

M-2  
N 9178 (XII)



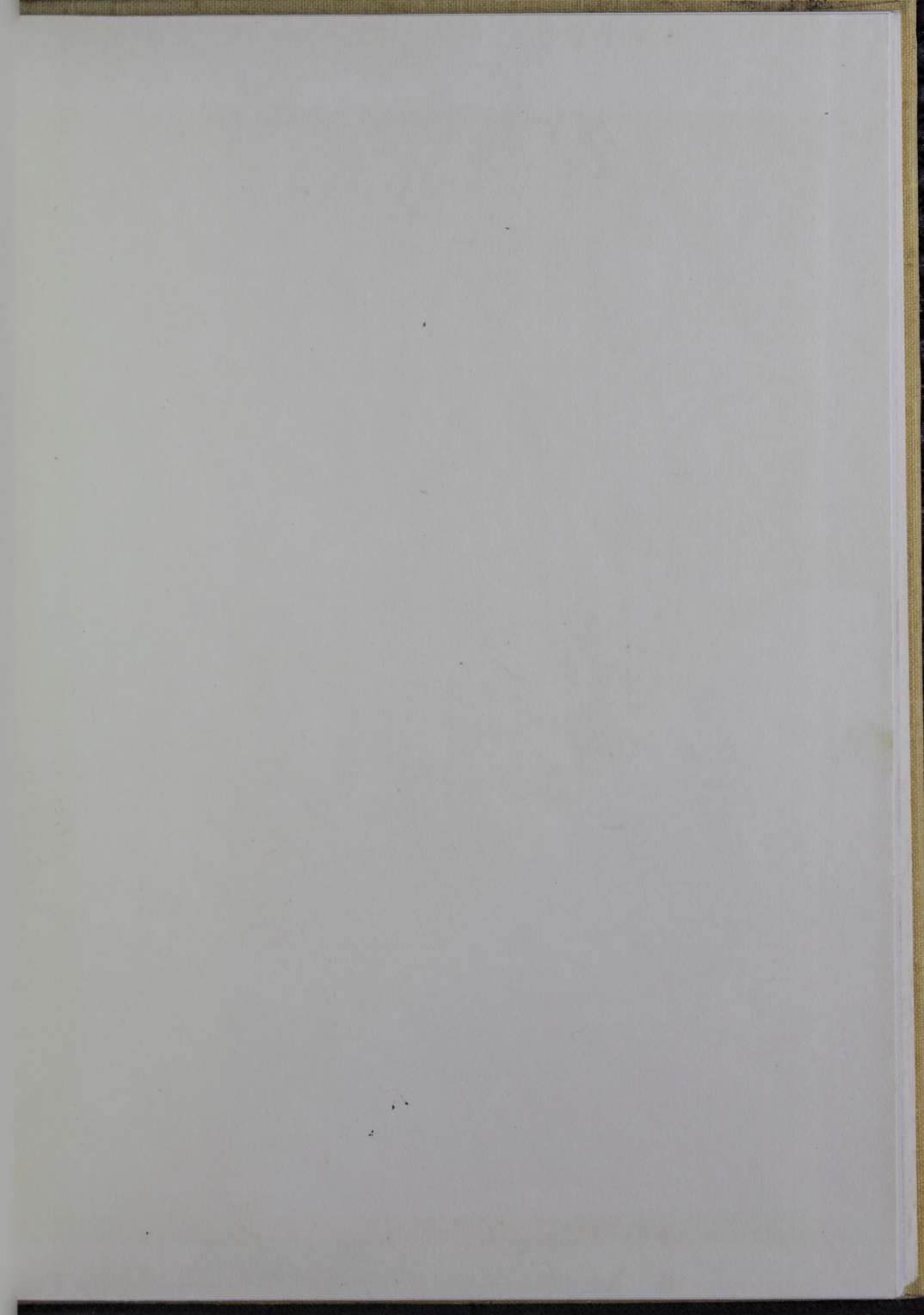
Latvian  
mūzika

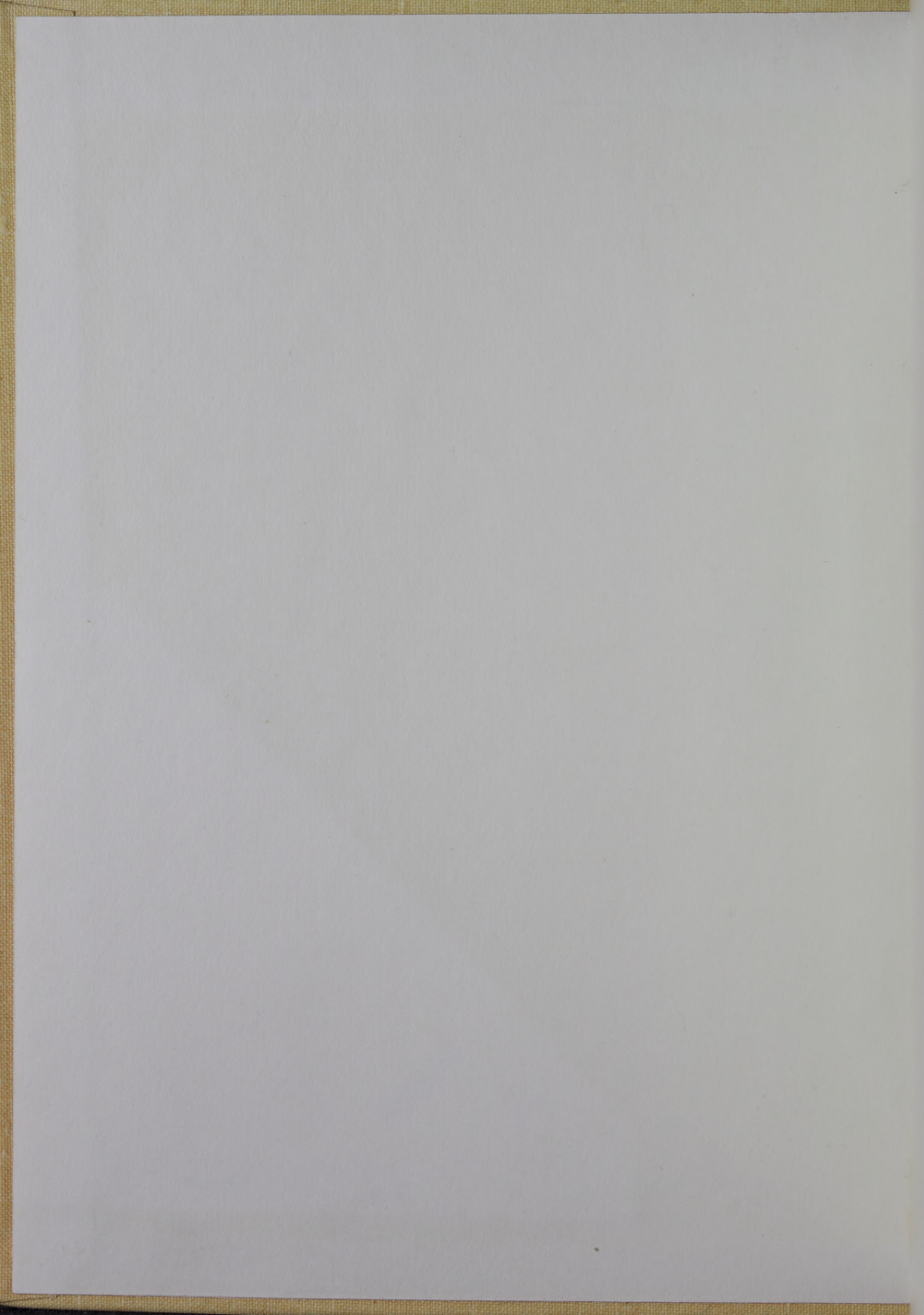
16017

73

0303039393









M-2  
53842  
816  
N

LATVIEŠU MŪZIKA  
XII

# Latviešu mūzika

SAUKSĒ PAR MŪZIKU XII

Sastādījis A. Dzelziņš un A. Bērziņš

Latvianische Musik  
1971

239455

L.11

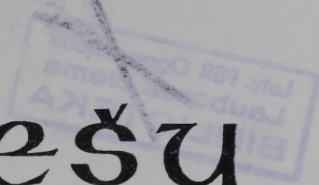
AMERICAN UNIVERSITY

1952



M-2  
9178

N



# Latviešu mūzika

RAKSTI PAR MŪZIKU XII

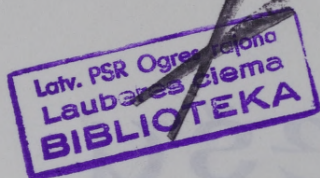
Sastādījuši A. Darkevics un A. Bomiks



*Irdevniecība „Liesma”  
Rīgā 1977*

78L2  
La 802

16017



RAKSTI PAR MŪZIKU XII

Sastādījis A. Darkēvičs un A. Bontis

**Latvijas Nacionālā  
BIBLIOTĒKA**

Redkolēģija:

*N. Grīnfelds, A. Klotiņš, J. Vitoliņš,  
S. Stumbre, L. Kārklīņš*

*Māksliniece N. Darkēviča*

© «Liesma», 1977

L 90101-92  
M 801(11)-77 362-77



## EMĪLA DĀRZIŅA DZĪVE UN DAIĻRADE

Emīla Dārziņa īsā dzīve ir īpaša romantiska dedzīguma, pašizliedzības un pašuzpurēšanās paraugs. Viņa daiļrade mūsu dienās ir tikpat valdzinoša, kāda tā bija pirms daudziem gadu desmitiem. Dārziņa māksla vēlreiz apliecina, ka pret patiesi skaisto laiku ir bezspēcīgs. Radušies citā laikmetā, viņa darbi organiski iekļāvušies mūsu sabiedrības dzīvē un kultūrā. Tajos ietvertie sabiedriskie un mākslinieciskie ideāli ir tik nozīmīgi, ka tie spēj apmierināt laikmeta griežos jaunizaugušo cilvēku paaudžu mākslas prasības. Tāpēc viņš joprojām ir mūsu laikabiedrs.

Emīla Dārziņa mantojums ir samērā pieticīgs — 41 skaņdarbs. Tajā skaitā ietilpst opera «Rožainās dienas» (K. Jākobsona un E. Dārziņa librets pēc E. Vulfa divcēlienu lugas), 4 simfoniski skaņdarbi («Liriskā fantāzija», «Vientuļā prieds», «Mazā svīta» un «Melanholiskais valsis»), 17 kora dziesmas (1 bērnu korim, 1 — sieviešu, 8 — vīru un 7 — jauktam korim), 19 solo dziesmas. Operas klavierizvilkums gājis bojā Dārziņa ģimenes bēgļu gaitās I pasaules kara laikā. Saglabājusies tikai Mātes ārija, Upīša serenāde, Arno Štrāla serenāde un nedaudz lappuses no klavierizvilkuma melnraksta. Pēc skandalozā apvainojuma plaģiātā 1908. gada janvārī komponists iznīcināja visus savus simfoniskos darbus. «Melanholiskā valša» orķestra balsis bija paglābis diriģents A. Bobkovics, kurš no tām restaurēja partitūru. Tā līdz mūsu dienām nonācis viens no skaistākajiem un iemīļotākajiem latviešu mūzikas orķestra darbiem, un mums ir iespēja ielūkoties Dārziņa orķestrālās domāšanas, instrumentācijas, tembru izjūtas pasaulē. Vēlāk Jāzeps Vītols no partitūras izveidoja «Valša» klavierizvilkumu. Paškritisko apsvērumu rezultātā komponists iznīcinājis arī divas solo dziesmas — «Suleika» (V. Damberga vārdi) un «Rožu pārdevēja» (J. Poruka vārdi). Pēdējā jau bijusi vairākkārt dziedāta J. Dubura koncertos.

Dārziņa mūzikas mantojums viss bez izņēmuma saglabājis dzīvotspēju, kas ir ļoti rets gadījums mūzikas vēsturē.

Emila Dārziņa publicistiskajā mantojumā ietilpst pāri par 200 koncertrecenziju, mūzikas dzīves apskatu un monogrāfisku darbu. Saglabājušās arī daļa Dārziņa vēstuļu (sievai, Kaudzītes Matīsam, Marijai Stalbovai, Jānim Dulbem, skolniekam Volde-māram Stālam, komponistam Jānim Zālītim un — vispilnīgāk — tuvākajam draugam Alfrēdam Kalniņam), kā arī dažas laikabiedriem adresētās atklātnes. Vēstuļu bijis ievērojami vairāk, tās, it sevišķi sievai rakstītās, gājušas zudumā.

Emils Dārziņš kritiķis bija smalks, erudīts vērtētājs. Viņam bija reta spēja par sarežģīto, dziļu jūtu apgaroto vai dramatiski spriego pateikt vienkārši, visiem saprotami, turklāt neprimitivizējot, neseklinot domu. Viņam ticēja laikabiedri, ticēja jaunatne un gaidīt gaidīja autoritatīvo spriedumu par koncertu, izrādi, skaņdarbu vai ievērojamu notikumu mūzikas dzīvē. Dārziņš ne tikai vērtēja, bet allaž atklāja jaunus estētiskus apvārsņus, jaunus uzdevumus kultūras jomā sakarā ar pārspriežamo vielu. Tāpēc viņa darbs atradās sabiedrības uzmanības centrā.

Par E. Dārziņu cilvēku zīmīgus vērtējumus devuši viņa laikabiedri. «Naivs, sirdsšķīsts, smalkjūtīgs... mīksts, bet pašlepnas dabas cilvēks... dzīves ārējā veidā mīleja vienkāršību, bija un gribēja būt demokrāts, bet iekšējā, gara dzīvē — aristokrāts,» liecina Jānis Zālītis. «Slaiks, ar skaistu, apolonisku galvu, gaišiem, sprogainiem matiem, iekšēji stiprs jauneklis, viņa siltā sirds piederēja jaunībai un jaunības ideāliem, ar smalkjūtīgu atturību runāja par sevi,» — tā Dārziņu uzzīmē Alfrēds Kalniņš. Piemetināsim: Dārziņam bija maiga, baritonāla tembra balss.

Emīls Dārziņš dzimis 1875. gada 3. novembrī Jaunpiebalgas Jāņa skolas skolotāja ģimenē. Tēvs Andžs Dārziņš par skolotāju bija kļuvis pašmācības ceļā. Viņš draudzējās ar Vecpiebalgas draudzes skolas skolotājiem, piemēram, Ati Kronvaldu, ticies ar Ausekli. Sevišķa draudzība viņu saistīja ar Kaudzītes Matīsu, kura pajūgs it bieži stāvēja pie Jāņa skolas durvīm. Dažkārt rakstnieks vairākas dienas uzkavējās Jāņa skolā, lai domās izspēkotos ar Andžu Dārziņu. Emīla māte Marija Laimiņa nāk no iztikušas, patriarhālas, hernhūtiskas audzināšanas balstītas, samērā izglītotas ģimenes. Divi Marijas brāļi — Antons un Jānis Laimiņi — arī strādāja par skolotājiem.

Jāņa skolā Emīls auga lielākoties savdabā. Agrā bērnībā iemācījās lasīt un nebija atturams no grāmatām. Drīz viņš uz



visu mūžu palika vājredzīgs. Agri sāka izpausties viņa muzikālās spējas. Zēnam bija absolūtā muzikālā dzirde. Taču nopietnāku muzikālo izglītību viņam neizdevās iegūt. Tēvs pasniedza skolā arī dziedāšanu, vadīja skolnieku kori, taču par klavier spēli ne viņam, nedz mātei dziļāku priekšstatu nebija, un viņi apdāvinātajam dēlam spēja dot tikai pašas elementārākās iemaņas. Virzīties uz priekšu palīdzēja izcilā muzikalitāte un lielā vēlēšanās muzicēt.

Arī Emīla vispārējā izglītošanās sākās turpat Jāņa skolā, bet astoņus gadus vecumā viņu atdod mācīties Rupsalas skolā, kuru toreiz vadīja mātes brālis Antons Laimiņš. Te viņš mācās arī klavier spēli, iespējams, gūst arī zināmu priekšstatu par ērģelēm, jo šajā skolā bija savs instruments. Pēc diviem Rupsalā pavadītiem gadiem Emīls nokļūst Vecpiebalgas draudzesskolā. Mūziku mācās pie skolotāja Sliedes — Kronvalda meitas vīra. Te notika arī divu nākamo komponistu — Dārziņa un Melngaiļa iepazīšanās.

Taču vājās veselības dēļ viņam Piebalgas skola bija drīz jāatstāj. Kādu laiku Emīls apmeklē Jaunpiebalgas skolu, kur mācās arī mūziku pie Cimzes semināru beigušā vietējās mūzikas dzīves vadītāja Ulpes.

Ar to arī noslēdzas Emīla Dārziņa oficiālā vispārējā izglītošanās. Pārējais tika apgūts pašmācības ceļā. Jāpiezīmē, ka viņš patstāvīgi jau bija apguvis krievu, vācu un franču valodas. Klavier spēlē Emīls bija tiktāl progresējis, ka varēja nospēlēt Mocarta sonāti. Saskare ar lielā austrieša daiļradi palika viņam dzīvā atmiņā un ietekmēja viņa gaumes noslieces uz visu mūžu.

1891. gadā Emīls pārceļas uz dzīvi Rīgā. Viņš apmetas pie sava mātes brāļa Antona Laimiņa, kādreizējā Rupsalas skolas vadītāja. Rīgā viņš mācījās arī mūziku pie vācu kapelmeistara Feliksa Jēgera. Par šī mūziķa — diriģenta un komponista — uzturēšanos Rīgā ir pretrunīgas ziņas, pat tādas, it kā viņš 1889. gadā (tātad pirms Dārziņa ierašanās Rīgā) būtu aizceļojis uz Ameriku. Taču Dārziņa māte un Alfrēds Kalniņš pastāv uz to, ka Emīls tomēr izglītojies pie F. Jēgera. Pilnīgi droši noskaidrot šo jautājumu nav izdevies, taču ir skaidrs, ka Dārziņš Rīgā visai cītīgi mācījies mūzikas teoriju, turklāt vācu valodā. Par to liecina viņa pašrocīgi sastādītā *«Tabelle der alterierten Dreiklänge und Septakorde II, IV und VII Stufe in sämtlichen melodischen Lagen»*. Šī tabula ļauj ieskatīties Dārziņa mūzikas studijās, sistēmā, atklāj viņa nopietno pieeju priekšmetam, apliecina zināmu gatavības pakāpi harmonijā.

Kļūst skaidrs, no kurienes Emīlam radusies doma 1893. gadā komponēt un pareizi uzrakstīt pirmo vīru kora dziesmu «Jūs kalni un jūs lejas», kura ar J. Vītola atbalstu iespiesta žurnālā «Austrums». Sai dziesmai romantiska ievirze, tās izteiksmi ietekmējusi Sūberta populārā dziesma «Forele».

Ap 1896. gadu Emīls bija galīgi izlēmis un iekšēji sagatavojies kļūt par profesionālu mūziķi. Bet viņa tieksmēm stājās pretim dzīves nelabvēlīgie apstākļi. Tēvs bija spiests vājas krievu valodas prasmes dēļ atstāt kopš 1861. gada piekopto skolotāja amatu. Viņš gribēja, lai Emīls nokārto nepieciešamos eksāmenus un kļūst viņa vietā par skolotāju Jāņa skolā. Taču dēls pret to kategoriski iebilda. Dārziņa ģimene bija spiesta kļūt par krodziniem tuvējā Zelta krogā, kuru līdz tam apsaimniekoja Marijas brālis Jānis Laimiņš. Tas savukārt pārcēlās uz Rīgu un Daugavmalas tirgū atvēra gaļas tirgotavu. Emīls pie viņa apmetās uz dzīvi un dažkārt arī piepalīdzēja veikalā.

Ar lielām grūtībām pārvarējis vecāku, it sevišķi tēva pretestību, pirmam laikam saņēmis materiālu atbalstu no Jāņa Laimiņa, Emīls 1898. gada janvārī devās uz Pēterburgu, lai mēģinātu iestāties konservatorijā. Izrādījās, ka viņš bija pietiekami labi sagatavojies, lai izturētu pārbaudes eksāmenus šajā ievērojamajā mūzikas augstskolā.

Mūzikas dzīve Krievijas impērijas metropolē bija plaša un bagāta. Regulāri koncerti notika Muižnieku biedrības nama skaistajā zālē (tagad Ļeņingradas filharmonija), galma kapelā, kā arī pašā konservatorijā. Konservatorijas audzēkņiem bija atļauts daļu koncertu apmeklēt par brīvu, it sevišķi tos, kuros atskaņoja krievu komponistu daiļdarbus. Te spēlēja Gļinkas un «Varenās kopas» komponistu darbus. Kā diriģenti tajos nereti uzstājās profesori Rimskis-Korsakovs, Glazunovs, Auers un citi. Daudz tika spēlēti arī Rietumu komponistu daiļdarbi — no Baha, Mocarta, Bēthovena līdz Māleram un Debisī. Plašā iepazīšanās ar daudziem daiļdarbiem Dārziņam lieti noderēja vēlāk, vērtējot Rīgas mūzikas dzīvi.

Gleznu galerijas — Ermitāžā un Aleksandra III muzejā (tagad Krievu mākslas muzejs) — Dārziņam palīdzēja orientēties viņa draugi no Mākslas akadēmijas un Stiglica centrālās zīmēšanas skolas — Teodors Zaļkalns, Jūlijs Madernieks, Janis Rozentāls, Vilhelms Purvītis u. c. Bet vēl biežāk Emīls te bija redzams jaunas mākslinieces Idas Celheres un Alfrēda Kalniņa sabiedrībā. Idai, Kalniņa nākamās sievas māsicai, imponēja lauciniecišķi vienkāršais, bet dziļi domājošais sarunu biedrs.



Trijatā viņi bieži brauca arī uz Aleksandra Ņevska klostera slaveno mākslinieku panteonu, kavējās pie Čaikovska kapa pieminekļa, jo Dārziņš dievināja Čaikovska mūziku, kuru iepazina Pēterburgā.

Pazišanās ar latviešu studējošiem māksliniekiem viņu kopā ar Alfrēdu Kalniņu ievada pulciņa «Rūķis» sanāksmēs. Te notika karstas diskusijas par dažādām mākslas problēmām — tautiskumu un nacionālo savdabīgumu, reālismu un naturālismu, par krievu peredvižņiku kopas un latviešu mākslu. Daudz tika skarti arī filozofijas virzieni un atsevišķi filozofu darbi. Te diskutēja par Ničes pretenciozajiem pārcilvēkiem, Emersona transcendentālismu un Reskina buržuāziskās sabiedrības kritiku. Tas E. Dārziņu rosināja tālāk izziņāt lielo domātāju atziņas. Publiskās bibliotēkas lasītavā viņš studēja Tolstoja uzskatus par mākslu, kas izklāstīti darbos «Grēksūdze» un «Kas ir māksla?», studēja arī Gētes domas par estētiku un tikumību, daudz lasīja Puškina un Čehova darbus. Viņu dziļi interesēja arī seno grieķu un romiešu autoru raksti. Tāpat Dārziņš iepazina arī visjaunāko krievu un Rietumeiropas literatūru. Tātad literārajām studijām bija pietiekami universāls un mērķtiecīgs raksturs. Vēlāk Dārziņš literāro erudīciju un arī savas radošās spējas šajā jomā nereti apliecinājis saskarsmē ar tekstu izvēli un pārveidošanu savās solo un kora dziesmās, kā arī operā «Rožainās dienas». 1901. gadā viņš tulko no franču valodas latviski divus Meterlinka dzejoļus. Kā liecina Roberts Vizbulis atmiņās par E. Dārziņu, Pēterburgā nākamais komponists arī dzejojis. Lūk, izraksts no Emīla Dārziņa klades:

Nakts. Visapkārt klusu,  
Daba iet uz miera dušu;  
Tikai spārnots ubadziņš,  
Pelēks putniņš — dzejnieciņš,  
Aizskar zvaigžņu sudrabstīgas,  
Ilgas izskan bezgalīgas...

Pirmajā mācības gadā Pēterburgas konservatorijā Emīla Dārziņa skolotāji bija L. Homiliuss (ērģeļspēle), A. Ļadovs (solfedžo un harmonija) un F. Černijs (obligātās klavierses). Sekmes šajā gadā bija visumā labas: solfedžo trīs ar krustu, harmonijā — pieci, klavierspēlē — pieci. Ērģeļspēlē pārbaude nenotika, jo nebija pietiekami sagatavojies, lai stātos profesora priekšā.

Otrā mācības gadā līdz Jaungadam Dārziņš harmoniju studēja pie prof. N. Solovjova, bet janvārī izdodas iekļūt N. Rimski-Korsakova speciālās harmonijas klasē. Mācības gadu noslēdzot (1899. g. maijā), sekmes bija šādas: ērģel spēlē četri ar krustu, klavierspēlē četri ar krustu, speciālajā harmonijā — trīs ar krustu (gada atzīme — četri). Eksaminēja konservatorijas direktors A. Bernhards un profesori N. Solovjovs, A. Ļadovs, A. Arenskis, A. Glazunovs, N. Rimskis-Korsakovs. Skolotāju žurnālā N. Rimskis-Korsavoks piezīmējis: «Способен, но вял. Поступил во втором полугодии и посещал слабо.» Pie Rimski-Korsakova uz mutisko eksāmenu, kam bija jānotiek 20. maijā, Emīls Dārziņš neieradās: 18. maijā viņš raksta konservatorijas direktoram no Cēsīm, ka slimības dēļ bijis spiests aizbraukt uz dzimteni un lūdz pārcelt viņu uz kontrapunkta klasi bez eksāmena. Bernhards atlika šī jautājuma izšķiršanu uz rudenī.

Emīls Dārziņš vājās veselības un liela trūkuma dēļ bija spiests bieži kavēt stundas. Bet tas stingro N. Rimski-Korsakovu nevarēja apmierināt. Pamazām veidojās plaša starp profesoru un audzēkni, kurš nespēja veikt lielo uzdevumu slodzi N. Rimski-Korsakova klasē.

Trešajā mācības gadā konservatorijā (1899—1900) E. Dārziņam regulāru nodarbību bija samērā maz. Nav saglabājušies ieraksti par viņu pedagoga žurnālos. Zināmu ieskatu E. Dārziņa ikdienā sniedz viņa sarakste ar draugu un radnieku Jāni Dulbi. 1900. gada 3. aprīlī Dārziņš raksta: «Pastāvīgs naudas trūkums, bēdas par turpmāko klāšanos, skolas darbs un nemierīgā lielpilsētas dzīve — tas viss cilvēku tā aizņem, ka nav ne laika, ne spēka, ne patīšanas domāt par sarakstīšanos. Bez tam mans veselības stāvoklis visos šos pustrešos gados ir bijis stipri slikts. [.] Es esmu augstākā mērā flegmatīķis. [.] Dzīvoju, mācos, kā jau visi skolnieki, tikai manu, ka manā vecumā mācīšanās vairs visai lāgi neveicas. Bet tur neko nevar darīt. Viss cits būtu labi, pat naudas netrūktu, bet kas man visvairāk bēdas dara, tie ir mani nervi. Tie ir man visā šai laikā bijuši ļoti sliktā stāvoklī. Cēloņu ir vairāk kā viens. Vispirms tas, ka man, iekam biju konservatorijā iestājies, bija lielas bēdas par nākamību, tā ka es jau toreiz jutos stipri aizķerts... Beidzot arī pati mūzika taisa sliktu iespaidu uz nervu sistēmu.

Citādi man vis nav visai slikti gājis. Ir pazīstami, varu apmeklēt teātri, koncertus (daudzreiz par brīvu) un, kaut gan būdams iekšīgi nospiests, tomēr vedu dzīvi diezgan jautru...



Citādi man Pēterburga ir varen pa prātam, man ļoti patīk krievi un visa krievu būšana, pavisam savādi kā mūsu miļie latvieši un vācieši. [...] Miļlais Jāni, ja Tev būtu tā varēšana un arī gribēšana man izsūtīt kādu mazumiņu, nu, teiksim, pāra desmit jeb pat tikai rubļus piecpadsmit, tu man caur to padarītu milzīgu labumu un atvieglinājumu, jo, ja cilvēkam eksāmenu laikā ir jāgudro, kur izraut rubli, tad tas izjauc visu darīšanu.

Tavs Dārziņu Emīls»

Dzīves materiālā puse iekārtojās tā, ka Emīlam Dārziņam, konservatoriju nepabeigušam, bija jāšķiras no Pēterburgas. Par to zināja stāstīt Emīlis Melngailis, Alfrēds Kalniņš un arī igauņu komponists Mihels Līdīgs, ar kuru Dārziņš kādu laiku irējis kopēju istabiņu. Protams, zināma loma materiālajā trūkumā bija Dārziņa pašlepnumam un nepietiekamajai uzņēmībai. Viņš nekādi nespēja nodrošināties ar privātsundām, kā to darīja daudzi mazturīgi studenti. Vecāki arī nespēja palīdzēt. Paši viņi, kaut 1898. gadā bija kļuvuši par lauku māju īpašniekiem, dzīvoja no rokas mutē, jo mājā turpināja saimniekot rentnieks, kura līgums vēl nebija notecējis. 1900. gada pavasarī Andžs un Marija pat devās uz Pēterburgu pie dēla Emīla, cerēdami tur izdevīgi pārdot Latvijas sviestu. Taču no tā nekas neiznāca, un drīz vien viņi kopā ar novārgušo dēlu pārradās mājās.

Taču bija vēl viens cēlonis, kāpēc nebija iespējams absolvēt konservatoriju. Lai iegūtu brīvmākslinieka grādu, bija nepieciešams iegūt pilnu vidējo izglītību. To Dārziņš ne ar kādiem papīriem nespēja apliecināt un, ievērojot vājo veselību, nevarēja arī cerēt eksterna veidā beigt ģimnāziju, tā iegūstot vajadzīgo dokumentu.

Šādā sarežģītā situācijā Dārziņš 1901. gada pavasarī izšķiras par mācību pārtraukšanu. Jāpiezīmē, ka viņš vēl daudzus gadus loloja cerību vai nu atgriezties Pēterburgas konservatorijā, vai arī doties uz kādu no Vakareiropas mūzikas augstskolām. Kā zināms, to neizdevās piepildīt, un Emīls Dārziņš bija dziļi pateicīgs Pēterburgai, uzskatīdams tajā pavadīto laiku par skaistāko un vērtīgāko visā savā dzīvē.

Un tā 1901. gadā sākās smagā, bet arī ļoti raženā darbības desmitgade latviešu mūzikas druvas kopšanā.

Emīls Dārziņš pārradās Rīgā ar ievērojamām kora dziesmām portfelī. Jau 1898. gadā viņš bija komponējis dziesmu vīru korim «Pie tēvu zemes dārgās», tekstu aizgūdam no F. Šillera

drāmas «Vilhelms Tells» vārsnām Ausekļa tulkojumā. Šajā dziesmā atspoguļojas ne tikai jaunā komponista patriotiskā sajūsma, gara možums, bet arī atzīstama meistarība formas veidošanā, kora faktūras un instrumentācijas jomā. Līdzās šai dziesmai radusies enerģiski romantiskā «Lai vētra krāc» ar Lasmaņu Pāvila vārdiem. Par spīti grūtajiem dzīves apstākļiem Pēterburgā, šo abu dziesmu mūzika pauž vitālu enerģiju un optimismu.

Konservatorijas pēdējā gadā, kad Emīls Dārziņš sevišķi sūdzas par nervu depresijām, radušās dzidri liriskā dziesma jauktajam korim «Minjona» ar V. Gētes vārdiem un gaišo, romantisko ilgu pielietā «Mēness starus stīgo» ar Aspazijas vārdiem.

Visas šīs četras dziesmas apliecina spilgtu, patstāvīgu talantu un — kas ir sevišķi paradoksāli — nobriedušu meistarību.

Vēstulē Marijai Stalbovai, kas rakstīta 1901. gada decembrī, Emīls Dārziņš ar rūgtumu atzīstas, ka esot «kā no laivas izsviests». Šajā personiskajā izjūtā reducējās sūrā īstenība, kādā bija nokļuvis jaunais censonis. Toreiz Rīgā latviešu mūzikas dzīves vēl gandrīz nemaz nebija. Salīdzinājumā ar Pēterburgu te bija dziļa province, kur māksliniekam grūtā cīņā jāiekaro vieta zem saules. Mietpilsonības un merkantilisma vide, kurai tiešs sakars ar nacionālās buržuāzijas dzīves uzterpi un pamatmērķiem, bija absolūti sterila pret nopietnu mākslu, cildenām idejām, augstākām garīgām tieksmēm. Jau ar pirmajiem soļiem Rīgā E. Dārziņš nonāk vaigu vaigā ar viņam svešo, daudzējādā ziņā nesaprotamo un katrā ziņā naidīgo īstenību. Taču nekad viņš nezaudēja cerības šo īstenību pārveidot. Tajā pašā vēstulē lasām: «Mūsu mazās tautiņas mākslas lauks ir vēl neapkopts. Daudz tur vēl jāstrādā, daudzi līdumi jālīž. Strādāt priekš savas tautas un viņas mākslas — tas turpmāk būs mana devīze, un, lai dievs dotu, ka katrs krietns mākslas kalps rakstītu šos vārdus uz sava karoga.»

E. Dārziņš ir allaž tiecies tālēs, «kur saule aust».

Darbības sākumam Rīgā pieder viņa solo dziesma «Jaunībai». Tās traģiskā noskaņa sakļaujas ar paša E. Dārziņa nomākto pasaules redzējumu tobrīd un ir viena no spilgtākajām gaismēnu svītrām tajā cīņā ar sevi un savām cerībām, kas raksturīga viņam arī turpmākos gadus. Aterēsīsimies, ka tajā pašā gadā radās trauslu cerību apdvestā «Vēl tu rozēs plūc».

Dārziņa darbība Rīgas mūzikas dzīvē iesākās diezgan aktīvi. Viņš sāk strādāt par klavierskolotāju, uzsāk darbību kā kor-



dirigents igauņu biedrībā «Imanta». 1901. gadā parādās viņa pirmās recenzijas ar parakstu «Emīls».

Mūzikas kritiķa darbs Emīlam Dārziņam izvirzās par iedarbīgāko līdzekli tautas estētiskajā audzināšanā. Viņa recenzijas tiek drīz ievērotas un gūst piekrišanu. Tās izceļas ar profesionālu spriestspēju, apgaismības tendenci, domas vienkāršo un reizē erudīto izklāstu. Jau pirmajos rakstos «Pēterburgas Avīzēs» 1901. un 1902. gadā E. Dārziņš galveno uzmanību pievērš latviešu mūzikas daiļrades jautājumiem, praviētiski izceļot Emīla Melngaiļa un Alfrēda Kalniņa lielās spējas un nākotni. Viņš visādi atbalsta pirmos latviešu simfoniskos koncertus, operas izrādes latviešu valodā, gan norādīdams uz to diletantisko izpildīšanas līmeni. E. Dārziņš nepalaiž garām nevienu nozīmīgu mūzikas dzīves notikumu, dziļi to nepārsprīdis, neizcēlis tajā svarīgāko, atbalstāmo.

1902. gadā rodas solodziesmas «Kā zagšus» (R. Blaumaņa vārdi) un «Tevi atstāju» (E. Gruzītes vārdi), bet 1903. gadā — «Mana laime» (Helgi vārdi), «Tev nosarkst vaigi» (J. Poruka vārdi) un «Mātes gars» (Helgi vārdi). Pēdējās trīs dāvātas nākamajai dzīvesbiedrei Marijai Deiderei, ar kuru E. Dārziņš apprecējās 1903. gada rudenī.

1904. gadā visa E. Dārziņa uzmanība koncentrējas uz muzikālo daiļradi. Sajā gadā nav uzrakstīta neviena recenzija, toties skaņdarbu ir vairāk nekā jebkurā citā gadā. To skaitā solodziesmas «Sāpju spītes» un «Kaut reizi vien» (abām J. Poruka vārdi), orķestra darbi «Melanholiskais valsis» (1. variants) un simfoniskā glezna «Vientuļā priede», kā arī kora dziesmas «Sapņu tālumā» (Aspazijas vārdi), «Senatne» un «Lauztās priedes» (abām Raiņa vārdi).

Tuvojās 1905. gada revolūcijas vētras, un asajā šķiru cīņas situācijā E. Dārziņš atrod ceļu uz Raiņa poēziju. Viņi kļūst personiski draugi. Sajā sakarībā der atgādināt Dārziņa domas, kas izklāstītas viņa vēstulē Alfrēdam Kalniņam: «Materiālisms (ne filozofiskā, bet sadzīves nozīmē — *A. D.*), buržuāziskās kultūras pamatprincips, dzīšanās pēc naudas, pēc īpašuma, komforta, karjeras, vēdera pildīšanas un pašapmierinātas, uzpūtīgas omulības. Nav dzīšanās pēc augstākās atziņas, nav dzīves nozīmes un dzīves attaisnojuma meklēšanas, sava stāvokļa izskaidrot meklēšanas pretim dabai un līdzcilvēkiem. Visi ir nosliukuši savā šmucē, ķerkdami un kliegdami pēc ikdienišķiem materiāliem labumiem, un gribētu katru neuzskatīt par cilvēku, kurš domā un dara citādi... Nav dzīšanās pēc daiļuma.»

Kļūst vēl skaidrāka un pašsaprotamāka Emīla Dārziņa pielikšanās 1905. gada revolūcijas šķīstītājam brīvības idejām. Ar romantiķa aizrautību un dedzību viņš pievienojas Raiņa domām un uzskatiem. Viņš vērtē to kā dzejnieku, kas liek pamatakmeni jaunajai sabiedriskajai ēkai. E. Dārziņš piedalās Raiņa un Aspazijas daiļradei veltītajos sarīkojumos, kur tiek skandēti dzejoļi no «Tālām noskaņām zilajā vakarā» un «Vētras sējas». E. Dārziņš 1905. gada janvārī atsakās piedalīties mākslinieku biedrības dibināšanas sapulcē, uzskatīdams, ka uz šo sapulci ielūgti pārāk daudz pilsonības pārstāvju no nacionālās buržuāzijas, kas viņam ir augstākā mērā nesimpātiski.

«Lauztās priedes» visdaiļrunīgāk liecina par Emīla Dārziņa idejisko stāju 1905. gada notikumos. Ar mākslas līdzekļiem viņš skaidri apliecinājis savu pozīciju. Un tā ir nepārprotama, jo šī dziesma ir un paliek vismonumentālākais latviešu mūzikas piemineklis šī sabiedriski vētrainā laikmeta brīvības cīņām.

Neviens cits latviešu mūzikas kritiķis nav savos rakstos tik konsekventi paudis progresīvi demokrātiskus uzskatus kā Dārziņš. Un viņa ieturīgā mūzika, tās demokrātiskā izteiksme un daile kalpojusi un kalpo tautas augstākajām mākslas interesēm. To vēlreiz spilgti apliecināja komponista simtgades svinību koncerti.

Pēcrevolūcijas reakcijas periodā, kad Latvijā plosījās asiņainās soda ekspedīcijas un nacionālā buržuāzija kopā ar cara satraipiem un vācu baroniem izrēķinājās ar revolucionāro tautu, Emīla Dārziņa darbībā zināmā mērā pieklust sabiedriskais asums. To diktē un arī attaisno konkrētā situācija. Viņa tuvākie domu biedri Rainis un Aspazija emigrēja uz ārzemēm, daudzi paziņas un draugi bija represēti, mūzikas dzīve saārdīta. Pakalpīgā prese ļaunā priekā rakstīja par revolucionāru tvarstīšanu un eksekūcijām. Nebija nedz īstu domu biedru, nedz draugu. Jurjānu Andrejs strādāja Harkovā, Jāzeps Vītols Pēterburgā, Emīlis Melngailis Taškentā, Alfrēds Kalniņš — Igaunijā... Latvijā E. Dārziņš bija viens.

Taču arī šādos apstākļos viņš saglabā gara možumu. Rodas viņa brīnišķā vokālā lirika, patiesu jūtu piestrāvota: «Aizver atciņas un smaidi», «Teici to stundu» (abām J. Poruka vārdi), «Spāniešu romance» (A. Puškina vārdi) u. c. Tikpat paties E. Dārziņš ir traģisko jūtu izteiksmē solodziesmās «Rezignācija» (V. Plūdoņa vārdi) un «Pie loga ziemas naktī» (J. Poruka vārdi). Dārziņa sabiedrisko stāju raksturo 1905. gadā (nevis 1906. gadā — kā nepareizi datēts dažādos avotos) radītā kora



dziesma «Ciānas bērni» ar Aspazijas vārdiem, kurā atspoguļojas to dienu politiskās kolīzijas. Pats komponists par šīs dziesmas tekstu izteicies, ka tas ir dziļi traģisks.

Nav noliedzams, šajā periodā E. Dārziņš tuvinās J. Poruka «pasaules sāpju» kultam. Taču šai pasaules uztverei cēloņi un avoti katram bija savi. E. Dārziņam pasaules sāpes būtībā nav kults, bet objektīvās īstenības transformēts atspulgs mākslinieka psihē, turpretim J. Porukam — pasaules uztveres prizma un iekšējā būtība; E. Dārziņam tā ir pārejoša parādība, J. Porukam — pastāvīgs ticības apliecinājums. Tāpēc ir nepareizi pārāk tuvināt vai identificēt E. Dārziņa un J. Poruka pasaules redzējumu. E. Dārziņam bija tuva J. Poruka trauslā, intīmā, dziļi psiholoģiskā lirika, jūtu dziļums un patiesīgums. Taču komponists šīs dzejnieka raksturīgās īpašības ir vienmēr uztvēris kā reālists, kas savā daiļradē tiecas, tāpat kā Čaikovskis, pēc psiholoģiska dziļuma un patiesīguma. To visspilgtāk apliecina Emila Dārziņa dziesma vīru korim «Es zinu kā roze plaukst» (J. Poruka vārdi).

Sākot ar 1906. gadu, E. Dārziņš sevišķi aktīvs kļūst kā kriātiķis. Līdzās daudzajām recenzijām rodas monogrāfiski apcerējumi par Jurjānu Andreju, Alfrēdu Kalniņu, Jāzepu Vitolu, kā arī plašs darbs par operas žanra vēsturi. Visi tie bija pirmreizīgi darbi latviešu muzikoloģijā. E. Dārziņš daudz raksta par ievērojamu mākslinieku koncertiem Rīgā un par viņu interpretācijas meistarību, saasināti uzmanīgs un domās devīgs rakstos ir pret opermākslu, jo sīki un pamatīgi pārspriež krievu opertrupu izrādes, nekad nevairās no kora mākslas problēmu iztīrīšanas, uzskatīdams, ka šis mākslas veids ir jo svarīgs latviešu mūzikas kopējā bilancē, vienmēr atsaucīgi iestājas par latviešu solistiem, par simfonisko koncertu nepieciešamību. E. Dārziņa spriedumos atklājas viņa internacionālista pārliecība, domas drosme un patiesīgums.

Objektīvā īstenība toreiz bija tāda, ka progresīvs mākslinieks un domātājs nevarēja nenonākt dziļās pretrunās ar pastāvošo kārtību, ar nacionālās buržuāzijas inertumu pret savas tautas kultūru. Arī E. Dārziņa kritiķa smaile arvien asāk tika vērsta pret šiem pretspēkiem mākslas attīstības ceļos. Viņš nevairījās saukt vainīgos īstajā vārdā. Tas bija viens no galvenajiem iemesliem, kāpēc 1908. gada janvārī viņš reakcionārajās «Rīgas Avīzēs» tika neķītri apvainots plaģiātā. Tēmeļs tika uz visvārīgāko un visdārgāko — uz jūtīgā mākslinieka godu, ar nolūku publiski pazemot un aplusināt. Šis uzbrukums ārkārtīgi

skaudri un sāpīgi atsaucās Dārziņa dvēselē (nav šaubu, ka tas tuvināja komponista dzīves traģisko izskaņu). Arī plašā sabiedrība asi pārdzīvoja pret komponistu vērsto netaisnību. Smeldze gail vēl šodien.

Gandrīz veselu gadu piekļūst Emīla Dārziņa muzikālā daiļrade. Bet komponistu arvien aktīvāk sāka urdīt doma par latviešu operu. Klusībā viņš komponē «Rožainās dienas», kas 1910. gada vasarā tika pabeigta klavierizvilkumā. Spriežot pēc fragmentiem, kas paglābti no bojā ejas, tā būtu bijusi ievēribas cienīga pirmā latviešu liriski psiholoģiska drāma ar zīmīgi iekonturētiem raksturiem un dramatiskajiem samezģlojumiem, ar izvērstiem solodziedājumiem un situāciju atjautīgiem notēlojumiem. Pats komponists bija pārliecināts, ka operas žanrs ir viņa īstais darba lauks. Diemžēl pirmā pasaules kara gados šis darbs gājis zudumā.

Operas žanrā komponistam bija tālejoši nodomi. Pēc «Rožainām dienām» viņš bija nodomājis pievērsties vai nu Blaumaņa «Skroderdienām Silmačos», vai Poruka «Pērļu zvejniekam», vai arī Čehova «Ivanovam».

Pēdējos divos dzīves gados pilnām atplaukst E. Dārziņa aktivitāte. Viņa daiļrades mūžu noslēdz tādas lieliskas vīru kora dziesmas kā «Mūžam zili» ar K. Skalbes vārdiem, «Mirdzi kā zvaigzne» ar K. Jākobsona vārdiem un «Nāc man līdz» ar J. Poruka vārdiem. Īpašā dailes nospulgā izceļas divas pirmās dziesmas. Turklāt «Mūžam zili» atsauc atmiņā 1905. gada notikumus (sasistie senču upuru trauki, mūžam nerimstošs varoņgars); «Mirdzi kā zvaigzne» dziļi izjustā pačilātībā dzied par dzimteni, kuru komponists iedomājas saules gaismas apmirdzētu un saules siltuma sasildītu.

Un tad nāca traģiskais atrisinājums. Tā cēloņi, motīvi un izskaidrojums droši vien paliks mūžīgi neatrisināma mīkla. 1910. gada 18. augusta naktī (pēc vecā stila) Emīlu Dārziņu sabrauca vilciens netālu no Zasulauka stacijas.

Komponista bojā eja satrauca visu Latviju. Bēres Mārtiņa kapos Pārdaugavā apliecināja dziļu cieņu komponistam — pavadīt pēdējā gaitā bija ieradušies tūkstošiem cilvēku.

Mēs esam mantinieki viņa dziļu jūtu pielietajām dziesmām un apgarotas smeldzes caurstrāvotajam «Melanholiskam valsim», viņa vērtīgajām domām par latviešu mūzikas attīstības ceļiem. Mums dārga viņa nesamierināmā un gudrā cīņa par mākslas plauksmi, viņa draudzības gars pret citu tautu kultūras sasniegumiem.



Arnolds Klotiņš

## EMĪLA DĀRZIŅA ESTĒTIKA

Drūzmais spiets tēlu, ainu, asociāciju raisās ikvienam, pieņemot Emīla Dārziņa vārdu.

Piebalgas ganuzēns ar franču gramatiku azotē tautiskā laikmeta beigās. Stalts, vērīgs, smalkjūtīgs gaišmatis vadmaļas uzvalkā Pēterburgas bibliotēkās, konservatorijā, koncertzālēs. Gadsimta sākuma latviešu mūzikas dzīves augšupejas cīnītājs un labvēlīgs vērtētājs avīžu rakstos un apcerēs. Tanis pašos rakstos arī Rīgas pilsoņu gara kūtrības un buržujiskuma šausmītājs. Raiņa un Aspazijas tuvs paziņa, *Lauzto priēžu*, *Senatnes*, *Mēness starus stīgo*, *Sapņu tālumā* un *Ciānas bērnu* komponists. Tuvs paziņa J. Porukam un viņa dzejas «pasaules sājpu» atbilstošākais izteicējs solodziesmās; tāpat arī R. Blaumaņa dzejas tautiski vienkāršo, spīrgto izjūtu tulks gaišajā *Kā zagšus*, vientiesīgi skumīgajā, gandrīz folkloriskajā *Vēl tu rozēs plūc*.

Nepazīstams jauns cilvēks, ko atrod pie Zaslulauka stacijas vilciena sabrauktu nenoskaidrotos apstākļos 1910. gada 18. augusta naktī (pēc vecā stila). Tātad — līdzās Zemgaliešu Birutai, Jānim Asaram, Voldemāram Zeltiņam, Jānim Porukam, Mikalojam Čurļonim un vēl citiem — viens no daudzajiem pāragri un traģiski bojā gājušajiem gara darbiniekiem Baltijas guberņās neilgā laika sprīdī pēc Piektā gada revolūcijas. Iemīļotākais, populārākais latviešu mūzikas klasiķis. Komponists, kura simtgades svinību neskaitāmie pasākumi 1975. gada rudenī pulcināja pārsteidzošu — desmitiem un desmitiem tūkstošu lielu klausītāju skaitu.

Kas no tā — no komponista augsnes, vides, skolām, kompozīcijām, literārās vielas izvēles, sabiedriskās stājas, personības, soļiem sadzīvē, atstāto darbu dzīvotspējas — dos mums liecību par Emīla Dārziņa estētiku vai vismaz to izskaidros, komentēs, attaisnos? Gandrīz viss. Taču ne visam būs vienāda loma. Kaut kas no tā mums atklās E. Dārziņu kā mākslinieku, bet cits — kā teorētisku domātāju.

Kas dos liecību vienā un kas otrā gadījumā?

Radoša personība izsaka savu pasaules skatījumu, apjēgumu un novērtējumu pirmām un galvenām kārtām mākslas darbos; tur tēlos, daiļdarbu koncepcijās, žanriskajās nosliecēs, formas veidojumā, izteiksmes raksturā utt. izpaužas attieksme pret īstenību (tragiska, liriska, episka) ar visām šīs attieksmes daudzajām niansēm. No šejienes ir izlobāma daiļrades estētika.

Taču gandrīz ikviens mākslinieks pāriet no darbiem arī pie vārdiem, no tēliem pie jēdzieniem un spriedumiem, formulējot savas izjūtas un domas par dzīves māksliniecisko attēlošanu arī izteicienos, piezīmēs, vēstulēs, publicistikā; te tiek fiksēts ne vien paša jaunrades praksē izjustais un atklātais, bet arī pārņemtās, piesavinātās teorētiskās idejas. Tā līdzās daiļrades estētikai, kas izpaužas mākslas tēlos, parasti veidojas arī mākslinieka estētikas otra sfēra, izteikdamās teorētiskās atziņās, — estētiskie uzskati. (Precīzāk būtu teikt «uzskati par estētisko atspoguļošanu», jo šie uzskati savā izpausmē vairumā gadījumu nav estētiski, bet gluži vienkārši ir teorētiski.)<sup>1</sup> Aplūkojot pagātnes mākslinieku darbību, vienkāršības labad estētiskajiem uzskatiem mēdz pieskaitīt viņu atziņas arī tādos jautājumos, ko mūsdienās pēta specializētas zinātņu nozares — mākslas socioloģija, daiļrades psiholoģija, vērtību teorija un citas. Arī E. Dārziņam tādu atziņu netrūkst — jo vairāk tāpēc, ka viņa uzskatus visā plašajā ar mākslu saistītajā problemātikā raisīja un kristalizēja intensīvais mūzikas kritiķa darbs.

Starp daiļrades estētiku un estētiskajiem uzskatiem nav neaurejamas sienas, tomēr analizēs un vērtējumos to atšķirība ir jāievēro. Tas nepieciešams ne vien tāpēc, ka mākslinieka — kā ikviena cilvēka rīcībā starp darbiem un vārdiem ne vienmēr ir pilnīga saskaņa (uzskatos izvirzītās prasības dažkārt daiļrades praksē pilnībā neattaisnojas, bet citkārt uzskati nedod pareizo iespaidu par daiļrades patiesajām tendencēm). Pašu galveno atšķirību starp daiļrades estētiku un uzskatiem nosaka tā principiālā starpība, kāda apziņā pastāv starp estētisko atspoguļošanu, no vienas puses, un zinātniski teorētisko,

<sup>1</sup> Turklāt jēdzienā estētiskie uzskati pats termins estētika saistās ne tikai un ne tik daudz ar īstenības estētisko atspoguļošanu, bet iegūst arī citu nozīmi, ko līdzās pamatnozīmei arī izvirzīja Baumgartens un savās «Lekcijās par estētiku» nostiprināja Hēgelis, proti, šis termins apzīmē arī filozofisku mākslinieciskās daiļrades teoriju.



no otras. To ievērojot un arī sistematizācijas labad Emīla Dārziņa atstāto estētisko mantojumu skatīsim divos atsevišķos aspektos — vispirms daiļrades pausto estētiku, pēc tam estētiskos (un arī plašāk — sabiedriskos) uzskatus. Bet vispirms abas šīs Dārziņa estētikas puses aplūkosim no kopējā viedokļa — izejot no to kopīgajiem stimuliem, veidošanās vides un apstākļiem, tātad jautāsim, kā Dārziņu veidojis viņa laikmets.

### Laikmeta, vides un rakstura mezglojums — estētikas avots

Pirmās neizdzēšamās līnijas Dārziņa pasaulskatījumā ievilkta Piebalgas tautiskā laikmeta un Brāļu draudžu norieta perioda patriarhālā, tomēr garīgi iezīmīgā lauku dzīve. Tādas līnijas ir vairākas.

Lai arī Emīla bērnības gados šai novadā bija jau aiz kalna lielās tautiskās sajūsmas laiks ar Dziedāšanas biedrības dibināšanu (1869), piebaldzēnu slavenajām teātra izrādēm un Vecpiebalgas draudzes skolas spožāko kulturāli sabiedriskās rošanās periodu, tomēr Emīla vecāku paaudze bija bijusi šī tautiskā laikmeta istā līdzdzīvotāja, raksturīgā atmosfēra vēl vibrēja visapkārt, un no tās Emīls guva tais laikos tik nepieciešamo apziņu par piederību pie latviešu tautas. Tā noderēja, jo, neraugoties uz dažām zaudētām pozīcijām (skolu sistēmā, biedrību darbā), vācu muižniecība nebūt nepārstāja ciņu pret tautas izglītības un kulturālās patstāvības tieksmēm, cenšoties latviešus joprojām turēt ne vien saimnieciskā, bet arī garīgā atkarībā; turpat Piebalgā Cēsu novada prāvests K. L. Kēlbrants un viņa dēls Emīls Kēlbrants (no 1874. g. līdz 1895. g. mācītājs Jaunpiebalgā un gadījuma dēļ mūsu iemīļotā komponista krusttēvs) bija negantākie pārvācošanas aģenti Vidzemē.<sup>1</sup> Tautiskā pašapziņa noderēja arī jaunekļa pašizglītības gados toreizējā pusvāciskajā (bet muzikāli — gandrīz pilnīgi vāciskajā) Rīgā, tā palīdzēja, mācoties pie vācu skolotājiem, nenoslīkt viņu provinc-kultūras bezpersoniskumā. Vēlāk kritiķa darbā, izcīnīt latviešu mūzikai Rīgā vietu zem saules sīvā sāncensībā ar iesīkstējušām vācu tradīcijām, tautiskā apziņa bija nepieciešama, tā mudināja arī brīdināt lasītājus no «vāciski sīkbirģeliskā sentimentā-

<sup>1</sup> Sk.: *Kaehlbrandt E. Lebensbild eines Livländischen Pastors*. Rīga, 1910, S. 169.

lisma» un visa, kas «pieradinājis vietējo latviešu publiku skatīties uz mūziku caur vācu brillēm».<sup>1</sup>

Tiesa, Piebalgā apjaustā vispārējā tautiskā jūsma pati par sevi nebija tiem laikiem nekas jauns un paliekošs. Kā zināms, tā drīz sevi izsmēla sabiedriskās dzīves jauno prasību priekšā, un arī E. Dārziņš jau ap gadsimta miju gāja tautiskuma izpratnē daudz dziļāk. Viņa daiļradē tautiskā laikmeta idejiski emocionālie priekšstati atstājuši iespaidu tikai trīs pirmajās kora dziesmās (*Jūs kalni un jūs lejas, Pie tēvu zemes dārgās, Lai vētra krāc*), kuras gan ar raksturīgo emocionālo patosu, gan arī mūzikas valodas ziņā ir līdzvērtīgas darbiem, par kuriem E. Dārziņš mēdza teikt, ka tādi atrodoties vēl «pilnīgi Ausekļa laikmetā».<sup>2</sup> Tomēr kā ceļa maize sevis apzināšanās pirmajos soļos šī aizejošā laikmeta iespaids E. Dārziņam bija svētīgs.

