

INDIVĪDA EMANCIPĀCIJA 20.GADSIMTA SĀKUMA LATVIEŠU MUZIKĀLĀS JAUNRAADES SPOGULĪ

Arnolds Klotiņš, Dr. art.

Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūts

„Ne vien dzejas pantos, ne vien gleznu krāsās, – arī mūzikas skaņās atspoguļojas cilvēka gara vēsturiskās skustības.”¹ Tā raksta Jānis Asars 1901.gadā. Varbūt sagadīšanās dēļ tas ir gads, kad debitē jauna latviešu komponistu paaudze – jauna ne tikai hronoloģiski, bet jauna savā estētikā. No Pēterpils konservatorijā nepabeigtām studijām dzimtenē atgriežas Emīls Dārziņš (1875-1910) un Alfrēds Kalniņš (1879-1851). Viņi patur labā atmiņā Pēterpils mākslas dzīves iespaidus kopumā, bet ir vīlušies turienes konservatorijā. Gan Dārziņš, gan Kalniņš uzsāk patstāvīgu radošu dzīvi, šai gadā pirmos paliekošos darbus dod arī Jāzeps Mediņš (1877-1947).

Ar ko šī paaudze atšķirās no iepriekšējās – Andreja Jurjāna (1856-1922) un Jāzepa Vītola (1863-1948) paaudzes?

Citēšu vēlreiz Jāni Asaru: Ar Aspaziju „ausa latviešu rakstniecības sestā radīšanas diena”, saka Jānis Asars, tātad – cilvēka radīšanas diena. Līdzīgi arī latviešu mūzikā indivīda dvēsele, laikmeta cilvēka lirika bez aplinkiem un pilnā balsī sāk skanēt līdz ar Emīlu Dārziņu un viņa laikmetu.

Kāpēc tikai tagad 20.gs. sākumā, kāpēc ne agrāk? Visupirms tāpēc, ka, tāpat kā Eiropas citām 19.gadsimtā atmodinātajām tautām, arī latviešiem profesionālā mūzika sākās ar folkloras un mītu pārtveri, ar senatnes epiku. Šo posmu latviešu mūzikā aizpildīja iepriekšējā paaudze, kurā līderi bija minētie Andrejs Jurjāns un jaunības posmā Jāzeps Vītols. Turklāt, šiem komponistiem mācoties Pēterpilī tad, kad Emīls Dārziņš un Alfrēds Kalniņš vēl tikai mācījās staigāt, arī krievu mūzika vēl atradās šādā, teiksim, etnoloģiskas orientācijas stadijā. Tās pamati bija t.s. Varenās kopas komponisti A. Borodins (1833-1877), M. Balakirevs (1836-1910), M. Musorgskis (1839-1881) ar šīs kopas akadēmisko galvu N. Rimski-Korsakovu (1844-1908) priekšgalā, kurš bija arī Pēterpils konservatorijas kompozīcijas klases vadītājs kopš 70. gadiem. Šīs t.s. Pēterpils krievu mūzikas skolas estētika bija zināmā mērā pielīdzināma t.s. peredvižņiku reālismam tēlotājmākslā un idejiski tā lielā mērā sakņojās narodnicismā. Ar narodnicismu šeit jāsaprot nevis politiska doktrīna, bet tāds ideju un priekšstatu kopums, kurš personības ideālu meklēja tradicionālajā zemturu sabiedrībā, un līdz ar to par vēstures galveno personu it kā kļuva zemnieks, turklāt zemes kopienas garā izprasts, garīgi tajā cieši iekļauts. Indivīda un kopuma pretstats – šī dzīves īstenības un mākslas visu laiku fundamentālākā problēma – tika atrisināta ar subjekta pakļaušanu senajam tautiski objektīvajam dzīves skatījumam. Tāpēc šī Jurjāna laikmeta Pēterpils krievu mūzikas skola, ko bija uzziedinājusi narodnicisma ideoloģija, ētisko un estētisko ideālu atrada senajā zemturu folklorā. Zemnieku un tikai zemnieku folklorā kopā ar tradicionālajām

ieražām, rituāliem, leģendām kļuva par Varenās kopas komponistu iedvesmas avotu un stilistisko modeli.

