

14-2
19178(VIII)

1111

Latviešu
mūzika

2000-6,686





M-2
9178

LATVIEŠU MŪZIKA

VIII

Latviešu
mūzika

SAKĻI PAR MŪZIKU VIII

Redaktori: J. Bērziņš un L. Krieviņš

Indra mācība. Latvija
Rīga 1970

231
110
231

ARIZON ÜSİVİYAJ

III

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

dubļi

N

7

Latviešu mūzika

RAKSTI PAR MŪZIKU VIII

Sakārtojuši A. Darkevics un L. Kārklīšs



Irdevniecība "Liesma"
Rīgā 1970

78L2
La802

ЛАТЫШСКАЯ МУЗЫКА

Сборник статей

Издательство «Лиезма»

На латышском языке

Latvian National Library

Latvian National Library

Latvijas Nacionālā
BIBLIOTĒKA

2000 - 6.686

Redakcijas kolēģija:

N. Grinfelds, A. Klotiņš, J. Vitolinš, M. Zariņš
Māksliniece *N. Darkēviča*

9-1-2
70-4

Nils Grīnfelds

V. I. ĻEŅINA ESTĒTISKĀS IDEJAS UN MŪZIKA

Visas līdz mums nonākušās V. I. Ļeņina domas par mākslu atspoguļo lielā revolucionāra rūpes par darba tautas interesēm. Līdztekus valsts un revolūcijas teorijai, kas apbruņoja proletariātu ar varas apgūšanas metodi, līdztekus mūsdienu filozofijas un zinātnes sarežģīto ceļu izgaismošanai, lai nodrošinātu uz materiālistiskā pasaules uzskata dibinātās revolucionārās apziņas tīrību, V. I. Ļeņinu nodarbināja arī problēmas par mākslas nozīmi revolūcijā un sociālistiskajā celtniecībā. Risinātas šīs problēmas tiek ļoti vienkārši un skaidri, kā revolucionārās ideoloģijas neatņemama sastāvdaļa. Saskaņā ar to V. I. Ļeņins izceļ un atbalsta kā revolūcijai vajadzīgu un tuvu to mākslu, kas sekmē sabiedrības progresu, pareizi apgaismo tautas centienus un mērķus. Noraidoši vai kritiski viņš izturas pret tādām parādībām mākslā, kas ignorē šīs prasības vai kalpo naidīgām šķiriskām interesēm. Tādas nostādnes izpaužas jau 1905. gadā rakstītajās, pazīstamajās V. I. Ļeņina tēzēs «Par partijas organizāciju un partijas literatūru». Tur teikts, ka «sociālistiskajam proletariātam literatūra nevar būt personu vai grupu peļņas ierocis, bet literatūra vispār nevar būt individuāla lieta, neatkarīga no kopējās proletāriskās lietas».¹ Uzsverot, ka «nevar dzīvot sabiedrībā un būt brīvs no sabiedrības», ka «buržuāziskā rakstnieka, mākslinieka, aktrises brīvība ir tikai maskota (vai liekulīgi maskojama) atkarība no naudas maisa, no uzbekšanas, no uzturēšanas», V. I. Ļeņins turpina: «Un mēs, sociālisti, atmaskojam šo liekulību, noraujām viltus izkārtnes — ne tādēļ, lai

¹ «Ļeņins par kultūru un mākslu», LVI, Rīgā, 1957, 40. lpp.

dabūtu bezšķiru literatūru un mākslu (tas būs iespējams tikai sociālistiskā bezšķiru sabiedrībā), bet tādēļ, lai liekulīgi brīvai, bet īstenībā ar buržuāziju saistītai literatūrai pretim nostādītu patiesi brīvu, ar proletariātu *atklāti* saistītu literatūru.» Tālāk akcentēts: «Tā būs brīva literatūra, jo tā kalpos nevis baudu nogurdinātai varonei, nevis «augšējiem desmittūkstošiem», kas garlaikojas un sirgst no aptaukošanās, bet gan miljoniem un desmitiem miljonu darbaļaužu, kas ir zemes zieds, tās spēks, tās nākotne.»¹

Revolucionārās kustības aktivizācija mūsu gadsimta sākumā saasināja šķiriskā antagonisma izpausmi arī mākslā. Vienlaikus tā auglīgi ietekmēja progresīvo literatūru un mākslu, tuvināja to tautai, liekot kalpot tautas interešu aizstāvēšanai. Viena no cīņas formām par tautas interesēm bija dzīves, tās pretrunu pareiza atspoguļošana. Ļeņina mācības gaismā aplūkojot 1905. gada notikumus Latvijā, kļūst skaidrs, ka latviešu literatūrā un mūzikā šajā laikā manāmi pastiprinās sabiedriskā progresa tendences, kuras saskan ar revolucionārā partejiskuma garu. Tā Latvijā rodas un izplatās strādnieku cīņas dziesmas; sākas aizvien pieaugošā Raiņa revolucionārās poēzijas un dramaturģijas ietekme uz latviešu komponistiem; daudzas E. Dārziņa, J. Vītola, A. Kalniņa, E. Melngaiļa kora un solo dziesmas ar Raiņa vārdiem pauž patiesi revolucionāru noskaņojumu. Intensīvs darbs izvēršas pie Raiņa dziļākās, revolucionāriem simboliem piesātinātās drāmas «Uguns un nakts» muzikālās iztulkošanas, ko sāka Nikolajs Alunāns un paveica Jānis Mediņš. Sociāli kritiskās domas pamošanās, demokrātiskās estētikas attīstība vērojama E. Dārziņa, arī agrīnajā J. Zāliša kritiķa darbībā. Lai gan minētie mākslinieki nebija brīvi no iekšējām pretrunām, no buržuāziskās ideoloģijas ietekmēm, tomēr latviešu mūzika šajā periodā manāmi izraujas no patriarhāli tautiskā gara, kas tai bija raksturīgs iepriekšējā gadsimta beigās, un sper milzu soļus demokrātiskās attīstības virzienā. Tas nodrošina arī latviešu mūzikas klasisko vērtību rašanos, tās augošo popularitāti masās. Tā vēlreiz apstiprinājās patiesība par revolucionārā pacēluma stimulējošo lomu mākslas un kultūras attīstībā... Un liekas dabiski, ka mūzikas progress jo spēcīgi norisinājās tajos centros, kur bija revolūcijai visvairāk nobriedušais proletariāts. Par vienu no tādiem revolucionārās kustības centriem cariskajā Krievijā Ļeņins atzina Latviju. V. I. Ļeņins 1900. gada pavasarī

¹ «Ļeņins par kultūru un mākslu», LVI, Rīgā, 1957, 42., 43. lpp.

apmeklēja Rīgu, satikās ar latviešu revolucionāriem, strādnieku pārstāvjiem, gan kaldinot Viskrievijas revolucionārās avīzes «Iskra» izdošanu, gan stimulējot vietējo revolucionāro spēku konsolidāciju.

Sis pavasaris ar revolucionāro noskaņu pacēlumu bija nozīmīgs arī latviešu mūzikas jaunajai plauksmei. Spriežot vēsturiski, nekādi nevar noliegt latviešu revolucionārā proletariāta — lai arī netiešo — ietekmi uz mūziku, kaut paši mākslinieki toreiz aktīvā cīņā nepiedalījās. «Lauztās priedes», «Pastarā diena», «Ar kaujas saucieniem uz lūpām», «Zeltītās lapas», «Karaļmeita» un arī daudzas citas dziesmas kļuva par sabiedrības progresīvo spēku cīņas ieročiem...

Māksla ir ne tikai viens no revolūcijas cīņas ieročiem, māksla ir vērtība, ko apgūst miljonu masas sociālistiskās revolūcijas rezultātā. Zīmīgi, ka V. I. Ļeņins vēlreiz atgādina par **miljonu** tiesībām uz mākslu savā rakstā par Ļ. Tolstoju, kas publicēts 1910. gadā. «Mākslinieku Tolstoju pazīst niecīgs mazākums pat Krievijā. Lai padarītu viņa dižos darbus paties *visiem* pieejamus, vajadzīga cīņa un vēlreiz cīņa pret tādu sabiedrisku iekārtu, kas iegrūdusi miljonus un desmitus miljonu tumsībā, nomāktībā, katorgas darbā un nabadzībā, vajadzīgs sociālistisks apvērsums.»¹

Apspiesto tautas masu milzīgās tieksmes pēc mākslas, pēc kultūras atklājās tūliņ pēc Lielās Oktobra sociālistiskās revolūcijas uzvaras. To var vērot arī mūzikas novadā. Jaunā strādnieku un zemnieku republika atradās pilsoņkara uguns lokā, cīnījās ar trūkumu, badu, saimnieciskajām grūtībām, taču strauji attīstījās mūzikas dzīve, varenā plašumā izvērtās muzikālās izglītības un propagandas darbs. Neskaitāmās pilsētās un apdzīvotās vietās dibinājās tautas konservatorijas, strādnieku studijas, muzikālās pašdarbības kolektīvi. Profesionālie simfoniskie orķestri ieguva neredzēti plašas darbālaužu auditorijas, uzstājoties ne vien pārpildītajos operu teātros un koncertzālēs, bet arī rūpnīcu klubos, cehos, pie sarkanarmiešiem un zemniekiem. Daudz ļaužu klausījās lekcijas par mūziku. Pirmklasīgi simfoniskie orķestri iepazīstināja plašas darbālaužu masas ar Bēthovena, Skrjabinu, Riharda Štrausa monumentālajiem darbiem. Toreiz dzima pirmās padomju masu dziesmas, veidojās jaunā laikmeta pirmie atspoguļojumi simfoniskajā mūzikā...

¹ «Ļeņins par kultūru un mākslu», LVI, Rīgā, 1957, 86. lpp.

Šajā mūzikas pacēlumā saskatāma vēsturiska likumsakarība, kas izteikta V. I. Ļeņina 1920. gadā rakstītajā rezolūcijas projektā «Par proletārisko kultūru». «Marksisms ir iekarojis sev savu pasaulvēsturisko nozīmi kā revolucionārā proletariāta ideoloģija ar to, ka marksisms nepavisam neatmeta buržuāziskā laikmeta vērtīgos iekarojumus, bet, gluži otrādi, apguva un pārstrādāja visu, kas bija vērtīgs vairāk nekā divtūkstoš gadu ilgajā cilvēku domas un kultūras attīstībā. Tikai tālāku darbu uz šā pamata un šai pašā virzienā, darbu, ko apgāro praktiska pieredze, kuru devusi proletariāta diktatūra kā viņa pēdējā cīņa pret katru ekspluatāciju, var atzīt par īstas proletariāta kultūras attīstību.»¹ Šī Ļeņiniskā nostādne attiecināma arī uz mūzikas kultūras uzplaukumu Padomju Latvijā 1919. gadā. Rīgā, tāpat kā Krievijas pilsētās, toreiz strauji demokratizējās mūzikas dzīve. Tika rīkoti populāri simfoniskie koncerti, koncerti mītiņi, veikti dažādi mūzikas propagandas pasākumi. Tautai tika atdota no jauna izveidotā «Padomju Latvijas opera», valsts sāka rūpēties par komponistu radošā darba stimulēšanu, par profesionālās un vispārējās muzikālās izglītības organizēšanu. Daudzi pirmā padomju laika sasniegumi pozitīvi ietekmēja latviešu mūzikas attīstību arī 20. un 30. gados, sagatavojot priekšnoteikumus jaunam padomju mūzikas uzplaukumam pēc padomju varas atjaunošanas 1940. gadā. Tas galvenokārt skar mākslas demokrātisko tendenču saglabāšanu. V. I. Ļeņina interesi par mūzikas tuvināšanu masām ilustrē kāda epizode no pazīstamā vācu diriģenta Oskara Frīda atmiņām. Viņš kā pirmais ārzemju diriģents apmeklēja Padomju zemi 1922. gadā un guva plašus panākumus ar Bēthovena simfoniju cikla un citu darbu iedvesmotiem atskaņojumiem. 1935. gadā, kad O. Frīds bija jau pārcēlies uz dzīvi Maskavā (kur viņš nomira 1941. gadā), viņš raksta āvīzē «*Pariser Nachrichten*»: «Neslēpšu, ka ar bažām es braucu 1922. gadā uz Padomju Krieviju... Bet tas, kā mani uzņēma, tūlīt pacēla manu garastāvokli. Pats Ļeņins mani izsauca pie sevis un sarunājās ar mani par strādnieku valdības jaunajiem uzdevumiem mūzikas jomā. Viņš runāja arī par jauno publiku. Viens būtībā sīks jautājums mocīja mani tajās dienās. Mēs, diriģenti, esam pieraduši diriģēt frakā. Pēc manām domām, fraka diriģentam ir tas pats, kas ārstam balts ķitelis. Bet pēc padomju pilsoņu uzskatiem fraka un cilindrs ir nicināmās buržuāzijas atribūti un pieļaujami labākā gadījumā vienīgi uz

¹ V. I. Ļeņins. Raksti, 31. sēj., LVI, 1951, 274. lpp.

teātra skatuves. Un, lūk, jautājums: vai es varu strādnieku un zemnieku auditorijai parādīties buržuāziskajā tērpā. Uzskatīju šo jautājumu par tik nozīmīgu, ka pateicu par to Ļeņinam. Nedomādams viņš smaidot atbildēja: «Protams, jums jādirīgē svētku tērpā. Pret strādnieku un zemnieku auditoriju jāizturas ne sliktāk kā pret iepriekšējo buržuāzisko.» Šai atbildei bija daudz dziļāka nozīme. Tā skaidri parādīja, ka jaunās Krievijas vadoņi nebūt nedomā ignorēt mākslas tradīcijas...»¹

Ievērojama rakstnieks un mākslas zinātnieks izglītības tautas komisārs A. Lunačarskis rūpējās par mūzikas dzīves uzplaukumu. Viņš teica ievadvārdus Bēthovena simfoniju, R. Štrausa simfonisko poēmu ciklu priekšnesumiem, Taņejeva kvartetu vakariem, rakstīja apcerējumus par Skrjabinu, Rimski-Korsakovu, Musorgski, Vāgneru, par revolūciju un mūziku, par mūzikas socioloģiju, par operas jaunajiem ceļiem un daudziem citiem aktuāliem mūzikas jautājumiem. Ar Lunačarski, kas īstenoja partijas politiku kultūras laukā, saistās senatnes pieminekļu saglabāšana, muzeju pārvēršana par masu socialistiskās izglītošanas un audzināšanas līdzekli, augstas meistarības saglabāšana mūsu operas, baleta un dramatiskajā teātrī, labāko tradīciju propaganda glezniecībā, skulptūrā, arhitektūrā, mūzikā. Tas viss bija tuvs arī pašam V. I. Ļeņinam, viņa mākslinieciskāi gaumei un uzskatiem. Skaidra un noteikta ir Ļeņina muzikālā gaume. Viņš aprīno Bēthovenu un Čaikovski, dziļi mīl tautas dziesmas, viņam tuvas krievu revolucionāru un franču strādniecības dziesmas, viņu aizkustina sociālās kritikas gara iezīmētā Dargomižska vokālā lirika u. c. Antipātijas izraisa Vīnes operete ar tās pavirši hedonistisko dzīves atspoguļojumu, ar garīgā tukšuma izskaistināšanu... Bet visnotaļ Ļeņinu nodarbina doma, kā padarīt mākslu pieejamu, saprotamu un nepieciešamu tautai. Rūpes par ilgstošā atpalcībā turētās tautas kultūrālām interesēm, liela ticība mākslas audzinošām un organizējošām iespējām atklājas V. I. Ļeņina sarunā ar vācu revolucionāri Klāru Cetkinu. Šī saruna notika 1921. gadā. Runājot par mākslas atbrīvošanu no cara galma modes un untumiem, kā arī no aristokrātu kungu un buržuāzijas gaumes un kaprīzēm, par to, lai «katram māksliniekam, katram, kas sevi par tādu uzskata, ir tiesības radīt brīvi, saskaņā ar savu ideālu, neatkarīgi ne no kā», V. I. Ļeņins uzsver, ka nedrīkst ļaut patvaļīgi haosam

¹ А. Луначарский. В мире музыки. СК, Москва, 1958, 498. lpp.

attīstīties, ka mums, komunistiem, «pilnīgi plānveidīgi jāvada šis process un jāformē viņa rezultāti».¹

Un, apmainoties ar savu sarunu biedri skeptiskiem spriedumiem par dažām ekspresionisma, futūrisma, kubisma un citu «īsmu» izpausmēm, V. I. Ļeņins saka: «Svarīgas nav mūsu domas par mākslu. Svarīgi nav arī tas, ko māksla dod dažiem simtiem, pat dažiem tūkstošiem no iedzīvotāju kopējā skaita, kas sniedzas miljonos. Māksla pieder tautai. Tai ar savām visdziļākajām saknēm jāsniedzas līdz pašiem plašo darbaļaužu masu slāņiem. Šīm masām tā jāizprot un jāmīl. Tai jāapvieno šo masu jūtas, domas un griba, jāpaceļ viņas. Tai jāmodina masās mākslinieki un jāattīsta tie. Vai tad mūsu uzdevums ir nelielam mazākumam pasniegt saldus, izsmalcinātus cepumus, kad strādnieku un zemnieku masām trūkst rupjas maizes? Es to domāju, pats par sevi saprotams, ne tikai vārda burtiskajā nozīmē, bet arī figurāli: mums vienmēr jāpatur prātā strādnieki un zemnieki. Viņu labā mums jāiemācās saimniekot, skaitīt. Tas attiecas arī uz mākslu un kultūru.»²

Te ir vesela programma mākslas un kultūras celtniecībai. Tāpēc bezgala svarīgi ikvienam māksliniekam — rakstniekam, gleznotājam vai komponistam, ikvienam viņu darbu tulkotājam ņemt vērā savas daiļrades tiešo adresātu: darba cilvēku. Tas izslēdz jebkuras «elitārās koncepcijas» mākslā, kuras citīgi progandē mūsdienu buržuāziskās kultūras ideologi, sadalot auditoriju «izsmalcinātajā» elitē, kas saprot vissarežģītākās formas, un «nepratējos», kuriem it kā pieejama tikai vienkāršotā, primitīvā māksla. Ja šodien mūzikas auditorija gaumes un vēl neattīstītās daiļuma izpratnes ziņā manāmi diferencējas, tad šeit vainojami estētiskās audzināšanas trūkumi. Protams, vienmēr pastāvēs dažādas mākslinieciskas intereses, dažādas noslieces uz vienu vai otru mākslas veidu, stilu, saturu, priekšnesuma tipu utt. Bet visur vienlīdz nepieciešamas augstas estētiskās prasības, idejiska un mākslinieciska pilnība. Nevienš nedrīkst samierināties ar bezsaturīgu, banālu dziesmu, tāpat kā nedrīkst samierināties ar neizteiksmīgu vai formāli sacerētu simfoniju un oratoriju. Nenoslīdot līdz neattīstītas gaumes prasībām, māksliniekam attiecībā uz klausītāju aizvien jāietur zināma «audzināšanas distance». Uz jautājumu, kādu mākslu viņš uzskata par labu un veselīgu, V. I. Ļeņins atbildēja: «Atceraties īstās mākslas

¹ «Ļeņins par kultūru un mākslu», LVI, Rīgā, 1957, 509. lpp.

² «Ļeņins par kultūru un mākslu», LVI, Rīgā, 1957, 510. lpp.

definējumu, ko deva Tolstojs? Īstā māksla ir tā, kas izteikta tik skaidri, ka kļuvusi visiem saprotama. Tās tēma ir kaut kas nozīmīgs un svarīgs darba tautas masām, nevis dikdienīgajam mazākumam.»¹ Īstam māksliniekam nav jābaidās, ka viņa nodoms, viņa «izsmalcinātās» formas visi nespēs novērtēt. Ja mākslinieku nevada subjektivistiska patvaļa, uz ko viņu aicina dažādie buržuāziskā «avangarda» adepti, ja viņa darbu patiesi apgaro jaunās dzīves celtniecības elpa — tauta viņu vienmēr sapratis. Protams, ja mākslinieka sniegumu apgaro arī īsts talants... Atcerēsimies Šūmani: «Ja tava mūzika nākusi patiesi no sirds — viņa arī atradīs ceļu uz sirdi»...

V. I. Ļeņins pasvītro mākslas audzinošo lomu un mākslinieka audzinošo attieksmi pret lasītāju, klausītāju, skatītāju. Kritizējot revolūcijas pirmajos gados populāro dzejnieku Demjanu Bedniju, V. I. Ļeņins pārmet, ka viņš «seko lasītājam, bet vajag būt maķenīt priekšā»². Ļeņina laikabiedre, vecā komuniste E. Drabkina uzsver V. I. Ļeņina īpaši akcentēto domu, ka mākslai vajag celt masas, ka popularitāte nenozīmē pielāgošanos (te lietots krievu vārds «популярничанье»), bet gan saprotamību miljoniem. «Nenolaisties līdz neattīstītā lasītāja limenim, bet neatļaidīgi, ļoti saudzīgi un pakāpeniski — celt viņa attīstību.»³ Un pilnīgā saskaņā ar šo V. I. Ļeņina nostādni Padomju zemē izvērsti plašs muzikālās audzināšanas, izglītības un propagandas darbs. Tā rezultāti redzami padomju mūzikas aizvien pieaugošajā popularitātē, visas padomju tautas kultūras limeņa pacēlumā. Bet šo svarīgo ļeņinisko nostāju — celt klausītāja attīstību — dažkārt pienācīgi nenovērtē vai pat aizmirst. Šeit domājam par gluži mazzaturīgo «izklaidējošo mūziku», kura sastopama daudz estrādes ansambļu un deju orķestru repertuārā. Pret šādu «mākslu» vērojama ne vien pārmērīga iecietība, bet to diemžēl nereti propagandē pa radio, skaņuplatēs, kinofilmās un, protams, koncertos...

Nedrīkst ignorēt, ka šādā veidā var izpausties arī mums naidīgās ideoloģijas vaibsti, kuras arsenālā ir apolitiskuma, pasivitātes un samierināšanās sludināšana. Izdabāšana sliktai, mazattīstītai gaumei apdraud tautas idejiski estētisko limeni.

¹ Бонч-Бруевич. Ленин в Петрограде и в Москве. Госполитиздат, 1956, 37. лрр.

² No M. Gorkija atmiņām par V. I. Ļeņinu. «Ļeņins par kultūru un mākslu», LVI, Rīgā, 1957, 508. лрр.

³ Cit. pēc E. Drabkinas atmiņām «Зимний перевал» žurnālā «Новый мир», 1968, Nr. 10, 16. лрр.

Ar to jācīnās divos veidos. Pirmkārt, uzlabojot bērnu un jaunatnes estētisko audzināšanu skolās. Kad skola pienācīgi sagatavos šim uzdevumam nākamo bērnu vecākus, mēs noteiktāk varēsim balstīties arī uz ģimenes estētiskās audzināšanas pozitīvo ietekmi. Pašreiz stāvoklis šai ziņā nebūt nav apmierinošs.

Otrs ceļš skar mākslas darbinieku — komponistu, izpildītāju, kritiķu pienākumus. Te vēl daudz neveiktu uzdevumu. Apdāvinātākie komponisti vēl nepietiekami pievēršas tādiem tautai vajadzīgiem žanriem kā dziesma, deļa un lielākām mūzikas formām, kas balstās uz šiem žanriem. Šai tā saucamajā vieglās mūzikas novadā, kuras patērētāja galvenokārt ir jaunatne, tieši jauniejiem komponistiem paveras visai pateicīgs darbības lauks. Jo kas var būt cēlāk kā radīt mūziku kontaktā ar tās pieprasītāju un patērētāju, visnotaļ rēķinoties ar viņa uztveres spējām un izaugsmes potenciālu. Atkal atgādināsim, ka vajadzīga aizvien zināma «audzināšanas distance» starp mākslinieku un klausītāju. Tādu «audzināšanas distanci» ieturēt gan nav viegli... Katrā ziņā daudz grūtāk nekā nodoties pašmērķīgai neparasto, izmeklēto skaņu sistēmu būvei, kuru asprātību vai vienreizību novērtēs varbūt daži desmiti vai simti apjūsmotāju, nevis plašas mūzikas mīļotāju aprindas. Tad daiļrades galvenais mērķis — tautas interešu apmierināšana — paliek neievērots.

Lasot atmiņas par to, kā V. I. Ļeņins jūsmīgi uztvēris Bēthovena mūziku, kā viņš aizgrābts klausījies Devīto simfoniju, gribas atgādināt arī to, kā radusies šī mūzika, kas vēl arvien savilņo jaunās pasaules cēlāju sirdis. Komponista atstātie materiāli liecina, ka veselus 25 gadus Bēthovens kala cilvēces priekā himnu — Devītās simfonijas fināla melodiju — šo ģeniālo sava laika masu dziesmas melodiju! Neaicināsim no jauna radīt Devīto simfoniju uz mūsdienu masu dziesmu intonatīvās bāzes, nemēģināsim dot nekādas daiļrades receptes, jo te viegli nokļūt pasīvā «pārbaudīto vērtību» atdarināšanā, no kā brīdināja V. I. Ļeņins, bet mācīsimies no klasikas meistarību sirdsdeģmes un kvēlā humānisma, kas viņu daiļradi aizvien orientēja uz tautu, uz cilvēci... Brīdināsim no neauglīga, sausa racionalisma daiļradē, no abstrakta konstruktīvisma skaņdarbu veidošanā, lai kādi būtu komponista izmantotie izteiksmes līdzekļi. Aicināsim pārbaudīt ikvienu savu radošu soli no komunistiskā partejiskuma pozīcijām. Bet ko nozīmē partejiskums mūzikā? Lai konkretizētu šo jēdzienu, atgādināsim, ka visa padomju mākslas estētika — arī mūzikas estētika — balstās Ļeņinskajā atspoguļošanas teorijā. Vēsturiski nosacītājās, bet mākslinieciski saturī-

gajās formās ietvertās mūzikas skaņas attēlo objektīvi pastāvošu modeli, tāpat kā līnijas un krāsas glezniecībā, kā rakstīti vārdi literatūrā. Tikai mūzikā šis modelis ne vienmēr ir tieši tvertais vieliskais priekšmets, bet visbiežāk cilvēcisko emociju dinamika, īstenību apcerošais domāšanas process, ko ierosina ār pasaule. Citiem vārdiem, arī mūzikā attēlotais priekšmets ir objektīvs. Un šī mūzikas «objektīvā priekšmeta» pareizā, ar sabiedrības progresīvām interesēm saskaņotā izpratne būs mūzikas partejiskuma izpausmes pamats. Protams, mākslinieka personiskās noslieces ietekmē viņa mūzikas konkrētā priekšmeta izvēli un tā skanošā atveidojuma formas. Bet subjektīvais pārvērtīsies par subjektīvistisko, ja nebūs daiļrades objektīvā pamata. Un te viegli nospraužama robežlīnija starp reālismu un abstrakcionismu. Bet padomju mākslinieks reālists aizvien dzīvi — savas mākslas objektīvo priekšmetu uzlūko no partejiskām pozīcijām. To apliecina daudznacionālās, arī latviešu padomju mūzikas labākie sasniegumi, no kuriem vēsture nemitīgi atlasa jau «klasiskās», saglabāšanai nolemtās vērtības. Pieaugot padomju ļaužu kultūrai, ceļoties padomju daiļrades idejiski mākslinieciskajam līmenim, tādu radīsies arvien vairāk.

Ļeņiniskās estētiskās idejas audzina un iedvesmo padomju mūziķu saimi. Komponisti cenšas mūzikā izteikt ļeņinisko garu, izteikt to visos žanros un formās — oratorijā un simfonijā, operā un baletā, dziesmā un dejā. To pašu cenšas veikt šīs mūzikas izpildītāji un propagandisti, jo padomju mūzika ir daļa no tās lielās komunisma celtniecības, ko iesāka un ko novēlēja mums turpināt V. I. Ļeņins.

I

Lija Krasinska

SIMFONISKIE DARBI, VELTĪTI V. I. ĻEŅINAM

Lielā Ļeņina tēls mākslā — cik grandiozs, sugestējošs un atbildīgs uzdevums! Daudzi mākslinieki ar viskvēlākajām jūtām, ar visu sava talanta spēku centušies to atrisināt. Ļeņina tēls padomju literatūrā, dramaturģijā, dzejā, kino, glezniecībā un tēlniecībā ir sastopams bieži, un te var runāt par spožiem idejiski mākslinieciskiem rezultātiem. Jā, padomju māksla var pamatoti lepoties ar daudziem jo daudziem spilgtiem darbiem, kas veltīti Ļeņinam; tie pieskaitāmi redzamākajiem mūsu mākslas sasniegumiem.

Bet ar visiem šeit minētajiem mākslas veidiem ir iespējams pilnīgi konkrēti pievērsties Ļeņina tēlam: uz kinoekrāna vai teātra skatuves mēs viņu redzam un dzirdam; gleznā vai skulptūrā mākslinieks cenšas atsegt ne tikai ārējo līdzību, bet arī Ļeņina garīgo lielumu, viņa idejas, raksturu. Romānā, stāstā, poēmā, pat dzejolī var pilnīgi skaidros, konkrētos vārdos stāstīt par pasaules darbaļaužu dižo vadoni, attēlot viņa dzīvi, domas, darbus utt.

Kā to panākt mūzikā, kur nav nevienas no šīm īpašībām, kas piemīt visām minētajām mākslām, ja tā nav saistīta ar tekstu? Uzdevums ir sarežģīts, tāpēc nav brīnums, ka šādu darbu līdz mūsu dienām radīts maz. Visplašāk Ļeņina tēlam komponisti, pilnīgi dabiski, pievērsušies dziesmas žanrā, kur mūzika iet kopsolī ar dzeju. Tomēr pat šai novadā ne vienmēr mūzika ir spējīga padziļināt un bagātināt teksta saturu, tāpēc nav nejaušība, ka no ļoti lielā klāsta tikai dažas dziesmas par Ļeņinu ir pieskaitāmas padomju mākslas šedevriem.

Lai gan teātrī vai filmā jau sen Ļeņina tēls sekmīgi tiek

atveidots, uz operas skatuves tas vēl joprojām nav izdevies. Pirmais komponists, kas uzdrošinājies parādīt padomju tautas vadoni uz operas skatuves, bija T. Hreņņikovs operā «Vētrā» (1939). Tomēr komponists uzticējies Ļeņina tēla atveidotājam tikai runātas replikas, bet nav devis viņa muzikālo raksturojumu, acīm redzot, baidoties no tā, ka neizdosies atrast Ļeņina tēlam atbilstošu intonāciju sfēru. Operas rašanās laikā T. Hreņņikovs bija vēl pavisam jauns komponists un tāda paškritiska atturība ir pilnīgi attaisnojama. Bet kopš šīs operas parādīšanās pagājuši jau vairāk nekā 30 gadu, un nav gandrīz nevienas operas, kur figurētu Ļeņins, un, ja ir, tad tomēr nav vēl atrasts viņam piemērots muzikālais raksturojums. Tā, piemēram, V. Muradeli operā «Oktobris» (1964) V. I. Ļeņins parādās uz skatuves vairākkārt, bet arī šeit viņš tikai runā. Dziedāt viņš sāk, pievienojoties tautas korim, kas izpilda vienu no Iljiča iemīļotajām strūdzinieku dziesmām — «Kamušku», vai operas beigās — pēc «Auroras» zalves kopā ar tautu uzsākot «Internacionāli». Tomēr patstāvīgu muzikālo raksturojumu viņš nav guvis arī šeit.¹

Acīm redzot, traucē operas žanra nosacītība. Mums grūti iedomāties Ļeņinu, kas dzied operas «āriju», taču ir pienācis laiks pārkāpt šo sliekšni, jo cik spēcīgu varētu izveidot Ļeņina monologu, kurā vadonis vērsas pie tautas ar dedzīgu runu! Jāatrod intonācijas un citi mūzikas valodas elementi, kas ļautu patiesi parādīt Cilvēku, kas runā (resp. dzied) šos vārdus. Laikam tas ir visgrūtākais komponista uzdevums, un tāpēc līdz šim mēs neesam operā redzējuši tādu Ļeņinu, kādu jau sen parādījis kinoekrāns un teātra skatuve.

Lielas formas vokāli instrumentālos darbos (kantātē un oratorijā) komponisti samērā bieži pievērsušies Ļeņina tēlam. Pēdējos gados radīti vairāki kantātes un oratorijas žanra darbi. Nozīmīgākās lappuses atrodamas G. Sviridova «Patētiskajā oratorijā» («Saruna ar biedru Ļeņinu» — basa monologs) un S. Prokofjeva kantātē, kas veltīta Oktobra revolūcijas 20. gadadienai, kur daļa kora dziedājumu meistarīgi un pārliecinoši veidota no Ļeņina rakstu fragmentiem.

Pilnīgi skaidrs, ka radīt lielā Ļeņina tēlu simfoniskajā mūzikā vienīgi ar mūzikas izteiksmes līdzekļiem ir sevišķi grūti.

Ļeņina persona, domas par Ļeņinu, dabiski, veidojas trīs

¹ Vēl viena opera — V. Dehterjova «Ivans Sadrins», kurā Ļeņins parādīts sarunā ar kareivjiem. Muzikālās izteiksmes ziņā šī aina un īpaši Ļeņina vokālās partijas rečitativā melodija nav sevišķi izteismīga.

pamatvirzienos: Ļeņins nesaraujami saistīts ar revolūciju; ar Ļeņina tēlu saistītas viņa cēlās idejas un to īstenošana mūsdienās; tauta nekad neaizmirsīs savu dārgāko cilvēku, un domas par viņa nāvi vienmēr izsauks visdziļākās sāras. Lūk, tā veidojas trīs pamatlinijas simfoniskās Ļeņiniānas jomā: 1) Ļeņins un revolūcija; 2) Ļeņina ideju majestātiskums, neuzvaramība, cēlums; 3) tautas mīlestība uz Ļeņinu un sāras sakarā ar viņa nāvi.

Pirmie simfoniskie darbi, veltīti Ļeņinam, parādījās 20. gadu beigās un 30. gadu sākumā. Toreiz vēl sevišķi tuva bija sāpju pilnā šķiršanās diena, tāpēc nav nejaušība, ka radās tādi darbi kā A. Čugunova «Sēru oda» (1924), A. Kreina «Sēru oda V. I. Ļeņina piemiņai» (1926), V. Nahabina «Poēma V. I. Ļeņina piemiņai» (1929), V. Šebaļina dramatiskā simfonija «Ļeņins» (1931), D. Kabaļevska Trešā simfonija «Rekviēms» (1933)¹, G. Kirkora «Simfonija Ļeņina piemiņai» (1934) u. c. Sēru jūtas, saistītas ar Ļeņina pāragro nāvi, atspoguļojas arī vēlāk sacerētajos darbos, piemēram, B. Maizeļa poēmā «21. janvāris» (1949), A. Hačaturjana «Odā Ļeņina piemiņai» (1948) u. c. Tomēr daudzos šajos darbos bija izteiktas ne tikai sēru jūtas, bet parādīta arī uzvara, kas gūta smagajās cīņās. Vairākkārt Ļeņina ideju triumfa gājiens atspoguļojas darbos, kas radušies vēlāk, sevišķi — 50. un 60. gados. Te priekšplānā izvirzījušās citas domas, kas saistītas nevis ar sāpēm par šķiršanos, bet ar Ļeņina — revolūcijas iedvesmotāja, Ļeņina — komunisma ideju visspilgtākā paudēja tēlu, Ļeņina ideju mūžīgumu. Ļeņina lielum un cēlums, viņa ideju grandiozums — lūk, Ļeņinam veltīto skaņdarbu raksturīgais idejiskais pamats. Pie šādiem darbiem pieder Dž. Hadžiņeva 4. simfonija, veltīta Ļeņina piemiņai (1956), D. Šostakoviča 12. simfonija (1961), V. Vlasova poēma «Akins dzied par Ļeņinu» (1957) un daudz citu darbu, kas nepieder simfoniskās mūzikas žanram.

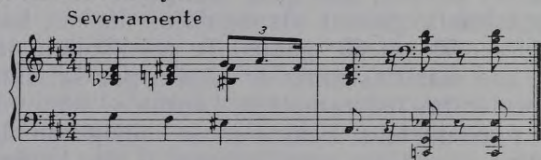
Pirmie simfoniskie darbi, veltīti Ļeņinam, parādījās laikā, kad padomju simfoniskajā mūzikā sevišķi populārs kļuva tā saucamais «dziesmu simfonisma» žanrs, respektīvi, simfoniskie darbi (simfonijas, poēmas utt.) ar kora un solistu piedalīšanos. Nozīmīgākie šā perioda darbi, kas drīz pēc savas parādīšanās tika publicēti un atskaņoti, ir A. Kreina «Sēru oda», V. Šebaļina

¹ Trešās simfonijas pilns nosaukums; Trešā simfonija «Rekviēms» veltīta V. I. Ļeņina nāves 10. gadadienai. Sadzīvē iegājis apzīmējums «Simfonija-rekviēms».

simfonija «Ļeņins» un D. Kabaļevska «Simfonija-rekviēms». Jau šajos darbos redzams, kādu evolūciju pārdzīvojis padomju simfonisms vispār un padomju programmatiskā mūzika kā padomju simfonisma neatņemama un raksturīga sastāvdaļa.

Pats pirmais no minētajiem darbiem ir A. Kreina «Sēru oda V. I. Ļeņina piemiņai» (1926). Raksturīgs jau pats nosaukums «Sēru oda», kurā apvienojas divi pilnīgi dažādi emocionāli un psiholoģiski jēdzieni: slavinājums — oda, kas palīdz pārvarēt sāpes — sēras. Labākais piemineklis aizgājušajam ir nevis asaras, bet viņa cēlo darbu slavināšana. Tomēr pati pieeja šā uzdevuma atrisinājumam bija vēl ļoti naiva — galvenais Ļeņina ideju paudējs šajā skaņdarbā ir plaši izmantotā «Internacionāles» melodija gan orķestrī, gan korī bez teksta, gan arī korī ar «Internacionāles» tekstu, pie tam skan nevis «Internacionāles» sākums, bet fragments ar vārdiem — «Mēs varmācības troni grausim, grūs netaisnība, trūkums skarbs. Mēs jaunu pasauli sev celsim, kur valdīs taisnība un darbs».

«Sēru odas» kompozīcija balstās uz trim tēmām: lēnais ievads, kam dramatiski sasprindzināts raksturs, asociējas ar cīņas tēlu. Viens no galvenajiem izteiksmes līdzekļiem šeit ir asi disonējošā harmonija.



To nomaina maršveidīga tēma ar autora apzīmējumu *Quasi marcia funebre*, bet pilnīgi nemanot šī sēru marša tēma pāriet uz minēto «Internacionāles» melodiju, kuru šeit kopā ar orķestri izpilda arī koris bez vārdiem. Šā posma variēto atkārtojumu pārtrauc pārrāvums ar ievada materiālu kā atgādinājums par izcīnītajām kaujām. Pēc tam sēru marša mūzika vairs neparādās, atkāpjoties «Internacionāles» priekšā: iestājas koris ar tekstu «mēs varmācības troni grausim». Mūzikas pacilāto raksturu pasvīturo autora dotais apzīmējums *Elevato*. Un tikai kodā *Maestoso* varenā *tutti* skanējumā orķestrī un korī ar vārdiem «Tā ir pēdējā kauja, kas ar uzvaru nāk» parādās «Internacionāles» piedziedājums.

Autora iecere pilnīgi skaidra: cīņa, kurai visu savu mūžu veltījis lielais Ļeņins, sēru gājiens kā atgādinājums par viņa nāvi, uzvaras simbols — «Internacionāles» melodija un teksts.

Tomēr šeit vēl grūti runāt par patstāvīgu māksliniecisku ieceri vai par īstu simfonismu.

Nākošie divi «dziesmu simfonisma» paraugi, kas saistīti ar Ļeņina tēlu, radušies 30. gadu sākumā, un pieder jau pavisam citai simfonisma attīstības pakāpei, kur jau var runāt par īstas meistarības sasniegšanu.

Nozīmīgs šā perioda skaņdarbs ir V. Šebaļina¹ «Ļeņins» — skaņdarbs, kura žanru autors ir apzīmējis ar vārdiem «dramatiskā simfonija». V. Šebaļina «Ļeņins» rakstīts lasītājam, solistiem, jauktam korim un lielam simfoniskam orķestrim. Tekstā izmantoti fragmenti no V. Majakovska poēmas «Vladimirs Iljičs Ļeņins». Simfonijas uzbūve šāda: pirmā daļa — simfoniska, otrā un trešā — vokāli simfoniskas, lasītājam uzticēti divi patstāvīgi fragmenti starp daļām. Galvenā nozīme Ļeņina raksturojumā ir malējām daļām — tām, kur parādīts Ļeņins — proletariāta vadonis. Vidējā daļa stāsta par tautas atvadišanos no vadoņa, tā episki atturīga un sirsnīga, atbilstoša Majakovska poēmas tekstam, kur Ļeņins nosaukts par «viscilvēcīgāko no cilvēkiem».

Simfonijā mēs redzam ļoti brīvi traktētu ciklisko formu. Pirmā daļa *Allegro risoluto* attīstās no vienas tēmas, veidojoties neparastā fūgas-sonātes formā. Fūgas tēma dod vielu visai tālākajai attīstībai, krasi mainoties tēla raksturam un it kā radot Ļeņina vispusīgu atveidojumu. Tēmas iestāšanos sagatavo īss, bet ļoti saturīgs ievads, kura plaši episkie unisoni ievieš klausītāju simfonijas tēlainības sfērā.

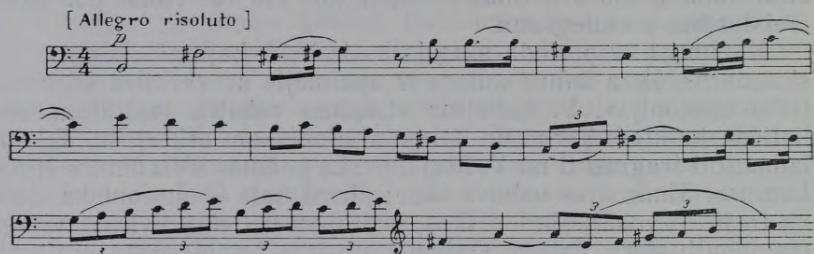
Allegro risoluto

The image shows a musical score for the first movement of V. Šebaļina's symphony 'Lenin'. The tempo is marked 'Allegro risoluto'. The score is in 4/4 time and consists of two systems. The first system shows a piano introduction with a dynamic marking of 'p' and a triplet of eighth notes in the bass line. The second system shows a more developed melodic line in the treble clef with a dynamic marking of 'ff'.

¹ V. Šebaļins (dz. 1902. g.) beidzis Maskavas konservatoriju 1928. gadā. Dramatiskā simfonija «Ļeņins» ir viens no viņa pirmajiem lielas formas darbiem (1931).

Pēc trompešu, bazūņu un fagotu spēcīgā skanējuma ievadā klusi, it kā no tālienes iesākas pati fūgas tēma čellu tembrā *piano* uz timpānu *pianissimo* tremolo fona.

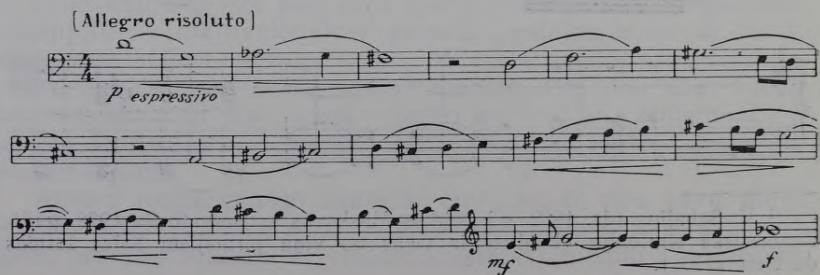
[*Allegro risoluto*]



Šī tēma kļūst par vadmotīvu visam ciklam, parādoties gan otrajā, gan trešajā daļā fragmentu veidā, bet pirmajā daļā tā ir pamata materiāls. Attīstoties fūgas ekspozīcijai un izstrādājumam, šī tēma arvien pieaug spēkā, kļūst dramatiskāka, jau šeit sasniedzot spraugu kulmināciju, tad polifono attīstību pārtrauc homofonās mūzikas elementi — akordu faktūra, tēmas skaldīšana utt. Viss šis posms idejiskā ziņā rada asociācijas ar cīņas spara nepārtrauktu pieaugumu. No formas viedokļa fūgas ekspozīcija un izstrādājums veido it kā sonātes formas galveno un saistījuma partiju.

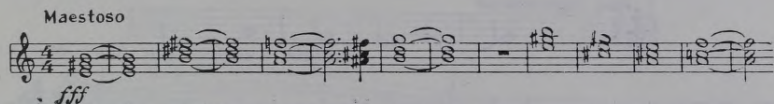
Iestājas lūzums. Atkal čellu partijā parādās šķietami jauna tēma, kuru raksturo lirisma un filozofisku pārdomu vaibsti. Uzmanīgi ieskatoties šajā tēmā, varam konstatēt, ka šī ir tā pati fūgas tēma, tikai pakļauta tipiski polifoniskam variējumam, respektīvi — palēninājumā un apvērsumā.

[*Allegro risoluto*]



Formas ziņā šis posms izpilda sonātes formas blakus partijas funkcijas, kurai seko tipisks, spilgti dramatisks sonātes formas izstrādājums.

Seko reprīze-koda (*Maestoso*), kur orķestra *tutti* fonā galveno tēmu *fortissimo* akordos milzīgā paplašinājumā atskaņo metāla pūšamo instrumentu papildu grupa (6 trompetes un 6 bazūnes).

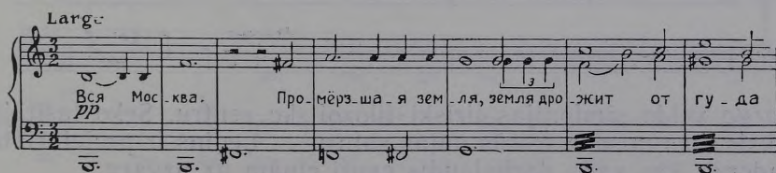


Pirmā daļa ar savu intensīvo simfonisko attīstību rada daudzveidīgu, spēka un dramatisma pilnu ainu, kurā pilnībā atsegta jau visa darba pamatkonceptcija: atnācis vadonis, kurš ar savu gribas spēku un enerģiju sasniegs uzvaru.

Pirmajai daļai seko lasītāja teksts, Majakovska poēmas fragments, kas beidzas ar vārdiem:

Ленин и теперь живет всех живых,
Наше знание, сила и оружие.

Otrā daļa — *Largo* — tautas sēru tēlojums pēc vadoņa nāves. Šeit nav nopūtu un asaru noskaņojuma, te valda episkums, bet, runājot par Ļeņinu kā tuvu un dārgu cilvēku, pat zināms gaišums. Visu *Largo* var iedalīt trijos patstāvīgos posmos. Pirmais — Maskava sēru dienās. Pēc tematikas šis posms ir cieši saistīts ar simfonijas pirmo daļu. Kora melodija intonatīvi saaugusi ar pirmās daļas ievadu, bet kā kontrapunkts tai basklarnetes tembra orķestrī skan fūgas tēmas sākums paplašinājumā.



Fūgas tēma caurauž visu šo posmu, kas skaidri redzams šajā fragmentā:

[Largo]

Koris

КТО он? И от ку да?

Vijole, angļu radziņš

Kā atbilde iestājas otrais posms *Moderato non troppo semplice*, kur mecosoprāna solo stāsta par Ļeņina vienkāršību un cilvēciskumu.

Šā posma sirsnīgo izteiksmi veido instrumentācija — klarnešu un flautu valšveidīgā melodija paralēlās tercās rada sevišķu maiguma atmosfēru, it kā māte stāstītu par savu mīļoto dēlu.

Moderato, non troppo, semplice

pp

Kā kontrasts veidojas trešais posms — basa solo (*Andante*). Deklamatoriskā rakstura melodija brīvi attīstās uz orķestra repliku fona, kuras nomaina maršveida *pizzicato* soļi, kas tēlo tautas masu gājienu, atvadoties no vadoņa. Un atkal skan fūgas tēma (mežragā) kā Ļeņina vadmotīvs:

[Andante]

Koris

Что он сде-лал? Кто он? И от-ку да

Mežrags

Largo veido simfonijas liriski filozofisko centru. Seko lasītāja teksts, kas nosaka trešās daļas saturu — Ļeņins ir proletariāta vadonis, kas vada darbaļaudis cauri cīņām uz uzvaru.

Trešā — *Moderato non troppo e risoluto. Allegro giusto* — sa-
sausas ar pirmo daļu gan vīrišķīgi dramatiskā rakstura, gan
attīstības principu ziņā, arī šeit valda polifonija, bet visa fināla
forma pakļauta homofono formu likumsakarībām (šoreiz var
konstatēt brīvi traktētu trijdaļīgu formu ar ievadu un kodu).

Jau ievadā tiek atgādināta fūgas tēmas jēga. Korī skan vārdi,
kas pauž proletariāta domas: «Мы родим, пошлем, придет ког-
да-нибудь человек-борец, каратель, мститель» — un pie vārda
«мститель» orķestrī grandiozi skan variēta fūgas tēma.

Moderato non troppo e risoluto

The first system of the musical score is for the piano introduction. It consists of three staves: a treble clef staff with a *ff* dynamic marking, a grand staff (treble and bass clefs) with a *ff* dynamic marking, and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piano part features a rhythmic motif of eighth notes with a 'Msti' (Revenge) label above it. The grand staff shows a complex harmonic texture with multiple voices.

The second system continues the piano introduction. It features a vocal line with the lyrics '- тель!' (The end!) and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a *ff* dynamic marking. The piano accompaniment is in a grand staff with a *ff* dynamic marking. The key signature and time signature remain the same as in the first system.

Galvenais fināla tēls — jauna, enerģiski kāpjoša tēma (*Allegro giusto*), kas attīstās *fiigato* nepārtrauktā kāpinājumā.

Allegro giusto

The second system shows the vocal line of the second system. It consists of two staves: a vocal line in a treble clef and a piano accompaniment in a grand staff. The vocal line has a *ff* dynamic marking. The lyrics are in Russian: 'И в жг сме шась об ла - нэ и ды - мы буд то ря - до бы - е од - но го пол - ко'. The key signature and time signature are the same as in the previous systems.

Šis fragments veido pirmsiktu un fināla centrālo epizodi *Moderato*, kas vēstī proletariāta vadoņa parādišanos. Šis *Moderato* posms atšķiras no iepriekšējās mūzikas ar savu izteikti vīrišķīgo, gandrīz himniska rakstura marša mūziku.

Moderato
 Мы проп - вем - ся не - бе - сам в рас - пах - ну - ту - ю
 синь, мы прой - дем сквозь ка - менный ко - ло - дец

Šim posmam seko *fugato* mūzikas reprīze (*Allegro giusto*), un atkal parādās simfonijas satura galvenā paudēja — pirmās daļas fūgas tēma, kas simbolizē Ļeņina un revolūcijas nesaraujamo vienotību.

[**Allegro giusto**]
Koris
 об - ла - ка
Bazūnes

Pēc milzīgās kulminācijas, kas sasniegta šajā posmā, ļoti spēcīgu kontrastu uzbur klusinātā, bet majestātiskā koda, kur atkal skan transformēta pirmās daļas fūgas tēma:

Maestoso

Ком - му - низ - ма приз - рак по Ев - ро - пе рыс - кал,
у - хо - дил и вновь ла - я - чил в от - да - ле - ньи
По все - му по э - тому в гла - ши Сим - бир - ска
ро - дил - ся ле - нин, ле - нин.

Kodas klusinātais skanējums rada kolosālu efektu un sevišķi izceļ vārdu «Ļeņins».

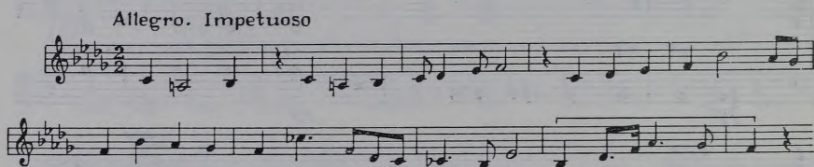
V. Šebalina «dramatiskā simfonija» nav brīva no zināma «pārblīvējuma», bet šajā skaņdarbā jau izpaužas īsts simfonisms, idejiska vienotība, satura atklāsme ar tīri muzikāliem paņēmieniem, kas no teksta gūst tikai ierosinājumu. Ar to, liekas, izskaidrojams tāds «vecmodīgs» paņēmieni kā vārdu atkārtošana *fugato* posmos, kur klausītājs tiem vairs nevar sekot. Teksta jēga izteikta tā pirmajā vienbalsīgajā skanējumā — tālākais tēla veidojums uzticēts mūzikai, un nav svarīgi, vai tur var saklausīt atsevišķus vārdus. Un, kaut arī V. Šebalinam vēl nav izdevies atrisināt problēmu, ko daudz vēlāk lieliski atrisinājis G. Sviridovs savā «Patētiskajā oratorijā» — proti, atrast muzikālo intonāciju ideālu atbilstību V. Majakovska tekstam —, tomēr viņa simfonija «Ļeņins» pieskaitāma nozīmīgākajiem simfoniskajiem darbiem, kas veltīti Ļeņina tēlam.

Drīz pēc V. Šebalina «dramatiskās simfonijas» parādījās D. Kabaļevska Trešā simfonija «Rekviems» Ļeņina piemiņai

(1933). Kaut arī tas ir «Rekviēms», tā galvenā doma (izteikta noslēguma posmā) ir Ļeņina nemirstīgā darba uzvaras ideja.

Līdzīgi V. Sebaļina «Ļeņinam» arī D. Kabaļevska simfonija «Rekviēms» ir vokāli simfonisks darbs, bet tas veidots savādāk. Šī simfonija sastāv no divām daļām, kuras seko viena otrai bez pārtraukuma.

Simfonijas «Rekviēms» pirmā tīri instrumentālā daļa (plaši veidota sonātes forma) ir dramatiska un nemiera pilna. Zināmu priekšstatu par mūzikas raksturu sniedz jau galvenās partijas melodija:



Tālākajā attīstībā, sevišķi izstrādājumā, pirmās daļas dramatisko tēlu jomā panākta augsta sprieguma pakāpe. Idejiskā saturs ziņā šī daļa saistīta ar tautas cīņas tēlojumu.

Otrā daļa sākas *attacca* ar kori. Tekstā izmantota N. Asejeva dzeja, kurā spilgti atspoguļojas attiecīgā laikmeta poēzija: īsas, asi akcentētas rindiņas, apzināti skaudras intonācijas. Ar šo tekstu komponists izveidojis brīvu otrās daļas formu, kas tuva *rondo*. No teksta 12 pantiem četrus atkārtojas vieni un tie paši vārdi, kam ir galvenā idejiskā nozīme:

С горем наперевес,
Зубы бедой сжав,
Фабрик и деревень
Заговори шаг!

Atkārtojoties tiek variēta teksta pēdējā rindiņa:

2. izvedumā — Ширься, гуди, шаг,
3. izvedumā — Ширься, тугой шаг,
4. izvedumā — Ширься, сплошной шаг.

Kaut arī īpatnējā dzejiskā tēlā, tomēr tas ir nepārprotams aicinājums darba tautai nepadoties skumjām, vēl ciešāk apvienot savus spēkus.

Mūzikas materiāls šiem vārdiem ir maršveidīga, vīrišķīga melodija, kas dzimusi jau simfonijas pirmajā daļā.

Andante marziale. Lugubre

С го - рем на пе - ре - вес гор - ло бе - дой сжа - в
фа - б - рик и де - ре - вень за - го - во - ри, шаг!

Atkārtojoties līdzīgi *rondo* formas refrēnam¹, šī mūzika skan katru reizi pa pustomi augstāk (*f, fis, g, as*).

Ļoti nozīmīgs ir arī pirmais pants, kas «pazūd» uz ilgu laiku, bet atgriežas daļas beigās. Pirmā panta teksts vispārināti dzejis - kos tēlos pauž mūžīgās dzīves ideju.

Если день смерк,
Если смех смолк,
Все же бегут вверх
Соки сосновых смол.

Mūzikā šis teksts izteikts sākumā sēru marša ritmā, bet pati melodiskā līnija simbolizē vārdos izteikto tiekšanos uz augšu.

Andante marziale. Lugubre

Ес - ли день смерк, ес - ли смех смолк, все же бе - гут вверх со - ки сосновых смол.

Zināma līdzība ar šo mūziku vērojama trešajā pantā²:

Тяжек и глух гроб,
Скован и смят смех
Низко пригнуть могло
Горе к земле все.

Sostenuto

Тя - жек и глух гроб ско - ван и смят смех

¹ Otrās daļas formu shematiski var apzīmēt šādi: ABCDBEFBGABA,
f̣ f̣is g̣ as

kur ar burtu B apzīmēta aplūkojamā tēma.

² Formas shēmā šis pants ir apzīmēts ar burtu «C».

No muzikālās dramaturģijas viedokļa ļoti zīmīgi, ka pats pēdējais pants veidots kā pirmā un trešā panta transformācija, kur akordu faktūrā, spožā augšējā reģistrā, mažorā kā rezumējums skan jau pazīstamo vārdu variants:

Tempo di marcia funebre e trionfale

Ес-ли день смерь, ес-ли смех смолк слу-шай - те ход

вверх жизнь-ю го-ни-мых смол, жизнь-ю го-ни-мых смол

Ar šo paņēmienu komponists sasniedz svarīgāko idejisko mērķi — parādījis, ka sāpes var pārkausēt gribas spēkā, pasvītrotot sava traģiskā darba optimistisko koncepciju.

Kā redzams no pašu pirmo Ļeņinam veltīto skaņdarbu apskata, tiem piemīt zināma kopība idejiskās ieceres ziņā un tajā pašā laikā — liela dažādība šīs ieceres īstenošanā.

Pēc pirmo lielo Ļeņinam veltīto darbu parādīšanās 20. un 30. gadu mijā iestājās ilgstošs klusums muzikālās ļeņiniānas jomā. Skaņdarbi, veltīti lielajam padomju tautas vadonim, sāk no jauna parādīties tikai 50. gados. Pa šo laiku padomju simfoniskā mūzika sasniegusi pilnbriedumu, sakrājusi bagātu pieredzi, un tas atspoguļojas arī skaņdarbos, kas veltīti V. I. Ļeņinam. Vispirms parasti tie vairs nepieder vokāli simfoniskajiem «dziesmu simfoniju» paraugiem. Notiek pilnīgi dabiska dališana: vokāli simfoniskie žanri veidojas kantātes un oratorijas jomā, bet simfonijas vairākumā ir tīri instrumentālas¹.

Zināmā mērā izmainījusies arī pieeja Ļeņina tēmai, pārvietojušies akcenti: arvien lielāka loma šajos darbos ir vispārīnātiem tēliem, kas saistīti ar viņa darbu un viņa ideju cēlumu, un, ja arī tauta neaizmirst šķiršanās sāpes, tomēr šo sāpju tēlojumam daudz mazāka vieta, nekā tas bija pirmajos gados pēc Ļeņina nāves.

Padomju tautas vadoņa tēlam pievērsušies visu mūsu tautu komponisti. Pakavēsimies šoreiz pie dažiem darbiem, kas publicēti 50. un 60. gados. Tā ir V. Vlasova simfoniskā poēma (pēc

¹ Sastopami arī izņēmumi. Piemēram, 1962. gadā publicēta G. Popova «Biļina par Ļeņinu» (komponēta 1950. g.), kas nosaukta par simfonisko poēmu, bet rakstīta basam, vīru korim un orķestrim.

autora apzīmējuma — «simfoniskais stāstījums») «Akins dzied par Ļeņinu», kuras pamatā ir kirgīzu akina Toktogula Satilganova kjū; azerbaidžāņu komponista Dž. Hadžijeva 4. simfonija un D. Sostakoviča 12. simfonija «1917. gads» — abas veltītas Ļeņina piemiņai.

V. Vlasova «Akins dzied par Ļeņinu» (1957) — interesants un īpatnējs skaņdarbs. Kā epigrāfu savam «stāstījumam» komponists izmantojis T. Satilganova vārsmas:

Ленин — тот, кто нам счастье дал,
Ленин слезы мои осушил!
Благодарность, Ленин, прими
От счастливых, свободных людей!

Jau šis epigrāfs skaidri norāda skaņdarba idejisko ieceri — tas ir slavinājums cilvēkam, kas atnesa tautai laimi.

V. Vlasovs, kas savā daiļradē ilgu gadu bijis saistīts ar kirgīzu mūziku, pratis skaņdarbā saglabāt spilgti izteiktu nacionālo kolorītu un vienkāršajam kjū žanram piešķirt īsta simfonisma vaibstus.

Kā zināms, kirgīzu un kazahu mūzikā ļoti izplatīts instrumentālās mūzikas žanrs ir kjū — programmatiskais skaņdarbs, kura saturu akins vispirms izklāsta vārdos, tad atveido ar instrumentālās mūzikas līdzekļiem. Šo skaņdarbu īpatnējo skaņējumu veido raksturīgā balsvedība, faktūra un forma. Kjū tipiskā faktūra ir burdonu divbalsība vai kustība paralēlās kvintās vai kvartās, attīstībā no viena intonācijas grauda ar kāpinājumiem un atslābumiem, biežas tempa un dinamikas maiņas kā svarīgāgie izteiksmes līdzekļi — visi šie paņēmieni saglabāti V. Vlasova skaņdarbā un veido tā specifiku.

Tā kā autora uzdevums bija radīt episka rakstura skaņdarbu, ļoti svarīgi izsekot tam, kā viņš rīkojas ar folkloras (šoreiz — T. Satilganova) materiālu. Pievēršanās folkloras citējumiem padomju simfoniskajā programmatiskajā mūzikā — samērā bieža parādība, bet atkarībā no mākslinieciskās ieceres folkloras materiāls var būt pakļauts ļoti dažādām attīstības formām: melodijas *ostinato*, variēšana, variēšana, apvienota ar izstrādājumu, «turpinātas attīstības» princips (pēc J. Tjuļina terminoloģijas), izstrādājuma princips, varbūt arī dažādu šo principu mijiedarbība — tik dažādu attīstības paņēmienu arsenālu izmanto komponists.

V. Vlasova poēmā, kas iecerēta kā episks skaņdarbs, nebūtu vietā izstrādājuma princips, kas mūzikai parasti piešķir drama-

tisku raksturu.¹ Attīstības pamatā šeit var novērot variēta panta principu. Dramatiskais kāpinājums, kas sasniegts ar instrumentācijas, faktūras un harmonijas līdzekļiem, apvienojas ar pašas melodijas izmaiņām katrā pantā. Tomēr šajā skaņdarbā ir arī tādi lielākas ekspresijas un satraukuma momenti, kur komponists apvieno variēšanas un izstrādājuma paņēmienus (tēmas atsevišķu motīvu izdalīšana, sekvencēšana, modulācijas). Šie momenti veido poēmas kulminācijas posmus.

«Akins dzied par Ļeņinu» ir unikāls padomju simfoniskās mūzikas piemērs, skaņdarbs, kura pamatā ir viena pati folkloras tēma, kas tiek attīstīta ar melodijas *ostinato*, melodiskās variēšanas, «turpinātas attīstības» un vietām pat ar izstrādājuma tipa izklāsta palīdzību. Dažādo attīstības principu mijiedarbība arī piešķir mūzikai tās simfonisko plašumu un svinīgumu, kaut arī tiek saglabāts episkā stāstījuma raksturs.

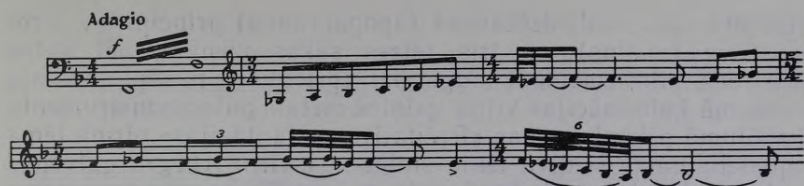
«Akins dzied par Ļeņinu», kas radās 1957. gadā, līdz šim ir vienīgais simfoniskais skaņdarbs, kuru varētu nosaukt par simfonisku slavinājumu.

Daudzpusīgi un dziļi tvirta Ļeņina tēma divās simfonijās, kas radās 50.—60. gados. Pirmā no tām ir azerbaidžāņu komponista Dž. Hadžijeva Ceturtā ar virsrakstu «V. I. Ļeņina piemiņai» (komponēta 1955. g., publicēta 1958. g. Baku).

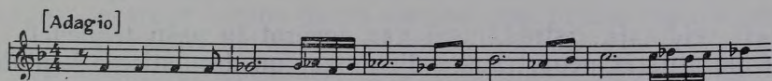
Dž. Hadžijeva simfonija pieder vispārīnāti nesīžētiskā programmatisma tipam. Epigrāfā izmantotie M. Gorkija vārdi «...нет сил, которые могли бы затемнить факел, поднятый Лениным в душной тьме обезумевшего мира» vispārīnāti izsaka galveno ideju, nepretendējot uz konkrētā satura atklāsmi. Piecdalīgās simfonijas dramaturģijas pamatā ir filozofiski lirisku, enerģisku, žanrisku un majestātisku tēlu blakus nostatīšana, kas pauž dziļas pārdomas, atmiņas par izcīnītajām cīņām, tautas sēras par Ļeņina pāragro nāvi, pauž viņa nemirstīgo ideju uzvaru.

Cikla savdabību nosaka vispirms tā pirmā daļa — *Adagio*. Šai daļai simfonijā ir muzikālā epigrāfa funkcijas — tās tematiskais materiāls caurauž visu ciklu. Pirmajā daļā, kurai autors devis nosaukumu «Rečitativs — fantāzija», ir divas tēmas: pirmajai no tām — patētiskai un majestātiskai — simfonijā vis-svarīgākā idejiskā nozīmē. Tā asociējas ar cēlas domas tēlu.

¹ Šajā ziņā ļoti tipisks piemērs ir D. Šostakoviča 11. simfonijas fināls «Trauksme». Tur revolucionāro dziesmu «Trakojiet, tirāni» un «Varšavjanka» elementi parādās spilgti izteiktā izstrādājuma tipa izklāstā, un tas ir viens no līdzekļiem, kā sasniegt «Trauksmes» sasprindzināti dramatisko atmosfēru.



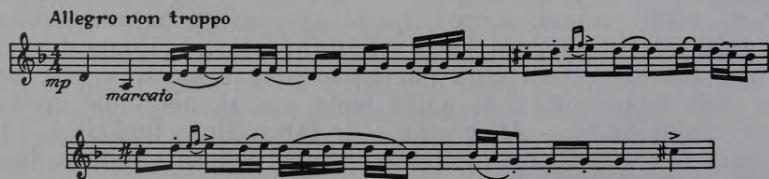
Otrā tēma (pirmās daļas vidusposms) — iedvesmas pilna, apgaroti liriska melodija, ko veido viena plaša elpa. Nav attaisnojami mēģinājumi atrast šai tēmai konkrētu programmatisku iztulkojumu.¹ Te var runāt tikai par dziļi vispārinātu mūzikas tēlainību, kas asociējas ar gaismu, taču nebūtu pareizi meklēt konkrētu tulkojumu.



«Rečitīvā — fantāzijā» šī tēma nekontrastē sākuma un reprīzes majestātiskajai tēmai, bet tikai papildina to.

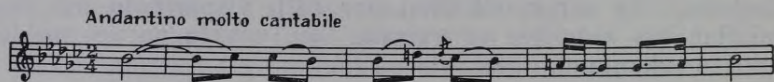
«Rečitāivs — fantāzija» bez pārtraukuma pāriet otrajā daļā *Allegro non troppo*, kas ir simfonijā visdramatiskākā un aktīvākā. Šī daļa veidota plaši attīstītā sonātes formā ar kontrastējošām galvenās un blakus partijas tēmām un plaši attīstītu izstrādājumu. «Rečitāivs — fantāzija» pauž tikai cēlumu un gaismas ideju vispārinājumu, bet *Allegro non troppo* asociējas ar konkrētākiem — cīņas un uzvaras tēliem.

Galvenā partija — spilgti nacionāla skaņkārtas un intonāciju ziņā — raksturā tuva enerģiskam maršam:



¹ Anonīmā anotācijā, kas pievienota partitūrai, šī melodija nosaukta par «tēmu, kas iemieso lielā Ļeņina tēlu». D. Daņilova rakstā krājumā «55 padomju simfonijas» teikts, ka šī pati tēma izsakot «tautas mīlestību pret Iljiču».

Attīstoties pēc «izdiedzēšanas» (прорастания) principa (V. Protopopova termins), tā trīs reizes sākas vienādi, bet katrā attīstības vilnī sasniedz augstāku sprieguma pakāpi. Trešajā izvedumā kulminācijas viļņa galotnē metāla pūšamo instrumentu skanējumā pēkšņi iesākas «Rečitācija — fantāzijas» pirmā tēma paplašinājumā. Šī divu tēmu sintēze pasvītro *Allegro* galvenās partijas idejisko nozīmi: tā rāda gan spēku, gan cīņas sparū, kas ziedots gaišā ideāla sasniegšanai. Liriskais tēls, kas parādās blakus partijas sākumā, arī pakāpeniski tiek dinamizēts un iegūst dramatisku skanējumu:

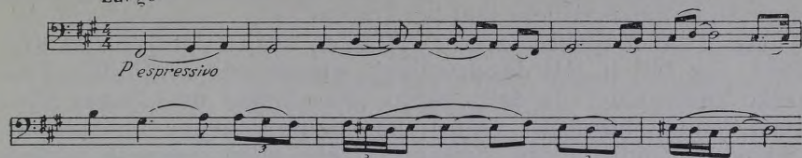


Plaši veidotajā izstrādājumā var novērot to pašu tendenci — arī tas attīstās nepārtrauktā dinamikas un dramatisma kāpinājumā. Izstrādājumā visnozīmīgākā ir galvenās partijas tēma. Tās dramatiskais raksturs pakļauj sev arī blakus partiju, kuras tēma izstrādājumā skan asi, sasprindzināti metāla pūšamo instrumentu tembrā. Sevišķi dramatiskas ir izstrādājuma beigas, kur galvenā partija pakļauta visasākajām dinamiskajām un intonatīvajām transformācijām, kas tai piešķir sevišķi skaudru raksturu. Šis raksturs saglabājas, arī parādoties «Rečitācija — fantāzijas» tēmai, tāpat tālākajā galvenās partijas attīstībā, kur sasprindzinājums sasniedz kulmināciju. Atslābumu rada reprīze, kas sākas ar blakus partiju. Tā skan gaiši un mierīgi. Gaiši liriskais raksturs reprīzē saglabājas visā blakus partijā, kurai nav šeit tās dramatiskās attīstības, kāda bija ekspozīcijā. Miers un gaisma, kas valda šai mūzikā, uzbur izstrādājumam spilgti kontrastējošu tēlu un no jauna dod pamatu zināmam idejiskā satura atšifrējumam: ekspozīcijā blakus partija parādījās tikai kā gaiša ideāla tēls, par kuru vēl jācinās, izstrādājuma dramatisma stihija ierāvusi cīņā pat gaišo blakus partijas tēlu, bet pēc izcīnītajām cīņām šī gaišā tēma var skanēt pilnā spēkā.

Trešajai daļai — *Allegretto* — ir žanra ainas funkcijas. Tās pamata tematiskais materiāls — straujš, dejiska rakstura, tuvs azerbaidžāņu tautas dejām.

Pirmās trīs daļas sagatavo Pasakalju (*Largo*), kas ir visas simfonijas liriskais un filozofiskais centrs. Pasakaljas pamatā — plaši attīstīta melodiska tēma (*basso ostinato*):

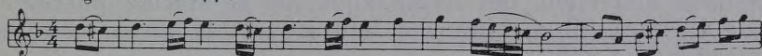
Largo



Septiņās variācijās uzslāņojas arvien jaunas balsis, mūzikas raksturs kļūst arvien dramatiskāks. Sāpju pilnā liriskā mūzika pauž padomju tautas sāras par Ļeņina nāvi. Pasakaljas visaugstākās kulminācijas vilnī iestājas otrās daļas blakus partijas tēma, kas šeit iegūst sāpju kolorītu un turpina iepriekšējās jūtu sfēras attīstību, veidojot stāstu par tautas serām.

Simfonijas fināla — *Sostenuto e maestoso. Allegro non troppo* — iecere ir Ļeņina darba slavinājums. Fināla mūzika veidojas no vairākām patstāvīgām tēmām, lai gan tajā pašā laikā tā cieši saistīta ar iepriekšējo daļu tematismu. Fināla ievadā — *sostenuto e maestoso* — transformētā veidā parādās «Rečitācija — fantāzijas» pirmā tēma kā atgādinājums par simfonijas pamata tēlu. Paša fināla pirmajai tēmai piemīt zināms dejiskums:

Allegro non troppo



Galvenā nozīme finālā ir gribas spēka pilnajai himniska rakstura melodijai, kuras trīskāršais izvedums veido mūzikas maģistātisko raksturu, kas vislabāk pauž Ļeņina ideju cēlumu un nemirstību.

Dž. Hadžijeva Ceturtā simfonija ir spilgts vispārināti sižetiskā simfonisma paraugs, tāpēc te, pilnīgi dabiski, būtu lieki jebkādi ilustratīvi iztēlojoši mūzikas elementi. Jo nozīmīgāka līdz ar to kļūst tematisko sakaru loma, kas palīdz atsegt simfonijas idejiski programmatisko ieceri. Liela loma simfonijā arī žanra elementiem, kas veido simfonijas tematiku. «Rečitācija — fantāzijas» pirmā tēma pēc žanra iezīmēm tuva azerbaidžāņu tautiski improvizatoriskajai muzicēšanai, otrās daļas galvenās partijas pamatā skaidri jūtami marša elementi, trešās daļas tēma un fināla divas tēmas balstās uz dejas žanriem, fināla trešajai tēmai piemīt himnas pazīmes, bet simfonijas liriskās tēmas tuvas dziesmas žanram. Tāda žanra elementu pārbagātība, kas ļoti

raksturīga padomju programmatiskajam simfonismam, piešķir simfonijas mūzikai lielu tēlu konkrētību.

Izejot no idejiskās ieceres, veidojas arī simfonijas tēlu sistēma, kas šeit ir ļoti daudzveidīga, bet nerada konfliktus. Visasāko kontrastu rada dziļu sāpju (Pasakalja) un liksmes tēlojums (fināla himniskā tēma), kas pauž pretējus emocionālos stāvokļus, tomēr visas simfonijas tēlu sfēru sakausē kopīgā iecere, jo šīs ieceres centrā — domas par V. I. Ļeņinu.

Ieceres vienotību uzskatāmi parāda intonāciju arkas, pie tam tematiskais materiāls, kas veido šīs arkas, pakļauts diezgan spēcīgām transformācijām, kas maina tā saturu. Tā, piemēram, jau simfonijas otrās daļas galvenās partijas kulminācijā varoņīgu raksturu gūst pirmās daļas tēma. Tas notiek galvenās partijas ietekmē, it kā pakļaujot aktīvās cīņas stihijai tēlu, kas sākumā pauda pārdomas. To pašu izsaka šīs daļas blakus partijas transformācija izstrādājumā.

Rezumējuma nozīmi gūst simfonijas intonāciju sakausējums finālā, visspilgtāk atsedzot simfonijas idejisko ieceri. Tā fināla himniskajā skanējumā vairākkārt parādās «Rečitācija — fantāzijas» pirmā tēma, bet kodā — otrās daļas galvenā partija. Otrās daļas raksturu pirmām kārtām nosaka enerģiski kareivīgā galvenā partija, kas savas tēlainības sfērai pakļāva visu pārējo tematisko materiālu, bet fināla kodā arī šī mūzika pakļaujas fināla liksmes pilno, himnisko tēlu iedarbībai un pati iegūst uzvaras marša vaibstus.

Dž. Hadžijeva Ceturtā simfonija pārliecina ar savu patiesīgumu, kaisli, izteiksmīgumu. Plašā simfoniskā elpa, mūzikas individuālais spilgtums, skaidrā ideja ļauj pieskaitīt šo simfoniju labākajiem skaņdarbiem, kas veltīti V. I. Ļeņinam.

Visnozīmīgākais no padomju simfoniskās mūzikas darbiem, kas atveido Ļeņina tēlu, cieši saistītu ar Oktobra revolūciju, ir D. Sostakoviča Divpadsmitā simfonija. Nosaukums «1917. gads», veltījums «Vladimira Iljiča piemiņai» un simfonijas atsevišķu daļu nosaukumi: «Revolucionārā Petrograda», «Razļiva», «Aurora» un «Cilvēces rītausma» — dod absolūti skaidru priekšstatu par skaņdarba ieceri. Bango 1917. gada revolucionārā Petrograda; dziļās pārdomās par tautas likteni nogrimis Iljičs; «Auroras» zalve vēstī jaunas ēras — cilvēces rītausmas — sākumu. Tomēr nedz virsrakstos, nedz muzikālo tēlu jomā autors negrib sižetu detalizēt. Simfonijas programmatiskā iecere tiek

atšifrēta plašās līnijās, pie tam pamatnozīmi šeit iegūst intonāciju un skaņkārtu dramaturģija. Simfonijas tēlainības sfēru nosaka vispirms melodija: visās daļās, izņemot trešo, galvenie tēli veidojas izteiksmīgās, dziedošās melodijās. Melodijas nekontrastē ne atsevišķu daļu ietvaros, ne arī starp daļām, bet papildina cita citu. Tas, dabiski, izriet no ieceres: visu šo melodiju uzdevums — radīt pozitīvus tēlus, heroiskas sfēru, revolucionāru sparū, gaīšas perspektīvas.

Simfoniju raksturo episkums, kas to tuvina «borodiniskai» krievu simfonisma līnijai, tanī pašā laikā simfonijai piemīt D. Šostakoviča daiļradei tik ļoti raksturīgais muzikālā materiāla attīstības dinamisms.

Divpadsmitajā vērojami ļoti dažādi komponista individuālā stila elementi. Vispirms šeit jāatzīmē mūzikas skaņkārtiskā savdabība. Simfonijas mažora tēmas ir diatoniskas, bet minora sfērā galvenā ir lokriskā skaņkārtā ar IV, VI un VII pakāpes pazeminājumu. Šo skaņkārtu konsekventa izmantošana rada Divpadsmitajā simfonijā veselu virkni interesantu parādību. Nozīmīgākā no tām — īpatnēja «skaņkārtu dramaturģija», kas šajā skaņdarbā kļuvusi par vienu no svarīgākajiem galvenās idejas atklāsmes līdzekļiem. Ne mazāk nozīmīga šajā ziņā ir arī intonatīvo sakaru loma.

Simfonijas tematiskais materiāls izklāstīts pirmās daļas ievada melodijā, kas tuva krievu garī velkamajai dziesmai:

Moderato

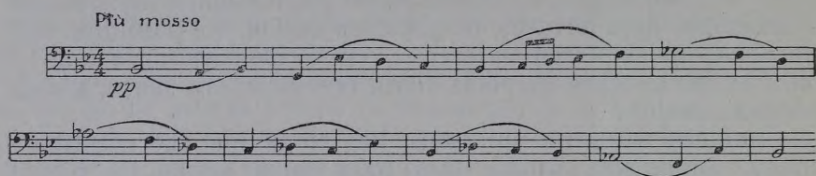
First system of the Moderato score, starting with a bass clef, 5/4 time signature, and a key signature of two flats. The notation includes a dynamic marking of *ff espress. tenuto* and a *tr* (trill) marking over a note in the second measure.

No ievada melodijas izaugusi galvenās partijas dinamiskā tēma

Allegro

First system of the Allegro score, starting with a bass clef, 6/4 time signature, and a key signature of two flats. The notation features a *f* dynamic marking and a *tr* marking over a note in the second measure. The system continues across three lines of music.

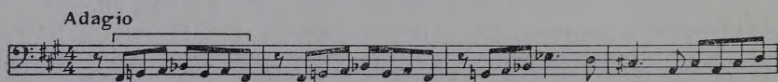
un majestātiski cēlā, gaišā blakus partijas tēma, kuru var uzskatīt par visa skaņdarba pozitīvo tēlu koncentrētu paudēju.



Nav nejaušība, ka pirmās daļas blakus partijai ir visā ciklā vis-svarīgākā dramatiskā loma. Tā parādās gan otrajā, gan trešajā daļā un veido nozīmīgāko tematisko materiālu fināla kodā. Cita loma ir galvenajai partijai, kas atkārtoti parādās tikai finālā.

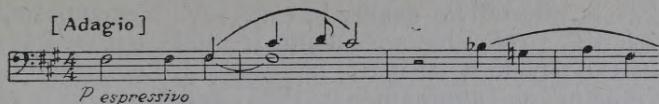
Pirmās daļas galvenās un blakus partijas tēmu dramaturģiskās funkcijas ciklā dod pamatu vairāk vai mazāk konkrētai šo tēmu programmatiskās nozīmes atšifrēšanai: blakus partija, kas noslēdz finālu — «Cilvēces rītausma» —, simbolizē šo gaišo mērķi, par kuru cīnās tauta lielā Ļeņina vadībā. Pašas tautas tēlu atveido ievads, bet tautu, kas sākusi revolucionāro cīņu, — galvenā partija.

Otrās daļas mūzikā valda filozofisks dziļums un neparasts siltums. Tieši šeit («Razļivā») atveidots Vladimira Iljiča — domātāja tēls. Šīs daļas melodika nav tik plaša kā pirmajā daļā, toties tā dziļi emocionāla. Šeit sastopamas trīs melodiskas tēmas. Pirmā, kas pēc būtības ir pamata tēmas kontrapunkts, tuva ievada un galvenās partijas visizteiksmīgākai intonācijai, kas aprotā pamazināto kvartu (sk. ievada tēmas un otrās daļas tēmas nošu piemēros ar iekavām apzīmētās taktis).



Ar šo intonatīvo radniecību komponists pasvītro tautas vadoņa nesaraujamās saites ar tautu.

Otrā tēma, kas balstās uz tonikas kvintu, sākumā šķiet neatkarīga no iepriekšējām tēmām, bet to pārtrauc raksturīgā sekvence pazeminātās kvartas apjomā, kas atvasināta no pirmās tēmas.

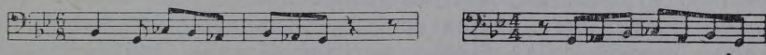


Trešā atšķiras no pirmajām divām ar savu apgaroti gaišo lirisko raksturu.

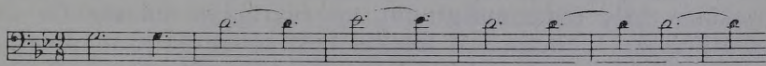
[Adagio]

pp *p*

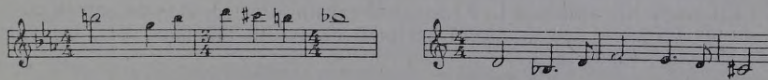
Uzmanīga dzirde nepārprotami var uztvert visu triju tēmu intonatīvo radniecību ar atsevišķām Vienpadsmitās simfonijas intonācijām. Tā, piemēram, pirmā tēma ļoti tuva Vienpadsmitās simfonijas otrās daļas ievadam. (Divpadsmitās simfonijas tēma tranponēta salīdzinājuma skaidrības dēļ.)



Otrā tēma (*p espressivo*) saistīta ar Vienpadsmitās simfonijas (vai kora poēmas «Devītais janvāris») intonāciju «Savas galvas atsedziet!».

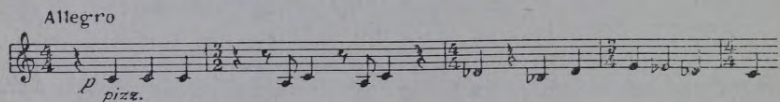


Trešā tēma sasaucas ar Vienpadsmitās simfonijas trešās daļas vidusposma centrālo intonāciju, kas savukārt izaug no revolucionārās dziesmas «Biedri, nu celieties kājās» melodijas fragmenta (kas atbilst tekstam «brīvības valsti sev mājās»).



Šķiet, ka šie intonatīvie sakari nav nejauši. Neaizmirsīsim, ka Vienpadsmitās simfonijas nosaukums ir «1905. gads». Pārdomas par tautas likteņiem neizbēgami noveda V. I. Ļeņinu pie domām par revolūciju, pie atmiņām par 1905. gadu, kas bija sākums 1917. gada notikumiem. D. Sostakovičs rāda to savā mūzikā lakoniski un koncentrēti ar intonatīvo radniecību palīdzību.

Trešajai daļai «Aurora» nav patstāvīga tematiska materiāla, ciklā tai īpatnēja «izstrādājuma» loma. Tās pamatā ir *Mi bemol* mažora tēma no iepriekšējās daļas, tikai transformētā veidā, kas atšķiras no sava pamatveida ar skaņkārtu («Razļivas» mažoram pretstatīta «Auroras» lokriskā skaņkārtā), tempu, tembru, it kā sarauzīto melodiju, bet pilnīgi atbilst tai melodiskā zīmējuma ziņā.



Salīdzinot Vienpadsmito un Divpadsmito simfoniju, intonāciju dramaturģija dod mums atslēgu programmatiskās ieceres atšifrējumam. No revolucionārās dziesmas cauri Vienpadsmitās simfonijas trešajai daļai šī intonācija pāriet uz vienu no Divpadsmitās simfonijas otrās daļas tēmām un pārvēršas par «Auroras» tematisko graudu. Revolūcijas stihiju atveido šīs mūzikas izstrādājuma raksturs. Daļas centrā vairākkārt cēlā skanējumā parādās pirmās daļas blakus partijas tēma — gaišās nākotnes tēls.

Simfonijas gaišo tēlu galeriju papildina arī divas fināla tēmas, no kurām pirmā ir himniska rakstura, bet otrā — dejiska, atveido bezrūpīga prieka tēlu. Tomēr fināla tēmas nesasniedz iepriekšējo daļu tēmu spilgtumu, un svarīgāko emocionālo un dramaturģisko funkciju šeit izpilda tieši attīstītās pirmās daļas tēmas, veidojot it kā nosacītu pirmās daļas reprīzi¹.

Tādējādi tematiskais materiāls un tā attīstība pilnīgi uzskatāmi atklāj programmatiskās ieceres pārliecinošu realizāciju ar intonāciju dramaturģijas palīdzību.

¹ Jautājums par «Auroras» izstrādājuma funkciju un fināla reprīzes funkciju XII simfonijā aplūkots L. Krasinskas rakstā «Par sonātes decentralizāciju cikliskajās formās», kas publicēts krājumā «Latviešu mūzika», VII, izdevniecība «Liesma», Rīgā, 1969.

Blakus tai liela loma idejiskās un programmatiskās ieceres atklāsmē ir simfonijas skaņkārtu dramaturģijai. Kā jau atzīmēts, Divpadsmitajā simfonijā dominē divas skaņkārtu sfēras: lokriskā skaņkārtā un dabiskais mažors. Retāk sastopams dabiskais minors. Mažors skan pirmās daļas blakus partijā, otrās daļas vidū, abās fināla tēmās un jo spilgti — fināla kodā. Minors skan ievadā un tā atkārtotajos izvedumos, galvenās partijas izklāsta sākumā, atsevišķās izstrādājuma epizodēs. Bet jau galvenās partijas attīstībā ielaužas lokriskā skaņkārtā.

Lokriskā skaņkārtā Divpadsmitajā simfonijā konsekventi izmantota ar trīs pakāpju — IV, VI un VII pazeminājumu. Šādā variantā tā rada pušonu — toņu secību, tuvu «Rimska-Korsakova gammai», vienīgi Rimskim-Korsakovam šī gamma starp I un II pakāpi parasti veido veselu toni, bet šeit starp I un II pakāpi ir pušona intervāls.¹ Pēc pazīstamā Ļeņingradas mūzikas zinātnieka A. Dolžanska terminoloģijas, šis skaņkārtas variants rada vienu no «Aleksandriskā pentahorda» paveidiem. Divpadsmitās simfonijas melodikā dominējošu nozīmi iegūst motīvi lokriskā pentahorda vai savdabīgā lokriskā heksahorda ietvaros ar pazeminātu VI pakāpi. Šiem motīviem ir liela nozīme pirmās daļas galvenās partijas izstrādājuma attīstībā (sākot ar piekto takti pēc cipara 5), piešķirot mūzikai ļoti īpatnēju, dramatisma pilnu raksturu. Pēc lokriskās skaņkārtas ilgstoša skanējuma sevišķi spilgtu kontrastu uzbur blakus partijas mažora sfēra. Šis pats paņēmiens izmantots pārejā no ekspozīcijas uz izstrādājumu: pēc atkārtotas blakus partijas parādīšanās konsekventā mažora skanējumā, kas noslēdzas ar pilnu kadenci *Si bemol* mažorā, pēkšņi ielaužas izstrādājums, par kura sākumu vēstī zemā reģistrā neatlaidīgi atkārtotā pamazinātā kvinta *do diez — sol*, kas nosaka izstrādājuma skaņkārtu — lokrisko. Un tiešām, lokriskajai skaņkārtai ar raksturīgajām pazeminātajām pakāpēm (IV, VI un VII) visā izstrādājumā ir nozīmīga loma. Tā dod vietu mažoram vienīgi tajās epizodēs, kur skan blakus partijas tēma.

Lokriskā skaņkārtā ir trešās daļas tematiskais pamats, un arī te viņu nomaina mažors tur, kur parādās pirmās daļas blakus partija, kas konsekventi ieturēta mažorā.

Tādējādi, viens no galvenajiem paņēmieniem Divpadsmitās

¹ Dažreiz arī Rimska-Korsakova mūzikā sastopams šāds skaņkārtas variants. Viens no visspilgtākajiem piemēriem — tatāru tēma operā «Teiksmā par neredzamo pilsētu Kitežu un jaunavu Fevroniju».

simfonijas ieceres realizācijā ir skaņkārtu dramaturģija. Lokriskās un mažora skaņkārtas konsekventajam pretnostatījumam ir ļoti svarīga dramaturģiska slodze. Lokriskā skaņkārtā raksturīga visām tām Divpadsmitās simfonijas lappusēm, kas saistītas ar cīņas ainām. Tai ir dominējoša loma galvenās partijas attīstībā, izstrādājumā, arī trešajā daļā. Mažors ir visu to tēlu pamatā, kas saistīti ar sapni par gaišāku nākotni (pirmās daļas blakus partija, otrās daļas trešā tēma) un ar uzvaru, kas vēsti jaunās ēras — «Cilvēces rītausmas» — sākumu (fināls).

Kā redzams, D. Šostakoviča Divpadsmitā simfonija sniedz lielā Ļeņina tēlu ļoti īpatnējā iecerē — cieši saistot viņu ar Oktobra revolūcijas tēlojumu. Revolūcijas vadonis, kas ar savu drošo roku vada bangojošo revolucionāro Petrogradu, kas pateicis «Ir tāda partija!», kas vada tautu uz uzvaru, pretim cilvēces jaunās ēras rītausmai, — tāds ir Ļeņina tēls D. Šostakoviča simfonijas koncepcijā.

«Mēs sakām — Ļeņins,
domājam — partija;
Mēs sakām — partija,
domājam — Ļeņins.»

Pārfrazējot šos V. Majakovska vārdus, gribas teikt:

«Mēs sakām — Ļeņins,
domājam — revolūcija;
Mēs sakām — revolūcija,
domājam — Ļeņins.»

Šādā koncepcijā savu ieceri mums sniedz lielākais padomju simfonīkis — D. Šostakovičs.

Aplūkojot simfoniskos darbus, kas veltīti V. I. Ļeņinam, pagaidām grūti sniegt pārliecinošus vispārinājumus, jo darbi ir ļoti dažādi gan pēc kompozīcijas, gan pēc izteiksmes līdzekļu atlasas, gan pēc ieceres. Mēs varam teikt, ka būtībā šīs atbildīgās tēmas risinājumā simfoniskās mūzikas jomā ir sperti tikai pirmie soļi. Tomēr ir jau noiets nozīmīgs ceļš no ilustratīvi plakātiskās A. Kreina «Sēru odas» vai V. Šebaļina un D. Kabaļevska vokāli simfoniskajām partitūrām līdz tam augstajam vispārinājumam, kas ir sasniegts Dž. Hadžijeva un jo sevišķi D. Šostakoviča simfonijās. Un, kaut arī ir grūti sniegt dziļus vispārinājumus, tomēr veidojas zināma aina, kas ļauj izdarīt dažus secinājumus. Vispirms kļūst skaidrs, ka tāda liela tēma organiski

izsauc dzīvē to instrumentālās mūzikas žanru, kas ir spējīgs atsegt tēmu tās vispusībā un nozīmīgumā, respektīvi — simfoniju. No visiem aplūkotajiem darbiem tikai divi pieder citiem žanriem («Sēru oda» un «Akins dzied par Ļeņinu»), neviens no šiem darbiem nepretendē uz satura daudzveidību, bet veido vienu emocionālu sfēru, vienu ideju (sāpju pārvarēšanu un slavinājumu A. Kreina skaņdarbā, slavinājumu — V. Vlasova poēmā). Simfonija ar savām bagātajām satura atveidošanas iespējām ir pamats, uz kura var rasties varenās celtnes, kas dod iespēju pievērsties daudzpusīgām muzikālām koncepcijām.

Visu Ļeņinam veltīto simfoniju pamatā vērojama asu kontrastu dramaturģija, kas vairākās vietās sasniedz konfliktu dramaturģijas pakāpi. Pamata vilcienos šī dramaturģija balstās uz klasiskās simfonijas principiem, bet zīmīgi, ka neviena no tām neatkārtā klasiskā cikla shēmu. V. Šeļaļina dramatiskā simfonija ir trīsdalīgs cikls, D. Kabaļevska Simfonija «Rekviēms» — divdalīgs, Dž. Hadžiņeva 4. simfonija — piecdalīgs, D. Šostakoviča Divpadsmitā ir četrdaļīgs cikls, kas veido ciklisko formu ar decentralizētas sonātes formas iezīmēm.

Katra komponista iecerei ir savas īpatnējas pamatlīnijas, kas atspoguļojas cikla uzbūvē.

Ļoti raksturīga ir pievēršanās žanra elementiem, kas piešķir mūzikai konkrētāku saturu. Marša elementi sastopami gan D. Kabaļevska, gan V. Šeļaļina, gan Dž. Hadžiņeva partitūrās. To pašu var teikt arī par dziesmas žanru, pie tam sevišķi jāizceļ dziesmas rakstura tēmu spilgti izteiktais nacionālais kolorīts (krievu — D. Šostakovičam, azerbaidžāņu — Dž. Hadžiņevam, kirgīzu — V. Vlasovam).

Ļeņina tēlam veltītajās simfonijās spilgti izpaužas viena īpašība, kas ir gan raksturīga mūsdienu cikliskajiem skaņdarbiem, bet jo sevišķi nozīmīga aplūkotajos darbos, — tā ir, ka cikla daļas apvieno vienāds tematiskais materiāls. Šajā rakstā sīki parādīta fūgas tēmas loma V. Šeļaļina simfonijā «Ļeņins», «Rečitatīva — fantāzijas» tēmas nozīme Dž. Hadžiņeva 4. simfonijā, pirmās daļas blakus partijas un otrās daļas *Mi bemol* mažora tēmas loma D. Šostakoviča Divpadsmitajā. Šo un arī dažu citu tēmu caurviju attīstība cikla ietvaros pārsniedz parasto tematisko arku vai tematisko sakaru lomu, iegūstot pēc Staņislavska apzīmējuma «caurviju darbības» nozīmi: visas minētās tēmas pauž kādu pozitīvu ideju un, parādoties katrā daļā, līdzīgi pozitīvajam varonim lugā, iznes cauri visam ciklam šo pozitīvo domu, Šī caurviju darbība kļūst jo nozīmīgāka, ja attiecīgā tēma

tiek, piemēram, transformēta, piedaloties cīņas skatos («Rečitā-tīva — fantāzijas» tēma Dž. Hadžijeva simfonijā) vai arī otrādi — saglabājot savu cēlumu un varenumu visdramatiskākajās ainās (Divpadsmitās simfonijas pirmās daļas blakus partija «Aurora»). Šāda cikla piesātināšana ar vienotu tematisko materiālu piešķir Ļeņinam veltītajām simfonijām zināmu līdzību ar skatuves dramaturģiju, kas kļūst par vienu no vissvarīgākajiem līdzekļiem autora idejiskās un programmatiskās ieceres īstenošanā.

Aplūkotajiem simfoniskajiem darbiem 1969. gadā pievienojās Jāņa Ivanova jaunā simfonija «*Symphonia humana*» — veltīta V. I. Ļeņinam. Tā ir komponista pirmā simfonija, kur izmantota arī cilvēka balss. «*Symphonia humana*» ir trīsdaļīgs cikls ar vienotu filozofiska rakstura mūziku. Daļas ievada runāta dzeja (teksta autors Ziedonis Purvs). Simfonijas detalizēta analīze nav realizējama šā darba ietvaros, jo tā parādījās tad, kad šis krājums bija jau ražošanas procesā. Nav šaubu, ka šī simfonija ir viens no nopietnākajiem Ļeņina tēlam veltītajiem skaņdarbiem. «*Symphonia humana*» partitūra gaida speciālu pētījumu.

