

LATVIEŠU MŪZIKA



N^{M-2}
9178

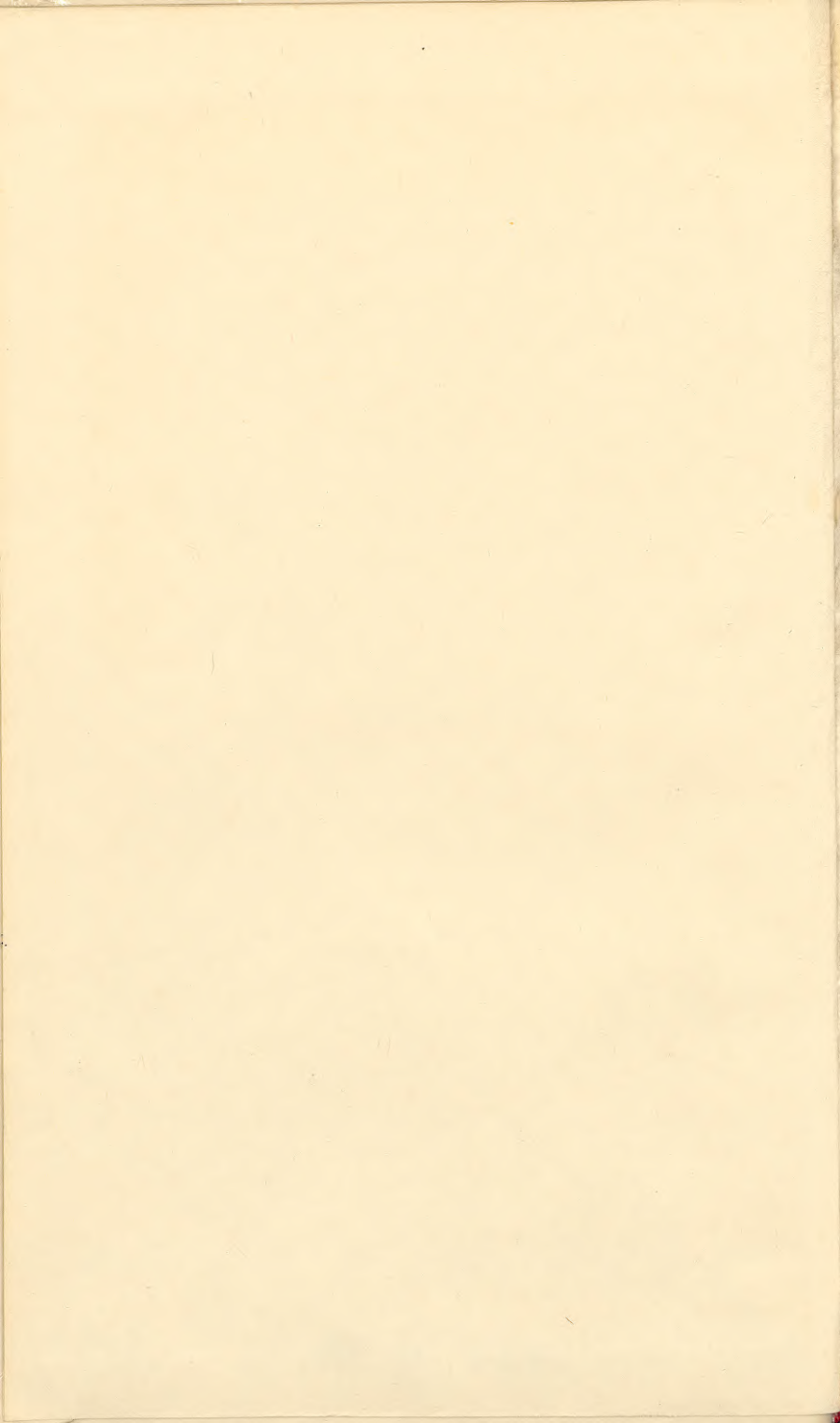
'85



17

86-4. 589.





LATVIEŠU
MŪZIKA

17

A. DARKEVIČS UN L. MORNIEČIS

RĪGA «IESMA» 1985


REVISED
EDITION

15

N M-2
9178

N

LATVIEŠU
MŪZIKA



'85

SASTĀDIJUŠI
A. DARKEVICS UN L. MORNIECE



RIGA «LIESMA» 1985

85.313(2L)7
La 802

Vija Laca Latv. PSR
VALSTS BIBLIOTĒKA

86 — 4.589

Mākslinieks *G. Kļava*

Redakcijas kolēģija:

O. Grāvītis, L. Kārklīņš, A. Klotiņš, J. Torgāns

Fotoilustrācijas: *L. Balodis, V. Brauns, Z. Mežavilks,*
L. Bļodnieks, A. Slapiņš, P. Korsaks, arhīvu materiāli

Uz vāka *R. Salcēviča* fotomontāža

L 490500000—297
M 801(11)—85 265—85

© Izdevniecība «Liesma», 1985

PAR LATVIEŠU MŪZIKAS INTERNACIONĀLAJĀM SAIKNĒM

Grūti iedomāties kādas tautas mūzikas kultūras attīstību bez vēsturiskiem sakariem ar citām tautām, ar citām nacionālajām kultūrām. Šie sakari — tik dziļi, daudzpusīgi un organiski, ka mēs ne vienmēr tos apzināmies, — atspoguļojas komponistu daiļrades veidošanās procesos, izpildītāju izaugsmē, klausītāju gaumes ievirzēs — būtībā visā skaņu mākslas satvarā. Tā vēsturisko apstākļu dēļ latviešu profesionālās mūzikas tapšanu tās agrīnajā stadijā nevarēja neietekmēt vācu kora kultūras tradīcijas. Visu 19. gadsimtu gan dziedāšanas praksē, gan komponistu sacerējumos ļoti noturīgi izrādījās dažādi «liedertafel» stilistikas elementi. Jaunus, svaigus impulsus latviešu mūzikai deva saskarsme ar krievu skaņu mākslas meistariem. To ietekmē 19. un 20. gadsimta mijā veidojās latviešu nacionālās mūzikas klasikas pamati. Te jārunā ne tikvien par N. Rimski-Korsakova kompozīcijas skolas un estētisko uzskatu nozīmi, bet arī par tiešiem daiļrades stimuliem, ko guva, piemēram, E. Dārziņš no P. Čaikovska, E. Melngailis no M. Musorgska, J. Zālītis no A. Skrjabinas, J. Mediņš no S. Raḥmaņinova u. c., arī par dažu latviešu mūziķu «ieaugšanu» krievu, ukraiņu, azerbaidžāņu, uzbeku mūzikas dzīves norisēs. Pati Rīga gadsimtu mijā bija izveidojusies par internacionālu mūzikas dzīves centru, un latviešu mūziķi pastāvīgi saskārās ar citu nāciju pārstāvjiem, guva ierosmes no augstvērtīgiem vācu un ceļojošo krievu opertrupu sniegumiem, no izcilo krievu un Rietumeiropas mākslinieku viesošanās, no simfoniskajiem koncertiem, kuru līmeni nosacīja tik augsta ranga diriģenti kā somis G. Šnēfogts, polis G. Fitelbergs, krievs V. Berdjajevs un citi Rīgā ilgstoši nodarbinātie mūziķi. Tas viss bagātināja latviešu skaņu mākslinieku pieredzi, stimulēja radošos spēkus, plašināja sabiedrības estētiskos priekšstatus. Svarīgs jaunās nacionālās kultūras izaugsmes rādītājs

bija latviešu atskaņotājmākslas īpatsvara pieaugums Rīgas un arī plašākās mūzikas dzīves norisēs. Viena no pirmajām latviešu profesionālajām dziedonēm — M. Vignere-Grinberga ar panākumiem izpildīja latviešu tautasdziesmas savos koncertbraucienos pa Iekškrīevijas un Sibīrijas pilsētām. Arī viens no mūsu vokālās mākslas pamatlicējiem — P. Sakss, kas izglītību bija ieguvis Itālijā, daudz propagandēja A. Kalniņa un E. Dārziņa dziesmas. Autoritatīvs mūziķis tajos gados kļuva Pēterburgas konservatorijas absolvents L. Bētiņš, kas strādāja par pedagogu Kijevā, Tiļlisā un 1889.—1900., kā arī 1908.—1914. gadā bija Maskavas konservatorijas profesors ērģeļu un klavieru spēlē. A. Jesipovas skolu pārstāvēja pazīstamie pianisti A. Daugulis un P. Šūberts, L. Auera skolu — viens no pirmajiem latviešu vijolniekiem — A. Dombrovskis, pie A. Veržbiloviča mācījās čellists O. Fogelmanis, ievērojams pedagogs Rīgā. Pēterburgas konservatorijā bija mācījies arī lieliskais ērģelnieks un kordiriģents P. Jozuus, kas manāmi ietekmēja kora mākslas attīstību Latvijā. Vācijā savukārt bija izglitojies pirmais latviešu profesionālais orķestra diriģents A. Bobkovics, kura mākslinieciskā darbība Latvijā aizsākās 1907. gadā.

Tajos pašos gados A. Kotonji vokālās klases absolvents Pēterburgas konservatorijā P. Jurjāns ar savu audzēkņu veiktajiem divu krievu operu — «Jevgeņija Oņegina» un «Dēmona» uzvedumiem lika pamatus latviešu muzikālajam teātrim.

Latviešu mūzikas kultūras attīstībai sekoja arī citu tautību sabiedriskās domas pārstāvji. Te jāatzīmē Rīgas mūzikas kritiķa V. Češihina raksti, kurš krievu preses slejās ar iejūtību vērtēja jaunas parādības latviešu mūzikā. No visumā atturīgām, pat naidīgām vācu aprindu nostādnēm manāmi atšķiras pazīstamā mūziķa un kritiķa H. Šmita pozīcijas. Viņš interesējās par latviešu mūziku un tautasdziesmu, tulkoja vācu valodā latviešu autoru dziesmu tekstus. Īsas atsauksmes par A. Kalniņa darbiem parādās 1907.—1910. gadā Štutgartes, Leipcigas, Berlīnes mūzikas laikrakstos.

Šādi procesi neapsīka buržuāziskās Latvijas laikā. Nenovērtējama nozīme mūzikas kultūras izaugsmē bija 1919. gadā nodibinātajai Latvijas konservatorijai, kuras darbību J. Vitols vadīja pēc viņam labi zināmajiem Pēterburgas konservatorijas metodiskajiem, organiza-

toriskajiem un estētiskajiem principiem. Latvijas sabiedrības muzikālo gaumi 20. un 30. gados formēja internacionālais repertuārs, ko sniedza Nacionālā opera, daudzu prominentu mākslinieku koncerti, arī radoraidījumi. Par spīti daudziem šķēršļiem pastāvēja auglīgi kultūras sakari ar Padomju zemi, no kuras Latvija bija politiski šķirta. Rīgā tika uzvests R. Gliera balets «Sarkanā magone», skanēja S. Prokofjeva, D. Šostakoviča darbi, viesojās padomju mākslinieki A. Neždanova, V. Barsova, L. Sobinovs, G. Pirogova, M. Reizens, A. Aleksejevs, A. Meserers. Ar skaņu kino un radoraidījumu starpniecību tauta iepazīna padomju dziesmas.

Rīgas mūzikas dzīvi bagātināja krievu dziedoņa F. Šaļapina, polietes E. Bandrovskas-Turskas, itāļu T. dal Montes un T. Skipas sniegumi, vācu diriģentu H. Abendrota, Ē. Kleibera, īpaši L. Bleha ilgstošā darbība Latvijā. Nozīmīgi bija komponistu I. Stravinska, S. Prokofjeva, A. Glazunova, N. Metnera, K. Šimanovska, V. d'Endī autorkoncerti. Latviešu horeogrāfiskās mākslas tapšanu ievērojami veicināja krievu baletmeistari A. Fjodorova un M. Fokins.

Tomēr pirmspadomju laikā starpnacionālie kontakti mākslas novados bija spontāni, ierobežoti, jo valdošās šķiras tos neatbalstīja, nereti pat bremzēja. Tā, piemēram, Nacionālā opera pārtrauca kontraktu ar ievērojamo krievu diriģentu E. Kuperu, kas Rīgā produktīvi darbojās 20. gadu vidū. 30. gados ierobežota tika arī režisora P. Meļņikova sadarbība ar Nacionālās operas kolektīvu, nerealizēta palika izdevība pieaicināt par galveno baletmeistaru V. Tihomirovu no PSRS Lielā teātra. Maz iespēju pastāvēja latviešu skaņu mākslas plašākai reprezentācijai. Tomēr bija izņēmumi. Kā zīmīgākos notikumus te var minēt M. Brehmanes-Štengeles vairākkārtējo viesošanos PSRS Lielajā teātrī un Tiflissas Operā 20. gadu beigās, T. Reitera vadītā kora 7 koncertbraucienus pa Rietumeiropas valstīm, kas veikti 1925.—1939. gadā, Latvijas baleta viesizrādes Zviedrijā un Polijā (1935), Jāņa Mediņa Trešās suitas partitūras izdošanu Vines «Universal-Edition» apgādā, kas palika gandrīz vai vienīgais latviešu komponista darba «izrāviens» uz ārzemēm.

Tikai pēc sociālistiskās revolūcijas un ļeņiniskās nacionālās politikas istenošanas sabrūk visi šķēršļi

nacionālo kultūru tuvināšanai, to savstarpējai bagātināšanai un auglīgai mijiedarbībai. Jau vairāk nekā četrus gadu desmitus mūsu republikā šos procesus veicina masu informācijas kanālu, koncertiestāžu, muzikālo teātru, arī tautas daiļrades kolektīvu funkcionēšana, kopumā veidojot plašo un sazaroto skanošo vidi, kas ietekmē padomju ļaužu estētisko apziņu, muzikālās intereses un gaumi. Šajā skanošajā vidē liela nozīme ir padomju daudznacionālās mākslas izpausmēm.

LPSR Valsts Akadēmiskais operas un baleta teātris plaši iepazīstināja savus skatītājus ar S. Prokofjeva daiļradi. Lielus panākumus guva baletu «Romeo un Džuljeta», «Pelnrušķīte», operas «Karš un miers» uzvedumi. Rīgas skatītāji iepazīna arī viņa operas «Mila uz trim apelsiniem» un «Laulības klosteri», D. Šostakoviča operu «Katerina Izmailova», D. Kabaļevska operu «Tarasa dzimta», V. Šebaļina operu «Spitnieces savaldīšana». Līdztekus šo krievu padomju mūzikas korifeju darbiem latviešu skatītāji cienīgi novērtēja operu «Mindija», ko sarakstījis gruzīnu komponists O. Taktakišvili, kā arī igauņu skaņraža E. Kapa operu «Atriebības ugunis». Atmiņā ir vesela nacionālo baletu buķete: armēņu komponista S. Balasanjana «Šakuntala», tatāru komponista F. Jaruļina «Šuralē», lietuviešu komponista J. Juzelūna «Jūras krastā», izrāde par Sibīrijas darbaļaudīm «Angara», ko sarakstījis mariešu komponists A. Ešpajs, Moldāvijā radītais E. Lazareva šekspīriskais balets «Antonijs un Kleopatra». Mēs atceramies krāšņās ainas no armēņu baleta «Gajanē», kuru Rīgā uzveda Ļeņingradas baletmeistars B. Eišmanis un kura sagatavošanā bija klāt pats autors A. Hačaturjans neilgi pirms savas nāves...

Mūsu republikas estētiskos kritērijus spēcīgi ietekmē kontakti ar izciliem izpildītājiem no brālīgajām republikām. Latvijā jūsmīgi ir uzņemti orķestru un kora kolektīvi no Krievijas Federācijas, Ukrainas, Armēnijas, Igaunijas, mākslas meistari no Gruzijas, Moldāvijas, Kazahijas, nacionālie ansambļi no Krievijas Federācijas autonomajām republikām un apgabaliem. Neskaitāmi vokālisti, instrumentālisti, diriģenti atstājuši dziļas pēdas Padomju Latvijas mūzikas kultūrā. Jau piecdesmito gadu sākumā Rīgas klausītāji tikās ar D. Šostakoviču, kas iepazīstināja mūs ar saviem toreiz jaunajiem skaņdarbiem — vokālo ciklu «No ebreju

tautas poēzijas», prelūdiņām un fūgām. Savus autor-koncertus diriģēja R. Gliers, B. Ļatošinskis, D. Kabaļevskis. Tēvijas kara upuriem veltīto D. Kabaļevska «Rekviēmu» 60. gados veiksmīgi iestudēja vietējie izpildītāju kolektīvi. Miļš viesis mūsu republikā ir T. Hreņņikovs — spožs savu klavierkoncertu interprets.

Ir pamats apgalvot, ka Latvijas jauno pianistu meistarības izaugsmi būtiski ietekmējuši divi izcili padomju atskaņotājmākslinieki: J. Fliers, kas pārstāvēja Maskavas K. Igumnova skolu, un P. Serebrjakovs — no Ļeņingradas L. Nikolajevas skolas. Un, protams, S. Rihtera unikālā māksla, kas kļuvusi mums visiem par augstāko mērauklu. Ikviens tikšanās ar to — jau kopš 40. gadiem — palikusi atmiņā kā savijņojošs kultūras notikums. Interesanti, ka tieši mūsu republikas gaisotnē radās pirmā telefilma par lielo mākslinieku.

Mūsu vijolnieki savukārt daudz guvuši no radošiem kontaktiem ar D. Oistrahū, L. Koganu, čellisti — ar D. Safranu. Var minēt vēl daudz līdzīgu piemēru. Svarīgi tikai atzīmēt, ka gandrīz visi mūsu republikas koncertējošie mūziķi pilnveidojušies Maskavas vai Ļeņingradas augstskolu aspirantūrā, bet viņu pedagoģiskajā darbībā turpinās tradīcijas, kas apgūtas šajās slavenajās mācību iestādēs.

Internacionālistiskās draudzības rosinošajā atmosfērā aug mūsu Operas mākslinieku autoritāte. Jau kara un pēckara gados plašu atzinību guva dziedone E. Pakule, dēvēta par «latviešu lakstīgalu». Piedalīšanās Lielā teātra izrādēs veicināja Ž. Heines-Vāgneres, A. Frīnberga, K. Zariņa, P. Grāveļa, J. Zābera talanta iepazīšanu Vissavienības mērogā. Zīmīgi bija notikumi sakarā ar operas «Teiksma par neredzamo pilsētu Kitežu un jaunavu Fevroniju» atjaunošanu uz padomju skatuves. 1949. gadā šo operu Rīgā uzveda pazīstamais Maskavas diriģents M. Žukovs. Vēlāk to diriģēja R. Glāzups latviešu mākslas un literatūras dekādē 1955. gadā. Bet 1966. gadā Rīgas diriģentu aicināja sagatavot «Teiksmas» izrādi ar PSRS Lielā teātra kolektīvu.

Neaizmirstamas palikušas Lielā teātra izrādes Rīgā 1981. gada vasarā. Tās varēja uztvert kā sava veida atbildi uz LPSR Valsts Akadēmiskā operas un baleta

teātra viesošanas Maskavā iepriekšējā gadā. Daudz pamācoša guvuši mūsu dziedoņi, tiekoties ar Ļeņingradas, Kijevas, Ivanovas un citu pilsētu skatītājiem. Tas pats sakāms par diriģentiem L. Vīneru, E. Tonu, V. Sinaiski, kuru mākslu bagātinājuši sakari ar brālīgo republiku orķestriem un klausītājiem. Bet Latvijā izauģušais diriģents A. Jansons vadīja vienu no labākajiem padomju kolektīviem — Ļeņingradas filharmonijas simfonisko orķestri.

Mūsu estētiskos apvāršņus paplašinājuši arī kontakti ar progresīvās ārzemju mākslas pārstāvjiem. Jau 50. gados Latvijas radio simfoniskā orķestra kolektīvs muzicēja ar diriģentiem S. Frikbergu no Zviedrijas, B. Heinci no Austrālijas, P. Ardžento no Itālijas, ar H. Čižu un V. Rovicki no Polijas. V. Rovicka viesošanās Rīgā 1959. gadā ar Varšavas filharmonijas orķestra un kora kolektīviem izvērtās par veselu poļu mūzikas festivālu.¹ Poļu komponistu saimi pārstāvēja simpātiskais, toreiz vēl jaunais T. Berds.

Rosināja tikšanās ar izcilo angļu komponistu B. Britenu 1964. gadā. Viņa vadītās opertrupas izrādēs varējām iepazīties ar mūsdienu kameroperu īpatnējo dramaturģiju («Skrūves pagrieziens», «Alberts Hēriņgs», «Lukrēcijas apkaunošana»). Tajā gadā E. Tona vadībā mūsu operteātrī tika iestudēts arī «Pīters Graimss». Šo uzvedumu konsultēja pats autors. 1970. gadā Rīgā viesojās pazīstamie franču komponisti Ž. Oriks, D. Lesīrs, A. Žolivē, S. Nigs. Viņu darbus izpildīja mūsu orķestris Ž. K. Kazadēzi un Ž. P. Žakijā vadībā. Kā solisti šajos koncertos uzstājās P. Sankāns, kas atskaņoja savu klavierkoncertu, un Ž. Lorio, kas iepazīstināja ar neparastu sacerējumu — A. Žolivē koncertu elektroniskajam instrumentam «Marteno viļņi». Iepazinām arī citus franču solistus un kolektīvus — Š. Minša simfonisko orķestri, Parenena stīgu kvartetu, pianisti M. Taijefēru.

Gadu gaitā rīdzinieki iemīlēja lieliskos pianistus — P. Čaikovska konkursa laureātus: amerikāni V. Klaibernu, angļus Dž. Ogdonu un Dž. Lillu, frančus Ž. Pomjē un P. Devuaijonu. Jūsmīgi pie mums tika uzņemti operdziedoņi Z. Palli no Rumānijas, D. Uzu-

¹ Ar V. Rovicki Rīgas publika tikās arī poļu kultūras nedēļas sarīkojumos 1974. gadā.

nous no Bulgārijas¹, kamerdziedone L. Maršala no Kanādas. Atmiņā saglabājušās arī ķīniešu klasiskā teātra izrādes ar savdabīgo orķestra pavadījumu uz Akadēmiskā drāmas teātra skatuves, tikšanās ar Japānas kora kustības iedvesmotāju — diriģenti un dziedātāju A. Seki, ar Kubas izcilo baletdejojāju A. Alonso un daudziem citiem māksliniekiem, kuru uzskaitījumu var turpināt ilgi, jo ārzemju viesu līdzdalība mūsu koncertdzīvē kļuvisi par ikdienēju parādību.

Sādos kontaktos mūsu republika nepaliek tikai uztvērējas lomā, bet jau ar pirmajiem padomju varas gadiem iesaistās regulārā kultūras vērtību apmaiņā. Ar laiku internacionālo sakaru procesi ne tikvien intensificējas, bet arī iegūst jaunu kvalitāti, kad Padomju Latvijas mūzikas izaugsme ļauj mūsu izpildītājiem pārstāvēt padomju mākslu jo plašā arēnā — gan Vissavienības mērogā, gan ārzemēs. Daudzās pilsētās iepazīna Latvijas operdziedoņus — Ž. Heini-Vāgneri, A. Frinbergu, K. Zariņu, P. Grāveli. Starptautisko konkursu laureātu sarakstus ir papildinājuši Padomju Latvijas pianisti I. Graubiņa, A. Zandmanis, N. Lūse, čelliste E. Testeļeca, mežradznieks A. Klišāns, fagotists A. Arnicāns. Daudzus tālus braucienus veikuši klavierdueta dalībnieki N. Novika un R. Haradžanjans,² kamerdziedones I. Tiknuse, L. Daine, trio — pianists V. Jancis, vijolnieks J. Švolkovskis, čellists M. Villerušs. Dažādās Rietumeiropas un Amerikas valstīs viesojušies Latvijas baleta mākslinieki, Valsts deju ansamblis «Daile», filharmonijas kora un orķestru kolektīvi.

Astoņdesmitajos gados jau ierasti kļuvisi latviešu komponistu braucieni uz dažādām kaimiņvalstīm, kur

¹ Latvijas un Bulgārijas mūzikas kultūras sakari jau kļuvisi tradicionāli. Tā 1957. gadā L. Vigners ar PSRS Valsts simfonisko orķestri Maskavā pirmo reizi izpildīja bulgāru komponistu P. Vladigerova, Ļ. Pipkova un M. Goleminova autorkoncerta programmu, ko vēlāk atkārtoja Rīgā. 1961. gadā latviešu mākslinieku grupa, kuras sastāvā bija Ž. Heine-Vāgnere (viņa vairākkārt viesojusies Sofijas un Varnas operteātros), V. Vilciņa, A. Frinbergs, L. Rubene, V. Čirule u. c., veica koncertceļojumu pa daudzām Bulgārijas pilsētām. 1961.—1962. gadā pazīstamais bulgāru dziedonis un pedagogs I. Josifovs konsultēja mūsu vokālistus Operā un konservatorijā, Sofijā pie viņa praksē bija K. Zariņš.

² Šī ansambļa plašā koncertprakse stimulējusi daudzu viņiem speciāli domātu klavierduetu sacerēšanu. To autori ir gan Krievijas PFSR, gan Azerbaidžānas, Armēnijas, Lietuvas, Igaunijas komponisti.

notiek viņu darbu atskaņojumi. Pietiek minēt, ka R. Kalsons bijis Vācijas Demokrātiskajā Republikā, Somijā, Polijā, P. Dambis — Dienvidslāvijā, Čehoslovākijā, Ģ. Ramans — Ungārijā, P. Vasks — Vācijas Demokrātiskajā Republikā. Šādos braucienos iesaistīti arī muzikologi — L. Kārklīšs, Dz. Kļaviņš, J. Torgāns, I. Grauzdiņa, S. Vēriņa, O. Grāvītis un citi, kas uzstājušies ar lekcijām, priekšlasījumiem, skaidrojumiem par Padomju Latvijas mūziku dažādās konferencēs, semināros un citos pasākumos ārpus mūsu zemes robežām. Noturīgi sakari pieredzes apmaiņas jomā ir Jāzepa Vitola Latvijas Valsts konservatorijai ar F. Lista Mūzikas institūtu Veimārā.

Un vēl daži piemēri no aizvadīto gadu prakses. 1981. gadā Maskavas starptautiskajā mūzikas festivālā Latvijas PSR Valsts simfonisko orķestri diriģēja poļu komponists K. Pendereckis, kas izpildīja savu jaunāko darbu — vijolkoncertu ar solistu — Maskavas vijolnieku G. Žislinu. Savukārt V. Sinaiska vadībā orķestris toreiz atskaņoja dienvidslāvu komponista V. Nikolovska Trešo simfoniju un kopā ar pianistu V. Kasteļski — franču komponista A. Žolivē klavierkoncertu. Nākamajā gadā Latvijas orķestrim nācās piedalīties padomju mūzikas festivālā Gorkijā ar krievu, ukraiņu, tatāru, moldāvu un savas republikas autoru jaunajiem skandarbjiem. Sekoja uzstāšanās P. Čaikovska mūzikas festivālā komponista dzimtenē Votkinskā. 1983. gadā orķestra kolektīvs izpelnījās vienu no septiņām prēmijām, uzstājoties IX mūzikas biennālē Berlīnē. Koncerti notika arī citās VDR pilsētās. Slavenajā Gevandhauza zālē Leipzigā skanēja J. Ivanova, R. Kalsona, P. Plakida darbi. Vienā no programmām Latvijas mūziķi atskaņoja vācu komponista Z. Matusa jauno darbu «Vizijas» autora vadībā. Lūk, atsauksmes no avīzes «Neues Deutschland»: «Orķestris Sinaiska vadībā nosliecās uz ārkārtīgi intensīvu, dramatiski spēcīgu interpretāciju. Rīgas mūziķi noteikti dod priekšroku ekspresīvam priekšnesuma stilam. [..] R. Kalsona vijolkoncerta virtuoza, daudzveidīgi skanošā, ritmiski asinātā mūzika atbilda lieliskā vijolnieka V. Zariņa izpildītāja temperamentam un virtuozaļajai meistarībai.» Atzinību guva arī lielisko obojistu V. Pelnēna un U. Urbāna sniegums, spēlējot P. Plakida dubultkoncertu. Un 1984. gadā Latvijas PSR Valsts simfoniskā orķestra mākslinieki V. Sinaiska va-

dībā muzicēja kopā ar PSRS Komponistu savienības priekšsēdētāju T. Hreņņikovu viņa autorkoncertos Rīgā un Bulgārijas pilsētās.

1983. gadā dažādās Austrijas un VFR pilsētās ar sekmēm viesojās T. Lišica vadītais LPSR Valsts filharmonijas kamerorķestris. 1985. gada pavasarī šis kolektīvs tika uzaicināts piedalīties Padomju mūzikas festivālā Somijā, kur atskaņoja D. Šostakoviča, A. Šaverzašvili (Gruzijas PSR), F. Amirova (Azerbaidžānas PSR), R. Kangro (Igaunijas PSR), kā arī latviešu autoru R. Kalsona un P. Vaska kompozīcijas. R. Kalsona un P. Vaska darbus pirms tam orķestris bija spēlējis arī Varšavas rudens festivālā, vieskoncertos Čehoslovākijā un Bulgārijā.

Daudzos mūzikas dzīves centros pazīst LPSR Valsts Akadēmisko kori. Jau pierasts, ka ar šā kolektīva līdzdalību tiek atskaņoti gan klasiskie, gan mūslaiku oratoriālie darbi Maskavā un Prāgā, Ļeņingradā un Berlīnē, kā arī citās pilsētās. Ar Latvijas kora starpniecību ir iepazīti tādi sarežģīti darbi kā I. Stravinska «Requiem canticles», «Свадебка», kantāte «Zvaigžņotais», pirmo reizi reprezentēti klausītājiem vairāki Maskavas komponistu sacerējumi: J. Ļevitina «Hirosima nedrīkst atkārtoties», A. Čaikovska «Saulei», E. Deņisova «Dienu putas». Gan Prāgā, gan citās pilsētās dziedāts A. Dvoržāka «Rekvīems», G. F. Hendeļa «Mūzikas svētki», J. S. Baha «Mateja pasija». Maskavas koncertsezonas pārskatam veltītajā rakstā, kas publicēts žurnālā «Sovetskaja muzika» (1984, № 2, 71. lpp.), par diriģenta D. Kitajenko vadīto koncertu sēriju teikts: «Lielu interesi izraisīja Baha monumentālās «Mateja pasijas» izpildījums, ko veica Maskavas filharmonijas orķestris un Latvijas PSR Valsts koris (Maskavas konservatorijas Lielajā zālē 26. un 27. IX).» Aplūkojot dažas slavenu diriģentu V. Mengelberga, V. Furtvenglera, G. Ramina ieviestās interpretācijas tradīcijas, recenzents secina, ka mūsdienās būtu iespējams atteikties no ierastajām kupīrām un atskaņot šo gigantisko darbu (78 numuri!) visā pilnībā. Acīmredzot tieši dzirdētais sniegums varēja pavedināt uz šādu propozīciju. Tālāk autors raksta: «D. Kitajenko un I. Cepītis panāca no viņu vadītajiem kolektīviem stilam pietiekami atbilstošu skanējumu, kur nepieciešamais stingrums (lai pasargātu izpildītājus no tieksmes pārlietu romantizēt mūziku)

saistīts ar dzīvu emociju (kas paglābj no muzejiskas pieejas). Priecēja kora un orķestra precīzi sabalansētais ansamblis, spilgtie, svinīgie tutti (piemēram, 38. numurā). Otrajā vakarā izpildījums bija brīvāks, dzīvāks, izteiksmīgāks. Reti veiksmīgi bija atlasīti solisti. Dziedoņu balsis it kā personificēja četrus stāvokļus: soprāns — L. Andrušēviča — eņģelisko kontemplāciju, alts — N. Romanova — sāpju raisītu līdzjūtību, tenors — J. Sproģis — lielisks Eņģēlists (īpaši iespiēdās atmiņā reċitativa № 25 un ārijas № 26 interpretācija) — patētisku līdzdalību, bass — A. Safiuļins — eksaltētu aizkustinājumu. Apvienojušies priekšpēdējā numurā, viņi lieliski atsedza «Pasijas» tembrālo dramaturģiju, kas ļāva izcelt visas kompozīcijas viengabalainību.» Te ir runa par mākslas meistarības augstākajām kategorijām. Līdzās tam rosinoši ir atzinumi, ka mūsu Operas tenori var gūt panākumus ne tikvien viņu iemīļotajā, pārbaudītajā repertuārā, bet arī mazāk pazīstamos, dziļākos «ūdeņos». Īsā laikā iestudēdams grieķu komponista M. Teodoraka Trešās simfonijas ļoti grūto kora partiju, Valsts Akadēmiskais koris nodrošināja šī darba spožu reprezentāciju Maskavas starptautiskajā mūzikas festivālā 1984. gada pavasarī. Pēc autora ierosinājuma šo pašu sniegumu kolektīvs atkārtoja Parīzē laikraksta «Humanité» rīkotajā festivālā. Atgriežoties mājup, koris koncertēja arī dažādās Vācijas Federatīvās Republikas pilsētās.