Šāda etnoloģiska orientācija Pēterpils mūzikas aprindās tika zināmā mērā institucionalizēta un pamazām akademizēta, kļuva par skolu, estētisku un formālu priekšstatu krājumu, kas, pirmkārt, gadsimtu mijā jau vairs neatbilda situācijai dzīves īstenībā un, otrkārt, atpalika arī no citu mākslas nozaru prakses. Tas bija svarīgākais iemesls, kādēļ Dārziņš un Kalniņš jutās Pēterpils konservatorijā vīlušies un devās uz dzimteni studijas nepabeiguši. Taču arī dzimtenē situācija bija līdzīga. Emīls Dārziņš vēlāk rakstīja: „...gadu simteņa maiņā latviešu muzikālā dzīve sniedza ainu, kura nebūt nesaskanēja ar to garu, kāds jau gadus desmit, piecpadsmit valdīja sabiedrībā. Nebija tajā arī daudz radniecīga ar tām parādībām, kādas mēs bijām paraduši redzēt citās mākslas nozarēs: literatūrā un glezniecībā.”² Un Dārziņš turpat tālāk vēlreiz atkārto, ka pati „latviešu sabiedrība nebija vairs tā, kas agrāk.” Nebūt nepakļaujoties ideoloģiskām klišejām, tomēr jāuzsver: 19.gs. beigu ļaužu ieplūšana pilsētās, it sevišķi Rīgā, virzīja uz to, ka elementārā tautiskās kopības apziņa, ko nesa jaunlatvieši un tautiskais romantisms, pārtapa daudz sarežģītākā attiecību ainā, un cilvēks arvien vairāk sevi apzinājās par individualitāti, par patstāvīgu garīgu pasauli citu vidū. Uzmanības centrā pamazām nonāk individuāla subjektīvā pasaule, jūtu dzīve. Tādēļ arī mūzikā orientācijai bija jāmainās. Komponistiem vairs neliekas svarīga mūzikas etnoloģiska piesaiste vai aprakstošs programmātisms. Mūzikas liriskā personāža jūtas kļūst daudz nozīmīgākas par ārējo norišu vai vides kolorīta tēlojumu. Tāda trauslas dvēseles dzīves apgarota idealizācija, kādu Dārziņš 1904.gadā sniedza savā *Melanhолiskajā valsī*, bija latviešu mūzikā kaut kas pilnīgi jauns. Tāpat arī viņa un Alfrēda Kalniņa solo dziesmas.

Protams, jauno komponistu orientācijas maiņu no etnoloģiskas uz psiholoģisku atvieglināja viņu saskarsme gan Pēterpili, gan Rīgā ar citām mākslas un gara dzīves nozarēm, kurās šai zināmā bija tobrīd mūziku apsteidzošas – sevišķi Pēterpili. Tieši 19.gadsimta beidzamajos gados, kad tur mācās Alfrēds Kalniņš un Emīls Dārziņš, regulāras izstādes sāk rīkot mākslinieku un teorētiķu grupējums *Mir iskustva*. Kā zināms, *Mir iskustva* bija reakcija ne tikai uz *peredvižņiku reālisma* izsīkumu, bet netieši arī uz tirgus saimniecības racionālisma bumu. Šis racionālisma elks prasīja gan *ķiršu dārzu* izciršanu, gan seno celtņu novākšanu vai izķēmošanu ar lietderīgām piebūvēm, (lai arī toreiz vēl ne gluži ar autostāvvietām). Tāpēc mākslā kā kompensācija pastiprinājās cilvēka iekšējās pasaules, noskaņu dzīves tēlojums tās liriski intīmajā saskarē ar dabu vai pagātnes izloloto mākslas pasauli. Uzplauka teiksmaisība, romantizējošas, jutekliskas ievirzes.