Skaņdarbos, kas veltīti padomju tautas lielajam vadonim, komponisti gribējuši parādīt gan viņa cēlumu un revolucionāro drosmi, gan vienkāršību un sirsnību, gan viņa darbu nemirstību, tomēr tas, kas līdz šim radīts muzikālās Ļeņiniānas jomā, ir tikai sākums tā lielā uzdevuma veikšanai, kas vienmēr paliks mūsu komponistu uzmanības centrā.

KORU KULTŪRAS NĀKOTNEI

Gatavojoties atzīmēt V. I. Ļeņina 100. dzimšanas dienu, Latvijas Padomju Komponistu savienības Mūzikas kritikas sekcija 1969. gadā noorganizēja muzikāli teorētisku konferenci, veltītu kora dziesmas attīstības un jaunās paaudzes estētiskās audzināšanas jautājumiem Latvijā. Šīs divas problēmas likumsakarīgi nostādītas blakus. Joprojām kora dziesma ir tas galvenais mūzikas žanrs, kas redzamu vietu ieņem latviešu komponistu daiļradē, izpildītājmākslā, tautas masu un jo sevišķi jaunās paaudzes muzikālajā audzināšanā, sākot ar bērnudarziem, pamatskolām, vidusskolām un beidzot ar augstākajām mācību iestādēm.

Konferenci ievadīja republikas Tautas kora skates dekāde. Daudzi kora dziesmu koncerti notika Rīgā, Rūjienā, Smiltienē, Liepājā, Daugavpilī un Ogrē. Šajos koncertos piedalījās visi 25 republikas Tautas kori mūsu izcilāko kormeistaru vadībā. Atskaņoja pirmo reizi vairākus desmitus jaunu oriģināldziesmu un tautas dziesmu apdaru.

Teorētiskajā konferencē tika nolasīti šādi referāti: Jēkabs Vītoliņš — «Mūsu kora dziesmas un kora kultūras attīstības jautājumi», Ludvigs Kārklis — «Stilistikas jautājumi latviešu jauktā kora dziesmā», Lija Krasinska — «Kora dziesma skolā», Jānis Dūmiņš — «Repertuāra jautājumi mūsu koros», Oļģerts Grāvītis — «Izteiksmes līdzekļu bagātināšanā 20. gadsimta kora mūzikā», Silvija Apine — «Relatīvās solmizācijas metode skolā», Ēvalds Siliņš — «Bērnu muzikālā audzināšana Ungārijas skolās».

Referāti izraisīja dziļu interesi muzikālajā sabiedrībā. Tajos izteiktās domas neapšaubāmi sekmēs kora kultūras un muzikālās audzināšanas tālāku kāpinājumu mūsu republikā.

Šeit sniedzam mākslas zinātnu doktora Jēkaba Vītoliņa rakstu, kurā ietvertas konferencē iztirzātās kora kultūras problēmas.

MŪSU KORA DZIESMAS UN KORU KULTŪRAS ATTĪSTĪBAS JAUTĀJUMI

Mūsu kora dziesma ir lielas latviešu mūzikas kultūras tradīcijas nesēja. Kora dziesma ir mūsu mūzikas agrīnākais, senākais žanrs, vēsturiskajā skatījumā un arī pēc savas sabiedriskās nozīmes — tās pamatžanrs. Koru izaugšana XIX gs. vidū, latviskās kora dziesmas izveidošanās. Jāņa Cimzes, Baumaņu Kārļa, Vigneru Ernesta, drīz pēc tam Jurjānu Andreja un Jāzepa Vītola daiļradē, koru spēku sakopojums un sabiedriski aktivizējošā loma vispārējos dziesmu svētkos ir latviešu mūzikas dzīves ievērojamākās parādības XIX gadsimtā. Sevišķi jāuzsver, ka koru kultūra un kora dziesma izauga no tautas dzīves kā aicinātāja izrauties no feodālās un nacionālās apspiestības. Šī «prastās tautas» māksla pirmo reizi plaši un atklāti manifestēja savu spēku Pirmajos vispārējos latviešu dziesmu svētkos, kam 1973. gadā atzīmēsīm lielo simtgadi.

Mūsu kora dziesmas labākie darbi, dziļi iesakņojušies sava laikmeta progresīvajās latviešu sabiedriskās dzīves strāvās, atspoguļo to labākos centienus. Kora dziesma bija jaunlatviešu kustības līdzgaitniece, Ausekļa dzeja deva kora dziesmai lielas tēmas vēl gadsimtu mijā (J. Vītola «Gaismas pils», «Beverīnas dziedonis» u. c.). «Jaunās strāvas» un 1905.—1907. gada revolūcijas idejas, it īpaši ar Raiņa dzeju, iezīmēja mūsu kora dziesmas saturā un stilā jaunu laikmetu, kurā rodas E. Dārziņa, E. Melngaiļa, J. Vītola slavenie kori un 1917. gadā kā grandioza izskaņa Alfrēda Kalniņa kantāte «Pastardiena». Komponistu daiļradi plaši bagātināja tautas dziesmu apdares, kas koros bija ļoti iemīļotas un kļuva par tautas apziņas modinātājam un stiprinātājam cīņā par tautas garīgās kultūras patstāvību.

Kora dziesma bija visu mūsu komponistu klasiku rūpju žanrs, kam tie atdeva savu meistarību. E. Melngaiļa daiļradē kora dziesma bija galvenais novads, daudzpusīgākais un sabiedriski dinamiskākais — E. Dārziņa daiļradē, primārais žanrs arī J. Vitolam, plaši iezīmēts Alfrēda Kalniņa mūzikā. Attīstījās patriotiskā, liriskā, arī episki balādiskā dziesma, kas sevišķu nozīmi saglabājusi līdz mūsu laikam. Tautas dziesmu apdarēs kora dziesmu stils evolucionēja no strofiskās uz daudzveidīgu caurkomponētu apdari, lielajās balādiskajās un liroepiskajās dziesmās — uz arvien sarežģītāku intonatīvo valodu, pieaugošām tehniskajām prasībām. Var teikt, ka daļā J. Vitola, A. Kalniņa, J. Zāliša, arī E. Melngaiļa dziesmu sasniegta zināma sava laika kora stila attīstības robežpakāpe, par ko J. Vitols rakstā «Mana kordziesma»¹ saka: «Savās beidzamajās dziesmās man tekstu pēc bija jāklūst ārā no agrākās tehnikas, jāuzstāda dziedātājiem jauni, neparasti prasījumi, un visas nupat minētās dziesmas izrādījās mūsu vidusmēra korim tehniski vairs ne pa spējam... Mūsu kora literatūra beidzamajos gados augtin aug, kori papildinām nodarbināti ar daudz ērtāk veicamu jaundarbu iestudējumiem; esmu ar Blaumaņa «Cigāniem», ar «Dzīvīti», galu galā ar savu kora dziesmu *chef d'oeuvre* — «Zaulu» pats sevi no izpildāmo autoru rindas, Bārdas balādiskā valodā runājot, ārā izkomponējis.»

Kora dziesmas sarežģītāka faktūra un izteiksmes līdzekļi, protams, nav komponista subjektīva iegriba. Tie atspoguļo sava laika vispārējās muzikālās attīstības tendences, kādām nevar paiet garām arī kora dziesma.

Te mēģināts ieskicēt tikai tās pamatparādības, kas progresīvi virzīja latviešu pirmspadomju kora dziesmas attīstību. Neaizmirsīsim, ka kora dziesma bijusi arī idejiski vispretrunīgākais žanrs, kurā plaši sazēla buržuāziski reakcionārā ideoloģija, ka tajā bija arī daudz eklektisma un sekla epigonisma, ka kora dziesma 30. gadu otrajā pusē pārdzīvoja nepārprotamu pagrimumu, kad no tās sāka atrauties jaunākās paaudzes komponisti.

Kāds ir kora dziesmas īpatsvars latviešu padomju mūzikā, mūsu muzikālajā šodienā?

Kora dziesma ir daudzu mūsu komponistu aktīvas daiļrades žanrs. Daudz kas to saista ar mūsu klasiskās kora dziesmas tradīciju, tai ir bagāts vēsturiskais mantojums, kas dzīvo kora koncertos. Mūsu padomju kora dziesmu ceļusi arvien pieaugoša

¹ Jāzeps Vitols. Kopotas dziesmas. Rīgā, 1933.

augsti kvalificētu mākslinieciskās pašdarbības koru, Tautas koru izveidošanās, mūsu profesionālo koru koncertdarbība, plašais republikas dziesmu svētku vilnis. Kora dziesma ir mūsu mūzikas dzīvē vistiešākā un aktivākā saite ar tautas masām, tā ir ietekmīgs sabiedriski aktīvas mūzikas žanrs. Līdz ar jauno padomju dzīves sociālo skanējumu tajā izmainījusies arī intonatīvā sfēra, izveidojušies jauni žanri, īpaši kora mūzikas lielforma — oratorija, attīstījusies monumentālas ievirzes kora dziesma ar instrumentālu pavadijumu, dziesmu cikli, humoristiskā kora dziesma. Daudzi jauni radoši meklējumi izpaudušies tautas dziesmu apdarēs, izveidotas tautas deju dziesmas koriem, un, beidzot, mūsu kora mūzikā kļuvuši iezīmīgi arī pavisam jauni muzikālās valodas skanējumi (P. Dambja pēdējos darbos).

Bet jākonstatē, ka šodienas mūzikas dzīvē kora dziesmai tomēr vairs nav tās vadošā žanra lomas, kāda tai bija latviešu mūzikas attīstības sākumos. Plaši izauguši daudzi mūzikas žanri, kam agrāk vēl bija mazāka loma — īpaši simfoniskā mūzika, skatuves, instrumentālās mūzikas žanri, vieglā mūzika — estrādes dziesma, džezs. Dažu — pat vadošo mūzikas meistarū daļradē kora dziesmai ir tikai gadījuma vieta. Tā, šķiet, nedod vairs iespēju ietvert un izteikt pašas lielākās laikmeta domas un idejas, kam komponisti bieži meklē citus — bagātākus, daudzveidīgākus, plašākus muzikālās izteiksmes līdzekļus. Mūsu mūzikā līdz ar tālāku un augstāku vispārējā profesionālisma attīstību norisinās žanru diferencēšanās procesi, kādus citās nacionālajās mūzikas kultūrās esam redzējuši jau daudz agrāk.

Rodas jautājums, vai mūsu kora dziesma iet vienu ceļu ar mūslaiku mūzikas attīstību, vai tās robežas nav jau sasniegtas, vai komponistam, kas tās žanrā strādā, nedraud tikai atkārtoties, eklektika. Vai kora dziesmas iespējas var piemērot mūsdienu kompozīcijas tehnikai ar tās jaunajiem iekarojumiem — paplašināto intonatīvo loku, harmoniju, metroritmikas, faktūras, skaņu veidošanas jaunajiem paņēmieniem. Vai koriem tie ir pieejami, kur to robežas? Un, ja iespējams, vai mūsu kori tam sagatavoti?

Uz šādiem un līdzīgiem jautājumiem nav viegli precīzi atbildēt. Vokālās mūzikas specifika tomēr būtiski atšķiras no instrumentālās mūzikas iespējām. Vēsturiski skatot, kora dziesmas evolūcija pēdējos trīssimt — četrsimt gados kopš renesanses un Baha-Hendeļa laika nav tomēr daudz kāpinājusi kora dziedāšanas virtuozitātes prasības un iespējas, daudzu renesanses meistarū kora darbi — madrigāla, mesas un citos žanros, tāpat Hen-

deļa, Baha lielās oratorijas nebūt nav vieglāk izpildāmas par mūsu laika grūtākajām koru partitūrām. Un tomēr kora dziesma ikvienā mūzikas vēsturiskās attīstības periodā ir uzņēmusi sava laika mūzikas tendences, stila un izteiksmes līdzekļus. Kora dziesmai nav obligāti jāklūst grūtākai. Evolūcijas procesā gan mainās tās kvalitāte, daba, izteiksmes līdzekļi, kas sākumā var likties neierasti.

Gribētos skart vēl kādu kora dziesmas vēstures aspektu. XIX gadsimts kora mūzikai lielajās mūzikas zemēs nebija visai vēlīgs. Romantisma laika kolosālā instrumentālās virtuozitātes attīstība, programmatiskās simfoniskās mūzikas, operas un muzikālās drāmas attīstības hegemonija atspieda korus kaut kur otrā plānā, bet tanī pašā laikā koru kultūru uztvēra vispārējie mūzikas demokratizēšanas procesi. Vīru koru kustība («*Liedertafel*») Vācijā un Sveicē, strādnieku kori Vācijā, koru un kora dziesmas straujā attīstība jauno nacionālo mūzikas kultūru tautās, tās ciešie sakari ar nacionālās atbrīvošanās kustībām, dziesma skolās — lūk, sabiedriski svarīgākās mums tuvās kora dziesmas attīstības linijas, kurām ir tiešs sakars arī ar tagadnes kora dziesmu un koru kultūru, īpaši sociālistisko zemju mūzikas dzīvē. Šajā pavērsienā vēsturiski plašāk skatāma arī latviešu kora mūzikas un koru kultūras loma, kā arī stāvoklis tagadnē. Un, raugoties gan no vispārējā vēsturiskā viedokļa, gan no mūsu pašu šaurākā, nav vietas bažām, ka koru kultūra tagadnē pie mums varētu tikt atbīdīta kaut kur nomaļus, tikt izsmeltas tās attīstības un sabiedriskās lomas iespējas. Pašas kora dziesmas evolūcija ir tikai komponistu talanta un meistarības jautājums. Visiem zināms, ka radoša mākslinieka spilgta individualitāte spēj piešķirt svaigumu arī pavisam vienkāršiem mūzikas izteiksmes līdzekļiem. Uz to pamatojas nepārtrauktība mākslas attīstībā.

Mūsu šodienas kora dziesmai bieži pārmetam tās izteiksmes līdzekļu un žanrisku šaurību. Visumā pievienojoties šiem uzskatiem, nevaram tomēr neredzēt, ka pēdējā laikā mūsu kora dziesmā norisinās jaunu intonatīvo iespēju, jauna skanīguma, jaunas tēlainības un muzikālās leksikas meklējumu procesi, kas daļēji nāk no mūsu instrumentālās mūzikas pēdējo gadu attīstības tendenču ietekmēm. Dažas šādas jaunas parādības varējām uztvert arī mūsu 1969. gada Tautas koru dekadēs koncertos.

Sodien mūsu kora dziesmai ļoti trūkst balādisko un sižetisko darbu. Tādiem vajadzīga arī piemērota lakoniska, ļoti konkrēta un spēcīga dzeja. Šāda tematika ļoti attīstītu kora dziesmas

muzikālo tēlainību, izteiksmes un faktūras līdzekļu loku, ieviestu kora dziesmā spēcīgāku dinamismu, dramatiski konfliktējošus elementus.

Mēs gribētu sagaidīt dziesmu svētku dziesmas, kurām būtu īpaša specifika un vērienīgums, kurās savienotos vienkāršība ar monumentalitāti.

Mums vajag vairāk asprātīgu, ritmiski akcentētu un lokanu ātro dziesmu.

Nemetīsim akmeni uz mūsu daudz pulgoto lirisko kora dziesmu. Liriskais žanrs mūsu kora dziesmā attīstās ne vienkārši komponistu talanta ierobežotības vai patvaļas dēļ. Tam ir dziļš sakņojums pašā tautas estētikā, kā to redzam arī latviešu tautas dziesmā un tautas dejā.

Liriskais žanrs ir viena no kora dziesmas lielajām maģistrālēm, ļoti plašs novads, kurā iekļaujas viss cilvēka jūtu un pārdzīvojumu loks, visdaudzveidīgākās emocionālās noskaņas. Lirisko žanru tautā dziļi mīl un izjūt, to mīl kori un klausītāji. Bet liriskā žanra kora dziesmu var vēl dažādot, darīt vēl bagātākas niansējumu gradācijas un kolorītu, iekšējos kontrastus, balsu individualizāciju, tempus utt. Iespējas radošajai fantāzijai te neizsmeļamas.

Īpaša pasaule ir bērnu dziesma. Tai savu īpatnību piešķir bērnu psiholoģija, bērnu savdabīgā fantāzija un iztēle. Mums ir komponisti, kas dziļi iejutušies bērnu dziesmas iedabā un daudz šai žanrā darijuši (A. Žilinskis, Ald. Kalniņš, L. Garūta u. c.). Tomēr jākonstatē, ka daudzas labākās bērnu kora dziesmas, kādas atrodamas krājumos, tiek maz dziedātas, ka skolu koru prakse arvien vairāk atpaliek no labākās bērnu dziesmas. To pavisam skaidri varēja redzēt, piemēram, pēdējos lielajos bērnu dziesmu svētkos, to programmā. Diemžēl tieši bērnu dziesmu tekstos un mūzikā daudz sazēlis primitivisms, dzeja bez dzejas un mūzika bez mūzikas, tukša mundrināšanās un saldeniģs sentimentalisms. Pašķirstiet skolu dziedāšanas mācības grāmatas, ar šādām parādībām sastapsities ik uz soļa. Te atkal jāatkārto sen zināmā patiesība, ka bērnu dziesmā nepieciešama vislabākā dzeja, vislabākā mūzika.

Latviešu kora mūzikas kodolā vienmēr ir bijušas tautas dziesmu apdares. Šim žanram ir visbagātākās tradīcijas. E. Melngaiļa un viņa turpinātāju (J. Graubiņš u. c.) daiļradē latviešu tautas dziesma koru aparērē ieguvusi augsti kāpinātu estētisko izteiksmi, tajās plaši pielietoti daudzveidīgi muzikālās

tēlainības, faktūras, formas, harmoniskie un polifonijas līdzekļi. Par šo laikmetu var runāt kā par īpašu vienotu stilistisku virzienu tautas dziesmu kora apdarēs («Melngaiļa skola»), kas stipri iesniedzas arī mūsdienās. Taču jau pirmajos pēckara gados Alfrēda Kalniņa (Rucavas dziesmas), M. Zariņa (12 latviešu tautas dejas un rotaļas), P. Barisona un citu komponistu apdarēs varam redzēt arī tālākas attīstības tendences. Tās izpaužas gan īpatnos tēlainības meklējumos, gan tālāk attīstītas caurkomponētas formas veidojumos un arī jaunu melodiju, jaunas tematikas atklāsmē un apgūvē, kas prasīja arī jaunus muzikālās izteiksmes līdzekļus (piemēram, deju ritmika u. c.). Pēc zināma aktivitātes apstākuma tautas dziesmu apdarēs 50. gados, kurš bija saistīts ar socioloģiski vulgarizējošām tendencēm tautas dziesmu vērtējumos, it īpaši pēdējā desmitgadē stipri pieaugusi interese par tām un panākts kāpinājums šai žanrā. To veicinājusi dziļāka iepazīšanās ar pašu tautas dziesmu materiālu gan no lielajiem tautas dziesmu melodiju publicējumiem (E. Melngaiļa materiāli u. c.), gan tiešajās folkloristiskajās ekspedīcijās, un modusies arī vispārēja estētiska prasība pēc tautas mūzikas būtības dziļākas izpratnes, kas savijas ar mūsdienu padomju mūzikas jaunākajiem meklējumiem.

Latviešu mūzikā tagad ir stipra strāva, kas meklē radošu kopību ar tautas melodiku. Sevišķi dziļi un neatlaidīgi šo ceļu tautas dziesmu apdarēs korigiem gājis Aldonis Kalniņš, radoši attīstot un bagātā fantāzijā tālāk veidojot Melngaiļa tradīciju. Kora dziesmā tautas melodikai novatoriski tiecas izlauzt ceļu E. Goldšteins, dinamizējot tās izteiksmi, pa jaunam ieklausoties it īpaši Latgales tautas dziesmā. Tautas dziesmām pievērsies arī O. Grāvītis, pēc 50 tautas dziesmām klavierēm pasākdams arī to apdares koriem. Svaigas, skanīgas faktūras apdares koriem devuši L. Garūta, A. Zilinskis, V. Kaminskis u. c. Varētu piebilst, ka tautas dziesmu stilistikā, neizmantojot tiešu tautas mūzikas materiālu, bet ar tautas dziesmu tekstiem savdabīgi veidoti P. Dambja jaunākie kora dziesmu cikli — «Kurzemes burtņīca» jautkam koriem ar klavierēm un «Sērdieņu dziesmas» sieviešu koriem un soprānam ar flautas, arfas un kontrabasa pavadījumu.

Kora dziesma nevar aiziet no tautas dziesmas, tās ir pašos pamatos cieši viena ar otru saistītas. Bet tautas dziesmu apdares nav sastindzis žanrs, tas evolucionē līdz ar visas mūsu mūzikas un kora dziesmas attīstību, arvien uzņemdams sava laikmeta mūzikas izteiksmes līdzekļus, un arī tagad tas atrodas pilnā jaunās briedināšanās procesā. Tautas dziesma, tautas masu

radīta, lolota un saglabāta, ir nešķirama no visas mūsu koru kultūras attīstības.

Vai mūsu koru repertuāru veidošanā pietiekami ievērojam šo vienkāršo patiesību? Nekādi nevar atrast uz šo jautājumu pozitīvu atbildi. Kāpēc tik pieticīgs bija latviešu tautas dziesmu īpatsvars jau minētajā Tautas koru dekādē? Kāpēc kora dziesmu konkursos neparedz īpašas godalgas par tautas dziesmu apdarēm? Kāpēc tik niecīga ir tautas dziesmu loma skolu dziedāšanas mācībā? Tautas dziesma muzikālajā audzināšanā ir tikpat kā mātes valoda.

*

Mūsu koru kultūra savos kvalificētajos kolektīvos — Tautas koros ir nobriedusi augstiem uzdevumiem. To nodrošina gan Tautas koru diriģentu profesionalizācija, gan dažādi organizatoriski pasākumi, uz kuriem balstās Tautas koru darbības iespējas. Ļoti efektīvi Tautas koru darbību rosina un virza periodiskās skates, salidojumi. Ļoti veselīgs izrādījies princips veidot skaita ziņā pietiekami lielus koru sastāvus (60—80 vai vairāk dziedātāju). Cieņas un aprīnas vērtā griba un neatlaidība, ar kādu daži perifērijas centri — Liepāja, Ventspils, arī Rēzekne, Daugavpils, Cēsis, Jelgava — izveidojuši un notur Tautas korus augstā mākslinieciskā līmenī. Mums ir daži teicami viru kori, plaši izvērtusies sieviešu koru loma. Vairāki mūsu Tautas kori ar skaistiem panākumiem aizstāvējuši latviešu koru kultūras godu tuvās un tālākās aizrobežu zemēs.

Bet šodien mums vairāk jārunā par ceļiem, kā tālāk celt mūsu koru līmeni, kā panākt jaunu kāpinājumu, kādu prasa gan mūsu kora dziesmas attīstība, gan nepārtrauktas pilnveidošanās nepieciešamība. Mūsu koriem liels un atbildīgs uzdevums — Latviešu vispārējo dziesmu svētku simtgade 1973. gadā. Tas koriem liek sasprindzināt, mobilizēt visus savus spēkus.

Sevišķas rūpes pašreizējā posmā prasa visas lielās koru masas likteņi, it īpaši tie daudzie jauktie kori, kuru darbība risinās grūtākos apstākļos nekā Tautas koru darbība, kuri bieži pēc dziesmu svētkiem panīkst vai pat izirst, darbojas tikai ikreizējas kampaņas veidā.

Tautas kori ir mūsu labāko pašdarbības koru mākslinieciskā brieduma un spēju zināms standarts. Šādam līmenim jātuvina iespējami vairāk citu koru. Kāpēc gan vēl nav Tautas koru daudzās citās lielākajās pilsētās, piemēram, Valmierā, Rūjienā,

Valkā, Mazsalacā, Limbažos, Alūksnē, Madonā, Bauskā, Kuldīgā, Tukumā, Talsos — šajos izsenis ievērojamos kultūras centros? Kāpēc Tautas koris ir tikai vienā pedagoģiskajā institūtā — Liepājā? Domāju, ka tagad nepieciešami plaši pasākumi visu koru darbības aktivizēšanai, gan meklējot iespējas koru darbības apstākļu uzlabošanai, nostiprinot koru organizatoriskos pamatus, materiālo bāzi, gan garantējot kvalificētus vadītājus, atjaunojot darbību pārtraukušos korus, vairāk rīkojot dažādus pasākumus visiem koriem (ne tikai Tautas koriem), it īpaši rajonu dziesmu dienas u. c.

Ļoti aktuāli un asi ir kļuvuši vispārīglītojošo skolu muzikālās audzināšanas jautājumi. Skola sagatavo dzīvei arī mūzikā. Bet mūzikas ap cilvēku mūsdienās ir milzums, pateicoties koncertdzīves kolosālajai izplatībai, tagadējo tehnisko līdzekļu — radio, televīzijas, kino, ilgspeļējošo skaņu plašu, magnetofona attīstībai. Ļoti izplatīts ir uzskats, ka nu jau skolai vairs nav nekādas sevišķas vajadzības nopulēties ar mūziku, jo dzīvē tās jau tāpat par daudz. Bet tas novestu pie tāda stāvokļa, kādā atrastos bērns, ja tam nemācītu lasīt un rakstīt. Tieši tāpēc, ka mūzika mūsu dzīvē ieguvusi tik plašu izpausmi, nepieciešams bērnu audzināt tā, lai viņš iemācītos mūzikas parādībās orientēties, atšķirt tajās dražas un skaisto, spētu smelties sev garīgo spēku no tā, ko var dot mūzika kā kultūras, mākslas faktors, kā cilvēka radošā ģēnija izpausme. Bez pārspilējuma var sacīt, ka, veidojot pilnvērtīgu cilvēka personību, nepieciešams harmoniski attīstīt visas tā spējas, muzikālās spējas ieskaitot. Mēs esam daudz pāri darijuši bērniem, mūsu jaunajai paaudzei, aizlaizdami novārtā muzikāli estētiskās audzināšanas darbu skolā, negribēdami vai nespēdami dot nepieciešamos apstākļus tā pilnvērtīgai izkopšanai, nerodot laiku stundu plānā, mūsdienām atbilstošus tehniskos palīglīdzekļus un — vēl skumjāk — bieži ar nedzīvu, neprasmīgu darbu padarot dziedāšanas stundu neauglīgu. Vai tad iespējams kaut mirkli šaubīties, ka muzikālās audzināšanas pirmais uzdevums ir iemācīties pašam «lasīt» nošu rakstu, dzirdēt un līdz ar to pašam apzināti tuvojies mūzikai, iemācīties dziedāt, spēlēt kādu instrumentu un tādējādi iemīlēt mūziku, izkopt savu gaumi, mūzikas vērtību izpratni. Mums vajadzētu daudz ko pārveidot mūsu līdzšinējā muzikālās audzināšanas darbā. Labi, ka tagad ir radusies lielāka interese par muzikālās audzināšanas saturu un metožu jautājumiem, bez kuru pareiza atrisinājuma nav iedomājams pilnvērtīgs muzikālās audzināšanas darbs. Mums jāuzsver skolas pamatloma visas

tautas muzikālās kultūras celšanā. Ja dziedās skolās, netrūks dziedātāju arī koros; jo vairāk skola būs bērnam devusi viņa muzikālo spēju attīstībai, jo vieglāks un raženāks būs arī mūsu koru darbs.

Mehānisko mūzikas izplatības līdzekļu arvien pieaugošā attīstība mūsu mājās tagad ienesusi pasaules vislabāko mākslinieku balsis, virtuozitāti, orķestru un operteātru mākslu, pavērusi agrāk neiespējamu ieskatu pasaules mūzikas bagātībā. Katrs mēs no tām ņemam pēc savām vajadzībām un intereses, gaumes un izpratnes. Bet šiem procesiem ir arī sava otra puse: mūzikas patērētājs — klausītājs izskauž aktīvo mājas un mākslinieciskās pašdarbības muzicēšanu. Tāpat tas var ietekmēt arī koru mākslu, mazināt dziedāšanas entuziastu skaitu. Daudzus jauniešus no kora mūzikas atrauj estrādes, džeza un citas vieglās mūzikas plūdi, tās lipīgums. Nenoliegsim, ka arī šais žanros var atrast augstas muzikālās meistarības paraugus. Bet diemžēl te visplašāk uzplaukst arī slikts diletantisms, zūd īstas mākslas kritēriji. Ko pret to var uzsākt kori, šāds šķietami «vecmodīgs» žanrs? Atbilde nepārprotama: celt koru darba māksliniecisko interesi un nozīmību. Jo vairāk ikdienišķajā koru darbā kāpināsies patiesas, lielas mākslas dzīva pieredze, jo drīzāk kori spēs piesaistīt un saturēt tiem uzticīgus dziedoņus, patiesu dziesmas mīļotāju pulkus. Arī te nonākam pie šādas prasības: bagātināt koru darbu, spraut daudzveidīgākus repertuāra uzdevumus, kāpināt koru kultūru, tehniskās un muzikālās spējas.

Kora dziesmas un koru kultūras jautājumi ir mūsu mūzikas dzīves pamatjautājumi. Mūsu mūzikas šodienas izvirza koriem un kora dziesmai jaunus aktuālus uzdevumus. Dziesmai ejot līdzi savam laikam, bagātināsies visa mūsu mūzikas kultūra.

II

Arnolds Klotiņš

SEŠDESMITO GADU OTRO PUSI REZUMĒJOT

MUZIKĀLĀS JAUNRADES ESTĒTISKI STILISTISKS
UN ANALITISKI KRITISKS APSKATS

Pastāvēs, kas pārvērtīsies. Šo gadu tūkstošos izauklēto dialektisko gudrību, ko triju vārdu aforismā pratis pateikt Raiņa Baltais tēvs, šodien iemācās jau zēni un meitenes uz skolas sola. Ja nu tā būs mūzikas skola, tad viņi jums zinās arī pateikt, kas pārvērties mūsu mūzikā, teiksim, beidzamajos desmit, piecpadsmit gados. — *Mūzika ir strauji apguvusi jaunu tematiku un jaunus izteiksmes līdzekļus* — pietiekami daudz tā ir runāts un rakstīts, lai par to kaut ko dzirdējis būtu katrs. Bet konservatorijas studenti droši vien zinās paskaidrot: *pirmajos pēckara gados mūsu mūzika izrādījās stilistiski zināmā mērā atpalikusi, tajā bija vērojamas iesikstējušas romantisma tradīcijas, un tagad, pret tām cīnoties, esam apguvuši jaunus, mūsdienīgus izteiksmes līdzekļus, lai izteiktu laikmeta saturu.* Kāds no muzikoloģijas nodaļas varbūt vēl piemetinās: *antiromantisms ir likumsakarīga parādība, tas nodrošina mūsu mūzikai šodienīgu skanējumu, tagad pats galvenais ir «laikmetīga mūzikas valoda»* utt. Šīs trīs atbildes izveido formulu, kura jau tiecas izvirzīties par aksiomu. Tie, kuri mākslā ne visai mīl pārvērtības, tomēr ir ar šo formulu gandrīz jau samierinājušies, bet dažs labs no tiem, kuri pārmaiņas mīl, — ar to vienā otrā gadījumā pārlieku aizrāvušies.

Bet ja nu pārvēršas ne vien mūzika, bet izmainās arī pats mūzikas pārveidību raksturs?

Tieši tas ir noticis.

Rimti vērojoša dzīves uztvere, maz konfliktējoša un glīti gludināta tēlainība, salēnināti secīgs un maz kontrastains muzikālo domu ritējums — šīs vēlīnā idilliskā romantisma izteiksmes

tradīcijas, ar ko spilgti raksturojās, piemēram, P. Barisona daiļrade 30. gados, nepietiekamā radošā pārveidojumā 40. un 50. gados turpinājās A. Zilinska, Jēkaba Mediņa, vēlāk arī Aldoņa Kalniņa un vēl dažu citu komponistu daiļradē, zināmā mērā sastindzinot viņu instrumentālās mūzikas stilu. Tieši tādēļ, ka tradicionālā izteiksme bija pārlietu ilgi iestāvējusies, izraisījās jo asāka pretreakcija. Cenšanās ātrāk un līdz galam «pārraut aizsprostu» nostādīja daļu komponistu un mūzikas vērtētāju klaji antiromantiskās pozīcijās. Apmēram sākot ar 50. gadu vidu, vienam otram šķita pilnīgi neapstrīdami, ka romantiski vaibsti muzikālajā izteiksmē nav savienojami ar estētiski stilistisku progresu. Atpaliecības sajūta skubināja forsēt jauna, radikālāka izteiksmes līdzekļu kompleksa apguvi, tikties pēc pēdējiem jaunumiem, ko izstrādāja mūzikas pasaule, un tādēļ arī kritika dažkārt slavēja skaņdarbu jau par t. s. «mūsdienīgo mūzikas valodu» vien. Kādu laiku tas tiešām bija likumsakarīgi, jo mūsu mūzikas uzdevums bija pārvarēt atpalikušu stilu, kurš vairs neatbilda sabiedrības estētiskās apziņas līmenim. Bet vai tas nozīmē, ka stilistiska atjaunošanās arī šodien ir un vienmēr būs tikai permanents process antiromantiskā virzienā, ka tā vienīgi noritēs ekspresionisma izraisīta konstruktīvisma gultnē?

Mūsu mūzikas beidzamo gadu prakse liecina ko citu. Iepriekšējos gados, par katru cenu raisoties vaļā no aizgājušo laiku romantisma traucējošiem pinekļiem, vairums stilistisko jauninājumu uz brīdi apvienojās zem antiromantisma karoga, bet tagad mūsu muzikāli jaunradošo meklējumu aina ir kļuvusi daudz komplicētāka un arvien mazāk atbilst vienkāršajam, ērtajam antiromantisma modelim. Tagad, kad komponistu rindās ir ieplūduši jauni spēki, kad kādreizējais tradicionālisms ir jau pamatos pārvarēts, laikmetīgai estētiskai apziņai atbilstošas izteiksmes un stila meklējumi ir vairāk sazarojušies, ir dažādojusies arī attieksme pret pagātnes tradīcijām. Jēdziens «mūsdienīga mūzikas valoda», kura konkrētais saturs arī agrāk diez vai bija viennozīmīgi atšifrējams, tagad ir kļuvis tik nenoteikts, ka būtu izskaužams. Ir manāmi paplašinājusies mūsu komponistu radošās ietekmēšanās sfēra. Līdzās padomju klasikai, franču 20. gs. pirmās puses mūzikai, Belam Bartokam un citiem mūsu gadsimta klasiķiem, kas aktīvāk meklējošo autoru apziņā bija apgūti jau agrāk, līdzās ekspresionisma un dodekafonijas pamatlicējiem, kuri, arī pašu rokām svērti (un nereti par vieglu atrasti), tagad vairāku jauno komponistu daiļradi visai jūtami ietekmē, piemēram, Karla Orfa tradīcija (P. Dambis, Imants Kalniņš).

Radoši izmantojamo tradīciju loks iesniedzas arī tālu pirmsklasicisma gadsimtos, un ir atdzimusi interese par latviešu tautas mūzikas stila elementu radošu pārkausēšanu (it īpaši P. Dambja vokālajos opusos). Kā pilnīgi laikmetīgas estētiskās izjūtas izpausmi uztveram arī tādu poētiski tēlainu izteiksmi, kādu P. Dambis sniedz mūzikā filmām, oratorijā «Zilā planēta» vai simfoniskajā «Svētku mūzikā», pat neraugoties uz to, ka šajā poētisku asociāciju valodā netrūkst romantisku vaibstu. Imants Kalniņš, veidojot savu simfonismu nebūt ne uz romantisku tradīciju pamata, tomēr nereti pievēršas tajās izstrādātajiem izteiksmes paņēmieniem, un antiromantisms viņa līdzšinējai daiļradei ir pilnīgi svešs. Ar izjūtas patiesīgumu valdzina R. Kalsona simfoniskā poēma «Pirms aiziešanas», lai arī romantiskai izteiksmībai te ir ļoti liela loma.

Ir jau tiesa, ka mūsu gadsimta mūzika (sevišķi pēc pirmā pasaules kara un arī pēc otrā) visai jūtami norobežojās no romantisma gan praksē, gan teorijā. Tā, piemēram, plaši pazīstamajā darbā «Modernā mūzika» beļģu mūzikas vēsturnieks Pols Kolars raksta, ka kopīgā iezīme, kas apvieno daudzus atšķirīgos mūsu gadsimtā aizsākušos virzienus, esot to noliedzošā nostāja pret romantismu.¹ Antiromantisms skāra arī citas mākslas nozares. Tomēr mūsu dienās aina mākslas pasaulē ir mainījusies. Neatdzimst, protams, romantisms kopumā, tomēr ir jūtami atjaunojusies interese par tā izteiksmes paņēmieniem un iespējām; pie tam ne restaurācijas, bet gan patiesa izjūtu atspoguļojuma vārdā.

Tā, piemēram, mūsu dienās ir pieaugusi īstenības parādību — dabas, cilvēka pārveidotās dabas, viņa roku darinājumu, kā arī vispār visas modernās dzīves vides poetizācija mākslā. Pirms gadiem desmit strauji uzplauka tā saucamais «poētiskais kinematogrāfs» un it īpaši dokumentālā kino jomā sasniedza ievērojamus rezultātus arī Latvijā. Ko nozīmē «poetizēt īstenības parādības», un kā šis princips šodien izpaužas mākslas darbos? Vai tas nozīmē pirmām kārtām izskaistināšanu un idealizēšanu — atkāpšanos no patiesības, ko tik bieži pārmet vecajam romantismam un tā poētikai? Nē, poētiski atspoguļot — tāpat kā tas ir liriskajā poēzijā, dzejā — nozīmē asociatīvi blakus nostatīt un it kā sinhroni salīdzināt, saīvināt ārējās pasaules priekšmetus un parādības ar cilvēka iekšējām izjūtām un

¹ Paul Collaer, «La musique moderne», Éditions Meddens S. A. Paris-Bruxelles, 1963, 38. lpp.

noskaņām, kā arī caur šo noskaņojuma mēru likt izjust asociatīvus un simboliskus sakarus starp atsevišķām dzīves parādībām.

Ši poētisko sakaru izraisīšana ir savdabīgs mākslinieciskās izziņas paņēmieni, kas dažkārt kļūst pat analītisks. Tomēr jāatzīst arī tas, ka poetizējot cilvēks meklē priekšmetos pirmām kārtām savas dvēseles īpašības vai noskaņojumus, un arī tā asociatīvā saite, kura poētiski sasaista divus priekšmetus vai parādības, iet caur cilvēku. Viņš it kā apgaro ar savām izjūtām ārējo pasauli, projicē uz lietām savu skatījumu, to priekšmetiskās īpašības pārvērš garīgās kategorijās. Turklāt parādību poētiskie sakari parasti tiek sniegti tikai iespējamā, nevis realizētā formā, dažkārt pat nesasniedzamu fantāziju un ilūziju veidā. Un te visur nenoliedzami izpaužas poetizācijas romantiskais aspekts.

Aplūkotā «poetizācijas aparāta» principi tādi paši ir arī mūzikā. Te poētiskajam elementam ir pat sevišķa loma, jo paņēmieni izraisīt visai daudzveidīgas — ne tikai vizuāli priekšmetiskas, bet arī daudz komplicētākas — tēlaini asociatīvas saites aizvien ir bijis viens (gan ne vienīgais!) no skaņu mākslas iedarbības pamatiem. Mūsu mūzikas iepriekšējā gadu desmita radikālajos novatoriskajos centienos priekšplānā izvirzījās sasasināti ekspresīvas izteiksmes un jaunas loģiski konstruktīvas skaņu organizācijas meklējumi, bet tagad tam līdzās pieaug arī atjaunota muzikāli asociatīva stila tendences. P. Dambja daiļradē, it īpaši mūzikā filmām, tās izpaužas visspilgtāk. Sens tautas motīvs, sena instrumenta skaņas atdarinājums, kas saistās ar noteikta priekšmeta vai materiāla «skanošajām īpašībām», kā arī atdarinot «dabas balsis» (putni, mežu un ūdeņu šalkas u. c.) vai atbalss efektu — tas viss var izraisīt neskaitāmas poētiski tēlainas asociācijas un tādā veidā savdabīgā priekšmetiski tveramā izteiksmē paust autora dzīves izjūtu. Domāju, tieši poētiskais kino ir ierosinājis P. Dambi pievērsties šādai poētiski asociatīvai izteiksmei gan savā filmu mūzikā, gan arī zināmā daļā vokāli instrumentālajos darbos. Jauni, savdabīgi muzikāli poētiskas izteiksmes paņēmieni — lai arī netiešāki un nosacītāki nekā P. Dambim — ir raksturīgi, kā redzēsim, arī Imanta Kalniņa mūzikas valodai.

Ir jāsaprot, ka poetizācija šodienas mākslā nebūt nav aizgājušā romantiskā laikmeta palieka, kā nereti mēdz pavisī domāt, bet pilnīgi mūsdienīgs izteiksmes paņēmieni, lai arī tas satur romantiskās metodes vaibstus. Poetizācija nekalpo īstenības parādību primitīvai idealizācijai vai dzīves prozas un ideāla

pretstatīšanai, bet tiecas atklāt slēptus sakarus starp mūsdienu dzīves parādībām, liek tos izjust. Sastop, protams, mūsu šodienas mūzikā arī citas romantisma izpausmes, to vidū arī nera- došu sekošanu tradīcijām. Reizēm pat pagrūti atšķirt «vecā» romantisma paliekas no romantisma atdzimšanas jauna, laik- metīga dzīves skatījuma ietvaros, — laika skrējieni bijis tik straujš, ka «jaunais», uznākošais romantisms atrod «veco» vēl saglabājušos un it kā klājas tam pāri. Tomēr, ja kādreiz, pilnīgi pamatotī vēršoties pret romantisma kā vēsturiski ierobežota mākslas virziena pasīvu turpināšanos mūsu mūzikā, kritika (un arī dažs labs komponists) polemikas karstumā reizē ar to vienā otrā gadījumā noliedza arī pašu romantisko metodi un tās izteiksmes paņēmienus, tad šodien būtu jācenšas šīs divas parādības dziedri un skaidri diferencēt. Un, lai arī šādu diferen- cēšanu apgrūtina tas, ka romantiskajam virzienam piemītošā metode ir relatīvi patstāvīga un tādēļ virziens un metode te viegli saplūst, ir tomēr mūsu šīsdienu mūzikā atšķirīgi jāvērtē romantisms, kurš seko vienīgi romantiskās mākslas ārējām for- mām, un tāds, kurš romantiskās daiļrades metodes ietvaros at- spoguļo mūsu laikmeta dzīvi.

Pēdējā laikā komponistu vidū vērojamā interese par tautas mūziku un mūzikas tautiskumu arī netieši liecina par antiroman- tisma primitīvāko formu pārvarēšanu. Proti, laika gaitā pie mums bija ieviesies priekšstats par mūzikas nacionālo savdabību tikai kā par īpatnēju tās ārējo nokrāsu, kolorītu, kam var arī nebūt tiešāka seguma pašā mūzikas saturā. Te sastingušā un tādēļ arī sakropļotā formā atspoguļojās kādreizējie 19. gs. nacionāli romantisko mūzikas virzienu lokālisma un ārēji taustāmas sav- dabības centieni, un pret šādu šauru, paviršu nacionālā kolorīta prasību, gadiem ejot, nostājās arvien vairāk komponistu, taču reizē ignorējot arī mūzikas nacionālās īpatnības jautājumu vis- pār. Tādā veidā šī noraidošā nostāja pret tautas mūzikas leksiku un mūzikas tautiskumu arī sakņojās antiromantismā, un, tikai to pārvarot, kā arī apgūstot plašāku un neatkarīgāku estētiski sti- listisko redzesloku, mūsu komponisti atguva svaigu, bezaizsprie- dumainu attieksmi pret folkloru un mūzikas nacionālo iedabu.

Muzikālo meklējumu tālāka sazarošanās šodien izvirza priekšplānā ne vairs mūzikas stila novatorismu pašu par sevi, bet gan katra konkrētā skaņdarba satura nozīmīgumu un oriģi- nalitāti. Akcenti pārvietojas uz paliekamas mākslinieciskās vērtības atrašanu, jo — ja ieilgušajiem un forsētajiem jaunas iz- teiksmības meklējumiem (gan mūsu mūzikā, gan arī plašāk visā

20. gs. skaņu mākslā) ir lemts radīt jaunu nopietnās mūzikas stilu, — tad galu galā ir pienācis laiks rast jauno līdzekļu ciešāku sintēzi, sasniegt kaut relatīvu stilistisku stabilitāti, kas ļautu veidoties mākslinieciskam saturam ar paliekošu nozīmi. Stila jauninājumu patosam ir jāpāraug centienos pēc spēcīgāk individualizēta satura.

*

Protams, joprojām aktualitāti saglabā arī jautājums par tradīciju un novatorisma attieksmēm ikviena mūsu komponista daiļradē. Šo attieksmju raksturs aizvien ir viens no svarīgākajiem komponista stila veidotājiem, tādēļ arī šobrīd, mēģinot skicēt mūsu mūzikas pēdējo gadu ainu, tam ir pievēršama uzmanība.

Daļa vecākās un vidējās paaudzes komponistu joprojām strādā pašu iedibināto tradīciju un stilistisko principu ietvaros, netiecoties tos radikāli paplašināt, taču vienā otrā gadījumā savus individuālos rokkrastus tālāk pilnveidojot, izsmalcinot. To vidū minami Lūcija Garūta, Jānis Ķepītis, Jānis Līcītis, Jēkabs Mediņš.

Lūcijas Garūtas trīs aizgājušo gadu redzamākais un raksturīgākais opuss ir piecdaļīga oratorija «Dzīvā kvēle» (1966) ar Raiņa vārdiem. Šajā mūzikā ietvertā dzīves izjūta ir viegli uztverama, skaidra, plastiski izteikta. Tā mums liekas tuva un pazīstama arī tādēļ, ka ir izkristalizējusies jau komponistes agrākajā daiļradē — to raksturo romantiska jūsma, kvēla, pat ekstātiska emocionalitāte un trauksmaina tiekšanās uz ideālu, pārvarot nospiestību un grūtsirdīgas noskaņas. Komponistes impulsīvi konfliktējošā simfoniskā metode te izraisa spējus dramatiskus saasinājumus un tad tos atrisina viņu pretmetos — gan liriskā idillē (it īpaši soprāna solo partijā), gan aktīvā heroikā (tai liela loma tenora solo dziedājumos), gan arī episkās varenības un apskaidrota jūtu samierinājuma epizodēs. Šie oratorijai raksturīgie emocionālie stāvokļi ir sniegti tipiski romantiskā pavērsienā, valdot saviļņoti personiskam izteiksmes pamattonim. Šāda izteiksmība līdz ar tekstiem no Raiņa krājuma «Tie, kas neaizmirst» rada kopnoskaņu, kas zināmā mērā sasaucas ar mūsu gadsimta sākuma revolucionārā romantisma atmosfēru, ar to revolucionāro romantismu mūzikā, ko mēdz saskatīt daudzos Skrjabinā un Rahmanīnova darbos. Lai arī revolucionārās kvēles ietvērums ar šādiem muzikālās stilistikas līdzekļiem šodien var likties dažā ziņā abstrakts, jo dzīves revo-

lucionārās pārveidošanās patosa atveidojumā padomju mūzika savā piedesmitgadē ir strauji progresējusi tieši reālistiskas konkrētības virzienā (lai minam vien Sostakoviča simfonijas, viņa mūziku vairākām kinofilmām), tomēr skaņdarbā, kas veidots kā piemineklis Raiņa simtgadei, domāju, šāds stils ir attaisnojams, — tajā savdabīgi atblāzmojas attālā revolūcijas laikmeta emocionālā atmosfēra un dzīves izjūta.

Jāņa Ķepīša daiļradē šobrīd izpaužas divas visai atšķirīgas muzikālās domāšanas ievirzes. Viena no tām sakņojas romantismā un iezīmējas gan ar impulsīvu un svaidīgu emocionālītāti, visai brīvu, negrožotu fantāzijas lidojumu, gan arī pakļaušanos citiem tradicionālākiem romantiskās mūzikas principiem. Tā 1966. gadā uzvestajā baletā «Turaidas Roze» (1960; G. Priedes un H. Tangiļevas-Birznieces librets) komponists baleta romantiskajai iecerei nav izraudzījis šinī gadījumā vēlamo svaigi oriģinālu, romantisku muzikālo ietērpu, bet lāvies labi pazīstamām romantiski leģendāras baletmūzikas tradīcijām. Otrs stilistiskais strāvojums J. Ķepīša daiļradē, kas daudzos darbos ar pirmo cieši savijas, nāk no tautiskiem avotiem un visspilgtāk izpaužas folkloras materiāla apdarēs, kā arī tautiska rakstura oriģinālkompozīcijās. Pie tādām piederēja jau populārās «Piecas latviešu tautas dejas» simfoniskajam orķestrim (1951), bet patlaban to skaits papildinās galvenokārt ar kamer-mūzikas opusiem (piemēram, šai ziņā ļoti raksturīgs ir skaņdarbs čellu ansamblim «Tautiskā garā» u. c.). Folkloristiskas epizodes sastop arī gandrīz ikvienā J. Ķepīša lielas formas darbā.

Šim J. Ķepīša mūzikas folkloristiskajam strāvojumam ir raksturīgs tautisks žanra reālisms, kas nereti ir sniegts tādā gandrīz vai klasicistiski stingrā izteiksmē, kura šķietas tieši izaugusi no A. Jurjāna pirmatnīgi svaigās, emocionāli apvaldītās tautiskuma koncepcijas. Šī tautiski objektīvā, emocionāli neveltotā muzikālās domāšanas ievirze, caurvīdama J. Ķepīša daiļradi, to dara stilistiski noteiktāku, skaidrāku. Manuprāt, tieši tautiskumā smeltās, žanriski reālistiskās domāšanas iespaidā radītās J. Ķepīša beidzamo gadu solo un kora dziesmas veidojušās tēlaini konkrētā, emocionāli tiešā izteiksmē. Ar gandarījumu jāatzīmē, ka komponista žanriski reālistiskie un skaidras tēlainības centieni ir labvēlīgi ietekmējuši arī oratorijas «Balāde par strēlnieka māti» (1968; G. Selgas vārdi) stilu un ka šajā darbā ir pilnņogusies viņa simfonisko formu veidošanas prasme.

Jānis Līcītis savu 3. stīgu kvartetu (1965) ir rakstījis spilgti izteiktās vītoliskas kamer-mūzikas tradīcijās, kuras at-

spoguļo plašu t. s. Jaunās krievu mūzikas skolas vēlinā akadēmiskā perioda pieredzi, taču ir piesaistījis šim stilam arī dažu jaunromantisma un impresionisma vaibstu (it īpaši harmoniskajā valodā). Šādas kamerģmūzikas stiprās puses — stila viengabalainība, emocionāli tēlainā un formas līdzsvarotība, skolas tradīciju noteikta iekšējā disciplīna. Tomēr reiz atrastas un kanonizētas domāšanas formas un tipi šāda stila kamerģmūzikā tik jūtami dominē pār muzikālo formu, struktūru un ideju aktīvas jaunradīšanas procesu, ka kopumā kvartets, manuprāt, nepārsniedz akadēmiski estetizējošu koncepciju.

Jāatzīst, ka pasīva sekošana aprobētām tradīcijām instrumentālajā kamerģmūzikā joprojām izpaužas jūtāmāk nekā pārējos mūsu mūzikas žānos, un te jāmin arī D. Kuļkova 1. stīgu kvartets (1968), kā arī O. Barskova «*Concerto grosso*» otrā redakcija (1967). (Pēdējā darbā gan attīksme pret pagātnes tradīcijām nav pasīva, bet tīši atdarinoša.) Tomēr, kā to parādījusi prakse, tagad, kad vairākums kamerģmūzikas autoru (P. Dambis, J. Ivanovs, R. Jermaks, Imants Kalniņš, R. Kalsons u. c.) katrs savā veidā atrod intonātos un attīstības principus, kuri tiešāk un spriegāk atveido mūsu laikmeta dzīves izjūtu nekā tradicionāli akadēmiskais stils, šādi retrospektīvas izteiksmības opusi arī kamerģžānrā vairs nekļūst par mūzikas dzīves notikumiem, to dzīvotspēju uztur vienīgi tradīcija.

Cenšanās pēc tiešākas, konkrētākas, izsmeltu tradīciju nesastindzinātas izteiksmes, kas vērojama visos mūsu mūzikas žānos, izpaužas arī koros. Tā parādās kā žānriskuma iesaistīšana muzikālajā izteiksmē, kas var būt vai nu gluži vienkārši dažādu konkrētu sadzīves žānru — dejas, marša u. c. — ritmikas un faktūras izmantojums koru kompozīcijās, vai sniegties arī līdz konkrēta vēstures laikmeta dziesmu citējumiem. Protams, žānriskums kora kompozīcijās mūsu mūzikā nav nekas principiāli jauns, un viena otra autora kora daiļradē tas bijis sastopams aizvien. Tomēr jauna tendence ir tā, ka šim izteiksmes principam pievēršas arvien vairāk komponistu, pat tie, kuru individualitāte patī par sevi uz to nerostinātu. Acīm redzot, komponistu vidū arvien ciešāk nostiprinās atziņa, ka tā poētiski nosacītā valoda vien, kas dominē mūsu liriskajā kora dziesmā, šodien ir nepieņemama, lai sasniegtu izteiksmes tiešumu un īstumu, kādu prasa laikmets. Žānriskuma principu, turklāt konkrēta vēstures laikmeta sadzīves mūzikas citējumu veidā ar sekmēm izmantojis arī J. Līcītis latviešu sarkano strēlnieku tēmai veltītajā oratorijā «Jūs pārnākat» (1967; I. Auziņa vārdi). Komponista kora rak-

stība šinī darbā ir papildinājusies ar jaunām krāsām — kļuvusi līdzekļu ziņā brīvāka, tēlos elastīgāka, izteiksmē mērķtiecīgāka.

Laikmetīgās dzejas izcilākajiem sasniegumiem ir atsaucies Jēkabs Mediņš, 1967. gadā komponējot kantāti ar tekstu no E. Mieželaiša grāmatas «Cilvēks». Šī skaņdarba izteiksmi nosaka komponistam raksturīgā liroepiski vispārinātā tēlainība. Ar skaidriem, it kā tipizētiem pastorāliem un heroiski episkiem tēliem kantātes mūzika pauž dabas apceri, ievēd mūs liriski filozofisku pārdomu atmosfērā, sumina cilvēku jaunradītāju.

*

Jau agrāk savā pašā daiļradē iedibinātas un nostiprinātas tradīcijas turpina arī Jānis Ivanovs, taču nesalīdzināmi aktīvāk par iepriekš minētajiem autoriem tām piesaistīdams radikāli jaunus izteiksmes līdzekļus. Apvienot savu romantisko daiļrades metodi ar mūsu gadsimta mūzikai bieži raksturīgo klaji tiešo, poētiski mazāk nosacīto motoriski dinamisko vai lineāri skaudro izteiksmību — tieši šajos sintēzes centienos meklējama J. Ivanova beidzamo gadu jaunrades stilistiskā savdabība.

Jau sākotnēji J. Ivanova stils sevī oriģināli apvienoja romantiskas poēmas tipa psiholoģiski dramatisku ekspresiju ar ainaviski žanrisku vai vizuāli gleznainu tēlojumu. Sākot ar 9. simfoniju, šī pretstatu vienība ir tālāk sasprindzinājusies. Tagad komponista daiļradei, no vienas puses, ir raksturīgs saasināti ekspresīvs, konfliktējošs simfonisms (kas izaudzis no agrākā romantiskā poēmiskuma, piesātinoties ar laikmetiskāku dinamismu). Un tajā pašā laikā komponists neatsakās arī no bijušās ainaviski iztēlojošās simfoniskās metodes (kas ir tipisks nacionāli romantisko skolu lolojums, taču šobrīd J. Ivanova daiļradē ir spiesta pakļauties tai agrāk neraksturīgam visai spriegam emocionālam tonusam, sevišķam konfliktu asumam). Te var pat runāt par divu atšķirīgu simfonisma metožu saplūdināšanas tendenci, un tieši tas ir iemesls Ivanova beidzamo simfoniju izteiksmes neparastajam sasprindzinājumam, sabiezinātībai, mūzikas valodas daudzslāņainībai, masivitātei. Skaidri redzams, ka Ivanova mūzikā pēdējā desmitgadē arvien nozīmīgāku vietu ieguvu polifonijas izteiksmes līdzekļi un it kā atkailinātāki tiešāks dinamisms, bet tajā pašā laikā savas pozīcijas ir saglabājusī arī ornamentāli figuratīva tehnikas faktūras veidojumā, hōmofono saskaņu pašvērtīgā gleznainā izteiksmība un citi liroepiskā tēlojošā simfonisma principi.

Tuvāk ielūkojoties atsevišķos mūzikas valodas elementos, gandrīz ikvienā no tiem atklājas šis savdabīgais duālisms; izteiksmes funkciju dubultošanās vai divpusība. Tā, piemēram, J. Ivanova skaņdarbu faktūrai raksturīgās četru ritmiski līdzvērtīgu nošu figūras un šo figūru atkārtojumu virknes, kuras 50. gadu opusos uzlūkojamas pārsvarā kā ornamentālas faktūras paņēmieni, beidzamajās simfonijās savas būtiskās funkcijas maina, lai arī ārēji joprojām ir pieskaitāms ornamentāli figuratīviem un savā ziņā pat t. s. «vispārinātās kustības» faktūras paņēmieniem. Proti, kad šādas figūras sastopamas ļoti saasinātā tonāli harmoniskā nostādņē vai arī — jo sevišķi — kad hromatizējas to intervālika, šīs figūras iegūst stipri piesātinātu intonātīvu ekspresīvu izteiksmību, jaunu svarīgu muzikāli psiholoģisku slodzi, kas tad nonāk savdabīgā konfliktā ar ornamentāli veidoto, it kā figurāli iztēlojošo metroritmisko un melodiskā zīmējuma kontūru.

Lai arī izteiksmes lielo sabiezinātību J. Ivanova beidzamā perioda mūzikā vienā otrā gadījumā var sajust kā pretenciozu, taču jāatzīst, ka tieši šis ceļš — liroepisko un plastiski tēlojošo Sestās un Septītās simfonijas stilu bagātināt ar impulsīvi konfliktējošu un klajā dinamisku izteiksmību — viņu ir novedis pie beidzamo gadu monumentālā, vispārināti dramatiskā simfonisma. Nav mazsvarīgi, ka pēdējo simfoniju augsti vispārinātais saturs kā labi iestrādātā zemē joprojām aug uz viņa agrākā vizuālās tēlainības pilnā simfonisma bāzes, kas, starp citu, palīdz atrast atslēgu arī tagadnes komplicēto filozofisko tēlu uztverei. Tik tiešām. Pat pašos lielākajos J. Ivanova šodienas opusu filozofiski dramatiskajos vispārinājumos ir jūtama īpata liriski episkā simfonisma zemaugsne ar tam raksturīgo gleznainību, stāstošo elementu, priekšmetisko plastiskumu. Pat kolorīta ziņā komponists ir saglabājis visai daudz no sākotnējā — latgalisks sērīgums un dabiski dziesmota noskaņa ievijas ikvienā no beidzamo gadu simfoniskajiem opusiem.

Runājot par J. Ivanova romantiskajai daiļrades metodei raksturīgajiem kontrastiem un pretmetiem, kuru saknes dziļi ieaugušas viņa spēcīgajā mākslinieka individualitātē, ir jāatzīst, ka raksturotā muzikālās izteiksmības sfēru dubultošanās ir tos kāpinājusi un saasinājusi. Kā ikviena nopietna un dziļi dramatiskā māksla, J. Ivanova šodienas simfonisms ietver dzīves īstenību un cilvēka apziņu to iekšējās pretrunās, pie tam parāda tās vispirms psiholoģiskā skatījumā. Aktivitāte un pašiegremde. Protests vai apriņšana sevī. Aicinājums uz trauksmainu

nemieru un ilgas pēc mierīgas apskaidrotības, mājīguma. Pārspēt sevi vai samierināties. Lūk, manuprāt, daži no svarīgākajiem muzikāli psiholoģiskajiem pretmetiem, uz kuriem balstās J. Ivanova daiļrades metode un kuri piešķir tai raksturīgus individuālus vaibstus. Teiktais nenozīmē, ka komponists vienīgi svārstītos starp pretstatiem, — jo asāki tie ir un jo augstāk bango kaisme un patoss, jo spēcīgāk viņa mūzikā izpaužas arī cilvēka izšķirējas un lēmējas gribas intensitāte.

Vēl vairāk. J. Ivanovs pretmetus neatstāj tikai psiholoģiskā sfērā, bet ar muzikāli žanriskiem, dramaturģiskiem u. c. reālistiskās metodes paņēmieniem liek tos skatīt arī sabiedriskā aspektā, un tādējādi mūsdienu pasaules lielās sociāli vēsturiskās problemātikas ietvērumā ar bezprogrammas mūzikas līdzekļiem izpaužas viņa mākslas reālisms. Mūsdienu dzīves realitāti J. Ivanova mūzika atspoguļo vienmēr — protams, arī tur, kur tā izmanto romantisko daiļrades metodi. Viņa simfoniskie darbi vispārinātos tēlos pauž mūsdienu pasaules revolucionārās pārveidošanas dramatismu. Tēlu iekšēji konfliktējošais raksturs sasaucas ar laikmeta lielo sociāli vēsturisko konfliktu — progresa un jauncelsmes spēku cīņu pret reakcijas centieniem apturēt vēstures ratu un iegrūst pasauli kara bezdibeni. Simfoniju tēli un dramaturģija apstiprina aktīva un darbīga cilvēka koncepciju, — tas ir mūsu laikabiedrs, kas apzinās savas iespējas sekmēt cilvēces progresu un, pārvarot šķēršļus, neatlaidīgi tiecas uz šo mērķi. Tālāk — ja mūzikas idejiski emocionālais saturs iegūst tik lielu vispārinājumu, ka paceļas pāri individuāli psiholoģiskajam aspektam un kļūst plašāks par vēsturiski norobežotu sabiedrisku problēmu atspoguļotāju, tad varam runāt par filozofisku simfonismu. Jaņa Ivanova daiļrades pamatmetodei pēdējos gados sevišķi raksturīgi ir centieni likt izjust laikmeta pulsu jau ar pašu muzikāli psiholoģiskā pārdzīvojuma asumu, ar šajā sfērā risināto problēmu lielumu, ar maksimāli kaismīgu un savijoti personisku izteiksmes pamattoni. Sociālo un filozofisko tematiku viņš fokusē savu simfoniju varoņa — stipras un aktīvas personības iekšējo pārdzīvojumu prizmā, un tā pirmām kārtām ir paša komponista mākslinieciskās individualitātes prizma, autora apziņas balss.

Centieni laikmeta lielās tēmas sniegt minētajā romantiski psiholoģiskajā tvērumā uzliek šai metodei slodzi, kas tai tikko ir pa spēkam un noved muzikālo izteiksmi līdz ārkārtējam, jau sevi izsmelošam sasprindzinājumam.

Viņa 12. simfonija («*Sinfonia energica*»; 1967) ir solis

jaunas izteiksmes konkrētības un mērķtiecības virzienā. Salīdzinājumā ar divām iepriekšējām šās simfonijas skaņu valodā ir jaušamas ciešākas asociatīvas saites ar konkrētiem dzīves realitātes tēliem: vai tas būtu mazo bungu *tremolo* moments, kurš tēlaini konkretizē mūzikā jaušamo ciņas procesu, vai tā būtu marša žanriskā epizode vai vēl kāda cita reālās īstenības asociācija — šādas šķietami nenozīmīgas detaļas ienes svaigu konkrētību un tēlainu domas skaidrību augsti vispārinātajā simfonijas valodā un ir apsveicamas kā J. Ivanova filozofiskā simfonisma bagātinājums.

Skaidriba un kodolīgums raksturo jau izcili koncentrēto simfonijas piecu taktu ievadu — muzikālu epigrāfu, kas pēc tam vairākkārt sevi atgādina skaņdarba dramaturģijas mezglu punktus. Otrajā daļā jāatzīmē reljefā skaidriba, ar kādu trīskārt tiek pretstatītas abas dialogizējošās tēmas — stīgu grupas jautājošā frāze un majestātiskais augšupejošais gājiens metāla pūšamajos instrumentos. 10. simfonijas «Dialogs» (tā saucas tās 1. daļa) bija veidots drīzāk monoloģiskā ievirzē — it kā iekšēja ciņa sevī, bet šeit — 12. simfonijā dialogizējošās puses ir tēlaini tik skaidri lokalizētas, ka izraisa pat spilgtas teatrāli vizuālas asociācijas. Trešā daļa, blakus minot, visskaidrāk atgādina par J. Ivanova šodienas daiļrades saitēm ar kādreizējo viņa gleznaino, liroepisko simfonismu — galvenās tēmas intonatīvi ritmiskā uzbūve to tuvinā tai raksturīgajai pastorālajai tēlainībai, kas tik bagāti pārstāvēta un izkopta visā viņa līdzšinējā jaunradē. Par mūzikas valodas skaidrošanos un konkretizēšanos visjūtāmāk liecina fināls, kura tēlos ir skaidri jaušams marša un dejas žanru pamats.

Ir viegli saprotams, ka Jāņa Ivanova ceļš no liroepiskajām, plastiski tēlojošajām 50. gadu simfonijām uz vispārināti dramatisku un filozofisku simfonismu nevarēja neizraisīt darbus, kuros tēlu un domu abstrahēšanas process aizgāja visai tālu. Šķiet, 12. simfonija slēpj sevī sākumu ceļam uz jaunu, augstāku vienkāršību, konkrētību, skaidrību.

Vēl jūtāmāk nekā 12. simfonijā muzikālās izteiksmes noskaidrošanās un atsvaidzināšanās izpaužas J. Ivanova klavierdarbos, kas uzrakstīti divos pēdējos gados, it īpaši Skicējumā *b moll* un Mazurkā (1967). Harmoniskās valodas smalkajās niansēs, mūzikas tēlu līdzsvarotajā plastikā, jūtu un intelekta svētīgajā līdzsvarā, kas raksturo šos darbus, ir jūtams savdabīgs pārvarētu un noskaidrojušos pretrunu skaistums. Ir apvaldīts pretstatu ciņas patoss, no tā dzimis dabiskums un skaidriba. Pretmetu

pretpoli var atkal atgriezties mierīga līdzsvara stāvoklī, kurš gan joprojām ir pilns kaismes un valdzinājuma, taču ir iekšēji viengabalains. Dramatisma galējības ir nomainījis kristālisks izteiksmes smalkums. Tā vizmo tikko atdzisušas lavas kristāli, estētiski disciplinētā un smalkā formā mums liekot izjust stihijas skaistumu.

*

Ādolfa Skultes beidzamo gadu centrālais darbs ir balets «Negaiiss pavasarī» (1967; A. Ozoliņa un M. Garšēvicas librets). Komponista daiļrade baleta žanrā ir cieši savijusies ar viņa simfonismu. Atcerēsimies abu šo mūzikas jomu mijiedarbību simfonizētajā «Brīvības saktas» pirmajā redakcijā (1950) un simfoniskajā «Horeogrāfiskajā poēmā» (1957); arī simfoniju krāšņajā, plastiski vērienīgajā skaņu rakstā ir skaidri jūtamas tiklab simfoniķa, kā baletmūzikas komponista dotības. Simfoniķa rokraksts izpaužas arī baletā «Negaiiss pavasarī», it īpaši spilgtajā instrumentācijā. Gan muzikālo formu un struktūru nevainojamā atbilstībā savam uzdevumam, gan precīzi izsvērtajos kontrastos, gan nekļūdigas gaumes diktētajos izteiksmes līdzekļos — visur jūtama meistara roka. Tajā pašā laikā nevar nepamanīt, ka iepriekšējā daiļradē aprobēts domāšanas un izteiksmes veids jūtami dominē pār muzikālo ideju un formu istas jaunradišanas procesu.

Vai baletmūzika var viscaur balstīties uz reiz atrastajiem muzikālās izteiksmības paņēmieniem vai arī tai arvien jābūt novatoriskai — šā jautājuma izsmelošs izrisinājums prasītu pārāk daudz laika un vietas. Manuprāt, var pieņemt, ka ir iespējams arī pirmais ceļš, lai arī tas slēpj sevī bīstamu ilustratīvisma draudu. Šis ceļš ir iets baletā «Negaiiss pavasarī». Tomēr, iepazīstoties ar baletu, netieku vaļā no nožēlas, ka šoreiz Ā. Skulte nav sniedzis principiālus mākslinieciskus jaunatklājumus. No šā viedokļa komponista ievērojamākais darbs joprojām paliek «Brīvības saktas», kurā viņš izvirzīja un realizēja savu svaigi oriģinālo mūzikas nacionālās savdabības koncepciju, kā arī izstrādāja raksturīgo harmonisko valodu, sintezējot postimpresionisma harmonijas sasniegumus un tautas mūzikas seno skaņkārtu īpatnības. Acīm redzot, komponists šoreiz bija izvirzījis pieticīgākus mērķus un uz to varbūt vedināja arī necilais dramaturģiskais materiāls, — tāpat kā librets šeit risina ordināras, jau tipizējušās baletiski dramatiskas situācijas, arī mūzika ietver labi pazīstamu, postimpresionistiski krāšņam un dekoratīvam

uzvedumam tipisku baletiski muzikālu tēlainību un stilistiku, lai arī, nenoliedzami, to dara visai spilgti, aizraujoši, talantīgi. Īsi sakot — tas ir balets par baletu, un tā ir baletmūzika par baletmūziku. Nevar noliegt libreta un mūzikas labo saskaņu pašreizējā baleta kopējā koncepcijā, bet ir viegli iedomāties, ka šāds atvieglots muzikālais risinājums izradītos ilustratīvs, tiklīdz baleta psiholoģiskais saturs būtu dziļāks.

Beidzamajos gados Ā. Skulte ir bagātinājis koru repertuāru ar vairākām lielas formas dziesmām («Meži šalc», «Kā guļ bērni», «Pali»). Šajā sakarībā mēdz runāt par tradicionālās latviešu kora balādes atdzimšanu. Pievienojoties atziņai, ka šīs lielformas dziesmas ir iepriecinoša un nozīmīga parādība mūsu mūzikā dominējošo miniatūrdziesmu vidū, jāapzinās ne vien to kopība ar klasisko kora balādes žanru, bet arī atšķirības, un ir jānorāda, ka ne katra no tām būtu dēvējama par balādi. Dziesmas «Meži šalc» izteiksmes veidu var raksturot kā tās liriski episkās kontemplācijas izvērsumu episki plašāku līniju stāstījumā, kurš jau ir labi pazīstams mūsu beidzamo gadu miniatūrārajās liriskajās kora impresijās. Protams, Ā. Skultes lielajās dziesmās mēdz būt lielāka tēlu dažādība, ko izraisa ne vien sekošana izvēlēto teksta tēlu kontrastiem, bet arī paša komponista muzikālās iztēles sazarošanās kontrastējošos tēlaini emocionālos noskaņojumos un lielāka iztēles patstāvība, nekā tas ir vidusmēra šodienas kora miniatūrās. Šinī ziņā sevišķi zīmīga ir sieviešu kora dziesma «Kā guļ bērni» (M. Čaklā vārdi), kur komponists nelielo lirisko dzejoli ir izvērsis plašā kontrastējošu noskaņu ainā un, radikāli saasinot dzejoļa satraucošo zemtekstu, radījis pilnīgi patstāvīgu teksta muzikālo izlasījumu. Savukārt «Pali» (I. Auziņa vārdi) pēdējās desmitgades kora dziesmu vidū izceļas ar spīgtu un spēcīgu dinamismu, iekšēju aktivitāti, pašapliecinātāju spēku. Taču atšķirībā no klasiskās kora balādes pamattipa šajās dziesmās nav tēlu dramatiskas izaugsmes lielās vienlaidu līnijās, episkais elements nav sajūtams kā dramatisku zemstrāvu rezultāts. Tādēļ tās dziesmas, kurās nav arī episki dramatiska sižeta, ir tuvākas kora poēmas žanram un nav balādes. Pat vienīgajā Ā. Skultes beidzamo gadu dziesmā, kura pamatoti būtu dēvējama par balādi («Meži šalc»), dramatiskā elpa ir īsa, un šajā ziņā tā skaidri izpaužas liriskās kora dziesmas ietekmes. Tas nav pārmetums komponistam. Būtu naivi sagaidīt, lai dziesmās par šodienas tēmām atgrieztos kādreizējais balādes tips, kas ir pavisam cita laikmeta radīts. Balādiska dramatisma vietā šajās līroepiskajās un poēmiskajās Ā. Skultes

dziesmās ir detalizētāks noskaņu izzīmējums un konkrētāks, vairāk empīrisks izjūtu tēlojums mūzikā. Ar to tās atspoguļo gan raksturīgas pēdējā gadu desmita dzejas iezīmes, gan arī kora mūzikā valdošās tradīcijas. To žanriskās īpatnības ir mūsu laikmeta likumsakarīgi nosacītas.

*

Margēra Zariņa mūzikas stilistiskais diapazons šobrīd ir visai plašs un elastīgs. Ja jautājam, kāds īsti ir viņa individuālais stils, tad atbilde varētu būt: viņa stils ir stilu sintēze, piemērots ikreizējiem izteiksmes mērķiem; pie tam šās sintēzes raksturs atspoguļo viņa vienreizīgo individuālo komponista īpatnību — mūzikas spilgto teatrālo tēlainību, fantāzijas artistiskumu.

Piecos, desmit pēdējos gados M. Zariņš sevišķi mil izmantot muzikālās stilizācijas izteiksmes iespējas, nereti pievērsoties arī muzikālā šarža paņēmieniem. Te komponists it kā ironiskā rakursā parāda kāda noteikta mūzikas stila vai izteiksmes paņēmiena vājās puses. Vienā gadījumā tas ir, piemēram, dažkārt mūsu vokālajā mūzikā vēl sastopamais vēlromantiskais sentimentālisms, kuru M. Zariņš parodē vienā otrā kora opusā. Citkārt tas ir 17. un 18. gs. itāliešu *bel canto*, kas, vēsturiskās operas-vodeviļas «Svētā Maurīcija brīnumdarbs» (1965) varoņu lūpās izstilizēts, svaigi oriģinālā veidā atsedz situāciju vai pašu personāžu komiskumu, kā arī — plašāk skatot — parodē tradicionālās operas štampus. Šaržējumi, protams, vēl neizsmēļ visu M. Zariņa muzikālās stilizācijas izteiksmību, ar kuras palīdzību komponists savā daiļradē panāk visai savdabīgu, elastīgu muzikāli estētisko redzes loku. Bet šī viņa daiļrades īpašība savukārt nozīmīgi sekmē mūziķu izpildītāju un klausītāju auditorijas muzikālās apziņas paplašināšanos, bagātināšanos.

M. Zariņa pēdējo gadu lielākais instrumentālais opuss ir «Koncerts klavierēm un čembalo ar simfonisko orķestri» (1967). Tāpat kā agrākajos komponista instrumentālajos darbos, šeit mūzikas stiprā puse ir reljefi konkrētā, kodolīgiem akcentiem piebārstītā un, gribētos teikt, scēniskā tēlainība. Stilistisko paņēmienau daudzveidība te nav tomēr atradusi tik skaidru un noteiktu kopsaucēju, kā tas ir nesenajos komponista vokālajos opusos. M. Zariņa vokālajos darbos arī teksts allaž ieliek klausītāja rokās atslēgu mūzikas stilistiskās izteiksmības uztverei, bet šeit līdzekļu daudzveidība vietām jau šķiet raiba, prasīt

prasītos pēc to norobežošanās ap kādu noteiktāku stila ievirzi. Strādājot tādā pašā sintētiskā stilā, kā to mēdz M. Zariņš, šodien viņam izvīrās arī muzikālās kompozīcijas tehnikas vienotības problēma. Proti, šī problēma gan automātiski atrisinās tiem komponistiem, kuri vairāk vai mazāk konsekventi seko vienai noteiktai kompozīcijas tehnikai, turpretī M. Zariņam šodienas daudzveidīgo tehnisko iespēju apstākļos tā kļūst sarežģīta, — ieklausoties Koncerta izteiksmes līdzekļos, šķiet, ka komponists brīžiem nav skaidri izvēlējis robežu starp «iespējams ir viss» un «šoreiz vispareizāk ir tā». Nebūt neaicinot komponistu norobežoties tikai kādā vienā kompozīcijas tehnikā, gribētos tomēr no viņa gaidīt lielāku mērķtiecību un konsekvenci dažādo tehniku un stilistikas līdzekļu izmantojumā — lai vienojošais elements būtu kaut arī tikai maksimāli skaidra un noteikta poētiskā ideja.

*

Pauls Dambis, kura kompozīcijas sāka piesaistīt uzmanību 60. gadu vidū, ir trīs četros gados paspējis iezīmēt dažu labu savdabīgu vaibstu mūsu mūzikā. Lai arī pagaidām vēl pārāgri runāt par viņu kā par pilnīgi nobriedušu mākslinieku un starp viņa kompozīcijām diez vai atradīsies kāda, kas būtu pelnījusi brieduma darba nosaukumu, tomēr P. Dambja raksturīgākie jaunrades centieni šobrīd jūtami atdzīvina visu mūsu mūzikas kopainu. Šie centieni iezīmējas ar katru dienu skaidrāk, un gandrīz ikvienam no tiem ir novatoriska ievirze.

P. Dambis tiecas paplašināt šodienas mūzikā radoši izmantojamo tradīciju loku, pievēršoties renesanses un viduslaiku vokālo stilu izteiksmes līdzekļiem. Gan tiesa, pirmajos šādas ievirzes darbos — kora poēmā «Džordāno Bruno sārts» (1965; P. E. Rummo vārdi) un četrās dziesmās ar Petrarkas vārdiem «*Laurae cantum*» (1966) — citu laikmetu mūzikas valodas atdarinājums vēl bija, manuprāt, pārlietu tiešs un klajs, tas prasīt prasījās pēc dziļākas sintēzes ar šodienas kora stilu. Šajā ziņā solis uz priekšu ir svaigi oriģinālā 3. daļa oratorijā-svītā «Zilā planēta» (1967).

Tālākas pagātnes tradīciju radoša apguve ir daļa no lielās vispārējās aizraušanās ar aizgājušo laikmetu mākslu, kas vērojama šodienas mākslas pasaulē un izpaužas dažādās tās nozarēs. Viens no galvenajiem šās aizraušanās cēloņiem ir mūsdienās pieaugusī interese par cilvēka personības problēmām, kas iegūst savdabīgu «neohumānisma» pieskaņu un rosina pievēr-

sties personības ģenēzei cauri vēstures laikmetiem un, protams, vērigi ieskatīties arī cilvēces gara attīstības spogulī — pagātnes mākslas darbos.¹

Domāju, ka P. Dambja radošajai interesei par citu laikmetu mūzikas izteiksmes līdzekļiem būs principiāla nozīme mūsu kora dziesmas estētisko un stilistisko ietvaru paplašināšanā. Atjaunotas kora valodas meklējumos jaunais komponists iet arī citos daudz radikālākos virzienos. Lineārā polifonija, kora deklamācija un sonoristikas elementi, diatoniskas gammās pakāpju nejauši disonējoši sablīvējumi — šie līdzekļi, kurus vēl nesen uzskatīja par ārkārtīgiem vai pat neiespējamiem, pirmo reizi raibā virknē un, manuprāt, vēl bez pietiekami mērķtiecīgas atlauses parādījās kora svītā «Kurzemes burtnīca» (1967). Trīs vokālīzes jauktajam korim, soprānam, vibrofonam un trim triangelu «*Canzone de dormire*» (1968), kuras pa spēkam vienīgi specializētiem korim, ir īsts sonoristikas līdzekļu izmēģinājuma «laboratorijas darbs». Tikai laboratorijas darbā var attaisnot tik izšķērdīgu kora spēku izmantošanu, liekot iestudēt daudzos sonoristikas efektus, turklāt bez nozīmīgas tekstuālā satura ievirzes. Toties ciklā sieviešu korim, soprānam, arfai, flautai un kontrabasam «Sērdeņu dziesmas» (1968; latviešu tautas dziesmu vārdi), kuram autors, acīm redzot, iecerējis plašāku pielietojumu mūzikas dzīves praksē, sastopam labāku mākslinieciskā mēra izjūtu novatorisko izteiksmes līdzekļu izvēlē, to mērķtiecīgu sintēzi ar tradicionālāku kora leksiku. Šis ir darbs, kurā P. Dambja rakstība izpaužas savā pašreizējā briedumā.

Manuprāt, šobrīd visnozīmīgākais P. Dambja ienesums mūsu mūzikā ir viņa darbs latviešu tautas daiļrades laikmetīgā interpretācijā. P. Dambis pauž jaunu attieksmi pret folkloru, un te viņam svarīgākais žanrs nav vis tautas melodiju apdares, bet vokāli cikli solistam vai korim ar tautas tekstu un folkloristikā garā stilizētu mūziku. Apzīmējums «stilizācija» šeit nav visai precīzs un šoreiz nozīmē to, ka komponists izvēlas raksturīgākos, autentiskākos, spilgtākos tautas mūzikas paņēmienus un savā oriģinālmūzikā saasina vai viegli modificē to izteiksmību,

¹ Blakus minot, visa oratorija-svīta «Zilā planēta» ir veltīta šai cilvēka prāta un gara ģenēzei — jo komponistu ir vadījuši ne jau centieni sniegt konceptīvu dabas filozofijas un kosmoloģijas hrestomātiju skaņās, bet gan vēlēšanās muzikāli dramatiskos tēlos parādīt cilvēka personības izaugsmi viņas attieksmēs pret Zemi, dabu, Visumu. (Raksturīgi, ka arī šodienas jaunākās paudzes latviešu glezniecībā iezīmejas izmantojamo tradīciju diapazona paplašināšanās. Portreta žanrā tas ir īpaši atskats uz renesansi un klasicismu.)

šim nolūkam izmantojot arī mūsu laikmeta jaunos mūzikas valodas elementus. Te ir dažādi ceļi. Vienā gadījumā tas notiek, aprobežojoties ar bitonālu vai lineāru balsvedību, — cikli balsij ar klavierēm «Sieviešu dziesmas» (1966) un «Vidzemes kalendāra dziesmas» (1967). Citā gadījumā tai līdzās kora partijā tiek iesaistīti arī sonoristikas, kora deklamācijas u. c. izteiksmes līdzekļi, — jau minētie cikli «Kurzemes burtnīca» un «Sērdieņu dziesmas». P. Dambis sameklē stilistiskas saites starp tautas mūzikas elementiem un mūsdienu profesionālās mūzikas izteiksmes paņēmieniem, viņš it kā parāda laikmetīgās muzikālās ekspresijas tālās saknes arī folklorā un tādējādi paceļ tautas mūziku līdz t. s. «mūsdienīgajam skanējumam» (t. i., galvenokārt akcentējot tajā saasinātas un kontrastainas psiholoģiskās ekspresijas elementus).

«Sieviešu dziesmas» citu ciklu vidū visvairāk pelna nosaukumu — tautas mūzikas stilizācija. Pret to nebūtu nekas iebilstams, un visu izšķir atbilde uz jautājumu, cik šajā stilizācijas procesā ir ieguldīts autora paša jaunradošās attieksmes, t. i., cik te ir autora personības, viņa domu un emociju dzīvo elementu, kuri vienīgie spēj piešķirt mākslas darbam izjūtas patiesīgumu. Manuprāt, šajā visagrīnākajā ciklā to ir pamaz. Mūzika te atstāj iespaidu galvenām kārtām tikai ar labi pārbaudītu tautisku izteiksmes paņēmieni atlasī un mērķtiecīgu izmantojumu. Šajā ziņā «Kurzemes burtnīcai», kura arī ir zināmā mērā stilizācija, noteikti ir piešķirama priekšroka — pat neraugoties uz tās nenosvērto, vietumis pārblīvēto, stilistiski mazāk skaidro izteiksmi. «Kurzemes burtnīcā», kā arī «Sērdieņu dziesmās» izjūtam vairāk autora individuālā ienesuma, kurš izpaužas attieksmē pret stilizējamo materiālu.

Ar ko raksturojas jaunā izteiksmība, ko P. Dambis ienes folkloras traktējumā? Par «Sērdieņu dziesmām» autors ir izteicies: «Skaņdarba mūzikas valodā turpināta «Kurzemes burtnīcā» iesāktā līnija — veidot latviešu tautas mūzikas tradīcijām tuvu skaņu rakstu, raksturīgās noskaņas un sadzīves tēlojumu. Bez šaubām, tas viss tiek skatīts caur mūsdienu prizmu.»¹ Kā konkrēti izpaužas šī «mūsdienu prizmas» refrakcija? Manuprāt, svarīgākais ir tas, ka P. Dambja folkloristiskajos skaņdarbos tiek paplašināta tautiskās emocionālās izteiksmes tradicionāli latviskā līnija, tomēr tai pašā laikā saglabājot tradicionāli latviskos formas elementus, un tieši šī divvienība izraisa savdabīgo

¹ Laikraksts «Literatūra un Māksla», 1968. g., 37. nr.

estētisko efektu. Tas tiek sasniegts pirmām kārtām, dažādi izgaismojot tautas mūzikas valodu ar 20. gs. mūzikas jaunajiem stilistiskajiem paņēmieniem. Bet nereti līdzīgs mērķis P. Dambja mūzikā tiek sasniegts arī pa gluži pretēju ceļu — atsedzot un pasvītrojot folkloras izteiksmības ārkārtējo pirmatnējo vienkāršību, naivi atklāto vaļsirdīgumu.

P. Dambja folkloristiskie opusi izraisīja ātru un labvēlīgu sabiedrības rezonansi. To it sevišķi veicināja apstākļi, ka tie parādījās periodā, kad mūsu komponistu darbā ar tautas daiļradi bija iestājies atslābums, it īpaši kameramūzikas žanros, jo iepriekšējās tautiskuma koncepcijas šķita sevi izsmēlušas. P. Dambja mākslinieciskais sniegums šajā žanrā pilnveidojas ar katru jaunu opusu, tas liek novēlēt jaunajam komponistam vēl aktīvāku radošu pieeju — lai tautiskās stilizācijas skaņu raksturojums nekur nepavīdētu kā kails režģis, bet vienmēr būtu oriģinālas izdomas un izjūtas piepildīts.

*

Pievēršoties P. Dambja muzikālās domāšanas īpatnībām, vispirms aplūkojama viņa filmu mūzika, jo tā labi atklāj šo īpatnību vienu būtisku pusi — tēlaini konkrēto un poētiski simbolisko muzikālo asociatīvismu. Šī muzikālās domāšanas ievirze balstās vispirms centienos ar skopiem, lakoniskiem līdzekļiem veidot kodolīgu muzikāli asociatīvu tēlu.

Mēģinājumi ar skaņas līdzekļiem sniegt filmā skopus, bet konkrēti priekšmetiskus raksturojumus un savdabīgus poētiski simboliskus mājienu radās kā reakcija pret 40. un 50. gados valdošo kinomūzikas praksi, kura dokumentālajās filmās izmantoja gandrīz nepārtrauktu pilna simfoniska orķestra skanējumu un tiecās galvenokārt uz plašiem tematiskiem un emocionāliem vispārinājumiem. «Poētiskā kinematogrāfa» estētika šo vispārināto un amorfo muzikālo fonu, kurš bieži vien visai uz mācīgi un viennozīmīgi «teica priekšā» filmas ideju, noraidīja kā pārāk retorisku un tā vietā arī mūzikai izvirzīja priekšmetiskas konkrētības prasību. Par pirmo redzamāko jaunā poētiski asociatīvā kinomūzikas virziena pārstāvi (dažus gadus pirms P. Dambja) kļuva Ļudgards Gedravičs¹. Taču, ja viņa daiļradē drīz sāka

¹ Ļudgards Gedravičs (dz. 1933) — komponists, Republikas prēmijas laureāts kinematogrāfijā, muzikālo izglītību guvis J. Vitola Latvijas Valsts konservatorijā Ā. Skultes kompozīcijas klasē, daudzu televīzijas un kinofilmu mūzikas autors.

dominēt cita — psiholoģiski raksturojoša un analītiska pieeja dzīves parādībām, tad P. Dambis, kura individualitāte izrādījās poētiskā kino estētikai vēl tuvāka, palika poētiski tēlojošās kinomūzikas ietvaros un to attīstīja tālāk arī vēl tad, kad poētiskā kinematogrāfa ietekme mūsu dokumentālajās filmās pirms dažiem gadiem sāka mazināties.

Raksturīgi, ka centieni sniegt plastiski priekšmetisku izteiksmi P. Dambja filmu mūzikā atspoguļojas pat jau orķestra vai ansambļa sastāva izvēlē. Komponists izmanto gandrīz bez izņēmuma vienīgi tos instrumentus un spēles paņēmienus, kuri īpaši pasvītro skaņas un tās izraisīšanas materialitāti, skaņas priekšmetiski asociatīvo aspektu: visdažādākā tipa sitamos un zvanošos instrumentus, arfu, koka pūšamos (it sevišķi to trillerus un ornamentālas zīmējuma figūras), bet stīgu instrumentus un klavieres viņš pielieto galvenokārt kā strinkšķināmos. Varētu minēt arī veselu virkni melodisko, harmonisko un faktūras līdzekļu, kas kalpo tiem pašiem centieniem, — visumā tie radušies no muzikālā impresionisma tradīcijām.

Jau minēju, ka priekšmetiski asociatīvais tēls P. Dambja mūzikā nepilda skanošas ilustrācijas funkcijas, bet ir poētisku asociāciju un liriskas izjūtas nesējs. Šī asociāciju paustā informācija dažkārt skar tik plašas dzīves parādības, ka priekšmetiskais tēls iegūst pārsteidzoši lielu simbolisku vispārinājumu. Tā tas notiek, piemēram, īsfilmā par Latvijas etnogrāfisko brīvdabas muzeju («Senā saule») un citās tautas vēsturei un mākslai veltītajās filmās. Senatnīgs zvanu motīvs kopā ar pastorālu, bet vienlaikus noslēpumaini krēslainu, guldzošu klarnetes trilleri zemā reģistrā kļūst par asociatīvu tautas senatnes tēlu. Turpmāk šī un citas etnogrāfisko atribūtiku vai sadzīvi raksturojošas skaņu asociācijas, ieguvušas savdabīgu tēlainu simbolu izteiksmību, sastopamas arī komponista simfoniskajā «Svētku mūzikā» (1967), sniedzot it kā plastisku tautas sadzīves, dabas un daiļrades tēlojumu. Šī vienkāršā, konkrēti priekšmetiskā izteiksmība, runādama galvenokārt uz sajūtām, taču spēdama nest arī plašu simbolisku vispārinājumu, liek it kā no jauna izjust to, ka lielās esamības patiesības slēpjas ne tikai abstrakciju augstumos, bet caurstrāvo ikvienu dzīves šūnu, ka tās ir pieejamas ne tikai ar intelektuāli loģiskās domāšanas aparātu, bet sataustāmas ikvienā konkrēti un intensīvi tvērtā dzīves parādībā, un tas ir šās metodes lielākais valdzinājums. Šāda izteiksmība ir apbrīnojami atbilstoša tautas senatnes, tās vēstures tēlojumam (it īpaši gan etnogrāfiskā, taču arī sociāli vēsturiskā aspektā — pie-

mēram, teiksmaini fantastiskā, bet arī intīmi konkrētā mūzika latviešu sarkano strēlnieku «gājiena» kadros televīzijas filmā «Latvijas vitrāžas»). «Etnogrāfiskā» izteiksmība šai metodei sevišķi padodas tādēļ, ka te mūzikā savdabīgā mākslinieciski nosacītā formā it kā atdzimst dabiskā lauku cilvēka izjūtu slānis, dzīves uztveres konkrētība.

Protams, ar tikko teikto es nebūt nevēlējos radīt iespaidu, it kā Dambja poētiski asociatīvajai izteiksmībai būtu tikai šāda šauri specifiska ievirze. Neaizmirsīsim, ka plastiskā tēlainība te ir savdabīgās attiecībās ar liriku, un par to arī jau ir bijusi runa. Liriski poētisks iejūtīgums un spilgtā dabas izjūta piešķir šai izteiksmībai nereti pat romantiskas ipašības, kuras tomēr ir atšķirīgas no tradicionālā romantisma ar to, ka lirika te parādās tikai priekšmetiskas tēlainības tērpā, it kā materializējusies. Šī P. Dambja raksturīgā izteiksmība sasaucas arī ar to ainaviski iztēlojošo skaņu rakstu, kam izcila loma latviešu klasiskajā mūzikā, tāpat kā citās 19. un 20. gs. nacionālajās komponistu skolās. Bet salīdzinājumā ar klasiku P. Dambis vairāk izstrādā minēto konkrēti priekšmetisko, plastisko tēlainību, šai virzienā ejot pat līdz sonoristikas līdzekļiem, kā arī, no otras puses, tiecas pēc plašākas poētiski asociatīvas simbolikas.¹

P. Dambja muzikālās domāšanas otra raksturīgākā iezīme ir muzikālās formas un struktūras lielā izteiksmes loma. Proti, komponists prot formēt un veidot sākotnēji neparastu muzikālo tēlainību ar tādu loģiku, ka galu galā tā pārliecina, jo skaņdarba attīstības gaitā šis dzirdes pieredzei svešais «jēlmateriāls» noformējas «pēc skaistuma likumiem». Šāda muzikālās domāšanas iezīme piemīt daudziem mūsdienu (protams, ne tikai mūsdienu) komponistiem, tā ir jau kļuvusi par vienu no raksturīgām tradīcijām mūsu laikmetā — laikmetā, kad mūzika it īpaši aktīvi un forsēti apgūst jaunus dzīves īstenības ritmus, intonācijas, skaņu tēlus. Par spilgtākajiem šās tradīcijas dibinātājiem, manuprāt, jāuzskata Stravinskis un Prokofjevs. Par Prokofjevu trāpīgi šajā nozīmē izteicies Sergejs Eizenšteins,

¹ Vēl runājot tiešāk par P. Dambja kinomūziku, jāatzīmē, ka viņa izteiksmes paņēmieni, it īpaši beidzamajā laikā, ir arī plašāki par poētiski asociatīvo stilu vien. Te sastop arī stilizācijas paņēmienus, muzikālās un trokšņu izteiksmības apvienojumu (tātad — konkrētās mūzikas iezīmes), liela loma arī sonoristikai, un, visbeidzot, kā izteiksmes līdzeklis tiek izmantots arī atšķirīgu žanriski stilistisku slāņu pretnostatījums, kurš kalpo psiholoģiskai raksturošanai. Acīm redzot, komponists pareizi sajūt, ka, norobežojoties viņam visraksturīgākajā poētiski asociatīvajā izteiksmībā vien, muzikālais stils slīgtu atpakaļ impresionismā.

rezumējot pārdomas par muzikālā tēla ģenēzi viņa mūzikā šādā teikumā: «Šķietamu nejaušību sablīvējumu viņš prot traktēt kā atbilstošu noteiktai likumsakarībai.»¹

Šī iezīme izpaužas galvenokārt P. Dambja instrumentālajā kameramūzikā (trīs stīgu kvarteti, trīs klavieresonātes u. c.), kur komponists nereti atsakās no poētiski asociatīvās metodes par labu stingri grafiskam rakstības veidam. Te vairs galvenais nav tā tēlainība, kas piemīt zināmām intonācijām un citiem mūzikas valodas elementiem asociatīvi, bet komponists pievēršas neparastākiem, vispārināti nosacītākiem intonatīvi harmoniskiem un ritmiskiem kompleksiem, kurus viņš tad skaņdarba attīstības gaitā pakāpeniski noformē noapaļotā tēlu sistēmā ar iekšēji likumsakarīgas formas līdzekļiem. Citiem vārdiem — te procesuālā muzikālā izteiksmība izšķiroši dominē pār tēlojoši asociatīvo. Nav noliedzama P. Dambja prasme ar formas līdzekļiem piešķirt harmoniska skaistuma vaibstus pašiem negaidītākajiem, izteiksmē novatoriskiem intonatīvajiem veidojumiem, piespiest klausītāju nenogurstoši sekot muzikālās domas gaitai. To vērojam, piemēram, 3. stīgu kvartetā (1966), 3. klavieresonātē (1968), arī poēmā korim, teicējam un klavierēm «Ikars» (1966; E. Mieželaiša vārdi) un zināmā mērā pat folkloristiskajos opusos. Daži skaņdarbi liecina arī par to, ka komponists reizēm ir it kā pārlieku aizrāvis ar šo muzikālās izteiksmes procesuālo pusi un tad mūzikai, manuprāt, ir pietrūcis individualizētas tematiskas slozdes, formas attīstībā ir ieviesusies nespēcīga pašatkārtošanās — 2. klavieresonātes (1965) un 2. stīgu kvarteta (1966) pirmajās daļās.