Teiktais nenozīmē, ka bērnības Piebalga E. Dārziņa priekšstatos būtu palikusi tikai kā ideālu sabiedrisku centienu zeme, kā idillisks saulains nostūris. Interesanti ievērot, ka jau te viņa jūtīgo uztveri sāka urdīt toreizējās reālās dzīves antitēze, kuru viņš ar laiku sāka mokoši pārdzīvot kā laikmeta traģēdiju — nesavienojams pretstats starp attīstītas iekšējās pasaules jūtu bagātību, iztēles lidojumu, garīgo aktivitāti, no vienas puses, un materiālu interešu verdzināta cilvēka bezjūtīgo prakticismu, no otras. Vidusmēra piebaldzēni E. Dārziņam nepatika viņu aklās peļņas kāres dēļ.<sup>3</sup> Taču vēl svarīgāk, ka minētā antitēze savā ziņā iezīmējās pat jau Emīla vecāku raksturu atšķirībā, un te viegli uzminēt, kurā pusē bija Emīla simpātijas.

Pieķeršanās ģimenes dvēselei, smalkjūtīgajai mātei, deva impulsu citām svarīgām viņa pasauleskatījuma īpatnībām. Marija Dārziņa, dzimusi Laimiņa, un viņas tuvinieki piederēja pie tiem Vidzemes lauku ļaudīm, kuri vēl nēsāja ap sevi pagātnē aizejošajai Brāļu draudžu kustībai raksturīgo atmosfēru: toleranci sadzīvē, sievišķīgu pacietības kultu, kristiāniski romantisku jūtu dzīvi. Lai gan kopš pagājušā gadsimta vidus hernhūtisms kā sabiedriska kustība bija iegājis reakcionārā norieta posmā, tomēr ar savu garīgās pašdarbības patosu un ar cilvēka individuālās, intīmās garīgās dzīves pretnostatījumu autoritārajai, auksti racionālistiskajai vācu kungu baznīcai tas jopro-

<sup>1</sup> Emīls Dārziņš. Raksti. Atmiņas par Emīlu Dārziņu. Sakārt. A. Darkevics. R., 1975, 117. lpp.

<sup>2</sup> Turpat, 61. lpp.

<sup>3</sup> Turpat, 329. lpp.



jām jūtami ietekmēja nospiestākos ļaužu slāņus.<sup>1</sup> Saiešanas namā par cilvēka dvēseles lietām prātoja ne Vācemes universitātes izglītots un talārots vīrs no augstas kanceles, bet vienkārši darba cilvēki no pašu vidus. Te pirmo reizi apspiestās tautas vēsturē viņu dvēseles, lai arī kristīgā piētisma kūniņā ievīstītas, izvirzījās sirsnīgas uzmanības centrā, un tas nevarēja nestiprināt demokrātiska humānisma jūtas cilvēkos. Ievērojot mātes rakstura un rīcības lielo ietekmi uz Emīlu, varam puslīdz droši teikt, ka no šejienes Emīla priekšstats sakņojās sākums tai augstajai cieņai pret vienkārša darba rūķa dvēseles dzīvi, kuru E. Dārziņš nekad neslēpa, — impulss viņa demokrātiskajam humānismam, ko dzīves novērojumi vēlāk papildināja un korigēja. «Laikam taču tā saucamie «vienkāršie» ļautiņi ir sajūtīgāki priekš visa daiļā nekā ļaudis ar pretenzijām uz tā saukto «izglītību», laikam taču viņiem ir tīrākas, baltākas dvēseles,» — tā rakstīt 1907. gadā kundziskās Rīgas buržuāziskajā avīzē ne katrs uzdrošinājās.<sup>2</sup>

Apcirptā, noplicinātā, Vidzemes lauku cilvēku sapratnei pielāgotā veidā hernhūtisms bija atnesis līdzīgu kaut ko no Eiropas apgaismes laika ideju atblāzmas. Tikumiskas patiesības apgūšana un morāla pilnveidošanās kā sabiedriskā labuma sasniegšanas ceļš — tā te izpaudās apgaismes populārā *pašpilnveidošanās ideja*, kas bija tā laika teleoloģijas (mērķtiecības mācības) kā sabiedriskā optimisma doktrīnas sastāvdaļa un, neraugoties uz savu ideālistisko būtību, iedvesmoja daudzas paaudzes, sākot ar franču apgaismotājiem un beidzot ar dekabristiem un Ļ. Tolstoju. To varētu nepieminēt, ja no apgaismes pārņemtā cilvēka pašpilnveidošanās ideja un priekšstats par sabiedrības labumu kā individuāli sasniegto garīgo vērtību summu nebūtu ar Ļ. Tolstoja studēšanas starpniecību ietekmējusi E. Dārziņu arī vēlākajos gados. Šis priekšstats noteikti bija viens no faktoriem, kas kavēja E. Dārziņu ciešāk iesaistīties laikmeta sabiedriskajā cīņās, bet, no otras puses, lika viņam ar rūpību un sirsnību iestāties par ikviena cilvēka iekšējās pasaules izdaiļošanu ar mākslas starpniecību, kā arī veidoja viņā izcili augstas prasības pret savu un citu cilvēku jūtu un domu dzīvi. Te viens no izslavētā Dārziņa gara aristokrātisma avotiem. Kā

<sup>1</sup> Vēl pat mūsu gadsimta sākumā Krievijas lauku ļaužu stihiskajās reliģiskajās kustībās Leņins saskatīja sabiedriskā protesta paveidus. (*Leņins V. I. Raksti*, 4. sēj. R., 1948, 116. lpp.)

<sup>2</sup> Emīls Dārziņš. *Raksti*. Atmiņas. R., 1975, 108. lpp.

noskaidrosies, ideju par personības pašpilnveidošanās lomu dzīves progresā E. Dārziņš attiecina arī uz mākslas progresu.

Bērnībā gūtās garīgās ievirzes, ko papildināja vēlākā cītīgā iepazīšanās ar Tolstoja morālfilozofiskajiem traktātiem, izraisīja arī Dārziņa īpatnējo, fantazējošo reliģiozitāti, kā arī vienu otru ilūziju par reliģijas nozīmi sabiedrības dzīvē. Tāda pie 19. gs. otrās puses un 20. gs. sākuma komponistiem nebija retums. Taču atšķirībā, piemēram, no Čaikovska (kurš pievērsa zināmu uzmanību arī kristīgā kulta rituālam<sup>1</sup> un pretēji Māleram, kā arī vēl daudzu citu šā laikmeta mākslinieku raksturīgajai dabas dievišķošanai<sup>2</sup>, Dārziņš ignorēja gan baznīcu, gan arī uz dabu raudzījās materialistiski. Viņa reliģiozitātes kodols bija poētisks fantāzijas tēls, aizkustinoša ilūzija par kādu ideālā iespējamu, bet dzīvē neatrastu visu cilvēku un tautu brālību, brāļu mīlestību, kas reizi par visām reizēm izbeigtu sadursmes un ciešanas zemes virsū, un tikai tāda, pēc viņa domām, bija Kristus mācības būtība, nevis baznīca ar tās dogmām un neizbēgamo liekulību.

Ticība šādai ilūzijai tais laikos bija it kā savdabīgs, neko nemaksājošs, vienmēr pa rokai paņemams un skaists atrisinājums tām morālajām problēmām, ko zinātniska pasaules uzskata nebrūņotiem prātiem nežēlīgi izvirzīja reālā dzīve. Šī ticība bija kā *deus ex machina* antikajā teātrī, kur dieva parādīšanās uz skatuves pārdabiski atrisina citādi neatrisināmo lugas intrigu. Atzīmēsim, ka šādā poētiskās ilūzijas iekrāsotā reliģiozitātē atbalsojās maldi, ko pieļāva jau materiālists Feiherbahs, atmaskoja marksisma pamatlicēji, bet vēl atkārtoja Tolstojs, cenždamies reliģijas «prozu» (oficiālās baznīcas kaunpilno institūtu) pārvarēt ar tās poēziju (tiro brāļu mīlestību). Uzsverot, ka «reliģija ir poēzija, dievs ir poētiska būtne», ko radījusi iztēle un fantāzija, Feiherbahs rakstīja: «Es .. noliedzu reliģiju *tikai par tik*, ciktāl tā ir vienkārši proza, bet ne poēzija.»<sup>3</sup> Tātad brāļu mīlestība kā poēzija paliek. Tā paliek arī Tolstojam, un šajā aspektā ir Dārziņa un Tolstoja reliģiozitātes saskare. Protams, Dārziņa uzskatiem ir pilnīgi svešs Ļeva Tolstoja reliģiskās askēzes ideāls, kas krievu rakstnieku noveda līdz pat klasiskās mākslas noliegumam. Šai ziņā Dārziņš un Tol-

<sup>1</sup> Кремлев Ю. Симфонии П. И. Чайковского. М., 1955, с. 208.

<sup>2</sup> Розеншильд К. Густав Малер М., 1975, с. 82.

<sup>3</sup> Фейербах Л. Избранные философские произведения в 2-х т., т. 2. М., 1955, с. 692—693.



stojs ir viens otram tāli. Tomēr neaizmirsīsim, ka gadsimta sākumā Tolstoja morālfilozofiskie darbi aizsniedza katru kultūrāli domājošu cilvēku un Dārziņš ir tos uzmanīgi lasījis.

Dārziņa mūzikas idejiski emocionālo saturu viņa īpatnējā reliģiozitāte nav kaut cik jūtami ietekmējusi. Daiļradē tā samānāma vienīgi dažu Poruka dzejas tekstu izvēlē (kora dziesma *Bet, ja uz Betlemi es ietu, Mātes dziesmiņa* solobalsij), taču arī šeit izvēlētie teksti un to traktējums pauž tikai jau raksturoto poētiski simbolisko reliģijas interpretāciju. Toties mazvērtīgi vai pilnīgi nepieņemami ir tie viņa izteiktie uzskati, kas pauž ilūzijas par reliģijas iespējamo pozitīvo lomu sabiedrības attīstībā.<sup>1</sup>

Kādās attiecībās Dārziņa reliģiozitāte ir ar viņa uzskatu stihiski materiālistisko aspektu?<sup>2</sup> Kā zināms, stihiskais materiālists nosīmē filozofiski neapzinātu un nesistematizētu pārliecību par reālās īstenības objektivitāti. (Tā kā par stihiskiem materiālistiem mēdz dēvēt arī pirmsmarksistiskos, it īpaši antīkos *filozofiskos* materiālistus, tad skaidrības labad te sevišķi jāuzsver Dārziņa un citu jaunlaiku stihisko materiālistu *filozofiski neapzinātā*, būtībā naivā pasaules uztvere.) Tur, kur Dārziņš pauž šādu pārliecību, viņš līdzdala materiālistiskus uzskatus. Vēl vairāk — Dārziņš arī cilvēku līdz ar tā māksliniecisko daiļradi apzīmē par dabas produktu un daļu («Mākslinieks stāv zem dabas likuma . . .»)<sup>3</sup>. Bet tad, kad viņš šo par realitāti atzīto cilvēku garīgo darbību absolutizē un piešķir tai dzīves attīstību noteicējas lomu, pasaules vēstures pamatos iedomādamies garīgās vērtības, — tad neapzinātais materiālists pārtop tikpat filozofiski neapzinātā objektīvā ideālismā.<sup>4</sup> Te, protams, pieder arī viņa ilūzijas par reliģijas lomu. Taču par Dārziņa pasaulskatījumu nav īsti vietā spriest tik plašās, filozofiskās kategorijās. Viņš pats tā nedomāja.

Pusaudža gados Emīls nonāk Rīgā un vada tur piecas sešas ziemas, skolas neapmeklēdams, algotu darbu nestrādādams, mācīdamies vienīgi pie privātskolotājiem mūziku un svešvalodas. Ievērosim, Rīgā viņš nav nedz skolēnu barā, nedz arī ap

<sup>1</sup> Tā, piemēram, rakstā «Alfrēda Kalniņa ērģelkoncerts Jēzus baznīcā» — (Laikr. «Balss» № 43, 1906, 13. martā).

<sup>2</sup> Dārziņu par stihisku materiālistu apzīmē A. Darkevics (ievadā krājumam «Emīls Dārziņš. Raksti. Atmiņas». R., 1975, 4. lpp.).

<sup>3</sup> Turpat.

<sup>4</sup> Tas izpaužas, piemēram, pieņēmumā, ka mākslas (un vispār garīgās dzīves) attīstība pati par sevi varētu vest cilvēci pie sociālas atdzimšanas.

viņu ir darba biedri, un šāda atšķirtība no jebkura tolaiku kolektīva ir tik ilgstoša, ka nevar neklūt par ieradumu. Tas ir dzīves veids, kas, bez šaubām, kavēja viņa socializāciju, ciešāku iekļaušanos viena vai otra pilsētas sabiedrības slāņa dzīvē. Tas — no vienas puses.

Tai pašā laikā savrupa dzīve lielā pilsētā, protams, veicināja *neatkarīga vērotāja* īpašību izkopšanu, kas māksliniekam vai domātājam nav mazsvarīgi; saaugšana ar sava laika buržuāziskajiem sabiedrības institūtiem (vai tā būtu bijusi, teiksim, privātas ģimnāzijas kolektīvs vai studentu korporācija) viedinātu uztvert ikdienā notiekošo kā pašu par sevi saprotamu, bez atkāpes, kurpreti materiāla un garīga neatkarība no tiem raisīja kritizējošu attieksmi, savdabīgu — šodienas sociologu valodā runājot — antiinstitucionālismu.

Varētu nožēlot, ja jaunais E. Dārziņš būtu cieši ieaudzis kādā no tiem sava laika sabiedrības iestādījumiem, kuri formēja lielākoties kundziski aprobežotus pilsoņus. Bet jāieklausās arī laikraksta «Jaunā Dienas Lapa» nožēlā, ka Dārziņš savā mūžā nav atradis pietiekami ciešu kontaktu ar tām plašajām darba tautas aprindām, kurām piederēja viņa mākslinieka simpātijas un jaunrade.<sup>1</sup> Vai augsne sociālajai rezervētībai viņa apziņā neizveidojās jau šajā divvainajā Rīgas laikā, kad vismaz seši raženākie jaunības gadi pagāja, ne vien neiekļaujoties sabiedrības dzīvē, bet pat neklūstot par īstu pilsētnieku, jo Emils arī Rīgā bija tikai «cilvēks no laukiem» — cauras vasaras pagāja patriarhālajā Piebalgā, arī iztika taču nāca no turienes?<sup>2</sup> Un vai šī sociālā neiesaistība nekluva par vienu no svarīgākajiem faktoriem, kas vēlāk galu galā noteica E. Dārziņa vietu laikmeta ideoloģisko spēka līniju režģī? Proti, E. Dārziņš kā domātājs

<sup>1</sup> «Pēc viņa (E. Dārziņa — A. K.) pēdējā priekšlasījuma mums gadījumā piezīmēt, lai viņš meklē saviem centieniem tamdēļ atbalstu plašās tautas masās, kuras mūsu laikos ir istākās kultūras nesējas un arī mākslas pabalstītājas. Plašajā tautā ir ņemušas jau ceļu viņa dziesmas, plašā tautā bija iet arī šo dziesmu dziedātājam, kurš tā cieta aiz vientulības un aukstuma birģeliskās maka inteliģences un arī salona mākslas aprindās. Viņš nebija vēl atradis ceļu prom no šīm «draugu» aprindām, tamdēļ viņa mūzs bija traģisks un traģisks arī viņa mūža gals. Un viņa nodomi par dzīves un mākslas un tautas kultūras kopā saplūšanu palika tikai nodomi.» (Laikr. «Jaunā Dienas Lapa» № 195, 1910, 26. aug.)

<sup>2</sup> N. Grīnfelds pamatoti uzskata, ka pagātnē profesionāla mūziķa ilgstošais izaugsmes process, ieslēgšanās darbā pie instrumenta vai partitūras un privāttundas kā galvenais iztikas avots jau pats par sevi veicināja individuālistiskas noskaņas, zināmos apstākļos veidoja savrupa brīvmākslinieka apziņu. Sk. krājumā «Latviešu mūziķi». III izl. R., 1964, 64. lpp.



visā visumā palika starpposmā starp demokrātiskiem apgaismo-tājiem (te pieder latviešu mūzikas klasiķu vairums) un revolu-cionārajiem demokrātiem; pēdējiem viņš bija tuvs un revolucio-nāri idejiskas dzejas ietekmē ir radījis dažus no labākajiem darbiem, taču socioloģiskus secinājumus no savas demokrāta pārliecības Dārziņš neizdarīja.

Lai gan arī Rīgas laikā Ēmils palika pa pusei piebaldzēns, tomēr pilsētā nācās vērot vēl nepieredzētas parādības. Kamēr dzimtajā Jaunpiebalgā vēl turpināja valdīt šķietams patriar-hāls sadzīves idilliskums un tā šķietamību sargāja, piemēram, visai biežās uzspiestās aprēķina laulības (arī Dārziņa māte ir bijusi to upuris) un citi abu Kēlbrantu autoritātes akceptētie mīļā miera saglabāšanas pasākumi, tikmēr deviņdesmito gadu Rīgā, kur nonāca jaunais Dārziņš, daudz kas bija citādi. Te uzvirtojusī laikrakstu polemika ap H. Zudermaņa lugu «Gods» un Aspazijas lugu «Zaudētās tiesības» iznesa atklātībā citkārt rūpīgi noklusētās ģimenes ētikas un sievietes emancipācijas sasāpējušās problēmas. Jaunās strāvas un progresīvo biedrību darbība revolucionizēja priekšstatus par sociālo taisnīgumu. Strādniecības ideoloģijas ietekmētie jaunie, laikmetīgākie uzskati izglītības, morāles, psiholoģijas un citos cilvēka dvēseles dzīves jautājumos, kas visur atspoguļoja plašu tautas slāņu tieksmi pēc brīvākas un cilvēciskākas dzīves, te ieguva pilsētas videi raksturīgu koncentrētību, saasinātu izpausmi. Lai arī ne-varam zināt, cik vērīgi E. Dārziņš toreiz ielūkojās Rīgas notiku-mos, tomēr vēlāk kļūst skaidri redzams, ka augošas lielpilsētas sadzīvei piemītošā emocionālā atmosfēra ar tai raksturīgo sensuālismu, ar izjūtu tiešumu un atklātību ir Dārziņu ietekmējusi nesalīdzināmi vairāk nekā citus šā laikmeta latviešu komponis-tus. Neteiksim, ka pilsētas sadzīves mūzikas (romances) melo-dismu, kam tik liela loma viņa darbos, Dārziņš pilnā mērā būtu uzsūcis jau te Rīgā. Nē, tam atlika laika arī vēl studiju gados Pēterburgā, un it īpaši Čaikovska stila iespaidiem pie tā ir bijusi izšķirēja nozīme. Pēterburgas laika atmiņas un vēstules liecina, ka, neraugoties uz iedzīmtu bīklumu, E. Dārziņš šai lielpilsētā ir juties savā elementā — atšķirībā, piemēram, no studiju biedra Alfrēda Kalniņa, kurš centies izmantot katru izdevību, lai izrau-tos ārā uz veldzējoši klusajām Cēsīm vai Siguldu. Bet galve-nais — ar mūzikas iespaidiem vien bez tiešas iejūtas pilsētas dzīvē Dārziņš nebūtu kļuvis par adekvātāko laikmeta vienkāršā cilvēka individualitātes, viņa subjektivitātes apdziedātāju, jo vienīgi pilsētas sociālo konfliktu sastrēdinājums toreiz spēja

noņemt cilvēku dvēselēm lielo, tautiski šūdināto kopības segu un parādīt tās kā atsevišķas, ar sabiedrību ļoti komplicēti saattiecinātas būtnes. Te ir tautiskās kopības sajūsmas pārspilējumi.

Pēterburga deva dažādas ietekmes. Tur nonākot, E. Dārziņa muzikālie apvāršņi vēl bija pašauri. Atmiņas liecina, ka pat Čaikovska mūzika viņam sākumā šķitusi grūta un sarežģīta; drīz viņš to ļoti iemīļoja. Iepazīšanās ar sava laika jaunrades un izpildītājmākslas augstākajiem sasniegumiem Pēterburgas koncertzālēs viņā atraisīja kritiķim tik nepieciešamo spriedumu drosmi un neatkarību; jau pašas pirmās publikācijas 1901. gadā ir pilnīgi brīvas no reveransiem un iztapības autoritātēm, pat Mendelsoņa un Šumaņa vārdi neraisa viņā parasto bijīgo attieksmi, to kordziesmas viņš konfrontē ar latviešu autoru kompozīcijām kā līdzīgas ar līdzīgām. Dārziņa redzesloka izpletumam neatvietojami svarīga bija krievu mākslas psiholoģisko īpatnību apgūšana, kā arī franču, skandināvu un citu nacionālo skolu mūzikas iespāidi Pēterburgā. Tie pavēra skaidrāku skatu arī uz latviešu un vācu mūzikas īpatnībām, uz to savstarpējām attieksmēm.

Ilgi nāktos turpināt uzskaitījumu ierosmēm, kuras Dārziņš varēja gūt Pēterburgā un ne jau tikai konservatorijā vien, — tas ikvienam viegli apjaušams, ja vien apzināties, ka Pēterburga bija viens no spožākajiem sava laika pasaules mākslas centriem. Protams, arī konservatorijā viņš ko guva, tomēr ir jāuzticas studijas biedra Alfrēda Kalniņa atmiņu liecībai, ka «Dārziņš savās cerībās, kuras bija licis uz Pēterburgas konservatoriju, bija stipri vilies»<sup>1</sup>. Gadsimtu mijā, kad tur mācījās Dārziņš, pamatoti liela bija izpildītājmākslas fakultāšu slava, it sevišķi klavieru nodaļas reputācija, kas aizēnoja pat Parīzes konservatorijas oreolu. Bet tādos augstumos neatradās vispārējais mācību procesa idejiski estētiskais līmenis. Pēterburgas mākslas dzīvē *Jaunās krievu skolas* 60. gadu entuziasms un tematiskā mērķtiecība bija sen aiz muguras, akadēmizācija un jaunrades jēdziena sašaurināšana līdz labam profesionālismam bija noticis fakts. Šīs skolas — tagad tā bija tapusi par *Beļajeva pulciņu* — pārstāvji kļuva par konservatorijas profesoriem un kopā ar vecajiem A. Rubiņšteinu laika akadēmiskajiem pārniedzējiem noteica tur teorētisko priekšmetu mācīšanas līmeni. Viņu vidū bija tikai daži izcili mākslinieki, kas mūzikai izvir-

<sup>1</sup> Emīls Dārziņš. Raksti. Atmiņas, 313. lpp.



zija augstus sabiedriski idejiskus mērķus. Tāds bija pirmām kārtām N. Rimskis-Korsakovs, izņēmums, kurš «skaidri redzēja un nosodīja Beļajeva pulciņa eklektismu, Jaunās krievu skolas akadēmizāciju un šim paradībām pretojās».<sup>1</sup> Tādi bija arī viņa tuvākie līdzgaitnieki Glazunovs, Ļadovs un Vītols, kuri, lai gan daiļradē pārdzīvoja beļajeviešu krīzes grūtības, nesastinga tradīcijā, bet turpināja augt laikam līdzī. «Taču vesela virkne mūziķu — tipiskie beļajevieši — jautājumus par mākslas saturu, mērķiem, jēgu sev it kā nepavisam neizvirzīja. . . Beļajevieši rakstīja mūziku, ieslēgdamies šauri profesionālos rāmjos, izveidodami savā ziņā kastu, arodniecisku grupu. . . kompozīcijas tehnika pārtapa par elementāru prasmi «rakstīt gludi».<sup>2</sup> Dažos teorētiskos kursos valdīja tik liela rutīna, ka apdāvinātākie studenti bieži vien izbrīvēja atļauju tos neapmeklēt, un ieviesās paraša atbilstošos eksāmenus kārtot eksterni (jeb, kā toreiz oficiāli to dēvēja, — om себя). Zīmīgi, ka Rimskis-Korsakovs savu privātaudzēkni Igoru Stravinski enerģiski atrunāja stāties konservatorijā, kur pats bija vadošais pasniedzējs, kā vienu no motīviem minot tur valdošo mācību atmosfēru.<sup>3</sup>

Dārziņam bija laime mācīties speciālo harmoniju pie N. Rimskis-Korsakova, ērģeļspēli pie slavenā Luī Homiliusa, bet «par stipri šauru teorijas kursu un diezgan pavisām pasniegto mācību klavieru spēlēšanā mēs laikam ne reizes arī nebijām runājuši,» atceras Alfrēds Kalniņš.<sup>4</sup> Beidzamo Pēterburgas gadu kordziesmas (*Minjona, Mēness starus stigo*) neapšaubāmi liecina, ka kompozīcijas tehnikā Dārziņš ir progresējis. It sevišķi otrajā dziesmā jau ir izstrādāta tā lielā muzikāli tematiskā vienotība, kurā, variēšanai kļūstot par svarīgāko attīstības paņēmieni, visa dziesma organiski aug no kopīga intonatīvā celma un tās struktūra iegūst pilnīgu pārskatāmību. Tā, neapšaubāmi, ir N. Rimskis-Korsakova skolas tipiska īpašība, kuru Dārziņš turpināja izkopt līdz pakāpei, kas ieguvusi kordziesmas simfonizācijas nosaukumu. Nopietnas mākslinieciskas prasības,

<sup>1</sup> Смирнов В. Творческое формирование И. Ф. Стравинского. Л., 1970, с. 45.

<sup>2</sup> Turpat 44. lpp. Par to, cik zemā līmenī konservatorijā palaikam bija mākslas tematiskā saturīguma prasība, liecina 1900. gada kompozīcijas klases abiturientiem izraudzītais, visiem vienāda obligātās diplomdarba kārtātes teksts — saloniski mistisks dzejojums «Paradīze un Peri» (glabājas Ļeņingradas Valsts vēstures arhīvā, fonds 361-5-17, 220. lpp.).

<sup>3</sup> Стравинский И. Хроника моей жизни. Л., 1963, с. 53.

<sup>4</sup> Emīls Dārziņš. Raksti. Atmiņas, 313. lpp.

stingrs kompozicionāls veidojums, izturēts stils kā labas skolas rezultāts kopš Pēterburgas gadiem arvien grezno Dārziņa vienbāršmūziku. Pat necilākās viņa dziesmas, kas jau gadsimta sākumā iekaroja amatieru koncertestrādes, netiecas tikai pēc vienkāršas populārāko jūtu patiesības, bet muzikālajā veidojumā ir klasiski līdzsvarotas, melodiskajā attīstībā vienotas un koncentrētas, tā paužot izkoptu daiļuma izjūtu.

Sādas kvalitātes nerodas no labas kompozīcijas tehnikas vien, nemaz jau nerunājot par tādām dedzīga demokrāta īpašībām kā ieinteresētība visas tautas estētiskā līmeņa celšanā, sasāpējušo sabiedriski kulturālo jautājumu risināšanā, bezgalīga ticība jaunības ideālu realitātei. Te nopelni Publiskajai bibliotēkai, stundām, kas pavadītas gan grāmatu sabiedrībā, gan arī debatēs ar latviešu un cittautiešu studijbiedriem, bet jo sevišķi īpašajai Pēterburgas videi ar spriego intelektuālo dzīvi, neatsveramajiem mākslas iespaidiem un gaudi disciplinējošo kultūras atmosfēru, — pilsētai, kurā gandrīz ik tilts, ik nama fasāde māca formu plastikas izjūtu. Pirmām kārtām šeit Dārziņš iemācījās to, ko viņš vēlāk dēvēja par aristokrātismu mākslā, pats atšifrēdams šo terminu gan kā «inteligentu daiļjūtību», gan kā «daiļuma sajūtu un eleganci» (par Čaikovska brieduma darbiem runājot), gan arī kā vispārēju pilnvērtīgas mākslas īpašību, kurā taču «izteicas viss tas, ko domājuši un jutuši laikmeta labākie gari».<sup>1</sup>

Dārziņa personības un uzskatu tapšanas izpratnei ir svarīgi ne vien priekšstatīt Pēterburgas garīgās dzīves ainu, bet vēl svarīgāk ir apzināties to, kā šīs dzīves iespaidus uzņēma tieši viņš. Tur dzīvoja, studēja, pelnīja iztiku daudzi latviešu mūziķi. Visi viņi atskārta Pēterburgas mūzikas dzīves profesionālisma un garīgās kultūras milzīgo pārākumu pār apstākļiem savā dzimtenē. Visi saprata muzikālās izglītības un regulāras koncertdzīves nepieciešamību kā pirmo noteikumu latviešu mūzikas kultūras pacēlumam, arī — Dārziņš. Viņam nepiemita Vītola, pieredzējušā pedagoga un racionālā organizatora, mierīgais, lietīšķais šo problēmu skatījums. Viņam nebija arī Melngaiļa praktiķa vērēna, kurš gados, kad dzimtenē kvēloja sabiedriskas cīņas par demokrātiskas un nacionālas mūzikas kultūras pastāvēšanu, apmetās Taškentā un, iztikdams no nelielas saimniecības

<sup>1</sup> Emīls Dārziņš. Par mūziku. R., 1951, 235. lpp.

<sup>2</sup> Kalniņš A. Papildinājumi Melngaiļa autobiogrāfijai. — «Latvijas Vēstnesis», 1924, 12. apr., 4. lpp.



ienākumiem, mierīgi kaldināja savu tautisko stilu — darbus, kas rāmi un svarīgi iegulās klasikas zelta fondā (tiesa, arī viņš meta pa zibenim, tumsību un buržujiskumu dzimtenē gaiņādams, bet — no tālienes). Citāds bija Dārziņš. Viņš piederēja pie tiem savas paaudzes jaunajiem māksliniekiem, kurus Pēterburgā uzņemtie garīgā sprieguma lādiņi nemitējās dedzināt līdz ceļa galam un kuri savā romantiskajā maksimālismā prasīja daudz vairāk par izglītību un profesionālismu vien, — no sevis un citiem dzimtenē viņi nepārstāja prasīt tos mākslinieciskos augstumus, par kuru sasniedzamību viņiem nojausmu bija devis lielais kultūras centrs. Turklāt Dārziņam piemita kāda izcila īpašība, kuras dēļ arvien jaunas paaudzes (un aizvien arī jaunatne) ir ieklausījušās ne vien viņa darbos un vārdos, bet ir jutušās valdzinātas arī no viņa personības, no viņa tēla. Proti, katrs Dārziņa solis, pats viņa veidols pauda pārliecību, ka jaunības tirākie ideāli, radikālākie centieni un negausīgākie sapņi ir vienīgā īstā dzīves programma, — tiem nekad nebūs atkāpties vidusmēra pilsonībai tik mīļās mērenības, prātīguma vai ērtību priekšā. Šāds romantisks maksimālisms veicināja dzīves traģēdiju gan viņam pašam, gan arī ne vienam vien no tiem Dārziņa laikabiedriem, kurus minējam raksta sākumā.

Antons Austriņš atmiņās par Dārziņu 1913. gadā rakstīja: «Mums, latviešiem, kā jaunai tautai, trūkst, vispāri ņemot, mēra sajūtas, kuru skaita par kultūras cilvēka pazīmi. Mēs lecam uzreiz no ganu ciniša uz lielpilsētas bulvāra. Un ne katram tāds lēciens ir laimīgs: ne katrs spēj «atskatīties — pasmaidīt un tad tālāk soļot lēnām...». Tas daudzkārt noved pie nepārbaudītas ikdienības novērtēšanas vienādā līmenī ar augstāku gara dzīvi.»<sup>1</sup> Šo domu var izteikt arī saudzīgāk un mazliet paplašināt. Tik tiešām, mēs konstatējam sapņu un garīgo ideālu sakāpinātību gan Dārziņa pasauleskatījumā, gan arī daudzos citos gadsimta sākuma latviešu māksliniekos, un to veicināja īpatnējā vēsturiskā situācija, kādā debitēja šī «atraitnes dēla» paaudze. Atcerēsimies — nākot pasaulē, tā daudz gaismas vis neieraudzīja; E. Dārziņš piedzima laikā, kad tikai kopš 10 gadiem bija ar likumu aizliegta zemnieku pēršana muižās. Pārceļšanās no gadsimtus snaudušo Latvijas lauku klusuma uz sava laika garīgās dzīves centriem (Pēterburgu, Maskavu, Drēzdeni un citiem) — šis lēciens dažam zemnieka dēlam nozīmēja distanci no Brāļu draudzes dziesmu grāmatas līdz Brandesam,

<sup>1</sup> Emīls Dārziņš. Raksti. Atmiņas, 328. lpp.

Čerņiševiskim, Ibsenam un Čehovam. Un arī līdz Šopenhaueram, Nīčem, Meterlinkam. Te radās intelektuāla kāpiena spriegums, ko ne katrs spēj izturēt. Pavērās neapjaustas domu un jūtu dzīves perspektīvas, ko gribējās rādīt arī savai tautai dzimtenē, lai tā drīzāk panāktu visu nospiešības gadsimtos iekavēto. Lielajos kultūras centros teātru un koncertzāļu spīdums paslēpa to cieto materiālo pamatu, uz kura auga garīgās dzīves krāšņums. Sāka likties, itin kā dzīves attīstību uz saviem vieglajiem spārnieniem nestu mūzas. Un aizmirsās, ka sabiedrības dzīvē materiālās attiecības dominē pār garīgajām un nevis otrādi.

Bet šī ilūzija nesa visrūgtāko un dziļāko vilšanos, atgriežoties dzimtenē. Plānā, caurspīdīgā kultūras kārtiņa gadsimta sākuma Rīgā nespēja apslēpt to, kas notika visā cariskajā impērijā — kapitālisma attīstības plaucinātā pilsonība nodevās materiālas ieraušanas kārei, nedz prasīdama pēc īstas kultūras, nedz arī spēdama to uzņemt. Mākslinieku ilgās pēc dzīves skaidrošanas un daiļošanas Rīgas jaunbagātņiem nebija vajadzīgas. Ideālie centieni palika sapņotāju daļa, bet praktiskā dzīve ritēja pēc kādiem citiem, šķietami neizdibināmiem, rupjiem noteikumiem, ko Baltijas apstākļos vēl dzelžainākus un griezīgākus padarīja īpaši sāpīgie Piektā gada rezultāti. Notika tā, ka vidusšķiras inteliģences apziņa te vēlreiz pārdzīvoja krīzi, kas Rietumeiropu bija skārusi jau agrīnā romantisma laikmetā. Proti, Eiropas romantisms, kā zināms, bija sava veida vilšanās apgaismes filozofijā, kura bija solījusi cilvēcei jaunu zelta laikmetu, tiklīdz izglītība un zinātne noskaidros, kā katram jādzīvo, lai tiktu sasniegta vispārības laime. Līdzīgā kārtā radošās inteliģences biežās, tipiski romantiskās traģēdijas gadsimta sākuma Latvijā nozīmēja vilšanos un neizpratni par to, ka, virsslāņa izglītībai pieaugot, šis bagātais virsslānis tomēr neved tautu un neiet pats pa humānisma un gara kultūras ceļu, bet turpina raust bagātības, mīdot kājām visu, kas tam stāv ceļā. Tā bija iekavējusies vilšanās apgaismes ilūzijās; apgaismes un tās mantinieka — utopiskā sociālisma ietekme Dārziņa sabiedriskajos uzskatos ir ļoti saskatāma.

Konkrēti skatot, vismānīgākā bija ilūzija, ka garīgā kultūra un dvēseles izsmalcinātība pati par sevi iegūs noteicošo lomu tautas dzīves pacelšanā. Šīs ilūzijas neizbēgami traģisks sabrukums pret laikmeta reālās, t. i., materiālās un politiskās, dzīves cieta akmeņāju it kā no iekšienes psiholoģiski iedragāja E. Dārziņu un viņam līdzīgus māksliniekus, kuru progresīvos ideālus necementēja vēstures materiālistiska izpratne. Kā ievērojām,



šis sakāpinātais garīgais prasīgums atrautībā no konkrētas sociālas pamatnes bija vēsturiski un psiholoģiski nosacīts apziņas faktors, taču tajā bija arī pārņemtas idejas. Pēterburgas Publiskajā bibliotēkā E. Dārziņa uzmanību piesaistīja ne vien Tolstojs, Gēte, Čehovs, bet arī 19. gs. otrās puses angļu estētiķi, un, liekas, nav nejaušība, ka tieši viņi, jo neviena cita Eiropas estētiķu skola pārdomas par mākslu nebija tik cieši sasaistījusi ar garīgās kultūras stāvokli buržuāziskajā sabiedrībā, nonākot pat līdz utopiskā sociālisma idejām. Literāts un mākslas teorētiķis Džons Reskins (1819—1900; viņš stipri ietekmējis arī Tolstoju), kura domas E. Dārziņš pazina un mīlēja citēt, sapņo par to, ka cilvēka estētiskajām un tikumiskajām jūtām naidīgais buržuāziski mietpilsoniskais prakticismis būtu iznīdējams, propagandējot mākslu, un tā cilvēcei sāktos jauns ētiskas un estētiskas atdzimšanas laikmets. Šo utopisko ideju klajākā izpaušme ir Dārziņa sapņojumi par tautas kulturālo atdzimšanu, kuri izskanēja viņa priekšlasījumā «Uz krustceļiem» (Rīgā 1910. g. 11. janvārī Ata Ķeniņa organizētajā 6. rakstnieku vakarā).<sup>1</sup> Tie izskanēja laikā, kad ne vien Dārziņš, bet arī Latvijas iedzīvotāju masas kopumā Stolipina reakcijas apstākļos bija tālāk no revolucionāras cīņas nekā vēl gadus piecus pirms tam. «Taču . . . domātāju mērenība uzskatos par revolucionāras varas lietošanu nav jāvērtē kā samierināšanās ar buržuāzisko sabiedrību. Gan neaicinot uz revolucionāru rīcību, romantiskās estētikas virziena turpinātāji bez ierunām noraida mietpilsoniski buržuāzisko dzīves kārtību, tam pretstatot savu tikumisko un estētisko ideālu un cenšoties, ja tā var teikt, atkarot no buržuāzijas cilvēku dvēseles.»<sup>2</sup> Šie vārdi, kas teikti par 1850.—1860. gadu angļu estētiķiem, kuri darbojās citas buržuāziski demokrātiskas revolūcijas — 1848. gada revolūcijas — sagrauves pēcperiodā, tiklab varētu būt teikti par E. Dārziņu. Ideju pārmantojums ir acīm redzams.

Ļoti var būt, ka arī naidu pret mākslu gandējošu mietpilsonisku gara kūtrību Dārziņš iemantoja ne pēc atgriešanās Rīgā, kur tam bija visvairāk iemeslu, bet jau Pēterburgā. It īpaši 90. gados, narodņicismam sairstot, krievu sabiedrībā gūst

<sup>1</sup> Sk. «Jaunā Dienas Lapa», 1910. g. 12. febr. Redakcijas atreferējums atzīst priekšlasījumu par «diezgan izdevušos, interesantu cilvēcisku dokumentu», bet kritizē tajā ietvertu nemateriālistisko vēstures un nācības attīstības izpratni.

<sup>2</sup> Аникст А. Английская эстетика 1830—1860 гг. — В кн.: История эстетики, т. 3. М., 1967, с. 817.

popularitāti ideja, ka cīņa pret mietpilsonību esot inteliģences galvenā misija, kas esot vēl svarīgāka par sociāli politisku cīņu.<sup>1</sup> (Šī koncepcija pēc tam tika izstrādāta R. Ivanova-Razumņika toreiz populārajā darbā par krievu sabiedriskās domas vēsturi, kurš pirmsrevolūcijas gados iznāk četros izdevumos, bet kuru asi kritizēja Plehanovs un Lunačarskis.) Arī šī ideja, kas revolucionārā situācijā kļūst objektīvi reakcionāra, ir sastopama jau 19. gs. angļu utopisko sociālistu darbos.

Pirmajā laikā pēc ierašanās Rīgā Dārziņš, redzēdams, ka te latviešu māksla, nesastapusi interesi pilsonībā, zaudē arī materiālos eksistences pamatus, it kā apmulsumā sāk raudzīties apkārt pēc visvairāk pārtikuša slāņa, kas varētu uzņemties mākslas dzīves atbalstīšanu, — viņš meklē pēc latviešu aristokrātijas (un šoreiz ne tikai garīgā, bet arī materiālā nozīmē!).<sup>2</sup> Jo Pēterburgas koncertzāļu un teātru spožums taču netapa gluži bez daža laba aristokrāta pabalsta — tur bija dzirdēts par M. P. Beļajeva mecenāta darbību, par N. fon Mekas materiālo atbalstu Čaikovskim. Liekas, Dārziņš sākumā neatskārta, ka aristokrātu mecenātisms bija vecās, aizejošās muižnieciskās Krievijas iestādījums, bet ka viņa demokrātiskās mākslas ideāliem vajadzētu realizēties pavisam citādi. Drīz viņš, protams, aristokrātijai atmet ar roku un retinātiem burtiem raksta: «Mākslai ir pašai sava inteliģence, sava aristokrātija».<sup>3</sup> Nevar lasīt bez cieņas un apbrīnas, kā viņš 1909. gada kundziskajā un pusvāciskajā Rīgā mudina rīkot koncertus ne Melngalvju zālē, bet tur, kur tie būtu pieejami arī «vienkāršam latviešu cilvēkam, kurš dzīvo aiz Pāvila baznīcas vai citā tālā malienē».<sup>3</sup> Neieredzēdams savtīgo un garīgi trulo lielburžuāziju, Dārziņš, tāpat kā citi viņa paaudzes demokrātiski noskaņotie mākslinieki, intuitīvi apjauta savu tuvību nemantīgajiem slāņiem, bet viņš vēl skaidri neapzinājās, ka tieši pamatšķira ir tas materiālais spēks, kas ir aicināts uz saviem pleciem atnest karsti ilgoto tautas kultūras dzīves pacēlumu.

Šī vēstures gaitas neapzināšanās savā ziņā veicināja Dārziņa dzīves traģēdiju, tā viesā vienu otru utopisku, nezinātnisku ideju viņa sabiedriskajos uzskatos, taču tai par spīti Dārziņa daļēji rade tik un tā bija vēstures gaitas ietekmēta un to atspoguļoja.

<sup>1</sup> Смирнов В. Творческое формирование И. Ф. Стравинского. Л., 1970, с. 37, 38.

<sup>2</sup> Emīls Dārziņš. Raksti. Atmiņas. Rīgā, 1975, 28. lpp.

<sup>3</sup> Turpat, 80. lpp.

<sup>4</sup> Turpat, 257. lpp.



Jo nevis paša teorētiskie uzskati vien bija E. Dārziņa daiļrades svarīgākais sociālais rosinātājs, bet gan tūkstošu dzīves grūtdieņu konkrētie likteņi, kuriem varēja līdzī just, tāpēc ka arī viņu sirdis dega tās pašas ilgas izrauties no ikdienas pelēcības un izteikt savas izjūtas kādās ideālās, apgārotās formās. Tie bija Latvijas lauku un augošo pilsētu vienkāršo ļaužu slāņi, kas, samērā nesēn pacēlušies no feodālās nospiestības, bija pagājušā gadsimta pēdējos gadu desmitos ciešāk iekļāvušies sabiedrības dzīvē, jau baudījuši kādu mazumu izglītības, asāk apjautuši savu cilvēcisko līdztiesību, un te dzima arī viņu garīgās, emocionālās dzīves prasības. Viņu izjūtās bija daudz skumju un aizlauptu cerību, jo, tikko pasniegušies ne vien pēc paciešamas dzīves, bet arī pēc gara gaismas un daiļuma, viņi tūlīt asi pārdzīvoja sapņu un ilgu neatbilstību apkārtējās dzīves netaisnībai un nežēlībai. So vēl neskaidri sevi sociāli apzinājušos un joprojām nospiesto ļaužu psiholoģija bija E. Dārziņa daiļrades svarīgākais rosinātājs. Sākumā viņu vairākums, tāpat kā Dārziņš, vēl vāji izprata grūtdieņu tālākās cīņas perspektīvu. Ja skaidras mērķa apziņas un cīņas gribas apveltītie revolucionāri droši raudzījās nākotnē un pieņēma likteņa izaicinājumu, tad jo vairāk cieta, maldījās un ilgojās tie daudzie, kuriem skaidru sociālu mērķu nebija, bet kuri tomēr izjuta apstākļu slogu. Laikmeta pabērnū dedzinošā neapmierinātība ar tagadni, viņu sapņi un mokošās cerības uz nākotni atrada izteiksmi Dārziņa daiļradē. Viņam izdevās īpašā dziļi personiskā formā tvert sava laikmeta plašu tautas slāņu izjūtas un pacelt tās tādā vispārinājumā, kas joprojām pauž māksliniecisku patiesību par cilvēka dvēseles dzīvi. Tas ir Dārziņa mūža galvenais nopelns, kā dēļ viņš joprojām ir mūsu vidū.

### Daiļrades estētika

Rakstot par Čaikovski, Dārziņš izsaka domu, ka lielā krievu komponista mūzika kā viņa dvēseles stāvokļa izpausme līdz ar to ir arī sava laikmeta un apkārtnes pareizākais atspoguļojums.<sup>1</sup> Mūsdienu terminoloģijā izteikta, tā būtu atziņa, ka pilnvērtīga liriska muzikālā izteiksme ir reālistiska, un šī atziņa, ko Dārziņš apstiprina ar savām kompozīcijām, ierosina atbildi uz ļoti svarīgu viņa daiļrades estētikas jautājumu. Tas ir jautājums par

<sup>1</sup> Emīls Dārziņš. Raksti. Atmiņas, 38. lpp.

*māksliniecisko metodi*. Proti, Dārziņš daiļrades metodes ziņā kā komponists pieder pie liriskiem realīstiem, un to nosaka divas svarīgākās viņa mūzikas īpašības: tiešās emocionalitātes pirmtiesības un augstā emociju tipizācijas pakāpe. Kā realīsts Dārziņš izvēlas reljefas, mūzikas ikdienā izkristalizētas un tāpēc emocionāli ietilpīgas un precīzas intonācijas. Kā liriskis viņš atveido mazāk ārpusaules tēlus un individualizētus raksturus, bet galvenokārt un gandrīz vienīgi — liriski personificētu emocionālo reakciju.

Ja nu patiesīgumu mūzikā garantē tiešā jūtu valoda, tad jaunradei ir jāaug no paša komponista pārdzīvotās pieredzes, tādēļ viņam ir jādzīvo aktīva dzīve savā vidē kā cilvēkam. Pārlicība, ka īstā, nevilto tā jaunradē «mākslinieks un cilvēks ir viens un tas pats»,<sup>1</sup> Dārziņam bija tik spēcīga, ka būt ideālam māksliniekam viņa priekšstatos nozīmēja arī savdabīgu upurēšanos — mākslinieks uzņemas līdz pašiem dziļumiem pārdzīvot citu cilvēku dzīves rūgtumu un sāpes un pēc tam atdod tās viņiem atpakaļ pārkausētas, formētas, paceltas līdz veldzējošam, dziedinošam skaistumam, un tā katrs izcils mākslinieka gara bērns «ir gabals iz viņa paša dzīves, ir daļa no viņa paša, uzrakstīts ar viņa sirdsasinim».<sup>2</sup> Tāpēc visaugstāko novērtējumu mūzikai Dārziņš ietver tādos vārdos kā «izciests skaistums», «izciestais dvēseles lirisms», «tragisks skaistums».

Pilnīgā saskaņā ar liriski reālistisko metodi Dārziņš gandrīz necenšas mūzikā tvert vēstures tēlus, epiku, radīt vēsturiski vai nacionāli nosacītu kolorītu, un jau šajā ziņā izpaužas viņa tuvība Čaikovskim, kuram tāpat «bezgala svarīgākas liekas personāža emocijas nekā tā piederība noteiktam sociālam slānim vai vēstures laikmetam».<sup>3</sup> Precīzāk sakot, liriskā personāža sociālo un vēsturisko piederību komponists liriskās neizraugās, netēlo, bet tā — sava laika un vides cilvēka psiholoģijas veidā — ienāk mūzikā pati no sevis, sekojot subjektīvi emocionālās tiešamības prasībai. Šajā sakarā interesanti ievērot, ka Dārziņš pārmet Vitolam «objektivitātes masku» viņa simfoniskajā poēmā «Līgo svētki».<sup>4</sup> Viņš ir nemierā ar Aspazijas dzejoļa «Ciānas bērni» vēsturiski leģendāro traktējumu A. Kalniņa korzdziemās, uzsverot, ka dzejolī nav pagātnes eksotikas tēlojuma,

<sup>1</sup> Emīls Dārziņš. Raksti. Atmiņas, 48. lpp.

<sup>2</sup> Turpat, 146. lpp.

<sup>3</sup> Кремлев Ю. Симфонии П. И. Чайковского, с. 16.

<sup>4</sup> Emīls Dārziņš. Raksti. Atmiņas, 198. lpp.



bet ir «nopūta par mūsu pašu vārgo zemes bērnu likteni»,<sup>1</sup> un pats savā kordziesmā pasniedz šo tekstu kā sava laikmeta ļaužu neviltoti tiešu, tragisku saucieni, saistītu ar viņu cīņām un ciešanām.

Svarīgi apzināties, ka lirisko jūtu atbrīvošana, cilvēka personības emocionālā diapazona izplešana mākslas darbos foreiz, gadsimta sākumā, saskaņēja ar sabiedriskās apziņas progresīvo tendenci. Pirmām kārtām tā saistījās ar nepieciešamību personībai iekšēji atbrīvoties no iepriekšējā laikmeta patriarhālisma, emancipēties, jo sociāla slāņošanās un ļaužu ieplūšana pilsētās virzīja uz to, ka elementārā tautiskās kopības apziņa, ko nesa jaunlatvieši un tautiskais romantisms, pārtapa daudz sarežģītākā attiecību ainā un cilvēks arvien vairāk sevi apzinājās kā individualitāti, kā mazu, patstāvīgu pasauli citu vidū. Bet vēl nozīmīgāk bija tas, ka cilvēka iekšējās emocionālās pasaules atbrīvošanās, ko puda arī Dārziņa daiļrade, objektīvi stājās pretī tiem spēkiem, kuri mākslīgi centās saglabāt veco, izkurtējušo patvaldniecisko iekārtu ar visām tās vecuma nespēka stindzinātajām sabiedriskās apziņas formām. Tāpat kā dzejā, arī mūzikā ne tikai tematika, bet pats cilvēka iekšējās jūtu pasaules nozīmības cildinājums bija vērsti pret laikmeta morālo (mīetpilsonisko, birokrātisko), kā arī sociālo un politisko slogu. Uzmanība pret cilvēka subjektīvi psiholoģisko pasauli, pat ja tā ieguva toreizējā individuālisma paveidu, «vairāk vai mazāk jaušami saistījās ar vēl gaidāmās, revolūcijā izcīnāmās sociālās brīvības priekšstatu.»<sup>2</sup> Emocionāli psiholoģisks saasinājums un niansējums mūzikā kļuva par progresīva laikmetīguma zīmi.

Visai būtisku laikmeta noskaņu paudēja bija ne tikai emocionālā kaisme, bet arī izjūtu trauslums un aizlauztu cerību motīvi, kas Dārziņa daiļradi pavadīja jau ar gadsimta sākumu. Tāpēc nav taisnīgi Dārziņa subjektīvo liriku gadsimta sākumā pretstatīt tā saucamajai sabiedriskajai tematikai kā kaut ko mazvērtīgāku. Viņa lirikas raksturs spilgti izteica estētiskās apziņas jaunieguvumu, kas dzejā bija sasniegts jau iepriekšējā desmitgadē. Ar Aspaziju, tāpat ap deviņdesmito gadu vidū, «ausa latviešu rakstniecības sestā radīšanas diena», saka Jānis Asars, tāpat — cilvēka radīšanas diena. Ir zināms pamats teikt, ka latviešu mūzikā individuāli psiholoģiskā stīga sāk skanēt ar

<sup>1</sup> Emīls Dārziņš. Raksti. Atmiņas, 75. lpp.

<sup>2</sup> Eihvalds V. Jāņa Akuratera simtgade. — «Literatūra un Māksla», 1976, 17. janv., 4. lpp.

Dārziņa pirmajām solodziesmām. Viņam piedēvējam šo godu ne galvenokārt tāpēc, ka pirmās vērā ņemamās un ar latviešu dzejnieku tekstiem komponētās J. Vītola, E. Melngaiļa, A. Kalniņa psiholoģiskās romances parādās dažus gadus vēlāk. Šoreiz gribam uzsvērt, ka Dārziņa solodziesmas ietver laikmeta vienkāršo cilvēku dvēseles dzīvi vistuvāk viņu pašu psiholoģijai, tas ir, ar iespējami mazu psiholoģisku distancēšanos. Šinī ziņā E. Dārziņa kolēģu mūzika ir nedaudz atšķirīga. Piemēram, A. Kalniņa solodziesmās kopumā dominē ne liriski psiholoģiska, bet vērojoša izteiksmība, un galvenais — te autors ievēro savdabīgu izsmalcinātības distanci (uz ko arī Dārziņš viņam neaizmirs norādīt). Savukārt J. Vītola psiholoģisko romanču izteiksme ir dziļa un universāla, tā it kā paver plašu cilvēka jūtu dzīves attīstības perspektīvu, bet arī prasa īpašu iegremdi; aiz tās stāv vesels krievu mūzikas laikmets ar tā izkopto, bagāto, kultivēto muzikāli asociatīvās valodas slāni, kurā arī klausītājam dziļi jāiejūtas. Katrai no šeit shematiski pretstatītajām liriskajām metodēm ir savas stiprās un vājās puses. Dārziņa metode valdzina ar to, ka izteiksmes tuvība vienkāršo tautas slāņu emocionāli psiholoģiskajai pasaulei nekad neliek klausītājam sajusies niecīgam mūzikas tēlu lieliskuma, izsmalcinātības vai sarežģītības priekšā, bet apstiprina klausītāja līdztiesību un reizē arī viņa vienkāršo pārdzīvojumu un dvēseles dzīves skaistumu.

Jāuzsver, ka šis Dārziņa muzikālās izteiksmes demokrātisms, kas slēpjas viņa solodziesmu vienkāršībā, kā arī to vispārējais tonuss, žanriskais un melodiskais veidols nav domājami bez pilsētas sadzīves un muzicēšanas formu ietekmes. Ievērosim kaut tikai slēpto valšveidību viņa dziesmu lielā daļā. Šķiet, līdz šim ir maz uzsvērts, ka ar savu solodziesmu liriski reālistisko tendenci viņš nodibinājis tālejošu tradīciju latviešu mūzikā. Viņš lika pamatu īpašai mūsu vokālās lirikas linijai, veidojot savās solodziesmās savdabīgu intonatīvi žanrisku sintēzi. Proti, no vienas puses, Dārziņš nebūt neatteicās no latviešu tautas mūzikas elementiem — tādiem kā trihordika, tipiskās ritma formulas (sevišķi spilgti solodziesmās *Vēl tu rozēs plūc, Mātes gars, Jaunibai* un arī citur).<sup>1</sup> No otras puses, viņš šos elementus gandrīz līdz nepazīšanai sakausē ar profesionāli transformētiem pilsētas sadzīves mūzikas, romances elementiem — tādiem kā

---

<sup>1</sup> Sk. *Krasinska L.* Emīla Dārziņa solodziesmas. — «Latviešu mūzika». R., 1958, 137.—166. lpp.



sekvenca, hromatizācija un citiem. Līdzīgi Čaikovskim — un lielā mērā viņa daiļrades ietekmē — Dārziņa melodika ir fiksējusi to momentu, kur lauku dziesmotība ieplūst pilsētā un jaunās vides iespaidā dod citas kvalitātes. Šī diatoniskās trihordikas un romances struktūru sintēze vēlāk no jauna parādās Jāņa Mediņa solodziesmu zināmā daļā.<sup>1</sup> Ja salīdzinām, piemēram, Dārziņa dziesmu *Mātes gars* ar Jāņa Mediņa populārajiem dziesmu opusiem — tādiem kā *Birztaļiņa, Ir viens vakars* —, tad šis intonatīvi žanriskais pārmantojums ir pārsteidzoši skaidri redzams. Tas pa daļai turpinās arī Arvīda Žilinska solodziesmās. Protams, ir cits jautājums, kādā mērā katrs no tradīcijas turpinātājiem ir sasniedzis pamatlicēja originalitāti un izjūtas spēku.

Līdz ar pilsētas sadzīves muzikālās sfēras ietekmi izteiksmes tautiskums E. Dārziņa dziesmās ne vien saturā, bet arī formā nav pirmām kārtām saistīts ar lauku folkloras muzikālajām savdabībām, tajā nav nekā no — viņa paša vārdiem runājot — «senciskuma», tomēr tas neapšaubāmi ir tautiskums. Tajā ir daudz pirmatnīgi svaiga jūtu spirtuma un vienkāršības (it īpaši R. Blaumaņa dzejas traktējumos *Vēl tu rozēs plūc, Kā zagšus*), kā arī pacilātība un laimes apziņa (*Mana laime, Teici to stundu, to bridī*).