Pasaules klases limenī sevi apliecinājuši uz pašdarbības bāzes izaugušie kora kolektīvi, kas ieguvuši pirmās vietas starptautiskos konkursos Itālijā, Holandē, VFR, Grieķijā, Ungārijā, Spānijā. Tie ir A. Derkēvicas un I. Cepiņa vadītais sieviešu koris «Dzintars», I. Kokara vadītie — vīru koris «Dziedonis» un kamerkoris «Ave sol», kura uzstāšanās areāls ir patiesi neaptverams — gandrīz visa Eirāzija. 1982. gadā konkursā Debrecenā «Ave sol» ieguva pirmās vietas četrus sacensību veidos: kā jaukts koris, kā kamerkoris, kā tautas mūzikas izpildītājs koris un kā labākais ungāru dziesmas interprets. Šādu pašu diokārtēju uzvaru «Ave sol» guva nākamajā gadā Austrijā. Zīmīgi, ka konkursa rīkotāji Špitālē no 10 koriem, kas pārstāvēja 10 pasaules valstis, pirmo vietu piešķīra Padomju zemes kultūras reprezentantam — Rīgas kamerkorim. Šī kolektīva jau «eiropiskā» mēroga reputācija izpaudās arī pagodino-

šajā ielūgumā piedalīties franču nacionālās kora kustības «Koraliju» festivālā, kas notika Dienvidfrancijas pilsētā Vezonā 1983. gada vasarā. Kā prominentam mākslinieciskam kolektīvam Rīgas korim festivāla programmās bija ierādīta redzama vieta. Līdzīga gaisotne bija ap kora «Ave sol» koncertiem 1984. gadā starptautiskajā kora festivālā, kas notika Dienvidanglijā, Menas salā. 1985. gada pavasari kolektīvs veselu mēnesi pavadīja Francijā, kur «Ave sol» demonstrēja paraugsniegumus, atklājot vai noslēdzot četru dažādās pilsētās rīkoto kora festivālu programmas. Dabiski, ka šādas internacionālas tikšanās paplašina latviešu komponistu daiļrades ietekmes sfēru — mūsu dziesmas sāk iepazīt un arī izpildīt citās zemēs. Tā dažādos konkursos skanējušas «Pūt, vējiņi», «Krauklīts sēž ozolā», «Bēdu, manu lielu bēdu», arī J. Ivanova Vokalizes, kuras savās programmās iekļāvuši kori no Francijas, Spānijas, Venecuēlas. Čehu un bulgāru kolektīvi savu firmu skaņuplatēs ierakstījuši vairākus P. Dambja darbus. Tādējādi latviešu kora māksla nav izolēta, bet cieši un organiski saistīta ar citām tautām. To apliecina arī visu mūsu kora kolektīvu repertuāra daudznacionālais raksturs. Turklāt Latvijas ievērojamo kora un viņu vadītāju darbība nereti stimulējusi kora kultūras izaugsmi arī citās padomju republikās un pilsētās. Sajā sakarā pietiek minēt diriģentu J. Dūmiņu, ko 1957. gadā aicināja piepalīdzēt Gruzijas kora kapelas sagatavošanā Maskavas dekādei un kas kļuva par šīs republikas Nopelniem bagāto mākslas darbinieku. 1982. gada Vissavienības kamerkoru konkursā diploms tika piešķirts interesantajam kolektīvam no tālās Permas. Vēlāk tas Rīgā demonstrēja vērtīgu programmu, kurā bija pārstāvēta senā krievu polifonija un Urālu novada komponistu daiļrade. Un tomēr Permas kamerkora vadītājs V. Noviks, Sverdlovskas konservatorijas absolvents, papildināja savu meistarību Latvijas Valsts konservatorijas asistentūrā pie I. Kokara. Pie mums praksē bijuši kordiriģenti no Kazahijas, Tadžikijas, Ukrainas, Lietuvas, Igaunijas... 1983. gadā konservatorija sarīkoja topošo kordiriģentu konkursu, veltītu J. Vitola 120. dzimšanas dienas atcerei. Šis pasākums izvērtās par sava veida Vissavienības forumu, kur jauno mākslinieku audzināšanas aktuālo jautājumu apspriešanā piedalījās pārstāvji no daudzām republikām un mūzikas centriem, arī

Maskavas konservatorijas rektors profesors B. Kuļikovs. Daudz ir šādu piemēru, kuri raksturo mūzikas kultūras darbinieku auglīgu radošo sadarbību. Gatavojoties Maskavas starptautiskajam mūzikas festivālam 1984. gadā, līdzās galvaspilsētas spēkiem tika aicināti piedalīties izpildītāju kolektīvi arī no Ļeņingradas, Kijevas, Viļņas un Rīgas. Savos labākajos paraugos latviešu komponistu daiļrade ir pārvarējusi pirmspadomju laika lokālo aprobežotību un cienīgi reprezentē padomju mūzikas mākslas augstākos sasniegumus.

Lielās Dzimentenes izjūta, progresīvie cilvēības ideāli nosaka ētiskā pacēluma un estētiskā daiļuma mākslinieciskās izpausmes, kas savu īpatnēju formu gūst gan J. Ivanova liriski apcerošajā, gan Ā. Skultes episki iztēlojošajā simfonismā, gan daudzveidīgo stilistisko impulsu iekrāsotajā M. Zariņa «teatralizētajā» mūzikā. Romantiski trauksmaini daudzkrāsaino padomju dzīves īstenību savā jaunradē tver R. Kalsons, ar intelektualizētu «distancēšanos» to atspoguļo P. Plakidis. Teorētiski precizējumi vēl nepieciešami nacionālo pamatu izpētei mūsu komponistu mūzikā, īpaši simfonizētajos žanros. Viegļāk saskatāma ir folkloras materiāla oriģinālā pārtvere P. Dambja kora ciklos «Kurzemes dziesmas» un «Jūras dziesmas», kur tautasdziesmu teksti rosinājuši spilgtu un raksturīgu žanrisku iztēli. R. Paula veikums caur dažu pagātnes sadzīves žanru un citu elementu lirisku retrospekciju ienesis svaigu strāvu padomju estrādes dziesmā. Lielu klausītāju interesi un strīdus profesionāļu vidē izraisīja Im. Kalniņa Ceturtā un Piektā simfonija — nopietnās, vieglās un tautas mūzikas savdabīgas hibridizēšanas mēģinājumi, kas tēmēti uz lielas simfoniskas formas demokratizāciju.

Šeit minēti tikai atsevišķi ar latviešu mūzikas «tālkanību» saistītie vārdi. Mūsu mūzikas kultūras kopaina ir bagāta ar daudziem internacionālas nozīmes sasniegumiem.

Svarīgs faktors nacionālo kultūru tuvināšanā ir mūzikas kritika un publicistika, kas aicina ne tikai reģistrēt vai novērtēt notikumu rezultātus, bet arī zināmā mērā tos anticipēt, modinot sabiedrības uzmanību, ievirzot klausītāju intereses. Sabiedriskās domas organizēšanā republikā izšķirami trīs mūzikas publi-

cistikas veidi: intravertā, ekstravertā un universālā publicistika.

1. Citu nacionālo kultūru atspoguļošana republikas presē, vadoties pēc sava klausītāju un lasītāju kontingenta, ietilpst intravertajā publicistikā. Te domāti raksti, recenzijas, anotācijas, intervijas, dažādi materiāli par kādas citas republikas māksliniekiem, skandarbiem, arī notīm, grāmatām, raidījumiem, skaņuplatēm.

2. Ekstravertā muzikālā publicistika vietējos mūzikas kultūras sasniegumus propagandē vai apgaismo aiz savas nacionālās formācijas ietvariem. Te minamas korespondences, recenzijas, atsauksmes par republikas teātru, orķestru, koru, atsevišķu mākslinieku uzstāšanos, komponistu darbu atskaņošanu vai publicēšanu brāligajās republikās. Šādi materiāli atrodami: a) republikas eksponētājas presē; b) republikas recipienta presē (šādā gadījumā publicistika būs intraverta attiecībā uz recipientu); c) Vissavienības presē. Te jāpiezīmē, ka publikācijas krievu valodā var būt vienlīdz efektīvas abām apmaiņā iesaistītajām pusēm.

3. Kā universālu vai paplašinātu publicistikas tipu var nosacīti apzīmēt brīvu spriedumu apmaiņu par vispārējiem vai reģionāliem nacionālo kultūru attīstības procesiem. Pateicīgu vielu te sniedz dažādi jaunrades plenumi, kongresi, festivāli. Jo auglīgi ir muzikoloģiskie pētījumi, kad nacionālā problemātika tiek tvērtā padomju mūzikas mākslas vispārējo tendenču kontekstā. Arī šajā gadījumā iespējami materiālu publicēšanas trīs virzieni: a) autoru dzīves un darbības vietā; b) republikā, kuras mūzikas kultūra tiek pētīta; c) centrālajā presē.

Īpaši nozīmīga ekstravertās un universālās publicistikas tribīne ir žurnāls «Советская музыка». 1980. gadā tur ievietoti ap pussimta rakstu par savienoto republiku mūziku (neskaitot informatīvos materiālus un šīs problemātikas apgaismojumu citos rakstos). Visvairāk materiālu tajā gadā ir par Latviju — tai veltītas 9 publikācijas. Pa 5 ir Baltkrievijai un Armēnijai, pa 4 — Azerbaidžānai, Moldāvijai, Ūzbekijai, pa 3 — Ukrainai, Gruzijai, Kazahijai, pa 2 — Lietuvai un Igaunijai, pa 1 rakstam — Kirgīzijai, KPFSR autonomajām republikām — Tatārijai, Baškīrijai, Jakutijai, Čuvašijai, Kabardai-Balkārijai. Vēl vairāk šādu materiālu — īpaši par Ukrainas, Vidusāzijas, Aizkaukāza republiku

mūziku — ir 1981. gadā. Uzmanību pievērša daži satūrīgi un precīzi formulējumi N. Šahnazarovas rakstā «Daudznacionālā vienība» (Сов. музыка, 1981, № 1, c. 14—16). Atzīmējot, ka «pasaules uzskata un estētiskas principu kopība, kas vienmēr raksturojusi padomju mūziku kā sociālistiskās kultūras parādību, šodien saistās ar kopību daiļrades tendencēs, stilistiskajos un pat tehnoloģiskajos meklējumos», konstatējot, ka šie kopības vaibsti veidojas uz dažādu nacionālo tradīciju pamata, raksta autore norāda, ka apzīmējums «padomju daudznacionālā mūzika» šodien jau liekas nepietiekams. Jo te tiek fiksēts drīzāk kvantitatīvais faktors, proti, mūzikas kultūras daudznacionālais sastāvs. Precīzāk būtu apzīmēt padomju mūziku kā daudznacionālu vienību, pasvītrojot ar to īpašu pluralitātes fenomenu vienotībā.

Šāds definējums liekas piemērots mūsu laikam, kad, kā autore norāda, «brālīgo republiku komponisti bieži vien ar pilnām tiesībām uzstājas līdzās saviem kolēģiem no galvaspilsētas», vēl vairāk — balstoties uz savas kultūras nacionālajām īpatnībām, «viņi spēj atklāt jaunas perspektīvas žanru, dramaturģijas, attīstības principu bagātināšanā».

V. Juzeļoviča pārskatā «Atskaņotājmāksla. 70. gadi» (Сов. музыка, 1981, № 2, c. 63), arī redakcijas apkopojumā «Jūsu padomju repertuārs» (Сов. музыка, 1981, № 1, c. 71) atspoguļojas dažādu tautu izpildītāju spēku vienotība, veicot kopīgos uzdevumus padomju mākslas propagandā. Te parādās mūsu laikam raksturīgā sociālistisko nāciju attīstības limeņa izlidzināšanās, viņu tālākā satuvināšanās ekonomikas, zinātnes, kultūras sfērās. Šie procesi manāmi aktīvizējas septiņdesmitajos gados. Zīmīgs liekas secinājums, ka «tā kļūst par parastu parādību, kad Latvijas kamerorķestris izpilda armēņu E. Mirzojana un ukraiņu J. Iščenko darbus vai Lietuvas kamerorķestris ar solistiem no Latvijas spēlē igauņu R. Kangro Koncertu divām klavierēm» (Сов. музыка, 1981, № 2, c. 73). Vai šāds vērojums: «Pēdējo gadu koru priekšnesumos svarīgākā tendence ir dažāda veida kameransambļu attīstība. Raksturīgi, ka tieši šādi kolektīvi — Maskavas kamerkoris (V. Miņins), Maskavas konservatorijas kamerkoris (V. Poļanskis), «Ave sol» no Rīgas (I. Kokars) — pēc vai-

rāku gadu desmitu pārtraukuma atkal izveda mūsu kora mākslu starptautiskajā arēnā» (turpat, 69. lpp.).

Dabiski, ka vēl dāsnāk nacionālo kultūru mijiedarbība žurnāla slejās parādīta 1982. — PSRS nodibināšanas jubilejas gadā. Interesanti atzīmēt, ka apmēram no pusotra simta rakstu, kuri veltīti savienoto republiku mūzikai, visvairāk — 31 — pieder pie universālā tipa publicistikas, kur nacionālo kultūru problemātika tverta Vissavienības vai veselu reģionu mērogos. No atsevišķām republikām īpaša uzmanība šoreiz pievērsta Lietuvai — 18 rakstu. Latvija, Moldāvija, Kazahija — katra reprezentēta ar 10 rakstiem, Gruzija, Ukraina, Uzbekija — ar 9, Azerbaidžāna — ar 8, Turkmēnija — ar 6, Armēnija, Baltkrievija — ar 4, Igaunija, Kirgizija — ar 3, Karēlija, Burjatija — ar 2, pa 1 rakstam veltīts Tadžikijai, Tatārijai, Baškīrijai, Čuvašijai, Mari, Dagestānai u. c. 1983. gadā mūsu republikai veltītu speciālu materiālu ir mazāk, toties nav neviena žurnāla numura, kuros nebūtu minēti ar Padomju Latvijas mūziku saistīti fakti, vērtējumi vai apsvērumi. Protams, pēc šādiem skaitliskiem rādītājiem nevar spriest par atsevišķu republiku mūzikas kultūras īpatsvaru — drīzāk tie apliecina muzikoloģiskās domas aktivitātes pakāpi. Bet var spriest par objektīviem vēstures procesiem, kad nacionālo kultūru uzplaukumā vienlīdz nozīmīgas paliek gan diferenciācijas, gan arī integrācijas tendences. So ainu vēl papildina publikācijas žurnālā «Музыкальная жизнь», arī laikrakstā «Советская культура».

Tomēr centrālās preses materiāli spēj atspoguļot tikai nelielu daļu no mūsu mūzikas dzīves notikumiem. Vai šos trūkumus aizpilda savienoto republiku prese? Diemžēl nepietiekami. Stāvoklis šajā ziņā ir analogisks daudzām republikām. Mūsu mūzikas publicistikas galvenā tribīne — nedēļas laikraksts «Literatūra un Māksla» atspoguļo sešu radošo savienību intereses. «Lauvas tiesu» te ieņem literatūra ne tikvien kritisko un teorētisko rakstu veidā, bet arī stāstu un dzejoļu publicējumos. Mūzikai atliek visai pieticīga «platība» laikraksta slejās. 1980. gadā tur bija iespiesti 58 raksti un recenzijas par mūziku, no kuriem 12 atspoguļoja latviešu mūzikas kontaktus ar citām nacionālajām kultūrām. Visinteresantākie materiāli bija saistīti ar latviešu koru izbraukumiem, muzikālo teātru un simfonisko orķestru

apmaiņas sniegumiem. Atskaitot tiro informāciju, «Literatūras un Mākslas» slejās 1982. gadā publicēti 83 materiāli par mūziku. No tiem 16 rakstos skarta arī plašāka — internacionāla rakstura problemātika, 67 ir pārsvarā īsas informācijas par vietējās mūzikas dzīves notikumiem. Bet, tā kā Rīgas divos muzikālajos teātros, trīs koncertzālēs, konservatorijā un citās telpās gada laikā notiek ap 1000 sarīkojumu, redzams, ka sabiedriskā doma atsaucas tikai uz niecīgu daļu no mūsu galvaspilsētas mūzikas dzīves notikumiem. Bet ir taču vēl nošu, skaņuplašu, grāmatu produkcija, mūzikas kultūra rajonu pilsētās. Republikas prese (6 laikraksti un 6 žurnāli) tikai epizodiski pievēršas mūzikas dzīves jautājumiem. Daļēji tas izskaidrojams ar redakcijas darbinieku neieinteresētību vai kompetences trūkumu šajā sarežģītajā kultūras nozarē. Ne vienmēr savu uzdevumu augstumos ir arī paši kritiķi, kas dažkārt nododas vispārējiem spriedelējumiem par pazīstamām lietām vai apjūsma populāras personas... Nav ko slēpt, ka neredi komplimentāru toni uzdod paši kritizējamie vai mūzikas organizāciju vadītāji, aizdomīgi un neiecieņīgi uzņemdami visu, kas nesakrīt ar viņu tiešajām interesēm. Lai kritika kļūtu par efektīvu virzītājspēku, vajadzīga abpusēja lietišķība, savstarpēja saprašanās, takts. Jādomā arī par kritikas profesionālo līmeni, ko nosaka sabiedriskā apziņa, teorētiskās zināšanas, asa analīzes spēja, izteiksmes trāpīgums.

Latvijā pastāv senas mūzikas publicistikas tradīcijas, kas respektējamas arī mūsdiā. Vispirms jau tas, ka itin visi mūsu izcilie pagājušo laiku komponisti apvienoja muzikālo jaunradi ar publicistiku. J. Vitola, A. Jurjāna, E. Dārziņa, A. Kalniņa, J. Zālīša daiļrades autoritāte stiprināja viņu kritisko spriedumu iedarbību, viņu komponista pieredze, interese par plašu iedzīvotāju aprindu izglītošanu veicināja kritiskās domāšanas dziļumu un pamatīgumu. Latviešu profesionālās komponistu skolas pamatlicēji A. Jurjāns un J. Vitols pēc Pēterburgas konservatorijas absolvēšanas 19. gs. 80. gados ilgi nostrādāja ārpus dzimtenes: A. Jurjāns — 35 gadus Harkovā, J. Vitols — 33 gadus Pēterburgā. A. Jurjāns 90. gados bija mūzikas kritiķis laikrakstā «Южный край». Viņa kritiķa darbība veicināja mūzikas dzīves pacēlumu Harkovā. J. Vitols 1897.—1914. gadā bija mūzikas recenzents Pēterburgas vācu avīzē «St.

Petersburger Zeitung», kur tāpat, kā to darija A. Jurjāns minētajā Harkovas laikrakstā, propagandēja krievu komponistu daiļradi, aizstāvēja augstus estētiskus kritērijus, veica apgaismotāja darbu. 1901.—1906. gadā J. Vitola pievienojās E. Melngailis. Kvēls M. Musorgska piekritējs, sastrīdējies ar savu skolotāju N. Rimski-Korsakovu viņa veiktās «Borisa Godunova» redakcijas dēļ, E. Melngailis atrada atbalstu V. Stasova personā. Interesants ir viņa netieši izteiktais spriedums par abu latviešu mūziķu publicistisko darbību: «Mūzikas kritikai Pēterburgā (ar visretākajiem izņēmumiem, un tie galvenokārt vācu valodā, par ko es ceru drīzumā runāt īpaši) pašreiz ir visnozēlojamākā un niecīgākā loma, viņa tikai rāpo uz vēdera» (citāts no 1903. g. raksta, kas publicēts žurnālā «Советская музыка», 1974, № 7, 60. lpp.). Ar mūsu muzikologu S. Stumbres, V. Muškes, L. Mūrnieces, arī ar Ļeņingradas profesora S. Ginsburga pūlēm no aizmirstības paglābti daudzi materiāli; iznākuši E. Melngaiļa, J. Vitola, A. Jurjāna rakstu krājumi. Arī te izgaismojas nacionālo kultūru dzīvinošie sakari. Latviešu klasiķu internacionālistiskās tradīcijas turpina dažādu paaudžu padomju muzikologi. Pēdējo pusotra desmita gadu laikā Latvijā daudz paveikts nacionālās mūzikas izpētē, manāmi pieaugusi interese arī par citu tautu daiļradi. Tā izpaužas gan zinātniskās informācijas apmaiņā, gan latviešu muzikologu līdzdalībā, risinot brālīgo republiku mūzikas kultūras jautājumus un laikmeta vispārējās problēmas. Viens no produktīvākajiem šīs tematikas risinātājiem ir L. Kārklīņš, kas sarakstījis vairākus darbus par krievu komponista N. Mjaskovska daiļradi. Cits viņa fundamentāls darbs veltīts J. Ivanova simfonismam. Ievēribas cēloni ir pētnieka secinājumi, ka pēckara gadu latviešu simfoniskās mūzikas attīstībā var saskatīt paralēles ar N. Mjaskovska daiļrades tendencēm, lai gan komponists vēsturisku apstākļu dēļ palicis maz pazīstams Latvijā. Jo nozīmīgāka šajā sakarā ir izcilā padomju simfonista simtgadei veltītā zinātniskā konference Rīgā 1981. gada decembrī, kur piedalījās arī zinātnieki no Maskavas, Harkovas, Permas un citām pilsētām. Būdam pazīstams harmonijas teorētiķis, L. Kārklīņš iedibinājis jaunu jēdzienu — diahromatiskā skaņkārtā —, kas palīdz orientēties dažās specifiskās 20. gadsimta mūzikas parādībās.

Baltijas republiku mūzikas attīstībai kopīgi jautājumi nodarbina A. Klotiņu. Ievēribu guva viņa «Piezīmes par Baltijas simfonismu» (Сов. музыка, 1969, № 5, 7, 8), kur atrodami interesanti vērojumi par dažām kopīgām mūzikas valodas evolūcijas likumsakarībām. Šajos gados A. Klotiņš kļuvis par interesantu kritiķesejistu, viņa oriģinālā domāšana saista ar smalko, daļēji B. Asafjeva stila ietekmēto literāro izklāsta manieri. Šajā sakarā zīmīgs viņa raksts «Jūsmas un pārdomas», kas veltīts 1975. gadā notikušā festivāla «Aizkaukāza pavasaris» rezultātiem (Сов. музыка, 1975, № 11). Interesanti, ka uz latviešu muzikologa vērojumiem un atzinumiem vēlāk atsaucās daži gruzīnu, armēņu un citu republiku autori. Plaša laikmeta kultūras procesu aina atsedzas A. Klotiņa monogrāfijā par Alfrēdu Kalniņu. Dziļi tvērtās vēsturiski estētiskajās kategorijās pamatotais latviešu mūzikas klasiķa daiļrades ceļa izgaismojums te izvirza jaunus zinātniskās domas etalonus līdzīga veida tālākiem pētījumiem.

Nozīmīgas mūslaiku problēmas par mākslas sintēzes tendencēm nodarbina T. Kuriševu. Viņas izpētes sfērā — stilistisko impulsu ziņā daudzveidīgā M. Zariņa daiļrade. Monogrāfijā par šo komponistu mūzikas, teātra un literatūras satuvināšana pārliecinoši parādīta sakarā ar 20. gadsimta raksturīgām estētikas izpausmēm. Aktuāli ir arī V. Lindenbergas pētījumi par 20. gadsimta operu dramaturģijas problemātiku — jo vairāk tālab, ka tie saistīti ar nepieciešamību meklēt ceļus šī žanra apsūkuma pārvarēšanai. Te ir viens no «sāpju pušķiem» ne tikvien mūsu republikas mūzikas kultūrā.

Šie nedaudzie piemēri raksturo mūsu vidējās paaudzes muzikologu domas patiesi internacionālistisko ievirzi. Analogiskas problēmas risina J. Torgāns, I. Grauzdiņa, I. Bite un daži citi jaunāki zinātnieki.

Publicistiskās domas izplatīšanos veicina arī ikgadējās Baltijas republiku muzikologu konferences. Zinātniekiem no Latvijas, Lietuvas un Igaunijas nereti piedrojas arī pārstāvji no Baltkrievijas, Ukrainas, Maskavas, Ļeņingradas, citām brālīgajām republikām. Kā zinātniskās un kritiskās domas stimulētājas, jauno muzikologu profesionālās izaugsmes un brālīgo republiku mūzikas kultūru tuvināšanās veicinātājas šīs konferences kļuvušas par nozīmīgu faktoru internacionālis-

tiskās apziņas audzināšanā. No dažu pēdējo gadu konferenču materiāliem sastādīts, 1982. gadā Viļņā iznāca neliels «Baltijas muzikoloģiskais krājums». Apzīmēts kā pirmais izlaidums, šāds almanahs vieš cerību uz pasākuma turpinājumu, veicinot vēl ciešāku Padomju zemes muzikologu sadarbību, tuvinot Vissavienības lasītājiem informāciju par Baltijas republiku mūzikas kultūru.

Noapaļojot šīs fragmentārās pārdomas, prātā iešaujas kāds salīdzinājums. 1910. gadā, kad Emīls Dārziņš drosmīgi mēģināja radīt pirmo latviešu operu, dziļā norūpē par mūzikas likteņiem viņš prātoja savā rakstā «Ceļa jūtijs»: «Vai latviešiem būs lemts teikt savu vārdu līdz ar cilvēces gara dzīvē, jaunu garīgu vērtību radīšanā?» Bet 1983. gadā Maskavas muzikoloģe M. Nestjeva, žurnāla «Советская музыка» slejās analizējama izcilā padomju dziedoņa V. Atlantova mākslu, raksta par dziedoša melodisma trūkumu mūsdienu operas daiļradē: «...atliek gaidīt un cerēt — bet cerēt ir uz ko. Padomju komponisti, arī tādi kā operai uzticīgais Sergejs Sloņimskis vai rīdzinieks Imants Kalniņš, kas operai pievērsies nesen, no jauna bruņojas ar seno lozungu — «operai jābūt viscaur dziedamai». Varbūt kāds no nosauktajiem un nenosauktajiem talantīgajiem māksliniekiem gribēs radīt tēlu Atlantovam, izmantojot viņa neatkārtojamās balss iespējas?» («Сов. музыка», 1983, № 1, c. 51.)

Lūk, kāda vēstures distance te iezīmējas! Pirms 75 gadiem — nerealizētā E. Dārziņa cerība uz latviešu operu, bažas par nacionālās mūzikas nākotni. Un tagad — latviešu komponista vārds tiek minēts sakarā ar cerībām palīdzēt pārvarēt vispārējo operas žanra krīzi 20. gadsimta otrajā pusē. Šis publicistiskās domas piemērs spilgti izgaismo latviešu mūzikas stāvokli 80. gadu kontekstā. Tāpat kā ikvienas mūsu zemes republikas skaņu māksla, arī Latvijas mūzika ir bagāta ar auglīgas mijiedarbības piemēriem, ar internacionālas nozīmes sasniegumiem. Šajā sakarā der atcerēties Padomju Latvijas Komponistu savienības plēnumu 1946. gadā, kad pirmo reizi vēsturē mūsu mūzika bija pārstāvēta tik plaši un daudzpusīgi sabiedrības priekšā. Rezumējams plēnuma iespaidus, izcilais mūsaiķu komponists A. Hačaturjans teica patiesi pravietiskus vārdus: «Ir visi nosacījumi, lai latviešu mūzika, neko nezaudējot no sava nacionālā rakstura un pārvarot zināmu vietēju ierobe-

žotību, izietu Vissavienības mūzikas arēnā. Un, ja Vissavienības, tad arī vispasaules arēnā.» Tagad šie vārdi ir piepildījušies. Un ar to varbūt tiek izvēlēta jauna atskaites sistēma tālākai attīstībai, kad iezīmējas jaunas mērauklas komponistu daiļradē, izpildītāju mākslā, kritiskajā domā, apsotot vēl lielāku ieguldījumu sociālistiskās kultūras krātuvē, mūsu laikabiedru garīgo prasību apmierināšanā, visas cilvēces progresīvo centienu atbalstīšanā.

Nilss Grīnfelds

TEORIJA



SIMFONISMA ŽANRISKĀ TIPOLOĢIJA

Rakstos par mūziku un simfoniskajiem skaņdarbiem bieži sastopam tādus apzīmējumus kā «liriski dramatisks», «episki žanriskais» vai «dramatiski konfliktējošais» utt. simfonisms. Lai lietotu saturā tik ietilpīgus jēdzienus, jābūt stingram pamatam, jāveic konkrēti pētījumi un savs viedoklis jāargumentē. Pagaidām šajā virzienā latviešu muzikoloģijā ir viens teorētisks raksts — I. Leites (I. Bites) «Par muzikālo dramaturģiju» (krāj.: Latviešu mūzika. R., 1980, 14. laid., 25.—54. lpp.), kur līdzās noteiktiem teorētiskiem uzskatiem pausta sava attieksme arī pret muzikoloģisko praksi. Diemžēl parasti muzikoloģiskajos rakstos simfonisma un dramaturģijas tipu apzīmējumi līdzīgi terminiem «filozofisks» vai «problēmisks» lietoti visai brīvi, bez atbilstošas argumentācijas.

Šī raksta mērķis ir skaidrot jēdziena «simfonisms» saturu, kā arī «simfonisma» un «dramaturģijas» atšķirību, to savstarpējo pakārtotību un iespējamo diferenciaciju.

Literatūrā par mūziku vispār un Borisa Asafjeva darbos īpaši jēdziens «simfonisms» traktēts divējādi — kā vispārestētiska kategorija un kā mūzikas attīstības princips. Darbā par M. Glinku B. Asafjevs raksta: «Simfonisms ir epohāls apvērsums komponistu apziņā un tehnikā (ret. mans — L. K.) ...»¹ Šie «simfonisma» jēdziena divi aspekti tiek dažādi interpretēti mūzikas pētnieku darbos, bet sevišķi bieži tiek aplūkots pirmais — estētiski filozofiskais aspekts:

«Simfonisms kā radošās apziņas augstākais iekarojums pavēra mūzikai īstenības izziņas un apguves perspektīvas.»²

¹ Асафьев Б. Глинка. М., 1950, с. 53.

² Turpat, 52. lpp.

«Simfonisms ir jūtu un ideju pasaules radoša apguve un izteikšana muzikālā skanējuma nepārtrauktībā un dzīvīgā spriegumā.»¹

Simfonisms ir «cilvēces ideju un vispatiesāko domu patstāvīgas apguves laikmets mūzikā»².

Simfonisms ir «pasaules uztvere mūzikā (skanējumā) un ar mūzikas palīdzību», tā ir «pasaules izzināšana skanējumā un tās pārveidošana mūzikā»³.

«...simfonisma būtība ir izjūtama nepārtrauktā arvien jaunu kvalitatīvu elementu uzslāņojumā (līdz ar skanējuma pieaugumu), uztveres novācijā, nevis agrāk izjustu stāvokļu apstiprinājumā.»⁴

Kā varam secināt, B. Asafjevs biežāk pievēršas tādām simfonisma īpašībām kā īstenības izzināšana, radoša jūtu pasaules izpratne, pasaules pārveidojums skaņās. Bet vēlākajos muzikoloģiskajos pētījumos pasvītots arī otrais aspekts. Viktors Cukermanis «simfonisma» jēdzienu definē kā «saturā nozīmīgu un skatījumā rezumējošu mūzikas tēlu nepārtrauktu, intensīvu un ar kvalitatīvām izmaiņām (ret. mans — L. K.) saistītu attīstību»⁵.

