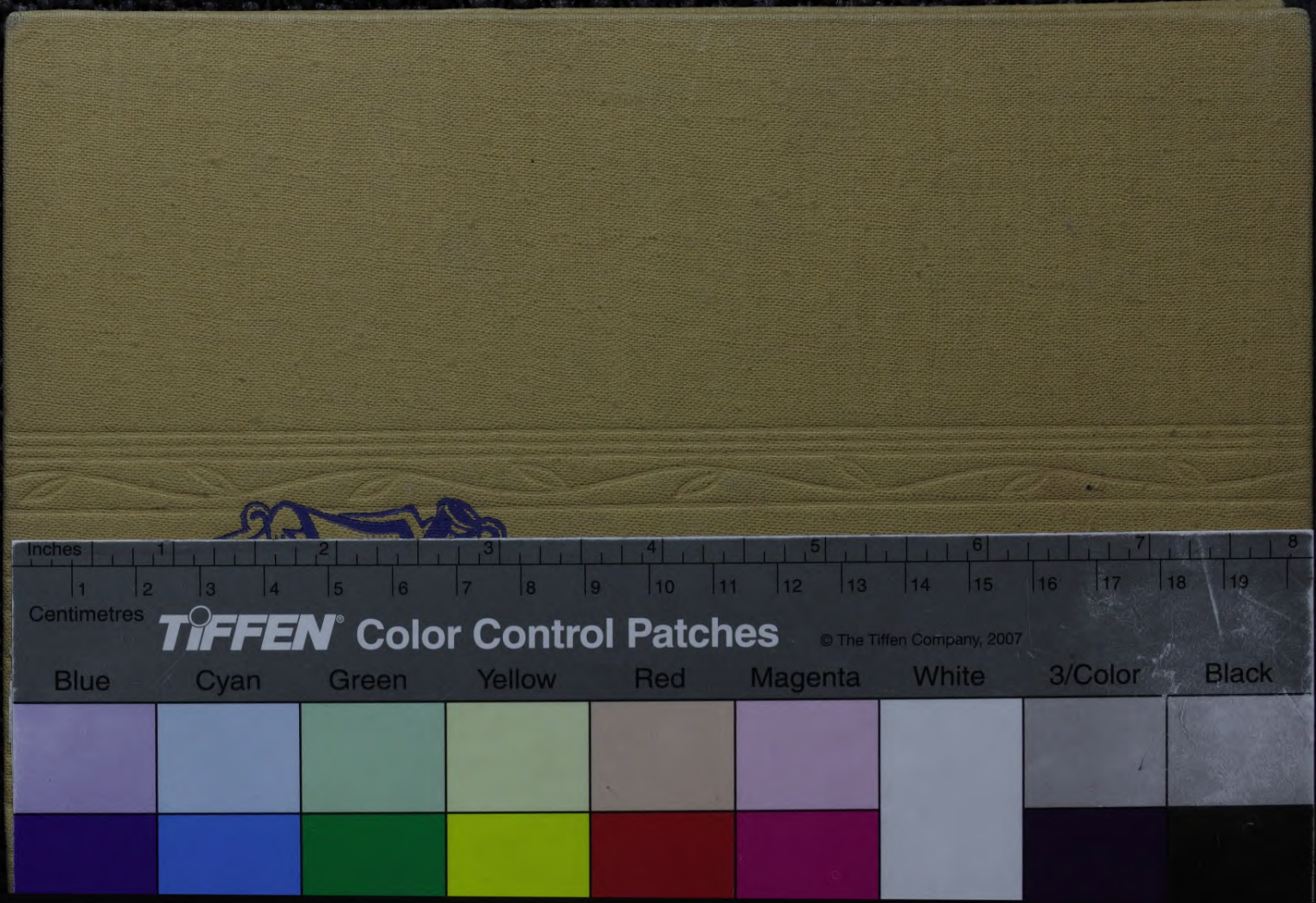

Inches
Centimetres
TIFFEN Color Control Patches
© The Tiffen Company, 2007
Blue
Cyan
Green
Yellow
Red
Magenta
White
3/Color
Black

Latviešu mūzika

LATVIJAS VALSTS IZDEVNIECĪBA
RĪGĀ 1964

ЛАТЫШСКАЯ МУЗЫКА

СБОРНИК СТАТЕЙ

Латвийское государственное издательство

—

На латышском языке

Sakārtojis A. Darkevics

Redakcijas kolēģija:
N. Grinfelds, J. Vītoliņš, M. Zariņš

I

Arvīds Darkevics

SASNIEGT JAUNUS APVĀRŠŅUS

Partijas un valdības vadītāju tikšanās ar literatūras un mākslas darbiniekiem 1962. gada 17. decembrī un 1963. gada 7. un 8. martā, Ņ. Hruščova un L. Iļjičova runas šajās sanāksmēs, PSĶP CĶ plēnums, veltīts ideoloģiskajiem jautājumiem, ar jaunu spēku apgaismoja mākslas uzdevumus komunistiskās celtniecības laikmetā mūsu zemē, atklāja mākslas mērķus un nozīmi komunistiskās sabiedrības cilvēka apziņas veidošanā. «Mūsu tautai vajadzīga kaujinieciska, revolucionāra māksla. Padomju literatūrai un mākslai spilgtos mākslas tēlos jāatveido dižais un varonības pilnais komunisma celtniecības laiks, patiesīgi jāatspoguļo jauno, komunistisko attiecību nostiprināšanās un uzvara mūsu dzīvē. Māksliniekam jāprot saskatīt pozitīvais, jāpriecājas par šo pozitīvo, kas ir pati mūsu dzīves īstenības būtība, jāatbalsta tas, bet tai pašā laikā viņš, protams, nedrīkst paiet garām negatīvajām parādībām, garām visam tam, kas dzīvē neļauj dzimt jaunajam.» Šie Ņ. Hruščova vārdi izsaka mūsu mākslas programu, tie liek vērtēt mūsu mākslas līdzšinējo sniegumu, kā arī domāt par praktiskiem pasākumiem mākslas straujākai attīstībai, liek apjēgt mākslas patieso vērtību komunisma cēlājas tautas dzīvē. Tikai tāda māksla var kalpot mūsu mērķiem un veidot komunistisko apziņu, tikai tāda māksla ir liela un atbalsojas tautas dvēselē, tikai tādai mākslai ir paliekoša vērtība, un tā patiesīgi un dziļi atspoguļo mūsu tautas varonīgo jauncelsmes darbu.

Padomju Latvijas mūzikas darbinieki — komponisti, zinātnieki, izpildītāji mākslinieki, kā arī visa lielā mākslinieciskās pašdarbības saime — pēdējos gados guvuši ne vienu vien ievērojamu panākumu. Īpašu pacēlumu visa republikas mūzikas dzīve sasniedza, sagaidot un atzīmējot PSĶP XXII kongresu. Tajā laika posmā koncertdzīvē atskanēja daudzi padomju un tautas

demokrātijas valstu komponistu daiļdarbi, kā arī kongresam veltītās Padomju Latvijas komponistu dziesmas un kantātes. Minēsim tikai ievērojamākās. Mākslinieciskajā gatavībā un idejiskajā nozīmībā mūsu mūzikā ievērojama vieta ir Ā. Skultes kantātei «Mums viena partija» (Ā. Elksnes vārdi). Ar jūtu patiesīgumu un tēmas nozīmīgumu tai pieslienas L. Garūtas kantāte «Viņš lido» (M. Ķempes un L. Garūtas vārdi), kurā pirmo reizi latviešu mūzikā ienāk kosmosa iekarotāja J. Gagarina tēls. Arī pārējās kantātes veltītas komunisma celtniecībai, laikabiedru varoņdarbiem, tās caurauž mūsdienu elpa (A. Žilinska «Ļoka darba rokai māsa» ar A. Vējāna vārdiem, O. Grāvīša «Planēta bēg no ēnas» ar V. Rūjas vārdiem, J. Kaijaka «Tautas dziesma» ar L. Vāczemnieka vārdiem un dažas citas). Bērnu pasaules spilgtu atainojumu sniedzis M. Zariņš savā vokāli simfoniskajā svītā «Nezinītis Saules pilsētā». Ievērību izraisīja jauno komponistu R. Jermaka un P. Dambja kantātes, kā arī V. Meļeškina oratorija «Stepe darbaļaužu uzvarai dzied». Dziesmu novadā tajā pašā periodā daudz devuši komponisti M. Zariņš, Ald. Kalniņš, A. Žilinskis, L. Garūta, J. Ozoliņš, V. Kaminskis, O. Grāvītis u. c.

Būtībā XXII kongresa laika posmam pieder ļoti nozīmīgi latviešu simfoniskās mūzikas skaņdarbi. Lai minam kaut tikai Jāņa Ivanova IX simfoniju, kuras nozīme pāraugusi mūsu nacionālās mūzikas ietvarus.

Te jāatzīmē arī sadzīves dziesmas, kas bagātā skaitā parādījās partijas XXII kongresa sagatavošanas un norises periodā.

Šai laikā stipri aktivizējās arī profesionālo un pašdarbības izpildītāju rosība. Latvijas Radio un televīzijas simfoniskais orķestris, paplašinājies līdz 100 izpildītājiem, piedzīvoja savu otro dzimšanu, bet radio koris iestudēja daudzas jaunas latviešu padomju komponistu dziesmas. Ievērojamu brieduma pakāpi sasniedza izcilākie pašdarbības kori, kas daudzējādā ziņā varēja tuvoties profesionālajam līmenim. Tautas kora jēdziens tagad kļuvis par augstas dziedāšanas kultūras sinonīmu. Te liels nopelns nenogurstošajiem un talantīgajiem diriģentiem kormeistariem L. Vīgneram, D. Gailim, J. Dūmiņam, H. Mednim, P. Kveldem, I. Cepītim, G. un I. Ķokariem, C. Kriķim, J. Dreimanim, V. Vikmanim, S. Brokam, U. Balodim, A. Krastiņam un daudziem citiem, kuru vadītie kori gan Rīgā, gan lauku rajonos sasnieguši tādu mākslinieciskās gatavības līmeni, ka viņiem pa spēkam iestudēt ne tikai atbildīgas dziesmu programas, bet arī lielas formas darbus. Padomju Latvijas komponistu daiļrades

devuma pirmatskaņojumus galvenokārt veikuši tieši tautas kori.

Tik lielu aktivitāti latviešu komponistu daiļradē var salīdzināt vienīgi ar pirmajiem pēckara gadiem, kad padomju tautas spožā uzvara un jauncelsmes perspektīve saviļņoja katru radošo darbinieku. Taču, salīdzinot ar četrdesmitajiem gadiem, šodien arī komponistu daiļrades iespējas ir nesalīdzināmi augušas. Komponistu skaits ir vairāk nekā divkāršojies.

Katra izpildītāju kolektīva, katra komponista gūtā pieredze, aktīvais darba temps, dedzīgā tieksme kalpot komunisma cēlājai tautai ļauj turpināt radošo darbu augstākā idejiski mākslinieciskā līmenī, vēl dziļāk izprotot sava darba lielo nozīmi komunisma celtniecībā. To pierāda tādi mūsu mūzikas kapitāldarbi kā Jāņa Ivanova Desmitā un Ādolfa Skultes Trešā simfonija, Valtera Kaminska oratorija «Par tiem, kas ceļā» (O. Vācieša vārdi), kā arī Edmunda Goldšteina Klavierkoncerts, Romualda Grīnblata Klavierkoncerts, daudzas Ald. Kalniņa, M. Zariņa, V. Kaminska, J. Ozoliņa, O. Grāvīša, A. Žilinska dziesmas, sonātes, dažāda veida orķestra un instrumentāldarbi.

Te nevar nerunāt arī par zināmiem vieglā un estrādes žanra panākumiem. Rīdzinieki silti uzņēmuši sengaidīto laikmetīgo E. Igenbergas un J. Osmaņa muzikālo komēdiju «Annele». Lielu izplatību guvušas E. Igenbergas, R. Paula, G. Ramana, R. Ores un V. Kaminska liriskās dziesmas un instrumentālie skaņdarbi dažādiem estrādes muzicēšanas sastāviem.

Muzikālās daiļrades sasniegumu aina nebūtu pilnīga, tās perspektīva nebūtu pietiekami skaidra, ja lasītāju neiepazīstinātu ar dažām lielākajām komponistu iecerēm. Operas žanrā laikmetīgu daiļdarbu visā drīzumā sniegs komponists O. Grāvītis, kurš kopā ar pieredzējušo libretistu F. Rokpelni strādā pie operas «Audriņi». Fašistu šausmīgais varasdarbs Lielā Tēvijas kara dienās Latgales sādžā palicis visas tautas atmiņā. Šīs traģēdijas varoņi — Audriņu sādžas vīrieši un sievietes, sarkanie partizāņi un padomju karavīri, — iedami nāvē, ieguvuši nemirstīgas tiesības runāt ar dzīvajiem, lai mūsu zemē vairs nekad nenāktu ienaidnieks. Pie baleta ieceru īstenošanas strādā komponisti M. Zariņš, G. Ramans un R. Grīnblats. Jaunas operetes sacer A. Žilinskis u. c. Šo darbu sekmīgs nobeigums ienesīs lūzumu laikmetīgās operas, baleta un operetes līdz šim pagausajā attīstībā.

Nopietnu darbu veikuši mūzikas kritiķi un zinātnieki.

Tuvojas nobeigumam Padomju Latvijas mūzikas zinātnieku pēdējo gadu visnopietnākais darbs — «Latviešu mūzikas vēsture» (autori L. Krasinska, Jēk. Vītoliņš, N. Grīnfelds). Tā dos iespēju marksisma-ļeņinisma gaismā skatīt latviešu mūzikas pagātni un pareizi izprast mākslas attīstības perspektīvu. Atsevišķi monogrāfiski darbi nākuši klajā par latviešu mūzikas klasiķiem Jurjānu Andreju (O. Grāvītis), Jāzepu Vītolu (O. Grāvītis), Emīli Melngaili (S. Stumbre), latviešu mūzikas darbinieku Nikolaju Alunānu (S. Vēriņa), latviešu padomju komponistu M. Zariņu (L. Krasinska). Top monogrāfijas par Alfrēdu Kalniņu, Emīlu Dārziņu, Jāni Reinholdu un vēl dažiem citiem. Līdz ar to būs paveikts liels darbs klasiskā mantojuma mūsdienīgā apgaismojumā. Nelieli monografiski apcerējumi Maskavā izdoti arī par ievērojamajiem Padomju Latvijas komponistiem — Jāni Ivanovu (N. Grīnfelds) un Ādolfu Skulti (L. Krasinska). Gatavojas monogrāfijas vēl par dažiem mūsdienu latviešu komponistiem.

Kopā ar vecākās paaudzes mūzikas zinātniekiem arvien aktīvāk mūzikas problēmu pētniecībā un publicistikā iesaistās jaunā audze. Daudzsološu sākumu savam publicistiski pētnieciskajam darbam pieteikuši V. Bērziņa, L. Kārkliņš, A. Klotiņš, T. Kuriševa, V. Muške, S. Vēriņa, L. Viduleja.

Taču, lai diendienā aktīvi sekmētu partijas Programas īstenošanu mūzikas mākslas jomā, Padomju Latvijas komponistiem un mūzikas zinātniekiem vēl veicami ārkārtīgi lieli, svarīgi un aizraujoši uzdevumi. Pats galvenais no tiem — mūzikas demokrātisko žanru strauja un vispusīga attīstība. Dziesmai un operai jākļūst par komponistu daiļrades galveno mērķi, jo šie žanri atklāj vislielākās iespējas konkrēti un iedarbīgi runāt ar savu laikabiedru vissaprotamākajos mūzikas tēlos.

Lielākās un operatīvākās iedarbības spējas ir dziesmai, turklāt itin visos dziesmas žanra paveidos — no intīmas lirikas, estrādes tipa dziesmiņām līdz patriotiskām balādēm. Te iespējama ļoti liela formu un izteiksmes līdzekļu dažādība, tomēr daži noteikumi dziesmas žanrā ir obligāti. Dziesmā jābūt spilgtam melodiskam tēlam, un tajā jāizpaužas asi trāpīgai, laikmetīgai domai. Ievērojamais padomju komponists D. Šostakovičs, runājot par padomju dziesmas uzdevumiem, izteicis šādu domu: «Tieši dziesmās un estrādes mūzikā estētiskām prasībām jābūt sevišķi stingrām. Tās taču ir vērtības, kas vārda pilnā nozīmē kļūst par miljonu īpašumu, un te nav pieļaujama bezrūpība un samierināšanās. Katrai dziesmai ir jābūt augstas māksliniecis-

kas gaumes tulkam, idejiski mākslinieciskas audzināšanas līdzeklim.» Piemetināsim vēl, ka tikai tādā gadījumā, ja komponists spēs savās dziesmās izteikt pašas dzīves radītās, tautas izauklētās jūtas, šīs dziesmas dziļi atbalsosies tautas uztverē un būs tiešām iedarbīgas. Tādēļ komponists dziesminieks nav iedomājams bez spilgta melodiķa talanta, bez prasmes lakoniskā formā pateikt plašām masām nozīmīgas domas.

Latvijā līdz šim visspēcīgāk attīstīts kora dziesmas žanrs. Tā specifika principiāli atšķiras no masu dziesmas žanra. Kora dziesmā ne vienmēr ir obligāts izteiksmīgas melodijas primāts, tajā liela loma harmonijai, kora faktūrai, balsvedības kompleksam. Turpretim viena no galvenajām masu dziesmas pazīmēm ir tā, ka šo dziesmu dzied daudzi un visbiežāk tā pavada cilvēku viņa dzīves un darba gaitās. Lūk, tādu masu dziesmu ar laikmetīgiem, sabiedriski nozīmīgiem vārdiem mums vēl ir ļoti maz. Tie spilgtie paraugi, kas radās Lielā Tēvijas kara gados un balstījās uz revolucionāro cīņu dziesmu un padomju masu dziesmu intonācijām (galvenokārt J. Ozoliņa dziesmas), diemžēl pēdējos gados netiek tālāk attīstīti. Galveno vietu masu dziesmas jomā ieņem liriskas, estrādes tipa dziesmas (J. Glagoļevs, Ģ. Ramans, R. Pauls, E. Igenberga u. c.). No masu dziesmām pamazām izzudis sabiedriski nozīmīgais saturs, kaujinieciski aktīvais noskaņojums. Skaidrs, ka līdz ar to masu dziesmu žanrs pie mums pagaidām neizpilda savu galveno uzdevumu — mobilizēt, aicināt, spārnot padomju cilvēkus komunisma celtniecībai.

Masu dziesmu žanram, kurš vispirms aptvertu padomju dzīves svarīgākās sastāvdaļas, jāveltī vislielākā komponistu uzmanība.

Masu dziesmu žanram tieši pieslienas sadzīves dziesmas, kas domātas dažādiem svarīgiem notikumiem padomju cilvēku personīgajā dzīvē. Aiziet pagātnē laiki, kad baznīca ar tās mākslinieciski ietekmīgi noformēto rituālu, kas kalpo reliģisko jūtu stiprināšanai, aprūpēja cilvēku no viņa dzimšanas līdz kapam. Padomju apstākļos veidojas jaunas parašas, kas atbilst mūsu materiālistiskajam pasaules uzskatam un komunistiskajai morālei. Vārda došana jaunpiedzimušajam, uzņemšana pionieros un komjaunatnē, pases saņemšana, pilngadības svētki, skolas beigšanas svinīgie akti, uzņemšana augstskolas saimē, laulības — tie visi ir notikumi cilvēku dzīvē, kas nav iedomājami bez dziesmām un mūzikas, bez pacilātas jautrības. Ne mazāk svarīgs notikums cilvēku dzīvē ir miruša mīļa cilvēka — rada, drauga,

darba kolēģa izvadīšana pēdējā gaitā. Arī šim gadījumam vajadzīgas sirsnīgi izjustas dziesmas un mūzika.

Pie šī atbildīgā uzdevuma veikšanas mūsu komponisti strādā jau vairākus gadus. Ir arī pirmie panākumi. Taču vēl daudz kas jādara, jāprot vēl dziļāk ielūkoties mūsu cilvēku dvēselēs, lai komponētās sadzīves dziesmas ieņemtu goda vietu padomju ļaužu nozīmīgajos personiskās dzīves notikumos. Domājot par dziesmas un konkrēti par sadzīves dziesmas žanra tālāku attīstību, jāiegaumē, ka profesionālo mūziķu neaptverto jomu ātri aizpilda dažnedažādi sārņi, amatieru darinājumi, kas ne tikai māksliniecisku diskreditē šo žanru, bet arī paver durvis ideoloģiskām diversijām. Tādēļ katra dziesminieka, katra komponista pilsoniskais pienākums ir strādāt dziesmas novadā, diendienā kopt šo svarīgo tautas ideoloģiskās un estētiskās audzināšanas mūzikas nozari.

Ja dziesma ir visdemokrātiskākā mūzikas māksla mazajā formā, tad opera — monumentālajā, sintētiskajā formā. Dziesmā spilgtos tēlos iekrāsojas kāds svarīgs notikums, saviļņojošs fakts, operā — daudzu svarīgu notikumu secība, atainojas saviļņojoši cilvēku likteņi, atspoguļojas nozīmīgas visas sabiedrības dzīves lappuses. Operas formā vislabāk var izteikt komunisma celtniecības vareno elpu, visspilgtāk var atklāt, parādīt mūsu laikabiedra dižos darbus, cēlo morāli, pašaizliedzību, personiskās un sabiedriskās problēmas.

Tādēļ nav attaisnojama tā pasivitāte, kas vērojama mūsu komponistu daiļradē tieši šajā žanrā. Pēdējā latviešu padomju opera — M. Zariņa un F. Ķokpeļņa «Uz jauno krastu» radusies 1954. gadā. Tās veiksme lika domāt, ka drīz vien dzirdēsim jaunas operas ar laikmetīgu saturu. Taču vēl līdz šim nedz komponisti, nedz rakstnieki, nedz iestādes, kurām vajadzētu koordinēt radošo darbinieku pūles operas žanrā, nespēj aktivizēt savu darbu šajā virzienā. Vairākiem komponistiem — M. Zariņam, Ā. Skultem, J. Ķepītim, N. Grīnfeldam, A. Žilinskim, L. Garūtai, V. Kaminskim, O. Grāvītim u. c. ir pietiekami daudz radošas pieredzes tajos mūzikas žanros, kas sintezējas operā. Daži no viņiem jau pat ir vairāku operu autori. Tātad no mūziķu puses nav šķēršļu jaunu operu radīšanai.

Operas radīšanu visvairāk bremzē piemērotu libretu trūkums. Tieši libretistu darbu pie mums vēl maz sekmē un ārkārtīgi vāji organizē. Bet vēstures pieredze rāda, ka tikai sistemātisks talantīgu dramaturgu darbs šajā jomā var nodrošināt labus rezultātus. Libretists F. Ķokpelnis, ilgus gadus sadarbojoties ar kompo-

nistiem N. Grīnfeldu un M. Zariņu, jau ieguvis zināmu meistara briedumu. Taču libretistu darbā jāiesaista jauni dramaturgi, turklāt savienojot libretista un komponista darbu pašas ieceres sākuma stadijā. Arī operteātris nedrīkst palikt novērotāja lomā.

Rakstnieku un komponistu sadarbību nepieciešams daudz ciešāk sasaistīt arī dziesmu daiļradē. Šajā nozarē vismaz pusi panākumu nodrošina augstvērtīgi vārdi. Ja mūsu dzejnieki rakstītu vairāk dziesmu tekstu ar nopietnu sabiedrisku saturu, diez vai komponisti būtu tik dziļi iestiguši subjektīvo lirisko jūtu apdziedāšanā, kā tas tagad praksē redzams. No dzejniekiem gaidām dziesmu tekstus, kur spilgtos tēlos, lakoniski un daiļskanīgi būtu skartas it visas mūsu dzīves, komunisma celtniecības un valsts politikas pamattēmas. Dzejnieks dziesminieks var izveidoties tikai pastāvīgā sadarbībā ar komponistu, dziļi izprotot mūzikas tēlu būtību, mūzikas specifiskos likumus. Tādēļ komponista un dzejnieka pastāvīgai sadarbībai ir izšķirēja nozīme dziesmu žanra vispusīgā uzplaukumā.

Kaujinieciskas, revolucionāras mūzikas veidošanā nopietna nozīme ir mūzikas zinātnei un publicistikai. Mūsu teorētiķiem un vēsturniekiem pats pirmais uzdevums — audzināt un izglītot tautu, palīdzēt visplašākajām masām izprast lielās mākslas vērtības, novadīt līdz klausītāja sirdij mūsu komponistu radošos sniegumus. Mūzikas zinātniekiem jābūt idejiski modriem pret visādām svešām ietekmēm, pret buržuāziskās «kultūras» ievazāšanu mūsu dzīvē, mūsu padomju tautas apziņā. Vēl svarīgāk ir virzīt komponistu radošo domu pa komunistiskās ideoloģijas ceļu, palīdzēt komponistiem ar draudzīgu principiālu kritiku. Mūzikas zinātnieka balss jāsadzird visur tur, kur risina svarīgas mākslas problēmas, kur vajadzīgs partejisks, principiāls vērtējums, kur ar visu sirdsdegsmi jānostājas par mums vajadzīgu mākslu, jāizskaidro un jāpalīdz to virzīt plašās masās. Katram mūzikas zinātniekam jābūt mākslas propagandistam.

Mūsu republikas mūzikas kritikā vēl maz kaujinieciskuma un drosmes, reti gadās lasīt idejiski saasinātus vārdus. Pārsvarā ir konstatējoša tipa recenzijas ar pareizu profesionālu vērtējumu, bet gandrīz vienmēr bez dziļākiem vispārinājumiem. Mūsu mūzikas zinātnieki vēl ir pārāk bikli marksistiski ļeņiniskās estētikas problēmu risināšanā. Vērojama arī teorētiķu un vēsturnieku parāk vienpusīga profesionalizēšanās, proti, teorētiķi veikli analizē mūsu komponistu jaunākos daiļdarbus, bet neprot iegūtās atziņas vispārināt, turpretī vēsturnieku spriedumos bieži trūkst daiļ-

darbu dziļākas analīzes. Dabiski, ka īsti sekmīgs mūzikas zinātnieka darbs iespējams, sintezējot šos abus elementus.

Latviešu mūzikai, attīstoties reizē ar mūsu tautas jauncelsmes darbu, jāsasniedz jauni apvāršņi. Šajā lielajā darbā mums vienmēr jāatceras ļeņiniskā doma, ka māksla pieder tautai. Tikai kalpojot visas tautas lielajiem mērķiem, arī mūsu māksla augs liela un varena, veidojot komunisma laikmeta kultūru.

Silvija Stumbre

JAUNAS KORA DZIESMAS UN KANTĀTES

Zīmīgs mūsu komponistiem bija 1961. gads, kad radās daudz jaunu darbu mūsu mūzikas sabiedriski nozīmīgākajā novadā — kora dziesmā, kā arī līdz tam reti skartajā kantātes žanrā.

Līdzšinējā daiļrade rāda, ka aktivizējas kora dziesma, kas ar dzejas vārdu palīdzību piedalās jauno notikumu atspoguļošanā. PSKP XXII kongress, jaunie sasniegumi kosmosa iekarošanā, darba uzvaras un arī Latvijas Padomju komponistu savienības 5. kongress rosināja mūsu komponistus spraigam darbam, kurš rezumējās daudzos koncertos un Latvijas Valsts izdevniecības, kā arī E. Melngaiļa Tautas mākslas nama izdotajos kora dziesmu krājumos. Tā esam ieguvuši daudzus desmitus jaunu, aktuālu dziesmu un pāri desmit plašāku vokāli instrumentālu skaņdarbu. Pie tam daudzi šie darbi veltīti padomju dzīves atspoguļojumam.

Interesanti atzīmēt, ka kora dziesmas un kantātes novadā minētajā periodā strādājuši gandrīz visi radošā darbā aktīvie mūsu republikas komponisti. Tiem pievienojās arī pašdarbības komponistu apvienības biedri, kuru darbi piepildīja vesela koncerta programu Komponistu savienības 5. kongresā. Pašdarbības komponistu dziesmas sakopotas arī E. Melngaiļa Tautas mākslas nama izdotajā krājumā.

Aplūkojot jaunās dziesmas, jāsecina, ka to vērtība un ieceru realizācija ir visai dažāda. Tas, protams, ir dabiski — cik autoru, tik atšķirīgu uztveru un ieceru. Lai atspoguļotu laikmetīgo mūzikā, jaunā komponistu paaudze vairāk tiecas pēc jaunas izteiksmes meklējumiem. Jaunā meklējumi visbiežāk rodami V. Kaminska, E. Goldšteina un O. Grāvīša kora dziesmās. Taču ne visos gadījumos attaisnojusies muzikālās izteiksmes saasināšana,

it sevišķi, ja tā nonākusi pretrunā ar dziesmas saturu un mērķi, kādam dziesma radīta.

Tieksme padarīt mūsu kora dziesmu māksliniecisku bagātāku ir apsveicama. Te slēpjas iespējas ne vien radīt jaunas vērtības mūsu kora literatūrā, bet arī virzīt tālāk daudzo koru atskaņošanas kultūru. Lielāku un izteiksmē bagātāku kora dziesmu repertuārs palīdzējis māksliniecisku izaugt ne vienam vien pašdarbības korim.

Mūsu dzīve izraisa prasību arī pēc aktuālām, vienkāršām un plaši iedarbīgām patriotiskām dziesmām ar masu dziesmas raksturu. Padomju komponistu V. Solovjova-Sedoja ar Ļeņina prēmiju apbalvotās liriskās dziesmas, V. Muradeli «Buhenvaldes zvans», E. Kolmanovska «Vai mūsu tauta karu grib» ir dziesmas, kas izskanējušas visā Padomju Savienībā un pazīstamas arī ārpus tās robežām. Šīs dziesmas rod plašu atbalsi, tās ir ne vien aktuālas, bet arī muzikālajā izteiksmē demokrātiskas.

Mūsu republikā pēdējos gados nav radušās masu dziesmas, kurām būtu tāda sabiedriska izskaņa kā nupat minētajām krievu padomju komponistu dziesmām. Arī tie nedaudzie komponisti, kuri aktīvāk strādājuši šajā novadā (J. Ozoliņš, A. Žilinskis, J. Glagoļevs), tomēr visbiežāk pievērsušies dziesmām par jaunatnes dzīvi vai tīri liriskām tēmām.

Aktuālas, mobilizējošas padomju masu dziesmas radīšana joprojām paliek mūsu republikas komponistu tuvākais uzdevums.

Bagāti kora mūzikā raisījusies Marģera Zariņa daiļrade.

Plašs un zīmīgs ir viņa pēdējos gados uzrakstīto kora dziesmu saraksts; komponista kora daiļrade apveltīta ar lielu spriegumu un fantāziju. Tik bagāti un interesanti žanru, tematikas, vispār satura un formas daudzveidības ziņā kora mūzikā nav strādājis neviens cits mūsu republikas komponists.

M. Zariņa kora daiļradi pārstāv gan patriotiski un svinīgi sacerējumi, veltīti Komunistiskajai partijai, Ļeņinam, padomju cilvēka darbam, mieram, kosmiskajiem lidojumiem, gan tēlainais un atjautīgi veidotais cikls ar dzejnieka Ē. Ādamsona tekstu, žanrisko elementu bagātās dziesmas ar skotu dzejnieka R. Bernsa vārdiem vīru korim, senatnīgie madrigāli, polifoniskās variācijas par partizāņu dziesmas tēmu, poētiskās, dziļi tautiskās zvejnieku dziesmas «Melnsila romance» un «Rīts Mazirbē» un, visbeidzot, asprātīgi veidotais cikls «Nezinītis Saules pilsētā» pēc populāro Nosova bērnu grāmatu motīviem zēnu korim instrumentālā ansambļa un sitamo instrumentu pavadījumā.

Visi šie jaunie, interesantie darbi liecina par lielu radošu pa-

cēlumu komponista pašreizējā daiļradē. Komponists meklē jaunus izteiksmes veidus, jaunu tematiku un šai ziņā bieži pārsteidz klausītāju ar kādu jaunu un neparastu radošās fantāzijas uzliesmojumu.

Līdztekus padomju dzejas izmantošanai (M. Ķempes, F. Ķokpeļņa, L. Pēlmaņa, A. Vējāna, O. Lisovskas, J. Sirmbārža u. c.) M. Zariņš intensīvi meklējis jaunas ierosmes arī R. Bernsa un Ē. Ādamsona dzejā.

«Četras dziesmas ar Roberta Bernsa vārdiem» vīru korim ir plašākais cikliskais darbs M. Zariņa *a cappella* kora daiļradē pēdējos gados. R. Bernsa dzeja ar savu aso sociālo skanējumu («Laiks pienāks arī Anglijai»), tautas sadzīves lielisko humoristisko notēlojumu («Findlejs», «Lūk, Vilis alu darina») un poētiskumu («Ir mana mīla — rozes zieds») ir ļoti tuva komponista personībai.

Klasiskās skotu dzejas vērtības jau saistījušas daudzus padomju komponistus — D. Šostakoviču, D. Kabaļevski, G. Sviridovu un citus, kuri tās iedzīvinājuši solodziesmās. M. Zariņš savai iecerei turpretī izvēlējies kora dziesmu. Tas nav nejauši. Senatnīgā tēma kora dziesmā komponistu vilinājusi jau agrāk, īpaši ja tā saistīta ar veselīgu, gudrības un atjautas pilnu tautas humoru. Dažreiz komponistam pat tīk ieviest savā darbā tādu kā apzināti pieļautu «vecmodīgumu», kas īpaši iezīmējas melodiju intonācijās, lai tādējādi raksturotu kādu spilgtu tautas sadzīves epizodi. Tas vērojams jau svītā «Vecā Taizeļa brīnišķīgie piedzīvojumi» (1958) un arī citās dziesmās (Trīs etīdes vīru korim, dziesmā «Tu mani nemīli vairs» vīru korim u. c.). Tomēr spilgti izjūtams, ka komponists šīs tēmas interpretē mūsdienu skatījumā.

Ciklā ar R. Bernsa vārdiem M. Zariņš turpina tautas sadzīves skatiem veltīto kora dziesmas daiļradi. Žanra ziņā «Četras dziesmas ar R. Bernsa vārdiem» ir tiešs «Taizeļa» svītas principu turpinājums. Ja «Taizelī» komponists balstās uz lībiešu īpatnējo folkloru, «Četrās dziesmās ar R. Bernsa vārdiem» ir mēģināts tuvoties skotu tautas mūzikas stilam. Tas viss sniedz ciklam stilistiski vienotu pamatu. Katra dziesma par sevi iecerēta kā senatnīga sadzīves aina ar saviem raksturojuma paņēmieniem. «Laiks pienāks arī Anglijai» veidota kā enerģiska drosmīgu un pārgalvīgu vīru dziesma, kurā bezbēdīgo, bet ritmiski noteikto pamata melodiju vienmēr pārtver baritona unisoni. «Findleja» dzejas dialogi balstās uz tenoru un baritonu balsu pretnostatījumu. Ritmiski aprautajai, dialogu saturu raksturojo-

šajai pamata melodijai komponists atradis dažādus attapīgus koriskā skanējuma variantus — gan ar tenoru falsetiem un baritonu tukšo kvintu, un nonu ritmiskiem piebalsojumiem, gan ar unisonos, kvintās, tercās un oktāvās stieptām balsīm, uz kuru fona reljefi izskan it kā rečitējošā melodijā ietvertie jautājumi un atbildes. «Ir mana mīla — rozes zieds» ar tenora solo kora bezvārdu dziedājuma fonā visā ciklā iekļaujas kā gleznaini romantisks, kontrastējošs intermeco. Ciklu noslēdz harmoniskā kora rakstībā veidotā dzīru dziesma «Lūk, Vilis alu darina». Dziesmas vienkāršo, drastisko melodiju vēl pasvītro komiskie piedziedājumi un refrēns. Visa cikla mūzikas valoda samērā vienkārša.

Pārlūkojot M. Zariņa kora dziesmu klāstu, vērojams, ka viņš nepieturas pie viena kora rakstības veida, bet atkarībā no tēmas un praktiskajām atskaņošanas iespējām raksta ļoti dažādi un atšķirīgi.

Samērā bieži M. Zariņš izmanto klasiskās kora dziesmas tipisko četrbalsīgo harmonisko salikumu (Dziesmās «Ļeņinam», «Daugava, māmuļa», «Dziesma par raķeti», «Dziesma par partiju» u. c.). Dažās dziesmās, kur mazāk spilgta muzikālā valoda («Daugava, māmuļa», «Vainags» u. c.), jaužams tradicionālisms, un darbs nepaceļas virs vidusmēra. Ir tomēr dziesmas arī harmoniskajā salikumā, kur komponists iecerei piegājis radošāk, ar kādu jaunu kora skanīguma paņēmienu atdzīvinot un bagātinot mūzikas tēlu. Piemēram, daudz dziedātajā «Dziesmā par raķeti» (J. Sirmbārža vārdi) iesaistīts solistu kvartets, kura gavilējošās un rotaļīgās balsis pasvītro gaišo pacilātību un prieku par raķetes lidojumu.

Izsekojot M. Zariņa kora rakstības stilam pēdējos gados, vērojams, ka tas, balstīdamies uz latviešu klasiskās kora dziesmas reālistiskajām tradīcijām, nostiprinās un veidojas tālāk. M. Zariņa kora dziesmās primārā vienmēr paliek dziesmas melodiskā līnija. Tā var būt latviešu muzikālās folkloras iezīmēta (kā, piemēram, dziesmās ar zvejnieku un jūras tematiku — «Rīts Mazirbē» un «Melnsila romance»), deklamatoriski stāstoša («Laiks pienāks arī Anglijai», «Dzeguze ābelē», «Pīķa kungs»). Lieliski veidota ir M. Zariņa kora dziesmu balsvedība arī harmoniskā stila dziesmās. Šai ziņā komponists sasniedzis lielu meistarību.

Virtuozi pārvaldot kora rakstību un skanējuma iespējas, komponists aizvien atrod jaunus un jaunus paņēmienus kā bagātināt *a cappella* dziedājumu. Daudzkārt, piemēram, dziedājumā

izmantota solobalss. Ļoti bieži tā ir epizodiska un kalpo kolorīta vai noskaņas pasvītrošanai (dziesmā «Pīķa kungs» divas solobalsis, dziedot aiz skatuves, rada atbalss ilūziju; dziesmā «Dzeguze ābelē» liriskā soprāna solo savdabīgi imitē dzeguzi; «Odu dancis» — tenora solo atdzīvina sieviešu kora kolorītu utt.). Pāris no jaunākajām dziesmām izveidotas solobalsij kora pavadījumā.

Ļoti daudzu M. Zariņa solodziesmu, īpaši humoristisko vai raksturdziesmu neatņemams elements ir visdažādākie refrēnu vārdiņi, kā la-la-la, hello, dang-dang-dang, didam, dzinn, dzinn u. c. Etīdes vīru korim pat satur vienīgi šādus piedziedājuma tipa elementus. Šāds paņēmiens nenoliedzami atdzīvina muzikālo ainu un visai patīk klausītājiem, tomēr izsauc bažas, vai tas jau nesāk tuvoties pašmērķim. Lai gan nevar apgalvot, ka šie paņēmieni būtu izmantoti, tos organiski nesaistot ar dziesmas tēlu un raksturu, visādu refrēna vārdiņu M. Zariņa dziesmās ir pārāk daudz.

Kora skanīguma un meistarības ziņā nevainojamus, bet citādi dažkārt diskutējamus darbus M. Zariņš radījis polifoniskajā kora stilā. Pirmie šāda veida darbi — «Madrigāls pie četrām svecēm» un «Četrbalsīgs madrigāls par vecmodīgu tēmu» ar palestrīnisko, caurspīdīgi vijīgo polifonisko veidojumu, šķiet, bija labs «atradums» vienmēr jaunu un nebijušu meklējošam komponistam. Madrigāls atomlaikmetā — tas, protams, bija ļoti neparasti. Izrādījās tomēr, ka interese par polifonisko stilu neapsīka ar šiem mēģinājumiem, bet turpinājās arī vēlāk.

Valsts Akadēmiskā kora 20 gadu darbības atcerei veltītajā koncertā izskanēja M. Zariņa viscaur polifoniskā stilā veidotās «Variācijas par partizāņu tēmu» (1962) jauktam korim *a cappella*.

Atskaņotais darbs izraisīja interesi, jo apliecināja autora prasmi rīkoties, ar visdažādākajām polifoniskajām formām, kā kanonu, fūgu, dubultfūgu *catch* un citām, pie tam asprātīgi variējot un kombinējot kora balsu skanējumu. Izvēlētās tēmas (sena franču revolucionārās dziesmas melodija ar L. Paegles vārdiem) raksturs labi pakļāvās variējumiem klasiskajā polifoniskajā stilā. Bez tam autors bija centies variācijām piešķirt muzikālo tēlu dažādību. Un tomēr, noklausoties plašo darbu, šķiet, ka tam piemīt drīzāk konstruktīvs raksturs. Atdarinot polifonisko stilu, variācijās neatspoguļojas M. Zariņa individuālā mūzikas stila iezīmes. Žēl, ka M. Zariņš, aprobežodamies ar klasiskā stila

atdarinājumu, pagājis garām mūsdienu polifonijas jaunajām kvalitātēm.

Līdzīgs jautājums izvirzās, noklausoties J. Graubiņa fūgu «Dzirkstele» (ar «Iskras» epigrāfa vārdiem) — efektīvu un meistarisku klasiskajā polifoniskajā stilā veidotu darbu. Jāapšauba, vai šīs klasiskās intonācijas un senatnīgās akadēmiskās formas realizējums šodien piemērojams revolucionāram tekstam.

Visbeidzot, pievēršoties M. Zariņa lielākajam pēdējo gadu darbam — vokāli instrumentālajam ciklam «Nezinītis Saules pilsētā», jāteic, ka tajā savukārt realizējušās un apvienojušās M. Zariņa daiļrades spilgtākās īpašības.

Cikla sešās daļās — «Ar taurēm un bungām», «Pasaka», «Nezinīša autobrauciens», «Lidojums ar gaisa kuģi», «Nakts nometnē pie upes», «Pirmais puslaiks 1 : 0» — ar grāmatas varoņu starpniecību M. Zariņš saistoši notēlo mūsdienu bērnu dzīves skatus, kā arī ļauj ieskatīties bērnu pasaku fantastikas (sapnis par princesīti un burvi) un liriski komisku dabas ainu (sienāžu un varžu kori) pasaulē.

Cikls iecerēts neparastam un interesantam sastāvam — zēnu korim un instrumentālam ansamblim, kurā ietilpst stīgu orķestris, divas klavieres, trompete un bagātīga sitamo un trokšņu instrumentu grupa (ksilofons, militārās bundziņas, trīsstūris, kastaņetes, fleksatons, šķīvji, zvani, *maracas,* koka klakšķis, putnu balsis — lakstīgala, grieze, dzeguze un pat milicijas svilpe).

Galvenā — stāstītāja loma ir četrbalsīgam zēnu korim. Tā veidojums ļoti bagāts un ietver augstas profesionālas prasības. Kaut gan kora partijas ir balstītas galvenokārt uz dziesmai tuvām melodijām ar marša, valša, šūpļa dziesmas un polkas iezīmēm, tajās daudz polifonijas, kā arī deklamācijas tipa dziedājumu. Teksta satura dažādība pie tam prasa ne tikai ļoti precīzu, bet arī muzikāli lokanu, iztēles pilnu priekšnesumu.

Īpaši bagātīgi izveidots cikla pavadījums, kas raksturo Nezinīša un viņa draugu piedzīvojumus. Pretēji M. Zariņa samērā vienkāršajai harmonijai *a cappella* dziesmās, instrumentālajā mūzikā un arī šajā ciklā harmoniju krāsas pavadījumiem veidotas kaleidoskopiski jautras un dzirkstošas. Tajās atkal pazīstam «Zaļo dzirnavu» autora rokrakstu. Lai konkrēti parādītu, ar kādiem paņēmieniem M. Zariņš atklāj cikla daudzveidīgos tēlus un raksturojumus, nepieciešams atsevišķs plašāks apcerējums.

Iepazīstoties ar saulaino ciklu, mēs gūstam atziņu, ka M. Zariņš to rakstījis ar īstu prieku. Dažbrīd pat liekas, ka komponists,

aizrāvies ar jaunajām ierosmēm un skanējuma iespēju atklājumiem, vietām instrumentālo fonu veidojis pat pārāk blīvu (piemēram, pirmajā daļā), salīdzinot ar zēnu kora skanējuma iespējām. Taču visumā ciklu «Nezinītis Saules pilsētā» labprāt klausās kā bērni, tā pieaugušie, un tas noteikti pieskaitāms M. Zariņa reālistiskās daiļrades skaistākajiem sasniegumiem.

PSKP XXII kongresa dienās izskanēja Ādolfa Skultes kantāte «Mums viena partija» ar dzejnieces Ā. Elksnes vārdiem. Jaunais darbs liecina, ka Ā. Skultes daiļrades principi ir stingri nostabilizējušies. Muzikālā satura vērienīgums un cildenums, mūzikas valodas un formas iezīmes, pēc kurām nemaldīgi varam pazīt komponista rokrakstu, — tas viss pilnā mērā piemīt arī kantātei «Mums viena partija».

Ā. Skultes daiļradei tipisks ir jau kantātes formas veidojums. Svinīgie, episkie mūzikas tēli ietverti plaši veidotā, saliktā trijdaļīgā formā. Taču divu tēmu pretnostatījums ekspozīcijas daļā, visa darba tonālās attiecības un arī izstrādājuma vietā plaši izvērstā, bet intonatīvi ar galveno tēmu saistītā (arī trijdaļīgā) epizode ļauj sazīmēt sonātes formas īpašības. Ā. Skulte arī citos darbos izmantojis šādus brīvi izvērstus sonātes formas veidojumus. Minētā kantāte ar šādu formas darinājumu ieguvusi spraigu un dinamisku mūzikas tēlu attīstību. Vēl zīmīgi, ka visas kantātes muzikālo dramaturģiju atklāj intonatīvi vienots, pat monotematisks galveno tēmu materiāls — svinīgā, vīrišķīgā galvenā partija («Mums viena partija, mums vienas bija sāpes...»), dziedoši stāstošā blakus partija («Šodien lepna vari būt, tu, Padomju Latvija skaistā»), izstrādājuma epizodes enerģiskā marša melodija («Dimd pasaules vēstures gatve no drosmīgo strēlnieku soļiem...») un vidusdaļas liegi sērais dziedājums («Uz kapa Krievzemes dēlam plaukst Daugavas baltie bērzi...»).

Komponista mūzikas stila specifiku iezīmē arī tēmu plašais melodiskais izklāsts, tāpat tieksme piešķirt melodijai raksturīgumu ar skaņkārtas īpatnībām (galvenajā partijā izmantota vienvārda mažora-minora skaņkārta). Visai kantātes partitūrai ir bagātīgs skanējums. Blakus kora partijām orķestra krāšņais instrumentālais fons brīžiem pat pārāk uzsvērts, tomēr iespaidīgs.

Kantāte «Mums viena partija» ierindojas mūsu labāko patriotisko skaņdarbu klāstā.

Jau minētās mūzikas īpatnības — plaši izvērsta forma un monotematisms piemīt arī jaunajai, 1962. g. komponētajai Ā. Skultes balādei vīru korim «Varoņi nemirst» ar L. Vāczemnieka

vārdiem. Brīvā formā veidotajai kompozīcijai piemīt episka melodiska attīstība, labi izveidoti modulatoriski posmi, prasmīgi izkārtotas kulminācijas.

Skaņdarbā mazāk atšķirīgi abu tēmu muzikālie tēli, jo nav tik daudzpusīgi izmantotas vīru kora balsu iespējas. Ja Ā. Skultes darbos parasti vērojami formas noapaļojuma un simetrijas principi, tad balādē to trūkst. Pēc polifoniski veidotā vētru tēlojošā bezteksta dziedājuma un polifonisko elementu iezīmēm balādes pirmajā tēmā visa tālākā mūzikas attīstība (otrā tēma, izstrādājuma posms un noslēgums) veidojas vienīgi vertikālajā kora salikumā.

Interesanti iepazīties ar divām Ā. Skultes dziesmām sieviešu korim — «Āzītis un zēns» un «Žagatas» (P. Sila fabulu vārdi). No abām dziesmām ar dzīvo, iztēlojošo saturu muzikālo atveidojumu, kurā asprātīgi ievītas tautas dziesmas «Kur tad tu nu biji» intonācijas, un lakonisko, mērķtiecīgo formas veidojumu īpaši saista «Zēns un āzītis».

Aktīvi un nopietni pēdējos gados kora žanrā strādājusi Lūcija Garūta. Viņas emocionālā mūsdienu tēmas interpretācija vispilnīgāk iedzīvināta divos sabiedriski aktuālos darbos — kantātē «Viņš lido» korim, solistam un simfoniskajam orķestrim, kā arī *à cappella* dziesmā «Miera balss» jauktam korim (abiem darbiem M. Ķempes un autores vārdi). Komponisti neizsakāmi saviļņoja pirmā padomju kosmonauta Jurija Gagarina lidojums kosmosā, un meti kantātei radās jau līdz ar pirmajām vēstīm par padomju zinātnes uzvaru.

Kantātes mūzikas tēli, liekas, ceļas pretī zvaigžņu kuģa lidojumam. Visa mūzika tiecas uz augšu — gan saucoši motīvi kora un instrumentālajās partijās, gan solobalss, kas it kā lidojumā brīžiem paceļas pāri visam kantātes kopskanējumam. Tāda — aktīva, kāpināta, visbiežāk ar sekvencveida paņēmieniem, ir visa kantātes mūzikas attīstība. Darbam ekspresīvu pacilātību piešķir L. Garūtas pēdējo gadu darbiem neparasti piesātinātā mūzikas harmoniskā valoda, ļoti spraigās palielinātu un pazeminātu intervālu iezīmētās melodiskās intonācijas. Šīs īpašības tomēr ne tikai piešķir mūzikai spraigu izteiksmi, bet ir par iemeslu arī vokālo partiju izpildījuma grūtībām. Dziedājumiem vispār piemīt vairāk instrumentāls nekā vokāls raksturs. Tādējādi plašā trijdaļīgā kantāte ar tās simfonizēto, orķestrāli bagāto veidojumu drīzāk pielīdzināma simfoniskai poēmai ar kori un solistu.

Viss kantātes veidojums balstās uz diviem vadošajiem mūzi-

kas tēliem. Pēc «kosmisku» orķestrālu noskaņu ievada skan pirmā — saucienu, lidojumu iztēlojošā ekspozīcijas tēma («Viņš lido pret tāli, pret zvaigznēm»), stāstot par cilvēces sajūsmu un prieku. Otra (vidusdaļas) tēma — dziedoša, vēstījuma rakstura, bet muzikālā izteiksmē ne mazāk ekspresīva — pauž visas tautas lielo mīlu pret padomju cilvēku, kas nesavtīgi devies kosmosā zinātnes un cilvēces vārdā. Tieši ar šo «zemes un mīlas» tēmu kantātes muzikālajā vēstījumā ienāk soprāna solo, arī turpmāk, līdz pat reprīzes noslēdzošajai, suminošajai kodai paturot muzikālajā dramaturģijā vadošo emocionālā satura atklājēja nozīmi.

L. Garūtas kantāte «Viņš lido» uzrakstīta spēcīgi, ar patosu un kvēli. Visai cilvēcei nozīmīgo pirmā padomju kosmonauta lidojumu komponiste tēlojusi savai personībai raksturīgā skatījumā. L. Garūtas pēdējo gadu daiļradē kantāte ar neparasti spraigo laikmetīgās tēmas iedzīvinājumu sniedz atkal jaunu kvalitāti, un klausītāji to novērtējuši ļoti atzinīgi.

Blakus kantātei šai periodā radušās vairākas kora dziesmas dažādiem balsu sastāviem (sieviešu, jauktam, zēnu korim). Kā nozīmīgākā no *a cappella* kora dziesmām jāmin «Miera balss» jauktam korim.

Klasiskā skaidrībā un līdzsvarotībā realizētais dziesmas muzikālais izveidojums (atkal trīsdaļīgā formā) organiski saistīts ar dziesmas saturu, kurā apdziedāta miera balss plašā izskaņa pār visu zemi, sacelšanās protestā (vidusdaļa) pret cilvēcei naidīgajiem kara draudiem. Komponistes un dzejnieces M. Ķempes radošā sadarbībā radies skaņdarbs, kurš pauž lielu, vispārcilvēcisku domu. Šīs dziesmas veiksme slēpjas patiesajā pārdzīvojumā, ar kādu komponiste radījusi ik takti.

Visi dziesmā izmantotie izteiksmes līdzekļi — gan plašie un melodiskie, gan aprauti dramatiskai deklamācijai līdzīgie dziedājumi, mūzikas valodas aktīvās, bieži neatrisinātu aizturu veidotās, asi disonējošās harmonijas, spēcīgi veidotās kulminācijas — ideālā vienībā saplūst ar dziesmas teksta emocionālo saturu. «Miera balss» tādējādi ir ne vien pati veiksmīgākā no L. Garūtas kora dziesmām, bet viens no spilgtākajiem laikmetīga satura kora darbiem mūsu republikas kora literatūrā.

Latvijas Padomju komponistu savienības V kongresa koncertos izskanēja Jāņa Līcīša pirmais lielākais vokāli instrumentālas formas darbs — kantāte «Lai zemeslode krāšņa zied» (1961) ar A. Vējāna vārdiem.

Kantāte veltīta dzīves jauncelsmes slavinājumam, atspoguļojot arī vēstures gaitā izciestos tautas smagos pārbaudījumus.

Gaišajiem šodienas tēliem kontrastē dramatiski spēcīgas epizodes ar pagātnes cīņu muzikāliem notēlojumiem.

Kantātes skaņu raksts liecina par komponista nopietno pieeju tēmai un tās muzikālajam iedzīvinājumam. Kantātei piecas daļas — 1. Kur soļo cilvēks, tur pavards kūp (koris), 2. Mirkst asins jūrā drupu gruvas (baritona solo), 3. Mēs jūs pazīstam, vagari, kungi (koris), 4. Kas šodien ienīst varmācības slogu (soprāna solo, duets, koris), 5. Kapu kalnos jauna zāle augs (koris ar solistiem), — kas izpildāmas bez pārtraukuma. Tādējādi viss darbs atgādina plašu simfonizētu kompozīciju ar simfonijai tipisko daļu iezīmēm. Tematiski un idejiski visas daļas saista ievadā skanošā «Cilvēka» tēma. Gan dinamiskie, spēcīgie koru posmi, gan iejūtīgais *a cappella* sieviešu kora dziedājums, gan veikli veidotais spraigais kora *fugato* posms un viss kantātes prasmīgi veidotais instrumentālais fons apliecina komponista meistarību un muzikālās ieceres iedzīvinājuma vērienu. Visspēcīgāko iespaidu atstāj dinamiskie kori kantātes pirmajā un trešajā daļā. Tiem komponists piešķīris ritmiski dzīvu pulsējumu, iezīmīgas melodiskās intonācijas. Mazāk veiksmīgi ir kantātes solodziedājumi un duets. Tie veidoti akadēmiskā garā, vispārējās intonācijās. Minētajās lappusēs nejūtam autora paša pārdzīvoto attieksmi pret tekstā ietverto tēmu.

Komponista rokrakstam vispār tipiska zināma muzikālās domas risinājuma smagnējība. Šādas īpašības nereti piemīt arī viņa kora dziesmām. Dažas no tām tomēr izceļas ar atraisītāku melodisku plūdumu un muzikālā tēla tiešumu («Dziesma», partizāņu tematikai veltītā «Kam raudi, māt» vīru korim — 1960. g.). Arī J. Līcīša lirika ir apvaldīta («Gadi» — 1960. g., «Rasa klāja zemes vaigu» — 1962. g.), ar lēnu mūzikas attīstību, ne pārāk lokanu melodisko līniju. Dažām J. Līcīša kora dziesmām smagnējību piešķir modulācijām pārslogotais rakstības stils. Piemēram, dziesmā «Gadi» tieši modulatoriskā saraibinājuma dēļ mūzikas tēls sadrumstalojas un kļūst grūti uztverams.

Kora dziesma ir viens no galvenajiem J. Līcīša daiļrades žanriem, bet daudzas no viņa dziesmām palikušas bez plašākas sabiedriskas atbalss tieši komplicētās, neatraisītās muzikālās izteiksmes dēļ. Gribētos, lai komponists kora dziesmā ļautu uzplaukt savu labāko skaņdarbu īpašībām — mērķtiecībai un tēlainai vienkāršībai.

Svinīgajā Doma koncertzāles atklāšanas koncertā 1962. gada vasarā dzirdējām speciāli šim notikumam rakstīto Jēkaba Mediņa kantāti korim, solistam un ērģelēm «Slavinājums»

(V. Luksa vārdi). Nav bijis iespējams iepazīties ar kantāti tuvāk, bet pēc atskaņojuma nostiprinājās atziņa, ka komponists palicis uzticīgs līdzšinējiem daiļrades principiem. Mūzikas svinīgie, pacilājošie tēli iemiesoti skaņurakstā, kuru veidojusi pieredzējuša, zinoša meistara roka. Jēk. Mediņš radījis pirmo latviešu padomju laikmetīgo kantāti ar ērģeļu pavadījumu.

Atsevišķi apskatāma mūsu populāro dziesminieku J. Ozoliņa un A. Žilinska daiļrade. Abi komponisti, lai gan nav devuši plašāku formu vokāli instrumentālus darbus, pēdējos gados nākuši klajā ar vairākām, galvenokārt jaunatnes tematikai veltītām melodiskām dziesmām.

Kora dziesmas žanrā aplūkojamā periodā aktīvāk strādājis Jānis Ozoliņš. Blakus daudzām skolu jaunatnei un bērniem veltītām dziesmām («Mūsu darbi», «Žagata», «Saules zaķēns», «Izjauktā pastaiga», solodziesmu cikls «Pūpolītis» ar L. Vāczemnieka vārdiem, aranžējumi korim u. c.) viņš sniedzis virkni lirisku, humoristisku un svinīgu kora dziesmu.

No liriskajām dziesmām ar izjusto poētisko noskaņu, krāsaino harmonisko zīmējumu pieminama «Sidraba pēdas» (L. Vāczemnieka teksts) sieviešu korim. Tai blakus «Mazā taka» (G. Selgas teksts) līdzīgā noskaņā, tikai te pārāk daudz dzirdētu J. Ozoliņa dziesmu melodisko intonāciju (ne labāko), kā arī specifisku ritmisku grupējumu atkārtojumu. J. Ozoliņa dziesmām parasti raksturīga ļoti dabiska melodijas attīstība. Dažās no viņa pēdējām dziesmām melodiskais zīmējums tomēr vienmuļāks, jo attīstība balstās uz melodisko posmu atkārtojumiem.

Laba, trauksmīga un gaiša dziesma ir PSKP XXII kongresam veltītā «Miera un draudzības laiks» (G. Selgas teksts) korim ar klavieru vai orķestra pavadījumu. Patriotiskais, gaišu, pacilājošu jūtu piestrāvotais darbs ar plūstošo, viegli uztveramo melodiju un vienkāršo pavadījumu iekļaujas padomju masu dziesmas žanrā, kaut arī rakstīts četrbalsīgam korim. Jāvēlas, lai J. Ozoliņš šādu skanīgu dziesmu rakstītu vēl vairāk.

No plašākiem darbiem klasiskajā *a cappella* kora dziesmas stilā minama J. Ozoliņa «Dzīvā zvaigzne» (1962, M. Ķempes teksts) — veltījums LPSR Valsts Akadēmiskā kora darbības 20 gadu jubilejai. Te meklētas jaunas kora skanīguma krāsas, jaušama tiekšanās pēc plašāka attīstības vēriena. Jaunie meklējumi silti apsveicami. Tie liecina, ka komponists nesamierinās ar paveikto.

Apcerot Arvīda Žilinska kora dziesmu daiļradi, vispirms jārunā par viņa viendaļīgo svinīgo kantāti «Roka darba rokai

māsa» (1961, A. Vējāna teksts) korim un orķestrim. Patiesībā mūzikas vienkāršā melodiskā uzbūve un darba apjoms norāda uz tuvību dziesmas žanram. Kantātē atzinīgi vērtējams svinīgi līksmais muzikālais tēls, radīts ar A. Žilinska mūzikai piemītošo plašo un brīvo dziedājuma elpu, kura jo sevišķi sajūtama skaņdarba sākuma melodijā. Visam darbam tomēr pietrūkst mērķtiecīga formas arhitektonikas un dinamiskā iekārtojuma, jo mūzika, īpaši beigu posmā, izvēršas par atkārtotu kulmināciju sakopojumu.

Līksma un labi izveidota, padomju masu dziesmas stilā tverta ir viņa «Draudzības dziesma» (1961, B. Saulīša v.) tenoram, baritonam un korim klavieru pavadījumā. Pievilcīga ir dziesmas lokanā un plaši attīstītā melodija, kas ir ne vien viegli iegaumējama, bet ietver sevī arī A. Žilinska dziesmu daiļrades stila labākās īpašības.

Latvijas Padomju komponistu savienības 5. kongresa koncertos izskanēja A. Žilinska jaunās dziesmas zēnu kora izpildījumā — «Nēģeru meitenes dziesma» (V. Artava v.), «Krietno zēnu maršs» (A. Ločmeļa v.) un «Vilks ziemā» (F. Bārdas v.). Tāpat kā J. Ozoliņš, arī A. Žilinskis daudz rakstījis skolu koriem. Īpaši pieminama viņa ilggadīgā radošā draudzība ar profesionāli tehniskās izglītības («Darba rezervju») skolām.

Visa A. Žilinska kora daiļrade ir dzīva, aizvien saistīta ar daudziem un dažādiem koru kolektīviem. Tā radušās arī gandrīz visas (skaitā ap 10) viņa kora dziesmas pēdējos gados. No komponista tās tūdaļ aizceļo pie viņa daiļrades mīļotājiem.

*

Kaut gan jaunās, pēckara gados izaugušās latviešu padomju komponistu paaudzes kora daiļrade cieši saistīta ar latviešu klasikas tradīcijām un tās reālistiskajiem pamatiem, par jauno komponistu sniegumu tomēr gribas runāt īpaši. Vairāki jauno Padomju Latvijas komponistu darbi mūsu koru mūzikas repertuārā pašreiz ieņem redzamu vietu. Vēl vairāk — viņu kora dziesmas bieži sastāda daudzu pašdarbības un profesionālo kolektīvu repertuāra lielāko daļu. Mūsu redzamākie pašdarbības kolektīvi Rīgā, Liepājā, Cēsīs un citur pat sarīkojuši jauno komponistu autorvakarus. Tā, piemēram, LRAP Kultūras nama jauktais koris sagatavoja Ald. Kalniņa dziesmu vakaru, Cēsu Kultūras nama koris — V. Kaminska autorkoncertu, Liepājas vīru koris «Dziedonis» un Pedagoģiskā institūta sieviešu koris 1962. g. de-

cembrī rīkoja kopējus koncertus, kuru programā bija Ald. Kalniņa un V. Kaminska dziesmas.

Jauno kora dziesmu autoru radošais darbs ir pilnā plaukumā. Ja nevaram vēl runāt par atsevišķu komponistu daiļrades stila pilnīgu izkristalizēšanos un nobriedumu, tad tomēr daži autori, kā Ald. Kalniņš, V. Kaminskis, E. Goldšteins, R. Kalsons un O. Grāvītis, cenšas iet savus patstāvīgus ceļus. Tieši par to gribas runāt, apskatot tuvāk jau minēto autoru pēdējo gadu devumu kora dziesmu novadā.

Aldonis Kalniņš jauno komponistu saimē izceļas ar vislielāko kora dziesmu skaitu. Var teikt, ka kora dziesma ir kļuvusi par komponista radošā darba pamatžanru. Tas nav nejauši. Kā pašiem dziedātājiem, tā arī klausītājiem ļoti pievilcīgas šķiet Ald. Kalniņa liriski interpretētās šodienīgās kora dziesmas, kurās autors droši un prasmīgi rīkojas ar kora izteiksmes līdzekļiem. Pēdējos gados Ald. Kalniņa kora dziesmu stils jūtami bagātinājies un tematiski paplašinājies. Komponists vairākkārt pievēršas plašākām iecerēm, un tas ierosinājis viņu uz daudziem jauniem radošiem atklājumiem.

Trīs lielākie darbi, kuri iezīmē zināmu pagriezienu komponista daiļradē, ir poēma solistam, sieviešu korim un orķestrim «Varoņu zeme» (1961, Sk. Kaldupes v.), cikls «Un zeme zied» (1960./61. g., Z. Purva v.) un poēma «Gaismas audēja» (1960, Sk. Kaldupes v.) korim *à cappella*. Šie darbi nopietnā, Ald. Kalniņam raksturīgajā poētiski tēlainajā skatījumā stāsta par padomju tautas vēsturi, varoņdarbiem, dabas tēliem. Tā vairs nav inerti liriskā koncepcija, kas dominēja viņa patstāvīgo radošo gaitu pirmajā periodā. Komponists tagad dzīves parādības vērtē ar dziļāku, visu aptverošu skatu. Aizvien biežāk un pārliecinošāk viņa darbos ieskanas dramatiskā stīga, tēlojot tautas vēsturē pārdzīvotās skarbās dienas. Viena no mākslinieciski pilnīgākajām šai ziņā ir poēma «Varoņu zeme», kas veltīta tautas brīvības cīņu un uzvaras līksmes notēlojumam. Šo darbu raksturo spēcīga dramatizēta vokālā līnija, tematiski saliedēts un mērķtiecīgs mūzikas izklāsts.

Tēlaini un spilgti iezīmējas signālveida motīvs poēmas ievadā, intonatīvi un harmoniski ietverot sevī tālāk atvasināto kontrastējošo tēmu pamatīpašības. Poēmas ekspozīcijā satraukti izskan dramatiskā tenora vēstījums. Vidusdaļā to nomaina trauslā kolorītā veidotais sieviešu koris. Prieka un spēka pilna reprīze tenoram ar sieviešu kora bezteksta dziedājumu sniedz aktīvu un kardināli izmainītu ekspozīcijas materiālu.

Mūzika attīstās pēc Ald. Kalniņam raksturīgā principa — tēlaini un emocionāli atspoguļot tekstā ritošo stāstījumu. Stāstījuma epizodes savukārt saista raksturojošas un gleznainas, saturam atbilstošas orķestra starpspēles, kurās Ald. Kalniņš ievieš tādus tembrus, kādu nav viņa iepriekšējos simfoniskajos darbos. Visa partitūra skan orķestrāli samtaināk, krāsaināk un bagātāk nekā agrākās.

Pastiprināti krāsu un tembrālie meklējumi ir jauna un zīmīga Ald. Kalniņa daiļrades īpašība pēdējos gados. Tūdaļ jāaizrāda, ka šie meklējumi nekad nav pašmērķis, jo tas runātu pretī komponista radošajai pārliecībai, ka mūzikas pamatīpašībām aizvien jābūt patiesīgumam un dabiskumam. Jaunas skanējuma iespējas autors meklē, lai tēlaināk un dziļāk izceltu dziesmas, visa darba saturu un pamatraksturu. Tā kora darbos bieži izmantotas kora pedalizācijai vai kolorītam kalpojošas vilktas balsis, harmoniski sabiezināts, pat blīvs vertikāls salikums. Kā muzikālās izteiksmības pasvītrotāja nereti skan solobalss («Dzimtenes ozoli šalc», «Gaismas audēja»).

Ald. Kalniņa kora daiļrades jaunās īpašības bagātīgi koncentrējas ciklā «Un zeme zied». Te komponists pieskāries mūžīgi jaunajai tēmai, kas saistījusi jau klasiķus, — dabas stihisko spēku — negaisa un tam sekojošā atplaukuma notēlojumam.

Interesantā iecere sniedz bagātas iespējas, un autors tās arī izmantojis. Ciklā atspoguļojas tādas viņa daiļradei retāk piemītošas īpašības kā muzikālo tēlu asi kontrasti, ieskaitot dramatisma pilnus uzliesmojumus. Tas arī tādēļ, ka Z. Purva skarbā, bet tēlainā dzejoļa saturs izraisa citas — šķautnainākas emocijas nekā vairums Ald. Kalniņa izmantoto Sk. Kaldupes mierīgi poētisko pantu.

Katra no četrām cikla dziesmām iezīmē savu muzikālo gleznu: «Sausā vasara» — svelmē izmocītās dabas tēlu, «Putnu dziesma» — nojautas par veldzi, «Vētrā» — negaisā atraisījušos dabas stihiju, «Un zeme zied» — dabas atmodu, cilvēka un dabas atdzimšanu priekam, dzīvei.

Ald. Kalniņš atradis daudz spilgtu izteiksmes līdzekļu, lai izceltu katras daļas saturu — dramatizētu lejupslīdošu, nopūtveidīgu akordu virknes vai spējus, saucieniem līdzīgus motīvus pirmajā daļā, neparasti gleznainu, bet sāpīgu kolorītu «Putnu dziesmai», brāzmainu, temperamenta pilnu dziedājumu ar liesmainu fugato vētras tēlojumam, mierīgi virmojošas, košas harmoniskas krāsas pēdējai daļai. Ciklu atskaņot spēj tikai mākslinieciski nobriedis kora kolektīvs. Augstas profesionālas prasības

uzstāda ne tikai Ald. Kalniņa kora salikuma veids, bet arī melodiski ritmiskā puse, frāzes īpatnējais zīmējums. Tādas īpašības bagātīgi piemīt arī Ald. Kalniņa balādei «Gaismas audēja» astoņbalsīgam *a cappella* korim. Poētiskuma un krāšņā skanējuma dēļ balāde uzskatāma par vienu no komponista labākajiem darbiem.

Komponists pēdējos pāris gados nācis klajā ar apmēram 30 jaunām kora dziesmām. No tām vairākas — «Maija rītā» (I. Ziedoņa v.), «Daugava, mosties» (Z. Purva v.), «Kādreiz lidosim tik tālu» (A. Skalbes v.) — jauktam korim, «Dravniece» (Sk. Kaldupes v.) — sieviešu korim — izpelnījās godalgas pēdējā kora dziesmu konkursā, pie tam konkursa pēdējā (atklātajā) gājienā — koncertā rezultātus noteica sabiedriskais spriedums.

Tomēr Ald. Kalniņa mūzikas stils izraisa arī kritiskas pārdomas.

Noklausoties šo, kā arī daudzu citu dziesmu atskaņojumus, izveidojas atziņa, ka komponista kora dziesmu stilā un daļēji arī mūzikas tēlos sāk dominēt vienveidība, kuru izraisa vienu un to pašu mūzikas valodas elementu atkārtošanās. Kaut gan Ald. Kalniņš pielietojis jaunas harmoniskas krāsas un jaunus izteiksmes paņēmienus, tie ar nelielām izmaiņām sāk dominēt gandrīz katrā dziesmā. Šiem novērojumiem par izejas punktu gribas izmantot koncertā ar pirmo godalgu premēto dziesmu «Maija rītā». Tās mūzika jūtīgi un daiļskanīgi salejas ar I. Ziedoņa dzejoļa skaistumu un veidojas kā pasteļkrāsu impresija, it kā maigi blāviem, pelēkzilganiem toņiem pāraugot sārtos un mirdzoši zeltainos. Dziesmas pamatnoskaņa neizmainās, to uztur ap vienu pamata toni slīdošā melodija, harmoniskajā kompleksā dominējošās mažora — minora noskaņas, kvartsekstakordu virknes, stieptās apakšbalsis. Bet, ielūkojoties citās dziesmās, atrodam līdzīgus paņēmienus.

Dziesmu mūzikas tēli negūst individualizāciju arī tādēļ, ka komponists neizveido zīmīgāku melodiski ritmisko zīmējumu. Melodija visbiežāk stāstoši atveido dzejas tekstu nepārtrauktā plūsmā, bez jūtamāka frāzes noapaļojuma, visai bieži mainoties taktsmēram. Spilgtāk neiezīmējas arī katrai dziesmai nepieciešamas raksturīgas melodiskās intonācijas. Sevišķi asi melodijas neraksturīgums izpaužas skolēnu koriem domātajā ciklā «Gadalaiki» (1961, Z. Purva v.). Jāšaubās, vai šīs divpadsmit dziesmas tieši melodiju vienmuļības un arī harmoniju vienveidīguma (nevis vienkāršības) dēļ ieviesīsies skolu koru repertuārā.

Pašreiz liekas, ka Ald. Kalniņa kora daiļrade nokļuvusi pie

izšķiroša punkta. Mūzikas stila jaunās īpašības prasa tālāku pozitīvu atrisinājumu.

Emocionāli un pacilāti koncertos izskanējusi Jāņa Kaijaka PSKP XXII kongresam veltītā balāde korim un simfoniskajam orķestrim «Tautas dziesma» (1961).

Kaut gan «Tautas dziesma» ir J. Kaijaka pirmais darbs plašākā vokāli instrumentālā formā, tā liecina, ka komponistam ir patiesas dotības, lai turpmāk atkal pievērstos līdzīgai tēmai un varbūt pat operas žanram.

Balāde «Tautas dziesma» raksturo komponista nopietno un iejūtīgo pieeju L. Vāczemnieka dzejoļa tekstam. Jau pašā dzejolī, kas stāsta par tautas dziesmas pagātni un tagadni, rodama pateicīga viela tieši šāda balādiska, korim iecerēta darba veidošanai. Dzejolis sniedz vielu gan melodiski izvērstam, gan dramatizētam mūzikas izklāstam, un komponists šīs iespējas arī izmantojis.

Visam darbam, kas veidots ar noteiktām sonātes formas iezīmēm, atrasts izteiksmīgs, vienots tematisks materiāls. Silti, dziedoši tautas dziesmas raksturā izskan balādes tēma — «tautas dziesma». No tās savukārt saviļņoti veidojas blakus tēma ar vārdiem — «Senā daina atkal brīva». Īpaši veiksmīgi atrasta kora melodija fugato posmam, ar kuru ievadīta balādes reprīze. Šai tēmai ir enerģiskai cīņai līdzīgs raksturs, pie tam fugato, lai gan tas polifoniski veidots, organiski saplūst ar visas balādes mūzikas stilu, nekļūdams formāls, kā tas nereti mēdz būt mūsdienu komponistu skaņdarbos.

Visu šo veiksmīgi atrasto tematisko materiālu J. Kaijaks pakļauj simfonizētai attīstībai. Simfoniskas epizodes apvienojas ar lietpratīgi veidotiem, labi skanošiem kora dziedājumiem, pie kam mūzikas attīstība visvairāk pārliecina tieši tur, kur tā izskan ar plašu melodisku elpu. Dramatizētos instrumentālos posmos, īpaši kāpinājumos, mūzikas attīstība ir vienveidīgāka, pārāk bieži izmantots līdzīgs paņēmiens — mehāniska frāzes atkārtošana un skaldīšana, tās sekvencveidīga kāpināšana. Var iebilst arī pret to, ka komponists krasi nodala plašākus instrumentālus posmus no kora dziedājumiem. Arī izstrādājuma daļa visumā iecerēta kā orķestrāla dramatizēta cīņas aina, taču jāpiemin īsi pirms reprīzes ienākošie bargie kāpjošie vīru kora un pēc tam sieviešu kora unisoni ar vārdiem «Un vēl šodien līdz ar tevi bargi gadusimti šalc» — kā viena no iespaidīgākajām epizodēm skaņdarbā.

Balādes mūzikas valoda saskaņā ar tās emocionālo saturu

veidota vienkārši, bet tēlaini. Harmoniskā valoda un instrumentācija ir labskanīga. Komponista mūzikas stilam raksturīgais melodiskums, prasme gaumīgi un vietā izmantot krāsas un tembrus droši vien nākotnē veidosies vēl tālāk.

J. Kaijaks pēdējos gados pavisam maz strādājis kora dziesmas novadā. Nav dziesmu, kuras varētu minēt kā līdzvērtīgas blakus balādei «Tautas dziesma».

Ar plašu četrbalsīgu kantāti «Stepe darbaļaužu uzvarai dzied» (L. Katjolkina v.) pēc ilgāka klusuma perioda atkal mūzikas dzīvē ienāca Vladimira Meļeškina daiļrade. Viņa PSKP XXII kongresam un komjaunatnei veltītā kantāte atspoguļo jauniešu darbu neskartajās zemēs. Četrās daļās tēlota neskartā stepe, kuras dusu pārtrauc jauno ļeņiniešu ierašanās, atskan darba dziesmas, modinot stepi no ilgā miega. Visā darbā galvenā ir stepes tēma. Sākumā aizplīvuroti skumja, vēlāk enerģiskāka un ritmiski spraigāka, attēlojot komjauniešu darba uzvaras. Stepes raksturojums balstās uz krievu tautas dziesmai (причитальная песня) tuvām intonācijām.

Stepes tēma kļūst arī par visa darba muzikālās dramaturģijas pamatu. Tomēr tēmas intonācijas tik cieši saistītas ar minora skaņkārtu, ka vēlāk, eksponējoties darba uzvaru muzikālajiem raksturojumiem, visā skaņdarbā neizzūd pirmatnējās minorīgās noskaņas. To pasvītro arī diezgan mehāniskā, nereti uz tēmas atkārtojumiem balstītā mūzikas attīstība, vokāli neērti intonējamās kora partijas. Tādējādi nopietni iecerētajā darbā blakus daudzām iztēlojoši bagātām, spraigām partitūras lappusēm ir mazāk izteiksmīgas vietas. Komponists nav sniedzis pietiekošu kontrastu starp stepes pagātnes un komjaunatnes darba panākumu muzikālajiem raksturojumiem. V. Meļeškina mūzikai ir jau zināms profesionāls vēriens, bet muzikālās domas izklāsta un pat ieceres smagnējība neļauj raisīties brīvāk tieši šodienīgiem mūzikas tēliem.

No Oļģerta Grāvīša pēdējos gados publicēto kora skaņdarbu klāsta uzmanību saista vispirms viņa patriotiski svinīgās dziesmas, veltes PSKP XXII kongresam. Ja var piemērot šādu apzīmējumu mūzikai, tad O. Grāvīša dziesmas gribas nosaukt par muzikāli publicistiskiem darbiem. Aktīvi laikmetīgs skanējums runā no dziesmām «Dziesmotā gaita» (I. Mežnoras v.), «Kārtējā Auroras zalve» (J. Brežģa v.), «Mīļotā dzimtene, Daugavas krasts» (F. Rokpeļņa v.) un jo sevišķi no kantātes «Planēta bēg no ēnas» (V. Rūjas v.). Komponists to panācis ar labu melodiku, aktīvu ritmiku un vispār svinīgu un pacilājošu muzikālās iz-

teiksmes veidojumu. No aktīvajiem jaunajiem komponistiem O. Grāvītis ir viens no tiem, kura daiļrades īpašības, tālāk izkoptas, varētu sniegt labus rezultātus tieši masu dziesmu novadā.