Sevišķi ciešā saskarē ar tēlotājmākslu Pēterpilī bija Alfrēds Kalniņš. Viņš raksta: „Dzīvodams un saiedamies ar latviešu gleznotājiem, es biju tik laimīgs reizē ar viņiem apmeklēt izstādes un man jāatzīstas, ka no dažas gleznas aplūkošanas mantoju vairāk, nekā no kāda patukša mūzikas gabala klausīšanās. (...) Biju uz it visām izstādēm akadēmijā, Štiglica muzejā un citur.”³ Noskaņu lirisms (*Stimmungslyrismus*), impresionisma atzari, jūgendstils – tie bija svarīgākie jaunus iespaidus viesēji mākslas virzieni, un visiem dažādā mērā kopīgs bija intensīvs dvēseliskums.

Savukārt, Emīls Dārziņš daudz laika pavada Pēterpils Publiskajā bibliotēkā. Viņa uzmanības centrā ir ne tikai Gēte, Tolstojs, Čehovs, bet arī 19.gs. otrās puses angļu estētiķi, it sevišķi Džons Reskins (1819-1900), kurš uzsvēra mākslas īpašo lomu cilvēku apziņas sargāšanā no jūtas gandējošā mietpilsoniskā prakticisma. Bez tam, neraugoties uz zināmu iedzimtu biklumu, vēstules un atmiņas liecina, ka Dārziņš ir labi juties lielpilsētas emocionālajā atmosfērā ar tai raksturīgo sensuālismu un ar individuālu anonimitāti, bez kuras nav iedomājama subjektīvās jūtu dzīves izvēršanās. Sava loma bija arī urbāno muzicēšanas formu ietekmei, - ievērosim slēpto valšveidību Dārziņa solo dziesmu lielākajā daļā. Savukārt kora mūzikā Dārziņš būtībā ievieš jaunu dziesmas tipu – subjektīvas jūtu lirikas korisku izteiksmi, kurā darbība noris vienskaitļa pirmajā un otrajā personā, tātad *es* un *tu* formā. Viņš ne tikai korim izvēlas atbilstošu intīmu liriku, bet šai ziņā tās subjektīvo izteiksmi komponējot pārfrāzē un pastiprina. Kur Aspazija *Ciānas bērnos* dzejo *Es dziedāju dziesmu, savas dvēseles dziesmu*, tur Dārziņš komponē *Es tev dziedāju dziesmu, manas mīlas saldo dziesmu* un liek to izdziedāt soprāniem lieglaimes pilnā melodijā uz krāšņa, maigi disonējošu akordu fona. Dārziņa prioritāte individuāli psiholoģiskas izteiksmības laukā visredzamāka ir tieši kordziesmā – žanrā, kur līdz tam latviešu un ne tikai latviešu mūzikā dominēja balāde, episka idille vai folkloras apdare, un kurā *es* formu Jāzeps Vītols līdz mūža galam uzskatīja par „estētisku pārpratumu”.⁴