Šī loģiski konstruktīvā, procesuālā muzikālā domāšana šobrīd P. Dambja daiļradē pārliecinoši izpaužas tikai samērā neliela apjoma un neizvērstas formas kompozīcijās. Tā ir, manuprāt, pārlieku šķirta no otras viņa izteiksmes iezīmes — poētiski asociatīvas tēlainības. Šī izteiksmes paņēmieni atsevišķība, kas, blakus minot, liecina, ka komponista individuālais muzikālais stils ir pagaidām vēl nenobriedis, sagādā grūtības, radot komplikētākus skaņdarbus ar izvērstāku tēlu sistēmu un formu. Domāju, ka visredzamāk šīs kompozicionālās un dramaturģiskās grūtības ir izpaudušās oratorijā-svītā «Zilā planēta». Šeit dominējošais poētiski asociatīvais tēlojums šoreiz izrādās pārlieku statisks, lai piešķirtu viengabalainību tik lielum skaņdarbam, —

¹ С. С. Прокофьев. «Материалы, документы, воспоминания». Москва, 1961, 485. lpp.

te prasīt prasītos pēc muzikālo tēlu izaugsmes plašākās līnijās, kas spētu izraisīt kompozīcijas muzikāli dramaturģiskajām idejām nepieciešamo objektīvi vispārinošo noapaļojumu. Arī senās deju svītas daļu nosaukumi, kas šoreiz vairāk vien formāli doti atsevišķiem oratorijas posmiem, nespēj iedvest statistiskajām skaņu celtnēm grāciju, ar kādu šie nosaukumi paši par sevi asociējas, — kurante, sarabanda, galjarda utt. Šī oratorija, kā arī — mazākā mērā — dažs labs cits P. Dambja opuss rada iespaidu, ka komponists, novatorisma vārdā pilnīgi pamatoti ignorēdams klausītāju uztveres inerci, šķiet, atstāj novārtā arī uztveres psiholoģijas prasības. Taču uztveres psiholoģija nebūt nav izaugusi no konservatīvisma vai citiem sliktiem paradumiem, bet gan pamatojas noteiktās likumsakarībās, kuras cilvēka psihei objektīvi piemīt un nedrīkstētu tikt ignorētas.

«Zilā planēta», kā arī Koncerts-rekviēms diviem koriem, divām zēnu balsīm un ērģelēm (1967; I. Lasmaņa vārdi) liek vēlēties arī, lai komponists savas novatoriskās muzikālās idejas nekad neatstātu atjautīgu muzikālu skicējumu līmenī un neatšķaidītu tās ar gluži ordināras, stilistiski nepiederīgas izteiksmes momentiem (piemēram, diezgan primitīvā sekvencēšana līdzās sonoristikai Koncerta-rekviēma I. daļā), bet būtu muzikālajā materiālā vēl izvēlīgāks un tā formēšanā vēl disciplinētāks, pret sevi prasīgāks. Plašāku muzikālo formu problēmas risināšana šobrīd, manuprāt, ir aktuālākais jaunā komponista uzdevums. Tajā kā fokusā ir jācentrējas visiem viņa strauji saaugušās daiļrades dažādajiem žanriem un izteiksmes paņēmieniem, lai izveidotos iekšēji vienotāks, noteiktāks individuālais stils.

*

Arī Romualdu Jermaku, kas mūsu komponistu saimē ienāca reizē ar P. Dambi, vēl nepazīstam kā pilnīgi noformējušos mākslinieka personību, un tomēr vairāki viņa opusi pelna ievērību. R. Jermaka jaunrades gaita līdz šim bijusi biklāka nekā P. Dambja žanru ziņā sazarotais un straujais uznāciens, taču ne mazāk nopietna, un arī tajā jau tagad varam saskatīt noteiktus individuālus vaibstus, kā arī konsekventu attīstību.

R. Jermaka muzikālās domāšanas pati būtiskākā īpašība ir tieksme izteikties vairāk vai mazāk programmatiskā, gleznaini iztēlojošā mūzikas valodā; pie tam komponists te nebūt pilnīgi nesarauj saites ar 19. un 20. gs. nacionālajās mūzikas skolās

izstrādātajiem tēlainības principiem, bet meklē jaunas šo tradīciju izmantojuma iespējas, it kā mēģinot šim celmam uzpotēt jaunus vērtīgus zarus. Par mūzikas programmatisma līnijas turpinājumu liecina jau daudzie viņa skaņdarbu programmatiskie nosaukumi. Šajā ziņā raksturīgi ir arī centieni piešķirt izcilu izteiksmes lomu harmoniju un instrumentācijas kolorītam. Arī skaņdarbu formas un struktūras veidojumā nereti var saskatīt poētiski programmatisku izteiksmību.

Sākumā vistiešāko ietekmi uz R. Jermaka jaunradi atstāja mūsu nacionālās komponistu skolas tradīcijas un latviešu padomju simfonisms, it īpaši sava izcilākā pārstāvja Jāņa Ivanova personā. Vislabāk tas redzams R. Jermaka 1. simfonijā (1964), kas veidota 50. gadu J. Ivanova liroepiskā simfonisma gultnē un bija akadēmiskās izglītības iespaidu rezumējuma darbs. Nākamais lielākais opuss — 2. simfonija veltīta pirmajiem padomju kosmonautiem (1964), apvieno minēto gleznaini iztēlojošo izteiksmes veidu ar vispārināti filozofisku koncepciju. Sākot ar šo darbu, R. Jermaks savos sacerējumos arvien vairāk cenšas ar mūzikas līdzekļiem ietvert filozofisku vispārinājumu saturu, un blakus programmatismam tas kļūst par viņa jaunrades otro būtisko iezīmi. Līdzās ainaviskam tēlojumam tagad izcilu izteiksmes lomu iegūst vispārināta un intelektualizēta ekspresija, polifonijas pielietojums. Te vispirms R. Jermaka uzmanības centrā bija klasiskās kontrastu polifonijas līdzekļu atbilstīgums, kas izpaudās arī ērģeļdarbos, kamermūzikā. Reizē ar citiem kora valodas dažādošanas meklējumiem kontrastu polifoniju sastopam arī poēmā baritonam, korim un ērģelēm «Ikarīāde» (1967; E. Mieželaiša vārdi), un ikvienā žanrā šis daudzu komponistu patlaban nepelnīti aizmirstais mūzikas izteiksmes līdzeklis ienes patīkamu svaigumu.

Drīz vien pēc 2. simfonijas uzrakstīšanas R. Jermaks sāka pievērsties arī jaunākiem, modernākiem mūzikas valodas polifonizācijas paņēmieniem, izmantojot arī dodekafonijas tehniku. Lai gan komponista uzmanības centrā nekad nav bijušas loģiski konstruktīvās, intelektualizētās izteiksmības iespējas, ko paver šī tehnika, un viņš to tiecies pakļaut savai iemīlotajai programmatiski tēlainajai vai vispārināti dramatiskajai izteiksmībai, tomēr dodekafonija uz laiku ienesa viņa jaunradē pārlieku abstrahētu muzikālās domas izpausmi (sonātē vijolei solo, 1964; simfoniskajā poēmā «Kalnā kāpējs» Raiņa piemiņai, 1965). Ar nākamo soli R. Jermaks pārvarēja dodekafonijas ortodoksālu pielietojumu un centās pakļaut tās izteiksmības iespējas pat

programmatiskai iecerei. Radās klavierminiatūru virkne ar kopīgu nosaukumu — «Akvareļi». Daļā no tām šis dodekafonijas un poētiska programmatisma savdabīgais apvienojums tik tiešām ir izraisījis spilgtu, svaigi oriģinālu izteiksmību («Lāstekas», «Latgales ainava», «Tallina naktī»). Tomēr plašāk izvērstajās miniatūrās ir jūtama stilistiska neatbilstība starp dodekafonijas principiem un romantiskas poēmas tipa formas veidojumu.

Manuprāt, līdzsvars starp R. Jermaka individualitātei raksturīgo poētiski stāstošo, tēlojošo izteiksmi un diahromatisku tonāli intonatīvo pamatu ir sasniegts viņa sonātē vijolei un ērģelēm (1966). Dziļi pārdomu noskaņojumi, leģendāri teiksmainas izjūtas, dramatisks viņojums te izskan tādā izsmalcinātās un jūtami abstrahētas lirikas ietērpā, ko varētu salīdzināt ar Albana Berga vijoļkoncerta intelektualizēto liriku vai Karola Šimanovska vijoļdarbu impresīvo smalkumu. Šis ir viens no skaistākajiem vijoļmūzikas opusiem mūsu pēdējo gadu mūzikā un autora jaunradē nozīmīgs ar to, ka veiksmīgi sintezē viņam raksturīgo liriski poēmisko muzikālo domāšanu ar diezgan radikāliem 20. gs. mūzikas izteiksmes līdzekļiem, tādējādi tuvinot autora individuālo izteiksmi laikmetīgam estētiskam skatījumam. Jāatzīst tomēr, ka arī šinī darbā nav vēl pilnīgi pārvarēts abstrakti konstruējošais muzikālo domu risinājums — kā atbalss no komponista nesenās aizraušanās ar dodekafoniju.

Noktirne «Ir tikai nakts» tenoram, korim un ērģelēm (1968; J. Helda vārdi) ir autora stila attīstības pamatlīnijai nomaļāka — tā ir 18. gs. klasikas stilizācija, un uz to vedinājies teksts. Šoreiz autora mērķis ir bijis sniegt tikai atbilstošu «klasisku» kolorītu, taču esmu pārliecināts, ka no R. Jermaka — laba ērģeļu iespēju un spēles tehnikas, kā arī klasiskās ērģeļliteratūras pārzinātāja — varam sagaidīt arī lielāku mērķu īstenošanu, gan interesantus darbus ar pagātnes mūzikas stilizācijas izteiksmību, gan arī novatoriskas kompozīcijas ar ērģeļu iespēju lietpratīgu un iedvesmīgu realizāciju. Viņa ieceru nopietnība un prasīgums pret sevi ir garantija turpmākajām veiksmēm.

*

Mūsu dienās ļoti daudz runā par filozofiskumu mākslā. Lai kam gan nekad vārdi «filozofija» un «māksla» nav tik bieži lietoti līdzās viens otram. Dažs sameklē filozofiju pat arhitektūrā. Filozofijas jēdziens tiek traktēts tik plaši, ka to piemēro

visikdienišķākajām parādībām. Divi cilvēki sarunājas — viņi filozofē...

Ir gluži dabiski, ka tik intensīva mākslas «filozofiskošana» cilvēku prātos, kādu vērojam šodienas mākslas dzīvē un publicistikā, pamazām it kā aizplīvuro atšķirības starp šīm divām parādībām. Mākslai sāk izvirzīt tādas prasības, kas būtu piemērojamas tikai filozofijai. Domāju, ka tas ir izpaudies arī lielākajā daļā iebildumu pret Romualda Kalsona beidzamo gadu redzamāko opusu — simfonisko poēmu «Pirms aiziešanas» (1966).¹

Pēc pirmajiem poēmas atskaņojumiem, to publiski apspriežot Komponistu savienības radošajā sanāksmē, pacēlās balsis, kas apšaubīja, vai ir ieteicams mūzikā ietvert cilvēka mūža un viņa iespēju ierobežotības tēmu, cilvēka izjūtas, viņam apzinoties, ka dzīve agri vai vēl pātrūks, vai šās tēmas risinājumā ir vietā traģisks skanējums. Sak, problēmas filozofiskais risinājums taču ir zināms katram skolniekam — cilvēks turpina dzīvot savos darbos utt., un, ja nu mākslas darbs no jauna paceļ problēmas traģisko aspektu, tad tas nav pietiekami filozofisks... Arī vēlāk vienam otram poēmas recenzentam tās traģiskais patoss ir licies ja nu ne kategoriski nokritizējams moments, tad katrā ziņā apstāklis, ko ir ieteicamāk apiet klusējot.

Jāatceras, ka, lai gan filozofijai un mākslai ir kopīgs mērķis — sniegt atziņas par dzīvi un cilvēka esamību, un tādēļ, ja māksla sasniedz augstu satura vispārinājumu, tā tiešām kļūst filozofiska (lai arī šā vārda ļoti plašā izpratnē) —, tomēr starp pirmo un otro ir noteikta atšķirība dzīves atspoguļojuma formā. Filozofija ietver atziņas par dzīvi tādos abstrahētos, universālos slēdzienos, kuros vairs netiek ņemts vērā atsevišķa cilvēka vēsturiski ierobežotās dzīves atsevišķais gadījums, bet kuri ir piemērojami jebkuriem apstākļiem un jebkurai personībai (pie tam — tikai vispārīgā veidā) un atspoguļo cilvēces pieredzi kopumā. Mākslinieks turpretī izteic savas izjūtas un pārdomas par esamību, lai cik vispārinātas tās arī būtu, pašas dzīves konkrētos tēlos. Mākslai ir tiesības cilvēka esamības problēmas arvien no jauna aplūkot atsevišķas personības — kā neatkārtojamas būtnes — aspektā. Tas ir pat mākslas pienākums, citādi tā sastings vispārzināmu filozofisku atziņu ilustrēšanā. Nazims Hikmets,

¹ Šā skandārba pilns nosaukums, ko autors sniedzis partitūras titullapā, skan: Simfoniska epizode «Pirms aiziešanas» pēc Nazima Hikmeta dzejoļa motīviem (Poēma).

kas revolucionārismu apvienoja ar aktīvu humānismu, tieši bija tāds mākslinieks, kas prasīja dzejai aptvert cilvēka personības gammu visā tās plašumā. Viņš ir teicis: «Es uzskatu, ka dzejai jāattēlo visas iekšējās un ārējās cilvēka izjūtas, visas viņa domas, sākot ar jaunas sabiedrības celšanas ideju un beidzot ar viņa mīlestību, bailēm nāves priekšā un skumjām vecuma priekšā, tai jādod atbildes uz visiem šiem jautājumiem.»¹

«Pirms aiziešanas», manuprāt, ir pirmais R. Kalsona opuss, kurā viņa simfoniskā domāšana ir sasniegusi briedumu, viengabalainību. To vēl nevarēja teikt par diviem iepriekšējiem darbiem — «Simfonietu» (1964) un 1. simfoniju (1965). Tie rādīja, ka papildus jau sākotnēji viņam raksturīgajai liriskā simfonisma metodei komponists meklēja vēl kādus citus instrumentālas izteiksmes paņēmienus, jo šās metodes ietvaros viņš it kā jutās pašauri. Bet šeit vērojami iztēlojoša skaņu raksta momenti un pasvītroti koloristiskas epizodes vēl organiski neiekļāvās darbu liriski psiholoģiskajā pamatkoncepcijā. Tagad nu psiholoģiskā programmatisma metode, uz kuru viņu vedināja Hikmeta dzejolis, ir devusi iespēju mijiedarbībā izpausties tiklab dramatiski ekspresīvajai, kā arī iztēlojošajai autora muzikālās domāšanas ievirzei.

N. Hikmets

PIRMS AIZIEŠANAS

Pirms aiziešanas man tik daudz ko darīt vēl,
pirms aiziešanas...
Es stirnu no mednieka rokām izglābu,
bet guļ tā joprojām bez samaņas.

Es apelsīnu no zara norāvu,
bet mizu vēl neesmu noplēsis.

Ar zvaigznēm jau esmu sajaucies,
bet neesmu tās paguvis saskaitīt.

Es ūdeni akā pasmēlu,
bet glāzēs vēl neesmu salējis.

Jau pakājē saliktas rozes,
bet trauks vēl no akmens izkaļams.

Vēl dzīve nav mīlas pārpilna.

Pirms aiziešanas man tik daudz ko darīt vēl,
pirms aiziešanas.

(M. Čaklā atdzejojums)

¹ Citēts pēc gr. «Nazims Hikmets. Cerība». Izdevn. «Liesma», Rīgā, 1966. Atdzejotāja ievads.

Hikmeta elēģiskajās rindās komponists ir izlasījis cilvēka mūža ierobežotības problēmu, personības traģisko situāciju nāves nepielūdzamības priekšā. Atšķirībā no dzīves gudras apskaidrotības noskaņojuma, kurš caurvij dzejoli, R. Kalsons ir interpretējis šo tēmu asi dramatiskā un traģiskā aspektā.

Jau ar pirmajām «*Allegro impetuoso*» taktīm iestājas spēja satraukuma pilna emocionālā atmosfēra. Sitamo instrumentu drudzainā pulsācija, galvenās tēmas sagatavošana asās ritmointonācijas, baisā kontrabasū dunoņa — tas veido fonu pirmajai tēmai. Kopā ar šo tēmu — valdonīgu, it kā despotiski stūrainu, kas, trompetēs spēlējot, drīz atskan satrauktajā fonā, veidojas poēmas galvenā partija. Tas ir ietilpīgs, daudznozīmīgs tēls, tajā ir izjūtama it kā dubulta tematiski emocionālā funkcija — trauksmais savīļņojums, pat izmisums, apzinoties nepielūdzami aizpulsējošo laika plūdumu, smilšu pulksteņa neapturamo tecēšanu, bet tajā pašā laikā te skan arī intensīvs dzīves virnojums, cīņa, pretošanās nāvei. (Negribot nāk prātā līdzīgas tematiski emocionālas dubultošanās plaši pazīstamie piemēri — Čaikovska 5. simfonijas finālā, 6. simfonijas skerco-maršā un citur.)

Otrā tēma ir elēģiska, it kā atvadišanās «pirms aiziešanas», bet tomēr aizskan baisi draudošā fonā — altu, čellu, kontrabasū tremolo un timpānu nemitīgā monoritmiskā dimdoņa. Šo divu tēmu pretstatīšana un izstrādāšana (poēmas hronometrāža — ap 20 minūtes) vispārējos vilcienos veidojas pēc sonātes shēmas, taču izstrādājumā ievijas — it kā sekojot programmai — arī dabas vērojuma un fantastikas epizodes, un tas piešķir formai rondo iezīmes. Uzmanību saista izstrādājuma izcilā intonatīvi tematiskā un dramaturģiskā viengabalainība.

No simfoniskās dramaturģijas viedokļa šeit sastopamies ar t. s. monoloģisko simfonismu — ja lieto I. Solertinska (1902—1944) trāpīgo terminu. Tas jāatzīst, pat neraugoties uz poēmas asajām tēlu kolīzijām, intensīvo tematisko attīstību, ekspresīvo polifonijas pielietojumu. Jo konflikts šeit kalpo nevis par impulsu muzikālo ideju un tēlu cīņai, bet gan monoloģiskai attīstībai ar tematisko materiālu plašiem monotematiskiem pārveidojumiem un savīļnoti personiskas izteiksmes zemstrāvojumu. Šāda tipa simfonisms pirmām kārtām tieši pauž autora dvēseles stāvokli kā gatavu rezultātu.

Lai gan komponists pievēršas dažiem mūsdienīgiem mūzikas valodas līdzekļiem (kompleksa harmonija un melodija, vairākpilņu orķestra faktūra utt.), viņa daiļrades metode šajā skaidrībā nepārprotami ir romantiska. Tas nojaušams jau no teiktā,

un to apstiprina arī izteiksmes īpatnību tuvāka analīze. Intonatīvā un ritma valoda kalpo galvenokārt liriski ekspresīviem mērķiem, un proti — akordu disonēšana nezaudē tonāli funkcionālās ekspresijas spēku; ritmointonācijām viscaur piemīt vokāla vai rečitātīviska izteiksmība; emocionālie un koloristiskie kontrasti izteic raksturīgo romantisko dualismu — ledaini fantastisks kolorīts tiek pretstatīts silti iejutīgam lirismam, draudzīgi mehānistisks skanējums savstarpēji mijas ar dvēseliski maīgam intonācijām (it īpaši ar tādām noputu tipa intonācijām kā otrajā tēmā).

Taču nekāda romantiska statiskuma, pasivitātes poēmā nesameklēt. Tās varonis ir aktīvs cīnītājs, un spēks, ar kādu viņš pretojas neizbēgamajam, nepauž visu pesimismu, bet vitalitāti. Poēmas mūzika ir darbīga, tajā nav tukšu, vispārēju vietu, tai raksturīgs pārlicinošs dinamisks nervs.

Var rasties jautājums — vai mūsu laikmeta zinošais, racionāli noskaņotais cilvēks spēj maz tik vētraini pretoties nāvei, kā to mums tēlo komponists. Mūzikas patiesīgums neļauj šajā ziņā šaubīties par autoru, taču galīgo atbildi uz šo jautājumu lai atrod katrs klausītājs pats. Bet, kas attiecas uz poēmas mūzikas talantīgumu un iedarbīgumu, tas neatstāj vietas šaubām.

Vokālās kameramūzikas žanrā pēdējo gadu redzamākais R. Kalsona devums ir dziesmu cikls «Daži prātīgi dialogi» (1967; ar I. Ziedoņa, I. Auziņa, U. Leinerta, V. Livzemnieka vārdiem). Tāpat kā vairākiem iepriekšējiem šā žanra opusiem R. Kalsona daiļradē, arī šim ciklam ir spilgts publicistisks skanējums. Ar muzikālas satīras līdzekļiem tiek šausīti pagātnes reidīvi cilvēku apziņā — bezprincipialitāte, savtīgums, liekulīga paštaisnība un citi.

Šā cikla izteiksmības galvenais princips — izraisīt ironisku muzikālu zemtekstu ar aprobētu un tipizējušos tēlainības līdzekļu nedaudz pārspīlētu pielietojumu atbilstoši tekstam vai kontekstam. Tā, piemēram, šādu tipizējušos un jau zināmu jēdzienisku saturu ieguvušu līdzekļu paraugu sastopam pirmajā dziesmā — korāliskais, svētulīgi «pareizais» klavieru ievads pirms teksta «Kad cilvēks aug pārāk rātņi, kā saulgozī stādīti tomāti...». Līdzīgu izteiksmību sasniedz tukšgalvīgā jubilācija ar tekstu «Man ir savs priekšnieks...» ceturtajā dziesmā. Muzikāli pavisam vienkāršs, bet psiholoģiski ļoti trāpīgs ir *fortissimo* un *piano* pretstatījums divkoša raksturošanai trešajā dziesmā («Tas bij' viens jocīgs vīrs — viss viņam uz pusēm»). Tie ir tikai paši taustāmākie piemēri, un to uzskaitījums nespēj

pilnībā raksturot ironiskā skanējuma bezgala daudzās nianšes. Būtībā visa mūzika mudžet mudž no nelieliem ironiskiem, satiriskiem, groteskiem u. c. mājieniem un piesitieniem, un te izcila nozīme ir ne vien klavieru partijai, bet it īpaši arī aprīnājami niansētajam deklamatoriski intonatīvajam teksta pasniegumam.

Jānorāda, ka cikla muzikālajam veidojumam ir arī kāds neliels piedauzības akmens. Proti, ne visai skaidri ir izjūtams autora viedoklis par šo tipizējušos un šeit ironijai kalpojošo izteiksmes līdzekļu mērķiem un pielietošanas sfēru. Tāds iespaids rodas tādēļ, ka autors šos līdzekļus lieto ne vien ironijai, bet arī kā pašmērķīgu materiālu pilnskanīgas un solidas muzikālās formas veidošanā. Mūzikai it kā pietrūkst izteiksmes lakonisma, un līdz ar to ironija vietām ir nepietiekami viennozīmīga, ne visai precīza — līdzekļu raksturojošie uzdevumi sajaucas ar centieniem panākt reizē arī gludenu un tīri muzikāli aizraujošu muzicēšanu.¹ Citiem vārdiem — ironijas autors pats nav pietiekami distancējies no materiāla un līdzekļiem, tādēļ reizēm pat draud pazust skaidrību, kādā nozīmē šie līdzekļi uztverami — tiešā vai pārnestā ironiskā nozīmē. (Blakus minot, cikla finālu, kura izteiksmība nav ironiska, bet tieša un pozitīvi apliecinoša, autors veidojis ar tiem pašiem izteiksmes līdzekļiem, kuri pārējās dziesmās — tikai nedaudz pārspīlētā traktējumā tikko bija kalpojuši ironijai.)

Protams, cikla tematiski idejisko skaidrību šis «piedauzības akmens» izšķiroši netraucē, jo arī teksts nodrošina izteiksmes skaidrību, taču ir nepieciešami atklāt un uzrādīt šā interesantā muzikāli psiholoģiskā fenomena cēloņus.

Lūk, vēl viens šo cēloņu skaidrojums. Ja komponists ironiski raksturojošos līdzekļus lieto skopi, it kā distancējoties no tiem un tikai kā nepieciešamos mājienus, tad ir skaidra viņa kritiski vērojošā attieksme pret saturu, ko nes šie līdzekļi, un veidojas reālistiska satīra (tas spilgti izpaužas Musorgska satīriskajos ciklos). Turpretī, ja komponists šos pašus līdzekļus kā pilntiesīgus iekļauj aizrautīgā muzikāli emocionālā skaņdarba plūdmā, tad šie līdzekļi atkal it kā idealizējas vai vismaz aizplīvurojas to viennozīmīgi satīriskais aspekts. Tieši tas kaut kādā veidā notiek R. Kalsona ciklā, un tādēļ līdzās reālistiski atmaskojošai satīrai muzikālā izteiksme te tuvojas arī t. s. «ro-

¹ Daudzi klasiskie muzikālās satīras piemēri (Musorgskis, Dargomižskis u. c.) liecina, ka, veidojot satīrisku saturu ievirzi, mūzikai ir jāatkāpjas arī no tradicionālās formas, tā jūtami jādeformē.

mantiskajai ironijai» — tādā nozīmē, ka izteiksmes līdzekļu radītās nepietiekami viennozīmīgās informācijas dēļ saplūst un sajaucas nopietna izteiksmība ar komisku, «poēzija» ar «prozu», liriskais ar kritisko utt., bet līdz ar to vājinās arī ironiskuma objektīvais pamats, kā arī kritērijs, un mēs izjūtam, ka ironija aug pirmām kārtām tikai uz emocionāli subjektīvas bāzes, paverot ceļu arī pašironijai.

Šo R. Kalsona savdabīgās muzikālās ironijas negatīvo aspektu šeit ar nolūku saasināju ne tādēļ, ka tam būtu izšķirēja nozīme šā skaņdarba emocionāli idejiskajā iedarbībā. To dariju vairāk tādēļ, ka likās nepieciešami norādīt uz iespējamām neveiksmēm, kādas var izraisīt komponista romantiskās metodes nepietiekami pārdomāts pielietojums satīriskajos žanros. Šinī darbā šīs nelielās izteiksmības neprecizitātes nav izšķirošas.

*

Artūra Grīnupa simfoniskajā izteiksmē beidzamajos gados ir iezīmējušās zināmas pārmaiņas. «Mūzika orķestrim» (1967) un 8. simfonija (1967) ir opusi, kur tās redzamas vis-skaidrāk, taču pakāpenisku to sagatavošanos varēja vērot jau arī dažos iepriekšējos simfoniskajos darbos.

Šīs pārmaiņas ir jo patīkamākas tādēļ, ka ražīgais komponists, sešos gados uzrakstīdams septiņas simfonijas, bija nonācis pie zināmas satura atkārtotāšanās. Klausītāju priekšstatos viņa simfoniju virkne saplūda it kā vienā lielā simfonijā, kuras raksturīgākā īpašība ir romantiska emociju retorika. Tūlīt jāpiebilst, ka satura atkārtotāšanās vēl nebūt nenozīmē, ka satura nebūtu, un nevienam nav tiesību to noliegt A. Grīnupa 50. gadu un 60. gadu sākuma simfonijās. Lai gan ir jūtama liekvārdība un izteiksmes aptuvenība, tajās skan spēcīgas dzīves izjūtas pilni romantiski tēli. Tie saviļņo gan ar gribas un vēlmju intensitāti, gan arī ar savu romantisko dziļi kremtošu neveiksmju un zaudējumu traģismu. Simfoniju varonis — lielā mērā romantisku priekšstatu inerces vadīts — asi izjūt nemieru ar sevi, sapņa neatbilstību dzīves prozai. Tas izraisa protestu, patiesi pārdzīvota dramatisma epizodes, bet reizēm varonis tiecas savu vilšanās veldzēt arī pašironijā.

Šis visai vienkāršoti šeit ieskicētais un tomēr — domāju — svarīgākais A. Grīnupa simfoniju konflikts nav nekas neparasts vispārinātā psiholoģiski dramatiskā simfonismā. Bet A. Grīnupa simfoniskās dramaturģijas īpatnība un reizē arī ēnas puse

ir tā, ka komponists gandrīz nevirza šo konfliktu uz kaut kādu loģiski izrietošu atrisinājumu. Romantiskajam varonim nepietiek aktivitātes, lai paceltos pāri dzīves likstām pašaplicinājumā vai arī kristu varoņa cienīgā ciņā, — tāds romantisks ideālists autoram neliekas iespējams. Bet, no otras puses, pietrūkst arī īsta jūtu skepticisma, t. i., subjektīvu emocionālu refleksiju vērtīguma apšaubīšanas, kas varētu novest pie satura ievirzīšanas objektīvākā plāksnē. Un tā pat pašiem izmisīgākajiem pārdzīvojumiem viņa mūzikā iet līdz zināma iekšēja vienaldzība, prātniecisks vēsums. Šīs īpašības ļauj dēvēt A. Grīnupa simfonismu par liriski filozofisku, taču pietiek ar nelielu uztveres redzes punkta maiņu, lai šīs pašas īpašības liktu uztvert viņa mūzikas patosu gluži vienkārši kā dekoratīvu, ilustratīvu. Te labi redzama atšķirība starp A. Grīnupa un J. Ivanova simfonismu — pat agrīno, lai gan abus vieno raksturīgā vēlromantisma ekspresija. Proti, A. Grīnupam nav raksturīgs J. Ivanova mūzikas poēmiskums, jo tas prasa konfliktējošo tēlu precizāku, mērķtiecīgāk virzītu attīstību lielās caurviju līnijās un, galvenais, lielāku emocionāli idejisku vispārinājumu, kas būtu uztverams kā paša autora viengabalains viedoklis par norītošo drāmu. Tieši šā visaptverošā vispārinājuma A. Grīnupa mūzikā atrodam maz, un, izņemot momentus, kur viņa simfonisms paceļas līdz psiholoģiskam programmatismam, tas nereti paliek psiholoģiska ilustratīvisma ietvaros.

Tik daudz par bijušo. Bet kādas ir pārmaiņas? Beidzamajos gados, pirmām kārtām simfoniskajā «Mūzikā orķestrim», A. Grīnups ir disciplinējis muzikālo domāšanu, pievērsoties it kā vairāk koncertējoša tipa «tirākai» simfoniskai izteiksmei. Izvēloties žanru, kas tuvs kamermūzikai, viņš lielāko uzmanību ir pievērsis mūzikas iekšējai loģiski konstruktīvajai izaugsmei un tās izteiksmībai, nevis vienkārši tikai psiholoģisku gadījumu asociāciju diktētai un diezgan amorfai tēlainībai, kā tas nereti bija agrākajos opusos. Mēģinājumi tuvoties «absolūtās» mūzikas formām, t. i., radīt muzikālu izteiksmību jau ar ļoti vispārinātu tēlu iekšējo izaugsmi vien (bez klajas asociatīvas tēlainības), šoreiz ir sekmējuši izteiksmes skaidrošanos, attīrīšanos, disciplinēšanos. Lai gan nākamais darbs — 8. simfonija neturpina šo kamermūzikas tendenci, bet veidota kā instrumentāla drāma, tomēr jūtam, ka arī te agrākie diezgan izplūdušā psiholoģiskā ilustratīvisma līdzekļi ir disciplinējušies un precizāk kalpo tēlu iekšējai, arī tīri muzikāli dramaturģisku prasību diktētai izaugsmei. Jāatzīst, ka «Mūzikā orķestrim» sasniegtā

izteiksmes skaidrošanās ir notikusi ne bez savdabīgām klasicistiskām ietekmēm. Klasicisms te saprotams kā muzikālā materiāla harmoniskas iekšējās attīstības prasību respektēšana, tai stingri pakļaujot arī tēlaini asociatīvās izteiksmes centienus. Šāda tipa klasicisms ir raksturīgs arī D. Šostakoviča simfonismam, — neraugoties uz viņa muzikālo materiālu raksturojošo, psiholoģiski individualizēto izteiksmību, simfoniskajā attīstībā liela loma pieder t. s. «objektīvajām» muzikālās attīstības likumbām (kuras, blakus minot, nav, protams, mūžīgas un nepārkāpjamas, bet ir klasicistiski objektīvā pasaules skatījuma izstrādātas, noslīpētas kā tam optimāli atbilstošas, un šo satura ievirzi tās turpina vēl šodien). Objektīvais skatījums, grodāka attīstība, kas, iespējams, ir visvairāk tieši D. Šostakoviča daiļrades ietekmju izraisīta, piešķir A. Grīnupa psiholoģismam reālistiskākus vaibstus. 8. simfonija uzrāda attīstības tendenci no agrākās diezgan izplūdušās romantiskās tēlainības uz precīzāku un vairāk sasasinātu, bet arī objektīvāku psiholoģisko izteiksmību. Par to liecina arī kamerstilā ieturētā lēnā daļa, kurā it īpaši pārliecina mēs par A. Grīnupa instrumentācijas diferencēšanos, psiholoģisko precizēšanos. Finālā atkal pavīd zināms fragmentārisms un liekvārdība formas veidojumā — agrāko simfoniju dramaturģijas kaites, un tas liek atzīt, ka minētās pārmaiņas A. Grīnupa simfoniskajā izteiksmē pagaidām izpaužas galvenokārt kā tendence, bet vēl ne kā pilnīga realizācija.

*

Uzmanību saista arī Edmunda Goldšteina un Gerdta Ramana pēdējo gadu simfoniskie opusi. Tie ir viņu centrālie darbi šajā periodā, lai arī simfoniskais žanrs nav šo komponistu jaunradē vadošais un pieredze tajā viņiem samērā neliela.

E. Goldšteins savā simfonijā (1966) ir saglabājis zināmas simpātijas neoklasicismam — virzienam, kas pirmoreiz vispilnīgāk izpaudās viņa Koncertā čellam un orķestrim (1963). Par baroka stila ietekmēm nepārprotami liecina, piemēram, 3. daļas sākums, arī mierīgās, objektīvi nosvērtās rītmiskās kustības pilnie attīstījuma posmi I. daļas izstrādājumā u. c. Tomēr visumā klasicisma atveidojums šajā darbā vairs nav tik tiešs kā agrāk — simfonijas objektīvais izteiksmes pamattonis izjūtams jau kā neatkarīgs no tās neoklasicistiskajiem avotiem. Šī izteiksmes objektīvā ievirze sasniegta ar pilnīgu atteikšanos no romantiskā

tipa melodikas, no vertikālo saskaņu pašvērtīgās krāsainības, tās vietā bagāti attīstot polifoniju, it īpaši lineāro, kura visradikālāk ignorē skanējuma koloristisko aspektu. Intelektualizēto, romantismam pretnostatīto izteiksmību savā ziņā veicina arī «melnbaltais» orķestris, t. i., instrumentācija, kura maz ievēro vai pat nemaz neievēro instrumentu koloristiskās īpašības. Interesanti konstatēt, ka pat čelesta un arfa te skan «citādi», nekā parasts. Ievērojamam krievu mūzikas kritiķim V. Karatiginam (1875—1925) pieder teiciens: «Arfa ir dīvains instruments — tā spēlē niekus, bet tomēr patīk.» Te pirmām kārtām domātas glāstošās arfu arpedžijas romantiskajā un impresionistiskajā mūzikā, kur tieši intonatīvā nepiesātinātība palīdz izcelt tembra patīkamo valdzinājumu. Taču vēlāk, piemēram, mūsu gadsimta 20. gadu franču mūzikā arfai rakstīja arī motoriski dinamisku mūziku, arfu traktēja kā prozaisku strinkšķināmo instrumentu utt. Līdzīgā veidā arfas skanējuma jutekliskā patīkamība līdz minimumam samazināta arī E. Goldšteina Simfonijā.¹ Simfonijas objektīvo pamatskanējumu sekmē arī žanrisko tēlu ievērojams īpatsvars (II daļa u. c.).

Kā var secināt no simfonijas ieceres, šis darbs ir komponista pieteikums t. s. lielā stila simfonismā, varbūt pat mēģinājums atrast filozofiski dramatiskā simfonisma individuālu koncepciju. Tēlu un attīstības simfonisku vērienību komponistam vislabāk izdevies realizēt I. daļā, pārējās daļas (lēnā daļa un variācijas) jau pašas par sevi mazāk pretendē uz to. Simfonijā, manuprāt, tomēr nav optimāli mērķtiecīgas līdzekļu atlases, diferenciacijas un ekonomijas, lielai formai nepieciešamās dramaturģiskās skaidrības, kādu E. Goldšteins, šķiet, varētu sasniegt ilgstošākas pieredzes rezultātā. Komponista tēlu loks pagaidām pašurs, tas ietver tikai trīs galvenās tipizējošās viņa tēlu sfēras: objektīvu stāstījumu (liroepiskā vai neoklasicistiskā ievirzē), groteski skercozu izteiksmi (ar dažādām tās niansēm) un žanriski skercozus tēlus (dejiskums, dinamiska motorika u. c.); pie tam žanriskums, manuprāt, nesasniedz šās simfonijas iecerei nepieciešamo vispārinājumu. Tas, šķiet, pašauri liela stila simfonijai.

Minētie trūkumi nenozīmē, ka komponista darbs simfonijas žanrā būtu cietis principiālu neveiksmi. Tomēr, manuprāt, in-

¹ Tas vērojams, piemēram, lēnās daļas nobeigumā, kur gan sastopamies ar sava veida koloristisku epizodi, taču arfa te traktēta stingri neoklasicistiskā ievirzē.

strumentālajā mūzikā E. Goldšteina individualitātei vispieskānīgākā ir žanriskā simfonisma un koncerta sfēra — to pierāda viņa līdzšīņējie instrumentālie koncerti —, un tādēļ tieši šajos žanros būtu jā sagaida labākās veiksmes nākotnē.

Mūzika simfoniskajam orķestrim pēc O. Vācieša dzejas «Krāces apiet nav laika» motīviem — tā Ģ. Ramans nosaucis savu 1967. gadā uzrakstīto viendabīgo simfonisko darbu. Izteiksmē te dominē ārēji tēlojošs, tātad — atbilstoši dzejas tēliem — dinamisks plāns. Tas ir palīdzējis Ģ. Ramanam likt soli uz priekšu tīri tehniskā aspektā, salīdzinot ar iepriekšējiem opusiem, — skaņējuma spēka un dinamiskas attīstības nepārtrauktības sasniegšanā. Stīla ziņā — un uz to ir vedinājis arī programmatiskais saturs — šis darbs atskatās uz mūsu mūzikas beidzamajā desmitgadē jau agrāk vērotu tendenci — ar pasvītrotu trauksmainību, nemieru, nesamierinātību pārvarēt kādreizējo romantisma iedibināto pasīvi vērojošo dzīves uztveri, maz konfliktējošo tēlainību, salēnināto domu izklāstu. Bet šī tendence Ģ. Ramana mūzikā, manuprāt, šoreiz nes līdz arī pārlieku nenosvērtību un afektāciju. Te komponists atrodas it kā savdabīgā stilistiskā starpzonā starp veco romantisko domāšanu un jaunas skaidras un precīzas izteiksmes principiem, kā tas ir raksturīgi, starp citu, ne vienam vien padomju komponistam pēckara desmitgadēs. Šī starpzona ir meklējumu un trauksmes pilna un atspoguļo mūsu gadsimta mūzikā vispār pazīstamos centienus pēc asākas kontrastainības un dinamiskuma, pēc straujāka ritmiskā pulsa, taču — nav vēl pilnīgi skaidra un mērķtiecīga tās estētiskā ievirze.

Mākslinieciski pārliecinošākās ir skaņdarba žanriskās epizodes, — simfonisku vispārinājumu Ģ. Ramans daudz dabiskāk sasniedz ar žanrismu nekā ar liriski psiholoģiskiem vai dramatiskiem paņēmieniem. Tas ļauj izteikt pieņemumu, ka komponista simfoniskās jaunrades tālākai attīstībai nebūt nav katrā ziņā jātiecas uz dramatiskām un filozofiskām koncepcijām, bet vis ticamāk, ka tā ies pa žanriskā simfonisma iespēju turpmākas izstrādāšanas ceļu, un tas, kā to pierādījusi līdzšinējā daiļrade, vislabāk atbilstu viņa talanta ievirzei.

*

Aktīvākie jaunas izteiksmības meklētāji mūsu simfoniskajā mūzikā šobrīd ir Romualds Grinblats un Imants Kalniņš. R. Grinblata beidzami simfoniskie opusi liek debatēt — tāpat kā kādreiz tika asi diskutēts jautājums par dodekafonijas

lietderīgumu, joprojām daudzus «par» un «pret» izraisa sonoristikas pielietojums, it īpaši 4. simfonijā — komponista centrālajā beidzamo gadu darbā.

Sonoristika kā muzikālās izteiksmes veids, manuprāt, aug no mūsu laikmeta skaņu mākslai vispārraksturīgajiem centieniem pārvarēt tradicionālās mūzikas valodas lielo nosacītību un saņiegt atjaunotu, neviltoti tiešu iedarbību uz klausītāju. Ne vienam vien komponistam, kam piemīt paaugstināts jutīgums pret epigonismu, tradicionālās mūzikas poētiskās formulas un nosacītā valoda šķiet principiāli nepiemērojama šodienas jaunradē. Tāpēc daļa mūsdienu autoru gandrīz nemaz nepielieto parastos melodiski intonatīvos, harmoniskos un citus vēsturiski izveidotos un vēsturiski nosacītos muzikālās iedarbības līdzekļus. Viņi it kā atgriežas pie mūzikas pirmelementiem un izmanto vienkārši skaņas akustiskās un enerģētiskās izteiksmības iespējas, mēģina no jauna pārlūkot, ko skaņas spēj pašas par sevi kā akustiski fenomenus, kā tīri jutekliskas ietekmēšanas līdzekļus. Nosacīti organizētu skaņu sistēmu nomaina improvizatorisks asociatīvisms, un mūzikas saturu tad izsaka ne tik daudz vispārināts tēls kā tieši asociatīva un jutekliska skaņu iedarbība.

Protams, sonoristika ir atnesusi daudz ārdoša, — tiek atmesti gadsimtos izveidojušies muzikālās izteiksmības līdzekļi un reizē ar tiem daudzas no mūzikas emocionāli psiholoģiskā niansējuma iespējām. Tomēr pēdējos gados šajā pašā tendencē ir saskatāms arī kas cits. Uz minēto mūzikas pirmelementu — skaņu tiešās akustiskās, enerģētiskās, tembrālās iedarbības pamata tiek no jauna meklēti daudzpusīgāki, bagātāki mūzikas tēli, un sonoristika sintezējas ar citiem, tai skaitā tradicionāliem muzikālās izteiksmības paņēmieniem. Atjaunojas muzikālā materiāla psiholoģiski attaisnota, «dabiska» attīstība. Sonoristiskie skaņu kompleksi iegūst reljefākus formas apveidus. «Kailai» sonoristikai raksturīgā psihofiziskā skaņu naturalisma vietā nāk vispusīgāka muzikāla tēlainība. Šādai stilistiskai strāvai pieder arī Romualda Grinblata 4. simfonija (*Sinfonia — concerto*, 1967).

Sonoristika epizodiski parādījās jau R. Grinblata 3. simfonijā (1964), pilnīgi skaidri tā izpaudās «Noktirnē» (1965), bet 4. simfonijas stilistika ir jau plašāka un komplicētāka-par sonoristiku. Plašāka, vispirms pateicoties savdabīgām sonoristikas un dodekafonijas attiecībām šajā darbā. Tās pauž centienus sintezēt divas pretējas muzikālās izteiksmības tendences — elementāri asociatīvo (sonoristika) un loģiski konstruktīvo, procesuālo (dodekafonija). Šajā jomā autors guvis gan atsevišķas

veiksmes, gan arī acīm redzamas neveiksmes, un kopumā simfonijai piemīt radoša eksperimenta raksturs.¹

Imanta Kalniņa simfoniskā jaunrade, uzsākusies mūsu gadsimta episki dramatiskā simfonisma — pirmām kārtām Honegera un Sostakoviča — tradīcijās, drīz vien piedzīvoja būtiskas metamorfozes, it īpaši simfoniskajā dramaturģijā un formā. Daļēji jau 2. simfonijā un pilnīgi nepārprotami «Koncertā orķestrim» (1966) simfoniskās attīstības svarīgākās virzītājas vairs nav drāmas likumības, bet muzikālo tēlu visai brīvas konfrontācijas, it kā montāžas principi. Muzikālās formas noteicējs kļūst kontrasta pretnostatījums, gandrīz pilnīgi izslēdzot attīstību tematiskā izstrādājuma nozīmē. (Ja runājam par šādas metodes tradīcijām, tad te pirmām kārtām jāmin Prokofjeva simfonisms.) Izcila loma tiek piešķirta variantveida attīstībai un struktūras kvadrātiskumam. Līdzās muzikāli asociatīvai tēlainībai arvien lielāku nozīmi iegūst muzikālās formas procesu izteiksmīgums — šo tēlu savstarpējās nostādnes, analītiski blakusnostatījumi, pasvītroti atkārtojumi. «Koncerts orķestrim» veidojas kā nelielu formas posmu mozaika un ar muzikālā materiāla iekšējiem kontrastiem, pretnostatījumiem, variējumiem rada it kā pats savu nosacītu, bet ļoti izteiksmīgu, pārdomu noskaņojumiem pilnu valodu. Te mūzikas attīstība pakļaujas ļoti dabiskai muzikalitātei, valda viegli uztverams melodisms vienkāršās, simetriskās, viegli pieejamās struktūrās. Šī nepiespiestā muzicēšana dabiski muzikālās un iekšēji noapaļotās formās rada savdabīgu mierīgu skaistumu, tajā ir kaut kas no vienkāršāko ģeometrisko ķermeņu un proporciju līdzsvarotā, klasiskā skaistuma — komponista muzikalitāte spēj piešķirt harmoniskas pabeigtības raksturu arī visai negaidītiem intonātiem veidojumiem, tāpat kā skaistumu iegūst harmoniskās proporcijās veidots ķermenis, vienalga, no kāda materiāla un kādā virsmas faktūrā veidots, kādām funkcijām paredzēts.

Tomēr tā nav formu muzikalitāte kā pašmērķis. Muzikālās struktūras lomas akcentējumā izpaužas savdabīgs intelektuālisms. Skanošo formu iekšējo attiecību smalkajā detalizācijā tiek atveidota uzsvērti analītiska pieeja dzīves parādībām. Koncerta tēlu kaleidoskops neatlaidīgi piesaista klausītāja domu gaitu, bet prologa un epiloga episkais pamattonis ļauj visu koncepciju uz-

¹ R. Grīnblata 4. simfonijas tuvāku aplūkojumu šo rindu autors sniedzis rakstā «Заметки о Прибалтийском симфонизме», журнал «Советская музыка», 1969, № 5.

tvērt filozofiskā nozīmē. Tajā pašā laikā «Koncertam» raksturīgā muzikālā domāšana nezaudē arī poētiskumu. Proti, lai gan skanošo formu izraisītajā tēlainībā šoreiz nav nekā priekšmetiski asociatīva (kā tas, piemēram, bieži vien ir P. Dambja poētiski tēlainajā izteiksmē), tomēr šo skanošo formu savstarpējās attiecības, to kustība, rotaļa, rašanās, izžušana utt. savdabīgi modelē cilvēka «dvēseles kustības», viņa psihes procesus — tādas atkal šeit notiek objektīvās īstenības priekšstatu un cilvēka dvēseles dzīves satuvināšana un «salīdzināšana», kas izraisa to, ko dēvē par «poētisko» mākslā, lai arī šoreiz ne uz priekšmetiskas, bet komplicētākas un nosacītākas bāzes. Tieši visai nepiespiestā muzikālā domāšana klasiski skaidrās, viegli uztveramās formās atbrīvo klausītāju iztēli, veicina tās sazarotu darbību, kā rezultātā ap mūziku veidojas satura daudznozīmības un dzejiskuma «poētiskais mākonītis». (Blakus minot, mūzikas spēja skaņu valodā modelēt psihes procesus ir svarīgākais priekšnoteikums, kādēļ var eksistēt t. s. «tīrā, absolūtā», t. i., bezprogrammas mūzika, un šī parādība, šķiet, ir tikpat sena kā pati mūzika.) Vienīgi tur, kur «Koncertā» komponists it kā pārlietu aizraujas, tiksminās ar šo muzicēšanu vienkāršās, harmoniskās struktūrās, mūzika zaudē dinamiku, iekšējo akcentu možumu, pārāk abstrahējas un nogludinās, un tad rezultātā — šī muzicēšana kļūst it kā pašmērķīgi koncertējoša vai arī vienusīgi intelektuāla, bet no psiholoģiskā viedokļa — statiska. Šis trūkums pavidā arī vienā otrā citā I. Kalniņa opusā.

Arī vokāli simfoniskajā «Oktobra oratorijā» (1967) pirmšķirīga izteiksmes nozīme ir muzikālās struktūras un formas risinājumam, kas lielā mērā sev pakļauj teksta padevi un izkārtojumu. Mūzikas valoda šeit ir vienkārša, viegli pieejama un nereti atklāj tiešas saites ar demokrātiskajiem sadzīves žanriem — dziesmu, deju, maršu utt. Melodijas, harmonijas, struktūras līdzekļu pasvītrotajā vienkāršībā ir saskatāma Orfa tradīcijas ietekme — visvienkāršākos klasiskos līdzekļus izmantot tadā nostādņē, ka tie no jauna atsedz savu pirmatnējo un nepārejošo izteiksmību. Tā, piemēram, 1. daļā («Pasaka») ar oriģinālu svaigumu atklājas diatoniskas harmonijas un variētas kupletu formas izteiksmības iespaidīgais spēks. Protams, oratorijā ir izmantotas arī komplicētākas klasiskās formas, taču komponists prot tās nesarežģīt, bet tuvoties to skaidrajai, pirmatnēji patiesajai izteiksmībai.

Gan jāatzīst, ka šis vienkāršības patoss — parastus paņēmienus pasniegt tik parasti, ka tie sāk šķist īpatnēji, — dažuviet

iet arī par tālu. Atzīmēšu, piemēram, atkārtotās pasvītroti vienkāršās harmoniskās secības, ko pirms oratorijas noslēguma akorda bezgala ilgi strinkšķina arfas. Te vienkāršība neviļus kļūst jau provocējoša — vienkāršība, kas sākotnēji aizkustina, tik ilgstošā un akcentētā pasniegumā nonāk līdz tādām «sulīgumam», ka var pat tikt uztverta ironiskā vai komiskā nozīmē. Manuprāt, šādi momenti I. Kalniņa mūzikā ieviesušies tādēļ, ka komponists, šķiet, ne vienmēr pietiekami pārdomā skaņdarba tēlu sistēmu kopumā, tā koncepciju, bet savas muzikālās idejas vienā otrā gadījumā atstāj talantīgu improvizāciju līmenī (tas izpaužas arī dažbrīd paviršajā instrumentācijā). Domāju, šis pats iemesls ir pamatā dažam labam pārāk tiešam, lai arī nepšaubāmi nejaušam tematiskam aizguvumam I. Kalniņa mūzikā. (Piemēram, intonatīvi harmoniska sasaukšanās ar N. Rimska-Korsakova operas «Sadko» Indiešu viesu dziesmu kantātes «Divi obeliski» noslēguma posmā. Arī «Oktobra oratorijas» fināla tēmas tuvība Bēthovena Devītās simfonijas 3. daļas mūzikai, manuprāt, nav apzināta stilizācija, bet nejaušība.)

Trešajā simfonijā (1968) Imants Kalniņš joprojām izstrādā tos īpatnējos simfoniskās attīstības principus, kas iezīmējās «Koncertā orķestrim». Šeit ne tikai nav sonātes formai pierastās attīstības, bet nav arī pašas sonātes formas un tai raksturīgo kontrastu — tie noreducēti uz četrām malējo daļu pretstatu vidējai (trešajai) daļai. Cetrām malējām daļām ir raksturīgs tautiski objektīvas izteiksmes stilizējums, nosacīts žanriskums, bet vidējā daļā ir sniegts savdabīgs sastinguma un atsvešinājuma muzikāls tēls-simbols, un tas sasniegts ar gluži citu izteiksmes līdzekļu arsenālu un stilistiku — ar sonoristikas līdzekļiem.

Protams, arī malējo daļu saturs nav tik vienkāršs un vienzīmīgs, kā varētu likties no pirmā acu uzmetiena. Dodekafonijas principu piemērošana tautisku intonāciju iezīmētas galvenās tēmas veidošanā, norādīto izpildījuma tempu īsta neatbilstība tempiem, ko objektīvi it kā prasītu mūzikas veidojums, kā arī instrumentācijas īpatnības — tas viss izraisa savdabīgu saturu daudznozīmību, pat aizplivurojumu. Tomēr dziedošās un dejiskās tēmas, raiti pulsējošā un bieži vien kvadrātiskā attīstība, kā arī visu šo līdzekļu vieglā uztveramība, bez šaubām, ar savu vienkāršību ir kas neparasts mūsdienu simfonijas žanrā. Tā nav autora kaprīze, bet radikāli centieni atdot simfonijai tās demokrātisko, nesarežģīto izteiksmi. Ne velti autors kādā intervijā, atbildot uz jautājumu par savas daiļrades galveno uzdevumu, starp citu, ir izteicis bažas par to, ka šodienas simfonisko

žanru izteiksmes komplikētība un profesionāli specializētā ievirze var kļūt par šķērslī tās ceļā uz plašu auditoriju.¹

Izvēloties vienkāršāku struktūru un formas koncepciju, I. Kalniņš tiecas atbrīvot muzikālo izteiksmi no lielās nosacītības, no zināma psiholoģiska un filozofiska abstraktuma, kas tajā uzkrājies garajā vēsturiskās attīstības gaitā. Tiesa, Trešajā simfonijā, atsakoties no simfoniskas attīstības vārda tiešajā nozīmē, viņš ir zaudējis iespēju parādīt pretmetus attīstībā, palicis vienīgi tēzes un antitēzes savīlņojošais kontrasts, ne ciņa. Taču, no otras puses, šāds statisks kontrasts šoreiz nav mazāk iespaidīgs kā pretmetu attīstība pa parasto daudzkārt vagoto gultni un to neizbēgamā sintēze attīstību rezumējošās reprīzēs. Eksistences tiesības neapšaubāmi ir dažādām simfoniskām koncepcijām, taču šoreiz autors pārliecina tieši par šī neparastā risinājuma dzīvotspēju.

Cenšanos būt savā mūzikā demokrātiskam I. Kalniņš realizē arī citādi. Neraugoties uz spilgto simfoniķa, lielu formu komponista talantu, viņš daudz radošo spēku atdod vienkāršām dziesmām — songiem, kas, komponētas teātra izrādēm vai filmām, gūst plašu atbalsi sadzīvē. Viņš daudz strādā arī skatuves mūzikas jomā. Ciešā saskare ar teātri un laikmetīgo dzeju, kuras garu komponists prot adekvāti atveidot arī nelielā dziesmiņā, dara viņa daiļradi visai aktuālu, nodrošina tai plašu rezonansi sabiedrībā.

*

Mēdz teikt, ka mūzikā epika nozīmējot liriku, kurā izsakās visas tautas kopuma izjūtas. Episkais elements ir noteicošais Valtera Kaminska daiļradē, un episka vīru kora dziesma viņam ir raksturīgākais žanrs. Kā raksturot viņa daudzajās, tagad jau samērā populārajās episkajās un himniskajās dziesmās dominējošo dzīves izjūtu? Domājot par dziesmām «Priedes», «Daugava», «Baltijas jūra — miera jūra», par vīru kora poēmu «Varoņi dzīvo» u. c., ir jāatzīst, ka te mūzika pirmām kārtām pauž senso, katras tautas dzīlēs izaugušo visu vienkāršo cilvēku kopības un stihiskas solidaritātes izjūtu, kurai piemīt savdabīgs tautiski objektīvs raksturs un kura kļuva par vienu no valdošajām satūra strāvām jau latviešu (tāpat kā citu tautu) klasiskajā kora — it īpaši vīru kora — dziesmā. Šajā ziņā V. Kaminskis ļoti tieši attīsta vai pat atkārtoti mūsu agrinās kora

¹ Sk. rakstu krājumu «Latviešu mūzika», VI. «Liesma», Rīgā, 1967, 60. lpp.

klasikas episkās izteiksmes tradīcijas. Un tajā pašā laikā mēs viņa mūzikā labi izjūtam pēctecību un ciešās ģenētiskās saites starp šo tautas demokrātiskajos slāņos stihiski izaugušo humanistisko apziņu un mūsdienu sociālistiskā humanisma un patriotisma idejisko atmosfēru. Vai tā būtu dzimtās zemes izjūta, darbs tās uzplaukumam un nākotnei vai arī gatavība cīņai pret dzimtenes ienaidniekiem, sāpes par cīņu upuriem — V. Kaminska koros tas viss ir caurstrāvots ar nesadalāmas un objektīvas cilvēku kopības slavinājumu, un šās kopības simbols visbiežāk ir dzimtene. Bieži tas ir arī darbs un cīņa, kurus apdziedot tiek slavināta cilvēku uzpurēšanās kopīgiem mērķiem, savstarpējs atbalsts, kopīgas sāpes par zaudējumiem. V. Kaminska liroepiskā izteiksme arvien tiecas paust personības un apkārtējās dzīves harmoniju. Tā nepievēršas cilvēka iekšējās pasaules komplicētībai un pretrunām, bet tiecas aptvert dzīvi, esamību, dabu kā veselumu un vīrišķīgu personību kā dabas un sabiedrības dabisku, objektīvu sastāvdaļu.

Pat komponista lirika — izņemot gadījumus, kad tā maksā melslus sentimentālītai, — tiecas uz episkumu. Pa lielākajai daļai tā ir gleznaina, stāstoša un nekad nav subjektīvi ekspre-sīva. Gan V. Kaminska epikā, gan arī lirikā paustajai dzīves izjūtai nav raksturīgs nedz romantisks subjektīvisms un psiholoģiska saskaldītība, nedz arī tā tiecas skart tagadnes cilvēka intelektualizētās personības noskaņojumus — tā paliek tautiski vienkāršas, objektīvas dzīves izjūtas ietvaros.¹

Šajā ziņā V. Kaminska kora daiļrade ir tradicionāla. Tā pievēršas ne tik daudz mainīgajam cilvēku apziņā kā pastāvīgajam. Tas nav pārmetums komponīstam, jo mēs zinām, ka mainīgais un pastāvīgais tiklab dzīves, kā arī mākslas attīstībā iet rokrokā, un pat vislielākajām pārmaiņām tur nepiemīt absolūts raksturs. Un mūzikas dzīves prakse pārlicina, ka arī V. Kaminska kora daiļradei raksturīgās izjūtas joprojām ir tuvas ļoti plašai mūsdienu auditorijai, arī neraugoties uz to, ka šādas izteiksmības prototipus sastopam jau agrīnajā latviešu kora klasikā. It īpaši tuva šī episkā ļaužu kopības un kolektīva entuziasma atmosfēra ir pašām kora dziedātāju aprindām, jo tā teicami atbilst kora žanra izteiksmes un kora dziedāšanas kolektīvās būtības specīfikai.

¹ Savdabīgs izņēmums V. Kaminska daiļradē šai ziņā ir viņa agrīnā simfoniskā poēma «Stāsts par mūsdienu cilvēku» (1960), kuras nosaukums vien jau norāda uz vēlēšanos risināt cilvēka personības psiholoģiskās problēmas. Šī līnija tālāku attīstību komponista jaunradē nav guvusi.

Ja raugāties pēc izteiksmes līdzekļiem, kuri apstiprinātu V. Kaminska liroepiskās izteiksmes tuvību atbilstošajiem mūsu kora klasikas vaibstiem, tad te vispirms uzmanību saista raksturīgais intonatīvi ritmiskais veidojums. No vienas puses tā ir melodika, kas jau agrāk ir izaugusi no t. s. «*Liedertafel*» stila kordziedāšanas un ilgi slīpējusies mūsu kora klasiķu daiļradē, — valdot homofoni harmoniskam salikumam, teksta melodisko lasījumu nosaka oratoriāli vēstoša melodiskā deklamācija, kam kulminācijās ir raksturīga zināma pašapzinīga patētika vai arī skaudrums kā vīrišķīga spēka un rakstura stingrības slavinājums. Ja tāli ģenētiski sakari ar «*Liedertafel*» stilu ir saskatāmi tur, kur komponists melodiku cieši pakļauj teksta pasniegumam un tās akcentus veido atbilstoši teksta deklamatoriskajiem akcentiem, daudz neraizējoties par melodiskā tematisma patstāvību, tad ne mazāk raksturīga V. Kaminskim ir arī cita pieeja melodikai. Proti, daudzas V. Kaminska dziesmas raksturo izteikti plastisks, zīmējumā patstāvīgs un reljefi atmiņā paliekošs melodiskais tematisms, kas uztverams kā latviešu tautas mūzikas, tā arī krievu 19. gs. Varenās kopas vokālā stila tradīcija un ir lielā mērā nosacījis arī mūsu kora klasikas veidolu.

Harmoniju un faktūru V. Kaminska kora stilā raksturo homofoni harmoniskais salikums. Tāpat kā gandrīz bez izņēmuma mūsu kora klasikā, arī viņa koros polifonija kalpo vienīgi reālistiskam tēlojumam, bet neveido patstāvīgu izklāsta veidu, stilu. Polifonijas momentu nav daudz, un tie izpaužas galvenokārt kā balsu sazarošanās no unisona līdz daudzskaņu akordiem un reducēšanās atpakaļ uz unisoniem atkarībā no dziesmas ritējuma ikreizējās emocionāli tēlainās situācijas. Piebalsu polifonijas ir samērā maz, ērģelpunkti un foni pilda tās pašas izteiksmes funkcijas, kādas tiem piemīt klasiskajā latviešu kora dziesmā. Pie liroepisko dziesmu harmoniskās valodas raksturīgajām iezīmēm pieder tas, ka harmonija te gandrīz nekad nezaudē tonāli funkcionālās ekspresijas spēku — ar to tuvinoties klasikai. (Citādi tas ir latviešu šodienas lirisko kora dziesmu lielākajā daļā, kur harmonijā dominē ne tonāli funkcionāla, bet lielā mērā foniska, koloristiska, savā ziņā impresionistiska izteiksmība.)

Seit tiku īpaši akcentējis V. Kaminska kora un latviešu kora klasikas izteiksmes līdzekļu kopību, lai izskaidrotu arī satura saskares punktus. Ir ļābi zināms, ka V. Kaminska daiļradē šie līdzekļi neizpaužas tikai sākotnējā veidā, bet komponists, gan būtiski nemainot to izteiksmību, šos līdzekļus arī attīsta, saasina to ritmiski intonatīvo un harmonisko iedarbīgu. Ar to viņš

tuvina savu dziesmu izteiksmību mūsdienu muzikālās apziņas prasībām.

1968. gadā komponētajā svītā vīru korim «Manas dzimtās zemes dziesmas» (J. Petera vārdi) V. Kaminska kora stils uzrāda arī radikāli jaunas kvalitātes. Šeit episkā kopības izjūta ar savu dzīves vidi, dzimto zemi, tautu un tās vēsturi vairs neizpaužas tik nedalīti un stihiski. Tā neizpaužas kā pašsaprotama un pat neapzināta dzīves izjūta, bet drīzāk gan — un atbilstoši dzejas stilam — kā tagadnes cilvēka tiši meklēts atskats pagātnē un tās radītajās vērtībās. Līdz ar dzejnieku komponists apzināti pievēršas savas tautas vēsturei, lai aicinātu celt gaismā, kas tajā liels, un savas likumsakarīgās vēsturiskās ģenēzes apziņā pilnveidotu personības viengabalainību. Šajā ziņā raksturīgi, ka te pirmās dziesmas skaudrajā, pirmatnīgi monotonajā intonatīvajā veidojumā pirmo reizi V. Kaminska daiļradē sastopamies ar senas cilmes tautiska vokāla stila tiešu atdarinājumu. Interesanti atzīmēt tos momentus, kur komponists pielāgo savu melodisko izteiksmi dzejas savdabīgi skaudrās intonācijas atveidojumam. Jāņa Petera lapidārā, kodolīgā izteiksme te atradusi adekvātu muzikāla atveidojuma līdzekli daudzajās markantajās pauzēs, kas dažkārt sadala pat atsevišķu vārdu, tā neļaudamas zilbes izvilkt garumā un mīkstināt vārda fonētisko pasniegumu, bet nodrošinādamas tam tikpat svarīgu un cietu izlasījumu kā dzejā. Melodika visumā ir kļuvusi stūraināka, raksturīgāka, tajā sastop arī kora runas posmus un vienu otru sonoristikas efektu. Šī svīta ir apsveicama kā šobrīd pats novatoriskākais sniegums V. Kaminska kora daiļradē.

Vokālās solo lirikas žanrā V. Kaminska redzamākais opuss beidzamajos gados ir cikls balsij un klavierēm «Saules lapuses» (1967; Ā. Elksnes vārdi). Ne tikai koros, bet arī solo dziesmā V. Kaminska raksturīgā lirika attīsta ne pirmām kārtām romantiskas izteiksmes līniju, bet gan pārsvarā gleznainas, kontemplatīvas, objektīvas ievirzes lirisko izteiksmību. Šādas no romantisma jūtami atšķirīgas lirikas sākumi atrodami daudzās pagājušā gadsimta nacionālajās komponistu skolās un pirmām kārtām Varenajā kopā. Latviešu mūzikā šās folklorai tuvās un tādēļ tautiski objektīvu vaibstu iezīmētās lirikas pamatlicējs bija E. Melngailis, daļēji Alfrēds Kalniņš. Nākamajās komponistu paaudzēs šī lirikas strāva jūtami ietekmējās no muzikālā impresionisma, dažu šodienas autoru daiļradē sasniedzot arī jūtamu impresionistisku izsmalcinātību (piemēram, Aldonis Kalniņš). Arī V. Kaminska lirika ir sevī uzņēmusi šo ietekmi, tomēr tās

savdabību nosaka visai skaidri jūtamie minētās klasiskās tradīcijas avoti, — ja vien tā neļaujas sentimentālisma inercei, tai ir raksturīga ļoti noteikta un precīzi izteikta noskaņa, skaidrs un plastisks melodiskais zīmējums, tā ir dziedoša. Šis izteiksmes īpašības, kā arī impresionistiska ievirze raksturo arī «Saules lappušu» stilu, kaut gan tonāli harmoniskajā veidojumā komponists izmanto pat pilnu diahromatisko skaņu sistēmu. Nevairoties no komplicētām saskaņām, autors daudz uzmanības veltī harmoniju kolorītam un tēlaini plastiskai izteiksmībai. Melodiskā deklamācija gan ir visai detalizēta un tiecas uz psiholoģiski iedziļinātu izteiksmi, taču dominējoša tomēr paliek impresionisma vokālās liriskas tradīcija — saglabājas melodiskā zīmējuma pašvērtīgā plastiskā izteiksmība, simetriski melodiskie veidojumi kā šaurākos, tā arī plašākos formas posmos. Tieši formas plastiskums un tēlainība ļauj runāt arī par Varenās kopas vokālā stila pārmantojumu.

«Saules lappuses» ir pirmais plašākais opuss, kurā V. Kaminskis izsakās vokālās solo liriskas žanrā. Jācer, ka šis žanrs nākotnē biežāk būs viņa uzmanības centrā — komponista talanta liriskā ievirze te varētu gūt pienācīgu attīstījumu.

*

Dzimtās zemes apdziedājums ir goda vietā arī kādam citam no redzamākajiem mūsu kora dziesmas autoriem — Aldonim Kalniņam, taču attieksme pret šo tēmu un ar to saistītās izjūtas mūzikā ir būtiski citādas nekā dominējoši episkajam V. Kaminskim. Aldonim Kalniņam dzimtā zeme, tās daba, tās plauksme un labklājība nākotnē ir pirmām kārtām romantisku ilgu un trauslu lirisku sapņojumu objekts. Liriskais varonis jūtas ne tik daudz objektīvi un pašapzinīgi savā zemē ieaudzis, bet gan vairāk jūt to sev blakus kā savas mīlas, sājpu, prieka un citu lirisku izjūtu lolojumu. Šis dzimtenes romantiskais tēls ievēl Aldoņa Kalniņa daiļradē nepārprotamu nacionālā romantisma vaibstu.

Lai arī komponists savu daiļradi visai konsekventi norobežo liriskas ietvaros, viņa liriskā metode tomēr ir pietiekami bagāta un plaša — tajā ir gan impresionistisks noskanīgums, gan izsmalcināti krāsaina gleznainība, gan arī episki stāstošs, tautiskas izteiksmes iezīmēts elements. Šai liriskajai metodei, kura mūsu muzikoloģijas literatūrā jau ne reizi vien aplūkota un raksturota, komponists galvenajos vilcienos joprojām paliek uz-

ticīgs, arī neraugoties uz vienu otru kritikas pārmetumu par atkārtošanos. Būtu arī naivi sagaidīt, lai komponists, kura metode nu jau gadu desmitu gaitā ir apstiprinājusi savu ideālo atbilstību viņa mākslinieka individualitātei, to būtiski mainītu. Un jāatzīst, ka viens no Aldoņa Kalniņa pēdējo gadu redzamākajiem opusiem — kora poēma «Klau, kāds savāds šausmīgs troksnis» (1967; V. Morisa vārdi), kurā viņš izteiksmes paplašināšanas nolūkā pievēršas arī sadzīves žanram un tēlu dramatiskas izaugsmes paņēmieniem, visai uzskatāmi pierāda, ka tieši uzticība savas individualitātes nosacītajiem un līdzšinējā jaunradē izkoptajiem daiļrades principiem ļauj viņam iezīmēt savu spilgtu vaibstu mūsu kora dziesmas kopējā ainā; ja mums Aldoņa Kalniņa vietā būtu komponists, kas rakstītu tikai tādā stilā, kādā veidota šī kora poēma, latviešu kora dziesma noteikti būtu nabagāka. «Klau, kāds savāds šausmīgs troksnis» ir vienīgais Aldoņa Kalniņa opuss beidzamajos gados, kurā viņš izgājis no sava stila ietvariem. Pat lielās formas darbs — vokāli simfoniskā glezna «Dzimtene» (1967; A. Krūkļa vārdi) neslēpj savu pierību miniatūru lirisku kora impresiju autoram, — tās plašais formass veidojums ir profesionāli veiksmīgs un dramaturģiski pārliciecināšs, tomēr visu būtisko arī šeit komponists pasaka «īsā elpā», nelielos noskaņū un izjūtu gleznojumos.

Minēšu tikai dažus no plašā beidzamo gadu kora dziesmu klāsta. Sieviešu kora dziesmās «Balāde par pieradumu» un «Cik mēs zinām» (abas 1968) Ald. Kalniņa daiļradē ir ienācis jauns tekstu autors — Māris Čaklais. Domāju, ka te vēl komponists nav atradis optimālo paņēmieni, kā savā mīksti liriskajā stilā muzikāli ietvert dzejnieka ironiskās un kodīgās morālfilozofiskās pārdomas. Sieviešu kora dziesmā «Pulkstenis» (D. Avotiņas vārdi) patīkami pārsteidz mūzikas smalkā psiholoģiskā detalizācija — jo lielāku gandarījumu šī dziesma izraisa tādēļ, ka psiholoģisko dziļumu komponists sasniedzis, nevis mēģinot pārorientēties kādā citā, teiksim, psiholoģiski ekspresīvā stilā, bet gan pats ar savas gleznaini tēlojošās liriskās metodes līdzekļu sevišķu koncentrāciju un kodolīgu pielietojumu. Dziesmu «Sēņošana» (V. Lūdēna vārdi) raksturo žanriski ilustrējošs tēlojums un humors — līdz šim diezgan reti viesi komponista daiļradē. Savdabīgs stilistisks pagrieziens ir atrasts dziesmā «Bēdu manu, lielu bēdu» (M. Bārbales vārdi), kur mijas romantiski elēģiska izteiksme ar tautas dziesmas stilizāciju.

Šie piemēri ļauj secināt, ka Ald. Kalniņš, palikdams uzticīgs savas metodes principiem, šodien tai tomēr neseko dogmatiski,

bet brīvāk nekā agrākajos gados tai piesaista arī citus pazīstamus kora izteiksmes līdzekļus, un tas dažādo, bagātina viņa kora daiļradi. Beidzamajos gados Ald. Kalniņa kora mūzikā saplaucis arī tautas dziesmu apdaru žanrs. Vairākas viņa apdares veidotas kā plašas caurkomponētas poēmas ar tautas dziesmu tekstu, un šai ziņā tās ienes jaunus vaibstus šā žanra attīstībā latviešu mūzikas padomju periodā.

*

Oļģerta Grāvīša radošās intereses aizritējušos gados ir saistījis pirmām kārtām revolucionāri vēsturiskās operas žanrs, un te viņš debitējis arī kā libretists. Operas «Sniegputeņos» (1967) sasniegumi un trūkumi samērā plaši tika aplūkoti periodikā drīz pēc uzveduma.¹ Tādēļ aprobežošos tikai ar vienu domu. Manuprāt, šās operas trūkuma pamatā ir autora savā ziņā atvieglota pieeja žanram. Šķiet, autora ieceri vadījusi galvenokārt muzikāli dramatiska uzveduma ideja, bet ne tik daudz patstāvīga mākslas darba radīšanas mērķis. Vai pie šādas muzikāli dramatisku uzvedumu «estētikas» mūs pamazām nav pieradinājuši radio un it sevišķi televīzija, kuri nereti ar vieglu roku «muzikāli dramatizē» (precīzāk — melodramatizē) vienu otru vēstures notikumu un dokumentālās literatūras paraugu? Taču, stingri ņemot, šādi uzvedumi pieder žurnālistikas un populārzinātniskajam žanram, un, domājot par mūsu muzikālā teātra attīstību, jāatgādina, ka muzikāli dramatisks uzvedums nevar pildīt patstāvīga mākslas darba funkcijas. Bez literāras un muzikālas pašvērtības nav domājams operas žanrs.

Vokālās solo lirikās jomā uzmanību saista komponista triju dziesmu burtnīca ar Imanta Ziedoņa vārdiem «Sapņu strazdi» (izd. 1967). Tāpat kā Aldonis Kalniņš vienā otrā no jau minētajām kora dziesmām, arī O. Grāvītis šeit sastapies ar problēmu, kā muzikāli ietvert mūsu jaunākās dzejas savdabīgo tēlu, intonāciju un izteiksmes loku. Tā ir problēma, kas vistuvākajā laikā būs jāatrisina mūsu vokālajai mūzikai kopumā (šobrīd sekmīgākie risinājumi pieder R. Kalsonam vokālajā ciklā «Daži prātīgi dialogi» un V. Kaminskim kora svītā «Manas dzimtās zemes

¹ N. Grīnfelds. «Latviešu strēlnieki operā». «Cīņa», 1967. g. 17. dec.
V. Bērziņa. «Parāds nav nolīdzināts...». «Literatūra un Māksla», 1968. g. 13. janvārī.
S. Stumbre. «Sniegputeņos». «Karogs», 1968. g. 2. nr.
A. Klotiņš. «Distance: fakti — operas tēli». «Māksla», 1968. g. 1. nr.

dziesmas»). O. Grāvītis, pievēršoties I. Ziedoņa daiļradei, šoreiz vēl nekādu jaunu muzikāli stilistisku pieceļu nav meklējis, un tas ir savā ziņā attaisnojams, jo izvēlētie teksti pieder agrīnā, «romantiskā» Ziedoņa jaunradei un tādēļ krasi nerunā preti arī šādai samērā tradicionālai dzejas vokālai interpretācijai. Taču, ja runājam par I. Ziedoņa daiļradi kopumā, it īpaši par pēdējo gadu aforistiski filozofisko dzeju, tad, manuprāt, tās muzikālais tulkojums prasīt prasās ne tikai gleznainu jūtu liriku vien, — domāju, te neiztikt bez asiem žanriskiem raksturojumiem, bez «netiešās» lirikas, t. i., tādas lirikas, kas aizmaskēta, «atsvešināta» ar grotesku intonāciju, bez dažādiem muzikāliem zemitestiem utt. Tādas pārdomas izraisās, saskaroties ar I. Ziedoņa dzejas interpretāciju mūsu mūzikā. Lai arī šoreiz O. Grāvītis ir godam veicis uzdevumu, paliekot savu līdzšinējo izteiksmes paņēmieni ietvaros, domāju, ka viņam ir pa spēkam atrast nākotnē arī savdabīgāku, mūsu jaunākās dzejas īpatnībām piešķanīgāku izteiksmību.

Arvīda Žilinska jaunrade pēdējos gados ir izpaudusies galvenokārt muzikālā teātra un liriskas solo dziesmas žanros. Strādājot muzikālā teātra jomā, komponista iezīmīgā, bet savā ziņā vienpusīgā liriskā metode nereti saduras ar šā žanra prasībām pēc lielākiem muzikāli dramaturģiskiem vispārīnājumiem, raksturīgāk individualizētiem tēliem, simfonizācijas. Jāatzīst, ka arī baletā «Sprīdītis» (1967; pēc A. Brigaderes lugas) komponists šā iemesla dēļ sniedz klasiskās dramaturģijas savā ziņā atvieglotu traktējumu, kāds iezīmējās jau arī operā «Zelta zirgs» (1959; uzv. 1965). Protams, nav noliedzams, ka A. Žilinska balets iepazīstina — it īpaši bērņus — ar vienu no mūsu klasiskās dramaturģijas pērlēm. Tomēr nevar nepamanīt, ka, neraugoties uz melodiskumu, vieglo uztveramību un atjautīgi iztēlojošo raksturu, mūzika nepaceļas augstāk par visai ordināriem liriskiem noskaņojumiem, tradicionāli romantiskiem pasaku fantastikas un pasaku dramatisma tēliem. Manuprāt, ne vienā lappusē tā nepāraug ilustrējošas skatuves sfēru, un tādēļ balets kopumā diemžēl sniedz literārā pirmavota vienpusīgu un sašaurinātu interpretāciju, nonivelē tā poētiski filozofisko niansētību.

Vairākās A. Žilinska beidzamā laika solo dziesmās ir vērojama izteiksmes bagātināšanās. Komponists aktīvāk pievēršas mažora un minora mijiedarbības harmoniskajām iespējām, skaņkārtu kolorēšanai, seno tautas mūzikas skaņkārtu iezīmētai melodikai. Šie izteiksmes līdzekļi ļauj pārvarēt agrāko gadu dziesmās sastopamo liriskās izteiksmes aptuvenību, pārlieku

vispārināto romantisko smeldzi un ienes komponista vokālajā liriskā vairāk konkrētas gleznainības, krāsu un individualizētāku psiholoģisko noskaņojumu («Putni pārnāk», «Kamenes dziesma», «Meitene dzird dzērvī kliežam» u. c.).

Pārējie mūsu dziesminieki, t. i., komponisti, kuri strādā pa lielākajai daļai vienkāršākajos vokālajos žanros — Jānis Ozoliņš, Viktors Sams, Georgs Dovgjallo, Jurijs Glagoļevs u. c., gandrīz nemainīti turpina mūsu mūzikā dziļi iesakņojušos un labi pazīstamo liriskas, žanriskas vai humoristiskas sadzīves dziesmas stilu, laiku pa laikam sniedzot arī pa saturā komplicētākam kora vai solo lirikas opusam. So komponistu daļrade apmierina ļoti plašas auditorijas prasības. Vienkāršai, tehniski nesarežģītai vokāla ansambļa dziesmai ir izcila loma visplašāko sabiedrības slāņu muzikālajā sadzīvē, estētisko jūtu izkopšanā. Tādēļ prasīt prasītos pēc plašāka komponistu loka iesaistīšanās šajos žanros, kas, dabiski, tajos ienestu arī lielāku izteiksmības un stila dažādību. To prasa arī tīri kvantitatīvas vajadzības — skolu, kultūras namu, klubu muzikālā pašdarbība, kas joprojām izjūt oriģinālrepertuāra trūkumu, un to izjūt arī profesionālie mākslinieki, komplektējot populāru koncertu programmas.

Gan nebūt nesniedzot problēmas apmierinošu atrisinājumu, pēdējos gados šo sadzīves dziesmu sfēru arvien redzamāk iekaro vieglais žanrs. Uz to nereti orientējas viens otrs no pašu dziesminieku vidus, kā arī dažs labs kora komponists — piemēram, V. Kaminskis, kas pēdējā laikā veido savdabīgu kora un estrādes dziesmas starpžanru, — «Tuvums» (G. Selgas vārdi) ar kontrabasa līdzdalību, arī serenādes tipa «Veco zvejnieku dziesma» ar pavadijumu (O. Vācieša vārdi) u. c. Tajā pašā laikā sadzīves dziesmu funkcijas sāk pildīt arī dziesmas-songi ar sabiedriski aktuālas populāras dzejas tekstiem, kas nereti komponētas teātra izrādēm vai filmām un atbilstoši šai vieglā žanra strāvai tiek izpildītas ar ģitāras vai ģitāru ansambļa pavadijumu. (Vairākas Ģ. Ramana, Imanta Kalniņa u. c. dziesmas.) Teksta un mūzikas attiecību jautājums šajās dziesmās-songos tiek risināts par labu pirmajam, un muzikālā puse ir pat visai pakārtota — melodikas galvenais uzdevums nav vis reljefa un izteiksmīga tematisma veidošana, bet vienīgi teksta asprātīgs, lakonisks, viegli uztverams un savā ziņā kalambūrisks pasniegums (arī paši teksti visbiežāk ir kalambūriski). Toties tonāli harmoniskā puse ir interesantāka nekā tradicionālajās estrādes dziesmās tanī ziņā, ka tiek izmantotas seno skaņkārtu radītās harmoniskās secības (te atspoguļojas tautas mūzikas ietekme uz visā pasaulē nesen

populārā angļu ansambļa «Beatles» muzikālo stilu, kas pēc tam guva lielu izplatību).

Pēdējos gados mūsu mūzikā ir aktivizējies arī otrs, tradicionālāks vieglā žanra dziesmas tips — tradicionālā estrādes dziesma. Lai gan atbilstoši sava žanra specifikai tā joprojām saglabā jūtamas stilistiskas saites ar seno salona mūziku un opereti un ir samērā tuvāka tam vieglā žanra virzienam, ko sadzīvē dēvē par «šlāgeri», tomēr arī te var vērot zināmas laikmeta ierosinātas pārmaiņas. Gan mazāk izteikti, arī te izpaužas dziesmās-songos sastopamā harmoniskās valodas līdzekļu bagātināšanās. Ieviešas arī baroka vai klasicisma stilizācija (P. Dambja «Madrigāls ar svecēm», R. Paula «Dziesma nenosalst», «Ērģeles» u. c.). Arī tekstos tiek meklēta lielāka psiholoģiska konkrētība un trāpīgums, atspoguļojot šajā ziņā dziesmu-songu ietekmi. Gan jāsaka, ka šīs nopietnāka idejiski tematiska satura (pat filozofiskuma!) pretenzijas šodien nereti ienes tradicionālajā estrādes dziesmā klaju melodramatismu. Lai arī latviešu estrādes dziesma pārējo padomju republiku vidū šajā ziņā nepelna lielākos pārmējumus, tomēr arī pie mums ir vērojama pakļaušanās šai tendencei (piemēram, R. Paula «Ērģeles», «Nepārmēt man»).

Skatot mūsu vieglo žanru kopumā — kā vokālo, tā instrumentālo — un pavisam īsi rezumējot tā galvenās līnijas, vispirms jāmin 1968. gadā pārāgri mirušā Ringolda Ores vārds. Viņš pārstāvēja, tā sakot, tradicionāli klasisko estrādes mūzikas stilu, visvairāk balstoties uz vācu vieglāks mūzikas tradīcijām, — dominē vispārināti lirisks plašas elpas melodiskums, vienkārša harmoniska shēma, ko kompensē melodiski un ornamentāli dzīva faktūra un sulīga instrumentācija ar tendenci izmantot liela sastāva simfodžeza orķestri un tam tipisko saloniski spožo, sviņīgo skanējumu. R. Ores vieglās mūzikas stilam ir raksturīga liela iekšēja viengabalainība un nosvērtība, ļoti dabisks nepretenciozs melodiskums un iekšēji nepiespiesta, dabiski muzikāla attīstība. R. Ores jaunrade neizcēlās ar kvantitatīvu ražīgumu, bet viņa publicēto skaņdarbu vidū neatrast neizdevušos vai negatavus, samocītus opusus. R. Ores vieglās mūzikas stils ir jau kopš 50. gadu vidus jūtami ietekmējis mūsu estrādes žanru attīstību — kā vokālo, tā instrumentālo.

Otrs redzamākais latviešu padomju estrādes mūzikas pārstāvis kopš tās sākumiem ir bijis Raimonds Pauls. (E. Igenberga, kuras jaunradē sākumā sološi ieskicējās klasiskās franču *chansonette* žanram radniecīgas iezīmes, savu estrādes

žanra līniju tomēr diemžēl neizkopa un neturpināja.) R. Paula daiļrades viena daļa ir augusi apmēram tajās pašās tradīcijās, kurās veidojās R. Ūres stils, ar piebildi, ka R. Pauls te aktīvāk sekoja padomju estrādes aktuālajām tendencēm, nereti līdz pat šai dienai pakļaujoties arī modes gadījuma prasībām (par jaunu savai individualitātei). Tās ir R. Paula tradicionālās estrādes dziesmas un koncertskaņdarbi liela sastāva orķestrim, retāk — ansamblim. Otra līnija R. Paula daiļradē saistās ar improvizatorisko dzezu, ar psiholoģiski detalizētas, kamer muzikālas izteiksmes meklējumiem dzeza mūzikā («Melnās krāsas» estrādes ansamblim, «Piecas dzeza ekspresijas» orķestrim). Šī līnija ir vairāk viņa individualitātei atbilstoša nekā iepriekšējā, un te viņš ir jaunradošāks, nereti pat parādot neikdienišķu talantu. Te beidzamajā laikā R. Pauls sekmīgi eksperimentē arī ar latviešu folkloras intonāciju iesaistišanu dzeza muzicēšanā («Piecas improvizācijas latviešu tautas dziesmu garā»).

Ipatnēji folkloristiskas ir arī viņa «Piecas dziesmas ar latviešu tautas dziesmu tekstiem». Tās jaunā pagriezienā attīsta jau agrāk viņa daiļradē paretam sastopamo tautiska sadzīves žanra iezīmēto estrādes dziesmas tipu («Vāverīte», «Vecā jūrnieka stāsts», «Vectētiņš un vecmāmiņa»). Tieši šai viņa estrādes vokālo miniatūru daļai piemīt visvairāk individualizēta satūra un svaigi oriģinālas izteiksmes.

Improvizatoriskais dzezs ir stiprākā puse arī Ivaram Vīgneram viņa pirmajos soļos estrādes žanrā. Nevaru piekrist uzskatam, kas izskanējis mūzikas kritikā, it kā I. Vīgners savā jaunradē neietu tālāk par žanra standartiem un tai nebūtu savas sejas. Pat bez tuvākas analīzes viņa individualitāte redzama jau tajā apstākļi vien, ka viņš ir spējies atsāties no sekošanas R. Paula vērienīgajai plašu dinamisku plānu kompozīcijas un spēles manierei, bet kontrastā tai sniedz niānsēs smalkāku, izpildījuma tehnikā filigrānāku un kopumā liriskāku dzeza stilu.

Pēdējos gados spēkus vieglajā mūzikā ir mēģinājuši arī citi jauni autori — A. Amoliņš, V. Ickevičs, Z. Lorencs, R. Raubiško, J. Sildegs u. c. Viņu mūzikas stilistisko ievirzi pagaidām ir grūti raksturot, — pārāk maz vēl ir uzrakstīts. Pieredzējušākie komponisti E. Goldšteins, V. Kaminskis, I. Jakovļevs arī strādā tradicionālajā estrādes dziesmas žanrā. E. Goldšteins turklāt līdz šim veiksmīgi izteicies arī tautiski žanriskas ievirzes estrādes instrumentālās miniatūrās. Taču to diemžēl ir ļoti maz, un par šā žanra — tautas deju un pilsētas folkloras meldiju estrādisku stilizāciju — pienācīgu neizkopšanu mūsu vieglā mūzika pelna

pirmo kritisko pārmetumu. Otro — par tendenci pārlietu polarizēt vieglo mūziku populārajā, no vienas puses, un improvizatoriskajā džezā, no otras puses, — tendenci, kura visredzamāk izpaužas R. Paula daiļradē. Nav noliedzams, ka šīs divas mūzikas jomas pelna pilnīgi patstāvīgas eksistences tiesības, taču par principu nevajadzētu padarīt to attālināšanu, bet gan tuvināšanu. No to atsevišķības visvairāk cieš populārais žanrs, kas pasīvi tiek piemērots neizkoptas gaumes prasībām. Turpinot šo kritisko pārmetumu virkni, būtu jāuzskaita tie paši trūkumi, ko pieņemts adresēt mūsdienu vieglajam žanram vispār, tādēļ nav nozīmes to turpināt. Jo visumā tomēr jāatzīst, ka pēdējos četros piecos gados ir notikusi mūsu estrādes un džeza mūzikas kvantitatīva un kvalitatīva aktivizēšanās, it īpaši vokālajos žanros.

*

Rezumējot mūsu mūzikas attīstību pa atsevišķiem žanriem, jāatzīst, kā arī pēdējā piecgadē vadošo lomu ir paturējusi simfoniskā jaunrade. Ja arī tā šobrīd vairs tik ļoti nepārsteidz ar skaitlisku sazēlumu kā 60. gadu pirmajā pusē, tad tomēr ikgadējais jauno darbu skaits ir prāvs un stabils, un galvenais — šodienas simfoniskā mūzika izceļas ar tālāku māksliniecisku nobriedumu. Beidzamajos gados tajā ir pilnīgi izzudis kādreizējais traucējošais tradicionālisms — nesastopam nevienu darbu, kura stilistikas pamatā būtu romantisko tradīciju pasīvs atkārtojums. Ne gluži var apmierināt dažādu simfonisko žanru jaunrades savstarpējais līdzsvars — nepiedodami atpaliek instrumentālais koncerts, un te ne tuvu nav izveidojusies atbilstība mūsu izpildītājmākslas prasībām un līmenim.

Simfoniskās mūzikas tālāku attīstību joprojām kavē jaunu skaņdarbu kūtra iekļaušana mūzikas dzīves praksē, nepietiekama to atskaņošana. Ne viss no tā, ko izteiksmes paņēmieni jomā izstrādā mūsdienu mūzikas pasaule, ir paliekošs. Tomēr ik laikmetam ir raksturīgas zināmā mērā kopīgas muzikālās domāšanas formas, ar kuru starpniecību gan izteicas atšķirīgs saturs, dažādas estētiskas koncepcijas un pat atšķirīgi mākslas mērķi, bet šī laikmeta noteiktā formu kopība tomēr eksistē. Ja mūsu muzikālā sabiedrība ar pašu un cittautu autoru novatorisko darbu starpniecību neseko šim muzikālās domāšanas formu rašanās, nomaiņas, izžušanas utt. procesam, tad ne vien klausītājos, bet arī komponistu jaunradē var veidoties gaumes, muzikālistilistisko noslieču anahronisms. Domāju, ka atsevišķās neo-

klasicisma vai dodekafonijas izpausmes to tīrajā, ortodoksālajā veidā mūsu pēdējās desmitgades mūzikā ir uzskatāmas par muzikālās domāšanas formu anahroniskām, savā ziņā provinciālām izpausmēm.

Ar svaigi oriģinālu tematiku un stilistiku izceļas oratorijas žanrs. P. Dambis, Imants Kalniņš, M. Zariņš ir ienesuši te gluži jaunu izteiksmību, jaunu māksliniecisku pieeju, un vēl nesen dominējošā tradicionālā liroepiskā kontemplācija tagad šķietas jau aiz kalniem un — uz neatgriešanos. Ātzinīgi vērtējot interesantās oratoriju tēmas un sižetus, jānorāda tomēr, ka mūsdienu laikmetīgā un sabiedriski aktīvā populārā dzeja te tomēr gandrīz nemaz nav atradusi mājvietu. Zēl.

Gan mazākā mērā — šis pats pārmetums jāadresē arī kora dziesmas žanram, — tikai atsevišķos gadījumos komponisti izvēlas tekstus no hronoloģiski un saturiski jaunākās dzejas, parasti aizbildinoties ar šīs dzejas nemuzikalitāti. Taču paiet laiks un ikkatra dzeja pierāda savu atbilstību vienam vai otram vokālam žanram vai tā modifikācijai. Beidzamajos gados kora dziesma ir bijusi mūzikas dzīves uzmanības lokā vairāk nekā jebkad, un te jāpateicas pirmām kārtām Komponistu savienības 1966. gada plēnumam «Padomju kora dziesma», kurš izvērtās par plašu un rezumējošu mūsu kora dziesmas attīstības skati. Dominējošais kļūva konstatējums, ka mūsu kora dziesmā ir ieviesusies stilistiska un žanriskā vienpusība, sastingums, un šā konstatējuma vispārēja atzišana ļāva cerēt uz drīzām pārmaiņām. Cerības pagaidām attaisnojušās daļēji. Iepriecina pieredzējušo kora autoru Aldoņa Kalniņa un V. Kaminska jaunrades nenogurstošā intensitāte. Ieguvums ir vairāku citu aktīvāko un jaunradošāko komponistu pievēršanās kora dziesmas žanram — gan biklāka (J. Ivanovs), gan žanru un izteiksmes ziņā atjaunojoša, izvērstā (Ā. Skulte), gan arī radikāli novatoriska (P. Dambis). Diemžēl radikālais kora izteiksmes novatorisms šobrīd ir tik ekstrēms (sonoristika), ka tas pagaidām nemaz nevar ietekmēt mūsu koru repertuāru atsvaidzināšanu. Apsveicams un stimulējams ir arī šāds eksperimentāls novatorisms, taču, manuprāt, komponisti vēl ne tuvu neizmanto jaunas un svaigas vienkāršības resursus kora valodas atjaunināšanā. Ja igauņu 1969. gada dziesmu svētku repertuārā bija iekļauti fragmenti no Veljo Tormja novatoriskā folkloriskā kora cikla «Kalendāra dziesmas», vai tas nav labākais pierādījums, ka mūsdienu kora mūzikas novatorisms var iet arī jaunas vienkāršības virzienā? Un, no otras puses, — vai tas neliecina par koru aktīvāku pretimnāk-

šanu komponistu jaunradošajiem centieniem mūsu ziemeļu kaimiņu zemē!

Jāatzīst, ka žanra ziņā mūsu kora dziesma tomēr vēl ir vienveidīga. Lielā mērā uz pārējo kora dziesmas žanru rēķina joprojām dominē liriska miniatūra. Formā izvērstas un dramatiska stila dziesmas ir izņēmumi, un arī kantātes žanra attīstība diemžēl nevar mēroties ar oratorijas uzplaukumu beidzamajos gados.

Toties tautas dziesmu apdares korjiem šobrīd ir žanrs, kas sasniedzis ievērojamu pacēlumu. Aktivizēšanās un pakāpeniska attīstība, lai arī ne gluži gluda un vienmērīga, ko šajā jomā jau 50. gadu vidū izraisīja un pēc tam turpināja Latvijas konservatorijas pirmo pēckara izlaidumu komponisti, tagad nes nobriedušus augļus. Šodien varam runāt vismaz par trim atšķirīgiem, spilgti patstāvīgiem — Ald. Kalniņa, E. Goldšteina, P. Dambja — apdaru stiliem. Bez tam šim žanram pievēršas arī daudz citu komponistu. Ne tik labi veicas ar tautas dziesmu apdarēm vokāliem ansambļiem vai solistiem. Te komponisti neizmanto gandrīz nekādas citas instrumentālā pavadījuma iespējas kā vienīgi Rīgas radio Lauku kapelu, un tas uzspiež vienveidības zīmogu ne vien pavadījuma faktūrai un instrumentācijai, bet arī pašai izteiksmībai — dominē vispārēja rakstura draisks dejiskums un vienveidīgs, maz individualizēts tautisks žanriskums.

Atpaliek arī instrumentālās apdares. Te atkal beidzamajos gados gandrīz vienīgais izpildītāju sastāvs ir bijis Lauku kapela. Turklāt kā šī kolektīva, tā arī Valsts deju un dziesmu ansambļa «Daile» 1969. gada programmas vajadzībām absolūto apdaru vairākumu sniedzis **Gunārs Ordelovskis**. Domāju, ka galu galā tomēr pārējo komponistu nepietiekamas aktivitātes vai kūtrības dēļ viņš izrādījies šā žanra «monopolizētāja» lomā. G. Ordelovska apdares ir labā profesionālā līmenī, asprātīgas faktūrā, mērķtiecīgas instrumentācijā, taču — un droši vien pirmām kārtām to lielā skaita dēļ — tajās reproducējošais elements dominē pār jaunradošo, proti, komponists nemainīti atveido jau aprobētu, gatavu un savā ziņā vienpusīgu tautiskuma koncepciju. Acīm redzot, liela apjoma produkcijas izlaides prasības allaž atbilda malā sortimenta aspektu, un viņa apdarēs nepietiekami izjūtam autora individuālo mākslinieciskās personības attieksmi pret tautas materiālu, kas aizvien ir galvenais estētiskā satura ienesējs šajā žanrā vispār. No G. Ordelovska apdarēm gribētos sagaidīt pirmām kārtām jaunradošāku, meklejo-

šāku pieeju — lai tautiskā izteiksme viņam nebūtu pati par sevi saprotama, aprobežta forma, bet kļūtu arī kaut kādā mērā par problēmu, kuras risinājumos aizvien tiktu ienesta svaiga, nebijusi uztvere un domāšana — tā, kā tas latviešu mūzikā ir kļuvis jau par tradīciju apdarēs koriem. Ka G. Ordelovskis to spēj, liecina ne viena vien viņa apdare pašā pēdējā laikā, piemēram, gan izjūtā, gan instrumentālajā realizācijā svaigi oriģinālā «Krievu deja ar balalaikām» (ansambla «Daile» 1969. gada programmā).