Savos kora darbos komponists, līdzīgi vairākiem saviem jaunās paaudzes kolēģiem, nereti centies ietvert laikmetīgo saturu arī komplicētākā muzikālajā izteiksmē. Piemēram, viņa plašākā formā veidotā dziesma jauktam korim «Atkal rūdās tērauds» (L. Pēlmaņa v.) uzrāda šāda veida meklējumus. Tie tomēr galvenokārt realizējušies harmoniski sarežģītā mūzikas valodā, blīvā, neērtā kora salikumā. Tā nav vienīgā reize, kad O. Grāvīša mūzika cieš, ja viņš atteicies no dabiskas melodikas.

Savās jau pieminētajās veiksmīgajās dziesmās autors muzikālo tēlu veido galvenokārt ar melodiskajiem līdzekļiem.

Šāds daiļrades paņēmiens raksturīgs arī O. Grāvīša kantātei «Planēta bēg no ēnas» (1961) korim, orķestrim un teicējam. Ļoti veiksmīgi atrasta plašā, himniskā kantātes galvenā melodija, lakoniskā, vienkāršā forma. Vienīgais būtiskais iebildums — žēl, ka kantātes vidusdaļas masu dziesmas rakstura melodijai nav raksturīgāku intonāciju un bagātīgāka, attīstītāka melodiskā zīmējuma.

Lai gan kantātei ir instrumentāls ievads un divas vienojošas starpspēles, tās mūzikas attīstība nav simfonizēta. Melodisko posmu atkārtojumi, tikai jaunā tonalitātē, kā arī melodiju raksturs darbam piešķir kantātes — dziesmas iezīmes.

Līdzīgas īpašības piemīt arī Igora Jerjomina kantātei «Šī diena līdzināsies gadsimtiem» (I. Geroļa v.). Kantāte veltīta pirmajam padomju kosmonautam Jurijam Gagarinam un saistīta galvenokārt ar līksmi siltām, liriskām izjūtām. Komponists vēlējies parādīt kosmonauta tēlu, izceļot viņa vienkāršo, cilvēcisko personību, un ar to saistītās laikabiedru izjūtas. Pēc kantātes atskaņojuma komponistam pārmeta tēmas interpretācijas un muzikālās realizācijas pieticību, pat primitīvismu. Šāda mēraukla nebūs pareiza. Katra komponista personībai piemīt individuāla lietu un parādību uztvere un daiļrades rokraksts. I. Jerjomins ar savu mākslinieka liriķa skatījumu kosmonauta lielajam veikumam blakus redzējis vienkāršo un patieso krievu cilvēka dvēseli un to apdziedājis savā kantātē. Viņa darbs tā arī līdzinās plašam, liriski priecīgam dziedājumam — ar dziesmas veida muzi-

kālo attīstību. Epizodes virknējas viena pēc otras, atstājot samērā fragmentāru iespaidu. Forma varēja būt izveidota grodāk, lakoniskāk. Kantāte «Šī diena līdzināsies gadsimtam», kaut arī neuzrāda jaunas kvalitatīvas komponista daiļrades īpašības, tomēr kā patiesas emocionalitātes piestrāvots darbs nebūt nav pievienojams pašu neveiksmīgāko darbu klāstam. I. Jerjomins pieder pie tiem pēckara gadu izaudzinātās komponistu saimes pārstāvjiem, kuri savā mūzikā neienes jaunas māksliniecisk ās īpašības pēkšņi un lēcienveidīgi. Zināmu evolūciju var samanīt arī I. Jerjomina mūzikas stilā, bet tā tomēr ir ļoti lēna. Šai virzienā komponistam derētu aktivizēties mērķtiecīgāk.

Valtera Kaminska kora daiļrade pēdējos gados atgādina sabangotu jūru, kurā atzarojas arī pa mierīgākam līcim. Pēc studiju beigšanas jaunais komponists strauji ienāca mūsu kora kultūrā ar melodiskām klasiskajā stilā rakstītām dziesmām, kas izplatījās daudzu pašdarbības koru repertuāros.

Komponistu visumā varēja dēvēt par liriķi. Bet tad viņu vairs neapmierināja iesāktais līdzenais «burājums». Sākās meklējumi.

V. Kaminska darbu kora dziesmas novadā pēdējos gados raksturo tieksme trauksmaini atspoguļot laikmeta notikumus. Viņu saista dzejnieka Ojāra Vācieša šodienas elpas piestrāvotie, tēlainie panti, kuriem, šķiet, jāpiemēro līdzīgs šķautnains muzikālais iemiesojums. 1961. g. V. Kaminskis rada vairākas patriotiskas kora dziesmas, kuras izskan PSKP XXII kongresam veltītajos un arī vēlākajos koncertos. Dažas no tām publicētas šī perioda kora dziesmu krājumos un laikrakstos.

V. Kaminska jaunajā kora rakstībā tomēr ieviesušās ļoti būtiskas pretrunas, jo komponists, ar varu laužot savu līdzšinējo daiļrades stilu, kam bija raksturīgs dabisks melodisks plūdums un samērā vienkārša harmoniskā valoda, dažkārt mūzikā kļūst smagnējs un sarežģīts. Tādējādi viņa kora daiļrade bieži svārstās no vienkāršības uz sarežģītību.

Viena no pārliecinošākajām un spilgtākajām patriotisko dziesmu virknē ir dziesma «Partija» (balsij, korim un klavierēm vai orķestrim) ar O. Vācieša spilgti tēlaino, plašuma un spēka piesātināto tekstu. Arī mūzika tai veidota lielos un plašos vilcienos. Pārliecinoši raisās vokālā līnija. Sevišķi veiksmīga, labi veidota ir piedziedājuma viļņveidīgi plūstošā, dziesmas saturam atbilstoši stingrā, vīrišķīgā melodija ar plašu himnisku izskaņu.

Tomēr šī melodiski pārliecinošā un dedzīgā dziesma ietver sevī arī pretrunu. Ja dziesmas pavadījums veidojas lakonisks un harmonisks, atbilstoši tās instrumentālais ievads un starpspēle harmoniski pārbiezināti. Tas, pirmkārt, neatbilst dziesmas himniskajai, bet ar masu dziesmas iezīmēm tuvajai melodijai un ļoti apgrūtina dziedātājiem orientēšanos sekojošās vokālās partijas skaņkārtās. Ja komponists vēlētos, lai dziesma ieiet koru repertuārā un kļūst muzikāli dabiskāka, būtu vērts padomāt par ievada un starpspēļu vienkāršošanu.

No harmoniju pārliekas sablīvētības cieš arī 1961. g. rakstītā visumā iespaidīgā dziesma jauktam korim «Slava partijai» ar V. Luksa vārdiem. Plašās trīsdaļīgās dziesmas galvenā metriski interesantā melodija patiesībā attīstās, tikai harmoniju virzīta. Dziesmas vidusdaļa ar miksolidisko ieskaņu dabiskāka, kaut gan arī neatbrīvojas no harmonisko funkciju gūsta. Nevar noliegt visai dziesmai piemītošo zināmo plašumu un korisko skanīgumu. Šai ziņā autoram netrūkst pieredzes. Taču nevar aizmirst, ka šādas kora dziesmas uzdevums ir skaidri un izteiksmīgi ar mūzikas tēlu palīdzību paust skaņdarbā ietverto saturu. To nedrīkst noēnot sarežģītā muzikālā izteiksme. Diemžēl līdzīgas tendences spilgti izpaužas arī šajā periodā rakstītajā V. Kaminska dziesmā «Mēs — no zemes».

1961. gadā V. Kaminskis radīja vienu no savām labākajām kora dziesmām — «Daugava» vīru korim, arī ar O. Vācieša tekstu. Šeit komponists paļāvās uz savām dabiskajām muzikālajām spējām, un rezultātā «Daugava» ir viens no spilgtākajiem vīru kora dziesmu paraugiem latviešu padomju mūzikas literatūrā. To raksturo ļoti lakonisks veidojums, kompakts skaņējums. Šai dziesmā, kas apdzied Daugavas spēku, Daugavas viļņos ietverto gaismas jūru, noteikti un spēcīgi raisās vīru balsu kupli sabalsotais dziedājums, izteiksmīgie unisoni. Tādas pašas brīvas un skanīgas melodijas iezīmēta ir V. Kaminska 1962. g. konkursam rakstītā un godalgotā dziesma jauktam korim «Padomju Latvija».

No visa iepriekš teiktā secināms, ka V. Kaminska kora daiļradei noteikti jāvirzās tikai pa dabiskas muzikālās izteiksmes ceļu, kāds pilnā mērā atbilst komponista muzikālajam talantam. Tas, protams, neizslēdz jaunus meklējumus muzikālās valodas bagātināšanai, bet tie attaisnosies tikai tad, ja organiski izaugs no teksta un muzikālā tēla satura.

Interesanta pēdējos gados izvērtusies Romualda Kalsona kora daiļrade. Arī viņš, konservatoriju beidzot, sāka strādāt klasiskās kora dziesmas žanrā un guva labus panākumus gan lielās kora dziesmas, gan lirikas novadā («Latvija», «Dzimtā puse»).

Pēdējos gados R. Kalsona daiļradē jaužamas jaunas strāvas un jauni muzikālā satura atklāsmes meklējumi. Tas izpaužas vispirms jau psiholoģisku zemtekstu bagātākā kora dziesmu teksta izvēlē. To muzikālam iedzīvinājumam komponists pielieto jaunus paņēmienus — kur vienlīdz patstāvīgu nozīmi iegūst visas kora balsis. Daudz retāk vērojams no latviešu kora klasikas izaugušais vertikālais četrbalsīgais salikums. Komponists mūzikā cenšas atspoguļot cilvēka jūtu noskaņas, pārdzīvojumus. Citiem vārdiem, ārēja apraksta vietā viņš pievēršas dziļākai, nopietnākai satura atklāsmei. Arī iztēlojošus muzikālos raksturojumus aizvien biežāk nomaina kolorīta bagāti noskaņu tēli.

Jau 1961. gadā R. Kalsons rada vairākas jaunas dziesmas, kurās iezīmējas dažas raksturīgas īpašības. «Cilvēki ar siltām rokām» (L. Vāczemnieka v.) solobalsij, korim ar klavieru pavadījumu, «Ekskavatora niķi» (I. Ziedoņa v.) un citas dziesmas koru *a cappella* sastāvam jau liecina, ka komponists lielu vērību veltījis arī neparastākai, svaigākai intonāciju izvēlei un dziesmas melodiski harmoniskajai uzbūvei. Un, kaut gan R. Kalsona dziesmā melodija ir primārā muzikālā tēla atklāsmē, to lielā mērā iespaido harmoniskās valodas funkcijas un skaņkārtu īpatnības — seno skaņkārtu izmantošana. Šādi paņēmieni dominē arī daudzās citās pēdējā perioda dziesmās. Blakus melodiski izvērstajām, ar tautas mūzikas iezīmēm veidotajām dziesmām, kā «Cilvēki ar siltām rokām», «Tautas dziesma», R. Kalsons biežāk tomēr pievēršas deklamatoriskai melodijai, kura brīvi, rečitējoši izvijas kora balsīs. Kā spilgtākos šāda veida paraugus var minēt dziesmas «Varoņu kapi» (L. Vāczemnieka v.), «Vasara» (M. Ķempes v.), «Kāzas» (G. Selgas v.) un citas, kuras lielākā vai mazākā mērā izveidotas kā noskaņu gleznas. Bet tajos gadījumos, kad dziesmas melodika tomēr nav pietiekoši individualizēta un izvēršas par harmonisku veidojumu, kā, piemēram, dziesmā «Ozols» (I. Auziņa v.), viss darbs kļūst neraksturīgs. Tas, ka ne visi R. Kalsona darbi ir spilgti tipizēti, ienes viņa interesantajā daiļradē vienveidību. Komponistam būtu jāpadomā arī par tematikas paplašināšanu, jo vairums viņa dziesmu iecerētas

kā liriskas noskaņu gleznas, apceres. Pievēršanās aktuālākām šodienas tēmām prasīs citu — vienkāršotu, bet ne mazāk saistošu muzikālo iedzīvinājumu.

Padomju Latvijas kora daiļrades apskats nebūt neietver visu autoru sniegumu un problēmu loku, bet tikai aktuālākās un jaunākās parādības mūsu kora literatūrā.

Tatjana Kuriševa

VOKĀLĀ CIKLA DRAMATURĢIJA PADOMJU KOMPONISTU DAIĻRADĒ

Padomju mūzikas mākslas attīstības ceļu raksturo meklējumi, jauni atklājumi, nemitīga daiļrades diapazona paplašināšanās. Arvien lielāka kļūst arī padomju mūzikas žanru daudzveidība.

Pēdējos gados jūtami augusi komponistu interese par vokālo kamerciklu[1]. Sis žanrs saistījis ne vien izcilos vokālās mūzikas meistarus Georgiju Sviridovu, Juriju Šaporinu, bet arī ievērojamākos simfoniķus — Dmitriju Šostakoviču un Dmitriju Kabaļevski. Tam pievērsušies arī latviešu padomju komponisti. Vokālos ciklus uzrakstījuši Marģers Zariņš, Paula Līcīte, Oļģerts Grāvītis, Romualds Grīnblats un citi.

Daudzi vokālie cikli ir izcili padomju mūzikas paraugi, kas ieguvuši klausītāju pelnītu atzinību gan mūsu zemē, gan arī aiz tās robežām.

Vokāļā cikla žanrā radītie darbi ir ļoti daudzveidīgi tematikā, tēlos, mūzikas valodā, apjomā.

Šostakoviča cikls «No ebreju tautas poēzijas» (1948) — izvērsts, spilgtiem, it kā skatuviskiem kontrastiem piesātināts skaņdarbs, kas tēlo tautas dzīves skatus. Katra dziesma atveido gluži kā dzīvē noskatītu spilgtu ainu vai arī atstāsta mazu notikumu, saistītu ar konkrēta dziesmas personāža likteni.

Georgija Sviridova dziesmu cikls ar Roberta Bernsa vārdiem (1955) arī ir tautas dzīves ainu galerija, bet veidota vairāk stāstošos, liriski episkos toņos. Sviridova «Tēvu zeme» ar Avetika Isaakjana vārdiem (1950) — plaša episki dramatiska poēma,

---

[1] Turpmākajā izklāsta gaitā pa lielākai daļai lietosim pierastāko nosaukumu «vokālais cikls». Taču precīzāks apzīmējums dziesmu ciklam solobalsij ar klavierēm ir «vokālais kamercikls», jo parāda, starp citu, šī žanra atšķirību no cikla solobalsij ar simfonisko orķestri (piemēram, Gustava Mālera cikli).

kas izteiksmē tuva tā paša autora lielajām vokāli simfoniskajām formām. Visvairāk specifiska kamermūzikas rakstura salīdzinājumā ar citiem Sviridova vokālajiem cikliem ir viņa ciklā «Mans tēvs zemnieks» (1957) ar Jeseņina dzejas tekstu. Te atrodam liriski episku tēlu loku, daudz dabas gleznu un lirisku pārdomu.

Atšķirībā no minētajiem J. Šaporina cikls «Sirds atmiņas» ar Tjutčeva vārdiem («Советский композитор», 1959), kā arī agrāk komponētais «Tālā jaunība» ar Bloka tekstu (1940) ir lirisks cikls — svīta. Tajā atbalsojas mūzikas romantisma tradīcijas. Abu šo skaņdarbu pamatraksturs ir liriskas noskaņas, pārdomas. Mūzikas valodā te saklausām daudz no tā, kas raksturīgs un tipisks romances žanram. Līdzīgs tēlu loks ir arī Marģera Zariņa ciklā «Sudrabota gaisma» (1952), Oļģerta Grāvīša ciklā «Mēness meitiņa» (1954) — abi ar Raiņa vārdiem, kā arī Kabaļevska ciklā «Desmit Šekspīra soneti» (1953).

Taču arī liriskie cikli ir atšķirīgi gan noskaņā, gan mūzikas attīstības raksturā. Tā, piemēram, Marģera Zariņa cikls «Sudrabota gaisma» ar savu izteiksmes lakonismu, pasvītrotu emociju koncentrētību un dinamismu tuvs vairākdaļīgai liriskai vokālai poēmai. Turpretī Kabaļevska ciklā «Desmit Šekspīra soneti» vienmērīgi cits citam seko plaši. liriski filozofiska rakstura monologi, kas noskaņas ziņā viens otram tuvi, taču izveidojumā pilnīgi patstāvīgi.

Blakus lirikai, dažādu tautu vēstures un sadzīves notēlojumam padomju komponistu vokālajos ciklos atrodam arī tiešu mūsdienu dzīves atspoguļojumu. Jaunā Ļeņingradas komponista Andreja Petrova «Vienkāršajās dziesmās» ar Džanni Rodari dzejas vārdiem (izd. 1957. g.) klausītāja priekšā dzīvi tēlojas mūsdienu Itālijas aina. Tās ir dziesmas-portreti — daudzveidīga vienkāršo ļaužu tēlu galerija. Miera cīņas un antikoloniālisma tēmas risina Iļjas Gabarajeva «Cīņas dziesmas» ar Āzijas tautu dzejnieku tekstiem (1957) un Vladlena Čistjakova «Vīrišķības dziesmas», kā arī Romualda Grīnblata cikls «Pasaules dzejnieki cīņā par mieru» (1955).

Vokālos kamerciklus sastopam jau klasiskajā mūzikā. Padomju komponisti, pievēršoties šim žanram, attīsta Šūberta, Šūmaņa, Glinkas un Musorgska labākās tradīcijas. Bet te jārunā ne tikai par tradīciju attīstīšanu. Tas, ka pēdējos gados augusi komponistu interese par vokālo ciklu un viens pēc otra radušies spēcīgi, dziļi darbi, liecina, ka šinī žanrā paveras jaunas izteiksmes iespējas, kā arī pierāda žanra mūsdienīgumu, aktualitāti. Daudzi cikli ir plaši iztirzāti dažādos žurnālu un avīžu rakstos.

Tagad nobriedusi vajadzība aplūkot žanra galvenās dramaturģiskās iespējas un perspektīvas. Minēto jautājumu teorētisks apgaismojums ir arī šī raksta galvenais mērķis.[1]

II

Vokālais cikls ir viens no klasiskās un mūsdienu mūzikas žanriem. Kā katrai mūzikas formai, tam piemīt noteiktas izveidojušās uzbūves likumības un izteiksmes iespējas. Kā katra forma, tas arī nepārtraukti attīstās.

Vokālais kamercikls — tas ir dziesmu cikls balsij (dažkārt vairākām balsīm) ar klavierēm. Atsevišķās dziesmas te savstarpēji sasaista sižetiskā vienība, kopīga tēlu sistēma, dramaturģijas un kompozicionālās ieceres vienotība, kā arī intonatīvās saites.

Sižetiskā vienība nereti norādīta jau cikla nosaukumā (Šūberta «Skaistā dzirnavniece», «Ziemas ceļš»; Šūmaņa «Dzejnieka mīla», «Sievietes mīla un dzīve»; Musorgska «Bērnistaba», «Nāves dziesmas un dejas», «Bez saules»; Šaporina «Sirds atmiņas», «Tālā jaunība»; Sviridova «Tēvu zeme», «Mans tēvs zemnieks»; Zariņa «Sudrabota gaisma»; Līcītes «Kara krūze» utt.)[2]. Jēdzienu «vokālais cikls» dažkārt kļūdaini lieto, arī runājot par dziesmu krājumiem, kuros vērojama vienīgi stila vienība (piemēram, vienā opusā ietilpstošas dziesmas) vai arī kopīgs poētiskais pirmavots (piemēram, dziesmas ar viena un tā paša dzejnieka vārdiem), taču trūkst paša galvenā — iekšējas dramaturģiskas vienotības — skaņdarba idejas virzītājas. Mēs aplūkosim vokālos ciklus, kas atbilst vārda īstajai, precīzajai nozīmei, jo tieši šajos ciklos vērojama žanra savdabība un pievilcība, muzikālās dramaturģijas plašās iespējas.

Vokālā cikla pamatā ir dziesma. Te sastopami visdažādākie dziesmu žanri: romance un dziesma-aina, dramatisks monologs un himnisks piedziedājums. Blakus šeit nostatītas dažādas formas: pantu forma, trīsdaļīga forma, rondo forma, kā arī citas komplicētākas, brīvas attīstības formas.

---

[1] Iepriekšējā izklāstā tika minēta tikai daļa no padomju komponistu radītajiem vokālajiem cikliem, taču tie ir paši spilgtākie, interesantākie krievu un latviešu padomju mūzikā un atspoguļo žanra attīstības galvenās tendences. Dažus no tiem analizēsim un uz šī pamata veidosim tālāko izklāstu.

[2] Nosaukums nav cikla vienotības galvenā pazīme. To spilgti pierāda tādi saturā un vispārējā izveidojumā sevišķi viengabalaini cikli kā Šostakoviča «No ebreju tautas poēzijas» un Sviridova «Dziesmas ar Roberta Bernsa vārdiem».

Dziesma pati par sevi ir viens no vieglāk uztveramiem mūzikas žanriem, jo dzejas vārdi konkretizē muzikālo tēlu un dziedošā melodija veicina mūzikas ātru iegaumēšanu.[1] Tomēr katra dziesma par sevi nevar ietvert tik bagātu un daudzveidīgu saturu kā lielas formas skaņdarbs. Dziesmas izteiksmes iespējas šai ziņā ir ierobežotas. Taču dziesmu apvienošana ciklā, kaut nelielā, šīs iespējas daudzkārt pavairo. Lielā formā var ietvert nozīmīgāku sižetu, un tādēļ vokālajos ciklos nereti sastopam tautu vēstures un brīvības cīņu tēmas, kas tos tuvina oratorijas un kantātes žanra skaņdarbiem (Sviridova, Šostakoviča, Petrova cikli). Arī liriku lielā formā var sniegt daudzšķautnaini, attīstībā, kā veselam dzīves posmam raksturīgu noskaņu un izjūtu kompleksu (Zariņa, Šaporina cikli).

Līdztekus tām izteiksmes īpašībām, kas piemīt jau pašam dziesmas žanram, ciklā paveras arī vēl jaunas iespējas. Viena no svarīgākajām ir kontrastu blakusnostatījuma izteiksmība. To var panākt vienkārši, ja kontrastē viena otrai sekojošās dziesmas, gan arī citā, tālākā plāksnē, ja kontrastē divas vai vairākas galvenās sfēras kā viena tēla dažādas nostādnes[2].

Ciklam piemīt arī vēl citas izteiksmes iespējas, kas nav raksturīgas dziesmai pašai par sevi. Tāda ir nepārtraukta caurviju dinamiskā attīstība, kas ved uz cikla kulmināciju, t. i., visām dziesmām veidojas viens kopējs kāpinājuma un atkritiena vilnis. Ir arī iespēja veidot intonāciju un tēlu arkas (intonatīvā un tēlu ziņā korespondējošas epizodes), kas norāda galveno cikla attīstības līniju[3]. Iespējamas reprīzes rakstura sasaukšanās (pēc zināma atstatuma dziesmas savstarpēji atbilst), kā arī ciklā var veidot specifiskus tēlu un izteiksmes rezumējumus, slēdzienus.

Daudzas no minētajām izteiksmes iespējām sastopamas arī citos žanros, un tur tām ir citas īpašības. Visdažādāko vokālo epizodu blakusnostatījums (skats, dialogs, romance, monologs, tautas dziesma, heroisks koris utt.) lielas formas skaņdarbos (piemēram, operā) iespējams. Taču dažādu žanru pielietojums,

---

[1] Zīmīgi, ka, attīstoties reālistiskai mākslai, dažādās nacionālajās skolās dziesmas žanram ir ļoti svarīga vieta. To nosaka šī žanra demokrātisms.

[2] Piemēram, Sviridova ciklā ar R. Bernsa vārdiem sadzīves žanra raksturā traktētās dziesmas pretstatītas tādām, kas veidotas vispārinātā heroiskā vai liriski episkā izteiksmē. Pirmajās — dzīvi raksturi, otrajās — jūtu un domu pasaule. Marģera Zariņa ciklā vadošajā liriskajā līnijā kontrastu ienes žanriski un dejas elementi.

[3] Piemēram, Šostakoviča ciklā «No ebreju tautas poēzijas» ir virkne vadtēmu, vadintonāciju, kas caurvij visas dziesmas.

pāreja no viena žanra uz otru tur cieši saistīta ar skatuvisko darbību, un maiņai jābūt arī no skatuviskās darbības viedokļa loģiski sagatavotai, attaisnotai. Turpretī brīvā attīstība, kas iespējama dziesmu ciklā, ļauj izmantot tiešus, daudz negaidītākus blakusnostatījumus. Līdz ar to var veidoties kontrasta koncentrācija[1] — spēcīgs un iespaidīgs mūzikas izteiksmes līdzeklis.

Kantātes vai oratorijas žanra skaņdarbā, kas, kā zināms, nav saistīts ar skatuvisko darbību, var būt tieši pretstatītas dažāda rakstura epizodes. Bet, tā kā kantāte un oratorija ir episkas, bieži pat heroiskas izteiksmes žanri, tad attīstība tajos veidojas lielās līnijās un mūzikas sfēru daudzveidība, kā arī to bieža maiņa te nav raksturīga.[2]

Turpretī vokālajā ciklā, kas jau pēc dabas ir miniatūru cikls, žanriska daudzveidība ir vienmēr iespējama un pat vēlama. Tā nebūt neizraisa pārlieku raibumu, bet veicina kontrasta koncentrāciju, kas palīdz akcentēt izteiksmes ziņā svarīgāko (bieži vien tieši mūzikas psiholoģisko pusi) un līdz ar to lakoniski un reljefi izcelt galveno ideju, skaņdarba pamatdomu.

Šajā nodalījumā mēs aplūkojām tās specifiskās iezīmes, kas piemīt vokālam ciklam kā mūzikas žanram. Tālāk pievērsīsimies svarīgākajiem vokālā cikla dramaturģijas paņēmieniem.

III

Lai noskaidrotu kompozīcijas un dramaturģijas īpatnības, kādas piemīt vokālajam ciklam kā patstāvīgam mūzikas žanram, jāaplūko šādi momenti:

1) dziesmu grupējums ciklā;
2) tēlu raksturs un tēlu attīstības līnijas;
3) kontrasta loma cikla attīstībā, kontrasta tipi;
4) kulminācijas, to raksturs un izvietojums;
5) tonālā attīstība un intonatīvie sakari ciklā.

---

[1] Ar kontrasta koncentrāciju saprotam vairāku kontrasta tipu (tempa, skaņkārtas, tonālā, žanra, tēlu utt. kontrasta) apvienojumu, kas izpaužas kā kontrasta saasinājums starp blakus nostatītām dziesmām.

[2] Komponistu centieni radīt kāpinātu iekšējo kontrastu un paplašināt žanrisko diapazonu dažkārt arī oratorijās un kantātēs ienes tādus neparastus pretnostatījumus, kas šiem žanriem nav raksturīgi. Piemēram, Prokofjeva oratorijā «Miera sardzē» galvenā heroiski episkā sfēra mainās ar cikla vidū izvietotām bērnu sadzīves ainām («Mātes valodas stunda», «Miera baloži», «Šūpuļa dziesma»).

Dziesmu grupējums ir viens no cikla dramaturģijas un formas veidošanas svarīgākajiem elementiem. Atbilstoši žanra specifikai vokālajā ciklā nav noteiktas daļu secības (kā tas, piemēram, ir sonātes-simfonijas ciklā). Dziesmu skaits, to žanriskā piederība un izvietojuma principi katrā atsevišķā gadījumā atkarīgi no komponista ieceres, no skaņdarba satura visumā. Tikai viena īpašība visiem vokālajiem cikliem ir kopēja — daļu izvietojumu nosaka mērķtiecīgas dramaturģiskās attīstības stingra loģika (ar to cikls kvalitatīvi atšķiras no dziesmu krājuma vai dziesmu burtnīcas, kur bez savstarpējas iekšējas mijiedarbības sakārtotas atsevišķas tempā un noskaņā atšķirīgas dziesmas).

Aplūkosim dažus piemērus. Šostakoviča ciklā «No ebreju tautas poēzijas» ir 11 dziesmas — niansētas, pilnīgi patstāvīgas un saturā noapaļotas ainas. Pirmās astoņas dziesmas veidotas kā traģiski skati — cariskajā Krievijā verdzinātās tautas dzīves ainas. Pārējās trīs dziesmas saistās ar jaunu posmu tautas dzīvē pēcrevolūcijas apstākļos. Tās ir divas pamatgrupas, divas kvalitatīvi atšķirīgas tēlu sfēras. Bet dziesmu secībā vienlaikus vērojama arī cita loģika. Pirmās trīs dziesmas («Raudas par mirušo bērnu», «Rūpīgā māte un krustmāte», «Šūpļa dziesma») ietver bērnības tēlus; no 4. līdz 6. dziesmai («Pirms ilgas prombūtnes», «Brīdinājums», «Atstātais tēvs») saistās ar jaunībā pārdzīvoto; 7. un 8. dziesmā («Dziesma par trūkumu», «Ziema») jūtam mūža brieduma noskaņas. Pēdējā grupa (no 9. līdz 11. dziesmai) ir jaunās dzīves ainas, pie tam sevišķi spilgti šeit izskan doma par dzīves novakarē sasniegto laimi («Labā dzīve», «Laime»). Tādējādi cikls kopumā uztverams kā vēstījums par vienas paaudzes dzīvi, bet katra atsevišķā, šķietami izolētā dziesma — kā šī vēstījuma posmi. Šāda struktūra zināmā mērā atgādina četrdaļīga simfoniskā cikla uzbūves un attīstības principus dramatiskajā simfonismā — pirmās trīs daļas asi konfliktējošas, ar spilgtām traģiskām virsotnēm, bet ceturtā uztverama kā pretišķību atrisinājums, kā dzīvi apliecinošs fināls.[1] Simfonismu kā attīstības principu šajā gadījumā nosaka gan pati darba iecere, gan arī autoram raksturīgā dramaturģiskā pieeja šādas ieceres realizēšanai.

Aplūkojot dziesmu grupējumu Šostakoviča ciklā (4 grupas),

---

[1] Salīdzinājums ļoti nosacīts, jo šeit viss realizēts ar specifiskiem kamermūzikas līdzekļiem.

mēs atzīmējām vienīgi ārējās, sižetiskās saites katras grupas ietvaros. Taču ir arī citas, dziļākas saites. Tā pirmā un otrā grupa katra rada sava veida kontrastējošo trīsdaļību[1] ar tai atbilstošu intonatīvās, tonālās un tēlu attīstības iekšēju loģiku, ar reprīzes rakstura sasaukšanos. Trešajā grupā ir divas dziesmas. Lai gan šeit spilgts kontrasts (izmisuma neprāta deja un traģisks monologs), abas šīs dziesmas savstarpēji cieši saliedētas un izveido vienotu cikla muzikāli idejisko virsotni[2].

Cits grupēšanas princips ir Sviridova dziesmu ciklā ar Roberta Bernsa vārdiem, kas saistās ar tautas dzīves ainām. Tas ietver deviņas žanriski atšķirīgas vokālas miniatūras (liriska dziesma, monologs, humoristiska dziesmiņa, maršs utt.), kas kopumā izveido divas grupas — vispārinātas izteiksmes dziesmas un dziesmas ar konkrētu sadzīves raksturu. Pirmajās — pārdomas par tautas dzīvi, dzimtenes likteņiem, otrajās — žanriskas, sadzīves rakstura ainiņas, muzikāli portreti. Dziesmas grupētas pēc kontrasta principa — 1., 3., 5., 7. un 9. dziesma tuva pirmajam tipam, 2., 4., 6. un 8. dziesma — otrajam.[3]

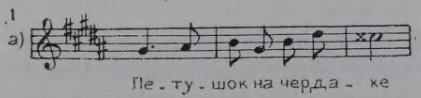
Savas īpatnības atrodam arī otrajā Sviridova ciklā «Tēvu zeme». Tā ir vokāla poēma (uz to norādījis pats autors), kas stāsta par armēņu tautas dzīvi, tās vēsturi, sapņiem un ciešanām, par tās garīgo lielumu. Pēc tēlu loka, apjomiem un attīstības principiem šis cikls veido it kā pārejas formu starp vokālo

---

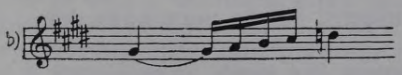
[1] Trīsdaļīgu formu ar kontrastējošu vidusposmu.

[2] Šī saliedētība sasniegta ar specifiski muzikāliem līdzekļiem — dziesmu tonālās attiecības (*sol diēz* minors — *do diēz* minors, t. i., D-T) rada vienotu augšupejošu tonāli harmoniskās attīstības līniju (izvērsta autentiska kadence). Turklāt pirmajā dziesmā aizsākas otrās galvenais tematiskais grauds — vēja auru motīvs.

Ziema



Dziesma par trūkumu



[3] Uz to norādīts I. Zlobinskas diplomdarbā «Sviridova dziesmas ar Roberta Bernsa vārdiem» (Maskavas Valsts konservatorija, 1958. gads, diplomdarba vadītājs prof. L. Māzels).

kamerciklu (parastajā izpratnē) un vokāli simfonisku poēmu (kantātes tipa) ar likumsakarīgi attīstošos saturu. Pirmā un pēdējā no vienpadsmit vokālajām epizodēm (prologs un epilogs) saistās ar tagadni (dzejnieks mūsdienu skatījumā runā par savas zemes tālo pagātni)[1]. Cikla centrā risinās pati «darbība» — vēstījums par pagājušajām dienām: heroisku cīņu skati, žanra ainas, dabas tēli, lirika.

Attīstība ciklā veidota tā, lai pakāpeniski pieaugtu skaņdarba iekšējā vienotība, lai aizvien viengabalaināka kļūtu forma. Prologam sekojošās trīs dziesmas («Tālajā ceļā», «Dziesma par maizi», «Ja būtu man zemes stūrītis») ir izolētas, patstāvīgas sadzīves ainas; 5. un 6. dziesma («Salno ieleja» un «Melnais ērglis») ir jau sava veida cikls ciklā — jaunekļa nāve kaujas laukā (līdzīgi Musorgska «Aizmirstajam») un šī skata izraisītais patētisku emociju uzbangojums. Nākošās divas daļas (7. un 8. dziesma) veido skumjš trimdinieka monologs («Manai mātei») un klejotāja līksmā atgriešanās mājās («Dzimtās puses dūmi»). Šīs divas dziesmas katra savā atšķirīgā nostādnē risina vienu tēmu — dzimtenes ilgu tēmu. Pēdējās trīs dziesmas seko viena otrai it kā «ar vienu elpu» — bez pārtraukuma. Te ir grandiozas cīņas aina («Kaujas sauciens»), savdabīgs lirisks rekviēms kritušajam varonim («Māsai») un svinīga apoteoze (epilogs «Mana Dzimtene»)[2].

Pēdējā grupā pielietotais *attacca* paņēmiens ir tīri simfonisks. Tas ir raksturīgs lielām cikliskām formām (sevišķi simfonijās), ko caurstrāvo monolīta, asi mērķtiecīga attīstība (Bēthovena 5. simfonija, Skrjabina 3. simfonija, Šostakoviča 11. un 12. simfonija u. c.). Šī paņēmiena pielietošana vokālajā mūzikā, pie tam kamerciklā, liecina, ka autors atradis jaunu pieeju šim žanram, ka viņš to traktē kā viengabalainu simfonizētu lielas formas skaņdarbu.

Liriskā ciklā dziesmu izvietojums parasti brīvāks. Ciešas iekšējas saites starp atsevišķiem numuriem te nav tik ļoti nepieciešamas, jo nav spēcīgu tēlu kontrastu, nav pretspēku cīņas. Lirisks cikls visbiežāk ir jūtu un noskaņu gamma, cilvēka iekšējās pasaules atklāsme. (Šis cilvēks — skaņdarba liriskais varonis ir tikai nojaušams, slēpts personāžs, kas pakāpeniski atklā-

---

[1] Līdzīgs paņēmiens, kad ievadā un nobeigumā it kā runā pats autors, ir arī Šūberta «Skaistajā dzirnavniecē».

[2] Sakarā ar iekšējo formas apjomu pakāpenisku pieaugšanu dziesmu grupējums šajā ciklā veido it kā izvērstu summējuma struktūru: 1+1+1+1+2+2+3.

jas līdz ar viņa jūtu notēlojumu.) Liriskā ciklā vairāk saskatāmas svītas iezīmes un attīstībai nav vis dinamisks, bet gan vairāk stāstījuma raksturs. Dziesmu grupējumu visbiežāk nosaka kontrastējošu epizodu maiņa — viena otrai seko ātras, lēnas, līksmi pacilātas, dramatiskas, elēģiskas, dejiskas cikla daļas. Cikla viengabalainību sekmē tonālās attīstības loģika, vienota noskaņu sfēra u. c. Tā, piemēram, viens no raksturīgākajiem paņēmieniem, ar ko liriskā ciklā sasniedz iekšēju vienotību, ir tonālas reprīzes vai pat tematisks ierāmējums. Kabaļevska ciklā «Desmit Šekspīra soneti», kā arī Šaporina «Tālajā jaunībā» pirmā un noslēguma dziesma ir vienā tonalitātē. Pēdējā romance Oļģerta Grāvīša «Mēness meitiņā» veidojas no cikla pirmā numura mūzikas, bet ar jaunu tekstu. Šaporina ciklā «Sirds atmiņas» pēdējās romances ievada akordi ietver un rezumē visu iepriekšējo dziesmu tonalitātes to secībā[1], bet izvērstā koda, kas būtībā ir koda visam skaņdarbam, tieši izaugusi no cikla pirmā numura. Tāpat arī Marģera Zariņa ciklā «Sudrabota gaisma» sastopam ierāmējumu, turklāt vēl izteiktāku — pirmā dziesma, kas pati par sevi ir savdabīgs patētisks cikla ievads, izpilda arī epiloga lomu.

Šādas tonāli tematiskas cikla reprīzes būtībā nav jauns paņēmiens. Arī pats liriskākais no Šūmaņa cikliem — «Sievietes mīla un dzīve» noslēdzas ar klavieru pēcspēli, kas veidota no pirmās dziesmas mūzikas.

Zīmīgi, ka šāda veida ierāmējumus, burtiskas tematiskas reprīzes neatradīsim sasprindzināti dramatiskos un ēpiski heroiskos dziesmu ciklos, piemēram, tādos kā aplūkotie Šostakoviča un Sviridova cikli. Tas izskaidrojams ar atšķirīgiem dramaturģijas principiem; noslēguma dziesma Šostakoviča un Sviridova ciklos ir dziesma — rezumējums, slēdziens, jauna kvalitāte kā spraigas attīstības rezultāts, bet liriska cikla beidzamā dziesma atkārto un apstiprina visa skaņdarba galveno domu, valdošo noskaņojumu (kas nereti izpausts jau sākuma dziesmā).

Aplūkotās dziesmu grupēšanas un cikla noslēguma problēmas cieši saistītas ar citiem dramaturģijas jautājumiem. Viens no tiem ir t ē l u a t t ī s t ī b a s l ī n i j a s c i k l ā.

Kā jau minēts, ikviena cikla tēlu loks var būt ļoti plašs un daudzpusīgs. Tajā pašā laikā skaņdarba vispārējais raksturs

---

[1] Uz to norāda V. Protopopovs rakstā «О романсах Ю. Шапорина», «Советская музыка», 1961, № 3, 46. lpp.

bieži atkarīgs no tā, kāda rakstura tēli ir valdošie un kurp virzīta to attīstība.

Tā, piemēram, Sviridova poēmā «Tēvu zeme» savijas dažādas tēlu līnijas: heroika, epika, lirika, žanriskums, traģika. Heroiskā līnija šeit ir valdošā un veido it kā cikla tēlu sistēmas «piedziedājumu», tās «sarkano pavedienu». Heroiskā līnija iezīmējas jau prologā, pēc tam caurstrāvo 5., 6., 9. dziesmu un noslēdzas epilogā. Taču tas nav nemainīgs piedziedājums. Heroiskās līnijas attīstībā norisinās kāpinājums, kas sasniedz kulmināciju dziesmā «Kaujas sauciens» (9. daļa). Šis kāpinājums saistās ar dramatizāciju, ar traģiskā elementa pieaugumu. Ļaužu ciešanu un skumju tēma, kas parādās 4. dziesmā un caurvij 5. un 7., pa daļai 8. dziesmu, skan arvien skarbāk, sasniedzot kulmināciju priekšpēdējā dziesmā «Māsai». Lirika un žanriskums (2., 3., 4., 7., 8. dziesma) tikai viegli ieēno galvenās tēlu līnijas. Rezultātā tēlu līniju attīstība iet no stāstoša un žanriska rakstura tēliem uz heroiski traģiskā elementa akcentējumu. Tas nosaka gan attīstības iekšējo dinamiku, gan skaņdarba heroisko raksturu visumā.

Marģera Zariņa ciklā «Sudrabota gaisma» saskatāmas trīs tēlu sfēras — patētika, lirika, žanriskums. Cikls sākas ar pacilāta, patētiska rakstura dziesmu — savdabīgu himnu dzīvei, jūtām. Pēc tam norisinās pakāpeniska pāreja no kāpinātas emocionālas kvēles un patētikas uz mierīgu, dziļu liriku. Kaislīga saviļņojuma emocijas caurauž otro dziesmu («Nekas nav sapņains») un ceturto dziesmu («Es mīlu tevi»). Turklāt, ja pirmā uzskatāma par pašu trauksmaināko daļu ciklā, tad otrajā saviļņojums jau izsmēlis sevi un pāriet dziļa, koncentrēta miera noskaņā. Šeit mūsu priekšā cikla kulminācija, kas vienlaikus ir arī attīstības pagrieziena moments. Turpinājumā vadošo lirisko līniju iegaismo jauns elements — žanriskums (5. un 7. dziesmas veidojas tautiski dejiskā raksturā), bet 8. numurs «Šūpļa dziesma» ir pati mierīgākā daļa ciklā. Te būtībā attīstība izbeidzas. Epilogs vairs nepieder pie attīstības, jo atkārto cikla pirmās daļas mūziku (ierāmējums).[1] Rezumējot teikto, nonākam pie slēdziena, ka tēlu līniju attīstība šajā ciklā virzīta no patētikas uz liriku, no jūtu ārējas izpausmes uz padziļinātām liriskām noskaņām.

---

[1] Šai gadījumā ļoti svarīgi tas, ka epilogs veidojas tieši no pirmās dziesmas. Tāda paša rakstura jauna dziesma izraisītu turpinājuma iespaidu un līdz ar to izjauktu tēlu noslēgto, noapaļoto attīstības līniju.

Aplūkojot vokālā cikla dramaturģijas īpatnības, sīkāk jāizskata viens no tās svarīgākajiem principiem — kontrasta princips.

Visām cikliskām formām raksturīga daļu blakus nostatīšana pēc kontrasta principa, un tas ir arī viens no svarīgākajiem komponentiem vokālā cikla dramaturģijā. Tajā pašā laikā kontrasta pakāpe un veids var būt atšķirīgi atkarībā no skaņdarba profila un vispārējā rakstura.

Vokālajā ciklā katrai daļai par sevi piemīt pilnīga patstāvība, pat zināma norobežotība, un tādēļ pretnostatījumi var realizēties dažādi, ļoti dažādi var būt kontrasta tipi. Ja divām blakus nostatītām dziesmām ir atšķirīgs saturs (tātad tēlu un tematiskais kontrasts), tad tas pa lielākai daļai vispirms izpaužas tempu kontrastā, ko nereti pastiprina arī skaņkārtas kontrasts.

Liriskos ciklos, kur valda vienots noskaņojums, sastopami pa lielākai daļai tikai šie minētie kontrasta tipi[1]. Tādos darbos, kas ataino asus konfliktus un raksturu pretmetus, kā Šostakoviča, Sviridova, Petrova cikli, atsevišķo daļu blakus nostatījuma kontrasts saasināts, dziļāks.

Par svarīgu dramaturģisku līdzekli kļūst žanriskais kontrasts. Piemēram, Šostakoviča ciklā savstarpēji mainās dramatiski dialogi un humoristiskas ainiņas, deju rakstura dziesmas un monologi. Sviridova «Tēvu zemē» savijas liriskas dziesmas, monologi un grandiozi masu skati (dziesma «Kaujas sauciens» asociējas ar plašu kora ainu).

Vokālā cikla specifika ļauj pielietot arī tādus kontrastējoša blakusnostatījuma veidus un tipus, kas cita žanra skaņdarbā gandrīz nav iedomājami. Tāda, piemēram, ir iespēja pretstatīt dažādus «plānus»: pagātne un tagadne («No ebreju tautas poēzijas», «Tēvu zeme»), konkrētais un vispārinātais («Dziesmas ar Roberta Bernsa vārdiem»), sabiedriskais un personiskais («Tēvu zeme»). Šādus kontrastu saasinājumus, kas dažkārt pāraug konfliktā, attaisno skaņdarba vispārējā iecere. Dziļie kontrasti padara dramaturģisko attīstību intensīvāku, spraigāku, dinamiskāku un simfonizē to. Tas izraisa analoģiju ar mūsdienu programatiskā simfonisma dramaturģiju. Tā, piemēram, neparasti un asi «žanriski un stilistiski dažādu plānu» pretnostatījumi vienotas idejiski mākslinieciskās koncepcijas ietvaros sastopami Šostakoviča 7. simfonijā.[2]

---

[1] Šaporina, Kabaļevska, Grāvīša vokālie cikli.

[2] Uz to norāda L. Māzels darbā «Симфонии Шостаковича», «Советский композитор», Москва, 1960, 10.

Ļoti liela ir kontrasta blakusnostatījumu izteiksmes loma. No vienas puses, kontrasts palīdz spilgtāk iezīmēt katru tēlu, no otras puses, kā jau norādīts, — saasina un dinamizē pašu attīstību. Tādēļ vokālo ciklu dramaturģijā bieži sastopams paņēmiens veidot kāpinājumus ar kontrasta saasināšanas palīdzību, kā arī pasvītrot cikla kulmināciju (kulminējošo dziesmu) ar pašiem spilgtākajiem kontrasta blakusnostatījumiem.

Izskatīsim dažus piemērus. Sviridova «Dziesmās ar Roberta Bernsa vārdiem» par kulmināciju uzskatāma dramatiskā aina «Visu zemi tumsa klāj»[1]. Uz šo virsotni, kas izteiksmes spēka ziņā sasaucas ar labākajām dramatiskajām ainām Musorgska mūzikā, ir virzīta visa attīstība; nepārtraukti augošais kontrasts starp žanriski konkrētām un vispārinātas izteiksmes dziesmām tieši ap šo cikla daļu sasniedz lielāko sasprindzinājumu. Proti, iepriekšējā dziesma «Findlejs» ir pati dzidrākā, bezrūpīgākā ainiņa visā ciklā, bet kulminācijai sekojošā — vienīgā nepārprotami liriskā dziesma, caurausta gaišām, harmoniskām noskaņām. Šādā ietvarā cikla traģiskā kulminācija skan sevišķi saasināti. Te atkal vērojama t. s. kontrasta koncentrācija. Lielajam tēlu un žanru kontrastam starp kulmināciju sagatavojošo «Findleju» un pašu cikla virsotni «Visu zemi tumsa klāj» ir dots kāpinājums ar visasāko tonālo blakusnostatījumu — tritona gājienu: *Si* mažors — *fa* minors. Šī blakusnostatījuma izteiksmību nosaka vēl viens apstāklis. Mažora un minora skaņkārtu vienmērīga nomaiņa, kas risinājusies jau kopš cikla sākuma (*Re* mažors, *re* minors, *Do* mažors, *mi* minors, *La* bemol mažors), negaidīti tiek izjaukta pēdējā dziesmā pirms kulminācijas («Findlejs»). Tādēļ «Findleja» gaišais (mažora skaņkārta) raksturs neatvairāmi piesaista uzmanību, bet sekojošais skaņkārtas kontrasts sevišķi akcentējas.

Ciklā «No ebreju tautas poēzijas» ir cits dramaturģiskā kāpinājuma princips. Ja tikko aplūkotajā Sviridova ciklā attīstību var salīdzināt ar pakāpeniski pieaugošu stīgas vibrēšanu, kas kulminācijas brīdī sasniedz pašu lielāko amplitūdu, t. i., pašu lielāko kontrastu, tad Šostakoviča ciklā attīstība veido vienu līdzenu kāpinājuma vilni līdz pat traģiskajai virsotnei dziesmā «Ziema» un pēc tam tiek pārtraukta ar gaišu apskaidrošanās momentu kā noslēdzošā posma ievadījumu.[2]

---

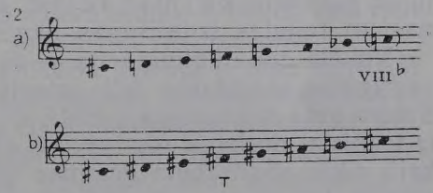
[1] Traģisma pilns skats, kur izmisuši dzīves pabērņi meklē aizmiršanos krodziņā.

[2] Kāpinājumu atšķirības nosacījis attīstības raksturs, kas ir abiem skaņdarbiem dažāds — Sviridova ciklā episki vēstošs, bet Šostakoviča ciklā dramatisks.

Šis pēkšņais lēciens no traģisma apdvestām ainām uz gaišiem un līksmiem tēliem rada spēcīgo kontrastu starp blakusnostatītām dziesmām «Ziema» (8.) un «Labā dzīve» (9.). Šeit atkal varam vērot, kā tiek koncentrēti kontrasti: tēla un tematiskie kontrasti (no tumšām pagrabtelpām darbība pārceļas ziedošu lauku plašumā, ziemas stingumu aiznes pavasara vēja brāzma), žanriskie kontrasti (monologu nomaina trauksmaina dziesma), tempu kontrasti *(adagio — allegretto),* intonatīvie kontrasti (sasprindzināta hromatika — diatonika) un skaņkārtu kontrasti (minors — mažors).

Skaņkārtu kontrastus aplūkosim tuvāk. Izņemot naturālajā mažorā *(Fa diēz)* veidoto dziesmu «Labā dzīve», vēl tikai divas uzrakstītas mažora skaņkārtā, pie tam ar dažām pazeminātām pakāpēm gammā (miksolidiskais, melodiskais mažors), tātad ar izteiktu minora nokrāsu. Savukārt no visām minorā rakstītajām dziesmām «Ziema» ir tonāli vissasprindzinātākā, — mūzikai attīstoties, *do diēz* minors sabiezināts sakarā ar vairākkārtējiem skaņkārtas pakāpju pazeminājumiem.

Gaismas un emocionāla pacēluma izjūtu, ko rada šo divu kontrastējošo skaņkārtu blakusnostatījums, kāpina vēl viens apstāklis. Salīdzināsim skaņurindas abās kontrastējošās dziesmās — «Labā dzīve» *(Fa diēz)* un «Ziema» *(do diēz).* Visas *Fa diez* mažora skaņas dziesmā «Labā dzīve» (izņemot abām tonalitātēm kopējo atbalsta skaņu *do diēz*) ir it kā paaugstinātas pakāpes attiecībā pret *do diēz* minora pašu krēslaināko, visvairāk pazeminātō variantu, kāds sastopams iepriekšējā dziesmā «Ziema». Tādēļ *Fa diēz* mažora iestāšanās rada spēcīgu pacēluma momentu. Abu skaņu rindu attiecības var attēlot shēmā: *do diēz* minors ar visām pazeminātām pakāpēm, kādas sastopamas dziesmā «Ziema», *Fa diēz* mažors dziesmā «Labā dzīve».



Jāatzīmē kontrasta blakusnostatījuma lielā nozīme Sviridova cikla «Tēvu zeme» noslēguma posmā. Kontrasta pakāpe ir vislielākā starp trim pēdējām dziesmām. Cikla dramatisko virsotni — vareno kaujas skatu («Kaujas sauciens») nomaina sēri lirisks, it kā surdinēta skanējuma monologs («Māsai»). Tas savukārt ar vēl spēcīgāku tēlojuma kontrastu sagatavo dzīvi apliecinošo, mierīga episka vēstījuma caurvīto finālu. Līdzīgs pa-

ņēmiens sastopams arī Prokofjeva kantātē «Aleksandrs Ņevskis», kur cikla kulminācijai («Ledus kauja») seko vismierīgākā daļa «Mirušo lauks», bet pēc tam atmirdz svinīgi līksmais fināls.

Maigāk veidoti kontrasti liriskajos ciklos. Taču kontrasta pielietojuma svarīgākie principi saglabājas arī šeit: attīstības gaitā pieaug kontrasta pakāpe, kulminācijās tiek izmantoti relatīvi spēcīgākie kontrasta blakusnostatījumi.

Tā, piemēram, Marģera Zariņa ciklā «Sudrabota gaisma», kur spilgti izteikta dramaturģiskā virsotne būtībā nav saskatāma, tomēr sastopam nelielu kulmināciju, kas atbilstoši skaņdarba vispārējam raksturam iezīmēta atturīgiem līdzekļiem. Tā ir cikla ceturtā daļa «Es mīlu tevi» — dziesma, kas sevī apvieno liriku ar spēcīgu emocionalitāti. Tās kulminējošais raksturs pasvītrots arī ar blakusnostatījuma kontrastu, ko ienes nākošā dziesma. Pirmās četras dziesmas, veidojot kopēju kāpinājuma vilni, kaut arī savstarpēji kontrastē (tempa, skaņkārtas kontrasts), tomēr liriskās noskaņas ziņā ir viena otrai tuvas. Jauna žanriskā elementa parādīšanās 5. dziesmā (blakusnostatījuma akcentējums ar žanra kontrastu) iezīmē jauna posma sākumu ciklā un tajā pašā laikā pasvītro iepriekšējās dziesmas kulminējošo raksturu — sevišķi dziļa lirisma un kāpinātas emocionalitātes epizodi. Kulminācijas iespaidu sekmē arī svaigāks tonālais blakusnostatījums (*Fa* mažors — *La* bemol mažors)[1].

Aplūkojot kontrasta blakusnostatījumu izteiksmes iespējas un to lomu muzikālajā dramaturģijā, esam nonākuši pie jautājuma par cikla k u l m i n ā c i j u. (Daži kulmināciju sagatavošanas un reljefas izdalīšanas paņēmieni jau apskatīti iepriekš.)

Vokālā cikla kulminācija — tā ir kulminējošā dziesma, kurā svarīgākie skaņdarba tēli sniegti visspilgtāk, viskoncentrētāk. Satura ziņā dramatiskajā ciklā «No ebreju tautas poēzijas» tāda ir traģisku noskaņu piestrāvotā «Ziema». Marģera Zariņa liriskajā ciklā «Sudrabota gaisma» kulmināciju veido pati emocionālākā dziesma — «Es mīlu tevi», bet heroiski episkajā Sviridova ciklā «Tēvu zeme» — spilgti tēlainā batālā aina «Kaujas sauciens» utt. Šāda dziesma savukārt pati var izveidot savu augstāko attīstības virsotni — kulminācijas momentu, taču par visa cikla kulmināciju uzskatāma šī dziesma.

---

[1] Šī cikla tonālās attīstības īpatnībām un izteiksmībai pieskarsimies arī vēl tālākajā izklāstā. Sk. 50.—51. lpp.

Pati žanra specifika noteikusi arī kulmināciju īpatnības vokālajā ciklā. Lielas formas skaņdarbā ļoti bieži veidojas nevis viena, bet vairākas virsotnes (kaut gan kāda no tām var izrādīties arī galvenā). To pašu nereti redzam arī vokālajā ciklā. Taču te ir arī atšķirības. Proti, instrumentāla skaņdarba kulmācijas viena no otras atšķiras galvenokārt emocionālā sasprindzinājuma, dinamikas, skanējuma spēka ziņā. Starp vokālā cikla kulmācijām iespējama arī sevišķi smalka kvalitatīva atšķirība (raksturā, tēlainajā saturā).

Piemēram, jau vairākkārt minētā batālā aina «Kaujas sauciens» Sviridova ciklā «Tēvu zeme» (9. dziesma) neapšaubāmi uztverama kā skaņdarba smagumcentrs, galvenā, bet ne vienīgā kulmācija. «Melnais ērglis» (6. dziesma) ir cikla pirmā virsotne. Tas ir patētisks, it kā paša autora monologs, ko izraisījis iepriekšējās dziesmas traģisms. Divu spilgtu kulmināciju izvietojums nelielā atstatumā šeit pilnīgi pieļaujams tādēļ, ka katra no dziesmām ir gluži patstāvīga un izteiksmes ziņā noapaļota. Šīs divas kulmācijas neizjauc ne skaņdarba stilistisko, ne arī dramaturģisko viengabalainību, jo rakstura ziņā tās ir dažādas (patoss pretstatā muzikāli iztēlojošam raksturam).

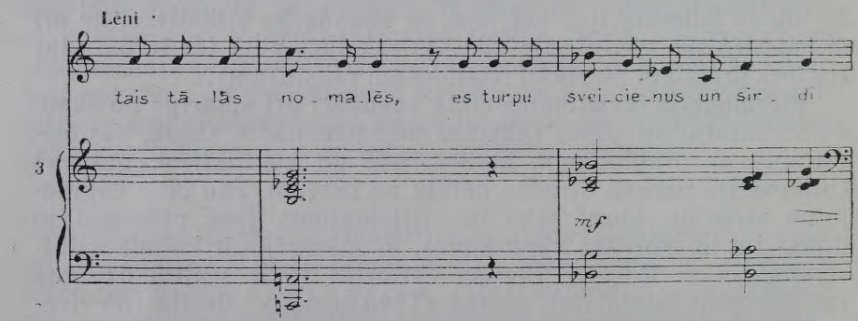
Kulmināciju izvietojums ciklā savukārt arī atkarīgs no skaņdarba satura, attīstības rakstura un intensitātes. Ciklā, kas piesātināts ar dramatismu, kontrastiem un konfliktiem, galvenā kulmācija parasti atrodas netālu no beigām. Tad tā ir kāpinājuma virsotne, kurai seko īss atrisinājums (pēc principa: jo ilgāks un intensīvāks kāpinājums, jo spēcīgāka ir kulmācija). «Dziesmās ar Roberta Bernsa vārdiem» tā ir septītā dziesma (no deviņām dziesmām), poēmā «Tēvu zeme» — devītā (no vienpadsmit), Šostakoviča ciklā — astotā (no vienpadsmit).

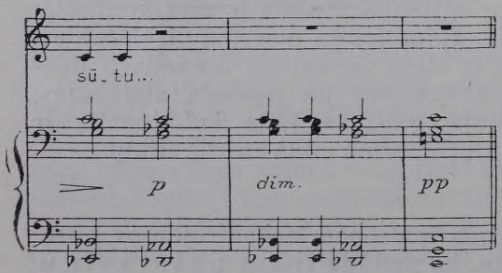
Turpretī liriskā ciklā, kur attīstība visumā ir maz konfliktējoša, bet drīzāk gan plūstoša, kulminējošā dziesma visbiežāk atrodas ap cikla vidu. Tas rada ciklā savdabīgu dinamisko līdzsvaru — kāpumam seko pakāpenisks un ilgstošs atslābums. Marģera Zariņa «Sudrabotajā gaismā» tāda kulmācija ir ceturtā dziesma (no deviņām), Šaporina ciklā «Sirds atmiņas» — piektā (no astoņām) utt.

Vokālā cikla dramaturģijas īpatnības izskaidrojamas pirmkārt ar to, ka tas ir skaņdarbs, ko sastāda virkne p a t s t ā v ī g u, pabeigtu dziesmu. Vokālais cikls pats par sevi neprasa un neparedz vienotu muzikāli tematiskās attīstības līniju. Gluži otrādi, ārēji visas daļas ir izolētas. To līdzekļu skaitā (no kuriem daļa

jau minēti), kas vieno dziesmas viengabalainā skaņdarbā, svarīga loma ir tonālajai attīstībai un intonatīvajām saitēm, sākot ar raksturīgām akordu secībām un beidzot ar vadmotīviem, vadharmonijām.

Aplūkosim tuvāk tonālās attīstības principu Marģera Zariņa ciklā «Sudrabota gaisma». Tonālais plāns te ir svarīgs ciklu vienojošs elements. Atsevišķo dziesmu tonalitātes veido secību, kuras pamatā ir stingra loģika — raksturīgā klasiskā tonālā shēma — T-D-S-T. Par visa skaņdarba toniku (vārda plašākā nozīmē) un ciklu apvienotāju tonalitāti uzskatāms *Do* mažors. Nevienā dziesmā šī tonalitāte nav valdošā, taču kā neredzams pavediens tā caurvij visu ciklu. Pirmais un pēdējais cikla numurs (viena un tā pati dziesma) veidots *Mi bemol* mažorā. No tonālās attīstības viedokļa tas ir ierāmējums, kas ar kopējo līniju nav saistīts.[1]





Tercu attiecību harmoniskā krāsa, ko *Mi bemol* mažors veido ar cikla galveno tonalitāti, labi izceļ šo tonālo centru (*Do* mažoru) un pasvītro vispārējo gaišo mažora kolorītu. Taču svarīgāks ir cits moments — pēc pilnas pabeigtas kadences *Mi*

[1] Analoģisku parādību vērojām arī tēlu attīstībā. Sk. 44.—45. lpp.

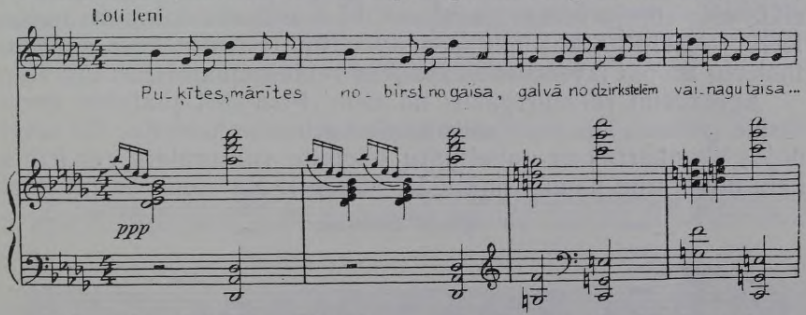
bemol mažorā vēl seko divas taktis garš modulējošs papildinājums, un cikla pirmā (kā arī pēdējā) dziesma negaidīti noslēdzas Do mažorā.

Šis modulējošais papildinājums ir ļoti izteiksmīgs, un tas piedalās arī formas veidošanā. Pirmajā gadījumā (cikla sākumā) tas sasaista ievadu ar visu turpmāko attīstību un, tonāli sagatavojot nākošo dziesmu, uz brīdi parāda cikla galveno tonalitāti. Otrajā gadījumā (cikla beigās) šis papildinājums galveno tonalitāti nostiprina pilnīgi.

Cikla tālāko tonālo attīstību var attēlot šādā shēmā:

Mi♭ —Do	Sol	Sol	Fa	La♭ —fa	La	Re♭	Re♭	Mi♭ —Do
T	D		S					T

Pagrieziens uz subdominanti sakrīt ar cikla kulmināciju — ceturto dziesmu. Līdz ar to kulminācija tiek tonāli izcelta. Pēc tam tonālā attīstība aiziet tālu subdominantes sfērā (VI zemās pakāpes, IV minora pakāpes un II zemās pakāpes tonalitātēs) un kāpina tonāli modulatorisko spriegumu pirms noslēguma tonikas parādīšanās. Toniku sagatavo vēl arī kāds blakus moments — 8. dziesmas vidū negaidot notiek īslaicīgs novirziens uz *Do* mažoru, kas it kā vēsta par gaidāmo galveno tonalitāti.[1]



Šeit rodas arī cita sakarība — pagrieziens no *Mi bemol* mažora uz *Do* mažoru, kas pēc tam notiek pēdējās dziesmas beigās, izskan dabiski un loģiski, jo tas tagad it kā atbalso 8. dziesmā notikušo harmonisko secību no II zemās pakāpes uz toniku — pašu spilgtāko tonālo blakusnostatījumu pirms fināla iestāšanās.

Tonālā attīstība vokālā ciklā ne vienmēr veido šādu vienotu caurviju līniju. Biežāk galvenā nozīme ir tuvāko blakus numuru

[1] Jāpiezīmē, ka, atskaitot cikla sākuma un nobeiguma dziesmas, šis ir vienīgais galvenās tonalitātes pilnīgs izvedums.

tonālajiem sakariem. Tad tonālie blakusnostatījumi vienā gadījumā ciešāk saliedē atsevišķos numurus, bet citā gadījumā — pasvītro kontrastu starp tiem (kā, piemēram, 7., 8. un 9. dziesmas blakusnostatījumi Šostakoviča ciklā, kas aplūkoti jau iepriekš). Radikālākie tonālie pagriezieni ir spēcīgs līdzeklis, lai izceltu cikla kulmināciju.[1]

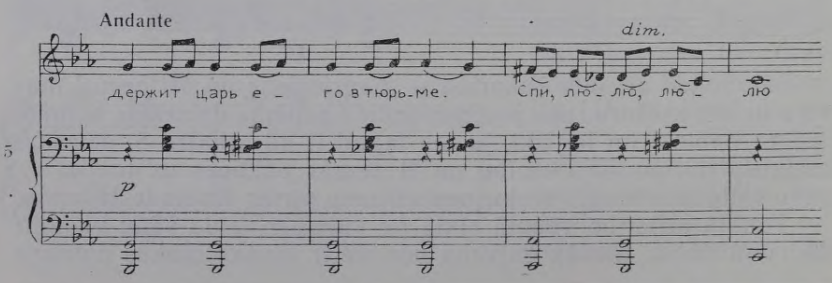
Tālāk aplūkosim intonatīvos sakarus starp cikla atsevišķām dziesmām.

Mūzikas valodas stilistisko paņēmienu līdzība vērojama ne tikai īstos vokālos ciklos, bet arī dažādos dziesmu krājumos, ja vien tos rakstījis viens autors un ja dziesmas radušās vienā un tai pašā daiļrades periodā. Taču tāda stilistiska kopība vēl nerada organisku saliedētību starp dziesmām, jo te radniecība ir ārēja. Tikai dziļākas iekšējas saites, ko veido raksturīgu intonatīvu gājienu mērķtiecīgs izvietojums un attīstība cauri visam ciklam (dažreiz sastopamas arī vairākas intonatīvās sfēras), kā arī intonāciju arkas var radīt muzikāli un dramaturģiski vienotu skaņdarbu. Turklāt, jo spilgtāk un konsekventāk realizēts intonatīvās vienotības princips, jo dziļāka un spēcīgāka ir cikla viengabalainība.

Intonatīvo sakaru izveidojuma spilgts piemērs ir Šostakoviča cikls «No ebreju tautas poēzijas». Šī skaņdarba intonatīvā sfēra ietver veselu virkni pakāpeniski attīstītu intonatīvu gājienu, motīvus un pat izvērstus tematiskus veidojumus.

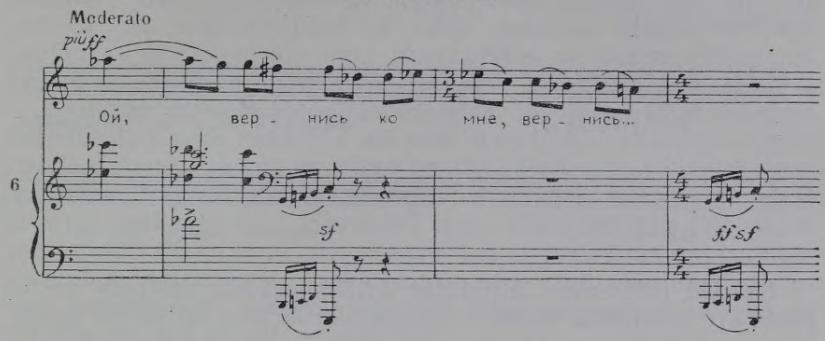
Aplūkosim raksturīgākos no tiem. Pirmkārt jāatzīmē melodiskie gājieni, kas mūzikai piešķir nacionālo kolorītu. Tie izveidojas skaņkārtās ar palielinātu sekundu (naturālais vai friģiskais minors ar paaugstinātu IV pakāpi). Kā viens no raksturī-

Šūpļa dziesma



[1] Šis paņēmiens tuvāk tika aplūkots jau iepriekš, runājot par kontrasta blakusnostatījumu lomu cikla dramaturģijā. Sk. 46.—48. lpp.

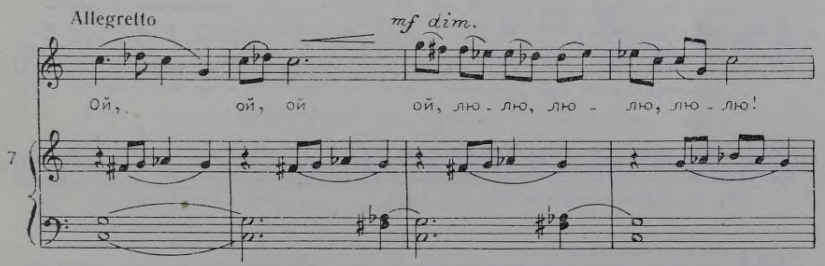
Atstātais tēvs



gākajiem šeit sastopams lejupejošs sekundu gājiens pa šīs skaņkārtas gammas skaņām — savdabīgs cikla vadmotīvs, nopūtu intonāciju caurvīts. Atkarībā no konteksta šis tematiskais veidojums iegūst dažādu izteiksmes nokrāsu. Lēnā tempā tā skanējums solista partijā atgādina raksturīgas raudu dziesmu (vaimanu) intonācijas, un tad tas saistīts ar cikla traģiskākajām epizodēm.

Ātrā tempā šis melodijas gājiens var izteikt jūtu samulsumu, neziņu, izmisumu («Pirms ilgas prombūtnes» — klavieru replikas *accelerando),* bet citos gadījumos izraisīt arī rotaļīgu noskaņu («Brīdinājums», «Meitenes dziesma»).

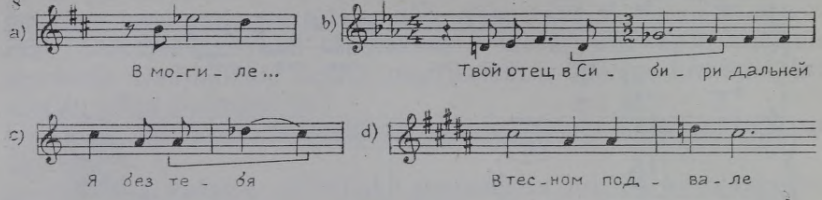
Meitenes dziesma



Virkne raksturīgu intonatīvu gājienu saistīti ar noteiktu psiholoģisku izteiksmību. Tā, piemēram, spēcīgākā emocionālā spraiguma momentos, kas pauž izmisumu, sāpes, dziļas skumjas, gandrīz vienmēr parādās īss sasprindzināts motīvs, kuru varētu nosaukt par «raudu motīvu». To izveido asi, disonējoši

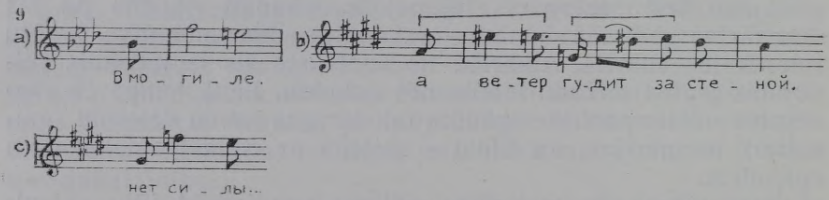
intervāli, un sevišķi Šostakoviča mūzikai tik ļoti raksturīgā pamazinātā kvarta.

8



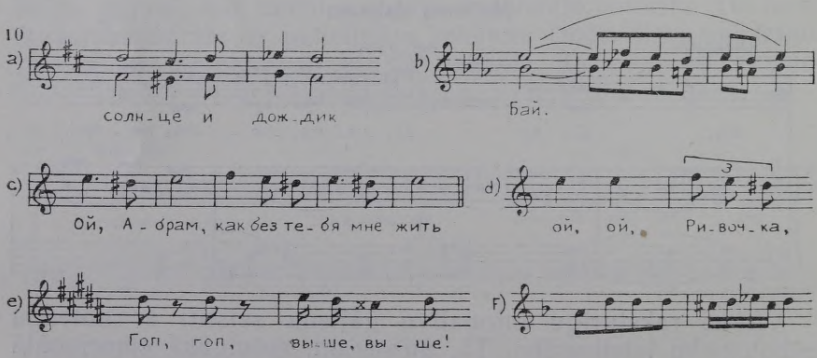
Sevišķi intensīvas attīstības brīžos «raudu motīvs» sastopams arī saasinātā veidā — ar plašāku lēcienu un nereti apstāioties uz nenoturīgas skaņas.

9



Cikla mūzikā vairākkart parādās motīvs, kas ar sasprindzinātiem ievadskaņu gājieniem melodiski pasvītro pamazinātas tercas intervālu. Tas skan kā apslāpētu skumju pilns dziedājums.

10



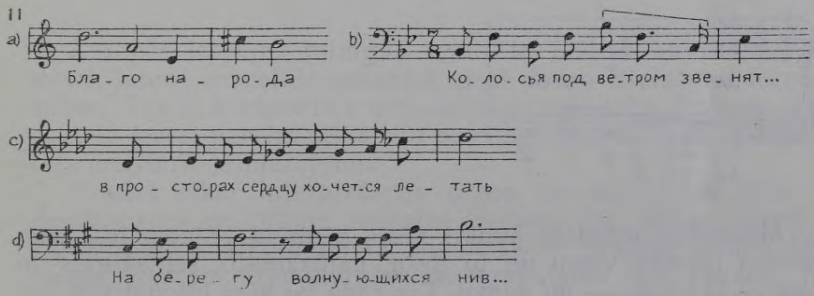
Nav grūti ievērot, ka visiem minētajiem intonatīvajiem veidojumiem kopējs ir lejupejoša pustoņa gājiens («nopūtas into-

nācija»). Bieži sastopamās lejupejošās intonācijas, slīdošie pustoņi utt. izskaidrojami ar cikla mūzikas skaņkārtu savdabību — te noteicošā loma skaņkārtām ar pazeminātām pakāpēm.[1]

Daudzās lejupslīdošās intonācijas un lejupejoša virziena melodiskās līnijas nosacījis arī pats skaņdarba raksturs — ciklā atrodam daudz pasīvu noskaņu un tēlu. Padevība liktenim, bezpalīdzības izjūta, dziļas skumjas — šādas noskaņas valda dziesmu lielākajā daļā. Savukārt tajās dziesmās, kur šīs noskaņas vairāk slēptas vai arī priekšplānā ir izvirzītas emocionāla pacēluma, aktivitātes, prieka izjūtas, tur galvenā loma kāpjošām intonācijām, enerģiskiem melodijas gājieniem pa akorda skaņām («Labā dzīve», «Laime»).[2]

Izsekojot intonatīvajām saitēm visā ciklā, konstatējam, ka intonatīvā attīstība veido sasprindzinājuma kāpinājumu un krāsu sabiezinājumu līdz pat pašai kulminācijai — dziesmai «Ziema», kurā koncentrētas visvairāk sasprindzinātās intonācijas un tonāli harmoniskās secības. Pēc tam seko pagrieziens gaišu noskaņu pasaulē.

Noteikts intonatīvās vienotības princips ir arī Sviridova poēmā «Tēvu zeme». Šī skaņdarba intonatīvajā izveidojumā diezgan nepārprotami saskatāmas divas sfēras. Pirmā un plašākā ir episku, vēstījošu intonāciju sfēra, kas saistās galveno-



---

[1] Šādas skaņkārtas Šostakoviča mūzikai visumā ļoti raksturīgas un saistās ar komponista mūzikas valodas vispārējo ekspresīvo raksturu.

Šostakoviča mūzikas skaņkārtu īpatnības sīki pētītas vairākos padomju mūzikas zinātnieku darbos. Sk. A. Должанский «О ладовой основе сочинений Шостаковича», «Советская музыка», 1947, № 4.

[2] Piemēram, «Meitnes dziesmā» pat lejupejošais «vadmotīvs» noslēdzas ar enerģisku augšupejošu kvartas lēcienu. Sk. 7. nošu piemēru.

kārt ar diatoniku. Šim intonāciju lokam raksturīgi pakāpeniski gājieni pa gammas skaņām, akordu skaņām, ar kvartu un kvintu (pa lielākai daļai ne plašākiem) lēcieniem. Sevišķi gaišās epizodēs sastopami arī gājieni pa divām kvartām, kas rada sevišķu plašuma un miera iespaidu. Vērojami arī pentatoniski gājieni un trihordu intonācijas. (Sk. 11. nošu piemēru.)

Otrajai intonatīvajai sfērai raksturīgi hromatismi, stūraini melodiskie gājieni, lēcieni, kas nereti veido palielinātus un pamazinātus intervālus. Šo intonāciju grupu nesastopam sevišķi daudz (mazāk nekā pirmo), taču tā piedalās pašās dramatiskākajās cikla epizodēs (vidusposms prologā un epilogā, «Melnais ērglis», «Ķaujas sauciens»). Daži no šiem intonatīvajiem gājieniem savstarpēji tik tuvu sasaucas, ka spēj izveidot arkas starp dramatiski nozīmīgākajiem cikla momentiem. Intonatīvas arkas savieno prologa vidusposmu, dziesmu «Ķaujas sauciens» un epiloga kulmināciju.

12

a) Вот вос-стают предо мно-ю о-пять ка-мни су-ро-вы-е древ-них ко-лонн

b) Го-ры и ту-чи, сум-рач-ный ве-чер, ве-тер ду-шу-ет, я-рост-ный ве-тер,

c) fff

Melodikas atbalsta punkti visos piemērā redzamajos fragmentos izveido vienu un to pašu pamazināto septakordu *fa diēz — la — do — mi bemol.* Tas rada ne vien intonatīvus, bet arī tonālus sakarus.

Ar intonatīvo uzbūvi cieši saistās arī cikla melodikas metroritmiskās īpatnības. Tāpat kā melodikas tīri intonatīvā puse, arī viss metroritmiski raksturīgais veidojas divās plāksnēs. Gluds, vijīgs ritmiskais zīmējums sastopams melodijās, kas pieder pirmajai intonatīvajai sfērai. Te parasti mīkstināti akcenti, sastopamas biežas metra maiņas, liela loma ritmiskai un metris-

kai variēšanai. Šīs melodijas parasti ir plūstošas. Kvadrātiskums tajās maz sajūtams vai arī tiek pārvarēts ar biežām metra maiņām.

Otro metroritmisko izteiksmes līdzekļu grupu veido punktēti ritmi, kas mūzikai piešķir spraigumu, vīrišķīgu noteiktību, aktivitāti. Šādi ritmi sastopami visās cikla dramatiskajās epizodēs un raksturīgi gandrīz visām intonatīvi saasinātām tēmām.[1]

Sniegtās analīzes rāda, ka intonatīvās valodas īpatnības un attīstības principi vispirms saistīti ar skaņdarba emocionālo saturu un tēlu līniju attīstību. Proti, atšķirīgie kontrastējošie tēli veido arī atšķirīgas intonatīvās sfēras. Savukārt dramaturģiska mērķtiecība tām piešķir konsekventu attīstību.

