša interese par savu darbu, kā bija profesorei Francmanei. Tas atklājās arī mūsu daudzajās pārrunās par muzikāli teorētisko priekšmetu un solfedžo pasniegšanas metodikas problēmām. Stundām viņa gatavojās ļoti rūpīgi, aizvien domādama par to, kā skaidrāk un labāk audzēkņi izprastu un varētu iemācīties paredzamo vielu. Savu darbu viņa veica ārkārtīgi apzinīgi, un tas bija viss viņas dzīves saturs. Vajadzības gadījumā profesore aicināja audzēkņus savā dzīvoklī uz papildstundām, protams, nedomādama par materiālu atlīdzību; viņa nerēķinājās ne ar kādiem apstākļiem, lai tikai audzēkņi būtu labāk sagatavoti.

Profesore Francmane man daudzkārt rādīja savu studentu uzdevumus, un mēs pārrunājām par dažādām iespējām, kā metodiski vai psiholoģiski gūt labākus mācību rezultātus. Par katru savu audzēkni viņa varēja stāstīt ilgi un aizrautīgi.

Pret sliņķiem profesore bija barga un pat nežēlīga, bet, ja vien redzēja, ka audzēknis cenšas, kaut arī ir mazāk apdāvināts, pielika visas pūles, lai viņam palīdzētu izprast vielu, darīja to ar sirdsdegsmi un pašai dziedāja. Te izpaudās gan profesores principialitāte, stingriba, kas nedeķa nekādas atlaides, gan arī viņas personības dziļais cilvēciskums. Ar istu mātes mīlestību, pat jūsmu profesore man stāstīja par tiem studentiem, kuriem grūtāk padevās teorētiskās disciplīnas, bet kuri pēc zināma laika jau sekmīgi veica uzdevumus.

Kā kolēģe konservatorijā Elizabete Francmane bija ļoti jauka, draudzīga. Viņa nemīlēja skaļu, trokšņainu sabiedrību, nekad nemēģināja būt uzmanības centrā, toties sirsnīgi priecājās par katru viesi, kas draudzības vārdā to apciemoja.

Viena no pēdējām reizēm, kad redzējāmies ar profesori Francmani, bija viņas 85 gadu dzimšanas dienā. Nelielā draugu pulkā profesore, kā vienmēr, bija jautra un viesmīlīga. Nosēdos pie klavierēm un improvizēju valša ritmā, bet profesore smaidot griezās dejā. Bet tad pēkšņi, nojautas pārņemta, viņa ieteicās: «Nezin vai pēdējo reizi nedejoju valsī.» Diemžēl viņai bija taisnība. Drīz pēc tam mums nācās viņu pavadīt pēdējā gaitā. Izvadīšana notika no konservatorijas klases, kurā profesore Francmane ilgu gadus bija strādājusi. Muzicēja viņas sirsnīgākie draugi un audzēkņi. Profesori Francmani aizveda uz dzimto Dobelī, kā viņa to bija vēlējusies, lai guldītu blakus tuviniekiem. Tā noslēdzās mūžs, kas pašai dziedīgi bija ziedots mūzikai, pedagoģiskajam darbam, konservatorijai.

*Joahims Brauns*

## BRINIŠKĪGĀS SKOLAS RADĪTĀJA PIEMIŅAI

Bezgala smagi iedomāties mūsu mūzikas dzīvi bez Ēvalda Berzinska, bez cilvēka, ar kura vārdu saistīts gandrīz vai viss latviešu profesionālās atskaņotājmākslas ceļš. Ievērojamais mūziķis šķīrās no mums 1968. gada 4. jūnijā 77. dzīves gadā.

Mākslinieks dzimis Lielvircavā 1891. gada 24. janvārī.

Pirmie Ēvalda Berzinska mūzikas iespaidi saistās ar pagājušā gadsimtā populāro Berzinsku stīgu orķestri, kas 1895. gadā piedalījās arī IV Vispārējās dziesmu svētkos. Sākas mācību gadi vispirms vijoļspēlē pie tēva — tautskolotāja, tad Jelgavā pie pazīstamā čellista Oto Fogelmaņa. Taču mūziķa profesija tajos gados šķīta nedroša, un tuvinieku iespaidā jaunais čellists dodas uz Pēterburgas, vēlāk uz Maskavas universitāti un beidz fizikas-matemātikas fakultāti. Tomēr fanātiskā mīlestība pret mūziku, kas Ēvaldu Berzinski pavadījusi visu dzīvi, pārvar šaubas. Mācībām pie profesora I. Zeiferta Pēterpilī seko studiju gadi Maskavas konservatorijas profesora Ā. Glēna klasē, ko jaunais mūziķis absolvē 1918. gadā.

Profesionālā mūziķa gaitu sākumā Ē. Berzinskis strādā Penzas (1918—1920), vēlāk Liepājas (1922—1925) operas orķestros. Orķestra mākslinieka darbs Ē. Berzinskim palicis tuvs visu mūžu. Divdesmit septiņus gadus (1929—1956) viņš ir čellu grupas koncertmeistars Rīgas operā. Šis ikdienas darbs māksliniekam bija neizsīkstoša gandarījuma avots. Ē. Berzinskim — orķestra māksliniekam nebija nozīmīgas vai mazsvarīgas izrādes, bija vienīgi «Gulbju ezera», «Bahčisarajas strūklakas», «Piķa dāmas», «Toskas», «Karmenas» mūzika, kuru čella koncertmeistars ikreiz spēlēja ar lielu mākslinieka atdevi, jauneklīgu kvēli un aizrautību.

Ē. Berzinskis bija pazīstams arī kā solists un kamerdzīvnieks. Čaikovska «Variācijās par rokoko tēmu», Bokerini, Sen-Sansa, Servē, Dvoržaka, Jurjāna koncertos, Bēthovena, Brāmsa, Rahmaņinova sonātēs un daudzos citos skaņdarbos klausītājus vienmēr valdzināja apgarotais, samtainais instrumenta skanējums. Čella skanējuma ideālu Ē. Berzinskis dēvēja par «jūsmīgo toni»; pārvarēt «instrumentālo aukstumu», instrumenta skaņu pēc iespējas tuvināt cilvēka balsi tembram bija viņa pastāvīgā vēlēšanās. Un, klausoties sirmā mākslinieka skaņu ierakstu, ko tas bija izdarījis 1966. gadā 75 gadu vecumā, var apgalvot, ka Ē. Berzinskis pārvaldīja stīgu instrumentu skanējuma noslēpumus.

Vispilnīgāk īstenojot savus mākslinieciskos ideālus Ē. Berzinskis bija lemts pēc otrā pasaules kara pedagogijas laukā. Darbības gados Jāzepa Vītola Latvijas Valsts konservatorijā (1944—1968) un E. Dārziņa speciālajā mūzikas vidusskolā profesors Ē. Berzinskis radīja latviešu padomju čella skolu, ko Mstislavs Rostropovičs raksturoja kā «brīnišķīgu skolu». Šī skola izaudzinajusi tos, kas nesuši mūsu republikas čella mākslas slavu tālu aiz Latvijas robežām, — Nopelniem bagātos skatuves māksliniekus Ernestu Bertovski un Māri Villerušu, starptautisko, Vissavienības un starprepublikānisko konkursu laureāti Eleonoru Testeļecu, Oļegu Barskovu, Līģitu Briedi. Starp Ē. Berzinska skolniekiem ir arī daudzi redzami orķestra mākslinieki, pedagogi, kamerdzīvnieki. Starptautiskos konkursos laurus gūst jau šīs skolas «mazbērni», kas meistara skolnieku audzināti. Lai cik arī atšķirīgi šīs skolas atsevišķie pārstāvji, viņu mākslu vieno dabisks instrumenta skanējums, īpats kantilēnas siltums, nevainojama stila izpratne un gaume, interpretācijas viengabalainība, krāsu spilgtums, noapaļots frāzējums, radoša muzicēšana.

Maija mēneša pēdējās dienās — jau smagi slimis — Ēvalds Berzinskis rakstīja:

«Atskaņotājam māksliniekam visiem spēkiem, visiem cilvēkam pieejamiem līdzekļiem jāatklāj mūzikas saturs, jāpadara to saprotamu un skaidru klausītājiem, visiem spēkiem jāvairās no pelēcīguma. Pelēcīgums — mūzikas nāve. Ticība skaistajam — lūk, mans *credo!* Es vēlos, lai mani draugi, kolēģi, mani skolnieki tic mūzikas mākslas daiļumam un spēkam tikpat kvēli kā es. Nē — lai tic vēl spēcīgāk...»

Tā dažas dienas pirms nāves varēja rakstīt tikai cilvēks, kam liels garīgais spēks un cēla, gaiša sirds.

Tāds Ēvalds Berzinskis paliks mūsu atmiņā.

## PIE DRAUGA KAPA...

*Ringolda Ores piemiņai*

Alfrēdam Kālņiņam ir kāda dziļas iedvesmas apgarota klavieru miniatūra. Tā radusies sērā atvadu brīdī pie drauga — Emīla Dārziņa kapa. Trausla un rezignēta kā paša Dārziņa sāpju dziesma, liriski skumja, romantiska, sapņaina kā visa Dārziņa dzīve. Cik ļoti arī draugs Ringolds būtu pelnījis šādu iedvesmas pilnu muzikālu piemiņas lappusi. Taču, lai skaņu stāstā ievītu kaut dažus raksturīgus aizgājēja vaibstus, nederēs ne skumjas, ne lirika, ne romantika. Ringolds Ore bija cita laikmeta un citas pasaules cilvēks — diametrāli pretējs Emīlam Dārziņam. Ar to es nebūt negribu teikt, ka viņš nekad savā dzīvē nebūtu raudājis, nebūtu pārcietis sāpes, nebūtu bijis rezignēts, drūms, nomākts. Jaunajam censonim, kas pēc pirmajām veiksmēm Jelgavas mūzikas vidusskolā pārliecinoši un droši devās uz galvaspilsētu, uz konservatoriju, cilvēkam, kas jau agri uzsāka pilnīgi patstāvīgu topošā mākslinieka dzīvi, ne mazums bija jāuzveic grūtību, jāsalauž sevī daudzas maldīgas atziņas, jāpārvar radošā darba neveiksmes, neticība un rūgtums. Tāpat kā daudzi cilvēki, Ringolds meklēja savu dzīves laimi, atrada to mūziķa darbā un mīlestībā. Taču bija arī vilšanās, pat izmisums, kamēr atkal visus pārdzīvojumus nomainīja miera un laimes pilna dzīve, iecerēto ideālu piepildījums. Un tomēr drauga muzikālajā portretā būtu nepareizi ieskandināt trauslās, liriskās, romantiski sapņainās stīgas. Savā dziļākajā būtībā Ringolds vienmēr bija optimists. Lai cik arī reizēm bija grūti, viņš smaidīja. Viņš varēja stundām ilgi apjūsmot kāda jaunatrasa akorda potenciālās iespējas kompozīcijā, ar vispatiesāko sajūsmu baudīt kāda laba, gaumīga estrādes skaņdarba ierakstu. Viņam nebija lielāka prieka kā klusuma brīži vienatnē, kad ar absolūto

dzirdi apveltītajam mūziķim jauniegādātās partitūras uzbūra O. Respīgi, K. Debišī, M. Ravēla, B. Bartoka, Dž. Geršvina un citu iemīļotāko skaņražu simfoniskās pasaules brīnumus. Ringolds tad baudīja un reizē kaut ko jaunu atrada. Orķestra instrumentācijas izsmalcinātākās fineses bija viņa stihija. Kā bērns, dāvanu saņēmis, Ringolds nebeidza priecāties par katru instrumentācijas noslēpuma atklājumu. Viņā nebeidza spregāt nākotnes radošo nodomu un ideju dzirkstis, viņā kūsāt kūsāja enerģija, jauneklīgs dzīves spars, mūsdienu modernās mūzikas ritma ekspresija un radošās fantāzijas spārnota izdoma. Ne jau velti tieši šīs īpašības talantīgo komponistu noveda pie estrādes mūzikas žanra. Laikmetīgs džezs un lielas muzikālās gaumes apdvesta estrādes dziesma — lūk, Ringolda Ores dzīves aicinājums. Te viņš atrada savas trauksmainās jaunības alku piepildījumu. Te bija vēl bagātīgs, neapgūts lauks viņa meklētāja domai, viņa novatora centieniem.

Profesoram Jānim Ivanovam Ringolds Ore bija viens no pirmajiem audzēkņiem. Jaunā, daudzsološā simfoniķa talants meistarību priecēja. Un, kad, 1957. gadā Jāzepa Vītola Latvijas Valsts konservatorijas kompozīcijas fakultāti beidzot, Ringolds debitēja ar savu poēmu «Tīreļa noslēpums», profesors varēja būt lepns. Te bija īsts «orķestra nervs». V. Plūdoņa balādes episki dramatiskie, fantastiski noslēpumainie tēli bija atraduši spilgtu atveidu simfoniskās gleznas krāsu dažādībā. Mūzikā nebija tikai virspusējas iztēles. Jaunā komponista skaņu rakstā pukstēja mākslinieka dzīvā sirds, mūzikai bija emocionāla elpa, formai vijīgs un dabisks lēmums. Likās, ka Ringolds ir sevi atradis. Taču jau drīz pēc pirmā lielākā opusa atskaņojuma jaunais komponists ar nemieru runāja par savu darbu. Viņam likās, ka mūzikā vēl daudz kas jāpārstrādā, tāpat arī pašam vēl daudz kas jāizpēta — harmonija, polifonija, instrumentācija... Uz diploma visos šajos priekšmetos jaunajam komponistam bija piecnieki, un tomēr viņš it kā gatavojās jaunam, liela darbam, paškritiski noteikdams sev arvien tālākus termiņus. Laikam tāpēc tikai 1963. gadā ieraudzījām rampas gaismā viņa ilgi loloto viencēliena baletu «Varavīksne», būtībā vienādaļīgu programmatisku simfoniju, kura devusi bagātīgu vaļu autora impresionistiskā stila meklējumiem. Par lielu paškritiku un sava radošā darba rūpīgu (pat pārlieku rūpīgu!) paškontroli liecina arī Suitu dejas un Svētku mūzika — divas vēl skicēs iezīmētas partitūras, kas pirms atskaņojuma pašlaik gaidīt gaida draudzīga un Ringolda Ores stilu saprotoša redaktora roku.

Lieliskas simfoniķa dotības — un tomēr desmit patstāvīgās darbības gados tik maz izsmeltas. Vai tikai paškritikas dēļ? Liekas, ne tikai. Latviešu padomju džeza un estrādes mūzikas no vadā, tāpat arī teātra un kinofilmas žanrā īpaši pēdējos gados Ringolds Ore bija daudz aktīvāks, ražīgāks. Ne jau velti komponistu neapmierināja mūzikas augstskolas pedagoga darbs — tas viņam likās pārāk mierīgs un vienmuļīgs. Cita lieta — noorganizēt REO, lai ar to kopā apceļotu vai visu padomju zemi. Arī «mierīgo» Rīgas skaņu plašu firmas «Melodija» mākslinieciskā vadītāja posteni viņš labprāt mainīja pret Radio un televīzijas vieglās un estrādes mūzikas vadītāja — organizatora nervozo, nemierīgo dzīvi. Nē, nevis mācīties simfoniskā orķestra diriģenta iemaņas, bet apgūt džeza diriģenta profesiju. Kāda bauda pašam kaut ko sacerēt, instrumentēt, pēc tam iestudēt! Jaunā mākslinieka asā dzirde bija labākā mēraukla orķestra augsmei. Ringolda lolotais Radio un televīzijas vieglās un estrādes mūzikas kolektīvs dažu gadu laikā sasniedza tādu meistarību, ka tā bagātīgie ieraksti pašlaik ir mūsu estrādes mūzikas fonotēkas lepnums. Pateicība par to pienākas cilvēkam, kas visu savu dzīvi atdeva dzīvespriecīgā mūzikas žanra aicinājumam. Un pateicību pelna arī Ringolda Ores draudzīgais, sirsnīgais raksturs. Tas palīdzēja viņam ap sevi pulcēt arvien plašāku autoru saimi, raksturīgi — tieši jaunās paaudzes komponistus, no kuriem ne viens vien ceļazīmi dzīvei saņēmis tieši no Ringolda vadītā orķestra kolektīva.

Talantīgs, daudzsološs komponists, prasmīgs estrādes un džeza mūzikas interpretators, autoritatīvs padomju estrādes mākslas žanra speciālists — tāds bija cilvēks, ko nāve tik pēkšņi izrāva no aktīvo mūzikas darbinieku rindām. Aiziet no dzīves 37 gadu vecumā, pamest tik daudz nepiepildītu ieceru — tas ir sāpīgi, smagi, briesmīgi. Pie drauga kapa gribas raudāt. Raudāt mūzikas skaņās. Bet kā gan tas iespējams, ja pats Ringolds mūžam smaidīja, bija dzīvesprieka, enerģijas un jauneklīgi pavarīgas saules pārpilns? ...

## JĀZEPA VĪTOLA VĒSTULES ALFRĒDAM KALNIŅAM

III<sup>1</sup>

1915. gads

*Jēkaba Vitoliņa tekstoloģiskā redakcija, ievads un komentāri*

Saglabājušās 17 Jāzepa Vītola vēstules Alfrēdam Kalniņam, kas rakstītas 1915. gadā. Joprojām tās diemžēl ir abu ievērojamo latviešu komponistu sarakstes tikai viena puse, jo A. Kalniņa vēstules J. Vītolam nav atrodamas.

Pasaules karš, kas sākās 1914. gadā, nesa neizsakāmu postu latviešu tautai. 1915. gadā sākās vācu armiju okupācija Latvijā, simptiem tūkstošu latviešu devās bēgļu gaitās. To vidū bija arī komponists Alfrēds Kalniņš ar savu ģimeni. Viņš 1915. g. aprīlī atstāja Liepāju, pamezdam tur savu dzīvokli, nokļuva vispirms Siguldā, vēlāk Tērbatā (Igaunijā), kas kļuva par viņa pamata mītņi kara gados.

Kara apstākļu dēļ bija spiesta pārtraukt savu vēl tik neilgo darbību Latviešu opera, tās mākslinieki izklīda pa lielajām Krievijas pilsētām. No jauna pulcinātie mākslinieki kara gados piedalījās daudzos lielos latviešu mūzikas pasākumos Petrogradā, Maskavā un citur. Par to stāsta arī šīs J. Vītola vēstules.