Beidzamajā laikā komponisti ir radījuši prāvu skaitu dziesmu LPSR radio un televīzijas padomju dziesmu ansambļa repertuāram. Domāju, dažas no tām iegūs paliekamu nozīmi — R. Jermaka «Latviešu strēlnieku laukumā», jau agrākajos gados komponētā R. Ores «Celtnieku dziesma» u. c. Padomju dziesma ir žanrs, kura nosaukums vien jau norāda, ka tas radies kā specifisks mūzikas attīstības padomju perioda lolojums. (Pārējie padomju mūzikas žanri ir vēsturisku, jau agrāk izveidojušos žanru turpinājums vai vismaz tiem ir skaidrāk saredzama priekšvēsture.) Padomju dziesmai ir raksturīgs masu dziesmas elementu apvienojums ar profesionālu vokālo izveidojumu un simfoniskā vai pūtēju orķestra līdzdalību. Domāju, ka mūzikas attīstības mūsdienu līmenis tomēr prasa, lai padomju dziesma drošāk pielietotu arī estrādes orķestra pavadījumu, — te nav runa par deju ritmu ieviešanu tajā, bet vienīgi par krāšņāka, spožāka, valdzinošāka instrumentālā skanējuma iespēju izmantošanu. Līdzīgu ansambļu prakse Vācijas Demokrātiskajā Republikā un citās sociālistiskās valstīs liecina par šādu pārveidojumu lietderību. Tālāk apgūstot estrādes orķestra skanējuma iespējas, Radio padomju dziesmu ansamblis iegūtu jaunu, svaigu izteiksmību — šis žanrs mūsu mūzikā jūtami atdzīvotos.

Jaunu organizatorisku un radošu aktivitāti prasa arī bērnu mūzika. Te dažs labs komponists vēl pasīvi atkārtoti Šumaņa «Bērnu albuma» bērnu mūzikas tradīcijas, maz domājot par mūsu laikmeta — radio, televīzijas, bērnu un jaunatnes teātru, sazarotas un psiholoģiski bagātas bērnu literatūras laikmeta — bērnu mākslas īpatnībām. Mūsu dienās bērnu mūzikā vairs nevajadzētu aprobežoties ar klavierēm — šo kādreiz vienīgo «ģimenes mūzikas» avotu, bet iesaistīt bērnu dziesmu pavadījumos visdažādākos koloristiskos un ritma instrumentus, kuri bieži vien ir arī pietiekami vienkārši, lai tos spēlētu paši bērni. Te sava vieta varētu būt arī estrādes orķestru un ansambļu iespējām. Galvenais — komponistiem ir jāpārvar profesionāls iner-

tums un jātuvojas bērnu mūzikai ar atbildības apziņu par šā žanra svarīgumu, plašajām vajadzībām un tā aktīvas pārveidošanas nepieciešamību, — arī te jābūt meklētājiem.

Vokālā kameramūzika pašreiz pie mums neieņem tik nozīmīgu vietu, kā to varētu sagaidīt, domājot par šā žanra bagātajām tradīcijām latviešu klasiskajā mūzikā. Tās līmenis gan apmierina, taču rakstīts tiek pārāk maz, un mūsu dziedātāji izjūt nemitīgu oriģinālmūzikas trūkumu. Vokāls kamercikls ir samērā reta parādība, relatīvi vēl retāks viesis ir laba solo dziesma — liekas, uz vienas rokas pirkstiem var saskaitīt komponistus, kas ar to vispār nodarbojas. Turklāt daļa solo dziesmu liecina par atvieglotu, palēta popularitātē virzītu pieeju šim žanram. Tikai pašā beidzamajā laikā ir pazīmes, kas liecina par kameramūzikas ievirzes tautas dziesmu apdaru žanra atdzimšanu. Vokālās kameramūzikas pieticīgums ir paradoksāla parādība dzejas žanra vētrains uzplaukuma periodā. Bet varbūt mūzika te teiks savu vārdu ar mazu pieklājības nokavēšanos?

Istu pacēlumu neesam vēl sagaidījuši arī instrumentālajā kameramūzikā. Pirms gadiem desmit to attaisnojām ar kameransambļu un to koncertēšanas tradīciju trūkumu. Tagad mums ir vairāki profesionāli ansambļi, bet progress šajā žanrā joprojām ir lēns, un izpildītāju kolektīvi izjūt lielu trūkumu pēc oriģināldarbiem. Ik gadus rodas vismaz pa vienam, diviem stīgu kvartetiem, bet kamerorķestrim beidzamos gados ir radušies tikai pāris darbu. Repertuāra trūkumu izjūt arī mūsu profesionālais čellistu ansamblis, taču te problēma ir sarežģītāka. Pirms gadiem desmit, kad Padomju Savienībā strauji saradās vispirms vijolnieku, bet pēc tam arī citu stīgu instrumentu viendabīgie ansambļi, tie radās pirmām kārtām unisona spēles mērķiem — lai efektīgā, krāšņi dekoratīvā, sulīgā skanējumā izpildītu dažādus (galvenām kārtām arījas tipa) melodiskus skaņdarbus, piemērojoties mūsdienu plašo koncertzāļu specifikai, kā arī nereti iztopot neizkoptas un savā ziņā vienpusīgi «melodiskas» muzikālās uztveres prasībām (un savukārt, protams, šādu uztveri veicinot). Taču, kad dažādības dēļ šādi ansambļi pievērsās arī vairākbalsībai, atklājās to vājās puses. Vienbalsīgi ansambļi (kādi domineja renesanses laikmetā, taču arī tur viens un tas pats instrumentu tips bija diferencēts pēc lieluma, respektīvi, pēc tesitūras) atbilst pirmām kārtām polifonajai daudz balsībai, t. i., mūzikai, kurā visi instrumenti pilda vienādus uzdevumus — veido un imitē melodiskās līnijas vispār, nevis piemēroti katra atšķirīgā instrumenta dabai, kā tas ir homofoni harmoniskajā

stilā, kur pirmšķirīgu nozīmi iegūst kolorīta kontrasti, harmonijas izklāsts dažādos tembros. Tādēļ homofoni harmoniskajā mūzikā viendabīgie ansambļi izrādās nepilnīgāki par tradicionālajiem stīgu kvartetiem vai kamerorķestriem. Tas ir galvenais iemesls, kādēļ komponistu attieksme pret šādiem ansambļiem ir visai atturīga, un no tā cieš arī mūsu Filharmonijas čellistu ansambļa repertuārs. No otras puses, arī mūsdienu mūzikā atdzimušās polifonijas iespējas, rakstot šim ansamblim, mūsu komponisti pagaidām nav likuši lietā. Kāpēc? Netiek apmierinātas arī instrumentālistu solistu radošās vajadzības un iespējas. Ne velti šajā pārskatā gaužām maz iznāca runāt par klavieru, vijoles, čella, ērģeļu utt. kamerskaņdarbiem — to īpatsvars komponistu daiļradē ir pavisam niecīgs, un brīžiem liekas, it kā komponisti un izpildītāji dzīvotu pilnīgi šķirtās pasaulēs un pirmie otro prasības nemaz nesajustu. Vai ilgi vēl? Šodien taču mums ir tik plašas un mākslinieciski izaugušas mūziķu izpildītāju rindas!

Runājot par muzikālā teātra žanriem, beidzamajos gados ir kļuvis par paradumu asi kritisks tonis, žēlošanās par maz iepriecinošu situāciju šajā jomā. Vienā otrā gadījumā tas ir bijis pamatoti, taču šobrīd, pārlūkojot nesen uzvestos un vēl neuzvestos darbus, nevaram nesaredzēt arī augšupejošas tendences. Marģera Zariņa opera «Sv. Maurīcija brīnumdarbs», Ā. Skultes opera «Princese Gundega un Karalis Brusubārda» — tie ir darbi, kuru muzikālā kvalitāte bažas neizraisa. Pēc ilgāka laika veiksmē nākusi arī operetes žanrā — G. Ordellovska mūzikls «Peldētāja Zuzanna». Gan tiesa — neuzvestie darbi paūž novatorisku pieeju muzikāli dramaturģiskajā veidojumā un liek cerēt arī uz uzveduma oriģinalitāti, turpretī beidzamajos gados uzvestie ir pelnīti saņēmuši pārmetumus zināmā tradicionālismā (J. Ķepīša balets «Turaidas Roze», A. Zilinska balets «Sprīdītis», zināmā mērā arī Ā. Skultes balets «Negaiiss pavasarī», O. Grāviša opera «Sniegputņos» u. c.). Tātad — jāapzinās, ka mūsu muzikālā teātra žanru nākotne lielā mērā ir Operas un baleta teātra rokās. Komponistu spēki šobrīd šajā jomā ir augšupejoši.

*

Patlaban mūsu mūzika ir sasniegusi daudz no tā, kas tai vēl nebija pirms gadiem pieciem, desmit: absolūti dominē mūsdienu tēma, noteicošā ir novatoriska, jaunradoša komponistu pieeja saviem uzdevumiem, droši savu vietu ir ieņēmusi jauna, spējīga

komponistu paaudze. Viens no galvenajiem uzdevumiem paliek — panākt ciešākas saites starp muzikālo daiļradi un plašiem sabiedrības slāņiem. Grūto problēmu — atrast atbilstību starp komponistu novatoriskajiem centieniem un viņu mākslas adresātu uztveres iespējām — gan šķietami universāli atrisina nereti dzirdētā teorija par auditorijas neizbēgamo neviengabalainību: tauta nav nediferencēta masa, katram tās slānim ir atšķirīgas prasības pret mākslu un atšķirīga uztveres spēja, tādēļ neesot jāraizējas, ka vienu vai otru mākslas darbu uztver tikai nedaudzi. Jā, praksē pilnīgi līdzvērtīgas mākslas uztveres spējas ir tikai ideāls. Taču šī auditorijas neviengabalainības teorija, manuprāt, problēmu atrisina pārāk viegli, to nevaru pieņemt, jo tā atstāj pilnīgai pasivitātei jautājumu par plašu slāņu estētiskās apziņas paplašināšanu, par mākslas kā sabiedrības vienotības misiju. Tādēļ, tiecoties pēc novatoriskas mākslas, kas atspoguļotu laikmetisku estētisko ideālu, komponistu uzdevums ir arī raudzīties, lai tā izaugtu no sabiedrības reālās, konkrētās dzīves un tās prasībām. Lai pār mūsu muzikālo jaunradi list visas plašās mākslas pasaules raženie iespaidu lieti, bet lai tās saknes dziļi turētos mūsu pašu tautas dzīvē! To novēlēsim Padomju Latvijas mūzikai, ceturtajā gadu desmitā ieejot.

Ludvigs Kārklis

PAR DAŽIEM MŪZIKAS VALODAS JAUTĀJUMIEM

Ar katru gadu plašāku ieskatu mūsdienu pasaules mūzikas parādībās iegūst ikviens mūzikas mīlotājs, jo radio un televīzijas pārraidēs, kā arī filharmonijas koncertos blakus klasiskajai un padomju mūzikai arvien biežāk ieskanas arī Rietumeiropas mūsdienu komponistu skaņdarbi. Mūzikas izteiksmes līdzekļu loks 20. gadsimtā ir ievērojami paplašinājies, aizgājis visai tālu no iespējām, kādas bija klasicisma un romantisma mūzikas kultūrā. Tas daudzējādi ir jaunas muzikālas tēlainības meklējumu rezultāts, jo līdzīgi gadsimtiem mainās arī cilvēku psiholoģija, attieksme pret mākslas parādībām un estētiskie kritēriji vispār, jaunas attiecības veidojas starp dažādu tautu mūzikas kultūrām.

Mūzikas, tāpat kā pārējo mākslu labākai, pilnīgākai uztverei ļoti svarīga tās iespējami dziļāka izpratne, orientēšanās ne tikai vispārējos vilcienos — krāsās un noskaņās, bet arī skaņu matērijas specifiskā un no tās izrietošajos formu veidošanas procesos. Tādēļ arī šajā rakstā nedaudz pakavēsimies pie atsevišķām mūsu gadsimta mūzikas izteiksmes līdzekļu sfērām, kas arvien biežāk sastopamas arī padomju komponistu daiļradē un nereti palīdz tiem attiecīgā kontekstā izveidot spilgtāku, reljefāku muzikālo tēlainību. Te jāmin tādas parādības kā puantilisms, elektroakustiskā mūzika, *aleatorika* un *sonoristika*, jēdzieni, kas koncertu recenzijās un teorētiskajos rakstos figurē arvien biežāk arī pozitīvā nozīmē.

Puantilisms ir tāds kompozīcijas tehnikas veids, kur vienu skaņu no otras atdala attiecīga garuma pauze, it kā izveidojot plūstošas melodijas vietā «skanošus punktus». Pats nosaukums radies no franču vārda «*point*» — tulkojumā

«punkts». Puantilisma kā mūzikas tehnikas sākumi meklējami Antona Vēberna daiļradē.

1913. gadā Vēberns uzrakstīja «Sešas bagatelas» stīgu kvartetam, kas savā ziņā mulsināja klausītājus. Atsevišķu bagatelu atskaņojums ilga ne vairāk par minūti, un dinamika robežojās ar *pianissimo*. Tādējādi šajā skaņdarbā jo spilgti izteicās viena no mūsu laikmeta skaņu mākslas raksturīgākajām īpašībām — muzikālās domas lakonisms. Komponisti nonākuši pie secinājuma, ka skaņdarba vērtību nosaka nevis tā struktūras izvērsums, bet gan satura nozīmīgums. Ļoti iespējams, ka te izpaužas jaunās paaudzes kritiska attieksme pret iepriekšējā mākslas perioda — romantisma mūzikai raksturīgajiem «dievišķajiem garumiem».

Par koncentrētas muzikālās idejas izteiksmes iespējām runāja jau A. Šēnbergs un labprāt pat atbalstīja šādas tieksmes savu audzēkņu darbos (A. Vēberns), taču pats savā daiļradē vairījās konsekventi iet pa šo ceļu. Tā, piemēram, ar domas lakonismu iezīmējas A. Šēnberga «Pieci orķestra skaņdarbi», kas uzrakstīti jau 1909. gadā. Trešajā no jau minētajiem skaņdarbiem («Mainīgais akords») A. Šēnberga lieliskā instrumentācijas meistarība liek vienam un tam pašam akordam izaigoties visneparastākajās orķestra krāsās. Tādējādi jau gadsimta pirmajā desmitā bija radies skaņdarbs, kura mūzikas valoda vairākās jomās apsteidza savu laikmetu, bet dažām tā epizodēm pat vērojama līdzība ar A. Vēberna puantilismu.

A. Vēberna daiļrades, respektīvi, puantilisma ietekmē dodekafonijas (un ne tikai dodekafonijas) attīstība un tehniskais veidojums mūsu dienās izvērties pavisam savādāks, jo A. Vēbernam piemita spēja ārkārtīgi saasināt tos kompozīcijas aspektus, kuri A. Šēnberga skaņdarbos tik tikko bija samanāmi.

A. Vēberna «Piecos orķestra skaņdarbos», op. 10 (1913), iezīmējas pretruna starp visai tradicionālo izpildītāju sastāvu un ārkārtēju muzikālās domas izklāsta lakonismu, jo viss sacerējums orķestrim nepārsniedz septiņas taktis, bet ceturtās miniatūras atskaņojums ilgst tikai deviņpadsmit sekundes.

A. Vēberns turpina ļoti aktīvu darbu atsevišķo mūzikas valodas faktoru funkcionālajā koordinācijā un, piemēram, savā Simfonijā (op. 21) lielāko muzikālā izklāsta daļu veido ļoti klusā dinamikā, kas ļauj efektīvāk ar dzirdi kontrolēt skaņu intonātvās un ritmiskās attīstības procesus.

Savos turpmākajos sacerējumos — «Kvartetā vijolei, klarinetei, tenorsaksofonam un klavierēm», «Trīs dziesmās balsij un

klavierēm», op. 18, — komponists, acīm redzot, ar nodomu izmanto nepilnu sēriju; varbūt tādēļ, lai tā būtu gan komponistam, gan klausītājam labāk pārskatāma. A. Vēberna trīsdesmito gadu daiļradē notiek tik svarīgi skaņu materiāla funkcionāli pārveidojumi, ka divpadsmit dažādu skaņu izmantošanas tehnika kļūst par vienu — un daudzējādi pat ne visnozīmīgāko — no kompozīcijas sastāvdaļām. Viņš konstatē, ka atsevišķiem mūzikas valodas faktoriem var būt daudz oriģinālāka, patstāvīgāka nozīme muzikālās formas veidošanā nekā līdz šim. Tā pakāpeniski izkristalizējās jauns kompozīcijas paņēmieni — puantilisms.

Līdz ar to A. Vēberna mūzikas pamatiezīmes ir lakonisms muzikālās domas izteiksmē un puantilisms kā galvenais kompozīcijas princips. Pirmo no tām, kā jau minēts, atklāja A. Šēnbergs, otra radās A. Vēberna mūzikā kā seriālās tehnikas atsevišķu principu pilnīgi jauns radikāls traktējums, bet teorētiski puantilisms varēja rasties arī neatkarīgi no dodekafonijas. Pašreiz puantilisms ir jāatzīst par pilnīgi patstāvīgu kompozīcijas tehniku un specifisku mūzikas materiāla dispozicijas veidu, kardināli atšķirīgu no homofonās un lineārās faktūras. Puantilisma tipiskākā īpašība ir muzikālā materiāla universāla organizētība, kas atkarībā no konkrētās vajadzības var aptvert visus mūzikas valodas faktoros, sākot ar skaņu augstumu, ritmiku, dinamiku un beidzot ar tembrālajām iespējām un izpildījuma veidiem. Pēc P. Sefera uzskatiem, «jo vairāk ir diferencēti mūzikas elementi, jo lielāka ir mūzikas atomizācija, jo vairāk puantiliska kļūst faktūra. Sevišķos mūzikas skaldīšanas gadījumos atsevišķās skaņas kļūst savstarpēji tik svešas, atrautas cita no citas, bez tuvākiem sakariem, ka tās iedarbojas kā brīvi nesasaistīti punkti».¹ Tā, piemēram, A. Vēberna «Koncertā deviņiem instrumentiem», op. 24, dzirdamas atsevišķas dažāda augstuma un dažādu instrumentālu tembru skaņas, kam nav lemts apvienoties motīvos un tālāk vispārpieņemtajā mūzikas formā. Klausītāja atmiņā paliek tikai priekšstats par telpā un laikā izklaidētu mūzikas matēriju, kaut arī komponists šajā skaņdarbā neoperē ar atsevišķām skaņām, bet triju skaņu kompleksiem. Taču par tematismu tradicionālajā izpratnē te nevar runāt. (Sk. 113. lpp.)

Tādēļ puantilisma jēdziens ietver sevī vairākas nozīmes, kas skar ne tikai pašu muzikālā materiāla izkārtojumu, respektīvi, skaņdarba struktūru, bet arī šādas mūzikas emocionālo iedar-

¹ Bogusław Schaffer. *Klasycy dodekafonii. Polskie wydawnictwo muzyczne*, 1964, 123. lpp.

Sehr rasch $\text{♩} = \text{ca } 120$

c. sord.

cr. *ff*

tr. *ff*

via *pizz.* *ff*

pfl. *(ff)*

fl. *ff*

ob. *ff*

cl. *ff*

cr. *ff*

tr. *ff*

tr. *ff*

vno *pizz.* *ff*

pfl. *ff*

bibu. Puantiliska mūzika iedarbojas impulsveidīgi un līdz ar to krasi atšķiras no visiem pārējiem mūsdienu mūzikas virzieniem.

Puantilisms zināmā mērā izveidojas kā protests pret ekspresionistu teatrāli afektēto, emocionāli bieži vien pārsātināto stilu.

Atšķirībā no dodekafonijas, kuras likumsakarības pēc būtības skāra tikai melodijas un harmonijas organizāciju, puantilisms šīs likumsakarības pārnesa uz visiem mūzikas valodas elementiem, panākot līdz šim nebijušu skaņu autonomiju. Kaut arī puantilisms kā kompozīcijas tehnika šodien ir zaudējis savu pirmatnējo nozīmi un praktiski atmests, tā ietekme uz mūzikas attīstību gadsimta vidū nav noliedzama.

*

Gandrīz jau divus gadu desmitus Rietumeiropas mūzikā ir pazīstamas tādas parādības kā konkrētā un elektroniskā mūzika. Atšķirība starp jau minētajiem kompozīcijas paņēmieniem ir vienkārša. Konkrētās mūzikas izejmateriāls ir dabiski vai mākslīgi radīti trokšņi un skaņas, kas vispirms tiek ierakstīti magnetofona lentē un pēc tam attiecīgi pārveidoti, lai sagatavotu specifiskus skaņu kompleksus — konkrētās mūzikas mikroelementus, kurus daždažādi variējot un attīstot rodas skaņdarbs (vismaz konkrētās mūzikas piekritēju uztverē). Elektroniskās mūzikas piekritēji turpretī par skaņu radīšanas avotu atzīst tikai elektriskos generatorus, ar kuru palīdzību elektriskās vibrācijas tiek pārveidotas par skaņu respektīvi sonoriskajiem un ierakstītas magnetofona lentē. Pārējos muzikālās skaņas faktoros — ilgumu, intensitāti un augstumu ar vienādām sekmēm pielieto abas jau minētās kompozīcijas tehnikas.

Abu šo virzienu zināmu sākotnējo norobežošanos var izskaidrot ar dažiem būtiskiem apstākļiem. Elektroniskajā mūzikā var sacerēt, radīt arī pašu skaņu, bet konkrētajā mūzikā, kur nereti izmantoja trokšņus, grūti bija runāt par noteiktu tembru un līdz ar to arī realizēt attiecīgai estētikai atbilstošus skaņdarbus.

Konkrētās mūzikas sākumi meklējami Parīzē jau četrdesmito gadu beigās, bet 1950. gada pavasarī Pjērs Šefērs jau realizēja pirmās konkrētās mūzikas demonstrācijas Parīzē. Gadu vēlāk notika pirmie elektroniskās mūzikas izmēģinājumi Ķelnē. Šī kompozīcijas paņēmiena aizstāvji visai noraidoši izturējās pret konkrēto mūziku, kurā pārāk liela vieta pieder instinktam un nejaušībai.

Elektroniskās mūzikas meklējumiem Ķelnes studijā ir galvenokārt abstrakts raksturs, bet Milānas studijā elektronika sadarbojas ar tradicionālo mūziku un vairāk kalpo tieši šodienas mūzikas praksei. Šeit izveidota arī elektroniskā partitūra Luidži Nono operai «*Intolleranza 60*», kuras pirmatskaņojums notika gadu vēlāk Venēcijā.

Milānas studijā¹ ilgstoši darbojās Bruno Maderna, kuram visai lieli nopelni elektroniskās mūzikas attīstībā piecdesmito gadu sākumā. 1952. gadā publika iepazinās ar B. Madernas «Mūziku divām dimensijām» — pirmo skaņdarbu, kurā apvienota tradicionālā instrumentālā mūzika un elektroniskā mūzika. Tas tika realizēts Bonnas universitātes elektroniskajā laboratorijā.

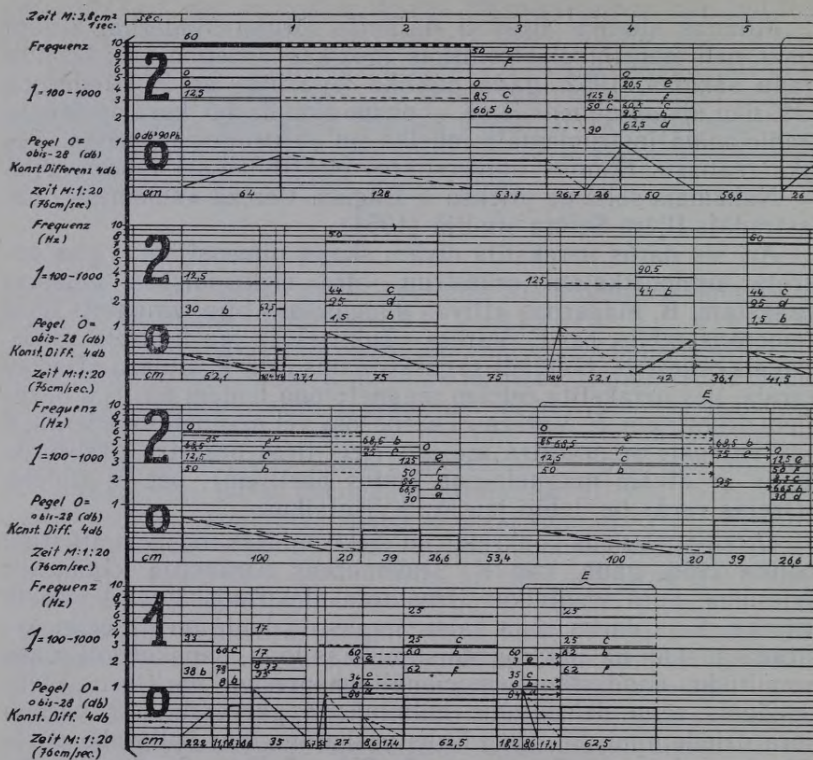
Nākamais solis uz priekšu ir Edgara Varēza «Tuksneši», kas izstrādāts Pjēra Šefēra studijā (1954).

Arī šis darbs uzrakstīts divām skaņu dimensijām: viena uzticēta simfoniskajam orķestrim, otra elektroniskās mūzikas ierakstam. B. Madernas «Divās dimensijās» bija izmantots tikai kameransamblis, bet E. Varēza «Tuksnešos» jau figurēja simfoniskais orķestris, tādējādi sagatavodams ceļu P. Bulēza «Dzejas varai», kas uzrakstīta četrām magnetofona lentēm un trim dažādiem orķestriem. E. Varēza «Tuksnešos» vēl magnetofona ieraksti nav sajaukti ar orķestra mūziku (trīs tīras orķestra partitūras mijas ar divām magnetofona lentes partijām), bet P. Bulēza «Dzejas varā» tie daļēji jau skan vienlaikus.

Otrs pagrieziens konkrētās un elektroniskās mūzikas attīstībā notika 1956. gadā, kad K. Stokhauzens uzrakstīja «Jaunekļu dziesmu», kurā vienlaikus izmantota elektroniskā un konkrētā mūzika. Šajā darbā zēna balss, ierakstīta lentē un attiecīgi apstrādāta, skan uz elektroniskās mūzikas fona, panākot ļoti plašu amplitūdu, daudzslāņu emocionāli ekspresīvu partitūru. Vienbalsīgais zēna dziedājums kulminācijā pārvērsts par varenu kora dziedājumu. Šis skaņdarbs uzskatāms par spilgtāko parādību konkrētās mūzikas jomā pēc Pjēra Šefēra «Simfonijas vienam cilvēkam». Viens no agrīnajiem K. Stokhauzena mēģinājumiem elektroniskās mūzikas jomā ir viņa «Pirmā elektroniskā studija». (Sk. nošu piemēru 116. lpp.)

Jā neparastāki ir grieķu komponista Janna Ksenaka daiļrades principi. Pēc A. Goleā vārdiem: «Katras kompozīcijas pamatā ir zināmas skaitļu kombinācijas, kas spējīgas attīstīties, pārveidoties, un šīs iespējas komponists ļoti precīzi aprēķina. Šīs kombinācijas un to attīstības gājienu Ksenaks pēc tam pārtulko skaņu vērtībās — tas saprotams šā vārda tiešajā nozīmē; tāpat kā integrālajā sēriju mūzikā, visi skaņas parametri, ne tikai tās augstums, bet arī tās ilgums, intensitāte un tembrs ir pakļauti matemātiska aprēķina un sākumā iecerētās attīstības

¹ Velākos gados elektroakustiskās laboratorijas izveidotas arī Ņujorkā, Varšavā u. c.



principiēm.»¹ Taču tembra meklējumi arī J. Ksenaku aizveda pie elektroakustiskās mūzikas, un piecdesmito gadu beigās Ksenaks Pjēra Šefēra studijā Parīzē radīja savas «Diamorfozas» un «Concret PH», kas tika atskaņoti Vispasaules izstādē Briseļē 1958. gadā. Kā zināms, «Concret PH» bija izmantots firmas «Philips» paviljona akustiskajam noformējumam, kur šādai mūzikai bija vispiemērotākā vieta.

Neņemot vērā iepriekš teikto, daži par elektroniskās mūzikas izmantošanas pionieri atzīst A. Šēnbergu, jo savas nepabeigtās operas «Mozus un Arons» (1925—1932) atsevišķus fragmentus viņš esot iecerējis elektroakustisko līdzekļu pielietošanai. Tā,

¹ Antoine Golea. *Vingt ans de musique contemporaine*. Editions Seghers, 1962.

piemēram, balss no ērkšķu krūma (solobalsis un koris) varētu būt (pēc A. Sēnberga domām) realizēta tādējādi, ka balsis skanētu no skatuves dažādās vietās izvietotiem skaļruņiem; ar to tiktu panākts akustisks efekts.

Par tradicionālu mūziku mēdz teikt, ka mūzika atrodas starp notīm un katrs izpildītājs var veidot savu interpretāciju, tādēļ arī skaņdarba mūžs var turpināties no paaudzes uz paaudzi, tas vienmēr atkal it kā atdzimst no jauna. Par elektroakustisko mūziku to nevar teikt. To neatskaņo cilvēki, bet gan mehānismi, kas elektroniskās partitūras izpilda vienmēr ar mašīnas precizitāti un bez dzīvības. Elektroakustiskās mūzikas koncertos uz skatuves un pat zālē izvietoti attiecīga tipa skaļruņi vai pastiprinātāji, kas dod iespēju klausītājam izjust «kosmisko» skaņu transcendentālo lidojumu no viena skaļruņa uz otru vai arī no visiem reizē. Dabiski, ka šādas mūzikas klausīšanās it kā neprasa koncertestrādi, to varētu klausīties arī pa radio, ja nebūtu jāzaudē telpiskuma izjūta, jo arī stereoieraksti var dot tikai divas dimensijas.

*

Strādājot pie Trešās sonātes, Pjēram Bulēzam izkristalizējās nepieciešamība atbrīvot mūziku no pārāk absolūtas sēriju struktūras valdonības. Viens no ceļiem bija interpretētāja, t. i., paša izpildītāja aktīva līdzdalība skaņdarba atskaņojumā, kam jau bija visai ievērojama tradīcijas 18. gadsimta komponistu-interpretētāju mākslā. Šā laikmeta komponistiem attiecīgā skaņdarba nošu raksts (ģenerālbass) nereti bija tikai pieturas punkts radošās ieceres realizēšanā, taču, spēlējami katru reizi citu variantu, viņi neatteicās no harmoniskā pirmamata un balstījās uz skaņdarba pamattekstam raksturīgajiem melodiskajiem gājieniem. Tāpēc arī P. Bulēzs savai Trešajai sonātei izvēlējās stingri kontrolētu improvizāciju.

A. Goleā savā darbā «Mūsdienas mūzikas divdesmit gadi» raksta, ka «savām jaunajām tendencēm atbilstošus meklējumus P. Bulēzs atrada arī literatūrā, proti, Malarmē «Kauliņu metienā». Vēlāk, jau komponējot Trešo sonāti, viņš uzzināja par Žana Serēra atradumu: Ž. Šerērs bija atradis Malarmē manuskriptos plānu «Grāmatai», kam, pēc dzejnieka ieceres, vajadzēja būt ar nepiestiprināmām, savā starpā apmaināmām lapām, tā lasīšanas vakaros auditorijas priekšā daiļlasītājs, citiem vārdiem, interprets, varētu pēc savas izvēles mainīt lapušu kārtību, tikai ievērojot dažus būtiskus priekšnoteikumus. Šo kustīguma principu

P. Bulēzs piemēroja savai sonātei, taču pakļaujot to tai pašā laikā stingrai kontrolei.¹

Nedaudz vēlāk P. Bulēzs savas domas minētajos jautājumos izklāstījis rakstā «Alea»: «Protams, mūzikas pasaulē, no kuras tiecas zust katras simetrijas jēdziens, kurā variablas piesātinātības priekšstats gūst aizvien primārāku vietu visās konstrukcijas pakāpēs, sākot ar materiālu un beidzot ar struktūru, ir loģiski meklēt formu, kas nav fiksēta, formu, kas nesa stingst, formu, kas attīstās un, būdama dumpīga, atsakās atkārtoties, tātad, ar vienu vārdu sakot, potenci. ... Varam viegli iedomāties viszināšanas un visvarēšanas apnicīgumu, kad ceļa gaitā jums neatklātos nekas jauns. Kompozīcijā katram brīdim jāslēpj sevī kāds pārsteigums un «īsts prieks», neraugoties uz racionalitāti, kas nepieciešama citur, lai galu galā panāktu zināmu stingru pamatojumu.»²

Uz jautājumu, kā samierināt kompozīciju ar nejaušību, P. Bulēzs atbild, ka konkrētā skaņu secībā komponists starp skaņām var ierakstīt mazu variablu nošu skaitu un līdz ar to mazās notis šās secības tempu padarīs pastāvīgi svārstīgu, kas ikreiz radīs sprieguma maiņu. Tas var radīt iespaidu, ka temps ir pastāvīgi mainīgs. Tāpat, ja veidota viena un tā paša ritmiskā ilguma akordu un melodisku gājienu strauja secība, kur paredzēti krasi pārstatījumi ar ļoti tuviem vai tāliem registriem, dažāda piesātinātība ar 2 līdz 11 skaņu kompleksiem, ārkārtīgi diferencēta intensitāte ar «izrāvieniem», P. Bulēzs prasa no izpildītāja, lai viņš saskaņo savu tempu ar izpildījuma grūtuma pakāpi. Skaidrs, ka šādai skaņu secībai nebūs regulāras, ritmiskas pulsācijas, bet ritms būs vairāk vai mazāk fiziski saistīts ar mehānisko diferencēšanu, kādu gaida no izpildītāja.

Citā gadījumā komponists var prasīt, lai interprets nevis palēnina vai paātrina tempu, bet svārstās ap doto tempu aptuveni noteiktās robežās. Var arī paredzēt, lai dažas cezūras visai brīvi būtu atkarīgas no dinamikas. Tādējādi autors ar nošu raksta palīdzību vada nejaušības iekļaušanu interpretācijā.

«Ja gribam integrēt nejaušību struktūras jēdzienā, pie tam pati struktūra iekļaujas noteiktas ievirzes skaņu kopumā, tad vajadzīga daudz smalkāka diferenciacija,» raksta P. Bulēzs, «un jāoperē ar tādiem jēdzieniem kā noteikta struktūra, amorfa vai

¹ Antoine Golea. *Vingt ans de musique contemporaine*. Editions Seghers, 1962.

² Pierre Boulez. *Relevés d'apprenti*. Sevil, 1966.

ievirzīta struktūra. Neapšaubāmi šāda nejaušības attīstība kompozīcijā radīs pavisam savādāku pasauli nekā agrāk un iezīmēs asāku evolūciju atjaunotai formas uztverei. Noteiktai vadībai pakļautas, šīs dažādās struktūras katrā ziņā jākontrolē kādam galvenajam «frāzējumam», tam obligāti nepieciešama sākuma un beigu zīme un papildus vēl dažāda veida sazarošanās platformas; tas vajadzīgs, lai galīgi nezustu formas globālā nozīme, kā arī lai izvairītos no improvizācijas, kurai nebūtu citas nepieciešamības kā vienīgi tīrā patvaļa.»¹

Tālāk P. Bulēzs vēl atkārtoti pasvītro, ka «tādā formā būtu jāiecer savienojuma punkti, dažādi kustīgu elementu veidi, kas viegli pielāgojas (ar zināmām modifikācijām, kas eventuāli paredzētas) brīvi izraugāmajām, bet stingri noteiktajām struktūrām».

Šā raksta nosaukums «Alea» (latīņu valodā nozīmē — kauļiņu metiens) drīz vien kļuva ļoti populārs, un šajā vārdā tika nosaukts avangarda mūzikas virziens, kas iesākās ar K. Štokhauzena «Vienpadsmito klavierdarbu» un P. Bulēza Trešo sonāti.

K. Štokhauzena «Vienpadsmitā klavierdarba» pamatā ir 19 dažādas sekvences, no kurām katrai ir savs temps un īpaša intensitātes, kā arī attīstības ievirzes (*attaque*) tips. Izpildītājs var sākt skaņdarba atskaņojumu ar ikvienu sekvenci, bet tā jāspēlē iespējami «neitrāli» (it kā tēmas pirmais izklāsts), bez tiem tempa, tembra un intensitātes norādījumiem, kādi šai sekvencei paredzēti. Spēlējot otru sekvenci (pēc pianista brīvas izvēles), interpretam tai jāpiemēro iepriekšējai sekvencei norādītais temps, intensitāte un attīstības ievirze. Trešā sekvence jāspēlē ar otrās sekvences izpildījuma norādījumiem utt. No dažu sekvenču atskaņojuma var arī atteikties.

Šis darbs ir jāuzskata par pirmo aleatoriskās mūzikas sacerējumu, kaut gan tā izpildīšanas laikā (1957. gada jūlijā) bija jau pabeigta P. Bulēza Trešā sonāte, kas sastāv no piecām daļām: Antifona, Tropa, Konstellaācijas, Strofas un Sekvences. Visas daļas, atskaitot trešo, atbilst attiecīga nosaukuma senajām mūzikas formām.

«Konstellaācija» sastāv no vairākām «plūsmām», kas pakļautas pianista brīvai izvēlei. Teiktais attiecas arī uz katras «plūsmas» variantiem. Arī sonātes piecu daļu kārtībā var būt zināmas izmaiņas. Iekšējo struktūru maiņas iespējamas arī

¹ Pierre Boulez. *Relevés d'apprenti*. Sevil, 1966.

Antifonā un Tropā līdz pat dažu sarežģītāko struktūru izlaidšanai. Un tomēr visas izmaiņas pakļautas komponista iepriekš paredzētajai kontrolei.

Presque lent
mf

pfe

mp *mp* *mp* *p* *ppp* *mf* *mp*

Red *

mf *p* *poco sfz* *f*

pp *mf*

Red *

Vēl īpatnāk veidotas P. Bulēza «Divas improvizācijas», kas uzrakstītas 12 mūziķu ansamblim un solistam — izpildītājam. Improvizācija var notikt jebkurā brīdī acumirkļīgas un smalkas saprašanās rezultātā starp diriģentu un mūziķiem. Pats P. Bulēzs par šo sacerējumu izteicies: «Te izmantotas vairākas improvizācijas versijas: iespējamās versijas pēc iepriekš nenoteiktas izvēles; noteikta versija ar iespraustām improvizācijām; versija ar varbūtējiem atrisinājumiem; pārstātijumu versija. Tas ir godinājums Malarmē ēnai.» Vēlāk «Divas improvizācijas» izauga līdz monumentālam skaņdarbam ar nosaukumu «Vaibstu pēc vaibsta Malarmē portrets».

Aleatorikā izšķīrami trīs tipi, kas var būt arī jaukti vai pakārtoti cits citam.

1. Komponistam nav tik svarīgs visas kompozīcijas kopējais veidojums kā atsevišķi tajā ietvertie momenti. Autors tādā gadījumā rada daļu struktūras, kur arī ietverta pamatideja, atstājot šo struktūru sakārtojumu atskaņotāju ziņā, kaut gan mēdz dot arī attiecīgus norādījumus interpretācijas jautājumos.

2. Komponists var arī pabeigt visu kompozīcijas izkārtojumu, pieļaujot tikai vairākus variantveida risinājumus atsevišķās daļās pēc izpildītāju vēlēšanās.

3. Komponistam ir vienādi nozīmīgs gan veselais, gan detaļas, par galveno atzīstot interpreta aktivizēšanu. Ja komponists sacerējumā izveido aleatoriskas zonas un līdz ar to epizodiski pieļauj atskaņotājam lielākas brīvības, nekā viņš pats sliktākajā gadījumā būtu izvēlējis, tad izpildītāja līdzatbildībā var rasties nedisciplinētība. Jo kompozīcijā precīzāk norādītas neprecizitātes, jo labāk tā pasargāta no izkropļošanas.

Klausītājs maz ko mana no aleatoriskā procesa, izmaiņas ir pārāk niecīgas vai arī pārāk lielas. Šī tehnika galvenokārt iespaido komponista un atskaņotāja darbības sfēru. Taču svarīgākais mākslas darbā ir nevis tā radišanas process, bet gan mākslinieciskais rezultāts, kas iedarbojas uz klausītāju, un ar to komponistiem jārēķinās.

Kaut arī aleatorikai ir ne mazums piekritēju, daudzi ievērojami komponisti ir pret to. Tā, piemēram, O. Mesians saka: «Jūs zināt, ka es pēc sava rakstura un temperamenta pieņemu visu jauno. Bet es esmu pret «Nejaušību» divu iemeslu dēļ. 1) Tā ir autora demisija, autors atstāj savu darbu un, galvenais, savas šaubas un nožēlas izpildītāju ziņā, lai gan viņam jābūt atbildīgam. 2) Daudz lielāks iebildums, pat milzīgs, — nodarboties ar nejaušību nozīmē, ka vajadzētu tikt paredzētām visām

iespējām... Es piebildīšu: manuprāt, visi mākslinieki un vispār katrs cilvēks zina, ka katrā lietā ir tikai viena patiesība. Nejaušības mūzikā laba var būt tikai viena versija.»¹

Arī Janns Ksenaks ir «pret pārmērīgu «nejaušības» pielietošanu, kas nozīmētu komponista demisiju... No galēji aleatoriskajām formām ir tikai viens solis līdz bezformībai.»²

Vēlēšanās padarīt daudzpusīgāku, bagātāku mūzikas skaņu paleti, panākt tembrālās izteiksmes lielāku patstāvību — tās ir tendences, kas raksturīgas gandrīz visu mūsu laikmeta jauno komponistu daiļradei. Šādu tieksmju rezultātā arī notiek pakāpeniska mūzikas valodas atsevišķu faktoru evolūcija, kas tomēr nekad neaptver visus vai lielāko daļu mūzikas valodas izteiksmes līdzekļu un tādējādi nodrošina zināmu pēctecību.

Taču ne visus komponistus apmierina izteiksmes iespēju pakāpeniska attīstība skaņu mākslā, un tie cenšas veikt krasas, radikālas izmaiņas, it kā pilnīgi atraujoties no iepriekšējām tradīcijām. Pie tādiem mūsdienu mūzikas virzieniem pieder arī *bruītisms* (*le bruit* — no franču val. — troksnis).

Bruītisms sākās ar tā saukto «trokšņu mākslas» manifestu, kuru 1913. gadā publicēja itāliešu futūristu grupa. Viens no valdošajiem itāliešu futūristiem Luidži Russolo atzina, ka jaunā mūzika kļūst arvien sarežģītāka un vairāk disonējoša, tuvojās trokšņiem un līdz ar to funkcionālā puse paliek klausītājam vienaldzīga. Tādēļ galvenā vērība veltījama nevis dažādu skaņu kombinācijām, bet pašam skaņu materiālam, kura saprašanai arī klausītājam nav vajadzīga nekāda sagatavotība, jo runa ir tikai par dažādas dinamikas un nokrāsas skaņējumu respektīvi trokšņiem. Amerikāņu pianists Henrijs Kouels savos koncertos laida darbā arī dūres, elkoņus un pat apakšdelmu, iegūstot anonīmas konsistences akordus. Attiecīgas skaņu materiālas iegūšanai sāka izlietot ne tikai specializētas trokšņu radītājas mašīnas, bet arī sirēnas, rakstāmmašīnas u. c. Tā, piemēram, zviedru komponists Bu Nilsons savā skaņdarbā «*Entrée*» (1962) orķestrim un skaļruņiem izmantojis arī tukšas pudeles, marmora plāksnes, tukšas kārbas un citus priekšmetus. E. Varēza «Joni-

¹ Martina Kadjē saruna ar Olivjē Mesianu. «*Lettres Françaises*». n° 1062. 1965. g. 13. I.

² Martina Kadjē saruna ar Jannu Ksenaku. «*Lettres Françaises*». n° 1120. 1966. g. 2. III.

zācijās» (1931) trīspadsmit izpildītāju «apkalpo» vairākus desmitus sitamo instrumentu gan ar noteiktu, gan nenoteiktu skaņas augstumu.

Salīdzinot ar tradicionālo mūziku, bruīnistu sacerējumu iedarbībai ir vajadzīgs daudz vairāk laika. Nereti tiek panākts tik milzīgs troksnis, ka klausītāji uz ilgāku laiku vispār zaudē jebkādu izjūtu, jo iestājas specifisks uztveres notrulinājums. Protams, šāds efekts var būt pielietots arī parastajā funkcionālajā mūzikā un konkrētos apstākļos var būt mākslinieciski attaisnojams. Bet bruīnistu piekritēju estētikas vienīgais mērķis ir radīt klausītājos šoka stāvokli.

Šiem jaunās paaudzes tembra daudzveidības meklētājiem atbilst arī Džona Keidža izgudrojums — «sagatavotās klavieres». Pēc A. Goleā vārdiem: «Džona Keidža tā saukto sagatavoto klavieru stīgās salikti siki koka, korķa un metāla priekšmeti visdažādākajā formā — gan kā veļas knaģi, gan kā monētas, nūjiņas, gredzeni ar spraugu vidū, raugoties pēc materiāla un formas, šie priekšmeti novietoti uz stīgām tā, lai mainītu stīgas dabisko vibrāciju un panāktu visnegaidītākos tembra efektus... Ieliktie priekšmeti var iedarboties uz 3 vai 2 stīgām reizē vai arī uz vienu pašu stīgu, tādējādi vēl vairāk paplašinot tembru pārveidojumu reģistru.

Bez tam klausītāji bieži redz viņu piecēlamies no sēdekļa un pieejam pie klavierēm, lai tieši ar pirkstu paraustītu vienu vai otru stīgu: dažkārt viņš rada eksplozīvu troksni, uzsīdams ar plaukstu pa klavierēm vai ļaudams ar pilnu sparpu nokrist klavieru vākam.»¹

Taču komponistu meklējumi tembra jomā neaprobežojas ar konkrētās un elektroniskās mūzikas iespējām, ar «sagatavotajām klavierēm» utt. Ievērojot tematisma lomas pakāpenisku samazināšanos seriālās mūzikas attīstībā, pavisam nemanot pieauga skaņu tīri akustisko īpašību nozīme un it sevišķi skaņas tembrālās īpatnības. Te vietā atcerēties, ka savā laikā paša muzikālā materiāla skanīguma, kolorīta kultu visai aktīvi piekopa impresionisma māksla. «Figurāli izsakoties,» raksta Kremļovs, «var teikt, ka Debisī it kā izjaucis, izārdījis klasisko tradīciju celtni un, bezgalīgi sadrumstalojot detaļas, sāka celt no tām brīnišķīgi skaistas, bet netveramas un pastāvīgi mainīgas būves. Pie tam Debisī pilnīgi atkāpās no klasiskās muzikālās loģikas,

¹ Antoine Golea. *Vingt ans de musique contemporaine. Editions Seghers, 1962.*

no klasiskajām mūzikas formām, iegūstot vietā brīnumainu, dzirdi valdzinošu skaņu savienojumu pārsteidzošu bagātību.»¹

Tagad ārzemēs vairāki modernisma teorētiki klasisko tradīciju sagraušanu uzskata par lielāko Debisī nopelnu un pašu Debisī sauc pat par modernās mākslas tēvu. Un tiešām, Debisī daudzējādā ziņā sagatavoja ceļu mūsu gadsimta radikālajām parādībām mūzikā. Pazīstama arī I. Stravinska atziņa, ka Debisī māksla bijusi visas viņa paaudzes jauno komponistu skolo-tāja. «Jaunības gados mani saistīja ietekmes, kas traucēja manas kompozīcijas tehnikas attīstību. Ar to es domāju Pēterburgas konservatorijas formālismu, no kura es drīz atbrīvojos. Manas paaudzes mūziķi un es pats visvairāk esam pateicīgi Debisī.»² Un, kaut arī tādu bruītisma paveidu kā sonoristika mēdz saukt arī par neoimpresionismu, tam pēc būtības vairāk ārējas līdzības nekā iekšēji funkcionālā, nemaz jau nerunājot par šo mākslas virzienu estētiku, kas ir pretējās pozīcijās. Impresionisma, tāpat kā klasiķu un romantiķu mākslas pamatā ir tiekšanās pēc reālisma, poētiskuma un skaistuma, un tas vairāk piesienas romantismam, bet sonoristika ir asi izteikta ekspresionisma izpausme. Ne velti 20. gs. ekspresionisti pieteica karu vienlaikus gan romantismam, gan impresionismam.

Sonoristiku visai precīzi raksturojis A. Klotiņš: «... lai atdotu skaņai tās tiešo nozīmi, sonoristikas pamatlicēji it kā atgriezās pie mūzikas pirmelementiem. Viņi, izmantojot skaņas akustiskās un enerģētiskās izteiksmības iespējas, mēģināja no jauna pārlūkot, ko skaņas spēj pašas par sevi kā akustiski fenomeni, kā tīri jutekliskas ietekmēšanas līdzekļi. Sonoristika bija it kā centiens mūziku atdzemdināt no pelniem, balstoties uz pašiem vienkāršākajiem šīs mākslas iedarbības paņēmieniem, taču izmantojot 20. gadsimtā iekarotās, arī anotālās iespējas.»³

Līdzekļi, ar kuriem operē «jaunā mūzika», visbiežāk pieder pie tīri sonorās skanīguma jomas un lielākā vai mazākā mērā ietver arī nemuzikālās skaņas vai vismaz tām tuvojas, bet šādas skaņas ļoti maz pakļaujas individualizācijai vai arī tas grūti veicams. Ārpustonāli skaņu dārdi bez funkcionālas ievirzes ļoti grūti diferencējami cits no cita. Tādējādi sonoristika, kaut arī stipri attālinājusies no bruītisma sākotnējās prakses, kad laida

¹ Ю. Кремлев. Клод Дебюсси. «Музыка», М., 1965, 741. lpp.

² Craft. *Conversations with Igor Stravinsky*. London, 1958, 48. lpp. Citēts pēc Т. Шнейерсон. Французская музыка XX века. «Музыка», М., 1964, 92. lpp.

³ A. Klotiņš. Ar jaunu ierosmi. «Literatūra un Māksla», 1968, Nr. 7.

darbā ulatorus (instrumenti, kas rada kaukšanu), rombatorus (instrumenti ar rūcošu skaņu), skopiatorus (briksķēšana, krakšķēšana), sibilatorus (svilpšana) u. c., tomēr būtībā saites ar to nav sarāvusī.

Sonoristikā liela nozīme ir dinamikai respektīvi skaļumam un tā maiņai, pie tam pārsvarā diemžēl pagaidām vēl arvien spēcīga dinamika, kas daudzējādā ziņā samazina variantu iespēju. Sastopami ilgāki vai īsāki pakāpeniski spēka pieaugumi, taču vēl raksturīgāka ir pēkšņa (*subito*) dinamikas maiņa, kas atbilst ne tikai muzikālās tēlainības ekspresīvai ievirzei, bet arī mūzikas formas sadrumstalotībai. Blakus kāpinātai dinamikai ne mazāk raksturīgs ir pretējs paņēmieni — pēc vētrainas kulminācijas iestājas klusināts fons vai pat tikai kāda atsevišķa skaņa, kas rada atrisinājuma iespaidu.

Katra komponista uzdevums ir veidot mūzikas formas dinamisko reljefu, kas sonoristikas apstākļos kopā ar faktūru ir arī gandrīz vienīgie mūzikas formas procesa radītāji. Mūzikas formu, protams, var izveidot arī galvenokārt ar sonoriem līdzekļiem; tās kontūras, ar dažāda tipa tembriem, faktūru un dinamiku iezīmētas, var būt pietiekami uztveramas. Cits jau tājums, vai tādā mūzikas formā būs saklausāma patiesi dzīva mūzika.

Skaņdarbus, kas būtu balstīti tikai uz sonoristiku, sastopam visumā reti, jo, kā jau minēts, tā ļoti apgrūtina muzikālo tēlu individualizāciju. Pirms nedaudz gadiem rīdziniekiem tomēr bija izdevība iepazīties ar K. Penderecka tēlojumu «Hirosimas upuru piemiņai» (1960) 52 stīgu instrumentiem, kur sonoristiskas izpausmes bija vērojamas pilnīgi patstāvīgi.

Sonoristikas svarīgākais faktors ir skaņas augstuma tradicionālās nozīmes būtiska samazināšana. Neatkarīgi no izvēlēta tembra — skaņdarbos, kur izmantoti sonoristikas elementi, ļoti izplatīti trīs galvenie paņēmieni.

1. Vienāda augstuma skaņai tiek mainīta dinamika un tembrs. Avangarda komponisti pat ļoti iecienījuši savus ļoti sarežģītos skaņdarbus sākt un ne reti arī nobeigt ar diezgan garu unisonu, tā it kā pasvītrojot neesošo tonalitātes centru vai vienu skaņdarbam nozīmīgu skaņurindas punktu, piemēram, Ivo Maleca «Kantāte viņai», Žana Pjēra Gezeka «Formas orķestrim».

2. Skaņas glisando nemainīgā vai mainīgā dinamikā, tā veidojot vienu balsi vai arī patstāvīgu, pat ekspozīcijas rakstura posmu. Šis paņēmieni atšķirībā no iepriekšējā visai izplatīts arī vokālajā un vokāli instrumentālajā mūzikā.

Līdzīga rakstura glisando sastopams jau S. Prokofjeva daiļradē, piemēram, Otrajā un Trešajā simfonijā. Otrās simfonijas pirmās daļas izstrādājumā ([32]—[43]) skaņu raksts kļuvis tik sarežģīts, ka skaņu augstumam nav vairs primāras nozīmes, pavadijums galvenokārt veido tembrālu fonu. Jāpiekrīt M. Tarkanovam, ka «te Prokofjevs aizsteidzies priekšā mūsdienu mūzikas sonorajiem skanējumiem».¹ Tembrālais efekts dots nevis statiski, bet savā dinamiskajā attīstībā. Teiktais vienlīdz attiecas arī uz Trešās simfonijas pirmās daļas izstrādājumu un it sevišķi uz skerco daļu.

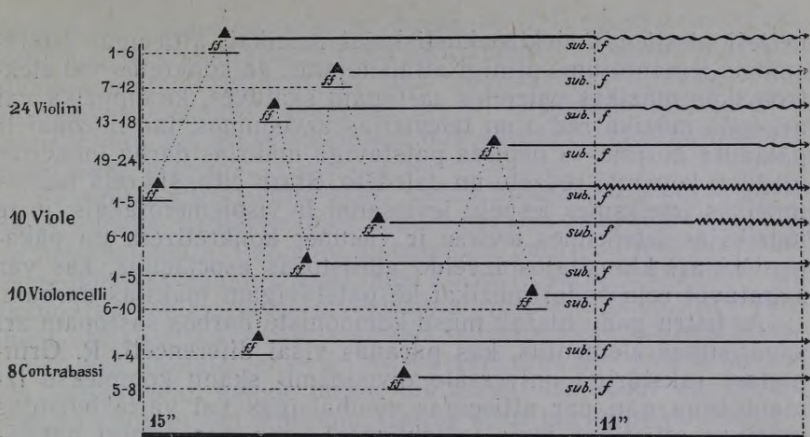
Pēc būtības harmonisko kompleksu foniskās respektīvi sonorās puses radikāla pasvīturošana, izvirzīšana vērojama jau Rimska-Korsakova daiļradē, konkrēti operā «Sadko» (I un IV aina), bet vēl jo vairāk tik radikālā krievu mūzikas parādībā kā Skrjabina «Prometejs», kur tembrāli variētu faktūras kompleksu skanīguma faktors nereti izvirzās priekšplānā un traktēts daudz aktīvāk nekā impresionistu mākslā, zināmā mērā tuvojoties ekspresionismam.

3. Vairāku skaņu diatoniska vai hromatiskā rakstura sonoru kompleksu statisks vai glisandējošs izklāsts ar patstāvīgu vai mainīgu dinamikas un ritmiski fakturālo izveidojumu. Šāda koloristiska, gaismenām piesātināta skaņu matērija var eksistēt patstāvīgi, bet var noderēt arī par fonu vienbalsīgas vai vairāk-balsīgas seriālās tehnikas pielietojumam. Dažreiz sonorajos kompleksos izmantotas visas attiecīgās skaņkārtas skaņas, piemēram, visas piecas skaņas pentatonikā, visas septiņas skaņas septatonikā (Tormisa dziesmu cikls sieviešu korim «Rudens peizāžas») vai visas divpadsmit skaņas hromatiskajā sistēmā (V. Rudzinska «Muzikālais moments», 2. nr., E. Boguslavska «Apokalipses»).

Visiem šiem minētajiem veidiem var būt arī sintētisks pielietojums, kas it sevišķi daudzveidīgi izpaužas K. Penderecka simfoniskajā tēlojumā «Hirosimas upuru piemiņai». Arī šis sacerējums iesākas ar ilgstoši izturētām skaņām dažādās stīgu instrumentu grupās. (Sk. nošu piemēru 127. lpp.)

Varētu pievienoties domai, ka sonoristika pārstāv jaunu — skanīguma mākslu, kas pakļauta savām iekšējām likumsakarībām. Avangarda piekritēji mēdz atsaukties uz sonoristikas vēsturisko sagatavojumu jau minētajā 19. gs. beigās un 20. gs.

¹ М. Тарканов. «Стиль симфоний Прокофьева. «Музыка», 1968, 93. lpp



sākuma kolorisma uzplaukumā, tāpat kā konkrētās mūzikas piekritēji meklē sava virziena sākumu Respīgi daiļradē: īstas lakstīgalas dziedājuma ieraksts simfoniskajā poēmā «Romas pīnijas». Taču jāpiekrīt V. Cukermanim, ka skanīguma hipertrofija aizgājusi tik tālu, ka pašreizējo sonoristiku vairs nevar uzskatīt par kādreizējā kolorisma tradīciju turpinājumu.¹

Visas jau minētās parādības, kas galvenokārt raksturīgas Rietumeiropas mūzikas avangardam un ir jo pateicīgs materiāls buržuāzisko tīras mākslas ideālu piepildīšanai, latviešu padomju komponistu daiļradē sastopamas visai reti un ne kā sistēma, bet kā atsevišķi elementi attiecīgu mūzikas tēlu atveidošanai. Tas nenozīmē, ka šie mūzikas valodas izteiksmes līdzekļi būtu principā jāvērtē negatīvi un no tiem kategoriski jāvairās. Tos var izmantot un varbūt pat vajadzētu to darīt gadījumos, kad tas nepieciešams, lai panāktu attiecīgo mūzikas tēlu. Taču nedrīkst kādu jaunāku skaņu materiālu organizācijas principu pārvērst par pašmērķi un izmantot tikai tāpēc, ka tas ir jauns un palīdz radīt pseidooriginalitāti.

Tā, piemēram, M. Zariņš savā «Nabagu operā» kapitālistiskās pilsētas ielas dzīves trokšņainās daudzveidības atspoguļošanai mūzikas tēlos pielietojis kolāžas principu, izmantojot arī konkrētās mūzikas iespējas, respektīvi, ierakstus magnetofona lentē. Šajā — pagaidām vienā no nedaudzajiem skaņdarbiem, kas

¹ В. Цукерман. «Варшавская осень» 1965 года, «Советская музыка», 1966, № 1, 105. lpp.

netieši piesienas elektroakustiskajai mūzikai, attiecīgās izteiksmības izmantojums pilnīgi attaisnojams. Ja konkrētās vai elektroniskās mūzikas epizodes sastopam skatuves, kinomūzikā vai arī fona mūzikā radio un televīzijas uzvedumos, tad mūzikai ir pakļauta nozīme, tā nepilda patstāvīga mākslas darba funkcijas un tikai komentē redzēto un dzirdēto. Starp citu, šis ceļš jaunās mūzikas izteiksmes iespēju ieviešanai ir vispiemērotākais, jo te muzikālās izteiksmes ievirze ir vienmēr konkretizēta un pakāpeniski arī klausītājos izveido atbilstošas asociācijas, kas var sagatavot ceļu šādai mūzikai kā patstāvīgam mākslas darbam.

Ar katru gadu biežāk mūsu komponistu darbos sastopam arī sonoristikas elementus, kas parādās visai diferencēti. R. Grinblatam raksturīga universālo divpadsmit skaņu kompleksu izmantošana gan par attiecīgas vienbalsīgas vai vairākbalsīgas mūzikas attīstības fonu («Noktirne»), gan par pilnīgi patstāvīgu fakturālās variēšanas materiālu (Trešā sonāte klavierēm). Šo paņēmieni sastopam arī Imanta Kalniņa Trešās simfonijas trešajā daļā. R. Jermaka simfonijās un P. Dambja kamermūzikā raksturīgāka ir atsevišķu balsu grupu glisandēšana (R. Jermaka II simfonijas 1. daļas ekspozīcija, P. Dambja Stīgu kvartets, kora mūzika). Sonoristika R. Grinblata pēdējos darbos, sākot ar Trešo simfoniju, ieņem arvien noteicošāku un radikālāku nozīmi mūzikas formas procesuālajā izveidē, bet P. Dambja darbos tai vairāk lokāls pielietojums muzikālās tēlainības jomā un attiecīgi mazāka nozīme formas veidošanā. Kā izņēmums jāmin P. Dambja kora cikls «Šūplā dziesmas», kur sonoristikai ir notei-
cošā loma mūzikas attīstībā.

Pie pirmajiem mēģinājumiem klavieru tembrālo iespēju plašināšanā pieskaitāma Imanta Kalniņa mūzika I. Gruša lugai «Mīla, dzezs un velns», kā arī jaunā komponista P. Plakida «Skumjā dziesma» (O. Vācieša vārdi) balsij ar klavieru pavadījumu.

Puantilisms kā kompozīcijas muzikālā materiāla organizācijas princips mūsu komponistu daiļradē nav sastopams. Iezīmējas tikai šīs tehnikas atsevišķi elementi, kas visai mazā mērā skar klausītāju uztveri. Puantilisms iezīmējas, piemēram, R. Jermaka klavieru miniatūru ciklā «Akvareļi» un it sevišķi miniatūrās «Tallina naktī» un «Lāstekas», gan arī R. Grinblata Ceturtās simfonijas ceturtajā daļā, kas uzticēta pūšamajiem instrumentiem, un Imanta Kalniņa «Koncertā orķestrim».

Aleatorikai pēc būtības līdz šim ir vismazākā saskare ar mūsu komponistu līdzšinējo radošo pieredzi, ja neskaita tādas

detaļas kā sitiens pa pulti ar diriģenta zizli un klavieru vāka aizsišana P. Dambja kora svītā «Kurzemes burtnīca», kam muzikālajā dramaturģijā gan ir tikai «aplikatūras» nozīme. Daži aleatorikas elementi sastopami arī R. Grīnblata Trešajā klavieru sonātē, bet arī te aleatorika nav galvenais mūzikas formas veidošanas princips.

Šā raksta mērķis bija skart dažas mazāk pazīstamas parādības mūzikā, nepievēršoties kāda atsevišķa skaņdarba analīzei un novērtējumam. Padomju komponistu daiļradei nav svešs neviens mūzikas valodas izteiksmes līdzeklis, ja to prasa attiecīgā skaņdarba saturs, idejas atveidošana muzikālos tēlos, taču mūsdienu sociālistiskā reālisma māksla ir tāla no kaut kāda mūzikas izteiksmes līdzekļa fetišizācijas, pārvēršanas par pašmērķi, kad tas vairs nevar kalpot idejas atklāšanai. Un, kaut arī franču mūzikas zinātnieku Antuānu Goleā, kuru jau vairākkārt minējām, nevar atzīt par sociālistiskā reālisma mākslas piekritēju, tieši otrādi, tomēr viņa izteiktajām domām vairākos aspektos jāpievienojas: «Tiklab no aleatorikas, kā mehāniskās un matemātiskās mūzikas puses draud nopietnas briesmas dzīvībai mūzikai, tieši visprogresīvākajai un avangardiskākajai īstajai mūzikai. Tradicionālie mūziķi, tādi kā Anrī Ditiņē, nenogurstoši strādā, radīdami skaņdarbus ar gluži citādiem paņēmieniem, kamēr «jauno turku» (autors domājis t. s. avangarda komponistus. — L. K.) nometnē gan tie, kas atskaņo mūziku, gluži tā kā met spēļu kauliņus, gan tie, kas piemēro mūzikai automatizētas logaritmu tabulas, riskē nodarīt īstajai mūzikai dziļus postījumus. Šim aplamībām jāpretojas; bet tas būs iespējams tikai tad, ja mūsdienu komponists būs pietiekami tālredzīgs, garīgi autentisks, ar savu patiesu temperamentu, citiem vārdiem, ja viņš būs īsts mūsdienu komponists, radītājs, kurā līdzsvarojas tieksme pēc jauniem meklējumiem un atrisinājumiem ar dziļu prasību pilnīgāk izteikt sava laika dvēseli. Šī definīcija kādreiz tika attiecināta uz Bēthovenu, Vāgneru, Debisī un šodien attiecināma uz zināmu skaitu mūsdienu komponistu, kas neuzskries Modes raga sēklī un neiekritis Aizmirstības bezdibenī.»¹

No visa teiktā mēs varam izdarīt secinājumu, ka mūsdienu komponistam ir jāinteresējas par visām mūzikas valodas tehnikajām iespējām jaunas, spilgtākas muzikālās tēlainības veidošanā. Bet jauno mūzikas izteiksmes līdzekļu pazīšanai ne vienmēr

¹ Antoine Golea. *Vingt ans de musique contemporaine*. Editions Seghers, 1962.

ir jānovēd pie konkrētā mūzikas valodas izteiksmes līdzekļa izmantošanas, jo katram izteiksmes līdzeklim ir sava muzikālās tēlainības sfēra, kas nav bezgalīga. Tā var bagātināt viena komponista muzikālo daiļradi un var izsaukt pretrunas un alogismus otra komponista rokrakstā. Tādēļ arī vienlīdz nemērķtiecīga ir gan krasa norobežošanās no tehniskajām novācijām, gan to izmantošana bez kādas atlases. Sabiedrības protestu izraisa ne tikai jauno izteiksmes līdzekļu pārvēršana par pašmērķi, bet arī šķietama sekošana klasiķiem.

Tādējādi jaunajiem komponistiem visnozīmīgākā paliek atlases problēma, savas estētiskās pozīcijas apzinīga noteikšana, lai mūzika varētu veikt savu sociālo uzdevumu. Acīm redzot, šāda mēraukla nepieciešama padomju komponistu daiļrades vērtējumā, lai šodien radītie mākslas darbi spētu runāt nevis ar kaut kādu abstraktu klausītāju, bet ar saviem laikabiedriem.

POLIFONĀS DOMAS PIRMSĀKUMI LATVIEŠU TAUTAS UN PROFESIONĀLAJĀ MŪZIKĀ

(ANALITISKAS PIEZĪMES¹)

Mūsdienās, kad nacionālās mūzikas kultūras, savstarpēji bagātinoties, pārdzīvo jaunu uzplaukumu, sevišķi aktuālas kļūst tās problēmas, kas skar klasiskās un laikmetīgās mūzikas saikni, tie jautājumi, kas izvirzās, vērtējot nacionāli savdabīgā intonativā slāņojuma lomu šodienīgo izteiksmes līdzekļu sistēmā, jaunās dinamiskās formu veidojošās attieksmēs. Šādā sakarībā īpaši nozīmīga un nepieciešama ir mūzikas izteiksmes līdzekļu un to izteiksmes iespēju izziņa ciešā kopsakarā ar attiecīgu vēsturisko situāciju, idejiski estētiskajiem uzskatiem, intonatīvo vidi un citiem faktoriem. Tā ļauj izprast kopējo un atšķirīgo dažādu mūzikas kultūru evolūcijā, kā arī iedziļināties paša muzikālā materiāla atlases un sintēzes procesā, kas neapšaubāmi atspoguļo nacionālās domāšanas īpatnības un kļūst par nacionālās savdabības kritēriju tais gadījumos, kad komponista daiļradē tiešas saites ar folkloru nav samanāmas. Viens no tādā griezumā latviešu mūzikas zinātnē maz iztīrātiem jautājumiem ir arī polifonija tās plašā, formu veidojošā nozīmē.

Kā zināms, tradicionālā kontrapunkta mācība, balstīdamās uz tā saucamā stingrā stila likumbām, polifonijas izpausmes reducējusi gandrīz vienīgi uz atsevišķu balsu (melodisko līniju) attieksmēm, vairāk vai mazāk tās norobežojot no pārējiem formas komponentiem. Taču mūzikas attīstības vēsture šo uzskatu jūtami koriģējusi. Sevišķi 19. gadsimta otrajā pusē un 20. gadsimtā polifonijas izpratne līdzās melodiju kontrapunktiskiem

¹ Šīs piezīmes ir ievads plašākam darbam «Polifonija latviešu mūzikā», kura pārējās nodaļas būs publicētas «Latviešu mūzikas» turpmākajos krājumos.

savienojumiem arvien noteiktāk ietvērusi sevī arī visdažādākos skaņdarba ieceres nosacītos harmonisko, tembrālo un ritmisko elementu lineāros noslēgumus. Tie savukārt saistīti ar jaunām skaņkārtas un harmoniski funkcionālām normām, ar jaunām muzikālās domas procesuālās attīstības sakarībām. Paplašinājies arī pats polifonijas jēdziens, ko šobrīd varam formulēt kā mūzikas izteiksmes līdzekļu horizontālo koordināciju.

Tieši šādā skatījumā interesi izraisa polifonijas elementi latviešu tautas mūzikā un profesionālās mūzikas pamatlicēja Jurjānu Andreja daiļradē. To izziņa ir nepieciešams priekšnoteikums plašākam pētījumam par polifonijas vietu un nozīmi latviešu komponistu daiļradē.

1

Doma par tautas daudz balsību kā patstāvīgu un mākslinieciski pilnvērtīgu sistēmu, ko pirmais izvirzījis un pamatojis A. Kastaļskis, pilnībā attiecināma arī uz daudzām citām nacionālo kultūru jomām, tai skaitā uz latviešu tautas mūziku.

Un tomēr latviešu folkloristika, plaši iztīrējot tautas monodijas likumības, daudz balsības izpausmēm pievērsusi ievērojami mazāku uzmanību. Pa daļai tas izskaidrojams ar daudz balsības mazāku izplatību Latvijā salīdzinājumā, teiksim, ar krievu, lietuviešu u. c. tautu mūziku, pa daļai — ar atsevišķu folkloristu nostādnēm, kuri par «tīri» latvisku atzina un līdz ar to savos darbos vairāk pievērsās tikai vienam kolektīvās intonēšanas paveidam — tā saucamajai teicēju, vilcēju un locītāju daudz balsībai (burdonam)¹. Šo tendenču pārvarēšanā latviešu folkloras zinātnē pēdējo gadu desmitu laikā īpaši nozīmīgi bijuši Jēkaba Vitoliņa un Makša Goldina pētījumi. Tie pavēruši plašākas iespējas arī polifonijas pirmsākumu izziņai.

Jautājumu loks, kas saistīts ar polifonijas izcelsmi tautas mūzikā, ir ļoti plašs — tas ietver gan apvidu īpatnību, gan žanra, skaņkārtas un formas, gan harmoniskās domāšanas attīstības problemātiku un pelna atsevišķu plašu pētījumu. Mūsu uzdevums, nepieciešamības gadījumā atsaucoties uz dažiem sti-

¹ Tā, piemēram, Jēkabs Graubiņš darbā «Talsu novada tautas meldijas» (Rīgā, 1935), analizējot tikai šāda tipa daudz balsību, noslēgumā secina: «... Talsu novada mūzikas folklorā sastopamies ar visām tām pašām parādībām, kas novērojamas visā Latvijā.» (Pasvitrojumi mani. — J. M.)

listiskiem un etnoģenētiskiem momentiem, noskaidrot balsu individualizācijas procesu un pakāpi, noteikt, cik lielā mērā izpaudušās polifonās parādības divos galvenajos latviešu tautas mūzikas daudzbalsības vēsturiski izveidojušos tipos, no kuriem pirmais (burdons) vairāk dominē Latvijas ziemeļos, otrs (heterofonais, tercu un akordiskais) — dienvidu un austrumu daļā. Lai gan pati materiāla vēsturiskā periodizācija ir visai nosacīta un apgrūtināša, padomju folkloristikas uzkrātais fakts materiāls, kā arī etnoģenētiskās analogijas ļauj secināt, ka senajam slānim pieskaitāmas, pirmkārt, darba un ieražu dziesmas, otrkārt — neliela skaņkārtas apjoma melodijas. Šīm prasībām atbilst arī burdona daudzbalsības lielākā daļa latviešu tautas mūzikā.

Burdons

Burdona ērģelpunkta princips plaši lietots visu tautu dziesmās, taču latviešu tautas dziedātāju izpildījumā tas nostabilizējies kā stingri ieturēta forma — galvenokārt senajās sadzīves ieražu un darba dziesmās. Tam raksturīga rečitejoša, deklamācijas tipa melodika, veidota nelielā skaņu apjomā, kura pamats ir trihords, kā arī kvartas vai kvintas trihords (divi pēdējie nereti daļēji aizpildīti)¹.

Lai gan skaņkārtā vēl visai elementāra, melodijas atbalsta punkts (bieži arī vairāki atbalsta punkti) iezīmēts pietiekami spilgti.

Vilcēju burdona skaņkārtiskām īpatnībām var būt trīs galvenie izpausmes veidi:

- a) vilcējas nostiprina, pasvītro, izceļ jau teicēju dziedājumā nostiprināto atbalsta skaņu — toniku;
- b) vilcējas veido jauno atbalsta skaņu un iztur to līdz beigām;
- c) vilcējas veido jaunu atbalsta skaņu, beigās atgriežoties pie sākotnējās.

Pirmo no minētajiem gadījumiem var ilustrēt ar šādu četrpantu variētu burdonu (bēru dziesma)².

¹ Seit un arī turpmāk termini «trihords», «kvartas trihords» un «kvintas trihords» lietoti šādā nozīmē:

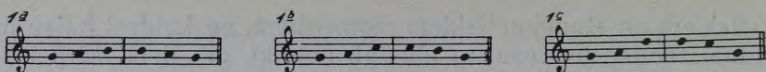
trihords — nošu piem. la, kvartas trihords — nošu piem. lb, kvintas trihords — nošu piem. lc. (Sk. 134. lpp.)

² LMFM — Emīlis Melngailis, «Latviešu mūzikas folkloras materiāli». Tālākā izklāstā lietotie saīsinājumi:

LTMM — Jurjānu Andreja «Latviešu tautas mūzikas materiāli».

LM — Rakstu krājums «Latviešu mūzikas».

LTM — «Latviešu tautas mūzikas», I, Darba dziesmas. LVI, Rīgā, 1958.



LMFM I 377

ma - li - nā - ji,
1. Bal - ti gul - bi sa - tu - pu - šī ma - na ka - pa *Vilcējas: Ej!*
Bal - ti gul - bi sa - tu - puš' ma - na ka - pa ma - li - nā - ī, ma - na ka - po.

su - lai - nī šī,
2. Tie ne - bi - ja bal - ti gul - bi, tie bij die - va *Vilcējas: Ej!*
Tie ne - bi - ja bal - ti gulb', tie bij die - va su - lai - nī šī.

kal - ni - nā - ji,
3. Jū - dzat ma - ne sir - mus zir - gus, ve - dat ma - ni *Vilcējas: Ej!*
Jū - dzat ma - ne sir - mus zīng's, ve - dat ma - ni kal - ni - nā - ji

ne - par - ie - šu,
4. Sir - mi zir - gi par - te - ce - ja: es mu - ža - mi *Vilcējas: Ej!*
Sir - mi zir - gi par - te - cej': es mu - ža - mi ne - par - ie - šu.

Aplūkojot visus variantus, redzam pirmām kārtām recitējošām dziesmām tipisku variēšanas paņēmieni: pakāpenisku galvenā atbalsta punkta apgušanu, kas realizējas, pasvītrojot tonikas skaņu (*la*) struktūras posmu nobeigumos. Tonika visos gadījumos tiek sagatavota ar lejupejošu sekundas, retāk tercās gājienu. Arī visas meldijas kvartas apjoms tiek aptverts pakāpeniski; pie tam kvartas skaņas (*re*) parādīšanās melodijas otrās fāzes sākumā saistīta ar jauna atbalsta punkta (*si*) īpašu izdališanu. Tādējādi pavadījuma balss — burdons, kas iezīmē

domāšanas princips.¹ Jo vairāk tādēļ, ka šādā veidā burdons saglabāties līdz pat mūsu dienām. Tas lieku reizi liecina, ka horizontāles projicēšanās vertikālē un polifunkcionalitāte nav tikai profesionālās harmonijas attīstības aspekti, bet organiska daudz balsīgās polifoni homofonās domāšanas iezīme jau kopš tās pirmsākumiem.

Blakus aplūkotajiem burdona veidiem sevišķi izplatīts ir t. s. kustīgais burdons. Vilcējas uzsāk nevis ar teicēju rečitācijas pamatskaņu, bet ar kādu citu — visbiežāk pamatskaņas apakšējo vai augšējo sekundu:

LMFM I 257

Jā-nits sē-de o-zo-lā-je, Jā-ņa bēr-ni pa-za-rē-si,
 Jā-ņa bēr-ni pa-za-rēs, Jā-ņa bēr-ni pa-za-rē-si, Jā-ņa bēr-ni pa-za-rēs.

LTM 193

1. Li-nu dru-va, sen tu ma-ni kai-ti-nā-ji. Ai, dzel-tē-na, vilcēji: Ā,
 ii-nu druv', Sen tu ma-ni kai-ti-nāj', Sen tu ma-ni kai-ti-nāj'.

Sis burdona paveids eventuāli varējis kļūt par pavadījuma balss melodizācijas sākumu:

LMFM II 1108
(Latgale, Vārkava)

Tol-ka muna nādzi-do-va, grib ar ma-du mi-lo-ja-mā, Grib ar madu mi-lo-jam'.
 dzi-do-va, grib Grib

¹ Ar līdzīgu, bet daudz krasāk izteiktu tendenci, proti, politonalitāti, sastopamies lietuviešu mūzikā — sutartines žanrā.

Tercu divbalsība

Jādomā, ka, apgūstot elementārās akustiskās likumības, pakāpeniski nostabilizējās arī konsonējošo intervālu paralēles. Piebalss, kas augšā vai apakšā atbalsta galveno melodiju, virzoties tercās vai sekstās (epizodiski arī kvintās vai kvartās), vēl maz individualizēta un pilnīgi pakļaujas pamata melodiskajai līnijai. Konsekventi izturēta paralēlā kustība izplatīta Latgalē un Lietuvas pierobežas rajonos. Sakari ar lietuviešu un austrumslāvu tercū daudzbalsību («вторы») te parādās ļoti skaidri.

Tomēr visbiežāk paralēlo tercū kustība mijas ar īslaicīgām novirzēm citos intervālos — sekundās, kvartās, kvintās. Pati tercū paralēle kļūst par atsevišķo balsu heterofono noslieču koordinējošo faktoru:

*LMFM II 38-39
(Latgale, Nirza)*

Pa kam var pa - zeiti a - veikšu kry - mu? Pa kam var pa - zeiti a - veikšu krymu?

The image shows a musical score for a two-part setting. The top part is a vocal line in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The bottom part is a piano accompaniment in a bass clef with the same key signature and time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes. The lyrics are written below the vocal line.

Šis dziesmas variantā sastopamies arī ar citiem polifonas dabas momentiem:

*LMFM II 40-41
(Latgale, Nirza)*

Da - reisim a - le.te.ri koč nu au - ze - ņu, Da - reisim a - le.te.ri koč nu auzeņ.

The image shows a musical score for a two-part setting. The top part is a vocal line in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The bottom part is a piano accompaniment in a bass clef with the same key signature and time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes. The lyrics are written below the vocal line.

Vertikāļu salīdzinājums rāda, ka balsis ir pārstatītas. Raksturīga arī E. Melngaiļa piebilde pie pēdējā piemēra apakšējās balsis: «Šis alts figurē citkārt kā meldijal» Tātad jau minētā tipa divbalsībā izmantots vertikāli pārstatāmais oktāvas kontrapunkts. Ir pamats domāt, ka tieši šādu pārstatījumu rezultātā ieviesusies sekstu divbalsība.

Heterofono piebalssu tipa dziesmas sevišķi izplatītas Latvijas dienvidrietumu daļā un Latgalē. To pamatprincips — īslaicīga balsu novirze no primās (vai oktāvas) unisona, vairāk vai mazāk ilgstoša individualizācija un tam sekojošā saplūšana unisonā stiprajā vai vājajā taksdaļā. Atsevišķo balsu ritmiskais kontrasts nav raksturīgs. Veidojot daudzbalsīgā raksta variantus,

skaņas, kas atrodas stiprajā taktsdaļā, parasti tiek saglabātas, variēšanai pakļaujot vājos laikus. Ja dažkārt sastopami izņēmumi, arī tie pakļauti zināmai likumībai, proti, aizvietotāja skaņa (variantā) attiecībā pret iepriekšējā panta atbilstošo skaņu veido konsonējošu intervālu (ja tiek variēta daudz balsība ar trim vai četrām balsīm — sākotnējais salikums un variants veido kopēju, tautas atskaņotāju apjaustu, konsonējošu akordu).

LM I Jēk. Vītolīņa pieraksts

1. Es sa - va - mi ku - me - ļa - mi o - zo - li - ņa stal - li tai - su,
 Es sa - va - mi ku - me - ļa - mi o - zo - li - ņa stal - li tai - su.

Ai - rai - rī - i - di, ai - rai - rī - i - di, ai, ai - rai - rā, rī - di ral - la - lā!

2. Lai tas zie - mu ne - no - sa - la, lai va - sa - ru ne - pe - lē - ja,
 lai tas zie - mu ne - no - sa - la, lai va - sa - ru ne - pe - lē - ja.

Ai - rai - rī - i - di, ai - rai - rī - i - di, ai, ai - rai - rā, rī - di ral - la - lā.

3. Ai, pui - sī - ti, knē - ve - lī - ti, Daudz tu ma - nī kai - ti - nā - ji,
 Ai, pui - sī - ti, knē - ve - lī - ti, Daudz tu ma - nī kai - ti - nā - ji.

Ai - rai - rī - i - di, ai - rai - rī - i - di, ai, ai - rai - rā, rī - di ral - la - lā.

Latgalē, kā jau minējām, heterofonijas iezīmes saistītas ar tercū daudz balsību. Taču gadījumos, kad meldija ir vairāk dziedoša, tverta plašākā elpā, arī pavadījuma balss kļūst patstāvīgāka. Tāda ir latgaliešu tautas dziesma «Aiz kalniņa liela muiža», kur neapšaubāmi slāvisko kolorītu piešķir gan melodijas kvintās apjoma skaņkārtas (ar «aprotājošo» sekstu) īpatnības, gan raksturīgie plagālie gājieni, gan pati piebalss, kas šeit tuvojas krievu liriskās dziesmas piebalssu ekspresijai:

*LM II A. Krūmiņa pieraksts
(Latgale, Daugavpils rajons)*

Aiz kaļ - ņe - ņa le - la mui - ža, sier - mi zyr - gi,
jau - ni puīš', sier - mi zyr - gi, jau - ni puīš'.

Akordu daudz balsība

Harmoniski funkcionālai domāšanai kristalizējoties, tādu intervālu kā pīmas, tercās, kvintās mijiedarbībā uz divbalsības pamata formējas akordiskais salikums. Vispirms harmoniskās parādības izpaužas to secībā, horizontālē, tad, procesuāli apjaustas, projicējas vertikālē, kļūst arvien patstāvīgākas. Teiktais pirmām kārtām attiecināms uz Latgales akordisko dziedāšanas stilu.

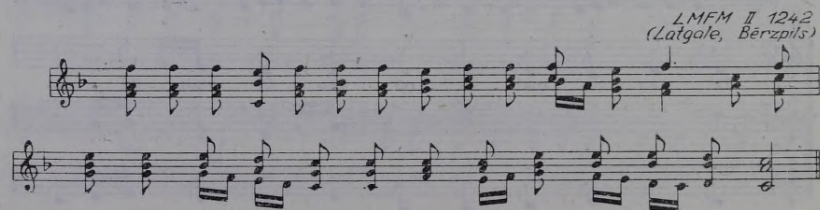
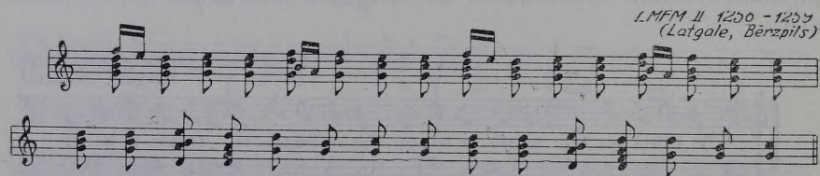
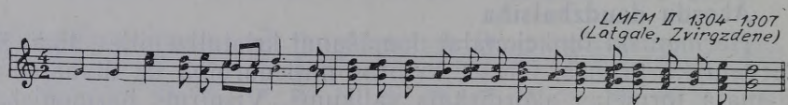
*LMFM II 1275 - 1277
(Latgale, Bērziņš)*

Tys viejņš pyu - te, tei sau - le lei - goj, Tys viejņš pyu - te, tei sau - le lei - goj,
Tei jau - ņa mei - te - ņa gau - ži rau - do - ja.

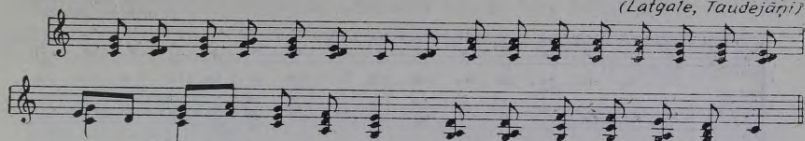


Dziesmas harmoniskajā shēmā varam saskatīt ne tikai faktisko divbalsību, kas ir tās pamatā, bet arī dažas akordiskajai dziedāšanai raksturīgas saskaņas, kuras šeit izkārtotas at-tālumā.

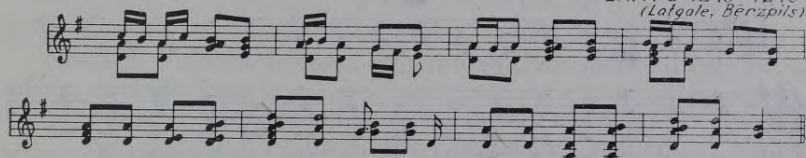
Saskaņu loks, ko balsu melodiskās līnijas veido vertikālē, protams, ir daudz plašāks, daudzveidīgāks un tālu pārsniedz elementārās akordikas robežas. Lūk, Latgales trisbalsības, četrbalsības un piecbalsības paraugi (harmoniskās shēmas):



LMFM II 539-541
(Latgale, Taudejāri)



LMFM II 1245-1249
(Latgale, Bērziņi)



Kā redzam, akordikas pamatmateriāls ir konsonējošas saskaņas — pirmām kārtām tonikas trijskanis un kvartsekstakords, tad dominantes trijskanis, retāk — sestās pakāpes trijskanis un septītās pakāpes trijskanis miksolidiskajā mažorā, kā arī otrās pakāpes kvartsekstakords.

No disonējošām saskaņām — dominantseptakords, pilns un nepilns, ar izlaistu kvintas vai tercās skaņu.

Īpašu grupu veido trihords, kvartas un kvintas trihords, kā arī kvartu saskaņas un tā saucamie piesātinātie akordi — visbiežāk D vai S trijskaņi ar sekstu, bet tikai dažos gadījumos ar citām blakusskaņām.

Šīs saskaņas izraisa īpašu interesi, jo galvenokārt veidojas tieši balsvirzes rezultātā, heterofoni ornamentējot katras bals pamatliniju. Tā kā ornamentējošās saskaņas var atrasties gan starp skaitījumiem, gan būt sinhronas kā smagajai, tā vieglajai taktsdaļai, variēšanas principi nosakāmi ļoti aptuveni. Jādomā, ka tie pakļaujas kādai kopējai, tautas izpildītājiem zināmai likumībai, ko varetu nosaukt par harmonijas dinamizācijas perspektīvas izjūtu. Visos minētajos piemēros harmonijas tiek īpaši saasinātas perioda trešajā ceturtdaļā vai arī pirms nobeiguma kadences.

Ieskatu balsu lineārajās funkcijās var sniegt piecbalsīgā latgaliešu talkas dziesma:

Tol - ka le - la, tol - ka mo - za, Tol - ka le - la, tol - ka mo za,

Tol - ka ško - di pa - da - rie - ja, tol ka ško di pa da rieji'

Trīs augšējās balsis, variējot melodiju, veido kopēju slāni, divas apakšējās balsis T—D attieksmēs veido harmonijas pamatu (sk. arī E. Melngaiļa LMFM II, Nr. 1256—1259).

Īpatnējus Latgales akordu daudz balsības paraugus atrodam Preiļu etnogrāfiskā ansambļa repertuārā. Arī šeit balsu loma ir savdabīgi diferencēta. Tās veidotas pēc zināmām likumbām, ko ansambļa dalībnieces pārņēmušas gan no iepriekšējām paudzēm, gan pašas pilnveidojušas.

Pirmā balss dzied melodiju augšējā reģistrā, otrās balss melodiskā līnija virzīta paralēli pirmajai balsij, lielāko tiesu tercās, vietumis attālinoties par kvartu vai kvintu, lai novērstu vienmuļību un skanētu patstāvīgāk. Trešajai balsij raksturīga līdzekā melodija (to dažkārt tautā sauc par «taisno» balsi), kas balstīta vai nu uz dominantes, vai tonikas skaņu. Ceturtā balss virzās oktāvās paralēli pirmajai, bet piektā, ko sauc par «resno» vai «zemo» balsi, iet paralēlās decimās attiecībā pret pirmo.

Jāņem vērā, ka katru balsi dzied vairāki dalībnieki, kuri hete-

rofoni variē savu partiju, faktūra kļūst vēl bagātāka, atskaņojums vēl kuplāks un izteiksmīgāks.¹

P. Kveldes pieraksts

Ce - ļa molys do bu . le . nu , ta . kam o . bi vi . nu vī tu , ta . kam o . bi vi . nu vīt' .

Noslēdzot tautas dziesmu galveno polifono momentu aprakstu, varam secināt, ka

- 1) dažādos daudz balsības tipos balsis melodizējas a) figurēta burdona, b) paralēlas kustības, c) heterofono atviržu un d) balsu noslēpumu rezultātā. Ja melodijā spilgti izteiktas slāviskās iezīmes, arī pavadījuma balss (balsis) tuvojas izteiktas piebalss raksturam;
- 2) lineārie veidojumi bieži vien izraisa harmoniski skaņkārīgas parādības. Spilgtākās no tām — melodisko īpatnību (intervālikas) projicēšanās vertikālē (burdona un akordiskā izpildījumā), polifunkcionāli lineāri pretstatījumi (burdonā), savdabīgu disonējošu kopskaņu veidošanās heterofono aprotājumu ietekmē (akordu daudz balsībā).

Minētie principi, tautas daiļradē atrazdamies vēl iedīgli, tomēr ietver spēcīgas tālākās attīstības potences. Tie lielā mērā ietekmējuši profesionālo mūziku — ne tikai tautas dziesmu apdaru, bet arī oriģinālkompozīciju jomā. Šo principu radošā apgūšana (tā turpinās arī šodien) veicinājusi korālstila vertikālās statikas un kvadrātiskās struktūras pārvarēšanu, kā arī harmonijas balsu un harmonisko funkciju melodizāciju. Būtiska nozīme šajā polifonās domas aktivizēšanās procesā bijusi latviešu profesionālās mūzikas pamatlicēja Jurjānu Andreja (1856—1922) daiļradei.

Jurjānu Andrejs — latviešu folkloristikas, simfoniskās mūzikas, mūzikas kritikas un tautas dziesmu nacionāli īpatnēju apdaru aizsācējs — bijis arī pirmais latviešu komponists, kurš jo plaši dažādu žanru skaņdarbos pievērsies polifonijas izteiksmes iespējām.

¹ Šis ziņas sniedzis P. Kvelde diplomdarbā «Preiļu rajona tautas dziesmas». Rīgā, 1955. gadā (darbs atrodas Konservatorijas bibliotēkā).

Brīvi pārvaldot polifono tehniku, Jurjāns to izmantojis visai dažādos mākslinieciskos aspektos, kuru savdabība un intonatīvais primāts meklējami pirmām kārtām sava laika latviešu kora kultūrā, krievu un Rietumeiropas klasiskās mūzikas ietekmēs, bet tālākā daiļrades gaitā — arvien apzinātākā latviešu tautas daudz balsības polifono iezīmju specifikas izpratnē.

Minēto intonativo slāņu un paša komponista radošās individualitātes sakausējums raksturo arī Jurjāna polifonos meklējumus, konkrēti — to klasiskās un tautas polifonijas elementu atlasī, kas, iekļaujoties sava laika mākslinieciskās kategorijās, iespējami pilnīgāk atbilstu gan paša komponista rokrakstam, gan arī nacionālās mūzikas attīstības prasībām.

Kā pirmā šai ziņā būtu minama Jurjāna daiļradē ļoti daudzveidīgi pārstāvētā mikropolifonija¹ sfēra. Tās cilme vistiešākā veidā asociējas ar līdzīgām vokāli instrumentāla vai arī tembrāli viendabīga «duetiskuma» izpausmēm krievu klasiskajā mūzikā — romancē, kora dziesmā, operā. Iespējams, ka šim polifonijas izteiksmes līdzekļu lokam komponistu tuvināja arī latviešu tautas vairākbalsības heterofonie elementi. Kā šāda tipa polifonās rakstības paraugu varam minēt solo dziesmu «Jele pasmaidi» (1881):

Allegretto grazioso

mf
Mi. ļā, ma. zā

p rit.

zel te nit, ie le pa sma di

rit. a tempo

¹ Jēdziens «mikropolifonija» būtu ieteicams kā kopas apzīmējums dažādu polifonās attīstības veidu izpausmēm atsevišķos nelielas (submotivs, motīvs, frāze) struktūras posmos.

Ievada harmonijas sinkopētā ritmika pasvitro, izceļ faktūras divplānu, ļaujot saklausīt gan brīvi apvērstas, gan brīvi paralēlas imitācijas iezīmes (2. un 3. takts). Iestājoties solobalsij, jau minētie polifonie momenti tiek papildināti ar vienkāršo tembrālo imitāciju apakšējā oktāvā, kura savukārt veido vertikālu pārstatījumu attiecībā pret harmonijām (4. taktī T — TD III — 5. taktī T — TD III $\frac{6}{4}$), tas ir, tā saucamo harmonisko kontrapunktu¹. Raksturīgi arī tas, ka kontrapunktējošās harmoniskās funkcijas saglabājas vienīgi atvasinātā salikuma pirmajā taktsdaļā, otro harmoniski variējot.

Šim momentam neapšaubāmi piemīt iztēlojoši ilustratīva loma, tas pasvitro tekstā ietverto uzrunu, dialogu. Tāpat 7. taktī augšējā reģistrā skanošā brīvi ritmiski sašaurinātā raksturīgo kvartas soļu imitācija (sešpadsmitdaļu figūras) ienes drastisku, zemtekstu iegaismojošu niansi. Vēl atzīmēsim, ka muzikālā tēla atklāsmē dažādie mikropolifonijas elementi cits citu papildina, tiek eksponēti mijiedarbībā.

Turpinot aizsāktu līniju arī romancē «Kā zagšus» (1884), mikropolifonie pavērsieni lielākoties pielietoti iztēlojošā plāksnē, taču atšķirībā no «Jele pasmaidi», kur sākotnējie polifonā izklāsta paņēmieni nedaudz variēti saglabājas katrā nākošajā pantā, šeit tiem jau dramaturģiska nozīme. Dziesmas ievadā apakšējā oktāvā atbalsotais frāzes nobeigums tālākā attīstībā variējas, parādās arvien citā kontekstā, kļūst par sava veida «vadimitāciju»:

¹ Apzīmējums lietojams arī tad, ja pārstatīta nevis melodija, bet harmonija.

mēt ras

Otrā panta sākumā imitācija jau aptver visu tēmu, bet pēcspēlē tēma izklāstīta stretveidā. Imitācijas paņēmieni dinamizācija acīm redzama: vienkārša imitācija pāraug metriski paplašinātā kanoniskā imitācijā, tad — horizontāli pārstatītā kanoniskā imitācijā — stretā:

(2. pants)

pp

Kā zagšus, tik lēnām, tik klu.si.ti.nām,

pp *p*

(pēcspēle)

Dziesmā pievērš uzmanību arī polifonā un homofonā izklāsta «mutācijas»: katra panta sākuma posmā dominē polifonais, noslēguma posmā — akordiskais salikums.