Bet jau gadsimta sākumā E. Dārziņa dziesmās ienāk arī aizlauztu cerību motīvi, grūtsirdība. Vai dēvēt to par dekadentisku pesimismu — ar vienkāršo ieganstu, ka galu galā sabiedrības progresa spēki vēlāk ir izrādījušies uzvarēti? Nē, nepadosimies kārdinājumam ar atpakaļejošu datumu pamācīt tā laikmeta mākslu un no šodienas zinātnes pozīcijām noteikt, kādam toreiz būtu bijis jābūt optimālam dzīves atspoguļojumam mākslas darbos. Ievērosim, ka dzejas nospiesto pamattoni tā laikmeta līdzcīnītājs Andrejs Upīts uzlūko kā laikmeta un visas dzejas pamatnoskaņu: «Liriskas laikmets bija vētras priekšvakarā. Tad smagā, nekustināmā sloga sajūta instinktīvi izlauzās grūtā dzejas nopūtā. Negaidīta balta zibeņa dzirksts uz acimirkli aizdedzināja gaidās satvikušo dvēseli, un īsos, aprautos pantos izskanēja liela paredzējuma trīsas.»<sup>2</sup>

Jo tuvāk nāca Piektais gads, jo vairāk Dārziņa liriskas psiholoģiskais saasinājums kļuva par priekšrevolūcijas spiedīgās

<sup>1</sup> Sk. *Zemzare I*. «Jāņa Mediņa melodikas raksturīgākās iezīmes. Daži melodikas pētišanas metodes jautājumi». Diplomdarbs. Rokraksts J. Vitola LVK bibliotēkā.

<sup>2</sup> «Vārds» I, Rīgā, 1912, 220. lpp.

garīgās atmosfēras zīmi. Pēc viņa simfonisko darbu *Vientuļā priede* un *Maza svīta* atskaņojuma 1906. gadā kritikas atsauksmē par tiem lasām: «Ai, šīs vārgu zemes žēlabas. Ai, šī tieksme pretī saules stariem, šis deļojošais nemiers un atkal dedzinošās sāpes visā svītā no sākuma līdz finālam. Speciālists varbūt rakņāsies tehnikas sīkumos. Bet dodiet mums nervozās tagadnes sajūtu! Un to Dārziņš dod.»<sup>1</sup>

Raiņa *Lauzto priežu* komponēšana ļauj secināt, ka vismaz uz laiku Dārziņu ir aizrāvusi arī darbaļaužu sabiedriskās cīņas ideja, un tā rezultātā ir radusies viņa kora mūzikas virsotne — izcila izņēmuma parādība gan idejiski tematiskajā saturā, gan mākslinieciskajā spēkā. Toreizējās preses atsauksmes liecina, ka arī auditorija ir šo dziesmu uztvērusi kā Piektā gada nemieru izteicēju. Anonīms recenzents atzīmē, ka pirmatskaņojumam daudz aplaudēts «acīmredzot tendences dēļ».<sup>2</sup> Ar diezgan nievājošo piezīmi, ka «paša mūzikā dzirdējam visdažādākos, pa daļai pazīstamus motīvus», recenzents ir negribot izteicis uzslavu — šīs dziesmas intonatīvā valoda tiešām ir tuva revolucionāro masu dziesmu vienkāršajai, aprobeņtajai intervālikai, taču tēlaini dramaturģiskais izstrādājums to noteikti ierindo latviešu klasisko kora dziesmu pirmajā trijniekā.

*Lauzās priedes* ir vienīgais gadījums, kur Dārziņš tieši un nepārprotami jaunradē pievēršas darbaļaužu aktuālās sabiedriskās cīņas tematikai. Jautājumā par to, kas ir sabiedrības brīvības un progresā sasniegšanā primārais — katra sabiedrības dalībnieka brīvība un garīgā pilnveide vai sabiedriska (masas, tautas, šķiras) cīņa kopumā —, šī jautājuma risinājumā Dārziņš bija to vidū, kuri, it kā turpinot apgaismes tradīciju, galveno nozīmi piešķīra cilvēka apziņas attīstībai, tātad ikkatra iekšējai pasaulei; ja ne uzskatos, tad daiļradē viņu uz to dabiski virzīja lirika daba un ar to saistītais pasauleskatījums.

Dzīves īstenības un līdz ar to arī apziņas formu attīstība buržuāziski demokrātisko revolūciju sagatavošanas un norises periodā Latvijā bija tik strauja un arī no ārienes ideju un noskaņu iespaidi uz garīgo dzīvi bija tik nozīmīgi, ka savā īsajā mūžā Dārziņš uzņēma un daiļradē ietvēra vairākas laikmetam raksturīgas individuālās apziņas attīstības fāzes. Turklāt tās izpaudās ne vien secībā, bet pastāvēja arī vienlaikus, paralēli. Proti, kā zinām, pati pirmā E. Dārziņa daiļrades estētiskā

<sup>1</sup> «Balss», 1906, 4. sept.

<sup>2</sup> «Dienas Lapa», 1905, 16. jūn.



tendence bija tautisks romantisms dažās agrīnajās kordziesmās. Tālāk minējam, ka subjektīvās lirikas uzplaukumā ir skaidri izmanāma apziņas atbrīvošanās no iepriekšējā laikmeta patriarhālisma un elementārās tautiskā kopuma izjūtas. Bet nav vēl tas paspējis notikt, kad arī jauno, kapitālistisko ražošanas attiecību dzimšana rada individuā to raksturīgo spiedīgumu un sloga izjūtu, kas izteicas minētajā «laikmeta nervozitātē». Un, beidzot, E. Dārziņa lirika atspoguļo arī individuālās apziņas vilšanos pašai savos centienos.

Šajā sakarā ir jārūnā par daudzzināto J. Poruka un E. Dārziņa gara radniecību.

Poruks pirmais ienesa latviešu rakstniecībā t. s. «pasaules sāpju» izjūtu, tātad apziņu, ka cilvēka zemes gaita ir principiāli traģiska. No kurienes tā? Neiesim meklēt to pie Apsišu Jēkaba, Blaumaņa, brāļiem Kaudzītēm. Tādas nebija arī Jurjānu Andrejam, Vitolam, Melngailim, nedz viņu dižajiem paraugiem krievu mūzikā — Rimskim-Korsakovam un viņa skolai. Šīs cilvēka individuālisma traģēdijas apjautas nevarēja būt māksliniekiem, kuru jaunrade vēl sakņojās personības, sabiedrības un dabas harmoniskas kopības apziņā — vai nu folkloriski tautiskā, vai progresīvi pilsoniskā, vai arī tikai racionāli klasicistiskā; sirds dziļumos viņi bija optimistiskā saskaņā ar dzīvi un tās traģiskās izpausmes uzlūkoja par pārejošām, agri vai vēl labojamām.

«Pasaules sāpju» izjūta dzima tikai tad, kad individuālismā balstītās civilizācijas attīstība tiktāl sarāva personību un kopumu vienojošās saites, ka emancipētā individualitāte savas visvarenības ilūziju vietā sāka nojaust atsvešināta vienpatņa situācijas traģismu. Ir labi zināms, no kādiem avotiem «pasaules sāpju» izjūtu smēla Poruks — lai gan dzīves attīstība Latvijā deva šai izjūtai pietiekami vielas, daudz plašākās un jau filozofiski tvertās kategorijās viņš to apguva Drēzdenes gados. Arī Dārziņa personība izrādījās uzņēmīga pret «pasaules sāpēm», kaut gan tos avotus, pie kuriem noliecās Poruks, viņš pazina nesalīdzināmi pavisāk. Pie Dārziņa šīs sāpes atnāca galvenokārt pa citu ceļu — caur Čaikovska «baironismu» un traģisko cilvēka un likteņa pretstatu risinājumu. To visu Dārziņš apjūsma Čaikovska mūzikā, pēc tā tiecas savējā, vairāk no tā ilgojas redzēt arī sava drauga Alfrēda Kalniņa šķietami pārāk objektīvajā daiļradē.

«Pasaules sāpes» neapzinājās savu sociālo konkrētību un runāja visas cilvēces vārdā. Būdami individuālisma krīzes parādība, šī pasaules sāpju izteiksme saturēja daudz vēsturiski

aprobežota un pārspilēta; ne velti E. Dārziņš savos rakstos nostājās pret traģisma kultu mākslā. Tomēr līdzās sociālajām saknēm šajās sāpēs ir daudz vispārcilvēciska — lai cik dziļi sabiedriskās un dabaszinātnes ļautu katram cilvēkam apzināties savas eksistēšanas nepieciešamo nīcīgumu, nav ticams, ka jēl kad apziņā pilnīgi aizvērtos plaša starp personības centienu un iespēju samēriem, starp dzīves mērķiem un tiem atvēlēto laiku. Nedz Čaikovskis, nedz Dārziņš nav no «pasaules sāpju» izjūtas aizguvuši kādu doktrinālu pesimismu. Dārziņam ar to ir kopēja tikai īpašā visaptverošā smeldze. Šī smeldze ir universālāka par katra konkrētā darba tematiku un dziļāka par viņa daiļrades tiešo ierosinātāju, t. i., par laikmeta vienkāršo cilvēku emocijonālo pieredzi. Šis milzīgais liriskais vispārinājums ir viens no svarīgākajiem iemesliem, kādēļ Dārziņš kļuva nevis vienkārši par laikmeta «mazā cilvēka» apdziedātāju, bet ar saviem daudzajiem darbiem ir pārvarējis laiku un vidi.

Smeldze Dārziņa mūzikā izpaužas galvenokārt kā kvēlas izteiksmes slāpēšana ar maigiem, samierinoši glāstošiem mūzikas tēliem, un tas visumā norāda uz vilšanās un rūgtā pieredzē gūta apskaidrojuma noskaņām. Izņemot dažas dedzīgā saucienā un pacēlumā izskanošas dziesmas (*Lai vētra krāc, Lauztās priedes, Senatne*), kā arī gaišās milas dziesmas (*Kā zagšus, Mirdzi kā zvaigzne*), dramaturģiskās attīstības rezumējumi nereti ienes samierinājumu — ar jūtu deģmes noplakuma, emocionāla slāpējuma noskaņu (vispildītāk tas izpaužas tādu dziesmu kā *Sapņu tālumā* vai *Ciānas bērni* noslēguma posmos). *Melanholiskais valsis* viscaur ir šādas apskaidrotas rezignācijas izpausme, un šajā ziņā *kā valsis* tas ir ļoti oriģināls skaņdarbs (lai gan arī Čaikovska valšos, kā vispār viņa mūzikā, kur emocionālais viņņojums visumā plašāks, arī bieži sastopamas līdzīga noskaņojuma epizodes).

Ievērosim, ka E. Dārziņa liriskā metode ir savā ziņā arī ierobežota, maz tajā individuālu raksturojumu, nav analītiskas tēlu detalizācijas. Ar nedaudz izņēmumiem viņš savus vērojumus un saviļņojošos iespaidus vispārina vienā dominējošā liriskā, emocionāli personiskā pārdzīvojumā. Tajā pilnīgi saplūst un kļūst identiskas laikmeta ļaužu izjūtas un viņa paša dvēseles nemiers. Neapmierinātību ar nožēlojamo apkārtējo īstenību, arī pats savu cilvēcisko nespēku, skumjas, vājumu Dārziņš ar intensīvu emocionālu pārdzīvojumu vērs prasībā pēc laimes kā dzīves attaisnojuma un piepildījuma. Un notiek labi zināmais mākslas brīnums — ikdienības mokošais, stindzinošais, nāvējo-



šais dekompensējas skaistā pārdzīvojumā un pārvēršas radošajā, uz priekšu aicinošajā, karstās dzīves alkās. Šī metode, kas bieži ir ietekmējusi arī diezgan seklas mūzikas straumes, ar vieglu roku skaisti apcerot ik nenozīmīgāko dzīves likstu, Dārziņa mūziku tomēr nav padarījusi virspusēju. Viņu no tā ir paglābis lielais prasīgums pret mūzikas psiholoģisko saturu: skaņās ir vērts ietērt tikai to, kas līdz galam izjūsts, pārdzīvots, viņa paša vārdiem runājot, — izciests.

Vai tā ir romantiska tendence? Tuvību romantismam Dārziņa daiļradē ienes galvenām kārtām ideāla un īstenības nesavienojamības apziņa, kas caurstrāvo zināmu daļu darbu. Taču romantismam raksturīga ārkārtēju, vidusmēram pretstatītu kaislību un neikdienišķu noskaņojumu E. Dārziņa mūzikā nav visai daudz (galvenokārt kordziesmās ar Raiņa un Aspazijas tekstiem var runāt par neikdienišķām krāsām un tēliem, kā arī dažās pēdējās romancēs). Ar to, ka cilvēka iekšējās psiholoģiskās dzīves, jūtu pasaules kults E. Dārziņam ir vērsti ne tik daudz uz izcilu personību, bet gan uz «daudzajiem vienkāršajiem», viņš ir tuvāks sentimentālisma (to sauc arī par priekšromantismu) tradīcijai nekā romantismam. (Ar sentimentālismu šeit saprotam nevis skauzamu jūtīgumu mākslā, bet gan īpašu vēsturiski izveidojušos literatūras un mākslas strāvojumu romantisma priekšperiodā.) Arī viņa lirisko emociju tipizācijas saknes aizsniedzas tālu apgaismes laika «ikdienas» reālismā; Dārziņam (tāpat kā Čaikovskim) nav nekā no, teiksim, Musorgska tipa pēcromantiskā reālisma, kam raksturīgs historisma un psiholoģiskas detalizācijas apvienojums.

Tādas ir Dārziņa estētikas tendences to vēsturiskajā izcelsmē. Taču viņa radošā metode atklājas vēl kādā aspektā, ja to skata tipoloģiski.

Mēdz būt jaunradītāji, kuru mērķis ir mākslā skicēt un modelēt arvien jaunas dzīves skatījuma formas, jaunas estētiskās apziņas perspektīvas. To vidū ir jaunu ideju nesēji vai arī lieli formas novatori. Tāds, piemēram, bija Rainis. Bet ir arī tādi, kuriem māksla nozīmē pirmām kārtām tikai dabas un dzīves refleksu, īstenības pārdzīvošanu jau esošajās mākslas formās, toties viņi piepilda šīs formas arvien no jauna līdz dziļumiem. Ikdienas valodā viņus dēvē par pārdzīvojuma māksliniekiem. Tāds bija Poruks. Tāds bija arī Dārziņš. Viņu novatorisms nav tik uzskatāms. Lai gan toreizējai latviešu mūzikai Dārziņa darbi nozīmēja arī vienu otru formas jauninājumu, tomēr viņa jaunrades svaigums izpaudās citādi. Viņš prata profesionālos

žanros ienest neviltotu emociju tiešumu, no sadzīves mūzikas pārņemtu izteiksmes atklātību. E. Dārziņš uzrakstīja jutekliska asuma pilnas lappuses, kādas mūsu mūzikā līdz tam vēl nebija. Nevienš toreiz nedziedāja tik daudz un tik kvēli par jaunību un mīlestību kā viņš.

Dārziņš kā jaunības skaistuma un zemes mīlas dziesminieks — tā ir atsevišķa plaša tēma, ko šeit varam skart tikai garām-ējot. Ir uzkrītoši, cik Dārziņš savā apkārtņē asi uztvēra jaunības poētiskās kvēles apdzišanu cilvēkos. Viņš rakstīja: «Dzīve cilvēku ar laiku notrulina. Citu nospiež dzīves grūtības, citu samaitā labklājība. [. . .] Labi, tam, kas spēj līdz mūža galam uzturēt pāri par dzīves pelniem dzīvas savas jūtu dzirkstis.»<sup>1</sup>

Tāds motīvs daudzas reizes variējas Dārziņa rakstos. Šie vērojumi viņa stiprināja priekšstatu par mākslu kā par brīvības un poētiskas aizrautības salu, kas pieejama gandrīz vai vienīgi jaunībā un — vēl svarīgāk — kas arī radāma vienīgi no jaunības spēku neizsīkstošā virtojuma. «Radošā, visu atdzemdinošā jaunība ir tas augstākais mākslā,»<sup>2</sup> mīl atkārtot E. Dārziņš un tā saucamo speciifiski muzikālo skaistumu dēvē par «miesīgu skaistumu, kas aizvien ir bijis un būs dominējošais elements mūzikā».<sup>3</sup> Čaikovska liriskas valdzinošākajās lappusēs E. Dārziņš saklausa erotisku skaistumu (toreiz terminu erotiski lietoja nedaudz plašākā nozīmē nekā tagad). Sava laika kritika runā arī par «Emīla Dārziņa ražojumu erotisko romantismu»,<sup>4</sup> un ar grūti slēpjamu gandarījumu Dārziņš mīl kolēģu vidē atkārtot, ka «tas erotiskais elements jau nu man starp latviešu komponistiem krīt par laupījumu».<sup>5</sup> Bet tieši tādēļ, ka Dārziņš tik asi un jutekliski pārdzīvo jaunības spēku priekšrocības un skaistumu, viņš ļoti cieš no apziņas, ka jaunība ir zūdoša, pār-ejoša, īslaicīga balva. Alfrēds Kālniņš atceras: «Sagraut šo iekšēji stipro jaunekli varēja tikai nelaimīga mīlestība un tā apziņa, ka jaunība, šī daiļā rota, no viņa bēg, nemanoti, negaidoti. [. . .] No jaunības atvadoties, Dārziņam rodas drūmas skaņas, un viņš par šo zaudējumu var raudāt kā bērns, kā es to vairākkārt redzēju.»<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Emīls Dārziņš. Raksti. Atmiņas, 38. lpp.

<sup>2</sup> Turpat, 257. lpp.

<sup>3</sup> Turpat, 246. lpp.

<sup>4</sup> «Balss», 1906, № 19.

<sup>5</sup> Emīls Dārziņš. Raksti. Atmiņas, 330. lpp.

<sup>6</sup> «Latvija». 1913, № 213.



Vai tiešām Dārziņš asāk un agrāk par citiem juta sevī izsīkstum jaunrades dziļāko, slēptāko avotu virnojumu? Šajā jautājumā muzikoloģija un estētika atdod pilnvaras citām zinātnēm. Lai kā arī būtu, visvairāk varbūt šai Dārziņa personības īpašībai varam pateikties par kvēles pilnām lappusēm latviešu klasiskās mūzikas diezgan paplānajā un visumā askētiskajā mīlas poēzijas grāmatā. Zīmīgi, ka, dievinādams mīlas poēziju mūzikā, viņš komponējot dažkārt pat ir tekstus mazliet stilizējis šīs poēzijas garā. Kur Aspazija «Čiānas bērnos» dzejo «Es dziedāju dziesmu, Savas dvēseles dziesmu», tur Dārziņš komponē «Es tev dziedāju dziesmu. Manas mīlas saldo dziesmu.» un liek to izdziedāt soprāniem lieglaimes pilnā melodijā uz krāšņu, maigi disonējošu akordu fona. Atzīmēsim, ka tikai ar Aspazijas *Mirdzas dziesmas* un *Sapņu tālumā* komponēšanu Dārziņš atrada savu stilu kora mūzikā. Sākot ar šiem komponētajiem Aspazijas dzejoļiem, Dārziņš ievieš mūsu mūzikā jaunu kordziesmas tipu — subjektīvas jūtu lirikas korisku izteiksmi. Kordziesma, kurā vēstījums ris vienskaitļa pirmajā personā, ir savā laikā likusi pat šaubīties par to, vai Dārziņš zinājis, ka «Mēness starus stīgo» dzied Mirdza drāmā «Vaidelote», jo vai gan citādi viņš to būtu komponējis korim.<sup>1</sup> Šī 1900. gadā komponētā dziesma, kas drīz vien kļuva populāra, parāda, ka E. Dārziņa prioritāte individuāli psiholoģiskas izteiksmības apgūvē visredzamāk izpaužas kordziesmā, tād žanrā, kur līdz viņam un vēl viņa laikā dominēja balāde, episka idille vai folkloras apdare.

Ko secinām, ja dažos teikumos mēģinām rezumēt Dārziņa daiļrades estētiku, tād atbildēt uz jautājumu, kā viņš ir redzējis un mākslinieciski izteicis pasauli.

Ar dziesmu tekstu izvēli un interpretāciju, ar savas mūzikas vispārējo idejiski emocionālo saturu E. Dārziņš bez vārdiem mums it kā saka: dzīve ir skaista un cīņas vērtā, lai gan ceļi uz laimi ved caur grūtumiem un ērkšķiem un apstākļi reizēm pat liek apstāties pusceļā. Sava laikmeta birģelisko mantrašu prakticisma un garīgās aprimtības atbaidīts, E. Dārziņš par sevišķu dzīves vērtību izvirza intensīvus garīgus centienus, visiem pieejamu, vienkāršu, bet dziļu īstenības pārdzīvojumu, cildenu ideālu un sapņu prioritāti par pelēcīgo ikdienu. Viņa

<sup>1</sup> Sk. Emīls Dārziņš. Piemiņas krājums. R., 1925, 341. lpp. Šim jautājumam tomēr nav principiālas nozīmes, jo teksts ar virsrakstu «Mēness starus stīgo» 1897. gadā bija publicēts Aspazijas dzejoļu krājumā «Sarkanās puķes».

simpātijas pieder tiem, kas nevis apmierinās ar dzīves ārejām izpausmēm, bet nerimstas reāli sasniegto pārdzīvot sapņu un ideālu augstāko prasību gaismā un tātad šādā nozīmē dzīvi it kā sevī izcieš.

Šis vienkāršās atziņas, ko Dārziņš smēlās sava laika realitātē un kam ir arī plašāka rosinoša nozīme, izskan viņa daiļradē un muzikāla apgaismotāja darbībā ar neikdienišķu pārliecinātāju spēku ne tikai aiz talanta valdzinājuma, bet tās piesaista viņa daiļradei tik daudzus arī kāda gluži psiholoģiska iemesla dēļ. Proti, neatradīsies otrs latviešu komponists, kura paša mūža gaita tik tuvu sasauktos ar viņa daiļrades tematiku, ar tajā pausto estētiku. Gan sapņi pēc skaistas, garīgi pilnvērtīgas un brīvas dzīves, gan atmošanās rūgtums un grūta cīņa par laimi, gan arī smeldzīgas atziņas par likteņa nelabvēlību — šie Dārziņa dziesmu galvenie motīvi ir izrādījušies arī viņa paša dzīves pieredzējumi. Līdz ar to viņa jaunrade ir ieguvusi īpašu autobiogrāfiska patiesīguma pelnītu oreolu, kas liek jo vairāk uzticēties un iemīļot.

### Estētiskie uzskati

Ir atlicis vēl beidzamais jautājumu loks. Ieskatīsimies Dārziņa *teorētiskajos* uzskatos par mākslu un tās lomu sabiedrībā — uzskatos, ko satur viņa kritikas, esejas, vēstules. Šī ir atsevišķi pētāma E. Dārziņa darbības sfēra, jo te viņš izpaužas ne vien kā mākslinieks, bet arī kā teorētisks domātājs, un tādēļ te viņa uzskati pa lielākam daļai ir vērtējami ar teorētiskas darbības ideoloģisko mērauklu.

Šī jautājumu loka izpēti atvieglo tas, ka Dārziņa muzikāli kritiskie uzskati ir jau diezgan pamatīgi aplūkoti un raksturoti vairākos viņa literārā mantojuma izdevumos, un Dārziņa raksti šajos izdevumos ir ikvienam pieejami.<sup>1</sup> Tāpēc, šķiet, pats galvenais Dārziņa kritiķa darbībā ir mūziķu un mūzikas interesentu priekšstats jau ieguvis aksiomātisku skaidrību.

Cīņa par demokrātisku mūzikas dzīvi Latvijā. Neatļaidīgi aicinājumi uz idejiski saturīgu jaunradi. Mudinājumi radīt pro-

<sup>1</sup> Sk. Emīls Dārziņš. Par mūziku. Rakstu krājums. Sakārt. Jēkabs Vītolīņš. R., 1951.

Emīls Dārziņš. Raksti. Atmiņas par Emīlu Dārziņu. Sakārt. Arvīds Darkevics. R., 1975.

Emīls Dārziņš. Piemiņas krājums V. Peņģerota redakcijā. R., 1925.



fesionāli augstvērtīgu un estētiski izkoptu izpildītājmākslu. Centieni tuvināt latviešu auditorijai krievu klasiskās mūzikas un nacionālo mūzikas skolu labākos sasniegumus. Neiecietība pret jebkurām amatnieciskuma izpausmēm mākslā. Šiem Dārziņa publicistikas vadmotīviem bija neatsverama nozīme sava laika latviešu mūzikas progresā, un tie saglabā savu pozitīvo ietekmi joprojām. Audzinoši un aizvien principiāli ir arī spriedumi, ko Dārziņš izsaka par daudzajiem skaņdarbiem un izpildītājmāksliniekiem, kas nokļūst viņa redzes lokā. Taču ir Dārziņa rakstos dažas tēmas un interesantas problēmu nostādes, kuras caurvij visu viņa kritiķa darbību, iegūstot it kā metodoloģisku lomu. Aplūkojot tās, mēs ieraudzīsim Dārziņa uzskatus it kā šķērsgrizumā un arī attīstībā.

Viens no tādiem ir jautājums par nacionāli tautiskā elementa nozīmi mūzikā. Te Dārziņš ir sevišķi neiecietīgs pret visu, kur tautiskums izpaužas tikai kā tradicionāla vai īpaši gribēta forma. Viņš savās publikācijās nemitīgi māca saprast tautiskās pagātnes sentimentalitātes mazvērtīgu un ironizē par pseidotautisko romantismu. Toties Dārziņš silti apsveic Emiļa Melngaiļa un Alfrēda Kalniņa agrīno darbu oriģinālo, tautiski nacionālo tēlainību. Un tomēr — kad Melngailis sāk izveidot īpašu folklorisku stilu, Dārziņa attieksme pret viņa mūziku kļūst visai sarežģīta.

Pirmām kārtām, aizstāvot laikmetīgu un tiešu reālpsiholoģisku ekspresiju, Dārziņš ap 1904. gadu arī E. Melngaiļa folkloriskajā izteiksmē atrod nevajadzīgu pieķeršanos pagātnes mūzikas formām kā kaut kam ārišķīgam. Visasāk tas izteikts vēstulē Alfrēdam Kalniņam<sup>1</sup>. Protāms, te bija sava tiesa polemiska saasinājuma, jo Dārziņš nepiekrita Melngailim, kurš pārmeta «tautiskas sajūtas trūkumu» A. Kalniņa solodziesmās. Bija arī dziļāki cēloņi. Dārziņš nojauta, ka aizraušanās ar senajām folkloriskajām izteiksmes formām var kavēt laikmetīgas dzīves izjūtas strāvojumu mūzikā. Šīs bažas viņā bija jo lielākas tādēļ, ka folklorisma nestā episki objektivā dzīves izjūta bija kas gluži pretējs tam, ko E. Dārziņš pats uzskatīja par laikmetīga vadzvaigzni. Proti, viņa priekšstats laikmetīga stila zīme bija subjektīvi psiholoģiska lirika. Sākumā viņš to sevišķi izcēla un pretstatīja tādiem skaņdarbiem, kuros autori, sekodami senās folkloras garam, it kā, pēc viņa vārdiem, «uzlikuši sev objektivitātes masku». Un tādēļ ar lielu gandarijumu

<sup>1</sup> Emiļs Dārziņš. Piemiņas krājums, 312.—315. lpp.

viņš runāja par Čaikovska vēli no daiļradi kā par īpaši laikmetīgu, jo tajā izpaužoties «šā laika slimīgā nervu cilvēka psiholoģija.»<sup>1</sup>

Sīs tautiskās vienkāršības un modernās psiholoģiskās asinātības alternatīva, gadiem ejot, Dārziņa uzskatos pārdzīvoja zināmu attīstību. Drīz vien rakstā «Alfrēds Kalniņš» (1907) viņš runā par šo «nervozitāti» drīzāk kā par kaut ko ne visai vēlamu, taču neizbēgamu, jo tā ir pašas dzīves īstenības uzspiesta un tādēļ neatvairāma. Vēl pēc kāda laika mēs Dārziņa kritikās atrodam noteiktus iebildumus pret «nospiedošu pesimismu un nervu pārkaicinājumu» mūzikā.<sup>2</sup> Beidzot izskan arī doma, ka ar šīm īpašībām modernā kultūra ir «tautā iznīdējusi dzīvesprieku un jautrību», kāds raksturīgs tautas mūzikas objektīvajam dzīves skatījumam. Vai šajā īpatnējā nekonsekvencē un nelielajā uzskatu evolūcijā neieskicējas dilemma, ko mākslas praksei un teorijai ir nācies risināt arī turpmākajos 65 gados pēc Dārziņa nāves un mūsu laikmetā jo sevišķi? Dārziņš katrā ziņā ir tādu problēmu apjautis.

Protams, konsekventu teorētisku atrisinājumu visam šim jautājumam kompleksam Dārziņš nesniedz. Būtu nepamatoti sagaidīt, lai viņš jau gadsimta sākumā, Latvijas pašaurajos sabiedriskajos apstākļos dzīvodams, būtu nonācis pie tām principiālajām atziņām jautājumos par nacionālās specifikas izpaušmi mākslas saturā un formā, par nacionālā elementa vēsturiskumu utt. — pie atziņām, ko mēs tagad varam saukt par savām, pateicoties marksistiskajai mākslas zinātnei un tās progresam. Šķiet, Dārziņš pat stingri nenodalīja tautiskuma un nacionālās specifikas jēdzienus vienu no otra. Tomēr E. Dārziņu nekad neatstāja kāda pamatpārlicība, kas viņu tautiskuma sarežģītajā problemātikā aizvien orientēja progresīvi. Tā bija pārlicība, ka mākslinieka daiļradei, lai arī subjektīvi liriskai savā izteiksmē, ir jāprot rast atbalsi un iesakņoties plašos sabiedrības slāņos — tāpat kā tas ir ar tautas mūziku. Un viņa nostāja mūzikas tautiskuma izpratnē, lai arī tajā bija svārstības un evolūcija, izauga no prakses un atbilda latviešu mūzikas toreizējām aktuālajām vajadzībām. Rezultātā tā tuvināja arī teorētiski pareizo atziņu izkristalizēšanos.

Dārziņam, protams, nebija arī šodienas izpratnē zinātniska

---

<sup>1</sup> Emīls Dārziņš. Raksti. Atmiņas, 38. lpp.

<sup>2</sup> Turpat, 107. lpp.



priekšstata par nacionālā un internacionālā dialektiku mākslā, tomēr demokrāta pārlicība viņu izsargāja no nacionālas aprobežotības un vadīja internacionālisma virzienā. Vienīgais izņēmums šajā ziņā ir viņa nepārdomātie spriedumi par latviešu tautas īpašo kultūras misiju, A. Upīša konstatētā «tautiskā separātista sajūsma»<sup>1</sup>, kas izpaudās referātā «Uz krustceļiem» un apercerē «Ceļa jūtis». Taču jāņem vērā, ka šīs uzstāšanās bija savā ziņā Dārziņa izmisuma sauciens, tas atskanēja brīdī, kad nelabvēlīgie dzīves un darba apstākļi «smacējošā Rīgas birgā» (Antona Austriņa izteiciens) bija viņu noveduši jau tuvu sabrukumam. Un šim saucienam tāpēc piemita izmisuma diktēti pārspilējumi un neprecizitātes. Bet ne jau paša nelaimes bija novedušas tik tālu, daudz vairāk spēja kas cits. Dārziņš ar satraukumu ierauga, ka Rīgas reakcionārā buržuāzija ir pamazām samaitājusi un nodevusi viņa tautas labākās jaunradošās spējas, un tāpēc savā aizvainojumā cenšas šīs spējas un tautas māksliniecisko apdāvinātību — to skaitā folkloru kā tautas ģenija kondensātu — parādīt jo spilgtākā gaismā, sakāpināti, pārspilēti. Zināms, dziļākais iemesls te bija nācijas jēdziena vēsturiskas izpratnes trūkums.

Dārziņa nostāja pret folklorisku stilu, kā arī pret vienu otru mūzikas klasicisma parādību kļūst saprotamāka, ja ievērojam, cik pārsteidzoši neatkarīgi un drosmīgi komponists traktē vienu no sarežģītākajiem mūzikas uztveres psiholoģijas jautājumiem, proti, attieksmes starp mūzikas emocionālās iedarbības tiešumu un izteiksmes nosacītību.

Dārziņa prasības pēc neviltoti tiešas izteiksmības ir tik kategoriskas, ka jau tādēļ vien Melngaiļa ornamentālais folkloriskais stils viņam šķiet ārišķīgs. Viņa nevēlēšanās pieskaņot uztveri kāda vēsturiska stila nosacītībai vai daudz maz abstrahētai tēlainībai ir tik stipra, ka viņš uzdrošinās pat apgalvot: tāda un tāda no Mocarta simfonijām «pēc savas iekšējās psiholoģijas» (kā viņš saka) mūslaiku cilvēkam vairs neko daudz nevar sniegt, tādēļ ir novecojusies.<sup>2</sup> Tie paši motīvi ir arī viens no iemesliem, kādēļ Dārziņš neiecietīgi izturas pret Brāmsa darbiem.<sup>3</sup> Vai te mēs sastopamies ar estētiski nekultivētu mūzikas

<sup>1</sup> *Upīts A.* Reālisms literatūrā. R., 1951, 78. lpp.

<sup>2</sup> Emīls Dārziņš. Piemiņas krājums, 261. lpp.

<sup>3</sup> Piebildīsim, ka toreiz dominējošā izpratne par reālpsiholoģisku izteiksmību noskaņoja pret Brāmsa mākslu visai plašas Krievijas mūziķu un klausītāju aprindas, — komponista renesanse sākās tikai periodā starp abiem pasaules kariem.

uztveri? Nē, izrādās, ka E. Dārziņam nepaslīd garām pat smalkākā stilu rotaļa vai intelektuāli aizšifrēta tēlainība, bet viņš tomēr dod priekšroku izjūtu tiešamībai un dara to savā un klausītāju vairākuma vārdā. Ar to Dārziņš sev izraksta nepārprotamu jaunības apliecību un izrādās atrodamijs to vidū, kuri ikvienā laikmetā ir pieprasījuši izteiksmes nosacītības sliekšņa pazemināšanu un neviltoti tiešu jūtu izpausmi skaņu mākslā.

Tomēr jāsaka, ka šajā jautājumā, tas ir, mākslas satura un formas attieksmju jautājumā, Dārziņa uzskati pārdzīvoja zināmu evolūciju. Kritiķa darbības sākumā viņš izteiksmes vienkāršības vārdā iebilst pret Riharda Štrausa un dažu citu laikmeta komponistu darbu tehnisko komplikētību kā nevajadzīgu. Pat A. Kalniņa agrīno solodziesmu tehniski nesarežģītā valoda Dārziņam šķiet nevajadzīgi komplikēta, savās vienkāršības prasībās viņš kļūst gluži vienpusīgs. Un tomēr, gadiem ejot, Dārziņš sāk atzinīgāk vērtēt izteiksmes greznuma un tehniskās izveicības priekšrocības. Viņš lolo nodomu papildināt izglītību Rietumeiropas mūzikas centros.

Ne tik vienkārši, kā pirmajā mirklī liekas, ir Dārziņa ieskati arī jautājumā par mākslas adresātu. Pats galvenais te neapšaubāmi tas, ka Dārziņš visiem spēkiem iestājas par visplašāko tautas slāņu tuvināšanu pilnvērtīgai mūzikai, un uz to viņu vada antiburžuāzisks, demokrātisks humānisms. Bet reizē viņš pieļauj, ka mākslas sapratēji veido īpašu cilvēku kategoriju visās sociālajās šķirās «no strādnieka līdz karalim». Šāda mākslas popularizēšanas argumentācija savā ziņā atspoguļo no romantisma pārmantotu un laikmeta apstākļu sekmētu ieskatu, ka māksla ir sevī norobežota gara dzīves sala, kura ir principiāli nesavienojama ar ikdienas dzīves prozu kā garīga truluma un brutalitātes sfēru.

Te jāievēro, ka, kapitālismam sazeļot, jautājums par mākslas adresātu komplikējās it visur. Māksliniekiem, kuri ienīda mantrausīgās buržuāzijas bezdomu pozitīvismu un noraidīja mietpilsoniski patērējošu attieksmi pret mākslu, atlika divas iespējas. Pirmā — adresēt savu daiļradi tikai pamatšķirai un pilnīgi balstīties tajā. Bet to spēja tikai tie nedaudzie, kas bija bruņoti ar sabiedrības attīstības vēsturisku izpratni. Un otrā iespēja — uzgriežot muguru birģeliskajām aprindām, vērsties pie tiem, kuriem māksla tuva, neatkarīgi no viņu mantas stāvokļa un iespējām mākslu pabalstīt. Tādu devīzi: mākslu ne tirgonim, bet mākslas sapratējam jeb saīsināti — *mākslu māk-*



*slai* bija izvīrījis jau Šarls Bodlērs, un, starp citu, tāds anti-buržuāzisks bija šī skumji slavenā lozunga sākums (vēlāk tas kļuva par apzīmējumu tādai mākslai, kura principiāli atrauta no dzīves īstenības prasībām). Teiktais ļauj saprast, ka arī Dārziņa uzskatos šķietamais šķiriskās pieejas trūkums, kas koncentrējas viņa spārnotajā teicienā «mākslai ir pašai sava aristokrātija», būtībā bija pretburžuāziskas tendences izpausme.

Lasot Dārziņa publicistiku, reizēm nesapratni var radīt arī atsevišķi jēdzieni, kam viņa laikā piemita pa daļai cits saturs. Viens no tādiem ir dekadences jēdziens. Gadsimtu mijā to lietoja vairākās nozīmēs. Dārziņš pats raksta, ka, piemēram, attiecībā uz Rihardu Štrausu šis termins «labprāt tiek saprasts «sliktā», t. i., mūzikas mākslas eksistēšanai un tālākai attīstībai nelabvēlīgā nozīmē»<sup>1</sup>, un reizē ar to viņš ļauj secināt, ka līdzās šai sliktajai bijusi arī kāda cita nozīme. Tiešām, Dārziņa laikā ar dekadenci saprata arī ko citu. Par dekadentisku dēvēja arī tādu jaunradi, kura ar savu protestējošo vai traģisko pasaules izjūtu krasi atšķīrās no oficiozās, sabiedrības virsotņu svētītās mākslas, — no tās reglamentētās, laķējošās mākslas, kas pauda vai nu reliģijā, vai kādā citā melīgā, valdošai virsotnei izdevīgā ideoloģijā balstītu apkārtējās sabiedriskās īstenības harmoniskuma un stabilitātes izjūtu. Arī Dārziņš jēdzienam «dekadence» reizēm piešķīra šādu nozīmi. Par to liecina tie gadījumi, kur viņš savā publicistikā šādu epitetu liek blakus vienam otram viņa visai atzītam komponistam, arī Čaikovskim. Un arī nupat citētajā rakstā (kur Dārziņš nav īsti mierā ar to, ka R. Štrausam piedēvē dekadentismu sliktā nozīmē) viņš turpinājumā R. Štrausu raksturo šajā dekadences izpratnes garā, retināti rakstīdams: «Protests pret filistrību mākslā — tā man gribētos raksturot Štrausa simfoniķa darbību.»<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Emīls Dārziņš. Raksti. Atmiņas, 303. lpp.

<sup>2</sup> Tāpat kā termins «dekadence», E. Dārziņa rakstos dažviet var mulšināt arī epitets «mistisks», ko viņš izvēlas sevišķi dziļu mākslas parādību raksturošanai. Tā, piemēram, Mocarta operas «Burvju flauta» mūzika E. Dārziņa raksturojumā ir «augsti ideāla, mistiska mūzika» un Aspazijas «Mēness stārus stīgo» izpelnās apzīmējumus «skaistais, dziļi mistiskais dzejolis». Jau šie piemēri vien rāda, ka Dārziņam ar šo terminu nesaistās nekādi reliģiskā nozīmē pārdabiski spēki. Ar jēdzienu «mistisks» Dārziņam saistās pilnīgi objektīva talantīgas mākslas īpašā suģestīvā spēja parādīt ideālo un fantastisko kā reālu, psiholoģiski ticamu, acīm redzamu.

Beidzot jāsaka (kā par to liecina viss Dārziņa estētikas apskats), ka vairāk kā jebkurš tā laika latviešu mūzikas kritiķis Dārziņš centies teorētiski risināt daudzas plašās laikmeta kultūras pamatproblēmas. Kā tas šādos gadījumos ar māksliniekiem mēdz būt, Dārziņš nevarēja šai jomā sacensties ar profesionālu kultūrvēsturnieku politisko un filozofisko sagatavotību un tādēļ viņa spriedumiem un prognozēm ne vienmēr bija pietiekams zinātnisks pamats. Toties E. Dārziņš kā mākslinieks intuitīvi ļoti labi sajuta kultūras dzīves vajadzības un prata uz tām saasināt uzmanību. Ir interesanti izsekot, kā sabiedriskajās zinātnēs maz izglītotā Dārziņa uzskatus ir ietekmējušas dažādas kultūrvēstures teorijas. Protams, līdzās pozitīvam kodolam nevar nesaredzēt, ka dažos jautājumos viņa spriedumi nesasniedz laikmeta pašu augstāko, progresīvāko sabiedriskās ideoloģijas līmeni.

Jūtami Dārziņu ir ietekmējusi no apgaismes pārmantotā ideja par cilvēka ētiskās pašpilnveidošanās noteicošo lomu dzīves progresā, un, kā minējām, šo ideju Dārziņš saista arī ar mākslas dzīves progresu, ignorējams te sabiedrisko apstākļu prioritāti. Tieši tāpēc, apsvērdams latviešu mākslas dzīves perspektīvas «Ceļa jūtīs», viņš neredz cita spēka, kas varētu to izraut no sastinguma un vienaldzības atmosfēras kā vienīgi pašizglītošanās centienu rosināta cilvēku «mākslas griba». Šī bezpalīdzīgā nostādne izraisīja pamatotu A. Upīša ironiju.<sup>1</sup>

Rakstot par kultūras vēstures jautājumiem, Dārziņš vienā otrā gadījumā tīrīgi saskata sabiedrisko faktoru nozīmi mākslas attīstības procesos. Tomēr te viņu vēl jūtami kavē toreiz populārā pozitīviskā mākslas socioloģija, piemēram, Ipolīta Tēna tā saucamā «vides teorija», kura izvirzīja klimata, rases, ģeogrāfisko apstākļu un tamlīdzīgu faktoru šķietami izšķirīgo ietekmi mākslas attīstībā. No šejienes nāk arī E. Dārziņa mēģinājums tautu psihes īpatnību cēloņus saskatīt «katras tautas iedzimtajās rases priekšrocībās» — viena no nezinātniskākajām tēzēm brošūrā «Ceļa jūtīs», ar kuru Dārziņš, izraisīdams A. Upīša polemizējošu pretrakstu<sup>2</sup>, slīktā nozīmē iegāja latviešu sabiedriskās domas vēsturē.

Mākslas un sabiedrības attieksmju izpratnē E. Dārziņu ir ietekmējušas arī idejas, ko viņš atrada angļu utopisko sociālistu, it īpaši Džona Reskina darbos. No šejienes nāca spēcīgs

<sup>1</sup> *Upīts A.* Reālisms literatūrā, 83. lpp.

<sup>2</sup> *Upīts A.* Reālisms literatūrā, 78.—86. lpp.



impulss viņa apbrīnojamai, bet savā ziņā arī utopiskajai cīņai pret mākslu gandējošo mietpilsonisko prakticismu un pilsoniskās buržuāzijas garīgo trulumu. Šai cīņā E. Dārziņš nebija gluži viens. Iedzīvošanās kāres pārņemtās latviešu pilsonības gara kūtrība izpelnījās daudzu šī laikmeta ievērojamu literātu un mākslinieku sašutumu. Te Dārziņa sabiedrotie bija Rozenāls, Poruks, Skalbe, Šķilters, Akuraters un citi. Kā daudzi tā laika mākslinieki, Dārziņš pietiekami skaidri neatskārta, ka pirms estētiska apvērsuma ir nepieciešamas radikālas sabiedriskas pārmaiņas, un cerēja ar dedzīgiem vārdiem vien atturēt strauji augošo buržuāziju no nodošanās garīgi notrulinošai mantrausībai. Taču Dārziņa cīņa par mākslas uzplaukuma ideāliem bija pilnīgi nesavtīga, patiesa un tās patoss bija universālāks par sava laika vajadzību apmierināšanu vien. Proti, kamēr sava laika konkrētajos šķiru cīņās apstākļos karš pret mietpilsonisko aprobežotību pats par sevi bija nepietiekams, pat utopisks (un uz to norādīja laikmeta marksistiskā kritika), tad tomēr šis aicinājums nenoenkurot ideālus materiālās labklājības ūdeņos, bet apzināti tiekties pēc garīgām vērtībām ietvēra sevī arī universālāku morālfilozofisku saturu.

Sajā sakarā ir jānorāda uz kādu Dārziņa literārā mantojuma īpatnību. Tāpat kā daudzu mākslinieku literārajiem izteikumiem, arī Dārziņa mūzikas kritikām un it īpaši plašākām apcerēm nereti nav tikai teorētisku sacerējumu nozīme vien. Dārziņš tajās pauž arī savu mākslinieka personību, savu subjektivitāti. Līdz ar to viņa tēzes un izteikumi zaudē zinātnisku precizitāti, taču arī kaut ko gūst vietā, proti, izcilas mākslinieka personības pasaulskatījuma zīmogu. Te teorētiskas izziņas sfērā ienāk estētiskas domāšanas likumsakarības. Šī lielu mākslinieku teorētiskajai darbībai vispārraksturīgā īpašība ir viens no svarīgākajiem iemesliem, kas padara viņu izteikumus un atziņas rosinoši iedarbīgas pat tad, ja objektīvu patiesību vietu tajās ieņem personības subjektīvais, nereti pat paradoksālais parādību skatījums. (Pasaules mūzikas kritikā te visspilgtākais fenomens ir Bernards Sovs, latviešu mūzikas kritikas rakstniecībā šai ziņā interesants ir Jānis Sudrabkalns.)

Bet, tā kā šādos gadījumos nevar būt runa par stingri zinātnisku īstenības atspoguļošanu, tad arī idejas, kurām rakstošais mākslinieks ir paredzējis zinātnisku, to skaitā sabiedrisku ideju nozīmību, īstenībā var izrādīties tikai ētiskas vai estētiskas idejas. Tā bija ar Tolstoja pašpildnveidi — kā sabiedriska ideja, kam būtu jāaizvieto šķiru cīņas princips, tā bija reakcionāra,

bet plašākā morālfilozofiskā aspektā ir nezūdoša.<sup>1</sup> Tāpat ir arī ar Dārziņa ciņu pret mietpilsonisku gara kūtrību, ar aicinājumiem apzināti tiekties pēc garīgām vērtībām. Šis aicinājums, kas no laikmeta sabiedriski vēsturiskās attīstības viedokļa bija nevērtīgi utopisks, ietver arī universālāku ētisku ideju un citā aspektā ir izrādījies saturīgs. Kā zināms, tas ir aktuāls joprojām.

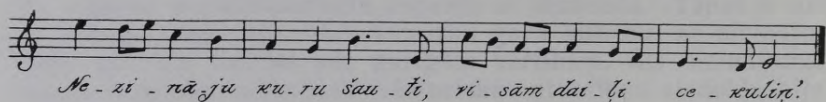
Ir pilnīgs pamats teikt, ka, neraugoties uz dažām nepilnībām mākslas sabiedriski vēsturisko procesu izpratnē, Dārziņa mākslinieciskie uzskati kopumā ir ārkārtīgi nozīmīga latviešu klasiskā muzikāli teorētiskā mantojuma daļa. Tā pieder pie labākā, ko padomju mūzikas zinātne ir publicistikas jomā mantojusi no tā laika Krievijas tautu muzikālās domas, un kā tāda tā saglabā savu progresīvo ietekmi arī šodienai un nākotnei.

---

<sup>1</sup> «Attiecībā uz sava laika atbrīvošanās ciņas nosacījumiem un tuvākajiem uzdevumiem Tolstojs dziļi maldījās, uzskatot, ka pie taisnīga un saprātīga sabiedrības iekārtojuma cilvēce nonāks pa morālas pašpildināšanas ceļu, pa apziņas revolūcijas ceļu. [...] Bet vēsture rāda: Tolstojs nemaldījās, būdams pārliecināts, ka bez tā, ko viņš dēvēja par apziņas revolūciju, t. i., bez ļaunu apziņas, to skaitā arī morāles, pildināšanas, bez apziņas atbrīvošanas no buržuāziskiem priekšstatiem un tieksmēm uzcelt jaunu un pilnīgu sabiedrību nav iespējams.» (Купрянова Е. Н. Эстетика Л. Н. Толстого. М., 1966, с. III.)



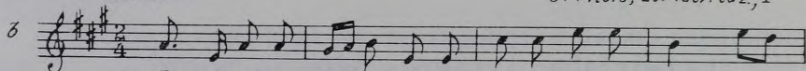




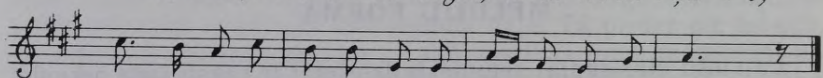
No - xi - nā - ju ku - ru šau - ņi, ri - sām dai - ļi ce - xulīņi.

Jautri

J. Vītols, 200 latv. tēz., I



Ā - ru, ā - ru bal - tas kā - jas, le - cu dār - zi - ņā - i,



ā - ru, ā - ru bal - tas kā - jas, le - cu dār - zi - ņā.

Taču blakus minētajam klasiskajā zemnieku dziesmā sastopami kvalitatīvi jauni variēšanas veidi, piemēram, atsevišķu intonāciju izdalīšana. Bet tāds paņēmieni kā brīvs apvērsums, daļēji arī variantveidība tajā turpina attīstīties.

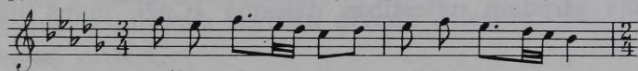
Latviešu klasiskās dziesmas melodijā sekvence tiek brīvi un plaši lietota kā attīstības līdzeklis. Ir jādiferencē motīvu un frāžu sekvencēšanās, burtiskā un variētā sekvence. Tā kā pēdējai ir neizsmeļamas iespējas, latviešu dziesmā tai liela loma. Sekvence atstatumā acīmredzot saistīta ar funkcionālo harmonisko domāšanu. Tomēr būtu kļūdaini apgalvot, ka sekvence latviešu dziesmā vispār radusies, harmonijai ietekmējot melosu. Diezgan bieži izpaužas arī tās tīri melodiskā iedaba.

Motīvu, frāžu un lielāku veidojumu sekvencēšana salīdzinājumā ar vienkāršāka tipa variēšanos ir tautas melodiskās valodas daudz augstāka attīstības pakāpe. Sekvencveidīga attīstība nav raksturīga ierašu un vissenākajām darba dziesmām, bet tipiska liriskajām, humoristiskajām, satīriskajām un vēlākas izcelsmes darba dziesmām. Sekvencveidīgajā attīstībā frāze atkārtojas ne vairāk kā divas reizes. Motīvu trīskārša sekvencēšanās sastopama vēlīnā un visjaunāko laiku melodijās.

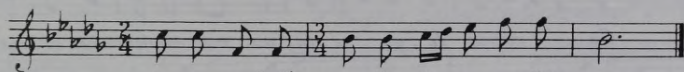
Latviešu tautas melodijai vistipiskākā ir motīvu sekvencveidīgā attīstība. Izteiksmi lielā mērā nosaka sekvenču augšupējošais vai lejupslidošais virziens. Zvejnieku dziesmā «Baltaitiņa jūru pelda» sākuma frāze satur slēptu lejupejošu sekvenci (fa — do, mi bemol — si bemol).



2.

*E. Melngailis, Bīrzēs un norās, V*

*Ralt-ai-ti - - ņa jū-ru pel - da,*

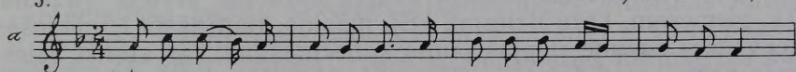


*jū-ru pel-da, sudra-bi-ņa radzi - ņiem*

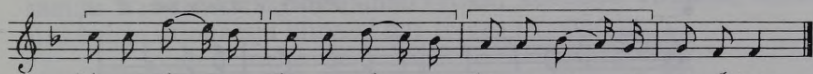
Sajā dziesmā sekvence ir līdzeklis, kas atklāj muzikāli poētisko tēlu. Tālākajā attīstībā šis tēls kļūst vēl noteiktāks, skaidrāks sakarā ar melodikas atbalstu uz skaņas si bemol (pirmo reizi caur apakšējo, otru reizi — caur augšējo skaņu «fa»; do \fa / si bemol; do /fa \ si bemol).

Motīva trīskārša sekvenču cēšanās dažkārt sastopama otrā teikumā (ja pirmajā teikumā frāzes atskan pamīšus). Tā rodas skaldišanas elements, kas reizē dod iespēju kāpināt melodijas spraigumu. Kustības virziens — obligāti lejupejošais.

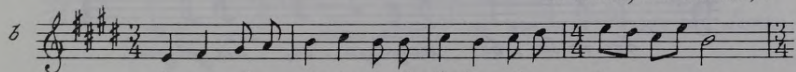
3.

*J. Vītols, 200 latv. dz., I*

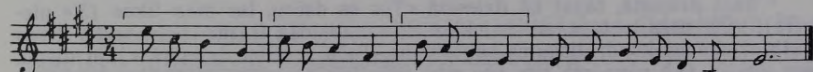
*Tūr es dzē - ru, tūr man tē - kas, tai ma - zā - i xrodzi - ņā.*



*Tūr es dzē - ru, tūr man tē - kas, tai ma - zā - i xrodzi - ņā.*

*J. Vītols, 200 latv. dz., II*

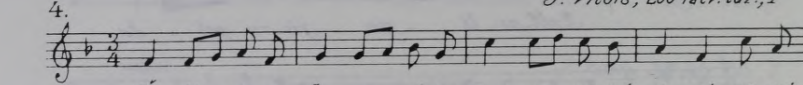
*Tā - ja dieva, jā - ju navēti daļ', mēitējas tā - ro - ties,*



*uzjāj' vīo - nu a - ro - ti - ņu, a - ro - ti - ņu, daļ' mēitējas maugā - jas.*

Retu trīskāršās augšupejošās sekvences paraugu pirmajā teikumā atrodam mīlestības dziesmā «Čuči, mana līgaviņa»<sup>1</sup>.

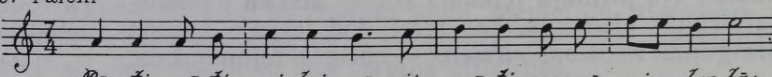
4. *J. Vitols, 200 latv. tdz., I*



Ču.či, ma.na lē-ga-vi.ņa, uz ma.nā.mi ro.ci.ņā.mi,  
ču.či, ma.na lē-ga-vi.ņa, uz ma.nā.mi ro.ci.ņā.mi.

Nereti latviešu tautasdziesmu melodikā atrodam sekvenčveidīgu attīstību, kas atbilst panta rindai. Sekvence augšējā kvartā rada nestabilitāti, izteiksmes ziņā tā ir emocijas saasinājuma paudēja.

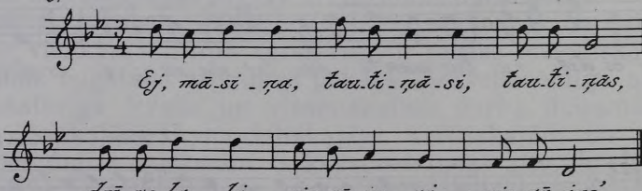
5. Palēni *J. Vitols, 200 latv. tdz., I*



Pū.ti, pū.ti, xi.lais vē-jus, pū.ti ma.nā pie.dar.bā;

Taču sekvences apakšējā kvartā darbojas pretējā virzienā. Tā, piemēram, kāzu dziesmā «Ej, māsiņa, tautiņāsi» lejupejošās sekvences nozīme slēpjas jaunā apliecināšanā, kas atbilst dziesmas poētiskajai domai — kāzu viesi vēl līgavai laimīgu dzīvi.

6. *J. Vitols, 200 latv. tdz., II*



Ej, mā.si-ņa, tau.ti-ņā-si, tau.ti-ņas,  
dai.ro la-bi aiz-gā-ju-si, aiz-gā-jus'.

<sup>1</sup> Šajā dziesmā, tāpat kā dziesmā «Tur es dzēru, tur man tika» (3.<sup>a</sup> piemērs), sekvences trešais posms iekļaujas summējošā frāzē: takts, takts, divas taktis. Uzbūves kvadrātiskums saglabājas. Taču precību dziesmā «Jāju dienu, jāju nakti» (3.<sup>b</sup> piemērs) cits pēc cita seko trīs atsevišķi motīvi un tikai pēc tiem — noslēguma frāze. Tāpēc kvadrātiskums tur ir izjaukts.



Melodisku veidojumu sekvencveidīga attīstība, kas atbilst divām panta rindām, sastopama reti. Kā piemērs sekvencēšanai apakšējā kvartā minama rekrūšu atvadu dziesma «Aši, aši zīle dziedī».