Svarīgi apzināties, ka lirisku jūtu atbrīvošana, cilvēka personības emocionālā diapazona izplešana mākslas darbos – neatkarīgi no darbu tematikas – toreiz, gadsimta sākumā saistījās ar cilvēka iekšējās brīvības, atbrīvošanās priekšstatiem. Tā objektīvi pretnostājās tiem spēkiem, kuri centās saglabāt veco, izkurtējušo iekārtu ar tās sastingušajām apziņas formām. Aspazija rakstīja: „Sajūsmības vietā sirdsšķīstība, varoniņas vietā padevība. Nekur brīvi neuzstāties, nekur nemeklēt savas tiesības, - tāda bija vectautības ētiskā pasaule.”⁵ Tas, kas rakstniecībā izpaudās ētiskās nostādnēs, mūzikā uzrunāja ar emocionālo atmosfēru. Jau ap gadsimtu mijū šai sakarā mūzikas kritika lieto apkopojošus jēdzienus *vecā māksla* un *jaunā māksla*. Viktors Eglītis raksta par Melngaila rīkotu koncertu, kurā skanējušas arī Alfrēda Kalniņa jaunās solo dziesmas *Cēlinieks* un *Bērnības rīti*, citēju: „Tiešām, Melngaila koncerti ir uzskatāmi kā kultūrvēsturisks robežpunkts starp veco mūziķu skolu un jauno, gaidāmo, kuras nodibinātājs, laikam, būs Kalniņš. Un viņš piebilst par koncerta solisti: „Ja viņai būs diezgan iekšēja spēka un parādīsies arī dziļāka nopietnība, kuru neiesvētītie parasti par dekadansu nogāna, tad ar laiku tā [būs pilnvērtīga dziedātāja – A.K.]⁶ Kāds anonīms recenzents, liekas Pāvils Gruzna, *Mājas Viesī* 1905.gadā daudznozīmīgi raksta par divu savulaik populāru mūziķu koncertu: „Viens kā dirigents un otrs kā komponists ir agrāko laiku tautas darbinieki, strādīgi un centīgi, vīri kā ozoli, kam lāču spēks, darbā norūdīti un bez nerviem. Tāda tad arī viņu mūzika un diriģēšana. Viss iet maršu tempā. (...) Bez tam mūsdienu latviešiem jau ir ļoti izsmalcināti nervi, tie, pēc dažu veco tautiešu domām, ir visi jau izvirtuši neirastēni. Mūsu vecie darbinieki atkal (...) nespēj pienācīgi izjust un izcelt to, ko modernais latviešu gars izteic, piemēram, Emīla Dārziņa jaunajā un koncertā uzvestajā skaņu gleznā *Vientulā priede*, tāpat arī viņa *Melanholiskajā valsī*.⁷

Garīgi emancipētais un savam laikam emocionāli izsmalcinātais mūzikas liriskais personāzs, kas toreiz saistījās ar jēdzienu *dekadence* un jēdzienu *laikmeta nervozitāte*, protams, norobežojās ne tikai no aizejošā laikmeta patriarhālisma. Nē, tas bija vērstīts arī

pret jau pieminēto un Dārziņa mūzikas kritikās daudz apkaroto mietpilsonisko gara kūtrību un trulumu. Būtībā Piekta gada priekšvakara Latvijā par dekadentisku mēdza dēvēt tādu jaunradi, kura ar savu urdošo, ja ne traģisko pasaulizjūtu atšķirās no oficiozās vai caurmēra sadzīviskās mākslas – no tās tīsi vai netīsi konformiskās, pašapmierinātās mākslas, kas netieši pauða apkārtējās īstenības harmoniskuma un bezproblemātiskas stabilitātes atmosfēru. Tāpēc nav brīnums, bet ir gluži likumsakarīgi, ka, piemēram, latviešu toreizējās jauno literātu aprindas dēvējušas Dārziņu un Kalniņu par dekadentiem un šaubīgiem mūzikiem.