Jurjānu Andreja daiļrades agrinā perioda vokālajos kamerdarbos sastopam arī tādas iezīmes, kuras, no vienas puses, paplašinot mikroimitāciju loku, tai pašā laikā tuvina balsu atieksmes kontrastu polifonijas specifikai. Šādu ainu vērojam dziesmas «Svešatnē» (1877) vidusdaļā. Solobalss un klavieru pavadījuma melodiju dialogs tikai šķietami veido divas patstāvīgas līnijas — faktiski instrumentālā izklāsta augšējais balsu

pāris ir imitācijām piesātināts (arī trešā pavadījuma balss ar tās skaidri iezīmētajām brīva apvērsuma kontūrām būtu pieskaitāma polifonijas kategorijai). Zīmīgi, ka imitēta tieši visraksturīgākā, kulminējošā intonācija, tādējādi padziļinot mūzikas tēlā ietvertos skumji traģisko noskaņu:

mp
Tās skum - jas, tās skum - jas, kas ma - ni no - spiež

p

Ir pamats līdzīga tipa uzbūves klasificēt kā īpaša tipa summāro imitēšanu. Šajā nozīmē varam minēt arī Jurjāna solo dziesmu «Jel nevaicā» (1881). Dziesmas faktūra viscaur polifonizēta (to sekmē arī vijoles solopartija) — mikroimitāciju cikls savijas ar tēmas fragmentu kanoniskajiem caurvedumiem un arī ar summāro imitēšanu, kas iezīmē reprīzes iestāšanos:

Canto
mf
Jel ne - vai - cā, kā - dēļ es re - ti smai - du

Violina

Piano
mf

Aplūkotās rakstības metodes parāda Jurjānam tipiskos mikro-polifonijas iztulkojumus ne tikai vokālajās, bet arī instrumentālajās miniatūrformās. Turpretī lielākās iecerēs, pirmām kārtām

«Elēģiskajā koncertā» čellam ar orķestri (op. 11), mikropolifonijas elementi ieplūst plašākās kontrastu un imitāciju polifonijas uzbūvēs.

«Elēģiskā koncerta» viendabīgajā ciklā (apvienota trijdaļība un sonātes *Allegro*) polifoniem risinājumiem bagāts ir pats tematiskais pamatmateriāls — galvenā un blakuspartija.

Galvenās partijas romantiski savilņojošais dziedājums asociējas ar Čaikovska mūzikas liriski dramatisko intonāciju loku, blakuspartijā izmantota latviešu tautas dziesmas «Ko tu raudi, kas tev kaite» melodija. Taču abās tēmās vērojama arī zināma kontrastu vienība, ko nosaka slāviskā melosa iezīmes latviešu tautas dziesmā.

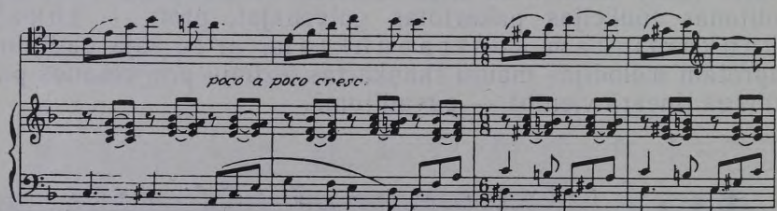
Abās koncerta pirmās daļas tēmās pielietoti kontrastu polifonijas paņēmieni, tos saistot ar katra muzikālā materiāla savdabību. Galvenajā partijā čellam kontrapunktējošā koka pūšamo instrumentu melodiskā līnija (ar vietumis ieskicētām mikroimitācijām) viscaur balstās uz vienkāršām klasiska tipa harmonijām. Izteismē nozīmīgas ir «smeldzošās» mazo sekundu attiekmes (harmoniskā minora ievadtonis un alterētā subdominante):

The image shows the first system of a musical score. It consists of three staves. The top staff is for the Cello, the middle for the Oboe (Ob.), and the bottom for the Piano (p) and strings (str.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Cello part features a melodic line with a dynamic marking of *p* and a fermata. The Oboe part has a melodic line with a dynamic marking of *fz.* and a fermata. The Piano and strings part provides a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *p*.

Citu ainu vērojam blakus partijā, kur komponists atiet visai tālu no tai laikā latviešu mūzikā pazīstamiem tautas dziesmu apdares standartiem. Radoši transformējot tautas daudz balsībā izplatīto burdona principu, Jurjāns tanī ienes daudz novatoriski svaigas izdomas. Cella melodija (dabiskā *mi* minorā ar paralēlās maiņu skaņkārtas iezīmēm) veido izklāsta augšējo, vadošo līniju, harmoniskais vidusbalsu fons dod kontrastējošu slāni, izturētais tonikas ērgelpunkts — burdons nostiprina pamattonalitātes (*Sol*) toniku. Šo triju faktūras noslaņojumu atšķirīgās polifonās funkcijas pakārtotas galvenajai, proti — tonāli skaņkārtiskam kontrapunktam, ar ko šajā gadījumā saprotam melodijas maiņu skaņkārtas iezīmju projicēšanos patstāvīgā lineārā vienībā — pavadījumā.

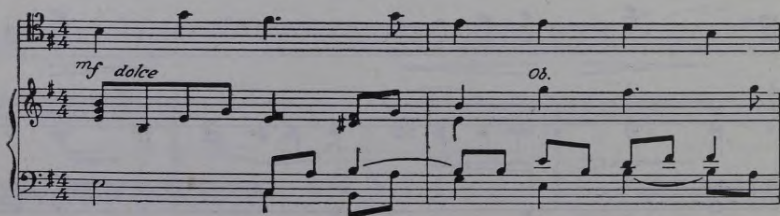
Citu līdzīgu parādību — melodijas intervālikas projicēšanos vertikālē — sastopam tautas mūzikā, burdona daudz balsībā. Tātad ne tikai galvenās partijas attīstības potences, bet arī blakuspartijas daudzplāksņainā uzbūve rada nepieciešamo spriegumu tālākajam formas risinājumam.

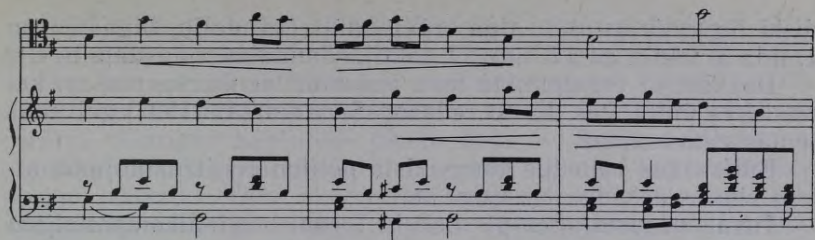
Koncerta vidusdaļā (tā aizstāj sonātes izstrādājumu) polifonijai redzama loma ierādīta kāpinājumos, poētiskās izjūtas dinamizācijas brīžos. Gan vietējie, gan centrālie kulminējošie posmi un to sagatavojumi iezīmēti galvenokārt ar imitācijām un vertikāli pārstatāmā kontrapunkta paveidiem dažādā interpretācijā. Te Jurjāns seko krievu un Rietumeiropas komponistu klasiķu darbos plaši apgūtām harmoniskā kontrapunkta rakstības metodēm: instrumentālā dueta sekvenceveida attīstība vienlaicīgi apvieno imitēšanu un vertikālos (retāk horizontālos) pārstājumus. Šajā gadījumā koncerta vidusdaļā šim polifonām likumsakarībām tipisks ir to kompleks pielietojums. Līdz ar to tās jo cieši saistās ar tematisko attīstību (izstrādājumu), ietilpstot patiešām simfoniskas izteiksmes gultnē. Teikto var ilustrēt epizode no koncerta lēnās daļas:



Fragmenta 1. un 2. takti aizsāktas vienkāršas imitācijas, bet, mainoties metram, tās pāraug kanoniskā sekvencē.

No pārējiem «Elēģiskā koncerta» polifonā ziņā raksturīgākajiem momentiem būtu minams blakus partijas kanoniskais caurvedums koncerta reprīzē.





Ekspozīcijā blakus partijas izveidē kontrastējošie faktūras rakursi un skaņkārtu noslāņojumi stimulēja tālāko attīstību, bet reprīzē tie notušēti. Melodijas maiņu skaņkārtas iezīmes bagātīgi polifonizētā faktūrā tiek pasvītrotas vairs tikai ar naturālā *mi* minora blakuspakāpju (III) harmoniju mainīgo funkciju starpniecību. Tādējādi tonālā kontrasta mazināšanās reprīzē — viens no būtiskiem sonātes formas tonālās dramaturģijas principiem — šeit attiecināms ne tikai uz galvenās un blakus partijas tonalitāšu attieksmēm, bet realizējas arī blakus partijas iekšējā tonālā veidojumā.

Jurjānu Andreja skaņdarbi simfoniskajam orķestrim, lai gan tiem ievērojama loma komponista daiļradē un latviešu simfonisma aizsākumā vispār, polifonā ziņā jaunas iezīmes neienes. A. Jurjāna «Latvju dejās» plaši pārstāvēta mikropolifonija — motīvu imitācija, kas lielākoties saistīta ar vertikāliem pārstātijumiem harmoniskā kontrapunktā («Jandāls», 7. un 8. takts, stretveida imitācija ar līdzīgiem pārstātijumiem; «Jandāls», 17. un 20. takts, atsevišķu kontrastējošu tematisku motīvu apvienojums; «Jandāla» vidusdaļa — 1. un 5. takts), kas var izsaukt arī elementāru apvērsta kontrapunkta efektu («Jandāla» vidusdaļa — 2. un 6. takts) u. c. Protams, atšķirībā no instrumentālā vai vokāli instrumentālā dueta tipa kontrapunktiem simfoniskā orķestra tembrālās iespējas piešķir tiem lielāku krāsu bagātību, nereti pāraugot kontrastējošos faktūras vai arī instrumentālo līniju noslāņojumos («Jandāls» no 9. līdz 16. taktij, «Ačkups» — vidusdaļas trešā epizode). Taču salīdzinājumā ar A. Jurjāna romancēm jau minēto polifono paņēmieni attieksme pret saturu vairāk indifera, mazāk sakņota konkrētā emocionālā situācijā. Ar tautas burdona principu apzinātu izmantošanu, jādūmā, saistāmi daudzie ērģelpunkti (piemēram, T-D ērģelpunkts «Jandāla» galvenajā tēmā), kā arī harmoniski vai melo-

diski figurētie *ostinato* tipa ērģelpunkti («Tūdaliņ, tagadiņ» no 1. līdz 5. taktij, no 17. līdz 23. taktij, «Jandāla» vidusdaļa u. c.).

Dažkārt uz ērģelpunkta fona ieskanas vienkāršas vai arī kanoniskas imitācijas, kā to redzam «Sēru maršā» (1907) galvenās tēmas caurvedumā.

Būtiskākus vaibstus komponista polifonijas izmantojumā atklāj viņa skaņdarbi korim.

Tuvāk neapstājoties pie nelielu formu oriģinālkompozīcijām (tās vienmēr liecina par labu kora instrumentācijas izpratni vienkāršu vai kanonisku imitāciju caurvedumos, piemēram, dziesmās «Lūk, mana roze zied», «Jau mēness starus laista» u. c.), pievērsīsimies mākslinieciska brieduma iezīmētajai kantātei «Līgojiet, līksmojiet» (1893). Šīs gavilējošās tautas svētku ainas ievadā (kas atkārtojas, arī uzsākot reprīzi) motīvi — izsauceņi, reljefi iekļaujoties homofonā struktūrā, veido kanonisku imitāciju, kuras atsevišķos posmos, kā arī sekojošos kantātes galvenās tēmas stretveida caurvedumos izmanāmas D-T attiecsmes:

Lī - gojat, līksmojat, lī - gojat, līksmojat, lī - gojat, līksmojat, lī - gojat, līksmojat,

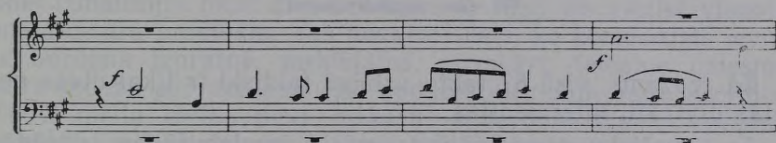
D T

mf lī - go - jat, līk - smo - jat, lī - go - jat, līk - smo - jat, lī - go - jat, līk - smo - jat,

D T

Līdzīgi iecerēts arī kantātes «Skani, kokle, skani skaņi» ievads. Pēc divām pamattonalitātē skanošām sākuma frāzēm seko to intonāto variantu caurvedumi visās kora balsīs T-D attiecībās.

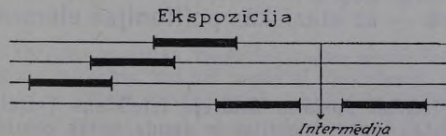
Tāpat līdzīgs emocionālais konteksts abos gadījumos radis ļoti adekvātu izteiksmes veidu brīvi tverta fugato formā. Par to, ka komponista iztēlē fūgas principi vienmēr bijuši saistīti ar plašām iecerēm, monumentalitāti, liecina arī 1887. gadā sacerētās «Garīgās kantātes» piektā daļa — fināls («Mostaties, stabules un kokles»). Tās saturs — sava laikmeta konvencionālo normu nosacīts. Taču skaņdarbs izraisa, pirmkārt, vēsturisku interesi kā viens no pirmajiem kora fūgas paraugiem latviešu mūzikā, otrkārt — tā izveide liecina par augstu profesionālo meistarību. Pati visai tradicionālā fūgas tēma



sākas ar daudzām klasiskā tipa fūgām raksturīgo D-T pavērsienu, tad seko sekundes kritiens (*re* — *do* #) un virzīšanās uz kulmināciju (skaņa *fa* #). Ar to saistītā ritmiskās pulsācijas pāātrināšanās veido tēmas individualizēto momentu. Noslēgumā izdalītā lejupejošā mazās sekundas intonācija, sasaucoties ar tēmas sākumu, nostiprinās tonikas trijskaņa tercās skaņā.

Tēmas beigu posmu un tonālās atbildes sākumu vieno tā saucamais paplašinātais sakritiens. Šis moments, kā arī tam sekojošais visā turpmākajā attīstībā izturētais pretsalikums tomēr ir tikai viens no fūgas muzikālā materiāla saliedētību veicinošiem faktoriem. Lai gūtu aptuvenu priekšstatu par šī darba tematisko piesātinātību un koncentrētību, aplūkosim arhitektonisko shēmu:

Fūgas arhitektoniskā shēma





Kā redzams, visā 87 taktu uzbūvē faktiski ir tikai divas ne-
lielas divtaktu intermēdijas.

Ar tematisku piesātinātību sevišķi izceļas fūgas izstrādā-
jums. Vidusdaļas pirmajā posmā (no 19. līdz 33. taktij) oriģi-
nāls ir tēmas paplašinātā un sašaurinātā varianta apvienojums.
Ļoti mērķtiecīga ir reprīzes sagatavošana, kur kāpinājuma
iespāids panākts ar diviem — vispirms divkāršas, tad trīskāršas
stretas «vilņiem».

Iestājoties reprīzei, iepriekšējai augšupejošai stretai atbilst
lejupejošs stretas cikls, kas skan vienlaikus ar korāļa melodiju
augšējā reģistrā. Tālāk reprīzē tēmu caurvedumi tiek pakāpe-
niski retināti, vienlaikus tēmas intonācijas bagātīgi izmantojot
pretsalikumos. Savdabīgs, ne visai bieži sastopams arī reprīzes
apjoms — tas pārsniedz gan ekspozīcijas, gan vidusdaļas iz-
mērus. Vēl jāpiebilst, ka fūgas tonālais plānojums stingri ieturēts
klasisko tradīciju garā: ekspozīcijā un reprīzē T-D attieksmes,
vidusdaļā — paralēlā minora un pirmās radniecības tonalitāšu
sfera.

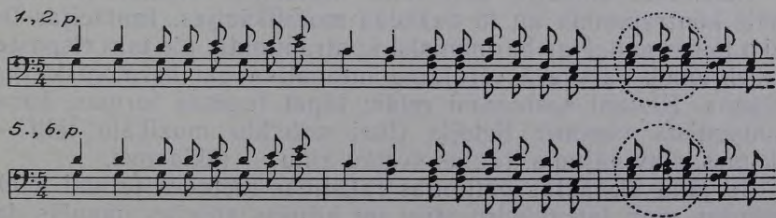
Ievērojamu vietu polifonijai Jurjānu Andrejs ierādījis arī
tautas dziesmu apdarēs dažādu sastāvu koriem. Viņa
darbam šai jomā raksturīgas divas pamattendences. Viena no
tām saistīta ar latviešu tautas daudz balsības polifono iezīmju ra-
došu apguvi, otra — ar klasiskās polifonijas elementu ieviešanu.¹

¹ Interesi var izraisīt Jurjānu Andreja izteikums («Baltijas Vēstnesis»,
1884. g.): «Tā kā īstās tautas melodijas ir daudz senāk cēlušās par modernās

Pirmā no jau minētajām tendencēm jo cieši saistīta ar Jurjāna folklorista darbību. Viņš «Latvju tautas mūzikas materiālu» trešajā burtnīcā (1907) kā pirmais analizējis burdona tipa izpildījumu un norādījis uz minētā daudz balsības veida saikni ar noteikta tipa «teiktajām, deklamētajām meldijām», arī žanra evolūciju mēģinot skatīt tiešā sakarā ar skaņkārta attīstību. Taču atsevišķos gadījumos Jurjāns korigējis tautas dziesmas sabalsojuma savdabību, mēģinājis pakļaut to harmoniski funkcionālās domāšanas loģikai (sk. viņa komentārus pie LTMM III, 79. nr.). Šie uzskati atspoguļojušies arī Jurjāna komponista darbībā. No visiem tautas mūzikā sastopamajiem burdona paveidiem — statiskā, figurētā un polifunkcionālā burdona — skaņradis izmantojis tikai divus pirmos, jo tikai tie atbilst vienota tonālā centra prasībām. Tas novatoriskais, ko komponists ieviešis burdona izpratnē, meklējams, pirmkārt, teicamo dziesmu žanra robežu pārvarēšanā (sk. apdares «Rindām auga ozoliņi», «Tautu meita, melnācīte»), otrkārt — burdona transformēšanā harmoniskos kompleksos («Aiz upītes es uzaugu» u. c.).

Sikāk neapstājoties pie atsevišķu dziesmu analizēm, norādīsim vēl uz dažiem Jurjāna izmantotiem tautas daudz balsības veidiem.

Viens no tādiem ir heterofonā piebalsu tipa daudz balsība. Te, kā jau minējām iepriekš, veidojot daudz balsīgā raksta variantus, skaņas, kas atrodas stiprajā taksdaļā, parasti tiek saglabātas, variēšanai pakļaujot vājos laikus. Tieši tāda parādība vērojama apdarē «Tautu meita, melnācīte». Salīdzinot tās 1., 2. un 5., 6. pantu, ļoti uzskatāmi redzam, kā balsu heterofono noviržu rezultātā veidojas tautas mūzikai raksturīgās kvartas trihorda un trihorda saskaņas:



harmonijas nodibināšanos, jo viņas visas iekļaujas senās baznīcas tonkārtās, kā to norāda ievadoņa trūkums, tad vēl nopietni jāpārdomā, vai senais kontrapunktiskais nebūtu tas īstais veids, kurā vajadzētu ietvert mūsu tautas dziesmas.»

To melodiju apdarē, kurās neapšaubāmi izjūtams slāviskais kolorīts, Jurjāns pievēršas ornamentētai tercu divbalsībai, pie tam plašās balsu novirzes no pamatmelodijas šeit jau tuvojas krievu liriskās dziesmas piebalsu ekspresijai. Tāda ir apdare «Toli dzievoj muna milo» (no cikla «Latgolas latvišu tautas dzismes jauktim un veirišu korim», 1921). Citās šī cikla 26 dziesmās komponists turpreti pārbagāti lietojis vienkāršo kanonisko imitāciju un nepārtraukto kanonu. Tie sevi attaisnojuši tais gadījumos, kad bijusi nepieciešama konkrēta dziesmas tēla atklāsme. Tādas ir «Es boļeņu mili liudzu», kur kanoniska imitācija pasvitro uzrunu, lūgumu, «Aiz azara augsti kolni», kur brīvā imitācija var izsaukt tīri vizuālas asociācijas, «Precēj mani precinīki», kur brīva apvērsta imitācija raksturo sadzīves ainu un dažas citas.

*

Rezumējot iepriekšējo apskatu, varam teikt, ka Jurjānu Andreja daiļradē noteicošās ir tās polifonijas izpausmes, kas sakņojas spilgti izteiktā klasiskā funkcionālā harmonijā un skaņdarba struktūrā. Pie tam šādā kontekstā sevišķi raksturīga ir mikropolifonijas iespēju izmantošana dažādu žanru skaņdarbos, kur motīvu un frāžu polifonizācija visbiežāk saistīta ar visa skaņdarba vai atsevišķu plašāku struktūras posmu uzsākumu un noslēgumu. Dažos gadījumos (romancēs «Kā zagšus», «Jel nevaicā») mikropolifonijas elementi caurauž visu skaņdarbu, strukturālo uzbūvju beigās parasti pāraugot akordiskā izklāstā. Tāda transformēšanās vienmēr ļoti uzskatāmi savijas ar dažādām emocionālā sprieguma «fāzēm», tomēr arvien paliekot viena muzikālā tēla ietvaros.

Jurjānu Andreja visiecienītākie polifonās attīstības līdzekļi ir vienkārša imitācija, kanoniska imitācija, vertikāli pārstātais kontrapunkts un to dažādās modifikācijas. Imitācijas lielāko tiesu realizējas harmoniskā kontrapunktā, pie tam rispostas nobeigumos pārsvarā vērojama intonatīva vai harmoniska variēšana. Kanoni sastopami retāk, tāpat fugētas formas, kuras komponists vienmēr lietojis tikai noteiktu muzikālo tēlu — liksmes, slavinājuma, tautas svētku ainu — atklāsmei.

Jurjāna aizsāktās polifonās rakstības metodes jūtami ietekmējušas viņa laikabiedru stilu un bijušas spēcīgs impulss dažādu polifono virzienu tālākai attīstībai latviešu mūzikā.

Tiešs Jurjāna darba turpinātājs tautas dziesmu diatoniski polifonizētu apdaru un tautas daudz balsības polifono elementu apguvē bijis E. Melngailis.

Jurjāna meklējumus mikropolifonijas, tāpat kanoniskās imitācijas, stretas, kā arī burdona sfērā turpinājis, tos psiholoģiski padziļinot, — Emīls Dārziņš.

Arī Alfrēds Kalniņš savā smalki kolorētajā episki filozofiskas ievirzes skaņu rakstā daudz ko aizguvis no Jurjāna — īpaši imitācijā un fugato formu veidošanā. Taču viņa, tāpat kā Jāzepa Vītola daiļradē, polifonā domāšana aizsāk jaunus ceļus. Šo komponistu polifonijai raksturīgās harmoniskās figurācijas melodizācijas formas, kā arī harmoniski fakturālo noslāņojumu polifonija, stilistiski sazarodamās, kļūst par to saikni, kas vieno klasisko un latviešu padomju mūziku.

PIEZĪMES PAR DŽEZU

Šīm lappusēm, kuras nododu lasītāju vērtējumam, nav zinātniski pētniecisku nolūku. Padomju muzikoloģija džeza jautājumos vēl atrodas sākotnējā stadijā. Tas izskaidro arī šo piezīmju publicistisko raksturu. Ja tās izraisīs diskusiju, sekmēs teorētiskās domas aktivizēšanos džeza problēmās, džeza attīstību Latvijā, atzišu, ka šis nelielais darbs veicis savu uzdevumu.

Kas ir džezs?

Vai vispār nepieciešams šādu jautājumu uzstādīt? Šķiet, grūti atrast cita veida mūziku, kas būtu tā izplatījusies visā pasaulē. Tādēļ katram it kā vajadzētu zināt, kas ir džezs... Īstenībā ir pavisam citādi. Vispirms ir vēl ne mazums cilvēku, kuri džezā redz gandrīz vai mūsdienu jaunatnes daudzu grēku pirmavotu. Uzskatīdami otrās šķiras deju mūziku par džezu, šie «antidžezisti» pieļauj rupju kļūdu...

Džezs vēl ir tik jauns, ka nav iespējams runāt par to stingri zinātniski. Tomēr daži kritēriji ir izveidoti, ir arī diezgan plaša literatūra par džezu. Daudz kas tajā ir visai diskutējams un no padomju mūzikas zinātnes pozīcijām arī nepieņemams, bet šis tas ir arī derīgs.

Sāksim ar definējumu. Kas īstenībā ir džezs, uz kādu mūziku mēs attiecinām šo īso, skanīgo un tik izplatīto vārdu? Tāds jautājums nebūt nav lieks, jo, lai gan rakstīts par to daudz, skaidrības joprojām nav. Domā, it kā to zina nedaudzie, tā saucamie

*Jazzfan'i*¹ — cilvēki, kuriem džezs kļuvis par interešu pamatu. Bet viņu uzskati dažkārt ir tik neiecietīgi pret jebkuru citu muzicēšanas veidu, ka būtu visai riskanti ieņemt vienādu viedokli ar šiem «ortodoksiem». Taču nevar palikt arī to neskaidro jēdzienu gūstā, kurā nonākuši daudzi mūziķi profesionāļi, kas tālu stāv no džeza, un vēl jo vairāk ļoti daudzie mūzikas mīļotāji. Šāds jēdzienu sajaukums vēsturiski ir pilnīgi attaisnojams: džezs radies kā izklaidēšanās un deju māksla, proti, kā «lietišķā» sadzīves māksla. Bet tāds zināmā mērā ir katras mākslas sākums. To rada cilvēka ikdienišķās vajadzības; vēlāk māksla at-raujas no sava pamata un iegūst patstāvīgu nozīmi. Šis process ilgst simtiem un tūkstošiem gadu. Bet džezs ir vēl tikai nepilnu pusgadsimtu vecs. Iespējams arī kļūdities. Un tāpēc notiek tā: tiklīdz ieskanas deju mūzika, turklāt vēl ar sitamajiem instru-mentiem un saksofoniem, visi ir pārlicināti — tas ir džezs! Bet patiesībā parasti tas nebūt nav džezs, jo nav nedz improvizācijas stila, nedz īpatnā ritma asuma un apgarotības (tā saucamā *swing*), nedz specifiski džezisko skaņas radišanas paņēmieni. Un vēl — nav mākslinieciskās tēlainības, kas piemīt istajam džezam. Lūk, tā rodas «vieglās» un «nopietnās» mūzikas problēma.

Mēs esam ļoti pieraduši pie šīs klasifikācijas un lietojam to ne vienu vien gadu desmitu. Pirmajā brīdī tā tiešām šķiet ļoti ērta: vienā pusē novietojas simfonijas, sonātes, operas, oratori-jas utt., otrā — estrādes un deju mūzika... un džezs. Taču der aplūkot šo klasifikāciju mazliet nopietnāk, un izrādīsies, ka robežas starp šīm divām sfērām ir visai nenoteiktas; daudzos ga-dījumos ļoti grūti, bet dažkārt pavisam neiespējami pilnīgi no-teikti pieskaitīt vienu vai otru skaņdarbu pie «vieglās» vai «no-pietnās» mākslas. Piemēram, katra deju žanra izmantošana operā vai simfonijā (kā zināms, tas notiek ārkārtīgi bieži) tūdaļ izraisa jucekli. Kā, piemēram, vērtēt daudzās valša epizodes «Traviatā»? Vai nosaukt tās par vieglās mūzikas iespraudumiem nopietnā dramatiskā daiļdarbā? Tas būtu nepareizi, jo valsis dažādās tā izpausmēs veido Violetas tēla dziļāko būtību, bet ne tikai vienu no viņas ārējām pazīmēm. Vēl vairāk šaubas radī-sies, aplūkojot daudzos dejiski izklaidējoša rakstura skaņdarbus, ko sacerējuši pagātnes lielie komponisti, — Mocarta «Mazo nakts mūziku», Bēthovena «Ekosēzes», Šūberta «Vīnes vakarus», Šopēna daudzos valšus un mazurkas utt. — kādā ailē tie

¹ Angļu valodā nozīmē — džeza mīļotājs, entuziasts.

ievietojami? Vai tiešām tā ir «vieglā mūzika», tāda kā seklie šlāgeri un patrolie šeiki? Protams, nē. Bet tā nav arī «nopietna» tādā nozīmē, kādā mēs par nopietnām saucam Bēthovena Devīto vai Čaikovska Sesto simfoniju.

Tātad pats «vieglās» un «nopietnās» mūzikas kritērijs nav pietiekami nopietns. Mūzikas parādībām jāmeklē citi definējumi. Šie definējumi rodas paši, kad domājam par skaņdarba pamatuzdevumu — vai skaņdarbam ir jāpavada, teiksim, saruna pie galda, pastaiga parkā, deja utt., vai tas pilnīgi patstāvīgi piesaista mūsu uzmanību, aizvezdams īpatnā pasaulē. Pirmajā gadījumā mums būs bijusi darīšana ar sadzīves¹ mūziku, kurai pilnīgi pamatoti ir eksistences tiesības, otrajā gadījumā ir koncertmūzika, kas necieš citu faktoru iejaukšanos, kas liek saspringt visiem mūsu garīgajiem spēkiem, pretendē uz pilnīgu intelektuālo un emocionālo iedziļināšanos². Tāds iedalījums šķiet ērtākais, racionālākais, kas atbilst izpildītāju un klausītāju interesēm.

Kurā ailē novietot dzezu? Vai pie sadzīves mūzikas vai pie tās skaņu mākslas, kurai ir patstāvīga estētiska nozīme? Te ir strīda būtība. Daudzi teorētiķi un praktiķi, tajā skaitā komponisti un muzikologi, bet dažreiz arī cilvēki, kuri ir zināmā mērā noteicēji, dzežā cenšas saskatīt tikai izklaidēšanos, turklāt — ne labākā veida izklaidēšanos. Pēc viņu domām, dzeza vieta ir kinoteātra foajē, kafējnīcā, restorānā, deju vakarā. Šī «teorija» vēl nesen tika propagandēta presē un televīzijā. Par laimi, šodien to vairs neuzspiež. Un galvenais iemesls, kāpēc šī «teorija» bankrotēja, ir desmitu un simtu pašdarbības un profesionālo dzeza ansambļu muzikālā prakse, kas ap sevi pulcē plašas un atsaucīgas auditorijas, kurās ietilpst nopietni, īsti mūzikas mīļotāji. Tie nav ļaudis, kas atnākuši «izklaidēties», padejot, patērzēt ar draugiem «modē» ienākušo ritmu pavadījumā, bet tādi, kas īstajā dzeza mūzikā meklē ar savām saskanīgas domas un jūtas.

Tā mēs nonācām pie kategoriskas un viennozīmīgas atbildes: dzezs nav sadzīves mūzika, bet koncertmūzika, kurai ir sava pilnīgi patstāvīga estētiskā vērtība. Praktiski gan ap mums skan tik daudz sadzīves mūzikas, ka aiz tvistiem, šeikiem, mediisoniem un citiem deju žanriem bieži vien pazūd pati dzeza bū-

¹ Krievu valodā lietoju terminu «прикладная».

² Jāatzīmē, ka arī otrajā gadījumā mūzikā var it kā dominēt «sadzīves» raksturs, piemēram, dejiskums. Bet Sopēna valši, piemēram, mūsu izteļē izsauc priekšstatu par deju, taču neaicina mūs griezties dejas virpulī.

tība. Tomēr tas nedrīkst mūs maldināt: īsta džeza māksla, atkārtosim vēlreiz, domāta, lai to klausās uzmanīgi, kā klausās, teiksim, simfonisko un kameramūziku, bet daudzīe deju un estrādes skaņdarbi, kas ārēji atgādina dzezu, ir pieskaitāmi tai pasugai, ko agrāk mēs saucām par «vieglo», bet tagad par sadzīves muziku.

Bet ar ko izpildījuma ziņā džeza mūzika atšķiras no «paras-tās», akadēmiskās muzicēšanas. Kur ir džeza savdabība, pievilcība, kas nodrošina tam plašu auditoriju?

Tādas īpašības ir vismaz trīs.

Pirmā: saspringta ritmika, metroritmisko kolīziju milzīgā, izšķirošā loma. Tiesa, džezs šajā nozīmē nav izņēmums. Ir zināms, ka pulsējošie ritmi, brīvi plūstošo melodisko līniju «ciņa» ar «stingro» metrisko karkasu ir raksturīga arī daudzām klasiskās mūzikas parādībām. Jāsaprot, ka mūzikas elementu ritmiskā vienotība izpildījuma procesā veido pretstatu vienību, nevis vienkārši mehānisku «sakritību» laikā. Mūzikas zinātnieks G. Kogans¹ ļoti precīzi un trāpīgi konstatējis, ka «liela mākslinieka ritms balstās it kā uz divu tendenču — metrostabilizējošo (vienmērīga pulsācija) un metroārdošo (emocionālā dinamika) nepārtrauktu ciņu. Metra «ievērošana» vai, otrādi, «pārkāpšana» jo spēcīgāk, jo spilgtāk, jo «elastīgāk» iedarbojas tad, ja stiprāk atklājas «savaldīto» vai «pārrauto pretspēku tendences». Bet tieši džežā ar svingu² un *off beat*³ tāds mūzikas «ritmiskais nervs» ir skaidri sajūtams, tas valdonīgi pakļauj klausītāju uzmanību.

Otrā: improvizācija kā viens no galvenajiem izpildījuma principiem. Šo faktoru grūti pārvērtēt, sevišķi no klausītāju psiholoģijas viedokļa. Šaurā specializācija, kas kļuva raksturīga mūziķiem izpildītājiem, sākot aptuveni ar pagājušā gadsimta otro pusi, gandrīz pilnīgi izskauda improvizāciju uz koncertestrādes. Bet agrāk taču, kā zināms, ne tikai komponists, bet arī ikkatrs mūziķis vispirms bija improvizētājs.

¹ Г. Коган. Работа пианиста. Музгиз, 1963, 50. lpp.

² *To swing* (angļu) — šūpot (-ies), ligoties, svārstīties. Apzīmē elastīgu, atsperīgu ritmiku. *Swing's* ir tikpat tāls no mehāniskas «iekalšanas» kā no sākotnējā metroritmiskā zīmējuma patvaļīga izkropļojuma. Stilistiskā perioda apzīmējumam «svinga ēra» džeza vēsturē ir cita nozīme, saistīta ar lieliem orķestra sastāviem.

³ *Off beat* (angļu) — «ārpus takts sitiena». Tāda izpildījuma maniere, kad melodiskie akcenti nesakrīt ar metrisko shēmu, kaut kas līdzīgs (to gandrīz neiespējams pierakstīt nošu zīmēm) sistemātiskai neregulārai sinkopēšanai. Tā saucamie «*rubato*» un «*ad libitum*» zināmā mērā ietver «*off beat*» pazīmes.

Neanalizēsīm šeit improvizācijas izžušanas cēloņus. Nenoliegšim arī izpildījuma tehnikas attīstības lielo pozitīvo nozīmi. Bet improvizācijas renesanse neapšaubāmi pieder pie džeza vispievilcīgākajām īpašībām. Klausītājs it kā tiek ierauts jaunrades procesā, jo melodiskā, harmoniskā, ritmiskā variēšana¹ noris, tā teikt, viņa acu priekšā.

Un, lai arī šajā sajūsmā par mūziķi improvizatoru ir daudz naivuma, tomēr psiholoģiski to var izprast un attaisnot. Viena lieta — iemācīties skaņdarbu (pat ļoti sarežģītu) un to katru reizi ar lielāku vai mazāku veiksmi precīzi atskaņot, uzrādot spožu virtuozitāti. Pavisam kas cits ir, paklausot iekšējiem emocionāliem impulsiem un pakļaujot tiem visus muzicēšanas elementus, katru reizi radīt jaunas tēlu kombinācijas.

Trešā: skaņas radīšanas maniere. Ists džeza mūziķis (nemaz nerunājot par vokālistu), vienalga, kādu instrumentu viņš spēlē, rada citāda rakstura skaņas nekā «akadēmiska» virziņa mūziķis. Tas vispirms attiecas uz melodijas intonēšanas procesu. Izlīdzināta skaņas radīšanas instrumentālā maniere, ko dažkārt tik augstu novērtē akadēmiskajos ansambļos un orķestros, nepavisam nav pieņemama džezā. Šeit melodija, jebkura melodiska frāze vispirms «jāizsaka», «jāizrūnā». Bet runas izteiksme, kas ir visas mūzikas mākslas pamatā, taču vienmēr ir bijusi izpildītāja vislielākā vērtība. Vēl šodien, gribēdami uzslavēt vijolnieku vai pianistu, sakām, ka zem viņa pirkstiem instruments «dzied», «runā». Džezs it kā atjauno melodijas runas būtību. Dika Elingtona orķestris, piemēram, aizrauj tieši ar šo runas izteiksmību. Tādējādi nepārspilējot var teikt, ka arī šajā novadā džeza mūzikai ir svarīgas, vērtīgas īpašības.

Vai džezs ir vajadzīgs?

Tāds jautājums ir gandrīz retorisks, jo prakse sen jau pierādījusi, ka džezs ir vajadzīgs. Tas aizrauj ne tikai jaunatni, bet arī vidējās un vecākās paaudzes mūzikas mīļotājus. Ar kādām īpašībām tas viņus valdzina? Lielā mērā ar tām īpašībām, par kurām mēs tikko runājām. Džeza ritmiskais asums un sasprin-

¹ Protams, improvizācijas jēdziens ir daudz plašāks par to variēšanu, ar kuru mēs galvenokārt sastopamies džezā. Turklāt ne jau katra skaņu secība «ap tēmu» var saukties par «improvizētu variāciju». Bet tas jau ir cits jautājums, kura aplūkošana neietilpst šī raksta robežās.

gtība, brīvā improvizācijas maniere, runas izteiksmība — tas neapšaubāmi atrod visdzīvāko atbalsi klausītāju sirdīs. Daudz maz dziļāk ielūkojoties džeza vēsturē, pārliecināties, ka tā cilme ir apspiesto, diskriminēto ļaužu māksla, un, kā zināms, tieši sociālā protesta tēma mākslā vienmēr pievērsusi uzmanību. Šodien visiem zināms, ka amerikāņu nēģeru garīgie dziedājumi — spirīčuēli, kas ārkārtīgi spēcīgi ietekmējuši džeza veidošanos, radušies ASV dienvidu plantācijās un to tiešais pamats ir ne tikai protestantu un anglikāņu korāļi, bet arī nežēlīgi ekspluatēto nēģeru darba dziesmas. Bet nēģeru tautas dziesmas, blūzi, šie «laicīgie spirīčuēli» (tā tos sauc džeza pētnieki)? Vai tad tās nav protesta dziesmas, kas stāsta par Amerikas īstenību? «My only sin is my black skin» («Mans vienīgais grēks ir mana melnā āda») — vēl 20. gados dziedāja Luiss Armstrongs. Tradicionālais (bet jo vairāk — laikmetīgais) nēģeru blūzs — tas ir emocionāli piesātināts, lirisks, bet dažkārt arī traģisks stāsts par Amerikas krāsainā cilvēka ikdienas rūpēm, vienalga, vai viņš dzīvo Misisipi krastos vai Cikāgas geto.

Bet aizrauj ne jau vienīgi blūzu un spirīčuēlu — šī džeza pamata — idejiskā nosliece.

Vīnes valsī savu uzvaras gājienu pa Eiropu iesāka pēc Napoleona kariem 1815. gadā, džezs plašā arēnā iznāca 103 gadus vēlāk — 1918. gadā, tūlī pēc pirmā pasaules kara beigām. Tiesa, toreiz tā vēl diezgan ilgi skaitījās tīri amerikāniska māksla, precīzāk — nēģeru māksla, jo baltie mūziķi ar lielām pūlēm spēja apgūt melnādaino džeza radītāju īpatno spēles manieri. Taču gadu gaitā arī baltie mūziķi Amerikā un citās zemēs pakāpeniski apguva džeza muzicēšanas paņēmienus. Arī pats džezs piedzīvoja sarežģītu evolūciju (to aplūkot nav mūsu uzdevums). Tā attīstība pavirzījies tālu uz priekšu. Šodien mēs atrodamies pavisam jaunas parādības priekšā: pēc otrā pasaules kara džezs vairs nav tīri amerikānisks muzicēšanas veids. Džeza vispārējā izplatība pasaulē nebūt neliecina par ekspansiju (mākslas varmācīga ieviešana, ja tā neatbilst dotajai sabiedrībai, vēl nekad nav bijusi sekmīga), bet gan apliecina, ka džezam, acīm redzot, ir kaut kādas internacionālas īpašības. Nav apšaubāmi džeza plašās izplatības kultūrvēsturiskie un psiholoģiskie priekšnoteikumi. Ir vēl kāds priekšnoteikums, kas sakņojas 20. gadsimta otrās puses cilvēka «ritmiskās psiholoģijas» sfērā. Es šeit domāju par ritmiskās pasaules uztveres savdabīgumu, kas izriet no dzīves tempa straujā pieauguma. Mūsdienu cilvēka «metroritmiskajā domāšanā» neapšaubāmi lielas izmaiņas

ienesusi tehniskā revolūcija tās daudzajās būtiskajās izpausmēs (kibernētika, atomenerģija, polimeri, bionika, cilvēka izešana kosmosā utt.). Slīdošais, elastīgais valsis bija romantisma laikmeta un arī visa 19. gadsimta savdabīgs «ritmiskais simbols», bet par mūsu laika simbolu kļuvis maršs — noteikts, divdaļīgs, dažkārt stūrainis un ass ritms. «No bērnības nemīlu ovālu, no bērnības zīmēju stūrus,»¹ saka dzejnieks Boriss Sluckis, ļoti precīzi izteikdams vienu no mūsdienu «ritmiskās domāšanas» būtiskajām īpašībām. Šķiet, būtu ļoti interesanti izsekot, kā 20. gadsimtā marša ritmi (šā vārda visplašākajā nozīmē) pamazām izspiež valša ritmus. Šajā nolūkā pietiek salīdzināt, teiksim, Čaikovska un Prokofjeva daiļradi. Prokofjevs valša žanram pievēršas ārkārtīgi reti, bet, ja viņam nepieciešama muzikāla retrospekcija, tad viņš izvēlas gavotī...

Ritma «stūrainība», spriegums un asums visvairāk piemīt džežam, un droši vien šai «ritmopsiholoģiskajai» īpašībai ir nopietna nozīme tā izplatībā.

Kādam jābūt padomju džežam?

Šeit nonākam pie centrālās problēmas, kas jāiztirzā un jāizlemj. Pacentīsimies iezīmēt kaut vai šīs problēmas kontūras.

Vīspirms jārūnā par džeža mūzikas nacionālo savdabību, par nacionālo kolorītu. Vai iespējama un vai nepieciešama šī nacionālā specifika? Tā kā vēl nepastāv internacionāla mūzikas valoda, nav tās arī džežā. Mākslā viss labākais, internacionālais rodas uz nacionālajiem pamatiem. Tāpēc īsts padomju džežs ir krievu, latviešu, gruzīnu u. c. džežs, nevis džežs vispār. Tomēr kāda ir nacionālā elementa iesakņošanās mēraukļa džežā? Varbūt pietiek paņemt tautas melodiju, galvenokārt dejisku, to ritmiski izpušķot, spēlēt ar džežā parastajiem paņēmieniem, un viss būs kārtībā? Nē, nebūt ne! Tāda vienkāršota pieeja atmetama. Tautas melodiju tieša citēšana, izmantošana par džeža improvizāciju pamatu jau aizgājusi pagātnē. Būtībā stāvoklis ir citāds: visiem džeža skaņdarba elementiem jāpakļaujas tautas muzicēšanas īpatnībām. Tad atkrīt nepieciešamība pievērsties mūzikas folkloras citātiem, jo kā ritmu un melodiju, tā arī skaņdarba harmonisko valodu caurauž tas, ko apzīmē ar maz-

¹ «Я с детства не любил овал, я с детства угол рисовал.»

liet nenoteiktu, bet tomēr trāpīgu jēdzienu — nacionālais kolorīts, jo džeza mākslas principiālās īpatnības sakrīt ar dažādu tautu muzikālās folkloras specifiku.

Sai problēmai cieši piekļaujas jautājums par tā saucamo «blūza harmoniju» padomju dzežā. 1967. gadā uzstājoties lielā muzikologu simpozijā džeza festivāla laikā Tallinā, izteicu diezgan asu protestu pret «blūza toņu» varmācīgo ieviešanu padomju komponistu džeza darbos (atgādināšu, ka «blūza toņi» ir zemā trešā un septītā pakāpe mažorā un tie cēlušies no nēģeru mūzikas folkloras). Tas sacēla sašutuma vētru. Un tomēr — šī harmonija ir laba tikai vienā gadījumā — amerikāņu džeza skaņdarbos. Jebkurai citai nacionālā džeza skolai jābalstās uz savas nacionālās harmonijas specifiskajām īpatnībām. Starp citu, buržuāziskā muzikoloģija vispār neatzīst džeza nacionālās pazīmes. Piemēra dēļ minēšu pazīstamā amerikāņu džeza komentētāja Vilisa Konovera uzstāšanos, kurš tajā pašā simpozijā attīstīja šādu «teoriju»: «Nav nedz amerikāņu, nedz franču, nedz krievu džeza. Ir tikai Džeri Maligena vai Dika Elingtona džezs, Mišela Legrāna vai Germana Lukjanova džezs.» Visai primitīva un nezinātniska pieeja! Ja māksla būtu tikai vienpersoniska radoša akta rezultāts, tad neeksistētu sociālie, vēsturiski stilistiskie vai nacionālie kritēriji un pasaules mākslas vēsture sairtu tūkstoš atsevišķos daiļdarbos, ko radījušas kādas abstraktas individualitātes.

Pedējos gados džežistu vidū aizvien biežāk dzirdamas runas par mūsdienu džeza strupceļiem vai vismaz par tā nežēlīgu krīzi. Domāju, ka krīze pastāv tikai to mūziķu apziņā, kuri nepietiekami nopietni izturas pret nacionālā elementa problēmu dzežā. Tāpat kā ikkatrā mūzikas sfērā, iespējas te ir neierobežotas. Vienīgi savs vārds jāsaaka drošiem māksliniekiem, kas spēs atrast ceļus džeza organiskai saplūšanai ar to atjaunošanās stihiju, kas pastāvīgi noris tautas muzikālajā daiļradē. Un, ja runājam par briesmām, kas uzglūn padomju džežam, tad, man šķiet, tās nav tur, kur daudzi meklē.

Galvenās briesmas, manuprāt, ir verdziskā sekošanā ārzemju džeza jaunumiem. Mums nav mazums apdāvinātu džežistu, kas diemžēl tik akli tic aizokeāna «likumdevēju» nemaldībai, ka gatavi uz visu, lai tikai «neatpaliktu». Taču jaunā, briesmošā padomju džeza attīstības loģika liecina, ka patiesi panākumi mūziķus sagaida jaunrades patstāvīgos, nevis atdarinājuma ceļos. Skolnieku periods beidzies. Laiks runāt pašiem savā valodā, nevis pārfrazēt citu teikto...

Citas briesmas — *quasi* džeza mūzikas pārpilnība. Radio, televīzija, skaņu plates propagandē milzīgi daudz amatniecisku darinājumu, kam visbiežāk ir estrādes deju raksturs, un grūti pateikt, par ko visvairāk brīnīties — par sliktāko ārzemju paraugu atklātu kopēšanu vai par apbrīnojamo bezgaumību. Pseudoliriskie teksti banalitātē sacenšas ar triviālām melodijām, un visam tam blīva «džeza» instrumentācija, standartveida primitīvu harmoniju kompleksi un rupjas ritmiskas formulas. Jā, tas ir bīstami! Bīstami vispirms tāpēc, ka sakropļo jauniešu gaumi, pamazina prasīgumu, iedveš nepatiesu pārliecību, it kā tā ir «īsta mūzika», «īsts džezs». Bet visām šīm «modes» dejām (rokenrols, tvists, šeiks utt.), salīdzinot ar īstu dzezu, ir viselementārākā struktūra. Šim primitīvismam nepieciešams pretstatīt dzīvu estrādes mūziku, kas necenšas tērpties džeza drānās, bet dzīvo vienu dzīvi ar mūsu jaunatnes ritmointonatīvo valodu, ar jauniešu masu dziesmu un lirisko dziesmu.

Džezs Latvijā

Par latviešu dzezu nopietni var runāt, sākot ar 50. gadu vidu, periodu, kad sākās vispusīgs padomju džeza formēšanās process.

Džeza iniciatori Latvijā, tāpat kā visā Padomju Savienībā, bija jaunie mūziķi, studenti vai nesenie konservatorijas abiturienti.

Izstudējot Latvijas radio un televīzijas fonotēkā uzkrātos materiālus, var atrast ne vienu vien desmitu darbu ierakstu (sākot ar 50. gadu vidu), kas neapšaubāmi var ieinteresēt nākamos latviešu džeza vēsturniekus. Tiesa, autoru un izpildītāju loks nebija sevišķi plašs, taču tendence pāriet no izklaidēšanās, estrādes un deju mūzikas uz dzezu bija skaidri jūtama arī toreiz. Pirmām kārtām tas attiecas uz tā saucamo Latvijas radio estrādes sekstetu.

Jāatzīmē, ka mūsu dienās robežas starp dzezu un estrādes mūziku vēl joprojām ir tikpat svārstīgas un nenoteiktas kā robežas, kas atdala dzezu no deju žanra. Nav nejaušība, ka džeza dzimtenē par džeza improvizācijas izejas materiālu kalpo vieglās mūzikas, operetes (konkrētāk — tā saucamais «mūzikls») autoru darbi. Tādus komponistus kā Džeromu Kernu, Irvingu Berlinu, Kolu Porteru un pat vistalantīgāko no tiem —

Džordžu Geršvinu nekādi nevar nosaukt par džeza meistariem. Ar šo mākslu neviens no viņiem ciešāk nav saskāries. Vēl vairāk — džeza improvizācijā ļoti daudz nosaka izpildītāja apdāvinātība, bet džeza «kombō» (neliela ansambļa) partitūrā bieži vien ir tikai melodijas shematisks uzmetums burtu un ciparu veidā (kaut kas līdzīgs senajam «ģenerālbasmam») un dažkārt kontrapunktējoša piebalss. Blakus tāda veida nošu materiālam estrādes partitūra simfodžezam liekas daudz sarežģītāks sacerejums un ir augstākā profesionālā līmenī. Bez tam «tiri» džeza komponisti Padomju Savienībā, šķiet, nav atrodamī. Pirmajā laikā (50. gadu vidū) padomju džeza galvenais «virzītājs» bija izpildītāji un aranžētāji, nevis komponisti. Bet tagad atgriezīsimies pie Latvijas radio estrādes seksteta — pirmā profesionālā ansambļa, kas līdzās estrādes mūzikai sāka izpildīt arī džeza mūziku. Seksteta organizators bija Egils Švarcs. Tajā liela loma, sevišķi pirmajā laikā, bija talantīgajam saksofonistam un aranžētājam Gunāram Kušķim. Liekas, tieši viņa ļoti individuālajā manierē, viņa improvizācijās pirmo reizi latviešu džeza ieskanējās oriģināls «svings». Sekstetā savu ceļu sāka Raimonds Pauls, pianists, improvizators un komponists, kura visa turpmākā darbība saistās ar «vieglo» žanru un arī ar dzezu.

Izskatot 1956./57. gadā seksteta ieskaņotos darbus, var minēt, piemēram, visai «spānisko» R. Paula «Intermecō». Improvizācijas elementi sastopami tikai trio daļā, pārējais — diezgan banāla, dejiska rakstura rumba. Taču ar gaumi izvēlētās harmonijas un izpildītāju augstā kvalitāte piešķir šim ierakstam zināmu māksliniecisku vērtību. Tāpat vērtējama arī «Fantāzija par Iva Montāna dziesmu tēmām». Tas ir drīzāk popurijs nekā fantāzija, jo šeit nav organiskas saiknes (kontrasts vai līdzība) starp melodijām, nav arī kaut cik simfonizēta materiāla izstrādājuma. Melodiju improvizācijas saites ir diezgan naivas. Un tomēr visumā darbs valdzina ar savu svaigumu un izteiksmes tiešumu. No tāda mūziķa, kurš tik gaumīgi harmonizē, atrod lieliskus melodiskus kontrapunktus, izklāstā izmanto skaidri saskatāmus antifonā dialoga paņēmienus, var daudz sagaidīt. (Starp citu, šī senā tradīcija sasaucas ar pazīstamo džeza formulu «*call and response*» — «jautājums un atbilde», kurai džeza mūzikā ir ļoti liela nozīme.)

Tādējādi jau ar to gadu estrādes darbiem Raimonds Pauls zināmā mērā sagatavoja augsni džežam, nemaz jau nerunājot par to, ka viņa skaņdarbi izcēlās ar labu gaumi un palīdzēja popularizēt estrādes mūziku.



Raimonds Pauls.

No tā laika darbiem varētu minēt arī R. Paula «Fantāziju par Džordža Geršvina tēmām». To arī atskaņoja Radio estrādes sekstets (klarnete, klavieres, vibrofons, ģitāra, kontrabass, sitamie instrumenti), un tas bija viens no pirmajiem mūsu republikā sacerētajiem lielākajiem džeza stila skaņdarbiem. Tam, protams, nav gadījuma raksturs. Geršvina melodijas, viņa labāko skaņdarbu ritmointonācijas atstāja (un joprojām atstāj) lielu iespaidu uz džeza veidošanos gan ASV, gan citās pasaules zemēs, kaut arī pats Geršvins nebija džeza komponists šā vārda šaurākajā nozīmē. Viņa mūzikā, kas radusies no Eiropas muzicēšanas paņēmieni un nēģeru folkloras organiska sakausējuma, vissvarīgākā loma ir blūza melodiski harmoniskajām intonācijām, kas savukārt ir džeza veidošanās pirmā posma pamats¹.

¹ Tas tomēr nenozīmē, ka «Porgi un Besa» ir džeza opera. Diemžēl to nākas lasīt pat muzikologu sacerējumos.

Nezinu, vai Raimonds Pauls jau toreiz to saprata, bet viņa «Fantāzija par Džordža Geršvina tēmām» ir kļuvusi par savdabīgu laboratoriju džeza paņēmienu veidošanai. «Fantāzijā» pastiprinās improvizācijas elementi, rodas īsts aizraujošs svings, mūziķi, talantīgā skaņdarba aizrauti, demonstrē brīvi pārvaldītu *off beat* sarežģīto tehniku. Piecas Geršvina melodijas (trīs liriskas dziesmas un divas tēmas no operas «Porgi un Besa») saliedētas vienā muzikālā vienībā, turklāt šeit ir caurviju darbības vienotas formas elementi.

Vispār Raimondam Paulam jau daudzus gadus piemīt raksturīga tieksme sacerēt izvērstas, simfonizētas formas, neatlaidīga griba pārvarēt džezam piemītošo miniatūrismu un struktūras standartu¹. Tāda, piemēram, ir viņa «Rapsodija» klavierēm ar orķestri (pareizāk to būtu saukt par fantāziju). Šajā virtuozajā darbā līdzās sadzīvo meistarīga izdoma un skaidri saskatāma atdarinājuma epizodes. Cits viņa skaņdarbs — svīta «Portreti» klavierēm ar orķestri godalgots Vissavienības jauno komponistu skatē.

Ģederts Ramans ir galvenokārt simfonists. Tomēr jau 50. gadu vidū viņš izmēģinājis savus spēkus vieglajā žanrā. Šajā virzienā komponista daiļradi stimulēja estrādes seksteta organizēšana, un 1956. gadā viņš šim ansamblim radīja darbu, kas iezīmē latviešu džeza labākos sasniegumus vēl daudzus gadus uz priekšu. Tas ir savdabīgi harmonizētais «Intermeco», kurā atklājas spilgti izteikts nacionāls kolorīts. Būtībā «Intermeco» ir pirmais veiksmīgais mēģinājums apvienot latviešu tautas ritmointonācijas ar džeza paņēmienu. Šeit jāatzīmē arī Ģ. Ramana džeza skaņdarbi, kas komponēti 50. gadu beigās: «Etīde trim instrumentiem», «Maršs», «Kancona bazūnei» ar džeza orķestri u. c. Šie darbi nebūt nebija cīparotā basa «shēmas», bet pilnvērtīgas partitūras, kurās bija ierakstītas un skaidri apzīmētas arī improvizācijas epizodes. Diemžēl vēlāk, 60. gadu sākumā, Ģ. Ramans nav komponējis džezam, lai gan viņa talantīgajos estrādes tipa darbos skaidri saskatāmi džeza elementi. Skaņdarbs «Rotaļa», kuru atskaņoja 1968. gada februārī estrādes un džeza mūzikas koncertā (Padomju Latvijas Komponistu savienības VI kongresa laikā), no jauna apliecināja veiksmīgu pievēršanos tautas daiļradei, lai gan šeit atklājās būtisks apstāklis: nacionāli īpatnējais grauds ir ne tikai jāiedēsta, bet arī

¹ Šeit domāta trafareta forma: tēma, dažas variāciju improvizācijas un noslēgumā atkal tēma.

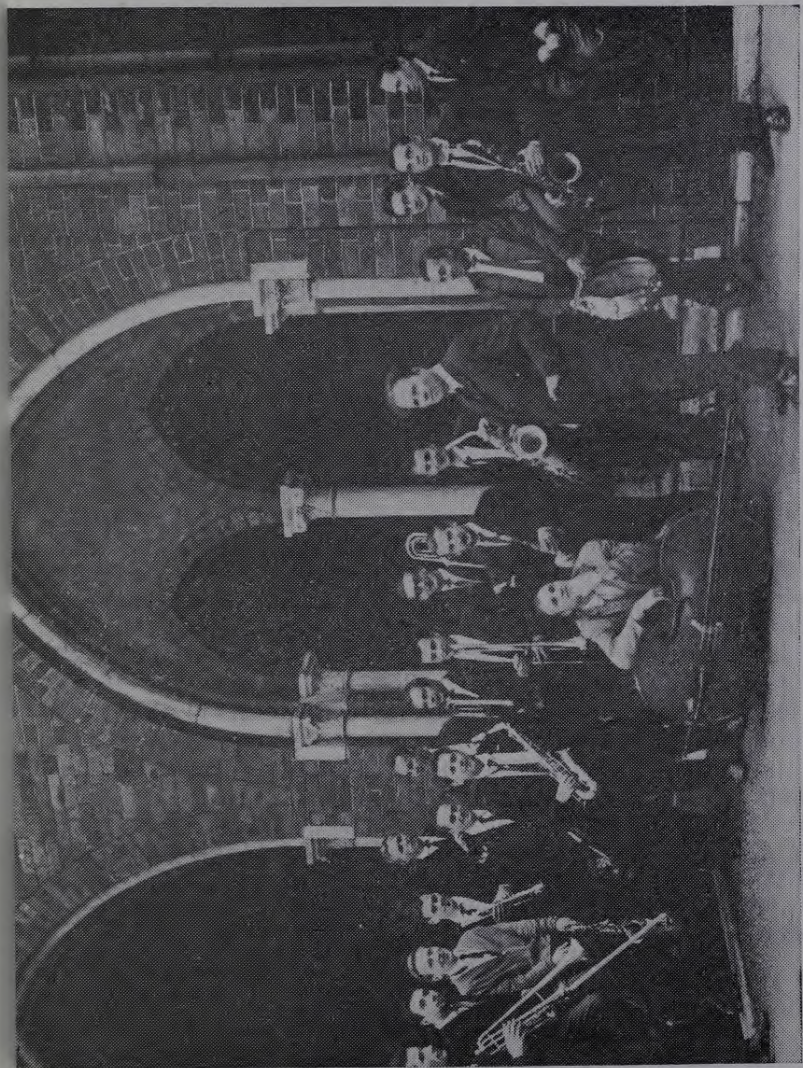
jāizaudzē, jāprot attīstīt tā raksturīgie elementi. Žēl arī, ka komponists aprobežojies ar miniatūrformu un nav izmantojis simfonika meistarību, lai radītu izvērstāku darbu, jo latviešu dzezu spēj virzīt uz priekšu tikai simfonizācija, izmantojot tautas mūzikas ritmointonācijas. Ar šiem vārdiem es nebūt negribu teikt, ka tai jābūt mūzikai simfoniskajam orķestrim; simfonizācija nozīmē šeit komponista domāšanas principu.

Visai redzama vieta mūsu profesionālo dzeza komponistu vidū bija Ringoldam Orem (1931—1968). Līdzās lielas formas skaņdarbiem (balets «Varavīksne», simfoniskā poēma «Tīreļa noslēpums», Sonāte čellam un klavierēm u. c.) viņš rakstījis mūziku teātrim un kino, sacerējis estrādes dziesmas un instrumentālas miniatūras. Lai gan R. Orem šķita, ka viņš sacer vieglo mūziku, nevis dzezu, daudzām viņa dziesmām un instrumentālajiem darbiem bija nozīmīga loma latviešu dzeza tapšanā. Lielā mērā tas saistīts arī ar viņa izpildītājmākslinieka darbu: 1957. gadā R. Orem uzticēja organizēt un vadīt Rīgas estrādes orķestri, bet pēdējos gados viņš vadīja Latvijas radio un televīzijas estrādes un deju mūzikas orķestri. R. Ore bija apveltīts ar dzeza izjūtu, patiesu talantu radīt ļoti raksturīgus, melodiskus, ritmiski aizraujošus, harmoniski vienmēr svaigus darbus. Liekoties tiem nav skaidri saskatāma nacionāla cilme, tomēr nacionālais kolorīts ir skaidri nojaušams, un daudziem šī talantīgā komponista skaņdarbiem var droši pareģot ilgu koncertdzīvi.

Ar nožēlu jākonstatē, ka reti estrādei un dzezam pievēršas tāds savdabīgs komponists kā Romualds Kalsons. Vēl vairāk gadījuma raksturs ir Romualda Grīnblata saskarsme ar «viegļajiem» žanriem. Bet no šiem komponistiem, spriežot pēc viņu nedaudzajām instrumentālajām miniatūrām, var sagaidīt interesantus darbus arī dzeza novadā.

Iepriekšējos gados tieši saistīts ar dzezu (kā izpildītājs) bija Edmunds Goldšteins, bet viņa vieglā žanra darbiem, tāpat kā Valtera Kaminska dziesmām un instrumentālajām miniatūrām, ir gandrīz vienīgi estrādes un deju mūzikas raksturs, un tie gandrīz nemaz nav ietekmējuši latviešu dzezu.

Pievēršoties komponistiem amatieriem, kas, starp citu, pēdējos gados ieguvuši profesionāla komponista izglītību, minēšu Egilu Švarcu, kurš pirmoreiz konservatoriju beidza kontrabasas specialitātē. Viņa diezgan daudzie vokālie un instrumentālie darbi, kas bija sacerēti pirms viņa aizbraukšanas uz Maskavu (no 50. gadu vidus līdz 1964. gadam), savā veidā svārstījās starp estrādes, deju un dzeza žanru. Egila Švarca — lieliska



Latvijas Radio vieglās mūzikas orķestris ar tā vadītāju Rīngoldu Ori 1967. gadā.

kontrabasista un dažādu ansambļu un orķestru vadītāja darbība zināmā mērā ietekmējusi latviešu džeza attīstību.

Latviešu estrādes un džeza mūzikā kā pašdarbības komponists ienāca arī Valerijs Ickevičs, bet nesen viņš pabeidza Latvijas Valsts konservatorijas kompozīcijas klasi. Agrīnajos darbos pārsvarā bija atdarinājumi, bet pēdējos gados viņš gūst arvien lielāku patstāvību. Arī šajā gadījumā izpaužas tā pati likumsakarība. Kamēr komponista domāšana atradās standartu varā un viņš lietoja nodrāztus harmoniskos un ritmointonatīvos paņēmienus, skaņdarbi nepacēlās pāri viduvējam līmenim. Taču, tiklīdz viņš pieskaras tautas dziesmu un deju intonāciju sfērai («Vakarēšana», «Matrjoška» — tā saucas viņa darbi krievu stilā), tūdaļ viņa mūzika iegūst spilgtumu un svaigumu.

Sākot ar 60. gadiem, arvien lielāku ieguldījumu latviešu džeza veidošanā devuši pianisti Ivars Vigners un Ivars Mazurs. Viņi, starp citu, ir principiāli atšķirīgi: Mazurs uzstājas tikai kā interprets, Vigners izmēģina savus spēkus kompozīcijā. Bet Vignera kvantitatīvi diezgan daudzajos darbos dažādiem estrādes un džeza ansambļiem ļoti bieži dzirdam pazīstamus paņēmienus, pazīstamas ritmointonatīvas formulas, kas aizgūtas no amerikāņu džeza prakses. Visumā tas, protams, ir likumsakarīgi. 50. gados, kad latviešu džeza tikai sākās, šiem paraugiem nevarēja pietiekamā mērā, toreiz tie iezīmēja latviešu džeza mākslas pirmās virsotnes. Tagad, kad padomju nacionālo džeza skolu attīstības perspektīvas kļuvušas skaidrākas, kļuvis vīrišķīgāks un nobriedis arī Ivara Vignera talants. Tā apliecināja viņa uzstāšanās jau minētajā džeza un estrādes mūzikas koncertā 1968. gada februārī. Labākais no I. Vignera atskaņotajiem skaņdarbiem bija «Vienkāršais motīvs». Kaut arī šajā nelielajā skaņdarbā nav tautas dziesmu citātu, tā savdabīgajam melodiski ritmiskajam zīmējumam ir skaidras saites ar latviešu muzikālo folkloru. Bet ar to pietiek, lai džeza mūzika iezaiģotos jaukās krāsās, skanētu svaigi. Dažos ārēji daudz efektīgākos, tehniski sarežģītākos I. Vignera skaņdarbos šī svaiguma trūkst. Domāju, ka par šīs parādības vienīgo iemeslu ir jāuzskata apzināta vai neapzināta pakļaušanās ārzemju paraugiem.

*

Kāds ir pašreiz, 1970. gadā, latviešu džeza stāvoklis? Vai ir pamats pesimismam? Domāju, ka nav. Tiesa, džeza attīstības process latviešu mūzikā noris gandrīz stihiski, bet tas droši

tuvojas tam brīdim, kad radīsies lieli un pilnvērtīgi džeza skaņdarbi.

Acīm redzot, nopietna loma šajā procesā būs arī laikmetīgiem izteiksmes līdzekļiem, melodiskajai un harmoniskajai valodai, kas būs neatkarīgāka no «svinga» tradīcijām nekā pašreiz. Tiešām, laiks nopietni apsvērt, vai nav novecojušās nonakordu secības, alterētās dubultdominantes un lielais tonikas septakords? Šī doma nav jātulko kā aicinājums rakstīt atonāli, atteikties no funkcionālajiem sakariem. Nav šaubu, ka skaista, izteismīga melodija un skaidra harmoniska valoda džeza skaņdarbam vienmēr būs nepieciešama. Bet arī droši meklējumi, eksperimenti var dot teicamus rezultātus. Atgriezoties pie mūsu ražīgākā un talantīgākā džeza komponista un izpildītāja Raiņa Paula daiļrades, gribētos norādīt uz virkni skaņdarbu, ko viņš sacerējis pēdējā laikā. Tiesa, «ortodoksālie» džezisti kategoriski neatzīst to par džeza mūziku. Manuprāt, tā ir kļūda. Krājumā «Estrādes skaņdarbi klavierēm ar kontrabasu» («Liesma», 1965) sakopotī piecpadsmit R. Paula apdarinātie latviešu komponistu skaņdarbi (tajā skaitā arī viņa paša darbi). Ar ļoti nedaudziem izņēmumiem tas ir īsts džezs. Lai gan improvizācijas ir pilnībā uzrakstītas, izpildītājs pēc saviem ieskatiem var tālāk izstrādāt komponista aizsākto tēmu. Tā ir, tā teikt, R. Paula daiļradē tradicionālā «svinga» līnija, kurai saknes meklējamas 50. gadu periodā, kad jaunais mūziķis galvenokārt mācījās no Rietumu džezistiem. Viņš toreiz veikli improvizēja pazīstamo nēģeru džeza pianistu Artā Teituma, Ahmada Džamala un sevišķi Errola Garnera stilā. Bet R. Paulam «skolnieciskais» periods jau sen beidzies, un minētais krājums iezīmē patstāvības vaibstus. Cik tālu R. Pauls aizgājis no atdarināšanas, to liecina iepazīšanās ar viņa «Piecām improvizācijām latviešu tautas dziesmu garā» klavierēm, kontrabasam un sitamajiem instrumentiem (1966). Var pat apgalvot, ka tieši džeza novadā viņš ieguvis lielāku patstāvību nekā estrādes mūzikas sfērā, kurai viņš joprojām veltī daudz laika un spēka, vadot Rīgas estrādes orķestri. Tā, piemēram, piecas miniatūras ar nosaukumu «Kalnu skices», kas 1967. gadā tika iespiestas izdevniecībā «Liesma», ir nākošais solis R. Paula savdabīgā stila tapšanā. Šīs miniatūras, kas radās kā «ceļojuma skices» pēc brauciena pa Kaukāzu, valdzina tieši ar stiprā mērā pieaugošu domāšanas patstāvību, neatkarību, brīvu no salkanajiem standarta paņēmieniem. Tās ir tipiskas «noskaņu gleznas», kas iekļaujas nopietnajā džeza koncertžanrā. Bet R. Paula autorkoncertu sērijas 1969. gadā

iepažīstināja klausītājus ar vēl vienu jaunumu, kuram, manuprāt, ir liela principiāla nozīme. Te domāju viņa «Dziesmas ar latviešu tautas dziesmu vārdiem» — žanru, kas turpina un attīsta Ģ. Ramana «Intermeco» iezīmēto līniju, jau uztvertu minētajās «Piecās improvizācijās latviešu tautas dziesmu garā». Bet atšķirībā no šīm pēdējām, kas balstās uz folkloras melodijām, «Dziesmas ar latviešu tautas dziesmu vārdiem» sacerētas patiesi brīvi. Tie ir pilnīgi patstāvīgi skaņdarbi, bet vispievilcīgākais ir tas, ka latviešu nacionālais kolorīts ļoti dabiski saplūst ar džeza harmoniskajām un metroritmiskajām īpatnībām. Droši vien tieši šī neparastā sakritība noteica šo oriģinālo kompozīciju lielos panākumus. Liekas — 1969. gada dažos mēnešos notikušie 80 (!) Raimonda Paula autorkoncerti, kas visi notika pārpildītās zālēs, ir labākā liecība tam, ka viņa mākslai ir neparasts pievilcības spēks. Tā, protams, galvenokārt ir estrādes māksla, taču tajā jūtami ļoti stipri džeza impulsi.

*

Nobeigumā nepieciešams vēlreiz atgādināt, ka, lai nodrošinātu latviešu džeza nākotni, acīm redzot, pirmkārt, ir jāatsakās no atdarināšanas; otrkārt — droši jāpievēršas latviešu folkloras avotiem, nevis to citējot, bet gan izmantojot tās garu un raksturu; treškārt, nepieciešams pārvarēt «miniaturismu» un iziet ja ne «Džeza simfonijas», tad vismaz «Džeza koncerta» vai «Džeza sonātes» plašumos. Tad apklusīs džeza pretinieki, kas cenšas to iedzīt kafējnicās, restorānos un deju laukumos. Koncertzālēs sāks skanēt pilnvērtīga latviešu padomju džeza mūzika, kurā atradīsim tos vaibstus, kas raksturīgi padomju mākslai vispār — satura bagātību un dinamismu, ietvertu estētiski pilnīgā formā.

JELGAVAS MŪZIKAS DZĪVE

Lēzenajos krastos mierīgi plūstošās upes — Lielupe un Driksa, bezgalīgais līdzenums ar mežu puduriem un bērzu birzīm Jelgavas apkārtnē piešķir īpatnēju skaistumu. Uz salas, ko veido šīs upes, atrodas Jelgavas lepnums — pils, kas celta pēc slavenā arhitekta B. Rastrelli projekta. Tur tagad mācās Latvijas Lauksaimniecības akadēmijas studenti.

Jelgavas skaistums apdziedāts arī tautas dziesmās. Jelgavā un tās apkārtnē dzimuši, auguši un strādājuši daudzi ievērojami mākslinieki — J. Valters, A. Romāns, G. Eliāss, J. Feders, K. Baltgailis, K. Celmiņš, A. Spertāls, V. Kalnroze, A. Apinis, E. Jurķelis u. c., kuri Jelgavu un tās apkārtni attēlojuši gleznās, akvareļos.

Dažreiz strīdas par to, kura Jelgava skaistāka — vecā vai jaunā, kas pacēlusies kara atstāto gruvešu vietā. Katra ir pilnīgi citāda. Vecā bija īpatnēja ar savdabīgajām ēkām (pilsētas ārējam izskatam pievērsta liela uzmanība, sākot ar 19. gs. sākumu), ar tās mazpilsētniecisko šaurību.

Pēc kara Jelgava izaugusi par pilsētu ar attīstītu rūpniecību, ar lieliem, galvenokārt piecstāvu namiem, plašām ielām, daudz apstādījumiem, parkiem. Pašā pilsētas centrā — viens no modernākajiem Kultūras namiem republikā un liels centrālais laukums. Blakus jaunajām celtnēm — viena otra vecā ēka, arī vairāki arhitektūras pieminekļi — Jelgavas vēstures un mākslas muzeja ēka (*Academia Petrina*), baznīcas.

Pirmoreiz Jelgava (Mītava no vārda «mīt») vēsturē minēta 1265. gadā. Vēsturnieki domā, ka tā izveidojusies senas zemgaļu



Jelgava pirmskara gados.

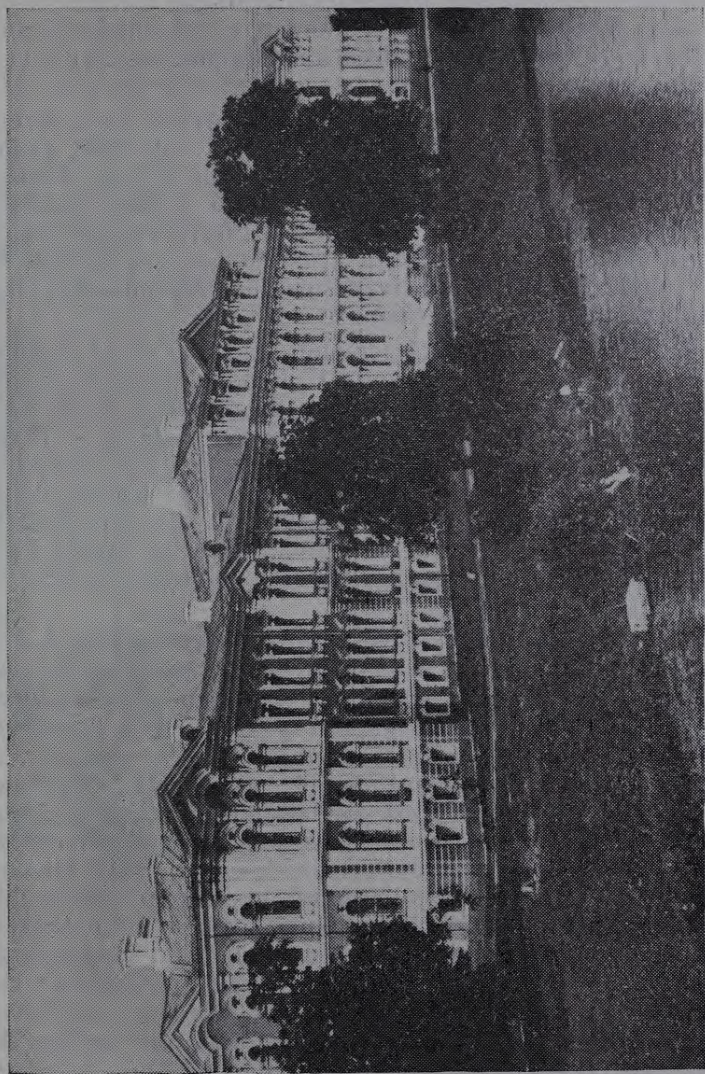
ostas vietā. 14. gadsimta vidū minēts Jelgavas (no lībiešu valodas — «pilsēta») kā nelielas apdzīvotas vietas vārds.

Pēc Livonijas kara 1561. gadā kā Polijas vasaļvalsts izveidojās Kurzemes hercogiste, un Jelgava drīz kļuva par tās galvaspilsētu. Straujā pilsētas ekonomiskās dzīves attīstība veicina arī kultūras attīstību, kuru nosaka galma un privileģēto slāņu — vāciešu intereses.

*

Hercoga galmā mākslai, īpaši mūzikai arvien tika ierādīta redzama vieta. «Jau pirmais Kurzemes hercogs Gothards, rūpējoties par sava galma mūziku, aizņēmie spēlmaņus no Prūsijas hercoga», un šie algotie mūziķi spēlēja ne tikai hercoga mitnē, bet arī izbraukumos.¹ Galmā darbojies orķestris, itāļu opertrupa, koris, taurētāji. Mūzika bija neatņemama izpriecu sastāvdaļa. Jelgavas galmu ne velti sauca par mazo Versaļu.

¹ J. Brauns. «Vijoļmākslas attīstība Latvijā», LVI, 1962, 79. un 80. lpp.



Jelgavas pils.

18. gs. Jelgavā ļoti iemīļota bija arī teātra māksla. Te darbojās dažādas vācu teātru trupas (Hilferdinga, Mendes u. c.), kas izrādīja Sekspīra, Moljēra, Voltēra u. c. rakstnieku darbus. Dažās trupās (piem., Šuha kundzes, kas bija pati labākā) uzveda arī baletus, operetes un operas.

Hercogu laikos mūzikas dzīvi Jelgavas galmā vada ievērojami mūziķi — komponisti, izpildītāji. No 1691. līdz 1698. gadam tur strādā galma mūzikas direktors Johans Fišers (1646—1721) — autoritatīvs mūziķis Eiropas mērogā — labs vijolnieks, altists, ievērojams tā laika komponists. Fišers veicina franču instrumentālās mūzikas tradīciju attīstību hercoga kapelā. No Fišera kompozīcijām viņa divertīsentu «*Tafelmusik*» stīgu kvartetam izpilda arī vēl mūsdienās.

18. gadsimtā ievērojamākā personība mūzikas dzīvē ir pazīstamā čehu vijolnieka un pedagoga F. Bendas skolnieks Ādams Feihtners, ko hercogs Pēteris 1769. gadā uzaicina strādāt Jelgavas galmā par galma kapelas vadītāju (no 1795. g. — Pēterburgas ķeizarišķā orķestra koncertmeistars). Būdams labs vijolnieks, viņš vairākkārt devies koncertceļojumos pa Eiropu, daudz komponējis. Interesanti atzīmēt, ka Feihtnera skolnieks Jelgavā bija arī Bēthovena draugs K. Amenda. Hercoga kapelā kādu laiku darbojies arī vēlāk Rīgā populārais vijolnieks, pēc tautības čehs, Abrahams Mohatskis.

1782. g. Jelgavā ieradās vācu komisko operu autors J. Hillers, un Kurzemes hercogs viņa vajadzībām nodibina koncertkapelu, ieceļot Hilleru par kapelmeistaru. Tiek uzvestas toreiz populārās Hillera operas «Medības», «Lauku ļaužu mīlestība» u. c. skatuves darbi.

Aktīva muzicēšana Jelgavā notiek arī nelielā sabiedrībā. 18. gs. beigās un 19. gs. sākumā par tādu mūzikas dzīves centru kļūst kolēģijas asesora Bernera nams, kur koncertējuši vietējie mākslinieki, kā arī izcili ārzemju mūziķi — Dž. Fīlds, H. Zontāga, P. Rodē, P. Baijo u.c. Nav brīnums, ka, augdama šādā vidē, Bernera talantīgā meita Marianna kļuva par vienu no izcilākajām sava laika vijolniece. Koncertējusi gan tikai šaurās mūzikas mīļotāju aprindās Jelgavā un Rīgā, viņa izpelnījusies visatzinīgākos novērtējumus.¹

Galma muzicēšanā 18. gs. (iespējams, ka arī jau agrāk) iesaistīti arī latviešu dzimtcilvēki. Hercogs licis apmācīt

¹ J. Brauns. «Vijoļmākslas attīstība Latvijā», 90. un 91. lpp.

viņus mūzikā un arī citās mākslās (tie sūtīti mācīties arī uz Krieviju)¹.

Poliņas 3. dališanas rezultātā 1795. g. Kurzemes hercogiste iekļāvās Krievijas impērijas sastāvā.

*

19. gadsimtā pēc dzimtbūšanas atcelšanas Kurzemē 1817. gadā svarīgs faktors Jelgavas kultūras dzīves attīstībā ir skolu dibināšana.

Daudzi Latvijas (tanī skaitā Jelgavas) skolotāji, kas bija arī pirmie latviešu mūzikas darbinieki, izglītību ieguva 1840. gadā dibinātajā skolotāju seminārā Irlavā, kur liela loma bija latviešu mūziķim J. Bētiņam.

Gadsimta otrajā pusē latviešu skolotāji un mūzikas darbinieki sāk cīņu par latviešu mūzikas attīstību Jelgavā un tās apkārtnē, pret vācu muižniecības un garīdzniecības noteicošo lomu, pret carisma pārkrievošanas politiku, radot plašu atsaucību latviešu tautas vidū. Latvieši apvienojās dziedāšanas un mūzikas biedrībās, un vāciskajā Jelgavā latviešu mūzika sāk ieņemt patstāvīgu vietu.

Pirmie celmlauži latviešu mūzikas novadā Jelgavā un apkārtnē ir J. Berzinskis, A. Behmanis (arī Bekmans), J. Valdmanis, J. Laivenieks, G. Vējiņš, K. Zigmunds, T. Veidemanis, Ķempelis, Jenševics, Pētersons u. c. Šinī pašā laikā Jelgavā sāk darboties pirmie latviešu gleznotāji J. Budevics, J. Feders.

Arī 19. gadsimtā Jelgavā notikuši daudzi ievērojamu mākslinieku koncerti, kas stipri iespaidojuši Jelgavas mūzikas dzīvi. Tā 1839. gadā nesen uzceltajā teātra ēkā jaunais Rihards Vāgners diriģējis visas Rīgā uzvestās operas: Meierbēra «Robertu Velnu», Bēthovena «Fidelio», Vēbera «Oberonu» u. c.

1842. gadā Jelgavā koncertē Ferencs Lists, par ko Jelgavas laikrakstā «*Mitausche Zeitung*» parādījās cildinoša recenzija.

Gadsimta otrajā pusē jelgavniekus sajūsminājis arī A. Rubinšteins. J. Vītols atceras: «Dzirdēju Rubinšteinu pirmoreiz, zēns būdams, Jelgavas amatnieku biedrības jaunceltajā zālē. Ģeniālais viņa spēlē manam bērnam saprātam toreiz vēl bija maz uztverams, tomēr programmas beigu numurs — Lista Don Žuāna fantāzija — mani satricināja, man likās neticams, pasakains. Vēl šo baltu dienu, Jelgavas amatnieku biedrībai garām

¹ J. Brauns. «Vijoļmākslas attīstība Latvijā», 74. lpp.

staigādams, gribas pacelt cepuri: šeit guvu pirmos iespaidus no lielākā klavieru meistara — titāna, ko savā mūžā dzirdējis esmu.»¹

Par Jelgavas iespaidiem raksta Klāra Šūmane, kad viņa kopā ar Robertu Šūmani 1844. g. koncertēja vairākās Krievijas pilsētās. Diemžēl ar pianistes mākslu iepazinās tikai nedaudzas Jelgavas vācu ģimenes. 1864. gadā, Klārai Šūmanei vēlreiz apciemojot jelgavniekus, tie pie viņas kājām nolika lauru vainagu.

*

19. gadsimta otrajā pusē ievērojamākie mūziķi Jelgavā ir Rūdolfs Postelis un Kārlis Raps. R. Postelis (1820—1889), pēc tautības vācietis, darbojas par ērģelnieku un diriģentu, arī komponē (viņa korāļu harmonizācijas bija plaši pazīstamas). Ar Jelgavu šī mūziķa dzīve un darbība saistīta no 1850. gada. Svētās trīsvienības baznīcā, kur R. Postelis strādā par ērģelnieku, viņa vadībā tiek izpildītas oratorijas (Mendelsona «Pauls», Romberga «Zvanu dziesma»), ar paša dibināto orķestri viņš organizē simfoniskus koncertus, vadījis arī toreiz pastāvošās filharmonijas biedrības kori. Pie Posteļa Jelgavā mācījās viens no pirmajiem latviešu pianistiem Ludvigs Bētiņš, pirmās teorētiskās zināšanas pie viņa guvis komponists Jāzeps Vītols, ar padomu viņš palīdzējis arī J. Bētiņam un J. Cimzem.

Kā teicams vijolnieks, pianists, lielisks improvizators laikabiedru atmiņās novērtēts Kārlis Raps (vācietis, mācījies Prāgas konservatorijā). Pastāvīgi dzīvodams Jelgavā, Raps vada kori (Jelgavas dziedāšanas biedrības mūzikas direktors), koncertē, darbojas par vijolspēles, klavierspēles un mūzikas teorijas pedagogu. Pie K. Rapa Jelgavā mācījušies pirmie latviešu vijolnieki J. Ozols, J. Lazdiņš, vēlākais komponists, diriģents, mūzikas kritiķis un pedagogs Nikolajs Alunāns. J. Vītols pie K. Rapa mācījies klavierspēli.

Jāzeps Vītols Jelgavā dzīvojis no 1867. līdz 1880. gadam, te sākas arī viņa mūziķa gaitas. Viņš muzicē orķestros (spēlē vijoli, altu), izpilda pianista pavadītāja pienākumus (retāk ir arī solists); rodas pirmie kompozīcijas mēģinājumi («Feldblumen» — polkas, valši, galopi). No Jelgavas J. Vītols devās uz Pēterburgas konservatoriju. Mūziķa profesijas izvēlē J. Vītolu ietekmējuši arī Jelgavas mūzikas dzīves iespaidi, no kuriem kā spilgtākos viņš atceras hercoga Jēkaba teātrī Rīgas vācu teātra izrādīto

¹ «Latviešu mūzika», LVI, R., 1958. «Manas dzīves atmiņas», 285. lpp.

R. Vāgnera «Tanheizeru», muzicēšanu ģimnāzijas orķestrī, ko vadīja pilsētas orķestra trompetists Mitrēvics, žandarmērijas pulkveža Krīdenera mājas kvartetu vakarus, kur divos gados izspēlējuši daudz klasiskās mūzikas (J. Vītols pie alta pulsts), četrrocīgo spēlēšanu ar Nikolaju Alunānu un darbošanos Posteļa simfoniskajā orķestrī. Tā visumā, pēc J. Vītola vērtējuma, «dziļi mietpilsoniskajā» Jelgavā tomēr rit samērā daudzveidīga mūzikas dzīve.

Par Jelgavas mūzikas dzīvi 19. gadsimta otrajā pusē un dažādiem mūzikas dzīves jautājumiem parādās raksti Jelgavas presē. Tur lasām, ka tautā ļoti iemīļotas bijušas teātra izrādes ar «joku dziesmu ziņģēšanu»¹. Turpat arī izskan aicinājums nomest «lepnības garu», pievienoties dziedāšanas biedrībām, paskubināt citam citu, iesaistīt jauno paaudzi, apgūt mūzikas teoriju. Piemēram, kāds S. Bergmans ieteic «gruntīgi toņu trepi izmācīties»² (katra pakāpe šai sistēmā apzīmēta ar ciparu). Izskan nepieciešamība pēc skaņdarbiem, nošu izdevumiem.

Latviešu mūzikas dzīves attīstību 60. un 70. gados veicina pirmo dziedāšanas un mūzikas biedrību dibināšanās. Arī Zemgalē sāk veidoties kopdziedāšanas tradīcija. Kori dibinās Vircavā, Sesavā, Zaļajā muižā, Bēzmuižā, Svitenē³. Šī perioda ievērojamākie, aktīvākie koru kolektīvi, kuros samērā liels dalībnieku skaits, ir Bramberģes koris «Līgo» (dib. 1862. g.) un Līvberzes «Dziesmu kronis» (dib. 1879. g.). Šie kori darbojās līdz pat Lielajam Tēvijas karam. Sevišķi daudz koncertējis koris «Līgo» (dalībnieku skaits svārstījies no 20 līdz 70).

Pirmie koru kopkoncerti sarīkoti Vircavā 1864. un 1868. gadā. Tā kā programmas galvenokārt sastāvēja no latviešu tautas dziesmām, daudzo garīgo koncertu vidū tie izceļas kā sevišķi progresīvi notikumi.

Arī pašā Jelgavā dibinās kori, kas sākumā piederēja pie vācu biedrībām.

Šinī laikā radies arī ievērojamākais Jelgavas koris «Lira». Sis koris izveidojies 1864. g. dibinātajā dziedāšanas biedrībā «*Mitauer Liederkrantz*», kas 1889. gadā pārdēvējās par

¹ «Latviešu Avīzes», 1871. g. 22. III.

² «Latviešu Avīzes», 1871. g. 12. VII.

³ Kurzemē šai periodā koru darbība ļoti aktīva, sevišķi Jelgavas apkārtnē — pavisam 46 kori (Vidzemē — 20).

«Liru». «Lira» rīkoja patstāvīgus koncertus, piedalījās dažādos literāros u. c. vakaros, dziesmu svētkos, brīvlaišanas svētkos. «Lira» pirmoreiz Jelgavas koru vēsturē IV Vispārējos dziesmu svētkos izpelnās 1. godalgu. «Lira» koncertējusi arī Rīgā, Bauskā u. c. Kora repertuārā ietilpa klasika, tautas dziesmas, «Lira» divas reizes (1905. un 1940. g.) iestudējusi Mocarta «Rekviēmu», Haidna oratoriju «Pasaules radīšana», Pāvula Jurjāna uzvedumu «Precības» un citus lielākas formas darbus. 1940. gadā, kad Latvijā tiek atjaunota padomju vara, «Lira» aktīvi koncertē Padomju armijas karavīriem, amatnieku biedrības dārzā rīko latviešu mūzikas vakarus. Koris pastāvēja līdz Liela-
jam Tēvijas karam.

Ar šī kolektīva panākumiem un vispār ar Jelgavas mūzikas dzīves tā laika svarīgākajiem notikumiem cieši saistīts ievērojamais latviešu mūziķis Straumes Jānis (1861—1929). Jelgavā viņš darbojās no 1888. līdz 1914. gadam. Daudzpusīgs un nozīmīgs bijis Straumes Jāņa darbs laikrakstā «Tēvija»¹, viņš izdevis Baltijas mūzikas kalendāru, kas iznāca Jelgavā 1891., 1892. un 1893. gadā, strādājis par diriģentu Latviešu biedrībā un ar kori «Lira». Straumes Jānis aktīvi darbojies Latviešu biedrības literatūras sekcijā. Literārajos vakaros viņš lasījis lekcijas par latviešu mūzikas instrumentiem, ar pseidonīmu Vaidelaitis daudz rakstījis par latviešu un cittautu komponistiem, latviešu koriem un citiem jautājumiem. Straumes Jānis aktīvi piedalījies arī dziesmu svētku sarīkošanā Jelgavā, komponējis. Par «Liras» diriģentu viņš strādājis no 1893. līdz 1898. gadam.

Otra nozīmīga personība Jelgavas mūzikas dzīvē 19. gadsimta beigās un 20. gadsimta pirmajā ceturksnī ir Atis Kauliņš (1867—1944). Beidzis Pēterburgas konservatorijā ērģeļu klasi, A. Kauliņš no 1892. g. strādā par Jelgavas Annas baznīcas ērģelnieku un mūzikas skolotāju. Viņš bijis arī ilggadējs kora «Lira» diriģents — no 1898. līdz 1924. gadam. Atis Kauliņš, ar pseidonīmu Bindu Atis, ļoti daudz rakstījis par mūzikas dzīves notikumiem laikrakstos. Sevišķu ievēribu pelna viņa izdots pirmais latviešu muzikāli zinātniskais žurnāls «Mūzikas druva» (1. žurnāla numurs iespiests Jelgavā), kas iznāca 1906., 1908. un 1909. gadā.

¹ «Tēvija» — Jelgavas latviešu biedrības laikraksts, kur atspoguļojas Jelgavas dzīves, arī mūzikas dzīves notikumi.



Koris «Lira» 1927. gada.

Interesantu materiālu A. Kauliņš saglabājis no Pēterburgas konservatorijas laikiem — A. Rubiņšteina klavieru literatūras lekcijas (publicētas «Mūzikas druvā»). Vecākās paaudzes jelgavniekiem vēl tagad spilgti atmiņā Ata Kauliņa aktīvā darbība Jelgavas mūzikas dzīvē.

19. gadsimta 70., 80. gados Kurzemē sākās arī latviešu orķestru attīstība. Jelgavā un tās apkārtnē bez pūtēju orķestriem darbojās arī stīgu orķestri. Populārākie bija A. Bahmana¹ un Berzinska² orķestri. Kaut arī orķestri nebija lieli, tomēr tiem liela nozīme Jelgavas un tās apkārtnes mūzikas dzīves veicināšanā.

*

Jelgavas kultūras dzīves attīstībā 19. gs. 80. un 90. gados liela loma ir 1880. g. nodibinātajai Jelgavas Latviešu biedrībai. 1880. g. biedrība noorganizē patstāvīgu teātri, kur par režisoru strādā Ā. Alunāns, J. Duburs, regulāri piedaloties izciliem aktieriem no Rīgas (Jūlijai Skaidritei, Bertai Rūmniecei u. c.). Pie Latviešu biedrības darbojas jauktais un vīru koris Ķempeļa, Jenševica, vēlāk Straumes Jaņa u. c. diriģentu vadībā.

90. gadu nozīmīgākais notikums Jelgavas mūzikas dzīvē ir IV Vispārējie latviešu dziesmu svētki 1895. gadā, kad tiek atzīmēta arī 100. gadadiena kopš Kurzemes pievienošanas Krievijai. Dziesmu svētkos piedalījās ap 5200 dziedātāju. Laikrakstā «Tēvija» par šo notikumu lasāms: «Jelgava bija pārvērsta par dzižu lielpilsētu. Bija lielisks skats, kādu Jelgava vēl nebija piedzīvojusi visā savā 700 gadu ilgā mūžā.»

Bez Jurjāna kantātes «Līgojiet, liksmojiet», kas konkursā ieguva 1. godalgu, dziesmu svētkos pirmo reizi skanēja arī J. Vitola «Beverīnas dziedonis». Programmā bija daudz skaņdarbu, kas prasa labu koru sagatavotību, piemēram, koris

¹ Interesanti atzīmēt, ka Jelgavas mūzikas vidusskolai 1963. g. pienāca vēstule no Francijas. Ievērojams vijolnieks, par to liecina klāt pieliktās atsauksmes, Alberto Bahmans raksta: «Mans tēvs cēlies no Jelgavas. Man ir lieli panākumi vijoles spēlē. Es būšu laimīgs, saņemot mūzikas dzīves jaunumus no Jelgavas. Mans vectēvs strādāja no 1848. g. kā vijoles spēles pārniedzējs.» Žēl, ka viņš nedod sīkākas ziņas par Bahmana vectēva vai tēva darbību Jelgavā. Liekas tomēr, ka šis Bahmans bijis orķestra vadītājs. Sos orķestrus min arī Alunāns un raksturo kā aktīvus koncertētājus kolektīvus.

² Orķestri spēlējuši vairāki Berzinski — radinieki, talantīgi cilvēki. No šīs dzimtas cēlies arī prof. Ē. Berzinskis.

«Slava» no Gļinkas operas «Ivans Susaņins», koris no Borodina operas «Kņazs Igors» u. c.

No 20 piešķirtajām godalgām pirmo ieguva Jelgavas koris «Lira» (diriģents Straumes Jānis), trešo — Rundāles koris J. Rozenberga vadībā.

*

20. gadsimta sākumā Jelgavas mākslas dzīve bija ļoti rosīga. Jelgavā darbojas daudz mākslinieku, tiek rīkotas izstādes, notiek daudz koncertu.

Viena no bagātākajām bija 1903./04. gada koncertsezona, kad nedēļas laikā bieži vien notika 4 līdz 5 koncerti. Šinī sezonā ļoti daudz koncertēja cittautu mākslinieki — pianisti, dziedātāji, vijolnieki. Spilgtus iespaidus jelgavnieki guva Briseles stīgu kvarteta, zviedru dziedātājas A. Fostrēmas, somu diriģenta un cellista G. Snēfogta u. c. mākslinieku koncertos.

Mīļa viešņa Jelgavā arvien bijusi M. Vignere-Grīnberga, viņas koncerti notikuši klausītāju pārpildītā koncertzālē. Recenzijās slavēta viņas neparasti spēcīgā balss, kas tanī pašā laikā skan arī tīri un maigi.

No operām jelgavniekiem ir iespēja noklausīties ievērojamus klasiskos darbus — Rubiņšteina «Dēmonu», Čaikovska «Jevgeņiju Oņeginu» un «Piķa dāmu», arī Verdi operas itāliešu Kastellano opertrupas un Muranskas — krievu opertrupas uzvedumos. Kaut arī izpildījums nav bijis pirmklasīgs (trupām pavājš orķestris), tomēr Jelgavas iedzīvotāji operizrādes labprāt apmeklējuši. Publikas nav trūcis arī J. Dubura dziesmu vakaros ar E. Dārziņu pie klavierēm, L. Bētiņa, O. Fogelmaņa, Nedelas trio koncertos.

Mūzikas dzīvi bagātina arī vietējo koru koncerti.

*

Pēc aktīvās koncertdzīves, kas Jelgavā bija raksturīga gadsimta sākumā, pamazām iestājās apsūkums, līdz pirmā pasaules kara laikā tā izbeidzās pilnīgi.