Jāzepa Vītola dzīvē 1915. gads ir drudzainas aktivitātes laiks. Blakus savam pedagoga darbam Petrogradas konservatorijā, kas bija kļuvis vēl nozīmīgāks līdz ar brīvās kompozīcijas klases pārņemšanu pēc A. Ļadova nāves 1914. g. rudenī, viņš veica lielu organizatorisko darbu latviešu koncertu lietās, plaši izvērsās viņa diriģenta darbība gan ar koriem, gan ar orķestri, iesniedzoties arī Maskavā (koncerts ar S. Kusevicka orķestri). Par viņa autoritātes pieaugšanu liecina arī viņam piedāvātais

---

<sup>1</sup> Iepriekšējos publicējumus skat. «Latviešu mūzikā», V (1905.—1913. g.) un VI (1914. g.).

inspektora postenis konservatorijā. Līdz ar avīzes «*St. Petersburger Zeitung*» slēgšanu 1914. g. beigās izbeidzās viņa mūzikas kritiķa darbs, kam viņš bija veltījis gandrīz 18 gadus. Bet viņa mūzikas esejista asā spalva 1915. gadā darina plašu kritisku apceri par viņa neaizmirstamā drauga Anatolija Ļadova muzikālo daiļradi.

J. Vitola komponista devums 1915. gadā ir ļoti niecīgs. Vai tāds vispār ir? Kāda vieta viņa vēstulēs A. Kalniņam (1915. g. 18. novembra vēstule) liek domāt, ka tādas būtu viņa izsmalcināti tēlainās Piecas dziesmas no Naurēnu Elzas «Prelūdijām», op. 48 («Jūras meita un saules vainadziņš», «Ziemsvētku dziesmiņa», «Amarilli stāsta», «Serenāde», *A la orientale*), kuru rašanās līdz šim tika attiecināta uz 1916. gadu. Viņa vēstules stāsta par svītas «Karalis Brusubārda un princese Gundega» partitūras iespiešanu šai laikā Leipcigā M. Beļajeva apgādā, par ērģeļu «Pastorāles» parādīšanos lielā franču izdevumā, par viņa jaunā kora dziesmu cikla «Čigānu dziesmas» (F. Bārda) pirmatskaņojumiem Rīgā un Petrogradā latviešu un krievu koru izpildījumā.

J. Vitola Pēterburgas Latviešu dziedāšanas biedrības koris šajā laikā stipri paplašinājās ar jauniem dziedātājiem no bēgļu masām. Šis koris kopā ar Pēterburgas Latviešu labdarības biedrības kori tolaik bija visu lielo Petrogradas latviešu koncertpasākumu centrā. Sarīkojumu galvenais mērķis bija sagādāt līdzekļus bēgļu aprūpei, slimnīcas uzturēšanai.

Vēstulēs daudz skarti sabiedriskie un mākslas jautājumi. Te J. Vitola piezīmes par A. Kalniņa instrumentācijas detaļām viņa svītā «Dziesma par dzimteni», viņa sašutums par latviešu mūzikas kritikas zemo līmeni presē. Par komponista progresīvo sabiedrisko pārliecību runā gan viņa noraidošā nostāja pret latviešu reakcionārās lielburžuāzijas pīlāru F. Veinbergu (vēstule 1915. g. 22. IX), gan principiāli kategoriskā iestāšanās par kritikas brīvību un neatkarību (sakarā ar J. Zāliša aiziešanu no «Dzimtenes Vēstneša» redakcijas, vēstule 1915. g. 10. III).

Daudz rūpju un raīžu Vitolam prasa viņa veltīgie mēģinājumi panākt slimajam Jurjānu Andrejam Maskavā pensiju no Ķeizariskās krievu mūzikas biedrības valdes. Nelīdz slimā mākslinieka ilgaus un lielais pedagoga darbs Harkovas mūzikas skolā, kas viņam radījis augsti cienījama un autoritatīva pedagoga slavu, lai varētu panākt no cariskajām iestādēm nepieciešamo materiālo atbalstu. Vienīgā palīdzība te nāk no M. Beļajeva fondiem.



Dažādu intrigu mezglī savijās ap ciņām par vācu Pēterbaznīcas vakanto ērgelnieka vietu Petrogradā kara gados, kuru maz pievilcīgās detaļas atklāj J. Vītola vēstules. Draudzības, kādas A. Kalniņš ieguva nākamajos gados savā jaunajā darba vietā igauņu universitātes pilsētā Tērbatā, tomēr nelika viņam nožēlot, ka viņš neieguva ērgelnieka vietu, kuru viņam bija ieteicis J. Vītols.

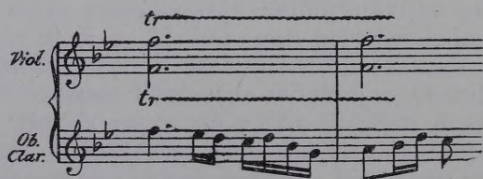
A. Kalniņš 1915. gadā komponēja savu ievērojamo svītu simfoniskajam orķestrim — «Dziesma par dzimteni», šķiet, visumā radītu vēl Liepājā, un balādi vīru korim un tenoram ar orķestri — «Nameizis, zemgaliešu virsaitis» (M. Siliņa vārdi). Sai laikā radusies arī pirmā no viņa slavenajām dzimtenes dziesmām balsij ar klavierēm — sājpu pilnā «Pār manas dzimtenes tīreļiem» (V. Plūdoņa vārdi), kas komponēta 1915. g. vasarā, kad komponists jau bija uzsācis savas bēgļu gaitas, tāpat vairākas dziesmas ar A. Ķeniņa vārdiem («Iesniegot», «Sirds novakares», «Jaunā Imantas dziesma», «Nakts dziesmiņa», «Nācl»), daži Muzikālie momenti «7 gabalos» klavierēm. Var viegli saprast, ka arī A. Kalniņa radošais darbs nevarēja būt sevišķi intensīvs šajā tik grūtajā dzīves posmā.

Visas 1915. gada Jāzepa Vītola vēstules Alfrēdam Kalniņam šeit dotas pirmpublicējumos. To oriģināli glabājas Viļa Lāča Latvijas Valsts bibliotēkas rokrakstu un retumu nodaļas fondos.

Miļo Alfrēd,

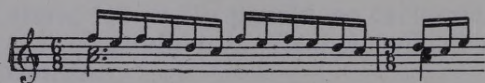
Tev gan visi iemesli domāt, ka «slinks» esmu, jo citādi cilvēks nemēdz tik ilgi neatbildēt uz vēstulēm. Pat neesmu — rādās — Tevi aplaimojis ar manu svētību uz Jauno gadu. Nu — ceram, ka vācietis Tev nesviež kādu cepelīnu uz ģēveli — citādi Tu jau pats turēties arī bez manas svētības, ja Tevi pabalsta Tavēju spirta dūša un veselība. Par to jauno apmeklējumu no vācu kaimiņa Tu neraksti; laikam cenzūra patlaban stingra?

Dēļ Tavas partitūras! devu tūliņ Tavu pieprasījumu tālāk — Pāvulam Jurjānam<sup>2</sup>. Pēc koncerta, nekā ļauna nedomādams, saķēru visas partitūras un partijas, kas man nepiederēja, un nosūtīju tās uz Rīgu; biju aizmāršojis, ka Tavu partitūru nebiju saņēmis no turienes, bet no Tevis paša. Neņēmi ļaunā; citreiz vairs tā nedarišu. Un ceru, ka Pāvuls būs akurāts, nosūtīs Tev Tavu īpašumu laikā, par ko viņu ļoti esmu lūdzis. Ja nebūtu, raidī viņam telegrammu uz manu «čotu»; kad satiksimies, Tev labprāt atlidzināšu visus Tavus izdevumus. — Pie gadījuma: esmu sev atļāvis vienu mazu pārtaisījumu; rādās, uzķēru pareizo toņkārtu:



trillers pieder manai rokai; tas pastiprina izturēto noti.

Pasāža:



fagotisti sūdzējās.

Saprotams, šī vieta jāspēlē legato visos pūtējos — Tu esi aizmirsis rakstīt ligatūras. Bet uz pasāžas beigām — zemajā reģistrī — fagotam tomēr neiznākot ar aplikatūru. Varētu varbūt šo neveiklo instrumentu šīnī vietā pavisam striķēt? Citādi partitūrā krāsu diezgan; lai gan vietām instrumentācija drusku nepraktiska. Esmu šo kompozīciju jo vairāk, jo labprātāk mēģinājis un dzirdējis. Tikai par dažiem ritmiem Tevi orķestris lamāja. Tev par ziņu, ka liku šeit pa daļai izrakstīt jaunas partijas; nu vairs nav divu partiju uz vienas lapas. Visas partijas aizsūtītas Pāvulam.

Ja mana partitūra<sup>3</sup> tiktu drukāta pie Jurgensona, tad tā jau sen būtu ārā; bet nelaime, ka darbs tika sāksis ārzemēs priekš kara sākuma; un caur to, saprotams, stipri uzkavējies. Nu man bail, vai beidzamā korektūra nav atkal ceļā pazudusi; tas būtu briesmīgi. Ar nepacietību tagad gaidu katru dienu, vai nu reiz nebūs klāt.

Darbu arī šeit tagad milzum daudz priekšā. Mūsu Dzied [āšanas] biedrības biedri sāka kurnēt, ka viņiem šogad par viņu naudu nekā nedodot; un patiesi — pirmajā pusgadā tie pat nedabūja baudīt mūsu telpas, kuras mūžīgi bija ieņemtas no milzu mēģinājumiem. Nu gribot negribot kaut kas jādār[al]; nospriedām rīkot «internu» vakaru pēc 3 nedēļām, koncertu konservatorijā — aprīļa sākumā. Puse no ienākumiem — lazaretei. Bet bez tam mūsu cienīgmātes riko vēl vienu plašu bazāru pa lieldienām; un, saprotams, arī tur mums jāizpalīdz — «ja iespējams, ar mazu uzvedumu à la Kāzas vai Precības»<sup>4</sup>. Nāca pat ar priekšlikumu bez tam atkārtot «lielo» koncertu; bet es pa daļai šaubījos, vai tas vēlreiz tik labi izdosies, un bez tam tādā gadījumā būtu visām biedrībām jāslēdz pašu veikali — kamēr jau tagad nav viegli nest visus upurus kārtīgo, diezgan prāvo pabalstu ziņā. Labāk nākamā semestrī citu koncertu ar jaunu programmu. Vai tu man neaizdotu kādas jaunas kora dziesmas mūsu koncertam? Būtu ļoti pateicīgi — ja nav pārāk grūtas. Bet tad atsūti labi drīz!

Darbs pie Ļadova biogrāfijas nepavisam neveicas. Valters rādās nekā nedar[al]; un es pats arī lāga nezinu, no kādiem materiāliem sastādīt grāmatu<sup>5</sup> — Ļadovs uz ārieni nebija nekāds darbinieks. Redzēsīm, kas tur uz priekšu iznāks.

Mani vis vēl nodarbina vecā Andreja<sup>6</sup> jautājums. Viņa lūgums pēc pensijas no Keiz[ariskās] mūz[ikas] biedrības diemžēl atraidīts; tagad viņš gatavo jaunu lūgumu uz Visaugstāko vārdu — bet kāds tam būs likums? Man teica, ka vislabākā

gadījumā viņam piespriedīs 2—300 rubļus pa gadu un to vēl tikai pēc laimīgi pabeigtā kara. Cik tad tālu viņš ar to skries? Pagaidām esmu viņam no Beļajeva pabalstu kases izgādājis 500 rubļ., kurus viņš var saņemt, kad vajadzīgi. Bet nu kāds dokters pūšlotājs — prātīgs dokters to nekad nedarītu! — viņam iestāstījis, ka, viņa nervu stāvoklim labojoties, labosies arī viņa dzirde. Tam es diemžēl pilnīgi neticu; jo viņa slimības diglis meklējams daudz dziļāk, un izveseļoties viņš nevar. Ja nu viņš izpild[ā] to, ko tagad izgudrojis — nosīt tos 500 kādā sanatorijā un tomēr paliek tāds pats kurls, — ko tad viņš iesāks, ja viņu nākamā pusgadā tomēr izliek no amata? Un man tomēr dūšas nav viņam laupīt to cerību uz dzirdes labošanas. Pie tam ļoti šaubos, vai man nākamā gadā izdosies viņam izgādāt tikpat prāvu pabalstu — — Ja nebūtu karš, varētu kaut ko izgudrot; pagaidām visi tā aizņemti ar lielo jautājumu, ka neizdosies neviena ieinteresēt.

Vācu avīzes, kā Tev zināms, aizklapētas ciet. Ar to arī klusi nobeigusies mana mūzikas rakstnieka gaita<sup>7</sup>, un es priecājos par dažu labu nakti, kuru man vairs nava jāpavad[ā] pie rakstāmā galda. Tam blakus — neesmu vairs skābarga daža šovinista acīs kā līdzstrādnieks pie vācu (!!!) avīzes. Man jau bija iznākusi domu izmaiņa ar dažu labu dedzīgo tautieti; nu iestāties vismaz pamiers. Un man atliek laika atkal drusku nodoties sportam — braukt uz Somiju, pavizināties ar sniegpūšiem. Pagaidām gan mašīnai «stop!»; esmu krītot laikam drusku sadauzījis kreiso roku, mans ārstniecības padoms man acumirkli aizliedzis turpināt patīkamo svētdienu laika kavēkli, un arī roka atsakās turēt spieķi. Tas man drusku maitā humoris.

Kaktiņš<sup>8</sup> izteica domas, ka Melngailis laikam prātā jūcis; to es nu gan nedomāju: man lieta izliekas gluži kārtībā. Jo vēl tā cilvēka nav, ar kuru M. nebūtu rupjā kārtā sanīdējies — vienalga, vai ar vai bez iemesla. Man šķiet, uz viņa cilvēka īpašībām aukstasinīgi jāspļauj; vai uzvest viņa dziesmas vai ne — tas lai atkarājas no katra paša zināšanas. Man no viņa draudiem netaptu ne silts, ne salts...

Pietiks; jāliek karsts pūslis pie sāpējas rokas. Tātad: ja Tev kaut kas ir — atsūti; saņemsim ar pateicību, mēģināsim izvest uz to labāko. Un pagaidām Tev un Tavējiem drauga labdienas!

Tavs vecais

J. V.

<sup>1</sup> Domāts A. Kalniņa simfoniskais tēlojums «Pie Staburaga», ko J. Vītols bija atskaņojis latviešu mūzikas koncertā Petrogradā 1914. gada 6. decembrī.

<sup>2</sup> Pāvuls Jurjāns 1915. g. bija Rīgā Latviešu operas vadītājs un diriģents.

<sup>3</sup> J. Vītola skatuves mūzika A. Brigaderes dramatiskajai pasakai «Princese Gundega un karalis Brusubārda». Partitūra iznāca M. Beļajeva apgādā Leipcigā 1915. gadā.

<sup>4</sup> Domātas P. Jurjāna ludziņas «Precības» un «Kāzas», kas veidotas ar latviešu tautas dziesmu materiālu.

<sup>5</sup> A. Ļadova piemiņas krājums, par ko J. Vītols bija rakstījis A. Kalniņam jau arī agrāk. A. Ļadovs mira 1914. g. 28. augustā («Latviešu mūzikā», VI, 268. lpp. nepareizi iespiests 24. augustā). Būdams A. Ļadovam tuvs draugs, J. Vītols uzņēmās uzrakstīt grāmatai kritisku aperci par Ļadova daiļradi. Biogrāfisku aperci deva V. Valters, grāmatā bija arī Ļadova vēstules un S. Gorodecka atmiņu zīmējumi. Grāmata iznāca 1916. gadā ar nosaukumu «Ан. К. Лядов».

<sup>6</sup> J. Vītola cieņa par Jurjānu Andrejam nepieciešamo slimības pensiju sākās jau 1914. gada rudenī. Jurjānu Andrejs, kas jau kopš 1882. gada strādāja par pedagogu Keizariskās krievu mūzikas biedrības Harkovas mūzikas skolā un bija tur ieguvis augstu pedagoga cieņu, jau pirms kara sāka grūti slimot, sevišķi viņa darbību nomāca dzirdes traucējumi. Vītola vēstulēs A. Kalniņam atkal un atkal lasām par viņa vēltīgajiem mēģinājumiem palīdzēt Jurjānam. Keizariskās krievu mūzikas biedrības vadība noraidīja visus Jurjāna lūgumus piešķirt viņam izdienas un slimības pensiju.

<sup>7</sup> J. Vītols bija laikraksta «St. Petersburger Zeitung» pastāvīgs mūzikas kritiķis no 1897. g. līdz 1914. g. beigām.

<sup>8</sup> Ādolfs Kaktiņš līdz ar citiem «Latviešu operas» māksliniekiem bija devies bēgļu gaitas uz Petrogradu. Viņš daudz uzstājās latviešu koncertos, vēlāk saistījās par solistu Petrogradas Muzikālās drāmas teātrī.

\*

50.

Petrogradā, 5. II, 915.

Miļo Alfrēd.

Paldies par Tavu vēstulīti; skaitos Tavs parādnieks, tikai acumirkli nav vaļas rakstīt plašāk. Patlaban divus vārdus darīšanām.

Esam ar Zālīti (domnieku) sagudrojuši rīkot Andrejam vienu jubileju; viņam 35 g. atklātas darbošanās vai nu jau pāri, vai ļoti tuvu, un varbūt mums tomēr izdosies viņam drusku atvieglināt viņa vecuma dienas, ja protam par to ieinteresēt plašas aprindas. Kā to jubileju svinēt, par to vēl neesam sprieduši, bet katrā ziņā mēģināsim izdabūt atļauju priekš atklātas subskripcijas vismaz Latvijā. Pagaidām griežamies pie Tevis pēc atļaujas

likt arī Tavu parakstu zem uzsaukuma, kuru vispārējos vilcienos jau esmu skicējis un nosūtījis Zālīšam uz Rīgu. Lai uzsaukumam būtu vairāk panākumu, gribam salasīt jo vairāk ievērojamus vārdus parakstiem; kamēr Zālīts stāsies sakarā ar rīdziniekiem, es esmu uzņēmies sarakstīties ar Jelgavu, Liepāju un Maskavu.

Ceram uz Tavu piekrišanu, un lūdzu Tevi par to ziņot Zālīšam uz Rīgu (Суворовская 15).

Lasīju par Tavu koncertu Rīgā<sup>1</sup> — diemžēl tikai bālus diletantiskus pačalojumus. Vai tad tur nebija neviena godīga muzikanta? Kur mūsu kritiķis Zālīts palika? Šoreiz viņam taču būtu bijis gadījums patiesi pakalpot mūsu mākslai un Taviem darbiem. Aijā — mūsu avižniecība, mūsu «kritika»! Nu jau rādās Sineps<sup>2</sup> tas visgudrākais! — Daudz labu dienu no Tava vecā

J.