7. *A. Furjāns, Latviesu tautas dziesmas, II (1885)*

*A-si, a-si zi-le dziedī a-sa mieta ga-li-ņa.*

*A-si, a-si zi-le dziedī a-sa mieta ga-li-ņa.*

Sekvence tur nav burtiska — pārveidota ir sākuma intonācija. Burtiska sekvence melodikai piešķirtu skaudru tiešumu, nedabiskumu, attīstībā radītu lūzumu. Taču pārveidotais sākums izlīdzina stūrainību, piešķir melodiskajai domai nepārtrauktību, elastīgumu un attīstības dabiskumu, skaņkārtiski pārejot no sol minora uz re minoru. Visos gadījumos sekvence pastiprina izteiksmību.

Tematiskā kodola sekvencvariācijveidīgās attīstības formas ir dažādas. Neburtiskas sekvencēšanās paraugi ir tikko minētie piemēri (5. un 6. piemērs). Taču sekvencējoties intonatīvās pārmaiņas tajos ir nelielas. Dziesmā «Es karā aiziedams» pārmaiņu ir vairāk: mainīta intervālika, kustības virziens, sekundas beigu intonācija kļuvusi par tercās intonāciju.

8. *Lenītēm* *A. Furjāns, Kopotās dziesmas*

*Es ka-rā-i aizie-dams, es ka-rā-i aiz-ie-dams*

Viens no muzikāli poētiskā tēla atklāšanas līdzekļiem ir atsevišķu intonāciju izdalīšana. Tā raksturīga dažām humoristiskām dziesmām. Sērdenņu dziesmā «Purvā bridu niedres lauži»

izdalītā intonācija noslēdz pantu, kas sastāv no divām atkārtotām melodiskajām frāzēm AA + BB<sub>1</sub> + a.

9. Allegretto

*E. Melngailis, Bīrzes un morās, I*

Pur - rā brī.du nīedres lauz - ūi, no ba.jā.ra bai. dē.jo.sē,  
no ba.jā.ra bai - dē.jo - si, bai - dē - - jos!

Melodijas otrā pusē tēlu caurstrāvo humors, tajā jūtama nosliece uz rotaļīgumu, ko veicina ātrā, dejiskā kustība un atbalsti uz skaņu «sol» (la — sol, fa — sol). Divas melodiskās frāzes šķiet divas viena un tā paša tēla nianse — gan morāli apstiprinoša, gan rotaļīgi nebēdnīga. Abu noskaņu kopēja iezīme ir dzīvesprieks. Visparinošajā tēlā (a) parādītas tā dažādās šķautnes, līdz ar to tēls kļūst reljefs un skaidrs.

Humoristiskajā dziesmā «Es bij' vīris, man bij' vara» melodija attīstās improvizatoriski, sekojot poētiskajam tekstam. Tā satur precīzi atkārtotu, variētu veidojumu un izdalītu atsevišķu intonāciju.

10.  $\text{♩} = 88$

*E. Melngailis, 100 dziesmas*

Es bij vī.ris, man bij' va - ra, es ar va.ru lie - ūē.jo.sē,  
ī — — — jā! Es ar va.ru lie - - ūē.jo - si! — — —

Šī lielīgā puiša tēls iemiesots balss kāpumā pa mažora kvartsektakorda skaņām; turpmākā plūstošā, lejuplidošā melodika it kā ataino puiša stāstu, ko katrā veidojumā pasvītro pēdējās skaņas atkārtošana. Bravūras izpaušmi, protams, veicina arī mažora skaņkārtā. Tāpat arī vilņveidīgā melodiskā līnija. Locījumi sakrīt ar vārdu «man» teksta rindā «man bij' vara», bet vārdā «lielijosi» — uz zilbi «lie» (tas piešķir attiecīgu psiholoģisko noskaņu).



Malēju dziesmā «Malti gāju palīgāi» izdalīta sēru intonācija.

11. Andante

Pierakst. M. Goldins (Madonā, 1955)

Musical score for 'Malēju dziesmā' (Andante). The score is written on two staves in treble clef. The first staff has a 4/4 time signature and contains the melody for the first line of lyrics: 'Mal - ti gā - ju pa - lē - gā - i ma - za - ja - i'. The second staff has a 4/4 time signature and contains the melody for the second line of lyrics: 'mā - si - ņai, mā - si - ņai, ma - za - ja - i mā - si - ņai'. The melody consists of quarter and eighth notes, with some rests.

Šī ir tāda paša tipa sēru intonācija kā bērnu, rekrūšu atvadu dziesmās un bāru dziesmās, piemēram, «Ej, saulīte, drīz pie dieva».

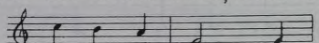
Minētajos piemēros kāda atsevišķa intonācija ir izdalīta no savas vides, strukturāli tā nesaplūst kopā ne ar iepriekšējo, ne arī ar sekojošo melodisko frāzi. Taču latviešu tautas melodikā sastopam arī citu izdalīšanas veidu — strukturāli neizceltu intonāciju, kas ir daļa no kopējās kvadrātiskās formas. Piemērs — jau minētā dzīru dziesma «Tur es dzēru, tur man tika». No melodijas tematiskā grauda ir izdalīta sākuma intonācija — jauneklīgas nebēdnības un jautrības intonācija. Tā atkārtojas trīsreiz plūstoši lejupslidošajā sekvences ķēdē, pēdējo reizi sakļaujoties ar nobeigumu. Sākuma intonācijas izdalīšana padara tēlu reljefu, saasina tā būtiskās īpašības.

Dažās dziesmās, kas attiecināmas uz vidējo dziesmu slāni, varam vērot formas variantveidīgu melodisko attīstību. Tās ir izteiksmīgas, lēnas dziesmas ar skumju raksturu, dziesmas, kurās pausti dziļi personiski pārdzīvojumi, tajā pašā laikā arī tautas lielās sāpes. Kā piemēru var minēt latgaliešu rekrūšu atvadu dziesmu «Muns bōleņš karā gōja».

12. Lēni

A. Furjāns, Kopotas dziesmas

Musical score for 'Muns bōleņš karā gōja' (Lēni). The score is written on two staves in treble clef. The first staff has a 3/4 time signature and contains the melody for the first line of lyrics: 'Muns - bō - leņš ka - - rā gō - ja'. The second staff has a 3/4 time signature and contains the melody for the second line of lyrics: 'nu - puš - - ko - tu ce - - pu - rei - - ti'. The melody consists of quarter and eighth notes, with some rests.

Tā attīstās nesteidzīgi: tematiskā gauda minorīgais heksakords nomainās ar kvintas minoru, pastāvīgi atgriežoties pie galvenā atbalsta — skaņas «mi». Otrā frāze ir pirmās variants. Otrās un pirmās frāzes savstarpējās attiecības apzīmējot par variantveidīgām, pirmkārt, ņemam vērā to radniecību, otrkārt, otrās frāzes dziļos iekšējos pārveidojumus: metriskās pārvirzes, zilbes locījums ar četrām skaņām, ritmisko bremzēšanos noslēgumā. Tāpat svarīgs paņēmieni ir arī frāžu «aizķeršanās»: otrā frāze izdzied tematiskā gauda  pēdējo

kvartas intonāciju (tajā pašā laikā arī pirmo). Meldijas forma — variantveidīgi atkārtots tematiskais gauds, kas komentēts nedaudz pazeminātā tonusā.

Variantveidīga attīstība raksturīga arī malēju dziesmai, par kuru jau runājām iepriekš. Paša tematiskā gauda «izdziedāšana» tajā, tiesa, ir pieticīgāka salīdzinājumā ar rekrūšu atvadu dziesmu, taču meldijas forma ir bagātināta ar atsevišķas intonācijas izdalīšanu un tematiskā gauda varianta atkārtojumu.

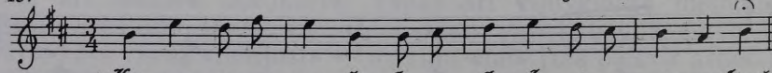
Aplūkosim atsevišķus struktūru veidus. Visbiežāk sastopams četru frāžu periods bez tematisko elementu atkārtotības ( $AB+CD$ ), četru frāžu periods ar atkārtotu pirmo ( $AA_1+BC$ ,  $AB+A_1C$ ) vai otro tematisko elementu ( $AB+CB_1$ ) un it sevišķi četru frāžu periods ar katra tematiskā elementa atkārtotības atsevišķi ( $AA_1+BB_1$ ). Acīmredzot asimetriskuma dēļ retāk gadās trīs frāžu periods ar otra tematiskā elementa atkārtotības ( $AB+B_1$ ), kā arī divfrāžu periods.

Divu frāžu periods ir lakonisks, taču tā forma nebūt nav nabadzīga. Gluži otrādi — tematiskā gauda attīstība, frāžu saķēdēšanās paņēmieni dotās struktūras ietvaros ir aprīnojami daudzveidīgi. Ilustrēsim šo domu ar vairākiem piemēriem.

Kāzu dziesmas «Kur vasaru saule lēca» poētiskajā saturā saglabājušās atbalsis no senās līgavu zagšanas ierašas.

13.

*E. Meļngailis, 100 dziesmas*



*Kur va - sa - ru sau - le lē - ca, tur lēc ziemu mēnos - tē - s*



Otra frāze variantveidīgi atkārtō tematisko graudu, «sadziedot» tā pirmo un pēdējo intonāciju, aizpildot lēcieni un nostiprinot toniku<sup>1</sup>.

Liriskā piūšu dziesma «Pūt, vējiņi!».

14. *J. Vītols, 200 latv. tēz., I*

*Pūt, vē - jī - ņī, dzēn lai - vī - ņa,*  
*aiz - dzēn ma - ņī Kur - ze - - mē.*

Detailed description: The image shows two staves of musical notation in G major, 3/4 time. The first staff contains the melody for the first phrase, and the second staff contains the melody for the second phrase. The lyrics are written below the notes.

Divās meldijas daļās pretstatīti kvintās un tonikas skaņkār-  
tiskie atbalsti, izmantots brīvās apvēršanas paņēmiens<sup>2</sup>.

Sastopami arī divfrāžu periodi ar nevienādiem garumiem. Paplašināšana notiek tīri melodiski — lai to īstenotu dziedā-  
jumā, tiek atkārtota otrā pusriņda.

15. *J. Vītols, 200 latv. tēz., I*

*1. frāze* *2. frāze*

*Āi zaļa jā lē - da - ci - ņā, lē - da - ci - ņā, nāc ar ma - ņi ro - tā - ties.*

Detailed description: The image shows a single staff of musical notation in D major, 2/4 time. The melody is divided into two phrases, labeled '1. frāze' and '2. frāze'. The lyrics are written below the notes.

Šajā dziesmā otra frāze divreiz «sadzied» (secīgi samazino-  
ties diapazonam) tematiskā grauda pēdējo motīvu (3. takts) —  
tā ir variantveidīga attīstība uz nevienādu frāžu bāzes.

Citu paraugu formai raksturīga sekvence.

16. *E. Melngailis, Bīrēs un norās, I*

*Pui - sī, pui-sī, ru - deris rā - ca, ru - deris darbi ne - darīt!*

Detailed description: The image shows a single staff of musical notation in D minor, 6/8 time. The melody is written in a single line. The lyrics are written below the notes.

<sup>1</sup> Šeit variantveidīgā attīstība nedaudz atgādina tādu pašu attīstību kā latgaliešu rekrūšu atvadu dziesmā «Muns bolenš karā gōja» (12. piemērs), taču tā paātrināta, galēji koncentrēta — kā vispār Kurzemes un Vidzemes dziesmās. Bet latgaliešu dziesmas variantveidība tuvinās krievu mīlestības un kāzu dziesmu variantveidībai.

<sup>2</sup> Pirmajā frāzē tiek «iekarots» kvintās atbalsts, nojausts jau ar sākuma intonāciju. Analōģisks process sastopams arī otrā frāzē. Arī tajā parādās un pēc tam nostiprinās — taču šoreiz jau tonikas atbalsts. Te ir sākuma kvintās intonācijas apgriezta kustība atstatumā.

Šāda sekvenčēšanās rodas, savienojot frāzes: otra frāze turpina un attīsta tematiskā grauda pēdējo motīvu, sekvenčējot to tercu zemāk. Augstāk minētie piemēri nebūt pilnībā neatspoguļo attīstības paņēmienus divfrāžu periodā (AB). Taču domājams, ka arī tie sniedz zināmu priekšstatu par šo paņēmieni daudzējādību, par formu vienreizīgumu šī vārda plašākā nozīmē.

Trīsfrāžu periods ar otra tematiskā elementa atkārtošanos rodas, atkārtojoties otrai dzejas rindai. Taču mūzikā nav burtiska atkārtojuma. Vērojama otrā tematiskā elementa variēta atkārtošana.

17. *J. Vītols, 200 latv. t.dz., II*

*Ai, tu ma-nu grātu mū-zu, kā es te - vi*  
*no-dzī-voš, kā es te - vi no-dzī-voš??*

Taču virknē dziesmu noslēguma uzbūve ir otras frāzes variants vai sintētiska reprīze. Noslēguma veids ir atkarīgs no dziesmas tēlainā satura, kā arī no tematiskā grauda un otras frāzes savstarpējām attiecībām. Dziesmā par sievietes likteni (17. piemērs) noslēguma atkārtošana atklāj tādas tēla īpašības kā sirsniņu, savīļņojumu; melodijas iepriekšējā daļa ataino skumju, skarbi atturīgu tēlu.

Pāru periodiskums, burtiski vai variēta divu tematisko elementu atkārtošana — šāda struktūra ir raksturīga daudziem latviešu tautas mūzikas mākslas paraugiem (AA<sub>(1)</sub> + BB<sub>(1)</sub>). Pāru periodiskuma struktūra, kas ir visai elastīga, izrādījās noderīga visdažādākā satura iemiesošanai. Ir dziesmas, kuras atspoguļo skumjas, dvēseles nesaskaņas, citas turpretī ir rotaļīgi humoristiskas, dzīvespriecīgas; retāk sastopami dziesmu deju piemēri. Daudzās dziesmās kustība paātrinās melodijas otrā daļā, vērojama arī ritmiskā pulsa paātrināšanās.

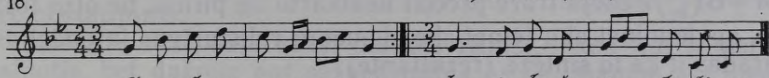
Vispirms pievērsīsimies piemēriem minorā. Atzīmēsim to nopietno lirisko raksturu, tajās paustās dziļās sāpes. Šīs dziesmas nav dejojamas, nav horeogrāfiskas.



Meitenes liriskā precību dziesma.

A. Furjāns, *Latviešu tautsdziesmas*,  
III, II burtn. (1910)

18.



*Ga. rē. dāma sa. ga. rē. ju tre. ju lē. cū ā - to. lē. ru.  
ā - be. lē. tē.*

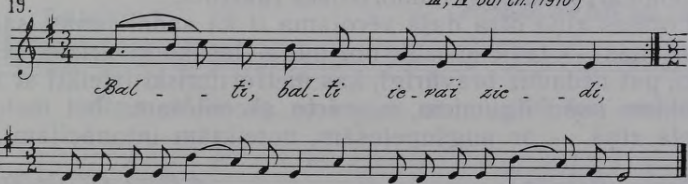
Tās saturs pauž sāpes, bēdas, taču melodija slēpj sevī kustību līganumu, elastību un līniju plastiskumu. Šī dziesma piekristīta daudzos melodiskos variantos.

Minētā struktūra nav retums arī bāreņu dziesmās.

Balti, balti ievai ziedi,  
Vēl jo balti ē! ābelei.  
Gan bij balta mātes meita,  
Vēl jo balta sērdienīte.  
Vēl jo balta sērdienīte  
Asarāsi ē! nomirkuse.

A. Furjāns, *Latviešu tautsdziesmas*,  
III, IV burtn. (1910)

19.



*Bal - - tē, bal-tē ie-vāi zie - - di,  
vēl jo balti ā - be-le-i, vēl jo balti ā - be-le-i.*

Cik dziļi izjūstas noskaņas, cik daudz poēzijas dziesmā! Iepriekš minētajā precību dziesmā otra frāze attiecībā pret tematisko graudu tiek uztverta kā līdz galam izteikta doma attīstībā, un tā atrodas skaņurindas apakšējā daļā. Pēdējā piemērā stingri apzīmētas reģistru robežas nav sastopamas, taču turpinājuma emocionālais tonuss tomēr ir vājāks<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Turpinājumā tiek «sadziedāta» tematiskā grauda otra intonācija (intonācija, kas sakrīt ar vārdiem «ievai ziedi»). Norādītā intonācija atrodas zemāk par sākuma intonāciju (1. takti), arī turpinājumā tā tiek sagatavota nevis no augšas, bet gan no apakšas. Šī komentēšana, tāpat kā ikviena komentēšana, nav tik blīva, kompakta kā pati tēze.

Starp minora melodijām sastopam vienu no aplūkojamās struktūras paveidiem — struktūru ar sintētisku reprizi  $AA+B\begin{pmatrix} a_1 \\ b_1 \end{pmatrix}$  Pēdējā frāze precīzi neatkārtō ne pirmo, ne otro frāzi bet, apvienojusi abu tematisko elementu raksturīgās intonācijas, parādās it kā to sintēze (rezultante).

A. Jurjāns, *Latviešu tautsdziesmas*  
III, IV burts. (1910)

20.

*Sen dzirdē - ju, nu redzē - ju. die - nam res - nu*  
*ku - me - li - nu, dievam res - nu ku - me - līm!*

Melodijas divu daļu savstarpējo attiecību īpašs veids (kā viena un tā paša tēla divu dažādu pušu atklāsme) sastopams dzīvespriecīgās, humoristiskās mažorīgās dziesmās. Melodijas pirmā puse, kurai ir ievērojams tēlainības diapazons, parasti ir daudz nozīmīgāka, kodolīgāka salīdzinājumā ar otru, kurai galvenokārt ir rotaļīgi humoristisks raksturs.

Formas ziņā otrā daļā vērojama it kā sadalīšanās, sadrumstalošanās — tā ir mazāk nozīmīga. Iesākumi drīzāk ir enerģiski, pat nedaudz bravūrīgi, kas metroritmiski izteikti ar daudz garākiem nošu ilgumiem, uzsvērtu akcentēšanu, bet melodiskā reljefa ziņā — ar augšupejošām, noteiktām intonācijām<sup>1</sup>.

41. *Con moto*

*F. Vitols, 200 latv. tdz., II*

*Pil - na u - - pe bal - tu zie - du,*  
*nedrīx - stē - ju pā - ri jā - tē, nedrīx - stē - ju pā - ri jā tē.*

<sup>1</sup> Neatļaidīga, plaša vēriena sākuma intonācija. Vērienīgums apstiprinājumu gūst sekojošā lejupejošā kustībā pa miksolidiskās skaņu rindas skaņām. Frāzes atkārtošanos šeit izraisa ne tikai tieksme uzsvērt, apstiprināt tēzi, bet arī «enerģētiskie» iemesli — cenšanās atjaunot metrisko līdzsvaru, kas tika izjaukts ritma reducēšanas rezultātā otrā taklī (pusnošu pārveršanās ceturtdaļās).



Tematiskie elementi ir kontrastējoši, taču būtībā tie ir viena un tā paša tēla dažādas nianšes, turklāt tēls tiek aplūkots attīstībā — nevis kā viens vesels, bet gan kā tā dažādu skaldņu pretnostatījums.

Meldijas otrā daļā krasi mainās ritms — tās jau ir astotdaļnotis, bet dažreiz pat sešpadsmitdaļas —, mainās arī melodiskās kustības tips: vērojama īsu intonāciju atkārtošanās. Aplūkojamais divu meldijas daļu attiecību tips, starp citu, raksturīgs tādām iemīļotām tautasdziesmām kā «Rīga dimd», «Krauklīt's sēž ozolā» — dziesmām, kuras veidojas no dižena, plaši plūstoša iedziedājuma panta un rotaļīgi dejiska piedziedājuma.

Cetrfrāžu periods ar pirmā tematiskā elementa atkārtojumu pieļauj divus variantus: AA<sub>(1)</sub>+BC un AB+AC. Pirmais no šiem variantiem pieslejas pāru periodiskuma struktūrai. Raksturīgi, ka otra frāze (ar to iesākas otrs teikums) nosedz tematisko graudu, ietverot sevī kulmināciju. Taču noslēdzošā frāze parasti novietota zemāk, tās uzdevums ir izlīdzināt melodisko līniju, «samierināt» tematisko kodolu ar kulminējošo frāzi, atjaunot izjaukto līdzsvaru.

22. Paatri J. Vītols, 200 latv. tēz., II

*Aiz u - pī - tes es uz - au - gu, pār u - pī - ti marī aizve - da,*

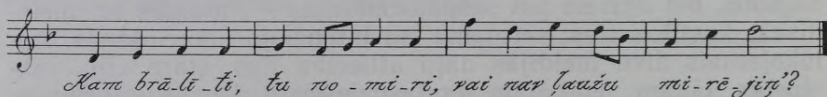
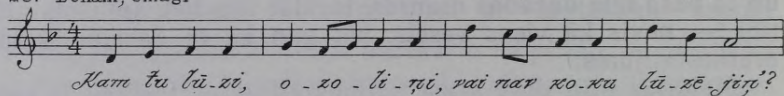
*aiz u - pī - tes es uz - au - gu, pār u - pī - ti marī aizve - d'.*

Atkārtotā tematiskā grauda un tā turpinājuma loģiskās attiecības nav iespējams pievest pie kopsaucēja, katram piemēram ir savas individuālas īpatnības, ko nosaka tematiskā grauda iedaba. Tā dziesmā «Aiz upītes es uzaugu» (22. piemērs) turpinājums ietver sevī kāpinājumu — melodijas pārnēsumu augšējā reģistrā.

Otrs struktūras variants AB+AC pilnībā sakrīt ar atkārtotās uzbūves periodu profesionālajā mūzikā, ja tematiskā grauda atkārtojums ir burtisks.

## 23. Lēnām, smagi

F. Poruks, F. Graubiņš, Dziesmu dārziņš, (1937)



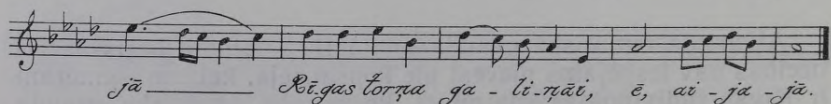
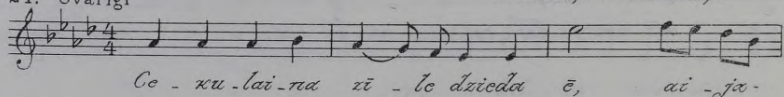
Tā variēšana (AB+A<sub>1</sub>C) tomēr ir nacionāli savdabīga. Variēšanas paņēmieni ir tāds pats kā senajā tautasdziesmu slānī — mainās frāzes sākums, bet precīzi saglabāts tās nobeigums.

Tomēr būtu kļūdaini likt vienlīdzības zīmi starp variēšanu atkārtotas uzbūves periodā un variēšanu senajā slānī. Pirmajā ir vairāk attīstīts variēšanas tips. Tematiskā grauda sākuma intonācijas pārmaiņa ir saistīta ar tiekšanos pēc tesitūras izlīdzināšanas un vienlaikus pēc dinamizēšanas, pastiprināšanas. Raksturīgs piemērs ir dziesma «Āvu, āvu baltas kājas» (1.<sup>b</sup> piemērs). Variētajā tematiskajā graudā ir sintēzes elementi — tematiskā grauda intonāciju un tā turpinājuma sakausējums vai savienojums.

Otra teikuma sākuma sintētiskais raksturs sevišķi skaidri izteikts dziesmā «Cekulaina zīle dziedā»<sup>1</sup>.

## 24. Svarīgi

J. Vītols, 200 latv. dz., II



<sup>1</sup> Turpinājuma beigu intonācija (4. takts) tiek «sadziedāta», pēc tam brīvi sekvencejas lejup. Dotajā piemērā attīstība dominē pār reprizēšanos — būtībā atkārtojas tikai tematiskā grauda intonācija (2. takts) un tad arī tikai kā intonācija — kopsavilkums, intonācija — secinājums. Par minētās intonācijas rezumējošo raksturu liecina tas, ka aptvertas ir tikai tās kontūras, melodiskā loka galējie punkti: divu taktu vietā ir pustakts.



Retāk sastopams četrfrāžu periods ar otra tematiskā elementa atkārtojumu AB+CB<sup>(1)</sup>. Atkārtojums ir burtisks (1.<sup>a</sup> piemērs) vai variēts. Pēdējā gadījumā otrās frāzes nobeiģums ir noteiktāks nekā sākuma intonācija.

25.

J. Vītols, 200 latv. tēdz., II

*Sē-ju jau-ku ro-žu dār-zu sev kur daiļi puš-ko-ties,*  
*sē-ju jau-ku ro-žu dār-zu sev kur daiļi puš-ko-ties.*

Lielu, ja ne vadošo vietu latviešu tautasdziesmu klasikā ieņem četrfrāžu periods AB+CD. Tajā, spriežot pēc shēmas, nav atkārtojumu; taču to kompensē plaši sazarota sekvenču sistēma. Bieži dotajā četrfrāžu periodā melodiskās attīstības noteicošais faktors ir funkcionālā harmoniskā domāšana. Harmonija virza melodiju. Šādas harmoniski pārkārtotas melodijas paraugs ir dziesma «Strauja, strauja upe teka». Harmonisko funkciju maiņa notiek katras frāzes ietvaros, neviena no tām nav izturēta vienā harmonijā<sup>1</sup>.

26.

J. Vītols, 200 latv. tēdz., II

*Strauja, strauja u-pe te-ka, strauja, strauja u-pe te-ka*  
*gar bā-li-ņa namdūrvē-mi, gar bā-li-ņa namdūrvēm.*

<sup>1</sup> Mēs atļāvāmies pārmetrīzēt dziesmu no J. Vītola krājuma, kurā punktētās takts svītras izvietotas tā, ka nav jūtama harmoniskā pulsācija. Ir saprotami iemesli, kas dotajā gadījumā mudināja J. Vītolu atkāpties no takts svītru izvietošanas principa pēc dzejas pusrindām: katras  $\frac{5}{4}$  takts trešā skaņa ir augstāka nekā iepriekšējā, ar to tā kļūst akcentēta. Visaugstākās isākās skaņas akcentēšana, papildinot katrā frāzē iepriekšējo, daudz garāko skaņu uzsvarus, palielina melodijas metrisko lokanību, kam ir galvenā nozīme dziesmas interpretācijā.

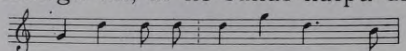
Attīstības pavērsiens otrā teikuma četrfrāžu AB+CD struktūras melodijās, tāpat kā arī iepriekš minētajā, balstās uz subdominantes harmoniju.

Svarīgi atzīmēt, ka funkcionālā harmoniskā domāšana latviešu tautas muzikālajā daiļradē vispirms skārusi mažora melodijas. Starp minora melodijām harmoniski funkcionāli pakārtotās sastopamas galvenokārt vēlākas izcelsmes dziesmas. Tām nav obligāti jāsaturs četras dažādas frāzes (piemēram, populārā karavīru dziesma «Div' dūjiņas gaisā skrēja»).

### Perioda tematisko elementu attiecības

Lai kādas arī būtu intonācijas, lai kādi arī tajās būtu izteiksmes iedīgļi, šīs intonācijas nepastāv pašas par sevi, bet tikai kopsakarībā. Tās nav iespējams izdalīt no konteksta, jo nozīmi tās iegūst tikai radniecisku, sasaistītu intonāciju kompleksa ietvaros. Vidus intonācijām pašām par sevi var nebūt (un lielākoties arī nav) tās izteiksmības, kas tām raksturīga kontekstā. Sākuma intonācijas šai ziņā ir daudz suverēnākas, tās nosaka sekojošo intonāciju «toni», kaut arī turpinājumā var būt akcentētas dažādas sākuma intonācijas satūra puses.

No kā ir atkarīgs turpinājuma tips? Šis ir pirmais jautājums, kas rodas, mēģinot uztvert muzikālo formu kustībā, izsekot tās procesuālajai jēgai. Te iespējams atbildēt: tas atkarīgs no tematiskā grauda. Bet tāda atbilde, kaut arī pareiza, ir pārāk vispārināta. Daudz vieglāk ir paredzēt, kādam nevajadzētu būt turpinājumam, nekā — kādam tam jābūt. Tā, piemēram, var būt pārliecināts, ka sākuma frāze neatkārtosies, ja tā veidota jau kā atkārtots motīvs vai bravūrīga, fanfārveida frāze, līdzīga tai, ar ko sākas kalpu dziesma «Bandinieka rudzi auga»

 . Saistīt melodisko attīstību ar

dziesmas poētisko tekstu iespējams tikai, ņemot vērā dziesmas vispārīgo raksturu kā māksliniecisku veselumu. Taču pilnībā skaidrot kādu tematiskā grauda attīstības tipu ar kompozīciju poētisko formu diez vai ir iespējams. Zināms, ka muzikālā forma attīstās pēc saviem iekšējiem likumiem. Latviešu klasiskajā zemieku dziesmā to nosaka kā nacionālās, tā vispār eiropeiskās mākslinieciskās tradīcijas un arī muzikāli estētiskās normas.



Tematisko elementu attiecības pirmajā teikumā  
(struktūras AA<sub>(1)</sub> + BB<sub>(1)</sub>; AA<sub>(1)</sub> + BC; AB + CB<sub>1</sub>; AB + CD)

1. Sākuma intonācijas atkārtojums. Atkārtojuma jēga — apstiprinājums, tematiskā grauda pamatrakstura uzsvēršana. Milzīgā formu veidojošā atkārtojumu nozīme latviešu dziesmā ir acīm redzama, par to tika runāts jau agrāk.

2. Sākuma intonācijas tiekšanās uz otru melodisko frāzi kā spilgtāku, svarīgāku un nozīmīgāku; sākuma intonācijas nosegšana ar tās tālāko attīstību vai «sagatavošana» un «darbība».

27. *E. Melngaiļis, 100 dziesmas*

*Dziedolte-ni ku-me-lī-nī, ei ku-me-lī-nī,*

*J. Vītols, 200 latv. dz., II*

*Dziedāt mā-ku, darcēt māku, ai darcēt mā-ku.*

3. Sākuma intonācijas apstiprināšana nedaudz pazeminātā tonusā. Otra frāze nostiprina sākuma intonāciju, taču savā attīstībā nesasniedz tās kulmināciju; tā ir vienkāršāka par sākumu, it kā to vienīgi «komentē».

28. *J. Vītols, 200 latv. dz., II*

*Es re-dzē-ju jā-ri-nā-i trīs zvejniekus zve-jo-jum.*

*J. Vītols, 200 latv. dz., II*

*Bandī-nieku rudzi au-ga, bandī-nieku rudzi au-ga.*

4. Attīstības pastiprinājums, kas var būt veidots ar bezgalīgi daudziem paņēmieniem:

a) vairāk vai mazāk precīzas iesākuma frāzes variēšana augšup, tās pēdējās intonācijas sekvencēšana («Jūriņ' prasa smalku tiklu»);

b) frāžu harmoniska saķēdēšana (26. piemērs);

c) melodiskās kustības pārnesums uz augšējo reģistru, turklāt abām frāzēm nav savstarpējas tematiskas sakarības, ja neskaita skaņu atkārtojumus («Āvu, āvu baltas kājas»);

5. Attīstība turpinājums, grūti atdalāma no tematiskā grauda. Tās saplūšana ar sekojošo melodisko frāzi starp citu tiek sasniegta ar lineāriem līdzekļiem («Maziņš biju, neredzēju»).

6. Attīstības kopsavilkums ar atgriešanos atbalsta punktā. Otrās frāzes melodika var iziet ārpus sākuma intonācijas skaņu apjoma robežām («Ar laiviņu ielaidosi» — 1.<sup>a</sup> piemērs) vai arī palikt tā ietvaros.

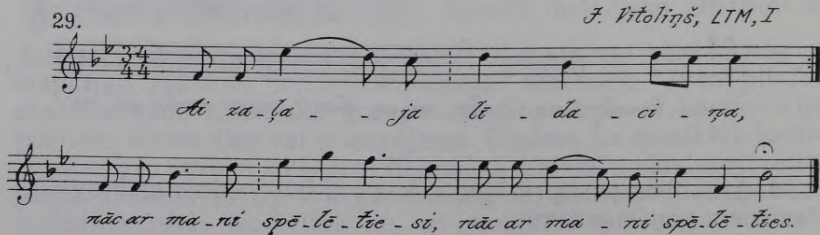
### Teikumu sākumu attiecības

Kā jau tika atzīmēts, otrs teikums var atkārtot iesākuma frāzi, ja vien tā netiek atkārtota pirmajā teikumā. Pēdējā gadījumā latviešu tautasdziesmu periods, kā jau aizrādīts, pēc savas struktūras ir identisks ar atkārtotas uzbūves periodu profesionālajā mūzikā. Jau iepriekš tika parādīti arī nacionāli savdabīgie variēto atkārtojumu veidi.

Pie attīstītiem turpinājuma tipiem salīdzinājumā ar atkārtojumu pieder attīstības pagrieziens, kāpinājums, izplešanās un nobeigums.

Harmoniski pakārtotā mažora melodikā attīstības pagrieziens izteicas kā aiziešana uz subdominantes sfēru. Kāpinājumam — paplašinājumam parasti pievienojas iesākuma skaņu apjoma paplašināšanās.

29. *F. Vitoliņš, LTM, I*



*Āi za-ļa - - ja lē - da - ci - ra,  
nāc ar ma - ri spē - lē - tē - si, nāc ar ma - ri spē - lē - tēs.*



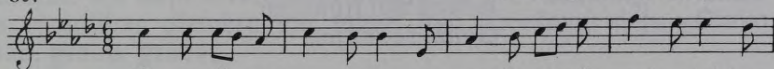
Minora melodikā tā izteiksmes efekts, starp citu, saistīts ar emocijas saasināšanos (1.<sup>a</sup> piemērs). Ar «nobeigumu» tiek saprasts tāds turpinājuma veids, kādu mēs sastopam bāreņu dziesmā «Maziņš biju, neredzēju».

### Frāžu nobeiguma attiecības

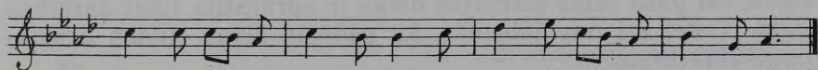
Daudzās dziesmās teikumu nobeigumi ir līdzīgi vai gandrīz līdzīgi (struktūras AB+CB, AB+A<sub>1</sub>B). Variējas frāzes sākums, turklāt pārmaiņas ir nelielas — nereti mainās tikai viena divas skaņas. Nobeigumu atkārtojumi atjauno formas līdzsvaru, ko izjaucis attīstības pavērsiens vai otra teikuma dinamizācija. Taču atkārtojumi nav noteicošais teikumu nobeigumu attiecību veids. Šajās attiecībās noteicošais faktors ir kontrasts. Sevišķi tipiski ir jautājumu un atbilžu attiecību nobeigumi. Jautājuma un atbildes iespaidu rada nobeigumos pretstatīto kvintu un toniku atbalsta punkti vai arī atbalsta punkti, kas nobīdīti par

30.

*J. Vītols, 200 latv. dz., II*



*Ļe-go-dā-ma u-pe-re-sa za-ļu-xie-du vai-rai-dzīņu,*



*Ļe-go-dā-ma u-pe-re-sa za-ļu-xie-du vai-rai-dzīņi.*

vienu toni. Nobeigumi, kuri atrodas viens no otra toņa attālumā, ir harmoniski saistīti: pirmo uztveram kā dominantu, otru kā toniku. Atbilde bieži ir sekvencveidīga. Dažreiz tā satur brīvo apvērsumu (30. piemērs). Minētie paņēmieni, kas darbojas attālumā, līdzīgi arku lokiem piešķir latviešu dziesmu melodikai vienotību un vingrumu.

Īpašu vietu ieņem kulminatīvie nobeigumi, kuri parasti iziet ārpus oktāvas skaņu rindas ietvariem (23. piemērs). Kulminācijas parastā vieta, ja melodija paplašinās līdz oktāvai, ir otra teikuma sākums.

Sintētiskie nobeigumi, kas it kā pārstāv divu tematisko elementu darbības «rezultanti», kā jau agrāk redzējām, tāpat pieskaitāmi pie latviešu klasiskās dziesmas melodijas tipiskajiem nobeigumiem.

Perioda paplašināšanās rodas, jau burtiski atkārtojot teikumu, kas sevišķi tipiski dzīvespriecīgām, humoristiskām dziesmām, kurās otrais teikums veic piedziedājuma lomu.

31. Braši F. Vitols, 200 latv. tēz., II

Man dzies-miņu nepiētrūka, lai ar ga-ra va-sa-riņ,  
ai-ja-jā, tra-la-lā, lai ar ga-ra va-sa-riņ.

Taču otra teikuma atkārtošanos var izraisīt arī citi apstākļi, kuri aplēpti tekstā. Aplūkosim šādu tekstu:

Apkārt kalnu gāju,  
Kalniņā uzkāpu,  
Ieraudzīju līgaviņu,  
Gauži raudājos.

Nozīmīgākās te ir pēdējās rindas, tajās izteikta galvenā doma, tai pašā laikā pirmajās divās ir aprakstīta tikai darbības vieta. Tādēļ arī nav jābrīnās, ka pēdējās divas rindas dziedājumā atkārtojas.

Otrā teikumā atkārtojums var būt variēts, ja pirmajā izvedumā otru teikumu nenoslēdz. Lai periodam piešķirtu pabeigtības iespaidu, mainās nobeigums.

32. F. Vitoliņš, LTM, I

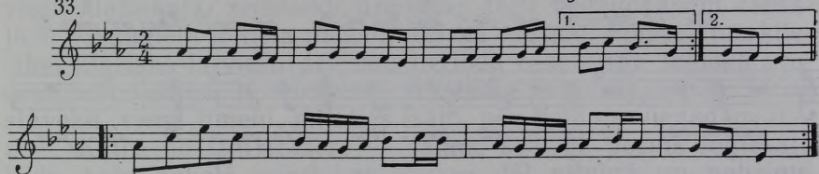
Sē-ta sau-le, kar-sta sau-le, ai je-le, kar-sta sau-le,  
man lē-ni-ņi ra-vē-ja-mi, ai je-le, ra-vē-ja-mi;  
man lē-ni-ņi ra-vē-ja-mi, ai je-le, ra-vē-ja-mi.



Vēlīnajā latviešu dziesmu intonatīvajā slānī vietējos apstākļos radās divdaļu forma. Dažreiz tā sastopama deju dziesmās. Tajās divdaļu formas otru daļu veido refrēns, kas parasti papildina galveno domu.

*E. Melngailis, Latviešu dancis*

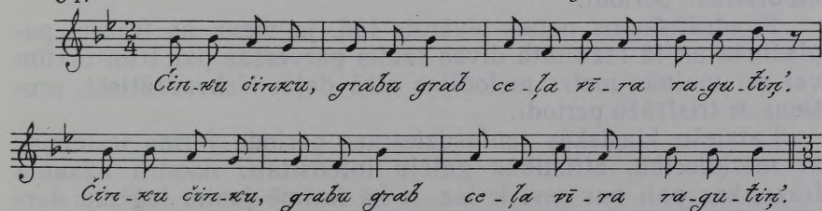
33.



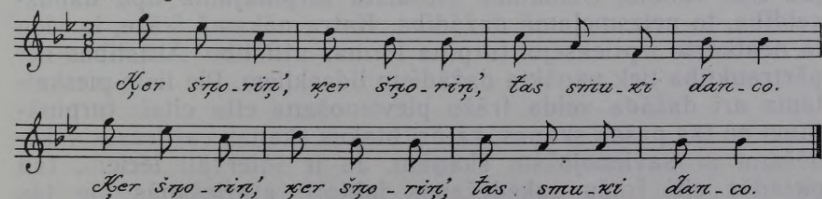
Daļu kontrasts ievērojami pieaug, mainoties tempam un metram. Taču satura un pirmām kārtām intonatīvā vienotība saglabājas. Kā daļu ievērojama kontrasta un vienlaicīgi intonatīvās vienotības piemēru var minēt līvu dziedamo deju «Činku, činku, grabu, grab».

*E. Melngailis, Latviešu dancis*

34.



*Lēnākā gaitā*



Rets trīsdaļu formas piemērs nedejiskajā mūzikā sastopams šūpla dziesmā «Aijā, bērniņ, pūpās».

35.

*J. Vītols, 200 latv. tēz., I*

*Ai - jā, bērniņ', pū - pās, kas tev' rī - tu sū - pos? Tēvs ar mā - ti*

*baznī - cā, es iz - dai - nu ga - nos. Mīe - ga mā - te sū - pos*

*sa - ru mazu en - ģe - lēt'. Ai - jā, ai - jā - jā, sa - ru mazo en - ģe - lēt'.*

Sai dziesmā iemiesotais tēls ir sarežģīts, izsmalcināts, formas ziņā tā plašāk izvērstā. Pirmā daļa — periods, kas modulē uz dominanti, otrā daļa — attīstoša tipa vidusdaļa, bet trešā daļa — papildinājums vidusdaļai ar reprīzes elementiem.

Latviešu klasisko tautasdziesmu periods tiecas pēc kvadrātiskuma. Stingri kvadrātiski ir četrfrāžu periodi bez atkārtojumiem, četrfrāžu periodi ar vienas vai abu frāžu atkārtojumiem un divfrāžu periodi.

Kvadrātiskums netiek ievērots tad, ja viena no frāzēm paplašinās un tā rezultātā divas taktis pārvēršas par trim taktīm vai arī mainās metrs melodijas otrā daļā. Nekvadrātiski, protams, ir trīsfrāžu periodi.

Latviešu klasiskās tautasdziesmas perioda forma iezīmējas ar mērķtiecību, attīstības galēju intensitāti: ikkatra nākamā frāze, kas pati par sevi ir īsa, it kā iezīmē jaunu loģisku darbību. Par frāžu — šo loģisko ķēdes posmu satura attiecībām jau tika runāts. Uzmanību piesaista turpinājuma tipu daudzveidība, to neizsmēlamā dažādība. Katra nākamā frāze, ja vien tā neatkārtoti iepriekšējo, turpina formas attīstību. Attīstības nepārtrauktība tiek panākta dažādiem līdzekļiem. Pie tiem pieskaitāma arī dažāda veida frāžu pievienošana cita citai: turpinājums no tās pašas skaņas, kā arī blakus skaņas vai frāzes saķēdēšana ar savienojošām skaņām. Ja ir intervāli lēcieni, tad parādās citi frāžu saķēdēšanas faktori: atgriešanās pie tās



pašas intonācijas, pie tās pašas skaņas un, beidzot, to loģiska saistība, piemēram, skaņkārto balstu pretstatījums divās meldijas daļās, kad sevišķi tipiski ir nobeigumu pretstatījumi — ātra pāreja no toniskā balsta uz kvintu un tikpat ātra atgriešanās atpakaļ, ievērojot stingru daļu simetriju.

Variantveidīgā attīstība kopumā nav sevišķi raksturīga latviešu klasiskajai zemnieku dziesmai, taču nedaudzajiem esošajiem paraugiem ir liela mākslinieciska nozīme. Formas mērķtiecībai klasisko latviešu dziesmu periodā raksturīga loģiskā procesa intensitāte, bezaiztūras attīstība, neaizkavēšanās vienā stāvoklī, vienā līmenī, mijoties īsām, pēc lieluma vienādām frāzēm. Katra no šīm frāzēm — jauns, svarīgs posms loģiskajā ķēdē, taču nelielā «darbības lauka» dēļ pilnīgā un nobeigtā doma pati par sevi nevar plaši izvērsties. Sai rakstā minētie latviešu klasisko tautasdziesmu periodu paraugi ir zīmīgi. Tie ir nelieli, bet tajā pašā laikā augsti attīstīti.

## LATVIEŠU VALODAS PROSODIJAS ĪPATNĪBU IETEKME UZ TAUTASDZIESMU MELODIKU

Slāvu tautu mūzikas folkloras pētniekus jau ilgi nodarbina jautājums: vai tautasdziesmu melodiskā zīmējuma īpatnībām ir kāds sakars ar runas intonācijām? B. Asafjevs un F. Rubcova, kuri par to sarakstījuši veselas grāmatas, nonāk pie nepārprotami apstiprinošas atbildes. Turpretī V. Hošovskis uzskata mūzikas valodu par pilnīgi patstāvīgu zīmju sistēmu, kuras pamatā nevar būt runas intonācija.

Tā nu nopietna problēma — runa taču ir par tautas muzikālās jaunrades procesa pašu būtību — pagaidām nav atrisināta. Tāpēc gribas cerēt, ka savu skaidrību te varbūt ienesīs latviešu materiāls, īpaši tās dziesmas, kuru izpildīšanu tautā visbiežāk apzīmē ar vārdu *teikt*, nevis *dziedāt*.

Seit nav istā vieta sīkāk apcerēt minēto autoru pētījumus. Tomēr vienu var sacīt droši: nav iespējams ko noteiktāku secināt par runas intonācijas ietekmi uz tautasdziesmu melodiku, ja nav izpētīta pati valodas melodika. Nedrīkst arī pētnieka dzimtās valodas īpatnības attiecināt uz jebkuru citu valodu, jo, kā liecina pēdējo gadu novērojumi, šai ziņā var stipri atšķirties pat ļoti tuvas valodas. Bez tam pagaidām ir pārāk maz ziņu, kādas pazīmes runas melodikā ir fonoloģiski būtiskas (nepieciešamas, lai izteiktais tiktu pareizi uztverts), kādas nebūtiskas (var tā, bet var arī citādi, tas sazināšanos nemaz netraucē). Tas viss apgrūtina problēmas risināšanu — te viegli pārsteigties.

Bet ir arī valodas, kurās melodijai ir nozīme vārda un pat zilbes robežās. Daudz tādu valodu atrasts Āfrikā un Āzijas dienvidaustrumos. Taču nav nemaz jābrauc tik tālu — mums pieejamas pavisam noteiktas ziņas par «muzikālām» indoeiropiešu valodām un tikpat noteiktas ziņas par šo valodu prosodijas īpatnību atspoguļošanas vokālajā mūzikā. Te pirmām kārtām jāmin sengrieķu valoda un mūzika. Kā zināms, sengrieķu



valodā līdz mūsu ēras 2. vai 3. gadsimtam katra vairākzīlību vārda uzsvērti zilbi izrunāja augstāk nekā neuzsvērtās, pie tam intervāls nedrīkstēja pārsniegt tīro kvintu; garajās zilbēs izšķīra divas intonācijas — kāpjošo un kritošo. XIX gadsimta beigās Delfos tika atrastas divas himnas Apollonam, sacerētas II gadsimtā pirms mūsu ēras. Šo himnu melodiskā zīmējuma izveidē ievērota stingra likumība, kuru vislabāk izteikt negatīvi: uzsvērtā zilbe nedrīkst būt zemāka par neuzsvērtajām, kāpjoši intonējams patskanis vai divskanis nedrīkst būt lejupejošs, krītoši intonējams — augšupejošs. Uzsvērtā zilbe var atrasties jebkurā taksdaļā, jo sengrieķu mūzikā nav «stipru» un «vāju» taksdaļu. Cik šī raksta autoram kā seno valodu nepratējam iespējams spriest, liekas, kaut kas līdzīgs vērojams arī seno indiešu svēto rakstu rečitējumos.

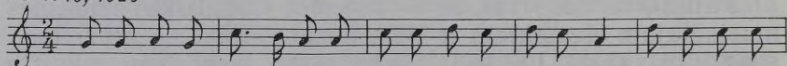
Kāds šiem tālajiem piemēriem sakars ar latviešu valodu un tautasdziesmām? Diezgan tiešs. Latviešu valoda ir viena no nedaudzajām indoeiropiešu valodām, kur vēl mūsu dienās šķir īsus un garus patskaņus, dažādas zilbju intonācijas. Tāpēc, tīri teorētiski spriežot, arī latviešu valodai būtu jābūt kaut kādā mērā «muzikālai», kas varētu atspoguļoties tautasdziesmu melodikā.

Patiesi, latviešu valodā — izņemot latgaliskās izlokšnes — muzikālajam elementam ir liela nozīme, tikai ne gluži tāda kā sengrieķu valodā. Lai to labāk saprastu, jāsalīdzina zilbju intonāciju sistēmas dažādās izlokšņu grupās. Gandrīz visos Latvijas novados uz rietumiem no aptuvenas līnijas Daugavpils—Līvāni—Lubāna—Zvārtava vienai no intonācijām (sēlisko izlokšņu kāpjošajai, ležzemnieku stieptajai) būtiska pazīme ir neatslābstošs saspriegums, kas padara skaņas augstumu samērā noturīgu un skaidri sadzirdamu. Šī pazīme pretstata stiepto un kāpjošo intonāciju citām, kuru izruna ir nesaspriegta, ar strauju atslābumu vai balss pārtraukumu. Turpretī latgalisko izlokšņu intonāciju sistēmā šī pati pazīme nav būtiska. Te tiek pretstatītas divas intonācijas, no kurām viena ir laužta, tātad galvenā prasība, lai otra būtu bez balss pārtraukuma, bet citas pazīmes var izpalikt. Ležzemnieku izlokšnēs saspriegti izrunā arī uzsvērtus īsus patskaņus pirms nebalssīga līdzskaņa, pagarinot līdzskani, kamēr latgaliskajām un arī sēliskajām izlokšnēm tāda izruna ir sveša. Atšķirībā no sengrieķu valodas latviešu valodā nozīme ir tātad nevis augstuma attiecībām un melodijas virzienam, bet kontrastam starp zilbēm ar maz mainīgu, skaidri sadzirdamu skaņas augstumu un zilbēm bez šīs pazīmes.

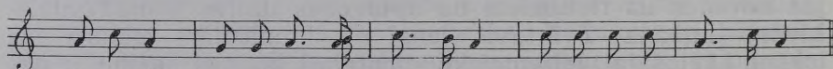
Latgaliskajās izloksnēs tāds kontrasts nav vajadzīgs. Tāpēc ležemnieku un pa daļai sēliskajās izloksnēs uzsvērtās zilbes atšķiras no neuzsvērtajām arī augstuma ziņā (uzsvērtās parasti ir augstākas, bet ne vienmēr), bet latgaliskajās izloksnēs atšķirība ir niecīgāka un daudz grūtāk uztverama.

Kādus elementus latviešu tautasdziesmu melodikā drīkst uzskatīt par ticami saistītiem ar teksta prosodiju? Ar vienu un to pašu melodiju var dziedāt daudzus tekstus; vārdu uzvaru un zilbju intonāciju izkārtojums katrā pantā būs savādāks. Skaidrs, ka te nevar būt runas par katra teksta īpatnību tiešu atspoguļojumu. Bet ir melodijas, kuras lielākā vai mazākā mērā variējas, tās dziedot ar dažādiem tekstiem; tad jau ir zināms iemesls domāt, ka variantiem var būt kāds sakars ar teksta īpatnībām. Abi melodijas veidošanās principi — variēties un palikt nemainīgai — var lieliski sadzīvot, viens otru netraucējot. Variēšanās var notikt arī tikai dažās taktīs, visbiežāk pirmajās un trešajās. Cik lielā mērā un kādā virzienā parasti variējas ležemnieku teicamās melodijas, diezgan uzskatāmi rāda šāds E. Melngaiļa pieraksts no Rundāles (FS 1045, 4626):

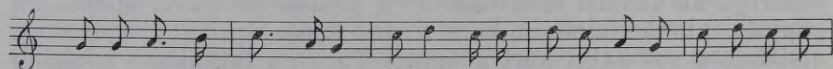
FS 1045, 4626



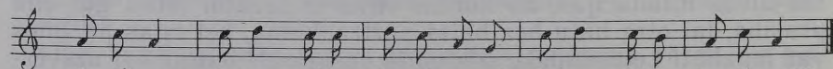
1. Skarņa bi-jā bērzu bērze, es rēl vi-nu skandīnāj; skarņa bi-jā



bērzu bērz', es rēl vi-nu skandīnāj; es rēl vi-nu skandīnāj?



2. Kad ainič-sū tau-tiņās, lai skandīna laxstē-ga-la; kad ainič-sū



tau-ti-ņās, lai skandīna laxstē-ga-la, lai skandīna laxstē-gal'.

Ritmiskā figūra  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$  Melngaiļa pierakstos sastopama vairākkārt. Ir zināms pamats to uzskatīt par zilbes intonācijas muzikālu atspoguļojumu, jo visos gadījumos, izņemot vienu,



ceturtdaļņotij atbilst stiepti intonēta zilbe: Mūs' māsiņas; Nāč, kūmiņa; Ņem, brālīti; No krūmiņa; Ka saulīti utt. Citi melodiski veidojumi, kam būtu nepārprotams sakars ar noteiktu zilbes intonāciju, vismaz pagaidām nav atrasti un diez vai kādreiz tiks atrasti, ņemot vērā latviešu intonāciju atšķirību no sengrieķu intonācijām. Skaidrāka ir vārda uzsvara ietekme uz melodiju, vismaz viens apstākļi ievērots samērā konsekventi: kur vienzilbes vārdam seko trīszilbju vārds, tur, ja vien melodija tiek variēta, takts otrā skaņa būs augstāka nekā apkārtējās. Kā tas notiek, labi redzams mūsu piemērā, salīdzinot abu pantu trešās, piektās, septītās un devītās taktis.

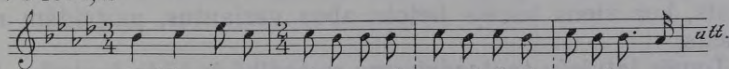
Interesanti pavērot šādas variēšanās izplatību Latvijas teritorijā. Vistīrākie paraugi iegūti ap Bausku, arī suitu novadā, Rucavā, mazāk citur. Tālāk uz austrumiem melodijas zīmējuma atkarība no vārda uzsvara vietas jau neskaidrāka. Sēliskajos novados tā vēl jūtama, bet pavisam izzūd Latgalē, atskaitot, protams, tās sēlisko stūri no Aiviekstes līdz Līvāniem. Atceroties iepriekš teikto par muzikālā elementa dažādo īpatsvaru dažādās Latvijas izlokšņu grupās, sīkāki paskaidrojumi, šķiet, nav vajadzīgi. Latgales melodijas vispār variējas ļoti bagātīgi, tomēr te variēšanās pamatā ir kāda pavisam cita nenoskaidrota likumība.

Vai sacītajam ir kāds sakars ar stabilo, no teksta prosodijas īpatnībām neatkarīgo melodiku? Vai kaut drusku ir iespējams ielūkoties mūsu skaistāko tautas melodiju rašanās noslēpumos?

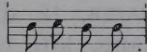
Par laimi, mūsu rīcībā ir daži novērojumi, kuri šo to atļauj secināt.

Vieni teicēji Rucavas apdziedāšanās melodijas trešajā taktī lieto divus zīmējuma variantus, kā nu kuru reizi vārda uzsvars prasa. Tāda variēšana notiek dziedājumā, kas ieskaņots Latviešu folkloras krātuves izdotajā platē (FS 2002, 29).

FS 2002, 29



1. Paldies sa.ku dē.lu māte par to la.bu gaidē.sā.ru,

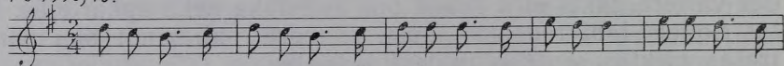


2. Par to la.bu gaidē.sā.ru, par ista.bas pašņošā.ru,

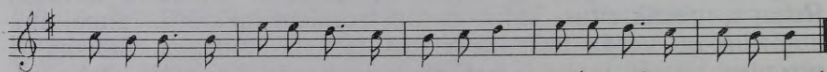
Bet ir citi teicēji, kuri šai takti ir vispārinājuši vienu vai otru no variantiem un lieto tikai to neatkarīgi no teksta īpatnībām. Tā nu Rucavā pastāv divi stabili, no teksta neatkarīgi melodijas varianti, kuri atšķiras tikai ar trešās takts sākumu.

Bez tam šī raksta autors 1969. un 1970. gadā pierakstīja vienas un tās pašas vidzemnieku teicamās melodijas divus atšķirīgus variantus (pirmais no Māilupes, otrais no Taurupes).