Tēma «Šostakoviča simfonisms» skar visus mūzikas žanrus. «Simfonisms kā metode ir raksturīgs Šostakoviča domāšanai vispār,» raksta Marina Sabiņina. «Tajā pašā laikā tas ietver sevī virkni speciālu teorētisku problēmu, kas savas komplicētības dēļ prasa atsevišķu pētījumu, piemēram, skaņkārtiski harmoniskās uzbūves, melodiski intonativās attīstības, polifono paņēmieni lietošanas problēmas utt.»⁶

Abi minētie simfonisma aspekti (kā vispārestētisks jēdziens un kā mūzikas attīstības princips) izpaužas vienlaikus un jebkurā mūzikas žanrā. Bet, lai sīkāk izstudētu simfonisko daiļradi vai kādu konkrētu skaņdarbu, tie jāaplūko katrs atsevišķi. Pareizi atzīmē Tatjana Černova: «Dramaturģija ir skaņdarba

¹ Асафьев Б. Инструментальное творчество Чайковского. — В сб.: О музыке Чайковского. М., 1972, с. 239.

² Асафьев Б. Глинка, с. 53.

³ Асафьев Б. Инструментальное творчество Чайковского. — В сб.: О музыке Чайковского, с. 289.

⁴ Турпат, 237. lpp.

⁵ Цуккерман В. «Камаринская» Глинка и ее традиции в русской музыке. М., 1957, с. 379.

⁶ Сабинаина М. Симфонизм Шостаковича. М., 1965, с. 5.

uzbūves līdzekļu sistēma, kas veidota atbilstoši simfonisma likumiem.»¹ Jānoskaidro, kādi simfoniskās domāšanas līmeņi ir izkristalizējušies Eiropas mūzikas praksē. Bet, lai konstatētu dažādu simfonisma tipu pastāvēšanas likumības, nepieciešams uzziņāt arī, kāds muzikālās dramaturģijas tips spēj radīt attiecīgo simfonisma tipu, jo simfonisms nenoliedzami ir primārais. Lai paceltos līdz simfonismam, dramaturģijas procesam jānoved pie jauna rezultāta muzikālajā tēlainībā.

Ir zināms, ka Ivans Sollertinskis pirmais padomju muzikoloģiskajā literatūrā mēģinājis noteikt klasiskās mūzikas simfonisma tipus, izšķirdams dramatisko (dialogisko), lirisko (monoloģisko) un episko (kas pauž «visas tautas liriku») simfonismu.² Diemžēl I. Sollertinska darbā jēdzieni «simfonisms» un «simfoniskā dramaturģija» ir lietoti kā sinonīmi. Tālāka izteiksmības iespēju diferenciācija simfoniskās mūzikas sfērā atrodama Rafaēla Frīda, Alekseja Kandinska un Viktora Fradkina pētījumos.

Spriežot par episko simfonismu, R. Frīds atzīmē, ka jebkurš muzikālais tēls atklājas pakāpeniski, parasti vienā kvalitātē. Kad šis sākotnējais raksturs ir izpaužies visā pilnībā, notiek pavērsiens un parādās jauns, atšķirīgs, taču nekonfliktējošs tēls. Jaunais tēls dod stimulu tālākam dinamiskam kāpinājumam.³

A. Kandinskis, runājot par S. Raħmaņinova daiļradi, norāda uz viņa simfonismam piemītošo žanra un dramaturģijas sintētisko dabu, jaukto paveidu pārsvaru, kas ne vienmēr padodas precīzai diferenciācijai vai kādiem viennozīmīgiem definējumiem.⁴ No tā jau izriet nepieciešamība pēc tālākas simfonisma tipu diferenciācijas. Analizējot episkās, dramatiskās vai liriskās simfonijas dramaturģijas īpatnības, jāaplūko arī darbi, kas neiekļaujas neviena atsevišķa simfonijas tipa ietvaros.

¹ Чернова Т. О понятии драматургии в инструментальной музыке. — В сб.: Музыкальное искусство и наука. М., 1978, вып. 3, с. 45.

² Sk.: Соллертинский И. Исторические типы симфонической драматургии. — В сб.: Соллертинский И. Избранные статьи о музыке. — М.—Л., 1946, с. 7—18.

³ Sk.: Фрид Р. Черты эпического симфонизма. — Сов. музыка, 1961, № 8, с. 43.

⁴ Sk.:Кандинский А. О симфонизме Рахманинова. — Сов. музыка, 1973, № 4, с. 85—86.

Pie tādām «hibrīdu» simfonijām, kā atzīst V. Fradkins, var pieskaitīt P. Čaikovska Pirmo, Otro un Trešo simfoniju, A. Glazunova Otro, Sesto un Septīto, S. Prokofjeva Septīto simfoniju u. c.¹

Minēto padomju muzikologu darbi pierāda, ka pakāpeniski padziļinās atsevišķu simfonisma tipu izteiksmes līdzekļu izpēte atbilstoši izteiksmes iespēju paplašināšanās tendencēm, kas izriet no tematisma un formas sastāvdaļu dramaturģiskās funkcionalitātes daudzšķautņainības. Šeit jāmin Ābrama Gozenpuda uzskati par operas žanru: «Izšķir dramatisko . . . , episko un lirisko operu. Bet praksē vērojama to savstarpējā ietekmēšanās: episkie elementi iekļūst dramatiskajā operā, liriskās iezīmes — muzikālajā drāmā un eposā. Tādējādi dzīve jau sen noārdījusi sienu, kas šķīra žanrus citu no cita.»²

Teiktais vēl vairāk attiecināms uz simfonijas žanru, kur daudzveidīgo īstenību autors tiecas atveidot iespējami lielākiem triepieniem. «Čaikovska simfonijās mēs atrodam konfliktējoši darbīgās un liriskās dramaturģijas organisku sakausējumu,» atzīst Nadežda Nikolajeva. «Čaikovska izstrādāšanas metodē jaunā kvalitātē apvienojas motīvu klasiskais izstrādājums ar pilnu tematisko attīstību, kas raksturīga liriski kantilēnajam simfonismam.»³

Klasificējot simfonisma tipus pēc muzikālās izteiksmības rakstura, muzikālās attīstības intensitātes, resp., muzikālās domāšanas līmeņa, iespējams šāds izplatītāko simfonisma tipu izkārtojums:

1. Episkais simfonisms, episki žanriskais simfonisms.
2. Liriski episkais simfonisms, liriski žanriskais simfonisms, liriskais simfonisms, liriski psiholoģiskais simfonisms.
3. Episki dramatiskais simfonisms.
4. Liriski dramatiskais simfonisms, psiholoģiski dramatiskais simfonisms.

¹ Sk.: *Фрадкин В.* Особенности содержания формы, драматургии русского эпического симфонизма. — В сб.: Проблемы музыкальной науки. М., 1979, вып. 4, с. 199.

² *Гозенпуд А.* О сценичности классической оперы. — В сб.: Вопросы оперной драматургии. М., 1975, с. 21.

³ *Николаева Н.* Симфонизм П. И. Чайковского. М., 1958, с. 289.

5. Dramatiski konfliktējošais simfonisms.

Protams, šāda simfonisma tipu klasifikācija nav vienīgā iespējamā. Jau I. Sollertinskis blakus pamata tipoloģijai minēja gan sadzīvisko, gan komēdijiski humoristisko simfonismu, tādējādi iezīmēdams arī citus klasificēšanas ceļus, kuri vēlāk guva turpinājumu. Mūsdienų muzikoloģijā pazīstams, piemēram, koncertiskais, horeogrāfiskais, ekstatiskais, problēmiskais, filozofiskais, intelektuālais, iluzorais simfonisms.

Kādas mūzikas valodas likumības raksturo aplūkojamās simfonisma tipus?

Tā kā simfonisms ir ne tikai filozofiski estētiska kategorija, bet arī mūzikas attīstības princips, tad tā eksistences priekšnoteikumi ir, pirmkārt, **noteikts tēlainības žanriskais raksturs**, t. i., dominējošā izteiksmības sfēra, otrkārt, atbilstošs **tematiskā izstrādājuma līmenis**, t. i., caurviju attīstība, kas nosaka veselā vienību un domāšanas simfoniskumu.

Caurviju attīstība realizējas ar atkārtotā un kontrastu principu palīdzību, radot skaņdarba kompozicionālo vienotību. Šeit der atcerēties Sergeja Skrebkova domu, «ka kontrastu vienība iespējama tikai kustībā, procesā, tapšanā»¹.

Atkārtotā principam ir daudz izpausmju, bet visizplatītākās ir reprīzes, kas var parādīties vairākos līmeņos: šaurā un plašā mērogā (vienkāršās un saliktās formas).

Bieži sastopams arī tēmas refrēnveida izklāsts, neizjaucot parasto kompozicionālo formu (piemēram, galvenās partijas tēmas izklāsts noslēguma partijā, izstrādājumā, kodā; analogisks process raksturo ievada tēmu — tās atkārtotā saistījuma partijas vietā, izstrādājumā, reprīzē, kodā), vai tēmas refrēnveida izklāsts, izjaucot parasto kompozicionālo formu, kā aktīvas dramaturģijas rezultāts. Tam nereti piekļaujas arī tēmas atkārtoti arkveidīgs izklāsts un reminiscences.

Vairākas izpausmes ir arī vadmotīviem un monotematismam. Vadmotīvam, kā zināms, jābūt izteiksmībā koncentrētam, raksturā saasinātam; tas arī nodrošina tā vieglu uztveri visa skaņdarba skanējuma laikā.

¹ Моренов В. Памяти друга и учителя. — В сб.: С. С. Скребков. Статьи и воспоминания. М., 1979, с. 34.

Dažkārt nevar runāt par tiešu atkārtojumu, bet ir tēlaini tematiska kopība vai intonatīvi fakturāla sāikne. Tēlaini tematiskā kopība visspilgtāk izpaužas starp blakuspartiju tēmām un lēnajām daļām, kaut arī šeit nevar konstatēt tik tiešu pakārtotību, kāda mēdz būt starp cikla ievada raksturu un visa skaņdarba simfonisma tipu. Intonatīvi fakturālie sakari izplatīti daudz vairāk jebkurā no simfonisma tipiēm.

Kontrastu sfērā tāpat jāizdala vairāki aspekti. Dažās klasicisma simfonijās tēlaini tematiskais kontrasts pastāv dramatiski konfliktējošo un lirisko tēlu pretstatījumā, kas tikai ārēji atgādina kontrastējošu spēku cīņu drāmā. «Veltīgi ir tiem uzspiest «caurviju darbības» vai «pretdarbības» zīmogu,» raksta Mihails Tarakanovs. «Viena kontrastējošo tēlu grupa pati par sevi iekšēji ir pretrunīga, pati iemieso pretēju spēku sadursmes, cita — nepretojas dramatiski konfliktējošo tēlu attīstības līnijai, bet tikai uz laiku atvirza klausītāju uzmanību uz liriskām noskaņām.»¹ Līdz ar to pirmo reizi padomju mūzikas zinātnē lietots jēdziens par ārēju un iekšēju kontrastu.

Savukārt Vjačeslavs Meduševskis iedala kontrastus divās pamatgrupās — dinamiskie un nedinamiskie kontrasti.² Apvienojot teikto, varam izveidot šādu pakāpeniski pieaugošu kontrastu pakārtotību:

A. Nedinamiskie kontrasti

1. Potenciālais kontrasts.
2. Ārējais kontrasts.
3. Iekšējais kontrasts.

B. Dinamiskie kontrasti

1. Pretstatījuma kontrasts.
2. Attīstības kontrasts.
3. Polārais kontrasts.

Nedinamisko kontrastu grupā mēs lietojam jēdzienu «potenciālais kontrasts» episki žanriskās sfēras tēlu raksturošanai, jo tēlainības ainaviskums nav saistīts ar kontrastainu saturu, taču kustība bez kontrasta nav

¹ *Тараканов М.* Проблема конфликта в симфонической музыке. — Сов. музыка, 1954, № 10, с. 23.

² *Sk.: Медушевский В.* О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976, с. 217.

iedomājama. Ārējais kontrasts paredz mierīgu liriski episko un episki žanrisko tēlu blakusnostatījumu. Iekšējais kontrasts attiecināms uz lirisko tēlu pasauli, jo liriskās atklāsmes parasti ilgstoši nepaliek vienā emocionālā līmenī, tajās drīz vien var rasties pretrunas. Rezultātā notiek pāraugšana augstāka ranga izteiksmības sfērā — piemēram, liriski dramatiskajā tēlainībā.

Dinamisko kontrastu grupa liecina par augstu attīstības intensitāti, dramatisko simfonismu, kas izteicas visbiežāk attīstības un pretstatījuma kontrastu formā. Atsevišķi aplūkojams polārais dinamiskais kontrasts kā izteiksmības visaugstākā pakāpe, iejaucoties krasi negatīviem spēkiem.

Kontrastējošā tematisma būtību, tā funkcionālo uzdevumu raksturo:

1. Kontrasta kvalitāte — a) kontrasts, kas iezīmē sākotnējo izteiksmību; b) kontrasts, kas pārslēdz izteiksmības līmeni augstākā vai zemākā pakāpē.

2. Kontrasta iedarbības ilgums — a) kontrasts īsā distancē (vienas tēmas vai vienas daļas robežās); b) kontrasts ilgā periodā (vairāku daļu vai pat vesela cikla ietvaros).

3. Kontrastējošā tematisma struktūras veids — a) tēma (pamattēma vai starptēma); b) faktūras elements.

Konflikts salīdzinājumā ar kontrastu ir cita līmeņa jēdziens un vienmēr attiecas uz dramatisko muzikālo tēlainību.

Tematiskas atkārtotības un tematiska kontrasta apstākļos ļoti liela nozīme ir **caurviju attīstībai**, kas pārņem visu ciklu. Kā atzīst Jelena Jeršova, te «veidojas saiknes ne tikai starp intonatīvi tematiskajiem elementiem, bet arī harmonijā un dažādu daļu struktūrā. Rezultātā rodas savienojumu sistēmas, kur tematisms darbojas kompleksā ar pārējiem komponentiem. [...] Atkārtotības sistēmu ietvaros rodas sekojoša savstarpējā pakārtotība: 1) caurviju tematisma nepārtraukta darbība; 2) caurviju tematisma daļēja darbība; 3) melodiskās kopības un caurviju tematisma paralēla darbība; 4) intonatīvi ritmiskās kopības vadošā loma.»¹

¹ *Ершова Е.* Тематическая основа художественной слитности циклических форм в квартетах Мясковского. — В сб.: Проблемы музыкальной науки, вып. 4, с. 24.

Pirmajā punktā ietverti tie varianti, kad tēma kā vadošā ideja pārstāvēta visās cikla daļās. Otrais punkts aptver tos gadījumus, kad caurviju tēma parādās tikai dažās daļās. Trešo un ceturto punktu ir vērts apvienot, lai tik ļoti nesaskaldītu klasifikāciju, vienlaikus aplūkojot tēmu melodiskās un intonatīvi ritmiskās kopības vadošo lomu.

Kaut arī šajā klasifikācijā dažbrīd rādītāji krustojas, visumā tā atspoguļo caurviju attīstības daudzšķautņainību, kas ir viens no svarīgākajiem faktoriem simfonisma kā domāšanas metodes realizācijā. Elementu kompleksa attīstība apvienojošās grupās, to koncentrācija un izklaidētība, vienu saistījuma veidu pastiprināšana, citu pavājināšana — tas viss veicina vienotas mākslinieciskās ieceres atklāsmi.

Tādējādi, aplūkojot atkārtotības principu cikla līmeni, jāņem vērā gan daļu skaits, ko apvieno caurviju tēma, gan arī variēšanas pakāpe, vai tēma parādīta pilnībā, daļēji vai arī nākamajam materiālam ir tikai intonatīvi ritmiska līdzība ar sākotnējo. Turklāt visi šie kvantitatīvie rādītāji jāsalīdzina ar kvalitatīvajiem, t. i., ar tēlainības būtību, raksturu, tēmas uzbūves kompozicionālo lomu ciklā, jo atkārtotuma tips pieder pie simfonisma tipa rādītājiem.

Pie visa teiktā par tēmas caurviju vadošo lomu dažādos formas attīstības līmeņos jāpiebilst, ka šī vadošā loma var izpausties gan tieši, gan arī netieši kā režisora funkcija. Jāatzīst, ka visi apskatītie tēmu atkārtotumu varianti nedod vienotu, noteiktu shēmu jebkurai simfonijai. Tie pauž tikai vienu no svarīgākajiem simfonisma principiem — nepārtrauktu virzību uz kvalitatīvi jaunu rezultātu. Protams, simfonijai šis princips ir ļoti būtisks, kaut arī nav tikai tās žanra privilēģija. Tādējādi nonākam pie secinājuma, ka simfoniskās domāšanas metode izpaužas visaugstākajā materiāla atkārtotības un kontrasta vienotībā.

Un tomēr simfonisma un muzikālās dramaturģijas pakārtotība līdz ar to vēl nav pilnībā izpētīta. Šajā sakarā būtiskus atzinumus par dramaturģiskās izteiksmības veidiem sastopam Tamāras Ļivanovas un Viktora Bobrovska darbos. «Ar muzikālo dramaturģiju mēs saprotam tādu tēmveides un attīstīšanas principu, kas izaug līdz kontrasta un vienotības lielas estētiskās likumsakarības pakāpei, kura raksturīga

atsevišķai kompozīcijas vienībai un visam ciklam noteiktos stilos.»¹ Viskonsekventāk dramaturģijas un simfonisma jēdzienu diferencēšanu mēģina veikt T. Černova. Viņa uzskata, ka dramaturģija ir «viena no konkrētām simfonisma izpausmes formām (ret. mans — L. K.) un līdz ar to, tāpat kā simfonisms, pakļaujas muzikāli vēsturiskajām likumsakarībām»². Tajā pašā laikā jāuzsver, ka dramaturģija ir viens no svarīgākajiem, ja ne pats noteicošākais faktors, kas norāda uz konkrētu simfonisma tipu. B. Asafjevs, runājot par Čaikovska Ceturto simfoniju, pasvītro, ka «tā ir pirmā simfonija, kurā Čaikovskis skaidri parāda savu izpratni par simfoniju kā dzīves drāmu un lieto mūzikas dramaturģiskās tapšanas (ret. mans — L. K.) metodi»³.

Svarīgākie muzikālās dramaturģijas faktori norādīti V. Bobrovska darbos. Visu kompozicionālo formu kopīgās likumsakarības tiek realizētas vai nu ar vairāku psiholoģisko stāvokļu kontrastainu pretstatījumu, kas izteikti ar attiecīgiem muzikālās izteiksmības tipiem (piem., lirisks, episks), vai arī ar idejas māksliniecisku atklāsmi viena tipa ietvaros.⁴ Nozīmīgs muzikālās dramaturģijas faktors ir arī kontrasta raksturs, pakāpe, realizācijas ceļš.

Episkā, liriskā un dramatiskā simfonisma diferenciācija attaisno tiem atbilstošu muzikālās dramaturģijas diferencēšanu. V. Meduševska darbos, piemēram, aplūkota vēstošas attīstības un aktīvas darbības dramaturģija, kas atbilst diviem simfonisma pamattipiem,⁵ bet muzikoloģiskajā praksē ir iespējams arī tālāks tipoloģisks iedalījums, jo, analizējot dramatisko izteiksmību dažādos līmeņos (tēma, forma, cikls), rodas nepieciešamība pēc sīkākas klasifikācijas un salīdzinājumiem.

¹ Ливанова Т. Музыкальная драматургия И. С. Баха и ее исторические связи. М., 1948, с. 5.

² Чернова Т. О понятии драматургии в инструментальной музыке. — В сб.: Музыкальное искусство и наука, вып. 3, с. 45.

³ Асафьев Б. Великий музыкант. — В сб.: О музыке Чайковского. Избранные статьи. Л., 1972, с. 27.

⁴ Sk.: Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы. М., 1970, с. 19.

⁵ Sk.: Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки, с. 169.

Simfonisma un muzikālās dramaturģijas pētījumos izmantojama sakarību shēma, kas var būt arī tālāk diferencēta:

Simfonisma tips	Dramaturģijas pamattips	Kontrasta pamattips
Episkais, episki žanriskais, liriski episkais, liriski žanriskais simfonisms	Vēstoša dramaturģija	Ārējais nedinamiskais kontrasts
Liriskais, liriski psiholoģiskais simfonisms	Viļņveida dramaturģija	Iekšējais nedinamiskais kontrasts
Episki dramatiskais simfonisms	Konfliktējošā dramaturģija	Pretstatījuma dinamiskais kontrasts
Liriski dramatiskais, psiholoģiski dramatiskais simfonisms	—, —	Attīstības dinamiskais kontrasts
Dramatiskais, dramatiski konfliktējošais simfonisms	—, —	Polārais dinamiskais kontrasts

Pētot muzikālās dramaturģijas kā mākslinieciskā kopēla veidošanās likumsakarību kopumu, jāprecizē arī tās komunikatīvais aspekts — skaidrojošais vai heiritiskais princips, tēlu attiecību stabilitāte vai arī nenoteiktība.¹

Iespējamie pavērsieni muzikālajā dramaturģijā var izpausties ne tikai visa cikla robežās, bet arī atsevišķās cikla daļās. Tas dod iespēju izvirzīt muzikālās dramaturģijas tipu funkcionālā ritma jēdzienu.

Dramaturģiskās izteiksmības sfēru izkārtojums kompozicionālajā formā veido dramaturģisko reljefu. Visa cikla vadošo dramaturģijas tipu nosaka pēc dramaturģiskās izteiksmības pamatsfēras. Malējo daļu dramaturģijas līmeņu savstarpējais samērs raksturo augšupejošu vai lejupejošu dramaturģisko reljefu. Vispārējā dramaturģiskā reljefa raksturošanai svarīgs rādītājs ir arī dramaturģiskās izteiksmības dominējošā sfēra, kaut gan tas nav obligāti, t. i., attīstība var būt arī līdzsvarota.

Simfoniskā cikla (daļas) dramaturģiskais reljefs ir salīdzināms ar tonālo struktūru, kas var būt noturīga

¹ Sk.: Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки, с. 124—144.

vai arī ar novirzēm un modulācijām. Novirzes var pārslēgt izteiksmības sfēru augstākā vai zemākā rangā. Šeit svarīgas pretstatīto izteiksmības sfēru savstarpējās attiecības (kontrasta pakāpes). Tajā pašā laikā novirzes dramaturģiskajā reljefā mēdz būt pakāpeniskas (starp blakusesošām izteiksmības sfērām) vai lēcienveida. Dramaturģiskā reljefa raksturošanai visai būtiska ir izteiksmības sfēru mija, tomēr tēlainās domāšanas tips daudzos gadījumos izriet no dramaturģiskā reljefa virsotnes, kas organizē, koordinē attīstību, visu muzikālās formas dramaturģijas procesu.

Dramaturģiskā reljefa struktūra, protams, ir atkarīga no skaņdarba satura, no tēlainās domāšanas ievirzes, kas raksturīga attiecīgajam komponistam. Katrai partitūrai ir savs individualizēts radošais modelis.

Episkais simfonisms iezīmīgs ar episku, vispārīnātu muzikālo tēlainību, nereti ar programmatisku ieceri, rimtu attīstību (kas nenozīmē lēnu tempu!), līdzenu muzikālo dramaturģiju, parasti ar ārējiem nedinamiskiem kontrastiem (piem., Ā. Borodina Otrā simfonija, V. Utkina Otrā simfonija, Ģ. Ramana Divertissements). Episki žanriskajā simfonismā mazāk vispārīnāta muzikālā tēlainība, tajā vairāk ārējo kontrastu, spilgtāk lietoti primārie žanri — tautasdziesmas, dejas —, sadzīvē plaši izmantotie — maršs, signalizācija (piem., A. Glazunova Piektā simfonija, P. Barisona «Latviešu rapsodija», J. Ivanova «Latgales ainavas», Ģ. Ramana Piektā simfonija, R. Kalsona Ceturtā simfonija).

Episko un episki žanrisko simfonisko sacerējumu muzikālās dramaturģijas reljefs ir vislīdzsvarotākais. Te sacerējuma pamatievirze aprobežojas ar dažādu mūzikas tēlu blakusnostatījumiem episki žanriskās muzikālās tēlainības diapazonā, bet muzikālā dramaturģija nepārsniedz vēstošo attīstību.

Liriski episkais simfonisms balstās uz lirisku un episku tēlu līdzaspastāvēšanu bez dinamiskiem kontrastiem, tomēr ar nelielām, galvenokārt ārējām pret-runām. Atšķirībā no episkā simfonisma te sastopamas arī subjektīvas, tiešas izjūtas (piem., Ā. Skultes Otrā simfonija — «Ave sol» —, R. Jermaka Pirmā simfonija, A. Žilinska Otrais klavierkoncerts, L. Garūtas simfoniskā teiksma «Zelta zirgs»). Liriski žanriskajā sim-

fonismā savukārt dominē šīs liriski tiešās emocionālās atklāsmes — visbiežāk ar primāro žanru veidotu **ārējo** kontrastu sfēru, kas rodas blakusnostatīšanas rezultātā (piem., J. Ķepīša Otrā simfonija, A. Grīnupa «Legēnda četrās noskaņās», R. Kalsona «Romantiskā poēma», Ā. Skultes Ceturtā simfonija, Imanta Kalniņa Piektā simfonija). **Liriskais** simfonisms pauž tiešas liriskas izjūtas, paredzot tomēr iespējamus iekšējos nedinamiskos kontrastus, kas, kalpojot par impulsiem tālākai attīstībai, var viegli pāriet augstākā intensitātē, pat pārslēdzoties augstāka ranga domāšanas līmenī. Augstāks līmenis, protams, nenozīmē augstākas kvalitātes mūziku, bet gan augstāku muzikālās attīstības intensitāti (piem., F. Šuberta Nepabeigtā simfonija, S. Franka Simfonija, P. Čaikovska Pirmā simfonija, J. Ivanova Pirmā simfonija — «*Poema sinfonia*» —, P. Barisona Otrā — «Romantiskā» — simfonija, Jāzepa Mediņa Otrā simfonija — «Ziedonī» —, O. Grāvīša simfoniskais tēlojums «E. Dārziņa piemiņai»).

Liriskās simfonijas pakļaujas viļņveida dramaturģijas likumsakarībām, kas izriet no emocionāli jūtīgas muzikālās atklāsmes. Zināma loma šajā simfonisma tipā arī kontemplatīvām noskaņām.

Liriski žanrisko un liriski episko simfoniju dramaturģiskā reljefa virsotne ir liriskais simfonisms. Piemēram, Jāņa Ivanova liriski žanrisko simfoniju (VI, VII) lēnajās daļās valda lirika. Malējās cikla daļas pieskaitāmas lielākoties pie liriski episkās izteiksmības sfēras. Tajā pašā laikā tiek apliecināta dramaturģiskā reljefa noturība kā liriski episkā žanra pazīme. Šīs simfonijas raksturo vidēja izteiksmības intensitāte (no episkās līdz liriskai), kur pārsvarā ir pakāpeniskas novirzes dramaturģiskajā reljefā. Te galveno vietu ieņem vēstošā dramaturģija, bet — it sevišķi lēnajās daļās — priekšplānā izvirzās viļņveida dramaturģijas likumsakarības.

Episki dramatiskais simfonisms paredz visai augstu **pretstatījuma** kontrastu līmeni, kas ceļā uz atrisinājumu sasniedz ievērojamu dramatismu, konflikta situāciju. Tomēr ieceres pamatā ir objektīvas, episkas patiesības, uz kuru apstiprināšanu arī virzās autora doma (piem., Jēkaba Mediņa Ērģelkoncerts, A. Grīnupa Piektā simfonija — «Kaugurieši» —, J. Ivanova Desmitā

un Divpadsmitā simfonija, P. Dambja Simfonija lielam orķestrim).

Parasti vienā vai divās daļās vērojams dramatiskais simfonisms un visā ciklā dominē dramatiskā sfēra. Nereti šādās simfonijās dramaturģiskā reljefa virsotne atrodas cikla vidējā daļā.

Šīs simfoniju grupas svarīgākā atšķirīgā iezīme, izrādās, ir dramaturģiskā reljefa stabilitāte — tās sākas un noslēdzas episki dramatiskās izteiksmības līmenī. Dramaturģiskā reljefa diapazons episki dramatiskajās simfonijās ir tāds pats kā psiholoģiski dramatiskajām simfonijām, bet attīstībā spilgtāk izteikta konfliktējošā dramaturģija.

Liriski dramatiskais simfonisms liecina par ļoti augstas dramatiskās izteiksmības līmeni, kas saņemts spēcīga **attīstības** kontrasta izvērsumā. Attīstības kontrasta apstākļos noteicošais ir nevis dažāda rakstura tēlu pretstatījums, bet gan pašu galveno tēlu iekšējās pretrunas (piem., P. Čaikovska Piektā simfonija, S. Taņejeva Simfonija *c-moll*, N. Mjaskovska Divdesmit pirmā simfonija, J. Ivanova Ceturtā un Astotā simfonija, R. Kalsona simfoniskā epizode «Pirms aiziešanas», Ā. Skultes Piektā simfonija, J. Ķepiņa Sestā simfonija, Imanta Kalniņa Ceturtā simfonija).

Liriski dramatiskajās simfonijās dramaturģiskā reljefa virsotne ir dramatiskais simfonisms, visbiežāk cikla pirmā vai pēdējā daļa. Tajā pašā laikā liriski dramatiskajām simfonijām raksturīga dramaturģiskā reljefa nepastāvība — gan augšupejoša, gan lejupejoša. Jāatzīmē šāda likumsakarība — jo augstāka cikla izteiksmības intensitāte, jo plašāks izteiksmības diapazons un līdz ar to — lēcienveidība dramaturģijas modulēšanas procesā.

Liriski dramatiskajām simfonijām tipiskāka ir konfliktējošā dramaturģija, kas sevišķi spilgti izpaužas intensīvas attīstības apstākļos dinamisku kontrastu rezultātā.

Šajās simfonijās muzikālā tēlainība cikla daļu līmenī ir mazāk kontrastējoša. Bet, kā rāda dažādu autoru simfoniskie darbi, mākslinieciskajam rezultātam ir svarīgi dramaturģijas attīstības ceļi pašu daļu ietvaros. Tādēļ pēc dramaturģiskā reljefa tik dažādas simfonijas var piederēt pie viena simfoniskās domāšanas tipa.

Psiholoģiski dramatiskais simfonisms ir liriski dramatiskā simfonisma paveids ar nedaudz zemāku attīstības kontrastu sliekšni, bet ar saasinātāku intonatīvo valodu konflikta risinājumā (piem., R. Kalsona Koncerts čellam un orķestrim, A. Grīnupa Septītā simfonija, Imanta Kalniņa Otrā simfonija, P. Plakida Mūzika klavierēm, stīgu orķestrim un timpāniem, J. Ivanova Astoņpadsmitā simfonija, E. Goldšteina Otrā simfonija).

Psiholoģiski dramatiskās simfonijas ir visai tuvas iepriekšminētajai simfoniju grupai. Arī šeit dramatiskā reljefa virsotne ir dramatiskais simfonisms, nereti cikla pirmā daļa. Dramaturģiskā reljefa nenoturība bieži izpaužas modulējošā procesa lejupejošā virzienā. Šādas simfonijas parasti modulē no liriski dramatiskās uz liriski episko vai pat episko sfēru. Šeit pārsvarā ir liriska izteiksmība (liriska, liriski episka, liriski dramatiska), bet dramaturģiskās ekspresijas diapazona ziņā tās gandrīz analogas liriski dramatiskajām simfonijām.

Liriski psiholoģiskās izteiksmības pazīme visās simfonijās ir lēno daļu piederība pie liriskās sfēras. Vispār šajos ciklos valda intensīva attīstība, ko nosaka viļņveida dramaturģijas apstākļi, kas vismaz vienā daļā paceļas līdz konfliktējošajai dramaturģijai.