<sup>1</sup> A. Kalniņa koncerts Rīgā notika 1915. g. 1. februārī Pāvila baznīcā un bija veltīts viņa skaņdarbiem. Koncertā piedalījās mūzikas dziedāšanas biedrības «Kanon» koris diriģenta Briģa vadībā, solisti O. Pļavniece, P. Sakss un Ā. Kaktiņš, ar pašu komponistu pie ērģelēm. Programmā bija A. Kalniņa kantāte «Mūzikai», «Iz 137. Dāvida dziesmas» («Jūdu raudu dziesma cietumā») jauktam korim, «Pastorāle» un «Fantāzija» ērģelēm u. c. darbi. Par koncertu tomēr bija J. Zālīša recenzija laikrakstā «Lidums» 1915. g. 36. numurā, ko Vītols nezināja (skat. J. Vītola 1915. g. 10. marta vēstuli un komentāru).

<sup>2</sup> Arnolds Sineps (dzim. 1881. g.) bija māciņies Pēterburgas konservatorijas bazūnes klasē (1900—1905), pēc tam pirmskara gados strādāja Rīgā par dziedāšanas skolotāju vidusskolās un vadīja korus.

51.

Petrogradā, 25. II, 915.<sup>1</sup>

Miļo Alfrēd.

Franču izdevums,<sup>2</sup> kurā nodrukāta mana «Pastorāle», ir šeit acumirkli tikai Handšinam un varbūt vēl Glazunovam. Esmu Handšinu lūdzis, lai pagādā man kopiju, kuru ceru dabūt šīnīs dienās; to tad Tev tūlīn nosūtīšu!

J.

<sup>1</sup> Kolorēta pastkarte (академик С. Жуковский «Последний аккорд») adre-sēta uz Liepāju.

<sup>2</sup> Krājums «Les maitres contemporains de l'orgue». Pièces inédites pour grand orgue avec pédale obligée. 8<sup>me</sup> volume. Paris, Maurice Senart, 1914.

Miļo Alfrēd.

Bija tomēr jānogaid[ā] influence un mājas arests, kamēr tiku pie godīgas rakstīšanas; nu šodien galva jau drusku gaišāka, un tamdēļ gribu Tev vispirms stāstīt par vienu vizīti, kuru šodien saņēmu no kāda šejienes kaunīga (puskaunīga?) latvieša, un tām sarunām, kuras esam ar viņu veduši.

Lieta tā, ka acumirkļi Petrogradā, tāpat kā citur visur, dažas ērģeles palikušas bez ērģelniekiem; st. c., arī Pēterbaziņas Visigs aizsūtīts uz kaut kādu arktisku guberniju, un turklāt ne draudze, nedz arī pērminderi vairs nevēlas viņu dabūt atpakaļ, tamdēļ ka tas neesot spējīgs bijis izpildīt savu amatu pie visvecākās un lielākās vācu draudzes. Nu te pastāv diezgan liels pulciņš kaunīgu un puskaunīgu latviešu, kuru sirdsvēlēšanās tikt pie tautieša; un baznīcas p[r]āvests kņazs Līvens, tāpat kā visi mācītāji, tapa no draudzes un pērminderiem piespiests izrakstīt atklātu konkurenci uz vakanto vietu. Visu acis tagad skatās uz diviem jau agrāk daudzinaātiem kandidātiem: Tevi un Jozuu<sup>1</sup>; un man uzdots jūs pierunāt, lai jūs piedalītos pie izsludinātās brīvās konkurences un viens no jums tiktu par šejienes dieva muzikantu.

Pierunāt nu gan daudz nepierunāšu; jūs esat abi pilngadīgi un droši klausīsaties jūsu pašu prātus. Bet lietu gan paskaidrošu. Alga: 2800; amatdarišanas ekstrā, daži kungi maksājot līdz 50 rbļ. par kāzām vai liķi. Pensija aug līdz apm. 1000 rbļ. pēc 25 izdienētiem gadiem; kad sākas, to tas kungs gan nezināja man pastāstīt. Laikam ar nokalpoto desmito gadu — vai tā. Dzīvokļa gan pagaidām vēl neesot, bet varot to izkaulēt no pērminderiem, ja ērģelnieks izrādās par patīkamu zelli. Jāpieteicas līdz 1. aprīlim; konkurence notikšot vai nu aprīlī, vai maijā — katrā ziņā drīz, jo draudze bez muzikanta. Grib izvest pilnīgi atklātu konkurenci — visas draudzes priekšā. Nopietnu konkurentu šeit nav, vienīgais — Handšins<sup>2</sup>, bet tas gan laikam līdzī nekonkurēs, tamdēļ ka reiz jau no baznīcdomes atraidīts — neprotot improvizēt (?).

Nu Tu vari izšķirties par savu likteni. Pēterburgu Tu pazīsti, Liepāju arīdzan; kur Tev labāk patīktos? Šo pašu rakstu arī Jozuum. Bet, cik es to kungu pazīstu, tad gan šaubos, vai viņš klausīs šīs sirēnas dziesmas. Viņš vienmēr sapņoja par to, kā paīsināt savu muzikanta karjeru; viņam lauku dzīve tas nākotnes sapnis, diez vai viņš varēs un gribēs šeit no jauna iesakņoties.

Tā kā pa lieldienām taisos braukt uz Rīgu, tad man tur vēl būs izdevība ar viņu par šo tematu sarunāties. Bet mani gan nopietni interesē, kā Tu domā par šo lietu, un, tā kā šeit Petrogradā Tavas atbildes sagaidīt nevaru, tad raksti man uz Rīgu — Гагенсберг, Мал. Ласточковая 3, Домбровский. Jā — Petrogradā jāpieteicas pie Церковный Совет Евангелической церкви Св. Петра. Невский 22/24. Noteikumi esot izsludināti *Evang. Sonntagsblatt'ā*, *Rundschau'ā* un *Tageblatt'ā*.

Manu ērģeļu gabaliņu esi taču laikam saņēmis? Nosūtīju to 2. martā.

Nupat Zālīts bija atkal Petrogradā; izrunājos ar viņu dēļ iekustinātā Andreja jubilejas jautājuma. Idejai gan esot vispārīga piekrišana, bet visi atrodot acumirkli par pārāk neizdevīgu. To pašu man arī raksta Vigners<sup>3</sup> no Maskavas. Laikam būs pagaidām jāatliek; ceru, ka ne uz ilgu laiku. Patlaban gaidu ar ilgām ziņu par Andreja pensijas likteni. Ja tur vēlāk nekās netika izmaināts, tad, rādās, cerības labas. Visaugstākās kabinetes priekšnieks Taņejevs katrā ziņā runājis savu ļoti svarīgu vārdu, un tas nozīmē vairāk nekā desmit lūgumraksti. Būtu tikai drīzāk pilnīga skaidrība! [...]

Apbrīnoju Tevi dēļ Tavas izturības, tik daudz koncertējot; tur vajag laikam praksē ievingrināties — mani nervi streikotu. Sakarā ar mūsu starpā pārrunāto kritiķu jautājumu: man bija ļoti interesanti dzirdēt, ka Zālīts aizgājis no «Dz[imtenes] Vēstniešal» tamdēļ, ka redakcija viņam gribēja uzspiest savu «virzienu»<sup>4</sup>. Tur nu gan viss beidzas: mūzikas referents un avīzes virziens! To gan agrāk varēja piedzīvot pie Petrogradas bulvāra preses — skat' nu, kādi «ekonomisti»! Man tagad žēl, ka neesmu abonējies uz «Līdumu»; ko tur Valle, Sineps, Zīgmunds un *tutti quanti* raksta ar «nopietnu» seju, par to gan dažkārt tīri vai jānosarkst. Nabaga lasītāji, kas no turienes smeļ savu gudrību! Varbūt dabūšu ar dzirdēt, kāds es esmu; otrā lieldienā vadīšu Rīgā savas jaunās «čīgānu dziesmas», dziedās Kanona koris, un ļoti priecājos dzirdēt par to no Tevis tik atzinības pilnu atsauksmi.

Bobīts<sup>5</sup> mēģina atkal savu laimi Rīgā; kā viņam tagad tur ies? Šaubos, vai viņš savā repertuārā un savos paņēmienos uz priekšu gājis. Tagad, pēc lūzuma starp operas direkciju un orķestri, viņš jutisies kā karalis; ja tikai vēlāk nenāk kādi pārpratumi.

Iet baumas, ka šopavasars konservatorija izbeigs savus dar-



bus neparasti agri — visvēlāk pusmaiņā. Ar tādām fērijām varētu būt mierā, ja tikai iemesli nebūtu tādi pārāk šaubīgi: gaida epidēmijas.

Un nu — priecīgas lieldienas Tev un Tavai mājai. Raksti gan uz Āgenskalnu par Tavām Pēterbaznīcas domām. Vieta nav slikta, un Handšins teica, ka tāda mākslas dzīve kā šeit Petrogradā neesot satiekama it nekur vairs pasaulē. Galvenais — orķestris.

Daudz labu dienu! Tavs vecais

J.

<sup>1</sup> Pauls Jozuus (1873—1937) — ērģelnieks un diriģents, bija beidzis L. Homiliusa ērģeļu klasi Pēterburgas konservatorijā 1895. g., pēc tam vairākus gadus darbojies par ērģelnieku Pēterburgā. Pārnācis Rīgā 1903. gadā, viņš līdzās kordiriģenta darbam no 1906. g. veica arī Jaunās Ģertrūdes baznīcas ērģelnieka pienākumus.

<sup>2</sup> Zaks Handšins — šveiciešu ērģelnieks un muzikologs, mācīja ērģelspēli Pēterburgas konservatorijā pēc L. Homiliusa nāves no 1908. līdz 1920. g. (no 1915. g. profesors).

<sup>3</sup> Vigneru Ernests (1850—1933) ilgus gadus (no 1896. līdz 1920. g.) dzīvoja Maskavā, kur viņš bija arī studējis konservatorijā. Maskavā 1908. g. Vigneru Ernests nodibināja savus mūzikas kursus, 1918. g. — Fonoloģijas institūtu.

<sup>4</sup> Jānis Zālītis bija «Dzimtenes Vēstneša» mūzikas kritiķis kopš 1910. g., kad no tā bija aizgājis E. Dārziņš. J. Vitola vēstule dod jaunu apgaismojumu Zāliša pāriešanai 1915. g. sākumā no «Dzimtenes Vēstneša» uz «Lidumu». Redakcijas mēģinājumi uzspiest kritiķim savu virzienu norāda šis tolaik lielākās latviešu avīzes vispārējo nostāju.

<sup>5</sup> Arturs Bobkovics (1885—1959) 1915. g. pirmajā pusē sarīkoja Rīgā vairākus simfoniskos koncertus ar paplašinātu Latviešu operas orķestri. Programmās arvien bija arī latviešu komponistu darbi. Koncertus visumā augsti vērtēja J. Zālītis savās recenzijās «Lidumā» (44., 70., 102. nr.). Sakarā ar otro koncertu (9. martā) laikrakstā «Latvija» (7. martā) bija aizrādījums, ka skaidrais atlikums paredzēts «priekš bijušā Latviešu operas orķestra personāla, kurš tagad šajos grūtajos laikos palicis bez maizes». Operu izrādes no 9. līdz 12. martam nenotika, bet 12. martā «Dzimtenes Vēstnesis» atzīmē, ka «konflikts ar orķestri ir izbeidzies un izrādes tiks turpinātas parastā kārtībā».

53.

Petrogradā, 31. III, 1915.

Miļo Alfrēd.

Būs gan vēstule šoreiz telegrammas stilā; bet, neskatoties uz visu labo gribu, Rīgā tomēr netiku pie rakstīšanas, un tagad vaļas ļoti maz. Gribo Tev tikai isumā paziņot, ko šodien dzirdēju par mūsu beidzamo domu izmaiņu jautājumu. Vai Tu galu galā esi pieteicies uz šējenes ērģelnieka vietu vai ne, tas jau nekrit nekādā svarā; interesanti šoreiz ir, ka Handšins pretim visam

tam, ko sagaidāja, tomēr pieteicies — un tas var izmainīt stāvokli tanī ziņā, ka nu vāciešiem tomēr kāds vācietis ir izredzē. Konkurēt Tu jau vari ar ikkatru, un Tev vēl stipra priekšroka kā komponistam — saprotams improvizatoram. Bet vai tagad tie vācu kungi vispār vēl pielaidīs atklātu «konkurenci»<sup>1</sup>, tas paliek jautājums, jo vairāk tamdēļ, ka Handšins par šādu konkurenci līdz šim pat nekā vēl nezināja. Viņš domāja, ka it vienkārši tikai lasa kandidātus. Tagad zināmā partija droši vien spārdīsies uz nebēdu, lai tikai ienīstais latvietis vai igauņis netiktu pie taustiņiem klāt. Ko Tu raksti par vietas materiālo pusi, to pašu runā arī visi citi, Jozuus pavisam netic, ka varot tikt cauri bez brīva dzīvokļa un vasaras pabalsta, un Handšinam tomēr nopietni ņemama stute konservatorijā — 2000 garantēts. Šo Tev rakstu, lai Tu zinātu, kādā stadijā viss šeit atrodas, un taisi savus slēdzienus kopā ar visu citu — mans uzdevums izpildīts. Zināms Tavs «plus» būtu un paliktu tikai — orķestra tuvums.

Rīgā nositu laiku diezgan nepiedodamā kārtā, tagad sāku pamazām atpūsties no brīvdienām. Varu Tev tikai ziņot, ka Brige nodziedāja Tavas «Ūdens rozes»<sup>2</sup> tehniskā ziņā ļoti apmierinoši; par iekšēju satura izsmelšanu spriest man grūtāk, jo nebiju komponista ādā. Šis tas viņam iznāk varbūt drusku pastīvi. Bet katrā ziņā koris un vadonis, kas visas uzmanības vērts, kam gods jādod. Diez vai tehniski ar savām «čigānu dziesmām»<sup>3</sup> tikšu šeit (12. aprīlī) tik apmierinoši cauri.

Man tagad vēl priekšā patīkams uzdevums vadīt Maskavā Kusevicka orķestri — 19. aprīlī; tur es ceru ar savu «Ligo» cauri neizkrist.

Zini, ka «Gundegas» partitūru saņēmis līdz šim vēl neesmu. Rādās, beidzamā korektūra atkal pa ceļu gājusi pazušanā. Neveicas man ar šo darbu; un būtu izdevība bijusi to vadīt atkal Rīgā, kur mani uzaicināja uzņemties kādu simfonisku koncertu. Kaut cik jauna repertuāra trūkuma dēļ, turklāt arī gluži nesa-gatavojies, atraidīju priekšlikumu.

Soreiz neņem ļaunā; citreiz būs atkal vairāk. Pagaidām daudz Tev un Tavējiem labu dienu no Tava vecā

J. V.

<sup>1</sup> «... atklātu «konkurenci» — atklātu konkursu.

<sup>2</sup> A. Kalniņa dziesma jauktam korim «Ūdensrožu vaiņags» (A. Ķeniņa vārdi).

<sup>3</sup> J. Vitola «Trīs čigānu dziesmas» jauktam korim (F. Bārdas vārdi), komponētas 1914. g., pieder pie komponista grūtākajiem kora darbiem.

Miļo Alfrēd, saņēmu šodien Tavu vēstuli. Briges korim veltītais pārmetumus; manas dziesmas tiktāl atšķiras no visas mūsu parastās literatūras, ka pašas par sevi varbūt kādam citam nav patikušas. Tehniskam izpildījumam varu tikai ļoti maz ko pārnest; un viņas tik grūtas, ka nezinu, vai pat mans koris viņas godam izpildīs 12. aprīlī. Tur autora vaina. — Šodien dzirdēju, ka Handšīna kandidatūrai tomēr esot maz simpātiju kā domē, tā draudzē. Teica, lai es Tevi pamudinātu iesūtīt to rakstu par Tevi, kurš bija nodrukāts kādā vācu mūzikas žurnālā. Es nu gan nezinu, vai to darīt Tev pašam derētu, bet, ja Tev kāds lieks eksemplārs, — vai Tu man to nepiesūtītu? Es jau gādātu par tālāko ceļu. Ka Tev būs tik ilgi šeit jāpakavējas, to nedomāju vis; laikam jautājums izšķirsies samērā ātri. Atvaino par atklāto vēstuli; nav daudz vaļas. Daudz labu dienu! Tavs

J. V.

Miļo Alfrēd, piedod — rakstīt vēstules nav ne mazākās iespējas. Darbi, nepatikšanas, ceļojums priekš durvīm; rīt braucu uz Maskavu pavadīt Skrjabinu uz beidzamo dusu,<sup>2</sup> nākamū svētdien man tur jāuzstājas koncertā<sup>3</sup>, un konservatorijā karsts eksāmenu laiks. Lasīji varbūt, ka man piedāvāja inspektora vietu<sup>4</sup>? Atteicos; gribu — cik iespējams — palikt «brīvs» (?) mākslinieks. — Tevi stipri gaida uz Petrogradu. Pie manis bija viens no Pētera mācītājiem, runājām ilgāku laiku. H[andšīn]s, acīm redzot, nav uz labas birkas; kā diriģents nepazīstams, kā dieva muzikantam viņam pārmet pārāku nervozitāti. Es Tev dodu padomu: ja Tu patiesi un nopietni domā uz šejieni, tad taisi T a v u s nolīgumus. Galvenais — dzīvokļa jautājums; pie šejienes dzīves apstākļiem Tu citādi varētu netikt uz savu rēķinu. Par to, ka konkurences nebūs, Tev laikam jau ziņots; un, tā kā viņiem tikai divi nopietni kandidāti, tad konkurencei būtu arī tikai formāla nozīme. Jo tālāk, jo vairāk aug mana interese par šo aktuālo jautājumu. Koncerts<sup>5</sup> mums pagāja ļoti labi mākslas ziņā, sliktāk — materiālā. Pēc lielā bazāra mūsējiem laikam pietrūka timpas. — Rakstīšu, kad pārbraukšu no Maskavas. Tavs

J.

<sup>1</sup> Pasta atklātne, adresēta A. Kalniņam uz Liepāju, bet adrese ar svešu roku pārsvitrota un uzrakstīts: Зеревольд, дача Грюнберга. A. Kalniņš 1915. g. aprīļa pirmajā pusē bija kara dēļ jau Liepāju atstājis un devies bēgļu gaitās. 1915. g. vasaru viņš nodzīvoja Siguldā.