FS 1990, 46:

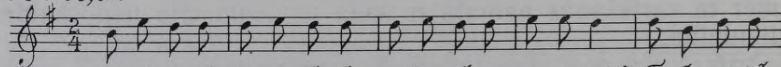


1. *Pā-ga, pa-ga, veira mō-te, kod es ē - šu namī-rā; pā-ga, pa-ga,  
2. Lai tē kō-sī, lai pā-ga-le, lous ta-vā - i mugarā; lai tē kō-sī,*

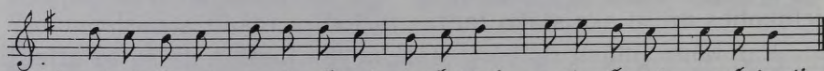


*veira mō-te, kod es ē - šu na-mi-rā, kod es ē - šu narri-rā!  
lai pā-ga-le, lous ta-vā - i muga-rā, lous ta-vā - i muga-rā.*

FS 1995, 60:



*Ē-dī, ē-dī tu, brālē-tī, mēt pa loģu xumāsīnī! Tur tev gaidā*



*picci bērni, ko bandāmi pātai-sīj', ko bandāmi pātai-sīj'.*

Melodiju otrās puses abos pierakstos ir gandrīz vienādas. Bet pirmajās trīs taktīs atšķirība ir pārsteidzoši līdzīga tai, kāda ir Rucavas melodijas stabilajiem variantiem. Vai tas dod tiesības domāt, ka kādreiz arī vidzemnieku melodijā zīmējuma variēšanās būtu bijusi saistīta ar vārda uzsvara vietu? Pieraksts, kur viens teicējs lietojušus abus variantus, pagaidām nav atrasts.

Tomēr latviešu tautasdziesmu melodikā ir kāda īpatnība, kurai var būt sakars ar šai rakstā apcerēto variēšanu un stabilizēšanos. Kā teicama, tā dziedama tipa melodijās zīmējums  $\text{♪ ♪ ♪ ♪}$  sastopams ļoti bieži, tikpat bieži, cik latviešu tautas dzejā dipodija, kurā vienzilbes vārdam seko trīszilbju



vārds; pie tam melodiju pirmajās un trešajās taktīs šāds zīmējums gadās biežāk, otrajā retāk, ceturtajās gandrīz nemaz — gluži tāpat kā minētā vārdu kombinācija dzejā. Ticamība, ka pastāv šāda veida sakars starp dzeju un melodiju, Kurzemes un Zemgales dziesmās pārsniedz 99%; Latgales dziesmās — tikai 20%.

Tālejoši secinājumi šoreiz lai izpaliek — tie var būt tikpat gaišredzīgi, cik maldinoši. Samērā droši var apgalvot vienu: ja zīmējuma  $\text{♪ } \beta \text{ } \text{♪ } \text{♪}$  biežuma ziņā nav nekādas atšķirības starp teicama un dziedama tipa melodiku (tāds iznākums iegūts pēc apmēram astoņtūkstoš melodiju statistiskas apstrādes), tad tas jau ir kaut kāds norādījums uz ģenētiskiem sakariem starp abiem stiliem. Taču šī radniecība neaprobežojas ar viena elementa biežuma rādītājiem vien. Tagad, kad iznācis sērijas «Latviešu tautas mūzika» gadskārtu ieražu dziesmu krājums Jēkaba Vītoliņa sakārtojumā ar savām vairāk nekā tūkstoš līgotņu melodijām, radusies gandrīz vai unikāla iespēja novērot, kā viena žanra ietvaros, melodiju formai nemainoties, melodiski jau nostabilizējusies teikšana pakāpeniski pāraug dziedāšanā, ļoti seni skaņkārtiski veidojumi — mūsu mažorā un minorā. Tas viss liek atzīt, ka no visprimitīvākās teikšanas, kur ievēroti visi vārdu uzsvāri un pa daļai zilbju intonācijas, līdz mūsu skaistākajām, bagātākajām tautasdziesmu melodijām ir vēl neizpētīta, tomēr nepārtraukta attīstība. Šis fakts rāda latviešu tautasdziesmu ne vien māksliniecisko, bet arī zinātnisko nozīmi.

## MARĢERA ZARIŅA CEĻŠ UZ INSTRUMENTĀLISMU, UN VIŅA MŪZIKAS STILS JAUNĀKAJĀ DAIĻRADES PERIODĀ

Marģera Zariņa daiļrades ceļš zināmā mērā ir mīkla pat tiem, kuri nemiļīgi seko tā attīstībai. Neviens nevar ar pilnīgu pārliecību pateikt, kurp pavērsīsies komponists ar kārtējo sacerējumu — katru brīdi negaidīta, svaiga ideja var kļūt par izejas punktu vēl kādai jaunai daiļrades līnijai. Tieši šajā apstākļī meklējams M. Zariņa īpašais «jauneklīgums». Tajā izpaužas arī viņa tuvība vienam no XX gadsimta korifejiem — Igoram Stravinskim.

Sevišķi intensīvu meklējumu un negaidītu pavērsienu laiks M. Zariņa daiļradē iestājās sešdesmito gadu sākumā. Pagājušie desmit gadi iezīmējas ne tikai ar radīto skaņdarbu ārkārtēju daudzveidību žanru izvēles ziņā (operas, oratorijas, instrumentālie koncerti, vokāli instrumentālie un vokālās kameramūzikas cikli, kora un solodziesmas, kinomūzika), bet arī, kas īpaši krīt acīs, ar to zināmu stilistisku raibumu.

Tomēr arī šis komponista daiļrades periods nav viendabīgs visā tā ritumā. Pirmais etaps demonstrē attīstību plašumā — tieši šajā laikā M. Zariņa mūzika iezīmējas ar īpašu žanriski stilistisku daudzveidību. Turpretī turpmākajos gados — līdz pat šodienai — vērojama komponista meklējumu diapazona sašaurināšanās, it kā vienas centrālās daiļrades līnijas attīstība dziļumā. Kā robežšķirtne te iezīmējas «*Concerto grosso*» (1968) — skaņdarbs, kas loģiski sagatavots iepriekšējo gadu daiļradē un stilistiski vēl saistīts ar to, bet žanriski jau virzīts uz laika ziņā visjaunāko daiļrades periodu.

Apskatāmā perioda pirmajai pusei raksturīgs vokālās mūzikas absolūts pārsvars. Šajā laikā M. Zariņš, paliekot viņam tipisko vokālo žanru ietvaros, tos it kā uzspridzina no iekšpuses ar krasu tēlainības un stilistikas pavērsienu. Par šī «jaunā



Zariņa» parādīšanos vēstīja darbi, kuri kvalitatīvi atšķirās no visa līdz tam radītā — cikliski vokālie sacerējumi, kas dzimuši vienā — 1963. gadā: «Četras japāņu miniatūras», «Partita baroka stilā,» «*Carmina antica*», dziesmas ar Jevgeņija Jevtušenko vārdiem.

Vokālajiem cikliem sekojošie izvērstie darbi — baletopera «Svētā Maurīcija brīnumdarbi», «Nabagu opera» (1964), oratorija «*Mahagoni*» (1965) — turpināja šo tēlainības diapazona paplašināšanos «laikā un telpā»: oratorijā klausītājs tiekas ar Āfrikas eksotisko un kolorīto vidi, «Nabagu operā» — ar kapi-tālistiskās Turcijas šodienu, «Svētā Maurīcija brīnumdarbos» — ar viduslaikiem.

Bagātinot savu daiļradi ar citādu pasaules uztveri, kas smelta galvenokārt poēzijas un literāru sižetu avotos, komponists tajā pašā laikā krasi paplašina savas mūzikas stilistisko bāzi. Te jāmin gan impresionistiskas izcelsmes paņēmieni, gan baroka un renesanses laikmeta mūzikas stilizācija («Partitā» pat ievesta XIII gadsimta oriģinālmelodija, kuras autors ir Ādams de la Hals), gan neeiropiskas — afrikāņu, kubiešu, nosacīti arī japāņu — folkloras elementi. No otras puses, komponists plaši izmanto arī tipiski mūsdienu skaņu materiālu ar tam raksturīgo ritma un tembra īpašo lomu līdz pat sonoristiskiem efektiem, džeza paņēmieniem un konkrētajai — «trokšņu mūzikai» («Nabagu operā»). Šķiet, nepaliek daudz mūsdienu klausītājam pazīstamu stilistisku slāņu, kurus komponists nebūtu skāris. Pie tam dažādo elementu sakausējums katrreiz veidojas citāds, atšķirīgs. Tādēļ katrs no šī perioda darbiem izrādās interesants un pievilcīgs un katrs — savā veidā.

Balstīšanās uz vokālajiem žanriem minēto meklējumu sākuma posmā nav nejaušība. Gan vārds, teksts, gan sižets komponistam nepieciešami kā šo paņēmienu izmantošanas attaisnojums ar mūzikas tēlu, kā *motivētas stilizācijas* līdzeklis. Atveidojot dažādu vēsturisku laikmetu mūzikas stila elementus, skarot eksotiskus folkloras slāņus, komponists cenšas pēc iespējas spilgtāk pasniegt darbības laika un vietas savdabīgo kolorītu. Daudzveidīgie stilistiskie paņēmieni, kas virzīti uz mākslinieciskās ieceres atklāsmi, nes gan psiholoģisku, gan koloristiski ilustratīvu slodzi. Tieši pēdējai pieder vadošā loma.

Krāsainības, kolorīta izcelšana būtiski izmaina instrumentālā pavadījuma funkciju. Ja, piemēram, M. Zariņa agrīnajos vokālajos ciklos klavieru partijas būtībā bija tikai pavadījums, tad «Četrās japāņu miniatūrās» tā ir ne tikai līdzvērtīga balsij, bet

pat noteicošā, valdošā. Klavieru partija, kas šeit tembrāli un harmoniski risināta ļoti interesanti, nes galveno satura slodzi.<sup>1</sup>

Sekojošajos skaņdarbos šis instrumentālā elementa pārsvars palielinās. Komponistu vairs neapmierina viena instrumenta iespējas, un viņš ievie daudāda sastāva instrumentālus ansambļus, tiecoties pēc krāsu bagātības un kontrastiem daļu starpā. Dziesmās ar Jevtušenko vārdiem izmantots klavieru kvintets, «Partitā baroka stilā» un «*Carmina antica*» — vēl plašāks kamerorķestrāls sastāvs ar plaši pārstāvētu sitaminstrumentu grupu, «Mahagoni» — sava veida sitaminstrumentu orķestris, kurā ietilpst divdesmit sitaminstrumentu tipu, kā arī kontrabass, arfa, klavieres un čembalo, «Nezinītī» — bērnu instrumentu orķestris.

No otras puses, arī pašu vokālo žanru ietvaros vērojamas būtiskas pārmaiņas. Kaut arī komponista domāšanas modulācija, kas virzīta uz klasicisma vaibstu atdzimšanu, stilizāciju, notiek viņam tuvākajās — vokālās mūzikas formās, vārds ar savu svarīgāko — jēdzienisko funkciju daudzos sešdesmito gadu darbos iegūst citu uzdevumu. Vokālā partija traktēta vai nu kā īpaša foniska krāsa (specifiski muzikālā un mazsaprotamā vecfranču valoda «Partitā», atsevišķu teksta elementu skandēšana «Mahagoni»), vai kā vispārināts tekstuāli izteikts simbols, kur poētiska skicējuma kopējā ideja ir svarīgāka par katra vārda nozīmes atsegšanu («Japāņu miniatūras»), vai arī kā teksta brīva vokalizācija, kas izriet no mūzikas attīstības loģikas, pilnīgi pakļaujoties mūzikas akcentiem un pavērsieniem, līdzīgi tam, kā tas bijis senajās vokālās polifonijas formās («Mahagoni», Madrigāli korim).

Raksturīga šajā ziņā ir arī vokaližu radīšana vīru korim *a cappella*. Tās ir dažāda plāna miniatūras bez teksta («Mednieku maršs», «Nakts kuranti», «Vokalīze», «Franksēze»), kas sacerētas kā izvērsti tipiski instrumentāli skaņdarbi un pat kontrastē tembra ziņā (dažādo izpildījuma manieru dēļ). Šajos «instrumentālā plāna» darbos, kuros balsis veido izteiksmīgu daudz balsīgu mūzikas instrumentu, komponists izmanto runas tembra krāsas — bravūrīgo «la-la-la» «Mednieku maršā», dobjo «bamm-bamm» «Nakts kurantos», dejiski ritmisko «pa-pa-pam» «Franksēzē». Līdzīga pieeja kora sacerējumiem nebūt nav Zariņa pirmais solis šajā virzienā. Ne mazāk interesants (kaut citā

<sup>1</sup> Skat. par to šo rindu autore rakstu «Marģera Zariņa jaunie vokālie cikli». Kr.: «Latviešu mūzika», [IV], R., 1965.



plāksnē) bija mēģinājums pārnest kora skaņdarbā brīvās žanriskās variācijas — formu, kas šķiet tīri instrumentāla (Variācijas par partizānu dziesmas tēmu «Mēs tie . . .»).

Kā redzams, sešdesmitajos gados sacerēto vokālo skaņdarbu ietvaros notiek Marģera Zariņa muzikālās domāšanas savdabīga «instrumentalizācija». Tā risinās divējādi: no vienas puses, bagātinot instrumentālā pavadijuma paleti ar jaunām krāsām, palielinot instrumentālo partiju mākslinieciskās nozīmes ipatsvaru, no otras puses, pastiprinot instrumentālās, «tīrās mūzikas» elementus pašos vokālajos slāņos.

Par šī procesa dabisku noslēgumu un vienlaikus kvalitatīvu pavērsienu komponista daiļradē kļūst tīri instrumentāla skaņdarba «*Concerto grosso*» rašanās 1968. gadā. Šī skaņdarba robežloma nav apšaubāma.

Nav nejaušība, ka komponista izvēle apstājas pie koncerta žanra. Pievēršanās instrumentālismam saistīta ar M. Zariņam nebūt ne svešo filozofiskumu, nepieciešamību izteikt mūzikā svarīgus intelektuālus procesus. Koncerts — tā pirmām kārtām ir spēle, — spēle ar pretstatījumu kontrastiem, tembru krāsām, virtuozitāti. Šeit var dabiski izpausties komponista sliekšme uz kolorītu — un jau bez vārda vai sižeta palīdzības.

Nosaukums «*Concerto grosso*» tikai nosacīti saista M. Zariņa darbu ar šo svarīgo XVII un XVIII gadsimtu mūzikas žanru. Šī sakarība līdzīga, piemēram, I. Stravinska pazīstamā «*Ebony concerto*» paralelēm ar *concerto grosso* žanru<sup>1</sup>: abos skaņdarbos vērojama ne tik daudz *concerto grosso* žanra vaibstu atdzimšana vai stilizācija, cik pietāte pret instrumentālā ansambļa koncertēšanas garu kā tādu. Garāmejojot jāpiezīmē, ka M. Zariņa skaņdarbā atsevišķos gadījumos izpaužas arī dažu *concerto grosso* laikmeta mūzikas momentu stilizācija, kā arī tas, ka viens no šī darba daudzajiem stilistiskajiem komponentiem saskaras ar minēto J. Stravinska džeza koncerta sfēru.

Apskatāmā sacerējuma ieceri un saturu nevar izprast atrauti no komponista citiem darbiem. Ja žanra un tembra ziņā tas M. Zariņa jaunrades attīstībā it kā piesaka jaunu — «instrumentālo vilni», tad tēlu ziņā nepārprotami noslēdz iepriekšējo periodu. Šī saikne ar tradīciju izpaužas īpašā veidā.

M. Zariņš ir skatāmas, redzamas, skatuviski teatrālas domāšanas mākslinieks. Viņu saista ieceres konkrētība, nepiecieša-

<sup>1</sup> Par «*Ebony concerto*» I. Stravinskis rakstīja: «. . . es biju iecerējis sarakstīt džeza *concerto grosso* ar blīzu vidusdaļu.» *Стравинский И. Диалоги*. Л., 1971, с. 209.

mība — īpaši izvērstās formās — pēc teksta vai sižeta atbalsta. Šo īpašību sekas arī bija vokālo un skatuvisko žanru absolūts pārsvars. «*Concerto grosso*» šī pati mākslinieciskā orientācija realizējas uz citas bāzes: vārda un situācijas konkrētība nomaina materiāla konkrētība un tā īpašs traktējums.

Koncerta ieceres pamatā likts apzināts tematisko materiālu stilistisks kontrasts — polistilistika. Komponists pats min sākotnējo ideju: pretstatīt divus tembrus — čembalo un klavieres —, kas pārstāvētu divu laikmetu stilus.<sup>1</sup> Daiļrades polistilistiku, kad blakus radās plaša stilistiskā diapazona darbi uz motivētas stilizācijas pamata, nomaina līdzīga parādība nu jau viena sacerējuma ietvaros un bez sižetiskas motivācijas.

Daudzveidīgie stilistiskie paņēmieni to mijiedarbībā izrādās tikpat dabiski attīstības un kontrasta līdzekļi, par kādiem var kalpot harmonija, faktūra u. tml. Pie tam kontrasts, kas rodas, ir koncepcijas pamats, tās svarīgākais virzošais faktors. Koncerts kā spēle ar tembriem, krāsām M. Zariņam kļūst pirmām kārtām «spēle ar stiliem». Visdažādākās vēsturiskās izcelsmes tematiskā materiāla bagātība dažkārt rada pārsteidzošus, paradoksālus pretnostatījumus. Šādu kontrastu asuma pakāpe jau tieši tuvojas kolāžas paņēmieniem un tehnikai (šajā gadījumā — pseidokolāžas, jo viss koncerta materiāls ir autonomš).

Pēc formas koncerts veidots kā tradicionālais trīsdaļīgais cikls. Taču daļu iekšējā uzbūve sakarā ar minētajām īpatnībām ir visai brīva, un to nosaka ne tik daudz materiāla attīstības, kā anas loģika, cik kaleidoskopiski mainīgu tēlu kontrastējošs pretnostatījums. Šis princips raksturīgs visām daļām, tomēr visiezīmīgāk izpaužas pirmajā.

Koncerta pirmā daļa ir savdabīga divdaļīga kompozīcija, kas vispārējās līnijās tuva senajai sonātes formai, kur pirmā daļa ir materiāla ekspozīcija, bet otrā — tā attīstība un reprizējošs noapaļojums. Šeit noslēguma funkciju veic tematiski patstāvīgā koda, kas piekļaujas formai pēc kolāžas principa. Tā seko klavieru kadencei šīs divdaļības beigās.

Pirmais posms — ekspozīcija — ir stilistiski apzināti nesaiderīgu mūzikas materiālu sadursme (arī tas bieži rada kolāžas iespaidu). Šo kontrastu īpaši izceļ tembri — katrai no trim tembra pamatsfērām (čembalo, klavieres, orķestris) iedalīts noteikts, it kā tai vēsturiski un stilistiski atbilstošs tematisma tips.

<sup>1</sup> Skat. par to interviju laikrakstā «Rīgas Balss» 1969. gada 12. februārī.



Visspecifiskākā ir čembalo tēma, kas ir viena no galvenajām pirmajā daļā. Stila ziņā tā tuva franču klavesinistiem — caurspīdīgā faktura ar skaidru melodisko līniju, melismātiskās intonācijas, kaprīzā ritmika, spilgti izteikts dejiskums atgādina rokoko stila galantumu. Kā smalka inkrustācija tā kontrastē spriegākajām, raksturā «mūsdienīgākajām» tēmām — tēliem, ekspozīcijas ietvaros pildot savdabīga refrēna lomu.

1. [Allegro]  
cemb.

Kā citas atšķirīgas pasaules uztveres muzikāls atveids risināta otra svarīga ekspozīcijas tēma, ko nosacīti var saukt par klavieru galveno tēmu. Ar stūrainību, aso ritmizāciju, akcentu pasvītroto neregularitāti tā stilistiski tuva Prokofjeva un Stravinska asajām, tokātiski groteskajām tēmām.

2. Risolulo, accento  
piano

Piederību «citiem laikiem» pasvītro gan tembra, gan temporitma pretstats — klavieru tēma izaug no *allegro* tempā aktīvi pulsējošas akordikas, gan arī skaņkārtiski tonālās īpašības: čembalo tēma ir pasvītroti tonāla (diatonisks e-moll — C-dur melodijā, kaut arī pavadījumā «piepiparots» ar politonālu apvienojumu), bet klavieru tēma balstīta uz divpadsmitkaņu secības, kurā tikai nosacīti var runāt par centru «a», kas atklāj un noslēdz to.

Trešais būtiskais ekspozīcijas materiāls ir sintētisks attiecībā pret abiem iepriekšējiem, un to var uztvert kā agrāk šķietami netuvināmā apvienojumu. Šī tēma (kuru nosacīti sauksim par menuetu) pirmoreiz skan čembalo partijā un skaidri asociējas ar koncerta stilizēto neoklasicistisko mūzikas plānu. Taču, ja tembrs, metrika un struktūras kvadrātiskums (ar skaidrām kadencēm) rada stilizācijas iespaidu, tad intonatīvajā līnijā te vairāk kopēja ar klavieru tēmu: stūraini lēcieni, divpadsmitkaņu secība sākumā (kaut arī šeit atkal ir balsta skaņa *a*, kas ļauj runāt par hromatisko tonalitāti *a*, kura īpaši skaidri parādās kadencēs).

3. Allegretto gracioso

*Cemb.*

*mf*



Sās tēmas raksturā jaušams ironijas elements — it kā pagātnes tirie, gaišie tēli dīvaini atveidotos greizā spogulī. Un tēmas tālākā variācijveida attīstība tiešām aizvien vairāk maina tās raksturu: parādoties dažādās orķestra grupās, bet beigās asi, griezīgi klavieru partijā, variējoties gan melodiski, gan īpaši harmoniski un tembrāli, tā pārvēršas par vienu no koncerta vispriekšākajām, ekspresīvi groteskajām tēmām.

Beidzot īpaši jāatzīmē «stilistiski visjaunākais» — sonoristiskais ekspozīcijas materiāls. Koncertu atklāj orķestra grupu neliels fugato (klavieres, otrā vijole un ģitāra, čembalo, pirmā vijole un alti, basi un visa pūtēju grupa), kur katrs instruments, atskaņojis aktīvi aicinošu ritma formulu ♩ ♩ uz vienas skaņas, sastingt uz tās. Tā rodas liels dinamisks kāpums, kuru noslēdz klāsteru tipa tembrāls triepiens visā orķestra diapazonā. Čembalo tēma, kura iestājas pēc tam, rada iespaidu, ka saduras ne vien dažādi materiāli un pat ne dažādi idejiski estētiskie plāni, bet dažādas pasaules uztveres (no šejienes arī agrāk minētais kolāžas efekts). Šādi sonoristiski triepieni, skaņu foni pirmajā daļā parādās vairākkārt, pie tam vienreiz līdzīgā momentā komponists izmanto arī skaņu materiāla brīvas organizācijas principu — aleatoriku (1 takts pirms 12).

Ekspozīcijas atšķirīgais mūzikas materiāls galu galā sakļaujas izvērstā rondoveida formā. Graciozā čembalo tēma pilda refrēna funkciju, kaut arī nepaliek nemainīga, te pārejot tokātveidīgās kustības vispārējās formās, te negaidot — it kā citu tēmu iespaidā — iegūstot mūsdienīga ritmodžeza vaibstus. Pie tam šo tēmu izceļ tieši tai stilistiski viskontrastējošākie elementi — orķestra sonrie skaņu blāķi. Asā, durstīgi skercozā klavieru tēma, ko ietver cits materiāls, veido izvērstu pirmo epizodi, kas pati būvēta kā mazs rondo; otro epizodi veido menuets dinamiska maza variāciju cikla veidā.

Šāds mozaikas tipa ekspozīcijas veidojums negaidīti ietekmē izstrādājumu. Tajā pilnīgi noteicošā ir klavieru tēmas un tās perifērijas motoriskā sfēra. Savukārt senatnīgais stilistiskais slānis, kas saistīts ar čembalo tembru, līdzīgi blakus partijām, reprīzē tiek «pārkrāsots», pakļaujoties centrālajai tēlaini stilistiskajai sfērai. Interesants ir pats šīs transformācijas paņēmieni: ne tematisma pārveidošana, bet tā aizvietošana — čembalo partijā parādās gan materiāls džeza stilā, gan tokātiskas kustības vispārējās formas, bet beigās arī «piedziedājumi» no menueta, kas agrāk skanēja tikai orķestrī un klavieru partijā. Tādējādi šajā izstrādājumā komponists paliek uzticīgs savai

stilu spēles koncepcijai: ekspozīcijā stilistiski skaidri diferencētie tembri te piedzīvo sava veida mutāciju, novirzi attiecībā pret stilu.

Otrā — tradīcijai atbilstošā lēnā daļa pēc satura atkal ir stilu kolāža, kaut arī tā nesatur tik spilgtus un biežus pārsviedienus «laikā», kā tas bija pirmajā daļā. Pirmajai daļai nozīmīgais «mūsdienīgā — klavieru» un «senatnīgā — čembalo» pretstatījums izrādās noteicošais arī šeit, taču tas tiek sniegts vienreiz lielos vilcienos, stilistiski neitrālāka materiāla ietvarā.<sup>1</sup>

Koncerta trešajai daļai, kurā saglabāts stilistiskas pārslēgšanās tipa attīstības princips, piemīt cita kontrastējošo pavērsienu un pretstatīto stilistisko sfēru virzība. Cīņa starp «klavierisko» un «čembalisko» beidzas ar pirmā pārliciecināšanu uzvaru, tā ka finālā «senatnīgi čembaliskais» vairs neatgriežas. Arī šeit izvērstas rondālas kompozīcijas<sup>2</sup> ietvaros tiek pretstatītas divas stilistiskas sfēras, bet jau citas.

Pirmā — aktīva, motoriska — turpina koncerta pirmās daļas klavieru tokātisko tēlu līniju. Otrā — būtībā jauna, pirmajā daļā tikko ieskicēta džeza sfēra, kas šajā gadījumā tuva Dž. Geršvina simfodžeza stilam («Rapsodija blūza stilā», Klavierkoncerts, «Amerikānis Parīzē»). M. Zariņš to pasniedz «pa īstam» — kā vēl vienu mūsu laika muzikālu zīmi.

XX gadsimta mūziķu interese par džeza slāņiem nav nejauša. Ne tikai Geršvinam, kas izaudzis šajā muzikālajā augsnē, bet arī Eiropas māksliniekiem (Debisi, Mijo, Satī, Stravinskim un daudziem citiem<sup>3</sup>, bet padomju mūzikā R. Ščedrinam, A. Ešpajam, A. Petrovam) džeza elementi bija atsvaidzinošs, atjaunojošs strāvojums. Tie nav jaunums arī M. Zariņam («Partita baroka stilā», «Mahagoni», «Nabagu opera» jeb «*Beggars' story*» un «Svētā Maurīcija brīnumdarbi»).

Džeza elementu izmantošana ir vēl viens īpašs polistilistikas tips, kas paradoksāli apvieno šajā gadījumā ne «savējo — svešo», ne «tālo — tuvo», bet ne mazāk efektīgi kontrastējošo žanra ziņā «nopietno — vieglo».

Ja minētajos sacerējumos, kas radīti pirms «*Concerto grosso*», džeza elementi bija sastopami kā papildu kontrasts, fons,

<sup>1</sup> Daļas kompozīcija ir trīsdalīga ar reprizitātes elementu kodā: ABCA (reprīze kodā).

<sup>2</sup> Finālā divkārša trīsdalīgā forma A B A<sub>1</sub> B<sub>1</sub> A<sub>2</sub>.

<sup>3</sup> Šīs ietekmes skartas V. Koneņas pētījumā. Sk. Конен В. Пути развития американской музыки. М., 1961.



kas veido stilu polifoniju, tad šeit komponists pirmoreiz ievē šo stila slāni kā līdzīgu — atkal pēc pseidokolāžas principa. «Džeza» materiāls veido divus plašus posmus (abas divkāršās formas vidusdaļas), pie tam otrajā no tiem īpaši svarīga loma ir izvērstam klavieru solo blūza stilā, ko pavada čembalo, kas skan *a la bandžo*, un «ritms» (kontrabasu *pizzicato* un mazās bundziņas). Sis jaunais tembrs-tēls papildina skaņdarba jau tā raibo stilistisko galeriju.

4. [poco meno mosso]

The musical score consists of three systems. The first system shows a piano solo in the upper staff, marked 'piano' and 'p'. Below it are three staves for a chamber ensemble: 'Cemb.' (chamber ensemble), 'Tamb.' (tambourine), and 'C.B. solo pizz.' (contrabass solo pizzicato), all marked 'p'. The second system continues the piano solo and the chamber ensemble parts. The third system shows the piano solo continuing, with the chamber ensemble parts also continuing.

«Concerto grosso» nepārprotami ir eksperimentāls pārejas skaņdarbs. Tematisma rakstura, tembrāli koloristiskās attīstības, stilistisku paversienu un modulāciju montāžas tehnikas interesanto detaļu bagātība nekompensē vāji izteikto attīstības līnijas loģiku, kas spētu apvienot harmoniskā kompozīcijā piedāvāto tēlu daudzveidību. Pati par sevi laiku konfrontācijas ideja pēc ieceres ir teatrāla, un to radījis ārpusmuzikālu asociāciju komplekss. Taču tā ir tikai tēze, un bez papildu iedarbības līdzekļiem (vizuālā plāna — skatuves, ekrāna, literāri vārdiskas bāzes)

tikai ar tīri muzikālas, uz kontrastiem balstītas attīstības palīdzību nevar radīt stingru pamatu dramaturģiski vienotai lielai instrumentālformai. Nav nejaušība, ka «*Concerto grosso*» meklējumi netiek tieši turpināti citos darbos; drīzāk otrādi — komponists pārslēdzas citā plāksnē.

Pēc «*Concerto grosso*» komponētie skaņdarbi veido jaunrades periodu, kas ir daudz vienkāršāks un viendabīgāks par iepriekšējo — stilistisku meklējumu un stilu krustošanās vētraino laiku. Pēc «*Concerto grosso*» greznuma, raibuma un stilistiskās pārblīvētības M. Zariņš sevi nedaudz ierobežo. Nākamie darbi risinās galvenokārt vienā — baroka stilizācijas gultnē. Arī polistilistika saglabā savu nozīmi, kaut arī blakus nostatījumu kontrasti kļūst mazāk eksplozīvi.

Šī laika skaņdarbus apvieno ne tik daudz tematisma raksturs, cik (un to gribas īpaši pasvitrot) instrumentālais tembrs, kas tieši asociējas ar baroka laikmetu, — ērģeles. Šī pāreja realizējas gandrīz vienlaikus ar «*Concerto grosso*» pabeigšanu — tajā pašā 1968. gadā rodas ērģeļu Variācijas par tēmu BACH un «Bilitis dziesmas» mecosoprānam ar ērģelēm. Tiem seko pirmais ērģeļkoncerts «*Concerto innocente*» (1969), Variācijas (Fantāzija) par J. Poruka tēmu ērģelēm (1971), otrs ērģeļkoncerts «*Concerto triptichon*» (1972) un beidzot trešais ērģeļkoncerts — «Patētiskais»<sup>1</sup>. Atsevišķi jāmin tikai viens plašs vokāli skatuvisks sacerējums — «Opera uz laukuma» (1969). Tā neietilpst galvenajā stilistiskajā gultnē, un tādēļ to nepieciešams apskatīt speciāli.

Margēra Zariņa interesi par ērģelēm pēdējos gados nevar izskaidrot tikai ar tīri muzikāliem meklējumiem. Viens no ceļiem, kas vedis pie instrumentu valdnieces, bez šaubām, ir skaņrade, stilizācijas zīmogs, kas skāris gandrīz visu, ko komponists radījis sešdesmitajos gados. Bet otram (ne mazāk svarīgam) ir citas — vēsturiski biogrāfiskas saknes.

Margērs Zariņš — rakstnieks savos literārajos darbos veltī ērģelēm daudz uzmanības.<sup>2</sup> Te ir ne tikai bērnības un jaunības atmiņas — tēva un tēvoča Ādama Ores darbības apgaismojums, ne tikai instrumenta — dažādu tembru variantu un balsu apraksts, bet arī mēģinājums literāri atveidot pašu mūziku, skaņdarba tapšanas procesu. Zariņš apvoicē instrumentu, piešķir

<sup>1</sup> Tā pirmatskaņojums notika 1975. g. maijā.

<sup>2</sup> Zariņš M. Saulrietu violetās ērģeles. R., 1970. Optimistiskā dzīves enciklopēdija. R., 1974.



tam dvēseli; nāk prātā nodaļa no «Saulrietu violetajām ērgelēm», kurā stāstīts par meistarū no Liepājas, kas runājis un strīdējies ar ērgelēm kā ar dzīvu, spēcīgu un nepaklausīgu radību. Šī stāsta liriskajās atkāpēs, kas jau atklāti sniedz komponista izjūtas, visa apkārtējā pasaule dažkārt atsedzas it kā caur ērgeļu skanējuma prizmu — «Ergēļu skaņas uzvanda tādas ilgas...!»<sup>1</sup>.

Dabiski, ka šī M. Zariņa, literāta, kāpinātā interese par ērgelēm iedarbojās arī uz M. Zariņu, komponistu, it kā aicinot praksē pārbaudīt visas instrumenta brīnišķīgās spējas un īpašības.<sup>2</sup>

Komponista ērgeldarbi ir dažādi mūzikas stila ziņā, kaut arī tajos var saskatīt divas vadošās līnijas — te jāmin, no vienas puses, miniatūrformas — Variācijas BACH un par J. Poruka tēmu, no otras, — ērgelkoncerti. Blakus jāmin miniatūrais vokālais cikls «Bilitis dziesmas».

«Bilitis dziesmas» ir trīs ārijas senatnīgā garā, kas veido vienotu ciklu. Šis nepretenciozais skaņdarbs ir viens no pašiem sirsnīgākajiem, emocionālākajiem M. Zariņa pēdējā laika sacerējumiem. Šķiet, nomestas dažādās komiskās, ākstīgās, ironiskās, nopietnās maskas, atsedzot liriski romantisko garīgo būtību, kas raksturīga komponistam (kaut arī nereti slēpta jo dziļi).

Tēlu loka ziņā «Bilitis dziesmas» ir vistuvākās «Partitai baroka stilā». Ārējo līdzību — mecosoprāna dziļo tembru, franču valodu — lielā mērā pastiprina muzikāli intonatīvā tuvība. Kaut arī pavadijums ir nedaudz polifonizēts, šeit dominē melodiskais elements: ērgeļu pavadijums ir drīzāk atturīgs satvars, kas ietver plastiski izteiksmīgas tēmas-melodijas. Šajā apstākli (līdzīgi «Partitai») izpaužas šī sacerējuma tuvība renesanses laikmeta stilam un pat zināma orientācija antīkās kultūras virzienā.

Cikla pamatā ir franču dzejnieka simbolista Pjēra Luisa (1870—1925) dzeja. Bilitis — izdomāta sengrieķu dzejniece, kuras vārdā runā Pjērs Luiss (grāmata tika publicēta kā tulkojums). Paši dzejoļi — antīkās poēzijas stilizācija; tie risināti mīkstos, maigos, jutekliskos toņos. Pjēra Luisa, sava drauga, dzejoļiem pievērsies arī Klods Debisī (trīs Bilitis dziesmas: «Najādu kapenes», «Pāna fleita», «Mati»; 1898). Tādējādi arī

<sup>1</sup> Skat. minētā izdevuma 11. lpp.

<sup>2</sup> Interesanti, ka apmēram šajā pašā laikā M. Zariņš apbraukāja republiku, meklējot lauku baznīcās saglabājušās ērģeles, lai palīdzētu saglabāt šo vērtīgo kultūrvēstures fondu.

poēzijas ziņā M. Zariņš šajā darbā atgriežas pie tēliem, kas bija rosinājuši viņu pirms desmit gadiem («Partita baroka stilā» un «*Carmina antica*»).

Cikla trim dziesmām nav nosaukumu. Tās nav saistītas arī sižetiski. Taču mūzikas ziņā cikls nepārprotami ir vienots: malējās daļās ir kopēja tonalitāte h-moll (vidējā — F-dur) un vērojama pat trešās daļas noslēguma tuvība visa cikla sākumam (ierāmējuma elements); kopējs izrādās arī pats melodisko intonāciju loks.

Pirmā dziesma «*Adagio carizzevole*» (maigs adadžo) risināta pārdomu raksturā ar elēģisku nokrāsu. Tās noskaņa tuva «Intradai» — vienai no pašām liriski jūsmīgākajām «Partitas» lappusēm. Līdzīgi izrādās arī atsevišķi pavērsieni — plašie sekstu gājieni, noapaļotā melodiskā kadence ar ieskaņu.

5. *Adagio carezzevole* *Bīlītis dziesmas*

*Lento* *„Partita baroka stilā”*

Otrā dziesma «*Allegro moderato e grazioso*» ir žanriski dejiska. Trešajai — «*Andantino affetamente*» — piemīt fināla iezīmes. Arī tajā ir jūtams atsperīgs dejiskums, pie tam melodisko frāžu lakonisms, variētā strofiskā forma piešķir tai stabilitu, apstiprinošu raksturu.

Dzejas saturs atklājas cikla mūzikā tikai vispārināti. Izvēlētie fragmenti ir liriski pastorālās iekrāsās: jūras un putnu tēli, apkārtējās dabas organiskums kā visuma pilnības personifikācija, gara harmonija saplūsmē ar pasaules harmoniju.

Savā mūzikā M. Zariņš atveido pirmām kārtām tieši šo līdzsvarotību, harmoniju un esības prieku. Izteiksmes līdzekļi ir galēji vienkārši un ekonomiski. Līdzīgi «Partitai» te valda pilnīga diatonika, ritma un melodijas plastika — dabiskums un vienkāršība.

Variācijas par BACH un Variācijas par J. P. R. u. k. a. t. ē. m. u. pieskaitāmas brīvo variāciju tipam. Otrā no minētajiem cikliem autors apzīmē arī par Fantāziju, līdz ar to pa-



svītrojot kompozīcijas un attīstības brīvību. Pēc būtības līdzīgs fantāzijas elements piemīt arī Variācijām par BACH — šeit sastopami gan plaši improvizatoriski posmi, gan savstarpēji kontrastējošas liriski žanriskas epizodes.

Tēma BACH pirmajā ciklā traktēta kā būvmateriāls, kā četru skaņu intonatīvs kodols. Tas tiek transponēts (raksturīgi, ka šī kodola pirmais un pēdējais izklāsts ir pusotru toni augstāk: *cis-his-dis-d*), pārviests dažādos reģistros, harmoniski pārkrāsots. Uz šī intonatīvā pamata pēc monotematisma principa tiek veidoti skaņdarba kontrastējošie posmi — dramatiskais pirmais, liriski elēģiskais otrais (*Andante*), graciozi dejiskais trešais (*Poco piu mosso*), spraigi darbīgais ceturtais (*Tempo listenso*), kurš pāraug dinamizētā reprīzē — skaņdarba jēdzieniskajā virsotnē.

Kompozīcija nepārprotami sasauucas ar četrdaļīgā simfoniskā cikla uzbūvi uz monotematiskas bāzes. Tas ir it kā liels variāciju cikls, kas sakļaujas tā sauktajā saliktajā kontrastformā. Savukārt katra daļa veido mazu variāciju ciklu, bet tā ietvaros var runāt arī par lakoniskas galvenās tēmas mikrovariēšanu (jau *ostinato* tipa). Visu to ietver četrus taktu ievada materiāls, kas parādās arī formas pirmā un otrā lielā posmā robežā, piešķirot skaņdarbam rondo vaibstus.

Komponists parāda neikdienišķu fantāziju un intonatīvās attīstības meistarību, atklājot tematiskajā kodolā ieslēptās negaidītās nianšes. Tā, piemēram, tēmas hromatiskās intonācijas, kas sākuma posmā skan spalgi un sausi, sekojošajā romantiskajā *Andante* iegūst izsmalcinātas melodiskās figurācijas raksturu.

6.

The image shows two systems of musical notation for a piano exercise. The first system is marked with a piano (*p*) dynamic. It consists of a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a harmonic accompaniment. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The second system continues the piece with similar notation, showing the melodic line and accompaniment across four measures.

Kā redzams, M. Zariņš šajā ciklā interesanti izmanto variēšanas principus savienojumā ar citiem attīstības paņēmieniem. Skaņdarbs kopumā ir mantojis gan lielo ērģelfantāziju raksturu, gan brīvo variāciju iezīmes, gan cikliskas instrumentālformas loģiku. Pie tam tas ir pietiekami organisks un kompakts, kas liecina par tīri instrumentālās domāšanas nostiprināšanos (atšķirībā, piemēram, no *Concerto grosso* ārišķīgākās, krāšņi teatrālās domāšanas).

Otrs variāciju cikls — par J. Poruka dziesmas tēmu radies sakarā ar dzejnieka un mākslas darbinieka 100 gadu jubileju. Arī šis cikls ir diezgan brīvs kompozīcijas ziņā, taču nesatur tik spilgtus kontrastus kā Variācijas par BACH. Tas saistīts ar pašas tēmas mazāku māksliniecisku nozīmīgumu. Šī tēma — tradicionāls korālis klasiskā stilā (tipiskā divdaļīgā formā) — nedod materiālu ne interesantām transformācijām, ne interesantam izstrādājumam. Tomēr M. Zariņš, pārvarot tēmas inertumu, būvē visu ciklu pēc izvērstu posmu-variāciju pretstatījuma principa, sasniedzot zināmu pakāpenisku kāpumu un noapaļojot uzbūvi ar korāļa tēmas atgriešanos beigās.

Kopumā tomēr Fantāzija ir nozīmīgāka drīzāk ētiskā (godinot lielas radošas personības piemiņu) nekā tieši muzikālā plāksnē.

Ērģelkoncerti ir apskatāmā daiļrades perioda svarīgākie sacerējumi. Ievērojami atšķiroties cits no cita, tie katrs savā veidā atspoguļo tās kompozicionālās domāšanas un meklējumu līnijas, kuras M. Zariņam ir raksturīgākās šajā periodā.

Pirmais ērģelkoncerts — «*Concerto innocente*» — ir viens no «instrumentālā perioda» labākajiem darbiem. Sacerējuma rašanās motīvi nav gluži parasti. Nosaukumā ietverta zināma tēlaina jēga: *innocente* nozīmē nevainīgs, šķists, tīrs, naivs, tas ir, atspoguļo to dvēseles stāvokļa loku, kas pirmām kārtām raksturīga bērnības un jaunības bezrūpīgiem gadiem. Koncerts veltīts komponista tēva — mūziķa, ērģelnieka — piemiņai un iekšēji it kā orientēts uz sen aizgājušu pasauli, kas saglabājusies atmiņā kā kaut kas cildens un nezūdošs. Tajā pašā laikā koncerts arī tieši saistīts ar komponista jaunības gadiem, jo tā pamatā ir tematiskais materiāls, kuru M. Zariņš sacerējis 15 gadu vecumā.

Margēra Zariņa daiļrades ceļā «*Concerto innocentes*», neraugoties uz tā tapšanas motīviem, turpina vienu no sešdesmito gadu vadošajām līnijām — neoklasisko. Taču nevienā no agrāk



radītajiem skaņdarbiem saites ar klasicismu nav bijušas tik konsekventas un atklātas. Ja «*Carmina antica*», «*Mahagoni*», «*Svētā Maurīcija brīnumdarbi*», «*Concerto grosso*» būtībā ir polistilistiski darbi, kuros senatnīgais ir viena no stilistiskajām krāsām, ja pat «*Partitā*» stilizācijas gars tiek no iekšpuses uzspirdzināts ar džeza elementu ielaušanos, tad «*Concerto innocente*» praktiski viss gremdēts pagātnes atmosfērā. Un, kā tas raksturīgs stilizācijai, kur autora personība jūtama it kā aizkadra, tikai pasvītrotā skaidrība, stila klasiskums šeit parāda mūsu laikabiedra roku un organizējošo domu. Starp citu, absolūtas atteikšanās no mūsu laikmeta elpas nav arī šeit — tā jūtama instrumentālajā sastāvā: kamerorķestri komponists papildina ar elektroģitāru un plašu sitaminstrumentu grupu.

Koncerta mūzikas valodu nosaka agrīnā klasicisma stilizācija. Tā izpaužas gan tematiskā materiāla raksturā — kustības vispārējo formu bagātībā (īpaši ātrajās tēmās), gan faktūrā (pirmām kārtām orķestra — stīgu grupas instrumentācijā), gan skaņkārtiski harmoniskajā veidojumā — sacerējuma skaņu audums ir diatonisks un tradicionāli tonāls. Tradicionāla ir arī cikla uzbūve un daudzi kompozīcijas paņēmieni.

Pirmā daļa — strauja un lakoniska — rit nepārtrauktā kustībā (sonātes forma bez izstrādājuma): pirmā tēma — darbīga un impulsīva, tokātas raksturā, otrā — līdzsvarotāka un dziedošāka. Tēmas nav līdztiesīgas, galvenā tēma (7. piemērs) ir noteicošā, valdošā, tās intonācijas un ritmiskais spriegums caurstrāvo ne tikai saistījuma partiju, bet kā fons saglabājas arī blakus partijā (8. piemērs), bet pēc tam galīgi nostiprinās daļas kodā.

7.

8.

*Org.*

*dolce (p)*

*2. ni*

*2. la*

Atteikšanās no M. Zariņa domāšanai tik tipiskā spilgtā, efektīgā kontrasta šeit neliecina tikai par klasicisma stilizāciju ar tam raksturīgo sonātes formas tēmu tuvību un līdzeno atvasināto kontrastu to starpā. Faktiski šajā lielas formas sacerē-



jumā M. Zariņš visvairāk attālinās no vizuālā, skatāmi teatrālā, un tas ļauj runāt par tīri instrumentālās domāšanas loģikas pastiprināšanos.

Instrumentālā pieeja parādās arī blakus partijas attīstībā. Tā veidota kā brīvs variāciju cikls ar reprīzes elementu noslēgumā. Šāda izvērsta attīstība blakus partijas ietvaros ne tikai kompensē izstrādājuma trūkumu, bet nosaka arī analogiskā posma ievērojamu saīsināšanu reprīzē (tikai tēmas saīsināts caurvedums).

Variēšanas paņēmieni, kas tik negaidīti izpaudās koncerta pirmajā daļā, vēl vairāk nostiprinās cikla vidējā daļā. Sava tēlainā satura ziņā *Andante pensieroso* (domīgais andante) aizved no darbīguma un aktivitātes pārdomu sfērā. Šādam pavērsienam lieliski atbilst *ostinato* variāciju forma, kur regulāri atkārtotā tēma pilda *basso ostinato* lommu, bet caurviju attīstību, kas bagātina to jaunām detaļām — gan papildinošām, gan kontrastējošām —, uztveram kā domas nepārtrauktu plūdumu.

Zariņa pievēršanās *seno* — *ostinato* variāciju formai šajā gadījumā liecina drīzāk par laikmetisku tradīciju. Kā zināms, *basso ostinato* variāciju forma mūsu dienās ir viena no aktuālākajām spriegu intelektuālu procesu izteikšanai (Sostakovičs, Britens, Ščedrins u. c.). No otras puses, ērģeļu skaņdarbā *ostinato* variācijas uztveram kā spilgtu stilistikas retrospektīvas paraugu. Tā veidojas senā un jaunā organiska sintēze.

Ari tīri muzikālā ziņā koncerta otrā daļa autoram ir nozīmīga veiksmē. Daļas pamatā ir atturīga, tipiska polifona *ostinato* variāciju tēma, kas intonatīvi un ritmiski individualizēta. Šķietami galēji skopa izteiksmes līdzekļu ziņā, šī tēma rada spēka un stingrības iespaidu. Tā veido vienotu vilni — kāpums (ar lejupejošās pustoņa intonācijas interesantu variētu attīstību) = virsotne = kritums — ar loģisku, harmonisku arhitektoniku.

Andante pensieroso

9.

Archi

Koncerta otrā daļa sākotnēji dramaturģiski risinās kā intensīva attīstība no atturīgās koncentrētības (tēmas un pirmās variācijas stingrie unisoni) caur padziļinājumu un iekšēju bagātināšanos (otras un trešās variācijas polifoniskie vijumi, jaunas krāsas tēmas ērģelcaurvedumā ceturtajā variācijā), kas pāriet aktīvā kāpumā (piektā variācija, pēc tam spēcīgs sprieguma vilnis sestajā), uz spilgtu, gandrīz himnisku virsotni — kulmināciju (gaiši mažorīgā septītā variācija, kur sākotnēji viembalsīgā tēma skan korāliski, izgreznojusies akordu tērpā). Viss šis posms ir «sekundāras» — trīsdaļīgas formas pirmā daļa.

Kvantitatīvā uzkrāšana izraisa kvalitatīvu pavērsieni — pārslēgšanos citā tēlainības sfērā. Parādās jauna viegla, dejiska tēma, it kā gaišu un naivu atmiņu vilnis pārrautu sasprindzinātās pārdomas. Šī vidustēma ir atvasināta no galvenās, un loģiskā plāksnē viss kontrastējošais vidusposms uztverams kā variācijveida attīstības turpinājuma brīvāks etaps. Divas noslēdzošās variācijas ir lielās trīsdaļības reprīze (it kā sākuma neatlaidīgā doma pārtrauktu īso aizmirstības mirkli). Abi šie tēmas caurvedumi (sākumā atturīgs, pat askētisks, tad cildenī gaišs) apstiprina dvēseles harmoniju, ko vēl vairāk izceļ ērģeļu solo pēcvārds.

Ja otrā daļā nedaudz jūtama laikmeta konfrontācija, tad finālās, tāpat kā pirmā daļa, absolūti izturēts pagājības intonativajā sfērā. Visā daļas ritumā dominē sākuma tēmas raksturs, temps, kustības tips. Šī tēma sastāv no diviem elementiem: motoriskā pirmā un galanti skercozā otrā, kas izpilda piedziedājuma-papildinājuma funkciju. Tēmas elementi kā kontrapunkts pavadošajās balsīs ievesti arī vidusdaļā.

«*Concerto innocente*» ir tēlaini, dramaturģiski un stilistiski organisks, vienots skaņdarbs. Un tomēr tas ir strupceļš. Tā atradumi nekļuva un nevarēja kļūt par izejas punktu tālākiem meklējumiem instrumentālisma sfērā. Nākošajā sacerējumā — *Otrā ērģelkoncertā* komponistam bija jāmeklē citi ceļi un citi atbalsta punkti. Jaunā ērģelkoncerta «*Concerto triptichon*» pamatatšķirības saistītas ar tematisma raksturu, citiem polistilistiskā apvienojuma stila avotiem, un no šejienes arī ar citu vispārējo mūzikas tēlaino kolorītu. Zināmā mērā to noteikusi iecere, ideja, kas izsauca koncerta rašanos. Pēc autora vārdiem, tā radīšanu ietekmēja Vita Stvoša slavenais Krakovas triptihs, kuru M. Zariņš redzēja Polijas ceļojuma laikā un kurš it kā mūzikas līdzekļiem atveido agrinās renesanses meistara naivi dzīvespriecīgās mākslas koptoni. Taču šķiet, ka šeit, kā vienmēr tas ir ar



M. Zariņu, vērojama arī atgriezeniska sakarība: ne tikai ārējais stimuls izsauca noteiktu radošu risinājumu, bet arī sliksme pēc citām valodas īpašībām, iespējams, intuitīvi stimulēja tieši šī mākslinieciskā iespaids izvēli par tēlainības pamatu.

Līdzīgi «*Concerto innocente*» arī šajā sacerējumā solo koncertēšanas īpatsvars ir nenozīmīgs — ērģelēm piešķirta patstāvīgas orķestra grupas loma, kas gan pretstatīta, gan apvienota ar stīgām. Arī izklāsta un attīstības raksturs ļauj uztvert šo sacerējumu kā *concerto grosso* tradīcijās risinātu, taču, dabiski, atkal uz citas muzikāli stilistiskas bāzes. Šajā ziņā apskatāmais koncerts vistuvāks paša M. Zariņa «*Concerto grosso*», kas pirmām kārtām izpaužas stilistisko plānu plašajā diapazonā — no baroka līdz tautasdziesmu un liriskas romantikas elementiem. Laikmeta elpa šajā gadījumā pārstāvēta tikai ar ritma pamatu, kurā reizumis pēc polistilistikas principiem parādās džeza elementi, bet atsevišķas harmoniskās secības nāk arī no vieglā žanra.

Skaņdarba vispārējais kolorīts ir uzsvērti lirisks, dažkārt naivi bezrūpīgs, dažkārt sentimentāls, mūzikas materiāls ar kantilēnas vadošo lomu ir apzināti vienkāršots. Skaņdarbam toni uzdod nedaudz izmainīta poļu tautas melodija, kura kā vadmotīvs vijas cauri visai kompozīcijai. Tās caurvedumi, nekur neatkārtojoties burtiski, veido divus variāciju ciklus pirmajā un otrajā daļā. Bez tam šīs tēmas melodiskās intonācijas un rītmika iespaido arī patstāvīgo materiālu, tādēļ bez pamatā esošās cikliskās formas koncerts atstāj arī liela variāciju cikla iespaidu ar visdažādākajiem variēšanas paņēmieniem un galvenās tēmas modifikācijām.

Šādā pieejā atkal daudz kopēja ar «Partitu baroka stilā». «Partita» pēc būtības arī veido divus variāciju lokus: mazo pirmajā daļā, kura arī saucas «Variācijas», un lielo visā ciklā, kur katras daļas tēma izaug no galvenās, sākotnējās tēmas intonatīvā kodola.<sup>1</sup> Bet šī galvenā tēma savukārt ir melodija — citāts no Ādama de la Hala daiļrades, tādā kārtā būdama galvenā tālā laikmeta iezīmju lietiskā nesēja.

Tuvība «Partitai» ir ne tikai muzikāli kompozicionāla. Abi skaņdarbi saistīti ar vienas pasaulizjūtas iemiesojumu: «Partitas» analizēs dažādi pētnieki ne vienreiz vien uzsveruši tās ne tik daudz barokālo, cik renesanses pamatu, kas izteikts gan optimistiski līdzsvarotajā dzīves uztverē un emociju attīstībā,

<sup>1</sup> Kuriševa T. Marģera Zariņa jaunie vokālie cikli. — Grām.: «Latviešu mūzika», [IV] R., 1965.

gan galvenās tēmas melodiskajās saknēs, kas attiecas uz XIII gadsimtu (tautiski žanriskā rakstura melodijas ir topošās renesanses būtiska intonatīva bāze).

Šī saistība, kas drīzāk ir tēlaini estētiskas dabas, mūziku ietekmē tikai netieši. Gan «Partitas» tēma, gan «*Concerto triptichon*» vadtēma ietver dabiskas liriskas izteiksmes siltumu un nemākslotību. Iespējams, ka tieši no tā izriet šo tēmu tuvība vēl vienai, jau M. Zariņa autentiskai melodijai — filmas «Mērnīku laiki» vadtēmai, kas ievada filmu un saistīta ar tās visgaišākajiem kadriem. Visas trīs melodijas, neskatoties uz to rašanās atšķirībām, nes «veco laiku» zīmogu.

10. „Partita baroka stīlā”

11. „Mērnīku laiki”

12. „Concerto triptichon”

Šo tēmu tuvība neizsauc šaubas, bet gribētos īpaši uzsvērt «Mērnīku laiku» vadtēmas un koncerta melodijas radniecību (skat. pirmās četras taktis), kas apstiprina jau agrāk izteiktu domu: «*Concerto triptichon*» muzikālās idejas nav jaunu iespaidu radītas, bet šie iespaidi izrādījušies pieskanīgi jau esošām idejām — «Mērnīku laiku» mūzika taču tika sacerēta pirms M. Zariņa ceļojuma uz Poliju, pirms koncerta ieceres dzimšanas.

Norādītais «*Concerto triptichon*» vadtēmas variants (tas skan ērģeļu partijā otrā daļā) nav pirmais, bet pats vienkāršākais un pabeigtākais caurvedums, kas ļauj to uztvert kā pamatu. Koncertā vispār nav neviena melodiski identiska tēmas izklāsta, pie tam runa ir taisni par tēmas variantiem, nevis tās variēšanu.



Koncerta kompozīcija veidojas no trīs daļām, kurām doti programmatiski nosaukumi no Vita Stvoša triptiha daļu apzīmējumiem: I *Ciborium*, II *Mensa*, III *Predella*. To izkārtojums daļēji atbilst cikla tradicionālajai uzbūvei — dzīvākās, kustīgākās malējās daļas ietver lēno. Taču pirmās daļas iekšējā uzbūve un daļu savstarpējās attiecības piešķir pierastajai formai nedaudz citu jēgu.

Viss koncerts kopumā izturēts vienā tēlainības gammā, kaut arī balstās uz polistilistikas. Un pati stilu jaukšana šajā skaņdarbā ir mazāk antagonistiska nekā, piemēram, «*Concerto grosso*». Tomēr visi stilu pārslēgšanās momenti nav pietiekami organiski, atsevišķos brīžos autoru pievilī gaume un mēra izjūta (īpaši tas attiecas uz visu plašo pirmās daļas noslēguma posmu). Taču pats lielākais trūkums ir tas, ka darbam nav vienotas tēlaini stilistiskās attīstības programmas, kas spētu patstāvīgi organizēt dramaturģisko kopumu.