Tikai 1919. gadā, kad Latvijā nodibinās padomju vara, Jelgavas mūzikas dzīvē iezīmējas spējš uzplaukums.

Atsākās teātra izrādes, koncerti. Viesojas ievērojami latviešu mākslinieki Ā. Kaktiņš, A. Benefelde, P. Šūberts, P. Sakss, J. Vitols, A. Ozoliņš, J. Lazdiņš. Jelgavā atkal notiek simfoniskie un koru koncerti (tiek atskaņota Hendeļa oratorija «Juda

Jelgavas Latveeschu Beedr. namâ

Ratolu eelâ 11,

fwehtdeen, 9. martâ 1919. g.

Leels Lautas konzerts.

Beedalas pašstamee Latveeschu mahksleneeki: operu dzeedataja
Uda Venefeld, wijsolu wirtuoss Werners Taube un kon-
serwatorists Ansis Kreimans, klaweeru solo un pawadijumi.

Sahkums pulst. 7 wakarâ.

Biketes eespreesich pabrôd no 8—2 rub. Bota putu weikalâ, Ratolu
eelâ 18, bet konzerta deenâ Latveeschu Beedribâ

Sobata publika teek luhgta pehz eespehjas maksat sikhâ nauda, lai ne-
apgruhtinam saferci or mainishanu

Da konzerta laiku jahles burwis buhs siegatas — weetas luhds eemant
pehz otra swana.

Jelgavas Latveeschu Beedribas namâ

(Ratolu eelâ 11)

fwehtdeen 16. martâ 1919. g.

Leels mahkslas konzerts.

Beedalas pašst. latw. mahksleneeki: Prof. Edmundo Lutfâini.

Aktivâs koncertdzives liecinieki — sludinājumi
Jelgavas laikrakstâ 1919. gadâ.

Rupat no drukaš isnahkufšas

„Strahdneefu dseefmas“

Latvijas Sozialdemokratijas (Komunistu partijas) Jelgavas Komitejas
isdevums.

Wairumā un mafumā

dabujamas

Jelg. Apr. Strahdn. Dep. Pad. drukatavā,
Kannulehjeju eelā 22.

Sludinājums vietējā laikrakstā 1919. gadā.

Makabejs»), speciāls koncerts tiek veltīts Raiņa dzejai. Aktīvi darbojas arī tautas nams, Jelgavas mūziķu biedrība.

1919. g. notiek arī strādnieku teātra svinīga atklāšana, tiek izdotas strādnieku dziesmas.

*

20. un 30. gados, kad buržuāzijas interesēm lielā mērā tiek pakļauta arī māksla, Jelgavā tomēr joprojām dzīvas arī demokrātiskās, progresīvās mākslas tradīcijas.

Atsaucoties uz profesora Jāzepa Vītola ierosinājumu, 1921. gadā Jelgavā darbību sāk Jēkabs Mediņš, aptverot visus tā laika Jelgavas mūzikas dzīves novadus — Tautas konservatoriju, Skolotāju institūtu, Jelgavas filharmoniju un pašdarbību.

Jelgava ir pirmā pilsēta Latvijā, kur 1921. g. 1. septembrī tiek nodibināta Tautas konservatorija, «lai ieinteresētu un ievadītu plašākas sabiedrības aprindas vērtīgas mūzikas izkopšanā

katram vēlamā virzienā aktīvā vai pasīvā veidā».¹ J. Mediņš vada konservatorijas darbu, strādā par pedagogu vairākās nodaļās (konservatorijā bija klavieru, ērģeļu, dziedāšanas, orķestra un spec. teorijas nodaļa), organizē koncertus, no kuriem sevišķi interesanti bijuši atklātie audzēkņu eksāmeni.

Aktīvi koncertētāji bija Tautas konservatorijas pedagogi — pianisti V. Pastuhovs, O. Kāpa-Kleine, dziedātāji profesore Irecka, A. Benefelde, kādu laiku te strādāja arī E. Berzinskis un Jāzeps Mediņš.

Tautas konservatorija, kuras audzēkņu skaits gadā bija ap 100, sagatavoja daudz labu mūziķu un pedagogu. Tur mācījies vijolnieks J. Stepe, dziedātāji A. Klinka, S. Ķīģele, M. Mediņa, pianiste A. Kleinberga u. c.

Kā izcils notikums tā laika Jelgavas mūzikas dzīvē jāatzīmē J. Vitola 50 gadu pedagogiskās darbības jubilejas koncerts 1936. gadā, kam Jēkabs Mediņš sagatavoja skolu apvienotos korus un paplašinātu simfonisko orķestri. Koncertā atskaņoja J. Vitola skaņdarbus: «Gaismas pili», kantāti «Dziesma», «Dūkņu silu», arī instrumentālo mūziku un solodziesmas.

Tautas konservatorija šarikojusi arī Alfrēda Kalniņa skaņdarbu vakaru ar paša autora piedalīšanos.

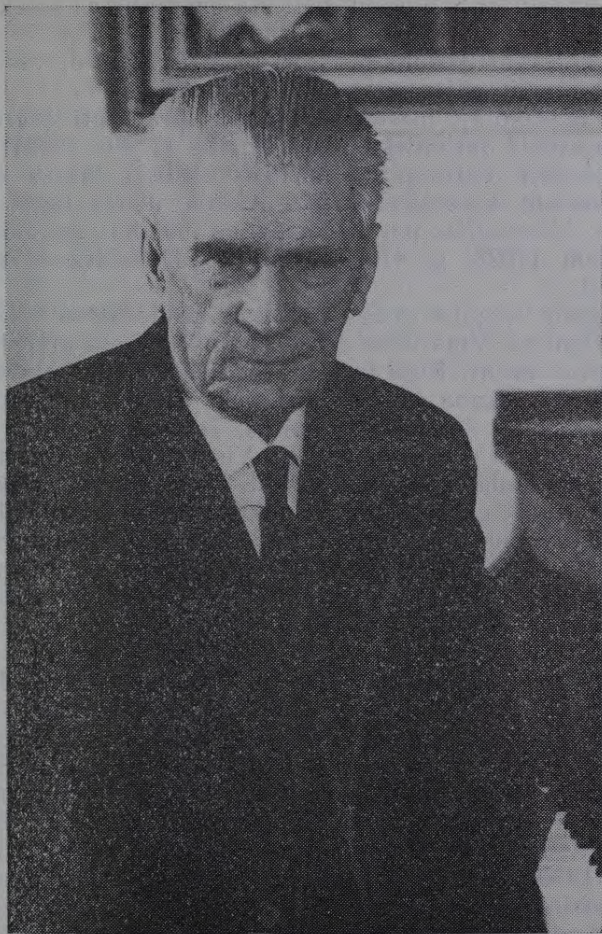
1930. gadā tiek dibināta Jelgavas filharmonija, kuru vada Jēkabs Mediņš. Par diriģentu strādā arī L. Vigners, reizēm P. Barisons. Koncertos piedalījušies ievērojami mākslinieki — L. Juhts, S. Benoni, E. Miķelsons, S. Rašina (vijolnieces gaitas viņa uzsāka 12 gadu vecumā ar koncertu Jelgavā, par ko parādījās izcilas atsauksmes).

Jelgavas filharmonijas darbu atzinīgi novērtēja sabiedrība un kritika. J. Zālītis, piemēram, atzīmē, ka tā «veic Jelgavas mūzikas dzīves izkopšanā lielu darbu»².

Trešais Jēkaba Mediņa darba lauks ir Jelgavas skolotāju institūts. Nākamie skolotāji mācījās klavierspēli, solfedžo, harmoniju u. c. mūzikas priekšmetus, tādēļ arī liela daļa šā institūta absolventu vēlāk kļuva par mūziķiem un dziedāšanas skolotājiem. No 1925. līdz 1928. gadam te mācījās komponists M. Zariņš, savas mūziķa gaitas sāka arī komponists J. Ozoliņš. Institūtu beiguši diriģenti — dziedāšanas skolotāji J. Brigzna, K. Kreicbergs, A. Eidiņš u. c., te sākas arī Jēkaba Mediņa meitas

¹ «Mūzikas Apskats», 1933. g. 2. nr., 59. lpp. «Jelgavas tautas konservatorija».

² «Jaunākās Ziņas», 1932. g. 16. aug.



Jēkabs Mediņš.

Marijas Mediņas — tagad Jāzepa Mediņa mūzikas vidusskolas pedagoģes — mūziķes gaitas. Jēkaba Mediņa audzēkņi ar mīlestību atceras savu skolotāju, kurš spējis ieaudzināt «mūžīgu mīlestību» pret labu mūziku, vienmēr pratis ierosināt «darbošanās prieku».

Sajos gados arī Skolotāju institūta pašdarbības kolektīvi ļoti aktīvi piedalījušies Jelgavas kultūras dzīvē.

Jelgavā Jēkabs Mediņš bijis arī LLA mūzikas dzīves organizētājs: viņš nodibinājis kori, vadījis orķestri.

Jelgavas skolotāju institūtā 20. gados strādā arī ievērojamais latviešu mūzikas darbinieks Jūlijs Rozītis (1880—1952). Blakus pedagoģiskajam darbam J. Rozītis rakstījis tautas dziesmu apdares koriem, sacerējis mūziku A. Brigaderes lugai «Maija un Paija», interesējies par dziedāšanas mācības metodiskajiem jautājumiem (1928. g. viņš sastādījis «Dziedāšanas mācības metodiku»).

1926. gadā Jelgavā rosīgu darbu ar pašdarbības kolektīviem uzsāk J. Ozoliņš. Viņš vada tautas nama kori un orķestri, koncertē Jelgavā un arī Rīgā kreiso arodbiedrību sarīkojumos. Jelgavā, būdams Jēkaba Mediņa skolnieks Tautas konservatorijā, J. Ozoliņš sāk arī komponista gaitas. Te tapušas pirmās dziesmas un skaņdarbi pūtēju orķestrim. Visaktīvāka J. Ozoliņa darbība ir 1940. gadā, kad viņš strādā Skolotāju institūtā (vada kori un orķestri) un Jelgavas 1. vidusskolā, kur tanī laikā darbojas koris, simfoniskais un pūtēju orķestris. J. Ozoliņa vadītais tautas nama koris 1940. gadā dzied arī komponista pirmo masu dziesmu «Uz priekšu ikdien».

Jelgavā un tās apkārtnē 20. un 30. gados aktīvi darbojas arī vairāki pašdarbības kolektīvi: «Lira», tautas nama, Latviešu biedrības, Jelgavas strādnieku arodbiedrības un Valsts darbinieku arodbiedrības kori, tāpat kori darbojušies arī Elejā, Bēnē, Zaļeniekos un citur. Daudz koncertējis Pirmās Jelgavas mūzikas biedrības pūtēju orķestris R. Kalniņa vadībā (dibināts 1923. g.), kas izpildījis arī J. Ozoliņa pirmos skaņdarbus pūtēju orķestrim.

1928., 1930., 1933. un 1936. gadā Jelgavā notiek plaši Zemgales novada dziesmu svētki, kas liecina par augstu kora kultūru. Šo dziesmu svētku organizēšanā un vadīšanā lielu darbu veica Jēkabs Mediņš. Virsdiriģenti bija arī T. Reiters, L. Vigners.

*

1940. gadā, kad Latvijā atjaunojās padomju vara, Jelgavas mūzikas dzīvē bija vērojama liela aktivitāte. Mūzikas mīļotājiem radās plašas iespējas iepazīt padomju mūziku, tikties koncertzālēs ar padomju izpildītājiem.

Jelgavā viesojās M. Reizens, M. Kozolupova, B. Zlatogorova u. c. padomju mākslinieki. Ap 5000 klausītāju brīvā dabā (Uzvaras parkā) pulcināja Baltkrievijas kara apgabala Sarkanarmijas dziesmu un deju ansambļis.

Pēc pārtraukuma darbību atsāka Jelgavas filharmonija, tās orķestris Jēkaba Mediņa un bieži arī L. Vignera vadībā atskaņoja Gļinkas, Čaikovska, Dvoržaka, Lista u. c. komponistu darbus.

No koru kolektīviem aktīvi koncertēja «Lira», tāpat rosīgi darbojās Jelgavas strādnieku arodbiedrības centrālā kluba vīru koris «Dziedonis», tautas augstskolas un tautas nama pašdarbības kolektīvi J. Ozoliņa vadībā. Šinī gadā Jelgavā notika E. Pakules, I. Blūmfeldes u. c. Rīgas mākslinieku vieskoncerti.

*

Fašistiskās okupācijas laikā mūzikas dzīve Jelgavā apstāst. No darba Tautas konservatorijā tiek atlaists arī J. Mediņš, kara ugunis iet bojā koncertzāles, nošu materiāli, daudz kultūras un mākslas vērtību. Pilsēta tiek pārvērsta gruvešu kaudzē.

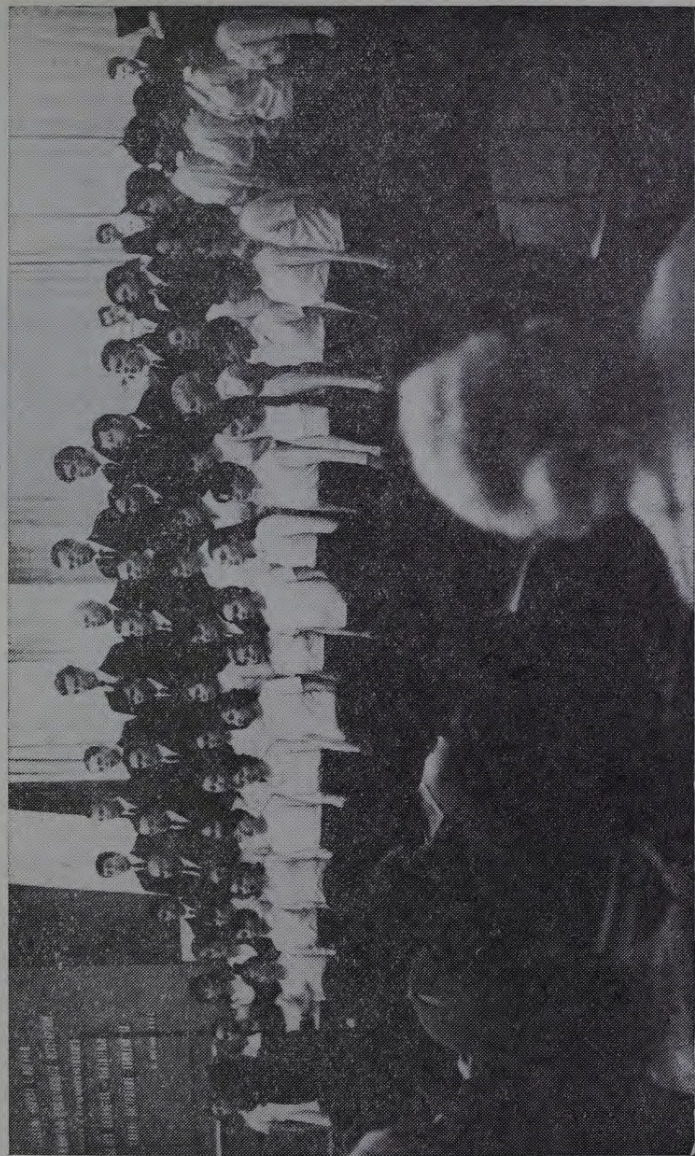
Pēc kara smagos apstākļos atsākas mūzikas dzīve. Par mūzikas dzīves centru kļūst Jelgavas mūzikas vidusskola, kas izveidojas bijušās Tautas konservatorijas vietā, atsākot darbu 1945. g. rudenī. Daudz grūtību jāpārvar pirmajiem skolas direktoriem J. Sproģim, vēlāk F. Šveinikam, atjaunojot Jelgavas mūzikas dzīvi. F. Šveiniks organizē ļoti daudz koncertu gan ar skolas spēkiem, gan aicinot Rīgas mūziķus (arī simfonisko orķestri). Sadarbība ar skolām, rūpnīcām nodrošina koncertos daudz atsaucīgu klausītāju. Ar 1958. gadu šīs tradīcijas turpina direktore V. Pļaviņa. Skolā rosīgi darbojas pūtēju orķestris (diriģents J. Grūtups), simfoniskais orķestris (C. Kriķa, vēlāk pedagoga G. Jaunslavieša vadībā), mācību koris (diriģente Ā. Melgaile), tautas instrumentu ansambļis (diriģents V. Miezītis). Mūzikas skola organizējusi daudzu izcilu padomju mākslinieku koncertus. 1965. gadā Jelgavā viesojas S. Rihters, L. Kogans. Nepārtrūkst arī Jēkaba Mediņa un Jāņa Ozoliņa saites ar Jelgavu. Skola sarīko prof. J. Mediņa 80 gadu jubilejas koncertu un prof. J. Ozoliņa autorkoncertu. Pie interesantākajiem Jelgavas mūzikas skolas rīkotajiem koncertiem jāpieskaita arī LPSR Nopelniem bagātā mākslinieka E. Bertovska, PSRS Tautas skatuves mākslinieces Ž. Heines-Vāgneres, E. Dārziņa speciālās mūzikas skolas zēnu kora vairākkārtējie koncerti Jelgavas



Jelgavas mūzikas vidusskolas 40 gadu jubilejas svinības 1961. gadā. 1 rindā no labās: Jēkabs Mediņš, Freimanis, V. Pļaviņa, F. Šveiniks, Ā. Melgaile.

kultūras namā. Daļa koncertu — J. Ozoliņa autorkoncerts un E. Dārziņa atceres koncerts — notika kopā ar Kultūras nama kolektīviem.

Lielu vērību skolas mācību un audzināšanas darba līmeņa celšanai, mūzikas propagandai pilsētā un apkārtņē mūzikas skolas kolektīvs pievērsis arī pašreizējā (kopš 1967. g.) direktora A. Tareilas vadībā. Bērnu skolā nostiprinās stīgu instrumentu nodaļa, darbojas stīgu ansamblis (sevišķi iemīļots pilsētā un rajonā mazo vijolnieku ansamblis), mācību koris, pūtēju orķestris, kordiriģentu ansamblis. Skola piedalās visos ievērojamākajos rajona un pilsētas dzīves notikumos, jauno sadzīves tradīciju sarīkojumos, rīko patstāvīgus audzēkņu un pedagogu koncertus. Tā, piemēram, 1967./68. mācību gadā mūzikas skola piedalījies 116 dažādos koncertos un koncertos-lekcijās Jelgavā un tās apkārtņē. Viens no nozīmīgākajiem notikumiem minētajā mācību gadā bija četru mūzikas skolu — Sauļu, Pērnavas, Rēzeknes un Jelgavas — kopkoncerts, ko rīkoja par godu šo pilsētu sociālistisko sacensību noslēgumam.



Jelgavas mūzikas vidusskolas koris 1968./69. mācību gadā.
Diriģente V. Rieksta.

Ļeņina 100. dzimšanas dienai veltītajā zonālajā skatē Talosos, kur piedalījās 14 skolas, Jelgavas mūzikas skola ieguva 1. vietu (sevišķi sekmīgi šē uzstājās stūdzinieki un pianisti). 1967./68. mācību gadā sevišķu ievēribu izpelnījās lekcija-koncerts «Ļeņins un mūzika», kas atkārtots 8 reizes, piedaloties ap 1700 klausītājiem.

1968./69. mācību gadā mūzikas skolā mācījās 250 audzēkņu, strādāja 42 pedagogi. Mūzikas vidusskolu pēckara gados beiguši gandrīz 300 audzēkņi. Daudzi no tiem (ap 80) absolvējuši J. Vītola Latvijas Valsts konservatoriju, daži mācās arī Maskavas, Ļeņingradas un Viļņas augstākajās mūzikas mācību iestādēs.

Pamatoti skola lepojas ar savu absolventi Republikas Nopelniem bagāto mākslinieci Laimu Andersoni, ar komponistu Paulu Dambi, Valsts kora diriģentu I. Bumbieri, Radio kora kormeistaru L. Amoliņu, J. Mediņa mūzikas vidusskolas pedagogu pianistu R. Redbergu. Jelgavas mūzikas vidusskolā mūziķa gaitas sācis arī komponists R. Ore. Daudzi Jelgavas mūzikas vidusskolas bijušie audzēkņi ir pedagogi mūzikas vidusskolās un bērnu mūzikas skolās, daudzi strādā LPSR Valsts filharmonijas mūzikas kolektīvos, kā arī par dziedāšanas skolotājiem Jelgavā un citur republikā.

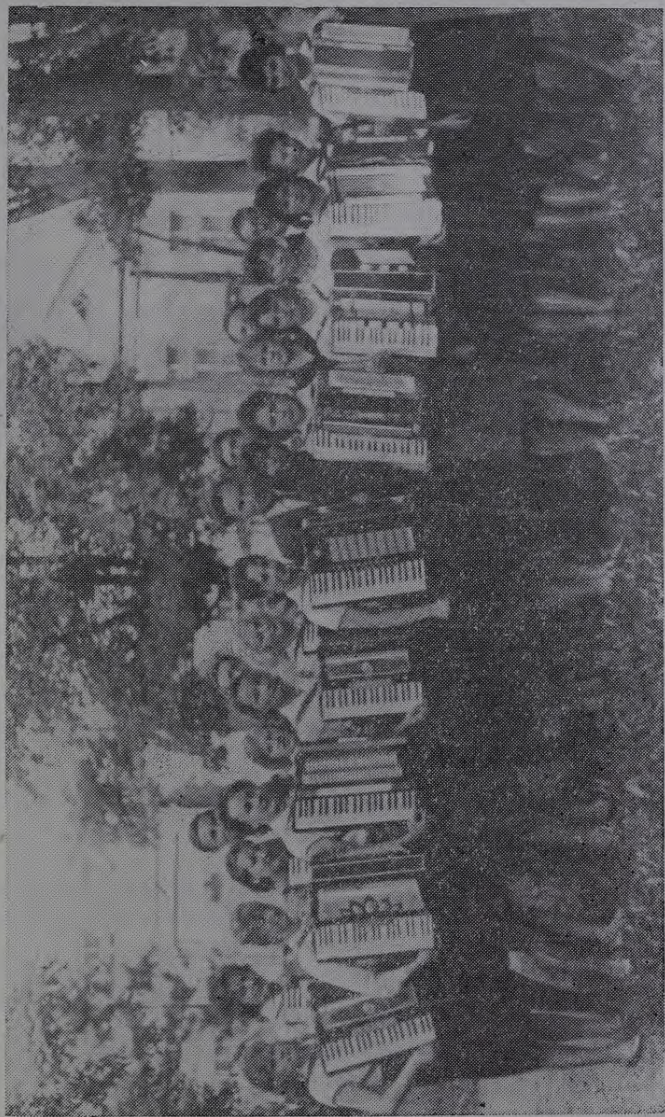
Jelgavas mūzikas dzīvē liela loma ir Centrālajam kultūras namam, kura pašdarbības kolektīvi — 2 kori, pūtēju orķestris, dziesmu un deju ansamblis, vokālā studija, klavieru, ģitāristu un akordeonistu pulciņi pilsētā, tās apkārtņē, republikā un pat ārpus mūsu republikas snieguši daudz koncertu. Kultūras namā darbojas arī Ā. Alunāna Tautas teātris un bērnu baleta studija.

Pavisam Jelgavā un tās rajonā darbojas 12 kori un 7 orķestri.

Viens no kolektīviem, kas darbojas Centrālajā kultūras namā, ir Jelgavas un rajona skolotāju koris «Zemgale». Tas vienmēr



Jelgavas mūzikas vidusskolas pedagogs diriģents J. Grūtups.



Jelgavas mūzikas vidusskolas akordeonistu orķestris 1965. gadā.
Vadītājs pedagogs V. Miezītis.



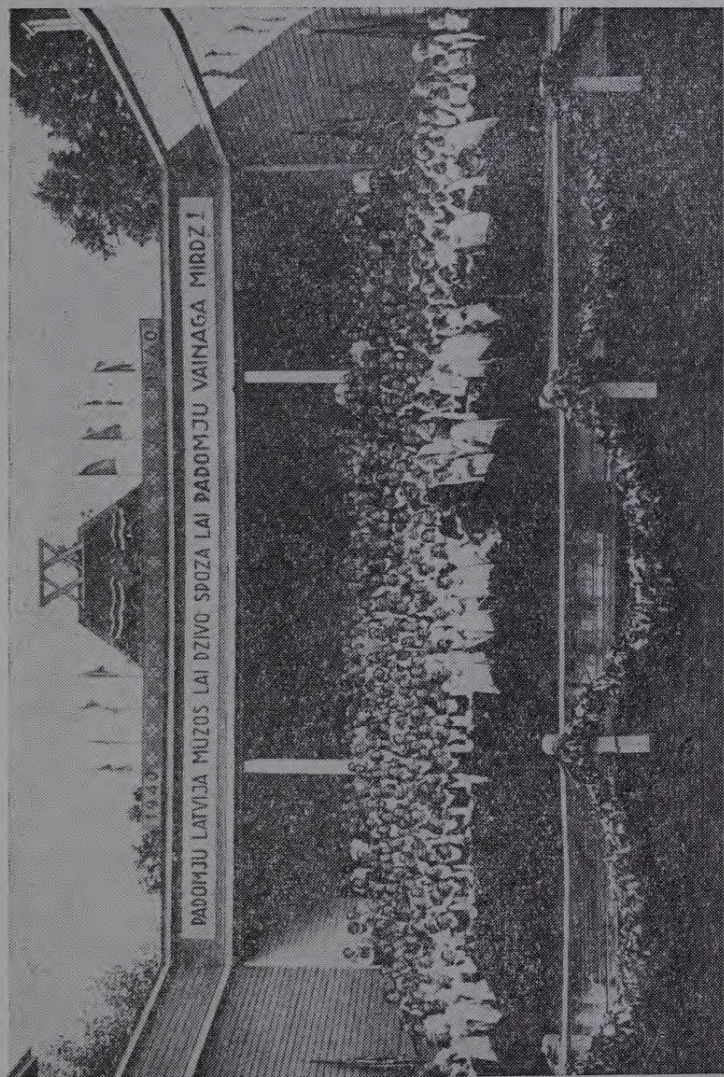
Tautas koris «Zemgale» koncertā Šauļos 1967. gadā.
Diriģents I. Kokars.

iepriecina ar lielo dalībnieku skaitu (pašlaik 106) un augsto izpildījuma kultūru. Kolektīvs sācis darbību 1960. gadā I. Kokara vadībā. Kora repertuārā 160 dziesmu, arī lielas formas skaņdarbi — Čaikovska kantāte «Maskava», Grāviša kantāte «Planēta bēg no ēnas». 1965. g. dziesmu svētkos koris iegūst 3. vietu republikā (rajonā pirmo vietu). 1966. gadā korim piešķirts Tautas kora nosaukums. Pašlaik kori «Zemgale» vada diriģente I. Jermaka.

Kora koncertdarbība izvēršusies plaša — koncerti notikuši Jelgavā, Rīgā, Ventspilī, Balvos, Dobelē, Aucē, Igaunijā, Petrozavodskā, Lietuvā.

Sirsnīga draudzība saista «Zemgali» ar Ventspils kori «Kaiva» un Balvu rajona skolotāju kori; starp šiem kolektīviem notiek apmaiņas koncerti un kopkoncerti.

Viens no vecākajiem Jelgavas Centrālā kultūras nama kolektīviem ir jauktais koris «Līga», kurā ap 50 dalībnieku. Koris dibināts 1957. gadā diriģenta A. Saliņa vadībā. Līdz 1965. g. paralēli jauktajam korim A. Saliņa vadībā darbojās arī vīru koris. Kopš 1965. g. «Līgas» diriģents ir N. Dūze, kormeistars O. Sevelis.



Rajona dziesmu svētki Jelgavā 1960. gadā.
Virsdireģente V. Rieksta.

Nopietns darbs rit arī Kultūras nama pūtēju orķestrī «Jelgava». SkanĀdarbu klāstā, ko iestudējis orķestris, pāri par pusotra simta opusu, arī lielas formas (F. Šūberta «Nepabeigtās simfonijas» I daļa, J. Sibēliusa «Somija» u. c.). Orķestris dibināts 1951. g., savu darbību aktivizējis, sākot ar 1960. g., kad par orķestra diriģentu sāk strādāt A. Mucenieks. 1965. gadā kolektīvs viens no pirmajiem republikā ieguva Tautas orķestra nosaukumu. Orķestris ir arī Vissavienības mākslinieciskās pašdarbības festivāla laureāts (1967). Kolektīvā (pašreiz 34 dalībnieki) darbojas cilvēki ar lielu pašdarbības mūziķa stāžu (daži sākuši orķestrantu gaitas jau 30. gados) — P. Poļakovs, A. Gauja, A. Neiburgs. Orķestris daudz koncertējis: svinīgos sarīkojumos, pūtēju orķestra vadītāju semināra dalībniekiem Rīgā, J. Ozoliņa autor-koncertos (1963. un 1968. g.), pūtēju orķestra salidojumos, notikuši patstāvīgi koncerti dažādās republikas pilsētās un ciematos, draudzības koncerti Šauļos, Brocēnos u. c.

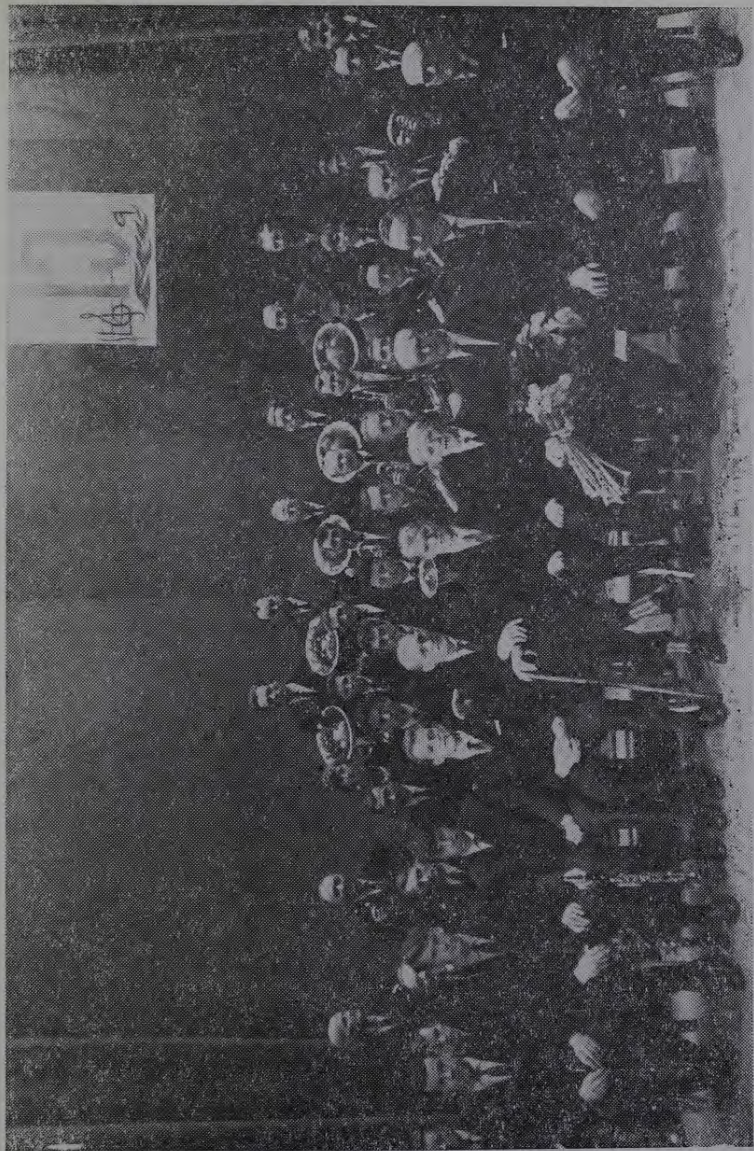
Pie Kultūras nama muzikālajiem kolektīviem pieskaitāms arī ansamblis «Jaunība», jo blakus deju grupai, ko vada V. Ozols, te darbojas arī vīru un sieviešu vokālie ansambļi un instrumentāls ansamblis, ko vada Jelgavas mūzikas skolas absolvents R. Šteins. Abi vadītāji radoši sadarbojas, — V. Ozola jaunrades dejām R. Šteins rakstījis mūziku, par ko ieguvis prēmijas jaunrades deju konkursos (meiteņu deja «Pēc darba» un «Meitas, puīši mājās nāk»). Ansambļiem laba vokālā sagatavotība, muzikāls dzīvs priekšnesums. «Jaunība» ļoti daudz koncertē ne vien Jelgavā, bet arī citās republikas pilsētās un vairākkārtīgi devusies lielākos koncertceļojumos (koncertējusi Pleskavā, Novgorodā, Ļeņingradā, Kijevā, Minskā u. c.).

Ansamblis ir Vissavienības mākslinieciskās pašdarbības festivāla laureāts.

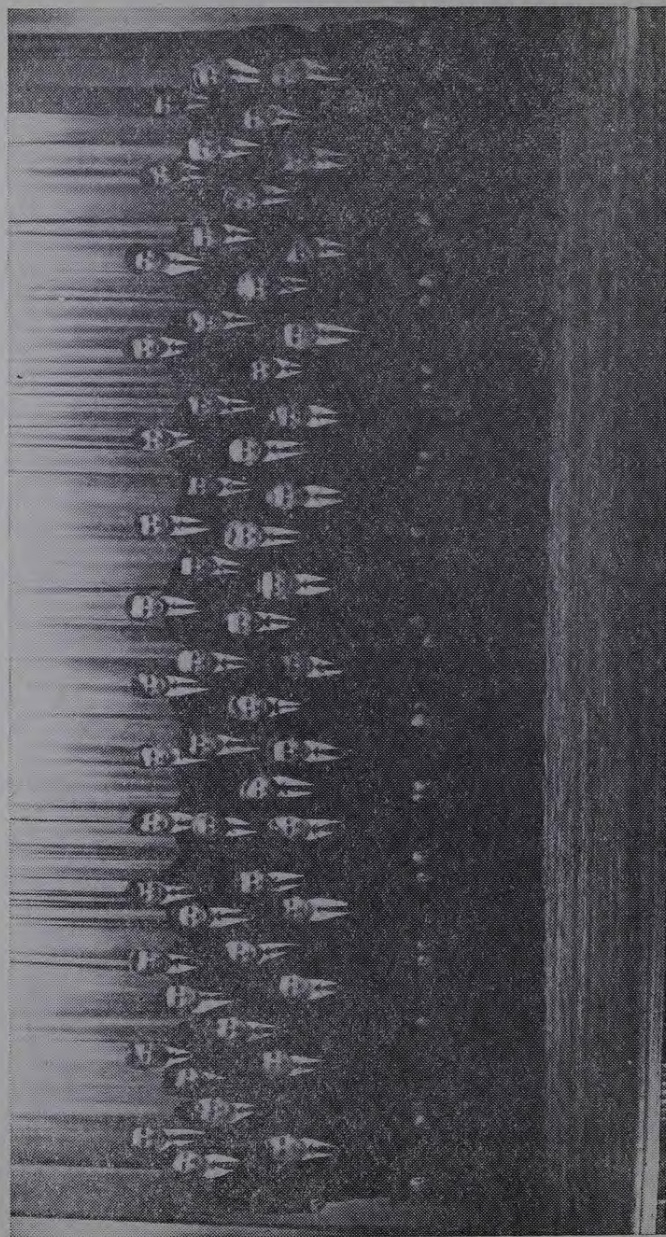
Kultūras nams savā zālē uzņēmis daudz viesu. Te koncertējuši mūsu republikas mākslinieki, LPSR Radio un televīzijas simfoniskais orķestris, Valsts Akadēmiskais koris, Igaunijas valsts vīru koris, Maskavas arfu kvartets u. c.

Jelgavas un rajona mūzikas dzīvē noteiktu vietu ieņem arī Latvijas Lauksaimniecības akadēmija.

LLA arvien darbojušies vairāki koru kolektīvi. 1940. gadā Jēkabs Mediņš liek pamatu LLA jauktajam korim, kas darbojas arī pēckara gados. 1948. g. tiek dibināts vīru koris — tagadējā kora priekštecis, kuru no 1965. g. vada diriģents E. Dreiblatš. Tanī pašā gadā dziesmu svētkos koris iegūst pilsētas skatē



Tautas orķestris «Jelgava» ar viesiem 15 gadu jubilejā.
Dirģents A. Mucenieks.



LLA viru koris.



Jelgavas 2. vidusskolas pūtēju orķestris 1965. gadā.
Dirģentis J. Grūtups.

1. vietu, republikā — 3. vietu. Kolektīvs koncertējis Jelgavā, piedalījies republikas dziesmu svētkos, studentu dziesmu svētkos, dziedājis Maskavas Kremļa kongresa pilī Vissavienības Lauksaimniecības akadēmijas 100 gadu jubilejas svinībās, vīru koru salidojumos. Draudzības koncertu apmaiņas notiek ar Politehniskā institūta sieviešu kori. Repertuārā galvenokārt ir dziesmu svētku dziesmas u. c. darbi. 1966. gadā sācis darboties arī LLA sieviešu koris R. Zelmenes vadībā.

Jelgavā muzikālā pašdarbība attīstās arī atsevišķos uzņēmumos, rūpnīcās. Regulāri darbojas Cukurfabrikas pūtēju orķestris, ko vada J. Grūtups, mašīnbūves rūpnīcas estrādes ansamblis R. Šteina vadībā.

Aktīvs darbs rit arī Jelgavas skolu muzikālajos kolektīvos. 2. vidusskolas koris (diriģentes A. Grūtupa un M. Tilgale) skatēs un konkursos arvien iegūst labākās vietas. Vidusskolas meiteņu koris A. Grūtupas vadībā skolēnu dziesmu svētku skatē Rīgā ieguva laureāta nosaukumu. Mūzikas skolas pedagogs J. Grūtups 2. vidusskolā nodibinājis arī skolēnu pūtēju orķestri.

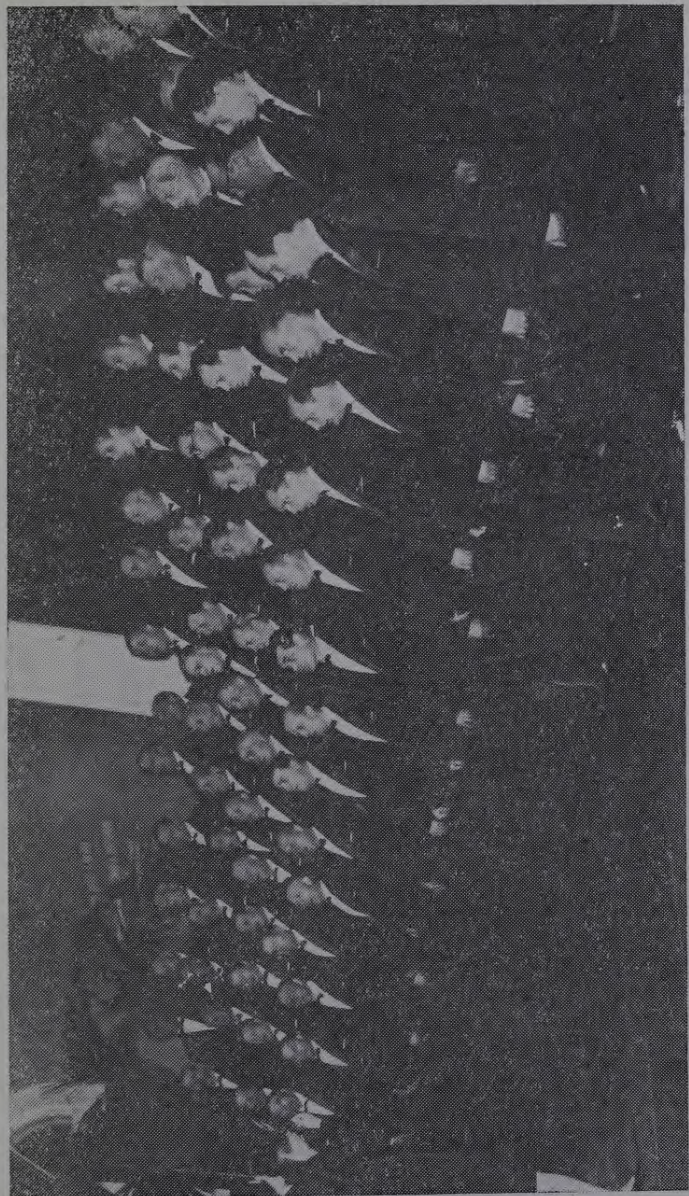
Labs koris izveidojies 4. vidusskolā (skol. M. Landsberga). Jelgavas 1. vidusskolā nokomplektētas dziedāšanas klases, kur 5 reizes nedēļā strādā ar relatīvās solfedžēšanas metodi.

Jelgavas skolās veidojas savas tradīcijas, kas stimulē muzikālās audzināšanas darbu. Katru gadu notiek tematiski konkursi starp klasēm un skolām pilsētas mērogā. 1967. gadā notika konkurss par labāko revolucionārās dziesmas izpildījumu, 1968. g. — komjaunatnes dziesmu konkurss, 1969./70. māc. g. — Ļeņina 100. dzimšanas dienai veltīts dziesmu konkurss.

*

Jelgavas rajona mūzikas dzīvē galvenā nozīme ir koriem, pūtēju orķestriem un pēdējā laikā sevišķi izplatītajiem vokāļiem un estrādes ansambļiem.

Viens no labākajiem koru kolektīviem rajonā neapšaubāmi ir Jelgavas specializētās meliorācijas celtniecības pārvaldes (SMCP) vīru koris «Zemgale», kas darbojas 5 km attāļajos Ozolniekos. Koris 8 gadu laikā no 12 vīru ansambļa izaudzis par respektējamu kolektīvu — tajā 70 vīru. Kori vada Jelgavas mūzikas skolas skolotāja Ā. Melgaile, kormeistare S. Līce. Šajos 8 gados koris iestudējis plašu repertuāru, pie tam liela vieta ierādīta padomju komponistu darbiem, tautu dziesmu apdarēm,



Vīru koris «Zemgale» 1968. gadā. Diriģente Ā. Melgaile.



J. Ozoliņa 60 gadu jubilejas koncerts 1968. gadā LLA aulā. Pilsētas un rajona apvienotie kori, tautas orķestris «Jelgava»,
Dirģents J. Ozoliņš.

klasikai, tas apgūst dziesmu svētku repertuāru un speciālu repertuāru jauno tradīciju sarīkojumiem. No kora sagatavotajiem 155 koncertiem (līdz 1968. g. beigām) daudzi bijuši savdabīgi iecerēti — ar komponistu, dzejnieku piedalīšanos, piemēram, interesants pasākums bija tikšanās ar komponistu V. Kaminski, dzejnieku A. Skalbi, komponistu R. Kalsonu, dzejnieku H. Heisleru.

Kolektīvs koncertējis Jelgavā, Ozolniekos, bieži devies izbraukumos. Draudzība un radoša sadarbība korim izveidojusies ar Centrālā zvejnieku Kultūras nama «Ziemeļblāzma» kori, Cēsu, Brocēnu, Tukuma, Skrundas vīru koriem, kā arī ar Igaunijas PSR Pērnavas Remontu un celtniecības pārvaldes jaukto kori «Koidula», ar Rakveres kori u. c. kolektīviem. 1963. gadā «Zemgale» piedalījās radiokonkursā par labāko padomju autoru dziesmu izpildījumu, kur ieguva 3. vietu. 1968. g. vīru un sieviešu koru salidojuma skatē koris iegūst 2. vietu.

Kopš 1967. g. rudens Jelgavas rajona Kultūras namā N. Dūzes vadībā darbojas sieviešu koris, kurā dzied rajona kultūras darbinieces. Jelgavas rajonā aktīvākie koru kolektīvi ir p/s «Jelgava» koris (diriģente V. Rieksta), kurš 1968. g. vasarā skatē ieguva 1. vietu, LLA mācību un izmēģinājumu saimniecības «Jelgava» koris (diriģente V. Rieksta), Ausmas ciema jauktais koris (diriģents A. Saliņš), Kalnciema strādnieku ciemata koris (diriģente B. Zaķe), Lielplatones koris (diriģents A. Gods). Rajonā darbojas arī pūtēju orķestri — Ozolniekos (diriģents A. Mucnieks), Lielplatonē (diriģents A. Gods), Elejā (diriģents F. Jubalts), Ziedkalnē (diriģents O. Buķevics), kā arī vokālie un estrādes ansambļi. Par nozīmīgu notikumu rajona un pilsētas pašdarbības kolektīvu dzīvē 1968. g. izvērtās J. Ozoliņa autor-koncerts, veltīts komponista 60. dzimšanas dienai. Katrs kolektīvs sveica komponistu ar vairākiem viņa darbiem, noslēgumā apvienojoties ap 300 dalībnieku lielā kopkorī, kas autora vadībā izpildīja vienu no jaunākajām komponista dziesmām «Sveiciens draugiem».

Pašlaik Jelgavai ir plašas mūzikas dzīves attīstības iespējas, tādēļ mūsu republikas mūzikas dzīvē Jelgavas balsij jāskan vēl spēcīgāk.

III

Silviija Stumbre

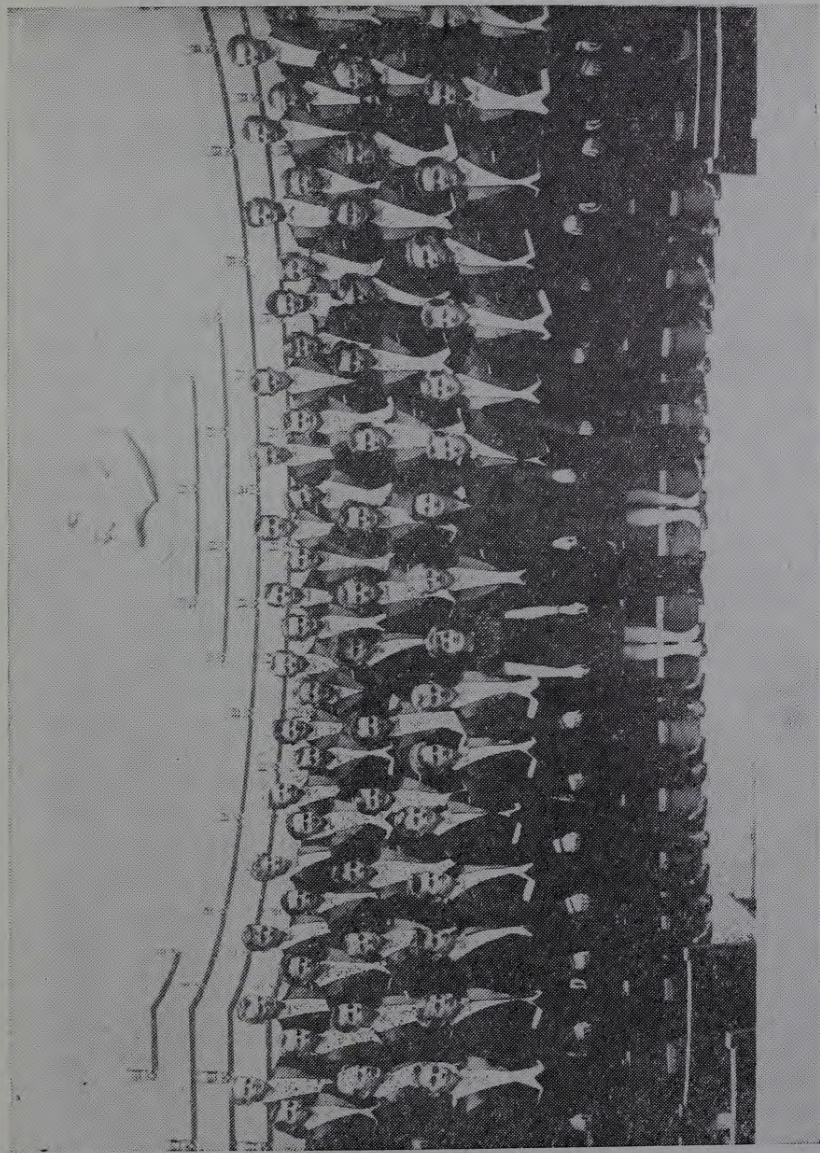
RĪGAS POLITEHNISKĀ INSTITŪTA TAUTAS VĪRU KORIS

Rīgā pie Daugavas ir nams, kur audzina tehnisko zinātņu speciālistus, bet tieši šeit, Rīgas Politehniskajā institūtā, neparasti bagāti sakoplojusi arī mākslinieciskā pašdarbība. Institūts var lepoties ar trīs spēcīgiem Tautas kolektīviem — vīru un sieviešu kori, kā arī ar deju ansambli «Vektors».

RPI Tautas vīru koris sāka darbu 1959. gadā — drīz pēc institūta nodibināšanas.

Jau 1959. gada jūlijā, pirmos institūta absolventus izvadot dzīvē, grupa studentu uzstājās svinīgajā koncertā ar dažām vīru kora dziesmām, kuras bija sagatavojuši pašu spēkiem. Nākamajā mācību gadā ar institūta un sabiedrisko organizāciju atbalstu tika noorganizēts koris. Par diriģentu pieaicināja konservatorijas IV kursa studentu Edgaru Račevski. Jau tā paša gada decembrī varēja notikt jaunā kora pirmais koncerts, kurā piedalījās arī Liepājas Pedagoģiskā institūta sieviešu koris «Atbalss». Turpmāk ar šo kori tika aizvadīts ne viens vien kopējs draudzības koncerts.

Nākamajā gadā jaunais koris piedalījās dziesmu svētku sarīkojumos un arī «dziesmu karā», pie tam ar labiem panākumiem. Tas izcīnīja trešo vietu vīru koru grupā un guva koru speciālistu ievēribu kā kolektīvs, kas spēj dedzīgi un muzikāli tulkot dziesmu. Labās sekmes radīja kolektīvā lielu pacēlumu turpmākajam darbam. Tas mākslinieciski nostiprinājās, sāka veidot repertuāru, sadarbojoties ar republikas komponistiem. Auga kolektīvs un līdz ar to arī diriģents, kurš pēc konservatorijas



Rīgas Politehniskā institūta Tautas vīru koris 1966. gadā.
Diriģents Edgars Račevskis.

beigšanas kļuva par Radio un televīzijas Teodora Kalniņa kora galveno diriģentu.

Jaunais kolektīvs arvien aktīvāk iekļāvās republikas kora kultūras pasākumos un veidoja arī savas kora tradīcijas. Reperetuārs kļuva aizvien plašāks, tajā ienāca pazīstami kora darbi, bet uzmanības centrā vienmēr palika republikas padomju komponistu kora dziesmas.

Koris regulāri koncertēja gan Rīgā, gan ārpus tās. 1962. gadā RPI vīru koris līdz ar republikas labākajiem un aktīvākajiem vīru koriem pirmo reizi ieguva tiesības piedalīties republikāniskajā vīru kora salidojumā Jelgavā. Tajā pašā gadā koris koncertēja arī Dundagā, Liepājā, Valdemārpilī, Talsos. Šajās pilsetās «Daugavmalas zēni» viesojušies atkal un atkal, un tāpēc koncerti te kļuvuši par kora tradīciju. Turpmākie gadi bija kora strauja mākslinieciska uzplaukuma laiks, ko rezumēja piecu darba gadu atceres koncerts 1964. gada pavasarī LVU aulā. Minētais koncerts liecināja, ka kora sastāvs ir nostabilizējies. Koncerta programmā bija vairāki pirmatskaņojumi. Piecu darba gadu laikā koris bija sniedzis 74 koncertus. Starp tiem daudzi izskanēja ārpus Rīgas. Korī dziedāja ap 70 studentu. Šāds sastāvs aptuveni tika saglabāts arī turpmākajos gados.

Labi sagatavots, koris sagaidīja 1965. gada dziesmu svētkus, kuru skatē izcīnot otro vietu vīru kora grupā. Līdz ar to RPI vīru korim piešķīra godpilno Tautas kora nosaukumu. Kopš 1965. gada pavasara kopā ar institūta deju ansambli «Vektors» un sieviešu kori ik gadus tas sarīko plašu koncertu, ienākumus nododot Miera fondam.

Panākumi dziesmu svētkos un jo sevišķi Tautas kora nosaukuma piešķiršana ļoti stimulēja kolektīva tālāko darbību. Korī iestājās daudz jaunu dalībnieku, īpaši no pirmajiem kursiem, tā ka 1965. gada rudenī kolektīvā bija kuplākais dalībnieku skaits — 114 dziedātāji. Studentus korim piesaistīja ne vien tā panākumi republikas kora dzīvē, bet arī ļoti biedriskā atmosfēra, kāda valdīja kolektīvā, interesantās kora tradīcijas un, protams, arī pati vīru dziesma. Tajā gadā koris koncertēja daudz. Tika sagatavota jauna programma. Sakarā ar E. Dārziņa piemiņas dienu kolektīvs iestudēja visas astoņas viņa komponētās dziesmas vīru korim. Tās skanēja daudzos koncertos, arī E. Dārziņam veltītajā pārraidē televīzijā. 1966. gadā koris piedalījās Komponistu savienības plēnumā «Padomju kora dziesma», koncertu ciklā «Latviešu mūzika deviņos gadu desmitos». Blakus kārtējiem koncertiem dažādos republikas nostūros bija arī lielāki

draudzības koncerti. Tā, piemēram, jūlijā Rīgas Politehniskā institūta, «Tēvzemes» un «Absolventu» Tautas vīru kori dziedāja Kandavā. Plašs draudzības koncerts notika arī Cēsīs Oktobra parkā kopā ar tautas kori «Dziedonis», vīru koriem «Zemgale» un «Imanta», E. Dārziņa speciālās mūzikas vidusskolas un Cēsu pionieru nama zēnu koriem. Audzinoša nozīme bija arī RPI vīru kora koncertam 6. vidusskolā, kur tas muzicēja ar šīs skolas zēnu kori.

1967. gadā kora dzīvē daudzveidīgākie pasākumi norisinājās pavasara un vasaras mēnešos. Tika sarīkots kopīgs RPI vīru kora un sieviešu kora koncerts LVU aulā. Programmā bija iekļautas arī jauktā kora dziesmas, kas ienesa patīkamu dažādību abu kolektīvu ikdienā. Tādēļ ierosinoši ir kopīgie koncerti arī ar Ventspils jaukto kori «Kaiva», ar kuru institūta vīru korim jau daudzus gadus ir draudzīgi kontakti.

Jūnijā koris devās uz Tautas kora skati Ventspilī, kur sīvas sacensībās izcīnīja 3. vietu savā grupā. Jūlijā RPI korim bija iespēja piedalīties Trešajos starprepublikāniskajos studentu dziesmu un deju svētkos senajā studentu pilsētā Tartu. Šis sarīkojums ar kopējo mītiņu, koncertiem un lāpu gājienu izvērtās par aizraujošu notikumu studentu dzīvē. Bagātos vasaras iespaidus vainago vēl dižāks, iespaidīgāks brauciens uz Sibīriju. Vīru kora maršruts sākās Sverdlovskā, virzījās cauri Omskai, Novosibirskai, Krasnojarskai, Irkutskai un noslēdzās Burjatu Mongolijas APSR galvaspilsētā Ulan-Udē. Vīru kora dalībnieki iepazīna Sibīrijas ievērojamākās vietas un sniedza arī koncertus. Latviešu kora dziesmas skanēja 13 koncertos gan koncertzālēs, gan celtnieku stadionā, sanatorijā, atpūtas namā, arī Sverdlovskas, Irkutskas un Novosibirskas televīzijas studijās. Pašiem par prieku tika dziedāts arī brīvā dabā. Par šo braucienu kora vēsturē rakstīts: «Mūsu puīšu sniegumu vērtēja ap 2 miljoni Sibīrijas klausītāju. Iespaidi? Tos grūti izstāstīt pāris vārdos. Brauciens prasīja daudz enerģijas, aiz muguras palikuši vairāk nekā 13 000 km vilcienā, kuģī, lidmašīnā, autobusos, protams, arī kājām. Varenākie iespaidi — neaizmirstamais kāpiens Krasnojarskas «Stabos», Krasnojarskas hidroelektrostacija, saulē mirdzošais Baikāls un tā klinšainie krasti, Burjatijas kalnāji...»

Nākamais — 1968. gads toties bija mierīgāks. Tā zīmīgākie notikumi — 4. starprepublikāniskie studentu dziesmu svētki Viļņā. Viss rudens un 1969. gada pavasaris aizritēja, gatavojoties kora darbības 10. gadadienas koncertam. Diriģents paliek uzticīgi līdzšinējām tradīcijām un programmā blakus klasikai un cittautu

tautas dziesmām iekļauj veselu rindu (deviņas) jaunu oriģināldziesmu. Viņu vidū ir J. Ķepīša «Visaugstāko», «Meitenēm», R. Kalsona «Ja tu dzimteni mīli», O. Grāviša «Dziesma par Ļeņinu» un citas. Koris bez tam iestudēja vieglā žanra ievirzei tuvinātās dziesmas: P. Dambja «Skotu atvadu dziesmu», Ģ. Ramana «Kur vīni rūgst» un V. Kaminska «Mūsu gaudeāmus» — kas rakstītas speciāli RPI korim ar estrādes ansambļa pavadijumu. Protams, jubilejas koncertā skanēja arī klasika un tautas dziesmu apdares.

Aptverot visu repertuāru, ko savos 10 darba gados iestudējis RPI Tautas vīru koris ar diriģentu E. Račevski, kormeistariem V. Liepiņu, L. Amoliņu, pēdējos gados ar J. Lindenbergu un pianisti L. Klišāni, var secināt, ka, no vienas puses, tāpat kā citi republikas pašdarbības kolektīvi, tas daudz dziedājis latviešu klasiskās kora dziesmas, padomju un cittautu tautas dziesmas un oriģinālliteratūru, operu korus. Un tomēr gandrīz puse no iestudētajām dziesmām ir bijusi veltīta mūsu republikas komponistu kora dziesmai. Diriģents un koris vienmēr atraduši kopīgu valodu ar skaņražiem, vienmēr pārtverdami kolektīvā to jauno un vērtīgāko, kas radies kora literatūrā. Repertuārā vienmēr ir Jēkaba Mediņa, Jāzepa Mediņa, A. Zilinska, J. Ozoliņa, L. Garūtas un citu vecākās un vidējās paaudzes komponistu dziesmas. It īpaši daudz koris savas darbības gados iestudējis J. Ķepīša dziesmas. Par kora himnu, ar kuru tas ievada ikvienu savu koncertu, kļuvusi J. Ķepīša dziesma «Meklētāji» ar spāņnotajiem L. Paegles vārdiem — «Mēs esam tie, kas sauli sirdī glabā». Blakus tam diriģents vienmēr vislielāko uzmanību veltījis pēckara jaunās komponistu paaudzes darbu popularizēšanai. Kora repertuārā ir daudz R. Kalsona, V. Kaminska, Aldoņa Kalniņa, R. Jermaka un G. Dovgjallo dziesmu. Šie skaņraži rakstījuši jaunus darbus speciāli RPI vīriem. Koncertos izskanējušas tādas vērtīgas dziesmas kā Imanta Kalniņa plašas formas darbs «Divi obeliski», kuru koris dziedājis gan klavieru, gan ērģeļu, gan arī orķestra pavadijumā, R. Kalsona «Ragaviņas» un «Dzimtene», R. Jermaka «Jūra un tu» un citas. No desmit gadu laikā iestudētajiem pāri par divdesmit pirmatskaņojumiem ne visas dziesmas izturējušas laika pārbaudi. Tomēr diriģents E. Račevskis un viņa koris jaunās dziesmas uzņēmuši ar lielu atsaucību, kas raksturīga tieši jauniešu kolektīvam, līdz ar to veicinot vīru kora repertuāra bagātināšanos.

Kādas ir tās dziedājuma kvalitātes, kuras korim vairākus gadus nodrošinājušas būt starp labākajiem republikas vīru kolek-

tīviem? RPI Tautas kora kolektīvs simpātijas iemantojis ar jauno balsu svaigumu un maigo dzidrumu liriskajās un piano dziesmās, kā arī ar tikai jauniešu izpildījumam raksturīgo dedzīgumu, atdevi un neviltoto iejūtu. To iekvēlināt ļoti labi vienmēr izdodas dirigētam Edgaram Račevskim, jau pēc būtības ļoti emocionālam un muzikāli iejutīgam dirigētam. Pēc jubilejas koncerta atbildīgākā uzstāšanās RPI korim bija 1969. gada rudenī Ščecinā. Šis kora pirmais ārzemju brauciens bija atbildes vizīte Ščecinas politehniķu kora koncertiem Rīgā.

1970. gada LPSR Dziesmu un deju svētkos koris bija tik labā mākslinieciskā formā, ka spraigajās vīru koru sacensībās Tautas vīru koru grupā ieguva otro vietu.

«Zēni ar sirdi un dvēseli mīl mūziku,» kādreiz izteicās diriģents. Patiešām, aizrautīga, pilnīga saplūšana ar dziesmu koncerta laikā var atsvērt diriģenta pūles, kad viņš, iestudējot grūtāku dziesmu, cīnās par tīrskanīgu vai gludu un izteiksmīgu muzikālu frāzi, īpaši strādājot ar jaunajiem kora dalībniekiem.

RPI Tautas vīru kora darbības nozīme jau sen pāraugusi institūta robežas. Studentu koris pilda augstas sabiedriski estētiskas funkcijas ne tikai savā mācību iestādē, bet jo plaši veicina kultūras vērtību apmaiņu un popularizēšanu.

Kora darbu nenoliedzami veicina arī tradīcijas, kas nodibinājušās kolektīvā, vienojot un saliedējot jauniešus. Tādas ir, piemēram, sabiedriskās kāzas, «inženiera-dziedātāja» diploma izsniegšana, absolvējot institūtu, kopīgie ceļojumi. Kārtējos mēģinājumus nomaina vasaras nometne Jelgavas rajona l/a «Jaunais ceļš», kur koristi palīdz lauku darbos un mēģinājumos slīpē savu meistarību, sniedz arī koncertus tuvākajā apkaimē.

RPI koris ir sabiedriski aktīvs kolektīvs, kas atsaucīgi piedalās visdažādākajos sarīkojumos.

Kolektīvā izauguši liels skaits patiesu vīru kora dziesmas entuziastu. Tādi ir ilggadējie dalībnieki, kas kori dzied kopš tā dibināšanas — kora vecākais Arvīds Kanbergs (tenors), Gunārs Gailis, Imants Kalvišķis (baritoni), Ainis Kārklīņš, Indulis Liepiņš, Jānis Zandarts, Jānis Režais, Juris Rubenis (otrie basi), kora aktivisti Raitis Stālbergs (otrais bass), Silvestrs Zariņš, Juris Jankovskis (otrie tenori), Juris Saltais (pirmais tenors) un citi, viņi netaupa laiku un enerģiju sava kolektīva labā.

RPI Tautas vīru koris desmit darbības gados izveidojies par vienību, kam mūsu mākslinieciskās pašdarbības dzīvē ir savas neaizstājamās funkcijas tieši kā studentu un jaunatnes kolektīvam.

TAUTAS VIRU KORIS «ABSOLVENTI»

«Absolventi» ir kolektīvs ar mākslinieciski lielām potencēm un šķiet arī viens no organizatoriski stabilākajiem vīru koriem mūsu republikā. «Absolventiem» ir spēcīgas un skanīgas balsis visās grupās, tās dziedot sakļaujas varenā, vienotā ansambli, iegūstot gan vienotu līniju vokālajā plūsmā, gan spēku un izturību dinamiski spēcīgajās dziesmās. «Absolventu» dziedājums labākajos koncertos bija spožs, zināmā veidā pat pašapziņas pilns. Arī diriģents Pauls Kvelde vada kori zinoši, pārliecinoši. Viņš uztic korim aizvien grūtākus uzdevumus un tādā ceļā neatlaidīgi pilnveido kora tehniku, bagātina skanējumu ar jaunām krāsām un niansēm. Koris ir dziedājis stilistiski daudzveidīgu repertuāru, tomēr šķiet, ka vislabāk tam padodas epika — dziesma ar plašu, vērienīgu saturu, kas prasa spēku un vīrišķību.

Kā mākslinieciska vienība «Absolventi» desmit gadu laikā jau ieguvuši autoritāti. 1965. gadā izcīnītais Tautas kora nosaukums un pirmā vieta «dziesmu karā» bija likumsakarīgs process, kas apliecināja veiktā darba mērķtiecību. Diriģents bija radijis ne vien vīru kori, kam piemīt nepieciešamās kvalitātes, bet arī saliedētu kolektīvu, un tas pašdarbības mākslā nozīmē daudz.

Koris sāka organizēties 1959. gadā, kad grupa vīru kora dziesmas entuziastu, galvenokārt LLA un LVU absolventi, nolēma atkal pulcināt kopā izklīdušos dziedātājus. Jaunā kora dibinātāji atrada pagaidu pajumti Mākslas darbinieku namā. Uz pirmo mēģinājumu 1959. gada 8. oktobrī sapulcējās 27 vīri. Ar viņiem sāka strādāt Edgars Račevskis, kurš toreiz vēl bija konservatorijas 5. kursa students, taču ne ilgi. 1960. gada sākumā

kora vadību uzņēmās diriģents Jānis Brants. Arī viņš tikai to-
pavasār kļuva par konservatorijas absolventu.

Pirmajā koncertā 1960. gada janvārī Ogrē piedalījās 35 vīri.
1960. gada dziesmu svētku karos «Absolventi» spēja izcīnīt
4. vietu. Pamazām darbs kļuva aizvien nopietnāks. 1961. gadā ar
kori strādāja arī vokālais pedagogs Arnolds Zvaigzne¹. Tā paša
gada pārskata koncertā konservatorijas zālē «Absolventi» jau
varēja sniegt atbildīgu programmu ar visām E. Dārziņa dzies-
mām pirmajā daļā un M. Gļinkas, A. Zilinska, G. Ernesaksa un
V. Kapa dziesmām otrajā daļā. Starp tām izskanēja arī V. Kapa
kantāte «Ziemeļkrasts».

1961. gada decembrī notika pirmais «Absolventu» koncerts
ārpus Latvijas robežām. Vīri devās viesos pie Tartu augstskolu
absolventu vīru kora. Tas bija savā ziņā vēsturisks koncerts, ar
kuru sākās ilgā un auglīgā abu republiku «Absolventu» kora
draudzība.

1962. gadā jaunā kora darbībā notika būtiskas izmaiņas. Tas
ieguva jaunu saimnieku — Valsts Meliorācijas Projektēšanas
institūtu. Notika arī diriģentu maiņa. Kora vadību uzņēmās
Pauls Kvelde.

Dalībnieku sastāvs kori joprojām pieauga. Normalizējās arī
darba apstākļi, jo kolektīvs tagad bija nodrošināts ar mēģinā-
juma telpām. Strauji paplašinājās kora repertuārs.

Interesantu pasākumu bagāta bija 1962. gada vasara. «Absol-
venti» dziedāja vācu mūzikas klasiku (Šūberts, Šūmanis, Vēbers,
Vāgners) oriģinālvalodā Vācijas Demokrātiskās Republikas Kul-
tūras nedēļas koncertā. Kori piedalījās arī Trešajā republikānis-
kajā vīru kora salidojumā Jelgavā, bet jūlijā koris viesojās pir-
majā draudzības nometnē Torī kopā ar Tartu absolventu vīru
kori (diriģents Rolands Lāsmē). Nometne atradās Igaunijā ne-
tālu no Pērnavas. Ikgadējās draudzības nometnes kļuva par
tradīciju. Šim nometnēm romantiku piešķīra dabas apstākļi —
tās vienmēr ierikoja skaistās vietās pie ūdeņiem —, tāpat arī
dzīvošana teltīs, piedalīšanās lauku darbos (kādā vasarā vīri
siena novākšanas darbos pat izstrādāja 400 darba dienas),
sporta spēles un nometnes ceremonijas. Nometnes vienmēr bija
teicami noorganizētas. Ļoti daudz abi draudzīgie kori ieguva, ko-
pīgi muzicējot, iestudējot vienotu programmu. Abu «Absolventu»
repertuārā bija gan latviešu, gan igauņu komponistu dziesmas,

¹ Tagad ar kori «Absolventi» strādā kormeistars Kārlis Hammers un
koncertmeistare Silvija Zaķe.

kuras varēja dziedāt apvienotā kori. Vēlāk koru nometnes organizētas pārmaiņus Latvijā un Igaunijā (Salacgrīvā, Siguldā, Hāpsalā u. c.).

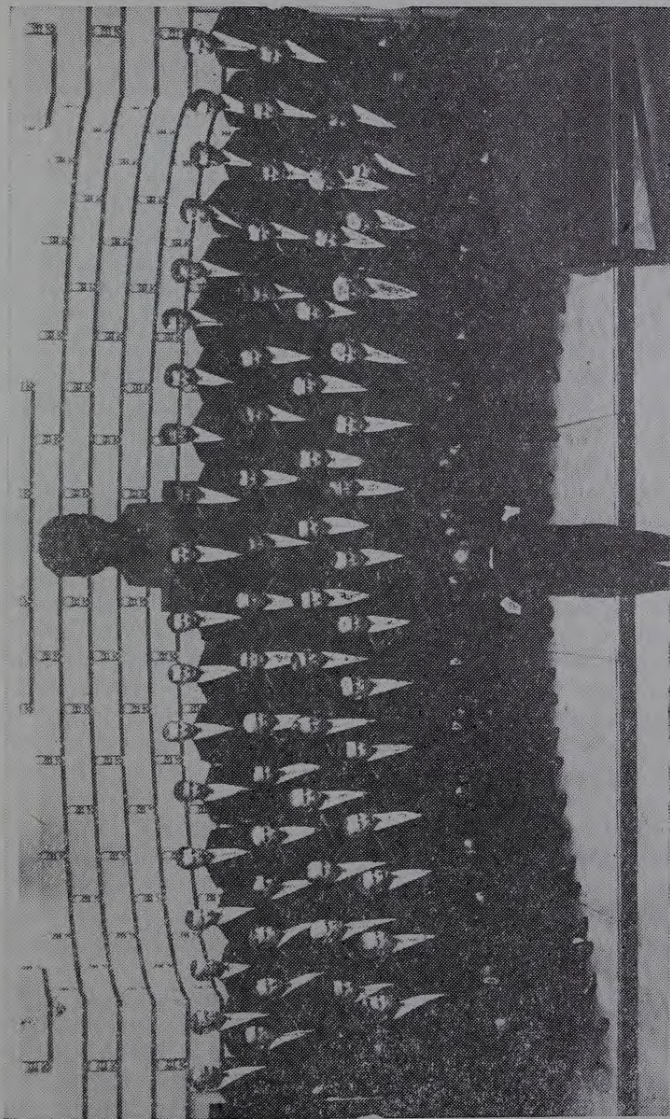
Turpmākajos gados «Absolventi» jau regulāri iekļāvās republikas mūzikas dzīves pasākumos. 1963. gadā koris piedalījās Ukrainas kultūras nedēļas koncertos, bet 1964. gadā sarīkoja pirmo autorvakaru, veltītu komponistu J. Ozoliņa un J. Ķeņģeļa dziesmām. Sava veida jaunatklāsme klausītājiem bija J. Ķeņģeļa kora dziesmas, jo līdz tam komponists galvenokārt bija pazīstams kā solo dziesmu autors un korim, īpaši vīriem, komponēja tikai retumis. Koncertā bija astoņas J. Ķeņģeļa dziesmas vīru korim, pie tam pieci pirmatskaņojumi. Skaisto dziesmu «Manas dzimtenes mēness» tūdaļ pārtvēra arī citi vīru koru kolektīvi. Kopš tā laika koris aizvien aktīvāk pievērsies latviešu padomju komponistu skaņdarbiem. «Absolventi» pirmie dziedāja arī Leonīda Viņģera kora dziesmas ar Raiņa vārdiem «Mans ezers» un «Rasa klāja zemes vaigu», Lūcijas Garūtas «Antarktīdas ledājos», dažas G. Dvořjālo dziesmas. Diriģents P. Kvelde papildinājis kora repertuāru arī ar vairākām savām dziesmām. Koncertos bieži skanējusi viņa «Balss un atbalss» ar Raiņa vārdiem, tautas dziesmu apdares «Latgales pavasara balss» un «Nākrudentiņš».

Kora desmit gadu darbības bilanci noslēdzot, atklājās, ka «Absolventu» repertuārā, kurā pāri par 152 skaņdarbiem, trešā daļa ir mūsu republikas komponistu kora mūzika, visvairāk J. Ozoliņa, J. Ķeņģeļa, V. Kaminska un M. Zariņa dziesmas.

Kora pēdējais repertuārs veltīts latviešu kora klasikai (visas E. Dārziņa vīru kora dziesmas, J. Vitola dziesmas u. c.), padomju komponistu kora dziesmām, Rietumeiropas klasikai un mūsdienu autoru darbiem un tautas dziesmu apdarēm.

Koris palaikam iestudējis arī lielas formas darbus. Daudz dziedāts E. Kapa «Ziemeļkrasts», Grīga «Jaunā tēviņa», B. Aleksandrova «Poēma par Ukrainu». «Absolventu» repertuārā ir arī F. Šūberta «Nakts dziesma mežā» un četri kori no K. Orfa scēniskās kantātes «Carmina Burana». 1968. gada maijā «Absolventi» kopā ar Radio un televīzijas kora vīru grupu, simfonisko orķestri un solistiem Leonīda Viņģera vadībā piedalījās komponista J. Ķeņģeļa oratorijas «Balāde par Strēlnieka māti» pirmatskaņojumā. Jaunais vokāli instrumentālais darbs bija iekļauts komponista 60. dzimšanas dienai veltītajā autorkoncertā.

«Absolventu» vīru koris koncertē bieži. Ik gadus notiek 15 līdz 20 kora patstāvīgie koncerti. Tie izskanējuši daudzās



Valsts Meliorācijas Projektēšanas institūta Tautas vīru koris «Absolventi» 1968. gadā.
Diriģents Pauls Kvelde.

Latvijas pilsētās, ciemos, kultūras namos. Ik gadus koris viesojas arī pie saviem igauņu draugiem, 1969. gada februārī «Absolventi» devās pirmajā koncertā uz Ļeņingradu un atrada tur atsaucīgu auditoriju. Pēc koncerta prof. Aņisimovs kora atsauksmju grāmatā ierakstīja šādus atzinīgus vārdus: «Mēs, Ļeņingradieši, vienmēr ar apbrīnu un pat zināmu skaudību nolūkojamies uz lieliskajiem Padomju Latvijas koru kolektīviem. Vīru kora «Absolventi» koncerts mūsu labākajā koru koncertu (kapelas) zālē bija patiešām brīnišķīgs un sagādāja daudz prieka Ļeņingradas kora mākslas mīlotājiem.» Pēc atgriešanās Rīgā pienāca arī Ļeņingradas koru biedrības oficiālā atsauksme. Tā apliecināja, ka «Absolventu» koncerts Ļeņingradas kora speciālistos un mūzikas mīlotājos izraisījis lielu interesi un atzinību. «Ļoti labu iespaidu atstāja daudzveidīgā programma. Ar gandarījumu jāatzīmē jūsu kolektīva mākslinieciski augstais atskaņojuma līmenis un meistarība. Sevišķi patikami, ka brālīgajā republikā Latvijā ir tāds teicams kolektīvs kā vīru koris «Absolventi», kas godam veic kā kora mākslas propagandu, tā arī sniedz ieguldījumu tautas estētiskajā audzināšanā.» Jāpiebilst, ka minētajā koncertā Ļeņingradā kora kapelas zālē «Absolventi» dziedāja J. Vītola, E. Dārziņa, M. Zariņa, V. Kaminska un krievu komponistu dziesmas.

Nereti koris piedalījies dažādos republikas mūzikas dzīves pasākumos — Latvijas Padomju komponistu savienības kora dziesmas plēnumā, radio organizēto ciklu atklātajos koncertos, radio pārraidēs. Kad diriģents P. Kvelde bija LPSR Akadēmiskā drāmas teātra mūzikas daļas vadītājs, korim nodibinājās mākslinieciski kontakti ar teātri. Koris piedalījās Tautas mākslinieku Olgas Lejaskalnes un A. Amtmaņa-Briediša jubilejas koncertos, bet R. Paula mūzikas ierakstī, ko ieskaņoja «Absolventi», izmantoti Treņeva lugas «Ļubova Jarovaja» izrādēs.

«Absolventi» sadarbojušies ar vairākiem republikas koriem. Ar Tautas sieviešu kori «Līga» kolektīvs sarīkojis kopīgu Raiņa 100. dzimšanas dienas piemiņas koncertu, kā arī komponista J. Ozoliņa 60. dzimšanas dienai veltītu vakaru. Kopīgi muzicēts arī ar LLA, RPI un «Tēvzemes» vīru koriem.

Tautas kora «Absolventi» auglīgo un mērķtiecīgo darbību nenoliedzami ietekmējis dalībnieku kvalitatīvais sastāvs, kurā ir ilggadēji kora dziedātāji, daudzi no tiem ar augstāko izglītību. Kori dzied 32 profesiju pārstāvji — agronomi (Rīgas rajona kolhoza «Pionieris» priekšsēdētājs J. Pētersons, Rīgas rajona lauksaimniecības ražošanas pārvaldes priekšnieks L. Osis),

veterinārārsti (LLA pasniedzējs Z. Polītis), inženieri konstruktori (O. Feldmanis, O. Stengrēvičs, A. Pļaviņš), inženieri melioratori (L. Rozenštrauhs, G. Smits, A. Viksne, I. Čuders), inženieri mežierikotāji (E. Grīnbaums, K. Penēzis, E. Veidiņš, J. Paņko), arhitekti (L. Skuja, J. Gailis), juristi, ekonomisti un citi speciālisti. Kora dzīvi regulē īpaši statūti un aktīva kora valde, kas rūpējas par 90 cilvēku lielā kolektīva ritmisku darbību. Svarīgākie jautājumi tiek izlemti gan valdes sēdēs, gan kopsapulcēs. Kolektīvu saliedē arī daudzie kopīgie sabiedriskie pasākumi — jau minētās ikgadējās kora nometnes un arī tradicionālie «Kāpostu vakari», kuros koristi tiek ar goda biedriem — komponistiem, citu nozaru radošiem darbiniekiem un izpildītājiem, ar īpašu ceremoniju uzņem kolektīvā jaunus dziedātājus, skatās pašu darinātās filmas un diafilmās par kora dzīvi un koncertiem. Daudzi no kora dalībniekiem apveltīti arī ar citiem talantiem. Tādēļ kolektīvam ir savs estrādes ansamblis un solisti, daiļlasītāji, karikatūristi un citi apdāvināti ļaudis, kuri padara kora dzīvi daudzveidīgu un interesantu.

Ja mākslinieciski un organizatoriski «Absolventu» vīru koris ir viens no stabilākajiem Tautas koru vidū, par to jāpateicas arī Valsts Meliorācijas Projektēšanas institūta vadībai, kas savam korim radījusi visus priekšnoteikumus tā sekmīgai pastāvēšanai un darbībai.

NO «SAVVAĻAS MUZIKANTIEM» LĪDZ NOPIETNAI MĀKSLAS VIENĪBAI

Apritējuši jau 12 gadi kopš tām dienām, kad Ventspilī pēc braši «nopūstā» marša jaunības svētku sarīkojumā kāds jauns puisis no klausītāju vidus piegāja pie muzikantiem un uzsāka sarunu. Viņš uzzināja, ka jūras vārtu pilsētā esot vairāk «pūtēju» nekā šeit spēlējošie deviņi, bet tie pārējie, kā jau svētdienā, «taisot sev rublīti», kur nu katram izdevīgāk. «Jaunais cilvēks laikam no kāda kluba vai biedrības,» interesējās muzikanti, un gribēšot viņus sarunāt zaļumballei — lai nemaz nekautrējoties — ja maksāšot, kā nākas, tad nopūtišot gan valšus, gan polkas.

Taču muzikanti uzzināja ko citu: «jaunais cilvēks» pats ir mūziķis — Jānis Gercāns, kurš pēc docenta Kārļa Ozola trompetes klases beigšanas J. Vītola Latvijas Valsts konservatorijā norīkots darbā Ventspils mūzikas skolā. Uzrunātie rādīja priecīgas sejas.

Labu muzikantu viņi savā kompānijā pieņemšot katrā laikā.

Toreiz Jānis Gercāns neko noteiktu neatbildēja un sastapās ar saviem «kolēģiem» tikai vēlā rudenī; šoreiz Zivju un konservu kombināta klubā, jo jaunajam skolotājam bija uzticēta pūtēju orķestra organizēšana un vadišana. Sākums nebija iepriecinošs, jo sastāvs bija neliels, instrumenti nolietoti.

Pirmais uzdevums orķestrim — atskaņot himnas svētku sarīkojuma svinīgajā daļā, taču tovarak no deviņiem mūziķiem bija ieradušies tikai pieci. Ar tādu skaitu jaunajam diriģentam nebija ko sākt, un viņš atteicās. Tomēr pēc nedēļas pie Jāņa Gercāna ieradās delegācija no orķestra, lai sāktu «mieras sarunas». Tika dots solījums, ka tāda nedisciplinētība vairs neatkārtosies.



Tautas pūtēju orķestris «Ventspils». Diriģents Jānis Gercāns.

Sākās nopietns, mērķtiecīgs darbs orķestra saliedēšanā un audzināšanā. Taču atkal radās problēmas — daļa mūziķu vēl labu laiku nevarēja samierināties ar teorētisko gudrību kalšanu, arī kluba vadība lika saprast, ka nav domājusi dot patvērumu pūtēju skolai, jo vispirms esot jāatstrādā par instrumentiem izdotā nauda. Daudz dažādu grūtību bija jāpārvar jaunajam, enerģiskajam, bet vēl maz pieredzējušajam diriģentam.

Republikāniskajā pūtēju orķestru salidojumā Alūksnē 1960. gadā Ventspilī pārstāvēja orķestris divdesmit piecu mūziķu sastāvā, bet tā paša gada dziesmu svētkos Rīgā orķestrī bija jau trīsdesmit pieci mūziķi. Šie divi notikumi dod iespēju vērtēt savu un citu darbu, dod jaunas ierosmes un liek pārdomāt gan repertuāra atlasī, gan muzicēšanas paņēmieni izvēli. Gūtie atziņīgie vārdi liek saprast, ka pirmajā darba gadā kolektīvs ir nostājies uz pareiza ceļa; tālākie panākumi atkarīgi no diriģenta un kolektīva neatlaidības un izturības.

Taču Zivju un konservu kombināta vadības secinājumi ir gluži citādi, un jaunais perspektīvais orķestris paliek bez saimnieka un pajumtes.

Tikai pēc gada atrodas jauns «saimnieks», šoreiz tas ir «Ventspils koks», kas neliedz ne telpas, ne instrumentus. Atkal sākas gari, nogurdinoši mēģinājumi, atkal neatlaidīgs darbs, lai panāktu intonācijas tīrību. Pelnītu atzinību kolektīvs gūst 1963. gada pavasarī Jāņa Ozoliņa autorkoncertā, kur orķestris piedalās ar lielu programmu. Vēl skaidrāk izjūtot sava darba mērķtiecību, kolektīvs zonālajam salidojumam Tukumā gatavojas ar vēl lielāku spar un iegūst pirmo vietu.

Tomēr Jānis Gercāns jūta, ka orķestra tālākā izaugsme ir cieši saistīta ar viņa paša izaugsmi.

Rīgas konservatorijā pūtēju orķestra diriģentu klases nav, varētu domāt par Tallinu, bet valodas barjera... Kolēģi palīdz šaubas izkliegt, un 1963. gada rudenī Jānis Gercāns jau kļūva par docenta Jana Keramēsa vadītās diriģēšanas klases neklāties studentu.

Orķestris pastāvīgi gatavo jaunu repertuāru, jaunus autor-koncertus. Jānis Gercāns ir pārliecināts, ka šādu stila ziņā vienotu programmu apgūšana un slīpēšana vislabāk attīsta gan kolektīva gaumes izjūtu, gan meistarību. Ar lielu atbildību tika gatavoti arī Jāņa Ivanova un Dmitrija Kabaļevska autorkoncerti.

Republikāniskajā pūtēju orķestru salidojumā Madonā 1964. gadā orķestris jau piedalījās 45 mūziķu sastāvā. Tiek iegūta otrā vieta starp labākajiem Latvijas pūtēju orķestriem. 1965. gadā

Dziesmu un deju svētku konkursā orķestris izcīna pirmo vietu un arī nosaukumu «Tautas pūtēju orķestris «Ventspils»».

Šī izaugsme izvirzīja prasību uzlabot arī darba apstākļus. Tas nobaidīja «Ventspils koka» vadību un... atkārtojās nepatīkamā situācija: orķestris bez saimnieka. Taču radošo panākumu spārnoti, mūziķi nesamulsa — kolektīvs uz mēģinājumiem pulcējās privātās telpās, kopā ar diriģentu apspriež repertuāru nākošai sezonai. Kas būtu mērķtiecīgāk — Vēbera «Oberons», kāda daļa no Dvoržaka V simfonijas vai kaut kas no Masnē...

Pašlaik darbs norit bez grūtībām, jo orķestri savā paspārnē uzaicinājis zvejnieku artelis «Sarkanā bāka».

Kad diriģents Jānis Gercāns stāsta, cik daudz cietu «riekstu» bijis jāpārkož desmit gadu laikā, lai no «savvaļas» mūziķiem izveidotu nopietnu māksliniecisku vienību, tad viņš neaizmirst pateikt arī to, ka tieši orķestris un kopā ar to noietais ceļš padarījis viņam tuvu jūras vārtu pilsētu. Bet ventspilnieki, stāstot iebraucējiem par visu ievērojamāko savā pilsētā, neaizmirst padziļoties (un pelnīti!) ar pūtēju orķestri, kurš atskaņo pat Bēthovena «Egmontu».

IV

Silviija Stumbre

DAGMĀRA ROZENBERGA

(1884. 4. I—1968. 17. IX)

1968. gada rudenī savas dzīves 84. gadā mirusi ievērojamā latviešu dziedātāja Dagmāra Rozenberga. D. Rozenbergas dziedones darbība sākās 20. gadsimta pirmajā desmitgadē, kad latviešu profesionālajā mūzikā uzvirvoja straujš pacēlums kā radošās, tā atskaņotājmākslas jomā, kas viena otru stimulēja un papildināja. Dagmāras Rozenbergas darbība attiecas uz laikmetu, kad latviešu mūzikai jau piederēja Emīla Dārziņa lirika, pilnos ziedos kuploja Alfrēda Kalniņa, Jāņa Zālīša, Jāzepa Vītola skaņu māksla. Ar šiem komponistiem un vēl citiem Dagmārai Rozenbergai bija visciešākais kontakts. Arī latviešu opermākslas sākumi kopš 1918. gada nesaraujami saistīti ar Dagmāras Rozenbergas vārdu, kaut gan dziedone dažādu apstākļu dēļ uz operas skatuves nedarbojās ilgi. Un tomēr tieši viņa pirmā iedzīvināja Baņutas tēlu Alfrēda Kalniņa radītajā pirmajā latviešu oriģināloperā.

Dagmārai Rozenbergai bija specifiska balss — ļoti spēcīgs, plašs dramatiskais soprāns. Tādēļ Dagmāras Rozenbergas visspožākās lomas bija Vāgnera operu varones. Viņas balss brīvi pārskanēja orķestri, šis mūzikas specifisko raksturu atklājot pilnībā. Dagmāra Rozenberga ar panākumiem daudz dziedājusi arī koncertos.

Dziedones mākslinieciskās dotības atklājās agri. Kā Rundāles skolas pārziņa un tautskolotāja meitai Dagmārai Rozenbergai nebija jāizjūt materiālas grūtības. Viņa saņēma labu izglītību — sākumā sava tēva vadītajā skolā Rundālē, kas bija arī viņas dzimtā vieta, pēc tam Jelgavas meiteņu ģimnāzijā, kuru pabeidza 1902. gadā. Pēc pāris gadiem (1904—1905) Dagmāra



Dziedone Dagmāra Rozenberga.

Rozenberga jau mācījās Rīgas Ķeizariskajā mūzikas skolā, kur viņas skolotāja bijusi Ščedrina-Požarska. 1910. gadā Dagmāra Rozenberga iestājās Pēterburgas konservatorijā, Sofijas Gladkajas-Ķedrovas dziedāšanas klasē. Ļoti pilnīgu Dagmāras

Rozenbergas toreizējās balss raksturojumu sniedzis Jānis Zālītis 1910. gadā sakarā ar kādu plašāku latviešu mākslinieku koncertu («Latvija», 89. nr., 1910):

«D. Rozenberg jkdze šejienes pilsoņu aprindās tapusi jau diezgan populāra ar savu biežo uzstāšanos latviešu labdarīgos izrīkojumos, bazāros, muzikāliski dramatiskos un ģimēniskos vakaros ar vakariņām, pa reizei arī baznīcas tradīcijas aplaīmodama ar savu jauko dziedāšanu. Dziedātājam ir stipra, ļoti svaiga un ar plašu toņu rindu izkopta balss — soprāns. Balsī daudz metāla, kas zemam un vidus reģistram piešķir sevišķi sonoru, dobjū nokrāsu un augšējam gaišu, spēka pilnu sidrabskanīgumu. Protams, Rozenberg jkdze vēl nepārvalda visus dziedātāju izturības noslēpumus, gadās, ka labie nodomi to nereti viļ, un saprotami, jo jaunā dziedātāja vēl pašā nopietnākā studēšanā. Arī balss krāsu maiņā vēl daudz kas iegūstams.» Turpmākajās studijās pie S. Gladkajas D. Rozenberga patiešām nostiprināja un izkopa savu skaistās balss materiālu, kaut arī vēlamo krāsainību neieguva. Viņas priekšnesumam vienmēr bija zināms atturīgums, kaut tas kopumā bija paties un noslīpēts. Pēterburgā Dagmāra Rozenberga piedalījās daudzos koncertos ar plašu repertuāru, bet visvairāk viņa dziedāja latviešu komponistu dziesmas, starp tām arī pirmatskaņojumus. Pirmā atbildīgā uzstāšanās dziedonei Rīgā bija V vispārējo dziesmu svētku simfoniskais noslēguma koncerts, kur klausītāji sevišķi jūsmīgi uzņēma Jāzepa Vītola jauno kantāti «Dziesma» un tās solopartijas izpildītāju Dagmāru Rozenbergu, tā ka «Dziesmas» vidusposms ar solodziedājumu bija jāatkārto vēlreiz. Arī Emīls Dārziņš, recenzējot minēto koncertu, atzīmē Dagmāras Rozenbergas veiksmīgo debiju Rīgā, viņas labskanīgo balsi.

Turpmāk aizvien biežāk latviešu komponisti Dagmārai Rozenbergai uztic savu dziesmu atskaņojumus, sevišķi tie komponisti, kas tolaik mācījās vai strādāja Pēterburgā. Starp viņiem bija Jāzeps Vītols un Jānis Zālītis, pie tam Jānis Zālītis bieži koncertos piedalījās kā pavadītājs.

Par kādu koncertu, kas notika 1915. gadā Petrogradā, «Jaunajās Pēterpils Avīzēs» (22. nr.) raksta Teodors Reiters: «Starp koncerta solistiem redzamāko vietu ieņēma D. Rozenberg jkdze — dramatisks soprāns. Balss nostādījuma un gatavības ziņā viņa nešaubāmi stāv pāri visām tagadējām latviešu dziedātājām un dziedātājiem. Tehniski izstrādātā, jau no dabas bagātā balss visā savā plašajā diapazonā Rozenberg jkdzei ir reti vienlīdzīgi labskanīga. Viņas priekšnesums noapaļots, dziļi pārdo-

māts un nosvērts. Nekad neatminos dzirdējis visiem pazīstamo, daudz dziedāto Dārziņa «Jaunībai» tādā priekšzīmīgā izpildījumā kā šoreiz. Tāpat ar atzinību jāmin Čaikovska ārija iz op. «Burve», «Diena vai valda» un Kalniņa «Uz tevi» un «Kad pārņāksi»... Pavadijumus izpildīja komponists J. Zāliša kungs ar retu muzikalitāti un priekšzīmīgu noskaņojumu.»

Starp minētā perioda nozīmīgākajiem koncertiem izceļas kāds latviešu simfoniskais koncerts 1916. gada aprīlī, kurā līdz ar solistiem D. Rozenbergu, M. Vigneri-Grinbergu, P. Saksu, Ā. Kaktiņu piedalījās arī koris Teodora Reitera vadībā. Blakus tādiem jauniem darbiem kā Jazepa Vitola «Tautasdziesmu svīta balsij un orķestrim», kuru dziedāja M. Vignere-Grinberga, Jāņa Mediņa ārija no operas «Uguns un nakts» Ā. Kaktiņa priekšnesumā — skanēja arī Alfrēda Kalniņa svīta «Dziesma par dzimteni» un kantāte «Mūzikai», kuras solopartijas dziedāja D. Rozenberga, P. Sakss un Ā. Kaktiņš. Turpmāk D. Rozenbergas un Alfrēda Kalniņa radošā draudzība kļuva vēl ciešāka. Komponists D. Rozenbergai veltījis 1915. gadā komponēto solodziesmu «Nāc» un ar ierakstiem dāvinājis viņai vairākas savu solodziesmu burtnīcas. Jaunā latviešu dziedātāja Pēterburgas konservatoriju pabeidza spoži — ar zelta medaļu.

Pēterburgas konservatorijā Dagmāra Rozenberga iepazinās ar Jāni Tursu, kas tolaik mācījās L. Homiliusa ērģelklasē, un 1913. gadā ar viņu apprecējās. Abi topošie mākslinieki jau Pēterburgā daudz kopīgi koncertēja, arī Sv. Jēzus baznīcā, kur J. Turss pēc E. Melngaiļa pildīja ērģelnieka un kora vadītāja pienākumus. Vasarās viņi viesojās Latvijā, īpaši Tursu dzimtajā apvidū Lazdonā. Bieži viņi koncertēja kopā ar mežradznieku P. Tursu, kas, tāpat kā brālis, mācījās Pēterburgas konservatorijā.

1918. gada rudenī līdz ar Latvju operas sakomplektēto trupu arī Dagmāra Rozenberga atgriezās dzimtenē un sāka darboties operā. Opera jaunajai dziedātājai vēl bija sveša, nebija skatuves pieredzes. D. Rozenbergas pirmo lomu — Zentu Vāgnera «Klejojošā holandietī» zīmīgi raksturojis J. Sudrabkalns: «Dagmāras Rozenbergas-Tursas vokālais izpildījums (tāpat) varēja izturēt augstu mērauklu; plaša un īpatnēja balss, kura brīžiem vēl it kā zaudē savu lokanību. Prasība, ka uz skatuves nav jādzied vien, bet arī spēlē jādzīvo, gan priekš mākslinieces vēl pieder pie neizpildāmajām.»¹ Arī turpmāk, cildinot

¹ «Taurētājs», 1918, 7./8. nr.

D. Rozenbergas spožo balss materiālu un vokālo skolu, kritikas vienmēr spiestas atzīmēt, ka aktieriskais tēlojums no dziedājuma atpaliek. Protams, ar katru izrādi un iestudējumu D. Rozenberga uz skatuves kļuva atrasisītāka, kaut gan augstu meistarību nekad nesasniedza. Māksliniece Zentas lomā piedalās arī svinīgajā «Klejojošā holandieša» izrādē, ar kuru 1919. gada 23. janvārī tiek atklāta Padomju Latvijas opera.

Pirmais iestudējums jaunajā, padomju varas nodibinātajā operteātrī ir Čaikovska «Pīķa dāma». Līzas lomu iestudē Dagmāra Rozenberga. Atsauksmes par lomas vokālo pusi ir atzinīgas, īpaši par plašo āriju skatā pie kanāla. «Pīķa dāmas» iestudējums D. Rozenbergai nes pārmaiņas viņas personiskajā dzīvē. Ar Hermaņa lomas atveidotāju, toreiz vienu no labākajiem operteātra tenoriem — operdziedātāju Rūdolfu Tunci (1892—1963) saistīta visa viņas turpmākā dzīve.

1919. gada 10. maijā notika ļoti svinīga Vāgnera «Tanheizera» pirmizrāde. Par šo iestudējumu savās atmiņās stāsta Andrejs Upīts: «Galvenais, ko iespējām rūpīgi pa jaunam iestudēt un krāšņi, jaukā padomju veidā inscenēt, bija «Tanheizers». Paši operas dalībnieki vienbalsīgi nosprieda, ka pirmizrāde bez vārda runas esot grandiozs notikums latvju operas attīstībā. Katrā izrādē zāle bij pārpildīta, visu tautas slāņu publika tā lauzās iekšā, ka man nācās izvietot ārštata kontrolierus, lai nepieļautu spekulāciju ar biļetēm un kontrabandas iešmugulēšanos pārbļīvētās stāvvietās. Dienas darbā saistītie cilvēki pietiekošā mērā piekļuva izrādēm tikai tādējādi, ka mūsu pašu birojs bezmaksas ieejas kartes izsniedza arodbiedrību vadībai, lai visu profesiju strādnieki un viņu piederīgie pēc noteiktas kārtas tiek teātrī un operā.»

Ar gandarījumu var secināt, ka Dagmāras Rozenbergas-Tursas līdzdalība Elizabetes lomā palīdzēja kaldināt šī ievērojamā uzveduma panākumus. Elizabete kļuva par dziedones pilgtāko lomu. Gan viņas spēcīgā, skaisti tembrētā balss, gan atturīgais, bet cēluma pilnais tēlojums un staltais augums atbilda Vāgnera Elizabetes tēlam. Laikabiedru atmiņās Dagmāras Rozenbergas-Tursas Elizabete pieder pie lieliskākajiem latviešu opermākslas sasniegumiem.