Līdztekus galvenajiem noteicošajiem vokālā cikla dramaturģijas līdzekļiem, ko skārām šajā apskatā, bieži vien te nozīmīgi ir arī citi skaņdarba komponenti: raksturīgie attīstības un formas veidošanas principi katrā atsevišķā dziesmā (dziesmu forma, reprīzes izveidojums), klavierpavadījuma faktūras paņēmieni, vokālās partijas balsu izvēle, solistu skaits, solo numuru un ansambļu izkārtojums ciklā utt.

Visu elementu harmoniska vienotība un mijiedarbība rezultātā nosaka vokālā cikla dramatisko izveidojumu.

*

Lai pēc iespējas pilnīgāk realizētu idejiski mākslinieciscku ieceri, jāprot izsmeļoši izmantot visas žanra izteiksmes iespējamības. Tas ir komponista meistarības jautājums. Prasme komponista ieceri pareizi atklāt un pasniegt klausītājam — izpildītāja meistarības jautājums.

Vokālā cikla interpretācija prasa no dziedātāja lielu un daudzpusīgu izpildītāju mākslas kultūru. No vienas puses, te vajadzīga kamerstila izjūta, no otras — prasme traktēt lielu formu, izveidot dramaturģiski viengabalainu tēlu pasauli. Nepieciešama arī spilgta aktieriska prasme, jo vokālajā ciklā viens pēc otra jāsastop visdažādākie varoņi, situācijas, noskaņas.

Daudzie lieliskie dziesmu cikli, ko devuši padomju komponisti, neapšaubāmi piesaista šim žanram izpildītāju mākslinieku uzmanību. Savukārt šī žanra mūzikas dzīvais, reālais skanējums

[1] Tas tādēļ, ka visus cikla dramatiskos posmus aizpilda cīņu tēli; tie izraisa asus, punktētus, kaujas maršu mūzikai raksturīgus ritmus.

rosina komponistu radošo domu un jaunus tālākus meklējumus. Šis process tātad ir savstarpējs, un tādēļ padomju komponistu un izpildītāju turpmākais kopīgais darbs vokālā cikla jomā, kas ietver arī tā izteiksmes iespējamību dziļu un apzinātu studēšanu, veicinās žanra tālāku intensīvu attīstību padomju komponistu daiļradē.

II

Nilss Grīnfelds

PAR JĀŅA ZĀLĪŠA MŪZIKAS KRITIKAS RAKSTIEM

Nepateicīgs var izlikties mūzikas kritiķa darbs. Vai neatgādina veltīgu mēģinājumu apstādināt laiku pievēršanās koncertzālē jau izgaisušām skaņām, jau notikušajam izpildītāja neatkārtojamam sniegumam? Kas var sekot kritiķa domai, pats nebūdams šo notikumu liecinieks? Vai tikai no koncertu apmeklētājiem veidotos kritiķa lasītāju loks? Un kā ticēt viņa spriedumiem pēc daudziem gadiem, kad nav vairs starp dzīvajiem nedz paša rakstītāja, nedz viņa laikabiedru — pagātnes liecinieku? Vai mūzikas kritika nav kāda efemera, nebūtībā izgaistoša parādība?

Patiesi, visi šie jautājumi būtu pamatoti, ja kritiķis dzīvotu tikai savu personisko ieskatu čaulā, nepaceltos pāri saviem subjektīvajiem iespaidiem. Iztulkojot skaņu mākslas parādības, apzinīgs un izglītots kritiķis pauž sava laikmeta sabiedrisko spriedumu, izdarot estētisko vērtību atlasi, viņš veido kolektīvo gaumi, bagātina savas tautas kultūrvēsturisko pūru. Šeit vietā atgādināt Oskara Vailda ieskatu par kritiķi kā mākslinieku, kura uzdevums neierobežojas ar iztirzājamās vielas analītisku apceri un zinātnisku klasifikāciju, bet kam jāpanāk ar mākslas parādību zināmā mērā adekvāts emocionāls iespaids uz lasītāju. Šāds kritiķis — zinātnieks un reizē mākslinieks — spēj radīt darbus, kas laika gaitā nezaudē savu nozīmi un kļūst par svarīgu, pat nepieciešamu papildinājumu tiem mākslas darbiem, kuri izraisījuši kritiķa domu. Tādi liela vēriena kritiķi mākslinieki bija V. Beļinskis, N. Dobroļubovs, V. Stasovs, pie mums Latvijā J. Jansons-Brauns, A. Upīts. Jāatzīst gan, ka mūzikas kritikā šādu personību nav daudz. Interesi saista daži lieli komponisti, kā R. Šūmanis, H. Berliozs, R. Vāgners, F. Lists, kuri ar rakstiem aizstāvēja savus mākslinieciskos centienus, cīnījās par sava laikmeta progresīvajiem estētiskajiem uzskatiem.

Krievijas mūzikas kritikā nozīmīgas lappuses ierakstījuši arī komponisti — A. Serovs, P. Čaikovskis, C. Kiī. Padomju mūzikas zinātnes attīstībā svarīga loma ir izcilajam domātājam māksliniekam B. Asafjevam, kas savos kritiskajos vērtējumos sasniedz dziļu zinātniskās precizitātes un mākslinieciskās iztēles sintēzi.

Arī latviešu mūzikas kultūra pazīst ievērojamus komponistus kritiķus. Tāds bija Jāzeps Vītols, kura literārā darbība, kas galvenokārt norisinājās Pēterburgā, mazāk gan skāra savas tautas mūzikas dzīves jautājumus. No gadsimta sākuma kritiķa darbību Rīgā uzsāka Emīls Dārziņš. Desmit gadus viņš neatlaidīgi cīnījās par latviešu mūzikas dzīves attīstību, tās demokrātiskajiem un reālistiskajiem ideāliem. E. Dārziņa kritikas raksti ietekmēja sabiedrisko domu, audzināja klausītāju gaumi, mācīja izprast mūzikas mākslas vērtības, atbalstīja jaunos latviešu skaņu māksliniekus. Komponista raksti, būdami savā laikā ļoti aktuāli, arī šodien saglabā savu audzinošo nozīmi. Līdztekus E. Dārziņa plaši iemīļotajām dziesmām tie papildina mūsu priekšstatu par viņa spilgto, dedzīgo personību, par sociālo cīņu un pretrunu laikmetu, kas saistās ar 1905. gada revolūciju.

Pēc E. Dārziņa traģiskās pāragrās nāves 1910. gadā viņa kritiķa darbību kā sava veida stafeti pārņēma Jānis Zālītis. Abiem mūziķiem bija daudzējādā ziņā kopīgi sabiedriski estētiskie ideāli, līdzīga arī muzikālās daiļrades ievirze — galvenokārt kora un solodziesmas novadā. Tikai J. Zālītis darbojās citos vēsturiskos apstākļos. Viņš pieredzēja Lielo Oktobra sociālistisko revolūciju. Viņa dzimtene uz pārdesmit gadiem nokļuva buržuāziskās varas kundzībā. 1940. gadā J. Zālītis uz īsu laiku iekļāvās padomju mūzikas kultūras celtniecībā. Bet, sākoties Lielajam Tēvijas karam, viņš palika fašistu okupētajā Latvijā, kur izbeidzās viņa darbība un 1943. gadā arī viņa dzīves gaita.

Protams, J. Zālīša mūzikas stils nemaz neatgādina E. Dārziņu, uzrādot drošākus jauninājumu meklējumus gan zināmām melngailiskām ievirzēm radniecīgā tautas polifonijas elementu attīstībā, gan raksturīgi kolorētā harmonijā ar spriegi nenoturīgu saskaņu pārsvaru, dažkārt arī kvartu kvintu kompleksiem, virsotņu veidojumiem un citiem impresionismam tuviem līdzekļiem, kas nebija sveši arī Skrjabinam. Diemžēl J. Zālītis, nebūdams sevišķi ražīgs kompozīcijā (arī līdzība ar E. Dārziņu!), nespēja pilnīgi izraisīt savas novatoriskās potences, kuras varētu aicināt arī uz instrumentālās mūzikas plašākiem dinamiskiem un koloristiskiem apvāršņiem. Bet, acīm redzot, J. Zālīša

darbības vide nebija labvēlīga jaunām ierosmēm. Atcerēsimies, ka arī E. Dārziņš nespēja realizēt savu aicinājumu uz instrumentālo mūziku. No vecās latviešu komponistu paaudzes tas izdevās vienīgi J. Vītolam, bet darbojoties ārpus Latvijas.

Sistemātisku mūzikas kritiķa darbību J. Zālītis uzsāk 1910. gadā, kad viņam ir 26 gadi un kad viņš vēl mācās Pēterburgas konservatorijā. Dalīdams laiku starp Pēterburgu un Rīgu, J. Zālītis pirmskara gados raksta par abu šo pilsētu mūzikas dzīvi (laikrakstā «Dzimtenes Vēstnesis»). Aplūkodams Pēterburgas mūzikas dzīvi, viņš iztirzā gan tikai turienes latviešu mūzikas sarīkojumus.

Krietna muzikālā erudīcija, patiesa interese par mūzikas dzīves sabiedriskajiem jautājumiem, raita literārā valoda — šīs mūzikas kritiķim nepieciešamās īpašības skaidri izpaužas jau J. Zālīša pirmajos publicējumos, recenzijās par dažādiem Rīgas, Rīgas Jūrmalas un Pēterburgas mūzikas dzīves notikumiem. Tanī laikā Rīgas presē parādījās arī E. Dārziņa pēdējie raksti. Desmit gadus vecākā pieredzējušā kritikas meistara markantais, lakoniskais stils, asprātība, noteiktība un precizitāte spriedumos ir laba skola jaunajam J. Zālītim. Kaut arī J. Zālīša pirmajos rakstos dažkārt maz vērtējumu un pagadās arī neprecīzi formulējumi, tomēr te konstatējama E. Dārziņa ietekme uz savu jaunāko kolēģi. Šeit izpaužas arī līdzīgas idejiski estētiskas nostādnes, kopīgas gaitas Pēterburgas konservatorijā, kopīgie sabiedriskie centieni, ko nosaka cīņa par nacionālās mūzikas kultūras nostiprināšanu, par labvēlīgu apstākļu nodrošināšanu latviešu mūzikas darbiniekiem Rīgā.

Kaut arī E. Dārziņš, īpaši savas darbības agrīnajā periodā ap 1905. gadu, pieturējās pie radikālākiem uzskatiem nekā viņa jaunākais laikabiedrs, tomēr viņu abu protestam, neapmierinātībai bija sīkburžuāzisks raksturs. E. Dārziņam un J. Zālītim trūka kontaktu ar plašām vienkāršo ļaužu aprindām, un viņi nesaredzēja jaunās progresīvās šķiras — proletariāta ideālus, kuru izpausme toreiz Latvijā bija jo krasi jūtama. Varbūt tādēļ abus mūziķus 1905. gada revolūcijas atplūdu laikā vilina kāds «gara aristokrātisms», zināmā mērā abstrakti dailes un laimes ideāli.

Spēcīgus vārdus atrod abi kritiķi, šaustot Rīgas valdošo aprindu mietpilsonību un garīgo trulumu. E. Dārziņa domām par Rīgā uzkundzējušos Mamona garu piebalso J. Zālītis rakstā par sava vecākā līdzgaitnieka traģisko likteni: «Te vainīga vienīgi Rīgas piesmakusī mākslas atmosfēra, kas velk visu

jaunāko un dzīvāko dibenā» («Dzimtenes Vēstnesis», 197. nr., 1910).

Kritikas rakstos paustie J. Zālīša sabiedriskie ideāli diezgan nenobrieduši. Viņa mērķis ir atbalstīt nacionālo mūziku, propagandēt vērtīgus klasiskus skaņdarbus, pasvītrotu uzmanību pievēršot krievu t. s. jaunās skolas komponistiem. Kā svarīgs līdzeklis šim darbam viņam šķiet latviešu simfoniskie koncerti Rīgā, latviešu operas teātra pirmie soļi. Bet, cīnoties par nacionālo mākslu, J. Zālītis to nereti izprot šauri formāli, atrauti no satura. Tā plašajā apcerējumā par J. Vītolu («Dzimtenes Vēstnesis», 267. nr., 1911) J. Zālītis noliedz viņa latviskumu: «Vītola mūzika pēc savas iekšējās būtības nav stingri latviska, jo viņai kā tādai trūkst ciešāka organiska sakara un iekšējas dziļākas psiholoģiskas saskaņas ar mūsu senatnes mūzikas īstākiem paraugiem.» Šai pašā rakstā J. Zālītis pozitīvāk vērtē tos Vītola darbus, kuriem ir pamatā tautas dziesmas (tautas dziesmu apdares). Tādi sašaurināti ieskati par nacionālo elementu atgādina buržuāziskās nacionālās kustības sākuma laikmeta uzskatus, kas sabiedriskā sfērā, literatūrā un teātrī jau sen bija izdzīvoti.

Daudzu tā laika mūziķu ideoloģiski estētiskajai atpalicībai bija arī savi sociāli iemesli. Turklāt profesionālā mūziķa ilgstošais izaugsmes process, ieslēgšanās darbā pie instrumenta vai partitūras, privātstundas kā galvenais iztikas avots grūtās konkurences atmosfērā veicina individuālistiskās noskaņas, veido zināmos apstākļos no masām nošķirtas «brīvmākslinieciskās kastas» apziņu. Pat talantīgākajiem māksliniekiem dažkārt tikai netieši, intuitīvi vai arī pārejoši, garāmejot izdodas tieši atsaukties uz plašāko tautas masu politiskiem saviļņojumiem. Tā radušās samērā nedaudzās J. Vītola, E. Dārziņa, E. Melngaiļa dziesmas, kurās savā veidā izskan revolūcijas vētru atbalss. Protams, nedrīkst pārmest atrautību no laikmeta visos gadījumos, kur tādas tiešas atbalss nav. Arī E. Dārziņa skumjā lirika, A. Kalniņa trauslās dvēseles noskaņas, J. Zālīša — komponista eksaltētās laimes un gaismas vīzijas atspoguļo vienkāršo cilvēku jūtas, centienus, šaubas un cerības.

Mākslinieka pienākumu un nepieciešamību atsaukties laikmetam apzinās arī J. Zālītis — kritiķis, pārmezdams jaunajam A. Kalniņam zināmu vienpusību, jo viņš «līdz šim staigā vienīgi zaļās idiles kurpītēs. Maz ieskanējusi tanī smeldzošā dvēseles dziesma, ... kas tik stipri skan Čaikovskī, Rahmaņinovā un pat Grīgā. Un šo dziesmu es gribētu saukt par dvēseles sāpju

dziesmu. Protams, ar šo komponistam negribu pārmest vai dot kādus norādījumus, gribētu tikai teikt, ka šī viscilvēcīgākā dziesma ir paliekama un vistālāk sniedzas pagātnē un nākotnē» («Dzimtenes Vēstnesis», 5. nr., 1911).

Šāda pasaules uztvere caur «sāpju prizmu» ir raksturīga ar dzīves īstenību neapmierinātam romantiskas noslieces mākslinieekam, kurš velti meklē izeju no sabiedrības pretrunām.

Jau savas darbības agrīnajos gados J. Zālītis trāpīgi novērtē daudzas jaunas parādības latviešu mūzikā. Par J. Vītola pazīstamo dziesmu viņš raksta — «markantā, tēraudzilos ritmos kaldinātā «Karaļmeita»» («Dzimtenes Vēstnesis», 79. nr., 1911). Grūti pateikt labāk. Labi raksturots E. Melngaiļa stils, ko nosaka ļoti brīva attieksme pret tautas daiļrades tradīcijām. J. Zālītis, atzīmējot «viņa domu spilgto koncentrāciju, caur ko viņa plaši plūstošā, dinamiski nosvērtā mūzika iegūst monumentālu raksturu» («Dzimtenes Vēstnesis», 132. nr., 1911), paredz, ka «mēs beidzot iemīļosim šo savādo stilu» un ka «Melngaiļa uzsāktais ceļš ievijas tālu nākotnē»... Dzēlīgi atvairot Melngaiļa kritizētājus, novecojušā korāļstila piekritējus, J. Zālītis pareizi konstatē, ka «viņa stils krievu mūzikai tuvāks nekā vācu» («Dzimtenes Vēstnesis», 159. nr., 1912).

Plašākā rakstā par Emīlu Dārziņu («Dzimtenes Vēstnesis», 238. un 239. nr., 1912) J. Zālītis pasvītro Pēterburgas mācību perioda svarīgo nozīmi komponista izaugsmē, ko pats Dārziņš nosaucis par laimīgākajiem gadiem savā dzīvē. Āsi pretstatot Pēterburgas garīgo bagātību un tālaika Rīgas mietpilsonisko uzpūtību, šaurību, J. Zālītis atzīmē, ka E. Dārziņš uzskatījis par savu augstāko pienākumu «padziļināt plašākās masās estētisko sajūtu». Līdz ar šādām demokrātiskām nostādnēm Dārziņš meklēja arī kādu «gara aristokrātismu». Te, protams, ideālistiski izprasta tieksme pēc augstākas gara kultūras, izglītības, dvēseles smalkuma. Savā ziņā arī J. Zālītis pats te juta līdzi E. Dārziņam. Redzīgi saskatot zināmu gara radniecību ar Čaikovska smeldzošo liriku un arī Mocarta gaišo noskaņu poēziju (abus šos komponistus E. Dārziņš dievināja), J. Zālītis secina, ka E. Dārziņa mūzikas vienkāršība, elementāri tiešais, izteiksmīgais melodisms nosaka tās saprotamību, padara E. Dārziņu par visiemīļotāko latviešu komponistu, kura «skaņas taču ir plūdušas no sirds, kurā mēs jūtam savu asinsradniecību», kaut gan «trūkst viņa mūzikā noteiktākas nacionālas iezīmes, kā, piemēram, Melngailim un Kalniņam...» («Dzimtenes Vēstnesis», 239. nr., 1912). Te J. Zālītis izteicis daudz pareizākas domas

par tautisko, kas izriet pirmkārt no satura, no tautas jūtu un centienu izpausmes, bet nevis no formas, kā dažos viņa iepriekš aplūkotos spriedumos.

Īpašu ievērību saista viens no J. Zālīša plašajiem rakstiem — 1912. gadā publicētais apcerējums «Vītols kā solodziesmu komponists» («Druva», 1912. g., 2., 4. un 5. numurs.) Raksta sākumā, mēģinot pārskatīt latviešu mūzikas attīstības perspektīvas, J. Zālītis izklāsta ideālistisku koncepciju par trim etapiem katras tautas mākslas attīstībā: kolektīvo, kas aptver pirmatnējo tautas dziesmas veidošanas procesu senatnē, tad individuālo, kur mākslas attīstība nonāk individuāla mākslinieka rokās, kas «nostājas uz pirmā apziņas pakāpiena un gremdējas visdziļāk savā dvēselē, uzņemot visas ārējās ieskaņas caur sava «es» prizmu». Trešais mūzikas attīstības posms — sintētiskais, pēc J. Zālīša domām, pieder nākotnei. «Tas aptver visdziļākos skaistuma, gara un atziņu pieredzējumus, kam jāapvienojas, jāsintezējas lielos polifoniskos vilcienos un jāizskan visaptverošā korī — kosmiskā mistērijā.» Vērtējot Bahu, Bēthovena 9. simfoniju, Vāgnera «Tristanu un Izoldi» un «Parsifalu» kā sagatavotājus, par šā sintētiskā posma piepildītāju J. Zālītis uzskata «tagadnes dziļāko mūzikas piepildījumu — stihisko A. Skrjabinu», norādot konkrēti uz viņa topošo «Mistēriju». Protams, visa šī koncepcija ir antivēsturiska un nezinātniska. Mēs zinām, ka nevar atdalīt kolektīvās un individuālās radīšanas periodus, ka tie vienmēr iet mijiedarbībā un ka cilvēces sabiedriskās attīstības faktori nosaka arī mākslas īpatnības. Tur, kur J. Zālītis saskatīja tagadnes mūzikas piepildījumu, patiesībā bija tikai vēlīnā romantisma atspulgs, galēji subjektīvistiskās māksliniecisckās gribas izpausme. Atskaitot šo modernistiskās simbolisma estētikas gara iezīmēto ievadu, J. Zālīša rakstā daudz vērtīgu, no J. Vītola dziesmu konkrētās analīzes izrietošu atziņu. Pasvītrojot solodziesmas žanra demokrātisko nozīmību, kas daudziem liela stila komponistiem palicis vai par galveno līdzekli sakaru uzturēšanai ar plašākām masām, kā tas bijis, piemēram, ar Šūbertu, Šūmani, Brāmsu, Čaikovski, Musorgski, Rahmaņinovu u. c., kritiķis novērtē J. Vītola solodziesmu devumu kā mazāk valdzinošu, salīdzinot ar šiem lielajiem liriķiem, bet formas, stila, tehnikas veidojuma ziņā pilnīgi ierindojamu līdzās minēto meistaru šedevriem. Rūpīgi izsekojot visām J. Vītola tā laika solodziesmām (līdz 40. opusam), J. Zālītis parāda komponista noslieci uz «psiholoģiski individuālas, intīmas dvēseles lirikas ideāliem», kas ļoti atšķiras no A. Kalniņa pārsvarā

glezniecisķās iztēles. Šinī ziņā pārliecina abu komponistu ar vienu Aspazijas tekstu rakstīto dziesmu «Sapņu tālumā» salīdzinājums, kur skaidri izpaužas J. Vītola dziesmas liriski dramatiskais elements un episki iztēlojošais — A. Kalniņa dziesmā. Izsekodams J. Vītola stila kristalizācijai, kritiķis parāda, ka, atbrīvojoties no svešām tradīcijām, šablonisma, vispārējās kompilatīvās rakstības, izlobās īpatnēja nacionāla mūzika. Šis 1912. gadā sacerētais raksts nopamato krievu progresīvās sabiedrības izcilo atzinību latviešu komponistam — Gļinkas prēmijas piešķiršanu J. Vītolam par labākajiem sasniegumiem dziesmu daiļradē, kuras sakopotas krājumā op. 34.

Viss, ko J. Zālītis raksta par latviešu komponistiem, it īpaši par J. Vītolu, apliecina rūpes par nacionālās mūzikas māksliniecisko briedumu, tās pārstāvju profesionālo meistarību un tehnisko iemaņu kāpinājumu. Kā mērauklu kritiķis aizvien pielieto salīdzinājumus ar krievu mūzikas kultūru, tās izcilajiem meistariem, pasvītrojot viņu draudzīgo attieksmi pret latviešu mūziķiem. Tāpēc J. Zālīša uztverē Gļinkas prēmijas piešķiršana J. Vītolam zināmā veidā ir visas latviešu mūzikas sasniegums.

Jo zīmīgi šī doma izpaužas apcerējumos par diviem lieliem latviešu mūzikas koncertiem, kas notika kara laikā 1916. gadā Pēterburgas (Sestroreckas) vasaras sezonā un ziemā Maskavas Lielajā teātrī. Šie sarīkojumi dzīvi atbalsojās arī krievu auditorijā, kas pirmo reizi guva plašāku ieskatu par latviešu mūziku. Savos rakstos J. Zālītis runā par latviešu un krievu tautas tuvināšanos ar mūzikas starpniecību. «Ka šāda uz dailes gara pamatiem tautu tuvināšanās un iepazīšanās patiesi slēpj sevī dziļāku attaisnojumu, nebūs vairs lieki jāuzsver, jo mēs zinām, ka it sevišķi mūzikā, šai abstraktākajā no mākslām, visvairāk var parādīties slepenākā un cildenākā sirds doma ar vismazāko reāli patīgo interešu piejaukumu. Dziesma ir tā zelta laipa, kas vieno vistumšākos tautu bezdibeņus» («Baltija», 65. nr., 1916). Turpat J. Zālītis norāda, ka «viss tas, ko mēs paši ieredzam savā sētā, nav rādāms tūdaļ jau arī citiem», brīdinot no sausi lokālā, maznozīmīgā, kas varētu «ēnu mest uz mūsu nacionāli kulturālo centienu vispārējo gaitu un turpmākiem panākumiem». Ar lielu atbildības sajūtu uzņem J. Zālītis latviešu mūzikas koncertu Maskavā, «kam, kas zin, varbūt latviešu mūzikas attīstības gaitā tiks ierādīta kādreiz it redzama vieta» («Baltija», 160. nr., 1916).

J. Zālīša plašais skats, mūzikas pazīšana, tieksme pēc tās vēsturiskās izpratnes nosaka viņa uzskatus klasisko un laikmetīgo komponistu propagandā. Pirmsrevolūcijas Rīgā latviešu sabiedrībai tas bija vēl kaut kas jauns, neparasts. To pierāda arī grūtības ar latviešu simfonisko koncertu noorganizēšanu un Latviešu operas darbības uzsākšanu. Abu šo pasākumu līdzgaitnieks un idejisks atbalstītājs bija J. Zālītis.

Mūzikas novērtējumos J. Zālītis cenšas ieturēt noteiktu līniju, kas atbalsta reālistiskos, saturīgos jaunos skaņdarbus un arī klasisko vērtību tuvināšanu plašām klausītāju aprindām. Kaut gan dažkārt viņa spriedumi par atsevišķiem komponistiem un skaņdarbiem personīgās gaumes iezīmēti, dažkārt tajos eklektiski atspoguļojas viņa laikā izplatīto estētisko uzskatu īpatnības. Pamatoti izceļot Bēthovena nozīmi, J. Zālītis ignorē viņa mūzikas organiskās saites ar citiem Vīnes klasiķiem — Haidnu un Mocartu, kuru mākslā viņš nejūt dziļākas ētiskas un idejiskas intereses, saskatot tur vairāk skaistu rotaļu. No lielajiem krievu komponistiem Rimskis-Korsakovs ir Zālītim manāmi tuvāks nekā Čaikovskis. Vispār atzīdams Čaikovska mūzikas suģestējošo spēku, vareno iedarbību uz klausītāju, J. Zālītis viņa nozīmi ierobežo ar skumju, sāpju un traģisma izpausmi, pārmetot viņam arī salīdzinājumā ar Rimski-Korsakovu pārāk populāru, ordināru melodismu («Dzimtenes Vēstnesis», 191. nr., 1912). Te skaidri samanāmas dažas gadsimta sākuma modernistiskās estētikas izpausmes, kas tuvas t. s. «Mākslas Pasaules» («Мир искусства») apoloģētiem. Tā laika pazīstamais Pēterburgas kritiķis V. Karatigins gāja vēl daudz tālāk, nosodot Čaikovska «pliekano sentimentalitāti», Rahmaņinova «bezgaumīgo afektāciju», viņiem pretī nostatot «jaunās mūzikas» parādības — impresionistus, Stravinski, Prokofjevu, Skrjabinu. Protams, Rimskī-Korsakovā šādu uzskatu paudēji varēja saskatīt viņiem tuvākas harmoniski koloristisku jauninājumu tendences. No šīm jaunajām parādībām mūzikā J. Zālītim vistuvākais ir Skrjabins, ko viņš uzskata par nākotnes mūzikas augstāko paudēju. Pieslejoties arī savā daiļradē dažiem Skrjabina impresionistiskās harmonijas elementiem, Zālītis tomēr atturas no sava mīļotā komponista dziļākas analīzes. Tas šķiet dīvaini, ja redzam, ka diezgan pamatīgi apskatīti gan Ļadovs (tam pat veltīts atsevišķs izjusts raksts), gan Rahmaņinovs, Kaļiņņikovs, Arenskis un daudzi citi. Varbūt Zālītim toreiz vēl trūka apzināti teorētiskas pieejas Skrjabinam, un viņu vairāk vadīja māksliniecisku intuīcija. Maz J. Zālītis pieminējis agrīno Stravinski un

pavisam nav minējis toreiz vēl gluži jaunā Prokofjeva pirmos markantos soļus. Tas apstāklis, ka savās korespondencēs no Pēterburgas J. Zālītis nav ierādījis vietu arī notikumiem ārpus vietējo latviešu mūzikas dzīves, Rīgas sabiedrībai palika par zināmu kultūrvēsturisku zaudējumu.

Dažreiz J. Zālīša spriedumos izpaužas arī zināms konservatīvisms. Piemēram, diezgan kategoriski viņš noliedz R. Štrausa daiļradi, kaut gan toreiz pazina tikai viņa simfoniskos darbus.

Meklētāja gars, tieksmes pēc dailes un pilnības mākslā, bet arī atsevišķi maldi un pretrunas iezīmē J. Zālīša rakstus viņa darbības pirmajā periodā. Sākusies 1910. gadā, J. Zālīša recenzenta darbība manāmi atslābst kara gados, lai no jauna atsāktos tikai ar 1923. gadu jau buržuāziskās Latvijas apstākļos. Kara gados uzturējies Petrogradā, kādu laiku arī Krievijas dienvidos, J. Zālītis atgriežas dzimtenē 1918. gadā kopā ar latviešu mākslinieku un operas dziedoņu grupu. Divdesmitajos gados J. Zālīša literārā darbība vēl rit ar pārtraukumiem, dažkārt ilgāku laiku viņš nemaz neuzstājas presē. Tā tas bija 1925. un 1927. gadā, kad J. Zālītis pildīja operas teātra mākslinieciskā direktora pienākumus. Bet no 1931. gada viņš raksta atkal sistemātiski un nepārtraukti, laikraksta «Jaunākās Ziņas» slejās atspoguļojot gandrīz visu Rīgas mūzikas dzīvi. Ar to J. Zālīša kritiskais devums iegūst arī kultūrvēsturisku nozīmi kā tā laika mūzikas dzīves sava veida gadagrāmata. No šiem materiāliem zinātnieks var nonākt pie interesantiem un svarīgiem secinājumiem. Pirmkārt, pārliecināmies, ka J. Zālītis arī 20. un 30. gados visumā saglabājis savas agrākās idejiski estētiskās pozīcijas. Tikai buržuāziskās Latvijas laikā radās paradoksāls stāvoklis, kad it kā bija sasniegti organizatoriskie priekšnosacījumi nacionālās mākslas plaukšanai, bet aizstāvēt savus mākslinieciskos uzskatus viņam likās pat grūtāk nekā senākos laikos. Pats viņš to varbūt arī neapzinājās, taču gandrīz visu laiku J. Zālīša rakstos skan cauri izmisīgi saucieni pēc klausītāja, pēc auditorijas, pēc kontakta ar plašākām masām. Valdošās nacionālās buržuāzijas un viņas ietekmē stāvošās inteliģences garīgais kūtrums, snobisms, vienaldzība pret īstajām kultūras vērtībām postoši atsaucās mūzikas dzīvē, apgrūtināja labu koncertu un muzikālo izrāžu organizēšanu, radīja zināmu «garīgu vakuumu» ap progresīvi noskaņotiem māksliniekiem domātājiem, kāds bija J. Zālītis, kādi bija viņa draugi un līdzgaitnieki — labākie latviešu mūziķi, demokrātisko tradīciju glabātāji, kuri palika sava veida vienpatņa lomā.

1924. gadā, tāpat kā 10—15 gadus agrāk, J. Zālītim jāsauc pēc pastāvīgiem simfoniskiem koncertiem Rīgā un Jūrmalā, viņš aicina dibināt filharmoniju, atgādinot, «ka mūsu mūzikai, tāpat kā senatnē, jāiet roku rokā ar mūsu dzīvi... Un ne vien mūsu, arī to dzīvi, kas dimd aiz mūsu zemes apvāršņiem. Mums jārada vērtību apmaiņa ne vien ar tuvākiem kaimiņiem, bet arī ar attālākajām kultūras nācijām» («Jaunākās Ziņas», 199. nr., 1924). Tukši palikuši šie labi domātie aicinājumi! Pēc 5 gadiem, 1929. gadā, mēs dzirdam, ka «pērn vai aizpērn, kad nodibinājās Rīgas Filharmonija, sarīkoja svinīgu atklāšanas koncertu, deklarēja darbības mērķus un plānus un — apklusa. No tā laika par viņu nekas nav dzirdams. Iestājās atkal kūtra pauze» («Jaunākās Ziņas», 250. nr. 1929). Rūgtums izraisa kritiķim dzēlīgu piezīmi par Vāgnera «Meistardziedoņu» uvertīru, kurā «izskan tik plaši un pārliecinoši dzīvās mākslas spars un pārākums pretim rutināriem, uzmācīgiem politikāņiem». Grūti saskaitīt kritiķa invektīvas attiecībā uz sabiedrības vienaldzību pret A. Kalniņa, E. Melngaiļa, jauno latviešu komponistu daiļradi.

Viņš vēršas pret sabiedrības vienaldzību par tādiem vērtīgiem sarīkojumiem kā Metnera klaviervakariem, Jāzepa Vītola atmiņu vakaru 1936. gadā, «Uguns un nakts», «Vaidelotes» (viens raksts 1932. g. pat skan: «Vaidi, vaidelote») izrādēm... Arī turpmāk stāvoklis neuzlabojas. 1932. gadā J. Zālītis raksta: «Sezonas sākumā, kad lasījām simfonisko koncertu sarakstu, šķita, ka nu atkal reiz Rīgā skanēs kārtēji simfoniska mūzika lielu vārdu iztulkojumā. Viss tas izrādījās tikai ilūzijas. Nu jāapmierinās ar gadījuma koncertiem.» Kādā citā rakstā tā paša gada beigās, baidoties par simfonisko koncertu organizēšanas grūtībām, pat izskan atzinums, ka pirmskara laikā, pirms buržuāziskās Latvijas nodibināšanas, stāvoklis bijis labāks, jo «senāk, pirms Latvijas nodibināšanās, Rīgā gandrīz ik gadus izskanēja simfonisko koncertu cikli» («Jaunākās Ziņas», 272. nr.).

Par gaumes pagrimumu buržuāziskajā Latvijā J. Zālītis sūdzas daudzkārt. Kādā 1932. g. rakstā J. Zālītis saka: «Mēs priecājamies ap modes operetēm un iedomājamies, ka esam sasnieguši mākslā augstāko pakāpi. Pie mums apnicīgā džesa mūzikas literatūra aizvieto simfonijas, bet operete — operu un oratoriju.» («Jaunākās Ziņas», 241. nr.) Bet pārliecība, ka «operetes mūzikā pie vislabākās gribas grūti saskatīt īstākas audzināšanas un estētiskas vērtības», ka «tās kalpo vairāk izklaidē-

šanās tieksmēm, atpūtai» («Jaunākās Ziņas», 199. nr., 1932), netraucē J. Zālīti atzinīgi novērtēt dažu klasisko operešu uzvedumus operā. Ja to var saprast, piemēram, par «Sikspārņa» inscenējumu, ko veica slavenais režisors M. Reinhardts ar labu mākslinieku piedalīšanos, tad R. Benacka banālās dziesmu spēles «Pie balto āzi» uzvedums varēja gan izsaukt principiālāku novērtējumu. Acīm redzot, J. Zālītis te nav bijis pilnīgi konsekvents savu estētisko uzskatu aizstāvēšanā.

Pastāvīgās rūpes par mūzikas kontaktu ar klausītāju saskan ar J. Zālīša demokrātiski reālistisko estētiku. 1936. gadā runājot par J. Kalniņa operu «Hamlets», viņš atgādina, ka, «lai kāds skatuves darbs pildītu savu estētisko, ētisko un sabiedrisko misiju, tam jāatbalsojas klausītāju un skatītāju psihē» («Jaunākās Ziņas», 40. nr.). Tas izslēdz jebkuru modernistiskā subjektīvisma, patvaļas izpausmi.

1935. gadā kritiķis atzinīgi atceras E. Dārziņu un diriģentu A. Bobkovicu kā latviešu simfoniskās mūzikas un gaumes pamatlicējus. J. Zālītim aizvien dārgs ir Bēthovens, kura mūzikā runā revolucionāra dedzība, spīts.

Atzinīgi viņš uzņem katru svaigu vēsmu no ārpasaules, morāliski atbalsta daudzu zemju mākslinieku, kas viesojas Rīgā vai arī ilgāku laiku tur darbojas. 1931. gadā, pārrunājot somu komponistu vakaru, J. Zālītis raksta: «...lielās kaimiņu zemes Vācija un Krievija līdz šim visvairāk ietekmējušas mūsu mūzikas dzīves kursu. Viņu bagātā muzikālā literatūra mūsu koncertu programās atbalsojas visbiežāk. Vieni — vāci — mūs tuvina ar savu mūziku rietumu kultūrai, otri — krievi — austrumiem. No abām pusēm esam mantojuši daudz labu atziņu un tās arī sekmīgi pielietojuši savas latvju nacionālās mūzikas izveidošanā» («Jaunākās Ziņas», 143. nr.). Sakarā ar igauņu jaunāko mūziku 1923. g. lasām: «Vispār, garām ejot, jāieminas, ka ēstiem, tā arī mūsu latvjiem krievu skolā gūtie mūzikas disciplīnu pamati ir nākuši tikai par labu» («Jaunākās Ziņas» 187. nr.). Un pēc 10 gadiem, 1933. gadā, sakarā ar J. Vītola 70 gadu jubileju J. Zālītis atkal atgādina viņa izaugsmi krievu lielo mūziķu ietekmē un to, ka Pēterburgas «laiks gan laikam mūsu jubilāra dzīvē bagātākais» («Jaunākās Ziņas», 159. nr.). Sapnis par visu tautu tuvumu jau izpaužas skaistos vārdos sakarā ar nēģeru dziedoņa O. Pankeja viesošanos: «Viņu — melnās rases pārstāvi — dzirdot dziedam vecitāliešus, Šūbertu, Ravelu, Čaikovski un Rahmaņinovu tik tīri, dvēseliski apskaidroti, iedvesmēti, sajūtam patiesi kādu augstāku visām tautām kopēju

gara kultūras atjausmi» («Jaunākās Ziņas», 166. nr., 1937).

Bet līdztekus šādiem patiesa internacionālisma centieniem J. Zālītis ir pretrunīgs nacionālās ideoloģijas jautājumos. No vienas puses, mēs redzam, ka viņš daudz dziļāk un pareizāk nekā agrākajos gados izpratis mūzikas nacionālo specifiku. Tā 1932. g. J. Zālītis jau citādi pieiet J. Vītola latviskumam nekā 1910. gadā, kad viņš tādu gandrīz noliedza. Viņš tagad raksta: «Jau pirmajos opusos, kur gan jūtamas arī vēl citas ietekmes, Vītols runā savu īpatnēju muzikālu valodu. Tā nav savā būtībā nedz krieviska, nedz arī jūtami pakļaujas Vakareiropas muzikālās gaumes vadošajām tradīcijām. Kas citāds ieskanas šī autora darbos, ko tolaik bija diezgan grūti definēt. Šis «citādais» bija latviskais, kaut arī vēl stipri ieslēptā veidā. Latviskais ne apzinīgā skatījumā, bet intuīcijā... Un tagad Vītolu redzam kā mūsu internacionālāko komponistu, bet ar noteiktām nacionālām, latviskām īpašībām, kas rastas no latvju gara un gaumes» («Jaunākās Ziņas», 93. nr.). Vēl zīmīgākus atzinumus lasām 1936. g. rakstā atkal sakarā ar J. Vītolu, šoreiz ar viņa 50 gadu darbības jubileju: «Bet tauta, dzīva tauta ir mūžam augošs organisms. Aug, veidojas arī sensenis sacerētā dziesma, jo droši vien pirmrašanās brīdī tā bijusi citāda, nekā to dzirdam tagad, cauri daudziem gadu simteņiem nonākušu mūsu sētā. Katram laikam vajadzīgi savi dziesmu tulki, ne vien veco dziesmu dziļi izpratēji, arī jaunu radītāji un veidotāji. Tāds tulks un savam laikmetam atbilstošu dziesmu ražens, nenogurstošs veidotājs J. Vītols» («Jaunākās Ziņas», 283. nr.). Te kritiķa doma paceļas līdz dialektiska attīstības procesa izpratnei tautas garīgajā dzīvē; kolektīvās daiļrades attieksmēs ar individuālo nav vairs pretstata, bet gan organiskas vienības izpausme.

Uz reakcionārām, klaji buržuāziski nacionālistiskām pozīcijām J. Zālītis noslīd tad, kad viņš runā par dziesmu svētku tradīcijām kā «valstiski neatkarīgas» Latvijas sagatavotāju faktoru. Tādas domas paustas 1931. g. rakstā «Septītais lielais dziesmu vilnis veļas», kas publicēts sakarā ar dziesmu svētku sagatavošanu. Mēs zinām, ka patiesībā buržuāzija centās izmantot dziesmu svētkus savu ideju propagandai, un ap tiem norisa asas šķiriskas sadursmes. Jau Piektajos vispārējos dziesmu svētkos, kas notika 1910. gadā, progresīvās sabiedrības aprindas nepiedalījās, un runāt te par kādu «tautas vienotību» ir vēstures falsifikācija. Nepamatoti viņš izceļ arī mācītāja J. Neikena nopelnus Pirmo dziesmu svētku organizēšanā. Patiesībā Neikens

piederēja pie tiem, kas centās tautā pamodušos sabiedrisko kustību ievirzīt mantīgo šķiru interesēs. Dažkārt J. Zālītis naivi aizraujas ar «neatkarīgās valstiskās dzīves» formām, atzīmējot savās recenzijās arī kāda koncerta vai operas izrādes «pagodināšanu» ar «augstāko valsts vīru», «redzamu politiķu» klātbūtni, konstatējot, ka Alfr. Kalniņa «Latvju himna» iekaro sev aizvien oficiālāku reputāciju» utt. Bet J. Zālītis labvēlīgi raksta arī par Latvijas sociāldemokrātiskās strādnieku partijas Rīgas komitejas kora darbību J. Reinholda vadībā («Jaunākās Ziņas», 54. nr., 1932), atzīmējot, ka dziedātas «vesela rinda arī diriģenta komponista sacerētu dziesmu ar tekstiem, kuros izteikta progresīvās strādniecības ideoloģija». Vairākkārt atzinīgi izsakoties par ievērojamo dziedoni Rūdolfu Bērziņu, J. Zālītis atzīmē arī viņa mākslas sociālā protesta saknes («mūsu brīvības tenors»), kas nāca vēl no 1905. gada («Jaunākās Ziņas», 19. nr., 1924). Protams, ar komunistisko pagrīdi saistītā dziedoņa R. Bērziņa revolucionārā loma buržuāziskajā Latvijā kritiķim palika sveša.

Mēs šodien nedrīkstam pieiet objektīvistiski J. Zālīša literārajam mantojumam. Viņš dzīvoja noteiktos vēsturiskos apstākļos, kur bija pakļauts antagonistisku sabiedrisku uzskatu ietekmēm. Tā kā viņa ideoloģija nebija viengabalaina, šīs ietekmes viņu varēja atsevišķos gadījumos noskaņot dažādi. Un šodien mums paliek sveši un nevajadzīgi tie noskaņojumi, kas saistās ar buržuāziskā nacionālisma ideoloģiju. Tas izriet no ļeņiniskās attieksmes pret pagātnes mantojumu, attieksmes pret divu kultūru izpausmi tajā. Mums šodien vajadzīga tā J. Zālīša literāri vēsturiskā mantojuma daļa, kas savā laikā bija progresīva, palīdzēja veidot sabiedriski estētisko apziņu reālisma, demokrātiskās attīstības virzienā. Un tāda ir šī mantojuma lielākā daļa. Tādēļ sliktu pakalpojumu J. Zālīša piemiņai izdarījuši viņa rakstu izlases publicētāji 1960. g. — M. Zālīte un redaktors Jēk. Vītoliņš, kas, pieejot savam uzdevumam no objektīvistiskām pozīcijām, sajaukuši vienā kaudzē daudz vērtīga materiāla ar tādiem rakstiem, kas ietver mums svešo un nevajadzīgo rakstu un uzskatu propagandu. Tas nonivelē visa krājuma audzinošo nozīmi un saduļķo priekšstatu par ievērojamā latviešu komponista kritiķa darbības vēsturisko ievirzi. Attiecīgo rakstu būtiskie idejiskie trūkumi nav pat pieminēti nedz redaktora ievadrakstā, nedz arī trūcīgajos un paviršajos komentāros. Krājuma sastadītāju nevērība novedusi arī pie rupjas politiskas kļūdas — pār-

drukāti pat vācu fašistiskās propagandas izteicieni J. Zālīša rakstā, kas bija publicēts okupācijas laikā.

Atgriežoties pie J. Zālīša literārā mantojuma pozitīvās daļas, gribas apstāties vēl pie diviem momentiem, proti, pie krievu klasiskās mūzikas propagandas, ko viņš turpināja konsekventi arī 20. un 30. gados, un tendences tuvināt buržuāziskās Latvijas iedzīvotājus padomju mūzikas kultūrai. Tas apliecina kritiķa domas patstāvību un nenoliedzamu drosmi buržuāziskās Latvijas šauri nacionālistisko uzskatu valdīšanas apstākļos. Pievēršoties krievu klasiskās mūzikas novērtējumam par tās svētīgo ietekmi latviešu mūzikas attīstībā, gribas pieminēt daudzos rakstus, kuros skaisti izcelta nemirstīgo krievu operu — «Ruslana un Ludmilas», «Kņaza Igora», «Mazepas», daudzu simfonisko darbu un dziesmu nozīme. Sakarā ar operas «Pīķa dāma» analīzi J. Zālītis 1936. gadā nonāk pie daudz pilnīgāka un pareizāka Čaikovska mūzikas īpašību vērtējuma nekā agrākajos gados. Proti, tagad kritiķis akcentē Čaikovska mūzikas aizraujošo dramatismu: «Pati muzikālā valoda mūs nenomāc, bet gan iedvesmē... Kaut Čaikovska mūzikā sajūtam bezcerību dvesmu, tā tomēr mūs nesarūgtina, nesatriec. Viņa melodijas, kas tik izjustas un skaistas, liek aizmirst šo bezcerību tumsu, mūs pacilā, jūsmina ar savu smeldzi, veldzē ar savu īpato daiļumu» («Jaunākās Ziņas», 226. nr.). Vēl dziļākas domas viņš izsaka 1940. gadā sakarā ar Čaikovska 100 g. dzimšanas dienas atceri, atzīstot, ka komponista iedarbības galvenais noslēpums ir viņa tuvā un saprotamā valoda. Viņš «runā tiešāk, skaidrāk, pārliecinošāk, runā cilvēcīgāk nekā daudzi citi lielākie skaņu meistari. Čaikovska mūzikas iekšējo skaidrību, saprotamību, šķiet, rada izjūtu un pārdzīvojumu patiesīgums». Patiesi, šāds raksturojums tālu pārsniedz «skumju un sāpju» dzejnieku, kāds kritiķim rādījās lielākais krievu komponists sākumā. Te izaugusi J. Zālīša radošā doma, pilnveidojusies viņa reālisma izpratne. 1937. gadā sakarā ar dziedoņa Ed. Miķelsona koncertu J. Zālītis izsakās, ka «Čaikovska un Rahmaņinova vokālā lirika emociju bagātībā varbūt pat pārsniedz visu pārējo» («Jaunākās Ziņas», 1937. g. 6. febr.), bet 1940. gadā nonāk pie slēdziena, ka Čaikovska mūzika prasa sulīgas krāsas, spilgtu iejūtu, emociju intensitāti («Jaunākās Ziņas», 148. nr.). Šāda kritiķa gaumes evolūcija saskan ar vispārējo Čaikovska popularitātes pieaugumu Padomju Savienībā un visā pasaulē pirmskara gados.

Trīsdesmito gadu beigās bija pārvarēta modernistiskās estētikas noraidošā attieksme pret Čaikovski, kā arī viņa nolieg-

šana, ko, izejot no vulgarizējošā socioloģisma pozīcijām, pauda RAPM (Krievijas proletārisko mūziķu asociācijas) adepti Padomju Savienībā pirmajos gados pēc Lielās Oktobra sociālistiskās revolūcijas. Tas viss liecina, ka Zālītis nav norobežojies no uzvarējušā sociālisma zemes mākslinieciskām interesēm, bet gan jūtīgi sekojis sabiedriskās gaumes evolūcijai.

Zīmīga arī J. Zālīša pievēršanās M. Musorgska operas «Boriss Godunovs» traktējuma problēmām. Pareizi saskatot šā ģeniālā darba tuvumu tautas psihei, viņa dziļo ietekmi uz jaunāko mūziku («Jaunākās Ziņas», 241. nr., 1931), J. Zālītis dedzīgi nostājas autora oriģinālredakcijas aizstāvju pusē pret N. Rimska-Korsakova redakcijas piekritējiem. Šis strīds norisinājās itin aši Padomju Savienībā divdesmito gadu vidū. Interesanti tas izpaudās buržuāziskajā Latvijā, kur E. Melngailis, dedzīgs Musorgska apoloģēts, cīnījās par «Borisa» oriģinālredakcijas iestudēšanu Latvijas operā un to arī panāca. Te bija gan kompromiss, jo teātra rīcībā nebija oriģinālpartitūras un tās instrumentēšanu uzņēmās pats E. Melngailis. Protams, orķestra pārvaldīšana nebija mūsu lielākā kora mūzikas meistara stiprā puse, un viņa partitūra ne visai apmierināja. Tādēļ arī šim pasākumam radās daudzi uzbrukumi. Bet oriģinālredakcijas aizstāvju doma pamatos ir respektējama, jo Rimskis-Korsakovs, kas pašaizliedzīgi veltīja milzu pūles sava drauga operas pārinstrumentēšanai un arī pārrediģēšanai, panākot ievērojamus uzlabojumus skanējuma ziņā un ar to atvieglojot tās tehnisko realizāciju un propagandu, tomēr daudz ko nonivelēja autora dramaturģiskajā iecerē, viņa valodas specifiskajā izteiksmē. Ka mūzikas zinātne vēl nav galīgi izlēmusi šai lietā, liecina abu redakciju līdzāspastāvēšana uz dažādām skatuvēm un vēl jaunas — trešās redakcijas rašanās pašā pēdējā laikā, ko veicis izcilais padomju komponists D. Šostakovičs, no jauna instrumentējot Musorgska oriģinālpartitūru. To var pat uzskatīt zināmā mērā kā E. Melngaiļa ieceres spožu realizāciju. Katrā ziņā latviešu mūziķu iejaukšanās strīdos ap «Borisu Godunovu» ir vēsturiski pozitīva parādība un vēlreiz apliecina, ka labākie, progresīvākie spēki buržuāziskajā Latvijā negribēja un nevarēja izolēties no Padomju Savienības un no padomju kultūras saņēma dzīvības ierosmes.

Tagad aplūkosim padomju mūzikas lomu J. Zālīša kritiskajā darbībā.

Grūti saskaitīt viņa cildinošās, atzinīgās atsauksmes par padomju māksliniekiem, kuri viesojās Latvijā, par padomju autoru

skaņdarbiem, kurus dzirdēja Latvijas klausītāji. Lielu iespaidu uz viņu atstāja Gliēra baleta «Sarkanā magone» uzvedums 1933. gadā, ko vadīja Maskavas ievērojamais baletmeistars V. Tihomirovs. J. Zālītis neierobežojas ar tehnoloģisko analīzi, bet pasvītro, ka ««Sarkanās magones» idejiskais saturs laikmetisks, slēpj sevī simboliku, kas īpaši tuva Padomju Krievijas maksimālajai ideoloģijai», konstatējot, ka «mūsu uzvedumā gan klajāka šī brīvības domas uzviļņojuma neredzam» («Jaunākās Ziņas», 16. nr.). Pēdējais laikam ievērojamā mērā saistās ar Internacionāles motīva reducēšanu baleta fināla mūzikā, ko pieprasīja buržuāziskās Latvijas cenzūra. «Izrāde bija viena no spožākajām, kādas beidzamos gados pieredzētas... izcils notikums,» noslēdz kritiķis savu patiesi saviļņoto recenziju.

1928. gadā J. Zālītis raksta jūsmīgu atsauksmi par Ļeņingradas Akadēmisko kapelu, kas cauri Rīgai devās lielā Eiropas koncertceļojumā. «Skandiniet ilgi, labie dziedoņi, savas skaistās dziesmas, skandiniet visiem, kas vēl jūs pašus un jūsu labās dziesmas nepazīst!» («Jaunākās Ziņas», 4. nr.)

Vērīgi J. Zālītis saskata arī dažas padomju izpildījuma stila iezīmes, izteiksmes līdzekļu kāpinājumu, saistītu ar tieksmi aptvert plašu auditoriju. Tas izpaužas arī kamermuzicēšanas ierasti intīmajos žanros. Par kādreiz izcilā Glazunova stīgu kvarteta koncertiem kritiķis 1929. gadā izsakās: «Tieši muzikāli estētiskais viedoklis un interpretācijas veids jūtami atšķiras no tām disciplīnām, kas noteic kamerspēles stilu Vakareiropā. Glazunova kvartets spēlē orķestrāli, ar ļoti plašu toni, kuplu ekspresiju, lieliem kontrastiem. Izteiksme aizrautīgi virtuoza, patētiska, kur laiku laikiem dokumentējas ārējā dramatiskā vārda, pārdzīvojuma pārmērības...» («Jaunākās Ziņas», 48. nr.). Skeptisku modernisma novērtējumu izraisa «glazunoviešu» atskaņotais Kazellas kvartets, par ko J. Zālītis saka: «Atskaņojumā modernās mehāniskās dvēseles īpatnais takts, skarbums, izaicinājums. Vai tiem aizvietot nākotnē klasisko un romantisko mākslu? Negribas ticēt» («Jaunākās Ziņas», 99. nr., 1929). J. Zālītim ir daudz suminošu atsauksmju par izciliem padomju māksliniekiem. Te sastopam dziedoņu A. Aleksejeva, V. Barsovas, pianistu A. Johelesa, J. Fliera, E. Gilelsa, G. Ginzburga, vijolnieka D. Oistraha un daudzu citu vārdus. 1933. gadā J. Zālītis pirmo reizi plašāk raksta par S. Prokofjevu, atceras arī viņa studiju gadus Pēterburgā. Zālītim liekas, ka Prokofjeva mūzika «nav skaista, bet svaiga, dziļi patiesa un īpatna». Pareizi atzīmējot zināmu tuvumu vienīgi Musorgskim, Zālītis maldīgi

izsakās, ka Prokofjeva mūzika esot «bez maigām jūsmām, bez romantikas» («Jaunākās Ziņas», 227. nr.). Protams, tas varēja būt atkarīgs no repertuāra izvēles, jo mēs zinām, ka tieši padomju laikā Prokofjeva māksla ieguva īpaši dziļu dvēselisku skanējumu. J. Zālītis «stādīja priekšā» latviešu klausītājiem arī Šostakoviča Pirmo (1936) un Piekto (1938) simfoniju kā izcilus padomju mūzikas sasniegumus.

Interese par padomju mūziku, par padomju kultūru organiski saistīja J. Zālīti ar viņa reālistiski demokrātiskām nostādnēm, ar visiem jaunībā gūtajiem ideāliem. Ne velti J. Zālītis trīsdesmito gadu sākumā iestājās Latvijas un PSRS tautu Kulturālās tuvināšanās biedrībā, aktīvi piedalījās tās darbā un propagandēja presē biedrības pasākumus. Visas J. Zālīša progresīvās rīcības gaismā jo dabiska liekas viņa sevišķi intensīvā pievēršanās padomju mūzikai 1940. gadā pēc padomju varas atjaunošanas Latvijā. J. Zālītis uzsāk plānveidīgu iepazīstināšanas darbu ar PSRS mūzikas kultūru. Ievērojot viņa — autoritatīvā kritiķa vārdu, tam bija liela sabiedriska nozīme. No šiem rakstiem gribas sevišķi izcelt četrus plašākus apcerējumus par Padomju zemes mūziku, ko viņš publicēja laikrakstā «Jaunākās Ziņas» jau ar 1940. gada 20. jūliju. Te īpaši interesanti atzīmēt, ka pašu rakstītāju ārkārtīgi saviļņo mūzikas kultūras masveidība Padomju Savienībā, milzīgās rūpes un gādība, ko tai veltī valdība un sabiedrība. Diezgan konspektīvi apgaismojot padomju komponistu sasniegumus (tas saprotams, jo J. Zālītis te balstījās uz nepilnīgiem materiāliem), viņš vēl un vēl atgriežas gan pie statistiskām ziņām par koru un mūzikas skolu izplatību, par pašdarbībā iesaistīto darbaļaužu skaitu, bet visvairāk jūsmo par to lielo gādību, ko bauda komponisti un mūzikas darbinieki. Buržuāziskās iekārtas apstākļos izaugušam mūziķim grūti nākas izprast, ka valsts pasūta un apmaksā komponistam viņa jaunrades darbu, ka organizēts Mūzikas fonds, plaša izdevniecību sistēma utt. J. Zālītis paredz, ka «gūsim arī sev, Padomju Latvijā, noderīgas ierosmes un atziņas. Līdz šim,» viņš turpina, «mūsu skaņu māksliniekiem bija grūti, tagad plašs valsts atbalsts. PSRS katrs talants var brīvi nodoties savai specialitātei. Tālab arī vērojam tādu kultūras uzplaukumu.» Svarīgi atzinumi rodas arī par kritiku kā audzinātāju faktoru («Jaunākās Ziņas», 1940. g., 163., 176. nr.; «Padomju Latvija» 37. un 55. nr.). Vispār var manīt, ka J. Zālīti cieši nodarbina doma par mūziķu kontaktu ar tautu Padomju Savienībā, padomju mūzikas stila

veidošanās jautājumi. Sakarā ar Dzeržinska operas «Klusā Dona» pirmizrādi Rīgā 1940. gadā kritiķis, deklarējot savu noliedzošo attieksmi pret formālismu (kas pārliecinoši nopamatota arī daudzos viņa agrākajos rakstos), pareizi novērtē šo nozīmīgo padomju operas mēģinājumu, atzīmējot, ka ««Klusā Dona» kā mākslas darbs ar spilgti izvirzītu sociālistisku tematiku pelna plašāko ievērību» («Padomju Latvija», 1940. g. 22. dec., 115. nr.).

Ne tikvien ar prātu, bet arī dziļi emocionāli kā jūtīgs mākslinieks J. Zālītis atsaucas uz jauno, spirgto vēsmu latviešu tautas dzīvē.

J. Zālītis atgādina, ka «drūmie gadsimti pārvarēti. Tagadne un nākotne liek domāt par jaunu, modrāku, pilnskanīgāku dzīvi. Arī dziesmām jāskan līdzi šai jaunajai dzīvei — latviskām, bet ar modrāku, gaišāku, spēcīgāku saturu». Tas ir zīmīgs atzinums, kas liecina par kritiķa dziļo laikmeta uztveri, jaunās dzīves izjūtu, kurai viņš meklē iekšējo saskaņu arī mākslā.

Ir pamats uzskatīt padomju laiku par J. Zālīša kritiķa darbības visaugstākās izpausmes periodu. Viņa māksliniecisk ā autoritāte, ilgos gados uzkrātā profesionālā pieredze apvienojas ar idejisku izaugsmi. Kritiķa lieliskā un arī nepieciešamā īpašība — prasme saskatīt jaunajās dzīves un mākslas parādībās progresīvo ievirzi — nosaka viņa darbības auglīgos rezultātus. J. Zālīša 1940. un 1941. gadā publicētie raksti kalpoja latviešu mākslas darbinieku, latviešu inteliģences pareizai orientācijai un jaunajiem uzdevumiem, jaunajām radošajām iespējām, ko padomju iekārta deva Latvijai. Te piepildījās J. Zālīša un citu labāko latviešu mākslinieku ilgas pēc īsta tuvuma ar tautu, vēlēšanās, lai viņu darbu cienīgi novērtētu un lai tas būtu sabiedrībai nepieciešams. Vēl 1941. g. jūnija vidū J. Zālītis «Cīņas» slejās plaši apraksta Alfr. Kalniņa «Baņutas» jauno lielisko inscenējumu, atzīstot, ka šāds iestudējums «varēs godam pārstāvēt Padomju Latviju tās mākslas dekādē Maskavā». Diemžēl strauji un skaisti uzsākto kultūras un sabiedriskās dzīves jauncelsmi krasi pārtrauca Lielais Tēvijas karš. 14. jūnijā J. Zālītis publicē recenziju par E. Gilelsu, 18. jūnijā savu pēdējo rakstu par simfonisko koncertu, un tad viņa kritiķa darbība būtībā izbeidzas.

Fašistiskās okupācijas tumšajos gados J. Zālītis palicis Latvijā. Viņš, «Cīņas» nesenais mūzikas recenzents, bija kā dadzis acī arī latviešu buržuāzisko nacionālistu aprindām. Bet J. Zālītim nebija nedz tribūna nelokāmības, nedz īsta cīnītāja izturī-

bas. Un viņš izvēlējās to ceļu, ko okupācijas laikā ieturēja daži inteliģenti «vienpatņi» — rakstīt par šķietami neitrālām tēmām. Tāpat okupētajā Latvijā bija dzejnieki, mākslinieki, kas apdzejoja puķītes, intīmas dvēseles noskaņas... Protams, tādai «aiziešanai no īstenības» bija arī sava politiska nokrāsa. Jo, apzinīgi negribot saskatīt īstenību, rakstnieks tautas priekšā rada iespaidu par samierināšanos ar tās ienaidniekiem. Šāda slidena «neitralitātes» pozīcija viegli var novest pie reakcijas atbalstīšanas. 1942. un 1943. gadā J. Zālītis uzraksta vairākus plašus apcerējumus — esejas — žanrs, kuram viņš nebija pievērsies kopš savas darbības sākuma posma. Pavisam šādu rakstu J. Zālītim ir pieci, un tie publicēti žurnālā «Latvju Mēnešraksts». Plašākie no tiem —par Hugo Volfu un Janu Sibēliusu — ir vairāk kompilatīvi apcerējumi.

Labākais no šiem rakstiem — par J. Vītola klavierdarbiem, it kā turpinot E. Dārziņa 1908. gada apcerējumu par to pašu tēmu, pievēršas tikai vēlākajiem pēc E. Dārziņa nāves publicētajiem sacerējumiem. Te Zālītis atzīmē gan veltījumu Rimskim-Korsakovam, gan Glinkas prēmiju, gan Čaikovska un Šopēna ietekmes Vītola agrīnajos darbos.

Mocarta atcerei veltītajā rakstā nav nedz dziļākas stila analīzes, nedz viņa mākslas īsta vēsturiski sabiedriskā novērtējuma. Dzejiski apjūsmojošajā tonī līdzīgi skarbai disonansei rupji ielaužas kāda doma fašistiskās propagandas garā. Tā kā viss tālākais raksta teksts nav nekādi saistīts ar to, var domāt, ka šeit būtu iespējama arī žurnāla redaktora rokas līdzdalība, kas gribēja «izpelnīties» okupantu acīs. Varbūt arī citos J. Zālīša rakstos redakcija šo to «niansējusi» attiecīgajā gaumē. Varbūt... Bet raksti nodrukāti. Katrā ziņā šķietamo «neitralitāti» J. Zālītim pilnīgi saglabāt nav izdevies, un šāda raksta publicēšana mūsu dienās izdotā krājumā ir rupja politiska kļūda.

Visumā jākonstatē J. Zālīša radošās darbības apsīkums okupācijas laikā. Grūti spriest par J. Zālīša tālāko evolūciju, jo te arī pārtrūka viņa dzīvība (viņš nomira 1943. g. decembrī). Bet J. Zālīša mantojums nedrīkst ciest no šīs kvantitatīvi nelielās nevērtīgās daļas, ko vēsture jau atsijājusi. Ievērojamā kritiķa labākie darbi nav zaudējuši nozīmi arī šodien. Kopā ar E. Dārziņa publicistiku J. Zālīša raksti sniedz nenovērtējamu izzinošu materiālu, ar hronogrāfisku pilnību atspoguļojot mūzikas dzīvi Rīgā četrdesmit gados — no 1900. līdz 1941. gadam. Te ietverta latviešu mūzikas kultūras attīstības vispusīga aina. Skaņdarbi, izpildītāji, muzikālās dzīves organizācijas formas, opera, sakari

ar ārzemēm — tas viss ar lielu erudīciju, mākslinieciscu izpratni un patiesu ieinteresētību novērtēts J. Zālīša, tāpat kā viņa priekšgājēja E. Dārziņa rakstos.

J. Zālīša vēsturiskā loma izpaužas viņa darbības demokrātiski audzinošajā virzienā. Ar to saistītajai dzimtenes patriotisma idejai, kas daudzējādi skan cauri viņa publicistikā, ir vēsturiski nosacīts raksturs. Būdama progresīva, saistoties ar demokrātiskiem centieniem kultūrā un sabiedriskajā dzīvē, ar visas tautas cīņu pret carisko patvaldību, viņa zaudē šo progresīvo ievirzi, kad tās paudēji ignorē šķiriskās pretrunas vai tieši nostājas mantīgo slāņu interešu un uzskatu sargātāju lomā. Dažkārt tas noticis arī ar J. Zālīti. Tādēļ, paturot prātā, ka dzimtenes jēdziens saistīts ar ideoloģiskiem pretstatiem, mums nebūs grūti ievērojamā mūzikas kritiķa mantojumā atšķirt to, kas vēsturiski «skatās atpakaļ», no tā, kas vienmēr saglabās audzinošo nozīmi, jo pievērsts tautas progresa ceļam.

Cauri laikmeta idejiskajai evolūcijai, dažkārt pakļaujoties arī maldīgām un pat tautai naidīgām ierosmēm, J. Zālītis turpina savu reālistisko nostāju, prasot tautai tuvu, saturīgu un mākslinieciski pilnvērtīgu mūziku. Savu izsmalcināto gaumi, mākslinieciskās simpātijas un antipātijas ievērojamais kritiķis vienmēr centās pakļaut mākslas attīstības interesēm. Tālab no viņa kritikas mēs daudz ko varam smelties joprojām. Ja var nožēlot, ka J. Zālītis atstājis maz lielāka apjoma darbu, ka viņš dažkārt ieslīgst sīku notikumu hronista lomā, tad te vainojami buržuāziskās preses specifiskie apstākļi, kuros viņš darbojās. Kritiķa amats gandrīz visu mūžu bija J. Zālīša galvenais materiālās iztikas avots. Ar to saistās steiga, arī valdošās konjunktūras ietekme, kas dažkārt samanāma viņa rakstos. Var teikt, ka kritiķa amats daļēji nomāca J. Zālīti kā komponistu. Gandrīz ik vakarus koncertā vai operā, naktī darbs pie recenzijas (jo J. Zālīša kritika bija ļoti operatīva, nereti tā parādījās jau nākošajā dienā pēc pārrunājamā notikuma) — tas būtībā prasīja visu komponista laiku. Tāpēc mums jo vairāk nākas cienīt šo kritisko darbību, kas veikta ar «sirds asinīm», ar lielu pašuzupurēšanos. J. Zālīša kritikas daudz palīdzēja klausītāju gaumes audzināšanai, plašu aprindu intereses piesaistīšanai mūzikas mākslai. Un šie uzdevumi tieši saskan ar padomju kritiķa uzdevumiem. Ar to J. Zālīša kritiskais mantojums iegūst paliekamu nozīmi, un viņa raksti par sen izgaisušajām skaņām nebūt nav izgaisuši nebūtībā. Tie dzīvo mums līdz, apgaismojot latviešu mūzikas dzīves

vēsturi, atmaskojot daudzas buržuāziskās kultūras pretrunas, palīdzot audzināt mūsdienu cilvēku estētisko gaumi. Tādēļ mums jāsaglabā visā iespējamā pilnībā J. Zālīša kritikas mantojums, protams, attīrot to no vēsturiski pārejošā, no mums svešā un naidīgā. Pareizi izprast ievērojamā latviešu kritiķa nozīmi var vienīgi no marksistiskajām pozīcijām, saskatot to vēsturiski progresīvo, kas var ieaugt mūsdienu kultūrā.

Maksis Goldins

KRIEVU TAUTAS DZIESMU ELEMENTU AIZGUVUMI LATVIEŠU TAUTAS MŪZIKĀ

Jo ciešāki ir kultūras sakari un vispār sakari starp tautām, jo intensīvāka ir savstarpēja garīgo vērtību apmaiņa. Tāpēc arī aizguvumi ir neizbēgams līdzgaitnieks pasaules tautu tuvināšanās un kultūru savstarpējas bagātināšanās procesā.

Latviešu tautas daiļradē aizguvumu problēma ir aktuāla to apstākļu dēļ, kuri Latvijā izveidojās līdz ar tās pievienošanu Krievijai 18. gadsimtā un ar ilgstošo vācu baronu kundzību Baltijā. Šī problēma tomēr līdz šim vēl nav vēsturiski aplūkota.

Būtu visrupjākā kļūda reducēt kādas tautas dziesmu vēsturi līdz aizguvumiem. Līdzīgas koncepcijas jau kādreiz tika noraidītas kā antivēsturiskas. Aizguvumi kā parādība jāaplūko caur tautu sakaru prizmu.

Vai vispār ir bijusi garīgo vērtību apmaiņa un divu mūzikas kultūru — latviešu un krievu — mijiedarbība? Kā jau atzīmēts, tautu saskares procesā garīgo vērtību apmaiņa, kultūru mijiedarbība ir dabīga un likumsakarīga.

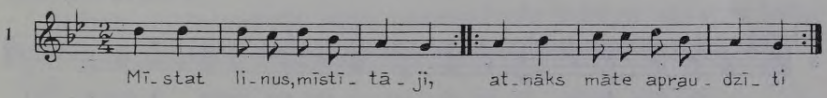
Uzstādot šādu jautājumu, vienmēr jāiedomājas ģeogrāfiskā karte un vēsturiskā perspektīva; tāpat jāievēro skaitliskās attiecības starp tautām.

Vai aizguvumu parādība katrā ziņā jāaplūko kā ietekme? Tas ir atkarīgs no tā, kā saprot pašu ietekmes jēdzienu. Slāvu tautu mūzika i e t e k m ē j a latviešu tautas mūziku tādā veidā, ka tā paplašināja tautas dziesmu un deju repertuāru ar desmitiem slāvu dziesmu un deju melodiju. Bet, ja ietekmes jēdzienu traktē kā s t i l a i z m a i ņ u, kā iekšēju pārveidošanos, proti, kā specifiski kvalitatīvu kategoriju, tad aizguvumiem nav nekā kopēja ar ietekmēm.

Kāda ir aizguvumu izpētes metode? Aizguvumi nav dokumentāli pierādāmi. Hipotēzi par tās vai citas melodijas aizguvumu var apstiprināt vienīgi ar loģiskiem pierādījumiem. Grūtības rodas tur, kur sastopamies ar dažādiem atšķirīgiem paraugiem. Atšķirības var izskaidrot dažādi — ar katra parauga patstāvību vai arī ar izmaiņām, kuras ieviesuši tautas daiļrades meistari melodiju pārveidošanas procesā. Šādiem paraugiem aizguvumu absolūti pierādīt nevar. Pēc sava skaņu sastāva līdzīgas vai viena otrai ļoti tuvas melodijas, dabiski, liek domāt par aizguvumu, taču tas ne vienmēr atbilst patiesībai. Nereti dažādu tautu mūzikā sastopamā intonāciju līdzība izskaidrojama ar satura kopību, melodiju lielo skaitu un to lakonismu. Pēc skaņu sastāva līdzīgas vai ļoti tuvas samērā neliela apjoma melodijas dažādu tautu mūzikā var rasties pilnīgi neatkarīgi viena no otras. Lai noteiktu aizguvumus, jāņem vērā tam vai citam intonāciju lokam raksturīgais, tās vai citas mūzikas kultūras melodiju tipi. Ja šie elementi tipiski abām vai vairākām mūzikas kultūrām, tad salīdzināmo melodiju intonatīvās radniecības iemesli slēpjas citur, atrodas ārpus aizguvumu sfēras — doto mūzikas kultūru senā vai iegūtā intonāciju kopībā.

Šāda sena kopība ir sastopama latviešu un austrumslāvu tautu mūzikas daiļradē. Tā izpaužas gan dziesmu skaņkārtu uzbūvē, gan atsevišķos motīvos, raksturīgās intonācijās un melodiju tipos. Sevišķi raksturīgs tas melodijas tips, kādu atrodam linu kulstītāju dziesmā, kura vairākos variantos sastopama pašos Kurzemes rietumos.

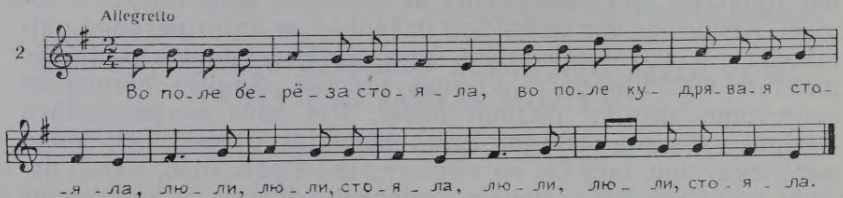
FS 1495, 2914



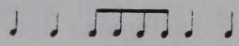
Pēc ritmiskās uzbūves šī dziesma ir dejiska. Savā saturā tā attēlo dzīvespriecīgas noskaņas, jautrību, humoru: meitenes, izjokojot atpalicējas, darba laikā cita citu uzmundrina. Zīmīgs ir šī poētiskā satura muzikālais iemiesojums — melodijā izjūtamas skumjas, ko nespēj noslēpt dejiskais ritms. Šeit, tieši tāpat kā slāvu tautu mūzikā, rotaļīgais elements apvienots ar skumju no-

skaņu. Šī melodija ir apbrīnojami līdzīga ar deju dziesmas «Laukā bērziņš auga»[1] («Во поле березынька стояла») melodiju:

N. Rimskis-Korsakovs, 100 dziesmas

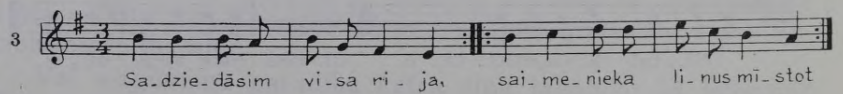


Šeit vērojama tā pati periodiskā pāru struktūra, tas pats metrs — tā pati trijdaļība, ko izveido trīs divu ceturtdaļu ritmiskās grupas, un arī tas pats melodiskais zīmējums. Melodija sākas ar augstāko skaņu, tās «apgūšanā» notiek atslābums.[2] Šo melodiju ritmiskās atšķirības pastāv četru sīko vienību (astotdaļu) grupas novietojumā. Linu kulstītāju dziesmā tā atrodas starp divām divu ceturtdaļu grupām (tāpat kā zemnieku dejā «Kā pa tiltu, tiltiņu» operā «Jevgeņijs Oņegins») —



Deju dziesmā šī grupa novietojas pirms garākām skaņām. Vai dotās ritmiskās figūras variantus nevarētu izskaidrot ar krievu un latviešu tautas dziesmu tekstu veidošanas īpatnībām? To, ka minētais melodijas tips ir sens, apstiprina latviešu dziesmu melodijās plaši izplatītā periodu pāru struktūra ar doto ritmu, kā arī dziesmas melodijas varianti. Dziesma pierakstīta ļoti interesantā skaņkārtas variantā·

FS 170, 1837



---

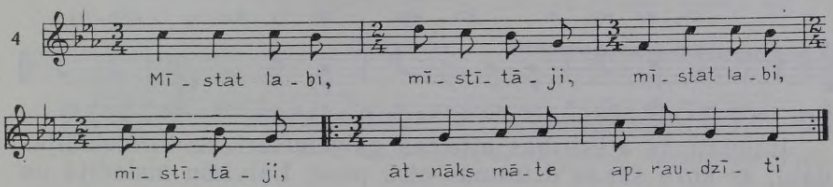
[1] Mūsu dienās pazīstami tikai divi šīs deju dziesmas varianti — Rimska-Korsakova un Prača. Tie ir savā starpā atšķirīgi: pēdējais vairāk raksturīgs pilsētu instrumentālajai muzicēšanai. Šī iemesla dēļ esam devuši priekšroku Rimska-Korsakova vokālajam variantam.

[2] Otra melodiskā frāze ir sākuma variācija, bet it kā atslābums; sākumā — tematiskajā kodolā kvintas skaņa ir atkārtota, samērā gara un metriski smaga, bet otrajā frāzē tā uz vājās taktsdaļas tiek skarta kā sīkas nošu vērtības skaņa.

Ar skaņkārtas variantu dotajā melodijā ievests pagrieziens subdominantes sfērā. Bet deju dziesma «Laukā bērziņš auga» skaņkārtas ziņā netiek variēta.

Interesants vēl viens linu kulstītāju dziesmas «mainīgā metra» variants (dziedājuma pirmais posms $\frac{3}{4}\,\frac{2}{4}$, otrais $\frac{3}{4}\,\frac{3}{4}$).

FS 438, 293—296



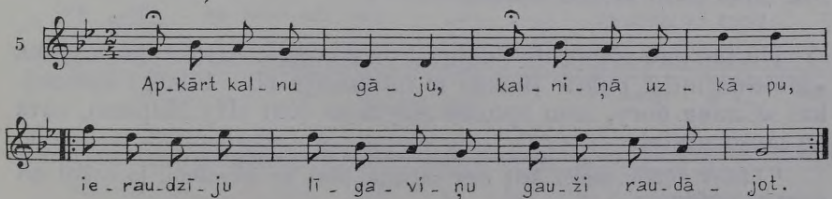
Atkārtojumu pārveidojumi to tuvina Rimska-Korsakova deju dziesmas variantam, kaut gan pati variēšana ir cita rakstura: deju dziesmā tā ir bagātināšana ar «gaisa» septīmu, kura pastiprina tematiskā kodola izteiksmīgumu; latviešu melodijā, gluži pretēji, sākotnējā melodija vienkāršojas, tajā izlaista doriskā seksta.

Viss teiktais par krievu un latviešu melodijas līdzību izslēdz hipotēzi par aizguvumu. Linu kulstītāju dziesmas intonatīvās, ritmiskās un struktūras īpatnības sakņojas latviešu tautas dziesmu melodikā.

No otras puses, deju dziesmas dzimtene, bez šaubām, nav Latvija, jo tai ir slāvisks skanējums un ir citas melodijas, kuras tai līdzīgas pēc formas un melodiskā zīmējuma, piemēram, krievu tautas dziesma «Ieskanieties, manas dūdas» («Заиграй, моя волынка»).

Ritma un intonāciju ziņā pārsteidzoši līdzīga ukraiņu kolomijkām ir rekrūšu atvadu dziesmas «Apkārt kalnu gāju» melodija.

J. Vītols, 200 latv. t. dz.



Šī dziesma pierakstīta daudzos melodiju un teksta variantos. Tās salīdzinājums ar ukraiņu tautas dziesmu «Ой, важу, я важу» pierāda ļoti lielu līdzību, kas jau robežojas ar pilnīgu šo melodiju sakrišanu.

Квитка, Этнографічний збірник, т. II

6 Allegretto

Ой, ва-жу я ва-жу, на ту дів-ку вра-жу.

Ме-не ма-ти не пу-ска-е, я в о-кон-це ла-жу.