<sup>2</sup> A. Skrjabinš negaidīti mira 1915. g. 14. (27.) aprīlī. J. Vītola sūtīja uz bērēm Pēterburgas konservatorijā kā savu pārstāvi. A. Skrjabinu Vītols labi pazina, dažas piezīmes par Skrjabinu atrodam Vītola memoriālos M. Beļajeva «Piektidien» aprakstā.

<sup>3</sup> 1915. g. 19. aprīlī Maskavā J. Vītols vadīja S. Kusevicka simfoniskā orķestra koncertu (sk. 1915. g. 31. III vēstuli).

<sup>4</sup> Inspektora vieta Pēterburgas konservatorijā, kas bija J. Vītolam piedāvāta, atbilda direktora palīga amatam.

<sup>5</sup> Domājams, Pēterburgas Latviešu dziedāšanas biedrības kora koncerts J. Vītola vadībā 1915. g. 12. aprīlī, par ko Vītols raksta savās iepriekšējās vēstulēs (31. III, 3. IV). Sai koncertā viņš ar savu kori atskaņoja arī «Trīs čigānu dziesmas».

56.

Petrogradā, 13. V, 915.

Miļo Alfrēd.

Esmu tagad — pēc nupat pabeigtiem eksāmeniem — tik nopietni nodarbināts ar darbu par Ļadovu, ka patiesi priekš godīgas vēstules neatliek vaļas. Tādēļ tikai īsumā tās ziņas, kas Tevi patlaban interesē. — Par Pēterbaznīcas ērģelnieku ticis Handšins; kontraktu viņš gan vēl nav parakstījis, bet tas šinīs dienās laikam gan notiks. Cik man arī nav žēl, ka jautājums nav izšķīries Tev par labu, — no otras puses, nūdien nezinu, vai Tu taisni šinī vietā būtu labi juties. Šis vācu perēklis reiz nava priekš mūsu brāļa; to piemēru šim novērojumam netrūkst — un tikt kalpināts pret savu pārlicību, man rādās, labāk to nepiedzīvot. Liepāja nebūs priekš mums zaudēta; tagad pa vasaru atpūties, pastrādā — dos dievs, rudenī atkal iestāsies vecajā vietā un darbā. — Handšins vēl domā kaulēties dēļ dzīvokļa, bet man rādās, tur viņam cerību maz — i tā viņu ņēma tamdēļ, ka citu nebija, tie baznīctēvi vismaz papriekš nogaidīs, *wie er sich machen wird*<sup>1</sup>.

Nezinu, kad no šejienes tikšu projām; tas atkarāsies no tam, kad darbu beigšu, — termiņš man likts līdz 1. jūnijam. Ceru tomēr, ka tik ilgi nebūs jātup Petrogradā. Pagaidām arī laiks vēl nesauc uz laukiem; vasaras mētelī valkā tikai mūsu «švīti», prātīgie cilvēki savelkas savās siltās drēbēs un pastarpām arī kurina kamīnu. Tāda nu gan man nav; būtu bijis — manā inspektora dzīvoklī.

Daudz Tev un Tavējiem labu dienu; varbūt sagaidīšu vēl kādas ziņas šeit Petrogradā?

Tavs vecais

J. V.

Izgājušā 9. maijā producēju pirmo manas kompozīcijas klases abiturientu aktu koncertā<sup>2</sup>; ar diezgan lielu leģendi orķestrim<sup>3</sup>. Tika atzīts. — Suminājums visiem Grīnbergiem.

<sup>1</sup> *wie er sich machen wird* (vāc.) — kāds viņš būs.

<sup>2</sup> J. Vītols pārņēma brīvās kompozīcijas klasi Pēterburgas konservatorijā pēc A. Ļadova nāves 1914. gada rudenī.

<sup>3</sup> «... ar diezgan lielu leģendi orķestrim» — ar diezgan lielu programmu orķestrim.

57.

*Raivio gārd.* 8. VI, 915.

Miļo Alfrēd.

Kā redzi — rakstu Tev jau no laukiem, no Somijas zaļajām ganībām. Vakar atbraucu, un par prieku izrādās, ka savās cerībās neesmu vilies: te varēšu atpūsties, varēšu — ja «gars» uznāktu — arī strādāt.

Dzīvojam ar mūsu pie soma lielgruntnieka; jaukā dabā, pie paša ezera krasta; kultūras gandrīz nekādas — staigā, kā un kur gribi; klusums absolūts — tikai spārnaiņā tauta trokšņo dien' un nakti. Rīkojamies pa lielo māju kā pa savu; un kas galvenais: man ārpus dzīvokļa kādā kalpu mājēlē būs ierīkots mans «atelier», kur varēšu strādāt, ne no vienas dvēseles netraucēts. Tikai viens vēl trūkst priekš laimes: klavieres. Bet man sola flīģeli drīzumā no Viborgas, stāsta, jaunu instrumentu. Ka tas vēl nav klāt, par to man sevišķi uzbudināties nav iemesla. Esmu beidzamajās dienās drusku pārrāvies; un nu man būs ļoti veseļi baudīt kādas desmit dienas pilnu mieru — cerībā, ka pēc tam ies ar dubultu «dampi». Gan drusku lieks jūtīšos šini laikā — pārāk pieradis pie kaut kāda darba; bet tomēr — veseļi. Žēl tikai, ka laiks vēl nava tāds, kā vēlams; auksts, stiprs vējš, tā ka netiek ārā uz ezera rīkoties ar makšķeri. Un man jāizturas drusku uzmanīgi; negribu riskēt saaukstēties, no kā varētu celties nepatīkamas sekas. Pareģo pēc nedēļas kļu, siltu laiku; tad gan pa [pus] dienu gulēšu uz ezera.

Un nu pie Tavas beidzamās vēstules; sevišķi viens teiciens tanī drusku apgaismojams. Tev jau pilnīga taisnība, un nekad glēvi nenoliegšu, ka esmu ērgelnieka jautājumā rīkojies gluži objektīvi. Mani izprasīja par Handšīnu, Jozuu un Līdīgu<sup>1</sup> tāpat kā par Tevi; un par visiem esmu stāstījis visu, par ko varu atbildēt savas sirdsapziņas priekšā. Kā nu baumas par Valtera vizīti pie manis vispārīgi kļuvušas ļaudīs, to nezīnu; es par to

neesmu nevienam stāstījis, ne ar vienu runājis. Bet viens Tev atstāstīts sīkums nepareizs, tas man jāatsauc. Uz jautājumu par Handšina improvizācijas dāvanām esmu atbildējis ar pilnīgu klusuciešanu; t. i., esmu sacījis, ka man nekad nav bijis gadījuma viņu dzirdēt improvizējam. Var jau būt, ka sacīju, ka Handšinam konservatorijā improvizācijas klase un tamdēļ domājams, ka viņam šī māksla nav sveša; bet par viņa paša spējām tanī ziņā taču nevarēju liecināt, ko pats nezīnu. Tas pats bija arī ar jautājumu «Handšins kā diriģents»; arī uz to man bij jāsak[a], ka ne mazākās dziesmas nedzirdēju zem viņa vadības. Runāju par Handšinu tikai kā par ērgelnieku — virtuozu. Un kā tāds viņš patiesi bez kļūdām.

Izteicos par Lidīgu kā improvizatoru; tur nu gan mana liecība varēja uzsvērt tikai negatīvās puses.

Kā tagad lietas stāv — vai man kāds Pētera ērgelnieks<sup>2</sup> varētu būt miļāks nekā Tu?! — Man tagad rādās, ka šoreiz tas jautājums bija jau iepriekš principiāli izšķirts. Attiecības starp divām tautām — vāciešiem un latviešiem — acumirkli asākas nekā jebkad, jo latviešu patriotisma izrādījumi droši nav bez asmiņa uz otro pusi. Un Pēternieki negribēja riskēt pazaudēt vēl vienu pozīciju; tamdēļ viņi, gudri būdami, izlietojuši vispirms sekretāra slimību, lai novilcinātu atbildi uz Taviem pieprasījumiem, un vēlāk — gudri izmantoja jukas, kas cēlās Liepājā pa vācu iebrukšanas laiku. Tās viņiem laikam nāca «kā sauktas»; viņi žigli nobeidza ar ērgelnieka jautājumu, atvainojoties ar to, ka neesot varējuši gaidīt. Tas nu saprotams — blēņas; tik ilgi gaidīts — varēja vēl nedēļu pielikt, ja kandidāts viņiem bija nopietni domāts. Bet tur jau tā suņa aste: Tava uzvara viņiem būtu bijusi nepatīkama, viņu paspēle.

Par Tevi kā improvizatoru runādams, esmu, saprotams, ar lepnību aizrādījis uz Tavām kompozīcijām, teicis, ka tanī ziņā Tev neapstrīdama priekšrocība visiem citiem kandidātiem priekšā.

Dēļ tās vietas manā vēstulē par kalpināšanu ārpus baznīcas uzdevumiem: ir pie tās pašas Pētera draudzes bāriņu iestāde, pie kuras, st. c., arī kāds Neulands, laikam Valmieras mācītāja brālēns. Tam gribētos kādreiz arī noiet un noklausities, kā mēs dzīvojam un dziedam savā biedrībā. Bet kāds no viņa kolēģiem man teica: ja administrācija dabūšot zināt, ka Neulands staigā pa latviešu tekām, tad «citurīt viņš jau būtu celts no amata». Tāpat skolotājs Linde, tas pats, kas tik stipri aģitēja priekš latvieša kandidatūras. Gan bija izbijis *Liedertafel*'iets, latviešu

vārds viņam uz mēles, bet latviešu sabiedrībā velti viņu meklēt. Viņš skolotājs pie Pēterskolas; viņš bija tas, kas man teica, ka Handšīnam neesot ne mazākās cerības tikt vietā, ka laikam pat nepieteikšoties. — Redzi nu — vai pēc šādiem piemēriem man nevajadzēja tomēr bažīties arī par Tavu politisko stāvokli? Var jau būt, ka ērgelnieks mazāk atkarīgs nekā skolotājs un bāriņu tēvs; bet, ka tur vara administrācijas rokās, — par to nav gan maz ko šaubīties.

Tas ir viss, kas man vēl jāpiebilst pie šī jautājuma. Nebiju arī aizmirsis sacīt Valteram, ka Liepājas mācītājs izteicies [—] pats aiziešot, ja zaudēšot Tevi kā palīgu pie dievkalpojumiem. Un stiprākas rekomendācijas par šo gan grūti pievest. Un, ko Tev svešais kungs no Petrogradas rakstījis, to uzņemi ar zināmu kritiku. Mana saruna ar māc. Valteru, acīm redzot, nav pareizi atstāstīta vai apgaismota.

Vai Handšīns faktiski jau iestājies savā vietā, to nezinu. Viņš, tāpat kā Tu, pagērēja dažu sīkumu noskaidrošanu. Beidzamo reizi viņu satiku maija pirmajās dienās; tad viņš man stāstīja, ka lieta vēl neesot galīgi izšķirta, kontrakts vēl nav parakstīts. Uz baznīcu noiet man nebija izdevības.

Gribēju Tev piesūtīt «Gundegas» partitūru, bet, tā kā piesūtīšana no Leipcigas ierobežota līdz visnepieciešamākam, tad man neizdod autora brīveksemplāru. Un šķirties no tā, kas man ir, pirmajā acumirklī bija tomēr grūti. Izdevums reti glīts, tikai viena liela nepatīkšana: teksts titulam ārpusē (*Umschlagsseite*) latvisks; un tur bez manas korektūras ielikuši Leipcigā vārdu «*Partitur*!» Tas man tik nepatīkami, ka nūdien kliegt gribējās. Bet nu kļūda nav izlabojama, kamēr pirmais novilkums nav izpārdots. Citādi ar lepmumu noskatos uz šo jauno partitūru. — Zālišam beidzamais korektūras novilkums; vai Tu to pagaidām nepaņemtu no viņa, kamēr Tev nav galīgais izdevums?

Attiecoties uz mūsu Ļadova darbu: Valteram — biogrāfija, Gorodeckam — «portreja», man — kritiskā daļa. Pielikumam Ļadova vēstules viņa mātai — izvilkumos. Grāmatā būs ap 20 portreju un citu ilustrācijas pielikumu.

Vai Tev ir kādas ziņas par Tavu Liepājā palikušo mantu? Vai tad patiesi tai būs jāmet krusts pāri?!

Raksti man kaut ko tuvāku par nodomāto koncertciklu, repertuāru u. t. pr. Kādēļ negribi likt drukāt savus jaunus darbus? Jādomā gan, ka acumirklī Tavs materiālais stāvoklis nav visai drošs; bet Tev jau kredīts netrūks nekad.

Pēc maz dienām laikam Rīgā noklausīsaties Zinību komisijas

priekšnesumos. Tad sveicini visus draugus, lai gan tie manis, rādās, gluži aizmirsuši.

Mana adrese — raksti dubultu tekstu, somiski un krieviski: Финляндия, ст. Пялкярви — Pälkjärvi. Имение Райвио — Raivio gård. Pitkänen, u. Ub. В-ль.

Un tagad Tev un visiem Tavējiem, tāpat arī Malvīnai<sup>3</sup> un visiem Grīnberģiem (kur Mirdza?) daudz siltu labu dienu no Tava vecā

J. V.

<sup>1</sup> Mihkels Līdigs (1880—1958) — igauņu komponists un ērgelnieks. Bija ērgel spēli mācījis Maskavas konservatorijā pie L. Bētiņa, pēc tam kompozīciju un ērgel spēli Pēterburgas konservatorijā, kur iepazinās un sadraudzējās ar Alfrēdu Kalniņu.

<sup>2</sup> «...Pētera ērgelnieks» — Pēterburgas Pētera baznīcas ērgelnieks.

<sup>3</sup> Domāta dziedātāja Malvīne Vignere-Grīnberga (1873—1949), kuras vīra vasarnīcā A. Kalniņš dzīvoja.

58.

Raivio gård, 14./27. VI, 915.<sup>1</sup>

Miļo Alfrēd, не зная закона, налепил на мое письмо, отправленное к Тебе 9. с. м. русские марки вместо финских. Боюсь, что письмо из-за этого не потерялось. Поэтому пишу Тебе еще раз мой адрес: ст. Пялкярви, Финл. ж. д. Raivio gård, Pitkänen, и. В-лю.

Покуда еще ничего не делаю. Инструмента нет, надеюсь будет на этих днях. Погода омерзительная — холод и дождь, так что и выбраться на озеро нельзя. Отдыхаю в полном смысле слова; сплю, ем, читаю статьи Лароша, гуляю, если погода это допускает. И видно поправляюсь при этом; настроение покуда великолепное.

Надеюсь от Вас всех тоже самое, и ожидаю в близком будущем весточку. Привет всему дому!

Твой J. V.

<sup>1</sup> Pasta atklātne, adresēta (krieviski) A. Kalniņam uz Siguldu Grīnberga vasarnīcā.

59.

Sakos, 26. VII, 915.

Miļo Alfrēd.

Vai esmu slinks tapis? Gan tā rādās, bet ko šinīs laikos gan var pagērēt no cilvēka, kas notikumiem līdz dzīvo un jūt? Ja domas koncentrējas, tad vienmēr uz to pašu jautājumu: kas



notiek Latvijā? Kurp izkļīduši draugi? Un roka lāgā neceļas, kad jārakst[a]; vai rakstīt par tiem pašiem pelēkiem dienas notikumiem, kad pasaule ugunis? Brīnos es, ka tupu šeit Krimā un ārstējos — samērā mierīgi, kamēr pie Jums trakums posta; man it kā kauns. Un tomēr — ko varētu līdzēt, ja būtu tuvāk pie Jums, tēvu zemītē? Lieks jaucējs vispārīgā jukumā. Šodien vairs nesaņēmu latviešu avīzes, kamēr vakar vēl pienāca «Latvijas» puslapa. Vai tas nozīmē, ka jau visi Rīgu pametuši? Vai varbūt tikai svētku diena? Gudro nu! Vietējās avīzes nokavē ar savām ziņām tik briesmīgi, ka saturs jau novecojis pēc avīzēm no Petrogradas; un tās iet šurpu trīs dienas! Zālīts man raksta savā beidzamā vēstulē, ka Vidzemē vēl taisoties uz kādiem koncertiem — Ļaudonā, ja nemaldos. Jau tā brīnējos, ka cilvēkiem vēl vaļas un gribas netrūkst priekš tādām lietām; bet tagad pat jādomā, ka nabagiem laikam iznāks «fušiers» — kurš nu vēl domās uz dziedāšanu, kad bēgļi plūst vienā garā bezgala rindā...

Ar Somiju, kā redzi, nobeidzu diezgan īsi, jo gribējās katrā ziņā braukt šurpu ārstēties. Man kreisā roka taisa nopietnas rūpes; līdz šim vēl nav noteikti zināms, kas tai kaites, bet domā, ka ne podagra vien. Vakars biju rentgena kabinetā, kur fotogrāfēja kreiso plecu; varbūt dabūšu rīt zināt, kas ir, kas būs. Citādi nebūtu pavisam atbraucis, jo kājas man staigā kā zaldātam, un vispārīgi esmu tagad, kad nogurums pēc semestra pārgājis, atkal diezgan renovējies. Ka ar darbu tomēr neveicas, par to nu gan nava ko brīnēties. Šeit man atkal leijerkaste no Napoleona I laikiem; taustiņus esmu jau nopulierējis ar bencīnu un odekolonu, tā ka pirksti vairs pie tiem nepielip — bet tas arī viss, ko trijās dienās šeit esmu darījis. Gan taisnības pēc jāliecina, ka man līdz arī bija Ļadova grāmatas manuskripts, kas izrādījās par bailīgi slikti tulkotu, tā ka dienām bija jāsež pie galīgās redakcijas. Man žēl sāva darba; oriģinālā viņš gan gluži citādi izskatās un noklausās nekā tagadējā tulkojumā — paviršā, bezgaršīgā. Mēģināju glābt ko varēdams; bet, kas nu reiz sabojāts, tas grūti atkal izlabojams.<sup>1</sup>

Rīt nosūtīšu manuskriptu drukā, tad varbūt ķeršos pie pašas mūzikas — vismaz mēģināšu [savest] kārtībā, ko esmu Somijā sarakstījis. Bet arī tur nav nekā teicama.