Vēl viens problemātisks termins, kas saistījās ar jauno, resp., psiholoģiski urdošo mākslu, bija *pesimisms*. Ir skaidrs, ka ļaužu vairākumam pats laikmets nevarēja likties rožains. Ľoti daudziem toreizējā straujā sociālā noslānēšanās un iepļūšana pilsētā bija sašķobījusi agrākos garīgos un materiālos pamatus, un viņi ilgi nespēja atrast jaunu sabiedrisku orientāciju. Laikmeta dzejā ienāca vientuļa un vajāta cilvēka tēls, dzīves aizlauztības, smaga sloga un bārenības noskaņas, kas varbūt viskoncentrētāk nolasāmas Andrieva Niedras pantos. To visu un daudz ko citu dēvēja par pesimismu, periodikā virmoja plašas diskusijas par šo jēdzienu. Par spīti uzskatu raibumam jautājuma izpratnē, mūsuprāt, pretējo viedokļu šķirtne gāja pa līniju, kuras vienā pusē bija pesimisma cēloņu meklēšana cilvēka dabā vai liktenī, bet otrā pusē – pesimisms, ko radījis laikmeta garīgais slogans kā realitāte. Ar abiem saskārās Alfrēds Kalniņš savās solo dziesmās. Vispirms tas bija Andrieva Niedras dzejoļu tvērums gadsimta paša sākuma dziesmās – *Meža ēnā, Bez ceļa, Sieva, Verdzenes dziesma, Brīnos es, Jau aiz kalniem* un citās. Tās tika kritizētas par pesimismu, bet to vairākums jau sen kļuvušas par klasiku. Te nav īsti vietā šīs dziesmas analizēt, vienīgi varam varbūt pieminēt, ko 1921.gadā par šiem tekstiem sacījis Andrejs Upīts: „Lēnas, vienkārši sajustas sapnotāja romantiķa skumjas izskan nemākslotā, sirsnīgā dzejas melodijā. Kas tā par dvēseli un kāpēc vai kādēļ viņa skumst, tas no šīs lirkas nav izprotams. Bet tomēr viņā atvērtas visas tās jūtas, kas spēj valdzināt it sevišķi vienkāršu lauku cilvēku. (...) Niedras lirkā izskan pasīvas, sapnotājas un ilgotājas tautas dvēsele lielākā pilnībā, nekā tautas atmodas laika dzejnieku mākslotos darinājumos.”⁸

Drīz, 1903.gadā Kalniņš saskārās arī ar otrā paveida jeb t.s. Raiņa pesimismu. Komponēdams tekstus *Sirds tik grūta* un *Vakara miers*, Kalniņš sastopas ar dzeju, kurā laikmetam piemītošā stagnējošā stinguma noskaņa pausta drīzāk kā visaptveroša gaisotne un ne tikai kā vientuļnieka grūtsirdība. Abi šie dzejoļi ir objektīvas gleznas, subjekta attieksme tekstā nemaz nav izteikta. Mūzikā tam atbilstoši komponists atteicies no dziesmas kā melodizētas subjekta refleksijas, bet sniedz stingstošās dabas noskaņu kā gatavu, statisku dotumu, gluži impresionistiska, visaptveroša sajūtu pozitīvisma apzīmogotu. Te latviešu mūzika ļoti strauji bija pacēlusies liriskās dzejas paša avangarda cienīgā līmenī.

20.gad simta pirmajos 5 gados Alfrēds Kalniņš komponē pāri par 30 solodziesmu, visas tās kļūst pazīstamas, pieredz atkārtotus izdevumus jau toreiz, lielāko daļu savu dziesmu šais gados dod arī Emīls Dārziņš. Bagāti saziedējušo dziesmu liriku popularizē dziedātāji Malvīne Vīgnere-Grīnberga, Pauls Sakss, Pāvuls Jurjāns. Par pašu nozīmīgāko dzejas un dziesmu lirkas satuvinājumu Piekta gada revolūcijas kontekstā kļūst aktiera un režisora Jēkaba Dubura (1866-1916) koncertu sērijas ar nosaukumu *Aspazijas un Raiņa*