Intonatīvās atšķirības attiecas galvenokārt uz to melodijas daļu, ar kuru sākas dziesmas otrā puse. Latviešu melodijā un tās variantos tā sākas ar melodisku gājienu no «gaisa» septīmas, kuras ukraiņu dziesmā nav. Arī melodiju noslēgumi ir dažādi, taču dažos latviešu tautas dziesmas variantos ir ievadtonis, kas šeit ievests tādā pašā veidā kā ukraiņu dziesmā.

7 [1]

Neraugoties uz tiešu, saklausāmu līdzību, melodijas tomēr atšķiras rakstura ziņā. Viena ir nopietna, atspoguļo dziļus pārdzīvojumus; otra — rotaļīga. Bet, lūk, vēl viena rekrūšu dziesma, kas ritmiski, intonatīvi un pēc rakstura tuva ukraiņu kolomijkām.

LTMMVI 14c

8

Viens nu viens es es-mu, kur es viens pa-lik-šu?

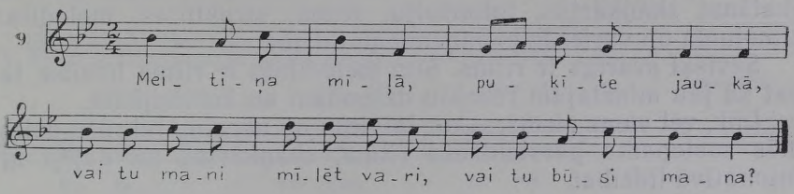
Viens nu viens es es-mu, kur es viens pa-lik-šu?

Un tas nav vienīgais līdzīga tipa piemērs. Arī rotaļu dziesma «Meitiņa mīļā, puķīte jaukā» ir intonāciju ziņā līdzīga kolomijkai «Слава богу, шчо зродом зідусь я» (vai «Йу Марисьі, хата на помосьтьі»)

[1] Lietas būtība tomēr šeit nav saistīta tikai ar ievadtoni, jo sakrīt arī dziesmu noslēgumi.

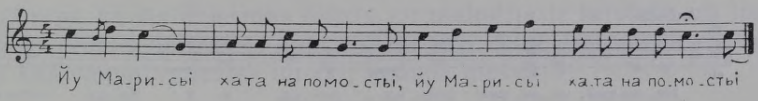
J. Vītols, 200 latv. t. dz.

9



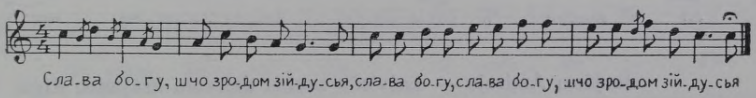
Людкевич, Этнографічний збірник, т. XXI

10



Людкевич, Этнографічний збірник, т. XXI

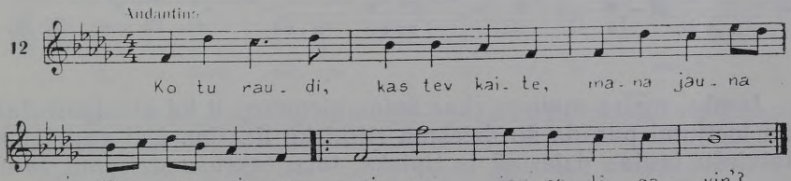
11



Līdzīgas melodijas atrodam latviešu dziesmā par sievietes likteni — «Ko tu raudi, kas tev kaite» un ukraiņu zemnieku-vedēju dziesmā «Upītes krastmalā» («Над річкою бережком»).

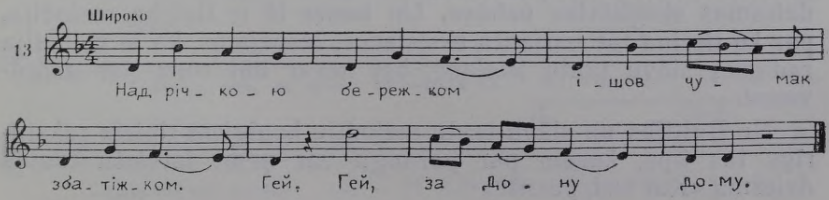
J. Vītols, Kopotas dziesmas

12



Українські народні пісні, Київ, 1955.

13

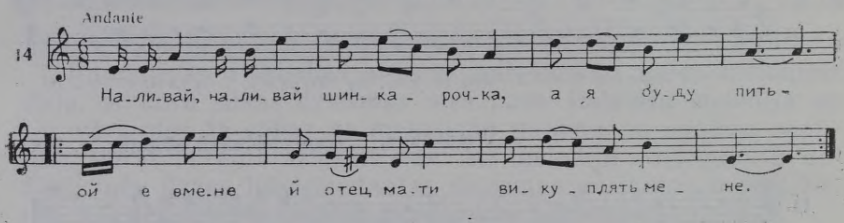


Salīdzināmās melodijas ir tuvas daudzējādā ziņā. Šeit saskatāma skaņkārtas, intonāciju, ritma, struktūras, melodiskā zīmējuma un variēšanas paņēmienu līdzība.

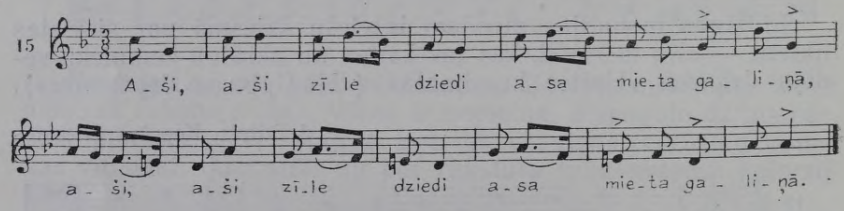
Sevišķi svarīgs ir ritms. Šīm melodijām ir ritma līdzība, tāpat kā jau minētajām rekrūšu dziesmām un kolomijkām.

Lūk, vēl viens piemērs, kur latviešu un ukraiņu rekrūšu dziesmās sastopama pārsteidzoša ritma, skaņkārtas un daļēji arī intonatīvā līdzība:

Квитка, Этнографічний збірник, т. II



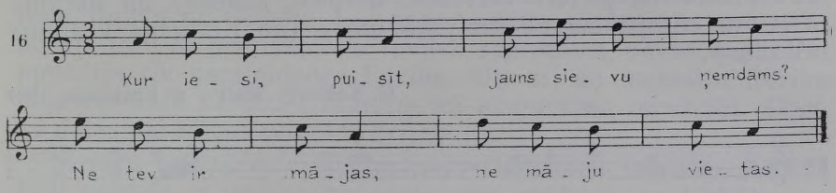
Jurjānu Andrejs — Latviešu tautas dziesmu krājums, Rīgā, 1885



Jambs, metra maiņas (kas šajos piemēros it kā aizplīvurotas) un locījumi parāda šo dziesmu ritmisko līdzību. Lai gan jambs latviešu tautas dziesmā ir tipisks, taču rekrūšu dziesmu žanrā tas ir reta parādība. Visai neparasti ir arī akcentu pārvietojumi. Pārvēršot (noslēgumos) trijdaļīgas intonāciju šūniņas divdaļīgās, rodas metriski pārsitieni, neregulārums. Savdabīga ir arī dziesmas skaņkārtas uzbūve. Un tomēr tā ir tipiska melodija, par ko liecina tās variantu eksistence. Iespējams, ka šī melodija radusies slāvu tautu ietekmē, bet nevar būt runa par aizgūvumu.

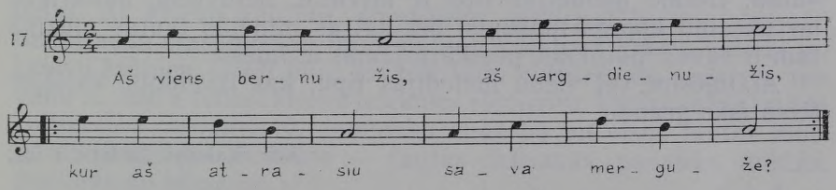
No Baltijas un slāvu tautu melodiju kopīgiem tipiem raksturīgs tas tips, kuram par paraugu var ņemt latviešu tautas dziesmu «Kur iesi, puisīt?»

J. Cimze, «Dziesmu rota», Rīgā, 1875

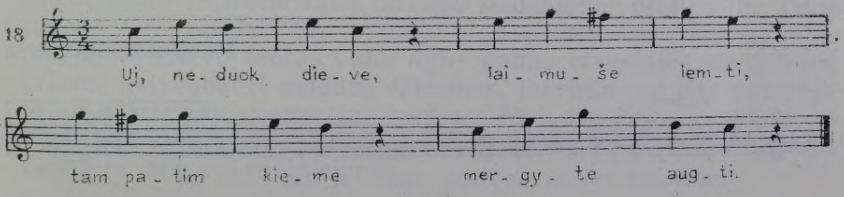


Zīmīgi, ka šīs dziesmas teksts un melodija ir latviešu un lietuviešu tautas daiļrades kopīgs īpašums. Lūk, lietuviešu dziesmas «Aš viens bernužis» un «Uj neduok dieve»:

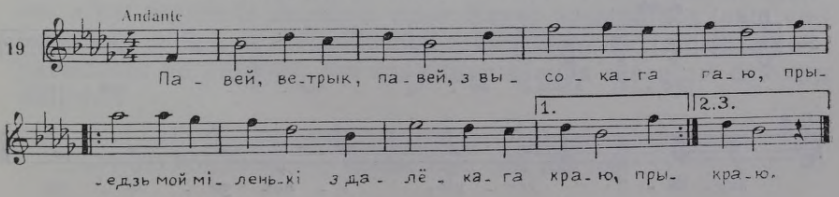
Melodje ludowe Lietewskie, A. Juszkiewicz, Krakow, 1900



Dainu Balsai von Ch. Bartsch, Heidelberg I 1886

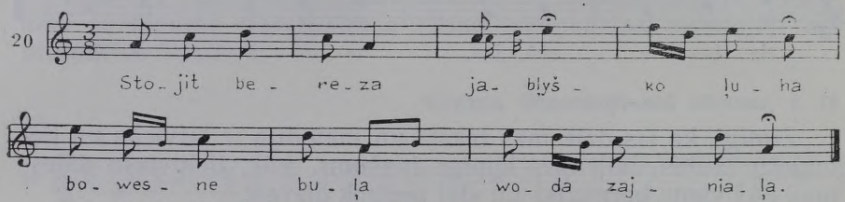


Т. Пукст, Пяць беларускіх народных песень, Minsk, 1947



No slāvu tautas dziesmām var minēt baltkrievu dziesmu «Pavei, vetrik, pavei» («Павей, ветрык, павей») un ukraiņu dziesmu «Stojit bereza jabļyško ļuha» (no Kolberga krājuma «Voliņ»).

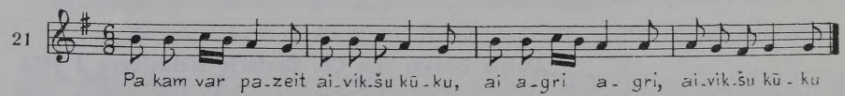
O. Kolberg, Wolyn' w Krakowie, 1907



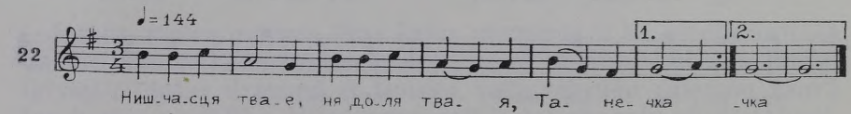
Apskatīto melodiju lielās līdzības cēloņi nav saistīti ar aizguvumu. Dotais melodijas tips ir latviešu, lietuviešu, baltkrievu un ukraiņu kopīgs īpašums, bet katras minētās tautas mūzikā tam ir savas īpatnības, neatkārtojamas iezīmes.

Atzīmēsim vēl vienu melodijas tipu, kas izveidots, variējot tematisko graudu:

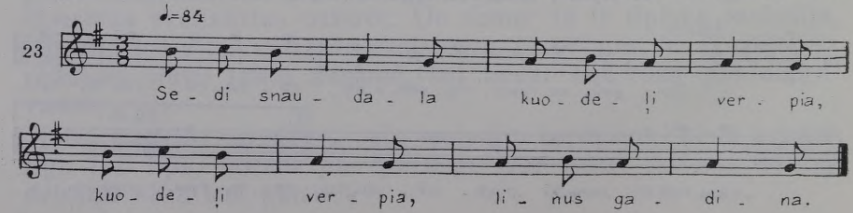
Alfr. Kalniņš, 50 latv. t. dz.



Материалы Цитовича



Lietuviu Liaudies Melodijos. I. Čiurlionyte, Kaunas, 1938



Šo dziesmu centrā (Latgales bāreņu dziesmas, baltkrievu kāzu dziesmas un lietuviešu vērpēju dziesmas) ir sievietes tēls — bārene, līgava un vērpēja. Lai gan rakstura ziņā tie ir tuvi viens otram, taču ar poētisko tēlu tuvību, saprotams, nevar izskaidrot melodiju tik pārsteidzošo līdzību. Un arī šo melodiju līdzību diez vai būtu pareizi izskaidrot kā aizguvuma rezultātu. Šķiet, ka dotās parādības cēloņi ir dziļāki.

Krievu tautas dziesmu un deju ienākšana latviešu sadzīvē tieši saistīta ar ievērojamu vēsturisku notikumu — Latvijas teritorijas pievienošanu Krievijai. Latvijas iekļaušanās Krievijas impērijas sastāvā, kas notika pakāpeniski 75 gadu laikā (1721—1795), kā zināms, darīja galu latviešu tautas politiskajai un teritoriālajai sadrumstalotībai, veicināja tās garīgo tuvināšanos slāviem. «...pēc Latvijas pievienošanas Krievijai XVIII gadsimtā,» raksta «Latvijas PSR vēstures» autori, «uzreiz pastiprinājās krieviskā ietekme uz latviešu tautas kultūru un sadzīvi. Ar krievu zaldātu, amatnieku, sīktirgotāju un izbēgušo dzimtļaužu starpniecību latviešu ciemā iekļuva krievu valoda un krievu kultūra. Grūti būtu uzrādīt tādu kultūras un sadzīves novadu ... kurā trūkst krievu ietekmes elementu. Tie izpaužas tautas celtniecībā, ornamentā, zemnieku apģērbā un visos tautas mutvārdu daiļrades novados — tautas dziesmās, pasakās, mīklās, parunās un teicienos.»[1]

«Latvijas PSR vēstures» autori pareizi raksturojuši krievu zaldātu, amatnieku, sīktirgotāju un bēguļojošo dzimtļaužu lomu krievu kultūras izplatīšanā latviešu lauku iedzīvotāju vidū. Taču jāņem vērā arī latviešu zaldātu ilgā prombūtne cara armijā. Nokļūstot krievu tautas vidū, ilgus gadus klausoties un dziedot krievu, galvenokārt zaldātu dziesmas, latviešu zaldāts paturēja atmiņā krievu dziesmu intonācijas. Pēc atgriešanās dzimtenē viņš, bez šaubām, sirdij vistuvākās dziesmas dziedāja saviem ciema ļaudīm vai tuviniekiem.

Vēl lielākā mērā krievu dziesmas ieviešanos latviešu sētā veicināja izbēgušie latviešu zemnieki, kas devās uz tuvākajiem krievu un baltkrievu apgabaliem. Pēc kāda laika viņi no turienes atkal atgriezās dzimtajā pusē. Savas prombūtnes laikā viņi iepazinās ar krievu un baltkrievu zemniekiem, kuri sniedza tiem patvērumu un pajumti. Bet šāda tuvināšanās skāra arī dziesmu daiļradi.

---

[1] Latvijas PSR vēsture, 1. sējums, Rīgā, 1952, 622. lpp.

Uz minēto laiku attiecas daudzu krievu zaldātu dziesmu, pilsētas dziesmu, deju dziesmu un deju izplatīšanās latviešu sadzīvē; daļa pārņemto melodiju iegāja tautā bez būtiskām izmaiņām, saglabājot savu sākotnējo seju, bet citas tika pakļautas pārveidojumiem, dažkārt pilnīgai transformācijai atbilstoši vietējām mākslinieciskajām tradīcijām un konkrētam jaunrades nodomam. Aizguvumi iemantoja latviešu tautas dziesmu veidu un skanējumu. Pārņemtas tika pa lielākai daļai tādas melodijas, kuras gan satura, gan formas ziņā bija tuvas latviešu tautas daiļradei. Tās bija uzbūvē vienkāršās zaldātu dziesmas, deju dziesmas, humoristiskās un pilsētu dziesmas. Biļinas, raudu dziesmas, gari velkamās liriskās, kā arī kāzu dziesmas nav aizgūtas.

Tā kā vēlīnā latviešu dziesma (Kurzemes-Vidzemes) ir vienbalsīga, daudzbalsības paraugi pakļāvās dažkārt interesantiem pārveidojumiem, proti, harmonijas saglabāšana melodijā.

Tālāk apskatīsim aizguvumus pa žanriem.

Kā jau minēts, latviešu rekrūšu un zaldātu dziesmas tapšanas un attīstības procesā noteikta loma bija aizguvumiem. Aizgūtajām melodijām pievienoja jau pazīstamus vai no jauna sacerētus tekstus. Dziļais, no dzīves ņemtais saturs, domas, jūtas un noskaņas, kas iedzīvinātas latviešu poētiskajos tekstos, arī aizguvumiem piešķīra skaidri noteiktu nacionālu raksturu. Daži pārveidojumi tik tālu aiziet no saviem pirmavotiem, ka var runāt par dziesmas otrreizēju dzimšanu. Tauta radītāja aizguvumus pārveidoja, pārkaļot pārņemtās melodijas atbilstoši savām senajām mākslinieciskajām tradīcijām un estētiskajām normām. Vienā gadījumā tika atmests nobeigums, otrā — sākums, ja tas runāja pretī dziesmas uzsākšanas nacionālajai ieražai. Bet arī tur, kur visā pilnībā saglabājās dziesmas kodols, notika izmaiņas, dažreiz maz manāmas, bet rakstura ziņā būtiskas. Dziesmas ritms pārveidojās vienmēr.

Tautas dziesmas oriģināla un tās varianta mūzikas un teksta atšķirību pētīšana ir nepieciešama dažu latviešu tautas muzikālās ritmikas likumsakarību izpratnei, piemēram, zilbes izdziedāšana ar nedaudzām skaņām, trioļu ieviešanās vēlīnajās liriskajās melodijās utt.

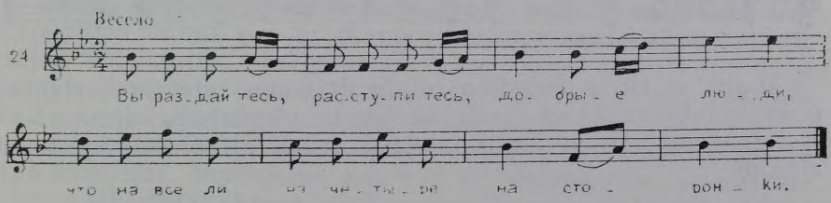
Vismazāk pārveidojās skaņkārta. Un tas arī ir saprotams. Latviešu tautas dziesmai ir vislielākā līdzība ar krievu tautas dziesmu skaņkārtas ziņā, bet tās atšķiras ar savu ritmisko uzbūvi.

Lūk, krievu zaldātu dziesmas, kas pazīstamas latviešu iedzī-

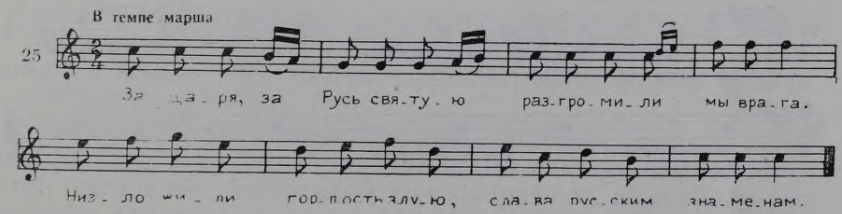
votāju vidū: «За царя, за Русь святую», «Нут-ка вспомните, ребята», «Песня сунженских казаков», «Знаю, ворон, твой обычай», «Хороша наша деревня», «Генерал Радецкий на Шипке», «Черная галка», «Грянул внезапно гром над Москвою»[1].

Minētās dziesmas bija pakļautas dažāda rakstura izmaiņām. Tā dziesma «За царя, за Русь святую», kuras melodija nav nekas cits kā pārveidota rotaļu dziesma «Вы раздайтесь, расступитесь», bravūrīgumu ieguva poētiskā tēla ietekmē; jauns brašs, bezbēdīgs puisis atvadās no dzimtās puses cerībā drīz atgriezties.

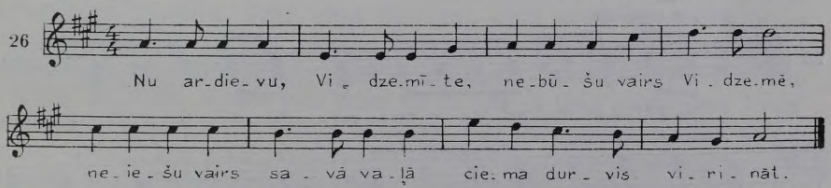
Сборник РККА



Сборник Маркозова



J. Cimze, «Dziesmu rota»



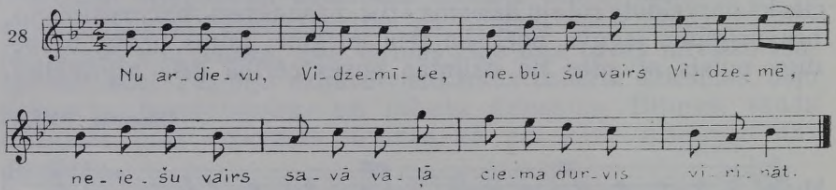
---

[1] Dziesmas «Грянул внезапно гром над Москвою» melodijas latviskais variants pazīstams ļoti vēlā redakcijā — to dziedāja bēgļi un latviešu strēlnieki pirmā pasaules kara laikā — 1915. un 1916. gadā. Tomēr domājams, ka šī dziesma (saistīta ar 1812. gada Tēvijas karu) Latvijā bija pazīstama daudz agrāk — jau pagājušā gadsimtā. Tautas atmiņa to glabā arī mūsu dienās.

Bravūrīgums sevišķi izpaužas dziesmas noslēgumā. Bet sākumā ir kvartu intonācijas, kas melodijai piešķir kareivīgumu.

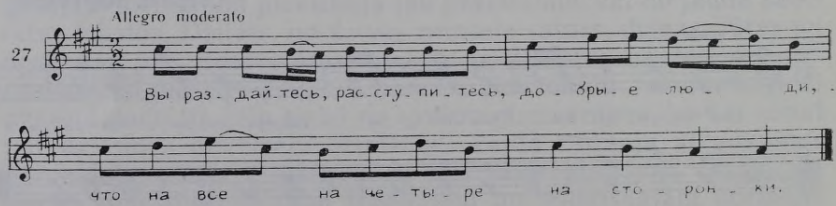
Vidzemē pagājušā gadsimta sešdesmitajos gados ar to pašu tekstu dziedāja rotaļu dziesmas variantu, kas redzams Cimzes krājumā.

J. Cimze, «Dziesmu rota»

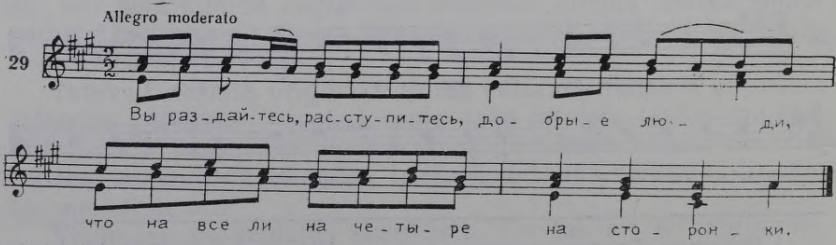


«Lauzto» tercu melodika rotaļu dziesmas latviešu varianta pirmajā pusē radās kā daudzbalsības un vienbalsības sintēze, — tās daudzbalsīgo variantu latviešu dziedātāji droši vien bija zinājuši.

Сборник Трутовского



Сборник Трутовского



Latviešu tautas dziesmā izkristalizējās nobeigums, kurš jau vairs nemainījās, jo tas pilnīgi atbilda poētiskajam tēlam. Taču

sākumu ar tam sekojošo attīstību nomainīja, jo tas nepietiekoši izteica aizejošā brašā puiša pacilāto noskaņojumu. Latviešu melodija, zaudējusi locījumus un izgreznojumus, kļuva vienkāršāka.

Skaņu atkārtošanās vienmērīgā ritmā, kas ir tik raksturīga latviešu tautas melodikas īpatnība, šeit ieguvusi savu vispilnīgāko izpausmi: 1., 5. un 6. taktī atkārtojas pēc kārtas 4 skaņas, 2., 3. un 4. taktī — 3 skaņas.

Turpretī krievu rotaļu — zaldātu dziesmā četrkārtīga skaņas atkārtojuma vispār nav, bet trīskārtīgs atkārtojums sastopams pavisam tikai divās taktīs.

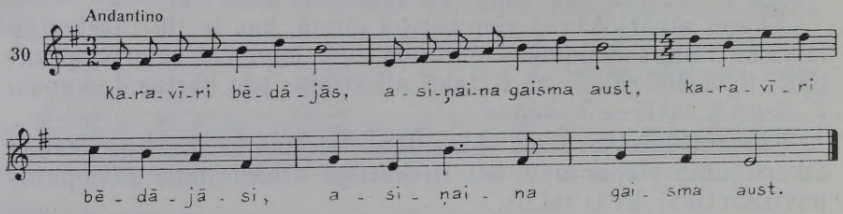
Brašā, bezbēdīgā puiša raksturojumu iezīmē enerģiskas trohaja ritma intonācijas ar skaņu atkārtojumiem punktētā ritmā. Šajās noteiktajās, enerģiskajās četru skaņu intonācijās liela loma ir akcentiem. Intonācijām ar atkārtotām skaņām, pasvītrojot katru ritmiski pagarināto skaņu, akcenti piešķir sevišķu stingrību un noteiktību, ko vēl pastiprina enerģiska augšupejoša attīstība (pa kvartām). Noslēgums, kas ir it kā rezumējums, nesatur nevienas atkārtotas skaņas, pie kam mainās akcenti, kā arī akcentu raksturs — uzsvērta nevis tikai pirmā, bet gan visas skaņas un pie tam katra savādāk.

Visā minētajā izteiksmes līdzekļu izvēlē un pielietojumā, kā arī pašā mūzikas tēlā izpaužas latviešu tautas māksliniecisk ās tradīcijas un estētiskās normas.

Runājot par tradīcijām, jāatzīmē, ka braša, spēcīga puiša tēls tiešām ir tradicionāls latviešu tautas dziesmu daiļradē, turpretī rekrūša tēls, kuram piešķirtas šīs īpašības, pieskaitāms jau vēlākām dziesmu formācijām. Līdz 19. gadsimta 40. gadiem rekrūša, karavīra tēlam latviešu tautas poēzijā un dziesmā nebija bravūrīgu īpašību. Šajā ziņā dziesma «Nu ardievu, Vidzemīte» ieņem īpašu vietu pat vēlāko latviešu karavīru dziesmu vidū. Bet ārpus šī žanra dzīvespriecīga, līksma jaunieša tēls latviešu tautas daiļradē ieņem ļoti lielu vietu, un šī tēla pāreja uz karavīru dziesmām šeit ir acīm redzama. Var nosaukt vairākas dziesmas, ar kurām «Nu ardievu, Vidzemīte» tieši sasaucas, — šī tuvība nav intonatīvā nozīmē, jo tādas šinī gadījumā nav, bet gan pašu tēlu radniecībā. No vēlīnākajām dziesmām tās ir «Es bij' vīris, man bij' vara» (viens no melodijas variantiem) un «Seši jauni bandinieki» (E. Melngailis — 100 dziesmas, «Birzēs i norās», VII). Acīm redzot, šeit pieder arī dzīru dziesma «Tur es dzēru, tur man tika».

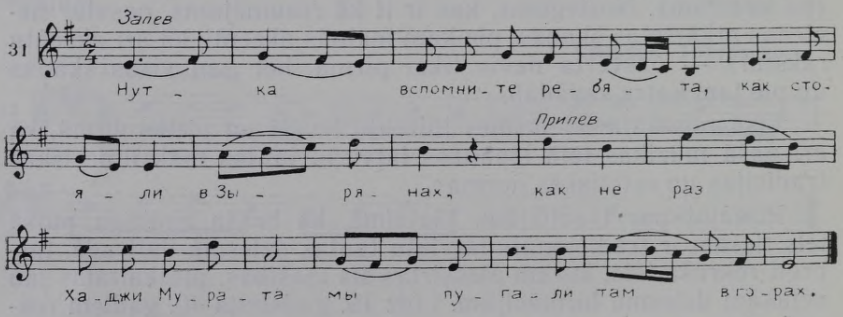
Kā skumjo dziesmu paraugs var noderēt dziesma «Karavīri bēdājās».

J. Vītols, 200 latv. t. dz

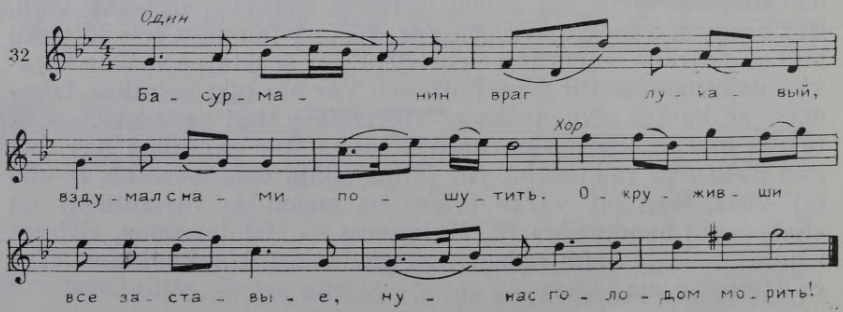


Dziesmas «Karavīri bēdājās» krieviskajā prototipā, kas saglabājies vairākās redakcijās, ir apdziedāts vēsturisks fakts par krievu karaspēka vienības blokādi Zirjanas aulā 1843. gadā, Kaukāza kara laikā.

Сборник Маркозова



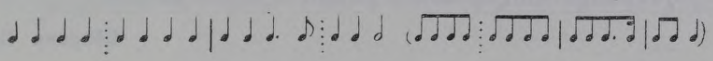
Сборник Березовского



Latviešu variantā konkrēti fakti netiek atgādināti, tajā iemiesots vispārināts ļaunu priekšnojautu pārņemtu karavīru tēls.

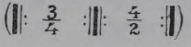
Aizgūtā melodija formas un ritmiskā ziņā tika vienkāršota, sākuma frāzi atmeta. Tas izskaidrojams ar tās sarežģītību un melodiskā zīmējuma līkumotību, kas nav raksturīgi senajai latviešu tautas dziesmai. Melodijas ritmā vērojama tendence izlīdzināties.

Dziesmas latviešu variantā nav neviena locījuma. Melodijas otrajā pusē sastopama latviešu melodikai ļoti tipiskā, pati par sevi elementārā vienāda garuma skaņu ritmiskā figūra.



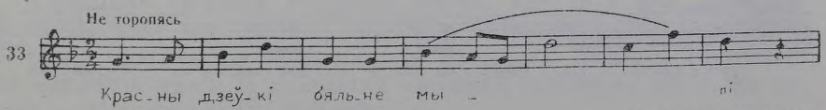
Dziesmas latviešu variantā valda tieša diatoniska kustība, bez locījumiem, bez spējiem pagriezieniem. Tā ir vienkārša melodika, kuru lielā mērā nosaka deklamācija.

No latviešu formas veidošanas viedokļa svarīgs ir kontrasts starp dziesmas divām pusēm, kas ieviests ar metra maiņu.

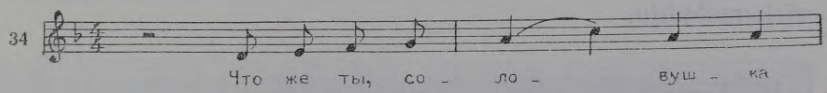


Uz melodijas slāvisko izcelšanos norāda ne tikai pats tās skanējums, intonāciju līdzība ar krievu zaldātu dziesmām, bet arī skaņkārtas uzbūve. Tā, piemēram, «gaisa» septīma maz raksturīga latviešu, bet ļoti tipiska slāvu melodikai.

Сборник Красева



Сборник Любана

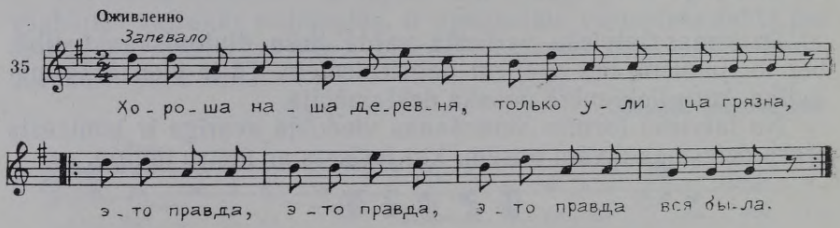


Bez tam dziesma «Нут-ка вспомните, ребята» ir maiņu skaņkārtā, tajā jūtama paralēlo tonalitātu (*mi* minors — *Sol* mažors) līdztiesība. Pie tam gaisa septīma jaunajā tonalitātē kļūst par kvintas atbalsta skaņu. Skaņkārta, intonatīvā tuvība, melodiskā zīmējuma līdzība un pats skanējums dod pamatu dziesmas

«Karavīri bēdājās» melodiju pievienot aizguvumiem. Turklāt daiļrades moments latviešu melodijas variantā tik spēcīgi izteikts, ka var runāt par dziesmas otrreizēju dzimšanu.

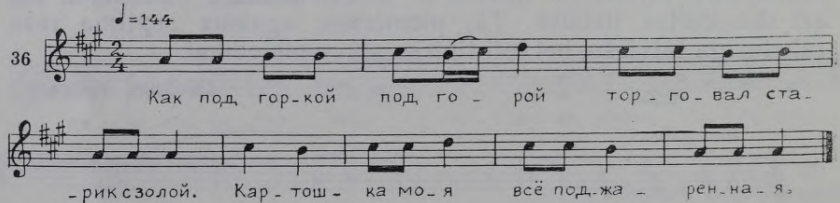
Dažas no pārņemtajām melodijām saglabājušās kā zaldātu dziesmas. Visbiežāk tās pārgāja uz citiem žanriem. Tā dziesma «Zinu, kraukli, tavu paradumu» («Знаю, ворон, твой обычай») pārveidojās par mīlestības dziesmu, «Skaista mūsu sādža» («Хороша наша деревня») — par meiteņu dziesmu, «Sunženskas kazaku dziesma» («Песня сунженских казаков») — par lirisku pilsētas dziesmu. Dažas no tām saglabāja savu agrāko intonatīvo seju, piemēram, častuška «Skaista mūsu sādža».

Сборник Попова

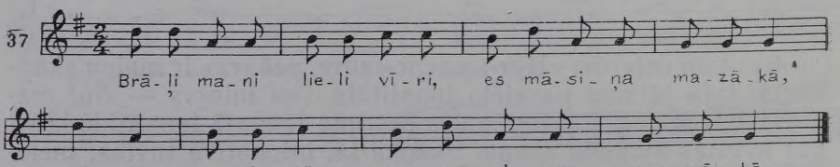


Картошка

Сборник Пальчикова



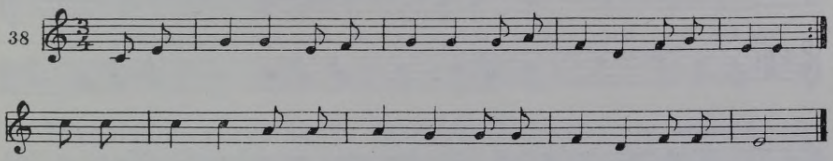
Tā kļuva arī par latviešu tautas dziesmas «Brāļi mani lieli vīri» melodiju.



Sevišķi būtiskas nav arī tās izmaiņas, kuras tautas dziedoņi ienesuši «Sunženskas kazaku dziesmas» melodijā. Sadzīvē tā sastopama vismaz divās redakcijās: kā zaldātu dziesma un kā dziesma ar tekstu, kas sacerēts «viņa žēlastības Imperatora Aleksandra II piemiņai, kurš 1861. gada 19. februārī atbrīvoja krievu tautu no gadsimtiem ilgā dzimtbūšanas jūga», kā skan remarka Popova krājumā ievietotajai dziesmai «Brīvība».

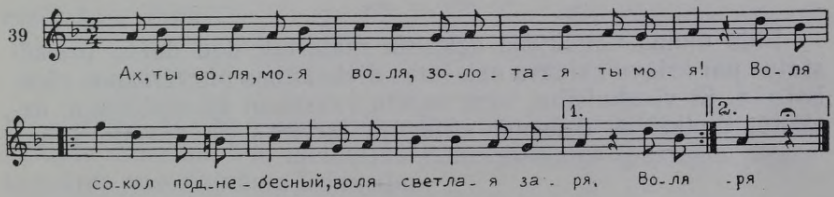
Сборник Маркозова

38



Сборник Попова

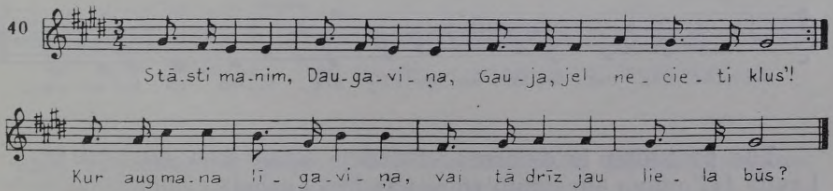
39



Dziesmas latviskā varianta tekstu, kas bija ļoti populārs buržuāziskās nacionālās kustības laikmetā (19. gadsimta 2. pusē), sarakstījis ievērojamais dzejnieks Andrejs Pumpurs. Ar uzrādīto tekstu ir dziedātas vairākas melodijas un viena no tām — aizgūta kazaku dziesma.

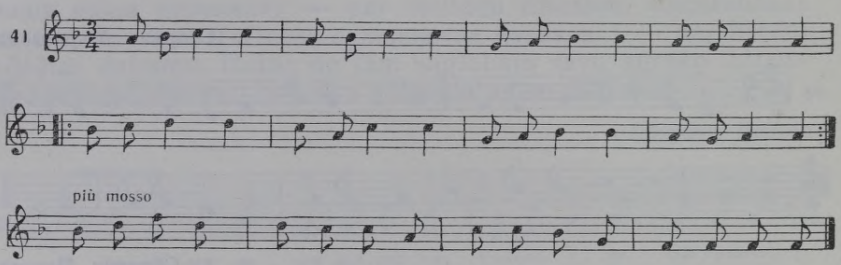
FS 1499, 115

40



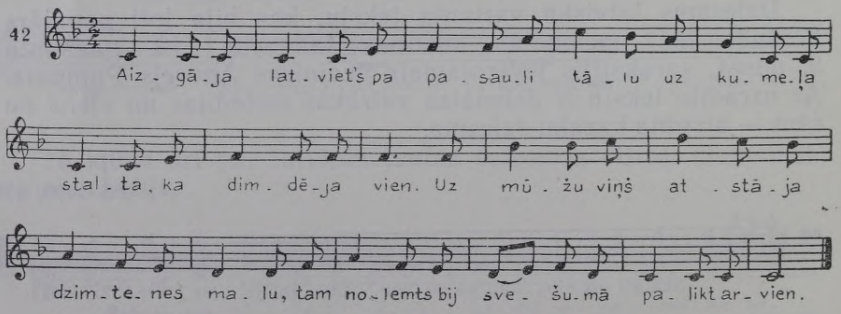
Dziesmas «Brīvība» lietuviskais variants no sava pirmavota atšķiras galvenokārt ar formu (ar noslēgumu — pielikumu, kuru dzied paātrinātā tempā), bet intonatīvi tuvojas dziesmas melodijas latviskajiem variantiem.

Сборник Юшкевича, № 398

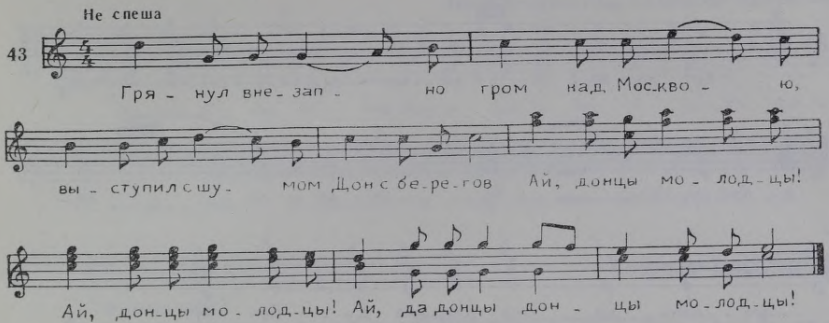


Līdz mums nonākušie dziesmu materiāli dod dažus priekšstatus par krievu zaldātu dziesmas divbalsības pārvēršanos vienbalsībā. Šī vienbalsība, kuru varētu raksturot kā sintētisku, uzskatāmi atklājas dziesmā «Aizgāja latviet's pa pasauli tālu.»

M. Goldina pieraksts. Madonā, 1955



Tās prototips ir dziesma «Dārdēja spēji pērkons pār Maskavu» («Грянул внезапно гром над Москвою»).



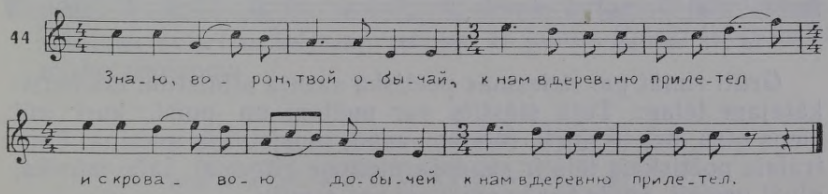
Divbalsības pārvēršanās vienbalsībā noveda pie vienu kvalitatīvu īpašību izzušanas, citu rašanās. Lai gan saglabājies orga-

nizējošais ritms ♩ ♫ ♩ ♫, dziesmā nav jūtams

tas vēriens, tas varenais spēks, kas tik spilgti iemiesots krievu zaldātu dziesmā. Pie melodijas jauniegūtajām īpašībām pieder tās otras puses zināma lirizācija.

Iespējams, ka divbalsīgs priekštecis ir arī zaldātu dziesmai «Zinu, kraukli, tavu paradumu».

FS 1700, 5422



Šī dziesma, domājams, ir baltkrievu liriskās dziesmas «Куковала зязюленька» brīvs vienbalsīgs variants.

45

Ку - ка - ва - ла зя - зю - лень - ка ў са - дзе на ду -

- доч - ку, гэй Ку - ка - ва - ла зя -

- зю - лень - ка ў са - дзе на ду - доч - ку

Aizguvuma faktu netieši apstiprina tas, ka dziesma «Zinu, kraukli, tavu paradumu» pazīstama galvenokārt tajos Krievijas apgabalos, kur valda baltkrievu valoda. Tā pierakstīta Latvijas teritorijā no krievu teicēja, kurš dzirdējis šo dziesmu Abrenes apkaimē. Divbalsības pārvēršanā vienbalsībā ir tie paši paņēmieni, kas iepriekšējos piemēros, kur var saskatīt jau kaut kādas likumsakarības izpausmi. Pārejot Latgales sadzīvē, šī dziesma pakļāvās žanriskai transformācijai. Latgales dziesma «Tōli dzeivoj' muna mīlo» savu melodisko materiālu ņēmusi no krievu zaldātu dziesmas, taču tā skan — un tas var likties paradoksāli — «kareiviskāk» nekā tās priekštece.

Jurjānu Andrejs, «Kopotas dziesmas»

46

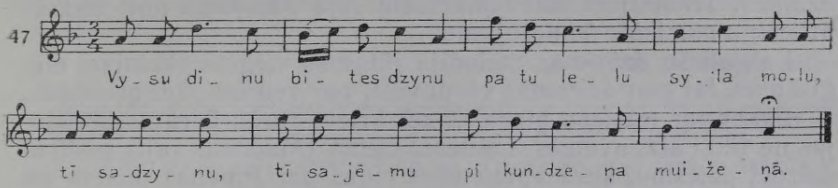
Tō - li dzei - voj' mu - na mī - lo, es ne - va - ru sa - sa - tikt —.

Tō - li dzei - voj' mu - na mī - lo, es ne - va - ru sa - sa - tikt.

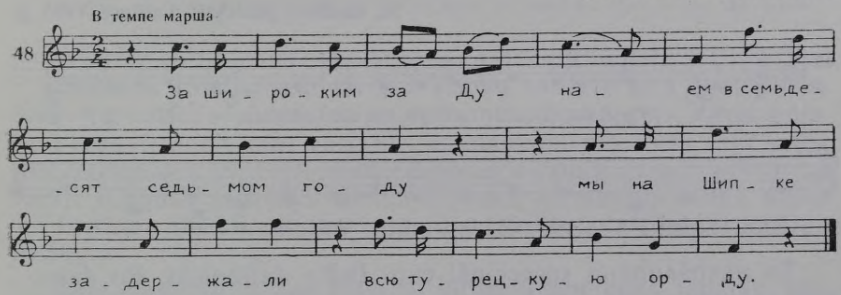
Grūti runāt par dziesmas poētiskā satura atbilstību tās muzikālajam tēlam. Tajā stāstīts par meiteni un puisi, kuri mīl viens otru, bet ir šķirti. Meitene raud, puisis viņu mierina. Centrālais poētiskais tēls ir raudoša meitene (līgava), taču mūzika, gluži pretēji, attēlo brašo puisi vai pat armiju.

Lappusi no vēstures par latgaliešu piedalīšanos krievu-turku karā no 1877.—1878. gadam krievu armijas sastāvā atklāj dziesma «Visu dienu bites dzinu». Tās melodija ir zaldātu dziesmas «Ģenerālis Ṛadeckis Šipkā» radošs pārveidojums.

Jurjānu Andrejs, «Kopotas dziesmas»

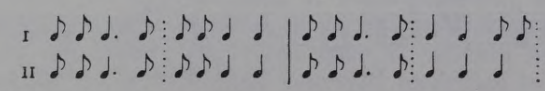


Сборник Березовского



Šajā dziesmā stāstīts, kā krievu karaspēka daļas 1877. gadā aizstāvēja Šipku (Bulgārijā). Berezovska krājumā atzīmēts, ka melodija ņemta no «vecas dziesmas». Izmaiņas, kurām pakļauta dziesmas «Ģenerālis Radeckis Šipkā» melodija, ir dziļas, tās virzītas uz episki heroiskā tēla lirizāciju, kas jāuzskata par latviešu poētiskā teksta iespaida rezultātu.

Un tiešām, dziesmai ir precību tematika: puisis visu dienu dzinis bites un kā balvu lūdz meiteni. Izgaisušas vīrišķīgās intonācijas ar punktēto ritmu un vērienīgajiem melodiskajiem gājieniem, sašaurinājies melodijas skaņu apjoms (līdz mazajai sekstai). Tēla lirizācija apvienojas ar jaunu, tipiski latvisku ritmisko zīmējumu



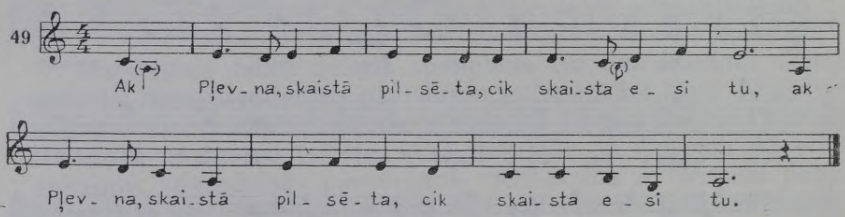
un maigu lejupejošas tercas intonāciju *(re-do-la, si ♭-do-la)*. Transformācija šeit ir liela; episki heroiskais maršs kļuvis par intīmi lirisku dziesmu.

Pretrunas starp tekstu un dziesmas mūziku tomēr ir acīm redzamas. Teksts par puiša precībām šajā gadījumā nav ieguvis attiecīgu muzikālo iemiesojumu.

Latgaliešu dziesmas melodijā jūtamas vieglas skumjas, elēģiskums, lai gan dziesmas vārdi vēstī par veiksmīgām precībām.

Fakts par latviešu piedalīšanos krievu-turku karā atspoguļojas ne tikai aizguvumos. Lauteres ciemā (Madonas raj.) gadījās dzirdēt dziesmu, kurā aprakstītas cīņas par Pļevnas pilsētu un latviešu karavīru smagie zaudējumi.

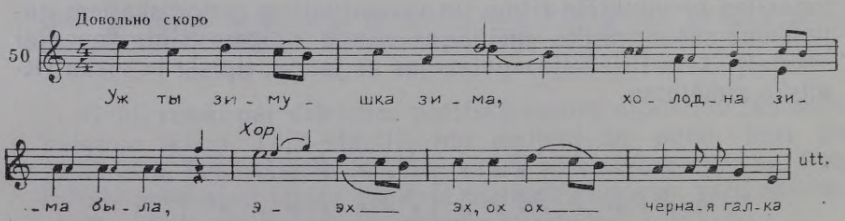
M. Goldina pieraksts Lauterē, 1955. g



To neapšaubāmi sacerējuši cīņu tiešie dalībnieki. No dziesmas sākuma strofas[1] redzams, ka tai ir profesionālas dzejas tipa teksts, tikai tas mākslinieciski vājš. Dziesmas melodija šeit ir tipisks vēlāko dziesmu formāciju paraugs, tās intonatīvās saites norāda uz vairākām citām vēlākām dziesmām, kurās tomēr nacionālais elements izteikts skaidrāk.

Atzīmēsim vēl dziesmu «Melnais kovārnis», kas kļuvusi par humoristisku dziesmu «Guļu, guļu, miegs nenāk». N. Lopatins

Сборник Лопатина и Прохунина

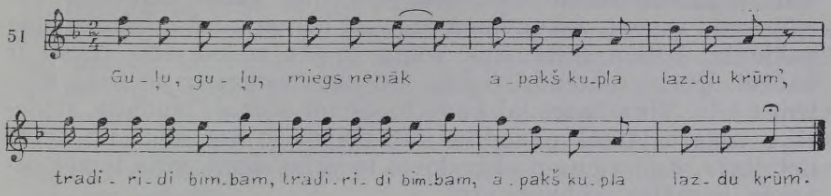


---

[1] Pilnīgu tekstu dziedātāji nevarēja atcerēties. Dziesmu teikuši divi teicēji katrs savā atšķirīgā variantā.

raksturo «Melno kovārni» kā «vienu no visiemīļotākajām mūsu armijas melodijām, ar kuru tiek dziedāts daudz dziesmu»[1].

J. Cimze, «Dziesmu rota»



Dziesma «Melnais kovārnis» krievu sadzīvē bija sastopama divos variantos — karavīru un «pilsoņu». Domājams, ka aizgūts tieši karavīru dziesmas variants. Jauns moments, kuru tajā ienesuši latviešu teicēji, ir piedziedājuma ātrruna (tradi-ridi bimbam). Aizgūtā melodija vienkāršojusies formas un ritma ziņā, bet kopā ar mākslinieciskā ziņā vājo tekstu sadzīvē nav noturējusies.

Daļa aizguvumu, kas iegājuši latviešu zemnieku sadzīvē, nākuši no krievu pilsētas demokrātisko slāņu dziesmām. Krievu pilsētu demokrātisko slāņu dziesma ir radusies vēlāk un attiecas uz 18. un 19. gadsimtu. Pēc savas izcelšanās tā nav viendabīga. No vienas puses, krievu pilsētas dziesmas intonācijas tuvas zemnieku dziesmai. Senākajos krājumos var atrast ne mazums zemnieku dziesmu (galvenokārt deju dziesmas, rotaļas un humoristiskās dziesmas), kas piemērotas mājas muzicēšanai klavieru pavadījumā. Bet daudzos gadījumos tās ir profesionālu komponistu vai diletantu sacerētas.

Sākot ar 18. gadsimtu, intensīvi izplatījās un iegāja pilsētu sadzīvē arī ukraiņu dziesmas un dejas.

Pārņemto melodiju liktenis ir dažāds. Vairākas no tām pakļāvās radošiem pārveidojumiem, tuvinoties tradicionālajai zemnieku dziesmai, un apvienojumā ar mākslinieciski augstvērtīgu tekstu kļuva par iemīļotākajām, ja ne pat vispopulārākajām latviešu tautas dziesmām. Bet citas dažādu iemeslu dēļ tika aizmirstas, un to pierakstījumiem Latvijas teritorija ir vairs tikai kultūrvēsturiska nozīme.

---

[1] Н. М. Лопатин и В. П. Прокунин, «Русские народные лирические песни», М., 1956, 252. lpp.

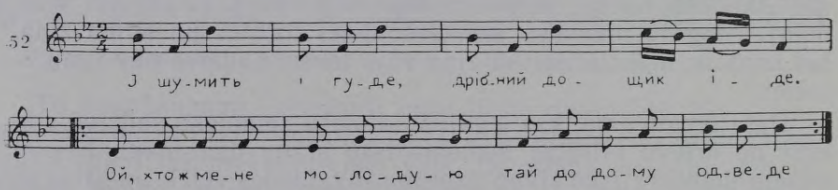
Dziesmas, kas guvušas plašu izplatību Latvijā, ne vienmēr ir labākās vai Krievijā izplatītākās dziesmas.

Viena no vispopulārākajām vēlīnajām latviešu tautas dziesmām «Rīga dimd» savu intonatīvo materiālu ņēmusi no ukraiņu tautas humoristiskās dziesmas «Dūc un šalko lietutiņš» («І шумить, і гуде»). Aizguvuma procesā humoristiskā dziesma tika pakļauta dziļām izmaiņām. Runa ir par melodijām. Teksti ir dažādi. Ukraiņu humoristiskās dziesmas centrā ir poētisks meitenes tēls. Viņa lūdz, lai kāds to (acīm redzot, jauniešu saviesīga vakara laikā) pavadītu līdz mājai, jo ārā «dūc un šalko lietutiņš». Kad viens no kazakiem to vēlas darīt, viņa tomēr atsakās, jo mājās tai bargs vīrs.

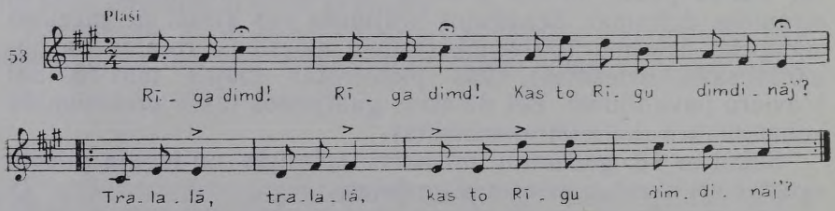
Bet latviešu tautas dziesma vēstī par pūra lādes kalšanu bagātai līgavai. Nepārtrauktā kalšana dimdina visu Rīgu.

Jāatzīmē, ka senais teksts pats par sevi nav humoristisks.

Ukraiņu t. dz.



J. Cimze, «Dziesmu rota»

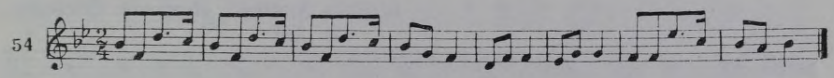


Plašas, vērienīgas ir intonācijas pie vārdiem «Rīga dimd! Rīga dimd!». Tām piemīt iztēlojošs moments — zvanu sitiena imitācija (pirmās taktis); svinīgas un pacilātas ir sekojošās melodiskās frāzes intonācijas, kas noslēdzas jautājoši, atbilstoši poētiskajam tekstam («Kas to Rīgu dimdināj?»). Interesanti, ka sekojošās strofās, kur dimdēšana vairs netiek pieminēta, izzūd arī atbilstošā «dimdēšanas» intonācija. Priekšplānā izvirzās deklamācijas iezīmes. Nedaudz teatrālo, pacilāto solo dziedājumu nobeidz rotaļīgais, humoristiskais kora piedziedājums. Visintere-

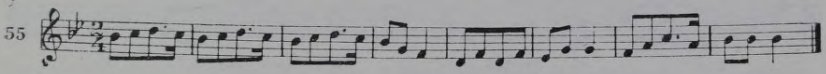
santākā tajā ir noslēguma intonācija ar septīmas lēcienu, kura nav vairumam ukraiņu variantu.

Latviešu melodija ir bagātāka un izteiksmīgāka nekā tās ukraiņu pirmparaugs, dod plašumu izpildītāja interpretācijai. Ir arī cita latviešu tautas dziesma, pēc kuras parauga, iespējams, veidojusies «Rīga dimd». Tā ir humoristiskā «Krauklīt's sēž ozolā». (J. Vītols, 200 latv. t. dz.). Dižens solo dziedājums un rotaļīgi dejisks piedziedājums, gaiša, dzīvespriecīga melodijas nokrāsa, sens teksts (par līgavas nolaupīšanu) — tas viss atgādina dziesmu «Rīga dimd». Aizguvums pēdējā dziesmā pierādāms ar instrumentāliem variantiem, kas gandrīz vienādi ar ukraiņu melodiju:

E. Melngailis, «Latviešu dancis»



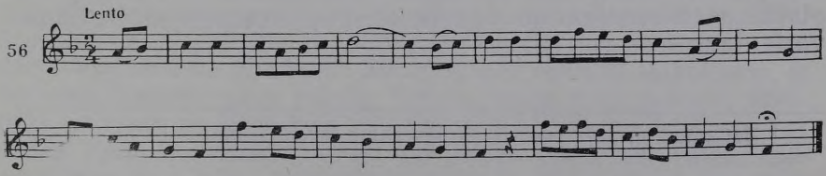
E. Melngailis, «Latviešu dancis»



Bez tam dziesmas otrās un trešās strofas sākumi ir identiski ar dažiem ukraiņu humoristiskās dziesmas variantiem.

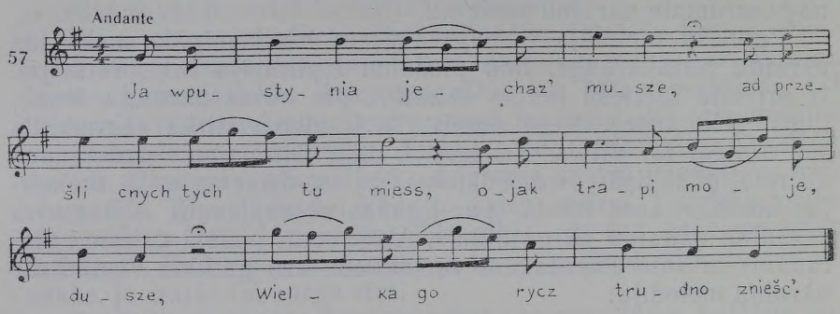
Interesantai transformācijai pakļāvusies dziesmas «Es dodos tālu tuksnesī» («Я впустыню удаляюсь») melodija latviešu liriskajā dziesmā «Kur tu skriesi, vanadziņi». «Es dodos tālu tuksnesī» ir komponista sacerēta pilsētas dziesma (ne no labākajām) ar sentimentālu tekstu.[1] Pārmaiņu rezultātā melodijas latviskais variants kļuvis sevišķi plastisks.

Вильм, Народные звуки

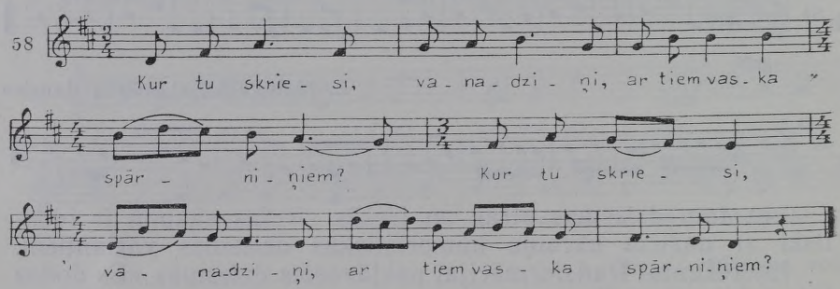


[1] Dziesma ievietota krājumos — Ļipinska «Подарок любителям песни», «Muzyka do piesni polskich i ruskich», Viļma krājumā «Народные звуки». Tautai svešas idejiskās ievirzes dēļ tā sadzīvē nenoturējās.

Сборник Липинского



Jurjānu Andrejs, «Kopotas dziesmas»

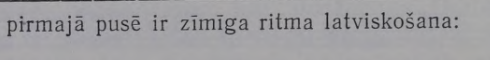


Melodijā burtiski jūtams lidojums, kurā vanadziņš paceļas aizvien augstāk un augstāk debesīs. Līdz ar jautājuma «Kur tu skriesi?» atkārtojumu atkārtojas arī atbilstošā intonācija, bet jau brīvā pavērsienā (salīdziniet 1., 2. takti ar 5., 6. takti)[1].

Dziesmas melodijas varianti pierakstīti arī Latgalē, un tie tuvāki pirmavotam. Tajos vēl nav pilnveidota, izvesta līdz galam tēla pārveidošana, tiem vēl trūkst tā slīpējuma, kas piemīt visplašāk pazīstamajam un mākslinieciski pilnvērtīgajam dziesmas variantam.

---

[1] Dziesmas pirmajā pusē ir zīmīga ritma latviskošana:

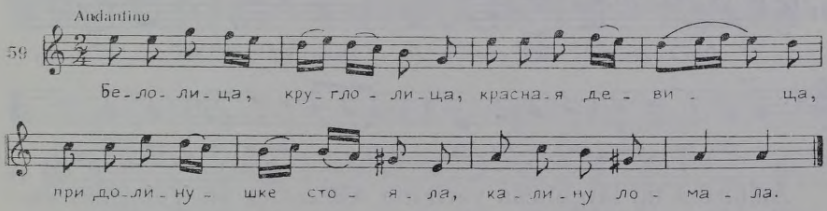


Dziesmas otrajā pusē latviskums izpaužas vājāk.

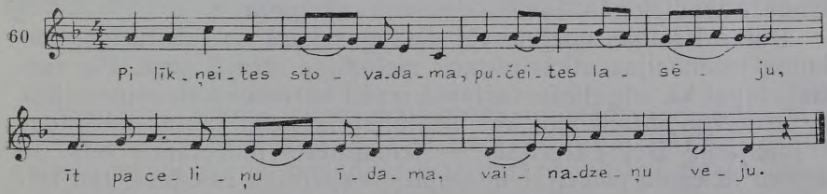
Vienā no dziesmas «Es dodos tālu tuksnesī» latgaliešu variantiem pilnībā saglabāts tās sākums (visa pirmā frāze), citā — otrā teikuma sākums (LMFM II 1653, 1661).

«Baltvaidzīte, apaļvaidzīt', daiļā meitenīt',» («Белолица, круглолица красная девица») ir viena no plaši izplatītām pilsētas dziesmām Krievijā 18. gadsimta beigās un 19. gadsimta sākumā. Kā redzams krājumos, sadzīvē tā bijusi pazīstama vairākos melodijas variantos ar vienu un to pašu tekstu. Viens no tiem kļuva par Latgales meiteņu lirisko dziesmu «Pi līkņeites stovadama».

Сборник Трутовского



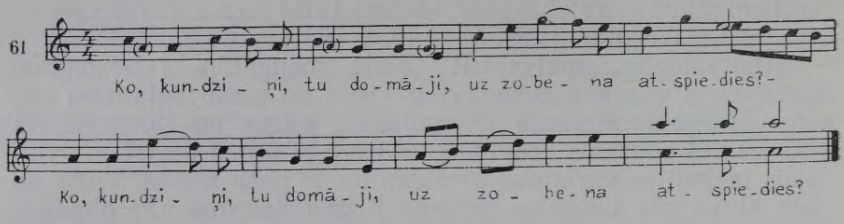
Jurjānu Andrejs, «Kopotas dziesmas»



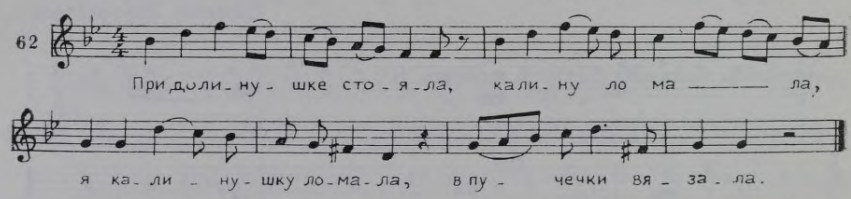
Latgales dziesmā uzmanību saista izvairīšanās no harmoniskā minora, kam kā sekas bija sekvences likvidēšana. Dziesmas «Baltvaidzīte, apaļvaidzīt'» otrs variants iemiesots zaldātu dziesmā «Ko, kundziņi, tu domāji?». Pēdējā bija sastopama sadzīvē Vidzemē un Kurzemē. Sacerēta pēc rekrūšu iesaukuma, šī dziesma izmanto senu tekstu. Teksts, starp citu, gandrīz identisks ar vienu no lietuviešu dainām. Tas stāsta par brāļiem, kas dodas karā, domādami — iet vai palikt dzimtenē. Tālāk seko pārdomas par labo dzīvi tēva mājās, salīdzinot ar karavīra gaitām.

Dziesmu «Ko, kundziņi, tu domāji?» melodiskā ziņā var salīdzināt ar dziesmas «Baltvaidzīte, apaļvaidzīt'» variantu:

LTM MVI 1a



Подарок любителям пения



Atšķirībā no latgaliešu varianta Kurzemes un Vidzemes variantā redzami izmainīts sākums, bet visā pārējā melodijā tas diezgan precīzi atveido krievu melodiju. Sākums izmainīts, tuvinot to tradicionālo bāreņu dziesmu sākumam.

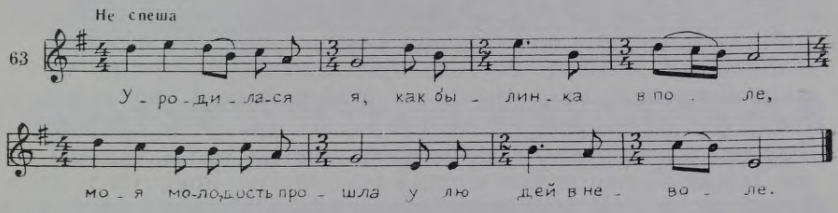
Dotās līdzības nozīme vēl pieaug sakarā ar raksturīgās sākuma intonācijas atkārtošanos melodijas otrajā pusē. Pie tam tieši tāpat kā latgaliešu variantā izzūd harmoniskais minors līdz ar attiecīgo intonāciju, kas neatbilst latviešu tautas daiļrades tradīcijām.[1] Bet galvenais — izmainītais muzikālais tēls. Ja krievu dziesmā emocijai ir atklāts, vaļsirdīgs raksturs, tad latviešu tautas dziesma pēc savas noskaņas ir nopietnāka, koncentrētāka. Poētiskais teksts, kurš pats par sevi jaunos vēsturiskos apstākļos ieguva jaunu jēgu, ietekmēja melodiju, un muzikālais tēls kļuvis cits kā satura, tā nacionālās izteiksmes ziņā.

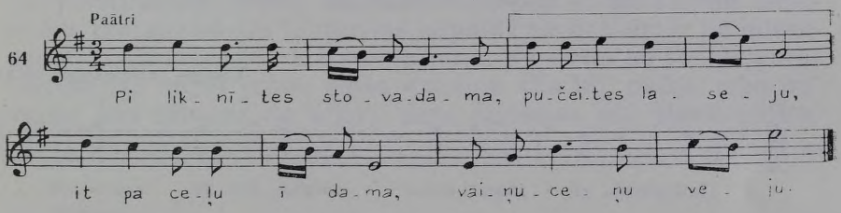
Latviešu tautas daiļrades meistari pazina arī krievu pilsētu dziesmu «Uzaugu es» («Уродилася я», J. Surikova vārdi). Dziesma «Uzaugu es» stāsta par sūro, trūkuma pilno bāreņa dzīvi. Dziesmas Latgales variantā izmantots teksts, kas jau tika minēts, — «Pie lieveņa stāvēdama». Tautas dziesma «Pie lieveņa stāvēdama» attēlo meiteni, kas pie lieveņa saplūkusi puķes un vij no tām sev vainadziņu. Dziesmas vārdi diemžēl pilnībā nav

[1] Norādītā intonācija sastopama tikai vienā pierakstījumā (LTMM VI 1).

pierakstīti — pavisam tikai divi panti, no kuriem grūti spriest, vai runa ir par bāreni vai vienkārši par meiteni. Latgales varianta melodija izteiksmīguma ziņā neatpaliek no tās krievu variantiem.

Сборник Иванова





Melodijas pirmās puses noslēguma intonācija un tālāk šīs intonācijas sekvencēšana ir tā jaunā raksturīgā iezīme, ko latgaliešu teicēji devuši melodijai. Lai gan tā ir tikai detaļa, taču ļoti būtiska, kas sekmē tēla plastiskumu, dara to reljefāku. Zīmīgi, ka krievu melodijā ieviestās izmaiņas to bagātina, piešķir tai sevišķu sirsnīgumu un tonālā ziņā vēl skaidrāk iezīmē maiņu skaņkārtu. Metrs minētajos variantos ir viens un tas pats, lai gan pierakstījumos taktssvītras izvietotas dažādi.

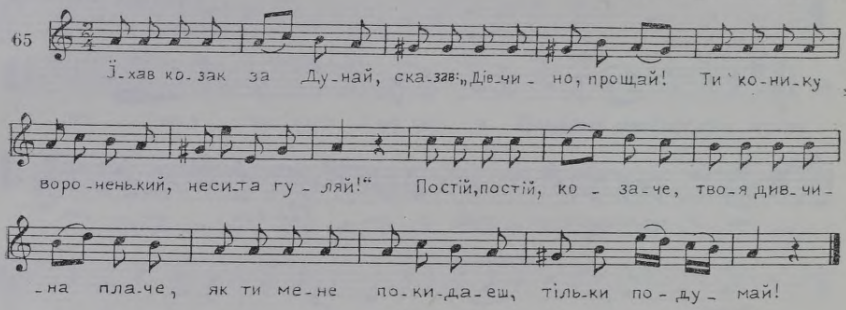
Kā jau atzīmēts, aizguvuma procesam ne vienmēr pievienojas jaunrades moments. Ir arī piemēri, kuros atspoguļojas pasīva pieeja krievu un ukraiņu melodijām. Sadzīvē nenoturējās un par latviešu tautas daiļrades neatņemamu sastāvdaļu nekļuva arī tādi aizguvumi, kuri nebija pietiekami «latviskoti» vai kuri pēc sava skanējuma krasi atšķīrās no latviešu tautas dziesmām.

Paraugam var minēt populāro ukraiņu humoristisko mīlestības dziesmu «Kazaks». To aizgūstot, latviešu teicēji atmeta visu melodijas pirmo pusi un, kā parasti, pārmainīja tekstu. Šīs dzies-

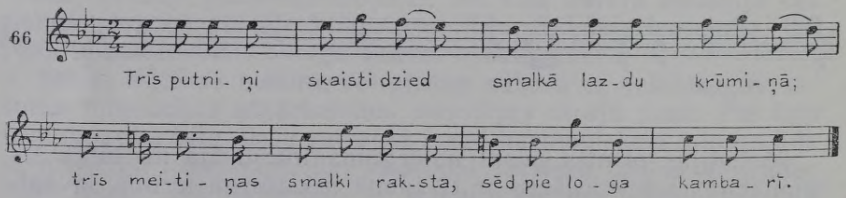
mas Vidzemes variantos runa ir par «meitiņām — rakstītājām». Vienai no tām atgriežas līgavainis «augstā turku cepurē» (domāta karavīra forma), no kura meitene uzzina visu par karavīra grūto dzīvi.

Не швудко

Укр. нар. пісні, II ч.



J. Cimze, «Dziesmu rota»



18. un 19. gadsimtā, pastiprinoties krievu mākslas ietekmei uz latviešu garīgo kultūru, Latvijā izplatījās arī virkne krievu deju un deju dziesmu. Lūk, virkne krievu deju un deju dziesmu, kas daļēji iegājušas latviešu tautas mūzikas kultūras dārgumu krātuvē: «Dārzā, dārziņā» («Во саду ли в огороде»), «Vai es iešu, vai iziešu» («Пойду ль я, выйду ль я»), «Pie upītes, pie tiltiņa» («Возле речки, возле мосту»), «Atdeva puisim» («Отдавали молоду»), «Ai pļavas pīlīte» («Ой, утушка луговая»), «No Kurbi ciema» («От Курбы села»), «Kā pie mūsu vārtiem» («Как у наших у ворот»), «Uz kalna irbene» («На горе-то калина»), «Ak, pa tiltu, tiltu» («Ах, по мосту, мосту»), «Mans pavēnis» («Мои сени»), «Kā zem ābelītes» («Как под яблонькой»), «Kamarinskaja» (vokālais un instrumentālais variants), «Vērsēns» («Бычок»), «Lielmāte» («Барыня»).

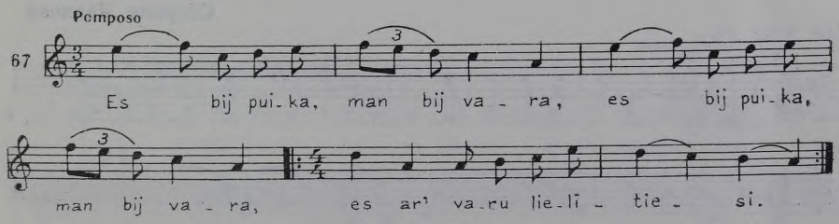
Latviešu iedzīvotāju vidū bija izplatīti arī daži ukraiņu hopaki un kazaciņi.

Tagad pievērsīsimies deju dziesmām. Spriežot pēc izpētītiem materiāliem, latviešu tauta krievu tautas horeogrāfiju nav pārņēmusi.

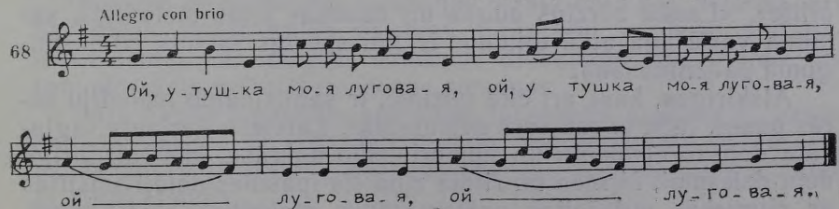
Pārņemtas tika vienīgi melodijas, kurām pievienoti latviešu teksti, pa lielākai daļai humoristiska rakstura. Nereti šim mērķim tika izmantoti senu dziesmu teksti.

Latviešu variantu žanriskā piederība ne vienmēr ir skaidra. Viena daļa ir saglabājusi deju dziesmu īpašības, bet daudzas kļuvušas par humoristiskām un daļēji kāzu humoristiskajām dziesmām.

Tās nav arī ar vienādu mākslinieciscu vērtību. Kā jau atzīmēts, ir atrodami varianti, kas kļuvuši mākslinieciski vājāki, nabadzīgāki. Taču vēsturiska nozīme ir arī tiem. Dabiski, ka uzmanību visvairāk saista varianti, kuros izpaudusies tautas radošā pieeja. Atbilstoši tautas daiļrades vietējām nacionālajām tradīcijām, tautas radošās fantāzijas iespaidā tie dažkārt ir kā interesantas parafrāzes par krievu melodiju. Kā vienu no šādām parafrāzēm var minēt jaunu puišu dziesmu «Es bij' puika, man bij' vara», kas cēlusies no krievu deju dziesmas «Ai pļavu pīlīte».



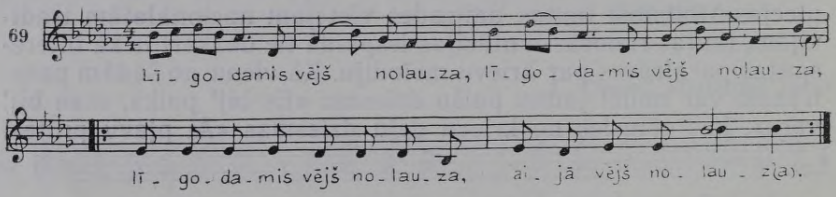
Балакирев, Русские народные песни



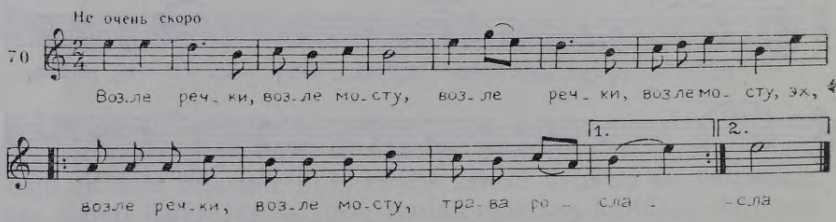
Atmetusi dejisko elementu, šī dziesma savā pirmajā pusē ieguvusi jaunas īpašības — varenību, vērienīgumu, kas nepiemīt krievu melodijai. Krievu melodijas transformācija jāizskaidro ar dziesmas jauno poētisko saturu. Latviešu dzīru dziesmas melodija sniedz puiša tēlu, kas hiperboliskos izteicienos lielās ar savu spēku («...Kāju spēra, zeme rība, Vārdu saka, meži skana...»). Latviešu variants līdz ar to tomēr skan nopietni un kaut kā sevišķi skumji. Krievu deju dziesmā turpretī pirmajā plānā izvirzīts sirsnīgu jūtu caurvītais, kustīgais, dejiskais elements.

Latviešu dziesmā nav variēšanas, te izmantoti melodisko frāžu tieši atkārtojumi, kas nav nejaušība. Tas pats redzams arī citā aizgūtā dziesmā — «Līgodamis vējš nolauza», kuras pirmparaugs ir deju dziesma «Pie upītes, pie tiltiņa».

FS 1045, 4895



Сборник Иванова

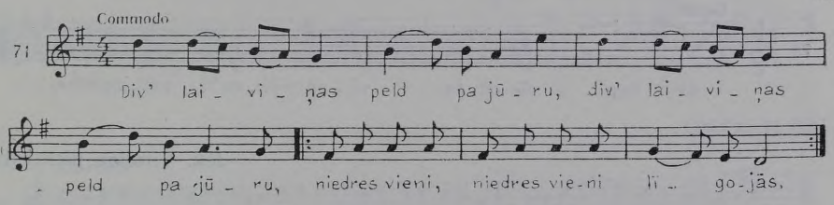


«Pie upītes, pie tiltiņa», tāpat kā deju dziesmās «Ai, pļavu pīlīte», «Laukā bērziņš auga» un daudzās citās melodijās, sākuma variēšana atkārtojumos ir ļoti spēcīgs faktors izteiksmīguma padziļināšanā.

Atšķirīgas, kaut arī citā nozīmē, ir salīdzināmo melodiju otrās puses, taču to raksturs neizmainās. Latviešu variants saglabāja dejisko elementu un humoristisko nokrāsu, kas raksturīga deju dziesmai, formas un ritma ziņā šīs īpašības daļēji saistītas ar ritmiskās pulsācijas paātrināšanos melodijas otrajā pusē.