Tāpat kā pārējie Padomju Latvijas operas solisti, arī Dagmāra Rozenberga-Tursa 1919. gada trauksmainā darba mēnešos piedalījās koncertos. Tā laika presē atrodami paziņojumi par viņas līdzdalību operas rīkotajos simfoniskajos Tautas koncertos un kamerģitāras matinejās, gan arī koncertos — mītiņos.

Sludinājumos, starp citu, minēts, ka dziedone izpildis Čaikovska romances un arī āriju no operas «Burve». Diemžēl daudzu šo koncertu programmas, pēc kurām varētu spriest par D. Rozenbergas-Tursas repertuāru, nav saglabājušās.

Koncertos kā pavadītājs visbiežāk uzstājās Pauls Šūberts, viens no spējīgākajiem un aktīvākajiem tā laika latviešu pianistiem. P. Šūberts 1911. gadā ar sudraba medaļu bija beidzis prof. Jesipovas klavieru klasi Pēterburgas konservatorijā. 1919. gadā viņš Dagmārai Rozenbergai-Tursai dāvināja vairāku savu dziesmu manuskriptus, starp tām bija arī ar 19. februāri datētā «Jel dodat milzeņa domu man» ar Aspazijas liesmaini revolucionārajiem vārdiem. Abu mākslinieku sadarbība turpinājās arī vēlākajos gados.

Arī kā Nacionālās operas soliste Dagmāra Rozenberga-Tursa iestudēja dažas nozīmīgas partijas. Viena no tādām ir Elza R. Vāgnera «Loengrīnā», kas līdzīgi Elizabetei un Zentai jau iepriekš minētajās Vāgnera operās piederēja pie viņas labākajām lomām. Mākslinieces repertuārā bija arī Anna Mocarta operā «Dons Žuans».

1920. gada maijā notika sengaidītās latviešu oriģināloperas «Baņuta» pirmuzvedums komponista Alfrēda Kalniņa vadībā. Solistu sastāvā bija labākie latviešu operskatuves spēki. Par to lasām: «Atbildīgo Baņutas lomu kā dziedāšanas, tā arī spēles ziņā teicami izpildīja Rozenberg-Turss kdze. Domājams, ka šai lomā jebkurai citai nāksies grūti ar viņu sacensties. Tas pats sakāms par Kaktiņu Daumanta lomā.» Izrādē piedalījās arī citi ievērojami latviešu dziedātāji: Rūdolfs Bērziņš — Vižuts, Milda Brehmane-Stengele — Maiga un citi. Dagmāra Rozenberga-Tursa pēc tam uz Nacionālās operas skatuves ilgi vairs nedarbojās. 1923./24. gada sezonā viņas vārdu operas solistu sarakstos vairs neatrodam. Tam bija dažādi iemesli. Kritika, vērtējot izrādes, vienmēr uzteica dziedātājas skanīgo un skoloto balsi, bet pārmeta viņai aktierisku dotību trūkumu. Ar Dagmāras Rozenbergas aiziešanu opera zaudēja vienu no vadošajām Vāgnera operu dziedonēm. Jau 1923. gada rudenī, vērtējot «Loengrīna» izrādi, presē izskan pārmetumi operas vadībai — «... nepareizi dara operas direkcija, izstumdama iz operas dziedātājus ar lielākiem balsis materiāliem, attaisnodamies savā rīcībā vienīgi ar to, ka mazākas balsis vieglāki apstrādājamas, izveidojamas».

Divdesmitajos gados, īpaši sākumā, Dagmāra Rozenberga-Tursa bieži piedalījās arī koncertos, galvenokārt operas rikota-

jos. Kamermūzikas vakaros viņa dziedāja Šūberta, Šūmaņa un citu komponistu dziesmas. Nozīmīgs ir Jurjaņu Andreja kompozīciju vakars 1921. gada 28. februārī. Dagmāra Rozenberga-Tursa te piedalījās kantātes «Tēvija» atskaņojumā. Šajā gadā Nacionālajā teātrī Alfrēds Kalniņš sarīko arī savu jauno dziesmu vakaru, kurā vairākas dziesmas dziedāja D. Rozenberga-Tursa. Alfrēda Kalniņa un Dagmāras Rozenbergas-Tursas kopdarbība turpinājās arī vēlāk. Nereti dziedone kopā ar viņu uzstājās ērģelmūzikas koncertos. Viņas partneris bieži ir arī ērģelnieks Nikolajs Vanadziņš, jo sevišķi periodā, kad abi mākslinieki strādā Tautas konservatorijā. Par kādu koncertu 1923. gadā, kur piedalījās arī Nikolajs Vanadziņš un vijolnieks Verners Taube, recenzents rakstīja: «Dagmāras Rozenbergas-Tursas dziedājums spožs, skanīgs; ar dziedātāju būtu patikami sastapties koncertzālēs, kur viņa vislabāk atradis pielietojumu savām spējām.»

1924. gada pavasarī, tagad jau kā Rozenberga-Tunce, viņa līdz ar vīru Rūdolfu Tunci, kā arī Adolfu Kaktiņu un vijolnieku Arvīdu Norīti piedalījās komponista Jāņa Reinholda muzikālās darbības 25 gadu jubilejā. J. Reinholds pats koncertā vadīja Tautas augstskolas un Sociāldemokrātu apvienotos korus.

Dagmāra Rozenberga šajā koncertā dziedāja vairākas jubilāra solodziesmas: «Ziedu zvaniņi», «Spidolas dziesma», «Ilgās aizgāja», «Vakara dziesma» un «Dziesma apklususi».

30. gados Dagmāra Rozenberga-Tunce turpināja koncertēt gan Rīgā, gan ārpus tās. Viņa piedalījās dažāda rakstura koncertos, literāros sarīkojumos, labdarības koncertos kopā ar redzamākajiem latviešu atskaņotājmāksliniekiem.

Dagmāras Rozenbergas-Tunces koncertrepertuārs bija plašs. Tajā atrodam daudz latviešu komponistu darbu. Dziedonei sevišķi tuva bija Emila Dārziņa, Alfrēda Kalniņa un Jāņa Zāliša lirika. Protams, dziedones repertuārā netrūka cittautu klasikas. Studiju gados viņa daudz dziedāja Čaikovski, Rahmaņinovu, Arenski. Vēlāk, darbojoties Latvijā, šim repertuāram pievienojās Rietumeiropas klasika — Hendelis, Mocarts, Bēthovens, Šūberts, Šūmanis, Volfs un citi. Katrā ziņā Dagmāra Rozenberga galvenokārt raksturojama kā akadēmiska tipa dziedātāja, kura parasti pievērsās pazīstamiem skaņdarbiem.

15 gadus Dagmāra Rozenberga-Tunce veltījusi arī pedagoģiskajam darbam. Pēc aiziešanas no operkatuves viņa mācīja dziedāšanu vispirms Latviešu mūzikas veicināšanas biedrībā (1925—1927), pēc tam 12 gadus (1927—1939) Tautas conserva-

torijā. Nedaudz ilgāk par gadu, toreizējā rektora Alfrēda Kalniņa aicināta, D. Rozenberga-Tunce uzņēmās dziedāšanas klases vadību Latvijas Valsts konservatorijā. Savā pedagogiskajā darbā D. Rozenberga-Tunce galvenokārt balstījās uz tiem principiem, kādus pati bija mācījusies pie savas skolotājas profesores S. Gladkajas. Minētās profesores vokālā skola bija izpelnījies atzinību Pēterburgas konservatorijā. Savukārt S. Gladkaja savu metodi balstīja uz vecitāļu skolas metodiskajiem principiem¹. D. Rozenbergas-Tunces audzēkņi liecina, ka pati dziedone sevišķi nav iedziļinājusies metodikas sarežģītajās niansēs, bet par galveno atzinusi audzēkņa dziedājumā panākt kopējo vokālo līniju, ar *legato* dziedājumu izlīdzinot visus reģistrus. Šo mākslu D. Rozenberga-Tunce teicami pārvaldīja. Kaut gan, konservatorijā strādājot, dziedātājam bija jau cienijams vecums — apritēja 65 gadi, koriģējot audzēkņu dziedājumu, viņa spēja pati demonstrēt vēlamo paņēmieni. Diemžēl D. Rozenbergas-Tunces pedagogiskās darbības laiks konservatorijā bija ļoti īss.

Līdz ar dziedones aiziešanu vēl jo ciešāk noslēdzas kādas tagad jau tālas un trauksmainas latviešu mūzikas vēstures lap-puses, no kurām Dagmāras Rozenbergas vārds nekad nezudīs.

¹ Pie S. Gladkajas vēlāk Parīzē mācījās arī ievērojamā latviešu dziedātāja Elza Žebranska.

ARTŪRS BOBKOVICS — SIMFONISKĀ ORĶESTRA DIRIĢENTS

1970. gada 10. janvārī savu 85. dzimšanas dienu būtu atzīmējis Artūrs Bobkovics (miris 1959. gada 8. februārī), pirmais latviešu profesionāli izglītotais simfoniskā orķestra diriģents, tagadējai vecākai paaudzei vairāk pazīstams kā Universitātes kora dibinātājs un ilggadējs vadītājs.

Lai pareizi novērtētu Artūra Bobkovica nozīmi latviešu mūzikas kultūras attīstībā, jāatceras Rīgas mūzikas dzīve mūsu gadsimta pirmajā gadu desmitā. Latviešu teātros bija nelielas «mūzikas kapelas», ar kurām nebija iespējams sarīkot nopietnus simfoniskos koncertus. Diezgan labas kvalitātes orķestris bija vācu teātrī, bet tas simfoniskos koncertus nerīkoja. Nebija arī profesionāli izglītotu vietējo orķestra diriģentu. Vasaras sezonās gan Rīgas Jūrmalā viesojās iebraucēji orķestri ar saviem diriģentiem. Tāpēc arī gadsimta sākumā retie latviešu rīkoti koncerti neizcēlās ne ar savām programmām, ne ar izpildījuma kvalitāti.

Ne bez iemesla 1910. gadā Jānis Zālītis raksta: «... Nav vēl sava simfoniskā orķestra. Nav arī vēl necik orķestra mūziķu ar pamatīgu speciālizglītību. Pārāk maz vēl tādas publikas, ko varētu saistīt nopietns simfonisks koncerts...»¹ Bet Emīls Dārziņš 1906. gadā ar rūgtumu runā par latviešu koncertdzīvi: «...vaina vispirms jāuzkrauj pašiem izrīkotājiem... kas ne vien šogad, bet jau agrāk gadu no gada ir gādājuši par to, lai mūsu muzikālā dzīvē ņemtu virsroku tas šlendriāns, nolaidība

¹ «Dzimtenes Vēstnesis», 1910, 183. nr., 12. aug.

un garšas trūkums, kas tagad valda šejienes dažādos izrikojumos, kuros darīšana ar mūziku...»¹

Tādi ir apstākļi, kad 1906. gada vasarā no Vācijas atgriežas Rīgā pēc Zondershauzenes konservatorijas diriģentu nodaļas beigšanas Artūrs Bobkovics «... kā gatavs koncertdiriģents, kuram nu vairs nav jābūst stāties kaut kura pirmās šķiras orķestra priekšā ar kaut kuru komplicētāko partitūru uz pults».²

Kā tad Rīgas zēns, dzimis strādnieku ģimenē, bija nonācis tik tālu? Reālskolā mācīdamies, viņš paralēli nobeidz. Ģižicka mūzikas skolas klavieru klasi. Viņš arī abonē Vācijā iznākošo R. Šūmaņa nodibināto «*Neue Musikzeitung*». A. Bobkovics pats saka: «Šī nopietnā mūzikas avīze, kuru es ļoti čakli sāku lasīt, pakāpeniski izveidoja manu gaumi un izpratni tik tālu, ka man sāka uzmākties tāda pārdroša doma — tapt par orķestra diriģentu.»³

Nākošais pamudinājums nāca 1901. gadā, kad Rīgas 700 gadu jubilejas svinībās Rīgā koncertēja Somijas filharmonijas orķestris Georga Šnēfogta vadībā, kurš arī bija beidzis Zondershauzenes konservatoriju. Tolaik ne Maskavā, ne Pēterburgā nebija konservatorijās speciālu diriģentu nodaļu, arī Vācijā bija tikai divas šādas nodaļas — Leipcigā un Zondershauzenē. Tad nu, papildinājies vēl mūzikas teorijā pie Paula Jozuus, A. Bobkovics 1903. gada sākumā iestājas Leipcigas konservatorijā, bet rudenī pāriet uz Zondershauzeni, kur konservatorijas kursu beidz 1906. gada jūlijā.

«Tā kā es ārpus savas dzimtenes robežām strādāt negribēju, tad tūlīt pēc konservatorijas beigšanas atgriezos Rīgā,» raksta A. Bobkovics savā autobiogrāfijā. Rīgā viņam tūlīt piedāvā Vidzemes Tautskolotāju savstarpējās palīdzības biedrības kora vadītāja vietu, kura līdz tam bija Pavula Jurjāna rokās. «Kora vadīšana bija gan laba lieta, bet tas vien mani nevarēja apmierināt, jo tas tomēr nebija mans īstais uzdevums,» raksta A. Bobkovics, lai gan mūža lielākajā daļā tas tomēr palika viņa «īstais uzdevums». Tolaik viņš ar to nesamierinās un ar paša līdzekļiem un atbildību organizē patstāvīgu simfonisko koncertu ar pilnietas vācu teātra (operas) orķestri. Koncerts notika 1907. gada 4. janvārī (v. st.) Rīgas Latviešu biedrības zālē un guva publikas un kritikas atsaucību. Nikolajs Alunāns rakstīja: «Ar šo

¹ «Mūzikas Druva», 1906, 1. nr., 12. lpp.

² E. Dārziņš, «Par mūziku», LVI, R., 1951, 106. lpp.

³ Autobiogrāfija — rokraksts O. Bobkovicas īpašumā.

koncertu... mēs iepazīnāties... ar interesantu mākslinieku, kura spējas tālu pārsniedza viņa gadus un kurš to, ko viņš jūt, ar fascinējošu varu orķestrim iedvēš...»¹ «Bobkovicam ir tās īpašības, kas iztaisa krietnu diriģentu: daudz temperamenta, dzīvības, elastības...»² rakstīja Emīls Dārziņš «Balsi» publicētajā recenzijā. Viņš izsaka domu, ka «Bobkovica diriģēšana bija tik pārliecinoša, ka pat muzikālā ziņā mazāk attīstīti klausītāji tūliņ instinktīvi nojauta, ka šie ir darīšana ar istu talantu. Viņa turpmākie koncerti... bija ne mazāk izdevušies un mūs pārliecināja, ka Bobkovics ir tas, kuram vajadzēja nākt, lai aizpildītu mūsu muzikālā dzīvē jūtamu robu, nodibinot pastāvīgus simfoniskos koncertus.»³

Ar to latviešu mūzikas kultūras vēsturē sākās jauns posms, jo arī turpmākajos gados, lai gan jāpārvar dažādi šķēršļi, A. Bobkovics katrā ziemas sezonā sarīko 4—6 simfoniskos koncertus.

Tajā pašā 1907. gadā, uzsākot sagatavošanos V vispārējiem dziesmu svētkiem, Rīgas koru diriģenti par Rīgas apvienoto koru koncertu virsdiriģentiem ievēl Paulu Jozuu un Artūru Bobkovicu. Viņš pats par to autobiogrāfijā raksta: «Par šo ievēlšanu biju ļoti pārsteigts. Kopkoncerti notika 1907. un 1908. gada pavasarī un rudenī. Kopā ar Jozuu strādājot, es kā jauns diriģents daudz ieguvu, jo Jozuum jau bija liela pieredze koru vadīšanā, bet man nekādas pieredzes šīnī nozarē vēl nebija.» Līdztekus koru vadīšanai un simfonisko koncertu sagatavošanai A. Bobkovics strādāja par skolotāju privātajās ģimnāzijās (Ķeņiņu un O. Sērmūkšas) un pasniedza mūzikas privāttandas.

A. Bobkovica nopelns ir arī tas, ka savos regulārajos simfoniskajos koncertos viņš reizē ar mūzikas klasiķu (L. Bēthovena, P. Čaikovska, F. Lista, R. Šūmaņa, R. Vāgnera, K. M. Vēbera) darbiem iepazīstināja arī ar latviešu komponistu (E. Dārziņa, A. Kalniņa, J. Vītola) opusiem, daudzus no tiem sniedzams pirmatskaņojumā. To atzīmēja arī kritika; tā J. Zālītis vēlāk rakstīja: «Bobkovica koncerti atzinību pelna it sevišķi tai ziņā, ka tajos līdzās cittautu lielā stila darinājumiem pienācīga vieta ierādīta arī latviešu mūzikai.»⁴ Par A. Bobkovica koncertiem visumā J. Zālītis izsakās: «...koncerti, kurus vada Bobko-

¹ «Mūsu Laiki», 1907, 8. nr., 11. janv.

² «Balss», 1907, 83. nr., 10. apr.

³ «Dzimtenes Vestnesis», 1908, 22. nr., 20. janv.

⁴ «Lidums», 1915, 102. nr., 16. apr.

vics, nesirgst — līdzīgi daudzajiem citiem — ar bāluma kaiti, bet ir dzīvi un jūsmas pilni...»¹

Rīgas krievu un vācu prese, kura A. Bobkovicā pasākumu uzņēma atturīgi, vēlāk neskopojās ar atzinību un pat ieteica saviem lasītājiem apmeklēt šos koncertus, piemēram, R. Ginters, starp citu, rakstīja: «Var patiesi nožēlot, ka Rīgas vācu sabiedrība nav izmantojusi gadījumu, lai apmeklētu šos kārtējos simfoniskos koncertus. Šo koncertu mākslinieciskā kvalitāte spēj nodrošināt katram tīras mūzikas draugam prieka pilnu vakaru.»²

Un visa šī atzinība un panākumi tādos apstākļos, kas mūsdienu diriģentam nav iedomājami: iespēja strādāt ar orķestri tikai dažas reizes gadā, koncerti ar 1—2 mēģinājumiem un dažreiz pat bez tiem.

Lai gan bija mākslinieciski panākumi un latviešu intelīģences un strādniecības atzinība, kā tā laika kritika atzīmē, — pirmās trīs rindas resp. dārgākās vietas vienmēr palikušas tukšas, jo bagātā pilsonība par mākslu neinteresējās. Arī A. Bobkovics pats spiests atzīt: «Ar laiku smaga man kļuva šī koncertu nasta, ko es viens pats uz saviem pleciem biju uzsācis nest, jo ne visi koncerti man deva atlikumu, bija arī tādi, pie kuriem man bija jāpiemaksā vairākus simtus rubļu. Ja man pašam naudas nebija, mēģināju griezties pie latviešu bagātniekiem, bet lielāko tiesu bez panākumiem... Visam tam vēl pievienojās tās nekrietnās intrigas pret Emīlu Dārziņu...»³

Šeit būtu vietā minēt, ka uzbrukumi E. Dārziņam un līdz ar to arī A. Bobkovicam nāca no labējā spārna preses (galvenokārt reakcionārās «Rīgas Avīzes»), bet progresīvā prese viņus aizstāvēja. A. Austrīņš, F. Bārda, P. Gruzna un E. Vulfs avīzēs, žurnālos un satīriskos izdevumos⁴ nostājās gan E. Dārziņa, gan A. Bobkovicā pusē. Arī J. Zālītis, rakstīdams par to laikmetu, atzīmē: «...nereti pie mums šādus kulturālus pasākumus izjauc asaais partiju naidis un savstarpēja nenovīdība. Kaut kas tam līdzīgs norisinājās jau pie agrāk sarīkotiem Bobkovicā simfoniskiem koncertiem.»⁵

Un tomēr ar neizsīkstošu entuziasmu A. Bobkovics joprojām rīkoja savus koncertus līdz 1912. gada rudenim. Nodibinoties Rīgas simfoniskajam orķestrim (1910. g. rudenī), kura vadību

¹ «Lidums», 1915, 44. nr., 14. febr.

² «Rigasche Neueste Nachrichten», 1908, 111. nr., 1. apr.

³ Autobiogrāfija rokrakstā.

⁴ Ziemelis vētītājs. Satīra I. R., «Zalktis», 1908.

⁵ «Dzimtenes Vestnesis», 1910, 183. nr., 12. aug.

uzņēmas G. Šnēfogts, arī A. Bobkovics ar šo orķestri koncertēja Interimteātri. Atsevišķus koncertus viņš diriģēja arī vasarās Jūrmalā.

A. Bobkovics 1912. un 1913. gadu mijā pārcēlās uz Liepāju, kur nodarbojās, mācot mūziku, vasarās arī diriģējot dažus koncertus kūrmaļā. Karam sākoties, 1914. gadā, A. Bobkovics pārceļas atpakaļ uz Rīgu un ziemas sezonā sarīko Jaunajā Rīgas teātrī ar nesen nodibinātās Latviešu operas orķestri četrus simfoniskos koncertus. 1915. gada rudenī viņš pārceļas uz Petrogradu, kur 28. novembrī sarīko plašu simfonisko koncertu par labu latviešu strēlniekiem. 1916. gadā viņš Tērbatā noorganizē strēlnieku pulku pūtēju orķestri un vīru kori, ar kuriem sniedz koncertus Ziemeļvidzemē un Igaunijā.

Ar 1919. gada rudenī A. Bobkovics strādā par mūzikas skolotāju Rīgā, 2. pilsētas ģimnāzijā, un mēģina atkal noorganizēt simfoniskos koncertus ar tolaik vienīgo — operas orķestri, bet operas direkcija viņam atsaka it kā orķestra lielās slodzes dēļ. Savā autobiogrāfijā A. Bobkovics ar rūgtumu raksta: «Nu man bija skaidrs, ka savā dzimtajā zemē pie orķestra netikšu. Tas tad nu bija tas rezultāts par tām lielajām pūlēm, ko biju pielicis, lai izaudzinātu latviešu mākslas publiku.» 1920. gada vasarā Dzintaru koncertdārza direkcija uzaicina A. Bobkovicu kopā ar profesoru Hāgelu nodirģēt trīs koncertus. Ar tiem, kā viņš pats saka, viņa «orķestra diriģenta darbība noslēdzās uz visiem laikiem».

1920. gada oktobrī A. Bobkovics nodibina universitātes kori, kuru vada līdz 1950. gada pavasarim. Sevišķi augstu līmeni koris sasniedza 30. gados, kad tas koncertēja arī Lietuvā, Igaunijā un Somijā.

Šodien pozitīvi vērtējams A. Bobkovica lielais ieguldījums latviešu koncertpublikas audzināšanā un nopietnās simfoniskās mūzikas, kā arī latviešu komponistu oriģināldarbu propagandā mūsu gadsimta pirmo divu gadu desmitu grūtajos apstākļos. To atzina jau tā laika progresīvā kritika, un arī tagad, atskatoties latviešu mūzikas kultūras vēsturē, redzam, ka progresīvās tendences tās attīstībā saistītas ar Artūru Bobkovicu.

JĀZEPA VĪTOLA VĒSTULES ARTŪRAM BOBKOVICAM

Četras J. Vītola vēstules un pastkartes rakstītas A. Bobkovīcam sakarā ar «Sprīdīša» uvertīras pirmatskaņojumu Rīgā. Tas notika A. Bobkovīca rīkotajā 5. simfoniskajā koncertā Rīgas Latviešu biedrības zālē 1908. g. 31. martā (v. st.). Koncertā atskaņoja F. Šūberta *h moll* simfoniju, A. Arenska 3. svītu, R. Vāgnera «Nirnbergas meistardziedoņu» uvertīru un J. Vītola «Sprīdīša» uvertīru. Bez tam vijolnieks F. Plimērs no Briseles (A. Bobkovīca studiju biedrs Zondershauzenes konservatorijā) atskaņoja Sen-Sansa *h moll* koncertu un Sarasates «Fausta fantāziju» orķestra pavadījumā.

Par koncertu bija plašas recenzijas: E. Dārziņa («Dzimtenes Vēstnesis», 1908, 77. nr., 2. apr.), M. Gubenes («Rīgas Avīze», 1908, 78. nr., 3. apr.), P. Jurjāna («Latvija», 1908, 78. nr., 3. apr.; «Mūzikas Druva», 1908, 4., 58. un 59. lpp.), R. Gintera («*Rigasche Neueste Nachrichten*», 1908, 111. nr., 1. apr.) u. c.

Sīs vēstules ir pirmpublicējumi, oriģināli atrodas O. Bobkovīcas īpašumā.

Mīļais Bobkovica kgs

Mani prieki par Jūsu vēstuli palika, tā sakot, pusceļā: gan Jūs atlikuši koncertu uz 31. martu; bet, ja noturēsāt mēģinājumu 30., svētdien, tad tanī tomēr nevarēšu būt, jo 29. martā man šeit jāvad[a] koncerts *Liedertafel*'es gada svētkos. Vai nevarētu mēģinājumu noturēt 31. martā no rīta? Tad manam ceļojumam uz Rīgu būtu praktisks nolūks; citādi tas jāatzīst par «Luxus», kas man maksā divas dienas konservatorijā un pašai lietai tomēr nestu maz labuma. Zināms, nepazīstu Rīgas apstākļus, kuri varbūt taisa manu priekšlikumu par neiespējamu. Bet — ja pārdomātut? — Partitūru un partijas ceru dabūt no Beļajeva komitejas¹ tūlī pēc koncerta Pēterburgā; gan vēl neizdevās man pieprasīt, bet tie kungi droši neliēgs. Šodien izskatījām partitūru ar šejienes diriģentu Blūmenfeldu² cauri; rādās, viņš labprāt diriģēs uvertūru.

Vai drikstu taisīt mazu piezīmi par projektēto programmu? Man rādās, ka Vāgnera «*Meistersinger*'i» derētu labāk pašas beigās nekā Ārenska «Suite». Vāgnera uvertūra ideāls «*heraus-schmeissers*», kamēr Suite vispirms vairākās daļās, turklāt tomēr vairāk liriska satura. Negribu uzbāzties ar saviem padomiem; bet, abus numurus pārvietojot, programma stilā vinnētu.

Par koncerta³ panākumiem ļoti priecājos, esmu pateicīgs arī par piesūtīto telegrammu⁴; un tomēr labprāt vēlētos no biedrības vairāk zināt, nekā līdz šim no tās zinu. Jūtos citādi drusku tā savādi savā priekšnieka godakrēslā.

Satiksiet Dārziņ[u], sakāt viņam, ka par viņa partitūru, kā jau viņam rakstīju, man līdz šim trūkst jebkādas ziņas. Vai viņš vēlas, ka viņam piesūtu «*Schwan'a*» partitūru?⁵

Vai biedrības cerības tikt drīz pie «sava kroga» nav drusku paagras? Tās taču nebūs pārāk lētas! Labprāt zinātu, kam jāsūt[ā] biedra-nauda? Nezinu pat, kas biedrībā mantzinis!

Novēlu Jums kuplus panākumus!

Jūs J. Vitols

¹ M. Beļajevs (1836—1904), tirgotājs un mūzikas mīlotājs, nodibināja Leipcīgā lielu muzikāliju izdevniecību, kura izdeva arī daudzus J. Vitola darbus. Savas atstātās mantas pārvaldīšanai bija iecēlis kuratoriju («Beļajeva komiteju»): N. Rīmiski-Korsakovu, A. Glazunovu un A. Ļadovu. Ļadova vietā pēc viņa nāves (1914. g. 15. augustā) nāca J. Vitols.

² F. Blūmenfelds (1863—1931), pianists, diriģents un komponists, no 1898. līdz 1918. gadam bija Pēterburgas Marijas teātra diriģents.

³ Domāts A. Bobkoviča 4. simfoniskais koncerts 28. janvārī (v. st.), kurā tika atskaņota arī E. Dārziņa «Vientuļā priede» un «Valse melancholique».

⁴ 1908. gada 11. janvārī (v. st.) notika jaundibinātās Latviešu mūzikas biedrības pirmā sapulce, kurā par priekšnieku aizmuguriski ievēlēja J. Vitolu un nosūtīja viņam apsvēikuma telegrammu.

⁵ Pēc apvainojuma plaģiātā E. Dārziņš nosūtīja savas partitūras J. Vitola un A. Glazunova atsauksmei. «Schwan'a» partitūra — Sibēliusa «Tuonelas gulbis», no kura it kā E. Dārziņš aizguvis savu «Vientuļo priedi».

2.

Pēterburgā 8. III 908.

Mīlais Bobkovic kgs

Šovakar spēlēja «Sprīdīti»¹ ar lieliem panākumiem kā pie kolēģiem, tā arī pie plašās publikas; tik pilnīga iespaids pats nebiju cerējis. Beļajeva komiteja man atvēlēja nosūtīt orķestra partijas uz Rīgu; es sūtīšu partitūru un partijas dalītos sūtījumos: man bail, ka pastā kaut kas nenotiktu, un tādā vīzē, ja arī viens sūtījums nenoietu, paliek vēl otrs eksemplārs, — partitūras dublikāta man nav. Tātad Jūs ar savu galvu atbildat, ka dabūšu notis veselās atpakaļ!

Vēl kas: mēģinājumos izrādījies, ka gabals varbūt mazāk tehniskā, bet niānsēšanas ziņā ievērojami grūts. Ja Jūs viņu uzvestu tikai pavisām sagatavotu, nevis sīkumos izstrādātu, tad viņš paliks bez iespaids un autors izkristu cauri. Tādēļ — ja nevarat man solīt, ka noēvelēsiet un novilēsiet «Sprīdīti», kā pienākas, tad — labāk neuzvedat viņu pavisam. Es vēl visu beidzamo nakti priekš koncerta tupeju pie rakstāmā galda, dažus sīkumus dinamikā pārstrādādams; ar tagadējām zīmēm gabals — kā visi mani kolēģi liecina, sākot no paša Rīmiska-

Korsakova, — skan ļoti labi. Ja atrastos starpība starp stipruma zīmēm partitūrā un partijās, tad ģeld zīmes partijās; es nepaspēju visas ievest arī partitūrā — t. i., varbūt nepaspēju; varbūt arī esmu jau visas pareizi atzīmējis. Partitūru studējot, Jūs varbūt salīdzinātu ar zilu zīmuli apzīmētās vietas kā partitūrā, tā arī partijās; man tagad diemžēl pavisam nav vaļas gālgīgi visu iekārtot.

Tad vēl Jūs lūgtu stīdzeniekus, ja iespējams, skaitā pastiprināt; jo partitūra paģēr daudz *divisi*.

Izsūtīšu partitūru un partijas, cik drīz vien iespējams; tā kā visas rakstu kļūdas tagad jau izlabotas, Jums tagad vairs nebūs jāmokās ar korektūras repetīciju.

Tā kā Jūs ar «Sprīdīti» apietos pēc Jūsu mākslinieka sirdsapziņas! Jo man negribas Rīgā krist cauri, kad Pēterburgā mani nupat ar lauriem kronēja! Un patiesi: rikojat ģenerālmēģinājumu 31. martā no rīta; autora klātbūšana mēģinājumā kā Jums, tā arī gabalam var būt tikai ļoti derīga.

Un nu sveiki! Rakstāt man, cik liels būs orķestris.

Jūsu J. Vitols

Dārziņam par ziņu, ka viņa lietā tagad nekā nevarēju darīt, jo Glazunovs² saslimis. Viņa partitūru dabūju.

¹ Līdz šim domāja, ka «Sprīdīša» uvertīras pirmatskaņojums Pēterburgā noticis 1908. g. maijā.

² A. Glazunovs (1865—1936), komponists un diriģents, no 1905. g. Pēterburgas konservatorijas direktors, kurš deva atsauksmi par E. Dārziņa strīdīgajām kompozīcijām («Dzimentenes Vēstnesis», 1908, 92. nr.).

3.

Pēterburgā 13. III 908.

Mīļais Bobkovic kgs. Nosūtīju Annai Brigader visas kritikas par «Sprīdīti», kuras līdz šim iznākušas Pēterburgas lapās — ļaunās un labās — ar lūgumu Jums tās pārsūtīt. Varbūt Jūs varētu no tām kaut ko izlietot savam koncertam par labu. Būsat ar rakstiem iepazīnušies, nosūtāt viņus lūdzu Kauliņam¹ Jelgavā (Большая ул. 50), lai tas reģistrētu «Sprīdīša» pirmuzvedumu Pēterburgā «Mūzikas Druvā». Gaidu līdz šim, lai man piesūta partitūru un partijas; katrā ziņā vēl šonedēļ tos ekspedēšu uz Rīgu. 31. martā varēšu būt ģenerālmēģinājumā.²

Sveiki!

Jūsu J. Vitols

¹ Atis Kauliņš (1867—1944), ērģelnieks, kordiriģents, komponists, žurnāla «Mūzikas Druva» (1906—1909) izdevējs un redaktors.

² J. Vītols tomēr nevarēja ierasties koncertā. Latviešu mūzikas biedrības pasniegtais lauru kronis tika novietots pie skatuves («Dzimtenes Vēstnesis», 1908, 77, 2. apr.).

4.

20. III 908. Pēterburgā

Miļais Bobkovica kgs

Izsūtīju Jums jau izgājušo] svētdien[u] partitūru, bet обр-
ной расписки, t. i., kvītes, ka saņēmuši, līdz šim man vēl trūkst.
Esmu tādēļ diezgan lielā mērā uzbudināts. Lūdzu, rakstiet, vai
partitūra tikusi Jūsu rokās vai ne. Partijas izsūtīju, cik atminos,
otrdien.

Nepacietīgi gaidīšu atbildes.

Sveiki!

Jūsu J. Vītols

3. un 4. ir pastkartes ar adresi: в г. Ригу. Его Высокородию (Высоко-
благородию) Г-ну А. Бобковиц. Елисаветинская ул. д. № 20, кв. II.

5.

20. I 1934.

Latvijas
konservatorija

—
Rektors

Ļoti godājamais un miļais mūzikas direktor.

Savā laikā bija modē vācu «*Spielchen*»: «*ich bin böse auf dich*». Es ceru, ka Jūs šobrīd nevariējat šo tēmu attiecībā uz manu nicināmo personu¹; un arī ne Jūsu koris, kura delegātiem bija decembrī solījis zināmus aizrādījumus — un tos paliku parādā. Tas nebija smuki; un netaps smuki arī, ja es tagad vēl dotu savus paskaidrojumus — kādu man trūkuma nav. Виновен, но есть обстоятельства, saka krievs. Gluži starp mums: cerēju pa svētkiem uzrakstīt Jūsu korim jaunu «originālu»; bet pavadīju svētkus pārāk neizdevīgos apstākļos. Tamdēļ — pagaidām vēl jāpaliek parādā.

Nezinu, vai Jūs pastarpām neesat jau uz manu pusi ar roku pametuši. Ja ne — tad izlūdzos vārdu attiecībā uz datumiem. Man šinīs mēnešos jāripo uz Kuldīgu, uz Jēkabpili; draud arī vēl citas vietas, bet ceru, ka tukši draudi. Un visur mani prasa sestdien-svētdien. Tamdēļ lūgums: nerīkot Jūsu vakaru tāpat sestdien-svētdien; bet it sevišķi ne 24.—25. februārī, 10.—11. martā. Jo i tā bailīgi grūti tikt ar provinci skaidrībā; tā līdz šim jau mani padarījusi tīri nervozu.

Un būtu teicami, ja Jūs pie Jūsu kora resp. tā delegātiem mani aizstāvētu ar kādu vārdu. Lai mani nesodītu pārāk bargi. Sveicinu, Jūsu kundzei skūpstu roku.

Jūsu J. Vītols

¹ Šīs vēstules ievads zīmējas uz 1915. gada domstarpībām starp J. Vītolu un A. Bobkovicu. Abi būdami strauja rakstura, viņi diezgan nesavaldīgi bija izteikušies. Sk. J. Vītola vēstules A. Kalniņam (Latviešu mūzika. VII, R., 1969, 225.—228. lpp.) un A. Kalniņa un A. Bobkovica sarakstīšanos (šajā krājumā 253., 254., 258. lpp.).

Publikāciju sagatavoja Valdemārs Jauģiets.

ALFRĒDA KALNIŅA UN ARTŪRA BOBKOVICA SARAKSTĪŠANĀS (1912—1916)

1912. gada sarakstīšanās skar A. Bobkovica pārceļšanos darbā uz Liepāju un raksturo A. Kalniņa draudzīgo un nesavtīgo palīdzību jaunākajam kolēģim. A. Bobkovics nodzīvo Liepājā 1913. un daļu 1914. gada, pēc tam atgriežas Rīgā. Otrs sarakstīšanās periods aptver 1915. un 1916. gadu un saistīts ar A. Bobkovica organizēto simfonisko koncertu Petrogradā 1915. gada 28. novembrī, kurā tika pirmo reizi atskaņota A. Kalniņa svīta «Dziesma par dzimteni».

Vēstules ir pirmpublicējumi. A. Bobkovica vēstuļu oriģināli glabājas Latvijas PSR Valsts bibliotēkā A. Kalniņa fondā, bet A. Kalniņa vēstuļu oriģināli atrodas O. Bobkovicas īpašumā.

1.

Rīgā 19. XI 12. g.

Augsti godājamais Kalniņa kgs!

Nupat esmu pārceļojis no ārzemēm, bet, tā kā man šeit Rīgā it nemaz vairs negribētos palikt, tad gribētu no Jums izzināt, vai Liepājā vēl varētu viens latviešu mūziķis eksistēt no stundām jeb ne? No Rīgas nevaru ļoti tāli aiziet, jo nākamajā sezonā šeit diriģēšu 6 orķestra koncertus. Uz Jūsu laipno atbildi gaidīdams, palieku Jūs augsti cienīdams

Art. Bobkovics

Adrese: Rīga — Āgenskalnā, Bērzu ielā 5.

Ļoti cien. Kalniņa kgs!

Jūsu abas vēstules saņēmu¹, bet dažu šķēršļu dēļ nevarēju Jums tūlīt atbildēt, par ko ļoti lūdzu atvainot. Es nu esmu pilnīgi nodomājis pāriet uz Liepāju un arī ceru, ka, pateicoties Jūsu gādībai, varēšu ļoti labi iedzīvoties. Vācu «Liedertafeli» es labprāt ņemtu, jo caur to es, tā sakot, tiktu tai «zelšaptē» iekšā. Es Jums ļoti būtu pateicīgs, ja varētu kādu rakstiņu ievietot avīzēs. Mana biogrāfija būtu šāda: Zondershauzenes konservatoriju (*Fürstliches Conservatorium*) beidzis 1906. gadā, tiku pieņemts par diriģentu pie Rīg[as] Skolotāju kora; no 1907. līdz 1910. g. vadīju simfoniskos koncertus ar Vācu teātra orķestri; nodibinoties Rīg[as] simfoniskajam orķestrim, pārgāju 1910. g. pie tā par diriģentu un sabiju līdz 1911. gadam. No vācu puses esmu vairākas reizes ticis aicināts vadīt savienotos Rīg[as] Vācu teātra, resp., simf. un Varšavas filharmonijas orķestra koncertus. Bez tam esmu kādās 8 savienoto koru koncertos bijis par virsdiriģentu. Soruden biju Vācijā — Berlīnē un vēl studēju pie prof. C. Schroedera² Brāmsa simfonijas. Liepājā ieradīšos tūlīt pēc svētkiem, lai varētu noirēt istabu. Rīg[as] Latv[iešu] teātris mani uzaicināja par diriģentu, bet, saprotams, to nepieņēmu, jo es to neesmu radis — vadīt 15 muzikantus, tāda mūzika tikai nokauj garu; es viņiem ieteicu Ķuņķi³. Ja pie tā paša būtu vajadzīgas recenzijas, tad varētu tās nosūtīt. Palieku Jūs sirsnīgi sveicinā-dams, Jūsu Art. Bobkovics.

Rīgā, Bērzu ielā 5.

¹ Šīs vēstules nav saglabājušās.

² **Kārlis Srēders** (1848—1935), vācu čellists, diriģents un komponists. 1881. gadā dibinājis Zondershauzenes konservatoriju, kuras pasniedzējs un vēlāk tās direktors bija līdz 1907. gadam (tur pie viņa bija mācījies arī A. Bobkovics). No 1911. gada Berlīnes Šterna konservatorijas kapelmeistaru skolas vadītājs.

³ **Bierants Ķuņķis** (1877—1970) — čellists un diriģents, tajā laikā bija kara kapelmeistars Liepājā, 1915. gadā Tartu.

Dārgais maestro! Reizē ar šo karti Jums nosūtu avīzes¹, kurās jau atradīsi ieteikšanas rakstus. Bez tiem 2 latv[iešu] u[n] 1 vācu laikrakstiem vēl iznāk 2 lielas krievu dienas avīzes, de-

cembra beigās sāks iznākt arī 3. latv[iešu] dienas avīze². Bet — ar krieviem maz pazīstos, un tur es ieteiktu pašiem noiet. Vispārīgi Jums ieteikšu vizītēs iet pie ievērojamākām šejienes personām, kuru adreses Jums apgādāšu. Lieta ies teicami!

Dzirdēju, ka «Latvija»³ Jūs gribot aicināt par kritiķi. Nudien, bēdīgs amats! Bez tam neatmaksājas, kamdēļ gan neieteiktu. Tādu amatu varam arī šeit izgādāt, ja jau gribat. — Šurp braukdami, tūliņ iegriezaties pie manis, kamēr uzmeklējam labu pansiju. Manā ielā te ir laba pansija, netālu no jūras un kūrhauza. Bet Jums pašiem jāizmeklē! Rakstiet, kurā dienā un ar kuru vilcienu iebrauksiet.

Sveiks!

Jūsu A. K.

Pastkarte ar adresi: E. B. Г-ну Арт. Бобковицу. Березовая ул. № 5 в Риге — Гагенсберг.

¹ Tajā laikā iznāca Liepājā «Liepājas Atbalss» (1907—1915) un «Dzīve» (1908—1914). Alfrēda Kalniņa raksts par A. Bobkovicu iespiests «Liepājas Atbalsi», 1912, 283, 6. dec.; «Dzīvē», 1912, 281, 4. dec.

² 8. decembrī (v. st.) sāka iznākt «Liepājas Dienas Avīze» (1912—1915).

³ Rīgas dienas avīze «Latvija» (1906—1915), kurā par mūzikas kritiķiem bija strādājuši arī P. Jurjāns, E. Dārziņš, J. Zālītis un N. Alunāns.

4.

Augsti god. Kalniņa kgs!

Jūsu karti, kā arī avīzes saņēmu un nu Jums ļoti pateicos par Jūsu pūlēm un gādību. Es gribu no Rīgas izbraukt piektdien 28. dec. 9.15 min. vak. un tātad būšu sestdien 29. dec. laikam Liepājā no rīta¹. Novēlu Jums priecīgus ziemas svētkus. Ar daudz sveikām

Jūsu Art. Bobkovics

Pastkarte ar Rīgas pasta zīmogu 20. XII 1912. adresēta: E. B. Г-ну Альфр. Кальнину, Либава, Купальная 25.

¹ 1913. gada janvāra sākumā Liepājas avīzēs parādās A. Bobkovica sludinājumi par klavierspēles un mūzikas teorijas pasniegšanu.

Augsti cienijams B. kgs! Paldies par Jūsu svētku sveicieniem un paziņojumu. Vilciens te no rīta pienāk pusseptiņos, bet brauciet vien taisni uz manu māju, kura no stacijas ir diezgan tālu. Fūrmanis maksā 45—50 kap., ko paziņoju, lai Jūs neaplaupa. Ap to laiku jau esmu augšā. Gan jau tad visu pārspriedīsim, arī par Jūsu iedzīves nokārtošanu. — Novēlu priecīgus svētkus. Jauno gadu tad sagaidīsim kopā Liepājā! — Sveiki! Uz drīzu redzēšanos! Jūsu A. Kalniņš.

Peldu ielā Nr. 25 (Купальная), квартира 6; 3. stāvā. Ja āra durvis ciet, tad zvaniem augšējo zvanu kreisā pusē. Klavieres Jūs šē irēt nedabūniet. Tās no Jums no Rīgas ir jāatved.

Pastkarte ar adresi: E. В. Г-ну Арт. Бобковицу. Березовая ул. №5 в Риге — Гагенсберг.

Mīļais Kalniņa kgs!

Pēc ilgas apkārtklejošanas atrodos atkal Rīgā. Atvainojiet, ka līdz šim no sevīm neko neliķu dzirdēt. Vai Jūs, Kalniņa kgs, nebūtu tik laipnis un uz aktiera Žibalta benefici¹ neatvēlētu uzvest savu kantāti «Mūzika» zem manas vadības. Ķoris būtu pavisam pirmās šķiras. Man iet diezgan labi, drīzumā sarīkošu lielu koncertu priekš Palīdzības komitejas². Stundu gan laikam nekādu nebūs, bet gan jau iztiks.

Jūsu A. Bobkovics

Adrese: Rīgas Jaunajā teātrī, Romanova ielā 25.

Pastkarte ar adresi: Евв Г-ну А. Кальнину. Либава, Осиповская ул. 5.

¹ **Gustavs Žibalts** (1873—1938), tajā laikā Jaunā Rīgas teātra aktieris, kura benefice (izrāde, kuras tirais atlikums palīka aktierim) notika 1915. g. 16. aprīlī ar E. Rozenova «Nelaimīgais runcis» pirmizrādi, bet bez papildu numuriem. Turpretim Kristapa Koškina (1875—1931) benefice tā paša gada 2. aprīlī (H. Ibsena «Jaunatnes savienība») A. Bobkovics starp cēlienim ar simfonisko orķestri atskaņojis Grīga mūziku.

² Nav noticis.

Mīlais Bobkovica kungs! Janovičs un Šerls¹ šovasar uz kūr-
mājas verandas producēsies kādā sastādāmā trio, pie kura tikai
trūkstot klavieru spēlētājs. Pēdējo apgādāt Jūs laipni tiekāt lūgti,
jo Jums jau visa Rīga pazīstama. Vajaga sākt ar 18. aprīli un
spēlēšot visu vasaru, pie kam virs dabūšot 3 r. par vakaru, kā
Zelmens² teica. Stingrs nolīgums uz mēnešiem tagadējo Liepājas
apstākļu dēļ — Jūs saprotiet — nevar tikt noslēgts. Ja Jums
kāds ir zināms, tad liekat rakstīt Janovičam (Алейная Nr. 6).
Orķestris nebūs un tiešām nevar būt. — Vasarā būsim šepat, jo
arī Liepājas apkārtnē vasarniekiem tagad nevar lieli prieki būt.
No 15. aprīļa arī skolēnu būs daudz mazāk, jo skolas tiek slēgtas.
Nekas — varēs vairāk strādāt. Jau tagad rakstu partitūras, ka
svilst vien. — Dzirdēju par Jūsu angažementu Ķemerose, par ko
ļoti priecājos. Visu labu! Daudz sveicienu no Jūsu vecā A. Kal-
niņa.

¹ E. Janovičs — vijolnieks un R. Šerls — čellists un pedagogs, darbējās
Liepājā kā profesionāli mūziķi.

² Jēkabs Zelmenis (1878—1935) no 1910. g. līdz 1922. g. bija Liepājas
pilsētas kūrmaijas nomnieks un organizēja vasarās gan orķestra, gan ansambļu
koncertus.

Ļoti cien. Bobkovica kgs! Nesen Jums jau rakstīju, ka
Zelmenim-Janovičam, no 18. aprīļa¹ sākot, vajadzīgs **pianists**
priekš trio uz verandas. Maksāšot 3—3,50 kap. par vakaru, pie
kam darbs būšot katru vakaru, ja tikai kas sevišķs nenotiek. Ja
viņam notis ir, tad vēl labāk. Lūdzu rakstiet **tūliņ** pašam Ja-
novičam (Алейная ул. 6), vai kāds sadabūts jeb ne, lai nenok-
lavētos visa šī lieta. Dzīve te lēta, un sevišķi veselus dzīvokļus
varētu dabūt par smiekla naudu, tā ka pianistam no 100 rubļiem
par mēnesi droši atlikšot vēl rubļi 60—70. Lūdzu rakstiet gan tū-
liņ, vai Jums kāds zināms, jo lieta steidzīga. Ar labdienām Jūsu
vecāis A. K.

Divas pastkartes ar adresi: E. В. Г-ну А. Бобковиц, капельмейстер.
Мельничная ул. 91, кв. 9 в Риге. Pēdējai vēl: (От органиста Кальнина,
Либавя).

¹ Liepāju ieņēma vācu karaspēks 25. aprīlī (v. st.), t. i., nedēļu pēc šīs
pastkartes uzrakstīšanas, un A. Kalniņš jau bija aizbraucis uz Tartu, līdz
ar to uz laiku pārtraucās viņu sarakstīšanas.

Mīļais Kalniņa kgs!

Esmu nodomājis 28. nov. sarīkot mazā konservatorijas zālē lielu simfonisku koncertu ar orķestri no «Муз[ыкальная] драма». Programmā vēlētos arī Jūsu darbus — vislabāki Jūsu jauno svītu¹ un dažas dziesmas ar orķestra pavadījumu. Kā soliste piedalīsies O. Lieknej² kdze ar savu lepno balsi, kura arī atrodas Petr[o]lg[radā] un vēl papildinājas pie prof. Ireckajas³. Viņa ļoti vēlētos dziedāt «Jau aiz kalniem», «Tev» un «Sapņu tālumā». Lieknej kdzei ir liriski dramatiska balss. Tā kā orķestris ir pavisam pirmās šķiras, tad vairāk kā divi mēģinājumi nebūs vajadzīgi. Ļoti patīkami būtu, kad **Jūs paši varētu savu svītu arī vadīt.*** Programmas pirmajā daļā ierindotu latviešu komponistu vien un otrā daļā spēlētu Čaikovska 6. simfoniju.

No latviešiem gribētu vēl tikai Vītolu, kuru arī uzaicināšu vadīt savu darbu. Ar Vītolu gan vēl neesmu par to runājis, bet ceru šovakar pie viņa noiet.

Atlikums no koncerta tiks piešķirts kādam labdarīgam mērķim. Koncerta izdevumi, saprotams, ir ārkārtīgi lieli, bet, redzot latviešu gleznotāju labos panākumus Petrogradā, es tomēr nebistos sarīkot savu koncertu, jo kad gan latviešu diriģents, komponists un dziedātājs varētu sevi labāk parādīt kā tagad, kur latvieši ir diezgan uz dienas kārtības. Tātad koncertam būs divi mērķi: kalpot labdarībai un bez tam demonstrēt sevi un savus darbus krievu preseī un publikai. Zāle un orķestris jau salīgi, lai gan ar orķestra dabūšanu nācās ļoti grūti, bet, pateicoties manām personīgām pazišanām, tomēr izdevas.

Ceru, ka atrakstīsiet man drīzi par šo lietu. Citādi man iet labi. Sveiciniet savu kundzi un citus paziņas, ja tādi būtu Tērbatā.

Jūs vienmēr cienīdams

A. Bobkovics

* Dziesmu pavadījumus izdarītu es.

¹ Domāta A. Kalniņa 1915. gadā komponētā svīta «Dziesma par dzimteni».

² Otilija Lieknēja-Bobkovica (dz. 1888. g.), no 1912. g. darbojās Latviešu operā, 1915. gadā piedalījās A. Bobkovica rīkotajos simfoniskajos koncertos.

³ N. Irecka (1845—1922), dziedātāja, Pēterpils konservatorijas profesore.

Mīlais Bobkovica kgs!

Mana vakarējā ērģeļu koncerta dēļ mana atbilde drusku novēlojusēs, jo sestdien un vakar bija dažādas darīšanas, kuras nevarēju atlikt. Jūsu ideju apsveicu ar prieku; protams, man arī nav ko iebilst pret jaunās svītas uzvedumu. Nezinu, ko Vītols Jums atbildējis, bet pieņemu, ka viņš pats kā diriģents negribēs uzstāties, uz ko arī man nav lielas patikšanas, kamdēļ Jums pašiem būs jāuzņemas arī mana gabala vadīšana un ne tikai manu dziesmu pavadijumi **vien**, kā sākumā vēlējāties. Atļaujot Jums dot padomu atņemt Čaikovska VI, jo tā pārlietu pazīstama un Nikiša, Safonova un daudz, daudz citu diriģentu iztulkojumā, pie tam ļoti dziļā, jau atskanējusi pārāk bieži, lai tajā Jums vēl būtu izdevīgi sevi parādīt. Bet dariet labāk tā, ka izpildiet I nodaļā Vītola «Sprīdīti» un manu svītu (2 svītas nu neiet), bet 2. daļā Mediņa simfoniju¹. Tie krievi, kas interesēsies, nāks arī bez Čaikovska simfonijas, un tos Jūs ieinteresēsiet vairāk ar **jaunu** latviešu nekā **vecu** krievu darbu. Ticiet man! Bez tam griežu Jūsu uzmanību uz to, ka manai svītai pavisam 7 daļas, no kurām I stipri gara un aņņem partitūrā (ārkārtīgi sīkam, mazām notīm rakstīta) 20 lap. puses. (Visa svīta 63 lap. p.) Svīta ieiet pilnīgi vienā nodaļā, un, ja 2. nodaļā dzied 3—4 dz. un kantāti orķestra pavadijumā, tad vakars jau pilnīgs. (Par tādu vakaru jau domāts un spriests.) Ņemiet šoreiz vārbūt tikai Vītola darbus («Spr.», svītu, dramatisko un vēl «Bev. dziedoni» ar kantāti «Ziemeļblāzma») un pavasarī manus. Kantāte instrumentēta, ir arī dziesmas «Ceļinieks», «Sapņu tālumā», «Laiņā liesma» un «Sūpļa dziesmiņa». «Jau aiz kalniem» instrumentēšu vēl šonedēļ, ja tik pa Tērbatu sadabūšu kaut vienu eksemplāru, jo pašam nav nekā līdz. «Tev» orķestrim neder; pavadijums par daudz *«claviermäßig»*. To cien. soliste varētu dziedāt piedevām, jo tas allaž notiek. Ja vēlēsaties, tad partitūras no darbiem Jums piesūtīšu, bet tie gan jānoraksta, jo nevēlos, ka kas ceļā pazustu, kas tagad ļoti bieži notiek pat ar apdrošinātām lietām. Tam nu vajadzēs notikt uz Jūsu rēķina, tāpat kā balsu izgatavošanai, pie kam, protams, šis nošu materiāls skaitīsies par **Jūsu īpašumu**, par kuru Jūs turpmāk, bez šaubām, varat ņemt maksu, to aizdodot citiem koncertu rīkotājiem. Šeit ir ļoti labs nošu rakstītājs, vārdā Paukams², Sērmūksļa biedrs no semināra laikiem. Viņš pārrakstīja kantātes klav[ieru] izvilkmumu par

3 rubļiem un reti skaisti, pie tam ar lielām, labi saredzamām notīm. Viņš parasti ņem 50 kap. par loksni (4 lappuses), bet partitūras laikam gan iznāks dārgākas. Un svītai vajadzēs rēķināt ne 63 lappuses, bet ap 80 droši. Ja vēlēsaties, tad P. darbu tūlīņ uzsāks, bet Jums tad vajadzēs iesūtīt apm. pusi no maksājuma. Citādi viņš nerakstīs, un man pašam caur mātes bērēm Cēsis līdzekļi stipri izsīkuši un no kredītbiedrības nav nekas dabūjams, tā ka pat 10—20 rubļus (cik laikam Jums tā lieta maksās) nevarēšu izlikt. Sagaidu Jūsu atbildi šai lietā. — Nezinu, vai nederētu Jums šeit ko rīkot. Te ir labs orķestris, kas no maija līdz sept. ikdienas spēlējis «Vanemuines» dārzā. (2 reiz ned[ēļā] simfon[jiskie] koncerti.) Igauņi ļoti mil un pieraduši pie orķestra, kuru sadabūt nav grūti, jo vai visi mūziķi atr[odas] šepat. Pēc Kuņķa aprēķina orķestris ar 36 mūziķiem uz koncertu un 3 mēģinājumiem izmaksāšot ap 230 r. «Vanemuines» burvīgā zāle maksā 70 r. (75 ar apkalpotājiem), un, ja Jums kāds garantētu, tad še ko varētu uzsākt. Trūkstot patlaban oboists un fagotists, bet tos sadabūs no Rīgas un Pernavas mūziķiem, kuri arī šeit. Koncerts varēs notikt gan **tikai pēcpusd[ienā]**, jo vakaros mūziķi spēlē operetēs un kinoteātros. Varētum izmēģināt vienu baznīcā, otru zālē, arī ar kori, ja Latv[iešu] komiteja, kura šeit ļoti darbīga, gribēs. Koriš labs, ar dziedātājiem no Rīgas un Jelgavas korjiem (Erdmaņa³, Jozuus⁴, Kauliņa⁵ ļaudis). Jauki arī būtu tad izmēģināt svītu un kantāti; jo Jums tad Petr[ogradā] būs daudz vieglāk, ja balsis jau reiz izmēģinātas un izlabotas, kas tur būs grūti izdarāms. Zinu, ka Vītols savus darbus centies vienumēr papriekš citur uzvest, lai tad beigās nāktu uz P[etro]gr[adu]. Pie norakstīšanas jeb litogr[afēšanas] vienumēr var kļūdas rasties, tamdēļ izmēģinātas balsis sevišķi labas. Varētum arī nopietni pārrunāt svītas raksturu utt. Rakstiet, kā domājat. Tad rīkošos. Varbūt viet[ējā] komiteja neatteiksies rīkot? Ja vēlēsaties, tad parunāšu. 21. kom[itejai] gan ir laicīgs koncerts ar korjiem, Roges jkdzi un citiem. Varbūt viņa uzņemsies arī Jūsu [sa]rīkojumu(s). Gaidu priekšlikumus. Okt[obrī] ir daudz koncertu, jo 27. laikam Kaktiņš dziedās,⁶ ir arī stud[entu] vakari. Bet novembrī? Sveiki!

A. K.

¹ Jānis Mediņš (1890—1966), komponists un diriģents, viņa vienīgā simfonija *e moll* komponēta 1913. gadā.

² Augusts Paukams (1862—?), igauņu skolotājs un ērģelnieks, darbojies Tartu tuvumā.

³ Zāmuels Erdmanis (1878—1929), skolotājs un kordiriģents, līdz 1915. gadam vadīja Latviešu izglītības biedrības kori.

⁴ Pauls Jozuus (1873—1937), ērģelnieks un kordiriģents, Latvijas konservatorijas profesors, tajā laikā vadīja Rīgas latviešu dziedāšanas biedrības kori.

⁵ Artis Kauliņš (1867—1944), ērģelnieks, kordiriģents, komponists un mūzikas kritiķis, vadīja Dziedāšanas biedrības «Lira» kori Jelgavā.

⁶ Šādi koncerti nenotika, bet Latviešu strēlnieku bataljonu organizācijas komiteja 17. novembrī «Vanemuīnes» zālē sarīkoja koncertu ar M. Blumbergas-Ķempeles, A. Skujenieces, Ā. Kaktiņa, Alfrēda Kalniņa un kora piedalīšanos, un Jurjevas Latviešu bēgļu apgādāšanas komiteja sarīkoja 29. novembrī garīgu koncertu ar Liepkalnes, R. Tunča, R. Brunvalda, Alfrēda Kalniņa un kora piedalīšanos.

11.

Petrogradā 15. okt., 15. g.

Mīlais Kalniņa kgs!

Paldies par vēstuli. Biju pie Vītola, bet arī viņš negrib neparco vadīt manā sarīkojamā koncertā, tādēļ ka laikam dziedāšanas biedrībai] pašai būšot koncerts. Pateicos par Jūsu koleģiālo padomu, bet man šķiet, ka VI tomēr būs jāpaliek uz programmas, jo 2 mēģinājumos nevar neko izdarīt ar «Spridīti», Mediņa simfoniju un Jūsu «Suiti». Es VI atstāju tikai tādēļ, lai vairāk varētu mēģināt novitātes. Es to ļoti labi zinu, ka ir riskanti ar VI rādīties, bet, tā kā viņa tehniski katram labam orķestrim «sēž», tad man vairāk laika atliktu priekš citām lietām. Tā kā 2 suitas nevar uz programmu likt, tad sastādīju apm[ēram] tādu programmu:

I d[a]lā VI s[imfonija], II daļā *Andante* no Vītola kvarteta, 2 dziesmas no Mediņa, 2 dz[iesmas] Kalniņa un Jūsu Suitu, Lieknej kdze labprāt dziedātu «Sapņu tālumā» un «Jau aiz kalniem». Tā kā Jūs un Vītols negribiet vadīt, tad uzaicināšu kā solistu vēl Kaktiņu, kurš varētu izpildīt Mediņa dziesmas autora [pa]vadībā. Pēc manām domām, programma izskatās labi. Jūs izteicāt domas, vai es šoreiz nevarētu uzvest tikai Vītola darbus vien un pavasar[i] atkal Jūsu; tas būtu ļoti smuki, tā arī es no sākuma biju domājis, bet izrādījās, ka orķestris šīn sezonā vairs nevienu dienu nava brīvs, un tā tad man atlika tikai 28. nov[embris].

Marijas teātra un galma orķestri nava latv[iešiem] samaksājami. Muz[ikālās] drāmas orķestris, pateicoties dažām paziņām, arī jau maksā 1450 rub[ļu] ar 2 mēģinājumiem. Es ļoti priecātos,

kad varētu Jūsu Suiti arī Tērbatā diriģēt. Bet kas lai garantē? Vai Jūs nebūtu tik laipni un neparunātos ar Labd[arības] biedrību, varbūt ka viņi ņem tādu koncertu uz savu **firmu** un garantē tādā ziņā, kad apņemas **zem rokas** pārdot labu daļu biļetes. Es arī tikai uz tādiem pamatiem tagad rīkojos, bet, saprotams, bez biedrības. Es ceru zem rokas pārdot apm[ēram] par 800—900 rub[liem] biļetes. Divi koncerti būtu par daudz. Garīgo mēs varētum sarīkot pavasar[i], bet šoreiz sarīkotum tikai laicīgu koncertu ar to **pašu programmu, kuru es šē diriģēšu.**

Naudu par rakstīšanu nosūtišu Jums pēc dažām dienām. Es Jums ļoti jūtu līdzī, ka Jūsu mīļa mamma mirusi. Žēl, ka simpātiskā vecā kdze tik ātri aizgājusi.

Ja Labd[arības] biedr[ība] varbūt uzņemas rīkot tādu koncertu, tad man visizdevīgāki būtu 1 vai 2 nedēļas priekš mana Petrogradas koncerta. Es savu koncertu rīkoju latv[iešu] bataljoniem par labu. Ja tas Tērbatas koncerts iznāktu tomēr, tad, pēc manām domām, vajadzētu drusku lielāku orķestri, apm. 42—43 mūz[iķu]. Kaktiņu, saprotams, neņemtu līdzī, bet Lieknej kdzi un varbūt Saksi, bet var arī iztikt ar vienu solistu.

Tā kā Lieknej kdze un es esam labi pazīstami ar Tērbatā ļoti ievērojamu personu Мих. Степановичу Чулкову — председателъ и неперем. член по городским делам, tad varbūt arī viņš varētu šo to izpalīdzēt un arī pareklamēt to koncertu krievu starpā. Ceru, ka varbūt tur varēs ko tomēr sarīkot. Sveiciniet savu kundzi.

Visu labu A. Bobkovics

12.

Tērbatā 31. X 15.

Mīlais B. kgs! Part[itūra] gatava un izdevusēs tiešām glīti, bet, atradams vienā otrā vietā kļūdas notis, nolēmu visu reiz izlasīt, kamdēļ šodien to vēl neizsūtišu, bet dienas 3—4 vēlāk. Pietiks jau laika; **galvenais, ka Jūsu rokās eksemplārs, no kura droši atkal var norakstīt balsis** un pie kura **var turēties.** Tamdēļ paciešaties apm. līdz 4., 5. novembrim, kad part[itūra] līdz ar manu sīku aprakstu un piezīmēm būs Jūsu rokās. Sveicinādamis palieku Jūsu vecais A. Kalniņš.

Samaksāju 15 r. (5 iedeva Kaktiņš). Lētāk negāja.

Pastkarte ar adresi: Е. В. Г-ну капельмейстеру А. Бобковичу, Офицерская ул. 4, кв. 8 в Петрограде.

Mīļais Kalniņa kgs!

Partitūru saņēmu un priecājos, ka viņa tik skaisti norakstīta. Pateiciaties, lūdzu, arī partitūras rakstītājam no manas puses. Cerams, ka balsis būsiet nodevuši arī tam pašam rakstītājam. Partitūru esmu jau kriētni apskatījis un arī spēlējis, t. i., tās vietas un daļas, kur pirkstiem nava pārāk ātri jālec. Jūs rakstiet: «**Allegro fest.** 12. l. p. jāskan gavilējoši un šeit lūgtu diriģēt ceturtdaļas.» Kāpēc ceturtdaļas? Es domāju, ka šī vieta daudz labāki iznāktu, ja viņu sit uz 3 un tad uz 2, jo pusnote uz 170 jeb 2 (ceturtdaļas) ir tikai **drusku** ātrāk kā $\text{♩} = 80$, un pēdējās pāris taktis pat nebūs lēnākas kā īstais *Allegro fest.* temps, jo orķestris jau tīri nemanot **drusku** pie tik ātra tempa paliek ātrāks. Šitot *Allegro fest.* tempu uz 6 un 4, daudz ko zaudētu no savas lunkanības, jo 170 uz ♩ ir ļoti ātrs priekš $\frac{6}{4}$ notīm, bet es labāk proponēju sist uz 3 un 2, un tad, ja vēlaties, varu izmarķēt katru ceturtdaļu. 20. l. p. temps $\text{♩} = 60$, pēc manām domām, ir jāsit uz ātrie 3, lai labāki iznāktu basa, čella un arfas pasāžas, saprotams, stingri pieturoties pie īstā tempa $\text{♩} = 60$, viņu ievadot caur mazu *ritenuto* jau 19. lap.p. pēdējā taktī. Visā šī I daļa skan un, pēc manām domām, nava ārkārtīgi grūta. Viss šai daļā man ir saprotams.

Otrā daļa ir ļoti grūta, un to arī visvairāk vajadzēs mēģināt, bet man tikai ir šaubas par divi vietām 28. l.p. 8. un 9. taktī, t. i., par tām triolēm. Vai tās iznāks tīri pie tik ātra tempa $\text{♩} = 69$. Vai Jūs to vietu nevarētu izmēģināt ar kādu vijolnieku? 34. l.p. *Gr. Cassa* taktis būtu drusku jāizstiep, jo pie tik stipra sitiena *fff* sitējs nevarēs labu *diminuendo* izdabūt; saprotams, es te runāju tikai par dažas [l-ām] sekundēm un nedomāju šo vietu stiept līdz bezgalībai. Cits viss šai daļā saprotams.

III daļā viss saprotams. Šī daļa nava grūta, izņemot varbūt vienu fleites vietu 41. l.p. IV daļā mežragu labāki kad pūstu tikai viens, bet es pamēģināšu arī ar 2 mežr[agiem]. Šī daļa arī nava grūta, varbūt tikai timpānists bārsies drusku, jo šitādas vietas nāk reti priekšā, bet tā vieta priekš laba sitēja arī nava

grūta. V daļā tempi visi skaidri un nava grūti izpildāma. VI daļā *piccolo* vieta ir jāizmēģina, bet man šķiet, ka šī vieta būtu labāki tikai ar lielo fleiti, jo, cik labi arī abi pūteji nebūtu, viņi tomēr nosegs vieglās vijoles sešpadsmitdaļas. 61. l.p. *piccolo* var pūst, jo tur caur fagotiem, ragiem, tromb[oniem] un čello visa tā vieta ir drusku biezāka. 64. l.p. fagotists laikam gan lamāsies, bet, tā kā šī vieta ir *legato* pūšama, tad izpūst viņu var, bet grūta šī vieta ir. Citādi V [VI] daļa neuzrāda grūtības. VII daļā arī nava nekādu grūtību. 83. l.p., domāju, pavisam lēnu *arpeggio* vajadzēs. Ja man vēl kaut kas izliktos uz priekšu nesaņemams, tad rakstīšu, bet nedomāju, jo visa partitūra ir tā rakstīta, ka nevar apmaldīties.

Par mēģinājumiem paziņošu vēlāk, bet ātrāk jau laikam nesāksim mēģināt kā dažas dienas priekš koncerta, jo orķestris ir ļoti aizņemts. Kas zīmējas uz orķestri, tad tas ir labs, jo 54 no viņiem pa vasaru spēlē Pavlovskā. Tie kungi jau ir pieradināti pie grūtībām, un, ja Rih. Strauss (Elektra) bija ar to orķestri mierā, tad mēs, latvieši, arī ar viņu šoreiz varēsim iztikt. Labi, ka nava vairāk orķestra lietu uz programmas, tagad varēšu Jūsu Suiti diezgan daudz mēģināt.

Visu labu! Jūsu A. Bobkovics

14.

20. XI 15.

Mīlais B. kgs! Kā redzams, tad balsu izrakstīšanu liekat P[etrogra]dā pagatavot, kas arī prātīgākais. No Jums šai lietā nekādus ziņojumus vairs nesaņēmu. Prof. V[itols] šodien raksta, ka Jums šausmīgs konkurents radies bazārā; iekritums esot neizbēgams, kamdēļ domāju, ka derētu koncertu vēl atteikt. Dariet, kā ziniet, bet es, mazākais, gan ieteiktu atlikt. V[itols] drīzumā rīkošot orķestra un kora koncertu. Aicina mani svītu vadīt. — Mans uzdevums Jūs šoreiz aicināt uz Tērbatu, kur janvāra beigās tiks sarīkots lielāks orķestra koncerts. 3 mēģinājumi notiks, un Latv[iešu] bat[aljonu] organizācija[s] komiteja], kura rīko koncertu, vairāk par 100 r. negribētu izdot. Jums tādā kārtā, par ceļu izdodot ap 25 r., paliktu 75 r. Jūs vadītu varbūt Čaik[ovska] VI un 1812. g. uvertīru (piedal[oties] bataljona pūtejiem), Dārziņa «Valsi», ja gribiet, arī vēl manu svītu, kamēr Erdmans vadītu Vitola «Dziesmu» un laikam «Bev[erīnas] dziedoni!» Jums reiz jau pieminēju, ka mēģināšu viet[ējo] komiteju piedabūt; tikai žēl, ka honorārs tāds pamazs, bet nav cerību, ka to palielinās.

Lūdzu pie gadījuma izteikties, vai nāksiet, lai ar laiku noīrētum orķestri un telpas. — Vai ar manu partitūru tagad pilnīgi iepazīnāties, un kad tad mēģinājumi ies vaļā? Prof. V[itols] jau maktīgi rīkojas pa P[etrogra]du, u[n] viņa darbi tiek daudz izpildīti. Būs interesanti Vītola vakari. Mīļas labdienas no Jūsu vecā A. Kalniņa.

Pastkarte ar adresi: E. В. Г-ну капельмейстеру А. Бобковицу, Офицерская ул. 4, кв. 8 в Петрограде.

15.

[Vēstule rakstīta pēc 28. nov. koncerta, saglabāta tikai vēstules otrā lapa.]

... Tikai otrā mēģinājumā es varēju mēģināt mierīgi. Ar vienu vārdu sakot, tīrā nelaime. Koncerta dienā orķestris bija ļoti nokausēts ar «М-ме Бергерфлей» no 10— $\frac{1}{2}$ 5 p[ēc] p[usdienas]. Citādi Jūsu svītā visi bija ļoti pie lietas, bet Dārziņa valsī klarinete iepūta vienā vietā vienu takti par daudz un tīri neapzinīgi palika visu laiku. Glābt es tur neko nevarēju, un to, redziet, jā-sagaida no viena no **labākiem krievu klarinetistiem** (I kl. Pavlovskā un Muz[ikālā] drāmā). Simfonija gāja gludi, izņemot IV daļā vienu takti.

Jūsu svītu spēlējām bez II daļas, jo šī daļa nav izdabūjama tādā tempā, arī apzīmējumi *picc.* un *arco* laikam nava diezgan rūpīgi manā partitūrā iezīmēti, bet par to rakstīšu citu reizi. Vispār Jūsu svītā skan visas daļas un arī publikai viņa ļoti patika.

Ja koncerts notika tautas namā, par to man visvairāk ir jāpateicas Vītolam, jo viņš mani par visu **makti** gribēja atrunāt no konservatorijas zāles un ieteica tautas namu. Es, šejienes apstākļus nezinādams, ieteicu tautas namu atkal bataljonu komitejai, tā ka zaudējām 50 rub. rokas naudu un pārgājām tur.

Tiešām, zāli ar tik sliktu akustiku es vēl nebiju redzējis; viss skan kā maisā. Vītolam, saprotams, par to nu ir liels prieks, bet, lai nu kā, zāle tomēr bija izpārdota.

Notis bija glīti norakstītas, un orķestris svītu spēlēja no lapas jau I mēģinājumā. II vajadzēja tikai slīpēt, pie tam katru daļu izspēlēja 2—3 reizes. Orķestris tomēr ir ļoti labs.

Uz Tērbatu braukšu labprāt, bet vai 3 mēģinājumi nebūs par maz priekš tādas programmas?

Jūsu A. Bobkovics

Mīļais Kalniņa kgs!

Kritikas Jums nekādas vairs nevaru aizsūtīt, jo izrādās, ka Goldmanis¹, gribēdams ietaupīt biļetes, nosūtījis tikai 4 krievu avīzēm un tās pašas vēl bez programmām. Zālīts² ar Art. Bērziņu³ gan taisījās rakstīt krievu avīzēm, bet laikam viņu kritikas nebūs tikušas uzņemtas. Latviešu avīzēs ir parādījušies tādi apraksti kā «Jaunās ziņas», un tās sūtīt nebūtu vērts⁴.

Zēl, ka koncerts notika tautas namā, jo tur tiešām ir nabadzība, kādu citur ir grūti atrast. Viņiem pat nava podestu, kurus varētu pārlikt pār orķestra rūmi, tā ka manam koncertam tika orķestra rūme pārsista ar neēvelētiem dēļiem. Tik lielas istabas ar jumtu, kur varētu sasēsties visi pūtēji, arī nebija, tā ka bija jāiztiek ar aizvilktu prospektu. Saprotams, pūtēju skaņa stipri vien skrēja aiz kulisēm. Bez tam Goldmanis bija saziņojis veselu pūli ievainotu zaldātu, bet, tiem atnākot tautas namā, izrādījās, ka nava atļauts vienkāršiem zaldātiem ieiet zālē; pēc ilgas prātošanas ievietojām viņus uz skatuves. Jūs varēsiet iedomāties, kā aiz aizvilktā prospekta gāja.

No koncerta būs laikam 1000 rub. atlikums. Goldmanis gan gribēja iztaisīt 2000 rub., bet, tā kā blakus zāles īrei (550 rub.) vēl pienāca maksa par nevajadzīgajiem binokļiem, atļauja par programmu pārdošanu (pašiem) utt., tad viņa cerētais otrs tūksts ieskrēja citiem kabatās. No mazās konservatorijas zāles gan būtu atlikušie 1600 rub.

Es nepacietīgi gaidu uz tiem interesantajiem Vītola vakariem. Vītols tos laikam gan tikai būs sapnī redzējis, jo visas orķestru koncertu programmas jau sen izsludinātas, bet Vītola vārds uz tiem nestāv. Ja varbūt Vītols sauc par kompozīcijas vakaru to, ka viņa kvartets ir spēlēts kādā diletantu vakarā jeb kad viņa divas kompozīcijas viņunedēļ tika izpildītas uz klavierēm kādā Sokolova⁵ kompozīciju koncertā. Jāpiezīmē, ka konservatorijā šoziem tiek sarīkoti priekš skolēniem koncerti ar šo laiku krievu komponistu darbiem un priekšlasījumiem. Bija Glazunova, Raņņinova u. c. vakari.

Vītols te nemaz tik lielu lomu nespēlē, lai viņam rīkodu kādu vakaru. Es orķestrim ieminējos Vītola vārdu, bet daudzi man atbildēja, ka viņš rakstot «пустые ноты». Jūsu vārds orķestrim vēl nebija pazīstams, bet jau pēc I daļas iemantojāt orķestra simpātiju. Man bija šis tas par Jums jāpastāsta. Daži pēc mēģinājuma prasīja, vai Jūs neesat liels Grīga cienītājs, jo svītā

izskanot tāda pat «искренность» kā Grīgam. Jūsu svītas partitūru man lūdza uz dažām dienām tautas nama teātra priekšnieks Aleksejevs, kuru arī iedevu.

Orķestris ir labs un sastāv pa lielākai daļai no Maskavas un Petrogradas brīvmāksliniekiem. Tā kā Muz[ikālās] dr[āmas] un Pavlovskas orķestru priekšnieks ir Muz[ikālās] dr[āmas] mūziķis, tad es viņam ieteicu svītu uzvest Pavlovskā nākošu vasar[ū], ko arī viņš apsolīja.

Tērbatas koncertā IV [VI Čaikovska] simf[onijas] vietā varētum spēlēt Romeo un Julia no Čaikovska. Drīzumā laikam braukšu uz Maskavu diriģēt Kusevicka⁶ orķestri. Vai labāki nebūtu, ka Jūs izvāktos no Tērbatas, jo nevar zināt, vai Jūs izbrāķē, jo te noņem visus. Es laikam būšu latv[iešu] batalj[onos] par kapelmeistaru.

Daudz labas dienas Jums un kundzei.

A. Bobkovics

¹ Jānis Goldmanis (1875—1955), Krievijas valsts domes loceklis, Latviešu strēlnieku bataljona organizācijas komitejas priekšsēdētājs.

² Jānis Zālītis (1884—1943), komponists un mūzikas kritiķis.

³ Arturs Bērziņš (1882—1962), žurnālists un teātra darbinieks, rakstīja arī recenzijas par koncertiem.

⁴ Līdz šim zināma recenzija Pēterpils krievu avīzē «Вечернее Время», 1915. g. 29. nov. un tas atstāstījums «Jaunākās Ziņas», 1915. g. 1. dec., bez tam T. Reitera recenzija «Jaunās Pēterpils Avīzēs», 1915, 19, 5. dec.

⁵ N. Sokolovs (1859—1922), komponists, no 1896. g. Pēterburgas konservatorijas pasniedzējs, no 1908. g. profesors.

⁶ S. Kusevickis (1874—1951), sākumā kontrabassists, vēlāk diriģents. 1908. gadā nodibināja un vadīja Maskavas simfonisko orķestri, no 1924. gada Bostonas simfoniskā orķestra diriģents.

17.

Petrogradā 1. I 1916. g.

Mīlais Kalniņa kgs!

Novēlu Jums un Jūsu ģimenei ražīgu jaunu gadu. Paldies par vēstuli. Ceru, ka mobilizācijas gadījienā varēšu Tērbatā koncertu vadīt, jo man izredzes tikt latv[iešu] batalj[onos] par kapelmeistaru. Bet laikam jau vairāk kā par 3 gadiem tagad nesauks. Izņemšu no Goldmaņa zīmi, ka tieku no batalj[onu] org[anizācijas] komitejas komandēts tur diriģēt koncertu, jo citādi mani tur varētu saņemt ciet, ja visi pie Jums jau mobilizēti tiktu. Programmu esat sastādījuši ļoti labu, bet vai priekš «Romeo» un «1812 gada» tur būs notis? Ja nav, tad, lūdzu,

rakstiet, es centīšos viņas te kaut kur izpumpēt. Pašulaik prātoju par otru koncertu, varbūt ka varēs vēl vienu sarīkot Petrogradā. Ja orķestris būs brīvs un ja dabūšu vienu no vislabākiem krievu koriem, tad domāju, ka lieta varēs iet. Zāli man arī izredze dabūt diezgan labu un lielu. Muižnieku zāli nevar dabūt, jo tur ierīkota lazarete, un lielo kons[ervatorijas] zāli var tikai dabūt aprīli, kad Muz[ikā]lā drāma beidz savas izrādes. Ja tomēr otrs koncerts notiktu, tad spēlētu Jūsu svītu vēlreiz. Programma sastāvētu tikai no latv[iešu] komponistu darbiem, starp tiem daži pirmuzvedumi no [Jāņa] Mediņa.

Varbūt Jums zināms, kad Vītols nodomājis rīkot savu orķestra koncertu? Orķestris būtu tas pats, bet ļoti stipri paliecināts, līdz 100 mūziķiem. Cits orķestris nekristu svarā, jo Šeremetjevam ir ļoti slikts, Marijas teātra orķ[estri] nevar dabūt, un galma orķestris nemaz tagad nava tas labākais Petrogradā. Lai gan katrs mūziķis šai orķestri ir ļoti labs, bet kopspēle ir ne visai labs. Šā orķestra koncerti tādēļ arī netiek nemaz apmeklēti. Es divos koncertos biju un nevarēju vairāk kā 60—100 cilvēkiem saskaitīt.

Vislabākie orķestra koncerti ir tagad Petrogradā — Kusevicka koncerti. Sos koncertus apmeklēju visus, un tur var arī ko dzirdēt un mācīties. Kusevickis pats ir I šķiras diriģents un arī laikam tagad I Krievijā. Ziloti¹ koncerti arī ir ļoti vērtīgi, bet man Kusevickis tomēr labāki patik. Kusevickis rīko savus koncertus Tautas nama lielajā zālē un ir vienād gandrīz izpārdoti. Ziloti koncertiem arī netrūkst publikas. Pēc šiem koncertiem nāk Keiz[ariskās] mūz[ikas] biedr[ības] koncerti lielajā konservatorijas zālē, kurus diriģē Maļko². Publika šiem koncertiem arī netrūkst, bet tomēr viņi nav tādi kā Kusevicka un Ziloti. Galma diriģentu Vārlihu³ es turu par vienu takts sitēju, tāpat arī Šeremetjeva diriģentu Vladimirovu⁴.

Ar Maskavas koncertu arī vēl neesmu skaidribā, ja tas notiks, tad ne ātrāki kā februāra beigās. Maskavā gribētu Jūsu svītu diriģēt, kā arī Mediņa jauno poēmu «Imanta».

Tātad Vītols man grib noliegt, ka Jūsu Svītas partitūru nebūtu diezgan labi studējis, bet ka pazīstu tikai VI simfoniju tiešām labi, bet vai Vītols savus darbus tā pazīst, ka viņas [!] maz cik godīgi «ietu», par to es šaubos.

Palieku Jūs un ģimeni sirsniģi sveicinādam

Jūsu A. Bobkovics

[papildinājumi vēstules malās]:

1. Es Jūsu svītas partitūru pazīstu tikpat labi kā VI simf., bet par nespējīgas harfenistes meliem man nevar pārnest partitūras nepazīšanu.
2. Bazārs nebija pārāk labi apmeklēts. Par Lieknej kdzes detonešanu Vitols gan māk rakstīt, bet par sava kora detonešanu bazāra koncertā viņš gan laikam cietis klusu.

¹ **A. Ziloti** (1863—1945), pianists un diriģents, dažus gadus arī Maskavas konservatorijas profesors.

² **N. Maļko** (1883—1961), diriģents. No 1909. gada Pēterburgas Marijas teātra diriģents. No 1956. gada Sidnejas simfoniskā orķestra diriģents.

³ **Hugo Vārlihs** (1856—1922), čehs, diriģents. No 1888 g. līdz 1917. g. galma orķestra diriģents Pēterburgā.

⁴ **M. Vladimirovs** (īstajā vārdā Icegsons) (1870—1932). No 1897. gada grāfa A. Seremetjeva pūtēju orķestra, vēlāk simfoniskā orķestra diriģents. Bijis arī pasniedzējs Ļeņingradas konservatorijā.

18.

Tērbatā 6. I 16.

Mīļlais biedri!

Jūsu vēstule nonāca manās rokās, lai arī drusku vēlāk, jo šoreiz to bija atplēsis kara cenzors. Mūsu viet[ējās] batal[jonu] organizācijas ar tik lielu sajūsmu sagatavotais orķestra koncerts draud izputēt, tāpat kā mūsu koris ar 4 vīriem (agrāko 15 vietā) knapi var vilkt dzīvību, lai gan dāmu skaits vēl tagad sasniedz skaitli 30. Esmu laimīgs, ka man ar to vairs nav jādarbojas, jo no svētkiem Erdmanis ir tas galvenais vadītājs. Samsonam arī neklājas viegli, jo tas katru svētdienu apsolījis dot vai nu simf[onisko], jeb vienkāršu orķestra koncertu, ir jau arī biedri-abonentī, kuri, apstākļiem neuzlabojoties, tiešām paliks bez koncertiem. Visi jaunākie mūziķi jau prom, pat 37 g. vecais Ķunķis aizbrauca. 8. I tam sekos krietnais I koncertmeistars Baltgail[is]¹ un II k[oncert]meistars Hellmans², kuri grib iestāties gvardu pulku stīgu orķestros. Domājams, ka simf[oniskais] orķestrs te pilnīgi izjuks, sevišķi, ja 15. I tiktū iesaukti visi līdz 46 g. veci I un II šķiras [zemes] sargi, kā bija izsludināts. Daudzi tomēr vēl cer, ka mob[ilizāciju] atkal atliks, kā jau decembra vidū, jeb ņems tikai nāk[ošos] 3 [fadu] gājienus. Vakar biju pie Zamuēļa, Breikša³ un Erdmaņa, kuri te vada latv[iešu] bat[aljonu] lietas. Kungi Jūs pieņemtu tūlī un apsola

arī kapelmeistara vietu šepat, bet neuzņemas garantijas, ka Jūs ar orķestri neaizsūta uz kara lauku, jo patiesībā pie latv[iešu] bataljoniem orķestri **nav domāti**, kamdēļ arī kronis tos nepabalsta un paši latv[iešu] bat[aljoni] tiem apgādā instrumentus, notis utt., lai gan vajadzības gadījumā katrs muzikants uz pēdām var tikt ievietots **arī rindās**. Orķestrs (ir laikam ap 20 vīru) skaitās patlaban rezervē, un kgi domā, ka paliks tā ilgāku laiku, bet galvojuma neuzņemas un arī nevar uzņemties, jo viss atkarājas no komandiera. Kgi baidās, ka tad, ja Jūs drīz nenāktu, vieta netiktu atdota citam, teiksim, pat Ķuņķim jeb kādam no latv[iešu] mūzikas māksliniekiem, orķestra mūziķiem. (Man šo vietu arī apsolīja, jo toreiz bažījās, vai es ar saviem 36 g. un sirdskaiti tomēr tikšu atsvabināts, kas tagad nu gan laikam notiks, ja vispārīgi ņemšana sniegsies tik tālu līdz 37. g.) Es saprotu, ka nav prieks uzstāties ar tādu kapeli, kura šeit muzicē vai vienīgi uz slidotavām, bet tur nu neko nevar darīt. Jums laikam 32 jeb 34 g., un nav domājams, ka Jūs tūliņ ņems, bet par nākotni trūkst ziņas, kamdēļ pārliekat nopietni, vai nepieteikties tūliņ, un rakstiet man jeb tieši Лат. организ. комитету Лат. батальонов — Юрьев, угол Пироговской и Лодьинской ул. Ja koncerts varēs notikt, tad Jums tiks ziņots un tad arī vajadzīgs apgādāties ar dokumentu, kas Jūs te atsvabina no tūlītējas iesaukšanas. Bet, ja Jūs pārceltos uz šejieni, tad jau paši visu redzēsiet. Varbūt Jūs blakus Samsonam un vietējiem kapelm. Aavikam un Simmam⁴ arī tiksiet pie orķestra koncertu rīkošanas, pie kam Jums pakalpos vienumēr Jūsu zaldāti, kuriem ne kātru reizi ļauts citur spēlēt. (Vasaras sezona te arvien bijusi kupla. Pag. vasarā st[arp] citu uzvesta viena **Skrjabina** simf. un daudzas Glazunova u. c. krievu kompozīcijas.) Ja nu stīgu sastāvs izput, tad izput viss. «Romeo» un «1812» te var dabūt. Samsons pēdējo uzvedis, bet krievu avīze to nozākā. — Datuma Vītola koncertam nezinu. Viņš gribēja angažēt vai nu Drāmas jeb Нар[одный] дом'a orķestri. Ja vēl izdotos Jums P[etrogra]dā ko sarīkot, tad pamēģiniet kantāti, kura instrumentēta lielam orķestrim, jeb dažas dziesmas — «Jau aiz kalniem», «Sapņu tālumā» un citas. Atstāsim Vītola izteicienus pie malas. Tas jau viss bijis, un, bez šaubām, viņš Jūs kritizē pārāk partejiski un vienpusīgi. Reiters, Jūsu konkurents un līdzcensonis diriģēšanas mākslā, esot kritiku rakstījis «Jau nās Pēterpils Avīzēs»⁵, kuru būtu interesanti palasīties, Jums tā laikam nav zināma? Ja pie rokas, tad atsūtiet. Tūliņ atdabūsiet atpakaļ. — Kāpēc meklējat krievu korus? Apvienojat latviešu

korus, kuri piedalīsies Maskavā un P[etrogra]dā. Aiciniet rakstiski arī P[etrogra]das L[atviešu] dzied[āšanas] biedrību. Ja atteic, nekas par to. Miļas labdienas un labākos novēlējumus jaunā gadā no ģimenes un vecā A. Kalniņa.

¹ **Jēkabs Baltgailis** (1888—1954), vijolnieks, mācījies Pēterburgas konservatorijā. Koncertmeistars simfoniskajos orķestros Liepājā, Rīgā, Tartu, Pēterburgā.

² **Gothards Helmanis** (1884—?), vijolnieks, kapelmeistars un komponists. Mācījies Pēterburgas konservatorijā.

³ **Valdemārs Zāmuels** (1872—1948) un **Teodors Breikšs** (1855—1922) — Latviešu strēlnieku bataljonu organizācijas komitejas locekļi.

⁴ **Juhans Āviks** (1884—?) un **Juhans Simms** (1885—1959) — igauņu komponisti un diriģenti.

⁵ Sk. 4. piezīmi pie 16. vēstules.

19.

Ļoti cien. Bobkovica kgs! Jūsu vēstule no 30. I¹ jau sen kamēr nonāca manās rokās, bet viss tracis ar M. V[igneris-]G[rin-]bergas] jubilejas koncerta sarīkošanu gulās uz maniem pleciem, kamdēļ līdz šai dienai biju iejūgts. Jubileja izdevās skaisti. (Palasiet «Līdumā».)² — Ilgi domāju par Korneta³ kgu, kuru ieteicāt aicināt uz šejieni. Bet rādās, ka nebūs tik viegli viņu kaut cik nodrošināt, kur Brunvalds⁴ un Tunce⁵ jau atraduši savu «draudzi», un sevišķi pirmais šeit rīkojas diezgan plaši. Tamdēļ K[orneta] kgm arī nerakstīšu; sezona jau bez tam tuvojas beigām. — Bat[aljonu] orķestri vēl nedzirdēju. Viņš gan reiz pavadīja himnu, bet netika korim līdz. Mana...

Pastkarte ar adresi: E. В. Г-ну капельмейстеру А. Бобковицу, Офицерская ул. 4, кв. 8 в Петрограде. Pasta spiedogs Jurjeva, 12.2.16.⁶ Kartes apakšmala (2—3 teksta rindas) nogriezta.

¹ Nav saglabājusies.

² **Malvins Vigneris-Grinbergas** (1873—1949) 25 gadu darbības jubilejas koncerts notika 1916. gada 5. martā Rīgā Interimteātrī («Līdums», 1916, 54. nr., 9. martā).

³ **Jānis Kornets** (1871—1950), operdziedātājs.

⁴ **R. Brunvalds**, dziedātājs (bass-baritons), 1915. gadā piedalījies kā solists latviešu rīkotajos koncertos.

⁵ **Rūdolfs Tunce** (1892—1963), operdziedātājs.

⁶ Spriežot pēc 2. piezīmē minētajiem faktiem, spiedogs kļūdains, laikam jābūt 12.3.16.

Mīlais Kalniņa kgs!

Paldies par kartīti. Nauda Paukamam šodien tika nosūtīta. Būtu viņam jau agrāk aizsūtījis, bet, tā kā Erdmans bija paņēmis rēķinu pie sevis un man to nedeва, tad domāju, ka org[anizācijas] komit[ēja] to samaksās, tā kā viņa agrāk darīja. Erdmans no Valmieras esot aizvācies uz Rīgu. Labi, ka Vītols valsi dabūja citur, ceru, ka viņš no manīm notis vairs negribēs. Man iet ļoti labi, neskatoties, ka visādi skauģi kož no visām pusēm. Daudz labas dienas Jums un ģimenei.

A. Bobkovics

Pastkarte ar adresi: Его Высокородию Г-ну А. Кальнину. гор. Юрьев, Звездная 61. Отпр. А. Бобковиц, Вольмар, Дубовая 4.

Publikāciju sagatavoja Valdemārs Jauģiets.

H R O N I K A

Sastādījis A. Bomiks

LATVIJAS PSR MŪZIKAS DARBINIEKU UN KOLEKTĪVU JUBILEJAS 1968. GADĀ

17. februārī Nopelniem bagātais kolektīvs LPSR Valsts Akadēmiskais koris sniedza savu jubilejas koncertu. Divdesmit piecos gados kolektīvs iemantojis plašu atzinību kā mūsu republika, tā aiz tās robežām. Gan savas darbības apjoma un nozīmības, gan profesionālās meistarības ziņā Valsts Akadēmiskais koris ir ierindojams labāko Padomju Savienības koru kolektīvu vidū. Kolektīva māksliniecisko ievirzi veidojuši tā dibinātājs un pirmais diriģents LPSR Tautas mākslinieks Jānis Ozoliņš, vēlākajos gados Latvijas PSR un Gruzijas PSR Nopelniem bagātais mākslas darbinieks Jānis Dūmiņš un LPSR Nopelniem bagātais mākslas darbinieks LPSR Valsts prēmijas laureāts Daumants Gailis, kā arī viņu nenogurstošie palīgi Edgars Račevskis, Centis Kriķis, Ansis Alberings, Ilgonis Bumbieris un Oļģerts Cintiņš. Šodien kora mākslinieciskais vadītājs ir LPSR Nopelniem bagātais mākslas darbinieks Imants Cepītis un diriģenti Ilgonis Bumbieris un Ausma Morica.

Plašs un daudzpusīgs ir Valsts Akadēmiskā kora repertuārs — tas aptver vairāk nekā 1200 dziesmu un lielas formas vokāli instrumentālus skaņdarbus.

Par ilggadēju augsti profesionālo radošo darbību, panākumiem padomju kora mākslas propagandā, kā arī sakarā ar kolektīva divdesmit piecu gadu radošo darbību LPSR Valsts Akadēmiskais koris apbalvots ar LPSR Augstākās Padomes Prezidija Goda rakstu.

*

2. janvārī aizritēja sešdesmitā dzimšanas diena vienam no mūsu republikas redzamākajiem komponistiem — LPSR Nopelniem bagātajam mākslas darbiniekam Jānim Ķepītim. Viņa daudzpusīgais talants izpaužas gan komponista, gan izpildītāja mākslinieka, gan arī pedagoģiskajā darbā.

Gandrīz četrdesmit gadu ilgajā komponista darbības laikā radušies skaņdarbi visos mūzikas žanros — opera, divi baleti, divas simfonijas, oratorija, divi klavierkoncerti, koncerti arfai, mežragam, vijolei, čellam, simfoniskās svītas. Bagāts ir komponista devums kameramūzikas laukā.

Daudz no sava mūža J. Ķepītis atdevis pedagoģiskajam darbam — gan trīsdesmitajos gados, strādājot Rīgas Tautas konservatorijā, gan pēc kara gados J. Vitola Latvijas Valsts konservatorijā, kur, vadot kameransambla klasi, docents savu bagāto atskaņotājmākslinieka pieredzi kameramūzicēšanas žanrā nodod tālāk mūsu republikas jauniešiem mūzikas speciālistiem.

J. Ķepītis ir arī aktīvs izpildītājmākslinieks. Trīsdesmitajos gados Jāzeps Vitola trio sastāvā J. Ķepītis daudz koncertējis gan Latvijā, gan arī aiz tās robežām — Parīzē, Helsinkos, Tallinā, Kauņā un citur, vienmēr gūstot augstu novērtējumu. Arī pašreiz J. Ķepītis nav pārtraucis savas atskaņotājmākslinieka gaitas un piedalās PSRS Mūzikas fonda Latvijas nodaļas rīkotajos autorkoncertos.

*

18. februārī apritēja piecdesmit gadu, kopš dzimis kordiriģents Tālivaldis Bērziņš. Nozīmīgu darbu viņš veicis, vadot LPSR Valsts dziesmu un deju ansambli «Sakta», kā arī daudzus pašdarbības kolektīvus. Pašreiz viņš ir Valkas bērnu mūzikas skolas direktors, vairāku koru diriģents un rajona virsdiriģents.

*

20. martā uz 60 dzīves gadiem atskatījās LPSR Nopelniem bagātais skatuves mākslinieks Edgars Plūksna.

Pēc profesionāla mākslinieka gaitu sākuma 1940. gadā Edgars Plūksna uz mūsu opereteātra skatuves radījis daudzus interesantus liriskos skatuves tēlus: Ļenski P. Čaikovska operā «Jevgeņijs Oņegins», Alfrēdo Dž. Verdi operā «Traviata», Zakinò L. Bēthovena operā «Fidelio», Vladimīru A. Borodina operā «Kņazs Igors», Hercogu Dž. Verdi operā «Rigoletto», Almovīvu Dž. Rosīni operā «Seviljas bārdzīnis» un citus.