Dramatiski konfliktējošais simfonisms balstās uz visintensīvāko muzikālo dramaturģiju, kad **polārais** kontrasts neatkarīgi no pretrunu iedabas (pretstatījuma vai attīstības kontrasts), arī apvienojoties monoloģiskā un dialogiskā simfonisma mākslinieciskās izteiksmības iespējām, paceļas dramatiskās domāšanas apogejā. Dramatiski konfliktējošās koncepcijas visbiežāk raksturo traģisks atrisinājums ar spēcīgu katarsi (P. Čaikovska Sestā simfonija, N. Mjaskovska Sestā simfonija, D. Šostakoviča Septītā simfonija, A. Honegera Trešā simfonija, J. Ivanova Devītā un Vienpadsmitā simfonija, R. Kalsona Pirmā simfonija).

Dramatiski konfliktējošajās simfonijās atšķirībā no episki dramatiskajām dramaturģiskā reljefa virsotnes lomu spēlē viena cikla daļa. Pretrunu mezgli parasti rodas jau cikla pirmajā daļā. Dramaturģiskās struktūras procesuālā virzība šajā gadījumā ir nestabila un attīstības intensitāte vienmēr relatīvi augsta — trīs daļas var pieskaitīt pie dramatiskās sfēras. Turklāt

dramaturģiskais reljefs šim simfoniskās domāšanas tipam savā diapazonā ir arī ļoti plašs.

Tāpat kā liriski dramatiskajās simfonijās, arī šeit vērojama daudzpusīga tēlainība un konfliktējošās dramaturģijas vadošā loma.

Lai noteiktu atsevišķas cikla daļas dramaturģijas pamattipu, nepieciešams izzināt tās dramaturģisko reljefu. Šajā analīzes posmā dramaturģiskās izteiksmības sfēras raksturošanai jāizmanto kā caurviju attīstības un montāžas dramaturģijas līmeņa parametri, tā arī žanriskā klasifikācija, vēršot uzmanību galvenokārt uz konkrētos izteiksmes līdzekļos ietvertu mūzikas saturu, muzikālo tēlu mijiedarbības peripetijām.

Cikla dramaturģiskā procesa atklāsmei ir svarīgs izteiksmības sfēru izvietojums un funkcionālā darbība visos līmeņos; tas daudzējādi ir atkarīgs no komponista tēlainās domāšanas tipa un konkrētās ieceres.

Kontrasta, dramaturģijas un attiecīgā simfonisma tipa noteikšana ir visai grūts uzdevums. Šajā jautājumā būtiska un pat noteicoša ir klausītāju vides psiholoģiskās struktūras ietekme. Uztveres aspektā svarīgs ir ne tikai klausītāja (pētnieka) temperamenta tips, bet arī sabiedriski mākslinieciskā pieredze. «Dažādu muzikālās uztveres psiholoģijas parādību analīze ļauj secināt,» atzīst Jevgeņijs Nazaikinskis, «ka uztveres saikne ar dzīves pieredzi ir kardināls mūzikas uztveres, tās saklausīšanas un izpratnes priekšnoteikums.»¹ Tādējādi šajā rakstā lietotā jēdziena «dramaturģiskais reljefs» interpretāciju nevar uzskatīt par vienīgo, bet gan tikai par problēmas nostādni viena uztveres tipa ietvaros.

¹ Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. М., 1972, с. 85.

PAR ŽANRU TIPOLOĢIJU

Visos laikos mūzikas prakse apelē pie klausītāja uztveres. Tieši mākslinieka un mākslas adresāta savstarpējo kontaktu tips, respektīvi, kultūras komunikācija, lielā mērā noteic sabiedrības estētisko apziņu. Mūsdienų kultūrā vērojama liela masu populārās mūzikas izplatība, ko veicina tās spēja apelēt pie kolektīvas uztveres. Tās iedarbības reģionu vēl ievērojami paplašina laikmetīgās tiražēšanas iespējas (masu informācijas kanāli jeb masu mediji), kas ļauj citu mūzikas īpašību starpā izcelt komunikatīvi nozīmīgākās. Pirmkārt, te jāmin masveidīgas piedalīšanās iespējas, ko sniedz mūzika, otrkārt, mūzikas spēja ritmizēt darbību, treškārt, jānovērtē mūzikas valodas universālais raksturs kāda viena kultūras loka ietvaros. Līdz ar to varam runāt par mūziku kā par kāda noteikta kultūras tipa konsolidējošo, stabilizējošo faktoru. (Piemēram, popkultūra pat tiek reizumis raksturota kā kultūra, kas orientēta uz mūziku.)

Tai pašā laikā kopumā XX gadsimta mūzikā līdzās šai konsolidējošajai tradīcijai atklājas arī diametrāli pretēja — individualizējoša tendence.

Mēs vairs nevaram runāt par kādu vienotu laikmeta stilu, nacionālo stilu vai — vēl vairāk — pat par vienotu individuālo stilu (piem., I. Stravinska «krievu» perioda darbi salīdzinājumā ar viņa Parīzes perioda darbiem)¹. Stila kā vēsturiskas kategorijas nivelēšana tiek dažreiz novesta līdz galējai konsekvencei — līdz tā saucamajam «mīnuspaņēmīenam» (J. Lotmaņa termins), kad par galveno izteiksmes līdzekli kļūst speciāla vienota stila neeksistēšana (trūkums), t. i., apzināta polistilistika (piem., A. Snitkes Pirmā simfonija). Tādēļ intereses degpunktā izvirzās tipoloģiskas klasifikācijas

¹ Tas nenozīmē, ka I. Stravinskim nebūtu sava stila. Tikai te nevar runāt par stilistisku vienotību visā daiļradē, visos stila komponentos.

nepieciešamība, kas ļauj apsekot mūsdienu mūzikas dažādos slāņus, jo te atšķirības nav skaidrojamas vienīgi sintakses līmenī, bet aptver arī semantiku (tātad visu «valodu») un vēl komunikatīvās un sociālās funkcijas. Šo dažādo sfēru — vieglās un nopietnās mūzikas attiecības uzskatāmas par vienu no mūsdienu mūzikas kultūras aktuālākajām problēmām.

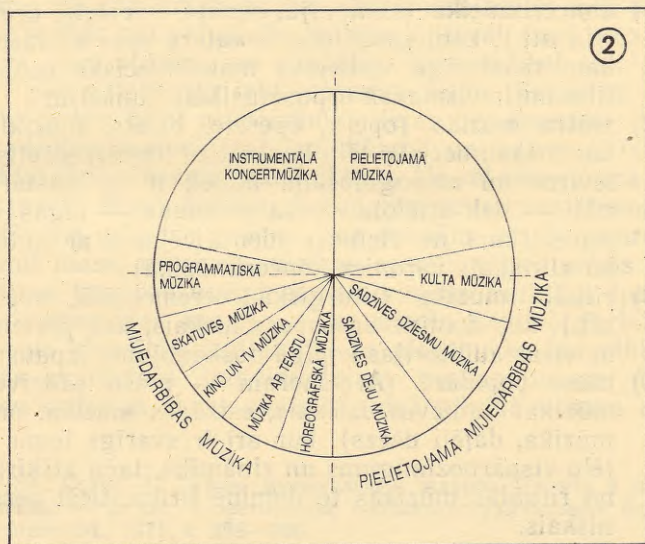
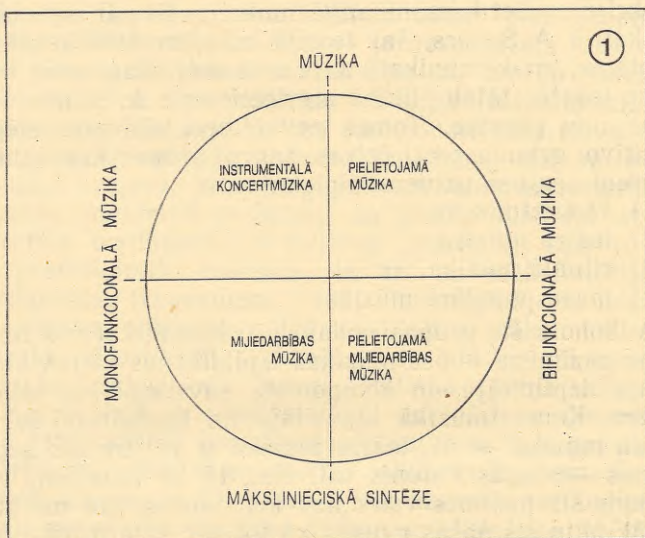
Istenības atspoguļošanas specifika mūzikā ļauj saisti ar darba un sadzīves sfēru paust gan mākslinieciskas iedarbības formās, gan arī apmierinot zināmas ārpusmākslinieciskās cilvēka darbības sfēras prasības. Šis dalījums atbilst jēdzienu pārim — monofunkcionālā un bifunkcionālā māksla.¹ Lai risinātu aplūkojamo problēmu, daļēji noder O. Sokolova piedāvātā mūzikas diferencēšana, ņemot vērā tās attiecības ar citu — ne muzikālu cilvēka darbību (kas tiek vispārināti pieņemta kā vienota ārpusmākslas sfēra), no vienas puses, un attiecības ar citām mākslām — no otras. Pēc O. Sokolova teorijas,² pie monofunkcionālās mākslas pieder divas mūzikas pamatdzimtas: neprogrammatiskā instrumentālā mūzika un mūzikas visāda veida sintēze ar citām mākslām (piem., ar poēziju teksta veidā), kā arī pārējās dzimtas — programmatiskā mūzika. Pie bifunkcionālās mūzikas savukārt pieder pielietojamā un pielietojamā mijiedarbības mūzika (pēc tā paša principa), kā arī starpforma — kulta mūzika (skat. zīmējumu № 1).

Attiecībā uz pirmo piedāvāto mūzikas iedalījuma veidu — monofunkcionālajā un bifunkcionālajā — var pilnībā pievienoties šīs grodās un nobeigtās teorijas autoram (tā paredz pat jaunu žanru veidošanās perspektīvu). Tomēr nevar neievērot zināmu konstruktīvismu otrā iedalījuma veida izvēlē: mūzikas un mākslinieciskās sintēzes sfēru norobežošana gan palīdz klasificēt mūziku vispār, tomēr līdz galam neatspoguļo mūsdienu mūzikas žanriskās tipoloģijas būtību. Vardoties pēc O. Sokolova teorijas mūsdienu mūzikas kultūras situācijā, mēs neiegūstam pietiekami pilnīgu priekšstatu par atsevišķu žanru savstarpējo radniecību. Piemēram, vokālais cikls te būtiski šķirts no simfonijas: simfonija pieder pie «tīrās» mūzikas, vokālais

¹ Sk.: Кagan M. Морфология искусства. Л., 1972, ч. III, гл. IX.

² Sk.: Соколов О. К проблеме музыкальных жанров. — В кн.: Проблемы музыки XX века. Горький, 1971, с. 15.

cikls — pie mijiedarbības mūzikas (skat. zīmējumu № 2). Tajā pašā laikā ir zināms, ka izvērsts vokāli simfonisks cikls pēc sava žanriskā satura ir daudz tuvāks simfonijai (piem., D. Šostakoviča 14. simfonija, G. Mālera «Dziesmas par mirušajiem bērniem» u. c.) nekā pēc



ārējiem parametriem līdzīgiem estrādes vai masu dziesmu cikliem (A. Pahmutovas, M. Tariverdijeva, R. Paula cikli), kuri ietilpināti tajā pašā ģintī.

O. Sokolovs lieto definīciju, kurā žanrs traktēts kā funkcija: «Par žanru sauc skaņdarbu veidu, kas radies saskaņā ar noteiktu funkciju (dzīves vai māksliniecisko funkciju).» Bet komunikatīvā funkcija, ko par noteicošo uzskatīja A. Sohors, šai teorijā atbīdīta tālākā plānā. Protams, arī komunikativitāte neizsmēļ skaņdarba žanrisko iedabu, tālab pilnībā atgriezties pie A. Sohora teorijas nav pamata. Tomēr nevar neredzēt tajā slēpto pozitīvo gaudu, proti, četras žanru grupas, kas atbilst četriem apziņas uztveres tipiem:

- 1) koncertmūzika,
- 2) teātra mūzika,
- 3) rituālā mūzika,
- 4) masu populārā mūzika.

A. Sohors šīs grupas nodala pēc komunikatīvās funkcijas pazīmēm — pēc mūzikas izpildīšanas vietas, klausītāja, izpildītāja un komponista savstarpējām attiecībām. Koncertmūzikā klausītājs no izpildītāja šķirts, masu mūzikā — ne, teātra mūzikā ir vēl trešais ķēdes posms — lugas varonis utt. Bet, tā kā mūsdienu apstākļos šīs pazīmes vairs nav konstantas, tad mērķtiecīgāk būtu šīs pašas grupas kārtot pēc satura principa:

- 1) koncertmūzika (simfonija, sonāte, kvartets, oratorija utt.), kam specifiska ir **autora** «es» atklāsme, kam raksturīga vislielākā mākslinieciskā nosacītība un ir vismazāk ārpusmuzikālu funkciju;
- 2) teātra mūzika (opera, operete, balets, mūzikls), kur māksliniecisko tēlu konkretizē literāri sižetiska ievirze un atspoguļošana notiek it kā pastarpināti — tiek attēlota «trešā persona» — lugas varonis (kurš ne vienmēr identificējams ar autoru kā «liriskais varonis» koncertmūzikā);
- 3) rituālā mūzika (liturģiskā, ceremoniālā, svētku utt.), kur dominē ārpuspersoniskais, kas pretendē uz visas auditorijas kopīgā noskaņojuma izpausmi;
- 4) masu populārā (A. Sohoram — masu sadzīves) mūzika (sadzīves dziesma, estrādes mūzika, popmūzika, daļēji džezs), kur arī ir svarīgs tēmu un tēlu vispārnozīmīgums un zināmība, taču atšķirībā no rituālās mūzikas te dominē lirika, tieši personiskais.

Pirmās divas žanru grupas nodalās visai skaidri, bet trešajai un ceturtajai ir daudz kopīga, tālab te vietā aplūkot katru šīm grupām atbilstošo uztveres tipu atsevišķi.

A. Sohors pie masu sadzīves mūzikas pieskaita dziesmu, deju un maršu ar visiem paveidiem, kā arī folkloru.¹ Domājams, ka folklorā tomēr būtu jāaplūko kā īpaša kultūras parādība — to nevajadzētu «iesprotot» viena estētiskās uztveres tipa jeb līmeņa robežās. Folklorā ir ne tikai mākslas parādība (mākslinieciskās prakses produkcija), bet arī emocionāli ekspresīva dzīves pamatorientāciju kopuma izpausme. Un kā šādu kopumu to nevar pilnvērtīgi uztvert viena uztveres tipa robežās. Materiāli praktisko un garīgo funkciju nenosšķirotība tradicionālajā folklorā principiāli šķir to kā no profesionālās mākslas, tā arī no mākslinieciskās pašdarbības izpausmēm. Tādēļ visi mēģinājumi iekļaut šo «dzīves situācijas» jeb neatdalīto mākslu «tirās» mākslas klasifikācijas robežās līdz šim cietuši neveiksmi. Jo folkloriskajā līmenī estētiskā apziņa vēl maz šķirta no prakses priekšstatiem un folklorā apmierina visu četru (vēlāk izveidojušos!) uztveres tipu prasības.

Protams, citādi ir ar pilsētas folkloras žanriem. Savas vēlinās izcelsmes dēļ tieši tos var uzskatīt par šodienas masu populārās mūzikas tāliem priekštečiem (vēstnešiem), lai gan arī šo žanru saknes iesniedzas dziļi vēsturē — līdz pat viduslaiku pilsētu kultūrai, kurā mūzika ir ne vien atdalīta no rituālām norisēm, bet sāk jau kļūt par patstāvīgu **izklaidēšanās veidu**. Tālab uz ceturto grupu būtu attiecināmas dejas un dziesmas, kas paredzētas masveidīgai izpildīšanai un uztverei, izņemot tradicionālo zemnieku folkloru. Un vēl viena doma — par marša žanra būtību. Arī maršu nevar bez ierunām atstāt pie ceturtais grupas. Bez šaubām, marša žanram piemīt masu sadzīves mūzikas specifika: pēc savas izcelsmes tam raksturīga pielietojamības funkcija, īpaša «instrumentāla» nozīme — ar maršu ritmizē darbību, ko veic klausītājs-izpildītājs. Ja pieņem, ka tas atbilst katra maršējošā individuālajam noskaņojumam, tad masu sadzīves žanra specifiku visā pilnībā nosaka cil-

¹ Sk.: *Сохор А.* Теория музыкальных жанров. Задачи и перспективы. — В кн.: Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971, с. 298—300.

vēku kopas pašizpaušme, izpildot mūziku pašiem priekš sevis. Tomēr šāds secinājums balstīts vienīgi uz ārējām pazīmēm, kuras piemīt arī dejai. Tādējādi tiek apieta marša žanra estētiskā specifika, kas to atšķir no dejas ne tikai pēc formālām pazīmēm (t. i., pēc muzikālās formveides), bet arī ar savu estētiski sociālo iedabu. A. Sohors raksta: «Masu sadzīves mūzikas satura pamatā ir emocijas, kuras nosaka dzīves situācija un kuras pārdzīvo visa auditorija kā vienots veselums.»¹ No tā izriet, ka mūzikas izvēli nosaka emocionālās noskaņas atbilstība attiecīgās situācijas prasībām. Protams, šādām prasībām var atbilst arī dažādi marši, ko lielos vairumos komponējuši gan valšu «karaļi», gan masu dziesmu autori. Bet vai vienmēr šīs situācijas diktētās prasības atbilst masu sadzīves līmeņa uztverei? Varbūt tikpat nozīmīgas un vēl nozīmīgākas tām rituāla funkcijas? Patiesi, maršs, tāpat kā liturģiskie žanri, var paust visdažādākās iepriekšparedzētās noskaņas — no sēru marša līdz kāzu maršam. Bet sadzīves mūzikai, B. Asafjeva vārdiem runājot, «pats galvenais ir nepastarpināta atbilde uz **personisko** pārdzīvojumu vai kādu sadzīves parādību un vēlme to tūlīt pat izpaust skaņās»². Tieši dziļi **personiskā** dominante atšķir masu sadzīves komunikācijas sfēru no rituālās, kur valda pārpersoniskā kategorija. Protams, šī robeža ir plūstoša. Nevar cieši nostiprināt kādu mūzikas žanru atbilstoši vienam vienīgam uztveres tipam, jo mūsu estētiskā apziņa darbojas kā šo dažādo tipu vienlaikus kopums. Var pat teikt, ka radniecīgāko tipu starpā noris savdabīga žanru migrācija. Tā, piemēram, revolucionāra masu dziesma, radusies kā vētrains aizrautības lieciniece un **dzīvēssvarīgs** māksliniecisks fakts, ar laiku kļūst par simbolu un iegūst himnai raksturīgu rituāla nozīmi («Varšavjanka», «Biedri, nu celieties kājās» u. c.).

Tāpat piederību pie masu sadzīves vai rituālā kultūrkomunikācijas līmeņa nosaka personiskā, subjektīvā vai arī objektīvā pārsvars, jo citi parametri — galvenokārt tematiski tēlainā satura vispārnozīmīgums un tēlu pozitīvskums — abiem līmeņiem kopīgi. Šis pozitīvo izjūtu diktāts daļēji orientē uz empīrisku pasaulizjūtu, kas tik

¹ *Сохор А.* Эстетическая природа жанра в музыке. М., 1968, с. 40.

² *Асафьев Б.* Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. М., 1965, с. 38.

raksturīga masu populārajai mūzikai vispār un it īpaši vieglajiem žanriem. Var pat izteikt hipotēzi, ka nesamērīgais masu sadzīves žanru uzplaukums mūsdienu mūzikā daļēji skaidrojams ar tam atbilstošā uztveres tipa izplatīšanos, aizvietojojot citu tipu — rituālo, kurš savā kulta (liturģiskajā) formā no sadzīves pakāpeniski izzūd.

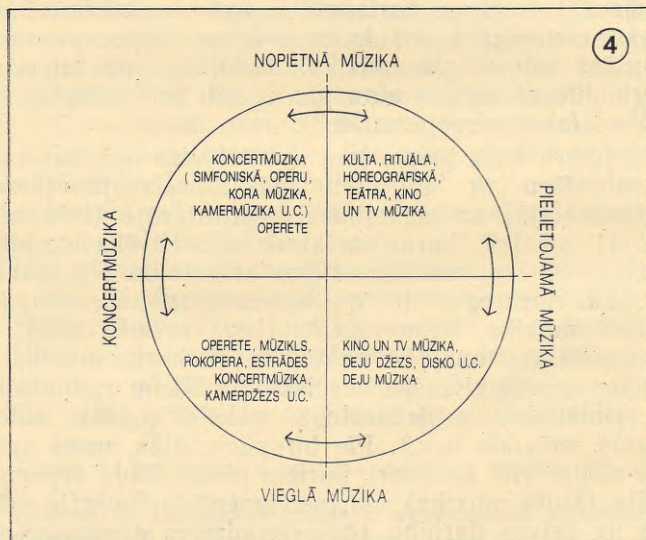
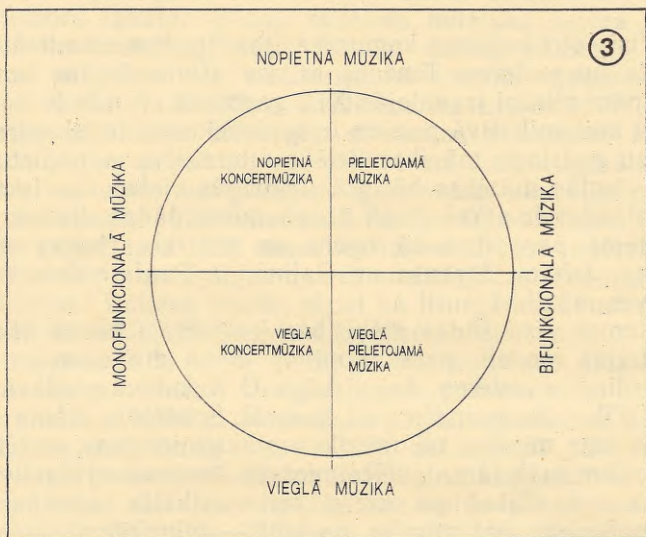
Visi četri kultūras komunikācijas tipi koncerta, teātra, kulta un sadzīves līmeņos ar sev atbilstošajām žanru grupām pilnīgi izveidojās XIX gadsimtā. Tomēr te aplūkotā komunikatīvā pazīme ir nepietiekama, lai skaidrotu mūsu gadsimta mūzikas lielāko alternatīvu — nopietnās un vieglās mūzikas būtiski atšķirīgās vietas žanriskajā klasifikācijā: atkal vienā grupā nonāk tādas diametrāli pretējas parādības kā opera un mūzikls (teātra mūzika), Johana Štrausa un Raimonda Paula valsis (sadzīves mūzika).

Nemot vērā šādas atšķirības ieskicētajā žanru klasifikācijas modelī, pārskatāmības labad attēlosim to kā koordināšu sistēmu, kas līdzīga O. Sokolova piedāvātajai. Tikai horizontālo asi, kura O. Sokolova shēmā atdala tīro mūziku no mūzikas mākslinieciskas sintēzes ar citām mākslām, izvēlēsimies kā komunikatīvās funkcijas asi. Tātad pa kreisi no vertikālās ass paliks monofunkcionālā mūzika, pa labi — bifunkcionālā (pielietojamā), augšpus horizontālās ass būs teātra mūzika un koncertmūzika, arī kulta mūzika, leļpus — masu populārā jeb vieglā mūzika. Tādējādi mēs iegūstam žanru diferenciacijas ainu pēc sociāli funkcionālās piederības (skat. zīmējumu № 3).

Pirmkārt, šāda pieeja ļauj aptvert visu mūzikas radīšanas sfēru ar dalījumu mākslinieciskajā (monofunkcionālajā) un mākslinieciski utilitārajā (bifunkcionālajā) mūzikā, kuras nošķiras pēc cilvēka darbības mūzikas un ārpusmūzikas sfēras attiecībām. Pie mākslinieciskās nozares pieder visi koncertmūzikas veidi (simfoniskā mūzika, kamermūzika, kora mūzika utt.), kā arī sintētiskie muzikālā teātra žanri, kuros mūzikai ir augsne specifiski māksliniecisku problēmu risināšanai, t. i., sintētiskās mijiedarbības māksla (opera, balets, operete, mūzikls u. c.). Pie bifunkcionālās puses savukārt pieder visi tie žanri, kuriem piemīt kāda ārpusmūzikāla (kulta mūzika) vai instrumentāla funkcija attiecībā uz dzīves darbību (dejas, sadzīves dziesmas) vai

māksliniecisko darbību kā simbiozes elementam (dramatiskā teātra mūzika, kinomūzika, mūzika televīzijas raidījumiem u. c.). (Skat. zīmējumu № 4.)

Otrkārt, horizontālā koordināšu ass atdala masu populāro mūziku no konkrētai auditorijai adresētas mūzi-



kas. Mūzikai virs šīs komunikatīvās ievirzes ass atbilst teātra mūzika un koncertžanri no monofunkcionālās mūzikas jomas, kā arī kulta un pielietojamie žanri, kas saistīti ar ārpusmūzikālu **māksliniecisku** darbību, no bifunkcionālās mūzikas. Turpretī divi apakšējie sektori — masu populārā mūzika — aptver no bifunkcionālās puses visus pielietojamos žanrus (deju, sadzīves dziesmu, gājiena mūziku, ar zināmām iebildēm arī maršu) un no monofunkcionālās puses — visu to mūziku, kura gan balstās uz sadzīves žanriem, taču ir paredzēta, lai to klausītos, nevis lai piedalītos (balāžu opera (*beggars story*), operete, šansoni utt.), respektīvi, vieglo skatuves mūziku (skat. zīmējumus № 3 un № 4).

Tātad gan nopietnajā, gan vieglajā mūzikā ir šķirami savi skatuves žanri un savi «lietišķie» — bifunkcionālie žanri (piem., opermūzika un teātra mūzika nopietnajā mūzikā un deju mūzika — vieglajā). Tikai nopietnās mūzikas bifunkcionālie žanri būs saistīti vairāk ar citām mākslas nozarēm (ar teātri, tēlotāju mākslu, horeogrāfiju), bet vieglās mūzikas bifunkcionālie žanri — ar praktiskās dzīves funkcijām (dejošanu, dziedāšanu utt.). Attiecīgi gan monofunkcionālajā, gan bifunkcionālajā pusē ir savi nopietnās un savi vieglās mūzikas žanri, piemēram, kameramūzika un estrādes mūzika monofunkcionālajā, teātra un deju mūzika bifunkcionālajā pusē. Pie tam bifunkcionālajā pusē žanriskā piederība pie vieglās vai nopietnās mūzikas nevar būt strikti noteikta. Piemēram, kinofilmas noformējums var tikt risināts gan nopietnās mūzikas ietvaros (J. Ivanova Valsis no kinofilmas «Salna pavasarī»), gan ar estrādes mūzikas ievirzi (Ances romance no R. Paula mūzikas kinofilmā «Klāvs — Mārtiņa dēls»).

Un te rodas jautājums par šī mūzikas dalījuma vieglajā un nopietnajā teorētisko pamatojumu. Nule aplūkotais piemērs no kinomūzikas liecina, ka komunikatīvā pazīme nav pietiekami izsmeļoša. Arī pie koncertmūzikas pieder virkne skaņdarbu, kuros izmantoti sadzīves mūzikas žanri (Šopēna valši, mazurkas utt.). Kur meklējama būtiskā atšķirība starp Šostakoviča un Dunajevska valsi? Šis jautājums risināms arī valodas un stila (ne tikai komunikatīvās funkcijas) līmenī. Interesanti, ka šo mūzikas teorijā tik grūti definējamo atšķirību starp vieglo un nopietno mūziku ikdienā praktiski nosaka cilvēki, kuriem nav pat elementārās muzikālās

izglītības, jau pēc pāris taktīm būdami lietas kursā par radio pārraidītās mūzikas žanrisko piederību un pārslēgdami uztvērēju uz citu programmu.

Ja mēs izsekotu vieglās mūzikas žanru rašanās procesam, tad atklātos tradicionāla šo žanru būtībā slēpta dziedamība vai dejiskums (vai maršveidīgums, pildot masu aģitācijas funkcijas), kas izriet no viņu ģenēzes. Piemēram, estampida no Provansas zemnieku dejas pārtapa trubadūru deju dziesmā ar jaunu, dažkārt stipri izsmalcinātu tekstu. Jaunajā — aristokrātiskajā vidē tā sāka gluži jaunu dzīvi, tomēr nezaudējot savas sākotnējā lietojuma — dejas pazīmes. Pareizāk sakot, neatkarīgi no tā, vai estampidu dejoja vai tikai klausījās, saglabājās **iespēja** dejojot, saglabājās dejojāmība kā īpašība, kā šīs mūzikas kvalitāte. Šī dejojāmība līdzās dziedamībai atsevišķos žanros saglabājās gadsimtiem ilgi — no viduslaiku vilanellām un frotolām, Renesanses šansonetēm un balādēm, baroka žīgām un alemandēm līdz pat ambivalentajiem XVII—XVIII gadsimta menuetiem. Un, tikai zaudējis šo reālo iespēju būt par dejas pavadījumu, kā vietā stājās abstrakts dejiskums jeb «dejiskais raksturs», menuets kļuva par simfonijas daļu šī žanra pilnīgajā izpratnē.

No teiktā var secināt, ka par vispārināti komunikatīvu pazīmi nopietnās un vieglās mūzikas atšķiršanai jāuzskata tuvības pakāpe primārajiem žanriem. Jebkurā žanru klasifikācijā tiek ņemts vērā viens no šīs pazīmes galvenajiem komponentiem — žanra un stila ietveres kopuma pakāpe. Tieši tā nosaka, piemēram, Šopēna Prelūdijas *es-moll* žanrisko piederību: tā ir klavierminiātūra, nevis sēru maršs, no kura aizgūts intonatīvi ritmiskais pamats, jo pārējās žanriskās formas pazīmes — formas mērogs, instrumentālais sastāvs u. c. — maršam neatbilst.

Vēl spilgtāk to redzam, salīdzinot dejas žanrā risinātus darbus. Te svarīga tieši primārā žanra ietveres pakāpe. Piemēram, Ravēla Horeogrāfiskā poēma vietumis pauž patiesi gaisīgu dejiskumu, tomēr tai nekur nepiemīt tā reāli sajūtamā dejojāmības iespēja, kāda ir, piemēram, Lannera valšiem. Tādēļ Ravēla skaņdarbs nepieder pie masu populārās mūzikas, kurai neapšaubāmi atbilst Lannera valsis ar spilgti izteikto valša metroritmisko formulu, raksturīgajiem Vīnes valša «uzrāvieniem», struktūras skaldišanu utt.

Un tomēr vienu otru reizi Lannera valši skan nopietnās mūzikas koncertu programmās. Vai tā atkal nav pretruna? Te svarīgs vēsturiskuma princips. Tā kā noteikta, patstāvīga sociāla funkcija un komunikatīvā ievirze ir būtisks skaņdarba formas priekšnoteikums (resp., veido tā žanrisko stilu — pēc A. Sohora), tad piederību pie kādas žanru grupas nevar risināt tikai tipoloģiski. Tai ir arī savs vēsturiskais aspekts, kas izriet no žanriskās piederības saistības ar vēsturisko stila kategoriju.