Man Zālīts raksta, Tu esot ziņu dabūjis, ka Tavs dzīvoklis Liepājā izlaupts. Vai tas patiesi tā? Lai gan maz kādas cerības var likt uz vāciešiem, kuri nu jau tik ilgi saimnieko Liepājā. — Un kas nu tālāk būs? Pēc tavas beidzamās vēstules viss

pieņēmis vēl drūmāku izskatu; nu jau vairs pavisam nezin[i], kur griezties ar ģimeni —

No Rīgas draugiem nav ne vēsts, nedz ziņas. Jādomā, ka Tu tomēr satiecies ar dažiem no tiem — kur katrs aizies, kur paliks?

Man žēl, ka Tevī cēluši aizdomas pret Jozuu. Nezinu, no kurienes Smilga ņēmis to, ko Tu man rakstīji. Es gan labi pazīstu Jozuu un zinu, ka viņš ne skaudīgs, nedz kāds intrigants; nevaru pielaist, ka viņš to, ko Tu man atrakstīji, būtu teicis tanī pašā garā un nozīmē. *C'est le ton qui fait la musique*;<sup>2</sup> varu šādu izteicienu pielaist nevainīga joka formā, bet nekad ne nopietni. Vai te nebūs drusku līdzības ar atstāstījumu par sarunu, kura man bija ar mācītāju Valteru? Ir tur kāds melojis: vai Tavs korespondents vai mācītājs Valters, vai — es. Man vispārīgi ļoti žēl, ka šī lieta pa daļai izvērtusies par to, ko vācietis nozīmē par «*Klatsch*». Tas ienes nesaticību citādi labu cilvēku starpā.

Vēlreiz Tev pateicos par to, ka nebiji aizmirsis manu dzimumdienu. Daudz laimes vēlējumu neesmu saņēmis — un arī nesagaidīju; ir daudz svarīgākas lietas nekā tamlīdzīgi fāmīlijas svētki, sevišķi, ja cilvēks vairs nav jaunkundze. Es pat nezinu, kad Tavi šūpuļa svētki, un brīnos par Tavu labo atmiņu!

Nerakstās, mīļo; ņemi jau par labu — ja šī vēstule vispārīgi tiek Tavās rokās, ja dzelzceļš un pasts vēl strādā Vidzemē. Ja tikai no kaut kādas puses dabūtu zināt visu taisnību! Varbūt mana fantāzija daudz ļaunāka nekā patiesība.

Daudz labu dienu Tev, Tavai kundzei un visiem mājniekiem. Un, ja iespējams, tad neseko manam sliktam piemēram — raksti drīzāk un vairāk.

Tavs vecais

J. V.

<sup>1</sup> No vēstules teksta var domāt, ka savu kritisko apceri par A. Ļadova daiļradi J. Vītols oriģinālā ir rakstījis vācu valodā.

<sup>2</sup> *C'est le ton qui fait la musique* (fr.) — frazeoloģisks izteiciens, aptuvenā nozīmē — runas intonācija izteic saturu.

Mīļo Alfrēd.

Nu man jau tīri jākaunas — esmu nepiedodami ilgi kavējies ar atbildi. Sākumā gaidīju Tavu solīto Pērnavas adresi, bet nu

jau man rokā Tava otrā — Jurjevas. Tomēr ir apstākļi, kas mīkstina manu vainu. Šurp atbraucis, nevarēju izturēt pilsētā; tas, ko krievs nosauc par «handra», pavisam noēda nost. Cerēju glābiņu atrast uz laukiem Somijā. Papriekš nobraucu pie Glazunova uz Ozeriem; bet tur ilgi nepaliku — nav tur ne meža, nedz arī mājā tā brīvība un tas klusums, ko sirds vēlas. Aizbraucu tālāk uz Perkjarvi, pie Jaunkalniņiem<sup>1</sup>. Tur pirmās divas dienas bija brīnum skaistas; staigāju pa mežu bez ceļa, airēju uz ezera, iemetu pat makšķeri — bet laime bija īsa: sākot no trešās dienas, salijām tā, ka nevarējām spert neviena soļa no mājas ārā; sasalām tā, ka istabā saaukstējos, и в довершении всего зла — Jaunkalniņš saslima negaidot ar bīstamu nervu kaiti tik nopietni, ka bija bez kavešanās jānogādā uz Maskavu, jānogādā sanatorijā. Ērnoti — fiziski vesels cilvēks, pat milzis — un prāts uz reizi pagalam — — — Grūti noteikt, kādu virzienu ņems viņa slimība; labākā gadījumā viņam būs diezgan ilgi un ļoti stingri jāārstējas, lai tiktu atkal pie veselības.

Vakar atkal iebraucu Petrogradā. Un jauni uzbudinājumi! Atradu priekšā vēstuli no valsts sekretāra Taņejeva: Jurjāna lūgums pēc pensijas atkal atraidīts! Taņejevs gan raksta ļoti līdzietīgā formā, acīm redzot, viņš darījis, kas vien iespējams — bet atvainojas par negatīviem panākumiem. Nu es ar pukstošu sirdi sagaidu vēstuli no paša Jurjāna; dieva mīlais — kādu iespaidu šī [I]jaba vēsts būs atstājusi uz viņu, slimo cilvēku! Un karam gals nav paredzams — nav paredzams, kad varēsim realizēt to ideju, kuru uzķērām ar Zālīti, — sarīkot viņam kādu pēc iespējas bagātu jubileju! Bet nu vairs citas izejas nav. Pagaidām gan nevaram šo lietu tālāk kustināt, bet vēlāk būs jāsaņemams ar jo lielāku sparū.

Pāvulam Jurjānam<sup>2</sup> turpretim laime. Tas uzaicināts par Kurskas Ķeizariskās mūzikas skolas direktoru, kā viņš pats man šodien ziņo ar karti. Vismaz viens, kas glābts.

Šejienes bēgļi<sup>2</sup> arī sākuši ar panākumiem kustēties. Vakar sarīkoja koncertu konservatorijas mazajā zālē, un esot bijuši patiesi lieli panākumi, vispirms materiālā ziņā: zāle izpārdota līdz beidzamajai vietai, puse no publikas aizgājusi, biļetes nedabūjusi. Man bija ļoti žēl, ka nevarēju no vilciena vairs tikt koncertā, bet agrāk iebrāukt arī neizdevās dažu svarīgu apstākļu dēļ. Jādomā, ka pēc šiem panākumiem bēgļi nekavēsies sarīkot arī otro un trešo koncertu; dažam labam būs ar to daudz līdzēts!

Maskavieši, pēc man piesūtītām ziņām, taisās uz operas izrādi. Tas nu gan grūtāk izdosies nekā koncerts; jau vienkārši

tamdēļ, ka teātris ar orķestri un kori maksā 2600 rubļus. Šo summu vajag iedabūt un vēl ko atlicināt arī! Dzirdēju, ka šeit taisās sarīkot kādu lielu etnogrāfisku koncertu Tautas mājas lielajā zālē; vēloties arī [i] latviešus līdzdabūt. Līdz šim man trūkst visas sikākās ziņas; neskatoties uz to, gribu salasīt savu kori pēc iespējas drīz, jau šonedēļ, lai varētu puslīdz godīgi vajadzības gadījumā izpildīt kādas tautas dziesmas. Ja tikai dziedātāji salasītos vajadzīgā skaitā; tagad, pēc 2. kategorijas mobilizācijas, būs man laikam bailīgi maz vīriešu balsu!

Un Tu nabadziņi — vai nu esi atradis vietu, kur puslīdz mierīgi vari nolikt savu galvu? Vai Jānis un Biruta tagad varēs sākt plēst pastalas, uz skolu staigādami? Letoņi — gods un slava viņiem! Bet cik nu gan ērti būs viņu vecajā konventa kortelī? Vai Tev patīks tur uzturēties ilgāku laiku? Gan manu no visa, cik dūšīgi Jūs abi skatāties visām bēdām acīs; bet gals vēl nav paredzams! Nudien — izturēt šādu eksāmenu, tas prasa patiesu vīra dūšu! Man tikai jābrīnās par to, cik mierīgi Tu saņem savu neapskaužamo likteni; tāpat kā aprīnoju tos bēgļus, kuri līdz šim iegriezuš [ies] pie manis. Rūgta vārda vēl neesmu dzirdējis. Un visiem taču jāsāk no jauna — —

Bija pie manis [A.] Kaktiņš; tas dzīvo tagad starp Maskavu un Petrogradu, grib mēģināt tikt klāt pie kādas krievu operas. Bet angažementi slēgti jau pavasarī, un viņš nav no tiem, kas zemi lokās vai stāv aiz durvīm gaidīdams. Bija vēl pie manis Mirdza Vīgner; aicināja pie māmiņas uz tasi kafijas. Tā kā Petrogradā gandrīz vēl neesmu uzturējies, tad arī līdz šim nevarēju klausīties šim uzaicinājumam. Grīnbergi sagaidīju šinīs dienās Petrogradā; tas neesot vēl slēdzis vecos rēķinus ar Siguldu. Par Jozuu nezinu nekā; viņš gan taisījās braukt šurp, bet līdz šim vēl nav redzēts. Arī Zālīts nav vēl rādījies; ja būtu Petrogradā, vai tad pie manis nebūtu piezvanījis?

Mana mūzika — snauz. Esmu tik ilgi uz klavierēm nespēlējis, ka šodien, taustiņus mēģinot, pārliecinājos, ka mana kreisā — vēl slimā — roka zaudējusi labu daļu no agrākā spēka. Būs vēl galu galā jāsāk kāda ģimnastika. Man tagad gandrīz žēl, ka biju nobraucis uz Krimu, neesmu vasaru izmantojis citā ziņā. Jo rezultāti nava apmierinoši; esmu svarā zaudējis pāri par 20 mārciņām, jau iepriekš zinu, ka katrs mani satīks ar izsaucienu: «Kā esat vāji palikuši! Kā esat pārvērtušies!» Un tas nepaceļ manu jau tā slikto humoru.

Rāj mani: vai nav kauns tagad sūroties par savu liķi, kad citiem jāpārdzīvo tādi pārbaudījumi!

Konservatorijā tagad eksāmeni; cik esmu dzirdējis, latviešu iestāšoties diezgan prāvā skaitā. Ir arī tādi, kas cer tikt vaļā no karaklausības, konservatorijā iestājoties; bet tiem nu gan būs maz līdzēts — būs jāvelk mudiens mugurā. Parīti speciālteorijas iestāšanās eksāmens; pieteicies st[arp] c[itu] arī viens Alunāna skolnieks, Komisārs. Zēns 17 g[adu] vecs; laikam tiks iekšā, lai gan diezgan vājš pianists un savās kompozīcijās līdz šim atbalstās tikai uz 4 balsīm vien.

Nedusmojies, Alfrēd, par manu laiskumu; raksti atkal labi drīz — būšu saticies ar citiem muzikantiem, būs man arī vairāk ko stāstīt.

Vai Neldners turpina Rīgā? Kur tagad Tavu izdoto kompozīciju noliktava? Tev vajadzētu stāties sakarā ar šejienes Jurgensonu; Neldners varētu tikt atgriezts no citas mūzikas pasaules.

Daudz sirsnīgu labu dienu. Skūpstu Tavai kundzei roku!

Tavs vecais

J.

<sup>1</sup> Gleznotājs **Jūlijs Jaunkalniņš** (1866—1919) bija Pēterburgā 1893. g. beidzis Stiglica mākslas skolu un turpat arī strādāja par audumu, tapešu zīmēšanas un stilizācijas klašu vadītāju, no 1909. g. arī par skolas inspektoru. Nervu satricinājums bija viņa pāragrās nāves cēlonis. J. Jaunkalniņš bija viens no tiem J. Vitolam tuvajiem Pēterburgas latviešu māksliniekiem, kas bija arī Vītola nodibinātās Pēterburgas Latviešu dziedāšanas biedrības aktīvs biedrs.

<sup>2</sup> 1915. g. rudenī, fronteī pienākot Rīgas tuvumā, sakarā ar vācu okupācijas draudiem savu darbību pārtrauca arī Latviešu opera, tās mākslinieku lielākā daļa līdz ar bēgļu pulkiem nokļuva Krievijas pilsētās, galvenokārt Petrogradā un Maskavā.

61.

Petrogradā, 22. IX, 915.

Mīļo Alfrēd.

Tu esi apklusis; vai nu Tev daudz darīšanu, ierīkojoties jaunajā dzīves vietā, vai varbūt mana beidzamā vēstule Tev pārāk maz patikusi. To Tev nedrīkstētu ņemt ļaunā; kam nu liels prieks no tā, ko krievs nosauc par «нытик». Bet gribu laboties. Ievelkos maz pamazām darbā, un kopā ar to vairs nava tik daudz vaļās nodarboties ar liekām domām. Darbu būs daudz — sevišķi ārpus konservatorijas, ar sēdēm, koncertiem, mēģinājumiem un t. pr.; tamdēļ esmu riskējis konservatorijā mazliet atkratīties — esmu atteicies no sešām stundām, kas tomēr mazs atvieglinājums. Maks drusku cietis, bet gan jau badā nemiršu, un citādi man būtu bijis grūti vilkt šo ziemu.

Perspektīvā man līdz februāra beigām veseli pieci koncerti, kuros būs jāuzstājas ar kori. Visi, saprotams, bēguļiem vai lazaretei par labu. Pirmais — pēc 1 1/2 nedēļām lielajā Tautas nama zālē — izrīkots no visām bēguļu tautu organizācijām; tam seko piedalīšanās cirkū — Doļinas koncertā, konservatorijā — no pašas konservatorijas sarīkotā koncertā ar orķestri u. t. pr.; viens vesels no manis sarīkojams koncerts latviešu lazaretei par labu, un galu galā mūsu gadskārtīgais Dzied[āšanas] biedr[ības] koncerts. Un nu pie šīs vēstules galvenā cēloņa. Gribam savā koncertā uzvest Tavu kantāti «Mūzikai», kuru līdz februārim ceram pamatīgi iemācīties arī blakus visiem minētiem izrīkojumiem. Pat cerējām no Tevis dabūt partijas. Bet nu dabūju dzirdēt, ka Tu pats sagatavo šo kantāti savam koncertam, tādā Tev partijas vajadzīgas. Tādā gadījumā griežamies pie Tevis pēc atļaujas likt izrakstīt partijas uz mūsu pašu rēķinu un uzvest šo kantāti, cik nu labi mēs to paspēsim. Saprotams, esam gatavi ievērot arī visus citus Tavus noteikumus — attiecoties uz autora honorāru u. t. pr. Vai Tev būtu kaut kas tam pretim? Ceru gan, ka ne, jo konkurences Tavam Jurjevas koncertam šeit Petrogradā sataisīt nevaram. Vienīgais: Tu orķestrējot kantāti; nu mēs gan šeit ar orķestri to uzvest nevaram — mūsu koncerts tiek sarīkots mazajā konservatorijas zālē, kurā orķestris nav lietojams. Ar to Tev būtu jāapmierinājas.

Sartptautiskajā koncertā 3. oktobrī orķestris spēlēs Jurjāna Jandālu un Nabagu deju; koris un Malvīne dziedās tautas dziesmas. Tā kā piedalās 7 tautības, tad katrai, zināms, var tikt ierādīta tikai aprobežota vieta programmā. Tur tiekam labā sabiedrībā: koncertu atklās pats Glazunovs<sup>1</sup>. Doļinas koncertā gribu «laist tautā» Reiteru, ja nepretosies citi elementi — neatradīs, ka mans vārds vajadzīgs reklāmas dēļ. Reiters strādā tik slaveni, ka viņam jātaisa ceļš uz plašāku darbu; un turklāt es par to laiku, kamēr viņš strādā, varētu drusku atpūsties. Jadamā, mums izdosies šiem lielākajiem izrīkojumiem savienot Dzied[āšanas] un Labd[arības] biedrības korus; tas būtu sevišķi no liela svara un patikšanas tanī gadījumā, ka varētum Reiteru iedabūt par dirigentu Labd[arības] biedrībā, kur Lesnieks<sup>2</sup> līdz šim vada kori pa neceļiem.

Tas būtu apmēram viss, kas šoreiz man Tev jāziņo. Mūsu mākslinieki bēguļi sarīko nākamo sestdienu savu otro koncertu konservatorijas zālē; cerēsim, ar tādiem spīdošiem panākumiem kā pirmo reizi. Ar prieku nostaiģāšu paklausīties, ko mūsu Šalāpini, Sobinovi u. t. t. šoreiz muzicēs.

Ar Malvīnu satiekamies samērā bieži; viņa tikpat jautra un dzīvespriecīga kā vienmēr. Kaktiņam zināma izredze ar laiku pietikt pie Muzikālās drāmas; neesmu ar viņu saticies pēc tam, kad viņš nogāja pie šīs operas muzikāliskiem pilāriem.

Sejenes politikā un sabiedrībā diemžēl stipri jauc Rīgas Veinberģis<sup>3</sup>. Ļaudis baidās, ka tikai viņš neievestu mūsu visu latviešu lietu purvā — šinī ārkārtīgi nopietnajā acumirkļī! Mācītājs Zanders pilnīgi viņa nagos.

Par Rīgu un rīdziniekiem nekā nezīnu un nedzirdu, izņemot to, kas tiek rakstīts avīzēs.

Jurjānam par labu esmu iesniedzis vēl vienu lūgumu Taņejevam — pēc vienreizīga pabalsta. Ja arī tas neiet cauri — tad tālāku ceļu nav.

Nu — dzīvo vesels, mīļo Alfrēd. Un raksti, vai atļauji uzvest kantāti.

Tev un Tavējiem daudz labu dienu no Tava vecā

J. V.

Mana beidzamā vēstule bija rakstīta 7. IX.

<sup>1</sup> Starptautiskajā koncertā Pēterburgā 1915. g. 3. oktobrī, kā redzams no J. Vītola vēstules K. Kalējam (1915. g. 23. IX), piedalījās krievu, poļu, latviešu, leišu, igauņu, armēņu un ebreju mākslinieki. J. Vītols diriģēja Jurjānu Andreja latviešu tautas dejas «Jandālu» un «Nabagu deju» un ar savu Pēterburgas Latviešu dziedāšanas biedrības kori atskaņoja tautas dziesmu apdares — Jurjāna «Ej, saulīte», J. Cimzes «Maza biju, neredzēju», E. Melngaiļa «Lokatiesī, mežu gali» un «Es neietu to celiņu» («Bārenītes slavināšana»); tautas dziesmas dziedāja arī Malvine Vīgnere-Grīnberga.

<sup>2</sup> Arturs Lesnieks (dzim. 1885. g.) — skolotājs, beidzis Pēterburgas universitātes filoloģijas fakultāti, bija mācījies arī Pēterburgas konservatorijā un ilgāku laiku vadīja Pēterburgas Latviešu labdarības biedrības kori.