Trešais ērģelkoncerts raibo ērģeldarbu galeriju papildina ar jaunām detaļām. Tāpat kā abiem iepriekšējiem koncertiem, tā pamatā ir vispārināta programma, kas šajā gadījumā izteikta virsrakstā «Patētiskais koncerts» un veltījumā 30. gada dienai kopš uzvaras pār fašismu. So programmu nedaudz izvērsē daļu nosaukumi: I. «Uzvaras rīts», II. «Miers», III. «Jaunā dzīve», un tā realizējas līdzsvarota, mierīga rakstura mūzikā bez konfliktiem un sasprindzinātas attīstības. Līdzīgi iepriekšējam koncertam, komponists cenšas apvienot tīri instrumentālu formu un baroka stilizācijas garā (atbilstoši izvēlētajam žanram) izturētas mūzikas autonomu attīstību ar mūsu laika ārējām pazīmēm. Tās pārstāv dziesmas citāts un ritma pastiprināta attīstība.

«*Concerto patetico*» instrumentālais sastāvs atšķiras no iepriekšējiem ērģelkoncertiem. Tas sacerēts ērģelēm un sitaminstrumentu orķestrim, ko papildina arfa. Sitaminstrumentu ansamblī ietilpst trīsstūris, zvaniņi un zvani, timpāni, mazās un lielās bungas, šķīvji, bongo, tamtams, gongs un pātaga (frusta). Vecā un jaunā sintēzes ideja, kas caurstrāvo lielākā vai mazākā mērā visus M. Zariņa 60.—70. gadu darbus, šeit risināta divos mūzikas tematisma un tembra aspektos.

No tembra viedokļa visu izvēlēto instrumentu arsenālu komponists izmanto galvenokārt ar ritma pavadījuma funkciju, pasvītrotot valdošo četrdaļīgo metru un regulāro akcentāciju. Ērģeles spēlē nepārtraukti, atskaitot dažas pirmsikta takti pirmās daļas ievadā un pusotru takti «aktivitātes ielaušanās» momentā otrā daļā. Atsevišķiem instrumentiem ir arī zināma

ilustratīva slodze — pirmām kārtām mazajām bungām, kuru bieži izmantotais *tremolo* izsauc konkrētas asociācijas ar kara, militāro sfēru. Šajā ziņā to papildina bongo, tamtams, šķīvji. Savukārt arfa un īpaši zvaniņi visbiežāk izmantoti kā tembra papildkrāsa: periodiski dublējot ērģeļu galveno melodisko balsi, tie atbilstoši skaņdarba vispārējai noskaņai paspilgtina dzidri gaišo kolorītu.

Taču patstāvīgas tembru dramaturģijas, uz ko ļāva cerēt izvēlētais instrumentu sastāvs, skaņdarbam nav. Vienīgais orķestra partijas zināmas individualizācijas elements ievadā (I) un tā radītā orķestra un ērģeļu tembru konfrontācija tālāk netiek attīstīti. Izteiksmības nozīme piešķirta tikai vienlaicīgajam kontrastam: ērģeļu partijai, kurā izklāstīts un attīstīts viss galvenais mūzikas materiāls, un ritma pavadījumam, kas reizēm aktivizējas, reizēm pavisam pazūd. Šo kontrastu dažkārt pastiprina tembra nianšes (piemēram, spēle ar slotiņu uz bongo un šķīvjiem, kas pavada ērģeļu korāli otrā daļā), ienesot izteikti polistilistisku nopietnā un nosacīti vieglā žanra pretstatījuma efektu.

Tematisma ziņā koncerts ir gaužām vienkāršs. Galvenais tematiskais kontrasts ietverts pirmajā daļā. Atbilstoši ērģeļu tembram koncerta galvenais materiāls ir stilizēts tokātiski motorisko ērģeļtēmu garā (pie tam tālākajā attīstībā tā barokālās iezīmes pastiprinās). Ritmiskā aktivitāte un sitaminstrumentu pavadījums padara šo tēmu par koncerta aktīvu darbīgo tēlu galveno nesēju.

Tai pretstatīta liriski vēstoša epizode, kas risināta negaidīti un interesanti. Pamatā komponists liek kara laikā populāro Jāņa Ozoliņa masu dziesmas melodiju, tas ir, laikmeta «lietisku detaļu». Taču viņš pasniedz to nevis reālā plāksnē, bet hipertrofēti — kā zināmu muzikālu simbolu. Tēma sākotnēji pilda *cantus firmus* lomu (augšējā balsī), uz kura fona skan mierīgs kontrapunktisko balsu savijums. Materiālu — baroka stilizācijas un mūsdienu dziesmas — kontrasts ir nivelēts, un to aizstāj daudz organiskākais motorikas un lirikas tēlainais kontrasts.

Taču attīstības gaitā abi materiāli pakāpeniski tuvinās. Šis tuvināšanās kulminācija ir izstrādājumā, kurā pirmās tēmas attīstība ieplūst dziesmas — citāta piedziedājuma intonācijas izstrādāšanā.

Koncerta otrā un trešā daļa tematisma un tā attīstības ziņā atpaliek no pirmās. Abas tās balstītas uz viena materiāla, kas



ir maz izteiksmīgs. Pirmajā gadījumā tas pasniegts kā korālis, otrajā — iegūst žanriski dejisku, valšveidīgu nokrāsu. Tēmas variācijveida attīstība sevi izsmēļ jau otrajā daļā, tādēļ fināls izrādās kusls, amorfs. Neiespējamība tādējādi noslēgt koncepciju likusi autoram izmantot tīri ārēju paņēmieni — ievest kopējas kodas lomā pirmās daļas aktīvāko tēmu, kas veidotu ietvaru.

Tāda ērģelkoncerta radīšanas ideja, kurā būtu ietverta laikmetiska tēma, šķiet jau pašos pamatos saistīta ar iespēju izmantot M. Zariņa iemīļoto polistilistisko risinājumu. Taču šoreiz tāda sintēze nav izdevusies. Barokālā un laikmetiskā tematisma pretstatījums sniegts otrā pilnīgā pakļautībā pirmajam (bet tur, kur šī atkarība pazūd, stilistiskā «šuve» ir pārāk jūtama). Tajā pašā laikā ērģeļu un sitaminstrumentu sintēze tembru ziņā palikusi ārēja, neorganiska, dramaturģiski neizstrādāta. Tas pats trūkums, kas bija vērojams otrā ērģelkoncertā — dramaturģiskā plāna trūkums tēlaini stilistiskajā attīstībā —, mazāk interesanta materiāla un tā kompozicionālā risinājuma apstākļos šajā skaņdarbā novedis pie daiļrades neveiksmes.

\*

Savelkot kopā vērojumus par M. Zariņa jaunāko daiļrades periodu, rodas virkne jautājumu, kuru atbildes varētu pilnīgāk raksturot notiekošo procesu būtību. Pirmais no tiem — kur meklējamas vērojamās evolūcijas saknes un kādas ir tās likumsakarības.

Viens no cēloņiem slēpjas dabiskā prasībā pēc atjaunināšanās, kas M. Zariņam piemīt lielā mērā. Starp citu, personiskā sarunā viņš ieminējās, ka viņa gaume, mākslinieciskās simpātijas mainoties apmēram pēc katriem desmit gadiem. Taču ir arī cits cēlonis, kas tieši saistīts ar komponista darbību sešdesmito gadu beigās un septiņdesmitajos gados.

Muzikālo darbību netieši ietekmējusi aktīvā pievēršanās literatūrai. Sintētiskums, kas raksturīgs daudzām komponista iecerēm un mākslinieciskajiem risinājumiem, novedis pie šķelšanās: ja agrāk daudzi skaņdarbi radušies literāri māksliniecisku iespaidu un ideju veicināti, tad tagad, kā par to izsakās pats autors, viņš grib mūzikā izvairīties no jebkādām saitēm sākotnējā iecerē un vēlākās asociācijās.

Bet vai tāda sadalīšanās, šķelšanās ir iespējama? Literatūrā M. Zariņš, piemēram, saglabā visciešākās saites ar mūziku.

Literārās jaunrades galvenais objekts taču ir mūzikas un mūziķu pasaule. Vēl vairāk, dažos literāros darbos komponists cenšas pārtvert arī kompozīcijas principus, kas nāk no mūzikas formas. Nemaz jau nerunājot par to, ka vienkop savijas daudzas citas muzikālo un literāro meklējumu līnijas: interese par pagātnes tēliem un laika paradoksālās pārvirzes, stilizācija un spēle ar stiliem, pat interese par ēģeļēm, par ko jau tika runāts.

Pievēršanās literatūrai nav mainījusi M. Zariņa dotumu pamatiezīmes — domāšanas sintētiskumu, tieksmi uz kompleksu māksliniecisku iedarbību, teatralitāti —, bet drīzāk gan tās vēl vairāk izcēlusi. Šeit arī acīmredzot sakņojas neiespējamība izrauties «tīrās mūzikas» sfērā, kurp varbūt grib, bet nevar aiziet M. Zariņš — komponists.

Katrs no apskatāmā perioda lielajiem instrumentālajiem sacerējumiem (četri koncerti) vairāk vai mazāk balstīts uz ārpusmuzikālām asociācijām — lai tā būtu gandrīz teatrāla laiku un stilu konfrontācija «*Concerto grosso*», vai programmatiskie motīvi ēģeļkoncertos. Taču izvērstis instrumentāls sacerējums izvirza savas patstāvīgas tīri muzikālas attīstības un formas veidošanas principu prasības (kas, piemēram, nav obligātas teātra, kino un dažkārt pat vokāli cikliskas mūzikas darbiem), kuru likumsakarības ļauj analizēt skaņdarbu, arī apejot šo ārpusmuzikālo plānu.

Balstoties uz autonoma mūzikas materiāla, komponists visos sacerējumos izmanto stilizāciju, kā arī — kas ir īpaši svarīgi — polistilistiku kā īpašu māksliniecisku principu. Tas izvirza otru jautājumu — kādas ir vienotas, lielas instrumentālformas radīšanas iespējas un rezultāti, strādājot ar metodi, kuru izvēlējis autors?

Mūzikas materiālu komponists izkārtu pirmām kārtām pēc kontrasta principa, pie tam stilu kontrastam ir ne mazāka loma kā citu elementu kontrastam, bet «*Concerto grosso*» tas pat ir noteicošais. Balstīšanās uz kontrastiem dabiski izriet no polistilistiskās pieejas.

Taču attīstības plāksnē M. Zariņš kā līdztiesīgus izmanto divus principus — variēšanu un kontrastu. Variēšanas principa milzīgā, pēc būtības vadošā loma, jādomā, izriet no nepieciešamības modificēt, pārtvert citā kvalitātē (gan žanra, gan stila ziņā) sākotnējo mūzikas domu; šī nepieciešamība tikpat tuva polistilistikai kā vispārējai metodei. Aterēsīmies lielos un mazos variāciju ciklus «*Concerto grosso*» pirmajā daļā, Pirmā ēģeļkoncerta pirmās daļas blakus partijā un otrā daļā, Otrā kon-



certa pirmajās daļās, kā arī tieši ērģelvariācijās. Būtisks svars variēšanas principam ir arī Trešajā koncertā. Taču, izmantojot variēšanu atsevišķos lielo formu posmos, komponists palīdz uztvert šos posmus kā vienotu veselu, kas kontrastē kaut kam citam.

Kontrasta princips arī tiek realizēts daudzveidīgi, pie tam nereti pēc saviem īpašiem likumiem, kas nav saistīti ar tradicionālo formu. «*Concerto grosso*» tas izpaužas rondoveidīgu formu bagātībā cikla pirmajā daļā, kuru noslēdz kontrastējoša koda ar jaunu materiālu; rondoveidīgs ir arī «*Concerto grosso*» fināls. Monotematisku saliktu kontrastformu veido «Variācijas BACH», šo principu sastapām arī Otrajā ērģelkoncertā. Līdzīgi tam, kā variēšanas princips izriet no tēmas jēdzieniskas pārtveršanas idejas, kas raksturīga polistilistikai, kontrasts atbilst atšķirīgā apvienošanas idejai, kas polistilistikā ir centrālā, noteicošā.

Taču polistilistika kā metode ir teatrāla pašā pamatā. Skaņdarbā, kas balstīts uz polistilistikas, bez tīri muzikālās attīstības ir arī cits attīstības plāns, kurš saistīts ar skartajām stilistiskajām līnijām. Šajā gadījumā komponists vienlaikus ir arī režisors un dramaturgs: lai klausītājs uztvertu ieceri, svarīgi ir ne tikai tas, kas tiek parādīts, ievests, pretstatīts, bet arī kāda ir šīs «spēles ar stiliem» loģiskā virzība.

Un, ja «*Concerto innocente*», kas izturēts vienā stilistiskā gammā un tāpēc neprasa īpašu «režiju», ir muzikālā ziņā visorganiskākais un vienotākais, ja «*Concerto grosso*» ar visu savu raibumu un materiāla kaleidoskopiskumu konsekventi risināts kā īpašs instrumentāls «stilu teātris», tad Otrais un Trešais ērģelkoncerts pārlicina daudz mazāk. Pārlicinošs atsevišķu līniju tvērumus negarantē kopuma uztveri tieši tādēļ, ka nav izdevusies abu sacerējumu «režija».

Un beidzot trešais, ne mazāk svarīgais jautājums, kas rodas, analizējot šos sacerējumus, — kā atrisināta stila un autora individualitātes vienotības problēma?

Mūsdienu mūzikas zinātne neatlaidīgi pasvītro stila jēdziena piederību formas kategorijai: «Stilu mūzikā nosaka pēc formas . . . pazīmēm, kura pati izriet no satura un kurai piemīt muzikāli tēlaina izteiksmība . . . Stila pazīmes — mūzikas izteiksmes līdzekļi, kas raksturīgs dotajam stilam.»<sup>1</sup> — «Stils — tā ir

<sup>1</sup> Михайлов М. О понятии стиля в музыке. — В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки, IV. М., Л., 1965, с. 21.

Šajā rakstā stila problēmas apskatītas plaši, minot dažādu autoru uzskatus.

daiļrades meklējumu joma izteiksmes līdzekļu un kompozīcijas tehnikas sfērā, isāk sakot — visā tajā, ko mēs saucam par daiļrades laboratoriju.»<sup>1</sup>

Uz izteiksmes līdzekļu sfēru M. Zariņa jaunākā perioda darbos pirmām kārtām attiecas polistilistika. Tā nosaka visu pārējo — tematisma harmoniskās, melodiskās, ritma īpatnības, faktūras risinājumu u. tml.

Polistilistika ir viena no aktuālākajām mūsdienu mūzikas parādībām.<sup>2</sup> Nebūdamā XX gadsimta atklājums, tik plašu vērienu tā ieguvusi tieši tagad. Viena no tās sākotnējām izpausmēm ir divdesmito gadu neoklasicisms kā polifonijas (galvenokārt baroka stila) elementu izmantošana (Stravinskis, Hindemits). Vēlāk polistilistisko iespaidu avoti nepārtraukti paplašinās, pēc būtības aptverot visu Eiropas mūzikas bagāžu un ne tikai to vien. Tā, piemēram, Lučiāno Berio simfonijā kolāžas kaleidoskops satur mūzikas materiālu no J. S. Baha līdz Č. Aivzam, A. Pērts Otrajā simfonijā un R. Ščedrins «Annā Kareņinā» citē P. Čaikovski, D. Šostakovičs 15. simfonijā — Rosīni un Vāgnera mūzikas materiālu, Stravinskis savā mūzikā pārkausējis milzīgu vairumu dažādu stilu elementu (no tehnikas citēšanas līdz materiāla izmantošanai): te ir vecmeistaru polifonija, Bahs, Pergolēzi, Mocarts, Vēbers, Čaikovskis un daudz kas cits. Ārpuseiropas avoti pārstāvēti galvenokārt ar džeza stila materiālu, kas izmantots kā pseidokolāžas tipa kontrastējošs pretstatījums (kā, piemēram, R. Ščedrīna Otrā klavierkoncerta un M. Zariņa «*Concerto grosso*» finālos) vai džeza elementu tieša ieplūšana skaņu audumā. M. Zariņam šādu saišu ar tā saucamā vieglā žanra elementiem ir īpaši daudz, kas arī attiecināms uz polistilistikas sfēru.<sup>3</sup>

Polistilistikas neizmērojami pieauguši loma mūsdienu mūzikā īpatnēji pauž meklējumu «laikā un telpā» aktīvo paplašināšanos: «Nezin vai iespējams atrast citu tikpat pārliecinošu mūzikas līdzekli «laiku saistības» filozofiskam pamatojumam kā polistilistika» (A. Sņitkes uzstāšanās SMP kongresā noslēgums). Un tieši tā arī ir M. Zariņa 60.—70. gadu daiļradei raksturīgā tēlaini

<sup>1</sup> Лусса З. Эстетика киномузыки. М., 1970, с. 347.

<sup>2</sup> Sk. komponista A. Sņitkes uzstāšanos «Par polistilistiku mūsdienu mūzikā» SMP kongresā. — Музыкальные культуры народов. М., 1972, с. 289.

<sup>3</sup> Šī doma vēlāk kļuva par izejas punktu speciālam diplompētījumam par šādas polistilistikas principiem un tehniku latviešu mūzikā 60.—70. gados; šo pētījumu veica M. Aderniece (1975).



filozofiskā bāze, kas, starp citu, izrādījusies īpaši uzskatāma viņa literārās darbības dēļ.

Blakus filozofiski estētiskajam pamatam M. Zariņa interesei par stilu spēli ir arī tīri profesionāls raksturs. Tas, ko viņš teicis par literatūru: «Jūtu noteiktu dvēseles nepieciešamību pēc regulāras stilizācijas,»<sup>1</sup> — vēl lielākā mērā var tikt attiecināts uz mūziku. Pie tam «spēle ar stiliem» dod iespēju realizēt mūzikā komponista domāšanas teatralitāti, tā, piemēram, iemīļoto «tālās pagātnes spēli» M. Zariņš visbiežāk atveido baroka (tembru, intonāciju, fāktūras) un džeza (ritma, tembra, harmonijas) elementu vienlaicīgā polistilistiskā apvienojumā.

Autora individualitāte polistilistikas izmantošanā izpaužas pirmām kārtām attieksmē pret materiālu: noteiktu stila elementu atlasē, to pretstatījuma principos un tehnikā, kā arī šo kontrastējošo elementu pakļaušanā vienotai dramaturģiskās attīstības loģikai. Jokojot varētu teikt, ka, lai šodien, piemēram, stilizētu M. Zariņa jaunākā daiļrades perioda darbus, vajadzētu radīt kaut ko polistilistisku, kas balstītos uz viņa iemīļotajiem stila slāņiem (pirmkārt, baroks, kā arī romantisms un džezs) un imitētu vistipiskākos to montāžas tehnikas paņēmienus. Šeit arī slēpjas M. Zariņa stila vienotība apskatāmajā periodā.

Šajā rakstā aptvertais laika posms ir plaša un nozīmīga daiļrades ceļa neliels etaps, kas daudzējādā ziņā atšķiras no visa iepriekšējā un, var domāt, būs diezgan atšķirīgs no tā, kas vēl sekos nākotnē. Tajā radītais nav līdzvērtīgs mākslinieciskā ziņā. Tomēr skaņdarbu un rašanās apstākļu analīze demonstrē kopēju pamatu, komponista daiļrades muzikāli estētiskās bāzes vienotību, kas ļauj arī šo jaunāko daiļrades periodu uzskatīt par nemitīgas un organiskas radošās attīstības kārtējo etapu.

<sup>1</sup> «Padomju Jaunatne», 1972, 30. janv.

## KLAVIERKONCERTA ŽANRA SPECIFIKAS JAUTĀJUMI UN LATVIEŠU KLAVIERKONCERTS

Instrumentālā koncerta žanrs, arī klavierkoncerts kā viens no tā raksturīgākajiem un izplatītākajiem veidiem, līdz šim izpētīts mazāk par citiem žanriem. Nav pilnībā atklāta žanra specifika, nav vispārpieņemtas tā dažādu veidu un tipu klasifikācijas, mūzikas dramaturģijas īpatnību skaidrojuma. Īpaši tas attiecas uz XX gadsimtu, kad koncerta žanrs pastāv visdažādākajos paveidos (koncerts orķestrim, solokoncerts, simfonija koncerts u. c.), attīstās un pārveidojas mijiedarbībā ar citiem žanriem, bet pati mūzikas žanra problēma kļūst par patstāvīgu mūzikas zinātnes nozari. Taču minētie jautājumi būtiski skar arī koncerta vēsturi, tā likumību pakāpenisku veidošanos no XVII gadsimta sākot.

Šī raksta mērķis — sniegt priekšstatu par klavierkoncerta žanra raksturīgākajām iezīmēm, plašāk izmantojot XIX gadsimta mūzikas materiālu, jo tieši šajā laikā minētais žanrs pārdzīvo strauju uzplaukumu, bet XIX gadsimta vidū izveidojušies koncerta tipi un struktūras ir pamats visai tālākajai koncerta attīstībai, sava veida «modeļu darbnīca», kurā sev piemēroto meklē un atrod sekojošo laikmetu skaņraži. Raksta noslēguma posms veltīts latviešu klavierkoncerta attīstības jautājumiem.

\*

XIX gadsimta sākumā mūzikas praksē bija nostiprinājies tā saucamais Vīnes (klasiskais) koncerts, kas apkopoja šī žanra iepriekšējo attīstību. Tieši šajā laikā nostiprinājās noteiktas žanra likumsakarības, tā daļu uzbūves un savstarpējo attiecību vispārējās shēmas.

Vīnes koncerts ir trīsdaļīgs cikls, kura daļas savstarpēji kontrastē — pirmām kārtām tempu ziņā: ātra, lēna, ātra. Pirmā daļa veidota pēc sonātes formas shēmas. Raksturīga šīs formas



īpatnība koncerta žanrā ir tā saucamā dubultekspozīcija (nejaukt ar ekspozīcijas atkārtošanu!). Tematisko materiālu sākotnēji izklāsta orķestris, pēc tam solists orķestra pavadījumā. Tēmas, kas pazīstamas no pirmās ekspozīcijas, otrā ekspozīcijā tiek variētas. Visraksturīgākais paņēmieni ir to ietērpšana caurspīdīgā, greznā skaņu rakstā ar bagātu melodisko figurāciju. Tadējādi dubultekspozīcija veicina orķestra un solista partiju pretstatījumu, ļauj parādīt tēmas dažādā skaņkārtiski tonālā un tembrāli fakturālā izklāstā. Tieši šis pretstatījuma paņēmieni ir žanra primārā pazīme — koncertēšanas princips<sup>1</sup>, un dubultekspozīcija tādēļ ir svarīgs žanra specifikas atklāšanas līdzeklis.

Otra svarīga koncerta pirmās daļas iezīme ir kadence — koncerta žanram specifiska solista partijas izvērsta epizode, kurā solists demonstrē savu improvizatora prasmi: gan gaumi un māksliniecisko fantāziju, gan spēles prasmi šī vārda šaurākā nozīmē — tehnisko gatavību, pianistiskās meistarības daudzveidību. Kadencei raksturīgais virtuozais tvēriens (nereti arī spožums un bravūra) ir koncertžanra sekundāra pazīme — koncertiskuma princips, «žanra īpašība, ko rada spoža, krāsaina, virtuozī reprezentatīva instrumentālisma specifiskais raksturs».<sup>2</sup>

Dažkārt otrās ekspozīcijas sākumu ievada īsa solista partijas iespēle (*Eingang*<sup>3</sup>), piemēram, Mocarta koncertā C-dur K. 503., Bēthovena Trešajā koncertā. Tai ir zināma līdzība ar kadenci, taču iespēle ir apjomā nelielāka un nav tieši saistīta ar tematisko materiālu. Tā ir it kā solista ievingrināšanās, iesildīšanās pirms izvērsta dialoga ar orķestri. Šajā ziņā arī iespēlei ir liela nozīme koncertēšanas principa izpaušmē un skaidrojuma sportiskā pieskaņa ir gluži vietā.

Dubultekspozīcija, kadence un iespēle pārstāv žanra raksturīgākos principus koncerta pirmajā daļā. Arī pārējās daļās ir zināmas likumsakarības gan tipiskas tēlainības un formas, gan tematisma izkārtojuma ziņā. Otrā — lēnā daļa parasti ir dziedoša, plūstoša, tās melodika bieži sakņojas vokālajā mūzikā. Otrās daļas uzbūvē tipiskākā ir saliktā trīsdalīgā forma, retāk

<sup>1</sup> Koncertēšanas principa pamatā — dialogizācija, kuras saknes meklējamas folkloras žanros, antifonās dziedāšanas praksē un citos paraugos, kur noteicošais dramaturģijas faktors ir skanošo ķermeņu nevienlaicīgs pretstatījums. Literatūrā jo bieži sastopam arī skaidrojumu «sacensība».

<sup>2</sup> Раабен Л. Советский инструментальный концерт. Л., 1967, с. 5.

<sup>3</sup> Abert H. (O. John). W. A. Mozart, II Teil. Leipzig, 1956, S. 196.

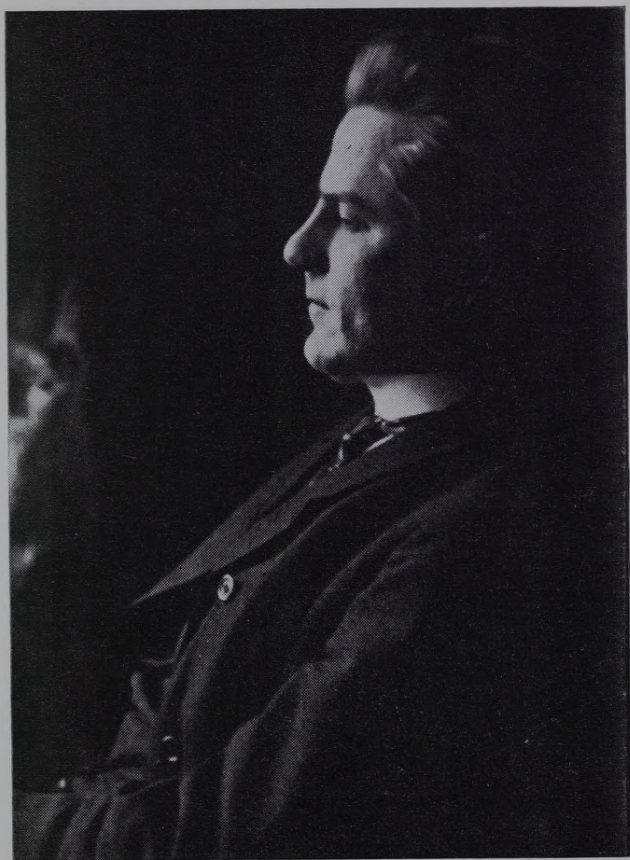
sastopamas variācijas. Pamattēmu parasti izklāsta viens no koncertējošajiem izpildītājiem — solists vai orķestris —, tādējādi arī šeit saglabāts dialoga paņēmieni. Noslēdzošā ātrā daļa — fināls — parasti veidota tautiski žanriskā raksturā, un to caurvij rotaļas vai dejas kustība. Visizplatītākā fināla uzbūve ir rondo sonātes forma, kuras konkrētais risinājums dažkārt ir stipri individualizēts, pārkārtojot tēmu parasto secību vai arī ievēdot epizodisku tēmu. Fināla tēmu vienmēr pirmoreiz izklāsta solists, bet pēc tam to pārņem orķestris. Arī pirmās epizodes (blakus partijas) tēma parasti uzticēta solistam, bet centrālajā epizodē pieaug orķestra loma. Fināla dramaturģijā nozīmīgs ir pēkšņuma efekts. Krasi dinamiski kontrasti, orķestra un solista partiju daudzveidīga sasaukšanās, viltus reprīze un tās izlabojums, kustības bremsēšana pirms kodas un tās kāpinājums nobeigumā — visi šie paņēmieni (kopā vai atsevišķi) piešķir fināliem jaūtras spēles raksturu, zināma teatrālisma vaibstus, tikpat spēcīgi kā pirmajā daļā paužot koncertēšanas ideju. Starp citu, koncerts vienmēr noslēdzas mažorā. Tas acimredzot saistīts ar jau minēto koncertiskuma principu, kura realizācija finālā iegūst, ja tā varētu teikt, svētku raksturu.

Tādas ir Vīnes koncerta vispārīgākās iezīmes. Īpaši spilgti tās iemiesotas Mocarta daiļradē — viņa koncerti kļuva par sava veida māksliniecisko etalonu šajā žanrā. Šis pats paraugs kalpojis arī Bēthovenam, taču tendence individualizēt katru simfonisku koncepciju radījusi viņa koncertos daudzas atkāpes no aprakstītā pamattipa. To galvenā jēga — koncerta simfonizācija. Bēthovens koncertos ienes savu simfoniju idejas, tēmas, tēlus — heroismu un dramatismu, konfliktus un spriegumu. Koncerta piesātināšana ar dramatismu ir pati spilgtākā Bēthovena koncertu iezīme, kas ietekmē arī koncertēšanas principu — *tutti-solo* dialogs Bēthovena darbos pauž ne tikai kontrastu, bet arī konfliktu.

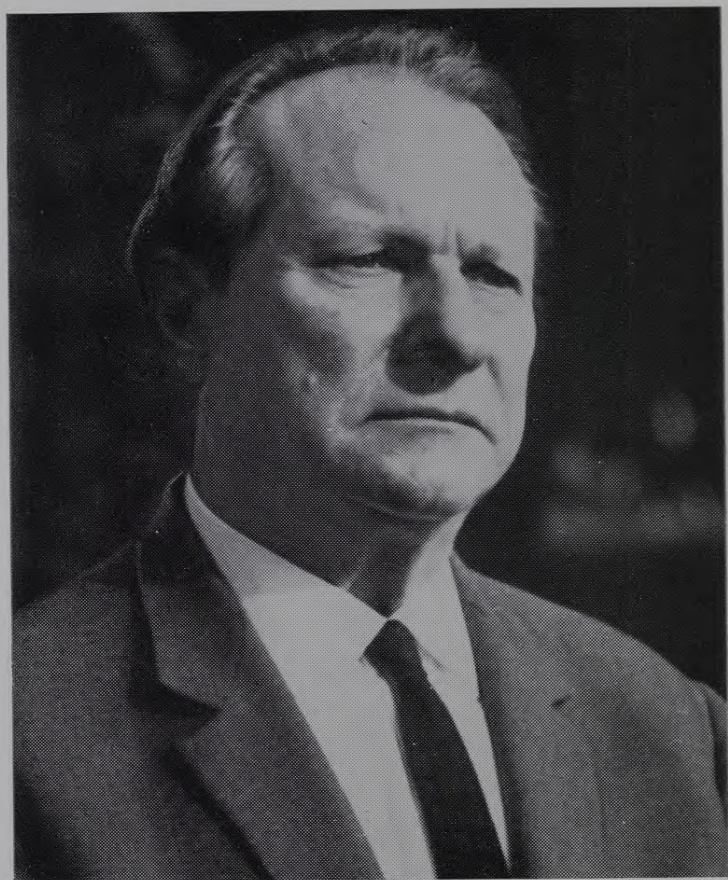
Romantisma laikmets ienes būtiskas izmaiņas instrumentālo žanru hierarhijā, kuru līdz tam vainagoja simfonijs un sonāte. Simfonijas un sonātes īpatsvars iezīmējas ar krītošu tendenci, kurpretī komponistu interese par koncerta žanru ir noturīga un pat kāpjoša, bet mūzikas praksē solokonzerts pārdzīvo jo strauju uzplaukumu.

Romantiskais koncerts ir sava veida kompromiss starp kamerģmūziku, no kuras nāk tā intimitāte, tēlu detalizācija, atskaņotājs indivīds, un simfoniju, kas dod koncertam vispārinātību, tēlu panorāmu, kopskatu, atskaņotāju kolektīvu. Koncerta žanrs kļuvis elastīgāks; ar savu kamerģplānu tas tuvinās





Emīls Dārziņš



Jānis Ivanovs



vienam no romantisma estētikas pamatprincipiem — smalkam, detalizētam liriski psiholoģiskās sfēras atveidojumam, tajā pašā laikā saglabājot monumentāla simfoniska žanra vaibstus: nozīmīgas koncepcijas, darbīgumu un dramatismu, orķestra tehniskās iespējas — plašu reģistru un dinamikas diapazonu, tembrālo daudzkrāsainību u. tml.

Šāda koncerta darbības zonas paplašināšanās, bez šaubām, veicināja šī žanra uzplaukumu romantisma laikmetā. Protams, koncerts nespēja aizstāt ne Šūberta Nepabeigto, ne Berlioza Fantastisko, ne Lista h-moll sonāti. Taču Vēbera, Šopēna, Mendelsoņa, Šūmaņa, Lista, Brāmsa un citu komponistu daiļradē koncerts top par svarīgu romantiskās dzīves uztveres un estētikas principu paudēju, kas kvalitatīvi ir minēto autoru citu žanru labāko darbu līmenī. Kvantitatīvi koncerts ne tikai tuvojas simfonijai un sonātei, bet dažkārt gūst pat pārsvaru pār tiem.

Literatūrā koncertžanra vēsture XIX gadsimta pirmajā pusē parasti tiek raksturota kā divu līniju attīstība. Viena no tām saistīta ar Mocarta, resp., Vīnes koncerta, tiešo tradīciju, otra — ar Bēthovena koncertu, tas ir, žanra simfonizācijas tendenci. Šis priekšstats atspoguļo žanra vispārīgo vēsturisko perspektīvu, taču bez precizējumiem un paskaidrojumiem noved pie vienkāršotiem secinājumiem. Dažādi autori pārņem un attīsta dažādas Mocarta un Bēthovena darbos iezīmētās tendences un konkrētus kompozicionāli stilistiskus paņēmienus, tādēļ romantiskais koncerts kopumā ietver daudzveidīgus savstarpējos sakarus un aktīvu žanra principu mijiedarbību. Visu vadošo komponistu jaunradē notiek dažādu koncertžanra elementu atlase un pilnveidošana, bet XIX gadsimta pirmās puses kopaina mūs interesējošajā novadā ir samērā sarežģīta. Tas jāņem vērā, apskatot dažādus konkrētus žanra traktējuma modeļus kādā no specifiskajiem pavērsieniem: koncertēšanas principa, skaņdarba struktūras, klavieru un orķestra stila un citos rakursos.

Apskatisim minētos jautājumus atsevišķi.

Koncertēšanas princips izpaužas divējādi:

- 1) kā tematisma sadalījums starp orķestri un solistu, nosacīti runājot, horizontālē, tas ir, *tutti* un *solo* epizodu mija, un
- 2) kā solista un orķestra partiju akustiski tembrālās attiecības (nosacīti — pa vertikāli).

Taču pēc būtības šie jautājumi ir pakļauti abu partiju attiecībām plašākā nozīmē: kas ir vadošais, kāds ir pretstatījuma raksturs, kādas ir šo atšķirīgo atskaņotāju funkcijas satura atklāsmē? Daudzi komponisti romantiķi apzināti strādāja pie šo

problēmu risināšanas. Raksturīgi, piemēram, ir R. Šumaņa vārdi: «Mums pacietīgi jā sagaida ģēnijs, kurš jaunā veidā spīdoši parādītu, kā saistīt klavieres un orķestri, lai klavieru valdnieks varētu atklāt savu instrumenta un savas meistarības bagātības, bet orķestrim būtu uzticēts daudz vairāk nekā skatītāja loma un tas maksimālieki bagātinātu kopspēli ar savām daudzveidīgajām īpašībām.»<sup>1</sup>

Jau minētais koncerta kompromisa stāvoklis starp simfoniju un kameramūziku ietekmē arī žanra pamatprincipu — koncertēšanu, «saskaņoto sacensību». *Solo* un *tutti* pretstatījums iegūst jaunas nianšes: tas vairs nav tikai solista un orķestra «personificētas gribas» dialogs (tāds, piemēram, bija *solo* un *tutti* pretstats Bēthovena Ceturtā koncerta II daļā vai plaši pazīstamā *solo* un *tutti* divcīņa Piektā koncerta I daļas izstrādājumā), bet arī paša komponista iekšējs dialogs, kas atklāj viņa personības dažādas puses. Šī atšķirība īpaši jaušama kādas tēmas orķestrālā un solista izklāsta salīdzinājumā (Šumaņa Klavierkoncerta I d. galvenā partija, Mendelsona Vijoļkoncerta pamattēmas, Lista Pirmā koncerta lēnā epizode u. c.). Bez šaubām, kaut kas līdzīgs bija vērojams arī klasiskajā (Vīnes) koncertā, taču romantiskajā koncertā tematisma individualizācija ir sasniegusi tādu līmeni, ka tēmas konkrētais reģistrāli tembrālais ietērps ienes būtiskas korektīvas tās emocionālajā izteiksmē, nereti akcentējot tieši šo vispārinātības, objektīvā skatījuma un intimitātes, subjektīvās nokrāsas pretstatu.

Romantiskā monoloģiskā simfonisma<sup>2</sup> veidošanās ietekmē izklāsta dialogiskums iegūst nevis pretstatotību, bet papildinošu raksturu.

Solista un orķestra partiju ciešāka mijiedarbība — *solo* un *tutti* attiecību vadošā tendence — izsauca svarīgas izmaiņas koncertžanra specifiskajos principos un pazīmēs. Viena no galvenajām jaunajām iezīmēm — izvairīšanās no plašu *solo* un *tutti* posmu pretstata — galu galā noveda pie atteikšanās no dubultekspozīcijas cikla pirmajā daļā. Šo reformu realizēja Mendelsons savā Pirmajā koncertā (1831) un konsekventi izmantoja šādu pieeju arī savos pārējos koncertos.

<sup>1</sup> Schumann R. Gesammelte Schriften, II Teil, S. 176.

<sup>2</sup> I. Solertinska termins. Monoloģiskā simfonisma apstākļos «visi tēli... ir viena un tā paša tēla varianti, un šis pamattēls savā būtībā ir dziļi autobiogrāfisks». Соллертинский И. Исторические типы симфонической драматургии. М., 1963, с. 13.



Sakarā ar atteikšanos no dubultekspozīcijas izvīrās ievada jautājums. Līdz tam ievads koncertā nebija sastopams, jo orķestra ekspozīcija zināmā mērā pildīja tieši ievada funkciju. Tagad, jaunajos apstākļos, ievads tiek tvertis kā orķestra ekspozīcijas un solista iespēles pārpalikums, reliktis. Tas ir īss un parasti sākas ar orķestra iestāšanos (kā pirmā ekspozīcija). Solista partija (līdzīgi iespēlei) visbiežāk ir virtuozs, krāšņs, ar brīvas improvizācijas raksturu (sevišķi Mendelsonam). Šūmanim ievads jau ieguvis patstāvīgu tematisku nozīmi, un tā materiālam ir svarīga loma visas daļas dramaturģijā. Kopumā ievadā aktīvi un tieši izpaužas sacensības moments. Tādējādi jaunais struktūras elements pārņem žanra specifikas ziņā īpaši svarīgu funkciju — īstenot koncertēšanas un arī koncertiskuma principus. Iespējams, ka šādā «skanošā vinjetē» atdzīvināti dažu seno žanru ievadu principi — tādi kā svinīgās fanfaras pirms svētku izrādes sākuma (*Intrada*). Šajā aspektā interesanti, ka arī turpmāk koncerta ievads nereti izteic aktīvu tonusu, pacilātu, enerģisku, dažkārt arī svinīgu noskaņu (Čaikovskis, Griģis, Rahmaninovs, Prokofjevs u. c.).

Nākamais svarīgais jautājums — kadences traktējums. Galvenā tendence šajā ziņā — atskaņotāja improvizācijas ierobežošana, kas pirmoreiz spilgti iezīmējas Bēthovena daiļradē (Piektais koncerts). Šī tendence gadsimta vidū daudzus gadījumos noved pie atteikšanās no solista kadences vispār — pēdējā nav paredzēta ne Mendelsona, ne Šopēna, ne Litofla, ne Lista koncertos. Taču visai bieži reprīzes noslēgumā — kadences parastajā vietā — izveidots samērā izvērsts pirmsikts uz dominantes basa un šajā posmā solista partija satur tehniski virtuozus elementus, iezīmējas ar kāpinātu faktūras aktivitāti, kas raksturīga tieši kadencei (ātras pasāžas, arpēdžijas pa visu klavīrtūru, kadencei tradicionālais noslēguma trilleris u. tml.). Tādējādi šis posms iegūst reducētas kadences nozīmi. Tās atšķirība no tipiskas improvizatoriskas kadences ir gan kvantitatīva — reducēta kadence ir īsāka —, gan kvalitatīva — tajā nav jēdzieniskas apstājas momenta, kas ir tipiska kadences pazīme, nav pasvītrots arī brīvi improvizatoriskais izklāsta veids.

Dažos gadījumos (Šopēns, Lists) vērojama visas klavieru partijas piesātināšana ar improvizatoriska izklāsta elementiem (metroritma brīvība, ornamentālas pasāžas, izvairīšanās no skaidrām periodiskām uzbūvēm u. c.). Tas ļauj runāt par izklāsta daļu kadenci, kadences elementu izkaisīšanu dažādās atsevišķās vietās. Īpaši raksturīgi tas ir Listam, kura koncertos

šādu izkļiedētu kadenci veido atsevišķas improvizācijas salīdzināšanas, kas arī apzīmētas *Cadenza*, kopā ar nelielām, it kā improvizētām pasāžām — sava veida izrakstītām fermātām.

Taču savu nozīmi saglabā arī kadence — tematisks rezumējums. Pēc savas dramaturģiskās funkcijas tā ir jēdzieniska apstāja, pārdomu moments, iegremdēšanās noteiktā tematisma sfērā. Muzikālais laiks te rit citā atskaites sistēmā, kamēr pamatsistēmā tas ir apstājies. Tas piešķir šādi kadencei īpašu raksturu — tās aktīvais tonuss, kuru bieži vien rada pasvītroti izstrādājošs izklāsts, tajā pašā laikā tieši neiekļaujas kopējā dramaturģijas līnijā, vienotā kāpinājumā. Gribētos tematisma izklāsta veidu šajā gadījumā salīdzināt ar kustības raksturu ārpus zemes pievilksanas spēka iedarbības, tātad arī īpašos, nosacītos apstākļos. Spilgts šādas kadences paraugs ir Šūmaņa Klavierkoncertā. Tieši kadences improvizatoriskais raksturs, kas nedaudz atgādina baroka laikmeta ērģeļu improvizāciju, te ir noteicošais tēlainības un dramaturģijas faktors. Šāda asociācija acimredzot nav nejauša — harmoniskais risinājums (pēkšņs pavērsiens uz II zemās pakāpes B-dur dominantu, kas traktēta enharmoniski) šeit atgādina *inganno* paņēmieni fūgas noslēgumā. Līdzīgs vispārējais raksturs ir Mendelsona Vijoļkoncerta kadencei, kura apvieno virtuozu spozmi un improvizatorisku brīvību (intonatīvais materiāls it kā tiek izpētīts zem lūpas, pārbaudīts dažādās permutācijās). Šī kadence pelna ievērību tādēļ, ka tā pirmoreiz koncertžanra vēsturē ievietota nevis reprīzes noslēgumā, pirms koda, bet gan izstrādājuma beigās<sup>1</sup> un nenoslēdzas ar tradicionālo trilleri, — tā pāriet harmoniskā figurācijā, kas tieši ievada reprīzi. Kopumā ievadā un kadencē saglabātas improvizācijas iezīmes kā svarīgs koncertžanra specifikas rādītājs, taču uzticību tradīcijas burtam (solista improvizācija tiešā nozīmē) nomainījusi uzticība tās garam (improvizatorisks mūzikas materiāla izklāsta veids).

Jaunie vaibsti žanra traktējumā un koncertēšanas principa izpaušmē auga un veidojās līdztekus izmaiņām koncerta struktūrā, cikla uzbūvē. Gadsimta vidū bija izstrādāti trīs galvenie koncerta kopējās struktūras modeļi — apzīmēsim tos par klasisko trīsdalīgo («koncerta»), klasisko četrdaļīgo («simfonisko») un romantisko ciklu — četrdaļīgā viendalība («monocikls»). To

---

<sup>1</sup> Šādu praksi vēlāk pārņēma Čaikovskis (Otrais un Trešais klavierkoncerts), Prokofjevs (Otrais klavierkoncerts) un citi autori.



dažādību XIX gadsimta pirmajā pusē varētu vēl precizēt, izvirzot šādu klasifikāciju: trīsdalīgs cikls ar noslēgtām, patstāvīgām daļām (Vēbers, Šopēns), trīsdalīgs cikls, ko atskaņo bez pārtraukuma (Bēthovens, Šūmanis — otrā un trešā daļa, Mendelsons, Mošeless — visas daļas), četrdaļīgs cikls ar noslēgtām, patstāvīgām daļām (Litolfs), četrdaļīgs cikls, ko atskaņo bez pārtraukuma (Mošeless), četrdaļīgā viendabība (Lists). Noteicošie tomēr paliek trīs sākotnēji norādītie struktūras tipi, kuru atšķirīgā pazīme ir daļu skaits (trīsdabība, četrdaļība, viendabība). Šīs pazīmes šķietami formālais raksturs patiesībā ir cieši saistīts gan ar cikla vispārējo koncepciju, gan ar katras daļas raksturu. Un nav nekāds brīnums, ka koncerta žanra simfonizācijas tendence saistīta arī ar pievēršanos četrdaļīgajam simfonijas ciklam (Litolfs, Brāms, Prokofjevs, Šostakovičs), kurš ietver četrus klasiskos «redzespunktus uz pasauli»<sup>1</sup>: dramatisko centru, lirisko centru, atslogojošu intermeco un rezultējošu finālu. Šāds pamatplānojums kā noturīga norma ir pietiekami plaši aplūkots literatūrā un ir vispārpazīstams. Turpretī trīsdalīgā cikla likumsakarības mūzikas zinātnē izpētītas daudz mazāk. Šā virziena kapitāldarbā — citētajā T. Ļivanovas grāmatā — galvenā vērība pievērsta četrdaļīgajam simfoniskajam ciklam; trīsdalīgais cikls apskatīts tikai garāmejojot, bet periodā pēc Baha koncerta žanrs vispār netiek skarts. Tomēr T. Ļivanovas novērojumi par Baha koncerta raksturīgiem vaibstiem ir visai auglīgi, apskatot koncertžanru kā tādu: trīsdalīgā koncertā «kontrasti it kā reducēti līdz minimumam (smaguma centrs — liriskais centrs — kompensējošs fināls)», «kontrastē daļas ar pašām spēcīgākajām un neapstrīdamākajām funkcijām».<sup>2</sup> Daļu secībā viena tipa tempu kontrasts izmantots tikai vienreiz: pirmoreiz no ātra uz lēnu, otrreiz — otrādi, bet paši kontrasti ir spilgti un tieši, veidoti freskas manierē, dekoratīvā izteiksmīgā triepienā. Acīmredzot minētās īpašības, kas palīdz atklāt žanra specifiku, no otras puses, ir šīs specifikas diktētas. Arī trīsdalīgā cikla salīdzinoši mazākais apjoms, tā daļu attiecsmju vienkāršība, kopējā izkārtojuma skaidrība, pārskatāmība palīdz radīt to īpašo pacilātību un enerģisko tonusu (Vīnes koncertā nereti — svētku noskaņu), kas parasti piemīt koncertam atšķirībā no četrdaļīgā simfoniskā cikla.

Trīsdalīgā cikla koncepcija, ja ar to saprotam cikla vispārējo

<sup>1</sup> *Ливанова Т. Музыкальная драматургия Баха. М., 1948, с. 167.*

<sup>2</sup> *Ливанова Т. Музыкальная драматургия Баха, с. 167.*

dramaturģisko ieceri, salīdzinājumā ar četrdaļīgo simfonisko ir tiešāka, kļāvāka, tās dramaturģiskā atspere atsegtāka. Šajā ziņā koncerta cikla koncepcija ir šaurāka par simfoniju, tai nav pēdējai piemītošās daudzpakāpju attīstības, daļu savstarpējo saišu daudzveidīgā rakstura. Šis apstāklis ir specifisks koncerta žanram, vismaz klasiskajam, un kā tāds nevar būt ne pozitīvs, ne negatīvs, tas ir, nevar kalpot par mākslinieciskās vērtības kritēriju. Ir taču pilnīgi skaidrs, ka arī trīsdaļīga cikla ietvaros var atklāt ļoti nozīmīgu idejisku ieceri, pie tam ievērojamā konkrēto risinājumu amplitūdā. Šādos gadījumos cikla koncepcijas relatīvā šaurībā parasti apvienojas ar īpaši intensīvu attīstību, ar dramatiskās darbības koncentrēšanu, jo no cikla atstests tieši atslodzes posms, intermeco daļa. Šo tēzi var labi ilustrēt Bēthovena koncerti (arī klavieru sonātes, īpaši tās, kas radītas daiļrades centrālajā periodā). Tādēļ cikla koncepcijas šaurība jāsaprot kā šaurā specializācija noteiktā dramaturģijas sfērā, apzināti izvēlēts satura atklāsmes rakurss. Tieši tādēļ blakus jau minētajiem simfonizētā četrdaļīgā cikla paraugiem līdz pat mūsu dienām saglabā savas tiesības koncerta trīsdaļīgais cikls (Grīgs, Sen-Sānss, Čaikovskis, Ravēls, Rahmaņinovs, Prokofjevs, Sostakovičs, Kaļaļevskis, Hačaturjans u. c.). Tajā pašā laikā arī šo ciklu nozīmīgi ietekmējusi žanra simfonizācija, kuras pamatievirze ir koncerta žanra tuvināšana simfonijai pēc būtības, abu šo žanru adekvātums satura nozīmības ziņā.

Vienlaikus ar cikla veidojuma dažādošanos vērojamas izmaiņas arī atsevišķu daļu, to funkciju un attiecību traktējumā — tiesa, bez tādiem asiem kvalitatīviem lēcieniem kā četrdaļīgā cikla ienākšana koncertā. Kopumā vadošo vietu saglabā pirmā daļa, taču iezīmējas «smaguma centra» pārvietošanās uz otro un trešo daļu, kas nereti sakausētas vienkop, un pat uz finālu — noslēdzošo daļu. Pēdējais attiecas pirmām kārtām uz Lista koncertiem, kuros noslēguma posms, kas pilda monocikla fināla funkciju, ir pacilāts, enerģisks, spēka un vēriena piesātināts. Lista fināls apstiprina skaņdarba pamattēzi, sniedzot sākotnēji liriskās tēmas heroiskā, pat maršveidīgā tvērumā. Arī šis paņēmiens izrādīsies noturīgs zināmam koncerta strāvotumam: Grīga, Čaikovska, Rahmaņinova koncertos, piemēram, fināla koda parasti sniedz lirisko blakuspartijas tēmu himniski varēnā plūdumā, spožā un vērienīgā skanējumā.

Mēģināsim precizēt cikla daļu funkcijas, iezīmējot arī zināmas to tālākās attīstības tendences. Pirmā daļa tāpat patur



dramatiskā centra lomu, tā piesātināta ar kontrastējošiem tēliem un strauju, mērķtiecīgu attīstību. Bez tam svarīgi, ka šajā daļā joprojām konsekventi un tieši izpaužas žanra specifika. Tas attiecas gan uz atsevišķiem elementiem (ievads, kadence, *solo-tutti* pretstats), gan uz daļas kopējo aktīvo tonusu. Taču pirmās daļas traktējumā tomēr saskatāmas divas dažādas tendences. Pirmā no tām — heroizācija (Litolfs, Lists), kas saistīta ar vērienīgumu, spēku, fanfarveida intonāciju un maršveidīguma iezīmēšanu. Otra tendence — lirizācija (Šopēns, Šūmanis, Mendelsons), lirisko tēlu izvirzīšana centrālajā vietā, kaut arī pats lirikas raksturs ne vienmēr ir mierīgs un izlīdzināts. Visai raksturīga pirmajai daļai tomēr ir liriski elēgisku noskaņu sfēra, dziesmveida tematisms. Raksturīga ir arī zināma tempa palēnināšanās. Acīmredzot tieši šis apstāklis bija svarīgs arguments skerco ievēšanai. Skerco bija nepieciešams kā papildu kontrasts, kas ar savu straujo kustību, īpatnējo motorisko ostinējumu saasina blakus esošo daļu pretstatus. Skerco traktējumā arī vērojamas divas pieejas — rotaļīgs skerco ar zināmu mendelsoniskās fantastiskās skercozitātes atblāzmu (Lists — Pirmais koncerts, Litolfs — Trešais koncerts) un dramatiski spriegs skerco (Litolfs — Ceturtais koncerts, «*Scherzo diabolique*»).

Lēnā daļa joprojām patur liriskā centra nozīmi. Taču arī šeit lirikas raksturs mainījies — tā kļuvusi smalkāka, subjektīvāka, lielāku nozīmi ieguvusi psiholoģiska detalizācija. Psiholoģiskā faktora nozīmes pieaugums saistāms ar žanrisko elementu ietekmes mazināšanos otrajā daļā. Gadsimta vidū šī daļa iegūst liriskas grēksūdzes raksturu, dažkārt emocionāli visai sakāpinātu (Lists); citos gadījumos akcentētas kamerstila iezīmes, izcelti psiholoģiski smalki izstrādāti intīmas liriskas tēli (Šūmanis — «Intermeco»).

Finālā vistiešāk saglabājas klasiskās tradīcijas iedibinātie vaibsti; tajā dominē galvenokārt dejas izcelsmes žanriskums. Tiesa, jau minēta maršveidība Lista finālos, kas arī šajā daļā ienes heroiski dramatisko elementu. Taču kopumā noteicošais paliek «spēles princips», kas jo veiksmīgi sakausēts ar *solo-tutti* koncertējošo izklāstu. Samērā bieži jūtami arī sadzīves mūzikā smelto pirmtēlu tiešie žanriskie avoti (polonēze Mendelsoņa Otrajā koncertā, tarantella Vēbera Otrajā koncertā, mazurka Šopēna Otrajā, krakovjaks — viņa Pirmajā koncertā u. c.). Tādējādi fināls paliek «viskoncertiskākā» daļa un tam raksturīgs dramatisko kolīziju atrisinājums gaišā, svīnīgi paciētā izteiksmē.

Daļu izkārtojumam tipiskais kontrasta princips iezīmējas ar kāpjošu saasinājumu: katras daļas tālākā individualizācija noved pie tā, ka kopējais satvars veidojas no spilgti kontrastējošām daļām. No šejienes arī izaug koncerta cikla dinamisms, tā potenciālais «nemiers» pat visai līdzsvarotas koncepcijas gadījumos. Ja simfonijas koncepcija tiek atklāta gludāk, pakāpeniskāk, tad koncertā — it kā zigzagveidā, ar asāk iezīmētām kontūrām un stūriem.

Blakus koncertu tematismam klavieru un orķestra stils ir tie novadi, kuros visspilgtāk izpaužas autora individualitāte, un tādēļ, meklējot šeit kādas vispārējas tendences, ir jābūt visai piesardzīgiem. Tādēļ aprobežosimies tikai ar vispārīgiem vērojumiem. Starp tiem būtu jāmin «lielās klavieru tehnikas» lomas pakāpenisks pieaugums. Šī akordu-oktāvu tehnika ieņem redzamu vietu Šūmaņa koncertā (kadence, fināls), bet jo īpaši Litolfa un Lista koncertos. Acīmredzot šāds tehnikas tips visveiksmīgāk apvieno abus žanra pamatstrāvojumus — koncertisko un simfonisko elementu. Un, lai cik daudzveidīgi pianistiskie paņēmieni sastopami, piemēram, Lista koncertos, to seju nosaka tieši bagāts lielās tehnikas izmantojums, kas jo cieši saistīts ar šo koncertu oratoriski patētisko, pat plakātisko izteiksmi.

Orķestra līdzekļu izmantošanā vērojamas divas pretējas pieejas: soloinstrumentu specifiskā kolorīta izcelšana, to tembrālās savdabības pasvīturošana, no vienas puses (Listi), un orientācija uz jauktām krāsām, *tutti* mikstūrām (Sopēns, Šūmanis), no otras puses. Kopumā tomēr jāsaprot, ka orķestra stils koncertžanra ietvaros periodā pēc Bēthovena pārdzīvojis daudz mazāk nozīmīgu evolūciju nekā klavieru stils (izņemot varbūt Listu). Jādodomā, ka bez komponistu individuālajiem rokrakstiem un mākslinieciskajām simpātijām te sava nozīme ir arī zināmai «virtuozo koncertu» inercei, kura tika pārvarēta tikai pakāpeniski, ilgākā laika posmā.