Piemēram, XVIII gadsimta mākslinieciskajā kultūrā simfonija pamazām pārņēma žanra pilnvaras no mesas, kura tobrīd savu attīstības ceļu jau bija noslēgusi. XIX gadsimtā savukārt uz salona sadzīves muzicēšanas bāzes izveidojās klavierminiatūra kā koncertžanrs utt. Tālab, lai varētu spriest par primārā žanra stila ietveres pakāpi, salīdzinājumam jāpatur redzes lokā **sadzīves žanra prototips tā vēsturiskajā konkrētībā**. Diez vai mūsu gadsimta vidū dziedama (viegli, sadzīviski dungojama) varētu likties, piemēram, trubadūru virelē vai arī dejojams — pagājušā gadsimta lendlers, turpretī Imanta Kalniņa Ceturtās simfonijas 1. daļa, kas balstās uz sava sarakstišanas laika populārāko vieglās mūzikas stilu rokmūziku, izvirzīja interesantu problēmu tieši savas žanriskās ambivalences dēļ un lika ilgi debatēt — tā ir vai nav simfonija.

Objektīvā vēsturisko stilu nomaiņa dinamizē žanru grupu ainu, pārkārto to pēc katras jaunas mūzikas sfēras parādīšanās. **Piederību pie masu populārās mūzikas nosaka gan žanriskā satura ietveres pakāpe jeb tuvība primārajam žanram, gan arī vēsturiski determinēta žanriskā stila ietveres pakāpe**. Jau minētajā piemērā no Imanta Kalniņa Ceturtās simfonijas skaidri redzam neatbilstību abiem šiem obligātajiem nosacījumiem: tur gan ir ietverts mūsu laikmeta nosacīts žanriskais stils, bet, pirmkārt, nav ietverts pilnībā (instrumentālais sastāvs, formas mērogs, dramaturģija) un, otrkārt, šīs simfonijas daļas tuvība primārajam žanram nav pietiekama, lai to izmantotu tiešajam žanriskajam uzdevumam — dejošanai. Tā ir nopietnā mūzika. Savukārt, ja pēc līdzīgiem kritērijiem aplūkojam ieceres un izveides ziņā ne mazāk nopietno Mārtiņa Brauna mūziklu «Mauglis», tad redzam pretējo: mūsu gadsimta nosacītie rokmūzikas stili mūzikā gūst visai konkrētu, visu

aptverošu iedzīvinājumu (blūzs, disko, roks utt.), un vairums no šī sacerējuma fragmentiem pēc savas mūzikas struktūras būtu izmantojami arī dežošanai (lai gan tas ir skatuves darbs). Tā ir vieglā mūzika.

Tātad šeit piedāvātā žanru diferenciacijas shēma (skat. zīmējumu №4) jāaplūko kā **kustīga, dinamiska sistēma ar savu vēsturiski mainīgu māksliniecisko vērtību hierarhiju un žanru savstarpējas mijiedarbības dinamiku**. Nav iespējams reizi par visām reizēm noteikt kāda žanra vietu šai hierarhiskajā sistēmā — tā mainās līdz ar mūzikas kultūras vēsturiskajām fāzēm.

**LATVIEŠU TAUTAS MŪZIKAS INSTRUMENTI
UN TO LIETOŠANAS SEMANTIKA
K. BARONA «LATVJU DAINĀS»**

Līdz šim pats ievērojamākais latviešu tautasdziesmu krājums ir Krišjāņa Barona sakārtotās un rediģētās «Latvju dainas²» sešos sējumos, kas izdotas laikā no 1894. līdz 1915. gadam. Izdevums satur 217 996 dziesmu tekstus, kas sargrupēti ap 35 789 pamatdziesmām. Kā turpinājums tam laikā no 1936. līdz 1939. gadam tiek publicēts Pētera Šmita un Osvalda Līdeka sastādītais krājums «Tautas dziesmas. Papildinājums K. Barona «Latvju dainām»» četros sējumos. Abos krājumos kopā ietilpst ap 300 000 dziesmu tekstu, to skaitā 60 080 pamatdziesmu. Abus krājumus var uzskatīt par vienu veselumu gan tādēļ, ka P. Šmits ir publicējis tautasdziesmas, kas Latviešu folkloras krātuvē iesūtītas pēc «Latvju dainu» publicēšanas, gan arī tādēļ, ka «Tautas dziesmās» ir turpināta K. Barona iesāktā numerācija.

Sarežģīts ir jautājums par latviešu tautasdziesmu hronoloģizāciju. Dainu saturs ir daudzslāņains: tur atrodam gan ļoti senus priekšstatus, kuru veidošanās saistīta ar hipotētiskās indoeiropiešu pirmstautas pastāvēšanas laikmetu, gan arī tādus, kas atspoguļo 19.—20. gadsimta latviešu zemnieku dzīves parādības. Hronoloģizācijas problēmu sarežģī vēl tas, ka šāda daudzslāņainība nereti novērojama vienā atsevišķā folkloras

¹ *Valdis Muktupāvels* 1983. gadā beidzis Jāzepa Vītola Latvijas Valsts konservatoriju, kur specializējies pie docenta Dz. Kļaviņa. Viņa vadībā izstrādājis diplomdarbu «Organoloģijas pētījumu pamatobjekti Latvijas kultūras reģionā». Kopš 1984. gada strādā konservatorijas Mūzikas vēstures katedrā par Tautas mūzikas kabineta vecāko laborantu. (*Red.*)

² Daina — lietuviešu «dainā», senindiešu «dhēnā», avestas «daēnā», rumāņu (daku cilmes) «doinā» — latviešu tautasdziesma. Iespējams, ka nosaukums aizgūts no lietuviešu valodas. K. Barons un H. Visendorfs to lietoja kā ērtu apzīmējumu senajām simetrisķajām četrinžu uzbūvēm.

vienībā. Tādēļ nav iespējams noteikt atsevišķu dziesmu rašanās laiku. Varam vienīgi noteikt, kad pastāvējuši atsevišķi dainās minētie priekšstati. Zināmu skaidrību var viest tipoloģiski pētījumi, izmantojot vēstures, arheoloģijas, valodniecības, kulturoloģijas, kā arī citu zinātņu materiālus.

Arī tautasdziesmās par mūzikas instrumentiem, to izgatavošanu, spēlēšanu, lietotājiem neatrodam faktus, kas būtu saistāmi ar tiešām hronoloģiska rakstura norādēm, taču vairākas instrumentālmūzikas parādības orientējamās laikā, ņemot vērā etnoorganoloģijas¹ un kultūrvēstures datus. Tā, piemēram, zināms, ka vijole Latvijā ieviesusies 16. gadsimtā. Tas ir jāatceras, apskatot un interpretējot attiecīgās dziesmas.

Instrumentālmūzikas parādību hronoloģizēšanu stipri apgrūtina viens apstāklis: parasti ar vienu un to pašu nosaukumu tiek apzīmēti visi funkcionāli līdzīgie instrumenti; tādējādi, ar vārdu «egļīte» var apzīmēt arī citus trīdekšņa² paveidus, piemēram, puškaiti; terminu «stabule» lieto gan svilpes, gan mēlišu tipa aerofonu apzīmēšanai; tāpat nosaukumi «bungas» vai «taure» nenorāda, kurš no daudzajiem šo instrumentu paveidiem konkrēti ir domāts.

Katrs atsevišķs nosaukums aptver vairākus instrumentu paveidus, kuri atšķiras pēc funkcionalitātes, lietošanas semantikas vai kādas īpatnējas skanējuma un uzbūves pazīmes.

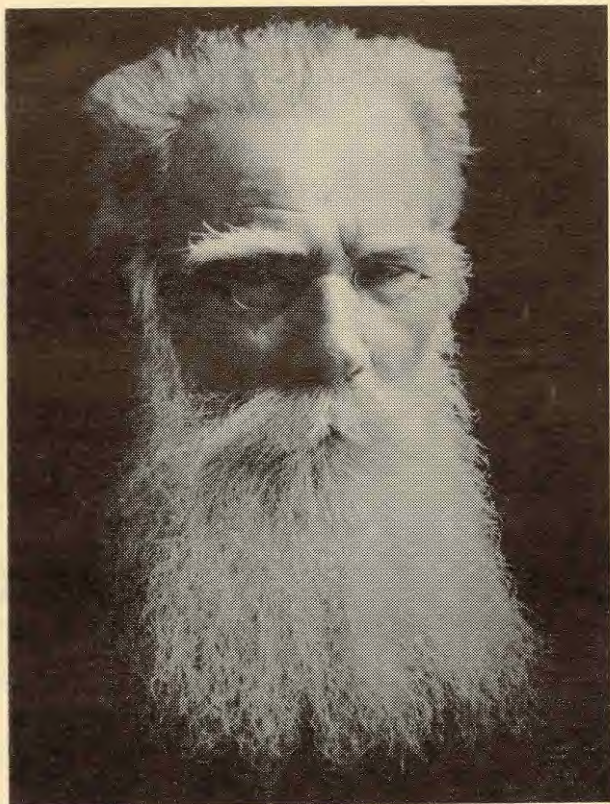
Nedaudz par materiāla atlasī darbam. Šī pētījuma tēmu ierosināja K. Barona «Latvju dainās» minēto tautas mūzikas instrumentu statistika, kas izrādījās viegli pieejama t. s. Bostonas—Monreālas dainu masīvā (kopā)³. Tas ietver datus, kas iegūti, ievadot elektronu

¹ Organoloģija — zinātne par mūzikas instrumentiem.

² Vārds «trīdekšnis» literatūrā parasti lietots ar īso «i». Taču instrumenta nosaukums, domājams, atvasināts no «trīdēt», t. i., dancim līdzdziedāt (*Milenbahs K., Endzelins J.* Latviešu valodas vārdnīca. R., 1929—1932, IV, 240. lpp.). Rakstība «trijdekšnis» (trīdekšnis) cēlusies no kļūdainas sasaistišanas ar skaitli «tris».

³ *Bērziņš V., Freibergs I. F., Konrāde K., Strazds G. and Viķe-Freiberga V.* The computer — accessible corpus of Latvian folk songs. M. I. T. Boston and Université de Montréal, 1982.

1984. gadā Bostonas—Monreālas dainu masīva projekta vadītājs profesors I. Freibergs pēc Latvijas PSR ZA ielūguma viesojās Rīgā un «instrumentālmūzikas dainu masīvu» nodeva autoru rīcībā; par to autori viņam izsaka pateicību.



Krišjānis Barons (1835—1923).

skaitļojamās mašīnas atmiņā visas pamatdziesmas un lielu daļu to variantu no «Latvju dainām» un «Tautas dziesmām». Pēc formālām pazīmēm (vārda saknes vai celma) ESM no dainu masīva izdalīja dziesmas, kuras satur mūzikas instrumenta nosaukumu vai kādu citu vārdu, kurš atvasināts no šī nosaukuma. Šādi iegūto instrumentālmūzikas dainu kopu autori pakļāva tālākai apstrādei.

1. No tās tika izslēgti homonīmi, kuri neapzīmē muzikālas parādības, piemēram, «koklis» («kakls» augšzemnieku dialektā), «stiga», «dukuduku» u. tml. vai «svilpot»,

ja ar to apzīmēta «neinstrumentāla» svilpošana, arī putnu svilpošana.

2. Pamatzdziesmām un to variantiem tika sameklēti visi varianti un apakšvarianti no «Latvju dainām» un «Tautas dziesmām».

Šādi izveidota tautasdziesmu kopa, pavisam 1548 teksti, satur gandrīz visas dainas, kurās minēti mūzikas instrumenti vai no tiem atvasināti vārdi. «Neatklāti» palikuši apakšvarianti tajos gadījumos, kad šķirkļis nav sastopams pamatzdziesmā vai tās variantā, bet tikai kādā no apakšvariantiem. Tāpat te nav ietvertas dainas, kurās ir mūzikas instrumenta lietošanas situācija, bet pats instruments vai kāds no tā atvasināts vārds nav tieši minēts. Aptuveni vērtējot, šādu dainu varētu būt ne vairāk kā 1—2 procenti no kopējā skaita, un tas vispārējo statistisko ainu mainīt nevar.

Mūzikas instrumentu un to funkciju pētīšana, balstoties uz tautasdziesmu materiālu, ir jauns un visai savdabīgs uzdevums. Šis materiāls, protams, neietver izsmeltošus etnogrāfiskos datus par latviešu tautas instrumentiem. Toties tas etnoorganoloģisko informāciju sniedz ļoti plašā un atšķirīgā kontekstā — uz tautas materiālās un garīgās dzīves atspoguļojuma fona. Šī konteksta bagātība ļauj izvirzīt rakstam mērķus, kas ir plašāki par etnoorganoloģisku izpēti vien, proti — par virsuzdevumu kļūst tautas tradicionālās kultūras un estētiskās apziņas aspektu izgaismošana.

Etnoorganoloģisks apskats

Tautasdziesmu statistiskās apstrādes pamatā ir pieņēmums par īstenības subjektīvo atspoguļojumu dainās. Tādējādi iegūstam divējāda rakstura ziņas: pirmkārt, tā ir etnoorganoloģiska rakstura informācija un, otrkārt, informācija par to, kas nodarbinājis dainu sacerētāja iztēli instrumentālās mūzikas sfērā. «Latvju dainu» materiālā subjektīvais elements ir saistīts ar daudziem faktoriem — tradīcijām, uzskatiem utt.; līdz ar to jāsecina, ka otrā veida informācija saistīta ar mūzikas kultūras sociālpsiholoģijas jautājumiem.

Statistikai apstrādei tika pakļautas dainas, kas satur ne vien instrumentu nosaukumus, bet arī visus vārdus,

kuri apzīmē spēlētāju, spēlēšanas darbību un ir atvasināti no šiem vārdiem.

Tabulā sniegti šķirkļu sastopamības skaitliskie dati pēc 1548 apsekotajām dainām.

№	Šķirklis ¹	Dziesmu skaits, kur šķirklis sastopams	Procentuālais rādītājs
1	taur-, trimatel-, strump-, trumet-	389	25,1
2	stabul-, svilp-, birb-	329	21,3
3	kokl-	274	17,7
4	bung-, baraban-	267	17,2
5	spēl-, gra-	222	14,4
6	rag-	130	8,4
7	zvan-	96	6,2
8	vijol-, pijol-, piģel-, skripk-	91	5,9
9	stīg-, strun-	57	3,7
10	zvārgul-, pugul-, pulksten-	57	3,7
11	ērģel-	29	1,9
12	eglīt-	25	1,6
13	muzikant-	24	1,5
14	bazūn-	24	1,5
15	dūk-, dūd-, somas stabul-	16	1,1
16	kok-, miet-	15	1,0
17	trīd-, strīzd-	9	} < 1,0
18	baub-, bamb-	7	
19	ģīg-	1	
20	trumul-	1	
21	cimbol-	1	
22	bas-	1	

Diezgan līdzīgs rezultāts iegūts citā darbā, apkopojot 440 «instrumentālmūzikas» dainas (nav ietverti retāk sastopamie instrumenti):²

№	Instrumenta nosaukums	Pieminēšanas biežuma procentuālais rādītājs
1	taure	24,8
2	stabule(s)	19,1
3	bungas	16,8
4	kokles	14,6
5	ragš	9,0

¹ Sinonīmi ir apvienoti grupās. Instrumentu kopējais pieminējumu skaits ir lielāks par dainu skaitu, jo vienā dainā mēdz būt minēti vairāki instrumenti.

² Sk.: *Brambat K.* Die lettische Volkspoesie in musikwissenschaftlicher Sicht. — Grām.: Musik des Ostens. Kassel u. a., 1969, № 5, S. 39.

Nelielo atšķirību cēlonis, domājams, ir tas, ka šeit ir aplūkotas tikai tās dainas, kurās pieminēti paši instrumenti, bet mūsu redzes lokā nonāca arī dainas ar atvasinājumiem no instrumentu nosaukumiem.

Tālāk aplūkosim, kādu statistisku informāciju varam iegūt par katru no četrām instrumentu grupām: idiofoniem, membranofoniem, hordofoniem un aerofoniem, kā arī par atsevišķiem instrumentiem un to ansambļiem.

Idiofonu un no to nosaukumiem veidoto šķirķļu pieminējums nav liels — 13,1% no kopējā dainu skaita. Kopumā par idiofoniem var teikt, ka to lietošana ir lielā mērā sinkrētiska, tas ir, šie instrumenti veic stingri noteiktu funkciju kādā rituālā vai ieražā. Tikai vienā gadījumā ir minēta idiofona (šajā gadījumā — zvārguļu) izmantošana muzicēšanai: «Panākšņi, panākšņi, / Kur jūsu luste? / Kur jūsu bundziņas, / Kur stabulītes? / Kur jūsu sīkie / Zvārguliši?» (24155 v 2.)¹ Tas viss liecina par šīs grupas instrumentu senām, stabilām lietošanas tradīcijām. Kā netiešu liecību par to senumu varētu minēt apstākli, ka, izņemot aizjūga zvārguļus un zvanus, visus pārējos idiofoniskos skaņu rīkus lietojušas tikai sievietes. Mūsu rīcībā esošie fakti ļauj saistīt idiofonu — kociņu, eglītes, trīdekšņa, apģērba zvārguļu lietošanas sākumu ar mātes ģints laikmetu. Arī senākie Eiropā atrastie instrumenti ir idiofoni. Tā, piemēram, S. Bibikovs sniedz ziņas par mamuta kaulu idiofonu atradumu tagadējās Ukrainas teritorijā.² Šo instrumentu vecums ir ap 20 000 gadu.

No visiem idiofoniem kociņi ir vienīgais skaņu rīks, par kura konkrēto izskatu un veidu mēs nezinām neko, jo trūkst jebkādu arheoloģisku vai etnogrāfisku liecību. No dainām var uzzināt tikai par izpildījumu — kociņus sit vienu pret otru, ar šādu darbību, ko pavada pašas rituālā iesaistītās personas dziedāšana (jo lielākā dziesmu daļa ir pirmajā personā), it kā veicinot saules

¹ Šajā rakstā iekavās liktais skaitlis ir dziesmas numurs. Dziesmas numuram sekojošais burts «v» ar ciparu norāda pamatdziesmas variantu K. Barona «Latvju dainās», savukārt defise ar ciparu norāda, ka vajadzīgā dziesma meklējama «Latvju dainu» I sējuma pielikumā. Dziesmu numuri, sākot ar 35790, attiecas uz P. Smita krājumu «Tautas dziesmas» (papildinājums K. Barona «Latvju dainām»).

² Sk.: Биби́ков С. Оркестр каменного века. — Курьер ЮНЕСКО, 1975, июль, с. 28.

rietēšanu. Dažās dainās sastopams īpatnējs paralēlisms, kur saules rietēšana salīdzināta ar māmuliņas apsēšanos. Kociņu sišana tātad ir piedāvājums saulei apsēsties, tas ir, nolaisties.

Eglīte minēta 25 dainās, turklāt var izdalīt vēl 2 apakštipus: divās dainās teicēja piemin eglī (19172, 19173), no kuras izgatavots vedībās lietojamais skaņu rīks. Pārējās 23 dainās apdziedāts puškaitis — zarains koka kāts, pie kā piestiprinātas krāsainas drānas strēmeles ar gaiļa spalvu kušķi augšpusē, tad vēl zvaniņi un zvārguliši.

Trīdeksnis dainu materiālā pārstāvēts ļoti necili salīdzinājumā ar samērā plašajām etnogrāfiska rakstura ziņām par to — tikai viena pamatdziesma ar apakšvariantiem (21056). Te varbūt vēl varētu pieskaitīt 3 dainas ar saviem apakšvariantiem no dziesmu grupas, kas sākas ar vārdiem «dej, eglīte, lec, eglīte» (19174, 19175, 19177). Šādas neatbilstības cēlonis droši vien ir tas, ka sabiedrības un līdz ar to arī teicēja apziņā pamazām degradējas vedību pirmatnējā rituāla nozīme, kas tiek aizstāta ar semantiski «atvieglotu» norisi. Tiek izmantoti «lustīgi» instrumenti — vijole, cītara —, bet eglītes, puškaiša un trīdekšņa nozīmība mazinās.

Vēl viens idiofons, kura lietošanai rituāli maģiska nozīme, ir zvārguļi jeb, kā teikts dainās, zvārguļu josta. Apģērba zvārguļi, spriežot pēc arheoloģiskā materiāla, baltiem ir pazīstami jau vismaz vidējā dzelzs laikmetā. To lietošanas tradīcija visilgāk ir saglabājusies Latvijā, kur vēl 16. gadsimtā daudzos novados jaunavas precību gados nēsāja zvārguļišus, kas ar auklu bijuši piesieti pie jostas.¹ Par zvārguļu lietošanas mītiski rituālo nozīmi liecina tas, ka teicējas apziņā zvārguļu josta saistīta ar Dēklu, vienu no trim likteņa dievībām latviešu mitoloģijā: «Kas šķind, kas žvadz aploka galā? / Dēklīte dancina sērdienīti, / Vaŗa kurpes kājā, žvārguļu josta» (5007). Izrakumos atrastie apģērba zvārguļi ir grupēti pa trīs (maģisks skaitlis); tas arī liecina to pašu.

Aizsargājoša un varbūt arī signāla funkcija ir 27 dainās apdziedātajiem aizjūga zvārguļiem. Teicējs, šoreiz

¹ Sk.: Latvijas PSR arheoloģija. R., 1974, 305. lpp.

vīriešu kārtas, tos lieto vai nu kāzās, vai gatavojoties tām, vai arī pašam topot par vīru (varbūt tālas atskaņas no iesvētīšanas pieaugušo kārtā — iniciācijas rituāla).

Latvijā zvani bija pazīstami jau vismaz 12. un 13. gadsimtu mijā, tos piemin Indriķa Livonijas hronikā. Zvanu samērā ilgā funkcionēšana kristīgās baznīcas kulta sfērā ir viens no svarīgākajiem iemesliem, kāpēc tie diezgan bieži saistījuši teicēju uzmanību, kaut arī kopumā kristīgie priekšstati, kā arī viss, kas saistīts ar baznīcu, folkloras materiālā ir guvis nenozīmīgu atspoguļojumu. Teicējs acīmredzot uztvēris pašu zvanīšanas situāciju — visbiežāk tā ir ziņošana par traģisku nāvi, bet atsevišķos gadījumos (35165, 37270) šī skaņu rīka tēls izpaužas kā metafora.

Trīspadsmit dainās zvani ir minēti kā signālinstruments, kas vēsta par precinieku ierašanos, bet te, šķiet, ir domāti jau iepriekš apskatītie aizjūga zvārguļi.

Membranofoni ir minēti 275 dainās (17,8% no kopējā dainu skaita). Tūlīt pat jāteic, ka grupas apzīmējums «membranofoni» šeit tiek lietots nosacīti, jo nav zināms, vai visiem instrumentiem, ko sauca par bungām, skaņas avots (vibrators) bijis nostiepta āda.

Pārsteidzoša šķiet bungu biežā pieminēšana dainās salīdzinājumā ar diezgan trūcīgajām etnogrāfiska rakstura ziņām par tām. Sai jomā trūkst arī arheoloģisku materiālu. Aplūkosim, kādas ziņas par šo instrumentu sniedz dainas.

Pēc vairākām pazīmēm var izdalīt vismaz četrus atšķirīgus bungu tipus. Katram no tiem ir savs raksturīgs lietošanas nolūks, situācija, ar tā funkcijām saistīta zīmju sistēma un, visbeidzot, arī teicēja attieksme.

Ļoti skaidri iezīmējas bungu tips, ko varētu nosaukt par mitoloģiskajām vara bungām. Tās parasti saistītas ar vasaras saulgriežu svinēšanas rituālu. Dainas izskan kā aicinājums, uzruna svinību galvenajai mitoloģiskajai personai — Jānim. Visbiežāk izmantotā formula ir «Sit, Jānīti, vara bungas / Vārtu staba galiņā». Pēc formas līdzīgas ir arī tās pāris dainas, kur Jāņa vietā minēts eņģelis. Nav skaidrs, vai uz šo bungu tipu attiecināmas vairākas dainas ar kristīgās atribūtikas iezīmēm, kā, piemēram: «Jauni puīši Dievu lūdza, / Ellē kājas sakāruši; / Sitiet, velni, vara bungas, / Lai krit elles dibenā!» (55633)

Diemžēl par mitoloģisko vara bungu reālo veidu mums tikpat kā nekas nav zināms. Ir izteiktas vienīgi hipotēzes. A. Jurjāns, piemēram, vara bungas iedomājas kā gonga tipa instrumentu.¹

«Latvju dainu» materiālā (apmēram 20 tautasdziesmās) sastopamas arī militārās vara bungas. Raksturīgi, ka bieži pieminēti karavīri, kam jāsit bungas, «bungāšana lēģerī» (52966). Parasta formula šeit ir «vara bungas ribināt (-āja)» vai arī «vara bungas mugurā» — nevar gan droši apgalvot, vai visās dainās, kur izmantota šī formula, ir domātas militārās vara bungas. Tāpat vēl būtu jāpapēta, kāda parādība atspoguļota dainās par vara bungu ribināšanu Vāc zemē.

Mūsu rīcībā ir vēsturiskas ziņas par katlveidīgām, ar ādu apvilkām vara vai misiņa bungām, ko izmantoja Kurzemes hercoga pulkos. Tā, piemēram: «...timpāni krievu karaspēkā bij jau pirms Pētera Lielā laikiem. Dragūnu un citos pulkos jau Pētera Lielā laikos katrā pulkā bij pa 1—2 timpānistiem. Timpāni bij no sarkana kapara ar trim dzelzs kājām. Zemgales hercogu grenadieru un musketieru pulkos arī bij timpānisti un taurētāji. Tāpat Jelgavas pilsoņu Zaļai gvardei un Liepājas pilsoņu Sarkanai gvardei (hercogu laikos) bij sudraba trompetes un sarkana samta rotāti timpāni (bieži sudraba).»²

Latvijas Etnogrāfiskajā brīvdabas muzejā Rīgā un Kuldīgas Vēstures un mākslas muzejā glabājas timpānveidīgas vara katla bungas uz trim kājām. Tās tiek datētas ar 17. gadsimtu. Mūsaprāt, novērojama diezgan liela atbilstība starp šo instrumentu, hroniku ziņām un dainu militārajām vara bungām.³

Atšķirīgas no diviem iepriekšminētajiem dainās atspoguļotajiem vara bungu tipiem ir parastās bungas. Funkcionāli tās parādās visdažādākajās situācijās: vedībās, kāzās un citos godos, jautrā sadzīvē, arī kā signālinstruments. Bungas lietotas gan vienas pašas, gan

¹ Jurjāns A. Raksti. R., 1980, 18. lpp.

² Sprogis J. Senie mūzikas instrumenti un darba un godu dziesmu melodijas Latvijā. R., 1943, 25. lpp.

³ Turklāt zināms, ka Vecā Stendera Latviešu-vācu vārdnīcā vārdkopa «vara bungas» ir tulkota kā «Heerpauke» (karaspēka bungas).

vairākas kopā, bet visbiežāk kopā ar citiem instrumentiem, īpaši ar stabuli.¹

Šāda tipa bungas ir minētas 123 dainās. 58,5% no tām — bungas kopā ar stabuli.

Ir zināms, ka pūšamo instrumentu lietošana Livonijā bija reglamentēta. Metāla pūšamos instrumentus pilsētās bija atļauts lietot tikai aristokrātijas svinībās, vidējo kārtu pārstāvji drīkstēja spēlēt galvenokārt tikai koka pūšamos instrumentus, bet kalpi un «nevāci», t. i., latvieši, — tikai stabules un bungas. Līdzīgs likums noteica instrumentāriju arī uz laukiem. Tādējādi pilnīgi pamatots ir K. Brambata secinājums, ka dziesmas, kur minēta stabule ar bungām, attēlo lauku kāzu mūziku 16. un 17. gadsimtā.²

Tā kā Livonijas bangu un stabuļu tradīcija ir saistīta ar Rietumeiropas muzikālo praksi, tad domājams, ka pārņemti ir arī šīs tradīcijas atsevišķi komponenti, piemēram, bangu konkrētais veids. Tādējādi ļoti iespējams, ka dainās minētās bungas ir cilindriskas un ar divām membrānām. No etnogrāfiskiem materiāliem zināms, ka vēl 20. gadsimta pirmajā pusē šādas bungas tika gatavotas lauku kapelu vajadzībām.

27 dainās ir apdziedāta bangu izgatavošana no ozola celma. Šīs bungas parasti minētas kopā ar stabulēm: «No celmiņa bungas taisu, / No zariņa stabulīt(i). / Jo tās bungas dobji rūca, / Spilgši spiedza stabulīt(e)» (55770). Turklāt citu autoru mēģinājumi celma bungas traktēt kā mucu bungas³ vai arī šaubas par šo bangu membrānveida uzbūvi, apgalvojot, ka tās nav bijušas dobjas, ar ādu pārsristas (pārstieptas),⁴ nav pamatotas. Ņemot vērā iepriekšsacīto, varbūt lielāka nozīme ir piešķirama tuvāko latviešu kaimiņu — lietuviešu etnogrāfijā pazīstamajām celma bungām (*kelmas*), ko

¹ Situācijās, kas tipiskas parasto bangu izmantošanai, reizēm ir minētas «vara bungas». Sākus gadījumus skaidrojot, jāņem vērā divas iespējas. Pirmkārt, apzīmētājs «vara» tiek lietots kā metonīmija. Otrkārt, zūdot ar mitoloģisko vara bangu izmantošanu saistītajam rituālam, pati vārdkopa «vara bungas» ir formulas veidā saglabājusies tautas apziņā.

² Sk.: *Brambat K.* Die lettische Volkspoesie in musikwissenschaftlicher Sicht. — Musik des Ostens, S. 45.

³ Sk.: *Priedite I.* Ko spēlēja sendienās. R., 1983, 50. lpp.

⁴ Sk.: *Jurjāns A.* Raksti, 18. lpp.

veido izgrebts celms, kuram viens — parasti šaurākais — gals apvilks ar ādu.¹

Kopumā var teikt, ka tautas dzejā vārdi «bungas» vai «vara bungas» apzīmē dažāda veida membranofonus.

Jautājums par mitoloģiskajām vara bungām joprojām ir atklāts.

Vairākās dainās ir minēti «baubens», «baubenis», arī «bāmbens» un «bambiņa»: «Sit, bāba, baubenu / Ar bērna kāju, / Kam vīrs nepirka / Sudraba trīdeksni» (21056). Milenbaha—Endzelīna vārdnīcā atrodam citu no saknes «baub-» darinātu vārdu — «baubiens», kura nozīme ir «trīdekšņa uzsitiens, iezīmējot takti», arī «takts».² Ir mēģinājumi izskaidrot vārdu «baubens» arī tāpat — «takts». Taču daži apstākļi liek šādu skaidrojumu pārvērtēt. Pirmkārt, minētās dainas kontekstā vārdu «baubens» var izprast divējādi: gan kā uzsitienu, kas līdzvērtīgs trīdekšņa uzsitienam, gan arī kā skaņu rīku, ko varētu lietot trīdekšņa vietā. Otrkārt, ar izskaņu «-iens» bieži tiek veidoti jēdzieni, kas apzīmē vienreizēju, laika ziņā kompaktu notikumu, piemēram, «sitiens», «kļiedziens», bet izskaņas «-ens», «-enis» parasti lietojam, runājot par darbības veikšanas līdzekļiem, piemēram, «ritenis». Tādējādi iespējams, ka arī vārdi «baubens», «baubenis» ir lietoti skaņu rīka nozīmē.

Latviešu kaimiņiem austrumslāviem ir pazīstams tamburīnveidīgs mūzikas instruments ar nosaukumu «buben». Ņemot vērā baltiskā «-au-» atbilstību slāvu «-u-», kā, piemēram, «baugurs» (paugurs) — «bugor», var saskatīt arī etnoloģisku radniecību starp vārdiem «baubens» un «buben». Līdzīgi iepriekšminētās dainas apakšvariantos atrodami vārdi «bāmbens», «bambiņa» ir etimoloģiski saistīti ar poļu «bęben» (bungas, tamburīns). No sacītā izriet, ka baubens ir bijis membrano-fons, iespējams, tamburīna tipa. Latvijas Etnogrāfiskajā brīvdabas muzejā Rīgā glabājas šāda tipa instruments — sietiņš. Pirmās ziņas par sietiņa lietošanu attiecas uz 13. gadsimtu un atrodamas Indriķa Livonijas hronikā.³ Instrumentu lieto vēl 20. gadsimtā,

¹ Sk.: Svedas J. Teoriniai-metodiniai darbai. Straipsniai. Laiškai. Amžininkų atsiminimai. Vilnius, 1978, p. 98—99.