Kā nogurdināms padomju dziesmu propagandētājs E. Plūksna piedalījies daudzos mūsu skaņražu autorkoncertos republikas pilsētās un ciemos, kā arī radio un televīzijas pārraidēs.

*

24. aprīlī sešdesmitā gadskārta apritēja dziedonim Artūram Vanagam. Jubilārs profesionālo izglītību ieguvis pie tādiem ievērojamiem vokālās mākslas meistariem kā Rūdolfs Bērziņš, Eduards Miķelsons, Eizēns Vītings u. c. Jau ar pirmajām lomām (Vladimīrs Borodina «Kņazā Igorā», Tamino Mocarta «Burvju flautā», Almovīva Rosīni «Seviljas bārdzīni»), ko A. Vanags atveidojis uz mūsu opereteātra skatuves, viņš iemanto klausītāju ievēribu.

Pavisam no 1939. līdz 1964. gadam mākslinieks iestudējis vairāk nekā 50 lomu. Dziedoņa izpildījuma sirsnība, liriskās balss tembrālā pievilcība saistījusi klausītāju uzmanību arī pāri par sešiem simtiem radio un televīzijas raidījumos, kā arī daudzajos koncertos, kas notikuši Latvijas pilsētās un lauku rajonos.

*

24. maijā Latvijas PSR Nopelniem bagātajai skatuves māksliniecei Helēnai Viļumanei apritēja sešdesmit dzīves gadi. Gandrīz puse no šiem gadiem māksliniecei ir saistīti ar LPSR Valsts Akadēmisko operas un baleta teātri, kur viņa strādā par koncertmeistari un ir piedalījies ap piecdesmit operu iestudējumos. Arī ikviena operas solista panākumu pamatā ir daļa no Helēnas Viļumanes darba. Bez tam viņa veic arī plašu operas mākslas propagandistes darbu, kopā ar solistiem piedaloties neskaitāmos koncertos. Ar H. Viļumanes palīdzību sagatavoti A. Žilinska operas «Zelta zirgs», J. Ķepīša «Minhauzena precību», Jāzepa Mediņa un M. Zariņa «Zemdegu» un N. Grīnfelda operas «Mīla stiprāka par nāvi» iestudējumi televīzijā.

*

27. maijā pazīstamais tubists, ilggadējais LPSR Valsts Akadēmiskā operas un baleta teātra orķestra mākslinieks un orķestra inspektors LPSR Nopelniem bagātais skatuves mākslinieks Jānis Upenieks atzīmēja astoņdesmito dzimšanas dienu.

Pēc studijām Pēterburgas konservatorijā J. Upenieks darbojas P. Jurjāna

vadītājā latviešu strēlnieku simfoniskajā orķestrī, bet ar 1918. gadu līdz pat aiziešanai pensijā (1962. g.) viņa darbs saistīts ar mūsu operas un baleta teātri.

*

30. maijā LPSR Tautas māksliniekam Jānim Ozoliņam apritēja sešdesmit gadi. Komponists, pedagogs, diriģents un sabiedrisks darbinieks — tāds ir profesora Jāņa Ozoliņa darbības vairogs. Lielā Tēvijas kara gados J. Ozoliņš rada pirmos latviešu padomju masu dziesmu paraugus, kas cīnītājus pavadija kaujās, kas tuvināja uzvarai pār fašistiskajiem iebrucējiem. Tagad dziesmu skaits jau sniedz simtus. Ar J. Ozoliņa vārdu saistās LPSR Valsts mākslas ansambļa kora dibināšana un koncerti. Jānis Ozoliņš bija pirmais diriģents arī no Valsts mākslas ansambļa izveidotajam LPSR Valsts Akadēmiskajam korim. Kā visu Padomju Latvijas dziesmu svētku virsdiriģents J. Ozoliņš daudz palīdzējis mūsu koru kultūras izaugsmei. Nozīmīga loma jauno mūziku kadru sagatavošanā J. Ozoliņam ir arī kā J. Vitola Latvijas Valsts konservatorijas rektoram un mācību spēkam. J. Ozoliņa kordiriģentu klasē mācījušies pazīstami latviešu kora diriģenti: LPSR Nopelniem bagātais mākslas darbinieks LPSR Valsts premijas laureāts Daumants Gailis, LPSR Nopelniem bagātie mākslas darbinieki Gido Kokars, Imants Cepītis u. c.

*

29. jūnijā apritēja piecdesmit dzīves un trīsdesmit radoša darba gadi Valsts Liepājas teātra muzikālās daļas vadītājam Adolfam Reinbergam. Ar Liepājas teātri ir saistījušās visas jubilara mūziķa gaitas — viņš veicis gan vijolnieka un operdiriģenta, gan mūzikas konsultanta un diriģenta-kormeistara pienākumus. A. Reinbergs piedalījies daudzu interesantu skatuves uzvedumu veidošanā.

*

4. augustā LPSR Valsts filharmonijas solistam Konstantīnam Jegorovam apritēja piecdesmitā gadskārta. Pēc J. Vitola Latvijas Valsts konservatorijas beigšanas K. Jegorova radošā darbība saistās ar LPSR Valsts filharmoniju, kur viņš ar labiem panākumiem piedalās koncertos gan Rīgā, gan arī perifērijā. Solists vairākkārt koncertējis arī citās republikās. Sevišķi nozīmīgi bijuši koncerti, kurus K. Jegorovs sniedzis jaunapgūto zemju darbaļaudīm.

*

5. augustā 70 mūža un 45 darba gadu jubileju atzīmēja ievērojamais zinātnieks, pedagogs, mākslas zinātnu doktors LPSR Nopelniem bagātais kultūras darbinieks Jēkabs Vitoliņš.

J. Vitoliņš ir viens no mūsu republikas ievērojamākajiem mūzikas zinātniekiem — folkloristiem. Kapitālie «Darba dziesmu» un «Kāzu dziesmu» sakārtojumi un izdevumi, ievērojami pētījumi un raksti, kas skar latviešu tautas mūziku un citas mūzikas žanrus, kā arī latviešu mūzikas kultūras attīstības jautājumus («Emīlis Melngailis kā mūzikas folklorists», «Par teksta un melodijas vienotību latviešu tautas dziesmās», «Par dažām latviešu tautas mūzikas iezīmēm», «Liepājas novada gadskārtu ieražu dziesmu melodijas», «Tautas dziesma latviešu mūzikas kultūrā un K. Barona saikne ar latviešu mūziku», pētījumi par Alfrēdu Kalniņu, J. Vitolu, E. Dārziņu u. c. publicējumi) — tie ir darbi, kas ierakstāmi latviešu mūzikas kultūras zelta fondā. J. Vitoliņš ir Latvijas PSR Padomju komponistu savienības valdes loceklis un muzikoloģijas sekcijas priekšsēdētājs, LPSR Zinātņu akadēmijas Valodas un literatūras institūta folkloras sektora vecākais zinātniskais līdzstrādnieks, aktīvs lektors.

kas daudzkārt nolasījis zinātniskus referātus un lekcijas mūsu republikā, citās Padomju Savienības pilsētās, kā arī ārzemēs. J. Vitoliņš ir arī ļoti daudz principālu un dziļu profesionālu mūzikas kritiku autors. Ļoti ražīga ir bijusi J. Vitoliņa pedagoģiskā darbība mūsu konservatorijā no 1938. līdz 1962. gadam (ar pārtraukumu no 1944. līdz 1946. gadam). Nozīmīgu darbu jubilārs veic arī kā PSRS Komponistu savienības mūzikas kritikas komisijas un tautas mūzikas daiļrades komisijas biroja loceklis.

*

9. augustā piecdesmitā gadskārta apritēja LPSR Nopelniem bagātajam skatuves māksliniekam J. Vitola Latvijas Valsts konservatorijas docentam pianistam Hermanim Braunam — iejutīgam solistam un koncertmeistaram, pedagogam un aktīvam mūzikas propagandistam. Koncertdarbību jubilārs uzsāk jau studiju gados, kad atklājas jaunā mākslinieka talanta spilgtums. Lielā Tēvijas kara gados H. Brauns aktīvi piedalās LPSR Valsts mākslas ansambļa un atsevišķu solistu koncertos, sniedzot neskaitāmus koncertus daudzās Padomju Savienības pilsētās. Pēckara gados H. Brauna darbs saistās ar J. Vitola Latvijas Valsts konservatoriju, kur viņa vadīto koncertmeistaru klasi un speciālo klavierklasi beiguši pāri par 200 pianistu. H. Brauns ir arī ļoti lielām darba spējām apveltīts mākslinieks, kas piedalījies daudzos koncertos, radio un televīzijas pārraidēs, konkursos gan kā solists, gan meistarīgs pavadītājs, vienmēr sniedzot augsti profesionālu skaņdarbu māksliniecisko traktējumu.

*

21. augustā uz sešdesmit dzīves gadiem atskatījās LPSR Valsts Akadēmiskā operas un baleta teātra solists Hermanis Mikalajuns. H. Mikalajuna atveidoto lomu skaitā var minēt grafu Almavivu («Seviljas bārdzīnis»), Biondello («Spītnieces savaldīšana»), Trufaldīno («Mila uz trim apelsīniem»), Vladimīru («Kņazs Igors»), Alfrēdo («Traviata»), Sinaldu («Dēmons»), Gvidonu («Pasaka par caru Saltanu»), Kņazu («Nāra»), Kasio («Otello») u. c. Mākslinieciski bagāti ir komisko un dzirkstoša dzīvesprieka piesātināto lomu atveidojumi.

*

23. augustā 60 dzīves un 35 pedagoģiskā darba gadus atzīmēja Emīla Dārziņa speciālās mūzikas vidusskolas pedagogs LPSR Nopelniem bagātais pasniedzējs Izraels Abramiss. Viņš devis lielu ieguldījumu mūsu republikas jauno vijolnieku kadru audzināšanā. Ievērojamāko I. Abramisa audzēkņu skaitā var minēt starptautisko konkursu laureātus R. Agoronjanu, J. Risinu, R. Lielmani, N. Rimska-Korsakova Valsts Ļeņingradas konservatorijas aspirantu S. Volkovu, LPSR Valsts filharmonijas solistu V. Ozoliņu u. c. Lielus panākumus gan mūsu valstī, gan arī ārzemēs izpelnījies I. Abramisa vadītais J. Vitola Latvijas Valsts konservatorijas vijolnieču ansamblis.

*

15. septembrī uz 50 dzīves un 30 radoša darba gadiem atskatījās LPSR Valsts Akadēmiskā Jaņa Raiņa Dailes teātra muzikālās daļas vadītājs komponists Indulis Kalniņš. Viņa daiļradē nozīmīgu vietu ieņem teātra mūzika — vairākkārt ar saviem darbiem viņš cēlis Akadēmiskā J. Raiņa

Dailes teātra izrāžu māksliniecisko līmeni. Klausītāju uzmanību saistījuši arī Induļa Kalniņa vokālie darbi (dziesmas) un instrumentālā mūzika (galvenokārt skaņdarbi ērgļēm). Komponists rakstījis mūziku arī kinofilmām («Sķēps un roze», «Velna ducis», «Kapteinis Nulle»), radio un televīzijas raidījumiem.

*

17. oktobrī piecdesmit gadi apritēja kordiriģentam Krišam Dekim.

K. Deķa aktīvā kora diriģenta darbība saistījusies ar vairākiem mūsu republikā pazīstamiem koru kolektīviem, vislielāko ieguldījumu viņš devis mūsu republikas zēnu kora mākslas attīstībai — ilgu gadu vadot E. Dārziņa speciālās mūzikas vidusskolas zēnu kori, kā arī Rīgas Izglītības un zinātnes darbinieku arodbiedrības kultūras nama zēnu kori. K. Deķa vadībā E. Dārziņa speciālās mūzikas vidusskolas zēnu koris viesojies arī citās Padomju Savienības pilsētās.

*

20. oktobrī septiņdesmit piektā gadskārta apritēja operdziedātājam Mildai Brehmanei-Stengelei. Izcilais mākslinieces talants — bagātās balss dotības, apvienotas ar temperamenta pilnu dramatiskās aktrises māku — iezaiģojies vairāk nekā 80 operu partijās, kuras laikā no 1919. gada līdz 1953. gadam jubilāre atveidojusi uz mūsu operas un baleta teātra skatuves. Neaizmirstami ir Baņutas, Spīdolas, Karmenas, Aidas, Dezdemonas, Toskas, Minnijas, Turandotas, Elizabetes, Salomes, Martas, Lizas un citi tēli. Izcilus panākumus māksliniece guvusi viesizrāžu laikā Maskavā Valsts Akadēmiskajā Lielajā teātrī (1928.—1932. g.), kā arī Somijā, Zviedrijā, Francijā, Itālijā, Vācijā. Ļoti plašs un daudzpusīgs ir dziedones koncertrepertuārs, ar kuru viņa iepazīstinājusi plašu klausītāju auditoriju. Nozīmīgs ir arī M. Brehmanes-Stengeles — vokālās pedagoģes un operklases režisores sniegums J. Vitola Latvijas Valsts konservatorijā.

*

24. decembrī apritēja 50 gadi, kopš dzimis viens no mūsu republikas aktīvākajiem muzikologiem un publicistiem Arvīds Dārkēvics. Savos kritiskajos rakstos un lekcijās jubilārs galveno uzmanību velta padomju komponistu darbu analīzei un propagandai. Aktīvu padomju mūzikas propagandas darbu A. Dārkēvics izvērsa, strādādams par Radiokomitejas galveno mūzikas redaktoru un LPSR Valsts filharmonijas direktoru. Ar 1959. gadu jubilāra darba lauks saistās ar žurnālu «Māksla» — sākumā izpildot mūzikas daļas vadītāja, bet pašreiz — žurnāla atbildīgā sekretāra pienākumus.

Nozīmīga ir A. Dārkēvica lektora darbība PSRS Mūzikas fonda Latvijas nodaļas rīkotajos komponistu autorkoncertos, kultūras universitātēs, skolās, klubos u. c.

*

27. decembrī uz 50 dzīves gadiem atskatījās LPSR Valsts Akadēmiskā operas un baleta teātra soliste Auguste Klīnka. Māksliniece piedalījusies daudzos radio un televīzijas raidījumos, tomēr viņas galvenā uzmanība ir pievērsta operas teātrim, kur māksliniece ar dziļu, patiesu, bet tajā pašā laikā vienkārši atturīgu tēlojumu atveidojusi Dezdemonu, Violetu, Džildu, Mimi, Co-čo Sanu, Mikaēlu, Margarētu, Elzu, Tamaru, Marfu, Jolantu, Tatjanu, Saulcerīti un citus skatuves tēlus.

GODA NOSAUKUMI UN APBALVOJUMI LATVIJAS PSR MŪZIKAS DARBINIEKIEM UN KOLEKTĪVIEM

1968. gadā

*Latvijas PSR Nopelniem bagātā skatuves mākslinieka goda nosaukums
piešķirts:*

Mihailam Išhanovam — Latvijas PSR Ministru Padomes Radio-
raidījumu un televīzijas komitejas simfoniskā orķestra māksliniekam par no-
pelniem mūzikas kultūras attīstībā un ilggadējo raženo pedagoģisko darbību.

*

Latvijas PSR Nopelniem bagātā pasniedzēja goda nosaukums piešķirts:
Izraīlam Abramisam — E. Dārziņa speciālās mūzikas vidusskolas
pedagogam par nopelniem mūzikas mākslas attīstībā.

*

Latvijas PSR Nopelniem bagātais kolektīvs Tautas
koris «Dzintars» (mākslinieciskais vadītājs un galvenais diriģents —
Latvijas PSR Nopelniem bagātais mākslas darbinieks Imants Cepītis, diri-
ģente — Ausma Derkēvica) uzvarējis Belas Bartoka Trešajā starptautiskajā
koru festivālā Ungārijas Tautas Republikas pilsētā Debrecenā. Ar starptautiskās
žūrijas komisijas lēmumu korim piešķirta *pirmā vieta* un *Zelta diploms*. Starp-
tautiskajā festivālā, kas notika no 26. līdz 30. jūnijam, piedalījās Bulgārijas
Tautas Republikas, Vācijas Demokrātiskās Republikas, Čehoslovākijas Sociā-
listiskās Republikas, Ungārijas Tautas Republikas, Somijas un Itālijas kori.

*

IX Vispasaules jaunatnes un studentu festivālā Sofijā vijolnieku konkursā
zelta medaļu un *starptautiskā konkursa laureātes nosaukumu* izcīnīja Jāzepa
Vītola Latvijas Valsts konservatorijas absolvente, P. Čaikovska Maskavas
Valsts konservatorijas aspirante Rasma Lielmane.

*

Vissavienības muzikālo teātru un izrāžu skatē, kas bija veltīta Lielās
Oktobra socialistiskās revolūcijas 50. gadadienai, labus panākumus guvuši
mūsu republikas pārstāvji.

Trešās pakāpes prēmija piešķirta LPSR Nopelniem bagātajam mākslas darbiniekam komponistam O. Grāvītim par operu «Sniegputeņos» (autora librets) un LPSR Tautas māksliniekam Ā. Skultem par baletu «Negaiss pavasarī» (A. Ozoliņa un M. Garševicas librets).

Trešās pakāpes prēmija par O. Grāvīša operas «Sniegputeņos» iestudējumu piešķirta LPSR Valsts Akadēmiskā operas un baleta teātra kolektīvam, kā arī diriģentam — LPSR Nopelniem bagātajam mākslas darbiniekam J. Lindbergam, režisoram — LPSR Tautas māksliniekam K. Liepam, scenogrāfam — LPSR Tautas māksliniekam A. Lapiņam, kormeistaram — LPSR Nopelniem bagātajam mākslas darbiniekam H. Mednim, solistiem — PSRS Tautas skatuves māksliniekam Z. Heinei-Vāgnerei, A. Frinbergam, LPSR Nopelniem bagātajiem skatuves māksliniekiem L. Andersonei un J. Zāberam.

Trešās pakāpes prēmija par LPSR Tautas mākslinieka komponista A. Zilinska operetes «Dzintarkrasta puīši» (V. Vīgantes librets) iestudējumu Valsts Rīgas operetes teātrī piešķirta diriģentam G. Ordelovskim, režisoram — LPSR Tautas skatuves māksliniekam A. Jaunušānam, kormeistaram — Ē. Skudram, solistiem LPSR Nopelniem bagātajai skatuves māksliniecei M. Zirdziņai, Z. Pupšto, J. Krēsliņam.

Pirmās pakāpes diploms piešķirts komponistam A. Zilinskim un libretistei V. Vīgantei par opereti «Dzintarkrasta puīši».

Pirmās pakāpes diplomu saņēmuši operetes «Annele» autori — komponiste E. Igenberga un libreta autors J. Osmanis, kā arī Valsts Rīgas operetes teātra kolektīvs un diriģents — V. Brežņevs, baletmeistare — LPSR Nopelniem bagātā skatuves māksliniece J. Pankrate, mākslinieki — LPSR Nopelniem bagātā mākslas darbiniece M. Spertāle un L. Merkmānis, kormeistars — Ē. Skudra, soliste — R. Steinberga.

Otrās pakāpes diploms par Ā. Skultes baleta «Negaiss pavasarī» iestudējumu piešķirts LPSR Valsts Akadēmiskā operas un baleta teātra kolektīvam, kā arī baletmeistaram — LPSR Nopelniem bagātajam skatuves māksliniekam V. Bļinovam, diriģentam — LPSR Nopelniem bagātajam mākslas darbiniekam R. Glāzupam, scenogrāfam — LPSR Nopelniem bagātajam mākslas darbiniekam E. Vārdaunim, solistiem — PSRS Tautas skatuves māksliniecei V. Vilciņai, LPSR Nopelniem bagātajai skatuves māksliniecei V. Svecovai un V. Gelvānam.

LATVIEŠU PADOMJU KOMPONISTU PIRMATSKAŅOJUMI

1968. gadā

O. Barskovs

«Pavasara dziesma» (S. Jeseņina v.). 5. marta radoraidījumā diriģenta E. Račevska vadībā dziedāja T. Kalniņa Latvijas Radio un televīzijas koris.

P. Dambis

Mūzika Rīgas televīzijas studijas televīzijas filmai «Ziedi un cilvēki». Pirmizrāde notika televīzijā 1. novembrī.

Mūzika Rīgas televīzijas studijas televīzijas filmai «Latvijas vitrāžas». Pirmizrāde notika televīzijā 15. decembrī.

Mūzika Rīgas kinostudijas leļļu filmai «Dullais Dauka». Pirmizrāde notika 30. decembrī.

Mūzika B. Brehta lugai «Kaukāza krīta aplis». Pirmizrāde notika Valsts Rīgas Krievu drāmas teātrī 12. septembrī.

3. klavieru sonāti 28. novembrī televīzijas raidījumā atskaņoja Pēteris Pečerskis.

Vokālo ciklu «Vidzemes gadskārtu dziesmas» 28. novembra televīzijas raidījumā dziedāja Aina Bajāre. Klavieru pavadījumu atskaņoja Tija Goba.

Cikls «Kurzemes burtnīca» (tautas dziesmu v.) — 4. februārī LVU aula dziedāja T. Kalniņa Radio un televīzijas koris diriģenta E. Račevska vadībā.

«Pavasara kauja» (Raiņa v.). Radoraidījumā 5. martā dziedāja T. Kalniņa Latvijas Radio un televīzijas koris diriģenta E. Račevska vadībā.

«Dziedāt gribu» (tautas dziesmu v.). Dziedāja LVU Tautas koris «Juventus» D. Gaiļa vadībā.

«La, do, re, sol». 17. februārī O. Cintiņa vadībā LPSR Valsts filharmonijas zālē dziedāja Valsts Akadēmiskais koris.

L. Garūta

26. aprīlī Rīgas 6. vidusskolas audzēkņu izpildījumā izskanēja:

«Bērni un sienāzītis» (L. Garūtas v.), «Jurītis un spārite» (L. Garūtas v.), «Māmiņ, mīlo māmiņīti» (R. Blaumaņa v.), «Jauno tūristu dziesma» (L. Garūtas v.), «Laiivā» (L. Garūtas v.), «Liela, plaša mūsu druva» (L. Garūtas v.), «Mana labā māmuliņa» (tautas dziesmas v.), tautas dziesmu apdares «Vilkam lieli brīnumiņi», «Teci, teci, kumeliņi».

M. Goldins

Ebreju tautas dziesmu apdares — «Māte mani sūtīja», «Šūpla dziesma», «Ko man precēt?», «Meža stāv kociņš», «Es eju staigāt». 4. februārī LPSR Valsts filharmonijas kamermūzikas zālē dziedāja Ada Svetlova. Klavieru pavadījumus atskaņoja Hermanis Brauns.

E. Goldšteins

Mūzika S. Mihalkova lugai «Trīcīpis» (radiouzvedumā).

Divas latviešu tautas dziesmu apdares «Es savai ļaudavai» un «Ēdi, ēdi, tu, brūtgāni» 4. februārī LVU aulā dziedāja T. Kalniņa Latvijas Radio un televīzijas koris diriģenta E. Račevska vadībā.

17. maijā radiatoraidījumā E. Račevska vadībā izskanēja tautas dziesmu «Pavasari, pavasari», «Es ar meitu dancot gāju», «Saka saule rietēdama», «Caune silu pārdevusi» apdares. Dziedāja T. Kalniņa Latvijas Radio un televīzijas koris.

«Uz plosta» (I. Gerola v.). 24. oktobrī VEF Kultūras pilī dziedāja Z. Petunova.

«Laires zvaigzne» (A. Krūkļa v.). 24. oktobrī VEF Kultūras pilī dziedāja V. Eisaka.

«Krustvārdu mikla» (G. Beilina un C. Melameda v.). Pirmoreiz izskanēja VEF Kultūras pilī 24. oktobrī.

O. Grāvītis

Tautas dziesmas «Lai nu paliek šoruden» apdare. Janvārī Liepājā dziedāja Liepājas Tautas vīru koris «Dziedonis» diriģenta K. Kreicberga vadībā.

R. Grīnblats

Mūzika Rīgas kinostudijas mākslas filmai «24-25 neatgriežas». Pirmizrāde notika Rīgas kinoteātros 11. novembrī.

Mūzika B. Brēhta lugai «Kuražas māte un viņas bērni». Pirmizrāde notika Ļeņina komjaunatnes Latvijas PSR Valsts jaunatnes teātrī 14. septembrī.

Mūzika T. Kapotes lugai «Distance bez finiša». Pirmizrāde notika Ļeņina komjaunatnes Latvijas PSR Valsts jaunatnes teātrī 11. decembrī.

Mūzika E. Jurandota lugai «Devītais pravietis». Pirmizrāde notika Valsts Rīgas Krievu drāmas teātrī 14. februārī.

«Lai dzīvo miers» (G. Selgas v.). Radioraidījumā dziedāja T. Kalniņa Latvijas Radio un televīzijas koris diriģenta E. Račevska vadībā.

Ceturta simfonija (*Sinfonia-concerto*). Atskaņoja Latvijas Radio un televīzijas simfoniskais orķestris L. Vignera vadībā 4. februārī LPSR Valsts filharmonijas zālē.

A. Grīnups

8. simfonija. Atskaņoja LPSR Radio un televīzijas simfoniskais orķestris Leona Reitera vadībā LPSR Valsts filharmonijas zālē 14. martā.

J. Ivanovs

«Lietaina diena». Dziedāja Tautas sieviešu koris «Dzintars» Imanta Cepiņa vadībā 26. maijā LPSR Valsts filharmonijas zālē.

«Trīs skicējumi klavierēm». 27. janvārī televīzijas raidījumā atskaņoja I. Ivanovs. Latviešu tautas dziesmas «Aiz ezera augsti kalni» apdari dziedāja Tautas sieviešu koris «Dzintars» 30. maijā I. Cepiņa vadībā LPSR Valsts filharmonijas zālē.

«Vokalizē Nr. 2». Dziedāja LPSR Valsts Akadēmiskais koris D. Gaiļa vadībā 17. februārī LPSR Valsts filharmonijas zālē.

I. Jerjamins

Balādes «Atrāva dēlu» (J. Raiņa v.) un «Nāra» (M. Ļermontova v.) 4. februārī LPSR Valsts filharmonijas kamerģimnāzijas zālē dziedāja Ilga Tiknuse. Klavieru pavadījumus atskaņoja Rima Bulle.

R. Jermaks

«Poēma». Atskaņoja P. Sipolnieks Doma koncertzālē 13. novembrī.

«Ikariāda» (E. Mieželaiša v.). 4. februārī LVU aulā izpildīja T. Kalniņa Latvijas Radio un televīzijas koris dirigenta E. Račevska vadībā, ērģeļu pavadījumu atskaņoja O. Cintiņš.

Tautas dziesmas «Tādi vīri kungam tika» apdare. 7. aprīlī LVU aulā dziedāja Rīgas Politehniskā institūta vīru koris E. Račevska vadībā.

Aldonis Kalniņš

«Galvas noliecam» (M. Bārbales v.). Radioraidījumā dziedāja T. Kalniņa Latvijas Radio un televīzijas koris E. Račevska vadībā.

«Dzimtenes bērzs» (I. Lasmaņa v.). Dziedāja Tautas koris «Ziemeļblāzma». Dirigents D. Reiters.

«Pulkstenis» (D. Avotiņas v.). Dziedāja Tautas sieviešu koris «Dzintars» I. Cepiņa vadībā.

Vokāli simfoniskā glezna «Dzimtene» (A. Krūkļa v.). Izpildīja Žermēna Heine-Vāgnere un Latvijas Radio un televīzijas simfoniskais orķestris Leonīda Viņnera vadībā 4. februārī LPSR Valsts filharmonijas zālē.

«Dziesmu jūra» (S. Kaldupes v.). 26. maijā radioraidījumā dziedāja T. Kalniņa Latvijas Radio un televīzijas koris E. Račevska vadībā.

Imants Kalniņš

3. simfonija. Atskaņoja LPSR Radio un televīzijas simfoniskais orķestris L. Viņnera vadībā LPSR Valsts filharmonijas zālē 30. oktobrī.

Mūzikls «Princis un ubaga zēns» (pēc M. Tvena stāsta). Pirmizrāde notika Valsts Liepājas teātrī 14. decembrī.

Mūzika A. Arbuzova lugai «Nelaimīga cilvēka laimīgās dienas». Pirmizrāde notika Valsts Liepājas teātrī 13. aprīlī.

Mūzika R. Naročona lugai «Sentimentāls stāsts». Pirmizrāde notika Leona Paegles Valsts Valmieras drāmas teātrī 24. maijā.

Indulis Kalniņš

«Liriska dziesma». Atskaņoja Vija Vismane Doma koncertzālē 8. decembrī.

«Skumja dziesma». Atskaņoja Vija Vismane Doma koncertzālē 8. decembrī.

«Latigora». Atskaņoja LPSR Valsts filharmonijas vijolnieku ansamblis un Pēteris Sipolnieks Doma koncertzālē 8. decembrī.

R. Kalsons

Mūzika Rīgas Televīzijas studijas televīzijas leļļu filmai «Kur tu esi, Sala tēti?». Pirmizrāde notika 31. decembrī.

Mūzika A. Pavlova leļļu lugai «Namiņš uz riteņiem». Pirmizrāde notika LPSR Valsts leļļu teātrī 11. februārī.

«Draudzības jūra» (G. Selgas v.). Izpildīja M. Fišers un Latvijas Radio dziesmu ansamblis autora vadībā 5. februārī LVU auļā.

«Daugava» (B. Sauliņa v.). Izpildīja Latvijas Radio dziesmu ansamblis 5. februārī LVU auļā autora vadībā.

Cikls «Daži prātīgi dialogi», «Cik cilvēkam vajag smaguma» (I. Ziedoņa v.), «Skumja dziesmiņa sev pašam» (I. Auziņa v.), «Es pazīnu cilvēku» (U. Leinerta v.), «Priekšnieka nav» (U. Leinerta v.), «Kas man būs par to?» (V. Livzemnieka v.). 4. februārī LPSR Valsts filharmonijas kamermūzikas zālē dziedāja Kārlis Zariņš. Klavieru pavadījumus atskaņoja autors.

Simfoniskā epizode «Pirms aiziešanas» pēc Nazīma Hikmeta dzejoļa motīviem. Radioraidījumā atskaņoja Latvijas Radio un televīzijas simfoniskais orķestris Leona Reitera vadībā.

«Gauja» (G. Selgas v.). 19. marta radioraidījumā dziedāja T. Kalniņa Latvijas Radio un televīzijas koris E. Račevska vadībā.

«Pasaka par vītolu» (O. Vācieša v.). O. Cintiņa vadībā 17. februārī LPSR Valsts filharmonijas zālē dziedāja Valsts Akadēmiskais koris.

V. Kaminskis

«Norimusī jūra» (I. Vanaga vārdi). Dziedāja Liepājas Tautas vīru koris «Dziedonis» K. Kreicberga vadībā.

«Himna Dzimtenei» (O. Vācieša v.). Dziedāja T. Kalniņa Latvijas Radio un televīzijas koris E. Račevska vadībā.

«Jūlija dziesma» (J. Petera v.). Radioraidījumā dziedāja E. Račevska vadītais T. Kalniņa Latvijas Radio un televīzijas koris.

Solodziesmu ciklu «Sauls lappuses» (Ā. Elksnes v.) 4. februārī LPSR Valsts filharmonijas kamermūzikas zālē dziedāja Laima Andersone. Klavieru pavadījumu atskaņoja Hermanis Brauns.

D. Kuļkovs

Pirmais stīgu kvartets. Oktobrī radioraidījumā atskaņoja E. Bulavinovs, V. Stabulnieks, A. Senakols, O. Barskovs.

«Svētku uvertīra». Jūlijā Liepājā atskaņoja Liepājas simfoniskais orķestris autora vadībā.

J. Ķepītis

Oratorija «Balāde par strēlnieka māti» (G. Selgas vārdi). Atskaņoja LPSR Radio un televīzijas simfoniskais orķestris, Tautas vīru koris «Absolventi», solisti L. Andersone, V. Pilāne, D. Kriķis, A. Lēpe, teicējs A. Liniņš. Diriģents L. Vigners. Pirmatskaņojums notika LPSR Valsts filharmonijas zālē 14. maijā.

«Odu romance» (Ē. Adamsona v.). Dziedāja T. Kalniņa Latvijas Radio un televīzijas koris E. Račevska vadībā 14. maijā.

«Sonāte pieciem čelliem». Atskaņoja E. Bertovskis, O. Barskovs, M. Grīnbergs, M. Išhanovs, J. Bremšs 3. februārī LPSR Valsts filharmonijas zālē.

J. Licitis

«Pie Puškina kapa» (M. Ķempes v.). Dziedāja Valsts Akadēmiskais koris O. Cintiņa vadībā.

«Raiņa priedes» (M. Ķempes v.). Radioraidījumā dziedāja T. Kalniņa Latvijas Radio un televīzijas koris diriģenta Edgara Račevska vadībā.

Oratorija «Jūs pārnākat» (I. Auziņa v.). Atskaņoja Tautas vīru koris «Tēvzeme», solisti Arta Pile, Kārlis Zariņš, diriģents Haralds Mednis, ērgelniece Jevgeņija Liscina LVU aula 2. martā.

Stīgu kvartets Nr. 3. Atskaņoja V. Zariņš, H. Birznieks, B. Kļava, E. Bertovskis 4. februārī LPSR Valsts filharmonijas kamerģimnāzijas zālē.

J. Lipšāns

Mūzika J. Raiņa lugai «Pūt, vējiņi». Pirmizrāde notika LPSR Valsts Akadēmiskajā Drāmas teātrī 19. decembrī.

Vokāli instrumentāls cikls «Rudens impresijas» (Z. Purva v.). 14. janvārī televīzijas raidījumā atskaņoja L. Andersone, H. Brauns, H. Birznieks, L. Lazdiņš, A. Pope, J. Bremšs.

Horeogrāfiskas ainas «Neaizmirstamais» (V. Bļinova librets un horeogrāfija). Pirmuzvedums notika 13. maijā LPSR Valsts Akadēmiskajā operas un baleta teātrī. Izpildīja Rīgas horeogrāfijas vidusskolas audzēkņi.

V. Meļeškins

Stīgu kvartets. 4. februārī LPSR Valsts filharmonijas kamerģimnāzijas zālē atskaņoja Valerijs Ozoliņš, Juris Madrevičs, Ornama Kuzminova, Mārtiņš Grinbergs.

G. Ordelovskis

Operete «Peldētāja Zuzanna» (K. Pamšes librets pēc A. Upīša motīviem). Pirmizrāde notika 20. februārī Rīgas Valsts operetes teātrī autora vadībā.

R. Ore

Mūzika M. Birzes lugai «Sākās ar melnām zeķēm». Pirmizrāde notika Valsts Liepājas teātrī 4. maijā.

J. Ozoliņš

«Dziesmu pali» (Z. Purva v.). 17. februārī D. Gaiļa un autora vadībā Valsts Akadēmiskais koris dziedāja LPSR Valsts filharmonijas zālē.

«Skaistākā vasara» (A. Skalbes v.). Izpildīja Tautas sieviešu koris «Dzintars» I. Cepiņa vadībā.

R. Pauls

«Cīrulis» (tautas dziesmu vārdi). Dziedāja Rīgas estrādes orķestra sieviešu vokālais ansamblis.

«Maza, maza istabiņa» (tautas dziesmu vārdi). Dziedāja REO soliste M. Vilcāne.

«Zēns paņēma līgaviņu» (tautas dziesmu vārdi). Dziedāja REO solists Z. Romanovskis un sieviešu vokālais ansamblis.

«Ko es teicu, tas notika» (tautas dziesmu vārdi). Dziedāja M. Vilcāne un O. Grinbergs.

«Trīs gadījumus es audzēju» (tautas dziesmu vārdi). Dziedāja O. Grinbergs un sieviešu vokālais ansamblis.

«Cik labi» (A. Krūkļa v.). Dziedāja M. Vilcāne.

«Kur tu esi» (U. Krasta vārdi). Dziedāja O. Grinbergs.

«Nepārmēt man» (A. Krūkļa vārdi). Dziedāja N. Bumbiere un O. Grinbergs.

«Ar tevi vien» (A. Krūkļa vārdi). Dziedāja REO sieviešu vokālais ansamblis.

Mūzika Z. Popravska leļļu lugai «Runčuks Punčuks». Pirmizrāde notika LPSR Valsts leļļu teātrī 20. septembrī.

G. Ramans

Mūzika H. Gulbja lugai «Aijā žūžū, bērns kā lācis». Pirmizrāde notika LPSR Valsts Akadēmiskajā drāmas teātrī 25. janvārī.

«Atbalss dziesmu tālāk sūta» (G. Selgas v.) — radioraidījumā dziedāja T. Kalniņa Latvijas Radio un televīzijas koris diriģenta E. Račevska vadībā.
«Domas» (J. Petera v.) — radioraidījumā dziedāja diriģenta E. Račevska vadītais T. Kalniņa Latvijas Radio un televīzijas koris.

«Kas to Rīgu dibinājis» (J. Petera v.). Dziedāja LVU Tautas koris «Juventus» diriģenta D. Gaiļa vadībā.

«Zvejas vīri» (G. Selgas v.). Atskaņoja Latvijas Radio dziesmu ansamblis R. Kalsona vadībā.

«Rīga mostas» (A. Krūkļa v.). Dziedāja A. Blaumanis Priekuļu profesionāli tehniskajā skolā.

«Vecais krama gabals» (J. Petera v.). Dziedāja K. Miesnieks Ventspilī.

«Iet zeme» (J. Petera v.). Ventspilī dziedāja M. Krigena.

«Akas» (J. Petera v.). Ventspilī dziedāja M. Krigena.

Mūzika simfoniskajam orķestrim «Krāces apiet nav laika». 4. februārī LPSR Valsts filharmonijas zālē atskaņoja Latvijas Radio un televīzijas simfoniskais orķestris L. Vignera vadībā.

V. Sams

Fantāzija orķestrim par latviešu tautas dziesmas «Rikšiem bērti es palaidu» tēmu. Atskaņoja Rīgas Cirka orķestris.

«Ver, vecā, durvis ciet!» (A. Bloka v.) — dziedāja Tramvaju un trolejbusu pārvaldes vīru vokālais ansamblis.

M. Zariņš

«Venecuelas kalnu zvans» (A. Krūkļa v.). Izpildīja T. Kalniņa Latvijas Radio un televīzijas koris, instrumentālais trio, diriģents E. Račevskis.

A. Žilinskis

Mūzika L. Paegles lugai «Runga, iz maisa». Pirmizrāde notika LPSR Valsts Akadēmiskajā drāmas teātrī 21. martā.

21. aprīlī LPSR Valsts Akadēmiskajā operas un baleta teātrī gadskārtējā komponista autorkoncertā izskanēja:

«Apse» (M. Ķempes v.). Dziedāja O. Krastiņš.

«Jūrnieka ilgas» (G. Krasta v.). Dziedāja O. Krastiņš.

«Zemes bišu dziesma» (S. Kaldupes v.). Dziedāja Austra Tauriņa.

«Dziesma makšķerkātam» (A. Grigūļa v.). Dziedāja Artūrs Frinbergs.

«Dārgakmeņi» (L. Vāczemnieka v.). Dziedāja Pēteris Grāvelis.

«Saruna ar ziedošu līnu lauku» (A. Grigūļa v.). Dziedāja Vera Davidone.

«Strīdīgā sieviņa» (G. Selgas v.). Dziedāja Vera Davidone.

«Tavs daiļums, Latvija» (A. Elksnes v.). Dziedāja Miķelis Fišers.

«Es varu visu...» (M. Ķempes v.). Dziedāja Rita Zelmane.

«Pavasara dziesma» (A. Vējāna v.). Dziedāja Rita Zelmane un Miķelis Fišers.

Balets «Sprīdītis». Pirmizrāde notika LPSR Valsts Akadēmiskajā Operas un baleta teātrī 5. janvārī diriģenta Jāņa Hunhena vadībā.

«Mūžīgā uguns» (J. Osmaņa v.) — radioraidījumā decembrī dziedāja T. Kalniņa Latvijas Radio un televīzijas koris diriģenta E. Račevska vadībā.

«Kalnā kāpējam» (Z. Purva v.). 5. aprīlī radioraidījumā dziedāja T. Kalniņa Latvijas Radio un televīzijas koris E. Račevska vadībā.

LATVIJAS PSR MŪZIKAS DARBINIEKU UN KOLEKTĪVU JUBILEJAS

1969. gadā

14. aprīlī ar Darba Sarkanā Karoga ordeni apbalvotais Latvijas PSR Valsts Akadēmiskais operas un baleta teātris atzīmēja 50 gadu jubileju.

1919. gada 23. janvārī pirmo reizi priekškaru vēra pirmais latviešu profesionālais operteātris («Padomju Latvijas opera»), kam turpmākajā pusgadsimta ilgajā darbības laikā bijusi liela loma latviešu mūzikas kultūras attīstībā. Seit uzvesta pirmā latviešu klasiskā opera un balets, pirmoreiz izskanēja pirmā latviešu padomju opera un balets. Piecdesmit gados teātris iestudējis daudzus ievērojamus latviešu klasikas un latviešu padomju, brālīgo republiku komponistu, krievu un Rietumeiropas klasiķu, kā arī mūsdienu aizrobežu komponistu darbus. Teātra kolektīvs izveidojies par vienu no spilgtākajām mākslinieciskajām vienībām mūsu zemē.

*

28. decembrī J. Vītola Latvijas Valsts konservatorija atzīmēja piecdesmit gadu jubileju.

Konservatorijas absolventi — komponisti, muzikologi, izpildītājmākslinieki — pianisti, vokālisti, stīgu un pušamo instrumentu speciālisti, kora diriģenti, aktieri, kā arī mūzikas pedagogi un režisori ir attīstījuši un palīdz tālāk veidot latviešu profesionālo mākslu un izpildītājkultūru. Pēckara gados vien konservatorijas absolventu skaits sniedzas pāri tūkstošiem. Daudzi konservatorijas absolventi izveidojušies par ievērojamiem mūzikas speciālistiem, kas guvuši ievēribu ne tikai mūsu zemē, bet arī ārzemēs.

Pašreiz J. Vītola Latvijas Valsts konservatorijā mācību procesu, metodisko un zinātnisko darbu 15 katedrās vada 151 mācību spēks, no tiem 9 profesori, 22 docenti, 60 vecākie pasniedzēji. Konservatorijas pedagogu vidū ir daudzi ievērojami Padomju Latvijas mūziķi un skatuves mākslinieki.

Sakarā ar konservatorijas jubileju Latvijas PSR Augstākās Padomes Prezidijs ar Goda rakstiem apbalvojis PSRS Tautas mākslinieku profesoru Jāni Ivanovu, LPSR Tautas māksliniekus profesorus Jēkabu Mediņu, Ādolfu Skulti, Jāni Ozoliņu, kā arī ilggadējās konservatorijas darbinieces E. Cīruli, V. Dreiku, A. Jozuu, E. Ozolu.

*

10. janvārī piecdesmit dzīves un trīsdesmit darba gadi apritēja pianistei Tījai Gobai.

T. Gobas pianistes darbība ir plaša. Atzīmējams viņas darbs J. Vītola Latvijas Valsts konservatorijā. Daudz T. Goba strādājusi arī kopā ar L. Vigneru, E. Tonu, H. Medni un citiem diriģentiem, bijusi koncertmeistare lielākas formas vokāli instrumentālu skaņdarbu iestudēšanā un atskaņošanā, apliecinot savu ievējīgo pavadītājas un ansambļa partneres talantu.

*

19. februārī piecdesmitā gadskārta apritēja LPSR Nopelniem bagātā kolektīva Latvijas Radio un televīzijas simfoniskā orķestra māksliniekam klarinetistam Arnoldam Popem. Blakus darbam orķestrī mākslinieks bieži spēlējis solo un arī dažādos kameransambļos.

21. martā sešdesmit gadu apritēja pianistei Soņai Mamjovai. Sakot ar 1947. gadu, S. Mamjova ir J. Vitola Latvijas Valsts konservatorijas koncertmeistare, bet pedējos desmit gadus viņa veic koncertmeistares pienākumus LPSR Valsts Akadēmiskajā operas un baleta teātri, apvienojot tos ar pedagoģisko darbu J. Mediņa mūzikas vidusskolā.

*

14. aprīlī piecdesmit gadu apritēja diriģentam, komponistam un pedagogam Latvijas PSR Nopelniem bagātajam mākslas darbiniekam Mendelim Bašam.

Kompozīciju M. Bašs mācījies profesoru Jāzepa Vitola un Ādolda Skultes vadībā. Komponista ievērojamāko skaņdarbu skaitā var minēt oratoriju «Fašisma upuru piemiņai», «Poemu vijolei un orķestrim», «Simfoniju — balādi», kora dziesmas «Nezināmā kareivja kaps», «Ceļmalas priede» u. c.

Nozīmīgs arī M. Baša diriģenta darbs. No 1959. līdz 1961. gadam viņš strādā par diriģentu Daugavpils muzikāli dramatiskajā teātri, bet no 1963. gada — Valsts Rīgas operetes teātri.

M. Baša pedagoģiskā darbība noritējusi Jāzepa Mediņa mūzikas vidusskolā (teorētiskās disciplīnas un speciālā kompozīcija), bet līdz pat šim laikam viņš ir J. Vitola Latvijas Valsts konservatorijas kora diriģēšanas, teorētisko priekšmetu un operas klases pedagogs.

*

16. aprīlī sešdesmitā gadskārta apritēja pedagogam un pūtēju orķestra diriģentam Jānim Palkavniekam. Viņa mūziķa gaitas saistās ar dažādiem pūtēju orķestriem, kā arī ar mūsu operas un radio simfoniskajiem orķestriem. No 1949. gada sākas J. Palkavnieka mūzikas pedagoga — pūtēju orķestra vadītāja darbs. Ar 1961. gadu J. Palkavnieks strādā Jāzepa Mediņa mūzikas vidusskolā.

*

8. maijā piecdesmit dzīves gadus atzīmēja muzikologam, komponistam J. Vitola Latvijas Valsts konservatorijas docentam LPSR Nopelniem bagātajam mākslas darbiniekam Viktoram Samam. Pēc J. Vitola Latvijas Valsts konservatorijas absolūvēšanas 1952. gadā vairākus gadus V. Sams strādā par LPSR Valsts dziesmu un deju ansambļa «Sakta» māksliniecisko vadītāju, radot daudzus aranžējumus un ar folkloras materiāliem saistītas kompozīcijas, tajā skaitā arī lielākus etnogrāfiskus uzvedumus, no kuriem sevišķi atzīmējami «Ķekatas», «Kāzas» u. c. Ar V. Sama vārdu saistīts daudzu mūsu republikas vokālo ansambļu darbība — vairākus gadus viņš vadīja LPSR Valsts filharmonijas vīru vokālo kvartetu, vīru vokālo kvartetu «Kvinta» u. c. V. Sams daudz darījis vokālo ansambļu māksliniecisko principu un to repertuāru veidošanā, kas lielā mērā saistīts ar tautas folkloru. V. Sams LPSR Zinātņu akadēmijas Valodas un literatūras institūta folkloras fondiem savācis ievērojamu skaitu tautas dziesmu un to variantu.

Aktīva ir arī jubilāra zinātniskā darbība — viņa pētījumi veltīti latviešu revolucionārai folklorai, kadencēm un harmonijai E. Melngaiļa tautas dziesmu apdares, reformētām nošu rakstam, latviešu tautas mūzikas instrumentu modernizācijas problēmai, mūzikai un kibernetikai un citām tēmām.

*

10. jūnijā sešdesmitā gadskārta apritēja dziedonei un mūzikas pedagoģei Ernai Kukainei-Latiševai. Jau studiju gados, mācoties Latvijas konservatorijā profesora P. Saksa vokālajā klasē, sākas E. Kukaines-Latiševas solistes gaitas Liepājas un Rīgas operas teātros. Sevišķi nozīmīgs

ir darbs Liepājas operas teātrī (1939—1950), kur māksliniece spilgti un pārlicinoši atveidojusi Tosku Pučīni «Toskā», Lizu Caikovska «Piķa dāmā», Tatjanu Caikovska «Jeveņņijā Oņeginā», Co-čo Sanu Pučīni «Co-čo Sanā», Mikaelu Bizē «Karmenā» u. c. Viņa piedalījusies arī vairāku operešu uzvedumos. E. Kukaine-Latiševa pazīstama arī kā kamerdziedātāja. Kopš 1955. gada E. Kukaine-Latiševa ir E. Melngaiļa Liepājas mūzikas vidusskolas pedagoģe. Viņas audzēkņu skaitā var minēt operas solisti Laumu Vanagu, estrādes dziedoni Z. Romanovski u. c.

*

25. jūnijā sešdesmito gadskārtu atzīmēja LPSR Nopelniem bagātais skatuves mākslinieks vijolnieks Evalds Ozols. Jau studiju gados E. Ozols strādā pedagoģisko darbu Rēzeknes Tautas konservatorijā, bet pēc Latvijas konservatorijas beigšanas viņa darbs saistās ar Radio simfonisko orķestri. Lielā Tēvijās kara gados E. Ozols LPSR Valsts mākslas ansambļa sastāvā sniedz vairāk nekā 300 koncertus frontē un aizmugurē. Peckara gados E. Ozols turpina darbu LPSR Radio un televīzijas simfoniskajā orķestrī.

*

26. augustā vienam no izcilākajiem latviešu operdziedoņiem LPSR Tautas skatuves māksliniekam Pēterim Grāvelim apritēja piecdesmitā gadskārta. Peckara gados, strādājot LPSR Valsts Akadēmiskajā operas un baleta teātrī, P. Grāvelis atveidojis ap 60 visdažādāko skatuves tēlu: Jāgo, Volfrāmu, Eskamiljo, Jelecki, Skarpiju, Oņeginu, Mazepu, Bolkonski, Rigoletu, Figaro, Lunu, Daumantu, Līdumu, Regutu, Uldi, Balto tēvu, Matveju un daudzus citus. Neskaitāmas reizes jubilārs piedalījies latviešu padomju komponistu autorkoncertos pie lauku darbaļaudim — viņš ir aktīvs komponistu un dzejnieku radošā darba līdzveidotājs.

Latviešu padomju vokālās mākslas meistara P. Grāveļa izcilais talants tālu pazīstams — Maskavā, Ļeņingradā, Kijevā, Viļņā un daudzās citās Padomju Savienības pilsētās, kā arī Polijas Tautas Republikā un Somijā.

*

24. septembrī piecdesmit dzīves gadus atzīmēja kora diriģents, komponists un mūzikas pedagogs Arvīds Krastiņš. A. Krastiņš ir J. Vītola Latvijas Valsts konservatorijas kora diriģentu nodaļas pirmā izlaiduma absolvents, kas pēc konservatorijas beigšanas dodas darbā uz Cēsīm. Viņš ilgus gadus strādā par Alfr. Kalniņa Cēsu mūzikas vidusskolas direktoru, pedagoģisko darbu apvienojot ar Tautas kora «Vidzeme» diriģenta pienākumiem. A. Krastiņa vadītais Raunas kolhoza «Sarkanais Oktobris» un rajona kultūras nama apvienotais koris piedalījās 1955. gada Latvijas PSR literatūras un mākslas dekādē Maskavā, kur guva atzinošu vērtējumu. A. Krastiņa vadībā sagatavoti komponistu J. Vītola, Jāz. Mediņa, L. Garūtas, Ā. Skultes lielas formas kora darbu atskaņojumi.

Tagad, strādājot ar Cēsu I. vidusskolas un pilsētas profesionāli tehnisko skolu jauniešiem, jubilārs apvieno diriģenta un mūzikas pedagoga specialitātes.

Aktīva ir arī A. Krastiņa komponista darbība — viņa solo dziesmas, instrumentālās miniatūras un īpaši kora dziesmas vairākkārt skanējušas koncertos.

*

23. oktobrī uz piecdesmit gadiem atskatījās pianists Viesturs Bišers. Viņa mūzikas pedagoga un koncertmeistara darbība saistījusies ar Cēsu, Jelgavas, Ventspils mūzikas vidusskolām, Valsts Rīgas operetes

teātri, bet piecdesmito gadu sākumā V. Bišers kā solists un koncertmeistars piedalās arī LPSR Valsts filharmonijas rīkotajos koncertos. Pēdējie piecpadsmit gadi aizritējuši pedagoga darbā Jāzepa Mediņa mūzikas vidusskolā.

*

28. oktobrī sešdesmitā gadskārta apritēja LPSR Tautas māksliniekam, PSRS Valsts prēmiju laureātam J. Vitola Latvijas Valsts konservatorijas kompozīcijas katedras vadītājam komponistam profesoram Adolfam Skultem.

Adolfa Skultes komponista personība ir viena no spilgtākajām parādībām latviešu mūzikas kultūrā. Bagāts ir viņa skaņdarbu klāsts: četras simfonijas, divi baletī, simfoniskās poēmas, mūzika kinofilmām un teātra izrādēm, kantātes, kora dziesmas, solo dziesmas, skaņdarbi klavierēm un citiem instrumentiem, stīgu kvartets u. c.

Adolfs Skulte kā pedagogs turpina Jāzepa Vitola pedagoģiskos principus, kas balstās uz krievu klasiskās skolas, it īpaši uz N. Rimski-Korsakova veidotajām tradīcijām. Profesora A. Skultes ilggadējā pedagoģiskā darbība ir devusi latviešu padomju mūzikas kulturai nenovērtējamu bagātību — veselu pēckara gadu komponistu paaudzi, kas palīdz tālāk attīstīt latviešu padomju mūziku. A. Skultes kompozīcijas klasi beigušo skaitā var minēt Ģ. Ramanu, R. Grinblatu, V. Kaminski, E. Goldšteinu, A. Grinupu, Imantu Kalniņu, R. Kalsonu, M. Bašu un daudzus citus šodien pazīstamus mūziķus.

*

10. novembrī sešdesmit dzīves gadus atzīmēja J. Vitola Latvijas Valsts konservatorijas stīgu instrumentu katedras vadītājs LPSR Nopelniem bagātais mākslas darbinieks docents vijolnieks Voldemārs Stūresteps.

Pēc Latvijas konservatorijas profesora A. Junga vijolklases beigšanas un papildināšanās Prāgas konservatorijā V. Stūresteps no 1935. gada līdz 1944. gadam strādā Radio simfoniskajā orķestrī, sniedzot arī lielu skaitu solo-koncertu, gūstot augstu kritikas vērtējumu. Pēckara gados V. Stūrestepu redzam gan LPSR Valsts filharmonijas solistu vidū, gan arī spēlējot Radio un televīzijas simfoniskajā orķestrī. Ar 1951. gadu sākas V. Stūrestepa pedagoģiskā darbība E. Dārziņa speciālajā mūzikas vidusskolā, bet ar 1956. gadu — J. Vitola Latvijas Valsts konservatorijā, kur no 1961. gada viņš veic arī stīgu instrumentu katedras vadītāja pienākumus. Daudzi V. Stūrestepa audzēkņi guvuši panākumus republikāniskajos, Visasavienības, kā arī starptautiskajos konkursos — šo laureātu vidū var minēt Gidonu Krēmeru, Filipu Hiršhornu, Rasmu Lielmani, Voldemāru Girski u. c.

*

13. decembrī septiņdesmit gadu apritēja vienam no vecākajiem mūsu republikas skaņražiem — Mārtiņam Jansonam.

M. Jansona pedagoģiskā darbība sākas ar 1928. gadu dažādās Rīgas vispārīgslēdzīgajās skolās, bet kā diriģentu un vijolnieku viņu redzam Rīgas simfoniskajos orķestros. M. Jansona komponista darbība aptver gandrīz visus mūzikas žānrus. Var minēt divas simfonijas, astoņas simfoniskās svītas, divas simfoniskas poēmas, divas fantāzijas simfoniskajam orķestrim, divas uvertīras, divas operas («Pūt, vējiņi!» — pēckara periodā), koncertu vijolei un orķestrim, tautas dejas simfoniskajam orķestrim, ap septiņdesmit solo dziesmu, kora dziesmu un instrumentālu miniatūru. Pēckara gados uzrakstīta arī kantāte solobalsij ar Bruno Sauliša tekstu «Dzimtenei».

GODA NOSAUKUMI UN APBALVOJUMI LATVIJAS PSR MŪZIKAS DARBINIEKIEM UN KOLEKTĪVIEM

1969. gadā

PSRS Tautas skatuves mākslinieces goda nosaukums piešķirts: Žermēnai Heinei-Vāgnerei — Latvijas PSR Valsts Akadēmiskā operas un baleta teātra solistei, LPSR Tautas skatuves māksliniecei par lieliem sasniegumiem padomju mākslas attīstībā.

Latvijas PSR Tautas mākslinieka goda nosaukums piešķirts: Nikolajam Vanadzīnam — J. Vitola Latvijas Valsts konservatorijas profesoram par lieliem nopelniem latviešu padomju mūzikas attīstībā.

Latvijas PSR Tautas skatuves mākslinieka goda nosaukums piešķirts: 1. Regīnai Frīnbergai — Latvijas PSR Nopelniem bagātajai skatuves māksliniecei, ar Darba Sarkanā Karoga ordeni apbalvotā Latvijas PSR Valsts Akadēmiskā operas un baleta teātra solistei par nopelniem latviešu padomju teātra mākslas attīstībā.

2. Jānim Zariņam — Latvijas PSR Nopelniem bagātajam mākslas darbiniekam, ar Darba Sarkanā Karoga ordeni apbalvotā Latvijas PSR Valsts Akadēmiskā operas un baleta teātra režisoram par nopelniem latviešu padomju teātra mākslas attīstībā.

Latvijas PSR Nopelniem bagātā skatuves mākslinieka goda nosaukums piešķirts:

1. Martai Bilalovai — ar Darba Sarkanā Karoga ordeni apbalvotā Latvijas PSR Valsts Akadēmiskā operas un baleta teātra baleta solistei par nopelniem latviešu padomju teātra mākslas attīstībā.

2. Vladimīram Gelvānam — ar Darba Sarkanā Karoga ordeni apbalvotā Latvijas PSR Valsts Akadēmiskā operas un baleta teātra baleta solistam par nopelniem latviešu padomju teātra mākslas attīstībā.

3. Austrai Tauriņai — ar Darba Sarkanā Karoga ordeni apbalvotā Latvijas PSR Valsts Akadēmiskā operas un baleta teātra operas solistei par nopelniem latviešu padomju teātra mākslas attīstībā.

4. Haraldam Birzniekam — Latvijas Radio un televīzijas simfoniskā orķestra koncertmeistaram par nopelniem Latvijas PSR mūzikas mākslas attīstībā.

5. Mihailam Ņikitinam — Latvijas Radio un televīzijas simfoniskā orķestra koncertmeistaram par nopelniem Latvijas PSR mūzikas mākslas attīstībā.

Latvijas PSR Nopelniem bagātā mākslas darbinieka goda nosaukums
piešķirts:

1. Oļģertam Grāvītim — komponistam par nopelniem latviešu padomju mūzikas mākslas attīstībā.

2. Valteram Kaminskim — komponistam par nopelniem latviešu padomju mūzikas mākslas attīstībā.

3. Gedertam Ramanam — komponistam par nopelniem latviešu padomju mūzikas mākslas attīstībā.

4. Voldemāram Stūreštam — J. Vītola Latvijas Valsts konservatorijas docentam par nopelniem latviešu padomju mūzikas mākslas attīstībā.

*

Par nopelniem padomju dziesmu propagandēšanā un lielo māksliniecisko meistarību ar Latvijas PSR Augstākās Padomes Prezīdija 2. aprīļa dekrētu ar Darba Sarkanā Karoga ordeni apbalvotās P. Stučkas Latvijas Valsts universitātes Tautas korim «Juventus» piešķirts *Latvijas PSR Nopelniem bagātā kolektīva goda nosaukums*.

*

N. Paganini starptautiskajā vijolnieku konkursā Dženovā *pirmo vietu, zelta medaļu un starptautiskā konkursa laureāta goda nosaukumu* izcīnīja vijolnieks Gidons Krēmers. Sajā gadā G. Krēmers ieguva arī sudraba medaļu starptautiskajā konkursā Monreālā.

*

Kišiņevā notikušajā starprepublikāniskajā jauno mūziķu izpildītāju konkursā *pirmo vietu un laureāta nosaukumu* izcīnīja LPSR Valsts Akadēmiskā operas un baleta teātra solists Kārlis Miesnieks un čellists Leonīds Leonovs. *Otro vietu* izcīnīja E. Dārziņa speciālās mūzikas vidusskolas vijolnieks Andris Baumanis un J. Vītola Latvijas Valsts konservatorijas students pianists Ventis Zilberts. *Trešo vietu* izcīnīja J. Vītola Latvijas Valsts konservatorijas studente vijolniece Anita Zaķe. *Goda diplomu* par teicamiem panākumiem konkursa pirmajā un otrajā gājienā saņēma J. Vītola Latvijas Valsts konservatorijas students pianists Māris Zembergs. Moldāvijas Padomju komponistu savienības *prēmijas* par labāko moldāvu komponistu skaņdarbu interpretāciju ieguva E. Dārziņa speciālās mūzikas vidusskolas audzēkņi vijolniece Dagmāra Kalniņa un čellists Josifs Feigelsons. Par teicamu muzikālo sniegumu ar *Goda rakstiem* apbalvotas koncertmeistares Inta Villeruša un Ilze Krūze.

*

Trešās Vissavienības jauno komponistu skates II pakāpes laureāta goda nosaukumu ieguvuši komponisti Pauls Dambis (par «Koncertu — rekviēmu» ar I. Lasmaņa v. un kora dziesmu ciklu «Kurzemes burtnīca» ar tautas dziesmu v.), Imants Kalniņš (par «Oktobra oratoriju»).

Trešās Vissavienības jauno komponistu skates diplomanda goda nosaukumu ieguvis J. Vītola Latvijas Valsts konservatorijas V kursa students Pēteris Plakidis (doc. V. Utkina kl.) — par «Mūziku klavierēm, stīgu orķestrim un timpaniēm».

LATVIEŠU PADOMJU KOMPONISTU SKAŅDARBU PIRMATSKAŅOJUMI

1969. gadā

O. Barskovs

Balets «Inku zelts» (libretists — Jevdokims Titovs). Pirmizrāde notika Latvijas PSR Valsts Akadēmiskajā operas un baleta teātrī 21. jūnijā diriģenta Arvida Zvaguļa vadībā. Baletmeistari Aleksandrs Lembergs un Tamāra Vitiņa.

«Divi Šekspīra soneti». 2. februārī Rīgas televīzijas studijas raidījumā atskaņoja Gurijs Antipovs un Hermanis Brauns.

M. Bašs

«Poēma vijolei ar orķestri». LPSR Valsts filharmonijas zālē 22. decembrī atskaņoja Rasma Lielmane un Latvijas PSR Radio un televīzijas simfoniskais orķestris autora vadībā.

Oratorija «Fašisma upuru piemiņai». 22. decembrī LPSR Valsts filharmonijas zālē atskaņoja R. Frinberga, A. Sotikovs, B. Tihovs, Latvijas PSR Radio un televīzijas simfoniskais orķestris, Tautas koris «Daile» autora vadībā.

P. Dambis

Oratorija — svīta «Zilā planēta» (Lukrēcija, Džordano Bruno, M. Lomonosova, B. Brehta, Heraklita, Demokrita, Leonardo da Vinči, Šekspīra, E. Mieželaiša v.). 4. februārī LPSR Valsts filharmonijas zālē Leonida Vignera vadībā atskaņoja Anda Grise, Kārlis Zariņš, Vanda Izarte, LPSR Valsts Akadēmiskais koris, E. Dārziņa speciālās mūzikas vidusskolas zēnu koris, Latvijas PSR Radio un televīzijas simfoniskais orķestris.

«Danča dziesma» (latviešu tautas dziesmu v.). 22. martā diriģenta J. Branta vadībā LVU aulā dziedāja Tautas sieviešu koris «Līga».

Cikls korim, soprānam, arfai, flautai un kontrabasam «Serdieņu dziesmas» (tautas dziesmu v.). 13. aprīlī LVU aulā dziedāja Tautas sieviešu koris «Dzintars» instrumentālā ansambļa pavadījumā. Soliste — I. Jakobsone. Diriģente — A. Derķevica.

«Skotu atvadu dziesma» (O. Vācieša v.). 29. martā LVU aulā dziedāja Rīgas Politehniskā institūta Tautas vīru koris instrumentālā ansambļa pavadījumā. Diriģents E. Račevskis.

«Vakara dziesma» (tautas dziesmu vārdi). LVU aulā dziedāja LPSR Zinātņu akadēmijas Tautas koris diriģenta Viktora Brežņeva vadībā.

Mūzika televīzijas filmai «Lietaina diena». Pirmizrāde notika Rīgas televīzijas studijas raidījumā oktobra mēnesī.

Mūzika Rīgas kinostudijas kinoaprakstam «Reiz paaudzēm stāstīs». Pirmizrāde notika Rīgas kinoteātros 31. martā.

«Koncerts — rekviems» (I. Lasmaņa v.). 12. februārī Doma koncertzālē atskaņoja LPSR Valsts Akadēmiskais koris, A. Krūmiņlepa, A. Krenbergs, J. Ļisicina diriģenta Olgerta Cintiņa vadībā.

«Pūt, vējiņi» — latviešu tautas dziesma A. Jurjāna un P. Dambja apdarē. 22. februārī LPSR Valsts filharmonijas zālē izpildīja LPSR Valsts deju un dziesmu ansamblis «Daile».

«Ir latvju tautā Ļeņins dzīvs» (I. Lasmaņa v.). Radioraidījumā E. Račevska vadībā dziedāja T. Kalniņa Radio un televīzijas koris.

«Manas ilgas» (A. Krūkļa v.). Radioraidījumā dziedāja Jānis Zābers, klavieru pavadījumu atskaņoja Vilma Cirule.

L. Garūta

«Līgo» (A. Skalbes v.). 13. aprīlī LVU aulā dziedāja Tautas koris «Daile» diriģenta G. Kokara vadībā.

J. Glagoļevs

«Brīnišķās rokas» (L. Karasjovas v.). 1. jūnijā Rīgā dziedāja republikas tekstilrūpniecības darbinieku apvienotais koris autora vadībā.

M. Goldins

«Variācijas klavierēm» 3. novembrī Rīgas televīzijas studijas raidījumā atskaņoja Hermanis Brauns.

«Ceļa vējš» (S. Kaldupes v.). Rīgas televīzijas studijas raidījumā 2. februārī dziedāja Rita Zelmane. Klavieru pavadījumu atskaņoja Hermanis Brauns.

E. Goldšteins

«Aiz tava loga» (A. Krūkļa v.). Radioraidījumā dziedāja Margarita Vilcāne.

«Krustmalā» (A. Krūkļa v.). Radioraidījumā dziedāja M. Vilcāne.

«Rīgas bārs» (A. Krūkļa v.). Radioraidījumā dziedāja M. Vilcāne.

2 daļas no cikla «Kara atmiņas» (I. Geroļa v.): «Un tauris sauc», «Frontes dziesmiņa». Radioraidījumā izpildīja LPSR Radio padomju dziesmu ansamblis R. Kalsona vadībā. Solists G. Antipovs.

«Tevi gaidu es» (A. Krūkļa v.). Radioraidījumā dziedāja LPSR Radio padomju dziesmu ansamblis R. Kalsona vadībā. Soliste V. Davidone.

Oktobrī Ventspils dzelzceļnieku kluba estrādes koncertā «Bezbēdīgais ceļojums» izskanēja: «Ripo tvaika bānītis» (A. Krūkļa v.), «Dziesma par Ventspili» (D. Strazdovskas v.), «Aiaijā» (A. Krūkļa v.), «Mājup» (I. Geroļa v.), «Es — mašīnists» (I. Geroļa v.), «Šai zemē» (A. Krūkļa v.).

«Atlantijas zvejnieki» (A. Krūkļa v.). 22. februārī LPSR Valsts filharmonijas zālē izpildīja LPSR Valsts deju un dziesmu ansamblis «Daile».

Latviešu tautas dziesmu «Arājiņi, ecētāji», «Skuju mala, skuju ļaudis», «Jānit's gāja pār kalniņu», «Malu, malu visu ritu», «Trīs vasaras ganos gāju» apdares dziedāja T. Kalniņa Radio un televīzijas koris E. Račevska vadībā.

«Zvejnieku piedzīvojumi» (A. Krūkļa v.). Radioraidījumā dziedāja

P. Grāvelis un LPSR Radio padomju dziesmu ansambļa viru grupa Romualda Kalsona vadībā.

«Zvejnieku kāzas» (A. Krūkļa v.). Radoraidījumā dziedāja T. Kalniņa Radio un televīzijas koris Leona Amoliņa vadībā.

«Sai zemē» (A. Krūkļa v.). Radoraidījumā dziedāja LPSR Radio padomju dziesmu ansamblis Romualda Kalsona vadībā.

O. Grāvītis

«Ļeņina tuvums» (M. Rudziša v.). Dziedāja Tautas viru koris «Tēvzeme» diriģenta Haralda Medņa vadībā.

«Mūsu Rīga» (M. Rudziša v.). 8. jūnijā Mežaparka lielajā estrādē dziedāja Rīgas apvienotie kori diriģenta H. Medņa vadībā.

«Seno ciņu zvani» (revolucionāro dziesmu parafrāze). 6. aprīlī Smiltenes kultūras namā diriģenta Olgerta Cintiņa vadībā dziedāja Cēsu Tautas koris «Vidzeme».

«Vasaras dziesmas» (tautas dziesmu vārdi). Dziedāja Tautas koris «Ziemeļblāzma» diriģenta Daumanta Reitera vadībā kultūras namā «Ziemeļblāzma».

14. maijā komponista autorkoncertā Rīgas 6. vidusskolas audzēkņu izpildījumā izskanēja: «Padomju Dzimtenei» (M. Kempes v.), «Steigsim darbu mācīties» (I. Mežnoras v.), «Dzimtenes ceļš» (Ē. Akmenes v.), «Domātājs» (L. Pēlmaņa v.), «Āzis un vilks» (V. Plūdoņa v.), «Pa Ļeņina ceļu» (A. Baloža v.), «Lietutiņš» (Dz. Rinkules-Zemzares v.), «Vasaru gaidot» (L. Pēlmaņa v.).

R. Grīnblats

Mūzika K. Goldoni lugai «Melis». Pirmizrāde notika 29. martā Valsts Liepājas teātrī.

«Sonāte klavierēm». Atskaņoja autors Latvijas PSR Komponistu savienībā 7. janvārī.

N. Grīnfelds

Opera «Maiga» (komponista librets). Pirmizrāde notika 2. septembra televīzijas raidījumā. Izpildīja L. Andersone, E. Zvirgzdiņa, K. Zariņš, M. Andermaņis. Mūzikas ierakstu magnetofona lentē veicis LPSR Radio un televīzijas simfoniskais orķestris, T. Kalniņa koris L. Vignera vadībā.

A. Grīnups

«Prelūdijs vijolei». 1. martā Rīgas televīzijas studijas raidījumā atskaņoja Ausma Reinholde un Vilma Cirule.

J. Ivanovs

«Trīs skicējumi klavierēm». 7. oktobrī Rīgas televīzijas studijas raidījumā atskaņoja Nikolajs Fedorovskis.

«Trīs jaunas māsas», latviešu dejas — tautas dziesmas apdare. 22. februārī LPSR Valsts filharmonijas zālē izpildīja LPSR Valsts deju un dziesmu ansamblis «Daile» sieviešu deju grupa, vokālais trijs un stīgu instrumentālais ansamblis.

R. Jermaks

Sonāte vijolei un ērģelēm. 12. februārī Doma koncertzālē atskaņoja Juris Svolkovskis un Jevgeņija Ļisicina.

Uvertūra «Pretī zvaigznēm». Doma koncertzālē 1. maijā atskaņoja Vija Vismane un Pēteris Sipolnieks.

Otrā simfonija «*In modo clasico*». Radioraidījumā izpildīja LPSR Radio un televīzijas simfoniskais orķestris autora vadībā.

«Dzimtenes zeme» (H. Heislera v.). Radioraidījumā dziedāja T. Kalniņa Radio un televīzijas koris Leona Amoliņa vadībā.

«Ar tevi, jūra» (J. Plotnieka v.). Radioraidījumā dziedāja LPSR Radio padomju dziesmu ansamblis autora vadībā. Solists G. Antipovs.

«Salacas ievas» (H. Heislera v.). Radioraidījumā dziedāja K. Zariņš un LPSR Radio padomju dziesmu ansamblis autora vadībā.

V. Kaminskis

«Brīvības zeme» (Z. Purva v.). Dziedāja Rīgas skolotāju koris Haralda Medņa vadībā.

«Mani smieklī» (C. Lerbera v.). 22. martā LVU aulā diriģenta J. Branta vadībā dziedāja Tautas sieviešu koris «Līga».

«Rudens poēma» (O. Vācieša v.). 13. aprīlī LVU aulā dziedāja Tautas koris «Daile» diriģenta G. Kokara vadībā. Klavieru pavadījumu atskaņoja Ausma Borska.

Cikls «Manas dzimtās zemes dziesmas» (J. Petera v.). Dziedāja Tautas vīru koris «Dziedonis» diriģenta I. Kokara vadībā LVU aulā 13. aprīlī.

«Kad jūra mostas» (O. Vācieša v.). 5. aprīlī Rūjienas kultūras namā dziedāja Tautas vīru koris «Auseklis». Diriģents Ilgvars Matrozis.

Latviešu tautas dziesmas «Apsēgloju melnu kuili» apdari 5. aprīlī diriģenta I. Matroža vadībā Rūjienas kultūras namā dziedāja Tautas vīru koris «Auseklis».

«Mūsu Gaudeamus» (O. Vācieša v.). 29. martā LVU aulā instrumentālā ansambļa pavadījumā dziedāja Rīgas Politehniskā institūta Tautas vīru koris. Diriģents E. Račevskis.

«Elēģija» (Ā. Elksnes v.). 22. novembrī Latvijas republikāniskās arod-
biedrību padomes kultūras namā dziedāja LPSR Ministru Padomes Profesionāli tehniskās izglītības komitejas kultūras nama vīru vokālais kvartets (mākslinieciskais vadītājs Vilnis Boža, koncertmeistars Anārejs Sanzers).

Latviešu tautas dziesmas «Neviens mīļi tā nebrauca» apdare. Dziedāja Liepājas 27. tipogrāfijas Tautas koris «Dzintarjūra» diriģenta Ludviga Leiša vadībā.

«Vel ābeles zied» (H. Heislera v.). 12. janvārī Rīgas televīzijas studijas raidījumā dziedāja Miķelis Fišers. Pie klavierēm — autors.

«Vecais bocmanis Krišs spēlē» (J. Petera v.). Rīgas televīzijas studijas raidījumā autora pavadījumā 12. janvārī dziedāja M. Fišers.

D. Kuļkovs

Trešā sonāte vijolei un klavierēm. Maijā radioraidījumā atskaņoja Valdis Zariņš un Ieva Zariņa.

J. Ķepītis

«Tam, kas jūrai radīts» (J. Petera v.). Siguldas kultūras namā 11. aprīlī dziedāja LVU Tautas koris «Juventus» diriģenta D. Gaiļa vadībā.

«Visaugstāko» (Aspazijas v.). 7. aprīlī Ogres kultūras namā dziedāja Rīgas Politehniskā institūta Tautas vīru koris diriģenta E. Račevska vadībā.

«Meitenēm» (M. Caklā v.). Ogres kultūras namā 7. aprīlī dziedāja E. Račevska vadītais Rīgas Politehniskā institūta Tautas vīru koris.

Latviešu tautas dziesmas «Pērnavasaru mežā gāju» apdare. 22. februārī

LPSR Valsts filharmonijas zālē atskaņoja LPSR Valsts deju un dziesmu ansambļa «Daile» sieviešu vokālais ansamblis.

«Zvejnieka laime» (Ā. Elksnes v.). Radioraidījumā dziedāja T. Kalniņa Radio un televīzijas koris Leona Amoliņa vadībā.

J. Lipšāns

Tautas dziesmas «Aiz kalniņa puīši dziedā» apdare. 5. aprīlī Rūjienas kultūras namā diriģenta D. Reitera vadībā dziedāja Tautas sieviešu koris «Ziemeļblāzma».

Mūzika D. Pavlovas un V. Tokareva lugai «Dienas kārtībā mīlestība». Pirmizrāde notika 12. februārī LPSR Valsts Akadēmiskajā drāmas teātrī.

J. Licītis

«Dzimtene» (Ā. Elksnes v.). 12. janvārī Rīgas televīzijas studijas raidījumā dziedāja Arta Pile. Pie klavierēm Tija Goba.

Jēkabs Mediņš

«Mēs vienmēr dziesmu nesam līdz» (D. Bitēnas v.). 22. novembrī Bauskā diriģenta Kārļa Hammera vadībā dziedāja Bauskas vidusskolas koris.

«Dziedam par vīriem un ieročiem» (A. Griguļa v.). Radioraidījumā dziedāja E. Dārziņa speciālās mūzikas vidusskolas zēnu koris.

«Ežuks», «Miega dziesma», «Karašiņa» (I. Lasmaņa v.). Aprīlī dziedāja Rīgas 45. vidusskolas koris.

«Dziesma par Ļeņinu» (L. Vāczemnieka v.). Martā dziedāja Rīgas 50. vidusskolas koris.

V. Meleškins

«Prelūdijs», «Pastnieks», «Ielaušanās klusumā», «Invencija» no cikla «Klavieru skaņdarbi bērniem». 8. aprīlī televīzijas raidījumā atskaņoja Gunārs Stāde.

R. Ore

Mūzika Rīgas kinostudijas krāsainai dokumentālai īsmetrāžas filmai «Darba jaunība».

J. Ozoliņš

«Kur tu iesi, vasariņa» (G. Selgas v.). 22. martā dziedāja Tautas koris «Līga» diriģenta J. Branta vadībā LVU aulā.

«Vai jūs zināt?» (J. Osmaņa v.). Dziedāja Rīgas 6. vidusskolas koris 14. maijā 6. vidusskolā.

«Jautrie ceļotāji» (H. Heislera v.). Dziedāja E. Dārziņa speciālās mūzikas vidusskolas zēnu koris.

R. Pauls

Estrādes dziesmu cikls «Vasaras atvaļinājumā» (Z. Purva v.):

«Ceļā». Dziedāja Ojārs Grīnbergs.

«Gauja». Dziedāja O. Grīnbergs un Rīgas estrādes orķestra sieviešu vokālais ansamblis.

«Ceļu saiešanā». Dziedāja Rīgas estrādes orķestra sieviešu vokālais ansamblis.

«Latgalei» («Pie Rāzinas»). Dziedāja Margarita Vilcāne.

«Liepājai». Dziedāja Z. Romanovskis un Rīgas estrādes orķestra sieviešu vokālais ansamblis.

«Zilie lini» (A. Krūķļa v.). Dziedāja M. Vilcāne un O. Grīnbergs.

«Sens ir tas stāsts» (A. Krūkļa v.). Dziedāja Z. Romanovskis un Rīgas estrādes orķestra sieviešu vokālais ansamblis.

Visas dziesmas pirmoreiz izpildītas Rīgas estrādes orķestra koncertā 20. septembrī Latvijas PSR Valsts filharmonijas zālē.

Mūzika Rīgas kinostudijas mākslas filmai «Līvsalas zēni».

G. Ramans

«Kur vīni rūgst» (J. Petera v.). 29. martā LVU aulā instrumentālā ansambļa pavadījumā dziedāja Rīgas Politehniskā institūta Tautas viru koris. Diriģents E. Račevskis.

«Miglas māmiņa» (L. Pēlmaņa v.). 7. aprīlī Ogres kultūras namā dziedāja Rīgas Kultūras un izglītības darbinieku tehnikuma Tautas sieviešu koris «Avots» diriģentes Ilgas Radziņas vadībā.

«Baltais ciemiņš» (J. Osmaņa v.). Rīgas Kultūras un izglītības darbinieku tehnikuma Tautas sieviešu kora «Avots» izpildījumā 7. aprīlī izskanēja Ogres kultūras namā. Diriģente Ilga Radziņa.

«Vakars bērības ciemā» (J. Petera v.). Diriģentes Ilgas Radziņas vadītais Rīgas Kultūras un izglītības darbinieku tehnikuma Tautas sieviešu koris «Avots» dziedāja Ogres kultūras namā 7. aprīlī.

Mūzika H. Gulbja lugai «Mans mīlais, mans dārgais». Pirmizrāde notika Latvijas PSR Valsts Akadēmiskajā drāmas teātrī 29. martā.

«Skaistākā jūra, mīļākais krasts» (G. Selgas v.). Maijā dziedāja Rīgas 49. vidusskolas koris.

«Izlaiduma vakarā» (Z. Purva v.). Dziedāja Bauskas vidusskolas koris Kārļa Hammera vadībā.

«Saulainei» (S. Kaldupes v.). Martā dziedāja Saulaines lauksaimniecības tehnikuma meiteņu vokālais ansamblis.

Mūzika radio lugai «Uzmanību, tūlīt izlidos putniņš!». Izskanēja radio raidījumā marta mēnesī.

«Kapričo klavierēm». Rīgas televīzijas raidījumā 12. janvārī atskaņoja Zigrīda Āboliņa.

Mūzika Rīgas kinostudijas mākslas filmai «Ceļa zīmes». Pirmizrāde notika Rīgas kinoteātros 28. aprīlī.

«Zemeņlauks» (J. Petera v.). Dziedāja Rīgas televīzijas studijas raidījumā Leonarda Daine 17. jūnijā. Pie klavierēm Vilma Cīrule.

«Gadi, ai, gadi» un «Vai spēsim?» no vokālā cikla «Gadi un mēs» (Z. Purva v.). 13. novembrī Rīgas televīzijas studijas raidījumā dziedāja Ilga Tīknuse. Pie klavierēm Rīma Bulle.

«Strazdi likajā bērzā» (G. Selgas v.). Radioraidījumā dziedāja P. Grāvelis un Latvijas PSR Radio padomju dziesmu ansamblis R. Kalsona vadībā.

V. Sams

«Metēņu polka» (komponista v.). 22. februārī dziedāja LPSR Valsts deju un dziesmu ansambļa «Daile» jauktais vokālais ansamblis LPSR Valsts filharmonijas zālē.

«Rūdens ceļš» (O. Rikmaņa v.). Izpildīja Z. Račiņš LPSR Radio un televīzijas estrādes un vieglās mūzikas orķestra pavadījumā.

Latviešu tautas dziesmas «Vecajami Jureļami» apdari dziedāja Tramvaju un trolejbusu pārvaldes vīru vokālais ansamblis.

«Melnš kaķis pārskrien ceļu» (komponista v.). Dziedāja Tramvaju un trolejbusu pārvaldes vīru vokālais ansamblis.

«Meitene ar kallu ziediem» (I. Ziedoņa v.). Dziedāja Tramvaju un trolejbusu pārvaldes vīru vokālais ansamblis.

Ā. Skulte

Balāde «Pali» (I. Auziņa v.). 5. aprīlī Rūjienas kultūras namā diriģenta A. Alberinga vadībā dziedāja Tautas koris «Kokle».

Princeses Gundegas un Sniedzies dialogs no operas «Princese Gundega un karalis Brusubārda» (pēc A. Brigaderes motīviem). 21. oktobrī televīzijas raidījumā dziedāja Žermēna Heine-Vāgnere un Lauma Vanaga.

M. Zariņš

«*Concerto grosso*» klavierēm, čembalo un simfoniskajam orķestrim. 4. februārī LPSR Valsts filharmonijas zālē L. Vignera vadībā atskaņoja Valdis Jancis, Inta Villeruša un Latvijas PSR Radio un televīzijas simfoniskais orķestris.

«Variācijas BACH». Atskaņoja P. Sīpolnieks Doma koncertzālē 31. maijā. «*Concerto innocente*». 25. jūnijā Doma koncertzālē atskaņoja P. Sīpolnieks un LPSR Valsts filharmonijas kamerorķestris Tovija Līfšica vadībā.

«Bilitis dziesmas» (nezināmu franču autoru vārdi). 12. jūlijā Doma koncertzālē izpildīja Leonarda Daine, P. Sīpolnieks, A. Vilsons (ģitāra).

Mūzika Rīgas kinostudijas mākslas filmai «Pie bagātās kundzes». Pirmizrāde notika Rīgas kinoteātros.

Mūzika Rīgas kinostudijas mākslas filmai «Mērnieku laiki». Pirmizrāde notika Rīgas kinoteātros 6. janvārī.

A. Zilinskis

«Daugavmalas zēni» (Z. Purva v.). Dziedāja Rīgas Politehniskā institūta Tautas vīru koris diriģenta E. Račevska vadībā.

«Vecmilgrāvja zvejnieku dziesma» (V. Rūjas v.). 5. aprīlī diriģenta D. Reitera vadībā Rūjienas kultūras namā dziedāja Tautas sieviešu koris «Ziemeļblāzma».

«Vakarējot» (K. Skalbes v.). 27. aprīlī LPSR Valsts Akadēmiskajā operas un baleta teātrī dziedāja Austra Tauriņa. Pie klavierēm — autors.

Dziesmu cikls ar A. Griguļa vārdiem — «Vējš dzied ezera vītolos», «Nakts», «Ilgi un vienmuļi», «Šniegi», «Pēkšņi pie vītola kājām». LPSR Valsts Akadēmiskajā operas un baleta teātrī 27. aprīlī dziedāja A. Frinbergs. Pie klavierēm autors.

«Mākoņu Mika» (V. Davidones v.). 27. aprīlī LPSR Valsts Akadēmiskajā operas un baleta teātrī dziedāja V. Davidone. Pie klavierēm — autors.

«Dzimtene, mūžam mans skatiens» (Ā. Elksnes v.). 27. aprīlī LPSR Valsts Akadēmiskajā operas un baleta teātrī dziedāja M. Fišers. Pie klavierēm autors.

«Salc zilā jūra» (A. Krūkļa v.). Dziedāja E. Zvirgzdiņa autora pavadijumā 27. aprīlī LPSR Valsts Akadēmiskajā operas un baleta teātrī.

«Man uz pleca sauli uzliek marts...» (A. Vējāna v.). Dziedāja P. Grāvelis 27. aprīlī LPSR Valsts Akadēmiskajā operas un baleta teātrī. Pie klavierēm autors.

«Nakts» (I. Auziņa v.). 22. martā LVU aula dziedāja Tautas koris «Līga» diriģenta J. Branta vadībā.

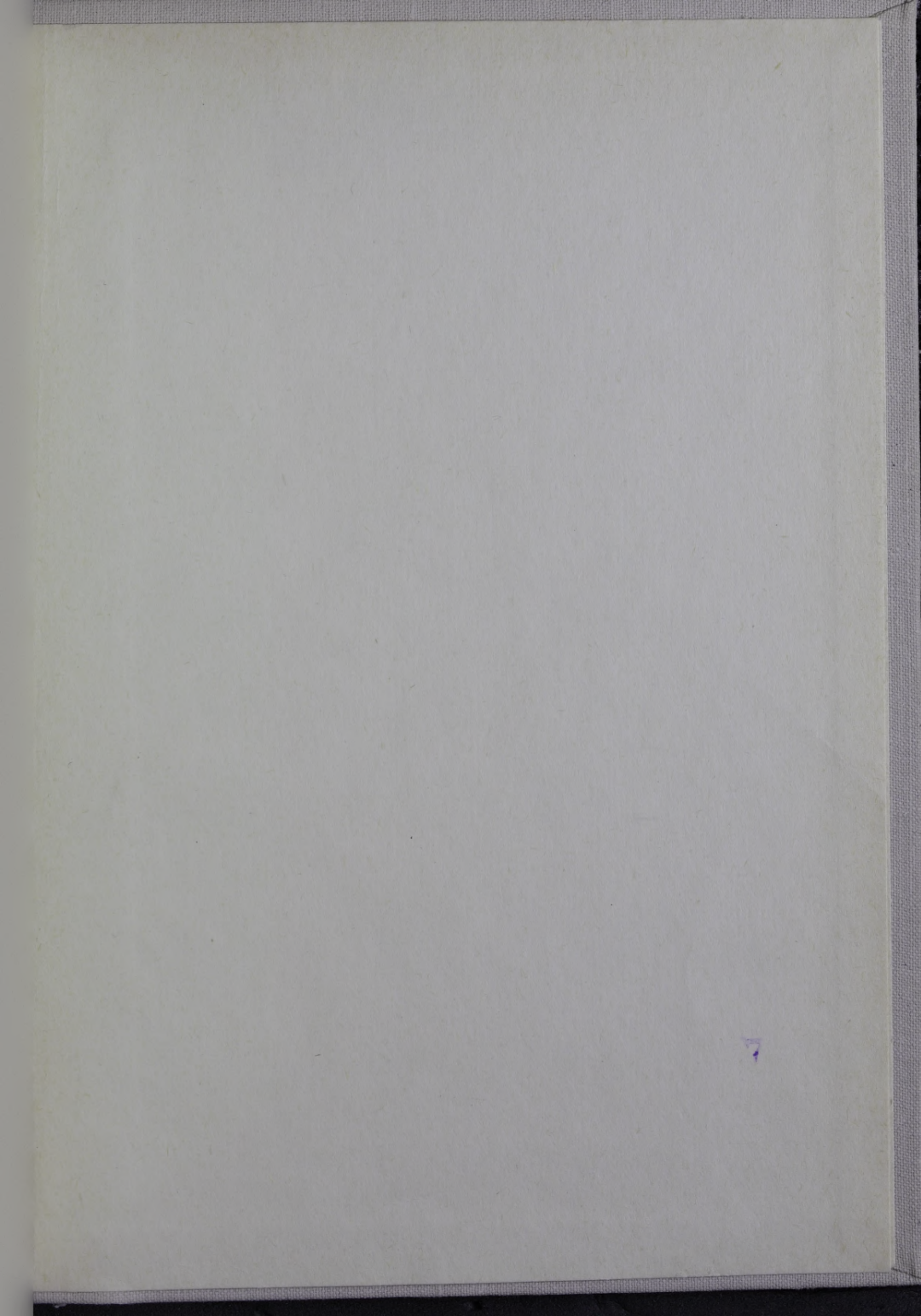
«Sievietei» (M. Kempes v.). 13. aprīlī LVU aula atskaņoja Tautas sieviešu koris «Dzintars». Diriģente A. Derkēvica.

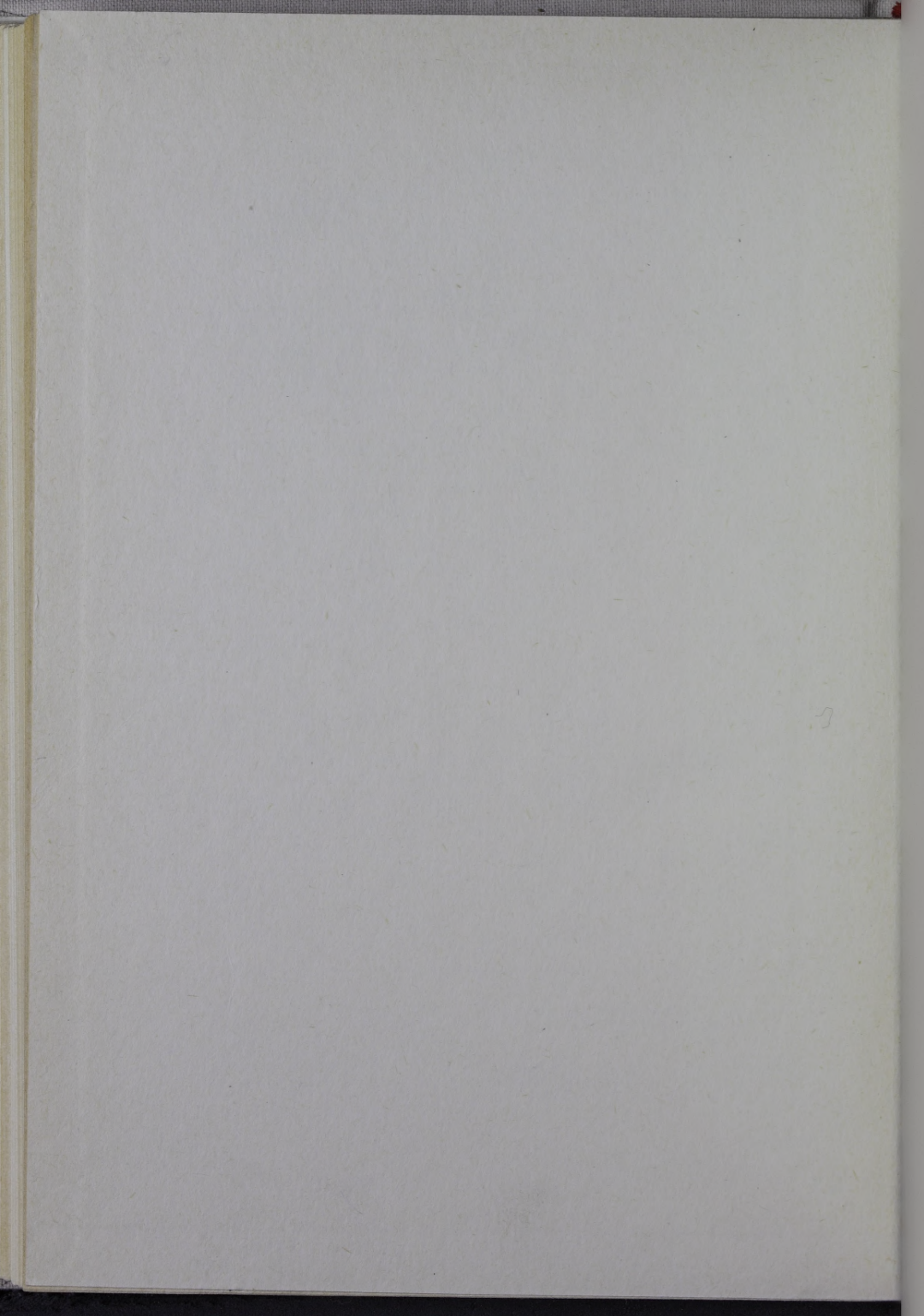
«Ai, mana dzimtā zeme» (E. Zālītes v.). Oktobrī radoraidījumā dziedāja P. Grāvelis, klavieru pavadijumu atskaņoja autors.

SATURS

<i>N. Grīnfelds</i> . V. I. Ļeņina estētiskās idejas un mūzika	5
I	
<i>L. Krasinska</i> . Simfoniskie darbi, veltīti V. I. Ļeņinam . . .	15
Koru kultūras nākotnei	42
<i>J. Vitoliņš</i> . Mūsu kora dziesmas, koru kultūras attīstības jautājumi	44
II	
<i>A. Klotiņš</i> . Sešdesmito gadu otro pusi rezumējot	53
<i>L. Kārklīņš</i> . Par dažiem mūzikas valodas jautājumiem	110
<i>J. Medīņš</i> . Polifonas domas pirmsākumi latviešu tautas un profesionālajā mūzikā	131
<i>P. Pečerskis</i> . Piezīmes par dzezu	158
<i>F. Snē</i> . Jelgavas mūzikas dzīve	175
III	
<i>Tautas kolektīvi</i>	
<i>S. Stumbre</i> . Rīgas Politehniskā institūta Tautas vīru koris	206
<i>S. Stumbre</i> . Tautas vīru koris «Absolventi»	212
<i>G. Ordellovskis</i> . No «savvaļas muzikantiem» līdz nopietnai mākslas vienībai	218
IV	
<i>S. Stumbre</i> . Dagmāra Rozenberga	222
<i>V. Jauģiēts</i> . Artūrs Bobkovics — simfoniskā orķestra diri- ģents	230
Jāzepa Vītola vēstules Artūram Bobkovicam	235
Alfrēda Kalniņa un Artūra Bobkovica sarakstīšanās (1912—1916)	241
<i>Hronika</i>	
Latvijas PSR mūzikas darbinieku un kolektīvu jubilejas 1968. gadā	261
Godā nosaukumi un apbalvojumi Latvijas PSR mūzikas darbiniekiem un kolektīviem 1968. gadā	266
Latviešu padomju komponistu pirmatkaņojumi 1968. gadā	268
Latvijas PSR mūzikas darbinieku un kolektīvu jubilejas 1969. gadā	274
Godā nosaukumi un apbalvojumi Latvijas PSR mūzikas darbiniekiem un kolektīviem 1969. gadā	278
Latviešu padomju komponistu pirmatkaņojumi 1969. gadā	280

Redaktore Dz. Bērziņa. Māksl. redaktore N. Sakirjanova. Tehn. redaktore L. Vasilevska. Korektore R. Filipsons. Nodota salikšanai 1970. g. 8. maijā. Parakstīta iespiešanai 1970. g. 2. decembrī. Tipogrāfijas papīrs Nr. 1, formāts 60×84/16, 18 fiz. iespiedl.; 16,75 uzsk. iespiedl.; 17,29 izdevn. 1. Metiens 2000 eks. JT 02307. Maksā 1 rbl. 26 kap. Izdevniecība «Liesma» Rīgā, Padomju bulv. 24. Izdevn. Nr. 23587/MM-1173. Iespiesta Latvijas PSR Ministru Padomes Preses komitejas 2. tipogrāfijā «Sovetskaja Latvija» Rīgā, Dzirnauvu ielā 57. Pasūt. Nr. 1337.





LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTEKA



0303059801

[2,75]