Viss līdz šim apskatītais materiāls attiecas galvenokārt uz XIX gadsimta pirmo pusi, reizumis ieskicējot tālāku perspektīvu kāda atsevišķa elementa vai paņēmiena izmantošanā. Minētais periods savā straujajā attīstībā no Vīnes koncerta līdz Listam, Brāmsam un Čaikovskim (ja minam tikai visnozīmīgākos vārdus) radījis praktiski visu koncertžanra līdzekļu arsenālu, kas nosacījis tā tālāko virzību. Būtu vienkāršoti un nepareizi domāt, ka tālākajā attīstībā vairs nebūtu notikuši būtiski atklājumi, taču saknes jebkuram no vēlāko laiku koncertiem meklējamas šeit — koncerta lielo pārvērtību laikā. Gan koncertēšanas un koncer-



tiskuma principus, gan cikla un tā daļu dažāda traktējuma modeļus, gan atsevišķus žanra signālelementus (dubultekspozīciju, kadenci, iespēli, ievadu) kaut kādā veidā pārtver klavierkoncerta tālākā vēsture. Un, reducējot šo vēsturi, kā to nereti mēdz darīt, uz diviem pamattipiem — koncertisko un simfonisko koncertu —, jāatceras iezīmīgā nianšu daudzveidība, ko katrā konkrētā darbā ienes kāda elementa līdzdalība vai trūkums. Brāmsa Otrais koncerts, piemēram, ir četrdaļīgs simfonisks cikls, tādēļ žanra specifikas saglabāšanai komponists izmanto gan kadenci (daļas sākumā), gan dubultekspozīciju, gan izteikti koncertējošu finālu. Raḥmaņinova Otrajā koncertā nav ne dubultekspozīcijas, ne kadences, galvenā partija ne reizi (!) nav uzticēta solistam, bet toties ir tādas koncerta pazīmes kā spilgts koncertiskums, klavieru faktūras bagātība un nozīmība, trīsdaļīgs cikls ar spilgtiem tēlu, tempu un tonāliem kontrastiem, koncertam tipiskā fināla himniskā koda utt. Prokofjeva Pirmais koncerts ar visu tā kraso novatorismu (īsta revolūcija žanra vēsturē!) gan struktūras vispārējos principos, gan solista un orķestra attiecību traktējumā, koncertiskuma izpausmes veidā atsauc atmiņā Lista Pirmo koncertu. Piemēru skaitu varētu ievērojami palielināt, jo katrā nozīmīgā darbā dzīvo un elpo tās tradīcijas, kas kristalizētas un spodrinātas pagājušā gadsimta pirmās puses koncertos. Acīmredzot tās pauž koncerta žanram svarīgo, būtisko, nepārejošo, tādēļ svarīgi šīs tradīcijas apzināt un pētīt.

*Latviešu mūzikas vēsturē* klavierkoncerta attīstība ieņem samērā pieticīgu vietu. Tomēr šā žanra nozīmīgākie paraugi L. Garūtas, J. Ivanova, Jāņa Mediņa, J. Ķepiņa, A. Zilinska un citu komponistu daiļradē liecina par klavierkoncerta dzīvīgumu.

Interesanti, ka viens no pirmajiem simfoniskajiem darbiem latviešu mūzikā vispār ir tieši koncertžanra sacerējums — A. Jurjāna «*Concerto elegiaco*» čellam (1880). Šis koncerts rāda, ka autors labi izpratis žanra īpatnības un darbu veidojis atbilstoši tajā laikā izplatītākajam viendaļīgā koncerta modelim (formāli — sonātes *allegro* ar epizodi izstrādājuma vietā). Zīmīga ir latviešu tautasdziesmas melodijas ietveršana koncertā — šim precedentam būs atbalss ne vienreiz vien.

Pirmie latviešu klavierkoncerti parādās mūsu gadsimta trīsdesmitajos gados. To autori — Jānis Mediņš (1934), J. Ķepītis (1936), M. Zariņš (1936). Nozīmīgākais no šiem darbiem ir Jāņa Mediņa Klavierkoncerts *cis-moll*. Tas ir trīsdaļīgs cikls, kura žanrisko specifiku vienlīdz spilgti atklāj gan koncertēša-

nas, gan koncertiskuma principi. No žanra traktējuma viedokļa tas tuvs nosacītai Sūmaņa, Grīga un Raḥmaņinova līnijai, taču iedzīvināts, protams, individualizētā mūzikas valodā, kas pirmām kārtām attiecas uz tematisma raksturu. Koncerta tonusu nosaka liriskās krāsas, ko bagātina episki un pastorāli tēli.

Pirmā daļa sākas ar klavieru solo — īsu, koncentrētu, smagnējos unisonos marķētu frāzi. Šai frāzei ir ievada nozīme, bet tā nav ievads introdukcija, kā, piemēram, Čaikovska Pirmajā klavierkoncertā, bet ievads moto — līdzīgi Grīga Klavierkoncertam vai Raḥmaņinova Otrajam klavierkoncertam: lakonisks, tematiski spilgts materiāls, kas norāda skaņdarba emocionālo gultni. Ievada frāzei tūlīt pieslēdzas orķestris, sniedzot fonu galvenās partijas plašam izklāstam. Tā gaitā pieaug orķestra partijas loma, un kulminācijas zonā iezīmējas *solo-tutti* nozīmīgs pretstatījums, kas galvenās partijas episki stāstošo noskaņu pavērš dramatiskā skatījumā. Arī tālākajā risinājumā koncertējošā *solo-tutti* dialoga aktivizācija saistīta tieši ar dramatisma kāpinājumu. Mierīgākas attīstības posmos, kā, piemēram, blakuspartijā, orķestra un klavieru pretstatījums turpretī ir tušēts, aizplivurots: blakuspartijas dziedājošo tēmu sākotnēji atskaņo orķestris, tad to pārņem klavieres orķestra pavadījumā, izvēršot plaši un niansēti.

Izstrādājuma dinamika savukārt saistīta arī ar izklāsta dialogizāciju, orķestra solotembru sasaukšanos, atsevišķu tematisku elementu izdalīšanu no kopējā skanējuma. Aktīvi izstrādājuma gaitā piedalās arī klavieres, taču tā kulminācija veidota kā nozīmīgs, spēkpilns blakus partijas caurvedums orķestrī. Neapšaubāmi, ka šo risinājumu noteikuši ne tikai tembrāli apsvērumi (blakus partijai vispār ir orķestrāls raksturs), bet arī koncertēšanas principa prasības: pēc šāda *tutti* posma daudz iespaidīgāk iezīmējas sekojošā solista kadence. Kadencē dažādos pārveidojumos plaši parādās galvenās partijas tematisms un ievada materiāls, kas piešķir šim posmam skaudrumu un nopietnību. No kompozicionālā viedokļa kadence cieši iekausēta kopējā dramaturģijas līnijā. Īpaši skaidri tas izpaužas kadences noslēgumā, kas ne tikai tieši sagatavo reprīzes noskaņu un tonalitāti, bet «ievelk» sevī arī solo vijoles frāzi. Viss sekojošais daļas posms balstīts uz galvenās partijas materiāla, kas beigās izskan plašā visa orķestra priekšnesumā uz klavieru akordu fona. Klavieru faktūras tips — akordu izkārtojums pakāpeniski visos reģistros, no zemā sākot — te ir spilgti koncertisks: klavieru



partijai nav tematiskas nozīmes, bet klavieres vienlaikus nav arī orķestra instruments, kolorīta nesējs orķestra ietvaros.

Otrās daļas tēma — sapņaina, piesātināta, pat tvīksmīga — risināta smalkos orķestra tembros: sākumā surdinētu čellu un kontrabasu oktāvu unisons, tad angļu raga solo uz atturīga fona, ko atdzīvina lēna klavieru arpēdžija noktirnes raksturā. Otrs galvenās tēmas izklāsts sniegts klavieru partijā uz ņirboša orķestra akordu fona. Tajā pamatlīniju papildina izteiksmīga, graciozi vijīga piebalss.

Vidusposmā vadošās sākotnēji atkal ir klavieres — trauzlā, unisonos dublētā tēma pāraug plašā, uzsvērti brīvā kadencē fantāzijā, kurā, tāpat kā visā daļā, galvenais izteiksmes līdzeklis ir tembrālais un harmoniskais kolorīts. Arī tālākajā gaitā klavieru partija reizēm izplūst nelielās improvizatoriskās solokadencēs, kas mijas ar bagātīgi kolorētām orķestra frāzēm.

Fināla straujā, dinamiskā kustība, tā spraigi darbīgais gars atklājas daudzveidīgi izkārtotā *solo-tutti* pretstatā. Jau pašā sākumā tēmu-tēzi vairākkārt «apstrīd» virtuozā, foniskas nozīmes klavieru pasāža, līdz abas partijas it kā atrod kopīgu valodu. Tematisma drusku stūrainais, tautiski žanriskais raksturs veicina dažādu orķestra grupu un soloinstrumentu sasauksmi, ko izteiksmīgi bagātina klavieru pretspēle. Arī lēnākajā, atturīgākajā centrālajā epizodē saglabāts koncertēšanas principa sacensības aspekts, kaut arī mērenākā, atturīgākā izpausmē. Fināls noslēdzas ar īpaši dzīvu kodu (starp citu, tas ir viens no retajiem noslēgumiem minora skaņkārtā).

Klavieru un orķestra partiju līdztiesība, to cieša sakausēšana piešķir Jāņa Mediņa Klavierkoncertam simfonizēta koncerta vaibstus. Virtuozais un improvizatoriskais elements tajā pašā laikā garantē žanra īpatnību saglabāšanu. Šie faktori veiksmīgi līdzsvaroti, pakļauti konkrētiem tēlainības un dramaturģijas uzdevumiem, tādēļ šis koncerts uzskatāms par latviešu klavierkoncerta attīstības pamatu.

J. Ķepiņa Pirmam klavierkoncertam (1936) raksturīga ir romantiska trauksme, jauneklīga jūsma, krašņs un saistošs tembrālais ietērs (gan klavieru partija, gan orķestris). J. Ķepiņa koncerta žanram pievērsies vairākkārt — viņš sacerējis arī Arfas koncertu (1938), Mežraga koncertu (1940), Čella koncertu (1952), Vijoļkoncertu (1953/1960) un Otro klavierkoncertu (1953). Acīmredzot šis žanrs tādā romantiskā tvērumā, kādā tas pārstāvēts komponista daiļradē, labi atbilst autora dotumiem, viņa mūzikā dominējošajai liriski žanriskajai ievirzei.

M. Zariņa Klavierkoncerts (1936) diemžēl gājis bojā. No šī žanra tradīciju viedokļa latviešu mūzikā ievēribu pelna latviešu tautasdziesmu melodiju izmantojums. Starp citu, tautas tēma (poļu) izmantota arī M. Zariņa «*Concerto triptichon*» (Otrais ērģelkoncerts, 1970).

Koncerta žanram tieši nav pieskaitāma, taču pēc vispārējiem principiem tam tuva ir P. Barisona «Latvju rapsodija» klavierēm un simfoniskam orķestrim (1945). Tajā atbalsojas daži viendabīgā koncerta uzbūves principi, kaut arī šī skaņdarba veidojums ir daudz brīvāks — vesela virkne tautas melodiju pakļautas virtuozī krāšņai apdarei un atbilstoši autora iecerei neveido tipizētu struktūras shēmu. Arī vēlāk radušies vairāki darbi soloinstrumentam ar orķestri, kuru dramaturģijas pamatā gan ir koncertēšanas princips, bet kuri veidoti pēc gluži citiem uzbūves modeļiem. Tādi ir, piemēram, J. Ķepiņa simfoniskā svīta klavierēm un orķestrim «Zvejnieku ciemā» (1965) vai N. Grīnfelda «Kapričo klavierēm un stīgu orķestrim» (1968).

Arvīda Zilinska Klavierkoncerts (1945) savukārt veidots, stingri ievērojot žanra likumsakarības, pasvītrojot koncertiskumu gan klavieru partijas izklāstā, gan *tutti* posmos. Tēlainības ziņā skaņdarbs pārstāv liriskas sfēru, kuru reizumis bagātina episki, dramatiski un žanriski momenti. Koncerta cikls ir trīsdabīgs: pirmā daļa ir darbīga, kustīga, kontrastiem bagāta, otrā veidota barkarolas noskaņā, trešā — spirts, straujš fināls. Cikla dramaturģija nav spraiga, jo nav spilgtu pretmetu koncerta tēlos un noskaņās. Autora uzmanība galvenokārt pievērsta efektīvam katras tēmas izklāstam un to dažādiem variantiem, kas izceļas ar pianistiski pateicīgu faktūru, dod iespēju demonstrēt klavieru tehnikas daudzveidību. Jau pašā sākumā, nelieklajā ievadā, jautājoši noteiktām orķestra frāzēm pretstatītas pārļainas klavieru pasāžas, kurām nav tematiska uzdevuma, bet gan tīri foniska nozīme. Arī tālākajā izklāstā skaidri diferencētas orķestra un solista partiju lomas — viens no šiem izpildītājiem parasti ir noteicošais, vadošais, otram tobrīd tikai pavadījuma vai sava veida ornamenta nozīme. Kopumā koncerts pilnībā veidots pēc romantiskā koncerta modeļa — tādā pavērsienā, kā to traktēja Mendelsons, Sen-Sanss, Rubiņšteinš un citi —, vairāk akcentējot tipisko, mazāk — individuālo. Piecdesmitajos gados komponisti vairākkārt pievērsušies dažādiem koncertžanra sacerējumiem. Virkni koncertu komponējis Jēkabs Mediņš: Vijoļkoncerts (1951), Ērģelkoncerts (1954), Trompetes koncerts (1954), Čella koncerts (1955), Alta koncerts (1958).



(Viņš ir radījis arī Klarnetes koncertu, 1946, divus Mežraga koncertus, 1949, 1962, Fagota koncertu, 1961, Trombona koncertu, 1964.) Ievērojamus klavierkoncerta paraugus radījuši L. Garūta, J. Ķepītis, J. Ivanovs.

Lūcijas Garūtas Klavierkoncerts (1951) arī daudzējādā ziņā orientēts uz romantiskā koncerta paraugiem, taču tas iezīmējas ar pretspēku lielāku amplitūdu, plašu izjūtu skalu — no traģiskas patētikas un dramatiskas trauksmes pirmajā daļā caur skumji meditatīvu otro daļu līdz precīgai rotaļībai un himniskam svinīgumam finālā. Visas šīs noskaņas apvieno autora pozīcija — tās skatītas caur lirikas prizmu. Šai lirikai bez tam ir izteikti psiholoģisks raksturs, tā iedziļinās tēlu niansēs, atsedzot tās smalki un detalizēti.

Tēlu vispārējā rakstura ziņā skaņdarbs reizumis sasaucas ar Skrjabina Klavierkoncertu. Sādu salīdzinājumu rosina arī pamattonalitāte (fis-moll) un cikla izkārtojums (pirmā daļa — sonātes *allegro*, otrā — variācijas, trešā — fināls), taču šis pazīmes ir vairāk ārējas, attiecas galvenokārt uz kopējo plānojumu.

Koncerta pirmā daļa sākas ar nelielu lēnu, smagu ievadu, kurā pretstatītas orķestra frāzes un trauksmainas klavieru pasāžas ar pasvītroti improvizatorisku raksturu. Galvenajā partijā, kuru iezīmē īpaši spilgta, reljefa sākuma intonācija, vadošā loma ir solista partijai. Taču tā attīstās vienlaidus ar orķestra fonu, novedot pie dramatisma piesātināta šīs pašas tēmas izveiduma, kurā krasi izpaužas abu partiju pretstatījums. Šī posma polifonizētais izklāsts veicina tematisku piesātinājumu, tajā pašā laikā saglabājot koncertiskuma izpausmes — vērienīgu, pilnskanīgu akordu-oktāvu faktūru, virtuozu rakstura arpēdžijas, tematiska oratoriski patētisko iedabu. Tādējādi te izpaužas īpašības, kas raksturo sacerējumu kopumā: koncertēšanas un koncertiskuma principi ir līdztiesīgi, bet simfonizācijas tendences sabalansē žanra specifiku saglabājoši elementi. Tieši un uzskatāmi minētās īpašības vērojamas, piemēram, arī izstrādājumā. Tajā, starp citu, izmantota latviešu tautasdziesmas «Daugaviņa, mellacīte» melodija, kas ne tikai sniedz lielu emocionālu vispārinājumu, bet arī sagatavo — zināmā mērā pat intonatīvi — otrās daļas tematismu.

Otrajā daļā apvienoti variāciju un trīsdaļības principi. Abas galvenās tēmas ir latviešu tautasdziesmu melodijas: «Kam, liepiņa, tu nolūzi?» un «Jūdziet bērus, jūdziet raudus». Pirmās

tēmas attīstībā noteicošie ir seno *ostinato* variāciju paņēmieni — nemainīgu melodiju (galvenokārt basā vai vidus balsīs) papildina aizvien jaunas, izteiksmīgas kontrapunktējošas līnijas, bet kopējo dinamizāciju iezīmē ritma skaldīšanas tehnika un faktūras sabiezināšana. Gan šajā posmā, gan vidus epizodē, kuras attīstība ir analoga, tematiskais materiāls tiešā veidā uzticēts galvenokārt orķestrim. Polifoniskās attīstības principi sakausē visu daļas tematismu, veidojot smalkas, neuzkrītošas intonativās saites un līdz ar to radot izteikti plastisku formu.

Fināla sākums (ievads) sasaucas ar pirmās daļas ievadu, veidojot tiešas saites, īpaši ritma un faktūras ziņā, taču tēlainība ir uzreiz cita — majestātiski himniskas noskaņas, ko izceļ un papildina skercozi vaibsti. Asie tēlu, faktūras un tonālie kontrasti pasvītro koncerta finālam tradicionālo mainīgumu, daudzkrāsainību, negaidītības elementu.

Koncertēšanas momentu finālā vēl vairāk izceļ plaša improvizatoriska kadence, kas uztverama kā visa koncerta tematiskais rezumējums, jo tajā atbalsojas arī iepriekšējo daļu noskaņas un iezīmīgākie intonatīvie veidojumi. Finālu noslēdž krāšņa, svinīgi pacilāta koda. Tās pamatā — fināla ievada tēma, kas nozīmīgi ietekmē arī fināla centrālo epizodi. Tādēļ arī šī daļa formas ziņā ļoti pārliecinoša, tās dramaturģiskā ass skaidra un stingra.

Intonatīvi tematiskās saites, mērķtiecīga attīstība, cikla daļu un posmu vienotība piešķir koncerta veidojumam organisku raksturu, pasvītro muzikālās domāšanas simfonisko dabu. Tajā pašā laikā bagātā, virtuozā klavieru partija, tās improvizatoriskais veidojums solokadencēs, intensīva mijiedarbība ar orķestra partiju un citi momenti demonstrē tipiskus koncertžanra vaibstus. Visu šo elementu veiksmīgs sakaussējums izvirza L. Garūtas Klavierkoncertu mūsu koncertliteratūras nozīmīgāko darbu priekšplānā.

J. Ķepīša Otrais klavierkoncerts (1953) turpina liriski žanrisko līniju, kas aizsākta Pirmajā, taču šajā koncertā tēlu loks kļuvis daudzveidīgāks, plašāks, reizēm iegūstot episku vareņību un spēku. Koncerta galvenās veiksmes saistītas ar meistariģi izveidotām solista un orķestra partijām, kas ir skanīgas, bagātas, niansētas, labi atbilst instrumentu specifikai. Interesi saista arī tematisma tautiskā iekrāsa (seno skaņkārtu, jaukta metra, dejisku ritmoformulu izmantojums). No koncerta žanra traktējuma viedokļa koncerts pilnībā izturēts romantisko tradīciju ietvaros un piesienas Grīga un Raħmaņinova līnijai.



Ievērojama parādība mūsu mūzikā ir Jāņa Ivanova Klavierkoncerts g-moll (1959), kurš kopā ar Čella koncertu (1938, II red. 1945) un Vijoļkoncertu (1951) veido sava veida koncertu trijotni populārākajiem soloinstrumentiem. J. Ivanova Klavierkoncerts iezīmē paversienu no koncerta romantiskā, liriski dramatiskā traktējuma (kas kopumā bija noteicošais līdzšinējos paraugos) uz jaunu skatījumu atbilstoši laikmeta jaunajām prasībām. Tas iezīmējas ar pieaugošu koncepcijas svaru, galveno tēlu psiholoģisku tvērumu, krasi paplašinātu žanra tēlainības sfēru — līdz balādiski skarbām un vīrišķīgi noteiktām noskaņām. Trīsdaļīgais koncerta cikls īpatnēji apvieno lakonisku un monumentālu izteiksmi, tā dramaturģija balstīta uz konfliktējošu tēlu mijiedarbības, kas piešķir tai dinamiku un vērienu.

Koncerta pirmā daļa ir intonatīvi vienota. Tās raksturu nosaka skarbs trompetes signāls, kuram tūlīt seko galvenā partija solista izklāstā: smagu, disonanšu akordu pretkustība, kuras spriegumu vēl vairāk kāpina ik pēc divām taktīm iespraustā akordu arpēdžija. Klavieru partija no faktūras un metroritma viedokļa tūlīt iegūst brīvas improvizācijas raksturu, taču tā viscaur ir tematiski piesātināta.

Galvenā partija ir emocionāli daudzslāņaina, tās atsevišķie tematiskie kodoli ir spilgti individualizēti: sākuma blīvie akordnes smagnējību un skaudrumu, lejupslidošās traušlās līnijas ir maigas, klusinātas, iezīmīgā ritmiskā formula uz orķestra trilleru fona skan noteikti un asi. Gan šeit, gan pēc neliela *tutti* posma sekojošajā trauksmainajā blakus partijā vadošais joprojām ir solists, taču orķestra partija arī ir individualizēta, patstāvīga un pats attīstības raksturs viscaur simfonisks — intensīvs, koncentrēts, virzošs. Tas attiecas arī uz izstrādājumu, kurā koncertējošā solista un orķestra frāžu sasauksmē saduras dažādi tematiskie veidojumi. Izstrādājuma beigās sasniegtā spēcīgā kulminācija sagatavo īpaši plašu un nozīmīgu solista kadenci, kuras gaitā turpinās nemitīgs tematisks process. Saīsinātā reprīze (blakus partija tikai orķestrī) ar strauju nobeigumu it kā apraujas neatrisināta.

Otrā daļa ir mierīga, lēna, sākumā risināta vairāk kamerplānā. Taču arī tā ietver veselu virkni kontrastējošu tēlu, no kuriem sevišķi plaši attīstīts daļas vidusposma tematisms, saņiedzot augstu emocionālu spriegumu. Malējos posmos dominē liriski elēģiskas un žanriskas krāsas; to pretstats izteiksmīgi ietverts solista un orķestra partijas dialogā. Reprīzē saglabāts dialogizētais izklāsts, bet tēmu raksturs kļuvis viendabīgāks.

Trešā daļa veidota dzīvā, motoriskā kustībā. Tā nepārprotami sasaucas ar pirmās daļas tēliem un intonativajiem veidojumiem, taču tagad tie ieguvuši vēl nemierīgāku, trauksmaināku raksturu, kas ietekmē arī koncertēšanas principa traktējumu: *tutti-solo* pretstats te pasvītrots, tematisms bieži tiek pārsviests no solista partijas uz orķestri un otrādi. Taču tematisma raksturs (un arī formas veidojums) tik stipri attālināts no tradicionālā žanriskuma, ka nav arī «spēles» elementa. Gluži otrādi — fināla gaitā pieaug dramatisms, bet tā jēdzieniskā kulminācija ir solista partijas lēnā kadence pirms reprīzes: psiholoģiskas iedziļināšanās koncentrāts, filozofiskas iedabas solo monologs.

Darba vispārējais raksturs ir visai tāls no koncertiskuma principa tipiskām izpausmēm. Noteicošais, žanra specifiku iezīmējošais ir koncertēšanas paņēmiens, kas traktēts plaši un daudzveidīgi. Interesants šajā ziņā šķiet paņēmiens pretstatīt plašākus, apjomīgākus *solo-tutti* posmus. Līdzās šāda veida *solo-tutti* blakus nostatījumam plaši izmantots arī tiešs to pretstats, bet noteicošais faktors kopumā ir solista un orķestra sadarbība, vienlaikus muzicēšana. Koncertēšanas principu īsteno arī īpatnējās solista kadences un klavieru partijas improvizatoriskais raksturs. Tādējādi žanra traktējuma ziņā J. Ivanova Klavierkoncerts ir daudzveidīgs un novatorisks. Visas šīs īpašības nodrošinājušas tam nozīmīgu vietu ne tikai latviešu, bet visā padomju koncertliteratūrā.

Sešdesmitajos gados koncertžanrā ienāk daudz jaunu autoru. Te jāmin E. Goldšteina Klavierkoncerts (1960) un Čella koncerts (1963), Ģ. Ramana Saksofona koncerts (1962), R. Grīnblata Klavierkoncerts (1963), O. Barskova Obojas koncerts (1963, II red. 1970), M. Zariņa «*Concerto innocente*» (Pirmais ērģelkoncerts, 1969), R. Jermaka un D. Kuļkova Ērģelkoncerti (1969), Imanta Kalniņa Čello koncerts (1965), R. Vintules Koncertīno klavierēm (1969), A. Grīnupa Mežraga koncerts (1969), R. Kalsona Čello koncerts (1970). Bez minētajiem darbiem radušās arī vairākas svītas soloinstrumentiem ar orķestri, orķestra koncerti un citi koncertžanram tuvi sacerējumi. Uzmanību saista gan pašu soloinstrumentu izvēles dažādošana, gan ievērojami plašāks koncerta žanra traktējums, kas izpaužas kā skaņdarbu raksturā, tā uzbūvē un attīstības principos. Pēdējais attiecas arī uz klavierkoncerta novadu.

E. Goldšteina Klavierkoncerts visumā vēlreiz atbalso liriski dramatiskā romantiskā koncerta modeli, lai pēc tam dotu vietu





«Dons Kihots». Kitrija — Z. Ersa, Bazils — G. Gorbaņovs



Pēteris Pečerskis



neoklasicistiska stila risinājumam Čello koncertā. Taču arī Klavierkoncertā iezīmējas jaunas kvalitātes, kas saistītas ar intonatīvās vārdnīcas atjaunināšanos šajā periodā vispār, arī E. Goldšteina daiļradē. Koncerta trīsdalīgais cikls no daļu un to posmu attiecību viedokļa atbilst minētajam modelim, taču individuāls risinājums piešķirts, piemēram, pirmajai daļai. Ar savdabīgu žanrisku tēlainību izceļas fināls, kurā sastopami arī saasināti skercozi, pat groteski vaibsti.

R. Grīnblata Klavierkoncerts sešdesmito gadu koncertžanra kopainā iezīmējas ar vēl daudz radikālākiem jaunas izteiksmes meklējumiem. Tas ir lakonisks, kompakts sacerējums, kas sastāv no četrām bez pārtraukuma sekojošām daļām. Šāds klavierkoncerta cikla traktējums latviešu mūzikas vēsturē sniegts pirmoreiz un zināmā mērā polemizē ar izplatītāko žanra izpratni, jo pilnīgi ignorē romantiskā koncerta tiešās tradīcijas. Ja blakus koncertēšanas principam tomēr vērojami arī koncertiskuma vaibsti, kā, piemēram, pasvītroti patstāvīga, ritmotembrāli bagāta klavieru partijas izveide, tad šī koncertiskuma orientieri tomēr ir gluži citi — neoklasicisma strāvājumi krievu padomju redzamāko autoru tvērumā. Tas attiecas, piemēram, uz motoriski tokātisko klavieru tehniku, kuras saknes rodamas Prokofjeva daiļradē un kura nozīmīgi ietekmē gan enerģiski darbīgo pirmo daļu, gan skerco raksturā izturēto trešo, gan arī skarbi noteikto finālu. Otrā daļa turpretī veidota kā lēna kadence, kas it kā izaugusi līdz atsevišķas daļas apjomam un nozīmībai. Koncerta kopējo tonusu, tā šķautnaino «antikonzertisko» raksturu lielā mērā nosacījusi dodekafonijas tehnikas izmantošana ar tai raksturīgo intelektuālā momenta paaugstināto īpatsvaru. Koncertžanra robežu paplašināšanā, tā tuvināšanā laikmetiska satura daudzveidīgai atklāsmei R. Grīnblata koncerts ir viens no pirmajiem paraugiem mūsu mūzikā.

Šādam žanra traktējumam dažos aspektos piesienas arī, piemēram, A. Grīnupa Mežraga koncerts, R. Kalsona Cella koncerts un vēl daži darbi. Tieši klavierkoncerta novadā spilgti laikmetiska izteiksme un individuāls uzbūves traktējums vērojams P. Plakida «Mūzikā klavierēm, stīgu instrumentiem un timpaniēm» (1969). Lai gan šajā sacerējumā koncertēšanas princips aptver visus atskaņotājus, pēc būtības tuvojoties *concerto grosso* normām, klavieru partija to vidū izceļas ar solistisku raksturu pēc savas nozīmības un uzdevuma.

Tēlainības pamatsfēras nosacīti atdalītas arī tematisma izklāstā: skarba, trauksmes un nemiera piesātinātā motorika

*tutti* posmos, kontemplatīvas ievirzes tēli — atsevišķu instrumentu solo.

Skaņdarbs veidots kā izvērsta viendabīga kompozīcija, kurā saplūst sonātes *allegro* un *monocikla* iezīmes. Uzmanību saista patstāvīgu tēmu lielais skaits: ievads, divas galvenās partijas tēmas, blakus partija, čakonas un kodas tēma. Šīs tēmas iekļautas vienotā attīstības līnijā, kuras virzību vispārējā veidā varētu raksturot šādi: ekspozicionāls izklāsts — izstrādājošs izklāsts — noslēdzošs, rezumējošs posms. Attīstības dinamikas dēļ čakona, kurai ir epizodes loma izstrādājumā, tiek izspiesta aiz izstrādājuma formālajām robežām. Savukārt čakonai tūlīt pieslēdzas koda, tādēļ šim sonātes *allegro* vispār nav reprīzes, vismaz šī posma elementārajā līdzsvarosajā nozīmē. Attīstības dinamika, ciešas saites atsevišķo posmu starpā, politematiskas epizodes ar tēmu kontrapunktiskiem sazarojumiem, ļoti plašs formas pazīmju un attīstības paņēmienu loks piešķir šim skaņdarbam izteikti individualizētu raksturu.

Klavieru partija traktēta īpatnēji — tajā pilnīgi trūkst koncertiskuma iezīmju. Pats skaņdarba sākums veidots kā klavieru solo monologs, kura laikā tematismu ilgstoši risina vienbalsīgs (!) izklāsts. Spilgti te izteikts klavieru partijas improvizatoriskais «topošais raksturs», taču atšķirībā no kadences — tematiska rezumējuma te jārunā par kadenci — tematisku prologu, jo šīs solo epizodes laikā aug un veidojas tematiskais materiāls visam darbam. Arī tālākajā attīstībā brīvi improvizatoriskais izklāsta raksturs iezīmē koncertēšanas elementu, jo parasti tiek pretstatīts motoriski tokātiskai kustībai.

Savas paaudzes dzīves uztveres sniegums, vērgs, analītisks skatiens sevī, meklējošs, konfliktējošs raksturs ir skaņdarba galvenās vērtības. To konkrētā izpausme ar izteikto koncepcijas virzību, savdabīgo koncertēšanas principa tvērumu, novatorisko klavieru partiju ir pirmreizīga parādība mūsu klavierkoncerta vēsturē.

Žanra brīvāka, daudzveidīgāka traktējuma tendence, kas aizsākās sešdesmito gadu sākumā un attīstījās paralēli ar laikmetiskas mūzikas izteiksmes apguvi, ietekmē arī tos koncertus, kas formāli saglabā romantisko paraugu vispārējo shēmu. R. Vintules trīsdaļīgais *Koncertīno klavierēm* (1969) iezīmējas ar nopietnu noskaņu, ievērojamu episkā elementa lomu. R. Jermaka jaunatnei domātais *Koncertīno «Do-Mi-Sol»* (1974) savukārt apvieno klasisko tēmu reminiscences ar sonoristikas elementu izmantošanu. Ieceres savdabīgums raksturīgs arī



J. Ķepīša «Bērnu koncertam» (1974) un J. Kalsona Klavierkoncertam (1974). Visus minētos koncertus (ar R. Grīnblatu sākot) apvieno to kamerraksturs, tie arī paredzēti solistam un kamerorķestrim. Šis apstāklis liecina, ka šodien romantiskā «lielā koncerta» koncepcija nerod atbalsi komponistu interesēs. Taču tas nenozīmē, ka koncerts uz visiem laikiem pārvērties par kamerdarbu, kas iedziļinās nopietnās mūsdienu problēmās un aizmirsis savus senčus. Garantija žanra perspektīvai ir koncertēšanas principa dzīvīgums, vienmēr jaunā koncertēšanas ideja.

### SIS STIPRAIS UN SKANĪGAIS «ERR»

Viņa ienāca mūsu baleta elitē ar vienu izrādi, skatītāju sajūsmas un plašas žurnālistiskas intereses pavadīta. Kritikas atzīta. Visās atsauksmēs jau pēc tam — gan pašu mājās, gan Ļeņingradā, Nicā, Milānā, Kannās, Stokholmā, Varnā, Maskavā — augsts dejotājas snieguma vērtējums.

Gandrīz gribētos teikt — Ersas fenomens.

Bet šoreiz liekas nepieciešami sākt tieši ar tām balsīm, kas jau no sākuma oponenta un ne visur piekrita dejotājas snieguma izcilajam vērtējumam.

Patiešām. Negācījas nebija bez pamata. Viņas ārējā neatbilstība klasiskā baleta *primaballerina assoluta* stāvoklim ir it kā grafiski skaidri redzama. Nav stalta auguma, lepnas sejas vaibstu, cēla profila, izteiksmīgi daiļu un slaidu kāju, garu plastisku roku, kurām jāspēj pārvērsties spārnos . . .

Ir piemīlīgi veidota, šarmanta soliste, kuras ārējais izskats vedina domāt par subretes vai groteska tipa lomām. Virtuozā dejas skola apgūta pedagoģes Veras Švecovas klasē, un dejotājas iespēju robežās viss allaž ir izpildīts nevainojami.

Bet katrs, daudz maz sekojot mūsu baleta ikdienai, gan zinās, ka diezgan ilgus gadus tajā nebija spilgtāku notikumu, kas saviļņotu skatītājus. Publika bija noilgojusies pēc jaunas, skaistas, visu varošanas solistes, kuras dejas laikā nav jābažijas, vai viņa noturēsies uz puantēm, izturēs pozas, efektīgi nobeigs tradicionālās kodas.

Un te pēkšņi rampas ugunīs ienāk jauna, maza, trausla čigāņu meitene — Esmeralda. Sieviete bērns, kuras paštēls tuvs Igo varonei. Ienāk, dejo, dzīvo, mīl un, aizstāvot savu mīlu, mirst dabiski un neuzspēlēti, tik pārliciesoši, ka skatītājs gandrīz vai nepamana, kā aizrit visas tehniski grūtās vietas dejā, 32 fuetē vai dubultfuetē ieskaitot.

«Vai tad te ir kaut sīkums, kas var nepatikt?» debijas vakarā teica Zinaida Zeltmate. «Viņa ieguva pelnītus laurus Francijā



un Itālijā, noteikti veidojas par daudzsološu un talantīgu solisti», vērtēja Aleksandrs Lembergs.

Atklājuma gaisma apstarojusi arī turpmākos Ersas skatuves tēlus.

Kitrija. Sezonām ejot, loma arvien vairāk izezaigojas šķelmīgā meitenīgumā, savērtā ar plaukstošas sievišķības valdzinājumu. Tehniskais brio, tēla saulainais rotaļīgums padara izrādi par svētkiem. Un nav brīnums, ka Ersa un Gorbaņovs ir pirmie latviešu baleta dejotāji, kas aicināti viesoties Lielajā teātrī tieši ar šo izrādi. (Līdz šim vienīgā viesbalerīna no Rīgas Lielā teātra trupā bijusi Velta Vilciņa — «Bahčisarajas strūklakā», 1956. g.)

Medora. Bairona poēmas varones dejiskajā parafrāzē jo skaidri jaušama tēla liriskā stīga. Loma sabalsojas ar skaisto, bet pazudināšanu nesošo rožu pušķi, ko Birbanto sūta Konrādam: arī Ersas traktējumā ārējo piemilgumu, sievišķības vilinājumu pekšņi ieēno subtīla ieešana savā iekšējā, citiem tikai nojaušamā pasaulē. It īpaši tas jūtams klasiskajās variācijās.

Mirandolīna. Lomā it kā saklausītas Eleonoras Dūzes kādreiz rakstītās piezīmes — lūdzu, neaizmirstiet, ka Goldoni prasa eleganci, smalkumu un brio, brio, brio... Žēl tikai, ka mūzikas materiāls un partijas horeogrāfiskā bālasinība nedod iespēju parādīt pilnā mērā tieši šo pēdējo kvalitāti — dedzību.

Aurora. Izteikta primabalerīnas loma, un tomēr — vairāk nekā jebkurai citai no savas paaudzes dejotājām Ersai izdevies izveidot jaunības plauksmē starojošu princeses Rītausmas tēlu. Emocionālo noskaņu viņi nes meiteni dabiski un viegli, it kā neatkarīgi no viņas gribas, klausīdami tikai mūzikai.

Blondelēna. Šajā tēlā, Sibēliusa mūzikas dzidro pastēļu un versmaino jūtu savijuma balstīta, viņa pirmo reizi savās skatuves gaitās atveido dvēseles «dubultošanās», personības «salūšanas» kolīzijas: maiga, uzticīgi mīloša un meitenīga sieva un fantastiskā vijolnieka Skaramuša spēles samulsināta, vienīgi jūtu kaislei paklausīga sievietē. Pienākuma un jūtu sadursme beidzas traģiski, bet Ersa pratusi akcentēt šīs traģikas gaišumu — mirstot Blondelēna atgūst dvēseles mieru un harmoniju. Tēlojuma spilgtums it kā pat neļauj «izgaršot» balerīnas efektīgo stabilitāti visgrūtākajos dejas brīžos.

Skaidrīte. Šajā, vienā no skaistākajām, latviešu baleta lomām, Staburadzē, kuras tradīcijas veidojušas tādas mākslinieces kā Edīte Pfeifere un Anna Priede, Vera Švecova un Velta

Vilciņa, atkal pēc «Apburtās princeses» neklātienē it kā cenšas Larisas Tuisovas liegi dzidrās dejojums un Zitas Ersas jaunības aktivitāte un saulainība. Var būt dažādas vērtējuma noslieces, taču Ersā uzvar ar nepārtrauktu, pārdomātu dzīvi uz skatuves, tēla sociālā un psiholoģiskā raksturojuma prasmi, tautiskumu, kurā lieliski iekļaujas gan viņas spēle, gan grimis, gan sasuka, gan pašas dejas tehnikas mazliet smagnējā, bet tāpēc ne mazāk efektīvā virtuozitāte.

Žizele.

So lomu Ersā gaidīja ilgi. Sagatavoja (kā tas viņai allaž nelaimīgi nācies) ļoti īsā laikā, bez neviena mēģinājuma kopā ar visu trupu. Tāpēc arī liels nianšu slīpēšanas un, galvenais, izlīdzsvarošanas darbs vēl priekšā. Bet to jau arī atzīst katra balerīna, kas dejojusi Žizeli — darbu pie šī tēla nedrīkst pārtraukt nekad.

Taču jau debijas izrādē suverēni izlauzās tas īpatnējais, ko lielākā vai mazākā mērā sajūtām balerīnas iepriekšējos darbos. Žizeles ārprāta skats Ersas traktējumā tik dramatiski piesātināts, ka brīžam pat disonē ar iestudējuma kopieceri. Ainas kulminācijas brīdī Žizelē vienā mirklī salūst, sabrūk tas harmonijas «režģis», satvars, kas saturējies kopā dabas skaistuma, pirmreizības, mīlestības atmodas, jaunības esmes, uzticības izjūtas. Visas šīs jūtas vēl ir tepat, tikpat spēcīgas; tikpat reālas, bet — bez kopsakarības, kā spoži atmirdzumi lauskās. Pēc ilgākā laikā jau pierastā liegpastelīguma un atsvešinātības I cēliena beigās šāds traktējums saista tieši ar negaidītību. Arī otrajā cēlienā, vilu naktī, Ersā meklē jaunu ceļu mīlestības tēmas apliecinājumam. Viņas Žizele nav «liega vēsma, ēteriskais visa piedošanas gars, nopūta un dvesma». Kā vēja nesta maza, karsta dzirkstele viņa kavē ledus aukstās vilas atriebes darbā, viņa ir mīlestība, kas joprojām glabā īstās saules siltumu, un tikai tāpēc spēj glābt Albertu. Šis interesantais lasījums neapšaubāmi tālāk padziļināms un stilistsiski pilnveidojams. Šķiet, izrāžu prakse un tūlīt pēc debijas Maskavā pie Gaļinas Ulanovas gūtie padomi lieti noderēs tēla pilnveidošanā.

Nav grūti nojaust, ka visi uzslavas vārdi vispirmām kārtām nāk Ersas tēlu aktieriskā gleznojuma rēķinā. Viņas apburošā, dabas piešķirtā šarma, skatuviskā iznesības un drosmes kontā. Dejas tehnikā, nemaldīgi stabilā, pat virtuozā, redzīga acs saskatīs virkni īpatnību — zināmu kustību smagnējību, mazu to amplitūdu, kas prasa uzmanīgu izpēti un vērtējumu, nevis viegl-



prātīgus salīdzinājumus ar kanoniem. Jo pat gadījumā, kad dejotājas fiziskā struktūra it kā pretojas tradicionāliem pieņēmumiem, Ersu glābj kāda reta un laba spēja «iznest», radīt un veidot izrādi. Viņa jūtas atbildīga par patiesu un nepārtrauktu kontaktu ar skatītājiem. Cīnās par to, lai izrāde nebūtu auksta, emocionāli bezpersoniska. Atzīsim, ka tas viņai izdodas vienmēr.

Pie tam skatuviskajam šarmam un rūpīgajai precizitātei, ar kuru viņa vienmēr īsteno savas lomas, te nebūt nav vienīgā nopelnu tiesa. Savs nopelns arī balerīnas neikdienišķajai muzikalitātei. Frāzes, tēmas, melodijas un visa baleta muzikālā «auduma» padziļinātai izjūtai.

Pasakainā un līdz šim laikam neaizsniegtā pakāpē tāda spēja piemita Annai Priedei. Viņas ideālā klasiskās dejotājas auguma kustības ideāli pārradīja mūziku dejas soļos. Arī Ersu prot ieklausīties mūzikā, allaž cenšas darīt to ne tikai ritma un tempa līmenī. Šī spēja (protams, tālāk izkopjama) šķiet visai jūtami paplašina dejotājas iespēju diapazonu. Viņa neļauj mūzikai skanēt velti, pat ja izpildāma kāda sīka sagatavošanās kustība vai pārgājiens. Bieži vien te talkā nāk paspilgtināts dramatisks akcents. Un izrāde dzīvo, pārliecina. Nācies būt tādas publikas vidū, kas «Parīzes Dievmātes katedrāli» skatās pirmo un, iespējams, vienīgo reizi mūsu teātrī. Pirmās ainas sākumā — vēsums, pieklājīga ziņkārība, pēdējās noslēgumā — asaras. Un ne jau iejūtinašanās, bet tēla izdzīvošanas dēļ. Citām dejotājām šī uzdevuma vai tā fragmenta izrādēs, skatot tai pašai mūzikai, dejojot ar tiem pašiem partneriem, ritot tiem pašiem dejas soļiem, ne vienmēr un ne tik lielā mērā izdevies panākt kontrastaini kāpjošu skatītāju uzmanību. Vai pa daļai arī ne tāpēc, ka mūzikas atriebība par neieklausīšanos sevī ir atskabargaina?

Ersa ir strādājusi un strādā bezgala daudz. Slimība, atkal un atkal sīkākas un lielākas nelaimes — kāju sastiepumi un kaulu plīsumi, izrāžu neregularitāte, nepelnīti skarbs vārds — tikai stiprinājuši viņas spītību, ne reizi neliekot domāt, cik reizu vieglāk būtu bijis dzīvē, kurā nav spoguļu un treniņkārts...

Kāds izvērtīsies viņas ceļš, kuram atdots tik daudz? Patiesībā — viss. Nācās redzēt vecāku sūtīto ziedu pušķi «Korsāra» debijā (atkal — ārkārtīgi īsā laikā sagatavota partija!), ko pavādīja vārdi: «Piedod, bērns, ka mēs izvēlējāmies tev šo grūto mūžu!» Vecāki laikam taču vislabāk saprot, cik daudz no bērnības bijis jeb, pareizāk, nebijis skolas gados — darba gados. Un neaizmirsīsim, ka tradicionālā formula vien s

procents talanta, deviņdesmit deviņi — darba ir pareizs tikai ļoti vispārīgos mērogos. No neizdošanās, neveiksmes nav pasargāts, apdrošināts neviens. Kā rakstīja Jānis Osis Annas Priedes jubilejā — tikai no retā Melpomena pieņem ziedošanos...

Ersa to zina. Taču darbs mākslā, kādreiz vecāku viņai iecerēts, kļuvis par nepieciešamību; skatītāju atbalsis iepriecina, bet reizē ir kā atkal un atkal izpērkams avanss. Darbs un skatuve vilina ar kādu maģisku spēku; tur iespējams aizmirst visu sīko, visu ikdienišķo un īsu mirkli dzīvot lielu alku un lielu jūtu sprieguma mūžu.

Un tāpēc nevis starojošā Aurora, ne Spānijas laukumu saulainā Kitrija, bet traģiskas sašķeltības uzveiktā Esmeralda un vēl vairāk Andersena Mazā nāra — kaut arī šāda baleta vēl nav — ir atbilstošie literārie simboli Ersai. Mazā nāra, kuras mīlestība bija tik liela, ka lika aizmirst svelošās sāpes kājās, kura bija ar mieru pārvērsties jūras putās, bet nenodot, nepazudināt šo mīlestību — tēls, kas liekas absolūti līdzskanīgs viņas artistiskajai būtībai. Atrast ko savu, sekot tam, atdot sevi prasīgi un līdz galam — pat ja pretmīlas, pretieguvuma nav jebšu tie — kā dzīvē bieži mēdz notikt — nebūs pastāvīgi.

Baletmeistars Aleksandrs Lembergs, kas tik droši virzīja Ersu uz solistes lomām, riskējot un uzvarot ar viņu kā Esmeraldai, Kitriju, Blondelēnu, diemžēl neieraudzīja balerīnā «Sv. Maurīcija brīnumdarbu» kaprīzi koķeto Billi. (To varbūt daļēji varētu iztulkot kā atteikšanos saskatīt Ersā tās pašas «visiem redzamās» subretes vai groteskas dejotājas šķautnes?) Varbūt reiz kāds saskatīs viņā «Riekstkoža» galvenās partijas izpildītāju, kura, līdzīgi meitenīgi sievišķīgas poēzijas izstarotājai Maksimovai Lielajā baletā, Mašas lomu varētu dejot no «bernu» līdz «pieaugušo» cēlienam? Varbūt teātrī taps darbi, kas ekspresīvajā piesātinātībā un horeogrāfisko meklējumu mūsdienīgumā, pašā dejas tēmu izvēlē būs līdzīgi balerīnas iemīlotajai «Ekspresijai»... Varbūt nebūs jādejo miniatūras, kas veidotas pavisam citiem raksturiem, citām paaudzēm — kā «Augšup», «Rudens»... Ir lietas, kas it kā nav atkarīgas no paša izpildītāja, bet publikas uztverē paradoksālā kārtā tomēr tiek tam pierakstītas. Tās tas bieži vien ir ar repertuāru.

Bet labais tonis prasa, lai par šādām kolīzijām nerunātu ārpus teātra. Un vienīgais, ko esam šādā sarunā noskaidrojuši — ka blakus Esmeraldai, Blondelēnai, Žizelei Ersa nav saņēmusi līdzvērtīgu, grūtu aktieriski dejisku darbu mūsdienīgā



repertuārā. Un — ka tas jau nav atkarīgs tikai no viņas. Cik svarīgs (bet šī patiesība jau ir tikpat veca, cik balets pats) kopīgajā darbā ir laba, saprotoša pedagoga baletmeistara un laba, saprotoša skolēna dejojāja talants. To abu sadarbība. Savstarpēja uzticība un savstarpēja bagātināšanās. Savstarpēja un kopīga ticība. Tāda, kas nemainās atkarībā no laika apstākļiem, konjunktūras un kaprīzēm.

(Reminiscence — šādu mentora un balerīnas sadarbību par svētību visiem skatītājiem un trupai mēs vēl visai nesēn varējām vērot pašu mājās: pieminēsim tikai Annu Priedi un Jevgeņiju Čangu, Ināru Ābeli un Helēnu Tangijevu-Birznieci...)

Atrast savu tēmu baletā...

Atrast savu baletmeistaru... Savu partneri...

Savu darba stilu...

Prast saskaņot to, ko dari tu, ar visas savas paaudzes domām un darbu...

Vai un cik lielā mērā tas noticis... Par to visu Ersu ir daudz domājusi un domā, tā ir viņas ikdiena, viņas maize, viņas rūpes. Pāris vilcienu ar vazelinā iemērktu lignīnu, un mūsu acu priekšā vairs nav Esmeraldas. Nozūd Kītrija. Izgaist Medora, Lienīte, Mirandolīna. Vērīgām un pētošām acīm spoguļi veras mazliet noguris jauns cilvēks. Fotomeistars Jurijs Ikoņņikovs izstādē «Mūsu mākslinieces» eksponētajā portretā bija smalki uztvēris tieši šo dziļo pārdomu mirkli. Jo viss, ko teikuši skatītāji, kritiķi, kolēģi, draugi, ir tikai daļa no rūpēm, kas satrauc mākslinieci. Tikai daļa. Mājās gaida mūzika, kas ierakstīta lentē ne jau nejauši — dejojāja tajā sajutusi it kā no tālienes tuvojošos dejas tēlus, kādus divainus satura un izjūtu vijumus, kurus noteikti gribētos izdzīvot... Gaida darbi, kas veicami kā komjaunatnes ČK locekļi. Gaida mācības Marksisma-ļeņinisma universitātē. Tiekoties ar skolu jauniešiem, citu mākslas profesiju pārstāvjiem, allaž mieru nedod jautājums — cik tad īsti esam līdzskanīgi šodienai ar savu baletu, savu darbu? Kuri ir tie mirkļi, kas fiksē, ataino šodienas un varbūt pat paredz, nojauš ritdienas jauniešu domu un jūtu, darbu un mīlestību ritmus? Kāpēc blakus trauksmei, darbīgumam, mērķtiecībai pēkšņi parādās inertums? «Varbūt tādēļ, ka nav milzīgu, vētrainu, ārēji spilgtu laikmeta pārmaiņu, bet mierīgs jauncelsmes laiks,» viņa šaubās. «Nav tik viegli atrast romantiku. Un varbūt minorīgās noskaņas pavada tos ļaudis, kas apjauš, ka viņu ieceru lielums nav samērojams ar dzīves un darba īsumu? Mums baletā ir tikai kādi divdesmit darba gadi... Bet tāpēc jau nevajag

zaudēt neatlaidību. Ieceru robežas nedrīkst stāvēt uz vietas. To man vairākkārt teicis Māris Liepa, un es viņam ļoti ticu.»

«Tā gribētos, lai mēs vispirms cienītu cits citā tieši šīs pārdrošās meklējumu alkas, tiekšanos nezināmajā,» viņa atzīstas. «Es ar izbrīnu, reizēm ar fiziskām trīsām klausos, cik saspringti cilvēka dvēseles noslēpumainās bagātības izjūta skan Līdijas Freimanis priekšnesumā. Cik dāsni — kā no neizsmeļamas sirds — sievietes daudzpusību rāda Elza Radziņa. Kā piederās patoss Vijas Artmanes kaislīgajām varonēm. Un vēl — ir tik ļoti žēl, ka iespējams tikai nojaust lielo dejas aktrišu Annas Pavlovas, Olgas Spesivcevas mākslas noslēpumus. Pat Gaļina Ulanova, pie kuras man mazliet laimējās strādāt, kā dejojāja šķiet vizionārs kinoredzējums, bet Anna Priede — mūsu paaudze viņu tikpat kā nav redzējusi, nepazīst. Taču no lasītā, dzirdētā ir skaidrs — kā viņas visas strādājušas! Neko vairāk nelūdzos, negribu sev, tikai — lai neaptrūkst spēka darbam.»

... Zinātāji stāsta, ka Ersu ģimenes uzvārds sen, pašā iesākumā, bijis izdomāts kā skaņas «r» nosaukums. Stiprs, guturāls «rrr»... Un tikai laika gaitā, arī valodniekiem pieliekot «palīdzīgu» roku, no uzvārdiem «Err's», «Err'a» izveidojies Ersa.

Skaisti, ka dejojāja ar savu darbu it kā rehabilitē šo nejaucīgo skanīgā un stiprā uzvārda izmaiņu. Tas skan. Un mēs — skatītāji — varbūt labāk nerunāsim par Ersas fenomenu. Runāsim un domāsim par dejai bezgala uzticīgu cilvēku, kura dotības baletmeistariem un horeogrāfiem vēl vairāk atsedzamas un pilnveidojamas.



## BRĪNUMAINĀ SKAŅU PASAULE

Vai jūs esat kādreiz bijuši Preiļos? Varbūt jums gadījies braukt pa veco ceļu, kas ved no Līvāniem uz Aglonu, Dagdu, Krāslavu? Bet katrā ziņā taču būsiet kaut ko dzirdējuši par Silajāņiem, vismaz esat priecājušies par brūnām un skanīgām krūzēm, par dziem svečturiem, par maziem un mīliem svilpauņkiem? Šīs puses krāsās un balsīs atbalsojas balto bērzu čuksti rītausmā, atblāzmojas ezeru gaisma ar linu ziedu valgmi, atsaucas gana svilpe no kārkļu krūmu pudura. Debesis paceļas augstāk, plešas apvāršņi. Un jūs tad dzirdat mūziku — daudzkrāsainu un daudz balsīgu, jūtat uz saviem pleciem veselus skaņu kalnus. Tos grūti un bezgala patikami turēt. Jūs paši kļūstat kā vilņi ezerā, kam pāri traucas vesela laivu karavāna, nē, kuģu flotile. Mastos pland savādi karogi. Nē, tie šoreiz nav karogi. Tās ir melodijas, kas izaugušas no vārpu skarām un no cilvēku karstajām, dzīvajām sirdīm. Un tad jūs sākat domāt: kas ir šis burvis, kurš pratis un spējis tik brīnumaini uztvert pasauli, atraisīt, piešķirt tai lidojuma spārnus?

Savijas instrumentu dažnedažādās valodas, ceļas un grimst akordi, un jūs saprotat un zināt — pie jums ienācis Jānis Ivanovs. Vienalga, vai tā būtu lauku sēta, kur, radio vai televīzijas vilņu nesti, ielido jau pazīstamie un gluži jauni nošu raksti, varbūt tā ir koncerta zāle, kur jūs pēkšņi savaldzina skaņu viesulis, ziedu bangām un ziemas putenim ļoti līdzīgs; jā, vienalga, mēs jau esam iekļuvuši Jāņa Ivanova pasaulē, kurā gribas palikt un dzīvot ilgi jo ilgi. Tā ir kļuvusi tuva un dārga jau kopš bērnības vairākām mūsu republikas cilvēku paaudzēm. Tā mūs ieligojusi lielajai dzīvei. Tā mūs pavada visos ceļos un visās takās.

Jāņa Ivanova mūzikas pasaule pie manas bērnības loga vispirms piekļauvēja ar dziesmu. Vienkāršu, melodisku, mīļu un saprotamu. Dziedāja Tālis Matīss, un nogurušie vasaras plāvēji, aizlikuši izkapti aiz istabas sijas, tā kā atspirga, kļuva jautrāki. Dziesmā bija skumjas, mīlestība. Un bija arī kāda

neredzama gaisma, kas izstaroja no vārdiem un pavadījuma. Klausījās pieaugušie puīši. Apstājās vakara soli meitenes. Viņiem likās, ka skaņas plūst nevis no radioaparāta, bet veļas no ezera dzelmēm, atspurdz no kļavas zara, atspīd no saules rieta sarkanās blāzmas.

Pat tēviem nebija vairs jāpīpē. Pusapdzisuši pirkstos turējās smēķi, bet kājas klusi piesita takti... Varbūt tālām un sen aiz apvāršņa pagaisušām jaunības atmiņām? Varbūt viņi piesita takti paši savām pārdomām, ka tik ātri aizbridis mūžs?

Un klausījāmie arī mēs — puikas, kam taču visvairāk tik paklaigāt, padzīt velnu, padzenāt bumbu tepat piemājas pļaviņā. Bet — dīvaini! — bumba tika uz mirkli piemirsta, vārdi nelēkāja mēles galā. Mēs stāvējām kā pieslēgtas laivas un tvērām mūziku un dziesmu, kas atviļņoja no kaimiņu mājas vaļējā loga.