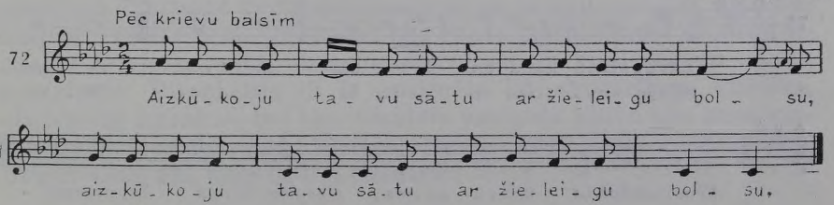
Tas, ka šeit nav transformācijas, izskaidrojams ar humoristiskā, kaut arī pēc sižeta atšķirīgā teksta saglabāšanos. Vēl vairāk, latviešu dziesma tuva deju dziesmai arī pēc savas strofiskās uzbūves — šeit mūzikas panta robežās teksts atkārtojas trīs reizes. Tā līdzīgā strofiskā kompozīcija un humoristiskais saturs noteicis dziesmu kopējo emocionālo noskaņu, lai gan intonatīvā ziņā tās atšķirīgas.

Daudz brīvākā radniecībā ar dziesmu «Pie upītes, pie tiltiņa» ir humoristiskā dziesma «Div' laiviņas peld pa jūru».



Materiāls rāda, ka pat nelielās latviešu etniskās teritorijas robežās krievu deju dziesmas nebija izplatītas vienmērīgi. Līdz ar to viņu vidū sastopami iemīļoti, samērā daudz dziedāti varianti un blakus tiem maz pazīstami, pie kam visai nepilnīgi pieraksti. Vislielākais pierakstījumu skaits (Latgalē) ir dziesmas «Dārzā, dārziņā» melodijai.

FS 1045, 8130



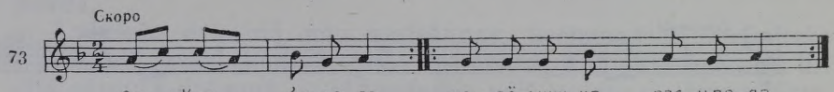
Novirze no pirmavota melodijas otrajā daļā nav nejauša. Šīs parādības atkārtošanās vairumā latgaliešu variantu dod pamatu domāt par minētās dziesmas divbalsīgu izpildījumu, pie tam pieraksts izdarīts no vienas personas.

Šajā piemērā parādās specifiski latgaliska maniere — astotdaļu izrotāšana ar sešpadsmitdaļām. Bet melodisko izrotājumu paņēmiens vēl pilnīgāk parādās citos deju dziesmas variantos (LMFM II 492).

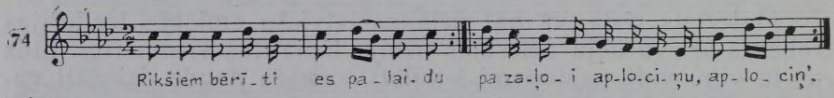
Krievu deju dziesmā šādi veidotas melodijas nav.

Interesi izraisa dziesmas «Kā pie mūsu vārtiem», bet īpaši «No Kurbi ciema» varianti, kam ir ievērojams skaits pierakstu. Minētās dziesmas bija ļoti izplatītas un iegāja latviešu tautas sadzīvē. Deju dziesma «No Kurbi ciema» kļuva par humoristisku ātrrunas dziesmu un pat par bērnu rotaļu dziesmu.

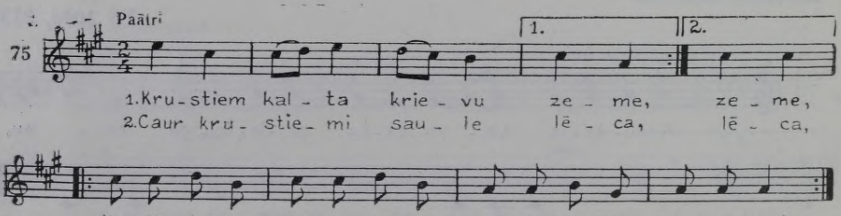
Сборник Окуневой



Jēk. Vītoliņa pieraksts



M. Gubene, 30 latv. t. dz.

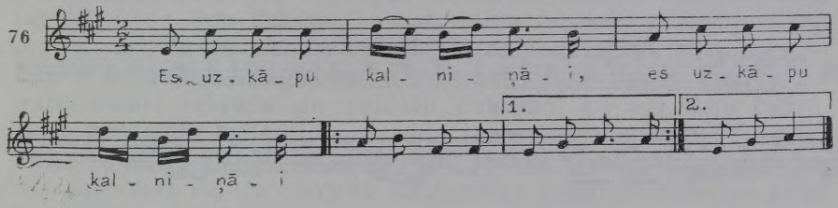


Rotaļu dziesmas «Krustiem kalta Krievu zeme» teksts ņeapšaubāmi ir vēlākas izcelsmes, kad Krieviju nosēja neskaitāmas baznīcas, kuru tautas iztēlē bija tik daudz, ka saule likās paceļamies no krustu pamatnēm.

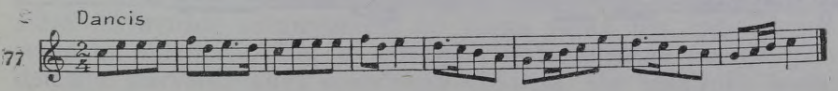
Dziesmas «Kā pie mūsu vārtiem» latviskie varianti publikācijās pārstāvēti kā humoristiskas dziesmas. Interesi izraisa tās, kuras ir tuvas pirmavotiem. Turpretī pārējie varianti melodijas

otrajā pusē ir vājāki. Deju dziesmas labākie varianti (dziesma un deja) ritma ziņā savdabīgi papildina viens otru. Vienā ritmiski izrotāts sākums, otrā — noslēgums.

FS 1495, 1443



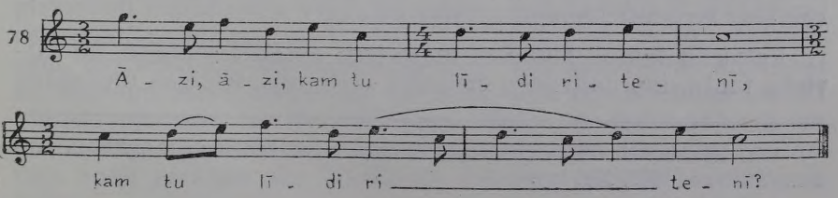
LMFM II 467



Ręta un domājams, arī nejauša parādība ir deju dziesmu «Mans pavēnis» un «Kā zem ābelītes» pieraksti.

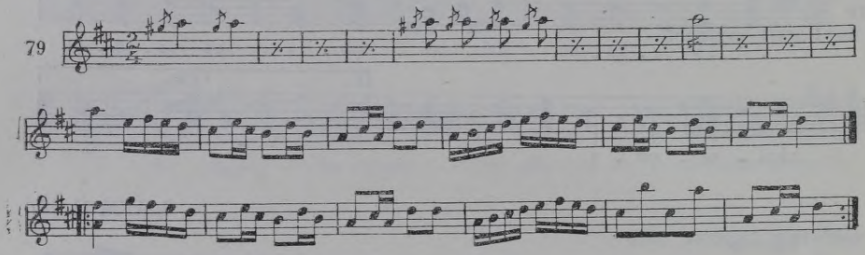
Jau minēts, ka latviešu tauta ir pārņēmusi zināmu skaitu krievu tautas deju. Zīmīgu vietu aizgūto krievu tautas deju vidū ieņem «Kamarinskaja». Latvijā pierakstīti vokālie un instrumentālie «Kamarinskajas» varianti, kas ir ļoti tuvi, bet tomēr ne identiski (spriežot pēc publikācijām) ar krievu sadzīvē sastopamajiem variantiem. Jāatzīmē, ka pats nosaukums «Kamarinskaja» latviešu tautas dziesmu teicējiem un vijolniekiem nebija pazīstams. Pierakstos tā ir apzīmēta kā «Vaņuška», «Bričs», «Bričs vai kazaks», bet tās vokālais variants kļuva par humoristisku sadzīves dziesmu. Vedējs, uzmundrinot savu slinko zirgu, dzied: «Āzi, āzi, kam tu līdi ritenī?»

LMFM III 938



Dziesmas melodija, kā redzams, iztiek bez figurācijas, kas ir tik raksturīga «Kamarinskajas» instrumentālajiem variantiem. Bet tāds paņēmiens kā kvintas skaņas apspēlēšana nebūt nebija svešs latviešu vijolniekiem.

LTMM V 18



Par to, ka šis piemērs ir īsti tautisks, liecina ne tikai «Kamarinskajas» krievu, bet arī ukraiņu varianti. Par šīs deju dziesmas izmantojumu Glinkas «Kamarinskajā» V. Cukermans raksta: «Zīmīgi, ka Glinkas pielietotais paņēmiens nav komponista «izdomāts», bet šeit attēlota «Kamarinskajas» tautiskā izpildījuma maniere. Gandrīz visi tās tautiskie varianti sākas ar virsotnes gari stieptu skaņu».[1] Šī «Kamarinskajas» tautiskā izpildījuma maniere atspoguļota arī Jurjāna materiālos. Jurjāna materiāli liecina ka tā bijusi tuva un saprotama latviešu tautas vijolniekiem.

Šeit citētā deja ar savu melodiju atgādina gan «Kamarinskaju», gan arī tai radniecīgo «Vērsīti», bet pēdējā pierakstos nav apspēlētās kvintas skaņas. Latviešu variants tādējādi sintētiski apvieno abas šīs dejas. Līdzās ar «Kamarinskaju» un «Vērsīti» tautas sadzīvē iegāja arī viena no vispopulārākajām, savā laikā iemīļotākajām krievu dejām — «Lielmāte». Daži tās varianti ievietoti Jurjāna «Materiālos».[2]

Latviešu tautas mūzikas materiālu apskats pierāda, ka latviešu tauta, tās daiļrades meistari — teicēji, teicējas un tautas

---

[1] В. Цуккерман. «Камаринская» Глинки и ее традиции в русской музике, Москва, 1957, 234. lpp.

[2] LTMM V 86.

vijolnieki labi pazina savā laikā Krievijā populārākās dejas un deju dziesmas. To ienākšana latviešu sadzīvē liecina par spēcīgām garīgām saitēm starp slāvu un latviešu tautu.

Aizguvumi bija neizbēgama parādība noteiktā periodā un apstākļos, kādi izveidojās Baltijā līdz ar Latvijas teritorijas iesaistīšanu Krievijas impērijas sastāvā. Pārņemts netika viss, bet tikai tas, kas līdzīgs, kas atgādina latviešu melodijas, vai arī tas, ko varēja piemērot vietējām nacionālajām mākslinieciskajām normām. Aizguvumi sastopami tikai dažos žanros — galvenokārt rekrūšu un zaldātu dziesmā, kā arī deju žanrā. Daļa pārņemto melodiju neuzrāda jaunrades elementu. Turpretī citas radoši pārveidotas, iegūstot spilgti nacionālas īpašības. Šīs dziesmas iegāja latviešu nacionālās mūzikas mākslas zelta fondā.

Latviešu tautas muzikālā kultūra uzsūca sevī, asimilēja tās sfērā iekļuvušos aizguvumus, no jauna radot tos «pēc savas sejas un līdzības». Un, jo pilnīgāk, sistemātiskāk norisinājās dziesmu pārveidošanās «latviskā» virzienā, kur izšķiroša loma bija izcilajiem poētiskajiem tekstiem, latviešu tautas poētiskās mākslas pērlēm, jo dzīvotspējīgākas tās izrādījās.

Aizguvumi neapšaubāmi veicināja latviešu tautas dziesmas intonatīvo bagātināšanos. Piemēram, rekrūšu dziesmas «Nu ardievu, Vidzemīte» vīrišķīgās, noteiktās kvartu intonācijas latviešu intonāciju «arsenālā» agrāk nebija, jo nebija iemeslu to izcelsmei.

Šīs intonācijas ir aizgūtas, tās nāk no krievu zaldātu dziesmas. Nepieciešams pasvītrot arī nacionālās radošās fantāzijas pārveidojošo spēku, kas piešķīris šīm intonācijām latvisku skanējumu. Šīs intonācijas varēja nostiprināties vienīgi tāpēc, ka tautas poēzijā parādījās jauns tēls, kura atveidojumam mūzikā bija nepieciešamas enerģiskas intonācijas. Citos gadījumos poētiskā tēla iespaidā maršveidīgās intonacijas pārveidojās, tuvinoties liriskajām, latviskajām intonācijām. Piemēram, dziesmas «Ģenerālis Radeckis» un «Visu dienu bites dzinu». Krieviskie pirmavoti izpildījuma veida un ritma ziņā dažkārt izrādījās sarežģītāki, salīdzinot ar latviešu melodiskajiem tipiem (piemēram, iedziedājums un piedziedājums). Lai piemērotos atbilstoši nacionālām mākslinieciskām normām, bija nepieciešams izdarīt vienkāršojumus: likvidēt dziesmas dalījumu iedziedājumā un piedziedājumā, divbalsību pārvērst vienbalsībā (dziesmas «Dārdēja spēji pērkoņs pār Maskavu» latviešu variants), izlīdzināt ritmu.

Aplūkojot krieviskos aizguvumus, kas iegājuši latviešu mūzikas mākslas dārgumu krātuvē, nedrīkst nenovērtēt arī to ideoloģisko nozīmi. Gadsimtu gaitā latviešu tauta izrādīja interesi un mīlestību uz savu slāvu kaimiņu dziesmu daiļradi. Uzņemtās un pārintonētas krievu melodijas kļuva tikpat tuvas kā savas — latviešu melodijas. Krieviskie aizguvumi latviešu tautas mūzikā ir spilgts apliecinājums kultūras un daiļrades sakariem, garīgajai tuvībai un draudzībai starp latviešu tautu un lielo krievu tautu.

Joahims Brauns

NO LATVIEŠU UN POĻU MŪZIKAS SAKARU VĒSTURES

Latviešu un to kaimiņtautu mūzikas sakari līdz šim pētīti ļoti maz, taču šī jautājuma zinātniskā nozīmība un aktualitāte neapšaubāma.[1] Īpašu interesi izraisa latviešu un slāvu tautu mūzikas kultūru mijiedarbība, kura, dibinoties uz šo tautu materiālās un garīgās dzīves kopību, kā arī vēsturiski kopīgajiem likteņiem, veidojusi senas tradīcijas. Latviešu un slāvu tautu sakaru kompleksā nozīmīga vieta pieder latviešu un poļu mūzikas sakariem.

Gadu simtu ritumā, bieži vien kopīgās cīņās pret svešzemju iebrucējiem stiprinājās un rūdījās poļu un latviešu tautu draudzība. Latviešu un poļu tautu simpātiju izpausme izjūtama visās tautas garīgās dzīves jomās. Lai gan pagaidām mūsu etnogrāfijā, folklorā tautu, tai skaitā latviešu un poļu sakaru jautājums ir tikai pētījumu stadijā, mēs noteikti varam apgalvot, ka šajos novados izjūtami mijiedarbības elementi. Atcerēsimies kaut vai kopīgos motīvus tautas keramikā vai ģeometrisko rakstu ornamentikā, vai arī bagātīgo tautas poēziju, kur daudzas dainas ilustrē latviešu un poļu attiecības.[2] Arī latviešu un poļu tautas mūzikā neapšaubāmi izjūtams zināms intonāciju radniecīgums. Šis radniecīgums abu tautu melosā izauga kā savdabīgas muzikālas difūzijas rezultāts.

Plašāks vēsturiski apliecināts materiāls par poļu un latviešu mūzikas sakariem mums pieejams, sākot ar XVII gs. Par vēstures posmu līdz tam laikam mūsu rīcībā ir tikai fragmentāras

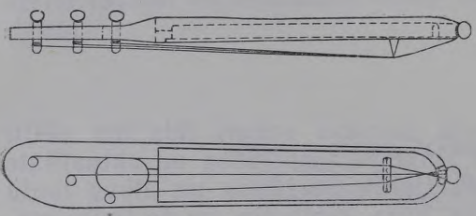
---

[1] Šis raksts ir iecerēts kā daļa no plašāka pētījuma par latviešu un slāvu tautu mūzikas sakariem, kura pirmais fragments «Latviešu un čehu mūziķu sakari» publicēts žurnālos «Karogs» 1958, 5. nr. un «Praha-Moskva» 1959, 6. nr.

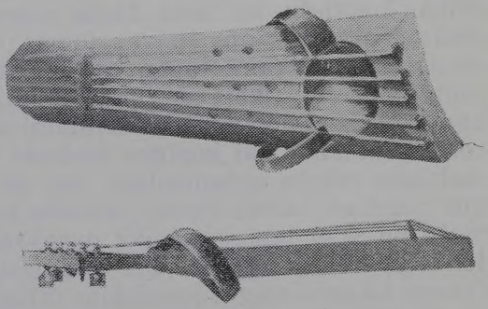
[2] Latviešu tautas dziesmas. Izlase. II sēj. Zinātņu akadēmijas izd., 1956, 761. nr.; Kr. Barons. Latvju Dainas, 2584, 96418, 12164 u. c.

ziņas, kas neļauj vēl radīt kaut cik pilnu priekšstatu par apskatāmo jautājumu. Pamatojoties uz atsevišķiem datiem, varam tikai uzstādīt zināmas hipotēzes par šādu sakaru esamību dažos mūzikas mākslas novados, piemēram, mūzikas instrumentu attīstībā.

Uz laiku, kad poļu kņazs Boļeslavs Drosmīgais (992—1052) savas valsts robežas bīdīja tālu uz ziemeļiem un ziemeļaustrumiem pa Baltijas jūras piekrasti, kad Latvijas teritorijā, kā norāda arheoloģiskie materiāli, parādās arī poļu kaluma naudas zīmes, uz šo laiku, acīm redzot, arī reducējami daži novērojumi par kopīgām iezīmēm latviešu un poļu mūzikas instrumentārijā. Mūsu uzmanību saista agrīnās latviešu kokles un «poļu vijoles» priekšteču kopīgās iezīmes. Kokli senlatvieši pazinuši vismaz jau no mūsu ēras sākuma;[1] par poļu vijolēm sauca vispirms vienu no mūsdienu vijoles priekštečiem, bet, sākot apmēram ar 16.—17. gs., — vijoles saimes instrumentus. Poļu arheologi 1948. g. Gdaņskas tuvumā[2] un 1952. g. viduslaiku pilsētas Opoles teritorijā (netālu no Vroclavas)[3] atraduši mūzikas instrumentus, kurus kvalificē kā locinīnstrumentus un uzskata par poļu vijoles agrīniem prototipiem. Gdaņskas instruments attiecināms uz 12. gs., bet Opoles instruments uz 11. gs. Šo divu instrumentu uzbūves lielā līdzība kok-



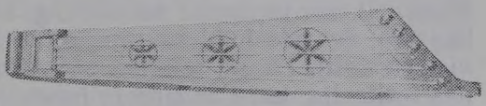
Opoles instruments



Gdaņskas instruments

[1] J. Brauns, «Vijoļmākslas attīstība Latvijā», LVI, 1962, 16. lpp.
[2] *Z. Szulc, Slownik lutnikow polskich. Poznan.* 1953, 8. lpp.
[3] *W. Holubowicz, L. Pietkiewicz, «Skrypce polskie». z* XI *W. Z badan w Opolu. Arheologia slaska, II, Warszawa, Wroclaw,* 1959.

les tipa instrumentiem un tuvība zviedru streikharpai, karēļusomu jouhi kantelei, kā arī poļu zinātnieku norādījums, ka Gdaņskas instruments izgatavots Baltijā, atļauj izvirzīt hipotēzi ne tikai par kokles un poļu vijoles priekšteču kopīgu izcelsmi, bet arī par iespējamo lociņspēli uz kokles tās zināmā attīstības pakāpē (9.—12. gs.). Līdzīgi tas bijis arī ar citiem stīgu instrumentiem, piemēram, krutu, kas spēlēts gan strinkšķinot, gan ar lociņu. Kokles un Gdaņskas instrumentu radniecīgumu atzīmē arī padomju zinātnieks prof. L. Ginzburgs.[1] Un varbūt tieši šajos gadsimtos ar seno poļu vijoļu starpniecību kuršu, zemgaļu, latgaļu un lībiešu ciltis iepazina Eiropā laikam jau kopš 9. gs. pazīstamo lociņspēli.



Kokle

Arī vēlākajos gadsimtos vairākkārt vērojama poļu mūzikas instrumentu saskarsme ar latviešu mūzikas instrumentu attīstību. Kurzemes mācītājs G. Stenders savā vārdnīcā norāda, ka latvieši pazinuši mūzikas instrumentu ar nosaukumu «poļu kokle».[2] Tā kā ar vārdu kokle līdz pat 18. gs. apzīmēja jebkuru stīgu instrumentu, pat vijoli[3] un nav zināms nekāds īpašs poļu strinkšķināmais instruments, jādomā, ka runa ir par kādu no poļu vijoles veidiem. Zināmas liecības par poļu vijoļu izplatību Latvijā sniedz ikonogrāfiskie pieminekļi. Vienam no pirmajiem vijoles attēliem (17. gs. pirmā puse) — Struteles baznīcas kanceles izrotājums — kokā grieztam eņģelim ar vijoli ir liela līdzība ar poļu vecmeistara Martina Groblica (dz. pirms 1550., miris pēc 1609.) instrumentiem. Pat vēl vairāk — Struteles vijolei ir trīs stīgas, kas tik ļoti raksturīgs poļu tautas vijolei — mazankai (spriežot pēc visa grebuma, kas izpildīts rūpīgā reālistiskā manierē, to grūti uzskatīt par nejaušību).

Latvijā darināts instruments ar mazankas elementiem — apaļi sāni, steķītis ar pagarinātu, korpusā ielaistu kājiņu — saglabājies pat līdz mūsu dienām.[4]

---

[1] Л. Гинзбург. Ценный труд польского ученого. Сообщение Института истории искусств. Музыка. М., 1959.

[2] *G. Stender. Lettisches Lexikon. Mitau* (1789), 114. lpp.

[3] J. Brauns, «Vijoļmākslas attīstība Latvijā», LVI, 1962, 21. lpp.

[4] Šis instruments glabājas pie LPSR Nop. b. sk. māksl. A. Madrēviča (Rīga).

Jau Grīnvaldes kauja (1410), kurā krievu-lietuviešu-poļu apvienotais karaspēks sagrāva Vācu ordeni, ienesa zināmas izmaiņas Livonijas liktenī, taču tikai gandrīz 25 gadi ilgais Livonijas karš 16. gs. otrā pusē darīja galu viduslaiku Livonijai, kura, sākot ar 13. gs., smaka Ordeņa un bīskapu verdzībā. Līdz 18. gs., kad ar pievienošanu Krievijai Latvijai pavērās labvēlīgāki attīstības ceļi, tās teritorija no 1561. g. bija pakļauta lietuviešu lielkņazam, bet pēc Ļubļinas ūnijas (1569) apvienotajai poļu-lietuviešu valstij. 17. gs. sākumā pēc Altmarkas pamiera parakstīšanas teritorija, kuru apdzīvoja latvieši, tika sadalīta četrās daļās, no kurām divas kolonizēja Zviedrija (Vidzemi ar Rīgu) un Polija (Latgale, t. s. Inflantija), bet pārējās divas — Kurzemes un Piltenes hercogistes bija feodālā atkarībā no Polijas. Tātad no 16. gs. otrās puses un visu 17. gs. Latvijas lielākā daļa bija tiešā atkarībā no Polijas. Šajā vēstures posmā Baltijas tautu, tai skaitā arī latviešu tautas kultūras dzīvē notiek zināmas izmaiņas, kuras uzskatāmas par sarežģītu sociālu, nacionālu un reliģisku cīņu rezultātu. Lai gan 16. gs. otrā pusē Polijas valdīšanas laikā dzimtbūšana pastiprinājās, tomēr sīvās katoļu un luterāņu cīņas šinī laikā izvirza jautājumu par tautas masu atbalstu. Tāpat kā reformācijas ienaidnieki, arī protestantisma pārstāvji, apelēdami pie latviešu tautas, sāk apgūt latviešu valodu. Rezultātā parādās pirmās latviešu garīgo dziesmu grāmatas, kā arī tiek atvērtas pirmās latviešu skolas. Politiskās izmaiņas pastiprināja arī latviešu saskarsmi ar citām tautām, atjaunojās latviešu un slāvu tautu sakari, kurus vairākus gadsimtus varmācīgi bija pārtraukusi vācu agresija.

Polijā šajā laikā notiek asas reliģiskas sadursmes. Stefans Batorijs, bet pēc tā nāves (1587) vēl daudz fanātiskākā veidā Zigmunds III kā uzticīgs Vatikāna kalps vērsās pret poļu tautas kultūru, ieviesa latinizāciju un visās garīgās dzīves jomās deva priekšroku ārzemniekiem. Ar to arī izskaidrojams, ka zināma daļa poļu tautas demokrātiskās kultūras nesēju, līdzīgi, kā to vērojam Habsburgu varai un pārvācošanai pakļautajā čehu tautā, atstāj savu dzimteni un virzās uz citām slāvu zemēm, piemēram, Krieviju un arī Baltijas apgabaliem.[1]

Ar poļu oficiālās kultūras ietekmju pastiprināšanos Latvijā un tās ievērojamākajā kultūras centrā Rīgā izjūtamas jaunas vēsmas garīgajā mūzikā. Šinī laikā Rīgā kulta mūzikā ieviešas un nostiprinās jauns stils — t. s. Palestrīnas stils, saprotams, ar

---

[1] Sīkāk par čehu mūziķiem Latvijā sk. žurnālā «Karogs», 1958, 5. nr.

zināmām vietējām ietekmēm un īpatnībām, kas stiprā mērā atspoguļojas tā laika Doma baznīcas kantora Paulusa Bukaenusa (?—1586) darbībā.[1]

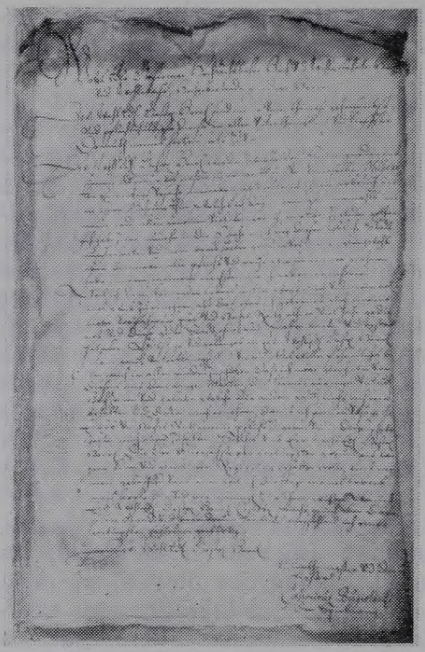
Tomēr garīgā mūzika nenoteica un kaut cik lielā mērā neietekmēja latviešu tautas muzikālo kultūru, ne arī baznīca veidoja tautas muzikālās tradīcijas. 16. gs. otrajā pusē nozīmīgu vietu Latvijā sāk ieņemt laicīgā mūzika, kuras izplatītāji nebija ar baznīcu saistītie mūziķi (ērģelnieki un kantori), bet gan pilsētas rātes algotie spēlmaņi, t. s. pilsētas muzikanti. Pilsētas muzikanta statūts Rīgā sāk veidoties ar XV gs. un savu klasisko formu iegūst ap XVI gs. vidu. Šinī laikā formējas arī t. s. mūziķu kompānijas, īpatnējas profesionālas mūziķu apvienības, kas līdzīgi citām tā laika arodu apvienībām monopolizēja savās rokās ienākumus un cīnījās pret svešiem, kompānijās nesastāvošiem konkurentiem. Taču atsevišķas mūziķu kompānijas nesastāvēja kopējā organizācijā (ģildē vai brālībā) kā citu arodu pārstāvji un kā tas bijis, acīm redzot, arī ar Rīgas mūziķiem 15. gs. Rātes dokumenti, gluži pretēji, liecina par bezgalīgiem tiesas procesiem starp atsevišķām kompānijām, kad to skaits 17. gs. pieaug.

16. gs. otrajā pusē pilsētas mūziķu vidū redzam vienīgi vāciešus, un to galvenais uzdevums bija piedalīties dievkalpojumos. Bez tam tie drīkstēja spēlēt arī godos, kāzās un citos sarīkojumos. Taču nozīmīgāku darbību, kas iespaidotu demokrātisko aprindu mūzikas kultūru, pilsētas mūziķi sāk pildīt tikai no 17. gs. sākuma, kad šo mūziķu skaits stipri aug (no 5 līdz 20 un vairāk) un, kas vēl svarīgāk, tiek iedragāts šauri vāciskais monopols viņu sastāvā. Gadsimtu mijā Latvijā, visvairāk Rīgā ieplūst daudz slāvu tautību mūziķu — poļi un čehi. Šīs parādības dziļākā nozīme ir ne tikai tā, ka latvieši iepazīstas ar slāvu senajām muzicēšanas tradīcijām, bet ka veidojas vienota latviešu-poļu-čehu-lietuviešu «muzikālā fronte», kas pakāpeniski, nokratot vācu hegemoniju mūzikā, pavēra jaunas iespējas latviešu skaņu mākslas, pagaidām galvenokārt atskaņotājas mākslas attīstībā.

Poļu mūziķu parādīšanās Latvijā dokumentāli apliecināta apmēram 17. gs. sākumā. Poļu mūziķis Kazimirs Bugislaskis savā 1651. g. 30. oktobra *supplicatio* (sūdzība) Rīgas rātei liecina, ka viņš dzīvo Rīgā sešus gadus, bet viņa «senči ... te daudz gadus (domājams ap 50. — *J. B.*) kalpojuši un bez dižošanās

---

[1] *G. Keussler Paulus Bucaenus. Abhandlungen der Herder Gesellschaft zu Riga.* IV. N 1, R., 1931.



Poļu mūziķa Kazimira Bugislaska sūdzība Rīgas rātei (1651. gads)

līdzējuši šo labo pilsētu būvēt un uzlabot»[1]. Šinī pašā laikā Rīgā jau apmetušies vairāki citi poļu mūziķi, starp tiem Jurgens (Juška) Hanisovskis un Pāvels Gresovitcs, kuri paspējuši iegūt daudzus savas mākslas cienītājus, jo pretējā gadījumā vācu un «trešā mūziķu kompānija» rātei neiesniegtu 1665. g. septembrī sūdzību «*contra* Jurgen Hanisovski un citiem poļu spēlmaņiem»[2]. Kaut arī rāte parasti stingri aizstāv vācu mūziķu intereses, tā tomēr pēc dažiem mēnešiem spiesta minētiem diviem poļu mūziķiem piešķirt tiesības darboties ceturtajā mūziķu kompānijā, taču nosakot, ka tiem «jābauda 4. kompānija pusgadu, lai redzētu, kā viņi tur uzvedas»[3]. Tas bija viens no pirmajiem gadījumiem, kad poļu mūziķi tika oficiāli uzņemti kompānijā, un to var izskaidrot tikai ar šo mūziķu lielo popularitāti Rīgas iedzīvotāju vidū. Sākot ar 1645. g.[4], vairākkārt tiek minēta kāda jau ilgāku laiku pastāvoša Viļņas muzikantu kompānija, kurā, iespējams, arī darbojušies poļi, jo vēlākos gados, kad tika organizētas poļu muzikantu apvienības, tās uzņēma arī mūziķus no Viļņas kompānijas. Tā sauktās poļu muzikantu kompānijas veidojās līdz ar poļu mūziķu ietekmes pieaugumu Rīgas mūzikas dzīvē; dokumentos tās minētas ar 17. gs. 70. gadiem. Kādas tiesības un kādi pienākumi bijuši poļu kompānijām 17. gs. beigās un 18. gs. sākumā,

---

[1] RPVA, F. 2., 1. ap., 246. nr., 86. lapa.
[2] RPVA, F. 15., 1. ap., 1. nr., 2. lapa.
[3] turpat, 9. lapa.
[4] RPVA, F. 2., 1. apv., 246. nr., 10. lapa.

no pieejamiem avotiem grūti spriest, taču ir zināms, ka 1752. g. pēc daudzām nesaskaņām un asām konkurences cīņām starp dažādām Rīgas mūziķu grupām rāte beidzot izdod rīkojumu par poļu muzikantu tiesībām un to kompāniju struktūru. Katrai mūziķu kompānijai bija savs peļņas rajons, un to sadale bija bezgalīgo strīdu cēlonis starp mūziķiem. Svarīgākais 1752. g. nolikuma punkts bija par poļu mūziķu tiesībām spēlēt priekšpilsētas iedzīvotāju kāzās un citās svinībās.[1] Pēc dažiem gadiem poļu mūziķi saņēma arī privilēģiju *(«privative Freiheit»)* apkalpot citus rajonus — kroņa zemi, pils grāvi un citadeli. Taču pašā pilsētā joprojām valdīja tikai vācu mūziķu kompānijas.

XVIII gs. pirmajā pusē un vidū pastāvēja divas priekšpilsētas kompānijas — poļu un t. s. «Kalnu ļaužu». (Pēdējie Rīgā parādās 18. gs. 30. gados un bija ienācēji no Silēzijas un varbūt arī Bohēmijas[2], tomēr precīzi noteikt viņu nacionālo piederību pagaidām nav iespējams, domājams, ka tie bijuši čehi un vācieši.) Ar 1762. g. rīkojumu *(Verordnung für die vorstaedische Musicanten)*[3] rāte apvieno šīs divas kompānijas, «lai visas nekārtības izbeigtu», un 13 paragrāfos nosprauž šīs kompānijas tiesības un pienākumus.

Poļu kompānijā bija astoņi (pēc citiem avotiem vēl daži mācekļi) mūziķi. Daži no šo mūziķu uzvārdiem minēti: Johans, vai Gžegožs Novickis, Frederiks (Fridrihs) Belodeckis, Andrejs Neskovics, Kazimirs Senkevics. Apvienotajā piepilsētas kompānijā vēl minēti Hristofors Jankovskis, Antons Paskevics u. c.

Poļu mūziķu kompānijas pastāvēja ne tikai Rīgā, bet arī citās Latvijas pilsētās. Tā, piemēram, ir zināms, ka Jelgavā jau kādu laiku pirms 1798. gada darbojās poļu kompānija, kurai Kurzemes guberņas pārvalde bija izsniegusi «Privilēģiju»[4]. Domājams, ka Jelgavas poļu kompānijā spēlēja vairāki bijušie hercoga Pētera kapelas mūziķi, jo šī kapela izbeidza savu pastāvēšanu 1795. g. līdz ar hercoga atteikšanos un Kurzemes pievienošanu Krievijai. Ir zināms, ka hercoga Pētera lieliskajā kapelā, kuru vadīja pazīstamais čehu skolas vijolnieks Adams Feihtners, spēlēja poļu mūziķi, piemēram, paša A. Feihtnera skolnieks hercoga galmā iemīļotais Viļevskis[5], čellists Jans Fleišmans[6] u. c.

---

[1] RPVA, F. 2., 1. apv., 246. nr., 602. lapa.
[2] turpat, 562. lapa.
[3] turpat, 650. lapa.
[4] CVVA, F. 651, 1. apr. № 333 (Missiv), 115. lp.
[5] W. Laursons, Kurzemes hercogu pils un galms. «Dzīve», 1930, N 2.
[6] Л. Гинзбург. История виолончельного искусства. Т. 1., Е., Л., 1950, стр. 258.

Jelgavas poļu mūziķu profesionālais līmenis bija patiešām augsts. Vēl 1810. gadā, kad Rīgas vācu teātris jūnija mēnesī viesojās Jelgavā, bet orķestris nebija ieradies pilnā sastāvā, teātra «direktors atrada te (Jelgavā — *J. B.*) vairākus poļu mūziķus, kuri pilnīgi atvietoja iztrūkstošos»[1].

Gadsimtu mijā, kad Rīgā lielā mērā mainās mūzikas dzīves apstākļi un vadošo lomu ieņem vācu teātra (dib. 1782. g.) orķestra mūziķi, pilsētas mūziķu kompānijas zaudē savu nozīmi. Sākot ar 19. gs., poļu mūziķi kā vienība vairs netika minēta.

Raksturīgākā poļu mūziķu darbības iezīme ir tās demokrātiskais raksturs, saites ar tautas aprindām, ar latviešu iedzīvotāju slāņiem. Šo darbības raksturu noteica jau poļu mūziķu pirmie Rīgā pavadītie gadi, kad vācu rāte tos nostādīja līdzās beztiesīgajiem latviešu tautības iedzīvotājiem. Poļu mūziķiem bija liegta jebkāda peļņas iespēja, tiem pat negribēja atļaut spēlēt «mazās nabadzīgās nevācu (latviešu — *J. B.*) kāzās un svinībās, kuras citi pavisam neievēro»[2]. Jau minētajiem mūziķiem J. Hanisovskim un viņa biedriem tiesa 1665. g. noteica «nekādās atklātās svinībās un nekur citur kā krogos nerādīties... pretējā gadījumā viņiem ne tikai instrumenti atņemami, bet tie arī ar cietumu sodāmi»[3]. Tādā veidā poļu mūziķi bija saistīti ar tiem Rīgas iedzīvotājiem, kuri nevarēja apmaksāt rātes mūziķus, ar nabadzīgajiem, galvenokārt latviešu iedzīvotājiem. Vēlāk, kad rāte ierādīja mūziķiem zināmus peļņas rajonus, poļu muzikanti varēja spēlēt tikai tajos rajonos, kur dzīvoja vairākumā latvieši (Piepilsēta, Citadele, Pārdaugava). Arī Jelgavas kompānijas «privilēģijā» bija norādīts, ka poļu mūziķiem jāspēlē tikai zemnieku kāzās ārpus pilsētas, kamēr pašā Jelgavā darbojās franču arfists Mašo (Machot) ar saviem palīgiem.[4]

Ne tikai poļu mūziķu galvenie klausītāji bija latvieši, bet poļus un latviešus redzam arī kā profesijas biedrus. Latvieši spēlēja tikai kopā ar poļu (arī čehu) mūziķiem, tikai poļu, bet ne vācu kompānijās. 1645. g. tiek minēti latviešu mūziķi *«alter Peter»* (vecais Pēteris) un *«lange Martin»* (garais Mārtiņš), kuri kopā «ap divdesmit gadu spēlējuši... un kā tautieši labi viens otru saprot»[5]. Ar vienu no šiem mūziķiem — Mārtiņu vairākus gadus kopīgi uzstājās poļu mūziķis Ķ. Bugislaskis, kā tas

---

[1] *«Kurländisches Provinzialblatt»*. 1810, N 1 26. July
[2] RPVA, F. 2., 1. apr., 246. nr., 68. lapa.
[3] RPVA, F. 15., 1. apr., 1. nr., 2. lapa.
[4] CVVA, F. 651., 1. apr., 333. nr. (Missiv), 115. lp.
[5] RPVA, F. 2., 1. ap. 246. nr., 11. lapa.

apliecināts kādā 1951. g. dokumentā[1]. Tieši poļu kompāniju sarakstos tiek minēti latviešu mūziķu uzvārdi, piemēram, Johans (Jānis) Sproge[2]. Jādomā, ka arī tepat minētie Pāvels Šogels un Antons Eisenblette ir latvieši ar tanī laikā tik bieži sastopamiem pārvācotiem uzvārdiem, jo paši vācieši poļu kompānijās nespēlēja.

Spriežot pēc poļu mūziķu sabiedriskām attiecībām, arī viņu repertuārs un atskaņojums bija demokrātisks, tuvs darba cilvēkiem. Par šādu poļu muzicēšanas raksturu liecina arī tas, ka viņiem vairākkārt bija konflikti ar baznīcu. Ar rātes rīkojumu poļu mūziķiem bija jāspēlē dievkalpojumos, bet, kā liecina dokumenti, viņi to darīja nelabprāt.[3]

Jādomā, ka zināmi poļu mūzikas elementi, kuri bija iemiesoti visdažādākajās tautas deju formās (polka, mazurka u. c.), kā arī poļu dejas (piem., «Rus, dva» u. c.) izplatījās latviešu tautā tieši sākot ar šo laiku, un to sekmēja šo mūziķu darbība.

*

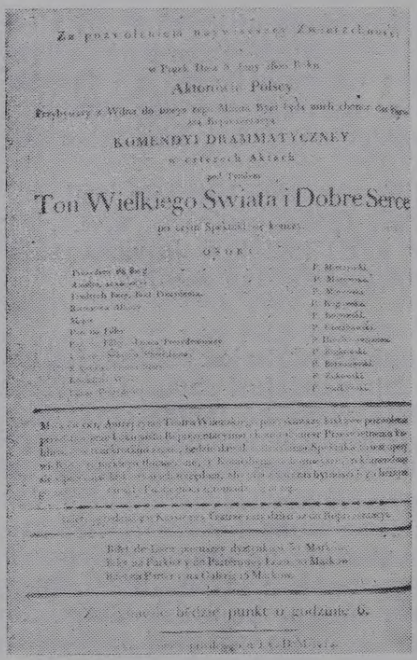
18. gs. beigās un 19. gs. sākumā sarežģītajos politiskajos un sociālajos apstākļos, kad Polija bija zaudējusi savu patstāvību, nacionālās kultūras veidošana bija viena no tautas cīņas formām par neatkarību. Liela nozīme bija cīņai par nacionālās valodas ieviešanu mākslā un vispirms tādā mākslas veidā kā teātris. Šās cīņas centrā bija progresīvā apvienība *«Aktorow Narodowych»* (Nacionālie aktieri); ievērojama nozīme apvienības darbībā, kā arī vispār poļu teātra likteņos un nacionālās operas pirmajos soļos bija Voiceham Boguslavskim (1760—1829), kura Varšavas operas trupā bija daudz slavenu poļu dziedātāju. Šo ievērojamo mākslinieku darbība atbalsojās ne tikai lielākajos Polijas centros, bet arī Ļvovā, Minskā, Viļņā un Rīgā.

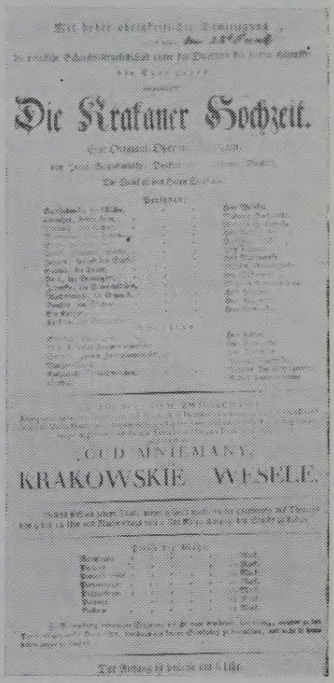
Rīgas kultūras dzīvē gadsimtu mijā arī notiek nopietnas izmaiņas. Pievienošana Krievijai 18. gs. nodrošināja Latvijai ekonomikas un kultūras attīstību miera apstākļos. Ciešie sakari ar Krievijas tradīcijām bagāto kultūru, kā arī izdevīgais ģeogrāfiskais stāvoklis Rietumeiropas un krievu lielpilsētu krustceļā stipri sekmēja Rīgas straujo uzplaukumu. Šinī laikā vēl nevaram runāt par latviešu nacionālās kultūras veidošanās sākumiem, tomēr rodas jau daži priekšnoteikumi zināmu progresīvu tendenču veidā.

---

[1] RPVA, F. 2., 1. ap. 246. nr., 68. lapa.
[2] Turpat, 635. lapa.
[3] Turpat, 614. lapa.

Nozīmīga Rīgas kultūras dzīvei bija pirmā teātra atklāšana (1782) un vispār rosība, kas šajā laikā valdīja teātra un mūzikas laukā. Ar šo laiku Rīgu un Jelgavu sāk apmeklēt arī izcilākie pasaules mākslinieki, kas ļoti ietekmēja visu turpmāko vietējās mākslas attīstību.





Poļu operas trupas afiša Rīgā (1800. gads)

Kad 1799. g. vasarā Rīgā pirmo reizi uzstājas pazīstamā poļu aktiera un dziedātāja Maclija Kazinska trupa, rīdziniekiem slāvu skatuves māksla nebija vairs pilnīgi sveša, jo viņi bija jau iepazinušies gan ar Irži Bendas melodrāmas «Ariadna» (1788), gan arī čehu komponista Pavla Vranicka operas «Oberons» (1795) uzvedumiem. M. Kazinskis (1769—1823) bija vairākus gadus uzstājies kopā ar V. Boguslavski un ap 1799. g. organizēja savu trupu Viļņā. Pirmās viesošanās laikā Rīgā viņš operas neuzveda, tādēļ trupai nebija sevišķu panākumu[1]. Kad 1801. g.

[1] *«Rigasche Theaterblatt»*, 1815, 26. nr.

Varšavas «Tautas teātrī» notika krīze, ko izsauca V. Boguslavska atstādināšana no teātra vadītāja posteņa, daudzi dziedātāji pārgāja perifērijas operas trupās, un tādējādi arī M. Kazinska ansamblis ieguva vairākus ievērojamus spēkus — Jozefu Rogovski, Severinu Maļinovski, Andrzeiju Rutkovski, kas drīz kļuva par šī teātra direktoru, Kasparu Kazinski u. c.[1] Šajā sastāvā poļu mākslinieki viesojās Rīgā gan 1800. gadā Moravska antreprīzē, gan 1805. un 1809. gadā M. Kazinska un A. Rutkovska režijā. Vēl pēc vairākiem gadiem *«Rigasches Theaterblatt»*[2] rakstīja par šīs trupas «sevišķi izcilajiem māksliniekiem, it īpaši dziedātājiem un dziedātājām», kā arī mākslinieciski augstvērtīgo sniegumu. Starp notikušajām izrādēm bija vairākas Paeziello, Čimarozas, Saljēri u. c. tā laika komponistu operas. Taču V. Boguslavska tradīcijās izaugušo mākslinieku galvenais mērķis bija jaunās poļu operas propaganda, kurai bija liela nozīme ne tikai pašā Polijā, bet arī citās zemēs. Rīgā tika uzvesta viena no agrīnajām poļu operām «Krakovieši un kalnu ļaudis vai Brīnums», kurai V. Boguslavskis bija rakstījis libretu, bet Jans Stefani (1746—1829) mūziku (pirmuzvedums 1794. g.). Jāpazīst toreizējās Rīgas atmosfēra ar tās baltvācu teātra publiku, konservatīvo, no mākslas tālo presi un neticību pret visu slāviski nacionālo, lai pilnīgi novērtētu ne tikai poļu mākslinieku patriotismu, te uzvedot šo tautisko, pret apspiedējiem vērsto operu (Varšavā tā izsauca progresīvo aprindu demonstrācijas un cara sūtņa protestu, Ļvovā tika pilnīgi aizliegta)[3], bet arī to lielo iespaidu, kādu izrāde guva Rīgā, ja vietējais laikraksts visaugstāko novērtējumu dod tieši šīs operas uzvedumam.[4]

J. Stefani un V. Boguslavska operu Rīgā pirmo reizi izrādīja Moravska trupa 1800. gada 17. jūnijā. To izsludināja ar nosaukumu «J. Stefani Lielā opera 3 cēlienos — Krakoviešu kāzas».[5] Acīm redzot, tas bijis kāds J. Stefani un V. Boguslavska skatuves darba variants, jo darbojošos personu sastāvs atšķīrās no parastā. 1805. g. M. Kazinska un A. Rutkovska ansamblis uzveda šo operu divas reizes (23. un 31. jūlijā) ar pazīstamo nosaukumu «Krakovieši un kalnu ļaudis vai Brīnums» (divos cēlienos), no-

---

[1] *Materialy do dziejow teatru w Polsce, I Teatr Wojciecha Boguslawskego w Latach* 1799—1814. *Wrodclaw,* 1954., 212. lpp.

[2] *Rigasches Theaterblatt,* 1815, 34. nr.

[3] sk. И. Бэлза, — «История польской музыкальной культуры», т. 1, М., 1954, 249. стр.

[4] *«Rigasches Theaterblatt»,* 1815., 34. nr.

[5] *«Theaterzettel»,* 1800, 108., 113., 118. nr. (LPSR ZA Fundamentālā bibliotēka, rakstu un retumu nodaļa).

saucot to par «nacionālu dziesmuspēli» un kā autoru minot tikai V. Boguslavski.[1] Trešo reizi operu Rīgā uzveda tā pati trupa 1809. g. (20. un 25. jūnijā), un uz afišām tā figurē kā «Krakoviešu kāzas, oriģinālopera divos cēlienos no Boguslavska, mūzika no Stefani».[2] Poļu trupas izrādes, kā liecina vairāki Rīgas recenzenti, atstāja paliekošu iespaidu Rīgas mūzikas dzīvē.[3]

No poļu pirmsklasikas operu paraugiem Rīgā ar vietējiem spēkiem tika iestudēta Antoni Radzivila (1775—1833) mūzika Gētes «Faustam». Šis darbs un vispār A. Radzivila daiļrade «stāvēja savrup no poļu mūzikas kultūras maģistrālajiem attīstības ceļiem, kaut arī zināmā mērā atspoguļoja tās savdabību.»[4] A. Radzivila mūzika Rīgā bija iemīļota, un zīmīgi, ka tā atvietoja maznozīmīgā vācu komponista Fr. Otto (1809—1842) mūziku «Faustam» un tika iestudēta pat divus gadus pēc Š. Guno «Fausta» pirmuzveduma Rīgā (1862), proti, 1864. gadā.[5]

*

Svarīga tautu sakaru forma mūzikas mākslā ir izcilu mākslinieku vieskoncerti. Rīgas iedzīvotājiem gandrīz vienmēr bija izdevība dzirdēt šādus koncertus, kas tieši arī sekmēja pilsētas izveidošanos par nozīmīgu mūzikas centru.

Poļu mākslinieki bija gaidīti viesi Rīgā, jau sākot ar 19. gs. pirmajiem gadu desmitiem. Ievērojams notikums Rīgas mūzikas dzīvē bija pirmo divu slaveno poļu instrumentālistu M. Šimanovskas un K. Lipinska koncerti, kuri vispār pieskaitāmi visagrīnākajiem vieskoncertiem Rīgā.

1822. g. un 1827. g. Rīgā spēlēja poļu pianiste Marija Šimanovska (1790—1831), māksliniece, par kuras meistarību un daiļradi jūsmoja Puškins, Gēte, Gļinka un Šūmanis un kurai, kā norāda I. Belza, ir lieli nopelni poļu un krievu mūzikas sakaru stiprināšanā.[6] Pirmo reizi M. Šimanovska uzstājās Rīgā, kad viņa pēc saviem pirmajiem sekmīgajiem vieskoncertiem Pēterburgā 1822. g. martā un aprīlī devās atpakaļ uz Varšavu. Ir zināms, ka M. Šimanovska ieradās Rīgā 19. jūnijā[7], bet koncerts notika

---

[1] *«Theaterzettel»*, 1805, 156. un 160. nr.

[2] *«Theaterzettel»*, 1809., 83. un 87. nr.

[3] *M. Rudolph Rigaer Theater — und Tonkünstler — Lexikon*, R., 1890, 115. lpp.

[4] И. Бэлза, «История польской музыкальной культуры», т. 1, М., 1954, 240 стр.

[5] *«Theaterzettel,»* 1862., 9. maijs; 1864, 29. septembris.

[6] И. Бэлза, «Из истории русско-польских музыкальных связей», М., 1955.

[7] *«Rigasche Zeitung»*, 1822, 49. nr.

28. jūnijā, tātad dzīvoja te gandrīz divas nedēļas, taču jebkādas tuvākas ziņas par viņas uzturēšanos Rīgā trūkst. M. Šimanovskas vārds Rīgā jau, acīm redzot, bija pazīstams, jo 23. jūnija sludinājumā ziņots, ka koncertēs māksliniece, «kuras izcilā klavierspēles māksla nevar būt sveša mūzikas mīļotājiem»[1]. Turpat minēti arī viņas triumfi Pēterburgā un Maskavā. Koncertā, kas notika Melngalvju namā, piedalījās arī Rīgas teātra orķestris, pazīstamā vietējā operdziedātāja Matilde Delle (koloratūrsoprāns) un teātra orķestra klarnetists Hristofors Štengels. M. Šimanovska atskaņoja Hummeļa koncertu (orķestra pavadījumā), Septetu un Introdukciju, Fīlda Noktirni, Mocarta Rondo un Klengela Rondo. (Hummeļa un Fīlda darbi kļuvuši mākslinieciei īpaši tuvi pēc iepazīšanās ar šiem komponistiem Pēterburgā 1822. g.). Otro reizi M. Šimanovska bija Rīgā 1827. g. februārī. Kā zināms, vēl 7. februārī notika viņas koncerts Varšavā, pēc tam viņa devās caur Viļņu un Rīgu uz Pēterburgu, lai tur arī apmestos uz dzīvi. Koncertā, kas Rīgā notika 27. februārī pl. 12 dienā Melngalvju namā, māksliniece atskaņoja Hummeļa «Introdukciju un *rondo brillant*» un «Rondo», un arī Risa Fantāziju ar variācijām.[2]

Viena laikmeta mākslinieks ar M. Šimanovsku bija «poļu Paganini» Karols Lipinskis (1790—1861), kura māksla lika pamatus poļu vijoļspēles pasaules slavai un spilgti apliecināja slāvu instrumentālās atskaņotājmākslas īpatnības. Rīgā K. Lipinskis viesojās 1839. gadā savas slavas zenītā un sniedza divus koncertus 6. un 9. maijā Teātra telpās. Mākslinieks Rīgā atskaņoja tikai savas kompozīcijas — toreiz populārās variācijas par operu tēmām (op. 11 par Rosini «Pelnrusķītes» tēmām, op. 16 par Meierbēra «Krustnesis Ēģiptē» tēmām, op. 22 par Bellini «Somnambulas» un op. 28 par tā paša komponista operas «Puritāņi» tēmām) un divus koncertus (N. 2, t. s. «militārais» un N. 3). Lipinska koncertos pavadījumu veica vietējais orķestris divdesmit seši gadi vecā Rīgas teātra kapelmeistera Rihарda Vāgnera vadībā, kurš šajā pavasarī nobeidza savu gandrīz divu gadu ilgo Rīgas dzīves posmu. Diemžēl izņemot ziņojumu, ka koncerti notika pārpildītās zālēs, Rīgas prese sīkāk K. Lipinska uzstāšanos neapskata.

Paliekošu iespaidu Rīgas mūzikas dzīvē atstāja cita pasaul-

---

[1] «*Theaterzettel*», 1822, 153. nr.
[2] «*Rigasche Stadt-Blätter*», 1827, 9. nr.

slavena poļu vijolnieka Henrika Veņavska (1835—1880) un viņa brāļa pianista Juzefa Veņavska (1837—1912) koncerti. H. Veņavskis uzstājās Rīgā vairākkārt — gan trīspadsmit gadu vecs 1848. g., gan kopā ar brāli 1851. un 1852. g., gan kā Pēterburgas konservatorijas profesors 1866. g. Rīgā viņš koncertēja arī pirms slavenās, bet viņa veselībai liktenīgās turnejas (kopā ar A. Rubinšteinu) pa Ameriku 1872. g. Poļu mūziķis sajūsmināja Rīgas publiku, sevišķu iespaidu atstājot ar savu individualitāti, kuras saknes meklējamas nacionālās mūzikas kultūras savdabībā. Raksturīgi, ka šīs īpašības rīdzinieki izjuta jau tad, kad pirmo reizi klausījās trīspadsmit gadus veco Henriku. «Veņavska talantā,» rakstīja vietējā avīze, «izpaužas viņa nācijas muzikālais raksturs, un tam atbilst arī kopējais priekšnesuma veids... Parasts brīnumbērns Parīzes konservatorijā paliktu tikai franču vijoļskolas uzticīga atbalss; Veņavskis saglabājis savu savdabību un tieši tur... slēpjas viņa spēles poēzija un neatvairāmais spēks.»[1] Un turpmāk katru reizi, kad H. Veņavskis viesojās Rīgā, prese raksta par viņa spēles savdabībām — slāvu vijoļskolām tik raksturīgo plaši dziedošo skaņu, kura piemita visiem izcilākajiem slāvu vijolniekiem (Františeks un Irži Benda, K. Lipinskis, I. Handoškins u. c.), un garīgo elementu, kas valdīja izpildījumā.[2] H. Veņavskis bijis arī pirmais vijolnieks, kas iepazīstināja Rīgas mūziķus ar dažiem jaunākiem vijoļspēles tehnikas paņēmieniem, tā, piemēram, viņš pirmais te esot spēlējis *sul ponticello*.[3] H. Veņavska repertuārā bija ievērojamākie vijoļliteratūras šedevri un kuplā skaitā paša kompozīcijas, kā arī citu poļu komponistu skaņdarbi (piemēram, Moņuško dziesmu transkripcijas).

19. gs. Latvijā viesojās vēl daudzi citi ievērojami poļu mūziķi. Jau 1828. g. Rīgā koncertēja pazīstamā Kontsku ģimene: Karols (pianists), Antons (pianists), Staņislavs (vijolnieks) un Eiženija (dziedātāja). Kontski sniedza trīs koncertus. Pēdējā koncertā uzstājās arī trīs gadus vecais brīnumbērns, vēlāk ievērojamais vijolnieks un Varšavas konservatorijas direktors Apolinars Kontskis.

1881. g. ar panākumiem Rīgā koncertēja Broņislava Doviakovska-Klimoviča (koloratūrsoprāns), kura, kaut arī būdama

---

[1] *«Rigasche Zeitung»*, 1848, 143. nr.

[2] *«Rigasche Zeitung»*, 1872, 95. nr.

[3] *«Rigasche Zeitung»* 1852, 100 nr.

jau slavas norietā, tomēr atstāja spilgtu iespaidu, it īpaši ar poļu autoru skaņdarbiem.[1]

Milzīgu triumfu uz Rīgas operas skatuves piedzīvoja slavenais tenors Ladislavs Miercvinskis (viesojās 1885., 1887. un 1888. g.), kura balss plašumu, spēku un metālu Rīgas recenzents spēj salīdzināt tikai ar gandrīz teiksmainā itāliešu kastrāta Farinelli (Karlo Broski, 1705—1782) balsi. Taču recenzents novērtē ne tikai šī «tenorbalsu giganta» dabas dotumus, bet norāda arī uz L. Miercvinska «izcilo skolu».[2]

*

Visu 19. gs. sašķeltā Polija nespēja nokratīt carisma jūgu, bet arī šajos nelabvēlīgajos apstākļos poļu kultūrā gadsimta sākumā bija izjūtamas spēcīgas nacionālas strāvas. Poļu progresīvā nacionālā kultūra bija virzīta pretī vienam mērķim — tautas neatkarības iekarošanai. Tieši tāpēc tā laika izcilāko mākslinieku un literātu (Šopēns, Mickēvičs, Moņuško) daiļradei bija ne tikai spilgti izteikts nacionāls raksturs, bet arī revolucionāra ievirze.

Latviešu kultūras nacionālā atmoda, it sevišķi, ja runājam par mūzikas mākslu, iezīmējas apmēram pusgadsimtu vēlāk — 19. gs. otrajā pusē. Šai laikā sākās folkloras vākšanas un pētīšanas darbs, kurš stimulēja arī nacionālās literatūras un mūzikas rašanos. Latviešu pirmo mūziķu folkloristiskā un radošā darbība, kā zināms, notika ciešā saskarē ar progresīvo krievu mākslu un tās tiešā ietekmē. Raksturīgi, ka tieši krievu kultūra, Pēterburgas un Maskavas mākslas dzīve bija tā vide, tā bāze, uz kuras arī veidojās latviešu kultūras sakari ar citām tautām. Arī saskare ar poļu mūzikas kultūru tā laika latviešu mūzikas darbiniekiem sākas Krievijā. Tā, piemēram, pirmais ievērojamais latviešu pianists Ludvigs Bētiņš (1856—1930) mācījies Pēterburgas konservatorijā pie slavenā poļu pianista Teodora Lešeticka (1830—1915). Bet ne tikai tādā tiešā veidā latviešu mūziķi saskārās ar poļu mākslu. Krievijas mūzikas dzīve pievērsa jauno latviešu mūziķu uzmanību citām nacionālajām mūzikas skolām, veicināja viņu tieksmi smelties no cittautu kultūras bagātībām. Un te spilgts piemērs ir viens no latviešu mūzikas pamatlicējiem — Jāzeps Vītols (1863—1948), kurš savā agrīnajā daiļrades periodā, krievu skaņražu pamudināts, guvis ierosmes

---

[1] *«Rigasche Zeitung»*, 1881, 247 nr.
[2] *«Rigasche Zeitung»*, 1885, 276. nr.

arī no citām nacionālām mūzikas kultūrām — daļēji skandināvu (Svendsens, Grīgs), tomēr visvairāk poļu (Šopēns). Ne tikai tas, ka J. Vītolam nebija priekšteču latviešu klaviermūzikas novadā un ka Šopēns bija visspilgtākais paraugs, bet galvenokārt Šopēns kā nacionālas skolas radītājs bija tuvs J. Vītolam, kuram latviešu mūzikā bija jāuzņemas līdzīga loma kā pirms pusgadsimta lielajam poļu māksliniekam. Šopēna pozitīvo iespaidu uz latviešu mūzikas pamatlicēja agrīnajiem klavierdarbiem, viņa virzošo nozīmi tā daiļradē konstatē visi J. Vītola daiļrades pētnieki, sākot ar latviešu mūzikas kritikas klasiķiem (E. Dārziņš[1]) un beidzot ar mūsu šīsdienas mūzikas zinātnes pārstāvjiem (O. Grāvītis[2]). J. Vītola jaunības simpātijas nezūd arī vēlākajos gados, kad viņš vēlreiz apliecina, cik dziļi un pareizi izpratis Šopēna daiļrades būtību, izpratis tad, kad Rietumeiropas mūzikas zinātne lielo poļu mūziķi patriotu dēvēja par aristokrātu salonu lutekli, par franču vai vācu kultūras nesēju. «Tēvija-Polija,» rakstīja J. Vītols, «ir tas leitmotīvs, ar kura palīdzību Šopēnam izdevās idealizēt visas tās sīkās formas, kas tagad... līdzinās dārgakmeņu vizuļojošai ķēdei.»[3] J. Vītola sakari ar poļu mūzikas mākslu nav bijuši vienpusīgi — arī pats viņš tai devis. Starp J. Vītola daudzajiem skolniekiem Pēterburgas konservatorijā bija arī vēlāk pazīstamais pianists, Krakovas konservatorijas profesors Viktors Labunskis. Kad vairākus gadus pēc Pēterburgas perioda J. Vītolam ir iespēja piedalīties Šopēna dienās Varšavā, viņš atjauno sakarus ar seno dienu draugiem. «Mājās pie operas direktora Mlinarska (Varšavā. — *J. B.*),» stāsta J. Vītols, «kur man notika prieks tuvāk satikties ar veselu rindu vecvecu kolēģu, draugu un bijušo audzēkņu, es mainīju apkampienus pret apkampieniem.» Un ne bez lepnuma viņš atkārto E. Mlinarska vārdus: «Profesors Vītols — Latvija. Lūdzu, aplaudēt!»[4]

*

Pēc tam, kad poļi bija dāvājuši pasaulei Šopēnu un Moņuško, skaņumāksla Polijā it kā uzsāk jaunu izaugsmes posmu no Vladislava Zelenska, Zigmunda Noskovska un Juliusa Zarebska darbiem līdz «Jaunās Polijas» grupas komponistu daiļradei (Karols

---

[1] E. Dārziņš, «Jozefs Vītols.», «Zalktis», 1908, 5. nr., 63. lpp.

[2] O. Grāvītis, «Jāzeps Vītols un latviešu tautas dziesmas.» LVI, 1958, 148. lpp.

[3] J. Vītols, «Frederiks Šopēns», «Burtnieks», 1930, 5. nr.

[4] «Jaunākās Ziņas», 1926, 263. nr.

Šimanovskis, Mečislavs Karlovičs, Ludomirs Rožickis, Gžegožs Fitelbergs). Liela nozīme poļu simfoniskās mūzikas attīstībā bija arī Varšavas filharmonijai, kas sāka darbu mūsu gadsimta pirmajos gados (1902). Tajā darbojās arī pirmais poļu simfoniskais orķestris (dib. 1895. g.).

Latviešu simfoniskā mūzika šajos gados tikko sāka attīstīties. Dažus A. Jurjāna un J. Vītola simfoniskos darbus gan atskaņoja III un IV Dziesmu svētkos (1888. un 1895. g.), bet neviens latviešu komponists nevarēja pat sapņot par savu simfonisko skaņdarbu atskaņošanu latviešu simfoniskā koncertā. Nebija nedz sava simfoniskā orķestra, nedz arī kaut cik plašas simfoniskas koncertpublikas. Tikai 1902. g. simfoniskajā koncertā pirmoreiz pie diriģenta pults stājās latvietis, tikai 1905. g. izskanēja pirmais simfoniskais koncerts ar latviešu komponistu skaņdarbiem. Bet savs simfonisks orķestris, kas sniegtu vairāk vai mazāk sistemātiskus koncertus, latviešiem rodas vēl pēc vairākiem gadiem. Rīgā un it sevišķi Rīgas Jūrmalas vasaras sezonās parasti viesojās ārzemju simfoniskie orķestri, no kura mākslinieciskām spējām tad arī lielā mērā bija atkarīga vietējā simfoniskā atskaņotāja māksla.

Šajos gados, kad veidojās latviešu simfonisms, liela nozīme Rīgas mūzikas dzīvē bija poļu simfoniskās mūzikas kultūrai. Poļu simfoniskā atskaņotāja māksla veicināja latviešu skaņražu un atskaņotāju mākslinieku darbību, audzināja simfonisko koncertu publiku, propagandēja jaunākos simfoniskos skaņdarbus. Tikai nepilnus divus gadus pēc Varšavas Filharmonijas dibināšanas tās orķestris 1904. g. vasaras sezonu (no 1. jūnija līdz 1. septembrim) pavada Rīgā. Poļu simfoniskā māksla te nebija pilnīgi sveša, jo iepriekšējā gada septembrī Rīgā vairākus koncertus ar panākumiem sniedza Ļvovas simfoniskais orķestris diriģenta Ludviga Tšelanska vadībā.[1] Varšavas orķestris sniedza katru nedēļu koncertu Dubultos, bet augustā gandrīz ik dienas Vērmaņa (tagadējā Kirova) dārzā.[2] Arī nākošajā — 1905. gadā vasaras sezonu kuplina Varšavas Filharmonijas orķestris. Orķestra galvenais diriģents tajos gados bija Varšavas konservatorijas direktors komponists Emīls Mlinarskis (1870—?), taču Rīgā poļu orķestra koncertus vadīja rīdziniekiem jau kopš

---

[1] «Dienas Lapa», 1903, 236.—239. nr.

[2] Majoros šai pašā sezonā, kā arī 1903. un 1905. g. spēlēja Brēmenes Filharmonijas orķestris prof. Karla Pancnera (1866—1923) vadībā. Tieši šo orķestri arī izmantoja J. Jurjāns latviešu simfoniskās mūzikas koncertā 1905. g.

1901. g. pazīstamais soms Georgs Šnēfogts (1872—?)[1]. G. Šnēfogta mākslinieciskā personība stipri iespaidojusi Rīgas mūzikas dzīvi, piešķirot tai neapšaubāmi progresīvu ievirzi. It īpaši auglīgas bija sezonas, kad G. Šnēfogts sadarbojās ar tik augstvērtīgu kolektīvu kā Varšavas Filharmonijas simfoniskais orķestris. G. Šnēfogts un poļu orķestris iepazīstināja rīdziniekus ar krievu un citu slāvu tautu jaunākajiem mūzikas sasniegumiem. Centrālo vietu repertuārā ieņēma Čaikovska simfonijas. Šķiet, pirmo reizi Rīgā skanēja Rimska-Korsakova «Šeherezāde» Varšavas Filharmonijas orķestra 1904. g. III koncertā.[2] Vairākkārt rīdzinieki dzirdēja Kaļiņņikova, Glazunova, Rahmaņinova u. c. krievu komponistu skaņdarbus. Pirmo reizi Rīga iepazinās arī ar poļu simfonisma pārstāvi — Z. Noskovski, kura simfoniskā poēma «Stepe» (sarakstīta 1895. g. sakarā ar Varšavas orķestra dibināšanu) ar lieliem panākumiem atskaņota vairākkārt. G. Šnēfogts bija arī rosīgs Rietumeiropas moderno komponistu interprets, tā, piemēram, bieži skan R. Štrauss, Rīgā pirmo reizi atskaņota viņa «Varoņa dzīve». Šajā koncertā, kurā tika spēlēti arī Bēthovena un Haidna skaņdarbi, Varšavas orķestra spēle esot sasniegusi tādu līmeni, kad «mūzika tuvojas izteiksmes spēkam, aiz kura tālāka attīstība vairs nav iespējama»[3]. Zīmīgs bija IV koncerts, kad programai bija izteikts internacionāls raksturs — orķestris atskaņoja dāņa A. Enna, poļa Z. Noskovska, angļa E. Elgāra, krievu C. Kiī un P. Čaikovska un ungāra F. Lista simfoniskos darbus.[4] Orķestra meistarība guva visaugstāko novērtējumu gan krievu, gan vācu presē. Latviešu presē 1904./05. gadā šie koncerti gandrīz nav minēti, jo E. Dārziņš vēl nebija aktīvi pievērsies kritikai, bet citi ievērojamākie latviešu komponisti Rīgā nedzīvoja. Tomēr arī tajos nedaudzajos rakstos, kas par poļu mākslinieiem ievietoti, pasvītrots: «Varšavas Filharmonijas orķestris ieguvis nedalītu... atzinību un cieņu.»[5] Dažus gadus pēc šiem koncertiem, kad G. Šnēfogta simfoniskās mūzikas aktīvā propaganda bija jau laidusi saknes, E. Dārziņš raksta: «Būtu žēl, ja viņa (G. Šnēfogta. — *J. B.*) vietā atnāktu kāds mazāk daudzpusīgs vācu kapelmeisters ar speciālu garšu priekš jaunvācu mūzikas. Tas mums vairs

---

[1] Cik zināms, G. Šnēfogts nav bijis Varšavas Filharmonijas pastāvīgs diriģents, bet vadījis to tikai Rīgā.

[2] *«Rigasche Rundschau»*, 1904, N. 134.

[3] *«Rigasche Rundschau»*, 1904, N. 146.

[4] *«Rigasche Rundschau»*, 1904, N. 140.

[5] «Baltijas Vēstnesis», 1905, N. 181.

nepietiek. Mēs esam jau pieraduši pie labāka... Čaikovskis, Korsakovs, Kaļiņņikovs, Grīgs, Sibēliuss — tos visus vairāk vai mazāk pārnesa Šnēfogts. Paldies viņam par to!»[1] 1904. g. 6. augustā Varšavas orķestra koncertu diriģēja E. Mlinarskis, un šis koncerts guva sevišķi lielu atzinību. «Mūziku tā atveidot,» raksta Rīgas recenzents par Čaikovska V simfonijas atskaņojumu, «kā to darīja... Mlinarskis, var tikai izredzētais. Mlinarskis ir personība, kurš izjusto un pārdomāto prot iedvest orķestrim un iejūsmināt to uz tādu mākslinieciskū sniegumu, kura burvībai nav iespējams pretoties.»[2] Arī šajā koncertā tika atskaņota Z. Noskovska «Stepe».

1910. g. Varšavas Filharmonijas orķestris ierodas Rīgā sava pastāvīgā diriģenta Gžegoža Fitelberga (1879—1953) vadībā. Šoreiz orķestra koncertu mākslinieciskā un sabiedriskā nozīme bija vēl lielāka. Jau pirmajam poļu mākslinieku koncertam (21. maijā) bija simboliska nozīme — koncertu vadīja G. Fitelbergs un pirmais ievērojamais latviešu diriģents Arturs Bobkovics (1885—1959). Abu diriģentu sniegums guva augstu kritikas vērtējumu.[3] G. Fitelbergs turpināja Varšavas simfoniskā orķestra tradīcijas repertuāra izvēlē. Koncertos skan izcilākie simfonisma klasiķi (Bēthovens, Brāmss, Čaikovskis, Rimskis-Korsakovs). Viņš vēl vairāk pievēršas poļu mūzikai, atskaņojot M. Karloviča («Leišu rapsodija», 1906) un savus (vijoļkoncerts, simfonija, arī poēma «Dziesma par ērgli» — pēc Gorkija) skaņdarbus, sniedz visjaunāko no krievu mūzikas, piemēram, R. Gliēra Otro simfoniju (1907) un S. Rahmaņinova «Mirušo salu» (1909). G. Fitelbergs iet repertuāra izvēlē vēl tālāk — 8. augustā viņš dod veselu latviešu mūzikas koncertu. Poļu diriģents ir pirmais izcilais ārzemju diriģents, kas tik konsekventi pievēršas latviešu komponistu daiļradei. Lai gan G. Fitelbergs agrāk ar šīm kompozīcijām nebija iepazinies, atskaņojums «deva liecību par vajadzīgo iedziļināšanos un rūpīgo iestudēšanu»[4]. Programā bija J. Vītola «Līgo», A. Jurjāna «Latvju tautas brīvlaišana», A. Kalniņa «Pie Staburaga» u. c. darbi. Raksturīgi, ka gandrīz par visu šo darbu atskaņojumu latviešu mūzikas kritika (E. Dārziņš, J. Zālītis) secina, ka tik augstā mākslinieciskā līmenī tie vēl nav dzirdēti. E. Dārziņš pilnīgi pamatoti pēc šā koncerta raksta: «...Fitelbergs bija ar atzīstamu toleranci pretim nācis

---

[1] «Dzimtenes Vēstnesis», 1908, 204. nr.
[2] *«Rigasche Rundschau»*, 1904, 177. nr.
[3] «Latvija», 1910, 116. nr.
[4] «Dzimtenes Vēstnesis», 1910, 183. nr.

koncerta iniciatoriem... Ja Fitelbergs arī turpmāk paliek Majoru diriģents, tad latvieši uz viņu var rēķināt.»[1] G. Fitelbergs jau savā debijā Rīgā tika raksturots kā mākslinieks, kas nepazīst kompromisus, kā orķestra vadītājs ar stipru gribu, dzelzs ritmu, precīzu, atturīgu žestu, mūziķis ar brīžiem pat neapvaldīta strauja temperamenta uzliesmojumiem, kam tāpat tuvi liriski tēli. Varšavas simfoniskā orķestra koncertos 1910. g. piedalījās arī pazīstamais poļu vijolnieks Pauls Kohanskis, kas bija uzstājies Rīgā jau 1900. gadā un kura meistarība vienmēr augsti vērtēta, arī Lea Lubošica un Juzefs Oziminskis, kuri ar lieliem panākumiem reprezentēja poļu vijoļskolu.

G. Fitelberga saites ar Rīgas koncertdzīvi neatslāba arī turpmāk. Viņš vadīja atkal 1913. g. vasaras sezonu, sniedzot daudz vērtīgu koncertu. Vēl vairāk pilnveidojusies bija viņa diriģenta māka un mākslinieciskā personība, priekšnesums kļuvis vēl pārliecinošāks. Orķestris, «Fitelberga spīdoši vadīts... izteica komponista domas tik skaidri un pārliecinoši,» raksta N. Alunāns, «it kā nevienu vietu nevarētu citādi saprast un tātad arī citādi izpildīt.»[2]

1923. g. G. Fitelbergs atkal vada vasaras sezonu jau ar latviešu simfonisko orķestri. «Neapšaubāmi,» raksta J. Graubiņš, «pastrādāt Fitelberga vadībā kādas nedēļas nozīmē mūsu orķestrim ļoti daudz. Fitelbergs uzmet stingras noteiktas kontūras, viņam ir skaidrs zīmējums, krāsas...»[3] Un tieši šī profesionālā noteiktība, stingrā gaume bija ļoti nepieciešama vēl gluži nenobriedušajam latviešu mūziķu kolektīvam.[4] Šī paša gada septembrī G. Fitelbergs diriģēja Operas simfonisko koncertu, kur tika atskaņotas Z. Noskovska Simfoniskās variācijas «No tautas dzīves», F. Buzoni svīta «Turandota» un S. Prokofjeva «Klasiskā simfonija». Visus šos skaņdarbus Rīgā atskaņoja pirmo reizi. Sevišķi interesanti J. Zālītis raksta par jaunā S. Prokofjeva darba atskaņojumu: «...Klasiskā simfonija — darbs, ko vieni noklausīsies ar patiku, omulīgā, muzikālā vaļsirdībā, otri pusapvainoti, pusīgni. Es sevi neviļus atradu to pirmo kompānijā. Lai netur uz mani greizu prātu ne profesors Vītols, ne viņa tīro tradīciju drošākais un svarīgākais sargs Graubiņš (viņu abu

---

[1] «Latvija», 1910, 182. nr.
[2] «Latvija», 1913, 134. nr.
[3] «Latvis», 1923, 552. nr.
[4] Šajos gados vijolnieks A. Bērziņš vasaras sezonām organizēja latviešu mūziķu orķestri.

sejās varēja lasīt vairāk nepatiku un rūgtumu).»[1] J. Zālītis arī šeit ir to vidū, kas ātrāk un pareizāk prot novērtēt jauno. «Klasiskās simfonijas» panākumus Rīgā veicināja G. Fitelberga interpretācija, kas «spilgti izcēla Prokofjeva partitūrai raksturīgo draisko rotaļību, atjautīgi pastrīpojot ikvienu muzikālās domas dīvainību vai kaprīzi»[2].

Vairākās koncertsezonās Rīgā gan ar poļu, gan vietējo orķestri uzstājies arī cits Varšavas Filharmonijas diriģents — Dzislavs Birnbaums. Viņa koncerti 1910., 1911., 1912. un 1914. g., kaut arī repertuāra ziņā neienes daudz jauna — viņš lielākoties izvēlējās klasiķu skaņdarbus, — tomēr bagātināja vietējo mūzikas dzīvi. Ja pirmajos gados D. Birnbauma koncerti uzņemti diezgan atturīgi, tad 1914. g., kad Rīgā atkal viesojas Varšavas orķestris, viņš vienprātīgi atzīts par priekšzīmīgu mūziķi, «kurā mēs vērojam dziļus pārdzīvojumus»[3]. Sevišķi augsti D. Birnbaums vērtēts kā Brāmsa interprets.

Varšavas Filharmonijas simfoniskā orķestra un poļu diriģentu koncertiem Rīgā laikā, kad simfoniskās mūzikas tradīcijas te tikai veidojās, bija liela nozīme.