<sup>3</sup> «Rīgas Veinberģis» — latviešu lielburžuāzijas centra Rīgas Latviešu biedrības priekšnieks un reakcionārās «Rīgas Avīzes» (1902—1915) redaktors.

Mīļo Alfrēd.

Tagad saprotu, kamdēļ Tu tik ilgi klusēji. Un, ja Tev šogad bij jābaida dažs rūgts biķeris, — to rūgtāko esi nupat tukšojis. Secen iet tas Tev nevarēja; nu Tavai mātei tagad viegli — zem tām velēnām, zem kurām viņa vēlējusies dusēt beidzamo ilgo dusu. Smagi Tev gan, mīļo, tagad ap sirdi; bet Tu esi stiprs — likteņa triecieni Tevis nelauzīs. Tava māte piepildījusi savu

uzdevumu šinī pasaulē; Tev vēl lielākais ceļa gabals priekšā. Spiežu Tev roku; novēlu Tev to turpināt tikpat stingriem soļiem, kā Tu esi staigājis līdz šim.

Gaidīšu no Tevis atkal ziņas, kad būsi apmierinājies un atpūties pēc visiem uztraukumiem un ceļiem. Līdz tam sūtu Tev un Tavējiem vissirsnīgākos sveicienus.

Tavs vecais

J.

63.

Petrogradā, 18. XI, 915.

Miļo Alfrēd.

Nu gan jau pagājis vesels gadu simtenis, kamēr Tev neesmu rakstījis, bet ko lai dara, ja netiek pie tā, lai caurrīvētu savas bikses uz rakstāmā krēsla. Sevišķi beidzamā laikā šeit valda tāds drudzis; ne ar ko vairs netieku galā, un labāk tā lieta ar to arī netiek, ka beidzamajās nedēļās atkal esmu zaudējis miegu, tā ka pie vakara vienmēr jūtos diezgan noguris. Bet tas gan pāries; iestājusies balta ziema, tā palīdzēs nodrīskātajiem nerviem.

Pat nezinu, no kura gala tagad lai sāku; to galu diezgan daudz. Varbūt Tev šejienes bēguļi — Kaktiņi, Saksi, Vigneri — būs jau kaut ko stāstījuši par mūsu dzīvi un apstākļiem; saprotams, tās pašas intereses kā visur: lazarete, bēguļi, latviešu bataljoni. Uzstājamies: Tautas mājā, i cirkū — kur vien kāds lielāks caurums, kur vien cerība sastrādāt kādu lielāku čupu naukas. Tagad atkal iet runa par kādu lielu izrikojumu vai nu konservatorijas teātrī, vai lielajā Tautas mājas zālē; un, lai gan no «stūr[maņ]iem» neesmu autorizēts to darīt, tad konfidenciali — negalvojot ne par kādām sekām — tomēr pie Tevis pieprasu, vai Tu būtu mierā pret ceļa izdevumiem — dzīvokli Tu atrastu manā būdā — arī piedalīties šinī koncertā. Es ļoti vēlētos, lai Tu vadītu Tavu jauno suiti<sup>1</sup> orķestrim; tas kuplinātu stipri mūsu programmu, kura citādi draud izvērsties par vienu-muļģu, jo, kā pats zini, mūsu orķestra literatūra nav bagāta. No Andreja darbiem diez vai kas būtu uzņemams repertuārā; Tautas dejas jau vairākkārt spēlētas, un «Tautas brīvīšana» — darbs, kas man iedves maz simpātijas. Es no saviem verķiem liktu uz programmas «Spridīti»; diriģēt «Gundegu», kura manai sirdij vistuvākā, neriskēju — nejutos priekš tam pietiekoši stiprs diriģents, un diemžēl mums orķestris arī nebūs Kusevicka



vai Marijas operas, bet Tautas mājas vai Muzikālās drāmas. Varbūt Tev vēl kāds darbs (suite violončelam? kora dziesmas?), kuru Tu labprāt uzvestu? Mazākas dziesmas uzņemos sagatavot; kantāti gan ne, jo mans koris tagad ļoti liels, ļoti jauns un ļoti slukts, neiedziedājies — galu galā pat vēl izgāztos, dziedot ar orķestri.

Vēlreiz atkārtāju: visi šie piedāvājumi pagaidām nāk privāti, no manas puses; ar koncertu rīkotājiem par tiem vēl neesmu runājis, pat nevaru pagaidām to vēl darīt, jo ne koncerta diena, nedz arī koncerta termiņš vēl nav noteikti. Bet esmu pārliecināts, ka mans priekšlikums tiks ar pilnām simpātijām apsveikts.

Nākamās dienās dabūšu kaut ko dzirdēt no savas mūzikas. Pēc 10 dienām mazajā konservatorijas zālē tiek sarīkots «koncerts—lekcija», puse no kuras iedalīta mani un verķiem; tiks izpildīts stīgu kvartets, variācijas klavierēm, fantāzija vijolei, dažas dziesmas. Rīkotājs — kāds bijis mans skolnieks, kurš iet no лекторской части; esmu gan ziņkārīgs, ko viņš stāstīs par manu personu, jo pie ģēnijiem viņš nepieder ne kā mūziķis, nedz arī kā orators. Tomēr «любопытно». Otrā puse no lekcijas veltīta Sokolovam (bija jau Glazunova, Ļadova u. c. vakari). Kas mani varbūt vēl vairāk interesē: janvāra mēnesī kādā Beļajeva kamer-mūzikas koncertā Arhangeļska koris dziedās manas «Čigānu dziesmas»; tā kā šis koris vislabākais visā Petrogradā un Arhangeļskam, rādās, manas dziesmas patīk, tad varu cerēt uz ārkārtīgi labu izpildīšanu, lai gan pašas dziesmas par sevi nav diez kāds ievērojams darbs. Galu galā — «пронюхал», ka šejienes Borofkas mūz. skola taisīs vienu manu kompozīciju vakaru vai vismaz pusi no tāda; laikam grib pienaglot manu 25 g. darbību pie šīs skolas<sup>2</sup>. Vismaz zinu, ka no vairāk pusēm tiek sagatavotas kādas manas kompozīcijas.

Interesanti, ka manus darbus sāk izrakstīt uz Angliju: «Suii par latv. tautas dziesmām», «Fantāziju» vijolei — ar višiem orķestra materiāliem; tātad taisās mani kaut kur spēlēt koncertā.

Vai neesmu pietiekoši renomējis?

Šinīs dienās iznāks Ļadova grāmata. Ceru, ka man izsniegs autora eksemplārus, tad Tev arī piesūtīšu vienu. Grāmata būs plašāka, nekā no iesākuma domājām, un sevišķi interesanta daudzo pielikumu dēļ: auto- un fotogrāfijas, Ļadova zīmējumi un peršas, izvilki no viņa vēstulēm u. t. pr. Patlaban tiek beidzamās loksnes drukātas.

Par Tavu svētīto darbību dzirdu stāstām vai lasu avīzēs gandrīz vai katru mīļu dienu. Ir gan Tev izturība! Un blakus tam Tu droši vien dari vēl daudz cita; pat apraksti nošu papīru. Ko tagad esi sadomājis? Manas dzirnavas stāv gluži dikā; gribēju pie piecām Naurēnu Elzas dziesmām komponēt vēl sesto<sup>3</sup> — i tā nav izdevusies.

Kā satieci ar veco Grīviņu<sup>4</sup>, un ko tas tagad dara? Vai viņa ērgelnieku skola vēl darbojas, un vai tai kādas sekmes? Sveicini veco no manis, ja viņu satiktu.

29., kā dzirdēju, Bobkovics sarīkojot šeit simfonisku koncertu Tautas mājā. Esot atkal noķēris kādu labvēli — garantu, kas laikam diezgan stipri iebrauks; jo tanī pašā dienā notiek «grandiozs» latviešu bazārs Domes zālē, un tur saplūdsi publika, jādomā, ar tukšām ķešām vairs neies tālāk uz koncertu. Kāda programma B-am — nezinu; viņš man savā laikā stāstīja par Tavu «suiiti». Vai Tu patiesi esi viņam to uzticējis? Tas būtu riskanti bijis, jo diez vai viņš iepriekš pat lasīs partitūru cauri. Es viņam nepavisam neuzticu; esmu atraidījis viņa piedāvājumu piedalīties šinī koncertā.

Tas tā būtu pagaidām galvenais. Un tagad — neskaities par to, ka tik ilgi Tev neesmu rakstījis, un sūti man drīz kādas interesantas jaunas ziņas.

Ar daudz labām dienām Tev un Tavējiem

Tavs

J.

Vakar saņēmu kartiņu no Vignera Maskavā: viņš raksta tādā «filozofiskā» tonī — laikam nabadziņam neklājas spīdoši. Maiņijis dzīvokli.

<sup>1</sup> Domāta A. Kalniņa svīta «Dziesma par dzimteni», ko viņš bija komponējis 1915. gadā.

<sup>2</sup> Borofkas mūzikas skola jeb Pēterburgas mūzikas skola bija viens no ievērojamiem Pēterburgas muzikālās izglītības centriem. To nodibināja pianisti J. Borofka, K. Ličs un V. Velfls, kuriem nācās aiziet no Pēterburgas konservatorijas, kad 1887. gadā tajā par direktoru atgriezās A. Rubinšteins. Kopš 90. gadu sākuma tajā nepārtraukti par pedagogu strādāja arī J. Vītols, savienojot šo darbu ar saviem pienākumiem konservatorijā.

<sup>3</sup> J. Vītola Piecas dziesmas vienai balsij klavieru pavadījumā «Iz Naurēnu Elzas prelūdiņām» datētas ar 1916. gadu. Šī vēstule, kurā Vītols raksta par savu nodomu «pie piecām Naurēnu Elzas dziesmām komponēt vēl sesto». runā pretī minētajam datējumam. Dziesmas tātad komponētas ne vēlāk par 1915. gadu; iespējams, ka tās rakstītas 1915. gada vasarā Somijā (skat. arī 1915. g. 26. VII vēstuli no Sakiem).

<sup>4</sup> Rūdolfs Grīviņš (1853—1922) — latviešu ērgelnieks, skolotājs un komponists, 1876. g. kā eksternis beidzis Valkas skolotāju semināru, vēlāk Leipcigā studēja pedagogiju un mūziku, kļuva par vienu no pirmajiem latviešu akadēmiski izglītojamiem mūziķiem. Diemžēl visa viņa vēlākā darbība noritēja ārpus Latvijas — Igaunijā, kur viņš darbojās vispirms par skolotāju un ērgelnieku Arensburgā, pēc tam Tērbatā; te viņš vadīja arī ērgelnieku semināru.

Miļo Alfrēd.

Tava vēstule mani pamudina uz jo ātru atbildi, bet gan nezinu, vai Tu būsi ar to mierā.

Man rādās, ka visa Malvīnes jubilejas svinēšana<sup>1</sup> līdz šim pamatojas tikai uz viņas gribu. Lai dievs mani soda par aizdomām un ļauno mēli: bet «tie kungi» arī līdz šim laikam tikai eksistē Malvīnes fantāzijā. Jo pavisam ērmoti būtu, ka viņi, «tie kungi», būtu sākuši rīkoties, visu atklātību gluži izslēdzot. Un kas tie varētu būt par kungiem? Šādu [sa]rikojumu spēj izvest cauri tikai pats vainīgais vai arī zināma iestāde. Un cik man zināms, tad acumirkli neviena iestāde neuzņemsies vest šādu jubilejas sarikojumu pie laba gala: laiks pārāk neizdevīgs. Visi šī laika jubilāri atteikušies no jebkādas oficiālas godināšanas; un tas jo prātīgi — kas tagad uzņemsies ieinteresēt plašas masas priekš tamlīdzīgiem svētkiem, kur katram rokas pilnas darbu priekš vispārīgo cilvēces sāpju remdēšanas, kur visi prāti nemieru pilni skatās nākamā dienā?! Šeit visi strādā priekš lazaretēm, bēguļiem, latviešu bataljoniem: no kura gala sākt, lai sarikotu gaviļu svētkus, kad šodien nezinām, vai rit Rīga vēl būs mūsu rokās?

Arī es dzirdēju par Malvīnes jubileju, ne no kāda kunga, bet no dāmas, kura man stāstīja, ka Malvīne kaut ko «gaidot». Par to paziņoju Dzied. biedr. komitejai; un mēs nolēmām sarīkot Jaungada vakarā, kuru savienosim ar eglītes vakaru, vienu tādu kā internu jubilejas svētišanu, cildinot Malvīni siltiem vārdiem un pasniedzot viņai dažas mazas dāvanas: mūsu biedrības zīmi mākslas izvedumā, kas jau darbā pie zeltkalēja; vēl ko no kora u. t. pr. Ja nu Malvīne mērķē uz kādu plašu sarikojumu, tad mēs jau arī tur varētu piedalīties, bet es vēlreiz atkārtāju: es nezinu, vai mūsu biedrības komiteja uzņemsies šo plašo [sa]rikojumu, jo nevienam no tiem kungiem tagad nav tik daudz vaļs, un tur-

klāt viņi šaubīsies par panākumiem. Sarīkot kaut ko — negribēs. Jo mazāk es viens pats to varu uzņemties.

Malvīnes nav Petrogradā, nevaru pie viņas apjautāties, kuri «tie kungi». Ja tādi patiesi ir, tad atkal lietu nevar sākt no divām pusēm; rīcība var būt tikai noteiktās rokās. Ja kaut kas iesāks, tad, saprotams, es varētu piedāvāt savu palīdzību: iesūtīt rakstus avīzēm (kurām? Nav jau tagad mums nevienas godīgas! Un visvairāk pagrimis Dzimt. Vēstnesis), atklāt subskripciju (kurai paredzu maz panākumus) vai citādi — pēc noteikta plāna. Bet, ja koncerts nodomāts uz janvāra beigām, tad jau ļoti vēlu; ko šeit izdarīsi vienā mēnesī, sevišķi, ja tanī ietilpst ziemassvētki, Jaunais gads? Kad nezinām, vai zāle koncertam dabūjama?

Ar Dzied. biedrības komiteju nevaru to lietu agrāk pārrunāt nekā pēc Malvīnes atbraukšanas. Un kā jau teicu: tur es paredzu — fiasko! Labdarīgā biedrība nogrimusi bēguļu apgādāšanas darbos; un citu iestāžu mums nav, kas te varētu sekmīgi strādāt.

Ceru, ka Tu mani šo izteikto domu dēļ neieliksi kaut kādā «opozīcijā». Tam jau runā pretim tas, ko jau esmu darījis un kas nekādā gadījumā nevar iet pazušānā. Vai mūsu internais jubilejas [sa]rīkojums notiks vai ne — Malvīnei neizbēgt piemiņai no mums. Bet uzņemties atbildību par kādu plašu [sa]rīkojumu — to nevaru. Varu tikai palīdzēt, cik manos spēkos.

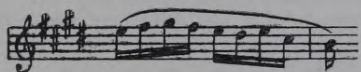
Ja Rīga būtu vecā vietā, tad Mūz. komisijai vajadzētu uzņemties sarīkot šos svētkus; un uz to pusi Zālīts arī izteicies. Bet Rīga, kā zināms, gluži ārpus mūsu rēķina; un vai daudz panāksim bez viņas? Vai arī nav raksturīgi, ka visas iestādes, atteikušās pērn sarīkot Jurjānu Andreja 35 g. jubileju, nolēma to atlikt uz vēlākiem laikiem? Un tagadējie apstākļi taču pa 100 % sliktāki nekā toreizējie!

Raksti man drīz, kā Tu domā par šiem maniem prātojumiem. Es pa to laiku izmetīšu šeit makšķeri uz visām pusēm un Tev ziņošu, ko esmu panācis.

Skat — tātad Bobkovics mani galu galā vēl nosauc par vainīgo pie viņa koncerta vājās izdošanās mākslas ziņā? Jā — vai tad viņš ir orķestri dzirdējis Konservatorijas mazajā zālē? Vai viņš zin, kā tas tur skan? — Tālāk: vai es arī pie tā esmu vainīgs, ka viņš savam orķestrim uz skatuves nelika izbūvēt «istabu», slēgtu no visām pusēm, bet spēlēja zem karājošām lupatām — sofitēm, turklāt skatuves dibenā un nevis uz priekšizbūvētas estrādes? Un galu galā es gan arī biju tas vainīgais, ka visa Dārziņa valša variētā daļa tika apgāzta tamdēļ, ka diri-

gents neprata apturēt klarinetista kontrapunktu, kur frāzes vienmēr uzsāk pēc garākām pauzēm?

Negribētu arī iecināt, ka Tava suite būtu gājusi vislabāk. Arī atskaitot harfes nežēlīgo, uzbāzīgo melošanu, varēja manīt, ka orķestris vairāk peldēja nekā airēja; man aizdomas, ka trūka pareizu tempu — pareizas dinamikas jau droši. Attiecoties uz pašu kompozīciju: vissvaigāko iespaidu atstāja pirmā daļa, kura diemžēl tika visvairāk samaitāta no harfistes. Citās daļās es atzīmētu dzīvāku kontrastu trūkumu; sakarā ar to sevišķi beidzamā daļa skanēja pārāk stiepta, turklāt Tu šinī daļā lieto stīdziniekus par daudz tanī reģistrī, kur viņi maz izceļas. Polkai es būtu novēlējis citu *Strich*'u sākumā — figūra



legato gan līdzīga mūsu «krogus mūzikai» (atvaino salīdzinājumu!), bet viņa neskanētu tik prasmīgi, ka Tu tur lietotu kādu vieglāku *Strich*'u — varbūt *spiccato*. Trešajā daļā (*Andante con moto*) man sevišķi patika skaistās modulācijas pa tercām uz leju: vai bija *D-b-G-E*? Vai tamlīdzīgi. Lento (V daļu) diriģents laikam bija sapratis kā tehniski viegli izpildījamu gabalu — tur orķestris manāmi laipoja, izpildījumam trūka pārlicības. Vai — ievērojot dominējošo vidus reģistru — tomēr nebūtu ieteicams šinī daļā arī ievest citas krāsas nekā stīdzinieku vien? Ļoti labi skanēja *Alt-Oboe*'s solo beidzamās daļas sākumā; man rādās, ka tālāk instrumentācijā Tu esi drusku par daudz palaidies uz ērģeļu efektiem, stīdziniekus ar pūtējiem mainot; un — kā jau teicu — gabals par daudz konsekventi ieturēts vidus reģistrā — ap 1. oktāvu.