dzeja dziesmās un deklamācijās. Vairāki desmiti koncertu ar šādu devīzi notiek gan Rīgā un Jūrmalā, gan arī citur 1905. un 1906.gada vasarā. Parasti programmā ir ap 10 solo dziesmu, bieži ar Emīlu Dārziņu pie klavierēm, kā arī vairāki desmiti deklamētu dzejoļu. Daži koncerti Rīgā bijuši tik pārpildīti, ka atstājuši lielu ļaužu skaitu aiz durvīm. Par vienu no tādiem Augsts Deglavs rakstīja: „Sevišķu piekrišanu iemantoja Raiņa satīriskie dzejoli, piemēram, *Prātīga rīcība*. Tas ir vārds, kas daudzus pārvarējis, ievērojot lielās pārgrozības latviešu prātīgo pilsoņu uzskatos. Varam sacīt, ka pie mums Latvijā notikusi gara revolūcija.”⁹ Atsauksmē par koncertu Majoros Vilis Plūdons izsaka gandarījumu, ka „spirgtā un sevišķi satīriskā Raiņa dzeja nekur neskan labāk kā tuklajā un tukšajā izdzīves vietā” – tā nākusi kā pērkona spēriens.¹⁰ Sarkastisks un nopietns ir Pāvils Gruzna apskatā par 1905.gada vasaras sarīkojumiem slavenajā Horna koncertdārzā, kur simfonisko mūziku klausās pie pudelēm apkrautiem galdiņiem. Citeju: „, [Repertuārs tāds], ka labi paliek visiem, jo visi jūt, ka mūzika tas pats alus vien ir. (...) Grandioza esot pati mūsu dzīve (..), to tev atgādina uz katru soļa. Sevišķi [tas attiecas uz] izkūpējušo vasaru Jūrmalā, kad mūzikai visur piedevām nāca grandiozie zelbstšuces (vadošo aprindu pašaizsardzības komandas – A.K.) pif-pafi no saliņas pretī Majoriem. Kad Duburs Majoru zālē izbārstīja humoru, bij bailes smieties, jo likās, ka apšauda zāli. Kā par apmierinājumu nezin kas dārzā plūca sārtas rozes un svieda tās augšā uz balkona. Cik nu ilgi tām ziedēt.”¹¹

Revolūcijas tālākā norise rādīja, ka zelbstšuces šaušanas treniņi nav bijuši bez mērķa, taču arī sārtās rozes nemitējās ziedēt un ziedēs vēl ilgi. Latviešu dzejas un mūzikas lirikas uzplaukums, cilvēka personības uzzieds tajā bija lielā mērā toreizējo apstākļu un laikmeta ļaužu konkrētās emocionālās pieredzes rosināts. Taču laikmeta pabērnu dedzinošā neapmierinātība ar savu stāvokli, viņu sapņi un mokošās cerības uz nākotni guva tik lielu māksliniecisku universalizāciju sava laika dzejā un dziesmā, ka tās joprojām saglabā patiesību par cilvēka dvēseles dzīvi kā nevīstošs mūsu mākslas mantojums.

ATSAUCES

1. *Jāņa Asara Kopoti raksti*, R., 1910, [1.burtnīca], 42.lpp.
2. Dārziņš E., *Raksti*, R., 1975, 61.lpp.
3. Kalniņš A., *Skats manā darbistabā*, rokr., 9.lpp.
4. Vičols J., Mana kordziesma//Jāzeps Wihtols, *Kopotas dziesmas*, R., 1933, 292.lpp.
5. Aspazija, *Kopoti raksti*, 6, R., 1988, 390.lpp.
6. Eglītis V., Emīla Melngaiļa komcerti//Mājas Viesa Mēnešraksts, 1904, X, 793.lpp.
7. [Anonīms], Latviešu komponistu vakars Horna koncertdārzā//Mājas Viesis, 1905, 32, 5.lpp.
8. Upīts A., *Latviešu jaunākās rakstniecības vēsture*, R., 1921, 137.lpp.
9. Deglavs A., Latviešu dzejas valstī//Mūsu Laiki, 1906, 11. IV
10. Plūdons, Jēkaba Dubura dziesmu un deklamāciju vakars Majoros//Dienas Lapa, 1905, 12.VIII
11. Gruzna P., Epizodes iz pagājušās vasaras koncertu sezonas//Skatuve, 1906, 7, 110.lpp.