*

Daudzi ievērojami poļu mākslinieki koncertējuši Rīgā 20. gs. sākumā, daži Latvijā dzīvojuši vairākus gadus. Tā, piemēram, gadsimta pirmajā gadu desmitā aktīvi uzstājies un strādājis pedagoģisku darbu Rīgas Krievu mūzikas biedrības skolā T. Lešeticka un A. Rubinšteina skolnieks Juzefs Slivinskis (1865—1930). Viņa talantam bija plašs cienītāju pulks un koncerti allaž publikas pārpilni. Īpaši augstu vērtējumu guva J. Slivinska poļu komponistu un Lista skaņdarbu tulkojums. Spriežot pēc preses atsauksmēm par J. Slivinska koncertdarbību, viņa māksla diezgan nopietni iespaidoja Rīgas muzikālās sabiedrības attieksmi pret dažiem interpretācijas un stila jautājumiem, sevišķi Šopēna daiļradē. Tā, piemēram, E. Dārziņš, kurš vispār ļoti augsti vērtēja poļu pianista talantu, raksta par «īsti šopenisko *tempo rubato*» J. Slivinska spēlē,[4] arī dažus gadus vēlāk «Dzimtenes Vēstneša» kritiķis norāda, ka «divus klavierkoncertus no Šopēna grūti iedomāties vēl labākā izpildījumā»[5]. Taču

---

[1] «Jaunākās Ziņas», 1923, 214. nr.
[2] «Jaunākās Ziņas», 1923, 214. nr.
[3] «Dzimtenes Vēstnesis», 1914, 161. nr.
[4] «Dzimtenes Vēstnesis» 1908, 280. nr.
[5] «Dzimtenes Vēstnesis» 1912, 234. nr.

ne visi, pat pazīstami mūziķi izprata šo izpildījuma stilu, un tā rodas arī citi vērtējumi līdzīgi P. Jurjāna spriedumam: J. Slivinska «lielākā kļūda ir pārāk bieži lietotais *tempo rubato*»[1].

Neizdzēšamu iespaidu rīdzinieku atmiņā atstāja divu visā pasaulē slavenu poļu mākslinieku — pianista Juzefa Hofmaņa (1876—1957) un vijolnieka Broņislava Hubermaņa (1882—1947) koncerti.

Pirmo reizi J. Hofmanis spēlēja Rīgā 1909. g., sniedzot četrus koncertus, un guva triumfālus panākumus. Nerunājot par atskaņojuma nevainojamo tehniku, plašo repertuāru, spēles spēku, eleganci un vieglumu, visdziļāko iespaidu atstāja slāvu instrumentālistiem tik raksturīgā īpašība — dvēselīgs un silts «zelta tonis», kā saka E. Dārziņš («it kā kūstoša zelta pilieni kristu uz sārtiem, svaigiem rožu ziediem»)[2]. Un daudzus gadus pēc tam, kad gandrīz sešdesmit gadus vecais meistars atkal spēlēja Rīgā, sajūsmināja viņa atskaņojumi, kas bija «augstākās gatavības paraugi, kurā ne vien mūzikas speciālisti, bet arī vienkāršais klausītājs varēs sajust spēles mākslas lielumu, pilnību»[3]. Dziļi pamācošo, pozitīvi iedarbīgo J. Hofmaņa mākslā J. Zālītis vairākkārt pasvītro. Tā par divdesmit četru Šopēna Prelūdiju atskaņojumu viņš raksta: «Akadēmiska lekcija pianistiem, neaizmirstama skaņu vīziju virkne pārējiem klausītājiem.»[4]

Reti kāds ārzemju mākslinieks tik bieži un tik ilgstoši uzstājies Rīgā kā B. Hubermanis. Piecpadsmit gadu vecs viņš 1897. un 1898. g. sniedza divpadsmit (!) koncertus pēc kārtas, tad — jau kā slavens mākslinieks — pēc 10 gadiem un arī vēlāk divdesmitajos un trīsdesmitajos gados. B. Hubermanis dziļi cienīja Rīgas publiku. Savā autobiogrāfiskajā darbā viņš raksta: «...es uzskatu Rīgu par vienu no inteliģentākajām un tāpēc arī muzikālākajām Eiropas pilsētām.»[5] Jau 1897. g. Rīgas prese pilnīgi pievienojas J. Brāmsa vērtējumam, kurš pirms gada bija nosaucis vijolnieku par «ģeniālu». Pazīstamais Rīgas mūzikas kritiķis H. Šmits pievērš uzmanību daudzkārt atzīmētai slāvu instrumentālisma īpatnībai — instrumentu skaņai, sirsnīgajam, aizkustinošajam vijoles tonim.[6] Tieši šī mākslinieka kvalitāte vienmēr

---

[1] «Latvija», 1909, 235. nr.
[2] «Dzimtenes Vēstnesis», 1909, 237., 241. un 251. nr.
[3] «Jaunākās Ziņas», 1935, 226. nr.
[4] Turpat.
[5] *B. Hubermann. Aus der Werkstatt des Virtuosen. Leipzig u. Wien,* 1912., 49. lpp.
[6] *«Rigasche Rundschau»,* 1928, 69 nr.

jo dziļi iespaidojusi klausītājus un atradusi atbalsi recenzentos. B. Hubermaņa dziļā iegremdēšanās skaņdarba saturā, apgarotā spēle, spilgtā un savdabīgā personība (nevis «cilvēciskas personības» trūkums, kā raksta E. Dārziņš[1]), vārdu sakot, B. Hubermaņa māksla «atrod taisnāko ceļu uz klausītāju sirdīm»[2] un «kā kupls koks ar lapotiem zariem dod patvērumu saulē iztvīkušam ceļiniekam... sniedz veldzi, dod jaunus spēkus ikvienam, kas tai tuvojas ar tīru sirdi, bez aizspriedumiem[3], meklē skaidrākas, cildenākas domas un atziņas»[4] (J. Zālītis). Repertuārs, ko B. Hubermanis sniedza Rīgā, bija plašs un daudzveidīgs. Viņš pirmais te 1925. g. atskaņoja tagad tik populāros K. Šimanovska mītus «Aretuzas strūklaka» un «Narciss».

*

1919. g. sākumā, neskatoties uz tautas sīvu pretestību, Polijā varu sagrāba ārvalstu imperiālisma atbalstītā buržuāzija. Polija pēc vairāk nekā gadsimta ilgas sadrumstalotības tika apvienota un oficiāli it kā ieguva patstāvību, taču faktiski poļu tauta nokļuva jaunā — nacionālās buržuāzijas — jūgā. Arī Latvijā 1919. g. rudenī varu sagrāba ārvalstu kapitāla atbalstītā buržuāzija. Tādējādi abām — poļu un latviešu tautām bija līdzīgs liktenis. Gan Polijā, gan Latvijā nežēlīgi tika apspiestas tautu revolucionārās un demokrātiskās tieksmes, tika kultivētas šovinistiskas, nacionālistiskas tendences, cīņā pret progresīvo mākslu, pret sensenām tradicionālām saitēm ar krievu reālistisko mākslu tika izkopts formālisms un «bezcerības» kults.

Tiem pašiem nacionālistiskās buržuāzijas mērķiem šajā laikā bija pakļauti arī kultūras sakari. Apmaiņas koncertiem lielākoties izmantoja oficiālus gadījumus (valsts svētkus), un mākslas jautājumos noteicošie bija valsts aparāta ierēdņi, kuri realizēja savu saimnieku — buržuāzijas gribu. Tā, piemēram, kad 1935. g. uz Varšavu devās tagadējā LPSR Tautas māksliniece A. Ludiņa, Latvijas sūtnis Polijā pieprasīja, lai no programas tiktu svītrotas krievu autoru dziesmas — poļi it kā «krievu valodu nevēloties dzirdēt».[5] Līdzīgi bija poļu dziedonei O. Oļginai, kurai tikai ar lielām grūtībām un neatlaidību izdevās pārvarēt buržuāziskās

---

[1] «Dzimtenes Vēstnesis», 1909, 269. nr.

[2] «Dzimtenes Vēstnesis», 1911, 251. nr.

[3] Un šādi aizspriedumi bija, kā to redzam, pāršķirstot buržuāziskās Latvijas presi, kad patiesas dziļas jūtas centās iztēlot par B. Hubermanim pilnīgi svešu juteklību un sentimentalitāti («Rīgas Ziņas», 1925., N 86).

[4] «Jaunākās Ziņas», 1934, 100. nr.

[5] VCA, F. 4593, 1. ap., N 1324, 48. lapa.

Polijas-Latvijas draudzības biedrības vadības iebildumus pret dziesmām krievu valodā.[1] Mūzikas sakari šai laikā tik lielā mērā mazināts, ka Rīgas publikai bieži vien nav vairs iespējas sekot jaunākajiem sasniegumiem pasaules mūzikas kultūrā (nemaz nerunājot par padomju mūziku). Pēc poļu vijolnieces I. Dubiskas koncerta 1930. g., kur tika atskaņoti O. Respigi un K. Šimanovska skaņdarbi, J. Zālītis ar sašutumu raksta: «Ik reizi, kad pie mums... ārzemju mākslinieks... atskaņo arī ko jaunāku, šodienēju, jūtamies... neveikli, apzinādamies, ka neesam laikam līdz dzīvojuši, ka klausāmies dažu labu darbu kā gluži jaunu, lai gan tas citur jau gadiem zināms un pazīstams... Šai ziņā mūs važo kādi truli spēki, kas neļauj brīvi piebiedroties tiem raitajiem ritmiem, kas virza un vada mūzikas dzīvi ārzemēs.»[2]

Taču neskatoties uz visiem šiem šķēršļiem, abu tautu patiesā draudzība un interese par mākslas vērtībām vairākkārt pārrāva oficiālo kultūras sakaru šauros ietvarus un radīja vērtīgus kontaktus. Vispirms te būtu minama slavenā poļu komponista Karola Šimanovska (1882—1937) viesošanās Rīgā. Pirmo reizi K. Šimanovskis vēl jauns un maz pazīstams bija Rīgā 1910. g. vasarā.[3] «Šī vasara man ļoti patīkamā atmiņā,»[4] liecina komponists. Taču toreiz kā mūziķis viņš netika ievērots, viņa darbi netika spēlēti. Kad Varšavas konservatorijas direktors K. Šimanovskis ieradās Rīgā 1927. g. 9. decembrī, viņu «... gaidīja ar izcilu interesi. Gaidīja konservatorijas vadība, mācību spēku štats un skolnieki, gaidīja prese, gaidīja arī dzīvākā sabiedrības daļa. Vārdu sakot, sakustējās visa muzikālā Rīga»[5] (J. Zālītis). Koncertu, kas notika 10. decembrī konservatorijas zālē, ievadīja pazīstamā poļu komponista un mūzikas zinātnieka Tadeuša Šeligovska (1896—1962) referāts «Poļu mūzika vēsturiskā atskatā». Programā bija tikai K. Šimanovska vijoļdarbi, kurus atskaņoja jaunā poļu vijolniece Irene Dubiska autora pavadījumā. Pēc koncerta notika arī konservatorijas saimes un ievērojamāko latviešu mūziķu tikšanās ar izcilo komponistu. K. Šimanovska viesošanās Rīgā izsauca daudz pārdomu un atzinumu par mūzikas mākslas likteņiem. Poļu komponists ar savu mākslu uzskatāmi

---

[1] O. Oļgiņas vēstule, 1931. g. (VCA. F. 537c/5967 ap. 1, N 3., 142. lapa).

[2] «Jaunākās Ziņas», 1930, 213. nr.

[3] Pats komponists stāsta («Jaunākās Ziņas», 1927, 279. nr.), ka esot bijis Rīgā «ap 1911. g., kad Dubultos Varšavas filharmonijas orķestris uzstājās Fitelberga vadībā», taču šis orķestris ar G. Fitelbergu bija Latvijā nevis 1911., bet 1910. g. vasaras sezonā, tātad arī K. Šimanovskis bija te 1910. g.

[4] «Jaunākās Ziņas», 1927, 279. nr.

[5] «Jaunākās Ziņas», 1927, 280. nr.

Jāzeps Vītols un Karols Šimanovskis (1935. gads)

apliecināja, cik aplama un tukša ir 20. gs. modernistu formālistu pasaule, cik svarīgi komponistam nezaudēt saites ar savas tautas daiļradi, palikt tautas jūtu paudējam. Latviešu kritika raksta, ka nozīmīga un augstu vērtējama ir K. Šimanovska mūzika, kurā «Modernās harmonijas un ritmi... nav pašmērķis, nav skaņa skaņas dēļ, bet līdzeklis gara lidojumam, ...izjūtu un pārdzīvojuma spilgtākai izpausmei»[1]. Tieši šo K. Šimanovska daiļrades īpašību latviešu mūzikas kritika pasvītro arī komponista nākošās viesošanās laikā Rīgā 1935. gadā. «Lai ko Šimanovskis rakstītu,» lasām J. Zālīša recenzijā, «visur viņš meklē un rod cildenu muzikālu saturu, kas tverts skaidrā, spēcīgā formā. Un tieši mūsu laikos, kad tik daudzi autori tīksminās ap veikli veidotu formu, viens otru grib pārspēt ar skanīguma efektiem, — šāda padziļināta satura meklēšana ir visai zīmīga parādība. To nedrīkstam vērtēt par zemu, jo tā mūs atkal pievērsīs tuvāk ideju un cildenu emociju pasaulei.»[2]

Simfoniskajā koncertā, kas notika operā, tika atskaņota «Koncerta uvertīra», «Tēma ar variācijām» no 2. simfonijas, vairākas dziesmas komponista māsas St. Korvin-Šimanovskas un vijoļminiatūras V. Nemčika izpildījumā. Orķestrim, kas spēlēja T. Reitera vadībā, bija iespēja izmantot paša komponista aizrādījumus. Latviešu komponistu un it sevišķi J. Vītola lielo cieņu pret poļu komponistu apliecina Latvijas «Skaņražu kopas» goda diploma pasniegšana K. Šimanovskim.

Staņislava Korvin-Šimanovska — viena no ievērojamākajām poļu dziedonēm — viesojās Rīgā laikā no 1920. līdz 1935. g. vairākkārt gan uz operas skatuves, gan koncertzālēs un guva lielu piekrišanu. Viņas spēju iedzīvoties visdažādāko meistaru skaņu valodā atzīmē J. Sudrabkalns[3], sirsnību un aizrautību — J. Zālītis.[4] Vistuvākie mākslinieces personībai esot bijuši Debisī un viņas brāļa darbi, kuru kaislīga propagandētāja viņa bijusi. Poļu dziedātāja, kā to redzam no viņas vēstulēm, vienmēr ar vislielāko prieku braukusi koncertturnejās uz Latviju.[5]

Rīgā un citās Latvijas pilsētās daudzkārt uzstājusies arī B. Hubermaņa skolniece Irena Dubiska. Viņas koncerti laikā no 1925. līdz 1935. g. vienmēr izcēlušies ar saturīgu programu, un māksliniece ikreiz apliecinājusi savas «spīdošās artistiskās

---

[1] «Latvis», 1927, 1849. nr.
[2] «Jaunākās Ziņas», 1935, 100. nr.
[3] «Latvijas Vēstnesis», 1921, 268. nr.
[4] «Jaunākās Ziņas», 1923, 92. nr.
[5] VCA, F, 537c/5967., ap. 1, N 3., 165. un 166. lapas.

īpašības, tehnikas vieglumu un grāciju, disciplinēto temperamentu»[1]. Vijolnieces repertuārā bija poļu komponistu Šopēna, Veņavska, Šimanovska, Karloviča, Statkovska un Makaleviča skaņdarbi. I. Dubiska koncertējusi kopā arī ar latviešu mākslinieckiem — 1930. g. kopā ar P. Šūbertu viņa sniedza sonātu vakaru, bet 1934. g. uzstājās vienā radioraidījumā ar vijolnieku A. Arnīti. Poļu vijolniece ļoti augsti vērtēja Rīgas publikas spriedumu, — par drošāko pasi tālākajiem koncertceļojumiem (uz Maskavu) māksliniece uzskatīja Rīgas recenzijas.[2]

Aizraujošu, kā saka J. Zālītis, visspilgtāko, visraksturīgāko Karmenas tēlu[3] rīdzinieki redzēja Varšavas Valsts teātra solistes Vandas Verminskas viesizrādē Rīgā (1933). Dziedone sniedza arī vairākus koncertus, kur izpildīja ne tikai poļu oriģinālDziesmas un tautas dziesmas, bet arī vairākas latviešu komponistu — J. Vītola, L. Garūtas un J. Zālīša dziesmas.

Sekmīgi noritēja Rīgā arī poļu pianista Boļeslava Kona (1929), Varšavas Filharmonijas diriģenta Broņislava Šulca (1928. g. vasaras sezonā), «Poļu kvarteta» (1937) un poļu vijolnieka Romana Totenberga (1939) koncerti.

Divdesmitajos gados Rīgā kā solists, pavadītājs un pedagogs darbojās teicamais poļu pianists Vladislavs Ružickis. Viņš daudzkārt atskaņoja Rahmaņinova un it sevišķi Skrjabina un Metnera klavierdarbus.

Apskatāmā laika posmā latviešu mākslinieki uzstājās vairākkārt Polijā. Vispirms te minami pazīstamā Teodora Reitera kora koncerti Varšavā 1927. g. un 1930. g. Par šī kora koncertu Varšavā 1927. g. K. Šimanovskis, būdams Rīgā tā paša gada decembrī, dod cildinošu atsauksmi. «Man ļoti patika i latvju komponistu dziesmas, i kora spožie atskaņojumi. Kori ar tik teicamu disciplīnu Polijā nav atrodami,»[4] teica intervijā slavenais poļu komponists.

Varšavā uzstājušies arī Latvijas Konservatorijas studenti — dziedone Anna Ludiņa (1935) un vijolniece Sara Rašina, vijolnieks Arturs Madrevičs (1934); H. Veņavska konkursā Varšavā (1935) kā pirmais latvietis starptautiskā konkursā piedalījās vijolnieks Voldemārs Stūresteps.

*

---

[1] «Jaunākās Ziņas», 1929, 264. nr.
[2] I. Dubiskas vēstule 1929. g. (VCA. F. 537c/5967, ap. 1, N. 3., 197. lapa).
[3] «Jaunākās Ziņas», 1933, 265. nr.
[4] «Jaunākās Ziņas», 1927, 279. nr.

Mūsu gadsimta četrdesmito gadu vēsturiskie notikumi kardināli mainīja daudzu tautu likteņus. Gadu pirms Lielā Tēvijas kara latvieši iekļāvās brīvo padomju tautu saimē, un ar šo laiku sākās jauns latviešu kultūras uzplaukums.

Poliju lielās pārvērtības skāra pēc Lielā Tēvijas kara, kad poļu tauta ar padomju tautu palīdzību bija atbrīvojusies no fašistu okupācijas un arī no nacionālā kapitāla sloga.

Uz jaunās sabiedriskās dzīves pamatiem pilnīgi citādi kā līdz šim attīstās sociālistisko zemju kultūras sakari, jauna kļuvusi mākslas sakaru nozīme, jo mākslas sakari tagad patiešām ir tautu sakaru forma. Katra poļu mākslinieka viesošanās Rīgā vai Padomju Latvijas pārstāvja koncerts Polijas Tautas Republikā pārvēršas ne tikai mūzikas dzīves nozīmīgā notikumā, bet arī tautu draudzības svētkos.

Jauna kļuvusi arī attieksme pret citu tautu kultūras vērtībām, kuras tagad tiek objektīvi novērtētas. Šinī ziņā raksturīga tā pietāte, ar kādu mūsu zemē pieiet Polijas tautas muzikālajam mantojumam, piemēram, Šopēna daiļradei. Reti vēl kur slavenais komponists tik daudz atskaņots kā Padomju Savienībā. Arī Padomju Latvijā Šopēna daiļrade atradusi plašu ceļu pie klausītājiem. Nav pat iespējams uzskaitīt daudzos sarīkojumus, kas veltīti šā komponista daiļradei, sākot no Latvijas Valsts konservatorijas prof. V. Zosta audzēkņu klases vakara (1949) līdz LPSR Valsts Filharmonijas astoņu koncertu ciklam (1959), kur piedalījās labākie republikas pianisti — K. Lavrinoviča, J. Putniņa, D. Vīlipa, K. Blumentāls, N. Fedorovskis u. c. Parādījusies arī pilnīgi jauna attieksme pret Šopēna mūziku, jauna interpretācija, kas dod pareizu tulkojumu poļu komponista daiļradei. Dibinoties uz marksistiski ļeņinistiskās estētikas pamatiem, padomju mākslinieki atdeva Šopēnam to vietu, kura viņam pienācās kā mūziķim patriotam. Mūsu mūzikas zinātnieki un pianisti parādīja, cik nepamatoti un maldīgi bijuši buržuāziskās mākslas centieni Šopēnu iztēlot kā aristokrātijas salonu lutekli. Padomju Latvijas mūzikas kritika jau savās pirmajās pastāvēšanas dienās uzsāka cīņu par pienācīgu Šopēna daiļrades iztulkojumu. Par pareizo ievirzi Šopēna darbu interpretācijā Padomju Latvijas pianistu saimē liecināja jaunās pianistes Kiras Lavrinovičas panākumi Šopēna konkursā Varšavā 1960. gadā, kur viņa ieguva diplomu. Jāpiezīmē, ka tas vispār ir pirmais gadījums latviešu pianisma vēsturē, kad Latvijas pārstāvis guvis panākumus starptautiskā konkursā. Šopēna konkursa žūrijas locekļi īpaši atzīmē

Varšavas filharmonijas koris un orķestris
Rīgā (1959. gads)

Padomju Latvijas pianistes stila izjūtu, spēles siltumu un dabīgo lirismu.[1]

Plašu vērienu Padomju Latvijā guvusi arī citu poļu komponistu daiļdarbu atskaņošana. Nekad agrāk nav tik daudz spēlēti H. Veņavska darbi kā pēdējā gadu desmitā, jo līdz šim bija maz tādu latviešu vijolnieku, kuri varēja tuvoties poļu virtuoza sarežģītākajiem darbiem. Par mūsu vijolnieku stipri augušajām spējām liecina lielais latviešu vijolnieku skaits, kas sagatavoja H. Veņavska konkursa programas 1957. un 1962. gadā. Vislabāko atskaņojuma līmeni sasniedza jaunais vijolnieks Jāz. Vītola Latvijas Valsts konservatorijas students Valdis Bergs.

Padomju Latvijas mākslinieku sasniegumi augsti novērtēti Polijas Tautas Republikā, piemēram, dziedones LPSR Tautas mākslinieces Žermēnas Heines-Vāgneres koncerti un līdzdalība vokālistu konkursā, kas bija saistīts ar V Vispasaules jaunatnes festivālu Varšavā 1955. g. Ž. Heinei-Vāgnerei konkursā tika piešķirts pirmās pakāpes diploms un zelta medaļa. Dziedone uzstājusies Polijā vairākos koncertos, vienmēr gūstot cildinošas atsauksmes. Ar panākumiem noritēja arī K. Lavrinovičas koncertturneja pa Polijas pilsētām 1960. gadā.

Liela nozīme mūzikas sakaru stiprināšanā bija Polijas Tautas Republikas mākslinieku vieskoncertiem Padomju Latvijā, kuri sevišķi aktīvi izvērtās pēdējā gadu desmitā. Vispirms te minami izcilāko poļu mūzikas kolektīvu koncerti. Par īstu draudzības festivālu kļuva Varšavas Filharmonijas orķestra un kora koncerti 1959. gada oktobrī. Poļu mākslinieki sniedza vairākus koncertus, kur rīdzinieki guva plašu ieskatu par poļu mūzikas mākslu. Tika atskaņota S. Moņuško kantāte «Krimas soneti» un uvertīra no operas «Fliss», M. Karloviča simfoniskais tēlojums «Staņislavs un Anna Osvecimi», K. Šimanovska III simfonija un *«Stabat mater»,* B. Ščabeļska «Tokāta» un T. Berda «Četras esejas». Programā bija arī klasika (Haidns, Mocarts) un jaunāko laiku Rietumeiropas (Ravels) un padomju (Šostakovičs) komponistu skaņdarbi. Īpaši jāatzīmē, ka daži no šiem skaņdarbiem, piemēram, K. Šimanovska III simfonija un *«Stabat mater»* un Ravela II svīta no baleta «Dafnis un Hloja» Rīgā tika atskaņoti pirmo reizi. Simfoniskais orķestris un koris ar savu augsto profesionālo līmeni deva daudz ierosinoša latviešu mūziķiem. Šos kolektīvus vadīja poļu izcilais diriģents Vitolds Rovickis. «Tik

---

[1] «Советская Латвия», 1960, 85. nr.

lakoniskiem paņēmieniem turēt savās rokās lielo, daudzveidīgo atskaņotāju saimi... liekot tai paklausīgi iegremdēties smeldzošu pārdomu pilnā klusumā vai arī satrauktai negaisa brāzmai līdzīgā spēkā — to spēj tikai liels meistars. Vitolds Ročickis patiešām ir pasaules mēroga diriģents,»[1] rakstīja kritika. Koncertos piedalījās arī ievērojami poļu dziedoņi S. Voitoviča, K. Ščepanska, A. Bahledi, V. Malčevskis un pianiste R. Smedjanska.

V. Ročickis pēc diviem gadiem (1961) atkal diriģēja Rīgā, jo, kā stāsta poļu maestro, «pēc viesošanās 1959. g. aizvedām no Rīgas vislabākos iespaidus. Mēs atradām šeit draugus un laimi, kādu katram māksliniekam sagādā atsaucīgs un mūziku saprotošs klausītājs»[2]. Šoreiz V. Ročickis diriģēja LPSR Radio un televīzijas orķestri, uzticot tam īpaši atbildīgu uzdevumu — T. Berda «Koncerta orķestrim» pirmatskaņojumu (vēl pēc rokraksta), kā arī K. Kurpinska «Uvertīras» iestudēšanu. Arī šoreiz Rīgas publiku valdzināja V. Rovicka diriģenta personība.

Par Polijas Tautas Republikas augsto mūzikas kultūru visspilgtāk liecina tās simfoniskās mūzikas uzplaukums, tāpēc saprotama lielā interese, ko radīja arī vairāku citu poļu diriģentu koncerti Rīgā. Vairākkārt Rīgā uzstājās Ježi Semkovs — «diriģents ar labu gaumi un smalku muzikalitāti»[3], Karols Strija, kas Rīgā pirmo reizi atskaņoja M. Karloviča poēmu «Mūžu dziesmas», Zigmunds Latoševskis, kas ar savu apvaldīto žestu bija panācis «ļoti līdzsvarotu un izteiksmīgu kopskanējumu»[4] un sniedza rīdziniekiem pirmo reizi P. Dikā *«La Peri»*.

«Mūsu apstākļos, kad esam cietuši daudz neveiksmju patstāvīga, pilnvērtīga zēnu kora izveidošanā, mūsu poļu biedru piemērs ierosina sekot viņiem,»[5] rakstīja laikraksts «Literatūra un Māksla» pēc Poznaņas zēnu un vīru kora koncertiem Stefana Stuligroša vadībā. Un patiešām, zināmā mērā arī šī un citu vieskolektīvu iespaidā pēdējos gados respektējamus panākumus guvis E. Dārziņa speciālās mūzikas vidusskolas zēnu koris. Poļu koru koncertu programās bija gan klasika, gan veco poļu kom-

---

[1] «Rīgas Balss», 1959, 256. nr.
[2] «Rīgas Balss», 1961, 85. nr.
[3] «Literatūra un Māksla», 1958, 4. nr.
[4] «Literatūra un Māksla», 1960, 43. nr.
[5] «Literatūra un Māksla», 1958, 26. nr.

ponistu skaņdarbi (M. Zeļenskis, N. Gomulka), gan dažas latviešu tautas dziesmas («Pūt, vējiņi», «Rīga dimd»).

Lielu iespaidu uz Rīgas publiku atstāja poļu tradīcijām bagātās vokālās mākslas pārstāvji. Viena no pirmajām poļu dziedonēm, kas viesojās Padomju Latvijā, bija slavenā Eva Bandrovska-Turska. Māksliniece viesojās Padomju Savienībā jau 1935. g., un arī rīdziniekiem viņas māksla nebija sveša. Tās «uzvarošie ieroči — skaistā, brīnum lokanā balss un jūtīga sirds»[1] tika jau novērtēta pirms vairāk nekā divdesmit gadiem. «Līdzīgu līdzsvarotību un harmonisku vienību vokālā un artistiskā plānā,» rakstīja toreiz J. Zālītis, «neviens no viesiem un viešņām šeit... nav uzrādījis.»[2] Arī 1957. g. Rīgas kritika norāda, ka «mūsu priekšā ir... kaut kas neikdienišķs, kas koncertapmeklētāju dzīvē tiek saukts par notikumu»[3].

Lielus panākumus guva uz LPSR Operas un baleta teātra skatuves Alina Boļehovska (1958. g. Violeta Verdi «Traviatā» un Elza Vāgnera «Loengrīnā») un Kristiana Jamroze (1960. g. Aīda Verdi «Aīdā» un Amēlija Verdi «Masku ballē»). Kritika pasvītro, ka abām poļu dziedātājām vislabāk padodas liriskie elementi.[4] Spilgtus tēlus radīja Bogdana Poprocka «skaistā, sulīgā balss, apgarotā, emocionālā spēle». (1961. g., Rikardo Verdi «Masku ballē» un Kavaradosi Pučini «Toskā»).

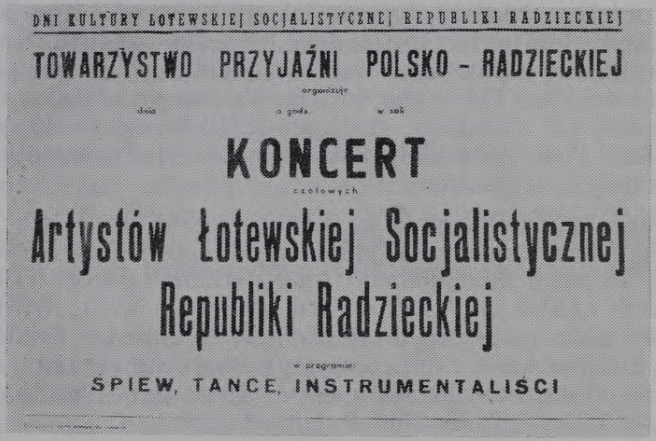
Instrumentālās atskaņotājas mākslas novadā plašu interesi izraisīja ievērojamās poļu pianistes Gaļinas Černi-Stefaņskas koncerts 1959. g. ar Šopēna skaņdarbu programu. «Māksliniece valdzināja ar izteiksmes dabīgumu, rotaļīgumu un grāciju no vienas puses, vieglām skumjām, sapņainību — no otras.»[5]

Polijas Tautas Republikas un Padomju Latvijas saites dažādās mākslas jomās mūsu dienās paliek arvien plašākas un daudzveidīgākas. Sociālisma zemēs plaši tiek praktizētas tādas tautu kultūras sakaru formas, kādas līdz šim vēsture nepazina. Tā, piemēram, bieži tiek organizētas dažādu tautu kultūras nedēļas. PTR ik gadus Polijas — PSRS draudzības biedrība rīko Padomju Savienības atsevišķu republiku kultūras dienas. 1962. g. novembrī Polijā notika Baltijas republiku (Igaunijas un

---

[1] «Jaunākās Ziņas», 1934, 285. nr.
[2] Turpat.
[3] «Literatūra un Māksla», 1957, 34. nr.
[4] «Rīgas Balss», 1961, 111. nr.
[5] «Literatūra un Māksla», 1959, 3. nr.

Latvijas PSR) kultūras mēnesis, kad poļu darbaļaudis pirmo reizi plašākos apmēros tika iepazīstināti ar latviešu mākslu. Polijā tika organizēta latviešu lietišķās mākslas izstāde, grāmatu izstādes, izrādītas filmas, nolasītas lekcijas un publicēti raksti par latviešu mākslu.



Latvijas PSR kultūras nedēļa Polijā (1963. gads)

Īpaši nozīmīgs bija darbs, ko veica Baltijas republiku kultūras dienu ietvaros liela latviešu mākslinieku grupa, kuri laikā no 29. oktobra līdz 20. novembrim sniedza deviņpadsmit koncertus. Koncerti notika Gdaņskas un Košaļinas vojevodistēs (apgabali), gan lielākās pilsētās (Gdaņskā, Košaļinā, Slupskā) un rūpnīcās, gan mazos centros un zvejnieku ciemos. Noslēguma koncerts notika 19. novembrī Varšavā Zinātnes un kultūras pilī kopā ar Igaunijas PSR māksliniekiem. Latviešu mākslinieku grupā bija dziedātāji PSRS Tautas mākslinieks A. Frinbergs, LPSR Nopelniem bagātie mākslinieki V. Pilāne un V. Širokovs, E. Tipaine, vijolniece LPSR Nopelniem bagātā māksliniece L. Rubene, pianisti LPSR Nopelniem bagātā māksliniece V. Cīrule un K. Lavrinoviča, mežradznieks A. Klišāns, čellists M. Villerušs un baleta mākslinieki LPSR Tautas māksliniece V. Vilciņa un LPSR Nopelniem bagātais mākslinieks H. Ritenbergs,

tautas deju pāris B. Kauliņa un B. Bajārs. Mākslinieku repertuārā centrālo vietu ieņēma padomju komponistu D. Šostakoviča, D. Kabaļevska, R. Gliēra, J. Ivanova, M. Zariņa, Jāz. Mediņa, A. Žilinska un J. Ozoliņa skaņdarbi. Latviešu mākslinieki guva atzinību, un zīmīgi, ka vairākās pilsētās viņi bija arī pirmie padomju mākslinieki, kas koncertēja Polijā.

*

Atziņas, kas rodas, pāršķirstot visus šos dažādu laikmetu latviešu-poļu mūzikas sakaru fragmentus, varbūt vēl neļauj visā pilnībā apgaismot šo problēmu, taču skaidri liecina par senām tradīcijām, kas veidojušās divu tautu mūzikas mākslā, par šo tautu tuvību un kopību, par kopīgiem mērķiem, par saitēm, kas arī šodien kalpo abām tautām jaunās dzīves celšanā.

LATVIEŠU OPERAS 50 GADI

Sofija Vēriņa

NO LATVIEŠU OPERAS PRIEKŠVĒSTURES

Pirmais patstāvīgais latviešu operas teātris — Latvijas PSR Akadēmiskā operas un baleta teātra tiešais priekštecis — ir Latviešu opera. 1962. gadā pagāja piecdesmit gadu kopš Latviešu operas dibināšanas.

Operu izrādes Latvijā zināmas jau kopš 17. gadsimta beigām. Kurzemes hercogs Fridrihs Kazimirs, kas bija uzaudzis Brandenburgas kūrfirsta galmā, ieguvis tur samērā labu izglītību un iepazinies ar Eiropas galmu spožumu, centās arī savā rezidencē ieviest līdzīgu greznību. Tādējādi arī Jelgavā parādījās itāliešu operas trupa. Tie ir pirmie aristokrātiskās operas dīgļi Latvijā. Turpmākie operas ceļi jau noved pie buržuāziskās operas žanriem, kas Latvijā redzami, sākot ar 18. gadsimta septiņdesmitajiem gadiem. No 1772. līdz 1776. gadam barons Fitinghofs Rīgā angažēja teātra trupu no Vācijas. Tā uzveda arī operas un baletus. Kopš 1782. gada, kad Rīgā nodibinās patstāvīgs Vācu teātris, operu izrādes notiek regulāri. Vācu pilsētas teātrī pirmajos gados bija 40 aktieri un 24 orķestranti. Starp pēdējiem varam sastapt arī dzimtļaužu — latviešu mūziķu vārdus. Viesojās itāliešu, franču, vācu mākslinieki. Repertuārā bija Gretrī, Monsinji, Bendas, Daleiraka, Saljeri u. c. darbi. 1797. gadā pirmo reizi Rīgā iestudēta Mocarta «Burvju flauta», pēc tam «Dons Žuans» un *«Così fan tutte»*. 19. gadsimta sākumā operu repertuārs papildinājās ar Kerubini, Bualdjē, Vēbera, Obēra, Bellini, Rosini, Meierbēra, Bēthovena, Špora operām. Liela loma repertuāra paplašināšanā un izrāžu līmeņa pacēlumā bija Rihardam Vāgneram, kas bija teātra diriģents no 1837. g. līdz 1839. gadam.

Vācu pilsētas teātra operu izrādēs tādējādi atspoguļojās raksturīgākais tā laika operu repertuārs. Taču teātra darbība paliek šauri ierobežota vāciskā vidē. Demokrātiskāka nozīme bija krievu operas izrādēm, kas sākās ar 1798. gadu, kad Rīgā vieso-

jās Petrova operas trupa no Pēterburgas. Tā uzveda pirmos krievu operu paraugus. Kopš šī laika krievu operu izrādes Rīgā notiek regulāri. 19. gadsimta sākumā blakus vācu un krievu operu izrādēm atzīmējamas arī poļu operas viesizrādes.

Visi šie dažādie operu uzvedumi nepalika gluži sveši arī latviešu tautai. Lai gan, īpaši sākumā, to ietekme uz latviešu kultūru ir visai maza, tomēr pirmos priekšstatus par operu šīs izrādes deva.

Latviešu operas pirmsākumus zināmā mērā var saskatīt Ādolfa Alunāna dziesmu lugās, ko izrādīja Rīgas Latviešu teātrī kopš pagājušā gadsimta septiņdesmitajiem gadiem. Vēlāk, kad Alunāna teātra trupa (tajā ietilpa arī 10 mūziķu) apceļoja Vidzemi un Kurzemi, dziesmu lugas kļuva ļoti populāras arī ārpus Rīgas plašos tautas slāņos. Dziesmu lugu muzikālā puse ierobežojās galvenokārt ar kuplejām, tomēr tieši tās bija viens no ceļiem, kas sagatavoja vienkāršo klausītāju operu uztveršanai.

Astoņdesmitajos gados sākās operu uzvedumi latviešu valodā uz Rīgas Latviešu teātra skatuves. Sākumā tās bija pārstrādātas dziesmu lugu veidā. Tā, piemēram, kā dziesmu lugu 1886. gadā uzveda Gļinkas «Ivanu Susaņinu», vēlāk Planketa «Korneviļas zvanus», Vēbera «Preciozu» u. c. 1897. gadā jau sastopamies ar pirmo operas iestudējumu pilnā veidā — tā ir Flotova opera «Marta». Drīz vien tai seko Vēbera «Burvju strēlnieks», Planketa «Korneviļas zvani» u. c. Tas bija pirmais nozīmīgais solis latviešu operas mākslā, kas deva pirmās iemaņas un no dramatisko aktieru vidus izvirzīja arī operu solistus: Maiju un Jāni Brigaderus, Daci Akmentiņu, E. Elks-Elksnīti, Anci Lindbergu un daudzus citus.

Interesei par operu pieaugot, sākās arī mēģinājumi operu sacerēšanā. Jēkabs Ozols saraksta pirmo latviešu operu — dziesmuspēli «Spoku stunda», Ādams Ore — viencēliena operu «Gunda» (vācu valodā). Arī mūzikas kritikā arvien lielāka vieta tiek ierādīta operas mākslas jautājumiem.

Tas viss veido operas mākslas priekšvēsturi Latvijā. Patstāvīgs operas teātris kā operas mākslas centrs šajā laikā vēl nevarēja izveidoties, jo operai kā vissarežģītākajam dramatiskās mākslas žanram nepieciešami ne tikai noteikti muzikāli, bet arī vēsturiski priekšnoteikumi.

Šādi apstākļi radās mūsu gadsimta sākumā lielo sabiedrisko kustību periodā, kad tautas masas organizējās aktīvai revolucionārai cīņai. Līdz ar sociālās apziņas augšanu pieauga arī tieksme

pec zināšanām, pēc mākslas. Strauji attīstījās literatūra. Paplašinājās cīņa par tautas izglītību. Organizējās dažādas izglītības, kultūras un profesionālās biedrības, no kurām daudzas kļuva par marksisma propagandas centriem. Attīstījās grāmatniecība, dibinājās pirmās grāmatu izdevniecības un bibliotekas. Lielu pacēlumu šajā laikā iegūst skatuves māksla. Blakus jau agrāk pastāvošajam Rīgas Latviešu teātrim savu darbu sāk Jaunais latviešu teātris (1902), pēc tam — Jaunais Rīgas teātris (1908), kuri saistīti ar visdemokrātiskākajām strāvām teātra mākslā. Izvirzās daudz spilgtu talantu — J. Duburs, A. Mierlauks, B. Rūmniece, O. Muceniece, T. Banga, L. Ērika, M. Šmithene, G. Žibalts, A. Amtmanis-Briedītis, Ed. Smilģis u. c. Ievērojamus panākumus šajā laikā sasniedz tēlotāja māksla. Rodas spēcīgi darbi dažādos šīs mākslas novados: skulptūrā — G. Šķilters, T. Zaļkalns; gleznieciībā — J. Rozentāls, V. Purvītis, J. Tilbergs; grafikā — R. Zariņš; lietišķajā mākslā — J. Madernieks. Plašāku vērienu iegūst arī dekorāciju gleznieciība, ko ievada J. Kuga un P. Kundziņš, kas vēlāk saista savu daiļradi arī ar operas mākslu.

Uzplaukums bija vērojams arī mūzikas kultūrā. Gadsimtu mijā savu darbību uzsāka spēcīgā komponistu trijotne — Emīls Dārziņš, Emīlis Melngailis, Alfrēds Kalniņš. Izvirzījās virkne atskaņotāju mākslinieku — pianists un ērģelnieks Ludvigs Bētiņš, dziedātāji — Malvīne Vīgnere-Grīnberga, vēlāk Rūdolfs Bērziņš, Pauls Sakss u. c. Kā teicams dziedātājs bija pazīstams arī daudzpusīgais mākslinieks — aktieris, režisors un dramaturgs Jēkabs Duburs, kam vēlāk liela loma Latviešu operas izveidošanā.

Mūsu gadsimta sākumā Rīga dzīvo ļoti intensīvu koncertu dzīvi. Notiek simfoniskie un kamermūzikas koncerti, klavieru, dziesmu un vijoļvakari, dibinās simfoniskie orķestri, kas kopš 1908. gada saistās ar Jauno Rīgas teātri. Koncertos piedalījās viesdiriģenti G. Šnēfogts, G. Fitelbergs, kā arī pirmie latviešu diriģenti Arturs Bobkovics un Pāvuls Jurjāns. Vairojās arī operu izrāžu skaits uz dramatisko teātru skatuvēm. Tā Jaunajā latviešu teātrī iestudētas vairākas operas un operetes: K. Kreicera «Naktsmājas Granadā», O. Nikolai «Falstafs», Š. Guno «Margareta» («Fausts»), Dž. Verdi «Trubadūrs», J. Štrausa «Sikspārnis», K. Cellera «Kalnracis», Ž. Bizē «Karmena» u. c. Taču opera vēl joprojām atradās pabērna lomā. Kamēr opera bija vēl kā dramatisko teātru piedēklis, nevarēja operu izrādes nodrošināt ar vokāli izglītotiem solistiem un kori, operas prasībām ne

vienmēr atbilda arī dramatisko teātru orķestri, tāpat nevarēja izveidot patstāvīgu baleta trupu. Ar visu minēto saistījās vēl otra, ne mazāk svarīga problēma: kamēr nebija patstāvīga operas teātra, tikmēr nevarēja būt runas arī par oriģināloperas un baleta žanru auglīgu attīstību. To apzinājās tā laika mūziķi. Prasība pēc operas teātra nobrieda arvien asāk. Nenogurstoši par to rakstīja arī tā laika ietekmīgākais mūzikas kritiķis Emīls Dārziņš. Kad ap 1912. gadu visās dzīves jomās sākās jauns pacēlums, savu pirmo atrisinājumu ieguva arī tik ilgi sasāpējis operas jautājums — izveidojās patstāvīgs operas teātris ar savu solistu ansambli, kori, orķestri, baletu. Šī pasākuma veikšanā lieli nopelni bija Pāvulam Jurjānam (1866—1948).

Pāvuls Jurjāns bija vispusīgi izglītots mūziķis — mežradznieks, diriģents un dziedātājs. 1898. gadā viņš beidza Pēterburgas konservatorijas vokālo nodaļu (pie profesora A. Kotoņji). No 1902. gada Jurjāns mācīja dziedāšanu Krievu mūzikas biedrības Rīgas mūzikas skolā. 1912. gada beigās viņš ar saviem audzēkņiem sāka rīkot atklātas operu izrādes, vispirms krievu, tad latviešu valodā. 1913. gadā no šiem uzvedumiem izveidojās Latviešu opera.

Latviešu opera radās kā visas iepriekšējās mūzikas kultūras attīstības dabisks rezultāts, balstoties uz tām tradīcijām, kas iezīmējās pirmajās operu izrādēs uz dramatisko teātru skatuvēm.

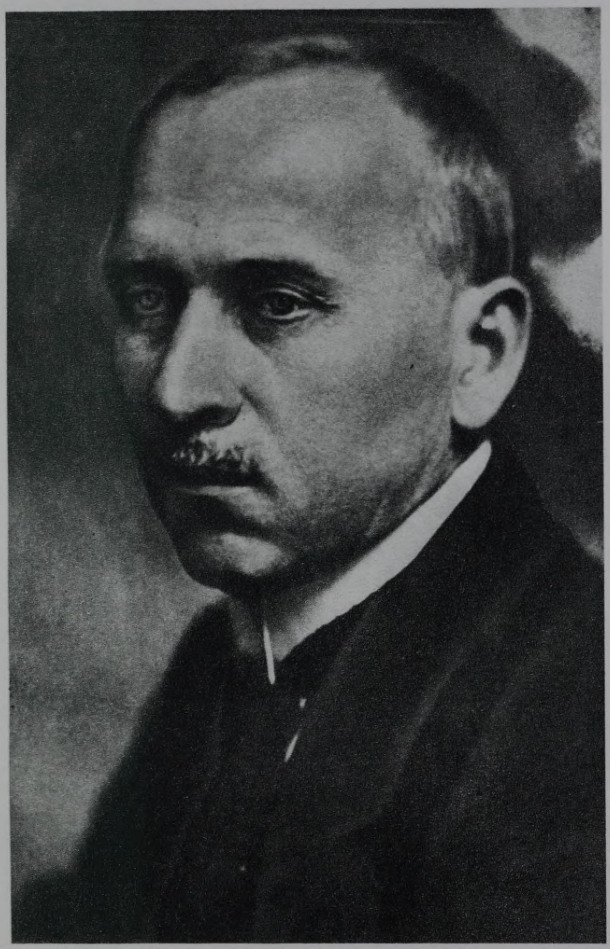
Tās repertuārā (kas diviem darbības gadiem ir ļoti plašs — 12 operas) goda vietā redzam krievu klasiskās operas — «Jevgeņijs Oņegins», «Ivans Susaņins», «Pīķa dāma», «Demons» utt. Blakus tām labākās Rietumeiropas komponistu operas — «Karmena», «Traviata», «Rigoleto», «Pajaci», «Zemnieka gods» u. c.

Latviešu operas sastāvā iesaistījās tā laika labākie spēki. Diriģenti — Pāvuls Jurjāns, vēlāk Jānis Mediņš, režisors J. Duburs, dekorators P. Kundziņš, baletmeistars M. Kauliņš. No dziedātājiem atzīmējami O. Pļavniece, A. Benefelde, M. Vīgnere-Grīnberga, P. Līcīte, E. Žubīte, O. Žubītis, J. Karps, J. Kārkliņš, P. Sakss, E. Miķelsons u. c. Kolektīva entuziasms, degsme, pašaizliedzīgā mākslas mīlestība noteica šī pirmā operas teātra panākumus.

1915. gadā, kad vācu karaspēks tuvojās Rīgai, Latviešu opera savu darbību izbeidza. Lai nenokļūtu vācu okupācijā, daudzi mākslinieki devās uz Krievijas iekšējiem apvidiem. Līdz ar to Latviešu opera beidza savu pastāvēšanu. Bet operas mākslai Latvijā jau bija likti profesionāli pamati. Tās attīstība atsākās 1918. gadā, kad Jāzeps Vītols kopā ar latviešu operas

mākslinieciem no Petrogradas atgriežas Rīgā un uz sabiedriskiem pamatiem noorganizē operas teātra darbību.

Galīgo atrisinājumu operas jautājums mūsu republikā guva tikai 1919. gadā, kad padomju vara nodibina Valsts operas teātri un piešķir operai tās tagadējo namu, kas līdz tam bija vācu kultūras centrs. Tikai ar šo laiku varam runāt par latviešu operas mākslas neaprobežotām izaugsmes iespējām, kad blakus izpildītājmākslas tradīcijām tiek praktiski nodrošināta arī oriģināloperas un baleta žanru attīstība.



Jurjāns Pāvuls — Latviešu operas dibinātājs

Eduards Miķelsons

PIRMIE SOĻI

Pāvula Jurjāna dibinātā Latviešu opera un mana darbība tajā atmiņā saistās galvenokārt ar notikumiem, kas manā dzīvē ienesa krasas pārmaiņas.

Lai gan no dabas biju apveltīts ar tieksmi muzicēt (vijoles spēle), taču tas bija tikai prieka un patikas pēc, bez domām, ka mūzika un muzicēšana varētu kļūt kādreiz par manas dzīves galveno saturu.

Kā tas toreiz bija parasts, savu brīvo laiku izlietoju, dziedot korī. Kora «sēdeklis» atradās Šmerlī, toreizējā Pēterburgas šosejā (tagadējā Ļeņina ielā) — vietā, kur tagad ziemas mēnešos mīl pulcēties slēpotāji... Divstāvu koka ēka bija toreizējiem rajona iedzīvotājiem nozīmīga kultūras dzīves vieta. Tur notika gan pašdarbības teātru izrādes, gan kora koncerti un citi sarīkojumi. Korī, ko vadīja diriģents Mellups, balsis tika iemācītas ar vijoles palīdzību. Korim tuvākā apkārtnē bija laba slava, tā ka tikām aicināti piedalīties arī citos sarīkojumos.

Gadījās, ka mūsu diriģentu uzaicināja vadīt arī kādu citu Rīgas kori. Lai tā skanīgums būtu spožāks, Mellups aicināja labākos Šmerļa kora dalībniekus piedalīties arī viņa otrajā korī. To vidū biju arī es. No šī kora dalībniekiem uzzināju, ka P. Jurjāns meklējot labas balsis operas kora ansamblim. Viņi ieteica man iet stādīties priekšā P. Jurjānam.

Operas koris?! Opera?! Tas bija man, Rīgas nomales zēnam, kaut kas pilnīgi nedzirdēts un jauns.

Kādā dienā kopā ar citiem ierados P. Jurjāna dzīvoklī, kur jau bija sapulcējušies šī jaunā operas kora dalībnieki. P. Jurjāns, ļoti pretimnākošs un labsirdīgs, izmēģinājis manu balsi un muzikalitāti, apmierināts pateica divus vārdus: «Ir labi,» — un aicināja ieņemt vietu korī, iedalot otrajos basos.

Sākās mēģinājums. Kori vadīja pats Jurjāns, bet pie klavierēm bija pianists I. Feigelsons, toreizējais pastāvīgais solistu līdzgaitnieks koncertos.

Pēc izdalītā nošu materiāla redzēju, ka mācāmies Čaikovska operas «Jevgeņijs Oņegins» korus. Dziedot laikam biju pielaidis

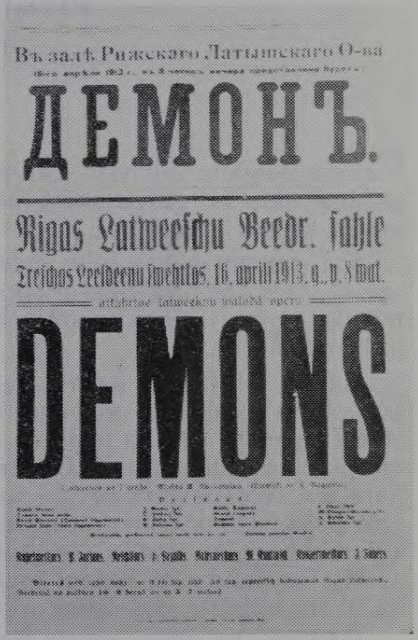

Въ залѣ Рижскаго Латышскаго О-ва

ЕВГЕНІЙ ОНѢГИНЪ

Rigas Latweeschu Beedr. sahle

Ceturtdienen, 31. martā 1913. gadā, pīlīt. 8 wakarā

Jewgenijs Onegins


Въ залѣ Рижскаго Латышскаго О-ва

ДЕМОНЪ.

Rigas Latweeschu Beedr. sahle

Treschos Lieldeenu swētkos, 16. aprilī 1913. g., p. 8 wak.

DEMONS

Latviešu operas pirmā iestudējuma afiša

Latviešu operas otrā iestudējuma afiša

kādu intonatīvu vai ritmisku kļūdu, jo P. Jurjāns apturēja kori un lika man vienam nodziedāt dažas pirmā cēliena zemnieku kora basa partijas sākuma taktis.

«Nu ir pareizi,» viņš noteica, bet es biju piesarcis un uzbudinājies līdz beidzamam. Te jāpiebilst, ka nošu rakstā toreiz orientējos diezgan labi, jo mājās ar savu māsu Olgu spēlējām divbalsīgi vijoles etīdes: māsa pirmo, es otro vijoli.

Mēģinājums turpinājās, un es konstatēju, ka tas, kas še notiek, man patīk.

Tā biju iekļāvies jaunā pasaulē, kurā pavadīju visu savu dzīvi. Ar aizrautību sekoju P. Jurjāna mierīgajiem diriģenta vēzieniem. Vietās, kurās nebija viņam kaut kas pa prātam, mēs saņēmām labsirdīgas humoristiskas piezīmes un aizrādījumus. Bet izdevušos dziedājumus viņš uzslavēja. Vispār manā atmiņā viņš palicis kā augsti inteliģents cilvēks, kas ar savu darbību grib izraisīt radošu pacēlumu. Tas viņam arī izdevās.

Tā ritēja dienas un nedēļas, kurās es gaidīt gaidīju mēģinājumu.

Bija jau 1912. gada ziemas sākuma mēneši, kad mēģinājumos ieradās arī solisti... Klausījos tā, kā vēl nekad nebiju klausījies.

Drīz sākās skatuves mēģinājumi toreizējā Latviešu biedrības namā. Pie diriģenta pults P. Jurjāns. Zālē un pārmaiņus arī uz skatuves lielā ziemas mētelī, nereti ar kafijas tasi rokās, režisors J. Duburs.

Sākās I cēliens. Uz skatuves mūsu dziedātāja — māmuļa Malvīne Vīgnere-Grīnberga — Aukle un Olga Paeglīte — Larina risina savu dialogu... Tad atskan Tatjanas un Olgas duets — «Vai dzirdējāt...», kurā pacēlās Tatjanas lomas izpildītājas Olgas Pļavnieces samtaini maigais soprāns Paulas Līcītes dziedātās Olgas partijas alta pavadījumā.

Pirmajā izrādē, kas notika, ja atmiņa mani neviļ, 1912. gada 27. decembrī, lomās bija Oņēgins — J. Karps, Ļenskis — P. Sakss, Tatjana — O. Pļavniece, Olga — P. Līcīte, Aukle — M. Vīgnere-Grīnberga. Simfoniskais orķestris ar J. Faieru kā koncertmeistaru un P. Jurjānu pie diriģenta pults; koris — kormeistara I. Feigelsona vadībā. Režisors — J. Duburs. Mākslinieciski pilnvērtīgs dekoratīvais ietērps. Nams bija stāvgrūdām izpārdots un piekrišana liela.

Vēlākās «Oņegina» izrādēs piedalījās arī citi solisti. Starp viņiem it sevišķi gribas atzīmēt Jāni Kārkliņu kā Greminu, kura patiesi krāšņais bass ir palicis atmiņā. Tāpat O. Klāvs kā Ļenskis un J. Niedra — arī kā Gremins.

Te jāpiezīmē, ka lielākā daļa solistu bija P. Jurjāna vokālās skolas audzēkņi.

Vēlāk arī ar P. Jurjānu pie diriģenta pults, J. Dubura režijā un P. Kundziņa dekoratīvajā ietērpā notika A. Rubinšteina «Demona» pirmizrāde. Tamāras lomā debitēja jauna dziedātāja O. Lieknēja un pārliecinoši pierādīja savas spējas šā sarežģītā muzikāli dramatiskā tēla izveidošanā. Viņas daiļskanīgais soprāns vēl tagad skan man ausīs gan pirmā cēlienā uznākšanas

ārijā, gan klostera skatā... Eņģeli dziedāja Vīgnere-Grīnberga, viņas samtainā balss un izteiksmes spēks izraisīja manī izbrīnu un sajūsmu.

Sinodala lomā uzstājās gan Oskars Žubītis, gan Pauls Sakss un R. Paeglītis. Kņazu Gudalu dziedāja Jānis Niedra, Veco kalpu — Jānis Ķārkliņš, Aukli — Paula Līcīte. Arī šī izrāde ieguva dzīvu atsaucību klausītājos.

Vēlākās izrādēs Demona lomā uzstājās arī citi mākslinieki: J. Karps, J. Kornets un E. Elks-Elksnītis. Tamāras lomā — O. Pļavniece un A. Benefelde. Gadījās, ka J. Ķārkliņa saslimšanas dēļ arī man nācās nodziedāt Vecā kalpa partiju. Šis gadījums man deva pamatu cerēt uz labu ceļa vēju operas mākslā...

Vispār atmiņā palikusi visā kolektīvā valdošā vienkāršība un sirsnība, lielā darba mīlestība un biedriskums.

Sekoja turpmākie jauniestudējumi: Bizē «Karmena», Verdi operas «Traviata» un «Rigoleto», Čaikovska «Pīķa dāma», Glinkas «Ivans Susaņins», arī Leonkavallo «Pajaci», Maskanji «Zemnieka gods» un citas.

Arī man uzticēja vairākas tā sauktās «mazās partijas» operās «Rigoleto», «Traviata», «Pīķa dāma», «Ivans Susaņins».

1914. gadā kara laika sarežģītajos apstākļos opera bija spiesta pārcelties uz toreizējo Aleksandra, tagad Ļeņina ielu, telpās, kur šobrīd atrodas Rīgas Operetes teātris. Trupa darbojās uz kolektīviem principiem, taisnīgi sadalot ienākumus. Tādā veidā P. Jurjāna dibinātā Latviešu opera regulāri sniedza izrādes, un tajā darbojās noteikts izpildītāju ansamblis.

Latviešu operas darbību pārtrauca Pirmā pasaules kara dramatiskie notikumi, kad trupa bēgļu gaitās izklīda uz Krievijas iekšieni...

Tagad ar pateicību atceros P. Jurjānu un viņa mūža cildenāko darbu.

Jēkabs Duburs — Latviešu operas pirmais režisors

Jānis Kārkliņš

Austras Kārkliņas literārā apdare

LATVIEŠU OPERAS PIRMSĀKUMI

Rīga, kādu to atceros pirms piecdesmit gadiem, kad sākās Latviešu operas izrādes, manā atmiņā ir treju tautību pilsēta. Pilsētas pašvaldība bija vācu rokās, un vācieši bija Rīgas pārtikušo tirgotāju un brīvo profesiju pārstāvju vairākums. Viņu rīcībā bija lielākā un skaistākā teātra ēka Rīgā — Pirmais pilsētas teātris, tagadējais operas nams, kā arī daudzas labas koncertzāles, piemēram, Melngalvju nams, Lielā un Mazā Ģilde, Amatnieku biedrība. Pirmajā pilsētas teātrī drāmu un operu izrādes notika tikai vācu valodā. Krievu teātra un operu izrādēm bija ierādīts Otrais pilsētas teātris, tagadējā LPSR Valsts Akadēmiskā drāmas teātra telpas. Latviešu teātris darbojās vecajā Latviešu biedrības namā. Bez tam latviešu teātrim bija tagadējā Dailes teātra telpas, Smilšu kalnos Apollo teātris (jau sen kā nodedzis), Sarkandaugavā «Auseklis», Pārdaugavā Altonavas biedrība ar teātra zāli. Latvieši Rīgā kultūras vērtību nodrošinājuma ziņā bija pabērni.

Pirmā pilsētas teātra mākslas līmenis bija augsts. Savā laikā tur, kā zināms, par diriģentu darbojās R. Vāgners. Trupā bija augsti vērtējami vokālisti, viesojās izcili ārzemju mākslinieki. Teātris, starp citu, uzveda visu R. Vāgnera «Nībelungu gredzenu». Biļetes bija dārgas.

Arī krievu teātris pavasaros rīkoja operu izrādes, bet tās ilga tikai dažus mēnešus. Atceros šajās izrādēs dzirdējis slaveno basu Sibirjakovu. Ar koncertiem Rīgu apciemoja F. Šaļapins, L. Sobinovs, A. Ņeždanova, M. Kuzņecova u. c., atceļā no Pēterburgas uz Itāliju arī M. Batistini.

Līdzās visam šim vokālajam spožumam Interimteātrī notika atsevišķas operu izrādes, kurās dziedāja latviešu teātra aktieri bez kādas vokālās izglītības vai arī ar nepietiekami skolotu balsi.

Jānis Kārkliņš — Latviešu operas solists

Tur uzveda M. Glinkas «Ivanu Susaņinu» kā dziesmuspēli. Antonidu dziedāja Maija Brigadere, Vaņu — Dace Akmentiņa, kuru viņas mākslinieciskā pārdzīvojuma dziļuma dēļ dēvēja par latviešu Eleonoru Dūzi, Susaņinu — Jānis Brigaders, Sobiņinu — Teodors Valdšmits. Tāpat ar drāmas aktieriem uzveda Dž. Verdi «Trubadūru» un Guno «Faustu».

Ap to pašu laiku, kad notika šīs izrādes, radās arī pirmie vokāli izglītotie latviešu dziedoņi — Z. Martinsone (koncertdziedātāja), M. Vīgnere-Grīnberga, J. Duburs, P. Jurjāns, P. Sakss, R. Bērziņš, J. Kornets, vēlāk arī R. Tunce, E. Elks-Elksnītis. Fausta izrādēs vecajā Interimteātrī Zībeli dziedāja M. Brehmane-Štengele, izpelnīdamās labas atsauksmes par tēlojumu un dziedājumu.

Visiem šiem latviešu dziedātājiem bija maz iespēju nodoties savai mākslai. Vācu operā, cik man zināms, bija dziedājuši tikai divi no minētajiem māksliniekiem. J. Duburs Leonkavallo operā «Pajaci» dziedāja Kanio. Dzejniece Elza Stērste stāsta, ka savā jaunībā braukusi no Jelgavas uz Rīgu klausīties, kā Malvīne Vīgnere-Grīnberga R. Vāgnera «Tanheizera» uzvedumā dzied Venusu. Pārējie dziedoņi daudz piedalījās koncertos, kurus toreiz rīkoja vietējās dziedāšanas biedrības. Rīgas simfoniskie koncerti bija vācu rokās, un tur aicināja lielāko tiesu tikai vācu diriģentus un dziedoņus.

Apstākļi mainījās ar Artura Bobkovica ierašanos Rīgā pēc Zonderhauzenes konservatorijas beigšanas. Jaunais diriģents sāka pats uz savu roku, bez kāda materiālā atbalsta rīkot simfoniskos koncertus, kuros spēlēja Rīgas Pirmā pilsētas teātra orķestris. Šajos koncertos skanēja Jāz. Vītola, E. Dārziņa,

Alfr. Kalniņa un citu toreiz vēl jauno latviešu komponistu mūzika, uzstājās arī latviešu dziedātāji. Ar laiku latviešu vokālistu skaits pieauga. Pāvuls Jurjāns bija mācījies dziedāšanu Pēterburgas konservatorijā un, pārnācis uz Rīgu, blakus koncertēšanai nodevās arī pedagoģiskajam darbam. Ne mazums skolnieku bija arī Jānim Kornetam un Paulam Saksam. Bet no pedagoģiskā darba un koncertiem varēja iztikt vienīgi P. Jurjāns un P. Sakss.

J. Kornets bija mācījies pie kāda Rīgas Vācu teātra baritona un jūsmoja par R. Vāgnera heroisko mūziku. Vistuvākās viņam bija raksturlomas, operu komiskie tēli. Tā, piemēram, viņš bija izcils Bartolo Rosini operā «Seviļas bārddzinis» un Bekmesers Vāgnera operā «Meistardziedoņi». P. Jurjāna nodibinātajā Latviešu operā viņš gan dziedāja Oņeginu un Demonu, bet bez sevišķiem panākumiem. Jānis Kornets, savā laikā pirmais Emīla Dārziņa dziesmu interprets, koncertēja gan Rīgā, gan laukos. Tomēr dzīves iztika viņam bija sev jānopelna ar sīktirdzniecību. Šis dziedāšanas entuziasts bija pazīstams ar savu izcilo nesavtību. Parasti viņš savus audzēkņus mācīja, neprasīdams par darbu nekādu atlīdzību. Viens no tādiem bija arī šo rindiņu autors. Kādu laiku mācījos arī pie P. Saksa, kurp mani aizveda J. Duburs, un pēc tam turpināju vokālās studijas pie P. Jurjāna. P. Sakss tajā laikā bija savas māksliniecisk ās darbības zenītā. Romā beidzis konservatoriju, viņš izcēlās ar augsti kulturālu priekšnesumu. Viņa nelielajai, skaisti tembrētajai balsij piemita visas labās liriskā tenora īpašības — skaists, nepiespiests tonis, izcila gaume un muzikalitāte.

Arī J. Duburs, savā laikā beidzis Jelgavas klasisko ģimnāziju, bija pievērsies teātra mākslai. Apguvis gan vokālo, gan skatuves mākslu, viņš kļuva pazīstams arī kā izcils režisors un vairāku kritiku autors mūzikas, vokālās un arī teātra mākslas jautājumos. Tiku vērojis viņu kā aktieri, interesantu skatuves mākslas teorētiķi un režisoru. Līdzās dedzīgam temperamentam un dziļam pārdzīvojumam Duburs bija apbalvots ar smalku un asu intelektu, kas izpaudās viņa lomu interpretācijā, režijā un teorētiski labi pamatotajā skatuves mākslas skolotāja darbā. Viņa īpatnējās deklamācijas teorijas pamatā bija asa loģika, laba mūzikas elementu pazīšana un to izmantošana skatuves runā. Daudz prasīdams pats no sevis, viņš daudz prasīja arī no citiem, neatzīdams nekādu kompromisu mākslas jautājumos, nekādu piemērošanos materiāliem aprēķiniem. Lai gan Duburs mācījās vācu skolās, tomēr no visa vāciskā turējās tālu. Viņš bija

Olga Pļavniece — pirmā latviešu Tatjana

Jēkabs Karps — pirmais Oņegins uz latviešu skatuves

labs mākslas vērtētājs, sajūsminājās par Raini un bija viens no izcilākajiem Raiņa dzejoļu deklamētājiem. Kad nācu ar Duburu saskarē, viņš savas vokālista gaitas jau bija beidzis un pievērsās aktiera mākslai, skatuves mākslas pedagoģijai un režijas darbam.

No vecākās paaudzes vokālistiem jāmin arī Elks-Elksnītis, tipisks vācu vokālās skolas pārstāvis. Viņam piemita arī vācu teātra mākslai raksturīgais patoss.

Rūdolfs Bērziņš kā vokālists un aktieris izcēlās 1905. gada revolūcijas gados ar savu spēcīgo, tembrāli bagāto balsi un aizrautīgo skatuves mākslinieka temperamentu. Drīz pēc 1905. gada R. Bērziņš bija spiests uzturēties emigrācijā.

No visiem minētajiem vecākās paaudzes vokālistiem vismazāk artistiska spožuma bija Pāvulam Jurjānam. Balss — neliela apjoma, ne visai spēcīgais liriskais baritons nevaldzināja ne ar tembru, ne ar augstu priekšnesuma kultūru. Bet P. Jurjānam

bija daudz iniciatīvas un labas organizatora spējas. P. Jurjāns prata audzēkņus izveidot par vienotu kolektīvu, organizēt tos ansamblī, ar ko viņš sarīkoja operu izrādes. No šī sīkā pasākuma pāri kariem pamazām ir augusi un veidojusies mūsu opera, pieņemdamās mākslinieciskā spēkā un nozīmīgumā. Pirmavots šai lielajai kultūras iestādei, ar kuru mēs tagad pamatoti varam lepoties, bija 1912. g. 27. decembrī (v. st.) sarīkotā P. Jurjāna audzēkņu operas izrāde — P. Čaikovska «Jevgeņijs Oņegins». Operas izvēle liecina par P. Jurjāna lielo pedagoģisko taktu, labo gaumi un arī par piesliešanos krievu mūzikas kultūrai.

Šajā darbā dzīvoja un elpoja no patiesas dzīves ņemti cilvēki, un tas no jaunajiem dziedātājiem prasīja nemākslotu, atraisītu tēlojumu. Viņiem bija jādod arī dzīvs māksliniecisk ais tēls, apvienojot vokālo un artistisko sniegumu. Tas vēlāk ir kļuvis par mūsu operas mākslas raksturīgāko īpašību. Nevar teikt, ka «Oņegina» izrādes līmenis būtu bijis sevišķi augsts. Tajā dziedāja tikai iesācēji. Taču šie iesācēji nebija diletanti, bet jauni mākslinieki savu skatuves gaitu sākumā. Tādēļ arī publikas interese par izrādi bija tik liela, ka visas biļetes bija izpirktas un zāle klausītāju pilna.

Operas izrādes iestudētājs un diriģents bija pats P. Jurjāns. Viņš arī sedza visus ar izrādi saistītos izdevumus, un viņa rīcībā palika ieņēmumi. Šajā izrādē un arī nākošajās spēlēja Rīgas mūzikas skolas orķestris, dziedāja Rīgas Latviešu biedrības koris, kas vēlāk kļuva par pamatu Latviešu operas korim. Par pirmo operas uzvedumu režisoru P. Jurjāns bija pieaicinājis Pirmā Rīgas pilsētas teātra režisoru Pecoldu. (Arī Rīgas vācu teātris toreiz uzveda «Oņeginu».) Režijā nevarēja saskatīt nekādas dziļākas īpatnības. Tā turējās parastā operas izrāžu šablona robežās. Kostīmi un dekorācijas šai izrādei bija sameklēti, kur un kā nu tas bija iespējams. Dejas bija iestudējis Latviešu dramatisko kursu deju skolotājs M. Kauliņš, un dejotāji bijām mēs, Latviešu dramatisko kursu audzēkņi. Es ar Emīliju Viesturi, vēlāk ievērojamo Dailes teātra aktrisi, dejojām pirmajā pārī Larinas lauku viesībās un arī Pēterburgas augstākās sabiedrības balles ainā. Tā es biju šīs pirmās izrādes dalībnieks. Šajā izrādē dziedāja solisti: Larina — O. Krastiņa-Paeglīte (vēlāk kora māksliniece), Tatjana — M. Ziediņa-Svainis (programās atzīmēta ar pseidonīmu Zvaigznīte-Jakulis), Olga — Paula Līcīte, Aukle — Malvīne Vīgnere-Grīnberga, Oņegins — Jēkabs Karps, Ļenskis — Pauls Sakss, Gremins — Jānis Niedra, Trikē — Rūdolfs Tunce. «Oņeginu» latviski bija tulkojusi Paula Līcīte.

Paula Līcīte — Olga

Izrādes solistu sastāvs bija nevienāds. P. Sakss, M. Vīgnere-Grīnberga — vokālisti savas mākslinieciskās darbības zenītā ar labi nostādītām balsīm, izkoptu un skaidri apzinātu muzikālo priekšnesumu. Arī Jēkabs Karps, toreiz vēl Maskavas konservatorijas audzēknis, bija jau ar labi skolotu balsi, tēlojumā atraisīts. Tatjana — Ziediņa-Svainis nespēja attēlot sapņaino Tatjanu ne vokāli, ne skatuviski. 1913. gadā, nodibinoties Latviešu operai, viņa dziedāja tikai epizodes. Olga — P. Līcīte parādīja savā lomā neliela apjoma mecosoprānu un labu muzikalitāti. Gremins — Jānis Niedra, skatuviski ļoti sasaistīts, dziedājumā parādīja savas balss bagātos dotumus, taču Gremina ārijas skaistās nianses viņš toreiz vēl nespēja atklāt. R. Tunce Trikē lomā izcēlās ar savu jauko raksturlomu tēlotāja talantu. Balss bija tembrāli skaista, jau labi skolota. Nākošajā gadā viņš Interimteātrī ar labiem panākumiem dziedāja Guno «Faustā» titulpartiju.

Turpmākās «Oņegina» izrādes bija 1913. gada 10. janvārī, 20. janvārī un 10. februārī. Šajās izrādēs Oņeginu dziedāja J. Kornets. 1913. gada 10. februāra izrādē Tatjana — O. Zālīte, Ļenskis — R. Tunce, Olga — Ance Lindberga. A. Lindberga bija savā laikā ļoti rosīga koncertdziedātāja, daudz uzstājusies Krievijā, arī Parīzē; daudz koncertējusi Rīgā un Latvijas laukos.

Nākošais P. Jurjāna noorganizētais jauniestudējums bija A. Rubinšteina opera «Demons». Pirmizrāde notika 1913. g. 5. februārī. «Demonu» šajā pavasarī izrādīja vairāk nekā «Oņeginu». «Demona» izrādēs Tamāru dziedāja Otilija Lieknēja, Demona partijā uzstājās E. Elks-Elksnītis. Mākslinieka aiz muguras bija jau liela skatuves pieredze, un dzīvos radošos impul-

sus viņa spēlē sāka nomākt rutīna. Viņa Demonā bija gan spēks un bravūra, bet pietrūka tēlam raksturīgo pasaules skumju, protesta gara, titāniskā lepnuma, pacelšanās pāri ikdienai. Bija patētisks žests, skaļa, trafaretam tuva frāze. Demona tēls māksliniekam bija svešs.

Kņazu Sinodalu ar skaistu toni un labu priekšnesumu dziedāja P. Sakss, Aukli — P. Līcīte. Vīgneres-Grīnbergas tēlotais Labais gars bija vokāli un skatuviski ļoti pievilcīgs. Gudalu dziedāja Jānis Niedra. Demona izrāžu atkārtojumos operas titulpartiju dziedāja arī Jānis Kornets un Jēkabs Karps. Taču Demona tēls īsti nepadevās ne vienam, ne otram. J. Kornets pēc sava talanta īpatnībām bija raksturlomu tēlotājs. Demona titāniskais, heroiskais tēls Kornetam bija un palika svešs, lai arī vokāli viņš partiju dziedāja labi. J. Karps pēc savas dabas un balss īpatnībām bija vairāk liriķis, viņam pietrūka Demona tēlam nepieciešamo spēka rezervju ne tikai vokāli, bet arī skatuviski.

Skats no A. Rubinšteina operas «Demons» Demons — E. Elks-Elksnītis, Tamāra — O. Lieknēja

«Demona» un «Oņegina» izrādes notika Rīgas Latviešu biedrības teātra zālē Merķeļa ielā 13. Publikas atsaucība par šīm izrādēm pamudināja P. Jurjānu nodibināt pastāvīgu Latviešu operas teātri Rīgas Latviešu biedrības telpās. P. Jurjāns sastādīja nelielu operas teātra trupu, saistot šīs trupas darbiniekus ar līgumu par noteiktu mēneša algu veselai sezonai. Visa morālā un materiālā atbildība par jauno Latviešu operas teātri gūlās uz P. Jurjāna pleciem un, kā dzirdēja, pirmā šā teātra pastāvēšanas gadā esot prasījusi visus P. Jurjāna personiskos ietaupījumus.

Jānis Kārkliņš — Vecais kalps operā «Demons»

Latviešu operas mākslinieciskais sastāvs bija šāds: diriģents P. Jurjāns, režisors J. Duburs, skatuves gleznotājs Pēteris Kundziņš, orķestra pirmais koncertmeistars J. Faiers[1], baletmeistars — deju skolotājs M. Kauliņš.

Solisti: sopräni — Olga Pļavniece, Otilija Lieknēja, M. Ziediņa-Svaine, O. Krastiņa-Paeglīte; alti un mecosopräni — M. Vīgnere-Grīnberga, Paula Līcīte, M. Martinovska, M. Grasmane; tenori — Pauls Sakss (viesizrādēs), F. Šmits, O. Klāvs, R. Paeglītis; baritoni un basi — Jēkabs Karps, Ernests Elks-Elksnītis, Jānis Kornets, Jānis Niedra, Jānis Kārkliņš.

Pirmā Latviešu operas izrāde — P. Čaikovska «Jevgeņijs Oņegins» notika 1913. gada 8. septembrī (v. st.). Zālē bija daudz publikas. Nekādu operas atklāšanas svinību nebija, jo neviens jau laikam gan nedomāja, ka šī diezgan necilā izrāde būs lielas mākslas iestādes pirmsākums.

Oņeginu dziedāja J. Karps, Tatjanu — O. Pļavniece, Ļenski — O. Klāvs, Olgu — P. Līcīte, Larinu — O. Krastiņa-Paeglīte, Aukli — M. Vīgnere-Grīnberga, Zarecki — J. Niedra, Greminu — es.

Jau pirmajās «Oņegina» izrādēs 1913. gada rudenī sevišķi izcēlās jaunā, talantīgā dziedātāja — P. Jurjāna skolniece Olga Pļavniece. Skatuviskais pārdzīvojums viņai bija patiess, un viņa ļoti ātri iedzīvojās māksliniecisk ajā tēlā. O. Pļavniece bija ļoti muzikāla, un viņas dziedājums cieši saplūda kopā ar tēlojumu. Atceros vēl tagad garo un grūto vēstules skatu. Pļavniecei šajā

[1] J. Faiers — vēlāk ievērojams diriģents, PSRS Tautas skatuves mākslinieks.

skatā nebija nevienas tukšas vietas, viss bija māksliniecisku dziļi pārdzīvots. Tēlojums un dziedājums, pakāpeniski pieaugot, sasniedza lielisku *crescendo*. Pļavnieces Tatjana bija tverta dramatiski, ar skaidrām lomas kontūrām, ar drošiem un apzinātiem pasvītrojumiem.

Skats no A. Rubinšteina operas «Demons»

J. Karpa Oņegins, atturīgs spēlē un dziedājumā, bija ļoti labs. Lomas veidojums māksliniecisku pilnskanīgs. Labi izcelti vēsās augstprātības un dedzīgās aizrautības kontrasti. Ļenski O. Klāva interpretējumā neslavēja ne vokāli, ne skatuviski. Nelielajā Aukles lomā Vīgnere-Grīnberga izcēlās ar māksliniecisko briedumu un skanīgo, metāliski tembrēto dziedājumu. Vēl tagad skan ausīs vieta no aukles stāsta — «un bij man trīspadsmitais gads»...

Dekorācijas un kostīmus «Oņeginam» bija gleznojis P. Kundziņš, parādot labu krāsu izjūtu un laikmeta stila izpratni. Gleznotājs ar labu vārdu mākslas jautājumos nepazina un neatzina nekādu kompromisu. Nekur un nekad viņš netiecās pēc ārišķības, necentās izpatikt lētai gaumei.

«Oņegina» izrādei sekoja Rubinšteina «Demona» uzvedums

1913. gada 15. oktobrī ar tādu pašu dziedātāju sastāvu kā 1913. gada pavasara izrādēs.