Spriest par mūziku negribu, kamēr tās neesmu dzirdējis izdevīgākā izpildījumā. Un varbūt Tu piekritīsi vienai otrai manai piezīmei dēļ instrumentācijas, kad būšu suiti pamatīgi pats iznēmis cauri.

Bobkovics vadīja simfoniju ar gluži citu sparū; varēja manīt, ka viņš šo partitūru patiesi pazīst. Bet taisni pa simfonijas laiku publika staigāja pa zāli kā uz tirgus. Lieknej jaunkundze<sup>2</sup>, kuru man Bobk[ovics] slavēja kā ārkārtēju dziedātāju, man sniedza stipri sabojātu baudījumu, jo detonēja uz nelabāko. Bet — publikai patikās — — — Kaktiņš šinī vakarā dziedāja slikti; daudzās vietās nesapratās ar pavadītāju — Medīnu.

Vēl atliek jautājums: kā Bobk[ovics] būtu nolīdzinājis koncerta izdevumus konservatorijas zālē? Jo orķestris vien viņam maksāja 1200 rbļ; tādas naudas nevar konservatorijā ieņemt.

Un Tu, nabadziņ, vienmēr vēl salsti bez silta mēteļa? Jā — kur tad policija? Vai Tev neuztic neviens kažoka uz *Pump'u*? Un tamdēļ Tu nevari braukt uz Rīgu! Miļo — man rādās, ka ar tiem Rīgas koncertiem vispār lieta nav droša. Vakar neesot Petrogradā pienākušas Rīgas latviešu avīzes; cilvēki purina galvas...

Erdmanis malacis, ka viņš Tev tik teicami palīdz. Tāds pats man ir Reiters, kuram vienmēr slāpst pēc darba. Žēl, ka viņam nav plašākas vietas priekš nodarbošanās.

Lai šovakar pietiek. Raksti drīz un nedomā, ka esmu kūtrs jubilejas ziņā. Gaisss šeit tāds —

Tev un Tavējiem daudz labu dienu.

J.

<sup>1</sup> Malvīnes Vigneris-Grīnbergas pirmais koncerts notika 1891. gadā Rīgas Latviešu biedrības zālē.

<sup>2</sup> Otilija Liekneja-Bobkoviča (dzim. 1888.) savu vokālo izglītību bija sākusī Rīgā Krievu mūzikas biedrības mūzikas skolā. Rīgā 1914. g. Latviešu operā arī sāka savas dziedātājas gaitas. Kara gados papildinājās pie dažādiem pedagogiem Pēterburgā, uzstājās latviešu koncertos.

Miļo Alfrēd.

Šejienes Labdarīgā biedrība, pie kuras pieder minētie noslēpumainie «kungji», nupat tikai taisījusi lēmumu — nekā nerikot, jo koncertam apstākļi esot pārāk nelabvēlīgi. Kamēr man šis lēmums netika ziņots, nevarēju arī no savas puses nekā darīt. Nu ņemšu lietu savās rokās. Mēs atlikām «internos» svētkus uz kādu laiku; mēģināsim apvienot cik iespējams šejienes latviešus un jubilejas svētkus tomēr sarīkot pēc iespējas kuplāk. Kad un kādā formā — to nospriedīsim kopā ar citām biedrībām, kuras būtu mierā piedalīties.

Laikam gan arī koncertu tomēr nerīkosim, bet laikam vakaru bez ieejas maksas. Bet — kā jau teicu — par to vēl spriedīsim.

Tagad es arī varu šo to rakstīt pa avīzēm; pirmo rakstu sastādīju šodien, pieminēšu par Jurjevu. Kad programma būs vairāk noskaidrojusies, rakstīšu Tev sīkāk. Pagaidām vislabākos vēlējumus uz Jaunogadu!

Tev un Tavējiem daudz labu dienu.

Tavs vecais

J. V.

<sup>1</sup> Kolorēta pastkarte (A. Baertsoen «Dixmude»).

## HRONIKA

### LATVIJAS PSR MŪZIKAS DARBINIEKU JUBILEJAS

1967. GADĀ

16. janvārī aizritēja piecdesmitā gadskārta diriģentam L u d v i g a m L e i t i m, kas devis lielu ieguldījumu kora mūzikas propagandā, vadot Liepājas 27. tipogrāfijas Tautas kori «Dzintarjūra», Tosmares ciema jaukto kori un strādājot par direktora vietnieku mācību lietās un pedagogu E. Melngaiļa mūzikas vidusskolā.

\*

17. janvārī savu piecdesmito dzimšanas dienu atzīmēja viens no mūsu republikas ievērojamākajiem diriģentiem — LPSR Tautas mākslinieks E d g a r s T o n s.

Edgars Tons ilgus gadus strādājis par orķestra mūziķi, apguvis vokālo mākslu un dziedājis korī, tādējādi iedziļinoties dažādu žanru specifikā. Simfoniskā orķestra diriģēšanu E. Tons mācījās Latvijas Valsts konservatorijā pie profesora L. Vignera un vēlāk, pēc uzvaras Vissavienības jauno diriģentu konkursā, divus gadus bija praksē Ļeņingradas Kirova teātrī, kur papildinājās pie B. Haikina. Sākot ar 1954. gadu, Edgars Tons bija mūsu Operas un baleta teātra galvenais diriģents. Bez ierastā opereteātru pamatrepertuāra (Ž. Bizē «Karmena», P. Caikovska «Jevgeņijs Onegins» un «Piķa dāma», A. Dargomižska «Nāra», Dž. Verdi «Aīda» u. c.) E. Tons vienmēr izrādīja iniciatīvu izcilāko pasaules operu paraugu iestudēšanā, sevišķi tas attiecās uz 20. gadsimta autoru darbiem. Te jāmin B. Britena «Pīters Graimss», S. Prokofjeva «Karš un miers», D. Šostakoviča «Katerina Izmailova», R. Štrausa «Salome», R. Vāgnera operas «Loengrīns» un «Valkīra».



Vairāk nekā divus gadus (1964.—1966. g.) Edgars Tons apvienoja darbu operā ar Latvijas Radio un televīzijas simfoniskā orķestra galvenā diriģenta pienākumiem. Arī šajā darbā bija jūtama mākslinieka tieksme uz repertuāra daudzveidību. Orķestra programmās tika ietverti tādi darbi kā G. F. Hendeļa «Mesija», I. Stravinska oratorija «Ķēniņš Edips», M. Zariņa oratorija «Mahagoni». Koncertos skanēja arī J. S. Baha, L. Bēthovena, V. A. Mocarta, K. Debisi, O. Respīgi, R. Štrausa, J. Ivanova, R. Grīnblata, Ģ. Ramana un citu komponistu opusi.

E. Tons daudz koncertēja ārpus republikas robežām (Maskavā, Ļeņingradā, Viļņā, Kauņā, Polijā).

1956. gadā E. Tonam tika piešķirts Republikas Nopelniem bagātā skatuves mākslinieka, bet 1962. gadā — LPSR Tautas skatuves mākslinieka goda nosaukums. 1965. g. viņš saņēma Republikas Valsts prēmiju.

Nāve pārsteidza mākslinieku radošo spēku un ieceru plaukumā 1967. g. 8. maijā.

\*

10. augustā piecdesmit gadu sliekšni pārkāpa Jāzepa Vītola Latvijas Valsts konservatorijas teorijas katedras docents, mākslas zinātņu doktors Maksis Goldins, kurš devis lielu ieguldījumu latviešu tautas mūzikas pētījumā jomā. No M. Goldina darbiem jāatzīmē raksti «Latviešu un baltkrievu tautu mūzikas sakari», «Latviešu tautas dziesmas Emiļa Melngaiļa pierakstos», «Aldoņa Kalniņa kora dziesma», kā arī disertācija «Latviešu un slāvu tautu muzikālās daiļrades sakari» mākslas zinātņu doktora grāda iegūšanai.

Jubilārs ir pazīstams arī kā komponists, kura pūrā ir kantātes «Padomju Latvija» ar F. Rokpeļņa vārdiem, «Pasaulei mieru» ar A. Krūkļa vārdiem, kora un solodziesmas, latviešu un ebreju tautas dziesmu apdares, klavieru duets par latviešu tautas dziesmas tēmu, stīgu kvartets, Variācijas klavierēm un citi darbi.

\*

11. augustā sešdesmito dzimšanas dienu atzīmēja komponists un mūzikas zinātnieks Nilss Grīnfelds. Būdam Jāzepa Vītola Latvijas Valsts konservatorijas profesora vietas izpildītājs un mūzikas vēstures katedras vadītājs, N. Grīnfelds daudz puļņ veltījis jaunās muzikologu saimes audzināšanai. Kompo-

nists sacerējis pirmo latviešu padomju operu «Rūta» (J. Vanaga un F. Rokpeļņa librets), operu «Daina» (F. Rokpeļņa librets), «Mīla stiprāka par nāvi» (pēc J. Raiņa drāmas motīviem) un «Lai-  
mes vārdā» (autora librets). No citu žanru darbiem jāmin «Rapsodi-  
dija par latviešu tautas tēmām» simfoniskam orķestrim, kantātes  
«Sauls vārtos» (J. Vanaga vārdi) un «Karā kauta dvēselīte»  
(J. Raiņa vārdi). Komponists uzrakstījis virkni solo un kora  
dziesmu, kā arī apdarinājis 20 latviešu tautas dziesmas balsij  
ar klavierēm.

Mūzikas zinātnes laukā N. Grīnfelds devis pētījumus par  
Ā. Skultes «Pirmo simfoniju» sērijā «Palīgs mūzikas klausītā-  
jiem». Sērijā «Padomju republiku mūzikas kultūra» N. Grīn-  
felds sadarbībā ar J. Vītoliņu sniedz aprakstu par Latvijas PSR  
mūzikas kultūru. N. Grīnfelds uzrakstījis monogrāfiju «Jānis  
Ivanovs» un apcerējumu «Rūdolfs Bērziņš», kā arī visai bieži  
publicējies Vissavienības un republikas presē par aktuāliem mū-  
zikas dzīves jautājumiem.

\*

1. oktobrī apītējuši 60 gadi, kopš dzimis mūsu konservato-  
rijas docents, jauno kora diriģentu audzinātājs Klements  
Mediņš. Klements Mediņš ir arī monogrāfijas «Latviešu  
dziesmu svētki» autors un dziesmu krājuma «Pacelies, saule»  
sastādītājs.

\*

Pirms sešdesmit gadiem 8. oktobrī dzimis Operas un baleta  
teātra bijušais solists, Nopelniem bagātais skatuves mākslinieks  
Arnolds Skara.

Savas mūziķa gaitas A. Skara sācis Liepājas operas teātrī,  
turpina Drēzdenes operā, bet no 1945. g. līdz 1962. gadam  
strādā Latvijas PSR operas un baleta teātrī. Dziedoņa reper-  
tuārā pāri par 20 lomu no krievu, Rietumeiropas un brālīgo tautu  
komponistu operām. Te var minēt Ļenski P. Čaikovska operā  
«Jevgeņijs Ņegins», Hermani P. Čaikovska operā «Piķa dāma»,  
donu Hozē Ž. Bizē operā «Karmena», Rūdolfu Dž. Pučīni operā  
«Bohēma», Radamesu Dž. Verdi operā «Aīda», Otello Dž. Verdi  
operā «Otello» un daudzas citas vadošas tenora partijas.

Kopš 1962. g. A. Skara audzina jaunus dziedoņus Rīgas  
Dzelzceļnieku kluba vokālajā studijā.

\*

28. oktobrī 85. dzimšanas dienu atzīmēja viena no mūsu vecākajām mūzikas darbiniecēm, bijusī Jāzepa Vītola Latvijas Valsts konservatorijas mūzikas teorētisko priekšmetu profesora v. i. Elīzabete Francmane. E. Francmane strādāja konservatorijā no pašas tās dibināšanas un izaudzināja ne vienu vien mūziķu paaudzi. 1945. g. E. Francmanei piešķirts Nopelniem bagātās mākslas darbinieces goda nosaukums. Viņas garais un raženais mūža ceļš noslēdzās nepilnus divus mēnešus pēc astoņdesmit piektās dzimšanas dienas — 1967. gada 18. decembrī.

\*

Latvijas PSR Nopelniem bagātais mākslas darbinieks ērģelnieks profesors Nikolajs Vanadziņš 11. decembrī aizvadīja sava mūža 75. gadskārtu.

N. Vanadziņš ir aktīvs koncertējošs mākslinieks. Viņa repertuārā vislielāko vietu ieņem J. S. Baha skaņdarbi, bet blakus tiem M. Rēgera, C. Franka u. c. ērģeļdarbi.

Bez koncertiem profesora dzīvē nozīmīga vieta ir pedagoģiskai darbībai gan Petrogradas konservatorijas ērģeļu klasē (1920.—1923. g.), Latgales tautas konservatorijā (1923.—1929. g.), gan Rīgas tautas konservatorijā (no 1929. g.), kas vēlāk tika pārorganizēta par Jāzepa Mediņa mūzikas vidusskolu, kur N. Vanadziņš veica direktora pienākumus līdz pat 1956. gadam. Kopš 1938. g. N. Vanadziņš ir arī konservatorijas profesors. Viņa audzēkņu vidū ir tādi pazīstami mūziķi kā Isajs Braudo (no Petrogradas konservatorijas gadiem), tagad Leņingradas Valsts konservatorijas profesors, Rihards Glāzups, Pēteris Sīpolnieks, Oļģerts Cintiņš, jaunās talantīgās ērģelnieces Jevģenija Ļisicina un Astra Biteniece.

\*

23. decembrī 60 gadu jubileju atzīmēja Jāzepa Vītola Latvijas Valsts konservatorijas pušamo instrumentu katedras docents, LPSR Nopelniem bagātais skatuves mākslinieks, viens no mūsu republikas ievērojamākajiem klarnetistiem, Eduards Mednis, kurš daudz pūļu veltījis jauno orķestra mūziķu audzināšanā. Mākslinieks ir ilggadējs Latvijas PSR Valsts Akadēmiskā operas un baleta teātra simfoniskā orķestra mūziķis. Viņš aktīvi iesaistās klasiskās un mūsdienu mūzikas propagandā, spēlēdams dažādos kameransambļos.

**GODA NOSAUKUMI UN APBALVOJUMI  
LATVIJAS PSR MŪZIKAS DARBINIEKIEM  
UN KOLEKTĪVIEM**

*1967. gadā*

*Latvijas PSR Nopelniem bagātā skatuves mākslinieka goda nosaukums piešķirts:*

1. Pēterim Sīpolniekam — Latvijas PSR Valsts filharmonijas ērģelniekam par nopelniem mūzikas mākslas propagandēšanā un par izpildīšanas lielo meistarību.

2. Gurijam Antipovam — ar Darba Sarkanā Karoga ordeni apbalvotā Latvijas PSR Valsts Akadēmiskā operas un baleta teātra operas solistam par nopelniem latviešu padomju teātra un mūzikas mākslas attīstībā un lielo izpildīšanas meistarību.

3. Rimai Embovicai-Bullei — Latvijas PSR Valsts filharmonijas solistei pianistei un koncertmeistarei par nopelniem mūzikas mākslas attīstībā un lielo izpildīšanas meistarību.

4. Ilzei Graubiņai — Latvijas PSR Valsts filharmonijas solistei pianistei par nopelniem mūzikas mākslas attīstībā un lielo izpildīšanas meistarību.

5. Mārim Villerušam — Latvijas PSR Valsts filharmonijas solistam, Jāzepa Vītola Latvijas Valsts konservatorijas docenta vietas izpildītājam par nopelniem mūzikas mākslas attīstībā un lielo izpildīšanas meistarību.

*Nopelniem bagātā mākslas darbinieka goda nosaukums piešķirts:*

1. Aleksandram Arnim-Arnītim — Latvijas PSR Ministru Padomes Radoraidījumu un televīzijas komitejas sim-

foniskā orķestra vijolniekam par nopelniem simfoniskās mūzikas propagandēšanā.

2. Mendelim Bašam — Valsts Rīgas operetes teātra galvenajam diriģentam par nopelniem latviešu padomju teātra mākslas attīstībā.

3. Imantam Cepītim — Tirdzniecības darbinieku Centrālā kluba Tautas kora «Dzintars» diriģentam par nopelniem latviešu padomju mūzikas mākslas attīstībā.

4. Imantam Kokaram — Poligrāfistu Centrālā kluba Tautas vīru kora «Dziedonis» mākslinieciskajam vadītājam un diriģentam par nopelniem kora mākslas attīstībā republikā un padomju dziesmu popularizēšanā.

5. Gido Kokaram — Latvijas PSR Ministru Padomes Valsts profesionāli tehniskās izglītības komitejas kultūras nama Tautas kora «Daile» mākslinieciskajam vadītājam par nopelniem kora mākslas attīstībā republikā un padomju dziesmu popularizēšanā.

6. Raimondam Paulam — Rīgas estrādes orķestra mākslinieciskajam vadītājam un galvenajam diriģentam par nopelniem padomju mūzikas mākslas attīstībā un propagandā.

7. Filipam Šveinikam — Latvijas PSR Valsts filharmonijas direktoram par nopelniem padomju mūzikas propagandā un darbaļaužu estētiskajā audzināšanā.

8. Nikolajam Zolotonosam — Rīgas kinostudijas mūzikas redaktoram par nopelniem latviešu padomju kinomākslas attīstībā.

*Latvijas PSR Nopelniem bagātā kolektīva nosaukums  
piešķirts:*

Poligrāfistu Centrālā kluba Tautas vīru korim «Dziedonis» par nopelniem padomju dziesmu aktīvā propagandēšanā un lielo māksliniecisko meistarību.

## LATVIEŠU PADOMJU KOMPONISTU SKAŅDARBU PIRMATSKAŅOJUMI

1967. gadā

O. Barskovs. Mūzika V. Korostiļova lugai «Pēc simts gadiem bērzu birzī». Pirmizrāde notika Rīgas krievu drāmas teātrī 29. decembrī.

M. Bašs. «Sveika, jūra» (G. Beilina v.) jauktam korim un solo balsij. Izpildīja Latvijas radio padomju dziesmu ansamblis.

P. Dambis. Mūzika radiouzvedumam «Atceries, egle». Pirmatskaņojums notika Maskavas radiatoraidījumā 20. maijā. Mūzika Kuibiševas kinostudijas dokumentālai filmai «Bez leģendām». Pirmizrāde notika Kuibiševas kinoteātros 28. decembrī. Stīgu kvartets № 3. Atskaņoja Latvijas radio stīgu kvartets televīzijas raidījumā 26. decembrī.

Mūzika televīzijas uzvedumam «Bērnu mākslinieciskā pašdarbība». Izrāde notika 10. aprīlī.