² Sk.: Milenbahs K., Endzelins J. Latviešu valodas vārdnīca. R., 1923—1925, I, 266. lpp.

³ Sk.: Indriķa Livonijas hronika. R., 1936, 204. lpp.

un Latgalē ir atzīmēti tā nosaukumi «bubyns»¹, «bubinešs», kas aizgūti no austrumslāviem.

Ar hordofoniem saistītas 647 dainas, kas ir 41,8% no kopējā skaita. Pavisam minēti seši dažādi mūzikas instrumenti: kokles, spēles, vijole, ģīgas, cimbole, base. Visbiežāk — 274 dainās — minētas kokles.

23% dainu vēsta par kokļu saisti ar vedību rituālu: panāksnieki, dzīdamies pakaļ aizvestajai māsai, pa ceļam sastop krauklīti, kas sēž ozolā koklēdams, vai arī koklētājus augsta kalna galiņā, un tie norāda tālāko ceļu, turklāt krauklītis parasti vēl pavēsta tālākos notikumus. 16 dziesmās dažādās situācijās koklē mitoloģiskas būtnes — Dieva dēli, Jānītis, arī Saule. Apmēram 45 dziesmās no estētiskā redzes viedokļa apcerēta kokļu skaņa vai koklēšana. Tā, piemēram, kokles skan gauži vai skaņi, turklāt nereti šis skanējums nonāk dzejiskā paralēlisma attiecībās ar vecāku nāves apraudāšanu. Pavisam nedaudz, tikai 10 dziesmās, kokles minētas pieguļā un tikai 3 dainās (!) kā deju mūzikas instruments.

Variantiem bagāta ir t. s. dziedošo kaulu starptautiskā motīva² latviskā versija, ko sastopam 39 dziesmās. Upē iekritušo pastarīti aiznes uz jūru, izskalo krastā, tur izaug liepa, no tās brālīši pagatavo kokles, kuras skaņās māte pazīst savas meitas balsi. Tātad kokles atzītas par instrumentu, kas ļauj sazināties ar pārdabiskiem spēkiem, un ir pilnīgākais instruments arī tajā nozīmē, ka to skaņa visvairāk līdzinās cilvēka bals skanējumam.

Ar to sasaucas «Latvju dainās» atrodamā informācija par kokļu izgatavošanu tikai no liepas un ozola³, kas tradicionālajā apziņā ir totēma koki.

¹ Ar vārdiem «bubyns», «bubna» (Dricēnos) Latgalē apzīmē arī bungas, resp., cilindriskās bungas ar divām membrānām.

² Ārnes—Tompsona pasaku tipu rādītājā aprakstīts pazīstams šī sižeta variants: jaunākā no divām māsām tiek milēta, tādēļ vecākā māsa viņu ienīst un iegrūž ūdenī. Tēvs uz viņas kapa atrod koku augam un izgatavo no tā mūzikas instrumentu, kas atklāj patiesību par jaunākās meitas nogalināšanu. Slepkaiva tiek noslīcināta, bet viņas māsa atsaukta dzīvē.

³ Protams, reālajā kokļu izgatavošanas praksē 18.—20. gs. sastopamies arī ar citiem materiāliem; republikas muzeja fondos, piemēram, ir kokles, kas izgatavotas no egles, priedes, melnalkšņa, vītola.

Samērā bieži dainās ir minētas spēles. Vārda sakne «spēl-» sastopama 221 dziesmā, taču tas nepavisam nenozīmē, ka vienstīgas spēļloks būtu plaši izplatīts. Ar vārdu «spēles» un no tā atvasinātajiem jēdzieniem tiek apzīmētas vairākas atšķirīgas lietas un parādības, ko «Latvju dainu» materiālā var diezgan labi nodalīt. Apmēram 10 dziesmās spēles ir minētas kā mūzikas instruments, parasti atšķirīgs no bungām, vijoles, stabules, tātad iespējams, ka te apdziedāts vienstīgas spēļloks. Deviņās dziesmās vārds «spēles» ir lietots kā «kokļu» sinonīms. Vēlākas izcelsmes dziesmās tā daudznozīmība pastiprinās, un lielākajā dziesmu daļā (apmēram pusē) vārdus «spēles», «spēlēt», «spēlmanis» teicējs saista ar muzicēšanu vispār, tomēr saglabājot saistību ar stīgu instrumentiem, galvenokārt vijoli. Domājams, ka vēl jaunākas izcelsmes dziesmās vājinās arī vārda «spēles» saistība ar stīgu instrumentiem, un 16 dainās mēs sastopamies ar to, ka līdzās koklēm un vijolei «spēlē» stabuli, ērģeles un pat bungas agrāko «kokles koklē», «stabuli stabulē», «bungas bungo» utt. vietā.

No tām 25 dziesmām, kurās minēti muzikanti, redzams, ka to sociālais statuss ir zems.¹ Bieži vien attieksme pret muzikantiem ir nievājoša, pat ņirdzīga. Nav skaidrs, vai tā ir liecība par sabiedrības pieaugušo diferenciāciju vai arī tautas sabiedriskās domas pretošanās akulturalizācijas procesam, kas tālaika izpratnē saistījās ar agrāko sinkrētisko, tradicionālo, daudzveidīgo mūzikas funkcionēšanas veidu nomaiņu ar unificētu, bezpersonisku izklaidējošu rakstura «vieglo mūziku» (t. s. ziņģu kultūru).

Tautasdziesmās diezgan bieži (91 dainā) sastopam arī vijoli. Piecās dainās minēta vijoles izgatavošana. Vijole parasti spēlēja dančos un kāzās, nereti kopā ar citiem instrumentiem — bungām, koklēm, dūkām, vienā dainā (24210) — kopā ar dižo basi (domājams, kontrabasa tipa), tātad stūdzinieku ansamblī.

Pārējie hordofoni — ģīgas un cimboles — minēti katrs tikai vienā dziesmā, tādēļ par tiem ir mazāk informācijas. Skaidrs gan, ka tie nav kaut cik vērā ņemami izplatījušies un tādējādi nav spējuši sev pievērst teicēju uzmanību.

¹ Tas attiecas uz vēlo feodālismu un jaunākiem laikiem.

Aerofoni veido gan pieminēšanas biežuma (57,8% no visām dainām), gan instrumentu veidu skaita ziņā ievērojamāko grupu. Savukārt no aerofoniem izplatītākā ir taure. Vārds «taure» pieder pie latviešu leksikas senākā slāņa. Pēc arheoloģijas datiem, taure Latvijas teritorijā sastopama jau vismaz mūsu ēras sākumā — par to liecina Tērvetes pilskalnā atrastais taures kaula piemutnis (5.—7. gs.);¹ valodnieki noskaidrojuši, ka vārdam «taure» latviešu un lietuviešu valodā ir vienāda etimoloģija (no dzīvnieka nosaukuma «taurs», «tauras»), un tas ļauj izdarīt pieņēmumu par taures izmantošanu radniecīgo baltu cilšu — lietuviešu un latviešu priekšteču kultūrā vēl pirms 5. gadsimta.

Taures pirmsveids — taura rags — ir galvenais cēlonis taures un raga nosaukumu jaukšanai līdz pat mūsdienām. To spilgti apliecina tautasdziesmas, kas vēsta par raga taurēšanu (87 dainas). Savukārt materiāls, ko satur dainas par tauri un taurēšanu, ļauj tajā skaidri nodalīt dažādus taures veidus.

Vispirms būtu minama mitoloģiskā vara taure. Par to runā 97 dainas. Tāpat kā mitoloģiskās vara bungas, arī šī taure ir saistīta galvenokārt ar vasaras saulgriežu svinēšanas rituālu. Un arī šajā gadījumā raksturīgi, ka dziesmas izskan kā lūgums, aicinājums: «Pūt, Jānīti, vara tauri, / Kalniņā stāvēdams!» Šādā lūguma, aicinājuma formā ir ieturētas visas dainas par diviem instrumentiem, kas cieši saistīti ar rituālu, — trīdeksni un eglīti. Tādējādi lūguma, aicinājuma, uzrunas forma varētu būt viena no dziesmas rituālas, ar noteiktu ceremoniālu norisi saistītas izcelsmes pazīmēm. Dainās apdziedātajai mitoloģiskajai vara taurei pagaidām nav zināms reālais veids. Šai sakarā K. Brambats rakstīja: «Metāla taure un metāla bungas (domāta mitoloģiskā vara taure un mitoloģiskās vara bungas — *autori*) ir vismīklainākie dainu instrumenti.»²

73 dainās apdziedāts instruments, ko, ņemot vērā tā lietošanas veidus, varētu dēvēt par parasto vara tauri. Funkcionāli tas ir signālinstruments un tiek izmantots

¹ Sk.: Урган В. Древнейшие музыкальные инструменты на территории Латвии. — *Studia archaeologica in memoriam Harri Moora*. Tallinn, 1970, lk. 227.

² Brambat K. Die lettische Volkspoesie in musikwissenschaftlicher Sicht. — *Musik des Ostens*, S. 44.

aicināšanai, modināšanai, dažu ziņu pavēstīšanai, pieguļā.

Vienā dziesmā un deviņos tās variantos atklājas diezgan neparasta vara taures izmantošanas situācija: «Es iesviedu vara tauri / Tekošā upītē: / Kam māsiņas man neauga, / Kam neņēma panākstos» (27689). Šeit mēs saskaramies ar ziedošanas vai upurēšanas faktu, kas ir saistīts ar paša darbības veicēja iekšējo pārdzīvojumu — sarūgtinājumu, ka nebūs iespējas tauri lietot. Ziedojumus upēs, ezeros atrod, jau sākot ar bronzas laikmetu, bet īpaši ar 3. gadsimtu. Ziedotī tika visdažādākie priekšmeti: darbarīki, rotas, vēlāk arī nauda.

Parasto vara tauri iespējams saistīt ar kādu konkrētu metāla tauri. Pirmā arheoloģiskā liecība par metāla tauri Latvijas teritorijā ir Jaungulbenes instruments (8.—13. gs.). Tas ir konisks, nedaudz izliekts un sastāv no divām saliekamām daļām.¹ Dāņu organoloģijā tas ir klasificēts kā lurs.

Latvijas Etnogrāfiskajā brīvdabas muzejā aplūkojams no vara izgatavots mednieku rags. Rīgas Vēstures un kuģniecības muzejā glabājas t. s. Nariškina—Mareša metāla tauru komplekts.

Ir saglabājušās vēsturiskas liecības par bundzinieku un taurētāju privilēģēto stāvokli galmos un karaspēkā. Tāpat ir zināms, ka 15. gadsimta sākumā Rīgas arhibīskapam ir bijuši stabulnieki un taurētāji («... die Pfeifer und Trompeter... des Erzbischofs von Riga»)².

Grūti pateikt, kuri reālie metāla taures veidi guvuši atspoguļojumu dainās, bet ir skaidrs, ka parastā vara taure ietver visdažādākos paveidus, par to liecina atšķirīgie metāla pūšamā instrumenta apzīmējumi dainās, kā, piemēram, «vara taure», «misēna taurīt» (misiņa taure), «zaļa vara trimatele» (salīdzināt ar lietuviešu «žalvaris» — bronza), «zaļa vara trumetnīte», «zelta taure»³.

¹ Sk.: Урган В. Древнейшие музыкальные инструменты на территории Латвии. — *Studia archaeologica in memoriam Harri Moora*, lk. 227.

² *Sproģis J.* Senie mūzikas instrumenti un darba un godu dziesmu melodijas Latvijā, 23. lpp.

³ Tautasdziesmās lietotais epitets «zelta» daudzos gadījumos norāda nevis uz izgatavošanas materiālu, bet gan krāsu un vērību.

Uz parasto vara tauri droši vien attiecas arī tie gadījumi «Latvju dainās» (30493, 30503, 31702 u. c.), kur runāts par taurēšanu medībās vai arī kunga muižu sargājot. Šāds secinājums izriet no salīdzinājuma ar metāla pūšamo instrumentu funkcionēšanu līdzīgās situācijās viduslaiku Vācijā.

Skaitliski visvairāk dainās ir apdziedāta parastā, resp., koka vai tāšu taure (102 dainas). Tai ir ļoti skaidri izteikta signālfunkcija. Ņemot vērā etnogrāfiska rakstura ziņas par koka un tāšu taures izmantošanu pieguļā vai, piemēram, ziņojot par puīša gaidāmajām vedībām, kā arī citos gadījumos, var saistīt šos instrumentus ar dainu parasto tauri, paturot prātā, ka tautasdziesmā parasti nav šķiroti abi taures veidi. Ir zināmas tikai trīs dziesmas, kur jēdziens «tāšu taure» lietots kā metafora.

Vislielākā instrumentu veidu un spēlēšanas situāciju dažādība redzama 306 dainās, kur minēti no saknēm «stabul-» vai «svilp-» atvasinātie vārdi. Šīs dziesmas ir arī visvairāk pietuvinātas ikdienas dzīvei. Uz to norāda šādi apstākļi: pirmkārt, starp visām 306 dainām ir tikai divas ar mitoloģisku ievirzi; otrkārt, kopumā tām ir diezgan zems metaforizācijas līmenis; treškārt, salīdzinājumā ar pārējiem četriem visbiežāk minētajiem instrumentiem stabulei ir vislielākais dziesmu skaits pirmajā personā jeb «es» formā: stabulei — 50,3%, taurei — 49,5%, koklēm — 44,2%, ragam — 15,6%; tas norāda uz šī instrumenta tiešu saistību ar teicēju (teicējs — stabules izgatavotājs vai spēlētājs, teicējs — stabulēšanas aculiecinieks). Turklāt var piebilst, ka par stabuli mums ir diezgan daudz etnogrāfiska rakstura ziņu un, kas ir īpaši svarīgi, arheoloģisku liecību. Šobrīd ir izraktas pārdesmit kaula stabuļu un svilpju, no kurām senākās datētas ar 3.—2. gadu tūkstoši p. m. ē. Uz stabuli attiecas arī unikālais atradums Tērvetē no 13. gadsimta kultūrslāņa: māla plāksnīte ar stabulētāja attēlu.

Samērā viegli ir atšķirt dažādos instrumentu veidus, kuru nosaukumos figurē saknes «stabul-» vai «svilp-». Sniegsim to uzskaitījumu:

- 1) kārkla mizas svilpīte bez skaņu caurumiņiem,
- 2) māla stabule — svilpaunieks,
- 3) vara, misiņa stabules — varbūt metaforiski domātas ērģeļu stabules,

- 4) stabule — svilpes tipa instruments ar skaņu caurumiņiem,
- 5) stabule — mēlišu tipa instruments; minēta ir arī birbīne (salīdzināt ar lietuviešu *birbynė* — niedru mēlišu instruments),
- 6) niedru stabule — niedru mēlišu instruments,
- 7) somas stabules — dūkas,
- 8) stabulēšana ar lapu — vaļējais aerofons.

Redzams, ka ar saknes «stabul-» palīdzību tiek veidoti nosaukumi, kas dažos gadījumos apzīmē svilpes, bet dažos — mēlišu tipa instrumentus. Ja nosaukums «stabule» ir bez apzīmētāja, tad gandrīz nav iespējams pateikt, kāda tipa instruments ir domāts. Vienīgi atsevišķos gadījumos dziesmā minēto apstākļu analīze var dot zināmu skaidrību. Tā, piemēram, dažās dainās (1187 vl, v8, 30130 v3, 30172 vl) stabules minētas kopā ar dūkām. Vienlaikus skatot, dūku asā, stiprā skaņa var nomākt svilpes tipa stabuli tā, ka tā nav pat dzirdama; tāpēc jāpieņem, ka šajā gadījumā ir spēlēta mēlišu tipa stabule, kura skan līdzīgi dūkām. Pie līdzīga secinājuma nonākam, apskatot dainu rindu «Spilgši spiedza stabulītes». Darbības vārdam «spiedza» atbilstošais lietvārds «spiedze» tiek lietots, runājot par mēlišu tipa instrumentu bez skaņu caurumiņiem.

Pārsteigumus sagādā dainas par ragu. Pirmkārt, jāatzīmē, ka pēc vairākām pazīmēm, piemēram, instrumentu tipiem, to lietošanas situācijas, šī kopa ir samērā viendabīga. Te būtu jāievēro, ka 79 dainas (64,2%) piemin āža ragu, 13 (10,6%) — buka, 11 (9%) — brieža, 9 (7,3%) — buļļa un pavisam nedaudz — kazas, auna, vērsa, teļa ragu. Otrkārt, gandrīz divās trešdaļās dainu (62,5%) sastopamies ar faktu, ka ragu lieto sievietes. Tas rada izbrīnu, jo, izņemot tādus tipiskus sieviešu skaņu rīkus kā trīdeksni un eglīti, pārējo instrumentu lietošana ir vīriešu pārziņā (bungas — 98,7%, kokles — 96,5%, taure — 96,3%, stabule — 77,0%). Un, treškārt, dainām par āža, buka u. c. ragu ir sava pastāvīga, īpatnēja asociāciju sistēma. Ar ragu (parasti ar āža ragu) saistās pazeme (elle), velns (bieži arī vilks), pasivītāte (slinkums), bet reizēm pilnīgi pretēji — trakums, arī spēlētāja — sieviete.

Nereti raga un taures funkcijas ir vienādas, un šis fakts ir atspoguļojies dažās (9%) dziesmās. Tā, piemēram, ir teikts, ka ragu pūš puisis, vēstīdams par

iecerētajām precībām rudenī, ka tas kalpo par signāl-instrumentu vedībās un pieguļā.

Dūkas Latvijā ieviesušās pirms 16. gadsimta. Dūku spēlētāja attēlu redzam S. Minsterā «Kosmogrāfijā»¹. Rakstveida avoti apliecina īpašu instrumenta popularitāti 16.—18. gadsimtā. Tomēr dūkas jeb somas (nevis somu) stabules ir minētas tikai 16 dainās. Cēlonis varētu būt valdošo aprindu asā vērsšanās pret dūku spēlētājiem 18. gadsimtā, tā rezultātā instrumenta izplatība strauji samazinājās, un jau 19. gadsimta beigās tās gandrīz nav sastopamas.

Tautasdziesmu materiālā par dūkām atrodam dažas interesantas detaļas. Ir minētas dūkas ar plēšām: «Parādiet, sveši ļaudis, / Kāda jūsu līgsme bij, / Vaj bij dūkas, vaj bij plēšas, / Vaj sivēnu kviecināt!» (24156) Ķaut gan muzeju fondu materiālos un rakstveida etnogrāfiskajos avotos šāda tipa instrumentu neatrodam, tomēr iepriekšminēto dainu var skaidrot kā ticamu liecību, ka plēšu dūkas Latvijā bijušas pazīstamas.

Dainu rindā «Pilu, pilu dūciņas» (2180) igauņu vārda *pill* aizguvums varētu liecināt par atsevišķu dūku spēles elementu pārņemšanu no igauņiem vai arī par iespējamo instrumenta ieviešanos Ziemeļlatvijā — šis jautājums prasa tālāku risinājumu.

Līdzās jau apskatītajiem tradicionālajiem instrumentiem latviešu zemnieku mūzikas kultūrā noteikta vieta bija arī kristīgo kulta sfēras instrumentam — ērgelēm. Taču atšķirībā no šiem instrumentiem, kuriem bija aktīva loma dažādās ikdienas dzīves norisēs, attiecības ar ērgelēm varētu raksturot kā pasīvas. Dainu materiālā šis fakts ir izpaudies kā augsts metaforizācijas līmenis: visās 29 dziesmās, kur sastopama sakne «ērgel-», spēcīgs cilvēka balss skanējums ir pielīdzināts ērgeļu skaņai.

Solo instrumenti un ansambļi. Dainu materiālā atrodama informācija ne vien par pašiem mūzikas instrumentiem, bet arī par to savstarpējo savietojamību. Citiem vārdiem — tautasdziesmu statistiska analīze ļauj izsekot solo un ansambļa muzicēšanas attiecībām latviešu mūzikas kultūrā.

¹ Münster S. Cosmographia oder Beschreibung aller Länder. 1544, S. 1301.

Lietderīgi izmantot šādu spēlētāju kopu klasifikāciju:

- 1) solo,
- 2) ansamblī:
 - 2a) viendabīgi — tajos apvienoti tikai viena veida instrumenti,
 - 2b) nevien dabīgi — te apvienoti dažādi instrumenti.

Vispirms apskatīsim instrumentu soloizācijas pakāpi, kādu atspoguļo tā dziesmu daļa, kur attiecīgais instruments funkcionē viens pats. Sniegsim instrumentu uzskaitījumu soloizācijas pakāpes samazināšanās kārtībā: rags (100%), eglīte (100%), trīdeksnis (100%), ērģeles (100%), taure (99%), vara taure (97,3%), vara bungas (93,7%), kokles (56,4%), dūkas (46,7%), stabule (33,8%), vijole (14%), bungas (12,6%). Sajā rindā var izdalīt četras grupas:

- 1) rags, eglīte, trīdeksnis un ērģeles ir soloinstrumenti;
- 2) taure, vara taure un vara bungas ir tipiski soloinstrumenti; tomēr ir dažas dziesmas, kur tie funkcionē ansambliskā taures un bungu kombinācijā, kas, iespējams, ir feodālisma laika karaspēka tauru un bungu atspoguļojums;
- 3) kokles, dūkas un stabule vienlīdz labi funkcionē gan kā solo, gan ansambļa instrumenti;
- 4) vijole un bungas pārsvarā ir ansambļa instrumenti, lai gan zināmi atsevišķi gadījumi, kā tas ir, piemēram, ar signālbungām, kad tos izmanto vienus pašus.

Samērā bieži tautasdziesmās sastopamies ar viendabīgiem ansambļiem, kad vienlaikus kopā spēlē divi vai vairāki vienādi instrumenti. Šī parādība maz atspoguļota etnogrāfiskajos, vēsturiskajos un citāda veida avotos, tādēļ tās pētīšanai un interpretācijai ir jāveltī īpaša uzmanība. Šobrīd varam vienīgi uzskaitīt šādus viendabīgu ansambļu variantus:

- bungas — 2, 3, 9, trejdeviņas;
- vara bungas — 2;
- kokles — 2, 3, 9, trejdeviņas;
- vijoles — 2;
- stabules — 5, 6, 12, trejdeviņas;
- dūkas — 2.

Vēl minēti spēlmaņu un muzikantu ansambļi, taču par tiem ir grūti spriest, jo, kā jau teikts iepriekš, šajā

gadījumā nav iespējams runāt par konkrētiem instrumentiem:

spēlmaņi — 2, 5, 6, 9, 100, trejdeviņi;

muzikanti — 2, 3, 5, 10, trejdeviņi.

Autori ir atturējušies vārdu «trejdeviņi» identificēt ar skaitli 27, kā to ir darijis Melngailis.¹ Jādomā, ka tas drīzāk ir norādījums uz kādu zināmu, rituāli noteiktu mūziķu skaitu, kam varbūt ir sakrāla nozīme.

Diezgan sarežģīts ir jautājums par neviendabīgiem ansambļiem. Ir minētas kopas ar diviem, trim un pat četriem dažādiem instrumentiem. Jāatzīmē, ka dziesmas, kur minēti trīs un četri dažādi instrumenti, nav skaidrojamas viennozīmīgi. Tā, piemēram, ja burtiski izprot dainās № 1187, 23972, 31084, 36563 u. c. aprakstīto situāciju, var iedomāties, ka visi instrumenti ir telpiski distancēti («Klētī bungas, namā kokles, / Istabā stabulītes»). Savukārt etnogrāfiskajos materiālos rodamas ziņas par vismaz dažu šāda veida ansambļu reālu pastāvēšanu. To ņemot vērā, autori iepriekšminēto situāciju ir interpretējuši kā ansamblisku muzicēšanu, kur atsevišķu instrumentu distancēšana ir hiperbolizācijas un, iespējams, arī dainu metrikas nosacījumu ievērošanas rezultāts.

Visus neviendabīgos ansambļus var iedalīt četrās grupās un sīkāk — astoņās apakšgrupās. To apzīmēšanai izmantotie simboli ir šādi: I — idiofoni, M — membranofoni, H — hordofoni, A — aerofoni; šo simbolu savienojumi atbilst ansamblī esošo instrumentu tipiem. Tā, piemēram, simbolu savienojums AM nozīmē, ka ansamblī ir aerofoni un membranofoni.

Tālāk sniegsim ansambļu grupu uzskaitījumu, aiz grupas apzīmējuma iekavās norādot šajā grupā ietilpstošo ansambļu veidu skaitu: H (2), HM (7), A (2), AM (8), HA (9), HAM (4), AI (2), AIM (1). Redzams, ka visproduktīvākais ir tips HA — dažādu hordofonu un aerofonu apvienojums. Tāpat izplatītas ir aerofonu un bungu vai hordofonu un bungu kombinācijas. Raksturīgi, ka vislielākā savietojamība ir membranofoniem (bungām) — tie var pievienoties ikvienam no četriem

¹ Sk.: Melngailis E. Latviešu dancis. R., 1949, 23.—24. lpp.

pamattīpiem. Tas liecina par bungu lielo lomu tradicionālās mūzikas ansambļu izveidē.

Visizplatītākie ansambļi ir šādi: stabules un bungas (41,6% no visiem ansambļiem), kokles un stabules (21,1%), kokles un vijoles (10,8%), kokles, vijoles un bungas (4,9%). Vienlīdz bieži (4,9%) sastopam spēles un bungas, taču, kā jau iepriekš teikts, vārds «spēles» parasti apzīmē kādu hordofonu, visbiežāk vijoli, un tikai retos gadījumos ar to ir domāts vienstīgas spēlloks. Visi pārējie ansambļi ir minēti tikai vienu vai divas reizes, un no statistikas viedokļa tas ir pārāk maz, lai varētu runāt par ticamiem faktiem.

Par instrumentu un muzicēšanas semantiku un simboliku

Kā pārliecināties, šajā rakstā aplūkojamais materiāls sniedz ne tikai etnoorganoloģisku informāciju. Ik uz soļa sastopamās sižetiskās, mitoloģiskās un ar maģiju saistītās situācijas un konteksti, kādos figurē instrumenti, kā arī dažkārt specifisks dzejisks komentārs par instrumentiem un to lietošanu — tas viss kaut ko izsaka par dainu sacerētāju pasaulskatījumu. Daudzos gadījumos šim pasaulskatījumam piemīt liela senuma iezīmes, kas izpaužas vispirms sinkrētismā.

Ar šo jēdzienu saprotam gan pirmatnējo dažādu mākslas veidu, žanru, funkciju utt. savstarpējo neatdalītību, gan arī estētiskās apziņas sākotnējo saplūsmi ar citām sabiedriskās apziņas formām un prakses priekšstatiem. Praktiskās un estētiskās funkcijas nediferencētība, to plūstošās pārejas vienai otrā etnoorganoloģiskajā materiālā sevišķi skaidri izpaužas t. s. signalizācijas mūzikā, resp., atbilstošo instrumentu lietojumā. «Latvju dainu» materiālā tādi instrumenti ir visupirms taure un rags, bieži arī bungas, stabule, vēl citi.¹ Gan «Latvju dainas», gan etnogrāfiskais materiāls

¹ Skaņu signalizācija Latvijas tradicionālajā zemkopju kultūrā bija jo svarīgāka tāpēc, ka latvieši izsenis dzīvoja nevis sādžās, bet viensētās — zemnieku saimniecības cita no citas atradās krietnā attālumā (pat auglīgu zemju rajonos līdz vienam kilometram).

liecina, ka tauri vasaras vakaros pūš jauneklīs, kurš rudenī nodomājis ņemt sievu: «Kurš puisītis ragā pūta, / Tam būs kāzas šoruden» (11986-1). Savukārt saderētā līgava cenšas saklausīt taures skaņas un ir neapmierināta un neziņā, ja tādas nepadzird. Puisis, kurš nespēj iegūt cerēto un daudz «taurēto» meitu, iesviež tauri tekošā ūdenī (15292-1). Te taure ir ieguvusi ģimenes saišu ievadītāja instrumenta lomu, simbolu (un sviešana upē, kā minēts, atspoguļo senu maģisku izdarību ar šo instrumentu). Taču taurēšana saistīta arī ar dīvainākām sižetiskām situācijām: «Māte, meitu pārdevusi, / Nopirkusi vara tauri; / Kad jāiet maltuvē, / Sēd uz krāsnes taurēdama» (18364). Arī briedis mežā pūš tauri ilgās pēc saviem bērniem, kuri Vāczemē¹ (2226). Lika lapsa pūš mežā tauri, bet dēlumāte klausās — klau, dzied dēla līgava (35947). Tātad taure ir gan jaunas ģimenes dibināšanas signālinstruments, gan arī vecās ģimenes sarauto saišu un no tām neatņemamo emociju signalizēšanas un pārdzīvošanas līdzeklis.

Bez tam taurēšana saistīta ar signalizāciju dzimumattiecību laukā: «Tautu dēlis tauri pūta, / Sauc mani klāt gulēt; / Nu par sebu (t. i., vēlu — V. M., A. K.), tautu dēli, / Es jau biju apguluse» (30195-1 v4). Šādā virzienā meklējams izskaidrojums arī veselai dīvainu dziesmu grupai, kurās ganumeita, nolauzusi āža ragu, skrien pa mežu un pilnā spēkā pūš vai arī vīramāte, lācim vai vilkam mugurā uzlēkusi, jāj pa brikšņiem un taurē. Šai dziesmu grupā pārsvarā figurē nevis taure, bet āžrags, un, kā zināms, mitoloģiskajā tradīcijā priekšstats par āzi saistās ar zināmu eksaltāciju dzimumattiecību jomā. Tātad taurēšana šeit pauž arī dzimumdzīves konfliktsituācijas un ir līdzdalībniece to katarsiskā pārvarēšanā. Nav izslēgts arī šo «amoka skrējienu» un taurēšanas rituālistiski maģiskais pamats.

Kā arī būtu, visos šais gadījumos ir labi saskatāma signalizācijas pāraugšana meditativā vai ekspresīvā

¹ Nereti dainās vārds «Vāczeme» izsaka to pašu, ko līdzīgi skanošais vārds «vāķzeme» (t. i., mirušo, veļu valstība). Kā vienotājelements šeit ir priekšstats par mirušo dvēseļu došanos turp, kur saule riet, tātad uz Vāczemi/vāķzemi. Šādā variantā minētā daina iegūst skaidru nozīmi — briedis taurē savus mirušos vai varbūt nogalinātos bērnus.

muzikālā pārdzīvojumā — praktiskās funkcijas līdzsva-
rošanās ar estētisko, pāraugšana tajā, pa ceļam skarot
arī maģisko un rituālo aspektu.

Līdzšinējie piemēri uzrādīja sinkrētismu galvenokārt
mūzikas instrumenta funkcionēšanas līmenī. Cits pie-
mērs pauž sinkrētismu pašas domāšanas līmenī — idio-
fonā ritma instrumenta eglītes skanējuma šķietamo at-
karību no izgatavošanas materiāla «dvēseles»: «Zosu
spalvu tā eglīte, / Tā tik skaņi neskanēja; / Kad tā būtu
gaiļa spalvu, / Tad dziedātu kā gailītis» (19178). Lai
arī šeit sižetiskais motīvs jau ieguvis komikas uzslā-
ņojumu, tomēr zem tā jūtams senais sinkrētiskais priekš-
stats par to, ka mūzikas instrumenta vai — plašāk —
mūzikas izteiksmes līdzekļa iedarbība ir atkarīga no
dažādiem tā ģenēzes aspektiem. Šis priekšstats balt-
krievu folkloras materiālā saista koka pušaminstru-
menta māksliniecisko iedarbību ar atbilstošā koka
dvēseli.¹ Varam arī atgriezties pie antīkās Grieķijas
tradīcijas un atgādināt, ka tur frīgiskajai skaņkārtaī
piedēvētās orgiastiskās īpašības tāpat tika atvasinātas
galvenokārt no šīs skaņkārtaīs ģeogrāfiskās ģenēzes.
Ievērosim arī to, ka, pretstatīdami zosij gaili kā kaut ko
pārāku, dziesmas teicēji neviļus atsaucas uz auglības
maģiju un vienlaikus pretstata sievišķā un vīrišķā
sākotni. Bez tam pats nosaukums «eglīte» šim instru-
mentam, kurš lietots galvenokārt kāzu ieražā, radies
no kāzu simbolikas — eglīti sprauda kāzu nama jumtā.
Te izpaužas sinkrētisma, resp., pirmatnējās domāšanas
raksturīga īpašība — saistīt vienotā sistēmā visdažā-
dākos priekšstatus un procesus. Un šīs apvienošanas
centrā šoreiz ir vienkāršais mūzikas instruments — eg-
līte.