Opera citu pēc cita pulcināja ap sevi jaunus māksliniekus. 1913. gada 12. novembrī kāda koncerta afišā Rīgā pirmoreiz bija lasāms Adas Benefeldes vārds. Benefelde bija izglītojusies Vācijā, beigusi konservatoriju Berlīnē, ieguvusi labu mākslinieces vārdu un tagad atgriezās dzimtenē. 1913. gada 26. decembrī, kad Latviešu opera uzveda E. Humperdinka «Ansīti un Grietiņu», Ada Benefelde dziedāja Grietiņu. Tā bija mākslinieces pirmā izrāde mūsu operā.

1914. gada 31. janvārī A. Benefelde piedalījās arī Bizē operā «Ķarmena», dziedot Mikaelu. Mēs visi ieraudzījām, ka mūsu vidū ir ienākusi izcila, dziļi iejutīga māksliniece. Ada Benefelde bija liriķe un prata valdzināt ar izjustu dziedājumu un tēlojumu. Viņas mākslā bija vieglums un grācija, viņas personībā sirsnīgs patiesīgums. Balss bija viegla, dzidra, augsta, un viņa apburoši dziedāja ne vien liriskās, bet arī koloratūrsoprāna partijas. Viņu dēvēja par latviešu lakstīgalu.

Ķarmenu dziedāja M. Vīgnere-Grīnberga, māksliniece ar dzirkstošu skatuves temperamentu, ar lielu sievišķīgu valdzinājumu, bet, ka viņas Ķarmena spēj mīlestības dēļ iet nāvē, to bija grūti noticēt. Viņas Ķarmena bija rotaļīga, bet ne traģiska.

Hozē — korists R. Paeglītis, kurš ar pūlēm veica savu uzdevumu. Eskamiljo ar lielu bravūru tēloja E. Elks-Elksnītis, Cunigu — J. Niedra, Fraskitu — M. Ziediņa-Svainis, Mersedesu — P. Līcīte, Remendado — Eduards Kažociņš, Dankairo — R. Salniņš (Dassals), Moralesu — E. Jirgensons.

Jaunais latviešu operteātris bija pierādījis savu spēju dzīvot. Pirmajā pastāvēšanas gadā operai bija viens diriģents — Pāvuls Jurjāns. Orķestrī bija 32 mūziķi, korī 18 dziedātāju.

1914. gada rudenī Latviešu opera atkal atklāja sezonu Latviešu biedrības telpās Merķeļa (toreiz Pauluči) ielā 13.

1914./15. gada sezonā Latviešu operas mākslinieciskais sastāvs bija šāds:

diriģenti — P. Jurjāns un Jānis Mediņš, režisors — Latviešu dramatisko kursu direktors J. Duburs, skatuves gleznotājs — Pēteris Kundziņš; solisti — A. Benefelde, O. Lieknēja, O. Pļavniece, P. Līcīte, E. Žubīte, O. Krastiņa-Paeglīte, M. Ziediņa-Svaine, P. Sakss, Osk. Žubītis, E. Elks-Elksnītis, J. Karps, J. Niedra, J. Kārkliņš, R. Salniņš (Dassals), R. Paeglītis; solistu un kora repetitors — I. Feigelsons, orķestra pirmais koncert-

meistars — Alb. Bērziņš; orķestrī 32 mūziķi, korī 35 dziedātāji, baletā 8 dejotāji.

1914. gada sezonu atklāja 6. septembrī ar A. Rubinšteina operas «Demons» izrādi.

Tā kā Pirmajā pilsētas teātrī kara apstākļu dēļ izrādes vācu valodā vairs nevarēja notikt, Latviešu opera griezās pie Rīgas vācu iestādēm ar lūgumu dot tai telpas Pirmajā pilsētas (vācu) teātrī, lai uz plašākas skatuves sagatavotu M. Glinkas operas «Ivans Susaņins» izrādi. Pēc ilgākas klusēšanas lūgumu noraidīja. Tā kā Latviešu biedrības ēkā iekārtoja slimnīcu ievainotajiem karavīriem, tad Latviešu operai pietrūka telpu mēģinājumiem un izrādēm. Arī līgumos paredzētās algas operas darbiniekiem tika samazinātas. 9. oktobrī laikrakstos parādījās sludinājums, ka Latviešu operas darba pārtraukšanas dēļ J. Duburs dod privātstundas deklamācijā un lomu studijās. Šajā apmulsuma brīdī operas darbinieku kolektīvs izrādīja vislielāko iniciatīvu, lai sameklētu telpas un noorganizētu turpmāko darbu. Telpas atrada toreizējā Kazino teātrī, kur tagad darbojas Rīgas Operetes teātris, un operas kolektīvs atsāka darbu uz kooperatīviem pamatiem.

O. Lieknēja — Liza P. Čaikovska operas «Pīķa dāma» uzvedumā

1914. gada 25. novembrī Kazino teātrī notika M. Glinkas operas «Ivans Susaņins» pirmizrāde. Izrādi diriģēja P. Jurjāns. Režisors bija J. Duburs.

Tā kā operas repertuārs nebija nekāds plašais, tad rīkoja arī koncertus. Jāņa Mediņa kompozīciju vakarā dziedāja P. Sakss, O. Pļavniece, J. Kārkliņš, J. Niedra, spēlēja vijolnieks A. Bērziņš. Čaikovska mūzikas vakarā spēlēja pianists A. Daugulis. Kādā simfoniskā koncertā savas kompozīcijas diriģēja Bernhards Valle.

1914. gada rudenī J. Duburs pārtrauca režisora darbu Lat-

viešu operā, un tas izrādēm nenāca par labu. Solisti partijas bija iestudējuši rūpīgi, bet uz skatuves vairs nebija tās skaidrības un mērķtiecības kā Dubura režijās.

Skats no M. Glinkas operas «Ivans Susaņins»

Operas nākošā pirmizrāde bija C. Kiī «Patriote» (M-elle Fifi) O. Žubīša režijā un P. Maskanji «Zemnieka gods» E. Elks-Elksnīša režijā. Abas operas diriģēja Jānis Mediņš. Solisti: A. Benefelde — Lola, E. Lieknēja — Santuca, O. Žubītis — Turidu, E. Elks-Elksnītis — Alfio.

Solisti ļoti rosīgi paplašināja repertuāru. 1914. gada 26. decembrī J. Karps dziedāja Demonu un 11. janvārī Elza Žubīte — Karmenu. Tātad Latviešu operai bija četras Karmenas — M. Vīgnere-Grīnberga, O. Pļavniece, P. Līcīte un E. Žubīte. E. Elks-Elksnītis dziedāja arī Oņeginu.

1915. gada 20. janvārī kopā ar Maskanji «Zemnieka godu» uzveda Leonkavallo operu «Pajaci». Diriģents bija J. Mediņš. Nedu dziedāja O. Pļavniece un Ada Benefelde. Pļavnieces Neda asāk kontūrēta, dramatiskāka, A. Benefelde — liriskāka, ar lielu artistisku vieglumu dziedājumā un tēlojumā. «Pajaci» režisors bija E. Elks-Elksnītis. Jutām, ka teātrī vairs nav Dubura. Elks-Elksnītis deva tikai situācijas, meklēja efektus. Raksturi vairs

netika izstrādāti. Mākslinieciskās audzināšanas darbs apsīka. Dekorācijas un kostīmus abām operām gleznoja Pēteris Kundziņš, parādīdams labu krāsu izjūtu.

1915. gada 15. februārī bija Dž. Verdi «Traviatas» pirmizrāde. Režisors E. Elks-Elksnītis, diriģents J. Mediņš. Benefeldei vistuvākie bija trauslo, pašaizliedzīgo mīlētāju traģiskie likteņi. Ar viņai īpatnējo smalko burvību Benefelde dziedāja Violetu, un mums visiem šķita, ka, lūk, tieši tāda ir bijusi apburošā parīziete, kuras dzīvi romānā atstāstījis Dimā un mūzikā ietērpis Dž. Verdi. Es «Traviatā» dziedāju nelielo vecā ārsta Grenvila partiju, un tas man deva iespēju vērot, kā Benefelde veidoja Violetu, katrā izrādē patiesīgi pārdzīvotu, sirsnīgi izjustu. Viņa nebija īsta koloratūrdziedone un nespīdēja ar trilleriem, stakato un citiem koloratūrsoprāna tehniskajiem brīnumiem, bet viņa dziedāja viegli, brīvi un dzidri. Benefelde prata klausītājus valdināt un lika noticēt visam, ko viņa uz skatuves tēloja. Violeta palika mākslinieces repertuārā visu viņas dziedones mūžu. Viņas partneri bija Pauls Sakss un Oskars Žubītis. Paula Saksa balss un mākslinieciskās personības šarms bija liels. Mākslinieka frazējums un skaisti tembrētā, kaut arī nelielā balss spēja dziļi valdināt. Atceroties to laiku izrādes, vēl tagad jāpiemin, ar kādu smeldzi skanēja P. Saksa dziedātā Alfredo ārija — «Mīla, ak mīla». Sakss gan nebija aktieris, bet dziedāja izjusti, ar lielu vokālu kultūru un lika aizmirst, ka viņš nav tēlotājs. Žermonu dziedāja Jēkabs Karps, iepriecinādams klausītājus ar savu liriskā baritona izlīdzināto kantilēnu. Arī kora dziedājumi bija slavējami.

«Traviatai» 1915. gada marta beigās sekoja P. Čaikovska «Pīķa dāma». Operu diriģēja P. Jurjāns, režisors bija E. Elks-Elksnītis, skatuves gleznotājs P. Kundziņš. Vokāli skatuviski sarežģīto Lizas lomu iejūtīgi dziedāja O. Lieknēja. Viņas balsij bija skaistas, spēcīgas augšas, un viņas dziedājumi atstāja labu iespaidu. Arī tēlojuma dramatiskie momenti pārliecināja. Oskars Žubītis Hermani dziedāja korekti, bet Hermaņa traģiskos pārdzīvojumus spēja tikai marķēt. M. Vīgnere-Grīnberga tēloja veco grāfieni. Viņai labi padevās aina guļamistabā, kavēšanās jaunības atmiņās. Šajā izrādē Naumovu dziedāja Ed. Miķelsons, toreiz vēl tikai deviņpadsmit gadu vecs, iesācējs vokālajā mākslā.

Sezonas pēdējais jauniestudējums bija Dž. Verdi «Rigoleto» 1915. gada 30. aprīlī. Šai tipiski itāliskajai operai mūsu teātrī toreiz bija īsti piemēroti dziedātāji. Tā kā daudzi dziedātāji bija arī izcili tēlotāji, tad operas norise kļuva ļoti tuva reālajai dzī-

vei, īstenībai, pārliecināja klausītājus. Džildu Ada Benefelde izveidoja par reālistiski patiesu skatuves tēlu. Viņas Džildā nebija nekā šabloniska. Sirsnīgais māksliniecīskais pārdzīvojums, lielā formas skaidrība artistiskajā un vokālajā lomas veidojumā izraisīja daudz prieka par A. Benefeldes sniegumu. Balss skanēja brīvi, dziedājums niansēm bagāts. Ārijas un dueti bija augstā māksliniecīskā līmenī. Hercoga partiju labi varēja nodziedāt tikai P. Sakss. Viņa liriskā balss, labā itāliešu operas stila izjūta vērta hercoga partijas dziedājumus par vokāli un muzikāli nevainojamiem. P. Saksam pārmeta, ka viņš hercoga lomas tēlojumā neparādot hercoga patvaļu un cietsirdīgo egoismu.

«Rigoleto» bija Latviešu operas labākais uzvedums. Pirmizrāde ritēja ļoti pacilāti, un aplausi nemaz negribēja rimties. Mēs uz skatuves zinājām, ka šī izrāde pagaidām ir pēdējā, ka opera rudenī darbību vairs neatsāks, jo karš bija pievirzījies pie pašiem Rīgas vārtiem. Ar šo izrādi beidzās Latviešu operas darbības pirmais posms.

Pēc tam Latviešu operas mākslinieki izklīda kur nu kurais; daži palika Rīgā, arī Ada Benefelde, citi — P. Sakss, J. Niedra un es devāmies uz Pēterburgu. O. Pļavniece pārcēlās uz Maskavu. J. Niedra bija saistīts Marijas operas korī. Turpinājām vokālās studijas, dziedājām koncertos, lai, karam beidzoties, atkal sanāktu kopā Latviešu operas izrādēs.

III

Lūcija Garūta

MANAS ATMIŅAS PAR PROFESORU JĀZEPU VĪTOLU

Miglains, dzestrs 1919. gada rudens rīts. Es dodos pa Raiņa bulvāri uz Latvijas Konservatoriju, kas šai rudenī ver savas durvis. Nezinu, vai tas ir rīta dzestrums vai priekšā stāvošais eksāmens, kas man liek viegli drebēt. Jau no 7 gadu vecuma, kad atveda mūsu dzīvoklī klavieres, mēdzu vakara krēslā improvizācijās ilgi sarunāties ar savu melno draugu, kam biju pieradusi skaņās uzticēt visu; kā tālu sapni auklēju sevī domu — reiz nokļūt Pēterburgas Konservatorijā. Nu Rīgā ver durvis konservatorija, — vai mani uzņems?

Šodien dzirdes eksāmens, kas notiek vienā laikā vairākās klasēs. Man jāiet eksaminēties pie profesora Vītola. Šai rītā pirmoreiz skatu vaigā lielo meistaru. Mani saņem stingri vērojošs, it kā cauri redzošs un reizē arī labsirdīgi uzmudinošs skats. Šī skata ietekmē atbildes raisās pašas no sevis. Kaut gan esmu pieteikusies uz klavieru klasi, profesors šais dažās minūtēs ir uzminējis manu dārgāko noslēpumu, un pēkšņi mani pārsteidz jautājums: «Vai jūs komponējat?» Atzīstos ar kautrīgu «jā». Pēc eksāmena profesors man draudzīgi uzsit uz pleca: «Nu, malacis!» Divi īsi vārdi, — kādu laimes vilni tie manī ielej! Mājās ejot, sirds gavilē: es drīkstēšu iet konservatorijā!

Arī manu tālāko ceļu pašķīra Jāzeps Vītols. Kad biju uzsākusi mācības klavieru klasē, kādu dienu profesors man teica, ka teorētiskie priekšmeti man nebūšot jāapmeklē kopā ar citiem pianistiem, — es esot ieskaitīta speciālas teorijas klasē pie komponistiem. Vēl profesors man paziņoja, ka es būšot stipendiāte abās specialitātēs, t. i., ka mācības nauda man konservatorijā nekad nebūšot jāmaksā.

Tā nokļuva — meitene ar divām bizēm — pie toreiz jau pieaugušiem cilvēkiem: Paulas Līcītes, Jēkaba Graubiņa, Jāņa Vītoliņa, Jēkaba Poruka (vēlāk šai pulciņā iesaistījās arī Jēkabs

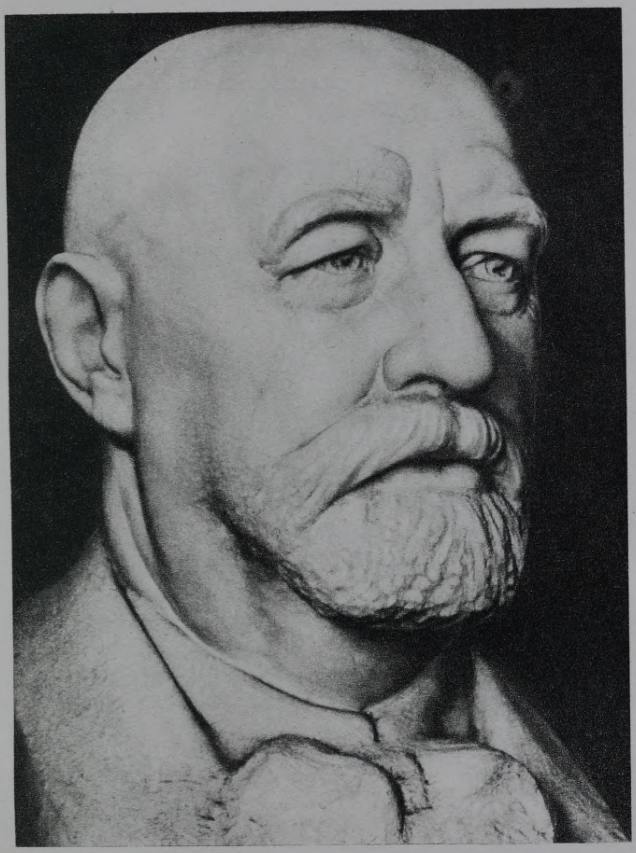
Vītoliņš). Mani vecākie darba biedri mani uzņēma sirsnīgi; ar Paulu Līcīti mums drīz vien nodibinājās tuva draudzība.

Jāzeps Vītols bija konservatorijas sirds un dvēsele. Mēs visi ļoti mīlējām viņu un reizē sajutām arī visdziļāko bijību. Savās sarunās mēs neteicām «profesors Vītols», bet tikai — «profesors»; šis vārds piederēja viņam vienam — visu redzošam un visu zinošam.

Profesora stundas bija saistošas; kā lekcijās, tā arī mūsu darbu caurskatē visi jautājumi tika vienmēr dziļi tverti, izsmeļoši paskaidroti. Nopietnajā darbā vai ik stundu iezagās arī kāda labsirdīga humora dzirkstelīte. Viņa asprātīgie salīdzinājumi, kāda akorda vai modulācijas utt. raksturojumi bija tik spilgti, trāpīgi, ka padarīja pārrunājamo materiālu vēl skaidrāku. Šie humora brītiņi stundās nāca kā veldze, pēc kuras nopietnais darbs ritēja vēl labāk. Dažreiz šķita arī, ka profesors ar savu mīļo humoru sasilda tieši tad, kad audzēknim par viņa darbu izteiktā kritika var būt pārāk smaga. Savās prasībās profesors bij stingrs, noteikts, nelokāms. Ikreiz stundā ieradāmies ar klusu nemieru, kāds būs darba vērtējums.

Bet tikpat dziļa atbildība Vītolam bija arī par paša veikto radošo darbu. Atceros, ka reiz stundā mums profesors ar manāmu uztraukumu teica, ka šodien viņam esot liela diena — šovakar viņš pirmatskaņojumā spēlēšot konservatorijas pedagogiem pianistiem savas «Variācijas — portretus». (Kā zināms, katram klavieru klases pedagogam, kas tai laikā darbojās konservatorijā, ir veltīta viena variācija.)

Profesora rūpīgā roka vadīja ne tikai jaunos komponistus vien — visu specialitātu audzēkņi bija viņa uzmanības lokā. Visos slēgtajos un atklātajos audzēkņu vakaros profesors Vītols sēdēja savā krēslā pirmajā rindā un rūpīgi vēroja katru izpildītāju. Šai krēslā profesora nebija vienīgi tad, kad slimība viņu saistīja pie gultas. Es nepārspīlēšu, ja teikšu, ka profesora klātbūtne izpildījumu rosināja, kāpināja izpildījuma kvalitāti. Viņa klātbūtni sajuta visi audzēkņi, kas gāja uz skatuves. Viņa izteiktos norādījumus pēc audzēkņu vakara vērtēja visi, un viņa pateiktos atzinīgos vārdus par izpildījumu audzēkņi uzņēma ar dziļu prieku. Pazīstot profesora stingrās prasības, viņa labais vērtējums bija visdārgākā kritika, kas pacilāja un spārnoja tālākam darbam. Šis suģestējošais spēks no Jāzepa Vītola izstaroja vienmēr un visur. Jau ilgus gadus pēc konservatorijas beigšanas, kad bijām kļuvuši par koncertējošiem māksliniekiem, mani kolēģi nereti pirms koncerta sākuma teica: «Šodien gan



Jāzeps Vītols

jāturas, šodien profesors Vītols ir zālē.» Šajos vārdos neslēpās rūpes par savu personīgo prestižu, bet gan kas daudz dziļāks: tā bija vēlēšanās sagādāt profesoram prieku, rūpes neievainot viņa dzirdi ar neizdevušos atskaņojumu.

Manu studiju gadus atmiņā atsaucot, gribu vēl pastāstīt par siltas sirsnības pilnajiem Jāzepa Vītola darba jubilejas vakariem. Konservatorijas saime atzīmēja viņa izcilā darba jubilejas, ja nemaldos, ikreiz, kad bija apritējuši 5 gadi. Sagaidot mūsu mīļotā meistara 35 gadu darba svētkus, mēs, kompozīcijas klases audzēkņi, jau vairākas nedēļas stundās darbus nenesām. Profesors jau sāka mūs norāt. Mūsu šķietamās slinkošanas iemesls bija tas, ka mēs rakstījām profesoram mazu «operu», pareizāk sakot, operas skatu. Saturs bija gluži no dzīves ņemts: profesoram ir jubilejas svētku diena; konservatoristi ierodas un kopīgi dzied viņam svinīgu kora dziesmu; pēc tam jaunie komponisti viens pēc otra nodzied profesoram savu veltījumu. Paula Līcīte (kura, operā dziedājusi, jau bija rūdīta operas žanra specifikā) rakstīja ievada svinīgo kori, savu veltījumu un visus recitatīvus, kas bija nepieciešami, lai atsevišķus dziedājumus saliedētu kopā; mes citi katrs rakstījām vienīgi savu veltījumu.[1]

Neaizmirstami atmiņā palicis saulainais jubilejas svētku rīts. Jau iepriekš sazinājušies ar profesora dzīves biedri, tiekam klusu ielaisti Vītola dzīvoklī; uz pirkstu galiem iedami, nokļūstam līdz meistara guļamistabas durvīm. Uzsākdami, cik vien iespējams, klusu, pakāpeniski spēkā pieaugot, dziedam svinīgi cildenā *Si* mažorā Paulas Līcītes rakstīto «operas» ievada kori. Dziesma izskan; gaidām ar aizturētu elpu ... Tad durvīs parādās profesors, acīs viņam asaras, seja staro: «Paldies, paldies!» Izdzirdot miegā klusās skaņas, viņam šķitis, ka dzied kādas brīnumbalsis; tā esot bijusi visskaistākā atmošanās viņa mūžā. Mēs sniedzam profesoram mūsu «operu» un paskaidrojam, ka tā ir bijusi mūsu pēdējo nedēļu «slinkošanas» iemesls. Arī šī ziņa profesoru iepriecē; viņš jau bijis norūpējies, kādēļ gan mēs pēkšņi vairs nestrādājot.

Mūsu mazā opera bija profesoram sagādājusi prieku. Savukārt mēs bijām laimīgi, kad uzzinājām, ka profesors bija rādījis mūsu darbu lielajam krievu mūzikas meistaram Glazunovam, kad viņš viesojās Rīgā.

Cienīja un mīlēja profesoru visi konservatorijas audzēkņi,

---

[1] Šī mazā «opera» glabājas Vītola kabinetā Jāzepa Vītola Latvijas Valsts konservatorijā.

arī tie, kas nebija viņa tiešie skolnieki. Atceros, ka, atvadoties no profesora viņa darba jubilejas vakarā, audzēkņi pacēla mīļoto meistaru uz rokām un, suminājumiem skanot, aiznesa līdz dzīvoklim (kas tobrīd bija konservatorijas telpās).

Reizi gadā konservatorijas saime pulcējās tā saucamajā «bļinu vakarā», kādus sarīkojām, profesora ierosināti. Šie vakari bija veltīti humoram. Programā bija dažādas muzikālas asprātības. Tā, piemēram, par spīti aizliegtām paralēlām secībām, spēlēju «Kvartu deju uz kvintu parketa» (labajai rokai vienīgi kvartas, kreisajai — vienīgi kvintas). Pazīstot Vītola humora izpratni, reiz uzdrošinājos spēlēt variācijas par kādu motīvu, kas tajā laikā bija populārs mūziķu saimē, ik variācijā atdarinot kādu komponistu; pēdējā variācija bija *«á la* Vītols». Zināju, ka profesors to ļaunā neņems. Šajos vakaros blakus muzikālajām asprātībām bija arī audzēkņu veidoti literāri darbiņi gan pantos, gan prozā, kur humors un, kas zin, dažreiz arī mazs sarkasms skāra visādus notikumus konservatorijas dzīvē.

Apbrīnojama bija profesora Vītola izturība darbā. Eksāmenu sesijā viņš noklausījās visus eksāmenus — gan speciālajos, gan obligātajos priekšmetos. Atceros, ka reiz pavasara pārbaudījumu laikā profesors meklēja savā nākošās dienas darbu sarakstā stundu, kad varētu pieņemt mūs — komponistu grupu. Dienas kārtībā — eksāmens, sēde, eksāmens, sēde... Tad profesors atrada vienīgo brīvo laiku — plkst. 12 naktī (!). Tā arī visi ieradāmies. Uz klavierēm bija neiztrūkstošā glāze tējas vai melnas kafijas, no kuras profesors laiku pa laikam ieņēma pa malkam. Mēs, jaunie komponisti, likām uz klavieru pults mūsu sīki rakstītās notiņas; profesors tās vērīgi lasīja un izteica savas piezīmes, lai gan viņš bija darbā jau no plkst. 9 rītā.

Šī lielā slodze nebija viegla. Atceros, ka profesors man reiz stundā ar mīļu humoru teica: «Mīļā Lūce, mācieties, par ko gribat, tikai nekad nekļūstiet par konservatorijas rektoru — viens briesmīgs amats!»

Un tomēr — šajā lielajā darba slodzē profesors ne uz brīdi nezaudēja savu dzīvo interesi un aso vērotāja skatu. Profesors pazina visus audzēkņus un zināja visu arī par viņu sekmēm. Kā audzēkņu vakaros, tā eksāmenos viņš rakstīja sev mazas piezīmes kabatas grāmatiņā. Bet šķiet, ka līdz ar to viņš bija visu arī atmiņā ierakstījis. Vēlākos gados redzēju, ka viņš, runājot par audzēkņu iepriekšējām veiksmēm vai neveiksmēm, savu piezīmju grāmatiņu nemeklēja.

Strādājot pedagoģiskā darbā, man bieži pavasara eksāmenos

bija brīnums par to, cik vērīga bija profesora acs: īsā eksāmenā viņš prata novērtēt ne vien zināšanas, kādas bija audzēknim, bet arī viņa raksturu, visu viņa būtību. Profesora Vītola acij nepagāja garām aiz šķietami labas atbildes slēptas paviršas zināšanas, nedz arī aiz nejaušas neveiksmes slēpta īsta apdāvinātība.

Lielu vērību profesors veltīja rakstiskajiem eksāmeniem. Pārbaudījumu rītā visas I harmonijas grupas saņēma šim eksāmenam komponētas profesora meldijas harmonizācijai; bet II harmonijas rakstu darbam ik vokālists, ik piānists, ik stīdzinieks vai pūtējs saņēma nošu lapu, uz kuras bija profesora rokas rakstīts audzēkņa vārds un tieši šim audzēknim komponēta tēma (1 takts) prelūdijas rakstīšanai. Saņemt eksāmena rītā lapu ar šādu mazu profesora «veltījumu» — tas arī bija stimuls, kas rosināja rakstīt un radīja rūpes par darba labu veiksmi.

Šai sakarībā gribu pastāstīt kādu gadījumu, kas spilgti raksturo Vītolu kā cilvēku. Tas bija tai pavasarī, kad biju pirmo gadu strādājusi konservatorijā pedagoģiskā darbā. Bijām pavasara rītā ieradušies pie profesora, lai vērotu vakardienas rakstisko eksāmenu rezultātus. Jāzeps Vītols jau bija iepriekšējā vakarā veicis darbu caurskati un rūpīgi atzīmējis kļūdas un neveiksmīgās vietas darbos. Tagad, sēžot pie rakstāmgalda, viņš atvēra nošu lapas un izteica mums savus atzinumus par audzēkņu darbiem. Gados jaunie teorētisko priekšmetu pasniedzēji (viņu vidū arī es), stāvot puslokā ap profesoru, lūkojās darbos un uzmanīgi uzklausīja izteikto kritiku: veidojās domu apmaiņa. Tajā pavasarī diviem maniem audzēkņiem iznāca rakstu darbā trijnieks. Raugoties šajos viduvēji veiktajos darbos, klausoties profesora kritiku par audzēkņu kļūdām, jutos tā, it kā zeme zem manām kājām grīļotos; sirdi plosīja pašpārmetums, ka neesmu pratusi šos audzēkņus vismaz līdz godīgam četriniekam aizvest. Drīz caurskate beidzās — profesoru jau gaidīja citi pienākumi. Viņš piecēlās un sniedza mums roku. Laikam mana sejas izteiksme un balss skaņa atvadoties bija likusi profesoram nojaust, ko esmu pārdzīvojusi darbu caurskatē. Otrā dienā saņēmu profesora vizītkarti ar šādu saturu: «Mīļā Lūce. Vai esmu Jums pāri nodarījis? Es taču zinu, ka Jūs strādājat ar sirdi un dvēseli.» Un tālāk vēl vārdi par to, cik grūts ir pedagoģiskais darbs, ka neveiksme var gadīties ne vien jaunam, bet arī vecam pedagogam. Ir lieki teikt, ka šī profesora vēstulīte novēla no manas sirds smagu akmeni, un es biju atkal spārnota tālākam darbam.

Aizkustinoša bija Vītola spēja ielūkoties otrā cilvēkā. Savos mākslas principos nelokāms, savās prasībās stingrs bija Jāzeps Vītols. Un tomēr neatceros nevienu eksāmenu, nevienu sēdi, kur profesora vārdi būtu tā teikti, ka tie ievainotu otra cilvēka pašcieņu. Ikkatrā darba biedrā, ikkatrā audzēknī viņš mācēja saskatīt dzīvo cilvēku.

Domās pāršķirot dzīves lappuses, kas saistās ar atmiņām par profesoru Vītolu, gribas vēl pāris rindās skart kādu neaizmirstamu vakaru. Tas bija 1931. gadā, kad Rīgā iebraukušais izcilais krievu komponists Aleksandrs Glazunovs bija ieradies viesos mūsu komponistu saimē. Sēžot pie tējas galda, sākumā raisījās vispārējas sarunas, kas skāra mūsu mūzikas dzīvi, mūsu vecāko un jaunāko komponistu darbu. Tad pamazām divu lielo draugu atmiņā uzpeldēja Pēterburgas mūzikas dzīve. Raisījās aina pēc ainas, atmiņa pēc atmiņas — abi lielie meistari šķita aizmirsuši apkārtni. Mēs, visi klātesošie, klausījāmies ar aizturētu elpu, cenzdamies ne ar ko neiztraucēt plūstošo atmiņu straumi. Mūsu acu priekšā kā dzīvi uzausa krievu mūzikas mākslas dižgari, kurus pazinām tikai no viņu darbiem un dažiem biogrāfiskiem datiem. Mēs dabūjām izjust to spirgto, rosinošo un draudzīgo garu, kas vienojis krievu mūzikas lielos meistarus viņu vēsturiskajās, jaunradei veltītajās «piektdienās». Jutām, cik bagāts ir mūsu Vītols, kas šai vidē audzis.

Šīs lielās mākslas pieredzes bruņots, profesors Jāzeps Vītols vadīja mūsu konservatoriju ar drošu roku un dedzīgu sirdi. Līdz sirds dziļumiem laimīgs bija Vītols par katru īstu, vērtīgu sasniegumu un skuma, ja konservatorijā kaut kas neveidojās tā, kā vajadzētu.

Sirmā profesora auklējums nes tagad dižo vārdu — Jāzepa Vītola Latvijas Valsts konservatorija. Plaša ir izvērtusies tagad mūsu konservatorijas darbība. Ja mīļotais meistars būtu mūsu vidū, šķiet, ne vienu vien reizi viņa acīs pamirdzētu prieka asaras par tiem sasniegumiem, kādus devuši mūsu jaunie izpildītāji, aiznesdami mūsu konservatorijas vārdu pāri republikas robežām. Domāju, ka profesoru būtu arī silti iepriecinājis ne viens vien mūsu jauno komponistu skaņdarbs. Atceros, kādreiz profesors priecājās par mūsu kupli sazēlušo dziesmu, bet skuma: «Kur paliek mūsu simfoniskā mūzika?» Tieši simfoniskā mūzika ir tā, kas tagad visvairāk saista mūsu jaunās paaudzes komponistu domas.

Nav vairs mūsu vidū profesora Vītola, bet viņa darbības lielais iespaids vēl ilgi būs jūtams mūsu konservatorijā. Kompo-

zīcijas katedrā mani cienījamie darba biedri — katedras vadītājs profesors Ādolfs Skulte, profesors Jānis Ivanovs un docents Valentīns Utkins ar sirdsdegsmi sniedz jaunajiem komponistiem no Jāzepa Vītola gūto mantojumu, pievienodami tam ikviens savu personīgo muzikālo pieredzi. Arī es cenšos turēt godā visu to, ko man devis lielais latviešu mūzikas meistars Jāzeps Vītols, kuram šajās rindās lai izskan mana pateicība.

Atmiņa par viņa lielajām ikvienam mūziķim uzstādītajām prasībām ir dzīva mūsu vidū. Nereti, apspriežot jauna komponista sasniegumus, mūsu vērtējuma mēraukla ir — ko profesors Vītols būtu par šo darbu teicis? Profesors Vītols ir savu bijušo audzēkņu neredzamā, bet vienmēr dzīvā sirdsapziņa.

Arnolds Klotiņš

LEONĪDS VĪGNERS

Diriģenta Leonīda Vīgnera māksliniecisKā darbība, kas ilgst jau vairāk nekā trīs gadu desmitus, ieiet latviešu atskaņotājmākslas vēsturē kā spilgta lappuse. Vīgners ir mākslinieks, kas savas gaitas uzsācis buržuāziskās Latvijas apstākļos un pēc tam ieaudzis padomju mākslā.

Viņa darba gaitām buržuāziskās Latvijas laikā salīdzinājumā ar to vērienu, kādu Vīgnera māksla ieguvusi pēckara gados, ir tikai sagatavotāja posma nozīme. Lai gan arī tajā laikā Vīgners daudz strādā koru kultūras izkopšanā un profesionāli aug, viņa iespējas praktizēties savas māksliniecisKās darbības svarīgākajās nozarēs — operas un simfoniskā orķestra diriģēšanā ir ļoti ierobežotas.

Padomju Latvijā 1944. gada rudenī sākas jauns posms Vīgnera mākslinieka darbībā. Aktīva iekļaušanās sociālistiskās kultūras celtniecībā paver viņa mākslai neierobežotas attīstības iespējas. Padomju mākslas piemērs māca rast diriģenta darbā dziļāku un izteiktāku idejisku mērķtiecību — gan repertuāra izvēlē, gan arī pašā interpretācijas sfērā, kur tagad ienāk skaidrāka, padomju mākslinieka pasaules uzskata gaismā filozofiski dziļāk apjausta doma un emocija. Līdzās profesionālajam bruņojumam pilnveidojas arī Vīgnera mākslas idejiskums, un tā sasniedz savu briedumu.

*

Leonīds Vīgners dzimis 1906. gada 6. novembrī Maskavā. Viņa tēvs Vīgneru Ernests — viens no pirmajiem ievērojamiem latviešu mūzikas darbiniekiem — te bija ieradies jau ap 1875. gadu, būdams vēl zaļoksnējs jauneklis. Pabeidzis Maskavas konservatoriju, Vīgneru Ernests izvērsa Maskavā rosīgu pedagoģisko un diriģenta darbību: 1908. gadā viņš nodibināja savus

Dirigents Leonīds Vīgners

Mūzikas kursus, 1912. gadā — Mūzikas bērnudārzu, 1918. gadā — Fonoloģijas institūtu (mūzikas skolu), kur pielietoja paša izstrādāto metodi absolūtās dzirdes attīstīšanai. Arī Leonīda māte strādāja par mūzikas skolotāju, un zēnu jau no agras bērnības apņēma bagāti un daudzveidīgi skaņumākslas iespaidi.

Ņedzēdams mazā Leonīda apdāvinātību un agri izpaustos muzikālos centienus, tēvs dažādi tiecas stimulēt viņa izaugsmi. Ar to saistās arī zēna pirmās diezgan kuriozās uzstāšanās diriģenta lomā. Sešu gadu vecumā viņš diriģē tēva vadītās mūzikas skolas audzēkņu vakarā Maskavas Konservatorijas zālē. Koris, vijole un klavieres Leonīda vadībā izpilda Baha-Guno *«Ave Maria»*. Divus gadus vēlāk Leonīds diriģē Šūberta balādi «Meža ķēniņš» Maskavas Lielā teātra orķestra, kora un solistu priekšnesumā.

Šie gadījumi, protams, liecina drīzāk par sava veida «muzikālā brīnumbērna» gaitām nekā par nopietnu māksliniecisku darbību. Taču vispārējā muzikālā sagatavotība, ko Leonīds Vīgners guva jau Maskavā, bija tik pamatīga, ka pēc ierašanās Latvijā 1920. gadā viņš ne vien varēja drīz iestāties konservatorijā, bet uzsāka arī pedagoga darbu tēva vadītajā mūzikas skolā, t. s. E. Vīgnera Fonoloģijas institūtā Rīgā. Arī Maskavas bagātie un daudzveidīgie māksliniecīskie iespaidi veicināja zēna garīgo izaugsmi, tomēr, kā tagad atceras pats Leonīds Vīgners, visspēcīgākie iespaidi bērnībā saistīti ar revolūcijas notikumiem. Tautas masu saviļņojums, revolucionāro notikumu milzīgais pārveidojošais spēks, ko sev līdzi nesa 1917. gads, — tas pārņēma visu zēna būtni kā tiešs emocionāls pārdzīvojums un palika neizdzēšams uz visu mūžu.

Iestājies konservatorijā 1921. gada rudenī, Leonīds Vīgners vispirms nonāk Nikolaja Dauges klavieru klasē (pēc 2 gadiem ne visai veiksmīgās klavierspēles studijas izbeidzas), pēc tam arī ērģeļklasē pie Paula Jozuusa, kurš ne vien prasmīgi vada sava audzēkņa soļus ērģeļspēlē, bet ļoti daudz sniedz arī vispārējā muzikālā sagatavotībā, sevišķi kordiriģēšanā. Koru vadīšanas mākslas attīstībā Pauls Jozuus, «šis vīrs, kam bija labākā dzirde Latvijā, veicis daudz un ievērojami paplašinājis tos tehniskos līdzekļus, kas nepieciešami diriģentam koru iestudēšanas darbā; Jozuus bija pat izstrādājis savā ilgajā kormeistara praksē īpašu metodi, kas garantētu diriģentam ātrākus un drošākus panākumus precīzas intonācijas sasniegšanā.» (J. Zālītis, «Jaunākās Ziņas», 1937, 276. nr.) Jozuusa diriģēšanas principi,

kā to šodien apliecina Leonīds Vīgners, ir arī viņa kordiriģenta darba pamatā.

Speciālā mūzikas teorija, kas bija ērģeļklases studentu obligāts priekšmets, ierosina pievērsties arī kompozīcijai, un 1923. gadā Leonīds Vīgners sāk nodarbības pie Jāzepa Vītola.

Vītola klasē viņš sastop citus ne mazāk dedzīgus un zinātkārus kolēģus un domu biedrus. Kopīgie koncertu, izrāžu un mēģinājumu apmeklējumi, kas sniedz bagātus mākslas iespaidus, mainās ar radošām diskusijām draugu pulkā, kur valda intensīvs meklētāju gars, centieni augt un profesionāli pilnveidoties. Pamazām kristalizējas uzskati, gaume, māksliniecisķās intereses. Leonīdu Vīgneru aizvien vairāk saista opera un simfoniskā mūzika. Nodarbības orķestra diriģēšanā vēlāk tā pārņem viņu savā varā, ka kompozīcijas studijas uz diviem gadiem pārtraucas. Turklāt spēkus un laiku prasa arī teorētisko priekšmetu pasniedzēja darbs Vīgneru Ernesta Fonoloģijas institūtā, kas turpinās visu konservatorijas laiku un vēl pēc tam līdz 1933. gadam. Te pie Leonīda Vīgnera mācījušies daudzi vēlākie latviešu mūziķi, to skaitā arī komponists Pēteris Barisons.

Pati spēcīgākā un izšķirošā ierosme nodoties orķestra diriģenta darbam nāk negaidīti un necerēti. Kad Leonīds Vīgners pirmo reizi nostājas konservatorijas mācību orķestra priekšā (kompozīcijas nodaļas studentiem bija obligātas nodarbības simfoniskā orķestra diriģēšanā) un droši, ar dzimuša diriģenta talantu vada Bēthovena 3. simfonijas mēģinājumu, pedagogs Emīls Kupers neskopojas ar atzinīgiem vārdiem un uzaicina Leonīdu Vīgneru nākošajai sezonai sev par asistentu Rīgas operā, kur viņš toreiz bija galvenais diriģents. Lai gan par diriģenta asistentu operā vēl neiznāk strādāt, jo Emīls Kupers no Rīgas drīz aiziet, taču Leonīds Vīgners izmanto katru izdevību apgūt simfoniskā un operas diriģenta iemaņas, apmeklē operas mēģinājumus, aktīvi strādā ar konservatorijas mācību orķestri.

Pēc ievērojamā diriģenta Emīla Kupera aiziešanas par orķestra diriģēšanas pasniedzēju nāk profesors Georgs Šnēfogts — jau kopš gadsimta sākuma Latvijā plaši pazīstams un iemīļots somu diriģents. No Kupera Leonīds Vīgners saņēmis daudz ierosmju tieši krievu klasiskās mūzikas tulkošanā. Šnēfogts savā pedagoga darbā izcilu uzmanību pievērš arī Rietumeiropas mūzikai, un tādējādi topošais diriģents konservatorijā gūst vispusīgu ievirzi un drošus pamatus tālākām mākslas gaitām.

1928. gadā Vīgners saņem ērģelnieka diplomu un brīvmākslinieka grādu, divus gadus vēlāk absolvē kompozīcijas un sitamo

instrumentu klases, kā arī pabeidz orķestra diriģēšanas kursu. Šajā pašā 1930. gadā viņš papildinās diriģēšanas meistarkursos Bāzelē pie ievērojamā vācu diriģenta prof. Feliksa Veingartnera. Arī vēlākajos gados Vīgners vairākkārt bijis ievērojamos mūzikas centros — Prāgā, Vīnē, Berlīnē, Parīzē, Zalcburgā un guvis jaunas ierosmes.

Jaunais mūziķis ir radošu ieceru un enerģijas pārpilns, taču viņa diriģenta rokas, šķiet, nevienam nav sevišķi vajadzīgas, un līdz pat 1940. gadam viņš neatrod tādu darbu, kurā varētu strādāt ar pilnu jaudu, liekot lietā visas spējas un prasmi. «... Šim mūziķim, tāpat kā daudziem mūsu jaunajiem, savi labākie gadi jāzaudē sīkā darbā vai bezdarbībā, jo mūsu lielajām mākslas iestādēm maza bēda par viņu attīstību un tālākajām mākslas gaitām,» rakstīja Jānis Zālītis 1933. gadā («Jaunākās Ziņas», 56. nr.).

Taču Vīgners meklē katru iespēju realizēt savas ieceres un sapņus. Pirmajā laikā tas vairāk iespējams kordiriģēšanā.

Darbs kordiriģēšanas jomā pirmskara gados Vīgneram galvenokārt saistās ar diviem vīru koriem. Pirmais no tiem ir vīru kora biedrības «Dziedonis» koris, kura vadību Vīgners uzsāk pēc konservatorijas beigšanas un turpina līdz tā likvidēšanai 1935. gadā. Dedzīgā darbā koris un diriģents īsā laikā sasniedz labus rezultātus un pelnītu atzinību gan pašu mājās, gan arī viesojoties Lietuvā un Igaunijā. Jau šajā laikā Vīgners ātri izvirzās par vienu no vadošajiem kora diriģentiem.

Otrs ir 1935. gadā organizētais vīru koris, t. s. Vīgnera koris. Ar šo savu lolojumu Vīgners strādā sevišķi aktīvi, un kora repertuārs reizēm sniedzas līdz 300 dziesmām. Vairākkārt tas viesojās arī ārpus Latvijas un savu darbību izbeidza kara gados.

Līdztekus koru vadīšanai Vīgners tūlīt pēc konservatorijas beigšanas meklē izdevību praktizēties arī pie orķestra diriģenta pults. Vienīgā iespēja rodas dārzu koncertos, ko rīko t. s. Jelgavas Filharmonija — neliela vietēja koncertorganizācija, kas darbojas pa lielākai daļai tikai vasaras mēnešos. Orķestris te komplektējas no konservatorijas studentiem, un koncerti notiek ar mazu mēģinājumu skaitu. Tās ir īstas ugunskristības gan jaunajiem, nepieredzējušajiem orķestrantiem, gan sevišķi pašam *maestro,* kurš vēl sper tikai pirmos patstāvīgos soļus orķestra diriģenta gaitās.

Piecas vasaras pēc kārtas slaids, kalsnējs jauneklis stājas uz estrādes Jelgavas parkā, kura ēnainos nostūrus piešalc viņa šķiltās skaņu dzirkstis.

Vasarās gan izdodas pastrādāt, bet ziemās Leonīds Vīgners ir diriģents bez orķestra. Vienu ziemas sezonu viņš pats nosēž Rīgas simfoniskajā orķestrī pie sitamajiem instrumentiem; arī tur var daudz ko mācīties. Citu ziemu Vīgners uzņemas Bezdarbnieku simfoniskā orķestra vadību.

Nākamajās vasarās (1934—1940) viņš diriģē simfoniskos koncertus Ķemeros. Orķestris komplektējas no operas mūziķiem, kas te atvaļinājuma laikā piepelnās un ik dienas sniedz divus nelielus koncertus. Tātad diriģentam īsā laikā jāapgūst pamatīgs repertuārs un jādiriģē tikpat kā bez mēģinājumiem. Gados, kad Vīgners vasarās vada orķestrus Jelgavā un Ķemeros, viņu paretam uzaicina diriģēt atsevišķus koncertus arī Rīgas dārzos un radiofonā.

Ja mēģinām saskatīt, kāda ir Vīgnera nosliece repertuāra izvēlē šajā orķestra diriģēšanas pirmajā posmā, redzam, ka to vispirms noteikusi jau pati vasaras koncertu specifika — pārsvarā nelielas formas populāri simfoniskie darbi. Bez tam toreiz Vīgneru visvairāk saistījusi mūzika ar tiešu, atklātu un impulsīvu jūtu izteiksmi, kuras saturs vieglāk atklājams un uztverams arī mazāk sagatavotai auditorijai. Tādēļ šai laikā piedzīvota spēcīga aizraušanās ar Čaikovska simfoniskajiem darbiem. Kur vien iespējas un apstākļi atļāvuši, Vīgners ķēries arī pie lielām un atbildīgām programām. Vīgneru jau toreiz valdzinājis arī Skrjabina mūzikas dzīvais emocionālisms, un ar Bezdarbnieku simfonisko orķestri iestudēta pat grūtā un komplicētā «Ekstāzes poēma». Kā to šodien atceras L. Vīgners, dzīvāka interese par J. Brāmsu, H. Berliozu, R. Štrausu, impresionistiem u. c. autoriem viņam radusies tikai vēlāk.

Trīsdesmitajos gados Vīgners nododas arī kompozīcijai. Šai laikā radušās ap 30 kora un 80 solodziesmas, kā arī daži instrumentāli darbi. Toreiz viņa dziesmas diezgan bieži skan solistu un koru koncertos, tiek sarīkoti arī vairāki Vīgnera dziesmu vakari. Dažas no viņa vīru kora dziesmām («Kalējiņi bāleliņi», «Ābeļziedā», «Kādi augsti kalni», «Kas tie tādi spēka vīri» u. c.) koru repertuāros var sastapt arī šodien. Arī virkne solodziesmu nav mūsdienu auditorijai svešas.

1936. gadā beidzot sāk īstenoties Vīgnera sen lolotais sapnis darboties operā. Viņam laimējas dabūt...sufliera vietu Rīgas operā (sākumā pat bez atalgojuma!) un drīz pēc tam kļūt par diriģenta asistentu. Sākumā viņš strādā ar viesdiriģentu Mišelu Šteimanu, pēc tam četrus gadus asistē Leo Bleham. Arī šajos gados praktiskais darbs visbiežāk ir suflēšana, taču Vīg-

ners piedalās visos mēģinājumos, apgūstot visu operas repertuāru, un jebkurā vajadzības gadījumā spēj aizstāt Leo Blehu pie diriģenta pults. Vienīgā opera, ko viņš pārņem no Šteimana un pastāvīgi diriģē, ir Borodina «Kņazs Igors».

1941. gadā viņš veic pirmo patstāvīgo iestudējumu — Rosini operu «Seviļas bārddzinis». Operteātrī pavadītie darba gadi sekmē jaunu tālāku Vīgnera mākslinieciskо izaugsmi. Plašais operu repertuārs, ko Vīgners pilnībā apgūst, lielie mākslas iespaidi, ko sniedz viesi diriģenti un solisti, izdevība laiku pa laikam, kaut arī reti, stāties pie operas diriģenta pults, — tas viss dod darbīgajam un vērīgajam asistentam pilnvērtīgu profesionālo bruņojumu. Kad pienāk izdevība iekļauties operas darbā ar pilnu jaudu — un šī izdevība pienāk 1944. gada rudenī, — Vīgņera repertuārā jau faktiski ir visas svarīgākās klasiskās operas, un viņš tūlīt var veidot iestudējumu pēc iestudējuma kā pieredzējis operdiriģents.

Jau nākošajā dienā pēc Rīgas atbrīvošanas Leonīds Vīgners uzņemas Latvijas PSR Operas un baleta teātra galvenā diriģenta pienākumus. Kopā ar Rūdolfu Bērziņu viņš pulcina kopā izklīdušos operas māksliniekus. Izrādās, ka orķestris jākomplektē tikpat kā no jauna. Līdzīgs stāvoklis arī ar solistu sastāvu. Tomēr jau 1944. gada 6. novembrī ar simfonisko koncertu (programā Čaikovska 4. simfonija, operu fragmenti) tiek atklāta Operas un baleta teātra darbība. Cieši cits aiz cita (dažkārt tikai ar pāris nedēļu intervālu) seko pirmie uzvedumi.

Lūk, pirmo pēckara gadu iestudējumu bilance.

1944. g. 6. dec. «Aīda», 16. dec. «Traviata», 29. dec. «Jevgeņijs Oņegins».

1945. g. 17. febr. «Baņuta», 10. martā «Toska», 24. apr. «Kņazs Igors», 26. maijā Nilsa Grīnfelda opera «Rūta» (jauniestudējums), 21. jūl. «Karmena».

Pa daļai tie bija iestudējumu atjaunojumi, taču ar gandrīz pilnīgi jaunu izpildītāju sastāvu.

Nākošajos gados blakus citām operām kā spožākie iestudējumi jāmin «Pīķa dāma» (1946), «Bohēma», «Fausts» (1948), «Nemirstīgais Kaščejs», «Jolanta» (1949). Izaug mākslinieciski augstvērtīgs, saliedēts kolektīvs, kas strādā produktīvi un īsā laikā rada Latvijas PSR Operas un baleta teātra labo slavu. Līdzās visa kolektīva pašaizliedzīgajam darbam te nopelni arī Leonīdam Vīgneram.

1947. gadā Vīgners uzņemas jaunus atbildīgus pienākumus savās trīs iemīļotajās darba nozarēs — kordiriģēšanā, mūzikas

pedagoģijā un simfoniskā orķestra vadīšanā. Viņš gandrīz vienā laikā sāk darbu ar jaundibināto LRAP Kultūras nama kori[1], uzņemas LPSR Valsts filharmonijas simfoniskā orķestra galvenā diriģenta pienākumus un iesaistās pedagoga darbā Latvijas Valsts konservatorijā (no 1954. gada — docents, no 1961. gada — profesors).

Pieredzējušais operas un simfoniskās mūzikas meistars, atkal uzņemoties pašdarbības kora vadību, parādīja, ka viņam joprojām tuva un neaizmirstama ir kora māksla, ka viņš arī tagad, tāpat kā neskaitāmas reizes savu mākslas gaitu sākumā, atrod prieku un gandarījumu pavadīt kopīga darba stundas ar tiem, kas dziesmai nododas tikai pēc dienas darba.

Tā, meistarīgu roku vadīts, LRAP Kultūras nama koris ātri sasniedza labus rezultātus. 1951. gadā tas izpelnās otro vietu Vissavienības māksliniecisk ās pašdarbības skatē, 1955. gadā piedalās Latviešu mākslas un literatūras dekādē Maskavā (ar patstāvīgu programu un arī Bēthovena 9. simfonijas atskaņojumā), pēc dekādes iegūst Latvijas PSR Nopelniem bagātā kolektīva nosaukumu. 1956. gadā ar Mocarta «Rekviēma» iestudējumu koris uzrāda savu, šķiet, pašu augstāko līdzšinējo sniegumu. 1958. gadā ar labiem panākumiem iestudētas latviešu klasiskās un padomju kantātes, 1962. gada rudenī veikts kora partijas iestudējums Šostakoviča 2. un 3. simfonijai — darbiem, kas nebija atskaņoti vairākus gadu desmitus un kuriem nebija izveidojušās nekādas izpildījuma tradīcijas. Nav grūti ievērot, ka vokāli simfonisku darbu iestudējumi līdzās latviešu padomju, latviešu klasikas un cittautu kora mūzikas programām ir viena no galvenajām līnijām, pa kuru Vīgners virza kora repertuāru.

Trīsdesmitajos gados, kad iespējas diriģēt orķestri Leonīdam Vīgneram bija ierobežotas un apstākļi neļāva iestudēt to repertuāru, ko diktēja viņa plašās māksliniecisk ās intereses, viņš tomēr bija rosīgi nodevies partitūru studijām. Un, lūk, 1947. gadā, kad Vīgners stājas Filharmonijas orķestra priekšgalā, darbs var ritēt pilnā sparā, gluži tāpat kā operā, kur arī lielākā daļa iestudējumu jau bija Vīgnera repertuārā vēl kopš sufliera un asistenta gadiem. Būtībā tikai tagad Vīgneram beidzot ir iespēja sistemātiski strādāt ar simfonisko orķestri, tikai tagad viņam paveras ceļš īstām orķestra diriģenta gaitām.

1949. gadā Vīgners aiziet no darba operā un uzņemas Latvijas PSR Radio simfoniskā orķestra galvenā diriģenta pienāku-

---

[1] Toreiz «Latvijas ACP Strādnieku centrālā kluba jauktais koris».

mus. Kopš tā laika orķestra diriģēšana ir viņa māksliniecisķās darbības centrā. Ik gadus notiek ap 30 atklātu koncertu un apmēram tikpat uzstāšanās pa radio. Ar Radio orķestri Vīgners veic savu lielo ikdienas darbu — klasiskās un padomju simfoniskās mūzikas propagandu. Kopā ar šo orķestri viņš ir arī mazāk ikdienišķos koncertos — latviešu, kā arī daudzu citu autoru simfonisko skaņdarbu pirmatskaņojumos Rīgā. Ar Radio orķestri L. Vīgners devās arī uz Latviešu mākslas un literatūras dekādi Maskavā.

Uzstāšanās dekādē bija māksliniecisko spēju un brieduma pārbaude tiklab orķestrim, kā diriģentam. Sniedzot grūtas un atbildīgas programas, kas blakus citiem darbiem ietvēra arī Bēthovena 9. simfoniju, L. Vīgners un viņa vadītie kolektīvi — kori un orķestris saņēma atzinīgu novērtējumu. «Orķestris, ko vada Vīgners, ar savu elastību un precizitāti teicami apliecina, ka ar to regulāri strādā lielisks, vispusīgs mūziķis.» (M. Sabiņina. Spilgti koncerti. «Pravda», 1955. g. 25. dec.) Aplūkojot 9. simfonijas fināla izpildījumu, J. Družiņina laikrakstā «Sovetskaja Kuļtura» 1955. g. 20. dec. numurā rakstīja: «Ne visiem diriģentiem ir pa spēkam pārliecinoši traktēt šo dramaturģiskās koncepcijas ziņā vissarežģītāko simfonijas daļu, kas rezumē visu grandiozo Bēthovena epopeju. Taču L. Vīgnera izpildījumā tā bija īsti jūsmīga himna līksmei. Bija atrasta tā emocionālo nokrāsu dažādība, tā kristālskaidrība un dzidrums, bez kā grandiozais līksmojošais 9. simfonijas fināls var izrādīties statisks.»

Kā simfonisko koncertu diriģents, Vīgners laiku pa laikam koncertē arī Maskavā, Ļeņingradā, Kijevā, Tallinā, Tbilisi, Viļņā, kā arī citās Padomju Savienības pilsētās, godam pārstāvēdams Padomju Latvijas izpildītājmākslu, kā arī nesdams latviešu autoru darbus aiz republikas robežām. Viņš mēdz sadarboties arī ar Maskavas un Ļeņingradas koru kapelām, iestudējot lielas formas oratoriālus darbus. Līdzās klasiskās un padomju mūzikas koncertiem ievērību ir izpelnījušās programas, kas komplektētas no bulgāru (1957. gadā) un rumāņu (1959. gadā) mūsdienu komponistu darbiem un iznestas uz Vissavienības koncertestrādēm.

Jāzepa Vītola Latvijas Valsts konservatorijā Vīgners veicis pedagoģisko darbu diriģēšanas un operas klasēs, kā arī vada studentu simfonisko orķestri. Diriģēšanas kursu pie viņa beiguši tagadējais Latvijas PSR Operas un baleta teātra galvenais diriģents republikas Tautas skatuves mākslinieks Edgars Tons, pazīstamais koru diriģents Haralds Mednis, komponists un

diriģents Mendelis Bašs un citi. Operas klasē, kur viņa vadībā mācījušies daudzi mūsu jaunās un vidējās paaudzes operas mākslinieki, Vīgners realizējis nozīmīgus iestudējumus, parādot sevi kā diriģentu režisoru. No operas klasē sagatavotajiem uzvedumiem daļa («Jevgeņijs Oņegins», «Boriss Godunovs», «Cara līgava», «Pasaka par caru Saltanu») parādīti pilnā veidā vai fragmentos arī uz LPSR Operas un baleta teātra skatuves.

Aktīvā darbā ar konservatorijas studentu orķestri un rūpēs par jaunās paaudzes mūziķu straujāku izaugsmi Vīgneram rodas iecere paplašināt konservatorijas studentu orķestri un pārveidot to par Rīgas Jaunatnes simfonisko orķestri, piesaistot E. Dārziņa speciālās mūzikas vidusskolas un J. Mediņa mūzikas vidusskolas orķestra nodaļu audzēkņus, kā arī pēdējo gadu konservatorijas absolventus. To arī izdodas realizēt 1957. gadā. Ar Jaunatnes simfonisko orķestri Vīgners sniedz vairākus koncertu ciklus, kā arī daudz atsevišķu sarīkojumu. Orķestris ar labām sekmēm piedalās VI Vispasaules jaunatnes un studentu festivālā Maskavā. Vīgnera darbībai ar Jaunatnes simfonisko orķestri sevišķi izcila nozīme bijusi republikas jauno mākslinieku sagatavošanā, nodrošinot tiem iespēju kopā ar orķestri uzstāties atklātos koncertos, apgūt orķestra un solista kopspēlei nepieciešamās iemaņas. Kopā ar Jaunatnes simfonisko orķestri Vīgners 1960. gadā dodas uz Minsku, kur orķestris piedalās Starprepublikāniskā jauno izpildītāju konkursa darbā kā pavadītājs.

Viens no pēdējiem Leonīda Vīgnera lielākajiem organizatoriskajiem pasākumiem ir republikas kordiriģentu kora dibināšana (1959). Viņš uzņemas arī tā vadību. Republikas koru kultūras izaugsmi Vīgners stimulē, piedalīdamies pašdarbības koru salidojumos, kā arī būdams virsdiriģents pašos lielākajos kora mākslas sarīkojumos — republikāniskajos dziesmu svētkos.

Leonīda Vīgnera ieguldījums Padomju Latvijas mūzikas kultūrā ir augsti novērtēts. 1945. gadā Vīgners saņēmis LPSR Nopelniem bagātā mākslas darbinieka, bet 1955. gadā LPSR Tautas mākslinieka goda nosaukumu. 1957. gadā viņš apbalvots ar republikas Valsts prēmiju.

*

Mēģinot ieskicēt Leonīda Vīgnera mākslinieka portretu, uzmanība neviļus sadalās trīs virzienos. Pirmais no tiem — Vīgnera diriģenta vispārējais idejiski mākslinieciskais profils. Tālāk interesi izraisa dažas specifiskas Vīgnera talanta, invididualitātes un personības īpašības. Un, beidzot, kā trešais, ne mazāk

svarīgs raksturotājs moments, aplūkojams viņa muzikāli sabiedriskais darbs.

Šie trīs momenti, protams, savstarpēji cieši saistīti un izriet viens no otra.

Vīgnera diriģenta sniegumiem piemīt liels māksliniecisk ās patiesības spēks. Tas sakņojas vispirms skaņdarba galvenās idejas spilgtā un pārliecinošā atklāsmē — īpašībā, kas pirmajā acu uzmetienā šķiet pati par sevi saprotama un jebkurai izpildītājmākslai obligāta. Taču ne jau visur izpildītājmākslā, tai skaitā diriģēšanā, varam sastapt intuitīvi nemaldīgu svarīgā un mazsvarīgā diferencēšanu, nepielūdzamu atteikšanos no kopainai maz vajadzīgiem bet artistiski pateicīgiem izgreznojumiem. Īsi sakot, ne visur vērojam tādu idejiski un māksliniecisk i mērķtiecīgu darba pamatdomas akcentējumu kā Vīgnera diriģenta praksē. Tādēļ ir pamats šo Vīgnera mākslas iezīmi izcelt un pasvītrot.

Šo īpašību — reljefi un spilgti pasniegt skaņdarba pamatdomu — galvenokārt nosaka mūzikas tēlu un emocionālās izteiksmes sevišķa konkrētība un uzskatāmība. Arī mūzikas žanrisko momentu pasvītrošana orķestra darbos, kas dažkārt vērojama Vīgnera diriģēšanas praksē, sekmē tēlu un izteiksmes konkretizāciju, kā arī cieši saistās ar viņa mākslas vispārējo demokrātisko raksturu.

L. Vīgners pieder pie tiem diriģentiem, kuru sniegumos ar sevišķu spēku izpaužas noteikta un apzināta tendence pārliecināt un iekvēlināt klausītāju. Šajā nolūkā viņš tiecas konkretizēt svarīgākos tēlus, piesaistīt klausītāja uzmanību emocionāli un idejiski svarīgākajiem momentiem. Kora kompozīciju tulkojumos Vīgners šo izteiksmības saasinājumu panāk ar asiem dinamiskiem kontrastiem un akcentējumiem, kā arī liekot dziedājumam atsevišķās vietās pāraugt deklamatoriskā teksta skandējumā. Šajā sakarībā pietiek minēt dramatiskas izteiksmības ziņā neaizmirstami spilgtos abu «Pastaro dienu» izpildījumus (E. Melngaiļa kora dziesma un Alfr. Kalniņa kantāte ar J. Raiņa pazīstamo tekstu). Taču tādu piemēru var atrast daudz. Un, beidzot, arī Vīgnera interpretāciju pozitīvo, dzīvi apliecinošo ideju akcentējums, kas izslēdz jebkuru izklaidējošu skaņu spēli, liecina par viņa mākslas idejisko mērķtiecību.

Minētā emocionālās izteiksmes konkrētība un tēlu spilgtums, kas vērojami Vīgnera interpretācijās, skaidri atsedz skaņdarba iekšējo dramaturģiju, liek nojaust it kā tā iekšējo programatisko

pamatu. Tādēļ L. Vīgners veiksmīgi traktē programatisko mūziku. Šeit jāņem vērā, ka, tāpat kā Vīgnera tulkojumos vispār, arī saskaroties ar mūzikas programatisko, sižetisko pusi, skaņu mākslas ārējie iztēlojošie elementi ir pakļauti iekšējām psiholoģiskās izteiksmības prasībām. Arī programatiski iztēlojošā mūzikā Vīgners diriģents ne tik daudz tēlo, kā izteic. Iztēlojošo momentu viņš atstāj otrā plānā, bet no naturāli ilustratīvā traktējuma atsakās pilnīgi. Arī dabas tēlojumos vērojama emocionāla ainavas uztvere un ar to saistītais pārdzīvojums. Kā piemērus te varētu minēt gan Berlioza «Fantastisko simfoniju», gan Rimska-Korsakova simfonisko svītu «Šeherezade» un simfonisko gleznu «Kauja pie Keržencas» no operas «Teiksma par neredzamo pilsētu Kitežu».

Varam formulēt vienu no pašām būtiskākajām Vīgnera diriģenta mākslas iezīmēm. Proti, muzikālā satura atklāsmē viņa interpretācijās galvenā loma pieder izteiksmei. Visi līdzekļi kalpo pirmkārt mūzikas emocionāli psiholoģiskā satura tiešai izpausmei emocionālā pārdzīvojumā, kamēr objektīvi vērojošs tēlojums mazāk raksturīgs; samērā mazāka uzmanība Vīgnera interpretācijās tiek veltīta arī satura atsegšanai ar muzikālās struktūras, frazējuma un citiem sintakses līdzekļiem.

To izteiksmes līdzekļu skaitā, kas Vīgneram visvairāk kalpo tieši šai tēla iekšējās izteiksmības atsegšanai un emocionāli psiholoģiskā satura akcentējumam, pirmšķirīga nozīme atkal ir melodisma un dziedamības izcelšanai, prasmei ar interpretācijas līdzekļiem dzīvināt, intonatīvi un ritmiski pasvītrot melodisko izteiksmību.

Emocionāli tieša, saviļņojoša izteiksme iegūst Vīgnera interpretācijās pašu svarīgāko nozīmi arī vēl tādēļ, ka viņš atbilstoši savai mākslinieka individualitātei un temperamentam visur meklē iekšēju dramatismu, tēlu dzīvu un konfliktējošu izaugsmi. Dramatiskas patiesības vārdā Vīgners dod priekšroku skaudram kolorītam, nevairās no stūrainības, spēcīgiem akcentiem un kontrastiem. Šī iemesla dēļ Vīgneram labi izdodas Sibēliusa darbu tulkojumi. Čaikovska mūzikas lirisms viņam nekad nekļūst vienpusīgs, izskaistināts, bet iegūst pilnvērtīgu dramatisku izteiksmi.

Arī nosliece uz salēninātiem tempiem, kas Vīgnera diriģenta praksē dažkārt izpaužas, izaugusi no centieniem ielikt katrā frāzē, katrā motīvā pēc iespējas vairāk intonatīva saasinājuma un pasvītrotas melodiskas ekspresijas.

Šī īpašība — atklāt tēlu galvenokārt dzīvā dramatiskā darbībā, piešķirot pirmtiesības emocionāli tiešai, psiholoģiski iedziļinātai izteiksmei, Vīgnera rokās ir spēcīgs ierocis mūzikas satura pārliecinošai, mākslinieciski patiesai atklāsmei. Tai pašā laikā, veltījot relatīvi maz uzmanības mūzikas arhitektoniskai uzbūvei kā izteiksmes līdzeklim, mazāk veiksmīgs traktējums vērojams tur, kur nepieciešama pārskatāma skaidrība detaļās. Tas dažkārt parādās, traktējot tādus Ravela, Prokofjeva vai citu autoru darbus, kur arhitektonikai kā izteiksmes līdzeklim ir izcila nozīme.

Tāpat arī kāpināta tēlu dramatizēšana dažkārt neļauj tos izteiksmes un tēlainības ziņā pietiekoši diferencēt un var ienest skaņdarba dramaturģiskajā izveidojumā vienpusību. Savukārt palēninātie tempi, ko izraisa sabiezināta emocionalitāte traktējumā, dažkārt rada smagnēju, saplūstošu frazējumu.

Aplūkotā tēlu iekšējā dramatizācija, kā arī vispārēja konfliktējošā ievirze, kas vērojama Vīgnera interpretācijās, cieši saskaras vēl ar kādu būtisku viņa mākslas īpatnību. Proti, savas interpretācijas Vīgners nepasniedz kā uz visiem laikiem pabeigtas, nemainīgas koncepcijas, bet gan kā **radošu procesu,** kā dzīvu, pat improvizatorisku muzicēšanu.

Šī L. Vīgnera mākslas īpašība ļauj zināmā mērā viņu pieskaitīt tiem diriģentiem, ko mēdz nosacīti dēvēt par diriģentiem improvizatoriem. Improvizācijas moments spilgti izpaužas arī izpildījuma variēšanā, sevišķi Vīgnera kordiriģenta praksē. No jauna interpretējot skaņdarbu, viņš aizvien mēdz variēt, modificēt traktējumu, un būtībā katrs jauns atskaņojums nes sevī jaunu un negaidītu radošu momentu.

Improvizatoriskais moments, kas piemīt Vīgnera interpretācijām, tomēr nenozīmē, ka tām principiāli trūktu koncepcionāli plaša satura vispārinājuma. Īpašības, kas piešķir izpildījumam subjektīvu momentu, — t. i., emocionālā impulsivitāte, kas dominē pār domu, kā arī dramatiskā piesātinātība, — šīs īpašības Vīgnera diriģenta mākslā ir vienotas ar objektīvu satura atklāsmi lielās līnijās. Tas nodrošina viņa traktējumiem kā tēlainu konkrētību un emocionālu dzīvīgumu, tā arī monolītu pabeigtību — monumentalitāti. Nosliece uz monumentalitāti Vīgnera diriģenta praksē izpaužas arī repertuāra izvēlē, interesē par lieliem, koncepcionāli diženiem darbiem, centienos atsegt lielus simfoniskus un vokāli simfoniskus audeklus, sniegt dziļus pārdzīvojumus. Tā arī uzskatāmi gūst savu piepildījumu visvairāk

tieši liela apjoma ciklisku skaņdarbu tulkojumos, kas saista ar plašām līnijām un formām, lielām, iespaidīgām tempu un dinamikas dimensijām.

*

Kad esam aplūkojuši dažas būtiskākās Leonīda Vīgnera mākslas iezīmes, pievērsīsimies tuvāk viņa mākslinieka personības, talanta, gaumes, kā arī repertuāra jautājumiem.

Vīgners ir diriģents, kura mākslinieka personības spēks saista un pakļauj klausītāju, emocionāli pārliecina un līdz ar to aizrauj kopīgā māksliniecisklā pārdzīvojumā. Ar atdevīgu degsmi un neviltotu emocionālu dzirksti viņš prot iekvēlināt arī izpildītājus savu māksliniecisko nodomu veikšanai. Blakus minot, šī spēja viņa rokās ir relatīvi daudz lielāks spēks nekā pati diriģēšanas tehnika un pat kompensē pēdējās trūkumus. Proti, tiecoties roku kustībās pēc iespējas pilnīgāk sniegt mūzikas emocionālo zemtekstu, Vīgners ne vienmēr saglabā pietiekami skaidru taktsmēra pamatshēmu. Arī žestu valodas emocionālā puse, lai gan ļoti dzīva un izteiksmīga, ne vienmēr ir līdzsvarota, nepārprotama. Tas dažkārt dezorientē izpildītājus un nepieradušā kolektīvā var izraisīt pārpratumus.

Līdzīgas domas vairākkārt izteiktas arī kritikas atsauksmēs. Tā, piemēram, vērtējot Latviešu mākslas un literatūras dekādes koncertus Maskavā, M. Sabiņina raksta: «L. Vīgners — spēcīga, gribasspēka pilna individualitāte; «dzelžainā» ritma izjūta palīdz viņam valdīt pār orķestri. Viņa žests kaut kādā mērā sasprindzināts, sauss, kas dažkārt rada saraustītu muzikālo frāzējumu. Bet lielā emocionalitāte un pārliecības spēks, ar kādu Vīgners realizē savus māksliniecisklos nodomus, liek aizmirst šos trūkumus.» («Pravda», 1955. g. 25. dec.).

Vīgnera mākslinieka personības spēks balstās viņa nešaubīgajā iekšējā pārliecībā, nemaldīgajā māksliniecisklajā intuīcijā, kas vienīgā var piešķirt izpildījumam nepiespiestu dabiskumu, izraisīt ap sevi īstu māksliniecisklās radīšanas stihiju. No otras puses, nevar neatzīmēt to, ka Vīgnera mākslā sastopami arī momenti, kad viņš, šķiet, pārāk stihiski ļaujas romantisku emociju plūdumam.

Taču Vīgners pieder tiem diriģentiem, kuru individualitāte nekad pilnīgi neizkūst atskaņojamā partitūrā, bet piešķir autora dotajam materiālam savas māksliniecisklās personības vaibstus. Tā kā Vīgnera māksliniecisklais diapazons apvieno sevī gan dra-

matisko, gan lirisko, gan arī episko elementu, viņš spēj intuitīvi iejusties ļoti dažādos mūzikas stilos.

Vīgnera mākslinieciskā gaume arī vislielāko emocionālo kāpinājumu momentos sarga viņa sniegumu no forsētas jūtu afektācijas. Nevairīdamies no sabiezināta dramatisma, patētikas, viņš tomēr saglabā to jūtu disciplinētības mēru, kas nodrošina izpildījuma cildenumu un iekšēju apskaidrotību; Vīgnera sniegumā emocionalitāte nekad nezaudē vīrišķības vaibstus.

Smalkjūtība, takts un prasme iekļauties ansamblī ir viņa diriģenta pavadītāja mākslas pamatā. Diriģējot pavadījumus, izpaužas arī Vīgnera spēja acumirklī orientēties visnegaidītākajās situācijās, droši pārvaldīt partitūru. Šīs īpašības viņš pierāda arī savā ikdienas darbā, kad ātri jāorientējas nepazīstamos skaņdarbos.

Leonīda Vīgnera simfoniskā repertuāra intereses ir ļoti plašas, pirmajā mirklī šķiet pat universālas. Tomēr galvenās līnijas, kādas vērojamas repertuāra izvēlē, iezīmējas skaidri.

Kā jau minēts, pirmkārt vērojama nosliece uz monumentalitāti, interese par plašiem un idejiski spilgtiem darbiem. Tādēļ Vīgners ļoti labprāt pievēršas vokāli simfoniskajiem žanriem, kā arī programmatiskajam simfonismam. Ļoti labprāt Vīgners iekļauj koncertu programās arī operu simfoniskus fragmentus.

Lielu uzmanību savā diriģenta darbā Vīgners veltī padomju mūzikai. Visi lielākie padomju meistari simfoniķi — Prokofjevs, Mjaskovskis, Šostakovičs, Hačaturjans, Kabaļevskis, Jānis Ivanovs, kā arī vēl citi ieņem svarīgu vietu viņa repertuārā. Arī viss vērtīgākais no brālīgo republiku simfoniskās mūzikas saista L. Vīgnera uzmanību.

Vīgners sniedzis daudzus padomju autoru darbu pirmatskaņojumus Rīgā. Ievērojamāko skaitā jāmin Šostakoviča 7. simfonijas pirmatskaņojums atbrīvotajā Rīgā drīz pēc Lielā Tēvijas kara, Šostakoviča oratorijas «Dziesma par mežiem» pirmuzvedums 1950. gadā. Pēdējos gados nozīmīgākie ir Šostakoviča 11. simfonijas («1905. gads») un 12. simfonijas («Ļeņina piemiņai») pirmatskaņojumi, kā arī Sviridova «Patētiskās oratorijas» svinīgais pirmuzvedums LPSR Akadēmiskajā operas un baleta teātrī. Pavisam nesen (1962) Vīgners sniedza Šostakoviča 2. simfonijas «Veltījums Oktobrim» un 3. — «Pirmā Maija» simfonijas pirmatskaņojumus Rīgā.

Arī latviešu padomju komponistu simfoniskie darbi savu pirmatskaņojumu pa lielākai daļai piedzīvojuši Leonīda Vīgnera vadībā.

Vīgnera padomju mūzikas repertuārs papildinās ar katru gadu, ietverot arvien jaunus iestudējumus un pirmatskaņojumus.

No krievu klasiskās simfoniskās mūzikas, kas Vīgneram tuva ar visiem tās lielākajiem meistariem — Čaikovski, Rahmaņinovu, Borodinu, Taņejevu, Rimski-Korsakovu, viņa repertuārā sevišķa vieta Skrjabina simfonismam. Kā norāda pazīstamais padomju mūzikas zinātnieks V. Bogdanovs-Berezovskis, Leonīds Vīgners līdzās Jevgeņijam Mravinskim un Kārlim Eliasbergam uzskatāms par vienu no tiem diriģentiem, kas izveidojuši padomju izpildītājmākslai raksturīgās Skrjabina traktējuma tradīcijas[1].

Vīgners Skrjabina mūzikā atrod vispirms reālus, konkrētus tēlus un izjūtas. Pilnībā ļaudamies Skrjabina mūzikas versmainajām emocijām, viņš tomēr neizvirza priekšplānā tās ekstāzei līdzīgo juteklību un abstrakti romantisko sapņainību, bet vairāk akcentē Skrjabinam raksturīgo protestējošo patosu, aktīvas gribas, cīņas un pašapliecinājuma momentus. Ja jautājam, vai Vīgners sasniedz Skrjabina mūzikā «augstākās grandiozitātes tēlus augstākās izsmalcinātības sfērā» (paša Skrjabina apzīmējums), tad jāatbild, ka viņš atbilstoši savai individualitātei augstākā mērā izpilda šīs autora prasības pirmo pusi, mazāk — otro.

Mūzikas romantisma autoru vidū, kas Vīgnera mākslinieka individualitātei vispār ļoti tuvi, sevišķa vieta ir Berlioza un Vāgnera darbu tulkojumiem. «Fantastiskās simfonijas» romantiski saviļņotais tonis, dedzīgā un vienlaikus maigā lirika, traģisms un cildenais patoss, kā arī improvizācijas elements, kas šai partitūrai neapšaubāmi piemīt, — tas viss izpildījumā tik tuvu sasaucas ar Vīgnera paša mākslinieciskо stihiju, ka simfonijas tulkojums šķiet tiešām ļoti tuvs savam ideālam.

Koncentrēti enerģiskais gribas elements un iekšēji apskaidrotais lirisms, kas sintezēts Vāgnera mūzikā, arī ļoti tuvs Vīgnera individualitātei.

Vīnes klasicisma mantojumā Vīgners samērā mazāku uzmanību velta Mocarta un Haidna simfonijām, toties Bēthovenam viņa repertuārā pieder viena no pirmajām vietām. Vīgneru visvairāk saista Bēthovena heroiskie darbi: Trešā un Piektā simfonija, uvertīras «Egmonts» un «Leonora» (Nr. 3) un Devītā simfonija — šis Bēthovena daiļrades «devītais vilnis» (A. Se-

---

[1] Sk. В. Богданов-Березовский, Советский дирижер, МУЗГИЗ, Ленинград, 1956, 220. lpp.

rovs). Šo darbu traktējumā Vīgners ienēs jūtamu romantiskas patētikas devu, taču tas nebūt nav bijis šķērslis viņa īsti lieliem un patiesiem daiļrades panākumiem, kas ar Bēthovena interpretācijām gūti gan Rīgā, gan aiz republikas robežām.