Mūzika televīzijas filmai «Pie senča». Raidījums notika 7. martā. «Ikars» (E. Mieželaiša v.). Poēma korim, teicējam un klavierēm. Atskaņoja Akadēmiskais koris O. Cintiņa vadībā LPSR Valsts filharmonijas koncertzālē 15. martā.

«Sieviešu dziesmas» (t. dz. vārdi). Dziedāja A. Bajāre. Klavieru pavadījumu atskaņoja T. Goba.

L. Garūta. Oratorija «Dzīvā kvēle» (J. Raiņa v. no cikla «Tie, kas neaizmirst»). Atskaņoja LPSR Radio un televīzijas simfoniskais orķestris, Teodora Ķalniņa koris, LPSR Valsts Akadēmiskais koris. Solisti L. Daine, J. Zābers. Diriģents L. Vīgners. Pirmatskaņojums notika LPSR Valsts filharmonijā 13. janvārī. «Jauncelsmes rīts mežā» (L. Garūtas v.) — veltījums kom-

jaunatnei. Dziedāja LPSR Valsts Akadēmiskais koris D. Gaiļa vadībā LPSR Valsts filharmonijas zālē.  
«Jauno tūristu dziesma» (L. Garūtas v.). Dziedāja I. Donava televīzijas raidījumā.

M. Goldins. «Latvijai» (A. Baloža v.). Dziedāja A. Tauriņa televīzijas raidījumā.  
«Zvejnieku meitene dzied» (I. Ziedoņa v.). Dziedāja I. Donava televīzijas raidījumā.  
«Avots» (S. Kaldupes v.). Dziedāja I. Donava un R. Zelmane televīzijas raidījumā.

O. Grāvītis. Opera «Sniegputeņos» (autora librets). Pirmizrāde notika 7. novembrī LPSR Valsts Akadēmiskajā operas un baleta teātrī diriģenta J. Lindberga vadībā.  
«Ierāvēja zoominimums» (V. Artava v.) — humoreska sieviešu korim. Dziedāja sieviešu koris «Ziemeļblāzma» diriģenta D. Reitera vadībā J. Vītola Latvijas Valsts konservatorijas zālē.

R. Grīnblats. Mūzika V. Borherta lugai «Tur laukā aiz durvīm». Pirmizrāde notika Akadēmiskajā drāmas teātrī 12. oktobrī.

Mūzika E. Kazakeviča lugai «Zvaigzne». Pirmizrāde notika Maskavas Jaunatnes teātrī 6. novembrī.

Mūzika V. Majakovska lugai «Pirmā diena». Pirmizrāde notika Rīgas Jaunatnes teātrī 7. novembrī.

Mūzika televīzijas filmai «Pērkona negaiss». Pirmizrāde notika televīzijā 13. februārī.

Mūzika filmai «Ciklons sāksies pusnaktī». Pirmizrāde notika Rīgas kinoteātros 3. maijā.

A. Grīnūps. «Mūzika simfoniskajam orķestrim». Atskaņoja LPSR Radio un televīzijas simfoniskais orķestris diriģenta L. Reitera vadībā Dzintaru koncertzālē 14. jūnijā.

Dziesma «Kā Ļeņina sardzē» (G. Selgas v.). Atskaņoja LPSR Radio dziesmu ansamblis R. Kalsona vadībā LVU aulā.

J. Ivanovs. 12. simfonija. Atskaņoja LPSR Radio un televīzijas simfoniskais orķestris L. Vignera vadībā LPSR Valsts filharmonijas koncertzālē 5. oktobrī.

R. Jermaks. Tokāta un fūga *Mi bemol* mažorā (ērgelēm). Atskaņoja J. Ļisicina Doma koncertzālē 11. janvārī.

Simfoniskā poēma «Kalnā kāpējs». Atskaņoja LPSR Radio un televīzijas simfoniskais orķestris C. Kriķa vadībā radiatoraidījumā 19. maijā.

Trīs latviešu tautas dziesmas balsij un kamerorķestrim. Atska-

ņoja L. Andersone un Latvijas Radio kamerorķestris C. Kriķa vadībā Kamermūzikas zālē 30. oktobrī.

Variācijas par senu tēmu (ērģelēm). Atskaņoja P. Sīpolnieks Doma koncertzālē 7. novembrī.

«Latviešu Sarkano strēlnieku laukumā» (J. Petera v.) — tenoram, baritonam, korim un orķestrim. Atskaņoja J. Zābers, P. Grāvelis un Latvijas Radio dziesmu ansamblis R. Kālsona vadībā LVU aulā 27. novembrī.

«Akvareļi» — 10 skices klavierēm. Atskaņoja D. Vilipa Maskavas Komponistu nama zālē Baltijas republiku kamermūzikas koncertā.

Aldonis Kalniņš. «Bērzu sulas» (O. Vācieša v.). Dziedāja LPSR Radio Teodora Kalniņa koris radiatoraidījumā.

«Kāzas» (S. Kaldupes v.). Dziedāja LPSR Radio Teodora Kalniņa koris radiatoraidījumā.

«Pa kuru stundu karavīri guļ» (A. Skalbes v.). Dziedāja K. Zariņš televīzijas raidījumā.

«Ceļi» (S. Kaldupes v.). Dziedāja LPSR Valsts Akadēmiskais koris O. Cintiņa vadībā LPSR Valsts filharmonijas koncertzālē.

«Lai tu man vienmēr būtu» (M. Bārbales v.), «Nevajag daudz» (M. Bārbales v.), «Kāzas» (M. Bārbales v.), «Atmiņu vīns» (S. Kaldupes v.), «Šķelme» (J. Osmaņa v.), «Jauniešu dziesma» (Z. Purva v.). Dziedāja I. Donava, A. Valdēna un D. Kriķis televīzijas raidījumā.

Revolucionāra poēma «Klau, kāds savāds, šausmīgs troksnis» (V. Morisa v.). Dziedāja Tautas koris «Dzintars» I. Cepiņa vadībā Latvijas Valsts universitātes aulā 23. aprīlī.

«Lazdas baras» (G. Selgas v.), «Svešais spožums» (G. Selgas v.), «Pali» (G. Selgas v.), «Visām trijām» (G. Selgas v.), «Turiet nevaru» (O. Vācieša v.), «Vecenīte ar miķelišiem» (O. Vācieša v.). Dziedāja I. Tiknuse Latvijas Valsts filharmonijas koncertzālē.

Imants Kalniņš. «Koncerts orķestrim». Atskaņoja LPSR Radio un televīzijas simfoniskais orķestris L. Vignera vadībā LPSR Valsts filharmonijas koncertzālē 1. februārī.

«Oktobra oratorija». Atskaņoja LPSR Radio un televīzijas simfoniskais orķestris, LPSR Valsts Akadēmiskais koris un solisti — I. Jākobsone, I. Tiknuse, K. Zariņš, G. Antipovs. Diriģents L. Vigners. Pirmatskaņojums notika LPSR Valsts filharmonijas zālē 15. novembrī.

Mūzika I. Ziedoņa un P. Pētersona «Motociklam». Pirmizrāde notika J. Raiņa Dailes teātrī 29. septembrī.



Mūzika J. Vanaga lugai «Balāde par nezināmo zēnu». Pirmizrāde notika Liepājas drāmas teātrī 6. novembrī.

Mūzika I. Gruša lugai «Mīla, džezs un velns». Pirmizrāde notika Liepājas drāmas teātrī 23. decembrī.

Mūzika B. Brehta — M. Gorkija lugai «Māte». Pirmizrāde notika Liepājas drāmas teātrī 23. septembrī.

R. Kāļsons. Cetras miniatūras klavierēm. Atskaņoja S. Deidule J. Vītola Latvijas Valsts konservatorijas zālē.

Mūzika leļļu uzvedumam «Slavenais Pīlēns Tims» O. Aināres dramaturģijā. Pirmoreiz notika Leļļu teātrī 3. septembrī.

«Nenoplūktās mežrozēs zieds» (A. Vējāna v.). Dziedāja Ā. Simsona Latvijas Valsts filharmonijas koncertzālē.

«Mani sapņu brieži» (H. Heislera v.). Dziedāja K. Zariņš televīzijas raidījumā.

D. Kuļkovs. «Svētku uvertīra» — veltījums Padomju valsts 50 gadu jubilejai. Atskaņoja Liepājas simfoniskais orķestris autora vadībā Liepājā 25. jūlijā.

J. Ķepītis. «Zvejnieku ciemā» — pieci simfoniski tēlojumi. Atskaņoja N. Novika un simfoniskais orķestris C. Kriķa vadībā radio raidījumā.

«Svētku uvertīra». Atskaņoja LPSR Radio un televīzijas simfoniskais orķestris L. Vignera vadībā.

«Maza noktirne». Atskaņoja A. Reinholde televīzijas raidījumā. «Dziesma Rīgai» (Ā. Elksnes v.). Dziedāja LPSR Valsts Akadēmiskais koris LVU aulā.

«Sarmots rīts» (N. Branka v.), «Meitene no vakarskolas» (I. Ziedoņa v.). Dziedāja A. Tauriņa.

«Maija nakts» (I. Ziedoņa v.), «Karavīra zābaki» (L. Kamaras v.), «Pēc kaujas» (V. Ļūdēna v.). Dziedāja D. Kriķis.

«Jāņugunis» (S. Kaldupes v.), «Jūra un tu» (L. Pēlmaņa v.), «Buldozeristi» (I. Ziedoņa v.). Dziedāja I. Donava.

Dziesmu pirmatskaņojumi notikuši Rīgas televīzijas raidījumos.

J. Līcītis. Kantāte «Rokas» (A. Skalbes v.) — jauktam korim un solistiem. Atskaņoja LPSR Radio un televīzijas Teodora Kalniņa koris diriģenta E. Račevska vadībā Latvijas Valsts universitātes aulā 7. maijā.

Kantāte «Jūras republika» (A. Skalbes v.) — vīru korim. Atskaņoja Tautas vīru koris «Tēvzeme» un Latvijas PSR Valsts akadēmiskā operas un baleta teātra orķestris H. Medņa vadībā Latvijas Valsts universitātes aulā 21. janvārī.

Sonatīne obojai un klavierēm. Atskaņoja E. Zemovičs un H. Brauns.

«Augošā varavīksne» (J. Osmaņa v.). Dziedāja R. Zelmane LPSR operas un baleta teātrī.

«Jāntārpiņš» (L. Vāczemnieka v.), «Apvāršņi» (J. Osmaņa v.). Dziedāja A. Tauriņa LPSR operas un baleta teātrī.

«Bagātība» (M. Ķempes v.). Dziedāja M. Andermanis LPSR operas un baleta teātrī.

«Pieminekļis» — poēma-monologs (J. Plotnieka v.). Dziedāja A. Frīnbergs LPSR operas un baleta teātrī.

«Kad pienāks tas brīdis» (L. Vāczemnieka v.). Dziedāja P. Grāvelis LPSR operas un baleta teātrī.

«Meitene dzird dzēvi kliežam» (A. Griguļa v.). Dziedāja E. Zvirgzdiņa LPSR operas un baleta teātrī.

«Jūrnieku dziesma» (O. Rikmaņa v.). Dziedāja K. Zariņš LPSR operas un baleta teātrī.

## SATURS

<i>J. Vitolīņš.</i> Padomju Latvijas mūzikas kultūra 50 gados . . . . .	5
---	---

### I

<i>O. Grāvītis.</i> Latviešu opereteātra piecdesmitgade . . . . .	21
<i>N. Grīnfelds.</i> Piezīmes par muzikālo teātri . . . . .	33
<i>V. Briede-Bulāvinova.</i> Atmiņas, pārdomas, vēlējumi . . . . .	53

### II

<i>L. Krasinska.</i> Par sonātes decentralizāciju cikliskajās formās . . . . .	65
<i>L. Kārklīņš.</i> Nacionālo iezīmju izpausme Jāņa Ivanova simfonismā . . . . .	85
<i>A. Klotīņš.</i> Dažas raksturīgas iezīmes un attīstības aktuālās problēmas latviešu kora dziesmā . . . . .	109
<i>L. Lūse.</i> Viņneru Ernesta estētiskie uzskati . . . . .	124
<i>A. Engelmane.</i> Liepājas mūzikas dzīve . . . . .	143

### III

#### *Tautas koru portreti*

<i>S. Stumbre.</i> Zinātņu akadēmijas Tautas koris . . . . .	165
<i>S. Stumbre.</i> RRR Tautas sieviešu koris . . . . .	173
<i>S. Stumbre.</i> «Zemgale» . . . . .	178

### IV

<i>S. Stumbre, L. Garūta, Ā. Skulte.</i> Atceroties profesori Elizabeti Francmani . . . . .	185
<i>J. Brauns.</i> Brīnišķīgās skolas radītāja piemiņai . . . . .	192
<i>O. Grāvītis.</i> Pie drauga kapa . . . . .	194
Jāzepa Vitola vēstules Alfrēdam Kalniņam, J. Vitolīņa tekstoloģiskā redakcijā, ievads un komentāri . . . . .	197

#### *Hronika*

Latvijas PSR mūzikas darbinieku jubilejas 1967. gadā . . . . .	230
Godā nosaukumi un apbalvojumi Latvijas PSR mūzikas darbiniekiem un kolektīviem 1967. gadā . . . . .	234
Latviešu padomju komponistu skaņdarbu pirmatskaņojumi 1967. gadā . . . . .	236

ЛАТЫШСКАЯ МУЗЫКА

*Сборник статей*

Издательство «Лиезма»

На латышском языке

Redaktore Dz. Bērziņa. Māksl. redaktore Ņ. Sakirjanova. Tehn. redaktore Z. Kronberga. Korektore L. Kamene. Nodota salikšanai 1968. g. 29. jūlijā. Parakstīta iespiešanai 1969. g. 20. janvārī. Tipogrāfijas papīrs Nr. 1, formāts 60×84<sup>1/16</sup>. 15,25 fiz. iespiedl.; 15,25 uzsk. iespiedl.; 13,54 izdevn. l. Metiens 2000 eks. JT 05006. Maksā 1 rbl. 3 kap. Izdevniecība «Liesma» Rīgā, Padomju bulv. 24. Izdevniecības Nr. 22170-MM 1153. Iespiesta Latvijas PSR Ministru Padomes Preses komitejas Poligrāfiskās rūpniecības pārvaldes Rīgas Paraugtipogrāfijā Vienības gatvē 11. Pasūt Nr. 2902.

78S2

## Kļūdu labojums

Lpp.	Rinda	Iespiests	Jābūt
227. lpp.	14. no augšas	prasmīgi	pasmagi

Latviešu mūzika VII

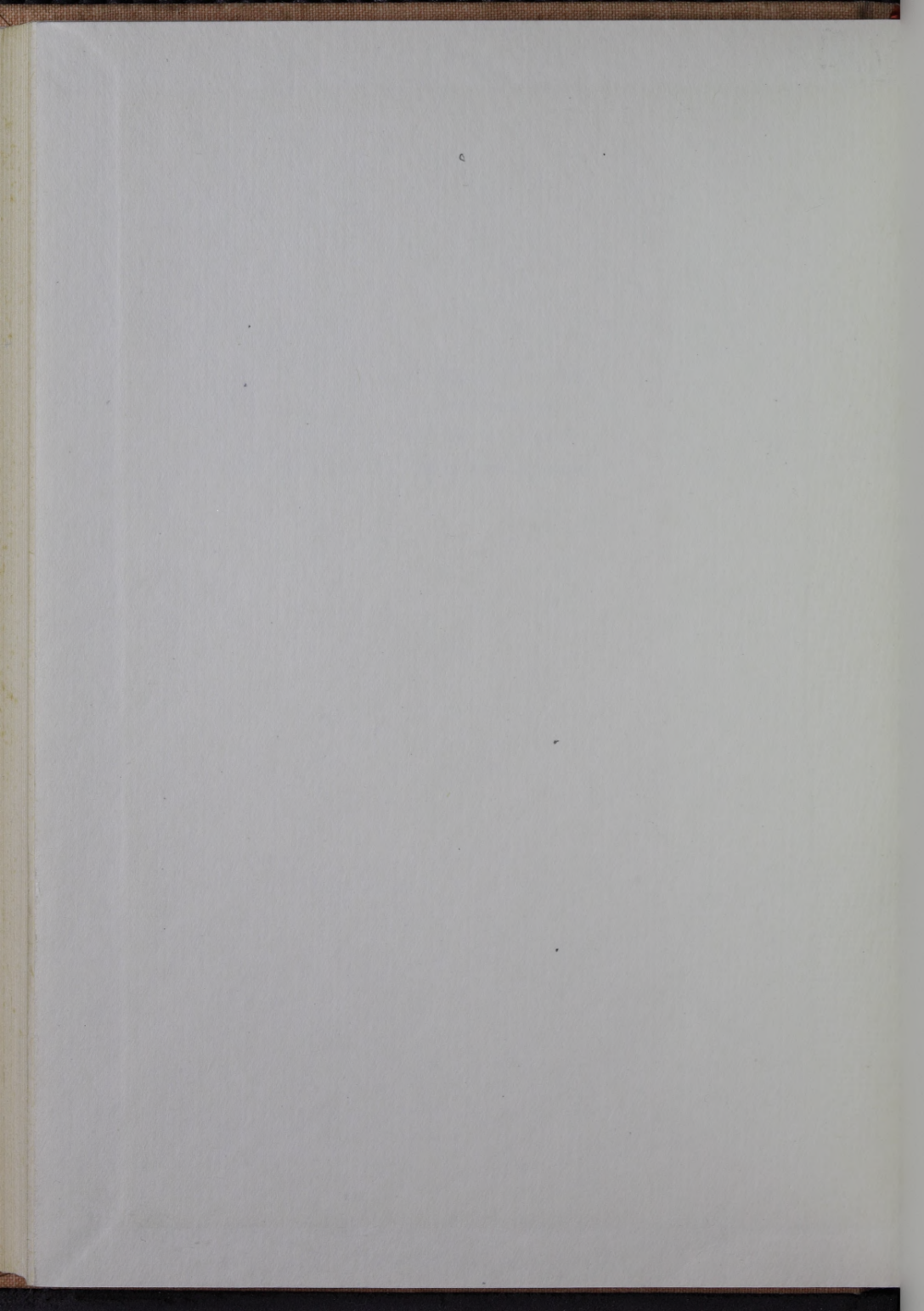
ЛАТЫШСКАЯ МУЗЫКА

*Сборник статей*

Издательство «Лиесма»

На латышском языке







[1r]

LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTĒKA



0303039390