Nedaudzie piemēri rāda, ka, meklējot atsevišķa instru-
menta lietošanas sinkrētismu, jāsakaras arī ar šīs lie-
tošanas mītisko, maģisko u.c. aspektiem. Tādēļ šo
aspektu atsevišķa aplūkošana ne tikai sniegs jauna
tipa informāciju par pirmatnējo muzikālo apziņu un
domāšanu, bet papildinās arī priekšstatus par folkloras
sinkrētismu.

¹ Sk.: *Назина И.* Проблемы синкретизма и сигнальная музыка белоруссов. — Финно-угорский музыкальный фольклор: проблемы синкретизма. Тезисы докладов. Таллин, 1982, с. 41.

Mītiskās apziņas izpausmi mūzikas instrumentu lietošanā aplūkosim, vispirms vēlreiz atgriezoties pie taures.

Lai gan jaunākā laikā viena no populārākajām latviešu vasaras saulgriežu svētku jeb Ligosvētku dziesmām vēsta par Jāni, kurš vārtu staba galā sit vara bungas, «Latvju dainu» materiālā šī sižetiskā situācija vismaz desmitkārt biežāk ir saistīta ar tauri — Jānis stāv kalnā vai sēž vārtu staba galā un ar taures skaņām sasauc gan svētku dalībniekus (t. s. Jāņa bērnus), gan ciema zeltenes, gan arī ceļ augšā no guļas pašu saimnieci jeb Jāņa māti (32636). Taču mitoloģiskā aspektā visinteresantākais ar tauri un Jāni saistītais ir šāds sižets: «Jānis pūta vara tauri / Vārtu staba galiņā: / Jānim sieva pazuduse, / Jāņa nakti lēlojot» (33008). Te taure piedalās vienā no senākajiem auglības rituāliem, kura pamatā ir vēl senāks kosmogonisks mīts par auglības un veģetācijas dieva laulībām ar Zemi. Latviešu Jānis ir līdzinieks citām populārākajām zemkopju mitoloģijas dievībām — Osīrijam, Adonīdam, Mitram u. c.¹ Vasaras saulgriežos viņš pārdzīvo savdabīgu iniciācijas rituālu — nonāk lejā no augšējās pasaules, tiek godāts un arī apsmiets, iet bojā (saplūst ar haosu, bieži — ūdeni) un atkal augšāmceļas. Jāņa sievas komiskajā pazušānā Jāņu nakti reliktā veidā atspoguļojas kosmogoniskais mīts par auglības dieva neveiksmīgajām laulībām (sieva pārkāpj laulību), kuru rezultātā debesis (vīrišķā sākotne) atšķeļas no Zemes, kļūdamas cilvēkam nerasniedzamas. Saistība ar šo auglības rituālu papildus apstiprina taures kā auglības instrumenta statusu. Šo statusu nostiprina arī vara taures atskanēšana tad, kad Dieva dēli (auglības iemiesotāji un ar zemkopības kultu saistītā diviņu principa piepildītāji — šis princips visuzskatāmāks ir divvārpā jeb Jumī) nāk pie Saules meitām precībās (55046).

Ar kosmiskiem priekšstatiem saistītas arī vara bungas. Tas ir pēc lietošanas biežuma otrais Jāņa signālinstruments, ar ko Jānis vēl pirms nokāpšanas vidējā pasaulē paziņo savu gadskārtējo ierašanos. Tādā sakarā šīs vara bungas dažkārt tiek skaidrotas kā gongs, kas reizē atveido Saules tēlu vasaras vidū.² Bez tam vara

¹ Sk.: *Skujenieks K.* Piemirstas, bet dzīvas ainas. — Lit. un Māksla, 1984, 4. maijā, 4. lpp.

² Turpat.

bungas sit divi no četriem Pērkona dēliem, bet otri divi šķiļ uguni (54873). Vara bungu satuvināšana ar kosmiskajiem procesiem neizraisa šaubas, ja ievērojam, ka Pērkons (atbilstoši lietuviešu mitoloģijas Perkūnas, slāvu — Perun, skandināvu — Tor, senindiešu — Pardsanja) ir centrālā persona indoeiropiešu pamatmītā — viņa uzvara pār Velnu atbrīvo ganāmpulkus un ūdeni no apakšējās pasaules važām un var izsaukt auglīgu Pērkona — pērkona lietu. Sastop arī tādas sižetiskas situācijas, kur divi (vai trīs) vīri sit vara bungas vārtu staba galā, resp., augšējā pasaulē, un šo pantu piedziedājums allaž skan: «Tur sitās maizes tēvi.» Acīmredzot šeit simbolizēti gadalaiki, pareizāk sakot — zemkopja pavasara darbu cikla un ziemas nodrošināšanas cikla savstarpējā nomaiņa. Vēlākā tradīcijā vara bungu sišana saistīta ar elli — kad velni dauza bungas, neliešu dvēseles birst ellē (55633, 55634, 59252). Protams, bungas kā signālinstruments iezīmē arī citus lielākus vai mazākus pavērsienus kopuma un indivīda dzīvē — kara vai sacelšanās sākumu (33623), neziņas pilno meitas iziešanu pie vīra (18228) utt.

Kokles mitoloģiskajā aspektā ir saistītas ar augšējo pasauli. Saule spēlē kokles Pasaules koka (latviešu variantā — Austras koka) zaros: «Saule kokles skandināja, / Austriņai sēdēdama» (33924). Dieva dēli uzripiņa debesīs zelta ripu, spēlējami zelta kokles (2221), arī bungas vai zelta taures. Liela grupa dziesmu rāda koklētājus sadzīves situācijā, kurai tomēr piemīt svinīgums un īpaša semantika: «Dziedat, meitas, nu iet koši, / Meža gali līgojās; / Nu nāk puīši koklējami / Par ābeļu līdumiņu (variants: birztaliņu)» (260). Visās šīs grupas dziesmās figurē ābeļu lauka tēls, bet ābele latviešu folkloras tradīcijā ir auglības koks un cieši saistīta ar sievišķā semantiku. Turklāt absolūtajā vairākumā šo dziesmu ir meža (tā gali līgojas) un lauka (ābeļu atvasēm apaudzis lauks) opozīcija. Šī opozīcija bagātina jau pašu par sevi aizraujošo gleznaino ainu ar papildu nozīmēm. Puīši uz lauka (kultivētības princips) ar koklēm rokās šoreiz paceļ vīrišķā sākotni garīguma kārtā iepretī sievišķā stihiskajai sākotnei (mežs).

Visbagātākā dziesmu grupa, kurā figurē kokles, atkārtoti sižetu par ozolā (retāk liepā vai vienkārši kalnā) sēdošu un koklējošu kraukli, kurš redz, uz kuriem

aizvesta nozagtā līgava, māsa. Kādēļ kokles tik bieži ir kraukļa rokās? Ko tas liecina par koklēm?

Kā zināms, indoeiropēiskajā mitoloģijā krauklim piemīt bagāta semantika. Krauklis ir daudzzinātājs un vēstītājs putns — jau tāpēc, ka viņš ir vecs un vieds un spēj runāt cilvēku valodā. Bez tam, pēc K. Levi-Strosa, krauklis ir kompromiss starp plēsoņu un zālēdāju (jo maita vairs nav jānogalina), tāpat — arī kompromiss un vidutājs (mediators) starp dzīvību un nāvi. Būdam putns, viņš ir tuvs augšējai pasaulei, taču dzīvo arī vidējā pasaulē (kokā) un rakņājas zemē (apakšējā pasaulē). Tas ne vien padara viņu par vidutāju starp šīm pasaulēm un tāpat arī starp vīrišķo un sievišķo, bet visu trīs sfēru pārvaldīšana piešķir viņam arī īsti pravietisku varenību. Satuvinājums ar kraukli padara kokles par vēstītāju — episku instrumentu, par tādu, kura pavadījumā mēdz izstāstīt pagātņi un pareģot nākotni.

Kraukļa atbildes uz jautājumu, «kur aizveda mūs' māsiņu», liecina, ka šī dziesmu grupa un šī sižetiskā situācija sniedz nevis tikai poētiskas gleznas un metaforas, bet satur arī mitoloģiskas nozīmes. Nozagto māsu aizved vai nu pār, vai gar (melnu) ūdeni, arī «pār slidenu ezeriņu» (13611), arī «pār purviem, pār mežiem». Lai arī nozagtās māsas vēlākā dzīve tiek rādīta rožainās krāsās, šis izšķirošais, neziņas pilnais nozagšanas un aizvešanas brīdis tiek izteikts bīstamības un draudu pilnās mitoloģēmās — purvi un meži kā pretstats cilvēku kultivētajai dzīvības pasaulei; ūdens klajs (turklāt melns ezers) kā vidējās un apakšējās pasaules, resp., dzīvības un nāves kritiskā robeža; brauciens «no kalniņa lejiņā» kā bīstama tuvošanās nāves pasaulei.

Interesanti vērot, kā jaunākā laikā vijole atstāj kokles liriski emocionālu īpašību ziņā aiz sevis — otrajā vietā. Apraudot tēvu un māti, gauži skan kokles, bet, līgavu apraudot, vēl gaužāk skan vijole (27694). Vai arī: tēvu apraudot, skan kokles, bet, māti apraudot, tomēr vijole (4023). Vijoles (retāk stabules) prestižs pārspēj kokles arī pēc tās pazīmes, kādā telpā katru instrumentu spēlē. Vijoli — vienmēr istabā, kokles — klētī vai kādā citā ēkā (23972, 31084, 36563).

Kokļu stīgām piemīt zināma cildena vai pat sakrāla jēga un maģisks spēks. Ir vesela grupa dziesmu, kurās

jauneklis dodas līgavu lūkot uz Lietuvu vai Prūsiju, viņa izpratnē — greznu ļaužu zemēm, sēdēdams kumelā, kam «kokļu stīgu iemauktiņi» (11502, 13248, 13292, 13293). Tie pa ceļam tiek spēlēti, un attiecības ar turienes jaunavām ir augstākā mērā pašcieņas pilnas. Citā sižetiskā situācijā gar jūrmalu tiek taisīta stīgu sēta, lai Laumas meita nevarētu atzēģelēt Kurzemē (55152).

Mūzikas instrumenta maģiskā funkcija pilnīgi nepārprotami izpaužas dziesmās, kur gans, ilgodamies drīzāk laist lopus mājās, «sit kociņu pie kociņa», lai tuvinātu saules rietu, resp., lai saule ilgi nestāvētu kalna galā (54984, 54985, 54986).

Paraudzīsimies uz latviešu tautas instrumentiem un to lietošanu dionīsiskās un apolloniskās kultūras pretstata aspektā. Protams, šai dihotomijai šoreiz netiek piešķirta gluži precīza antīkajā kultūrā iedibinājusies jēga, nedz arī neomitoloģiskais aspekts, ko aizsāka F. Niče darbā «Traģēdijas dzimšana no mūzikas gara». Abi termini šoreiz saprotami aptuvenā, dažkārt pat metaforiskā nozīmē.

«Latvju dainās» sastopam diezgan daudz sižetisku situāciju, kurās spēlēšana un dancošana izpaužas kā kaut kas tāds, kas lauž vai vismaz gribētu lauzt normatīvu izturēšanos. Bundzinieces profesija saistās ar erotisku vaļību (38710). Stabulniecei piemīt visai ekstravagantas, ēverģēlīgas izdarības: «Pēter, brāli bundznieks, / Tava sieva stabulniece, / Āžam ragu nolauzusi (variants: nomaukusi — V. M., A. K.), / Iet pa silu strumpēdama» (20931, 60011). Sieviete daudz biežāk spēlētu un dziedātu, ja nebūtu niekkalbīga vīra uzraudzības (35964). Dejošana instrumentu pavadījumā liek aizmirst ētiski reglamentējošos dogmatiskos priekšstatu: «Žīdiņš spēlē, jūdiņš danco, / Meitām Dieviņš aizkrāsne» (55538 v1).

Ar dionīsiskiem, normatīvai sadzīvei neatbilstošiem priekšstatiem visbiežāk un īpaši ir saistīts āžrags un tā lietošana: «Nedod manis, māmuliņa, / Āža raga pūtējam: / Āža raga pūtējam / Zila melna dvēselīte» (10391) vai «Pūt, puisīti, āža ragu, / Ellē tava dvēselīte, / Ellē tava dvēselīte / Āža raga galiņā» (12231, 12902). Āžraga pūtējas ir slinkas, netikušas meitas, turklāt kāras uz puisiem (25190, 29319, 29320). Kā zināms,

ar āzi ir saistīta Dionīsa zoomorfā ģenēze un vēsture. Šai pašā sakarā zīmīga ir «Latvju dainās» atrodamā spēlmaņa un vilka satuvināšanās (vilks apēd spēlmani, un liekas, te atspoguļojas sens vilkatības motīvs, — 24201, 59914), kā arī vilka un āžraga satuvināšana (vilks taurē āža ragu — 30600, 37228). Šīs sakarības ir zīmīgas tāpēc, ka vilkacis ir vēl viens Dionīsa zoomorfais sencis.

Āžragam kā tumšu kaislību izteicējam tiek pretstatīta vijole (47172). Tas, protams, vēl nenodrošina vijolei apollonisku oreolu, un vispār apolloniskā orientācija «Latvju dainās» instrumentu sfērā ir daudz grūtāk sazīmējama nekā tikko skartā dionīsiskā. Tomēr zināma gaišās sfēras nodalīšana ir saskatāma — vismaz visur tur, kur instrumenti vai stīgas apveltīti ar epitētiem «zelta», «sudraba» u. c. Interesi izraisa kokļu netiešā saskare ar Apollonu caur kraukļa mitologēmu. Krauklis, kā zināms, ir viena no svarīgākajām Apollona zoomorfajām izpausmēm. Turklāt «Latvju dainās» krauklis visbiežāk spēlē kokles, ozolā (retāk liepā) sēdēdams, un savukārt ozols metaforiski ir saistīts ar Apollonu.

Skatot «Latvju dainās» sastopamās instrumentālās muzicēšanas situācijas no nediferencētas kolektīvās apziņas un tās pretstata — individuālās muzikālās apziņas viedokļa, jāatzīst, ka, par spīti ļoti sena materiāla klātbūtnei, pakļaušanās kolektīvai, neindividualizētai muzikālai apziņai tikpat kā nav novērojama. Ar to šī muzicēšana atšķiras no dziesmu (vokālās) folkloras materiāla. Toties instrumentālās mūzikas sfērā ir sastopami daudzi piemēri, kas nepārprotami apliecina individuālas, pat izteikti liriskas muzikālas apziņas klātbūtni jau sižetos ar visai senu atribūtiķu: «Pūšat, mani bāleliņi, / Zaļa vaļa trumetnītes, / Lai dzird mana līgaviņa, / Lai balsā remdējās» (36178). Ir pat sastopama tāda sižetiska situācija, kur muzikanti pēc pabeigta deju vakara noslēpjas, lai paslepen dzirdētu kādas meitas pašas sacerētās un dziedātās dziesmas. Liela grupa dziesmu apraksta vijoli (vienā gadījumā arī dūkas) kā precēta pāra instrumentu, kura skaņās tiek remdētas nabadzības izraisītās rūpes un likstas (22112, 22113, 47203).

Sololirikas un tai atbilstošās estētiskās uztveres klātbūtne jau muzikālās kultūras samērā agrīnā attīstības

posmā pati par sevi nav retums, un te atkal varam atsaukties uz antīkās Grieķijas piemēru, kur sololirika izpaudās jau agrīnās klasikas laikmetā. Ļoti iespējams, ka savrupā dzīve viensētās varēja veicināt individuālās muzikālās apziņas agru nostiprināšanos Latvijas zemkopju kultūrā, lai arī kopumā instrumentālas (un it sevišķi daudz balsīgas) muzicēšanas tradīcijas neveicināja.

* * *

Mēģinājums izsmeloši izskaidrot latviešu tautas tradicionālās mūzikas un ar to saistītās iztēles īpatnību cēloņus pagaidām būtu pārags. Ir iespējams norādīt tikai vispārējās vēsturisko faktoru kontūras. Senās baltu cilšu kultūras attīstību 13. gadsimtā pārtrauca krustnešu iebrukums, kas bremzēja latviešu tautības sākotnējo konsolidēšanos un noveda Latvijas pamatiedzīvotāju slāni dzimtzemnieku kārtā — vācu feodāļu politiskā un ekonomiskā pakļautībā. Šādos apstākļos nevarēja rasties izvērstas reliģiski mitoloģiskas sistēmas, taču arī importētais kristiānisms un galminieciski feodālā valdošās elites kultūra tika uztverta kā sveša un naidīga ne vien sociāli, bet arī nacionāli un tradicionālās kultūras mantojumu neaizvietoja, vienīgi to dziļi iekonservēja.

Tāpēc vēl 19. gadsimta beigās pierakstītā latviešu folklorā fragmentārā, relikta veidā nes sevī nepārredzami tālas senatnes pasaulskatījuma priekšstatus, kas palikuši dogmatizētas reliģiskās sistēmas vai profesionalizētas mākslinieciskās darbības visai maz skarti.

Mūzikas instrumentārijs, protams, nav pats drošākais un uzticamākais šāda mantojuma nesējs, jo, būdams visupirms smalks materiāls objekts, ir visvairāk pakļauts laika zoba drupinošajai varai. Vēl vairāk — viegli saprotams, ka īpaši smagajos materiālās dzīves apstākļos, kādus liktenis bija lēmis latviešu zemniekam no viduslaikiem līdz pat 19. gadsimtam, šāda instrumentārija veidošanās varēja notikt tikai ar ļoti lielām grūtībām un relatīvi ierobežotos apmēros; šis apstāklis var arī izskaidrot vokālās mūzikas milzīgo pārsvaru pār instrumentālo latviešu tradicionālās kultūras mantojumā. Šajā rakstā esam centušies uzaustīt latviešu

tradicionālās kultūras sociāli psiholoģisko savdabību — gan apzinoties, ka etnoorganoloģijas materiāls nav šim nolūkam vispiemērotākais. Tomēr tas ir ļāvis izgaismot agrāk maz pētītu tautas mākslas mantojuma nozari. Varam to uzskatīt par eksperimentu, kura rezultāti varbūt kalpos par ierosinājumu izvērstākiem un kompleksiem pētījumiem kultūrvēstures laukā.

VĒSTURES LAPPUSES



LATVIEŠU KORA MĀKSLAS LEPNUMS

1984. gads aizritēja zem vairāku ievērojamu mūsu literatūras, mākslas un kultūras darbinieku simtgades zīmes. Aizskandēja arī pirmo gadsimtu kopš ievērojamā latviešu mūzikas dzīves organizatora, Nacionālās operas diriģenta, mūsu kora mākslas meistara Teodora Reitera (1884. g. 23. III — 1956. g. 14. XII) dzimšanas.

Autoritatīvā mūziķa piemiņai bija veltīti novadnieku sarīkojumi jubilejas gada pavasarī un vasarā Ļaudonā un Madonā, arī republikas jauno kordiriģentu vadīto koru muzikālā sacensība. Teodora Reitera simtgadei par godu vairāki Tautas kori sniedza koncertus Rīgā, Rūjienā, Straupē un citur. Vērienīgi izskanēja LPSR Valsts Akadēmiskajā operas un baleta teātrī notikušais šī teātra pirmā mākslinieciskā vadītāja, diriģenta un neilgu laiku arī direktora Teodora Reitera simtgades svinīgais koncerts. J. Vītola Latvijas Valsts konservatorijā bija sarīkota zinātniska konference, ko ievadīja rektors LPSR Tautas skatuves mākslinieks, PSRS un LPSR Valsts prēmiju laureāts profesors Imants Kokars, tālāk dodot vārdu muzikologiem, pasniedzējiem, studentiem, arī bijušajiem reiteriešiem.

Publicējam divus no šīs konferences referātiem, kuri veltīti klasiskā mantojuma problēmu risinājumam aplūkojamās tēmas kontekstā.

* * *

TEODORS REITERS UN MŪSU MŪZIKAS KULTŪRA

Kad 1919. gada 23. janvārī ar R. Vāgnera «Klīstošā holandieša» izrādi svinīgi atklāja jau pirms četriem mēnešiem reorganizētās Latvju operas darbību respektablajā Rīgas pilsētas Pirmā (vācu) teātra (tagadējā LPSR Valsts Akadēmiskā operas un baleta teātra) namā, liekot pamatus organizatoriskā vērīga ziņā vēl nepieredzēti grandiozai privāttropas pārvērtībai par valsts teātri — Padomju Latvijas operu, pie diriģenta pulsts bija darbaļaužu suminātais trīsdesmitpiecgadīgais Teodors Reiters. Petrogradas konservatorijas nesenais absolvents. Ļaudonas zemnieku sūrās darba ikdienas vidē izaugušais tautskolotājs. Latviešu sarkano strēlnieku simfoniskā orķestra vadītājs. Talantīgs mūziķis, kam Lielās Oktobra sociālistiskās revolūcijas vētraino notikumu laikmets pavēra neierobežotus ceļus uz viņa spilgtajām dotībām atbilstošām simfoniskās, operas un kora mākslas virsotnēm.

Jau toreiz — Padomju Latvijas 1919. gada īsajā pirmo piecu mēnešu periodā —, dedzīgi strādājot rakstnieka Andreja Upīša vadītajā Izglītības komisariāta Mākslas nodaļā, jaunais diriģents apliecināja arī mūzikas dzīves lietpratīga organizatora talantu. Operateātrim radās visplašākās iespējas profesionālu solistu, orķestra mūziķu, kora dziedoņu štatu nostiprināšanai un paplašināšanai. Laikā, kad nodibinājās Padomju Latvijas universitāte un tika likti pamati Mākslas akadēmijai, Jāzeps Vītols un viņa domubiedri — izcili mūzikas pedagogi — saņēma bagātīgas ierosmes ātrākai Latvijas Valsts konservatorijas organizēšanai. Laikraksts «Cīņa» publicēja aicinājumu komponistiem laikmetīgu lielas formas darbu radīšanā, apsot mēneša honorāru un nodrošinātu jaundarbu atpirkšanu (Cīņa, 1919, 2. martā). Kā liecina laikabiedri, Teodors Reiters jaunorganizētā operateātra telpās aizsāka muzikāli teo-



Teodors Reiters 20. gadu sākumā.

rētisko nodarbību ciklu strādnieku jauniešiem. Un nav šaubu, ka šo mācību iniciatoram bija it tālredzīgs nodoms: atrast piemērotus spēkus sava m korim, lai turpinātu sekmīgi iesākto Petrogradas kordirigenta praksi.

Padomju varai Latvijā uz laiku vajadzēja atkāpties. Taču daudzie veiksmīgie pasākumi (Opera, Mākslas akadēmija, universitāte u. c.) iesakņojās un turpinājās. Daži daudzsološi plāni (konservatorijas atklāšana, Reiters kora dibināšanās) realizējās nedaudz vēlāk. Bet pamati visām jaunajām latviešu mūzikas kultūras kvalitātēm tomēr bija likti 1919. gada pirmo nepilno piecu

mēnešu posmā. Un tie spilgti izgaismo visu tālāko Teodora Reitera mākslinieka demokrāta personību. Ne jau velti vissarežģītākajos sabiedriski politiskās situācijas apstākļos, drosmīgi spītēdams daudzu buržuāziski nacionālistisko intelīģentu aizspriedumiem, Teodors Reiteris kļūst par rosīgu aktīvistu Tautas dzejnieka Raiņa 1929. gada 25. aprīlī organizētajā Latvijas un PSRS tautu kultūras tuvināšanās biedrībā. Darbojas tur kopā ar Raini, Aspaziju, Pāvilu Rozīti, Jāni Jaunsudrabiņu, Rūdolfu Egli, Pēteri Ķikutu, Elīnu Zālīti, Jāni Plaudi, Augustu Kirhenšteinu, Alfrēdu Amtmani-Briedīti, Eduardu Smiļģi, Oto Skulmi, Francisku Varslavānu un daudziem citiem izciliem latviešu progresīvajiem sabiedriskajiem darbiniekiem. Paliek šīs biedrības rindās līdz pat Padomju Latvijas atjaunotnes gadam. Tie ir fakti, kuri līdz šim nepelnīti mituši paēnā.

Latviešu kordirigēšanas mākslas lielmeistars Teodors Reiteris dzimis Ļaudonas Muižniekos — mežu apskautā mājvietā, no kuras šodien, par nožēlu, palikušas tikai krūmiem apaugušu pamatu pēdas. Viņa tēvam — mežsargam Ernestam Fridriham Reiteram, ienācējam (domājams, vāciskas izcelsmes) ļaudoniešos no Iršiem, darbīgam, muzikāli apdāvinātam cilvēkam — dzīve nav bijusi laimīga. Pāragri mirušas divas sievas, atstādama kuplu pēcnācēju pulciņu. Trešā — Muižnieku jaunmānā kalponīte Anna (dzimusi Aizelksne), savam nepilnus sešdesmit gadus vecajam vīram pēkšņi nomirstot, zaudē apgādnieku arī trīsgadīgajam pastarītim Teodoram. Labi, ka turpat kaimiņos dzīvo strādīgais Vanagu Andžs, kam daiļā Anna sen jau prātā. Un arī rūpīgi iekoptie Muižnieki viņam liekas pietiekami vilinoši. Tā mājās ienāk izdarīgs, stingrs patēvs. Mazā Teodora jau tā daudzo pusbrāļu un pusmāsu saime vairojas.

Patī jaunākā pusmāsa Līze, kas saviļņota piedalījās Teodora Reitera simtgades svinību sarīkojumā LPSR Valsts Akadēmiskā operas un baleta teātra zālē, it moži atcerējās, kā pusbrāļi ar savu «kapeli» lustīgi spēlējuši ļaudoniešu ballītēs. Teodors visai izveicīgi vijoli «čīgājis». Bet ģimenes galva Vanagu Andžs gribējis arī savu padēlu par kārtīgu darba vīru iztaisīt. Tāpēc puikas vijoļspēlēšanas «niķus» nav cietis. No mirušā Reitera mantoto vijoli kādā dusmu brīdī pat «nozūmējis»... Par laimi, māte un viņas brālis — Teodora krusttēvs Aizelkšņu onkulis — Reiteru jaunākā pār-

stāvja muzikāli romantiskās noslieces sapratuši un visiem spēkiem atbalstījuši. Kaut arī ne atklāti, tomēr pietiekami stingri turējušies pretī Vanagu Andža racionālajai audzināšanas metodei. Un atraduši saviem centieniem domubiedru progresīvā Ļaudonas draudzes skolotāja Augusta Nesaules personā. Tas tālredzīgi palīdzējis zinātkārajam Teodoram sagatavoties iestājuksāmeniem Pleskavas skolotāju seminārā, pareizi aptverot, ka no turienes muzikālajam puisim pavērsies perspektīva tālākajai izglītībai (pats Augusts Nesaule bija šī semināra nesenais absolvents, varbūt tāpēc uzdrošinājās tik izšķiroši izlemt visu turpmāko sava talantīgā audzēkņa likteni). Tā Ļaudonas draudzes skolotāja vadībā Teodors Reiters veiksmīgi sagatavojās iestājek-sāmeniem seminārā. Riteņa mācības, ko Augusts Nesaule atbalstīja gan morāli, gan bieži vien arī materiāli. Bet vasaras brīvdienās pieredzējušais pedagogs deva iespējas savam jaunajam, apdāvinātajam māceklim izmēģināt spēkus palīgskolotāja darbā. Izvingrināt roku ērģeļspēlē. Atrasisīties arī skolas kora dirigenta mākā. (Vecie ļaudonieši atceras, ka pirmo reizi Teodors Reiters skolēnu — dziedātāju — priekšā savas neparasti spilgtās muzikālās dotības varējis pārbaudīt kādā romantiskā 1903. gada pavasara dienā lazdām un alkšņiem apaugušajā gleznā Driksņu ezeriņa dienvidu krastmalā. Vai nav interesanti — nākamais lielu un mazāku Dziesmu svētku virsdiriģents debitē tieši brīvdabas koncertā!)

1907. gada rudenī sākas jaunā «skolmeistara» studijas Pēterburgas konservatorijā. Teodora Reitera iestāju lūgumam pievienotas nepieciešamās oficiālās izziņas, kā arī apliecība par 1905. gada 3. jūlijā absolvēto Pleskavas skolotāju semināru, pārsvarā ar teicamām un labām atzīmēm («pieci» — ticības mācībā, pedagogijā, matemātikā, ģeogrāfijā, dabas zinībās, gliņtrakstišanā, zīmēšanā, pedagogiskajā praksē, dziedāšanā, vijoļspēlē, ērģeļspēlē; «četri» — krievu valodā, vēsturē, fizikulturā, rokdarbos; vienīgais «trīs» — dārzkopībā)¹. Jauneklis nepārprotami cenšas iet Emīla Dārziņa, Alfrēda Kalniņa un citu mūziķu pēdās, uzsākdams studijas pro-

¹ Sk.: Ļeņingradas Valsts vēstures arhīvs, 361. f., 4. apr., 3388. l., 6. lpp.

fesora Luija Homiliusa ērģeļu klasē. Kaut arī ļoti viliņājusi vijolnieka karjera. Teodora Reitera vēlākajos autobiogrāfiskajos skicējumos lasāmas atmiņas par neveiksmīgo mēģinājumu kārtot iestājek sāmenu vijoles specialitātē pie armēņu izcelsmes profesora — Jāzēpa Vītola drauga — Ovanesa Nalbandjana. Izrādās, tieši viņš mudinājis kautro ļaudonieti nezaudēt dūšu: ja neizdodas ķļūt par vijolvirtuozu, tad luterāņu draudzēs tik vajadzīgais ērģelnieka amats arī nav smādējams. Tāpēc — galvu augšā!

Pamazām jauneklā muzikālās intereses paplašinās. Profesors Jāzēps Vītols lapbrāt uzņemas attīstīt Teodora Reitera komponista dotības. 1914. gada pavasarī kopā ar Jāni Zālīti — draugu un visuzticamāko domubiedru — jaunais ērģelnieks raksta Sonāti klavierēm. Rīgas Latviešu biedrības kordziesmu krājumos ir jau publicētas pāris Teodora Reitera *a cappella* kora kompozīcijas. Ļaudonas vasarās bērni dziedājuši Vītola, Dārziņa, Melngaiļa lielās jauktā kora dziesmas sava vietējā diriģenta lietpratīgos atvieglinātos aranžējumos bērnu korim. Tātad zināma radošā pieredze jau ir. Tomēr Sonāte sevišķu māksliniecisko patstāvību un autora komponista spējas neaplicina. Jāni Zālīti un vēl dažus spējīgākos audzēkņus Jāzēps Vītols apņemas izglītēt tālāk. Teodoram Reiteram tiek ieteikts apmierināties ar sasniegto: ērģelnieka improvizācijas prasmei teorētisko zināšanu ir gana. Bet kordiriģentam? Pedagogi apgalvo, ka arī šai jomā Teodoram Reiteram mazāk jādomā par savu daiļradi. Jāstrādā praktiski. Ar kori. Un arī šoreiz Jāzēpa Vītola labvēlība paver jaunajam censonim iespējas sākt darbu Pēterburgas latviešu labdarības biedrības kordiriģenta postenī. Profesors Nikolajs Čerepņins, Jāzēpa Vītola draugs būdams, uzņemas muzikāli vispusīgi sagatavot topošo mākslinieku Diriģēšanas klases diplomdarbam. Tas ir P. Čaikovska operadaiļrades šedevrs — nemirstīgais «Jevgeņijs Oņegins», ar kuru 1918. gada pavasarī materiālo grūtību dēļ tik pamatīgi ieilgušās studijas beidzot ir noapaļotas.