Jāatzīmē, ka Vīnes klasiskā simfonisma tulkojumos, tai skaitā arī virknē Bēthovena darbu, labi samanāma Vīgnera tendence veltīt samērā mazāku uzmanību izpildījuma detaļām. Ne vienmēr pietiekami atsegti motīviski tematiskās, tempu un tembru dinamiskās attīstības procesi.

No pirmklasicisma autoriem lielākā nozīme Vīgnera mākslā J. S. Baham un Hendelim. Baha mūzikā Vīgneru visvairāk saista monumentālās, patētiskās lappuses. Izteiksmīgi ir arī Baha lirisko lappušu tulkojumi, taču bez detalizētākas pieejas frazējuma un artikulācijas problēmām. Vīgners drosmīgi interpretē Baha un Hendeļa, kā arī Mocarta, Verdi u. c. oratoriālos darbus, kas tērpušies sava laika baznīcas mūzikas formās. Te kā svarīgākie minami J. S. Baha «Mateja pasija», Hendeļa «Mesija», «Samsons», Mocarta «Rekviēms», Verdi «Rekviēms».

*

Leonīds Vīgners aktīvi iesaistās arī tādos mūzikas dzīves pasākumos, kam plašs un nozīmīgs sabiedrisks skanējums. Savus simfoniskos koncertus Vīgners nereti mēdz izkārtot tematiski vienotos ciklos, lai tādējādi pēc iespējas pilnīgāk koncentrētu sabiedrības uzmanību uz svarīgākajām idejiskajām un māksliniecisjkajām vērtībām, piešķirtu mākslai estētiski audzinošu nozīmi. Tā, piemēram, 1958./59. gadā Vīgners organizē un kopā ar citiem mūsu republikas diriģentiem realizē simfoniskās mūzikas ciklu «PSKP XXI kongresu sagaidot» un 1961./62. gadā «Simfoniskās mūzikas ciklu, veltītu PSKP XXII kongresam». No Jaunatnes simfoniskā orķestra darbības var minēt 1959./60. gadā rīkoto ciklu «Jāzeps Vītols un Latvijas Valsts konservatorija», 1957. gadā — «Lielās Oktobra sociālistiskās revolūcijas 40. gadadienu sagaidot».

Koncertu programās Vīgners propagandē jaunus, vēl māksliniecisko reputāciju neieguvušus, kā arī nepelnīti aizmirstus skaņdarbus, ja vien to saturs ir sabiedriski un māksliniecisji nozīmīgs.

Kora diriģenta gaitas Vīgneram nodrošina pastāvīgu saskari ar masu māksliniecisko pašdarbību. Kā pašdarbības kora diriģents, kā dziesmu svētku virsdiriģents, kā žūrijas komisijas

loceklis māksliniecisKās pašdarbības skatēs, viņš dziļi un labvēlīgi ietekmē mūsu māksliniecisKās pašdarbības izaugsmi.

Jāuzsver Vīgnera līdzdalība Latvijas Padomju Komponistu savienības kongresu un plēnumu darbā. Viņš vairākkārt atskaņojis latviešu padomju komponistu darbus arī aiz mūsu republikas robežām, kā arī piedalījies Vissavienības jauno mūziķu izpildītāju konkursu darbā. Vīgnera attieksme pret jauno komponistu kora un orķestra darbu partitūrām vienmēr ir patiesa un radoša.

Nobeidzot šo Leonīda Vīgnera mākslai veltīto īso apskatu, vēlam viņam joprojām augt, atrast savai mākslai arvien jaunus dzidrus, un dzīvinošus avotus. Lai L. Vīgneru joprojām vada padomju mākslinieka sirdsdegsme cīņā par mūsu sabiedrības gaišāko ideālu — komunisma ideālu īstenošanu.

Elhonons Jofe

KOMPONISTS ROMUALDS GRĪNBLATS

Mūsu republikas jauno komponistu vidū nozīmīga vieta ir Romualda Grīnblata savdabīgajai, drosmīgu meklejumu pilnajai jaunradei.

Šī raksta uzdevums īsumā iepazīstināt lasītājus ar jaunā komponista daiļrades un radošā rokraksta īpatnībām.

Romualds Grīnblats dzimis 1930. gadā. Bērnību un skolas gadus viņš pavadījis Ļeņingradā. Lai gan ar mūziku R. Grīnblats sāka nodarboties tikai pēc Lielā Tēvijas kara, piecpadsmit gadu vecumā, viņš parādīja labas dotības, un mācības ritēja apbrīnojami veiksmīgi. Gada laikā bija apgūta ne vien klavierspēle mūzikas skolas pirmo piecu klasu programas apjomā, bet uzrakstīti arī pirmie sacerējumi — noktirnes, balāde un pat sonāte klavierēm. Nākošajā, 1946. gadā Grīnblats iestājās Ļeņingradas Konservatorijas mūzikas vidusskolas kompozīcijas klasē, sākumā pie pedagoga S. Voļfenzona, vēlāk pie O. Jevlahova.

Laikā, kad viņš mācījās mūzikas vidusskolā, Ļeņingradas komponistu jaunā paaudze aizrāvās ar šodienīgas mūzikas valodas meklējumiem un atradās ļoti stiprā Prokofjeva un Šostakoviča daiļrades ietekmē.

Jaunā komponista darbs virzījās mērķtiecīgi, taču zināmā mērā vienpusīgi. Vēlēdamies apgūt mūsdienu mūzikas valodu, viņš rakstīja tikai klavierdarbus, pie tam katrā no tiem naivi centās nodemonstrēt visas apgūtās iemaņas izteiksmes līdzekļu pielietošanā. Tā radās skaņdarbi ar pārāk sabiezinātu faktūru un pārblīvētu harmoniju.

1948. g. Grīnblats sāka pievērsties arī vokālajiem žanriem,

Komponists Romualds Grīnblats

uzrakstot četras romances ar Bloka, Ščipačova, Ļermontova un Puškina tekstiem, patriotisku kantāti un «Darba dziesmu»[1].

Darbs vokālās mūzikas nozarē, saskare ar poētiskajiem tekstiem paplašināja jaunā komponista radošo diapazonu, ieviesa viņa mūzikā lielāku konkrētību un psiholoģisku dziļumu. Tomēr arī šajos vokālajos skaņdarbos, izņemot romanci «Rudens lietus» (Ščipačova teksts) ar vienkāršu melodiju, stipri sabiezinātas harmoniskās krāsas, pārslogota faktūra, visai skarbs, pat padrūms kolorīts.

[1] Kantāte atskaņota kora un orķestra izpildījumā kādā no Ļeņingradas rūpnīcām, «Darba dziesma» — jauktā kora un baritona izpildījumā Ļeņingradas radiofonā.

1950. gadā Romualds Grīnblats, pabeidzis mūzikas vidusskolu, iestājās Latvijas Valsts konservatorijā profesora Ādolfa Skultes kompozīcijas klasē.

Pirmajos studiju gados sarakstītie skaņdarbi ar savu sarežģīto mūzikas valodu maz ko atšķīrās no agrākajiem. Te jāmin dziesmas «Linča tiesa», «Miers uzvarēs», «Dziesma par Koreju», *a cappella* kora dziesma «Salmene» («Бессмертник»), poēma čellam un klavierēm «Pilsoņu kara varoņu piemiņai».

Ar pēdējo skaņdarbu sākas zināms pagrieziens komponista daiļradē, viņa mūzikas valoda kļūst skaidrāka un vienkāršāka.

Šajos gados R. Grīnblats vada mākslinieciskās pašdarbības pulciņus — Latvijas Valsts universitātē, kādā Rīgas rūpnīcā un karaspēka daļā. Ciešā saskare ar vienkāršajiem padomju ļaudīm un tautā iemīļotajām masu dziesmām uzvedināja viņu uz domām izmantot padomju masu dziesmu intonācijas instrumentālajā mūzikā, tādējādi konkretizējot savu mūzikas valodu.

Kā pirmais mēģinājums radās poēma čellam un klavierēm «Pilsoņu kara varoņu piemiņai». Šajā skaņdarbā izmantotas divu plaši pazīstamu dziesmu — Dzeržinska «No zemes līdz pat zemei» un Blantera «Dziesmas par Ščorsu» intonācijas. Tiesa, šo pirmo mēģinājumu nevar uzskatīt par veiksmīgu. Čells nedabīgi aizslāpa galēji augšējā reģistrā, masu dziesmu intonācijas nomāca un noslāpēja ārkārtīgi sabiezinātā faktūra un pārsātinātās harmonijas. Tomēr dziesmu intonāciju izmantošana ilgu laiku aizrāva komponistu un iespaidoja viņa radošās individualitātes izveidošanos. Turpmāk viņš atmeta paņēmienu savā mūzikā izmantot kādu noteiktu masu dziesmu intonācijas, taču atsevišķi padomju masu dziesmām raksturīgi ritma un intonāciju elementi paliekoši nostiprinājās viņa mūzikas valodā.

Jau nākošajā skaņdarbā — Klavieru kvintetā (1953), kas veltīts miera cīņas tēmai, darbs pie dziesmu intonācijām radījis manāmu pagriezienu R. Grīnblata mūzikas valodas raksturā. Sevišķi interesanta kvinteta programatiskā pirmā daļa, kas rakstīta variāciju formā. Dziedošā, plaši plūstošā tēma iecerēta kā padomju tautas laimīgās mierīgās dzīves atspoguļojums. Tēmai attiecīgi izmainoties, septiņās variācijās mēģināts attēlot mierīgas celtniecības darbu un bezrūpīgās bērnu rotaļas, naidnieka iebrukumu un tautas ciešanas, tās varonīgo cīņu un uzvaru, beidzot atgriežoties pie sākuma tēla — gaišās, mierīgās dzīves.

Šajā emocionālajā stāstījumā par karu un mieru komponis-

tam izdevies pārliecinoši sakausēt svaigu, šodienīgu mūzikas valodu ar vienkāršām dziesmu intonācijām.

Pārējās trīs kvinteta daļas, neraugoties uz daudzām veiksmīgām lappusēm, mūzikas tēlu spilgtuma un attīstības ziņā atpaliek no pirmās daļas.

Pēc klavieru kvinteta uzrakstīts dziesmu cikls «Pasaules dzejnieki cīņā par mieru».[1] Tajā ietilpst deviņas dziesmas, kam pamatā dažādu zemju dzejnieku miera cīņai veltīta dzeja. Autors šeit necenšas atveidot dažādu tautu nacionālās mūzikas īpatnības, bet ar mūzikas izteiksmes līdzekļiem atklāj vispārējo noskaņu un teksta raksturu, radot vispārinātus, spilgti reljefus mūzikas tēlus. Lai gan šīs vokālās miniatūras pēc sava žanra tuvas romancēm, to melodika bieži piesātināta ar masu dziesmu intonācijām un ritmiem. Vokālā partija vijīga un izteiksmīga, klavieru pavadījums veidots ar dziļu gaumes izjūtu, atturīgiem harmonijas līdzekļiem, pasvītrojot teksta galveno emocionālo saturu.

Viņa diplomdarbs — Simfonija *mi* minorā ir stāsts par padomju jaunieti, par viņa enerģiju, dzīvesprieku un dvēseles siltumu. Simfonijai izteiksmīgs tematiskais materiāls, skaidra, noapaļota forma, lakoniska un intensīva attīstība. Cenzdamies pēc muzikāli dramaturģiskas vienības un saliedētības, R. Grīnblats intonatīvi apvieno visu daļu tematisko materiālu. Tomēr pārāk bieža šī paņēmiena pielietošana rada zināmu intonāciju vienveidību.

Šajā jaunības simfonijā pārsvarā liriskie tēli. Pat enerģiskajās, trauksmainajās tēmās jaužams poētiskums un gaišums.

1955. g. R. Grīnblats pabeidza konservatoriju. Pieciem mūzikas augstskolā pavadītajiem gadiem bija ārkārtīgi svarīga loma jaunā komponista izaugsmē.

Strauji progresējošā mūziķa darbu prasmīgi un iejūtīgi vadīja profesors Ādolfs Skulte, kurš to apbruņoja ar stingri izkoptu kompozīcijas tehniku, skaidru stila izjūtu un dziļu mūzikas formas izpratni. Ja, iestājoties konservatorijā, R. Grīnblats rakstīja pārblīvētus un pārāk sarežģītus skaņdarbus, tad pārdomātu un mērķtiecīgu meklējumu rezultātā viņš izstrādā skaidru, šodienīgu mūzikas stilu. Grīnblata radošo izaugsmi ievērojami sekmē komponista dzīvā interese par visu jauno un progresīvo apkārtējā dzīvē un mūzikas mākslā.

---

[1] Ciklu saīsinātā veidā (5 dziesmas) 1957. gadā publicējusi Latvijas Valsts izdevniecība.

Pēc konservatorijas beigšanas Grīnblats strādā par toņmeistaru Latvijas Radiokomitejā. Darbs, kas cieši saistīts ar simfonisko orķestri, kori un solistiem, padziļina viņa izpratni par atskaņotājas mākslas iespējām. 1957. gadā Grīnblats pāriet strādāt uz Latvijas Valsts izdevniecības Mūzikas redakciju. Arī šeit, piedaloties publicējamo darbu atlasē un rediģēšanā, viņš gūst ne mazums noderīgu zināšanu.

*

Tūlīt pēc konservatorijas beigšanas Grīnblats saraksta Otro simfoniju *fa* minorā. Jaunais komponists it kā steidzas nostiprināt un pilnveidot savus sasniegumus simfonijas žanrā. Un tiešām šis pirmais patstāvīgais darbs ir ievērojams solis uz priekšu simfoniskā skaņu raksta apguvē. Otrā simfonija pretstatā pirmajai ir dramatiska rakstura, un tur atspoguļojas dziļi kontrasti un asi psiholoģiski konflikti. Sevišķi trauksmaina, nemiera pilna ir pirmā daļa ar dramatiskajām kulminācijām. Otrā daļa ir valša ritmā veidots skerco un trešā — lēnā daļa — ievada lirisku, visumā gaišu noskaņu lokā. Simfonijas dramatiskais konflikts atrisinās finālā. Pārveidoti, ieguvuši citu jēgu un nozīmi, enerģiski un aktīvi šeit skan pirmās daļas sasprindzinātās un nemierīgās galvenās partijas tēma un blakus partijas elementi. Finālā īpaša dramaturģiska nozīme jaunajai, liriskas jūsmas pilnajai tēmai. Tieši tās attīstība nosaka fināla saturu un raksturu.

Otrā simfonija izceļas ar noslīpētu, reljefu formu, ļoti kompaktām, patstāvīgām daļām. Simfonijas galvenā tematiskā materiāla izmantošana visās daļās šeit dziļi pamatota un dramaturģiski nozīmīga.[1]

Šai laikā komponistu pilnīgi aizrāvusi simfoniskā mūzika. Pēc Otrās simfonijas viņš nekavējoties ķeras pie «Jaunatnes uvertīras». Tas ir neliels simfonisks skaņdarbs, ko caurauž viena izteikta noskaņa: vētraina, pārgalvīga enerģija, možums un degsme.

Uvertīrā komponists panācis ievērojamu lakonismu sonātes formas izklāstā. Ļoti kustīgo, gandrīz vai pārāk šaudīgo galvenās partijas tēmu šeit papildina ar plašu elpu veidotā enerģiskā blakus partija. Uvertīra attīstās strauji — it kā ar vienu nepārtrauktu elpu.

---

[1] R. Grīnblata II simfoniju 1957. gadā atskaņoja Latvijas PSR Radio un televīzijas simfoniskais orķestris Leonīda Vīgnera vadībā.

Jāpiemin arī pēc «Jaunatnes uvertīras» sarakstītais oriģināli iecerētais klavierdarbu cikls «Iespaidi». Tas sastāv no sešām miniatūrām, kur autors atspoguļo dažādos literatūras un mākslas darbos gūtus iespaidus. (Raiņa dzejolis, tautas pasaka, austrumu deja, Bēthovena simfonija, Musorgska opera, sens gobelēns.) Šajā skaņdarbā lietoti samērā skopi mūzikas izteiksmes līdzekļi, pirmajā plānā izvirzot nevis virtuozo momentu, bet mūzikas tēlainību.

*

Neatlaidīgais, ražīgais darbs simfoniskās mūzikas novadā sagatavo komponistu muzikāli scēniskam žanram.

1958. gadā R. Grīnblats sāk strādāt pie baleta «Rigonda». Baleta libreta pamatā V. Lāča pazīstamais romāns «Pazudusī dzimtene». Komponistu aizrauj tēma, kas saviļņo visas pasaules godīgos ļaudis un tik saistoši un emocionāli tverta V. Lāča romānā, — cīņa pret koloniālismu. Jau pēc gada rīdzinieki varēja noskatīties «Rigondas» pirmizrādi. Drīz baletu uzveda arī Tallinā, pēc tam Viļņā. 1960. gadā baletam «Rigonda» piešķirta Latvijas PSR Valsts prēmija, bet 1962. gadā III prēmija Vissavienības jauno komponistu skatē.

«Rigonda» ir pirmais latviešu padomju balets ar aktuālu mūsdienu tēmu, kas talantīgi iemiesota mūzikā.

Stājoties pie kompozīcijas, autors bija pārliecināts, ka baletam jābūt īsti šodienīgam, sākot ar libretu un mūziku, beidzot ar horeogrāfiju un scēnisko noformējumu. Bet kādu ceļu izvēlēties?

Kā zinām, mūsdienu baletā priekšplānā arvien biežāk tiek izvirzīta pantomīma.

Dažkārt pārmērīga aizraušanās ar pantomīmu tomēr nonāk pretrunā ar baleta žanra specifiku. Deja taču ir baleta pamatu pamats, tā dvēsele.

R. Grīnblats nolēma baleta pamatā saglabāt deju, bet centās to organiski saistīt ar darbības attīstību. Pantomīma baletā mijas ar deju epizodēm, bieži saplūstot vienā veselā.

Baleta mūzika nekad nezaudē dejiskumu, savu skaidro pulsāciju. Dejiskums saglabājas gan tēlu muzikālajā raksturojumā, viņu visdziļāko pārdzīvojumu atspoguļojumā un pat dramatiskajās gaišo un tumšo spēku sadursmju kulminācijās.

Baleta muzikālās dramturģijas galvenais virzošais spēks ir vadmotīvi. Pēc savas būtiskās un emocionālās ievirzes tie iedalāmi trīs pamatgrupās, atveidojot trīs kontrastējošas baleta tēlu sfēras.

Pie pirmās — galvenās grupas pieder vadmotīvi, kas raksturo Rigondas salu un tās iemītnieku tēlus. Šai mūzikai, lai gan tā ļoti daudzveidīga, ir kopīgs, spilgti izteikts intonatīvs pamats. Balstoties uz saviem mūzikas valodas elementiem, komponists cenšas izvēlēties tādas intonācijas, kas vispilnīgāk spētu atveidot tālās polinēziešu salas kolorītu. Šo intonāciju izveidošanā zināma loma atsevišķiem polinēziešu oriģinālmelodiju skaņkārtu, intonāciju un ritma elementiem, ar ko R. Grīnblats, uzsākot baleta komponēšanu, iepazinās Maskavas un Ļeņingradas arhīvos.

Tieši minētās intonācijas, viscaur piesātinot pirmo un sesto ainu un izvijoties cauri visām pārējām ainām, kur tās pavada galvenā varoņa Ako tēlu, piešķir mūzikai lielu viengabalainību un nosaka visa skaņdarba intonatīvo struktūru.

Otra vadmotīvu grupa raksturo Ako draugu — streikotāju tēlus. Tiem tipiski enerģiski ritmi un vīrišķīgas intonācijas, kas sakņojas masu dziesmās. Šo vadmotīvu ritma un intonāciju elementi ir trešās un ceturtās ainas mūzikas pamatā («Ostā» un «Bārā»).

Pēdējai grupai pieskaitāmi ienaidnieku — kolonizatoru vadmotīvi, kas atšķiras ar stūrainām intonācijām un uzbāzīgiem ritmiem. Tie nosaka otrās un piektās ainas mūzikas raksturu («Uz kuģa» un «Uz jahtas»).

Tādējādi visu sešu baleta ainu izvietojums rada noapaļotu un simetrisku arhitektonisko un intonatīvo uzbūvi, kur malējās daļas stāsta par notikumiem Rigondas salā, tām pieslienas ainas no ienaidnieka vides, bet baleta centrā divas ostas ainas — Ako draugu vidū.

Pārlapojot «Rigondas» partitūru, redzam rūpīgi pārdomātas detaļas, skaidru un mērķtiecīgu vispārējo muzikāli dramaturģisko attīstību. Tai pašā laikā mūzika nav sausi racionāla, bet viscaur dziļi izjusta un emocionāli piesātināta. Pakāpeniski atklājot notikumu dramatisko risinājumu, tās attīstība kļūst arvien intensīvāka, sasprindzinātāka un pēdējā ainā sasniedz plašu simfonisku vērienu. Pēdējā aina ir visa skaņdarba kulminācija, kur notiek galveno pretmetu izšķirošā sadursme.

*

Pēc baleta «Rigonda» komponists ilgāku laiku meklē tēmu jaunam baletam vai operai. Šai laikā viņš saņem Rīgas kinostudijas piedāvājumu rakstīt mūziku dokumentālam kinoaprakstam «Mana Rīga». Kinokadri, kas ataino pilsētas skaistumu,

tās arhitektūru, parāda ar revolucionāro pagātni saistītos kultūras pieminekļus, kā arī Rīgas šodienu, — prasīja daudzveidīgu muzikālu ietērpu. Iespēja mūzikā atspoguļot konkrētus raksturus un situācijas no apkārtējās dzīves komponistu ieinteresēja. Tajā pārsvarā gaiša, dzīvespriecīga noskaņa. Ar savu oriģinālo ieceri izceļas mūzika kadriem par sirds operāciju.

Pēc šī pirmā mēģinājuma kinomūzikas nozarē Grīnblats raksta mūziku arī kinoaprakstam «Salacgrīva», kas stāsta par zvejnieku dzīvi un darbu.

Drīz vien R. Grīnblats uzsāk rakstīt mūziku mākslas filmām «Pieviltie», pēc tam — «Ķārkli pelēkie zied». Abas šīs filmas atšķirīgas gan satura, gan vispārējās noskaņas un arī mūzikas rakstura ziņā.

Kinofilmā «Pieviltie» parādīta baznīcas postošā ietekme uz reliģijas tīklos iekļuvušo ļaužu likteņiem. Mūzika šeit cieši saistīta ar darbību un atsedz konfliktu starp cilvēka jūtām un visu nomācošo baznīcas varu. Priekšplānā izvirzīta galveno varoņu jūtu atklāsme — Lienītes un Jāņa mīlestība un mazā Andra pārdzīvojumi. Arī cilvēku jūtas izkropļojusi baznīcas iejaukšanās, tā ka pat lirika šeit it kā neatraisīta un samocīta.

Mūzikas valoda padrūma. Varoņu jūtu un baznīcas jūga atveidošanai komponists izmanto stipri hromatizētu melodiku un skarbas harmonijas, reizēm pielietojot politonālu un pat atonālu skanējumu, it sevišķi visdramatiskākajos kadros, piemēram, baznīcā traģiskajā «brīnuma» parādīšanās epizodē, kur iet bojā mazais Andris. Baznīcas, klostera un reliģijas kalpu tēlus raksturo drūms ērģeļu skanējums un baisi askētiska baznīcas dziesmu dziedāšana. Liriskos tēlus atsedz galvenokārt maiga stīgu kvarteta mūzika, kam reizēm pievienojas flauta.

Kūsājošās apkārtējās dzīves tēli, kolhoznieku darba muzikālais atainojums ievērpjas filmas muzikālajā audumā ar žanra elementiem — valsi un maršu.

Pilnīgi pretēja «Pieviltajiem» ir mākslas filma «Ķārkli pelēkie zied». Tur dominē dzīvespriecīga noskaņa, gaiša lirika un humors. Tā ir filma par jaunatnes dzīvi, te atklāti notikumi, kas saistās ar skolnieces Intas mīlestību pret populāro aktieri Mežmali.

R. Grīnblata izmantotos mūzikas izteiksmes līdzekļus šeit nosaka filmas vispārējā noskaņa un saturs. Melodika vijīga un dzīvespriecīga, harmonijas sulīgas un daudzkrāsainas. Mūzika rakstīta estrādes orķestrim.

Šai laikā Grīnblats raksta mūziku arī teātra izrādēm. 1959. gadā radīta mūzika J. Germaņa un J. Resta lugai «Viens gads».[1] Tā ir luga par bīstamu recidīvistu Žmakinu, kurš, saduroties ar mūsu dzīves īstenību, saskarē ar sirsnīgiem un iejūtīgiem padomju ļaudīm pamazām sarauj visas saites ar noziegumu pasauli.

Lugas mūzikā centrālo vietu ieņem Žmakina dziesma — vienkārša, mazliet skumja melodija. Šī dziesma, tās pievilcīgā, brašā un reizē iekšēju sāpju caurausta melodija pārliecinoši atklāj noziedznieka cilvēcisko būtību. Melodija kļūst par Žmakina vadmotīvu un pavada viņu cauri visai lugai, līdz ar darbības attīstību iegūstot visdažādāko raksturu.

Lugā svarīga loma arī Klavas dziesmai. Tās valšveidīgā liriskā melodija, tāpat kā Žmakina dziesma, labi raksturo lugā notēloto vidi. Tomēr abās dziesmās ieskanas arī jauni elementi, kas tām piešķir laikmetīgāku skanējumu, piemēram, lauzts kvadrātiskās uzbūves princips. Žmakina dziesmā saīsināts periods (8+7 taktis), Klavas dziesmā paplašināts periods (8+11 taktis).

Komponists rakstījis mūziku arī V. Rozova lugai «Ceļā»[2], kas stāsta par mūsdienu jaunatnes dzīvi. Jaunais lugas varonis — ar dzīvi neapmierināts nihilists dodas kājām no Sibīrijas uz Maskavu. Dažādas sastapšanās un viss ceļā redzētais palīdz viņam atrast savu īsto vietu dzīvē.

Šeit, tāpat kā iepriekšējā lugā, par visas mūzikas centru kļūst dziesma. Šoreiz tā ir jautrā un dzīvespriecīgā, jauneklīgas degsmes pilnā «Jauno zemju apguvēju dziesma». Pirmo reizi tā parādās stipri izvērstas orķestra ainas kulminācijā (šai ainā attēlots, kā vilciens pakāpeniski paātrina gaitu un uzsāk savu skrējienu). Šīs dziesmas tēma lugā it kā kļūst par mūsu zemes strauji pulsējošās dzīves un padomju jaunatnes rosīgās enerģijas vadmotīvu.

Pēdējais R. Grīnblata darbs ir mūzika Andreja Upīša drāmai «Žanna d'Arka»[3]. Šajā uzvedumā sevišķi daudz mūzikas, pie tam dažas orķestra epizodes izvērstas visai plaši un sasniedz simfonisku vērienu (uvertīra, kaujas aina, fināls u. c.). Tām svarīga

---

[1] Grīnblata mūzika lugai «Viens gads» izmantota Rīgas Krievu drāmas teātra un Ļeņingradas Ļeņina komjaunatnes drāmas teātra uzvedumiem.

[2] Grīnblata mūzika V. Rozova lugai «Ceļā» izmantota Ļeņingradas Ļeņina komjaunatnes drāmas teātra uzvedumam.

[3] R. Grīnblata mūzika A. Upīša drāmai «Žanna d'Arka» izmantota Latvijas Valsts akadēmiskā drāmas teātra uzvedumā.

loma darbības dramatiskajā attīstībā un darbojošos personu raksturojumā.

Arī šeit muzikālā dramaturģija pamatojas uz dziesmām. Liekot šo dziesmu materiālu visas mūzikas attīstības pamatā, komponists raksturo plašu ar lugas galvenajiem tēliem saistītu vidi. Tā nabagu dziesma ir apspiestās franču tautas muzikālā raksturojuma pamatā. No Žannas draudzeņu — meiteņu dziesmas materiāla izaug tautas varones Žannas d'Arkas muzikālais tēls. Nenosvērtās franču armijas atveidojumam noder izlaidīgā, bravūrīgā piedzērušos kareivju dziesma.

Bez vokālajiem numuriem muzikālajā dramaturģijā svarīga loma arī fanfarām. Tās skan drūmi angļu karapulkos, pacilāti varonīgi franču armijā, groteski sarkastiski, raksturojot aprobežoto un bailīgo Francijas karali un viņa galmu.

Šīs lugas mūzikas vispārējais raksturs skarbs un drūms. Orķestrī pārsvarā metāla pūšamie instrumenti, bieži dzirdamas ērģeles. Tas viss palīdz raksturot varonīgiem un traģiskiem notikumiem bagāto viduslaiku kolorītu.

R. Grīnblata nopietnajam un pārdomātajam darbam kinofilmu un teātra mūzikas radīšanā bijusi svarīga loma komponista meistarības izaugsmē. Šeit viņam nācies sadurties ar daudzveidīgiem tēliem, kas savukārt izvirzījis nepieciešamību pievērsties jauniem mūzikas izteiksmes līdzekļiem.

*

Tāds īsumā ir R. Grīnblata daiļrades ceļš. Kā redzam, tas neizceļas ar dramatiskiem notikumiem, tajā grūti izdalīt kaut kādus periodus. Sevišķi liels vēl nav arī darbu klāsts, taču tur jau saskatāma R. Grīnblata daiļrades būtība, tās pamatu pamats — laikmetīgais skanējums.

Tam nav gadījuma raksturs.

R. Grīnblata mūziku ar dzīvi saista ne tikai vokālo un programatisko sacerējumu tematika. Šīs saites ir ciešākas un plašākas. Tās izpaužas mūzikas tēlu kūsājošajā enerģijā, jauneklīgajā aizrautībā un degsmē. Šīs noskaņas viņa mūzikā ir dominējošās un nosaka visas komponista daiļrades raksturu.

Viņa mūzikas galvenais varonis ir jaunais mūsdienu cilvēks ar savu trauksmaino domu un psiholoģisko pārdzīvojumu gammu. Viņa mūzikā tikpat kā nav sastopami pasīvi tēli. Tajā valda nemierpilnā jaunība.

Komponista plašais interešu loks liek viņam nemitīgi meklēt

jaunus mūzikas izteiksmes līdzekļus, tiekties pēc žanra dažādības.

Grīnblata daiļrades devumā jau tagad varam minēt baletu, simfoniju, uvertīru, mūziku teātra uzvedumiem un kinofilmām, instrumentālus un vokālus kamermūzikas skaņdarbus, masu dziesmas un estrādes mūziku.

*

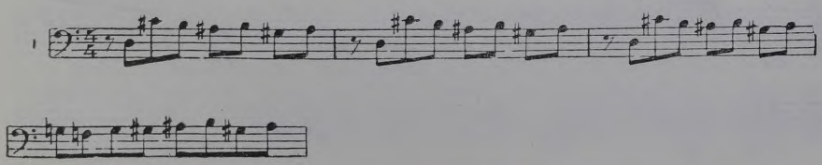
R. Grīnblata mūzikas stila savdabīgums spilgti atklājas melodijās. Pāršķirstot Grīnblata skaņdarbus, cita pēc citas uzmanību saista īpatnas melodijas. Daudz savdabīga skaistuma ir jauneklīgi trauksmainajā Ako pirmajā tēmā no baleta «Rigonda» ar tai raksturīgo saucienu intonāciju, Pirmās simfonijas galvenās partijas lokanajā un poētiski gaišajā tēmā, dinamiski spraigajā «Jaunatnes uvertīras» blakus partijā, vīrišķīgajā un enerģiskajā dziesmā «Vētrasdancis» no kinofilmas «Salacgrīva», Pirmās simfonijas rotaļīgajās skerco tēmās, Sema jautrajā, jauneklīgi brašajā dejā no «Rigondas», simfoniju lēno daļu cēlajās, apvaldītajās liriskajās tēmās, Končitas dejā no «Rigondas».

Grīnblata melodika sevišķi saista ar savām drosmīgajām un spraigajām intonācijām, kas skanējumam piešķir sevišķu trauksmainību, svaigumu un šodienīgumu.

Viņa melodikas šodienīgums pirmām kārtām izpaužas mažora un minora skaņkārtas traktējumā. Grīnblats, tāpat kā vairums mūsdienu komponistu, brīvi izmanto jebkuras mažora un minora augstās un zemās pakāpes, kuras bieži vien iegūst patstāvīgu skaņkārtas pakāpes nozīmi. Tā rodas skaņkārtu paveidi ar seno skaņkārtu elementiem.

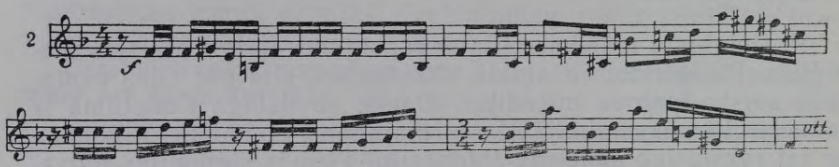
Iekšēji ļoti saspringti mūzikas tēli prasa asāku melodijas skanējumu, ko panāk, pārpilnām lietojot ievadtoņus, kā arī toniskā trijskaņa pakāpes, kas kļūst par patstāvīgām skaņkārtas pakāpēm.

«Rigonda». Matrožu deja.



Bieži vien, lai panāktu melodikas lielu sasprindzinājumu, komponists maksimāli izmanto mažora un minora augstās un zemās pakāpes kā patstāvīgas skaņkārtas pakāpes. Rezultātā rodas divpadsmit pakāpju gamma (šāda gamma bieži sastopama Prokofjeva, Šostakoviča, Honegera un citu komponistu skaņdarbos).

«Jaunatnes uvertīra». Galvenā partija.

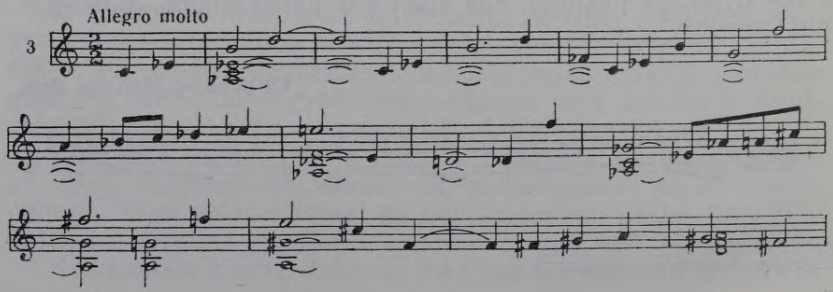


Interesanti atzīmēt vēl citu Grīnblata melodikas attīstības svarīgu īpatnību. Komponista daiļrades sākuma periodā melodijas pamats bija harmonija un alterācijas melodijā galvenokārt noteica izmaiņas harmonijā.

Sākot ar Klavieru kvintetu, pilnīgi mainās komponista attieksme pret melodiju. Turpmāk viņš tai pievērš galveno uzmanību, uzskatīdams, ka melodija ir mūzikas tēla satura un jēgas galvenā paudēja. Pirmajā vietā ir melodijas attīstības emocionalitāte un dabiskums. Harmonijai vienīgi jāpastiprina un jāpapildina tās izteiksmīgums.

Savos labākajos skaņdarbos, lietojot attiecīgas augstās vai zemās pakāpes, komponists vispirms ievēro melodijas dabisko attīstību. Tādējādi šīm pakāpēm melodijā vienmēr ir patstāvīga nozīme, un tās nebūt nesaistās ar novirzēm vai izmaiņām harmonijā.

«Jaunatnes uvertīra». Blakus partija.

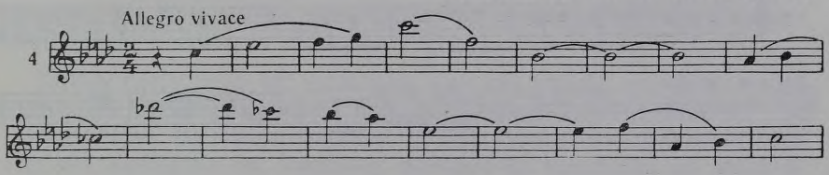


Grīnblata melodikas šodienīgums un savdabīgums spilgti izpaužas viņa intonāciju spraigumā.

Nevaram iedomāties Grīnblata mūziku bez tai raksturīgajiem dzīvespriecīgajiem, temperamentīgajiem, jūsmīgajiem tēliem. Autoram tie jo sevišķi tuvi, un tiem bieži svarīga loma dramatisku konfliktu atrisinājumā. Tādas ir, piemēram, viņa simfoniju pirmo daļu un finālu, kā arī «Jaunatnes uvertīras» blakus partijas.

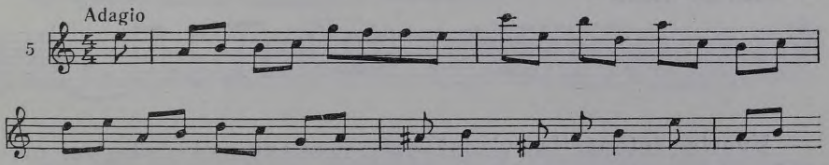
Šīm melodijām raksturīgi raiti tempi un plašs «lidojums» — lieli lēcieni augšup un lejup.

II Simfonija. Fināls. Blakus partija.



«Lidojošo» intonāciju ziņā, lai gan pavisam citā ievirzē, šīm melodijām radniecīgas ir R. Grīnblata skaņdarbu lēnās tēmas, piemēram, liriski nosvērtās melodijas simfoniju lēnajās daļās. Melodiju lēcieni pat lēnā kustībā piešķir tēliem zināmu iekšēju enerģiju un možumu. Reizēm šie lēcieni uz laiku veido patstāvīgu paralēlu otru balsi — slēpto polifoniju (kā daudzas Baha fūgu tēmas), un tādos gadījumos priekšplānā izvirzās plūstoši dziedoša pakāpeniska balsu kustība.

I Simfonijas III daļa.

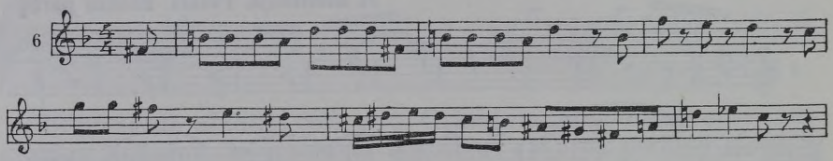


Šāds lokanums ir raksturīgs ne vien Grīnblata instrumentālajām melodijām, bet arī vokālajām tēmām. Piemēram, minēsim dziesmas «Vētrasdancis», «Miers», «Jauno zemju apguvēju dziesma» un citas.

No visdažādākajiem intervāliem, uz kuriem balstās Grīnblata melodikas intonāciju uzbūve, sevišķu uzmanību saista kvartas un kvintas intervālu pārpilnība, kas atklāj viņa mūzikas valodas savdabību.

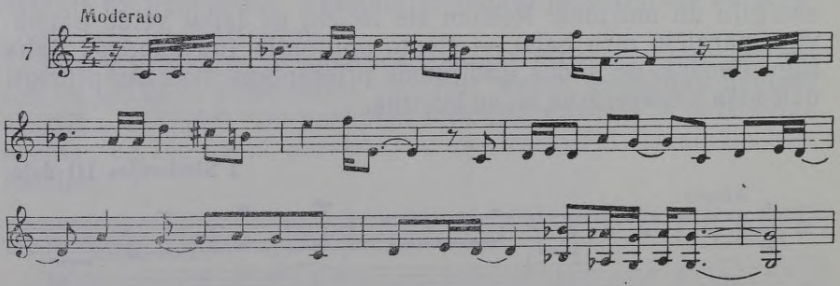
Šo intonāciju vieta un nozīme ir ļoti dažāda, un ikreiz tā ir atkarīga no melodijas rakstura. Piemēram, kvartas intervālam, kas melodijā saista divas harmonijas funkcijas (T — S, D — T), ir sevišķi enerģisks un neatlaidīgs skanējums.

«Jaunatnes uvertīra». Galvenās partijas vidusposms.



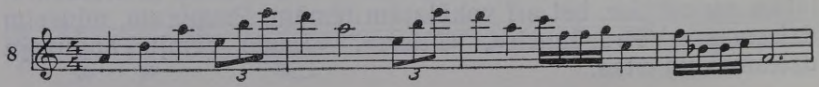
Grīnblata skaņdarbos ļoti raksturīgas ir izvērstas kvartu ķēdes, ko sasaista sekundas vai citi intervāli. Tie melodijai piešķir lielu vērienu un skanējuma plašumu.

«Rigonda». Ako I tēma.



Kvartas intonācijas visdažādāko noskaņu melodijām var piešķirt iekšēju atturību un cēlumu.

«Kārkli pelēkie zied». Intas tēma.



Kvartas un kvintas intonācijām ir liela nozīme ne tikai Ķ. Grīnblata melodikā vien. Tās jo bieži sastopamas harmoniju piebalsīs, ostinetās figūrās un citos viņa skaņraksta elementos.

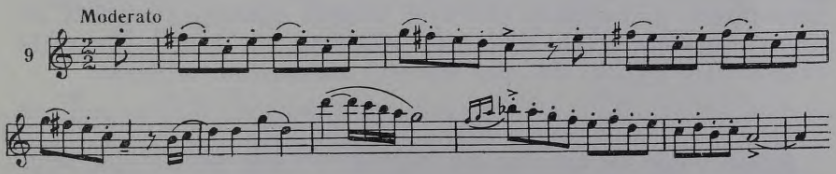
Grīnblata melodikas svarīga īpatnība ir arī tās ritma un struktūras savdabība, kur viss «noslēpums», šķiet, slēpjas viņa melodijas ritmu lokanībā, plastiskumā un iekšējā noteiktībā. Tas galvenokārt sakāms par lēnajām tēmām. Grīnblats gandrīz nekad melodijas neveido, atkārtojot vienu ritmisku figūru. Melodijas ritmiski nemitīgi attīstās, pakāpeniski izvērsdamās un kļūdamas dzīvākas. Bieži vien vienā tēmā vērojami visdažādākie ilgumi (pusnotis, ceturtdaļnotis, astotdaļnotis, punktētās notis, trioles utt.). Tas viss notiek vienmērīgas metriskas pulsācijas ietvaros, pie tam autors gandrīz nekad neizmanto jauktos taktsmērus.

Komponists lieto arī sinkopes, kas vēl vairāk pasvītro melodijas iekšējo ritmisko noteiktību (sk. 7. un 8. nošu piemēru).

Melodijas struktūra pamatā ir simetriska, kvadrātiska, taču ritmiskā dažādība un lokanība dažkārt šo simetriju un kvadrātiskumu lauž. Tā rodas paplašināti un saīsināti periodi, kas pasvītro mūzikas elpas dinamiskumu.

Ātrās, straujās tēmas ritmiski nav tik oriģinālas, bet to motoriskais ritmiskais pamats bieži veidojas nekvadrātiskas struktūras ietvaros.

«Rigonda». Sema deja.



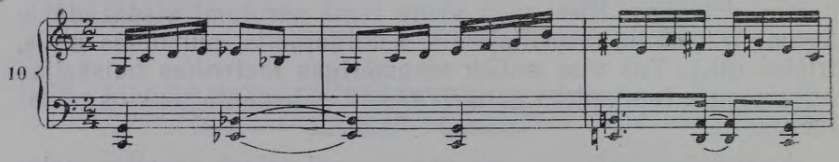
Jo cieši saaugusi ar melodiku ir Ķ. Grīnblata harmonija. Brīvi pārvaldot mūsdienu mūzikas valodas harmonijas līdzekļu arsenālu, atkarībā no izvirzītā māksliniecisklā uzdevuma viņš to izmanto ar lielu gaumes izjūtu un meistarību.

Komponista harmonijas valodā līdzās vienkāršiem, stingri funkcionālos mažora-minora ietvaros izmantotiem līdzekļiem sa-

stopamas arī skaudrākas polifunkcionālās un politonālās harmonijas.

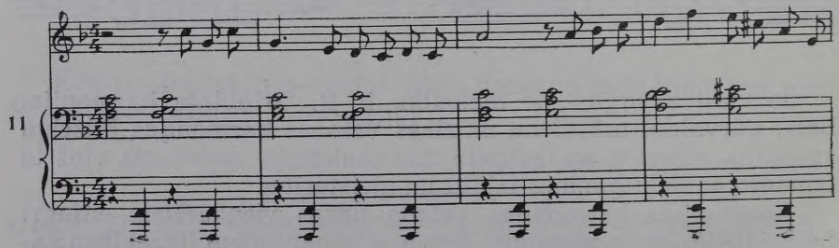
Taču jāsaka, ka komponista harmoniskās valodas pamatā plaši izstrādāta mažora-minora sistēma. Šīs sistēmas ietvaros komponists jūtas ļoti brīvi, pakļaujot harmonijas līdzekļu izvēli muzikālā tēla raksturam.

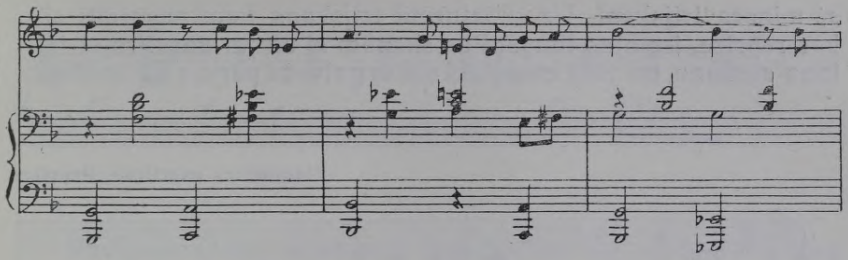
«Salacgrīva».



Šajā fragmentā no mūzikas kinoaprakstam «Salacgrīva» mēs redzam, cik brīvi komponists rīkojas ar mažora-minora harmoniskajām krāsām. Lai nedaudz mīkstinātu pārāk bravūrīgo *Do* mažora skanējumu frāzes sākumā, autors lieto zemo trešo pakāpi. Tomēr skaņas *mi bemol* un *si bemol* piešķir melodijai pārāk skumju noskaņu, un, lai mūzikai piešķirtu atkal mažora skanējumu un pasvītrotu tās gaišo raksturu, komponists pielieto pēc kārtas trīs mažora trijskaņus. (*Mi* mažors, *Re* mažors un *Do* mažors).

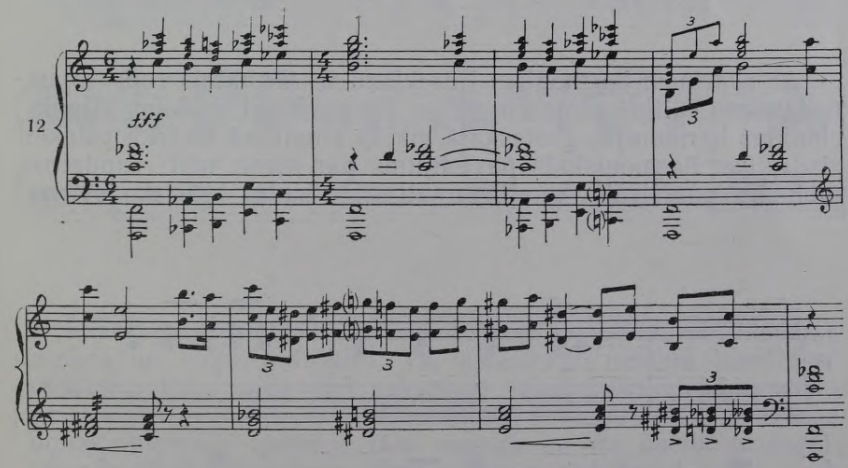
Un, lūk, izsmalcinātas harmoniskās attīstības paraugs, kur ļoti vienkārši diatoniski līdzekļi apvienoti ar bifunkcionālisma elementiem — pa lāsei uzkrājot iekšējo enerģiju, nobriest un izaug muzikālais tēls dziesmas «Gaisma pār zemi» (no cikla «Pasaules dzejnieki cīņā par mieru») klavieru pavadījumā:





Nereti R. Grīnblata mūzikā sastopamas arī sarežģītākas harmonijas. Sarežģītu harmonisku kompleksu veidošanu visbiežāk nosaka muzikāli dramaturģiski faktori.

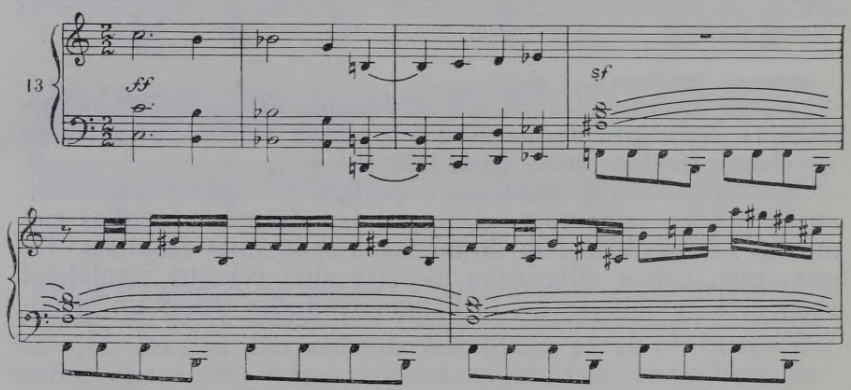
Savā izteiksmībā efektīgas ir politonālās harmoniskās konstrukcijas, kas izmantotas vissasprindzinātākajos attīstības momentos kā muzikālo tēlu dramatiskas sadursmes rezultāts. Tā, piemēram, baleta «Rigonda» pirmajā ainā orķestrī vienlaicīgi skan divas tonalitātes — *la* minors (Nelimas tēma) un *fa* minors:



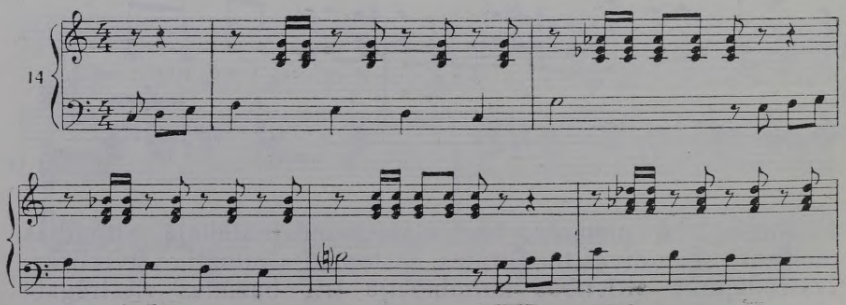
Analoģisku piemēru, kur vissasprindzinātākajā attīstības momentā skan divas tonalitātes, sastopam «Jaunatnes uvertīrā». Izstrādājuma attīstības kulminācijā trīs bazūnes «iestrēgst»

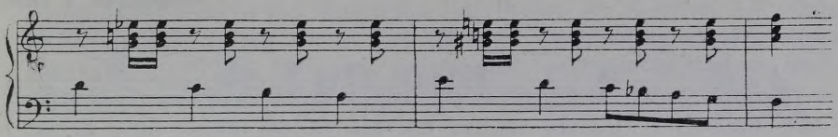
si minora trijskanī. Uz šī izturētā trijskaņa fona negaidīti sākas reprīze, iestājas timpāni ar skaņām *si* un *fa,* pasvītrojot tritona saskaņu, un tūlīt enerģiski sākas galvenā partija *Fa* mažorā.

«Jaunatnes uvertīra». Reprīze.

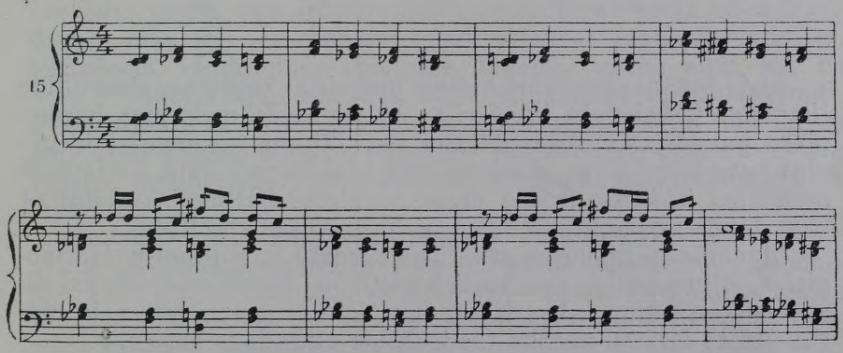


Ar skarbiem harmonijas līdzekļiem R. Grīnblats rada savus nedaudzos spilgti groteskos tēlus. Tā asprātīgi veidojas bifunkcionālas harmonijas groteskajā maršā kinofilmā «Kārkli pelēkie zied», kur harmoniskais pavadījums par vienu takti «apdzen» melodiju, pasvītrojot kinofilmas attiecīgo kadru satīrisko ievirzi:



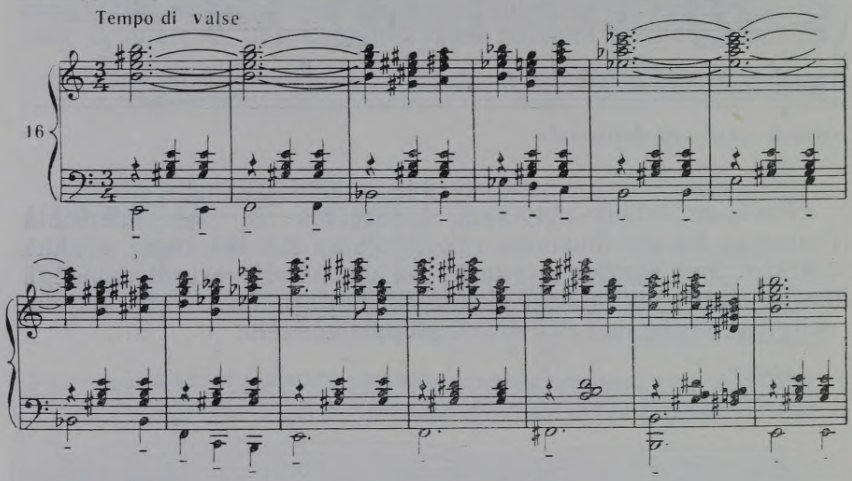


Pavisam citādi uztveram aprobežotā un pašapmierinātā Francijas karaļa muzikālo raksturojumu mūzikā lugai «Žanna d'Arka». Šeit skarbie, aprautie, asi disonējošie akordi uzbāzīgā marša ritmā, sarkastiski skanot uz fanfaru fona, rada reljefu, spilgti grotesku un reizē draudīgu mūzikas tēlu:



Nereti sarežģītāku harmonisku saskaņu parādīšanos nosaka tembra un kolorīta faktori. Tā, piemēram, mūzikā kinofilmai «Kārkli pelēkie zied» divi saksofoni vienā laikā atskaņo vienu un to pašu melodiju, rakstītu dažādās tonalitātēs — ar mazās nonas intervāla atstarpi (*Do* mažors un *Re bemol* mažors), ienesot mūzikā it kā jaunu tembru, svaigu nokrāsu.

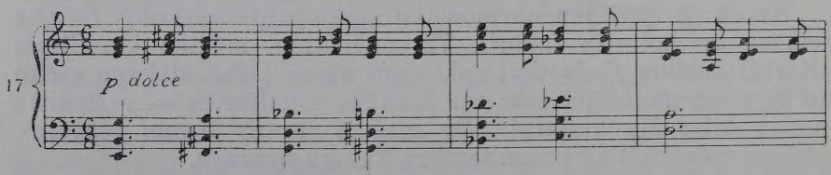
Kolorīta nozīmē lietots arī paņēmiens, kad melodijas izklāstu veido nevis vienbalsīga līnija, bet paralēli, harmoniski kompleksi — akordi, kā, piemēram, posmi piektās ainas valsī vai sestās ainas galvenās partijas tēma baletā «Rigonda».



Šāds krāšņs izvedums piešķir melodijai kuplu un piesātinātu skanējumu. Tai pašā laikā citas balsis veido melodijas harmonisko pavadījumu. Tādējādi šai pavadījuma harmonijai ir pilnīgi patstāvīga loma attiecībā pret tām harmonijām, ko izveido melodijas izklāsts. Ņodas divas paralēlas harmoniskās līnijas, kam daudz kā kopīga ar lineārās harmonijas specifiku.

Lineārās harmonijas attīstības pamatā ir polifonija. Harmonisko līniju kustībā, saskaroties vertikālē, nereti veidojas asi disonējošas saskaņas, kas tomēr nav dzirdei nepatīkamas, jo katras līnijas virzību nosaka tās iekšējās atttīstības loģika.

Spilgts lineārās harmonijas paraugs ir fināla mūzika lugai «Žanna d'Arka»:



Augšējās balsīs traģiski skan Žannas d'Arkas tēma *mi* minorā. Apakšējās balsīs tai pašā laikā izvesta patstāvīga pakāpeniski augšupejošu trijskaņu virkne. Vai, piemēram, epizode no

«Jaunatnes uvertīras», kur tēma nostiprina *Fa* mažoru, bet citas harmoniskās balsis veido patstāvīgu, neatkarīgu augšupejošu sekstakordu līniju. Lineārās polifonijas izcelsme Grīnblata daiļradē bieži saistīta ar viņa orķestra raksta īpatnībām. Instrumentācijā viņš katrai balsij aizvien cenšas piešķirt melodisku skanējumu.

Ķomponists izvairās lietot tā saukto harmonisko pedāli un pat mazsvarīgākās balsīs ievij tematiskus elementus.

Jebkurā R. Grīnblata partitūrā viss veidots grafiski uzskatāmi, ļoti samērīgi un mērķtiecīgi. Nav nekā lieka, kas novērstu uzmanību no galvenās domas izklāsta. Visiem spēlē iesaistītajiem instrumentiem «ir, ko sacīt».

Tiesa, ne jau uzreiz šis komponista paņēmiens attaisnojās praksē. Sākumā gadījās arī tā, ka acij tīkami, skaidri un loģiski sarakstītā partitūra orķestrī neskanēja. Piemēram, dažas vietas Pirmajā un Otrajā simfonijā, arī «Jaunatnes uvertīrā». Bija gan «tukšas» vietas, gan arī pārslogotas epizodes. Pēdējā laika skaņdarbos orķestris jau manāmi labāk «klausa» jauno komponistu. Piemēram, «Rigondas» partitūra. Izņemot pirmo ainu, kur ne viss ir līdzvērtīgs, orķestris skan pilnasinīgi un pārliecinoši. Plaši izmantoti atsevišķu instrumentu solo. Pakārtotās balsis melodiski piesātinātas un tematiski patstāvīgas. Tembru izmantošanā, dubultojumos un pākārtoto elementu balsveidībā daudz izdomas.

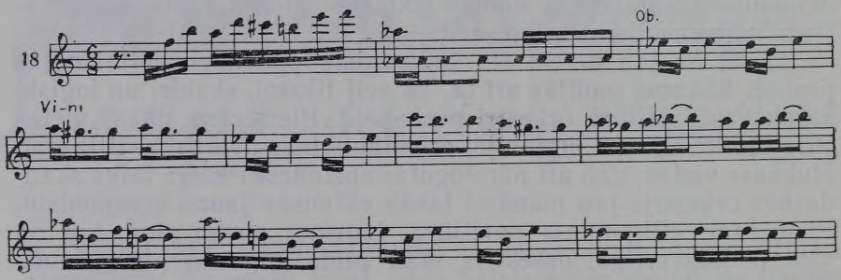
Nobeidzot R. Grīnblata mūzikas raksturīgāko iezīmju apskatu, jāatzīmē komponista dramaturģiskā meistarība. Skaņdarbos, kur risinātas dažādas problēmas, — baletā «Rigonda», teātru un kino mūzikā, kā arī simfonijās un klavieru kvintetā komponists vienmēr cenšas atklāt dzīves parādību kopsakarību, tādējādi iespējami dziļāk un pārliecinošāk izveidot skaņdarba idejisko saturu. Tas izpaužas muzikālās dramaturģijas simfonismā un monotematismā, kur sevišķu nozīmību iegūst caurviju attīstība, plaši izstrādāta vadmotīvu sistēma, tematiskā materiāla intonāciju saites, kas tuvina idejiski radniecīgus tēlus.

Tematiskā materiāla izvēršanā atklājas komponista bagātā fantāzija, izdomas spēja un attīstīta kompozīcijas tehnika. Atkarībā no dramaturģiskās ieceres mūzikas tēli tiek visdažādākos veidos transformēti, izmantojot daudzveidīgus paņēmienus: paplašinot vai sašaurinot izklāstu, mainot ritmu, tempu, harmoniju, skaņkārtas, faktūru un dinamiku.

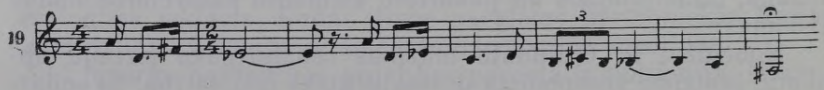
Baleta, kā arī teātra un kino mūzikā, kur sastopami tēlu kontrasti, komponists rada intonāciju ziņā kontrastējošas sfēras.

Katra sfēra apvieno idejiski radniecīgus tēlus. Intonāciju sfēru izveidošanā, kur atsevišķas tēmas ir pilnīgi patstāvīgas, īpaši nozīmīgs interesantais paņēmiens bagātināt patstāvīgas tēmas ar citu tēmu intonācijām no radniecīgā tēlu loka. Tā, piemēram, Nelimas vadmotīva (sk. 18. nošu piemēru) ievadfrāzei noder stipri saīsināta Ako I tēma (sk. 7. nošu piemēru) ātru sešpadsmitdaļnošu kustībā un Ako II tēmas (sk. 19. nošu piemēru) intonācijas.

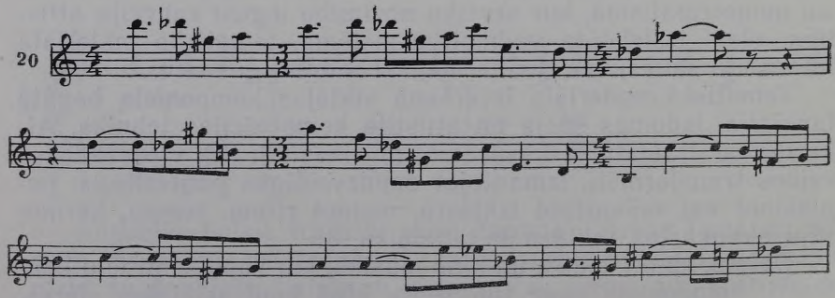
«Rigonda». Nelimas I tēma.

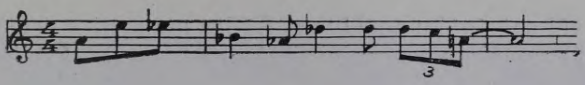


«Rigonda». Ako II tēma.



Ako un Nelimas mīlestības tēma (sk. 20. nošu piemēru) piesātināta ar dzimtenes vadmotīva intonācijām (sk. 21. nošu piemēru).



21 

Šo tematisko dramaturģiju papildina tonālā dramaturģija, kad noteiktam idejiski radniecīgu tēlu lokam izmantots īpašs tonalitātu loks.

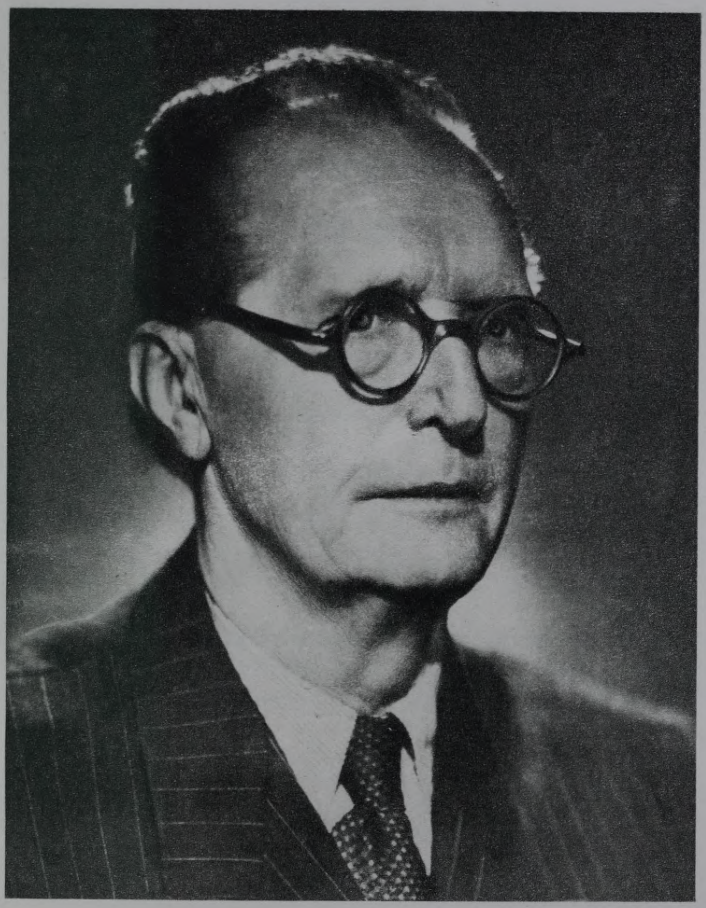
Tematiskā un tonālā dramaturģija ne tikai piešķir attiecīgai mūzikas sfērai viengabalainību, bet arī palīdz dziļi atsegt visa skaņdarba galveno darbību virzošo spēku iekšējās saites un kontrastus.

R. Grīnblata daiļradei raksturīgā tematiskā materiāla bagātība tomēr rada arī dramaturģiskās attīstības nepilnības. Proti, simfoniju sonātes allegro blakus partijām bieži ir vairākas patstāvīgas tēmas. Pilnīgi patstāvīgas ir arī saistījuma un noslēguma partijas. Pārējās simfoniju daļās autors nekad neaprobežojas tikai ar divām kontrastējošām tēmām. Tā vairākas tēmas izmantotas pirmās simfonijas skerco un lēnajā daļā. Šī izšķērdība traucē rūpīgāk izvērst galveno tēmu attīstību. Tikko klausītājs uztvēris kādas tēmas risinājumu un gribētu tai izsekot, šī tēma jau izzudusi un tās vietā stājusies cita. Tematiskā izšķērdība mazina katras atsevišķas tēmas nozīmi un lomu mūzikas attīstībā, un tās visas it kā pazūd šai melodiskajā raibumā. Par tēmas nozīmību padomju mūzikas zinātnieks B. Asafjevs raksta: «Tēma ir zināma intonācija, kas monumentālu formu «izplatībā» nezaudē savu izteiksmību, tās parādīšanos dzirde vienmēr sazīmē un «apsveic», tā ir visas simfoniskās attīstības pirmavots un atbalsta punkts.»

Grīnblata tēmas ir koncentrēti melodiski piesātinātas un noapaļotas. Tas zināmā mērā sasaucas ar Prokofjeva daiļrades stilu, bet jāatzīmē, ka lielajam meistaram raksturīga arī bezgalīgi plaša tēmas melodiskā attīstība, kādas Grīnblata daiļradē diemžēl vietām trūkst.

Visumā R. Grīnblata skaņdarbu simfoniskā attīstība ļoti intensīva, to vienmēr klausāmies ar interesi. Attīstībai lielu impulsivitāti piešķir prasmīgi sagatavotas kulminācijas. Emocionāli sevišķi spēcīgas tās kulminācijas, kas veidojas no atsevišķām pārrautām kulminācijām, kur katrai no tām viļņveidīgi seko

jauna ar vēl spēcīgāku pacēlumu. Šādos momentos sevišķi spilgti atklājas komponista aizraujošais temperaments. Tieši šajos impulsīvajos momentos visspilgtāk atklājas Grīnblata daiļrades raksturīgākās iezīmes, viņa neizsīkstošā enerģija un drosmīgais jaunrades gars.



Teodors Kalniņš

Klements Mediņš

TEODORU KALNIŅU ATCEROTIES

1890—1962

Silts, enerģisks rokas spiediens, stalta, daudzo gadu nesaliekta gaita, atsaucība un iejūtīgums, kas allaž dzirkstīja sirmā mūzikas meistara acu skatienā, — tāds mūsu atmiņā vienmēr paliks Latvijas PSR Tautas mākslinieka, Valsts prēmijas laureāta, mīļotā darba biedra Teodora Kalniņa tēls.

Ar Teodora Kalniņa vārdu nesaraujami saistīta latviešu kora kultūras attīstība, dziesmu dienu un dziesmu svētku vēsture. Teodora Kalniņa māksliniecisko uzskatu iemiesojums, viņa radošās domas lolojums ir Radioraidījumu un televīzijas komitejas jauktais koris — viena no profesionāli pilnvērtīgākajām kora vienībām republikā.

Teodora Kalniņa lielo mūziķa erudīciju un kordiriģēšanas mākslas tradīcijas šodien nes tautā viņa audzēkņi — Konservatorijas absolventi, daudzu republikas koru kolektīvu vadītāji.

*

Teodors Kalniņš dzimis Igaunijā, Tartu pilsētā, 1890. gada 23. novembrī dzelzceļnieka ģimenē. Šeit pavadīti bērnības gadi, kad, paša mākslinieka vārdiem runājot, viņš vēl klausījies tikai citu dziedātās dziesmas un it labi runājis igauņu valodā.

Aizrit daži gadi, un, mainoties tēva darba vietai, mazais Teodors nonāk Daugavpilī, bet pēc tam Rīgā, kur 1898. gadā uzsāk mācības Nikolaja ģimnāzijā.

Pēc mātes nāves materiālie apstākļi ģimenē pasliktinās un skola jāatstāj. Tieši šai laika posmā interese par mūziku kļūst arvien nopietnāka, un tas arī nosaka turpmākas jaunā mūziķa gaitas.

1904. gada rudenī Teodors Kalniņš iestājas Krievu mūzikas biedrības Rīgas mūzikas skolas vijoļspēles klasē ar mērķi — reiz nokļūt Pēterburgas konservatorijā. 1909. gadā viņa sapnis arī

piepildās. T. Kalniņš ierodas Pēterburgā, taču pārāk lielā konkursa dēļ konservatorijā iekļūt neizdodas, un jaunais vijolnieks divus gadus turpina studijas privāti pie konservatorijas profesora J. Nalbandjana. Nelaimīgā kārtā sākas kreisās rokas pirksta iekaisums, un līdz ar to vijoļspēle jāatmet uz visiem laikiem. Pēc ilgstošas ārstēšanās 1913. gadā Teodors Kalniņš iestājas Pēterburgas konservatorijas ērģeļu klasē, taču smago materiālo apstākļu dēļ pēc viena mācību gada ir spiests konservatoriju atstāt...

Jaunības nemiers, spīts un neatlaidība mērķa sasniegšanā kaldina apņēmību sākt jaunus mūziķa ceļus. Šoreiz tie saistīti ar latviešu tautai tuvo kordziedāšanas mākslu.

Teodora Kalniņa pirmie soļi šai virzienā ir 1912. g. organizētajā Bebru brīvbibliotekas korī, bet nedaudz vēlāk — Bebru, Kokneses un Meņģeles apvienoto koru kolektīvā. Šeit, Bebros, Kalniņš iepazīstas arī ar savu turpmāko dzīves biedri Hermīni Unguri; kopš 1916. gada viņu ceļi vairs nešķiras.

Pirmā pasaules kara un revolūcijas gados Teodoru Kalniņu redzam gan starp Pāvula Jurjāna vadītā strēlnieku simfoniskā orķestra mūziķiem, gan mācām dziedāšanu Rīgas pamatskolās, gan arī Sarkanās Armijas rindās — kā Mangaļsalas krasta artilērijas vecāko novērotāju.

Kara bangām norimstot, sākās jauns spraiga darba cēliens, kam sevišķa nozīmē topošā kordiriģenta profesionālajā izaugsmē: 1920. g. viņu uzaicina strādāt Rīgas operteātrī par kormeistara prof. Paula Jozuusa palīgu. Darbs operas saimē kopā ar izcilajiem mūziķiem — diriģentiem Emīlu Kuperu, Teodoru Reiteru, Paulu Jozuusu, režisoru Pēteri Meļņikovu, dziedoņiem Rūdolfu Bērziņu, Eduardu Miķelsonu, Nikolaju Vasiļjevu un daudziem citiem pavēra Teodoram Kalniņam līdz tam nezinātus mākslas dziļumus, piešķīra viņa darbam jo plašu vērienu. Kopā ar operas mākslinieku saimi laikā no 1920.—1940. gadam iestudēts desmitiem operu, radoši apgūts simtiem koru partitūru.

Paralēli darbam operā laikā no 1920. līdz 1926. gadam viņš izpildīja arī Reitera kora kormeistara pienākumus.

Minētajos kolektīvos tika uzkrātas Kalniņa lielās profesionālās zināšanas, noslīpēts un izkopts viņa kordiriģenta talants.

Taču viengabalainas māksliniecisks personības izaugsme un, ja tā varētu izteikties, īstais dzīves rūdījums gūti patstāvīgā darbā ar jo daudziem Rīgas un perifērijas koru kolektīviem. Kalniņa enerģija un darba prieks šai virzienā ir patiešām apbrīnojami.

Līdzās pamata pienākumiem viņš nodibina un vada (laikā no 1920. līdz 1921. g.) Rīgas Raiņa kluba jaukto kori, ir Latvijas Valsts universitātes vīru kora (1925.—1940. g.) un sieviešu kora (1928.—1940. g.) diriģents, diriģē Ķuzes fabrikas jaukto kori (1934. g.), «Rīgas auduma» jaukto kori (1935.—1936. g.), Rīgas latviešu dziedāšanas biedrības jaukto kori (1937. g.), epizodiski piedalās kā diriģents arī apvienotajā studentu korī.

Sākot ar 1926. g. (līdz 1939. g.), viņš ir dziesmu dienu virsvadītājs gandrīz visos tā laika Latvijas apriņķos.

Māksliniecisku augsti kvalitatīvie priekšnesumi pamazām izvirza Teodoru Kalniņu izcilāko latviešu diriģentu vidū.

1931. gadā viņš jau stājas VII Vispārējo dziesmu svētku apvienoto koru priekšā un, sākot ar šo gadu, ir visu turpmāko vispārējo Dziesmu svētku virsdiriģents.

1940. gadā, nodibinoties Latvijā Padomju varai, Kalniņš atstāj darbu operteātrī un, sekojot Radiokomitejas aicinājumam, organizē pie tās profesionālu jaukto kori. Jau pirmajā pastāvēšanas gadā T. Kalniņš darbā ar jauno kori ieliek visu savu mākslinieka degsmi. Bet uzsākto ceļu pārtrauc fašistiskā okupācija. Kalniņš gan turpina vēl strādāt radiofonā, taču viņa daiļrades dzīvinošo dzirksti arvien vairāk nomāc beztiesīguma un verdziskās pakļautības atmosfēra.

1944. gadā Kalniņu no pienākumiem radiofonā atbrīvo un kopā ar daudziem citiem izsūta uz kādu darba nometni Vācijā, kur viņu norīko par automašīnu kravas iekrāvēju.

Pēc fašistiskās Vācijas kapitulācijas 1945. g. augustā T. Kalniņš atgriežas Rīgā un uzņemas Radiokomitejas galvenā kormeistara pienākumus. Sākās pieredzējušā mūziķa daiļrades raženais brieduma periods. Aug un pilnveidojas radio kora kolektīvs, veidojas jauns padomju repertuārs un kora izpildījuma tradīcijas. Viņa vadībā kristalizējas ļoti tīrskanīgā *«non vibrato»* dziedāšanas maniere, tiek apgūts koncentrēts, racionāls frazējums. Ar lielu rūpību, darba mīlestību un neatlaidību tiek izkopts kora skaņojums, balsu grupu līdzsvarotība un dziļi psiholoģisks skaņdarba traktējums. Teodors Kalniņš vada arī Radiokomitejas Padomju dziesmu ansambli un sieviešu vokālo sekstetu.

1948. gadā Teodoram Kalniņam piešķir Latvijas PSR Nopelniem bagātā mākslas darbinieka goda nosaukumu. Nemitīgi paplašinās kora repertuārs — tas aptver visu labāko, ko devusi latviešu klasiķu un padomju komponistu daiļrade, izcilākos krievu un citu padomju tautu klasikas un mūsdienu kora dziesmas paraugus, kā arī Rietumeiropas komponistu darbus.

Daudz vērības tiek veltīts visam jaunajam; radio koris sagatavo daudzu Padomju Latvijas komponistu darbu pirmatskaņojumus. Teodora Kalniņa iedvesmotas un atbalstītas, radušās daudzas Aldoņa Kalniņa, V. Kaminska, E. Goldšteina, R. Kalsona u. c. jauno komponistu dziesmas.

Sākot ar 1950. gadu, gandrīz katru dienu Teodoru Kalniņu varēja sastapt arī Jāzepa Vītola Latvijas Valsts konservatorijā, kur topošie kordiriģenti viņa vadībā apguva savu meistarību. Daudzi no tiem šodien ir jau pazīstami diriģenti — Pauls Kvelde, Juris Skrīveris, Ausma Derkēvica, Elvīra Salmiņa u. c.

T. Kalniņš bija iemīļojis arī kompozīciju — viņš rakstījis daudz tautasdziesmu apdaru jauktam korim, sieviešu ansamblim un solobalsij klavieru pavadījumā, kā arī oriģinālkompozīcijas.

Ja visam pievieno vēl dažādus sabiedriskus pasākumus, dziesmu svētku sagatavošanas darbu, līdzdalību dziesmu dienu sarīkojumos republikas rajonos u. c., kļūst saprotama plašā cieņa un atzinība, ko Teodora Kalniņa māksla izpelnījusies mūsu tautā: 1959. gadā Nopelniem bagātā mākslas darbinieka goda nosaukumam pievienojas Latvijas PSR Valsts prēmija, bet 1960. gadā, 70 gadu dzimšanas dienā — Republikas Tautas mākslinieka goda nosaukums.

*

Sēru vēsts bija negaidīta un pēkšņa. 1962. gada 17. oktobrī kārtējā Radio un televīzijas kora mēģinājumā stāja pukstēt izcilā latviešu mākslas meistara sirds.

Teodora Kalniņa mūža darbs kā viss patiesi lielais un nezūdošais būs vienmēr goda vietā mūsu tautas kultūras vērtību krātuvē.

SATURS

I

II

III

LATVIEŠU MŪZIKA III

Mākslinieka V. Veides noformējums

Redaktore *Dz. Bērziņa*
Māksl. redaktors *H. Purviņš*
Tehn. redaktore *V. Blaua*
Korektore *I. Pūtele*

Nodota salikšanai 1963. g. 2. augustā. Parakstīta iespiešanai 1963. g. 14. decembri. Papīra formāts 60×84 1/16. 15,25 fiz. iespiedl.; 15,25 uzsk. iespiedl.; 13,33 izdevn. l. Metiens 3000 eks. JT 01682. Maksā 87 kap. Latvijas Valsts izdevniecība Rīgā, Padomju bulv. 24. Izdevn. Nr. 17042/MM939. Iespiesta Latvijas PSR Kultūras ministrijas Poligrāfiskās rūpniecības pārvaldes 6. tipogrāfijā Rīgā, Gorkija ielā 6. Pasūt. Nr. 608.

78S