«Pārraidijām Jāņa Ivanova dziesmas,» koncerta nobeigumā pavēstīja diktore, bet mums gribējās klausīties vēl un vēl. Taču radio jau stāstīja par notikumiem Latvijā, par karu Spānijā, runāja par nezin kādu tur satraukumu Vīnē. Pēc tam atkal turpinājās koncerts — ar citām dziesmām un citiem dziedoņiem.

Un tomēr mūsu pagalmos un mūsu sirdīs bija iegriezies un apmetusies Jāņa Ivanova pasaule. Guļot sienaugšā, mēs nespriedām par to, bet klusumā varēja just — visi gaidīja, kad atkal skanēs sirdij tik mīlas dziesmas.

Tāda palikusi atmiņā mana un manu draugu pirmā sastapšanās ar Jāņa Ivanova pasauli. Interesanti — tā, šī pasaule, it kā augs, plauka, sazarojās kopā ar mūsu dienām un gadiem.

Kad es stāvēju pie Rāznas, pirmo reizi turpu atbraucis, sapratu: Rāzna nešalc. Ezers sarunājas ar kaijām un Lipušku vītoliem, ar arājiem smilšainā paugurā. Ezers spēlē — dūc, san, raud, smejas kā milzu ērģeles. Un vakara rāmumā laivu irkli pārslīd kā lociņi pāri teiksmainas vijoles stīgām.

Dīvainas sajūtas apņēma domas un ilgas, klausoties «Rāznu» un «Padebešu kalnu». Un tāpēc, dzirdot Ivanova mūziku, šķīta: nevis orķestra instrumenti savij pievilcīgo skaņu rakstu, bet gan pret krastu atsitas Rāznas viļņi, no apvāršņa dūmakas iznirst virsotne, kuras liepu galotnēs atdusas vētraini nostāsti un saviļņojošas teiksmas.

«Trīs jaunas māsas...» Tā bija mums visiem pazīstama dziesma. Un nu pēkšņi tā raisījās bez vārdiem, viļņojās, skuma, gaviļēja. Un tad atkal iebrāzās citas melodijas. Tā varēja jāt precinieki lūkot sev līgavas. Tā varēja draiskuļot pavasara vējš.



Tā varēja pukstēt sirds, raugoties meitenē ar brūnām riekstu acīm.

Daudz vēlāk, jau pēc Lielā Tēvijas kara, lasīju mūzikas zinātnieka atzinumu: «Rāzna» atgādinot Silajāņu meistarū darinājumus. Kad Preiļu tirgū tos ieraudzīju, ilgi rokās turēju alus krūzes, vēroju svečturus, apbrīnoju saulainās vāzes. Tikai pīpeņu tajās trūka...

Tad, protams, es atcerējos arī Jāņa Ivanova «Latgales ainavas». Un nevilus ienāca prātā Raiņa jaunu dienu zemei veltītais dzejolis, kas dzejniekam radies, brienot atmiņu stigas pa Jasmuižas miglajaijiem tīrumiem.

Jau tajā laikā komponistā brieda alkas pēc plašuma un sarežģītas atklāsmes. Viņam gribējās ievilkt krūtīs visas zemeslodes un visa sava skarbā laikmeta dvašu — ugunīgu, brāzmainu, traģisku. Un viņa klausītājiem, atzinējiem un cienītājiem tāpat nelika mieru šis vēlējums. Tā mēs sapratāmies.

Gruva valstis un cilvēku likteņi. Un komponists meklēja atbalsi savai mūzikai. Atdzīvojās leģendas par Atlantīdu, nāca talkā grāmatas ar fantastiskiem sižetiem, Platona apraksti. Ilgi un sūri, tomēr neatlaidīgi veidojās «Atlantīda». Un, kad to klausījāmie, mēs pazinām un reizē arī nepazinām Jāni Ivanovu. Viņš bija mainījies, pārvērties. Bet arī pasaule bija pārvērtusies un mainījusies. Un vai pārvērtības nebija skārušas arī mūs — «Rāznas» un «Padebešu kalna» jauniņos klausītājus?

Babru ciemā, Jāņa Ivanova bērnības pagalmos stāvot, es iedomājos zēnu, kas reiz te skrējis, ganījis govīs, griezis stabules, plūcis purenes un klausījies cīruļus. Andrejs Ivanovs stāstīja par savu dēlu, bet man ausīs skanēja komponista Sestā simfonija. Tā dziļi un dedzīgi sakņojusies šajos akmeņainajos pakalnos, bērzu sulām piepildītajā krūkā, cerībām apvītajā varavīksnē.

So simfoniju nevarēja iedomāties bez Preiļu pamalēm, bez Silajāņu māla. Un savukārt šodien arī Preiļi vairs nespēj dzīvot bez šīs mūzikas skaistuma. Un visa mūsu kultūra nespēj. Komponista jaunība bagātinājusi latviešu mūzikas pūru. Viņa meistarība dzimtās zemes skanīgajai dvēselei devusi jaunas un stipras tāluma buras. Kad piecdesmito gadu otrā pusē tapa filma par jauno Latgali, «Dziesma pār ezeriem», tur ļoti labi iedērējās gan PSRS Tautas mākslinieka mūzika, gan paša konservatorijas profesora portrets.

«Aiz ezera balti bērzi...» Tā visiem mums sen zināma un pazīstama dziesma. Ar to esam reibuši kāzās, sērojuši vientu-

libā, meklējuši laimi vasaras pusnaktīs. Bet Jānis Ivanovs šo melodiju ievija tajā gleznā ainavā, no kuras ne acis, ne dzirdi nespējam novērst.

Babru mājās mums parādīja Jāņa apgleznoto krāsni. Kādreiz Preiļu jauneklīm, pārvarot šaubas un pretrunas, bija jāizvēlas, kam palikt uzticīgam — mūzikai vai tēlotājam mākslai. Uzvarēja ilgas pēc skaņu brīnuma. Istenot šo jaunrades sapni komponistam daudz palīdzēja Vilhelms Purvītis. Pēc daudziem gadiem PSRS Tautas mākslinieks kādā intervijā sniedzis interesantas atbildes par skaņu un krāsu saikni kā radīšanas procesa ietekmētāju un virzītāju. Un piebilda, runājot par sevi: «Tādi dziļu pārdzīvojumu momenti man parasti asociējas ar tumši zilu krāsu.»

Pirmo atzinību Jānis Ivanovs guva, piedaloties Starptautiskās esperantistu biedrības himnas konkursā, kur viņa veikums Vīnē tika godalgots. Tagad viņa darbi pazīstami tālu Padomju zemē, atskaņoti aiz mūsu valsts robežām. Četrpadsmitā simfonija — «*Sinfonia da camera*» savu pirmatskaņojumu pieredzēja Bratislavā, Donavas krastos.

Plašāka un dziļāka kļūst Jāņa Ivanova daiļrades pasaule. Bet pirmavotus nedrīkst aizmirst. Nedrīkst aizmirst šūpla čikstu, pirmo rasu pagalmā, vēja pūsmu ceriņu krūmā, ganu meitenes dziedāto dziesmu un sirmā ciema muzikanta ermoņikas spēles.

«Bez Latgales nemāku strādāt. Vienmēr to atceros.»

Lūk, komponista vaļsirdīga atzišanās pavisam nemuzikālā brīdī pēc kādas lekcijas.

Tās ir arī viņa sirds trīsas, viņa pieķeršanās jaunībai, kad Jānis Ivanovs pastaigājas zem liepām Rīgā, kad sestās pie klavierēm, uzmetot pirmās nošu zīmes jaunā partitūrā.

Un šajā pasaulē brīnumainā  
Viena dziesma caur gadiem skan.  
Mainās ceļi, un ainas mainās,  
Tikai pirmās purenes tvan.

Tvan pār mūžu ar ķīvītes vaidu,  
Tvan ar vēju, kas pakalnos dūc,  
Kuru visos lielceļos gaidām,  
Lai var vieglāk uzelpot krūts.

Vai tur nemani Rāznu spīdam?  
Vai tur neceļas Atlantīda?



Ludvigs Kārklīšs

## PAR JĀŅA IVANOVA DAIĻRADI

Iedomājoties Jāņa Ivanova māksliniecisكو personību tās patiesajā lielumā un daudzveidībā, mūsu iztēlē rindojas arvien plašāka un daudzšķautnaināka muzikālo tēlu ainava — liriskas izjūtas un dramatiski mezglojumi, žanriski raksturi un heroisks spēks, cildena apgarotība un traģiskas atjauninošais lielums.

Ja komponists būtu radījis tikai «Atlantīdu», Piekto un «Latgales» simfoniju, jau būtu pietiekami, lai viņa daiļrade kļūtu par sava veida robežšķirtni latviešu simfoniskās mūzikas ceļos. Taču mūsu priekšā septiņpadsmit simfoniju, trīs instrumentālu koncertu, piecu simfonisku tēlojumu un poēmu, daudzu instrumentālās un vokālās mūzikas sacerējumu autors, bez kā šodien latviešu mūzika vispār nav iedomājama.

Jāņa Ivanova simfonisma augstais idejiski māksliniecisكو skanējums, lielais ētiskais spēks liek augt līdzī visiem un it sevišķi jaunajai paaudzei. Jaunajiem komponistiem Jāņa Ivanova partitūras ir kļuvušas par «neklāties augstskolu».

PSRS Tautas māksliniekam Jānim Ivanovam ir par ko stāstīt. Viņa bērības un jaunības gadi pagājuši vētrainajā periodā starp divām revolūcijām, kad Rainis dzejoli «Dārgā brīvība» rakstīja:

Uguns mums aprija mājas,  
Un lauks mūsu asinis dzēra —  
Vai tā par dārgi gan pirkts  
Nākotnes brīvības vārds?

Jānim Ivanovam bija lemts kļūt par šīs brīvības ideālu paudēju. PSRS piecdesmit gadu jubilejas priekšvakarā Jānis Ivanovs ar pilnām tiesībām varēja apliecināt: «Jau trīsdesmit divus gadus domājam, strādājam ne katrs par sevi, bet katru domu un darbu mēģinām kā ķieģeli iebūvēt mūsu lielās Dzimtenes ēkā.»<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Ivanovs J. Dzīves krāšņā varavīksne. — «Ciņa», 1972, 20. sept.

Jānis Ivanovs pieder pie tiem māksliniekiem, kuriem dzīve ir nepārtraukta radoša deģsme, nemītīgi jauna satura, jaunu izteiksmes līdzekļu meklējumi. Viņa daiļrade iekļāvusies padomju mūzikas kultūras dārgumu krātuvē kā savdabīgs, dziļu jūtu caurvīts mūsdienu īstenības ainojums. Katrs nākamais gads paplašina mūsu priekšstatus par mākslinieka radošo potenciālu, taču nemainīgs paliek skaņražā mākslinieciskās personības suģestējošais spēks.

«Ir viņam vienīgam raksturīgie paņēmieni, kas saklausāmi no simfonijas simfonijā, no opusa opusā, kas liek nemaldīgi noteikt, ka to rakstījis neviens cits kā Jānis Ivanovs,»<sup>1</sup> atzīst Margēris Zariņš. Runājot visplašākajās mākslinieciskās domāšanas kategorijās, viņš piemin Jāņa Ivanova mākslas lielo nopietnību, ētisko tīrību, mūžseno cīņu starp labo un ļauno, tumsu un gaismu. Tā tas neapstrīdami arī ir. Bet kādi tad ir šie viņam raksturīgie paņēmieni? Kādi faktori tad Jāņa Ivanova mūziku jau pirmajā pēckara desmitgadē tā pietuvināja visplašāko klausītāju slāņu dzīves izjūtai?

Iemīlotā skaņražā muzikālie sacerējumi ik dienas skanēja radiatoraidījumos (vēlāk arī televīzijas pārraidēs) gan kadrā, gan aiz kadra un pat neatkarīgi no raidījuma adresāta (mūzika, māksla, literatūra, sadzīve, lauksaimniecība, rūpniecība). Jāņa Ivanova māksla bija kļuvusi par nepieciešamību, par laikmeta sabiedriskās izjūtas organisku sastāvdaļu. Viņa skaņdarbu muzikālās tēlainības amplitūda bija tik plaša, ka tā saskārās ar ikvienu īstenības parādību.

Viena no Jāņa Ivanova daiļrades idejiski mākslinieciskā satura spēcīgākajiem izteicējiem ir meloss, viņa plašās, brīžiem Čaikovska un Rāhmaninova bezgalīgajai melodijai tik radniecīgās un tomēr latgaliešu tautas mūzikas dziļi savdabīgajās īpatnībās tvērtās intonācijas. Ar tām sastopamies jau pirmajos simfoniskajos darbos («*Poema sinfonia*» blakus partija, «*Latgales ainava*» lēnā daļa «*Zilie ezeri*»). Šīs slāviskās smeldzes un kāda īpaša, atturīga dailes prieka iezīmētās melodijas pavada Jāni Ivanovu visos viņa radošajos nodomos. «*Latgales*» simfonijas skerco daļā tautasdziesmas «*Aiz ezera balti bērzi*» melodija parādās visā savā pirmatnējā, kautrīgajā daiļumā, lai turpat uzplauktu krāšņās skaņu krāsās. Devītās simfonijas muzikālās drāmas traģisko pavērsienu aizēnā finālā ieskanas pazīstamajai līgodziesmai «*Jānīts nāca par gadskārtu*» tuva melodiska

<sup>1</sup> Zariņš M. Jāni Ivanovu godinot. — «Cīņa», 1976, 11. dec.



atklāsme, taču tās izteiksme ir tāla no «Latgales» simfonijas skerco neviltotās vaļsirdības un izjūtu tiešuma. Te jaunības gadu vaļaspriekam, tautas sadzīves skata draiskajam skaļumam jau pievienojušies ne tikai vīrišķīgāki žesti, bet arī elēģiski pārdomu meti, kas autobiogrāfiskās «*Sinfonia da camera*» lēnajā daļā pārtop dvēseles patosa pilnā meditācijā. Sešpadsmitajā simfonijā balto bērzu atspulgus Latgales zilajos ezeros no-mainījuši Padebešu kalna tumšie mākoņi. Taču arī šeit komponistam tik raksturīgais tautiskais meloss nezūd, kaut arī pakļaujas vēl dziļākai autora subjektīvo izjūtu pasaulei.

Ne mazāk nozīmīgs aspekts Jāņa Ivanova daiļradē ir muzikālās tēlainības asociatīvais spēks, viņa skaņdarbu mākslinieciskās iztēles spilgtums, kam, manuprāt, visai tieša saikne ar komponista muzikālās domāšanas programmatisko aspektu. Nav vajadzīgas speciālas studijas, lai, klausoties simfoniskos tēlojumus «*Varavīksne*», «*Padebešu kalns*», «*Lāčplēsis*», «*Poema luttuoso*», nemaldīgi varētu nonākt komponista izvēlēto tēlu lokā. Vai gan «*Atlantīdai*», «*Latgales*» simfonijai, «*Sinfonia energica*», «*Symphonia ipsa*» virsrakstos dotie satura skaidrojumi neliecina par autora iekšēju nepieciešamību būt pārliecinātam par savas sarunas ar klausītāju vispārējo ievirzi? Acīmredzot tā ir mākslinieka pasaules uztveres, dzīves izjūtas radošās psiholoģijas izraisīta nepieciešamība, kas izteicās arī muzikālajā tēlainībā.

Taču viss teiktais nav jāsaprot vienkāršoti. Māksla nedod visiem viennozīmīgas atbildes, mākslinieciskās uztveres procesā ne mazāk nozīmīga izrādās klausītāja personība, pieredze. Gadu gaitā aug un pilnveidojas sabiedrības garīgo interešu loks, izmainās arī komponista mākslinieciskā domāšana, pieaug filozofiskā vispārinājuma spēks. Jaunu veidolu skaņražā apziņā gūst arī jaunās īstenības parādības, tomēr autora tieksme runāt ar cilvēkiem skaidri un nepārprotami nemazinās.

Raksturīgs piemērs ir V. I. Ļeņina simtās dzimšanas dienas atcerei veltītās «*Symphonia humana*» ar Ziedoņa Purva vārdiem iecere. Uz radiokorespondenta jautājumu, kas rosinājis teksta izmantojumu simfonijas žanrā, autors atbildēja: «Tā kā instrumentālajai mūzikai nav vajadzīgās konkrētības, bet es gribēju, lai klausītāji mani saprastu nemaldīgi, nolēmu šoreiz simfoniju uzrakstīt orķestrim un runātājam.» Gribētos izteikt domu, ka visa Jāņa Ivanova simfoniskā mūzika ir programmatiska jau savā iecerē, tikai klausītājiem ne vienmēr bijis iespējams to

izzināt. Gan daudzu pirmatskaņojumu priekšvakarā autors nav atturējies izteikties par jaundarba būtību.

Ar programmatismu jo cieši saistīts arī Jāņa Ivanova mūzikā izteiktais žanriskums. Atbilstoši autora mākslinieciskās domāšanas evolūcijai primāro žanru izteiksmes it īpaši raksturīgas jaunības gadu darbiem, kā arī pēckara pirmajā desmitgadē radītajiem sacerējumiem. Minēsim kaut vai drastiskos dejiskos tēlus «Latgales ainavu» finālā, elēģisko valšveidību Trešās simfonijas pirmās daļas blakus partijā, «Latgales» simfonijas skerco dejisko pamattēmu, Septītās un Astotās simfonijas skerco kontrastainās epizodes ar slēptiem vai atklātiem valšveidības elementiem.

Līdzīgā kārtā varētu izsekot vairākām žanriskām līnijām Jāņa Ivanova simfoniskajos darbos, nemaz jau nerunājot par agrīno klavierdarbu žanrisko ievirzi (Valsis, Mazurka), skaņdarbiem pūtēju orķestrim («Deju skats») un kinomūziku (Valsis no mūzikas kinofilmam «Salna pavasarī», Tango no mūzikas kinofilmam «Zvejnieka dēls»).

Taču no mākslinieciskās domāšanas augsmes viedokļa būtiska gan vienu žanrisko līdzekļu nomaiņa ar citiem, gan arī vienmēr tipisko žanrisko izteiksmju pārtapšana. Abi šie aspekti jo nozīmīgi Jāņa Ivanova daiļradē. Tā, piemēram, žanru nomaiņā visai raksturīga ir Septītā simfonija. Te pēdējo reizi atklāti sastopam valša žanra līdzekļus (skerco epizodē), bet šis pašas simfonijas lēnajā daļā sāk kristalizēties jauns žanrs — pasakalja, kuras izteiksmības ievirze kļūst arvien iespaidīgāka ar katru nākamo simfoniju. Žanra modulācija tādējādi iezīmē arī simfonisma tipa modulāciju. Liriski žanriskā simfonisma kultivētie sadzīves mūzikai brīžiem vēl tuvie deju žanru līdzekļi vairs neatbilst dramatiski konfliktējošā simfonisma vispārinājumu līmenim. Tādēļ arī žanrisko izteiksmes līdzekļu sfērā tik reljefi ienāk pasakaljas (arī sarabandas un tokātas) izteiksmības iespējas, kam piemīt daudz lielāks spēks koncentrēt domu, polarizējot asi dramatiskos konfliktējošos tēlus ne vairs blakus tēmās, kā tas bija liriski žanriskajā simfonismā, bet cikla daļu pretstatījumā.

Iespaidīga arī atsevišķo žanrisko līdzekļu evolūcija, kas tāpat iet kopsoli ar simfonisma tipu nomaiņu. Par tādu visai iespaidīgu žanrisko izteiksmi Jāņa Ivanova simfonijās var uzskatīt gājiena dziesmu, kas tik spilgti iezīmējas jau Trešās simfonijas finālā, valdzina ar melodisko plastiku un noapaļotām metroritmiskajām kontūrām. Citā atveidā ar šo pašu žanru



sastopamies «Latgales» simfonijas fināla maršveida pamatēmā, kur daudz aktīvāka kļuvusi metroritma loma, kā arī skaņkārtas izteiksmība (doriskais minors). Pavisam jaunā kvalitātē šis vitāla apliecinājuma žanrs izskan «*Sinfonia energica*» un «*Symphonia ipsa*» finālos. Kā vienā, tā otrā gadījumā uz metriski stingri ostinēta fona (spēcīgos soļos) plūst neparasti plašas elpas augšupiecoša melodija, kas jau dažās taktīs aizsniedz diapazonu līdz pat pusotrai oktāvai, nemitīgi pastiprinoties ritmiskajai nenoturībai. «*Sinfonia energica*» tā izpaužas nemitīgā ritmisko vienību saīsināšanā, kas rada paātrinājuma iespaidu; «*Symphonia ipsa*» — regulāro ritmisko vienību nomaīnā ar sinkopveida brīvdalījumiem. Kā vienā, tā otrā gadījumā tiek parādīta strauja emocionālās dinamikas izaugsme, spilgta muzikālā tēlainība, kas ar savu žanriskā vispārinājuma spēku palīdz skaidrot visa cikla muzikālās dramaturģijas likni.

Muzikālās tēlainības asociatīvajā uztverē tikpat nozīmīga ir žanrisko elementu izklaidus inkrustācija sacerējuma procesuālajā attīstībā, kas līdzīgi sava veida žanriskiem vadmotīviem virza klausītāju uztveres procesu. Tieši šādai žanriskās izteiksmības koncepcijai ir nozīmīga vieta Vienpadsmitās un «*Symphonia humana*» partitūrās. Pie tam izšķirošais faktors ir ikvienas žanriskās izpausmes subjektīvais griezumš, objektīvo žanrisko likumsakarību pārkausējums komponista personības prizmā.

Ļoti nozīmīgs apstāklis Jāņa Ivanova mākslinieciskās personības raksturojumā ir arī skaņdarbu tembrālā koncepcija, kas varbūt neizpaužas vienlīdz uzskatāmi visos sacerējumos. Tomēr nav grūti minēt šīs tendences galējās izpausmes, piemēram, gaiši koloristiskā, pat vizuālā tembrālā krāsu palete simfoniskajā tēlojumā «Varavīksne», kam grūti atrast līdzinieku latviešu mūzikā, un simfoniskais tēlojums «Padebešu kalns», kura pamatā ir dramatiski tumšas krāsas (pastorālā flautas melodija ekspozīcijā un poētiskā tautas melodija kodā vēl vairāk pasvītro simfoniskā tēlojuma tembrālo pamatievirzi).

Protams, jautājumu var aplūkot vienkāršoti, gaiša muzikālā tēlainība — gaiša tembrālā koncepcija un otrādi, kaut gan šādai tembrālai dramaturģijai ir likumsakarīgs pamats un tā ir raksturīga abiem augšminētajiem piemēriem. Līdzīgā kārtā varētu minēt arī dažas simfonijas; tā, piemēram, Devītās un Vienpadsmitās simfonijas traģiskajām muzikālās tēlainības ievirzēm atbilst arī tumšas tembrālās koncepcijas. Sestās, Septītās un Desmitās simfonijas optimistiski apstiprinošajām kon-

cepcijām atbilst arī šo skaņdarbu gaišās tembrālās krāsas. Taču ne vienmēr vērojama šāda atbilstība. «Atlantīdas» muzikālās tēlainības koncepcija ir traģiska, bet tembrālās ieceres pamattonis ir gaišs. Tas pats sakāms par «*Symphonia ipsa*», kur visa cikla muzikālās dramaturģijas kulminācija lēnajā daļā ir dziļi traģiska, taču tematisma tembrālā koncepcija ir pārsvarā gaiša.

Kas tad nosaka tembrālo koncepciju skaņdarbā, ja tā var būt atšķirīga no māksliniecišķās tēlainības, no muzikālās dramaturģijas ievirzes? Domājot salīdzinoši, arī tēlotājā mākslā var sastapt optimistisku ainavu, kas iecerēta naksnīgās noskaņās, un otrādi — traģisku vēstījumu, kur pārsvarā ir gaišas krāsas. Pat katram māksliniekam mēdz būt sava tembrālā gamma, kas, protams, var evolucionēt. Taču vispārzināmas ir Rembranta audeklu krēslainās noskaņas vai arī Čurloņa arvien gaišos toņos ieturētās gleznas. Tāpat arī Levitāna vai Purviša mākslas vienmēr gaišais pamattonis, kaut arī episka vērojuma vai skumju aizēnots. Vai var salīdzināt Musorgska un Rimskakorsakova vai Šostakoviča un Prokofjeva simfonisko darbu tembrālās koncepcijas?

Jāņa Ivanova daiļradē var runāt par tembrālās koncepcijas evolūciju, kas (līdzīgi Mjaskovskim) lielās līnijās iet paralēli simfonisma tipu evolūcijai. Tādēļ arī ar sešdesmitajiem gadiem krasi pastiprinās tumšās tembrālās koncepcijas, kas vairāk atbilst dramatiski konfliktējošā simfonisma muzikālās tēlainības pamatievirzei un ir Jāņa Ivanova māksliniecišķajai personībai vispieskanīgākās.

Tembrālās koncepcijas raksturojumam būtisks ir ne tik daudz attiecīga tembra instrumentu izmantošana vai neizmantošana (protams, arī tas), ne tik daudz augstā vai zemā reģistra pārsvars partitūras skaņu rakstā (svarīgs aspekts orķestra kolorītā), bet galvenokārt muzikālās tēlainības skaņkārtiski tembrālās un arī ritmiski fakturālās īpatnības, tas ir māksliniecišķās ieceres vizuāli foniskais aspekts kā iepriekšminēto faktoru sintēzes rezultāts, respektīvi, paša darbojošā «personāža» vai arī vides foniskais veidols, kas daudzējādi atklāj arī autora dzīves uztveri, īstenības parādību atlasi un vērtējuma mēru.

Daudzos gadījumos tembrālās koncepcijas pretpoli ir tādiem pretējiem virzieniem kā impresionisms un ekspresionisms piederoši skaņdarbi, taču tā nav likumsakarība, jo kolorītu dažādība ir šo virzienu sacerējumiem pats virspusīgākais rādītājs.

Tembrālajai koncepcijai var būt arī zināma saskare ar attiecīgās tautas mākslu, uztveres psiholoģiju, temperamentu,



dabu, respektīvi, ar konkrētā autora daiļrades nacionālo iezīmīgumu. Tā, piemēram, Arama Hačaturjana sacerējumu spilgtās tembrālās koncepcijas ir visciešākajā saiknē ar armēņu tautas mākslas nacionālo kolorītu, dzirkstošā temperamenta dienvidniecisko kaismi, kā arī saules apveltīto dabas ainavu.

Mūsu piejūras republikas skarbie vēji un mākoņainās debesis, ziemeļnieciskās dabas daudz atturīgākā ainava nevar neizpausties arī mūsu cilvēku psihē, domāšanā, raksturā un vienlaikus arī mākslinieciskajā izjūtā. Par to jo spilgti varam pārliecināties Jāņa Ivanova daiļradē, atceroties kaut vai simfonisko tēlojumu «Lāčplēsis», Klavierkoncertu, «*Poema luttuoso*» un Vienpadsmito simfoniju.

Jāņa Ivanova jaunradi iezīmē visai būtiska muzikālās domāšanas evolūcija — no liriski žanriskajiem simfoniskajiem tēlojumiem jaunrades ceļa sākumā līdz dramatiski konfliktējošām, filozofiskām simfonijām gadsimta otrā pusē, no vēlinā romantisma stilistikas līdz mūsdienu laikmetīgo izteiksmības iespēju apguvei. Jāņa Ivanova muzikālās domāšanas visspilgtākās īpašības ir dziļā īstenības analīze, muzikālās tēlainības asociatīvais konkrētums, māksliniecisko izjūtu romantiskais poētiskums un mūzikas valodas nacionālais iezīmīgums, kas arī nosaka Jāņa Ivanova mākslas idejisko mērķtiecību un māksliniecisko saturīgumu. Septiņpadsmit simfonijas — tā ir Padomju Latvijas socialistiskās īstenības mākslinieciskos tēlos tverta panorāma, kas šodien, pateicoties arī izcilajam komponistam, pazīstama tālu aiz mūsu republikas robežām. Jāņa Ivanova simfonijās jūtam laikmeta soļus.





lasījis dažādām auditorijām: augstskolu studentiem un pensionāriem, vispārīzglītojošo un mūzikas skolu audzēkņiem, karavīriem un rūpniecu darbaļaudīm, atpūtniekiem Jūrmalā, nereti arī brālīgajās padomju republikās. Viņa lekcijās allaž bija dzīvs un tēlainis izklāsts, apbrīnojams kontakts ar klausītājiem.

Šķita, ka viņš bieži atkāpjas no lekcijas tēmas, skarot dažādus interesantus faktus, sniedzot salīdzinājumus. Taču beigās izrādījās, ka tas viss ir visciešākā veidā saistīts ar tēmu, ieceri, galamērķi. Parasti viņš stāstījumu mēdza ilustrēt, atskaņojot attiecīgo vielu uz klavierēm.

Viņa personā lieliski apvienojās spējīgs muzikologs, lielisks pianists un koncertmeistars. Tāpēc arī mēģinājumi pirms viņa lekcijām bija nopietni, tajos tika smalki izslīpēts daiļdarbu priekšnesuma stils un raksturs.

Lekciju tematika ārkārtīgi plaša, tā ietvēra krievu, latviešu un Rietumeiropas klasiskās mūzikas problemātiku vēsturiskā griezumā, kā arī padomju daudznacionālās mūzikas attīstības pamatjautājumus.

Sešdesmito gadu sākumā filharmonijas lekciju darbs sāka izvērsties Rīgas un perifērijas skolās, darbu sāka daudzi jauni lektori. P. Pečerskis viņiem krietni palīdzēja gan ar padomiem, gan skaņdarbu iztirzājumiem, gan grāmatām un notīm no savas plašās bibliotēkas. Prazdams vairākas svešvalodas, viņš viegli orientējās jebkurā materiālā un stilā.

Vēlāk P. Pečerskis atgriezās konservatorijā, strādājot par pedagogu speciālajā klavierklasē un koncertmeistaru klasē.

Pēteris Pečerska lielo dotību un plašo interešu universālā daba atklājās viņa aktīvajā līdzdalībā republikas mūzikas dzīves svarīgākajos pasākumos. Bez tam viņš televīzijas žurnālā «Mūzika» komentēja operu izrādes un simfoniskos koncertus, vadīja lekciju ciklu «Parunāsim par dzezu», aktīvi piedalījās LPSR Komponistu savienības dzīvē, koleģu radošā darba izvērtēšanā.

Ievērojams ir P. Pečerska pēdējais filharmonijā nolasītais lekciju cikls «Debisī daiļrade». Kā zināms, franču impresionistu un it sevišķi Debisī daiļrades pētījumiem viņš veltīja daudzus gadus un aizstāvēja mākslas zinātņu kandidāta grādu.

Pēteris Pečerskis no mums šķīrās radošās darbības pilnbriedā. Tagad, domājot par viņa visspilgtākajām īpašībām, gribas uzsvērt pašu galveno — viņa pamatmērķis bija ieinteresēt par mūzikas mākslu arvien jaunus cienītājus, jo viņš uzskatīja, ka mūzikas māksla modina cilvēkos labā un skaistā izjūtu.

## MANAS ATMIŅAS PAR PEDAGOGU PĒTERI PEČERSKI

Skaidri atceros sajūtu, ar kādu gāju pie sava pedagoga P. Pečerska uz stundām. Jau braucot no rīta ar autobusu uz konservatoriju, centos atslēgties no apkārtējās pasaules un koncentrēties izpildāmajiem skaņdarbiem. Dodoties uz stundu, mani neatstāja sajūta, ka mani sagaida kaut kas sevišķs, neikdienišķs — satikšanās ar lielu personību, īstu mūziķi un atsaucīgu cilvēku. Tomēr stundas vienmēr pārspēja gaidīto, vienmēr bija neparastākas, nekā biju cerējusi.

No rītiem plkst. 9.00 viņš vienmēr ieradās konservatorijas 16. klasē enerģisks un jaunu ideju pilns. Iekārtojās, noņēma pulksteni no rokas, izņēma zīmuli un portsigāru un nosēdās klausīties. Parasti viņš pirmo reizi noklausījās skaņdarbu, nepārtraucot audzēkņa spēli (arī tad, ja tā bija liela, trīsdaļīga sonāte), tikai ar zīmuli atzīmēdams notīs neprecizitātes.

No rītiem viņš vienmēr ieradās gludi sasukājies, bet jau pēc brīža mati bija sajaukti, tad tika norauta un ielidoja portfeli «šī neciešamā kaklasaite» un vēl pēc brīža žakete tika uzkāta uz krēsla atzveltnes. Viņš pats sēdās pie klavierēm, demonstrēja, komentēja un laboja nepilnības izpildījumā. Stundās viņš daudz spēlēja priekšā gan izpildāmo skaņdarbu, gan kā analoģiskus piemērus simfonijas, operas, un arvien bija jāapbrīno viņa fenomenālā muzikālā atmiņa. Viņš uzskatīja, ka visu nianšu smalkumu un raksturu nokrāsu dažādības vārdiem nemaz nevar pateikt, ka to var izdarīt tikai mūzikas valodā.

Parasti P. Pečerskis jau pirmajās stundās prasīja, lai studenti spēlētu no galvas. Atceros, kā pirmajā tikšanās reizē pedagogs man iedeva Ļutoslavska «Variācijas par Paganīni tēmu» divām klavierēm. Tā kā viņš man bija liela autoritāte, tad ļoti centos un pēc divām dienām spēlēju savu partiju no galvas pareizā tempā. Pēc tam viņš man vienmēr to atgādināja, kad



centos iestāstīt, ka nevaru taču visu momentā no galvas iemācīties.

Arī koncertus pedagogs lika vienmēr sākumā izspēlēt cauri tempā un raksturā, tajā brīdī nepievēršot uzmanību dažādām nejausībām un nekārtībām. Viņš uzskatīja, ka tas ļauj aptvert skaņdarbu kopumā un dod stimulu turpmākam darbam. Bet tūlīt pēc tam sākās vissikākais un pedantiskākais darbs. P. Pečerskis brīvi orientējās vācu, angļu un franču valodās, kas viņam ļāva precīzi skaidrot, piemēram, Debisi un Ravela dotos apzīmējumus. Viņš ļoti dusmojās par neprecīziem vai dažreiz pat gluži nepareiziem tulkojumiem. Tāpat viņam patika atklāt dažādas iespiedklūdas — vai tas bija punkts pie nots, vai līgas trūkums.

Pedagogam bija ārkārtīgas izdomas spējas un radoša pieeja aplikatūrai un nošu materiāla un pasāžu sadalījumam starp rokām. Tie kalpoja ne tikai pianista tehnisko ērtību labad, bet vienmēr bija pakļauti skaņdarba ieceres atklāšanai.

P. Pečerska pianistiskais tonis bija silts un izteiksmīgs. (Viņa pirkstiem bija lieli spilventiņi. Par ceturtnā pirksta spilventiņu viņu apskaudis pat viņa pedagogs Neihauzs, kurš teicis, ka uz tā varot pat izgulēties.) Tomēr skaistu toni P. Pečerskis nekad neizvirzīja kā pašmērķi. Tā, strādājot pie Rahmaņinova «Rapsodijas par Paganīni tēmu» VII variācijas, kur parādās nāves tēma «Dies irae», viņš ilgi pūlējās, lai panāktu skarbu, it kā sastingušu toni mana maigā un dziedošā vietā. (Kā piemēru viņš stāstīja, ka Toskanīni piedāvāta kāda jauna primadonna ar skaistu balsi lēdijas Makbetas lomai. Toskanīni atteicies no viņas kā nepiemērotas, jo uzskatījis, ka lēdijai Makbetai jābūt vecai un balsij aizsmakušai.)

Tāpat P. Pečerskis necieta haotiskus, neattaisnoti ātrus tempus, kas neatbilda skaņdarba raksturam (piem., Bēthovena 17. sonātes III daļā, Prokofjeva 2. un 6. sonātes pirmajās daļās). Viņam bija iemīļots teiciens: «Vajag turēt sevi grožos.» Viņa paša virtuozitāte, roku veiklība un precizitāte bija aprīnojama. Kādreiz viņš man klasē nospēlēja Sopēna Etīdi op. 25 *Sol bemol* mažorā (kuru, kā viņš izteicās, bija spēlējis pirms gadiem četrdesmit) tādā tempā, ka ilgi nespēju atjēgties, ka tas vispār iespējams (bez tam viņš spēlēja ar 9 pirkstiem, jo labās rokas ceturtnas pirksts pēc operācijas vairs nedarbojās).

Roku atbalstu un brīvību pedagogs ieteica meklēt visā ķermenī. Viņš mācīja — jo klusāku pianissimo grib panākt, jo

vairāk piesitiena kustībai jāizriet no visa ķermeņa, nevis tikai no rokas vai pirkstu galiem.

Lielu nozīmi viņš piešķīra pedalizācijai. Viņš uzskatīja, ka to pilnībā nevar nofiksēt — pierakstīt, jo pedalizācija katrā izpildījuma reizē mainās atkarībā no atskaņojuma. Viņš ļoti daudz mācīja lietot puspedāļus, ceturtdaļpedāļus, vibrējošo pedāli.

Pēteris Pečerskis uzskatīja, ka daudzas stundas dienā mehāniski vingrināties ir bezjēdzīgi. Ieteica spēlēt divarpus, trīs, augstākais četras stundas dienā, daudz lasīt, klausīties un iepazīt mūziku.

Viņa iemīļotie komponisti bija Debisi, Musorgskis, Rahaņinovs, Prokofjevs. Mani pirmā brīdī pārsteidza viņa attieksme pret šiem komponistiem. Tie viņam bija kā tuvi un labi pazīstami cilvēki — viņš brīvi orientējās to radu rakstos, gada skaitļos, paziņu lokā un uzskatos.

Speciālā klavieru klasē Pēteris Pečerskis bija sācis strādāt samērā nesen, (viņš mēdza jokoties, tēloti kaprīzā balsī sakot: «Ak, es taču esmu jauns pedagogs!»), un es biju viņa pirmā abituriente, tādēļ viņš strādāja ar lielu interesi un aizrautību. Lai gan viņš darbojās tik daudzās un atbildīgās mūzikas jomās, tomēr mums, studentiem, bija sajūta, ka esam viņa dzīvē galvenais. Viņš domāja par mums dienu un nakti ne tikai pārnēstā, bet arī tiešā nozīmē. Atceros, reiz, no rīta ieradies uz stundu, viņš man sajūsmā paziņoja: «Zini, vakar es nevarēju ilgi aizmigt, domāju par tevi, un pēkšņi man ienāca prātā doma, ka tev taču noteikti vajag spēlēt Šopēna «Fantāziju fa minorā.» Toreiz jutos ļoti pārsteigta un izbrīnīta, ka pedagogs sastāda man repertuāru pa bezmiega naktīm. Tagad, kad pati strādāju par pedagogu, tas man neliemas vairs nesaprotami.

Pēteris Pečerskis vienmēr centās uzdot daudzpusīgu programmu, uzaicināja spēlēt savās koncertlekcijās filharmonijā, radio ierakstos. Viņš sacīja: «Uz priekšu vajag virzīties plašā frontē!» Atceros, ka reiz teicu, ka vasarās nemēdzu daudz spēlēt. Viņš brīnījās: «Kas tad tu esi — sezonas strādāniece, vai?»

Pedagogs centās studentos ieaudzināt patstāvību. Reiz, kad līdz studentu koncertam, kurā man bija jāatskaņo trīs Debisi prelūdijas, bija palikušas divas nedēļas, viņš paziņoja: «Vairāk tevi līdz koncertam neklausīšos. Strādāsim tālāk pie citas programmas. To tu sagatavosi patstāvīgi.» Bet tobrīd man pie šīm prelūdijām bija vēl daudz darba.

Pēteris Pečerskis arvien bija gatavs noklausīties studentu. Svētku dienās un vasarā viņš strādāja mājās. Atceros pirmo



reizi, kad tur aizgāju. Viņš man iedeva čibiņas un teica: «Pie manis pat Rihters, kad iebrauc, staigā čibiņas.» Atceros, ar kādu bijību sēdos pie klavierēm, pie kurām spēlējis pats Rihters. Ar savu jaunības draugu un studiju biedru Svjatoslavu Rihteru Pēterim Pečerskim bija cieši kontakti. Reiz mājās viņš man rādīja tikko saņemtu sūtījumu — plati no Rihtera, uz kuras konverta viņš lieliem burtiem bija uzšņāpis trīs vārdus: «Петя! Привет! Слава!»

Mājās P. Pečerskim bija daudz nošu un skaņuplašu, kuras viņš bija izvēlējis ar lielu atlasī. Vienmēr viņš atrada laiku demonstrēt man kādu interesantu ierakstu, kādreiz uzdāvināja notis, plates, ieteica jaunu grāmatu. Ļoti viņam patika Kogana «У врат мастерства» un «Работа пианиста».

P. Pečerskim piemita vienreizēja koncentrēšanās un pārslēgšanās spēja. Kādreiz mājās, kad viņu iztraucēja kāda garāka telefona saruna, viņš pēc tās momentā atgriezās tieši pie tās pašas intonācijas, pie kuras mēs strādājām iepriekš.

Pianists bija paškritisks un nekautrējās atzīt, ja, pēc viņa domām, kaut kas nebija izdevies. Pēc kāda koncerta viņš man teica: «Šodien mēs abi spēlējām slikti — gan tu, gan es.»

Mācījos pie Pētera Pečerska arī koncertmeistaru klasē četrus gadus, bet tās jau ir citas, tikpat spilgtas atmiņas. Nav aizmirstams, cik perfekti viņš lasīja no lapas, kā pats spēlēja un dziedāja priekšā operu ārijas un skatus, apbrīnojami spilgti atklādams tēlu raksturus un mūzikas saturu.

Arī pēc konservatorijas beigšanas viņš vienmēr uzmundrināja nezaudēt formu, spēlēt, uzaicināja piedalīties savās lekcijās filharmonijā. 1973. gadā ierosināja un palīdzēja man sagatavoties uz konkursu, veltītu Rahmaņinova 100. dzimšanas dienai. Tāpat aicināja vest pie viņa manus audzēkņus. Viņš smējās: «Es viņiem iznāku tikpat kā vectētiņš!»

Stundas pie Pečerska bija liels prieks, satraucošu meklējumu un atklājumu laiks. Tās nebija stundas šī vārda parastā nozīmē, tā bija cīņa par tuvināšanos kādam bezgala tālam mērķim un ideālam, kuru pedagogs Pēteris Pečerskis mums prata parādīt.

## «SIRSNĪGI SVEICAM, LATVIEŠU DRAUGI!»

Ar šādiem transparentiem latviešu valodā bija greznotas ielas un ceļi daudzās pilsētās Sibīrijā, Ziemeļkrievijā un Vidusvolgas apvidos, kurus 1976. gada jūnijā šķērsoja latviešu mākslas dekādes maršruti Krievijas Federācijā. Mūsu mākslinieki, kas bija kuplā skaitā devušies ciemos pie lielā kaimiņa, pilnām izbaudīja krievu tautas tradicionālo viesmīlību un sirsnību. Viņi nokļuva draudzības un brālības atmosfērā. Visi dekādes dalībnieki pārliecinājās arī par latviešu mākslas lielo autoritāti ne tikai Maskavā, bet arī tālajos Krievzemes nostūros.

Dekāde aizsākās ar lielu latviešu mūzikas koncertu Kremļa Kongresu pili. Daudzveidīgā kompozīcijā (galvenais režisors Alfrēds Jaunušans) izskanēja latviešu tautasdziesmas, latviešu klasiķu un mūsdienu autoru darbi. Bagātā devā Maskavas publika iepazinās ar latviešu dejas daili. Koncertā piedalījās mūsu republikas izpildītājmākslas izcilākie pārstāvji: operas solisti L. Andersone-Silāre, R. Zelmane, M. Krīgena, S. Raja, I. Jākobsons, P. Grāvelis, K. Zariņš, V. Okuņš, J. Rijkuris, baleta solisti Z. Ersa, L. Ļubčenko, A. Rumjancevs, V. Gorbaņovs, Valsts filharmonijas soliste L. Daine, aktrises E. Radziņa, V. Artmane u. c. Koncertā piedalījās kamerkoris «Ave sol», Valsts akadēmiskais koris, Latvijas televīzijas un radio Teodora Ķalniņa koris un simfoniskais orķestris, Valsts filharmonijas deju ansamblis «Daile», Tautas deju kolektīvs «Liesma», pūtēju orķestris «Rīga». Koncertu diriģēja A. Viļumanis, R. Glāzups, J. Hunhens, G. Ordeļovskis, koru vadītāji I. Cepītis, A. Derkēvica un I. Kokars.

Koncerts Kremļa Kongresu pili apliecināja latviešu muzikālās kultūras augsto līmeni.

Kolonnu zālē notika simfoniskais koncerts, kurā diriģenta V. Sinaiska vadībā atskaņoja Jāņa Ivanova Čellokoncertu (solists E. Bertovskis), poēmu «Lāčplēsis» un Bēthovena Devīto simfoniju.



No Maskavas latviešu mākslinieku ceļi sadalījās trijos virzienos. Viens veda uz ziemeļiem — Vladimiru, Jaroslavļu, Suzdaļu; otrs uz dienvidiem — Uļjanovsku, Penzu, Saratovu; trešais uz austrumiem — Sibīrijas pilsētām Tomsku, Kemerovu, Belovu, Prokopjevsku, Meždurečensku.

Un visur māksliniekus sagaidīja sirsnīga viesmīlība. Stacijās un lidlaukos līdz ar tradicionālo sālsmaizi viņus sveica daudzie kori ar mūsu «Pūt, vējiņi!» latviešu valodā. Bet tālajā Meždurečenskā — bērnu koris perfektā latviešu izrunā dziedāja «Kur tu teci, gailīti man».

Mūsu republikas mākslinieki uzstājās lieliskās koncertzālēs un greznās strādnieku kultūras pilīs. Te bija nodrošināts viss — ērta mēģināšana, ērta koncertēšana. Taču pats galvenais — šīs pilis pildīja saprotoša, mākslu mīloša publika, kas atvērtām draugu sirdīm uzņēma brālīgās tautas pārstāvju sniegumu.

Lieliski organizētās LPSR Kultūras dienas Krievijas federācijā atstāja dziļas pēdas cilvēku sirdīs, tām bija liela loma draudzības saišu tālākajā nostiprināšanā starp latviešu un krievu tautām.

## SATURS

### I

A. Darkevics. Emīla Dārziņa dzīve un daiļrade . . . . .	5
A. Klotiņš. Emīla Dārziņa estētika . . . . .	17

### II

M. Goldins. Latviešu klasisko zemnieku meldiju forma . . . . .	53
V. Bendorfs. Latviešu valodas prosodijas īpatnību ietekme uz tautas-dziesmu melodiku . . . . .	76
T. Kuriševa. Marģera Zariņa ceļš uz instrumentālismu, un viņa mūzikas stils jaunākajā daiļrades periodā . . . . .	82
J. Torgāns. Klavierkoncerta žanra specifikas jautājumi un latviešu klavierkoncerts . . . . .	110
Ē. Tiivums. Sis stiprais un skanīgais «err» (Zitas Ersas portrets) . . . . .	132

### III

#### Jānim Ivanovam — 70

A. Vējāns. Brīnumainā skaņu pasaule . . . . .	139
L. Kārklīņš. Par Jāņa Ivanova daiļradi . . . . .	143

### IV

#### Pētera Pečerska piemiņai

J. Voskresenska. Par kolēģi Pēteri Pečerski . . . . .	150
G. Boža. Manas atmiņas par pedagogu Pēteri Pečerski . . . . .	152
«Sirsnīgi sveicam, latviešu draugi!» (LPSR kultūras dienas KPFSR) . . . . .	156



ЛАТЫШСКАЯ МУЗЫКА

*Сборник статей XII*

Составители А. Даркевиц, А. Бомик

Художник Н. Даркевича

Издательство «Лиесма» Рига 1977

На латышском языке

IB № 254

LATVIESU MŪZIKA  
Raksti par mūziku XII

Sastādījuši Arvīds Ernesta d. Darkevics  
un Arvīds Krišjāņa d. Bomiks

Redaktore I. Zemzare.

Mākslinieciskā redaktore N. Sakirjanova.

Tehn. redaktore L. Vasiļevska. Korektore D. Ergle.  
Nodota salikšanai 1976. g. 6. septembrī. Parakstīta  
iespiešanai 1977. g. 11. janvārī. Tipogrāfijas papīrs  
Nr. 1, formāts 60×84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. 10,25 fiz. iespiedl.; 9,53 uzsk.  
iespiedl.; 9,51 izdevn. l. Metiens 2000 eks. JT 22003.

Maksā 1 rbl. 6 kap.

Izdevniecība «Liesma» Rīgā, Padomju bulv. 24.  
Izdevn. Nr. 92/28181-MM-1329. Iespiesta Latvijas PSR  
Ministru Padomes Valsts izdevniecību, poligrāfijas  
un grāmatu tirdzniecības lietu komitejas Rīgas  
Paraugtipogrāfijā Rīgā, Vienības gatve 11. Pasūt.  
Nr. 1138.

Ivan Ivanovam — 70

1. Ivanovs, Ivanovs un viņu pasaulē. 128  
2. Ivanovs. Par Jāņa Ivanova daiļradi. 143

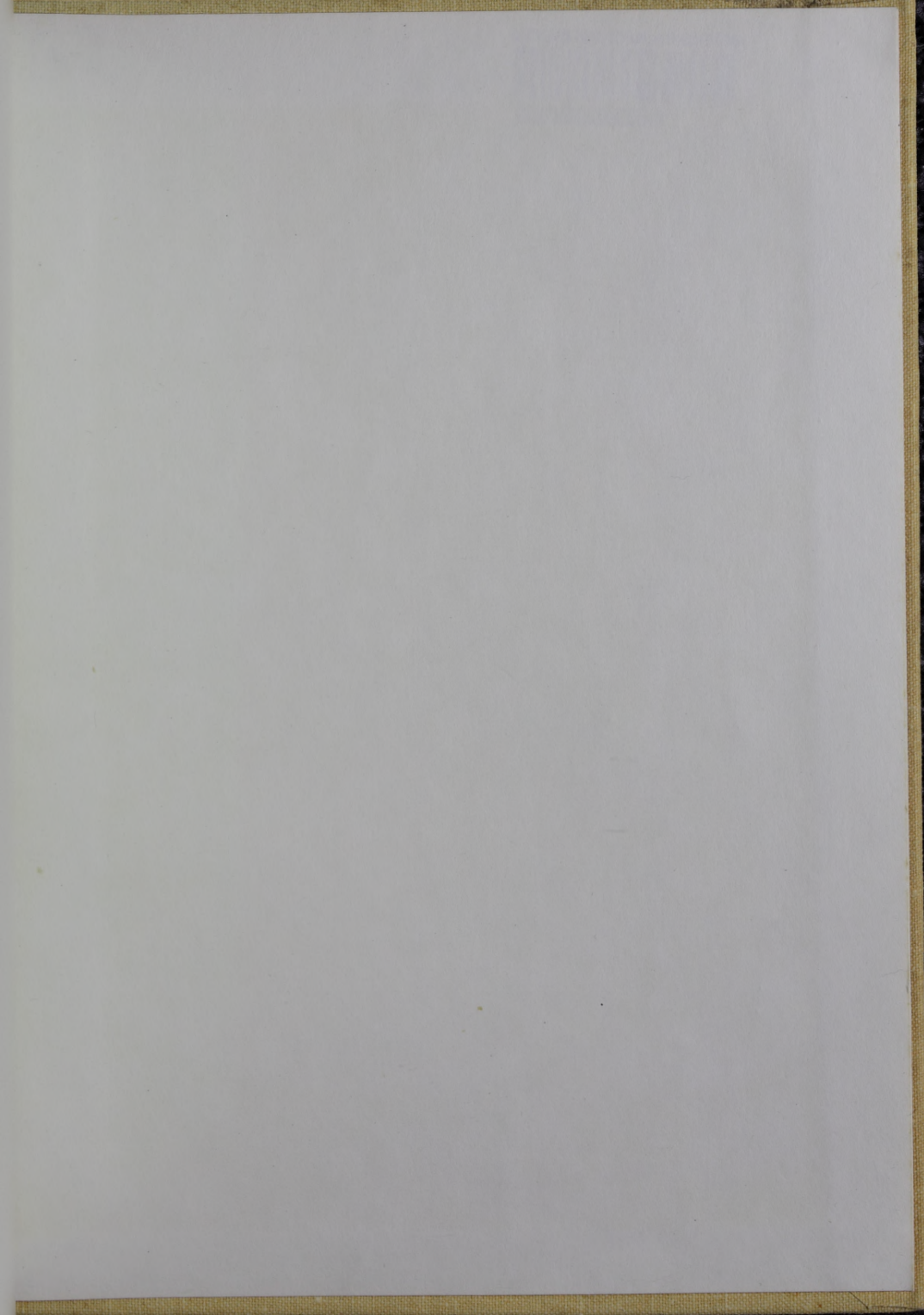
IV

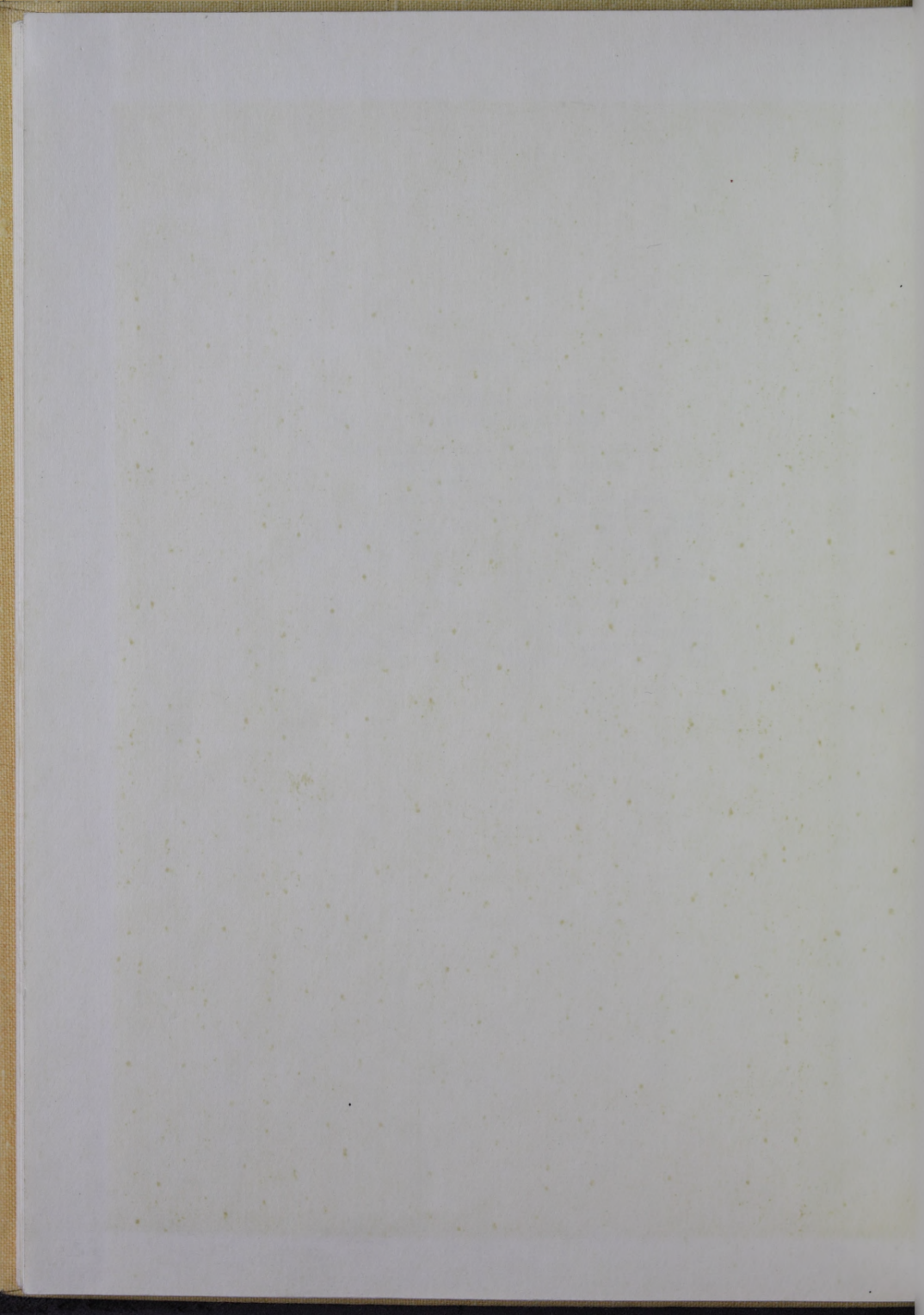
Pēteris Pēderska piemināts

1. Vaskarska. Par Jāņa Pēterī Pēderski. 150  
2. Ska. Mūsu vārdi par pedagogu Pēteri Pēderski. 153  
3. Ska. «Mūsu vārdi par Jāņa Pēterī Pēderski» (PSR kultūras dienas  
1977). 156

29



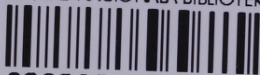






[1-]

LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTEKA



0303039393

100