Desmitgade varenajā krievu kultūras centrā, Pēterburgas—Petrogradas koncertdzīves vēriens, revolucionāro strāvojumu raisīto literāro un filozofisko diskusiju, novatoriskās mākslas, laikmetiskās mūzikas ierosmes — tās ir toreizējās jūsmīgās ikdienas sniegtās

«dzīves universitātes». Teodors Reiters šos jaunekļa laimības laikus līdz sava mūža pēdējām stundām piemin ar visdziļāko pateicību un vislielāko cieņu.

Teodora Reitera māksliniecisko impulsu spēcīgākais dzinulis ir toreizējās progresīvās sabiedrības — pirmām kārtām studējošās muzikālās jaunatnes — apjūsmotā A. Skrjabina mūzika. Tā līdzīgi P. Čaikovska un R. Vāgnera mākslai ir tālākā vadzvaigzne diriģenta nenogurdināmajās patstāvīgās darbības gaitās, kas ar 1918. gada rudeni iesākas Rīgā.

Ko simtgades distancē mēs pieskaitām pašiem nozīmīgākajiem Teodora Reitera vēsturiskajiem sasniegumiem?

Pirmkārt: organizatorisko vērienu. Viņa dedzīgo atsaucību Padomju Latvijas 1919. un 1940./1941. gada muzikālās kultūras ideāliem. Valsts operteātra izveidošanu. Tā ilggadējo māksliniecisko vadīšanu. Neatteikšanos no direktora pienākumiem, divas reizes nelielā laika posmā pildot arī šo atbildīgo administratīvo pienākumu. Vienīgi un tikai īstas mākslas vārdā. Tieši ar Teodora Reitera organizatoriski administratīvās darbības gadiem mūsu operteātra repertuārpolitika sasniedz — gribētos teikt — īsti šodienīgus kritērijus. Kad izcili latviešu skatuves mākslinieki tiek mudināti un aicināti strādāt roku rokā ar cittautu radošajiem spēkiem. Kad Latvijas Nacionālās operas ikdienā par tradicionālu kļūst pasaulslavenu viesu uzstāšanās. Kad Operas kolektīva slavu gan Rīgā, gan ārzemēs spodrīna tieši šī teātra internacionālās darbības pamatprincipu vēriens.

Otrkārt: operdiriģenta un simfoniskās mūzikas propagandista darbošanās neparastā intensitāte. Teodoram Reiteram pieder tuvu pie sešdesmit muzikālo skatuves darbu iestudējumu ceturtdaļgadsimta periodā. Tātad caurmērā vairāk par divām partitūrām gadā! Turklāt lielum lielākā daļa no tām izstrādāta muzikāli pārlicinoši. Fascinējoši spoži. Krievu un aizrobežu komponistu — N. Rimskā-Korsakova, P. Čaikovska, Dž. Verdi, Dž. Pučīni, R. Štrausa un citu meistaru šedevri. Gandrīz viss R. Vāgnera mantojums — maestro lielākā mīlestība. Pirmspadomju Latvijā daži padomju mūzikas stūrakmeņi — patiešām apbrīnojama pārdrošība. Ipaši — R. Gliera «Sarkanās magones» uzvedums, kas kaitināt kaitināja valdošās buržuāziskās virsotnes, nedeva miera policijas špiķiem (ka tikai kāds

neiedomātos atskaņot kupīrēto finālu ar Internacionāli, kaut gan «kreisais» saturs tik un tā met dzirksti demonstrācijām kārajā latviešu strādniecībā!). Tas ir 1933. gads. Teodora Reitera direktora otrais darbības laiks, ko ulmaniskie politikāņi jau pēc gada pārtrauc. Un viens no «piedauzības akmeņiem» patiešām izrādās direktora «patvaļa» — tieksme par katru cenu realizēt «Sarkano magoni». 1940. gada decembrī šo līniju nu jau atklāti un droši turpina I. Dzeržinska «Klusās Donas» pirmizrāde Padomju Latvijā. Un kur tad vēl regulārie Operas simfoniskie koncerti? To skaitā daudzie «Tautas koncerti» (tāpat arī «Tautas izrādes») ar demokrātiskāku, uz plašu aprindu muzikālo apgaismošanu orientētu repertuāru, bet galvenais — ar pazeminātu biļešu maksu. Jā, domājot arī par to, kādam klausītāju kontingentam īstenībā pienāktos ikvakarus piepildīt Rīgas operteātra lepno namu, Teodors Reiters nelokāmi stāv sev raksturīgajās «kreisajās» pozīcijās.

Treškārt: «Reitera koris». Vēl jau neesam pietiekami dziļi un zinātniski aptvēruši šī kolektīva lomu divdesmito trīsdesmito gadu J. Vītola, J. Zālīša, E. Melngaiļa, A. Kalniņa, J. Graubiņa, J. Kalniņa un citu komponistu kora daiļrades rosināšanā. Mūsu kordziedāšanas kultūras sasniegumu demonstrēšanā. Dziesmu svētku tradīcijas tālāko pozitīvo faktoru atraisīšanā. Vēl jāapkopo vērtējumi, ko par diriģentu Teodoru Reiteru un viņa kolektīvu visaugstākajās uzslavas pakāpēs devuši mūzikas speciālisti gan Tallinā, Kauņā, Viļņā, gan Varšavā, Prāgā, Brno, Budapeštā, Berlīnē, Leipcigā, Hamburgā, Vīnē, gan Helsinkos, Stokholmā, Kopenhāgenā, Briselē, Londonā, jā — pat prasīgajā un muzikālo novitāšu jomā tik izlepušajā Parīzē. Visur tur, kur braukuši reiterieši, it kā sagatavodami mūsdienu slavenu Tautas koru, izcilo profesionālo latviešu koru kolektīvu tāltālos koncertturneju un arī starptautisko festivālu, internacionālo konkursu spožo uzvaru ceļus. Grūti šodien aptvert, ka viss šis latviešu mūzikas vēsturē agrāk nepieredzētais vien a kora radošās darbošanās saban gojums balstīts tikai un galvenokārt uz toreizējo dziedāšanas entuziastu un paša diriģenta personisko iniciatīvu. Arī dalībnieku personiskā materiālā riska pamatiem. Dažreiz ar nelieliem ieņēmumiem. Bet citreiz — un daudzkārt biežāk —

ar smagiem finansiāliem zaudējumiem. Tad jālūdz sabiedrības palīdzība. Lai pārbrauktu mājās no Parīzes — pat valdības pabalsts. Jādzird nepelnīti pārmetumi. Jālasa avīzēs ķengas un izsmiešana. Jo buržuāzisko skribentu vidū jau netrūkst demagogu, kam labprāt kārojas «taisīt sensācijas» ar pašu safabricētajām ziņām par Teodora Reitera un viņa koristu «uzdzīvi» ārzemēs. Velti dirigents šādos brīžos sašutumā ņem rokās spalvu, lai cirstu pretrakstu. Tie paliek nepublicēti... Jānorij apvainojumi. Jāpieņem lūgšus izlūgti lieli aizdevumi, kurus tad koris pats ilggadējā koncertdarbībā santīmu pa santīmam atmaksā. Bet jāatmaksā ne jau tikai koncertturneju parādi. Lielas formas skaņdarbu iestudēšanai (to reiteriešu repertuārā ir ne mazums) vajadzīgi nošu materiāli. Tas nozīmē — atkal naudu. Divas saglabātās kora ienākumu un izdevumu grāmatas liecina, ka nauda izkūst arī par zāli, elektrību, apkalpotājiem, ka dirigents divdesmit gadus vada kori bez atlīdzības, jo šādā smagā materiālā situācijā viņam liekas amorāli domāt par savu peļņu.

Mūsdienu koru diriģentiem, tāpat kā simtu kolektīvu dziedātāju tūkstošiem, liekas neticami, ka mūzikas entuziastiem patiešām bijis jāpārtiek vienīgi no sava entuziasma. Bet varbūt arī tāpēc mēs Teodora Reitera simtgadē apliecinām savu visdziļāko cieņu vēl dzīvajiem reiteriešiem. Visā pasaulē apjūsmotajām kora solistēm Konstancei Bērziņai, Elzai Zariņai, pēckara gadu mūzikas kultūrā un sabiedriskajā dzīvē tālāk strādājušajiem vokālistiem, aktieriem, skolotājiem, universitātes pasniedzējiem. Viņi gājuši cauri dzīvei ar Reitera korī gūto mūzikas mīlestību. Vispatiesīgāko. Visdziļāko. Un, palikuši bez sava maestro, viņi nav apstājušies, bet katrs savu iespēju robežās šo mākslas daiļuma mantojumu atdevuši padomju sabiedrībai savā specialitātē, savā darbības jomā.

Reitera koris iedibinājis tradīcijas, kuras mūsdienās attīstām tālāk. Jau minēju koru kolektīvu internacionālās darbības principus. Tāpat aktīvo «iešanu tautā», ar maziem atskaites koncertiem un atbildīgām koncertprogrammām (arī līdzdalību R. Vāgnera operu izrādēs) sākot, līdz pat Dziesmu svētku estrādei. Teodora Reitera koru virsdiriģenta personība ar savu patiesi vienkāršo un sirsnīgo muzikalitāti daudz ko devusi mūs-

dienu virsdiriģentiem — pirmām kārtām visai šodienas izcilāko kordiriģentu — Tautas skatuves mākslinieku — plejādei.

Tragisks ir latviešu kora mākslas lielmeistara mūža pēdējo divpadsmit gadu cēliens svešumā. Kaut vai tāpēc, ka Zviedrijā kādreiz paša karaļa apjūsmotajam (un pašrocīgi apbalvotajam) diriģentam darba iespējas nu pavērās vienīgi Stokholmas Koncertnama arhivāra pieticīgajā istabiņā. Pie nošu pārrakstītāja rakstāmgalda. Turpat, kur savu redzi sabojāja arī otrs latviešu mūzikas dižgars — komponists un diriģents Jānis Mediņš. Abi pelnīja dienišķo maizīti rūgtās atmiņās par saviem slavas gadiem Baltijas jūras viņa krastā, Latvijā. Abi cītīgi pārrakstīja notis. Dienā dienā. Gadu gadiem. Nē, ne jau savu skaņdarbu partitūras. Citu opusus! Tūkstošiem lappušu. Un arī ne sev — citiem diriģēšanai. Ko vairs līdz pieticīgie centieni pulcināt ap sevi dziedātājus. Bez atlases. Katru, kas vien vispār dzied. Ar tādu kori kādreizējo māksliniecisko gandarījumu negūt.

Jānis Mediņš Dzimteni mūža norietā vismaz no jauna ieraudzīja, iepazīna un nožēloja, ka tik daudz gadu svešumā izniekots. Teodoram Reiteram savu tēvu zemi skatīt nebija lemts. Viņa dēls Leons (1926—1976), no Zviedrijas 1958. gadā dzimtajā Rīgā atgriezies un par LPSR Televīzijas un radio simfoniskā orķestra diriģentu kļuvis, piepildīja tēva pēdējo vēlēšanos. 1962. gada 2. septembrī Teodora Reitera mirstīgās atliekas, no svešuma mājās pārvestas, tika svinīgi guldītas Meža kapu smiltājā. Blakām mīļotajai sievietei — Leona mātei, dziedonei Marijai Maldutis (1890—1926). Turpat, kur tagad atdusas pāragri mirušais viņu abu dēls. Taka uz šo tragisko likteņgaitu iezīmēto vietu neaizaug. Vecie reiterieši, dzimtās Ļaudonas un visa Madonas rajona pateicīgie ļaudis, Padomju Latvijas kora kultūras pārstāvju tūkstoši, mūsdienu sabiedrība Teodora Reitera piemiņu saglabās mūžos.

TEODORS REITERS — OPERDIRIĢENTS

Teodora Reitera — mākslinieka raksturojums

Teodora Reitera diriģenta personība daudzējādi ir noteikusi mūsu Opēras un baleta teātra pirmā gadsimta ceturkšņa darbības norisi un līdz ar to arī vēsturisko tradīciju, pēc kuras teātris turpina savu darbību šodien. Proti — mums ir tipisks liela stila akadēmisks teātris, kura repertuāra centrā allaž redzama pati monumentālākā, nopietnākā un dziļākā, māksliniecisko prasību ziņā arī atbildīgākā operu daiļrade. Tas arī bija Teodora Reitera mērķis, uz kuru viņš apzināti gāja jau kopš pašiem pirmajiem soļiem kopā ar operas teātri.

1918. gada rudens. R. Vāgnera «Klīstošais holandie-tis»; līdzās — P. Čaikovska «Jevgeņijs Onegins», Dž. Verdi «Traviata», Š. Guno «Fausts». Aizsākta P. Čaikovska «Piķa dāmas» iestudēšana. Darbi, kas līdz šim brīdim nav zaudējuši nozīmi mūsu teātra un vis-pār — pasaules lielāko operteātru repertuārā. Tātad Teodora Reitera vadībā esam sākuši ar lielo klasiku, kas ne katram teātrim ir pa spēkam. Tas liecina par diriģenta tieksmi uz visaugstākajiem mākslinieciskajiem mērķiem, augstākajiem mākslas kritērijiem.

Lai tos sasniegtu, diriģents darbā netaupīja ne sevi, ne citus. Viņa darba spējas un darba fanātisms kļuvuši legendāri un ļāva mūsu teātrim sākotnēji augsti uz-ņemto kursu ne tikai noturēt, bet, ejot pa to, gūt arī straujus panākumus.

Teodors Reitera, kā atcerējās Milda Brehmane-Stengele, visu gribēja kārtīgi un līdz galam izstrādāt, neko nesasteidzot, nekam pavirši nepārejot pāri. Soliste mēdza izrāžu dienās uz teātri doties agri, bet Teodors Reitera jau gandrīz vienmēr bijis priekšā, iegrimis darbā ar partitūru. Dziedone ļoti augstu vērtēja Teodora Reitera rūpes par augstvērtīgu repertuāru, viņa īpašo interesi par Vāgnera simfonizētajām partitūrām, no

kuru grūtuma diriģents nenobijās. Visas Vāgnera operas teātrī tika iestudētas pēc viņa ierosinājuma.¹

Teodoram Reiteram piemita īpašība — mēģināt ļoti daudz, ne vienmēr paskaidrojot, kādēļ tāds darba ieilgums nepieciešams. Viņš pats visu gribēja izstrādāt, ko varbūt varēja uzticēt arī koncertmeistariem vai kormeistaram. Temperamentā aizrautīgs, Teodors Reiteris muzicēšanas procesā iedegās. Dažkārt žestu valodā bija pat izšķērdīgs, nesavaldīgs, bet vienaldzīgs — nekad. Ja partitūrā kāda vieta viņam bija sevišķi mīļa, viņš to neslēpa, bet iejūsmināja pārējos. It sevišķi skaistākajos kora ansambļos diriģents gluži pārvērtās, jo pret kora mūziku arī operā viņš bija īpaši jūtīgs. Ar kori mēģinājumos Teodors Reiteris strādāja uzmanīgi, rosinot patiku dziedāt. Turpretī ar simfonisko orķestri — stingri un prasīgi, dažkārt kļūmju dēļ pat kļūstot skarbs. To varētu izskaidrot ar tieksmi pēc augstākas mūziķu profesionālisma pakāpes un līdz ar to — arī prasību nepieciešamību. Pret dziedātājiem — solistiem darba procesā Teodors Reiteris bija stingrs līdz despotismam, prasīgs, bet arī pacietīgs.

Šis īpašību komplekss, par kuru uzziņām no laika biedru atmiņām², raksturo diriģenta personību iestudējuma procesā, kas teātrī ir ārkārtīgi būtisks.

Teodors Reiteris, kaut gan bija ieguvis respektējamu muzikālo izglītību vairākās nozarēs, neapstājās pie saņiegtā. Laikā no 1920. līdz 1923. gadam viņš atkārtoti devās uz Leipcīgu pie Artura Nikiša un arī uz Minheni pie Bruno Valtera, lai papildinātos diriģēšanas mākslā un iemantotu augstāku operdiriģenta kvalifikāciju.

Jāpiebilst, ka mūsu operteātra pirmo triju sezonu darbība cieta no profesionālu režisoru trūkuma. Ar savu suverēno žestu vadīdams visu lielo ansambli, Teodors Reiteris prata pārvarēt arī šīs grūtības. Izrādes guva caurmērā pozitīvas atsauksmes, jo diriģents gan iestudējuma procesā, gan izrādes gaitā spēja būt arī izrādes režisors, uz mūzikas pamata likt pārliecinoši atdzīvoties skatuviskajām norisēm.

Tieši pirmās sezonas teātra darbībā bija izšķirošās, no tām bija atkarīgs teātra mākslinieciskais «būt vai

¹ No autores sarunām ar M. Brehmani-Štengeli 1973./1974. g.

² Izmantoti arī A. Dievkociņa, P. Bunča u. c. atmiņu stāstījumi.

nebūt». Un tieši tādēļ šīs sezonas varēja kļūt par Teodora Reitera mākslinieka vērtības augstāko mēru.

Ir vēl kāda īpašība, kas augstu vērtējama diriģenta personībā. Tā saistīta ar 20. un 30. gadu Operas saimniecisko un māksliniecisko nestabilitāti, ar daudzajām pārvērtībām, draudiem teātra eksistencei, kadru maiņām. Šajā laikā Operā bieži mainījās vadība, mainījās māksliniecisko spēku — arī diriģentu — funkcijas. Teodoram Reiteram no savām muzikālā vadītāja un galvenā noteicēja pozīcijām dažkārt nācās atkāpties. Pirmo reizi tas notika jau 1925. gada beigās, kad šīs pozīcijas pārņēma pasaulslavenais krievu diriģēšanas skolas pārstāvis Emīls Kupers. Šī personība izrāžu muzikālo līmeni pacēla tādā spilgtuma pakāpē un reizē arī sasniedza tādu visas trupas māksliniecisko «izrāvienu», ka Teodors Reiteris palika ēnā. Šādi brīži nevienam māksliniekam nav patikami, taču, zobus sakodis, diriģents strādāja tālāk. Kā liecina laikabiedri, uz E. Kūpera mēģinājumiem klausīties un mācīties viņš negāja, kā to darīja J. Mediņš vai vēl gluži jaunais L. Vigners, un, protams, zaudēja dažu iespējami vērtīgu atziņu.

Otrs līdzīgs gadījums bija trīsdesmito gadu beigās, kad teātrī vadošās diriģenta funkcijas pārņēma vācu skolas meistars Leo Blehs. Viņa principus un mēģinājumu procesu Teodors Reiteris tāpat atstāja neievērotus un meistardiriģenta triumfu pacieta klusēdams. Nācās samierināties arī ar atstādinājumu no teātra direktora posteņa 1934. gadā, kad viņš to kādu laiku bija apvienojis ar galvenā diriģenta pienākumiem, cenzdami pārsniegt savu reālo spēku robežas. Šādos momentos neizpaliek aizvainotības izjūtas. Taču Teodors Reiteris savu iekšējo pārdzīvojumu pasaulē bija negrozāmi noslēgts. Un jebkuros apstākļos viņš turpināja strādāt savā teātrī, tiecoties visu paveikt pēc labākās iespējas.

Mērķus, kas bija virzīti uz lielu, nopietnu, monumentālu mākslu, Teodors Reiteris sasniedza ar augstu profesionālismu, milzīgām darba spējām un gados pakāpeniski uzkrāto pieredzi, arī ar savas personības neizmēļamo temperamentu un uzņēmību. Nereti operu inscenējumos iekļaujot arī savu kori kā palīgu, viņš sasniedza varenu grandiozitātes iespaidu.

Teodora Reitera sasniegumus, kā liecina daudzās preses atsauksmes, daļēji mazināja brīžiem vērojamā

mākslinieciskā neelastība pie operas pulsts, kas dažreiz izpaudās kontrastu trūkumā, dinamiski pārspīlētā orķestra skanējumā, dažkārt nomācot dziedoņu balsis. Ne reizi vien kritika atzīmēja nepietiekami smalku frāzējumu un *pianissimo* — īpašības, kas tik bagātīgi diriģentam bija izkoptas kā kora vadītājam. Bet Teodors Reiters mākslā nerimtīgi tiecās uz pilnveidu un bija tam jau pavisam tuvu pēc 25 Operā pavadītiem darba gadiem, kad pati lielākā kļūme viņa mūžā — atrauššanās no dzimtenes un sava teātra — 60 gadu vecumā pārtrauca šo lielisko, tik bagātām nākotnes iespējām pilno daiļrades gaitu. Liktenīgais pavērsiens nospēlēja mākslinieka dzīvē traģisku lomu, izraujot viņu kā ozolu ar saknēm no savas zemes un aiznesot pāri jūrai svešumā Zviedrijā.

Teodora Reitera repertuārs

Kā jau minēju, repertuāra izvēli noteica tieksme uz lielu vērtību atklāsmēm. Iestudēto operu statistika parāda interesantu ainu.

Līdz fašistiskās okupācijas gadiem Teodora Reitera iestudēto darbu sarakstā redzam 35 Rietumeiropas komponistu darbus, astoņus krievu klasikas, trīs latviešu komponistu oriģināldarbus un vienu vienīgu opereti. Būdams zvērināts nopietnās mūzikas propagandētājs, Teodors Reiters neatzina izklaidējošo mākslu, kaut gan bija spiests samierināties ar tās ienākšanu teātrī finansiālas nepieciešamības dēļ. Un tādējādi Z. Romberga šlāgeroperete «Tuksneša dziesma» paliek kā vienīgais izņēmums viņa radošajā darbībā. Varbūt Teodors Reiters uzņēmās diriģēt šo opereti tādēļ, ka viņu bija saintrīgējusi iespēja sadarboties ar Jāni Zariņu, kas tajā laikā (1936. g.) jau bija paspējis nostabilizēt savas režisora pozīcijas; tāpat arī ar laikmetīgi domājošo jauno scenogrāfu-konstruktoru Pēteri Rožlapu, kura veidoto skatuvisko ietēru šim uzvedumam komponiste P. Līcīte dēvējusi par apburošu, īpaši izceļot Tuksneša skatu ar fatamorgānu — brīnišķā sapņa atveidojumu. Par inscenējumu, mūziku un diriģenta veikumu recenzente rakstīja: «Franču ģenerāļi un kareivji, rifi,

austrumu deļotājas un klosterī augušanas jaunavas, harēma tērpī un modernas stila kleitas, pat pidžamas — raibā rindā promenēja pa skatuvi. Dažuviet «Tuksneša dziesma» atgādina tīri vai operu. Mūzikā netrūkst dramatisku momentu, kas iziet ārpus operetes robežām. [...] T. Reiters drošu, enerģisku roku vadīja izrādī, neslēpdams, ka nopietnie, dramatiskie momenti viņa sirdij nesalīdzināmi tuvāki par salkanajiem.»¹

Recenzija liecina, ka arī šajā vienīgajā repertuāra izņēmuma gadījumā diriģents saglabājis savu *credo*.

Pārāk niecīga varētu likties Teodora Reitera interese par latviešu oriģināloperu. Viņa iestudējumi — Jāz. Mediņa «Vaidelote» 1927. gadā, A. Kalniņa «Dzimtenes atmoda» 1933. gadā un M. Jansona «Tobago» 1939. gadā — ir viss devums šajā novadā. Kaut gan «Vaidelotes» muzikālais iestudējums izpelņijās augstu novērtējumu un «Dzimtenes atmoda» (režisors J. Zariņš, scenogrāfs L. Liberts) piesaistīja uzmanību kā augstvērtīgs inscenējums vispār, ar to arī sekmes šeit aprobežojās, jo M. Jansona opera tika novērtēta kā radoša neveiksme.

Teodors Reiters tomēr nav vainojams neieinteresētībā par latviešu operu, jo tālaika vadošie komponisti — A. Kalniņš un J. Mediņš 20. gados, J. Kalniņš — 30. — savus darbus iestudēja un diriģēja paši.

Astoņi nosaukumi krievu komponistu operu klāstā — arī tas var nelikties sevišķi daudz, taču te redzam virkni pašu nozīmīgāko krievu klasikas darbu. Un pirmām kārtām — M. Musorgska «Borisu Godunovu» E. Melngaiļa instrumentācijā, kas bija vēsturiski pirmais operas oriģināla restaurēšanas mēģinājums. Diemžēl šis mēģinājums nesniedza iecerēto, jo režisors P. Meļņikovs, pieradis pie N. Rimska-Korsakova varianta, izveidoja tādas pašas un vēl papildu kupīras, izraisot pamatotu kritikas sašutumu.

Divus gadus «Boriss Godunovs» tika izrādīts šajā variantā, bet 1926. gadā E. Kupers kopā ar P. Meļņikovu iestudēja operas pazīstamo N. Rimska-Korsakova versiju, kas teārim radīja neaizmirstamus vēsturiskus brīžus sakarā ar F. Šaļapina viesošanās Rīgā.

¹ *Licite P.* «Tuksneša dziesma» Nacionālā operā. — Mūzikas Apskats, 1936, № 10, 251. lpp.

1936. gadā Teodors Reiters šo «Borisa Godunova» iestudējumu atjaunoja sadarbībā ar režisoru N. Vasiļjevu un scenogrāfu J. Kugu.

20. gados Teodors Reiters iestudēja P. Čaikovska operas «Jevgeņijs Oņegins» un «Piķa dāma», kurām bija ilgs un sekmīgs ceļš uz skatuves, te redzam arī N. Rimška-Korsakova operu «Maija nakts» un A. Dargomižska operu «Nāra». 30. gados diriģenta iestudējumā veiksmīgai skatuves dzīvei tika sagatavota P. Čaikovska opera «Jolanta», 1939. gadā uz skatuves parādījās arī šī komponista opera «Mazepa». 1931. gadā Teodors Reiters iestudēja M. Gļinkas «Ruslana un Ludmilas» monumentālo partitūru. Interesi piesaista kāds krievu autoru daiļrades retums — agri mirušā komponista A. Jurasovska liriskā opera «Trilbi» (1932), kuras nošu materiālus no savām viesizrādēm Tbilisi bija atvedusi M. Brehmane-Štengele, kas bija redzējusi šīs operas izcilu iestudējumu Maskavā Lielā teātra filiālē.

Sadarbībā ar režisoru J. Zariņu un scenogrāfu R. Sutu tika radīts pievilcīgs operas skatuviskais veidols. Inscenējums sagādāja lielu gandarījumu pašiem māksliniekiem un mūzikas speciālistiem, mazāk piesaistīja publiku, kam tas varbūt šķita par izsmalcinātu.

Teodors Reiters uz mūsu operteātra skatuves pirmais realizējis arī padomju operas iestudējumu. Tā bija I. Dzeržinska opera «Klusā Dona» (1940. g. 20. dec.) N. Vasiļjeva režijā ar J. Aižena dekorācijām. T. Reitera iestudējumu raksturoja disciplinēts, dramatiski izteiksmīgs visas operas skanējums. Tas guva atzinīgu kritikas novērtējumu un iemantoja arī pašu mākslinieku mīlestību pret šo darbu.

Plašais Rietumeiropas komponistu operu daiļrades klāsts, ko Teodors Reiters īstenojis uz mūsu operskatuves, piesaista uzmanību vispirms ar R. Vāgnera lielajām muzikālajām drāmām.

Tikai pirmajos sešos teātra darbības gados vien iestudētas piecas šī komponista operas. Līdzās «Klīstošajam holandiešim», «Tanheizeram» un «Loengrīnam» te muzikāli sarežģītā partitūra «Tristans un Izolde». Tā rampas gaismā iznāca pāragri, jo teātra radošie spēki 1921. gadā šādam uzdevumam vēl nebija nobrieduši. Milzīgais ieguldītais darbs neattaisnojās.

1925. gadā Teodors Reiters veica monumentālu «Meistardziedoņu» inscenējumu sadarbībā ar režisoru

P. Meļņikovu un poētisko dekorāciju autoru J. Kugu¹. Diemžēl turpat piecas stundas ilgais operas skanējums nespēja iemantot plašāku klausītāju atsaucību, kaut gan kritika iestudējumu novērtēja augstu.

Milzīgs sasniegums mūsu operteātrim T. Reitera vadībā bija «Parsifāla» inscenējums 1934. gada martā (tieši diriģenta piecdesmitgadē). Krievu režisori M. Čehovs un V. Gromovs veidoja filozofisku domu piesātinātu psiholoģisku drāmu, kuras tapšanas gaita diriģentam sagādāja ne mazums galvas sāpju, jo pēc režisoru pieprasījuma nācās izdarīt daudzas kupīras, lai rastos dramatiski spraiga izrāde. Īpaši atzīmējama šī iestudējuma lielā kultūrvēsturiskā nozīme, jo «Parsifāls», rakstīts Baireitai, līdz ar to brīdi izgāja pasaulē.

R. Vāgnera operu tradīciju 50. gadu vidū mūsu teātrī pārlicinoši atsāka un turpināja E. Tons, smeldamies atzinumus no agrāko iestudējumu lieciniekiem un agrākās teātra pieredzes. Tādējādi T. Reitera centieni tika pārmantoti.

Starp citiem Teodora Reitera Rietumeiropas klasikas iestudējumiem minamas lielās Dž. Verdi operas «Aīda», «Masku balle», «Trubadūrs», kas kļuvušas par reperuāra stūrakmeņiem mūsu teātrī. T. Reitera nopelns ir arī R. Štrausa operas «Salome» spožais iestudējums 1923. gadā, kas tika atjaunots 1934. gadā (režisors P. Meļņikovs, scenogrāfs E. Vītols). Ar spožo, Maskavā un Tbilisi apbrīnoto titullomas atveidotāju M. Brehmani-Štengeli — izcilu šī iestudējuma virsotni — «Salome» iegājusi mūsu teātra vēsturē kā radoša, daudz cildināta tradīcija.

Diriģentam tuva arī franču liriskā opera ar Ž. Bizē «Karmenu» un K. Sen-Sansa «Samsonu un Dalilu» centrā. Līdzās tai viņš daudzkārt pievērsies operliteratūras retumiem, neparastākiem darbiem, no kuriem varētu minēt itāļu autora E. Volfa-Ferrāri operas «Dzejnieka sapnis» un «Madonnas rotas», K. Goldmarka operu «Sabas ķēniņiene», U. Džordāno operu «Andrē Šenjē»,

¹ Speciālisti atzina, ka, sākdam lietot tīrās krāsas (līdzīgi L. Libertam), J. Kuga ir pateicis jaunu vārdu savā daiļradē. Pirmā cēliena Baznīcas skats izpelnījās uz Operas skatuves vēl nepie-rēdzētas scenogrāfiskas veiksmes vērtējumu gan ar iespaidīgo perspektīvu, gan glezniecisko izgaismojumu un krāsu saskaņu.

P. Maskanji operu «Irisa» u. c. mazāk atskaņotas partitūras, kas atsvaidzināja repertuāru, darot to daudzveidīgu, saistošu.

Teodors Reiters mūsu opereteātrī ir dziļi iesakņojis pašas vērtīgākās, veselīgākās mākslas tradīcijas, kas arī šodien ļāvušas tam ieņemt respektējamu vietu daudzo padomju opereteātru vidū.

IESKATS LATVIEŠU MUZIKĀLAJĀ PUBLICISTIKĀ PIRMS 100 GADIEM

Regīnas Gedzjunas ievads un komentāri

Pagājušā gadsimta 80. gadi ir nozīmīgs periods latviešu profesionālās mūzikas tapšanā un attīstībā. Rīgas kultūras dzīvē savas tiesības uz eksistenci sāk apliecināt latviešu mūzikas māksla laikā, kad muzikāli sabiedriskās darbības priekšgalā izvirzās latviešu profesionālie mūziķi. Te vispirms jāmin Vīgneru Ernests un Jurjānu Andrejs, kuri savu muzikālo izglītību ieguvuši Krievijas augstākajās mūzikas mācību iestādēs.

Atcerēsimies, ka 80. gadu sākumā uzrakstītās pirmās latviešu simfoniskās partitūras — Jurjānu Andreja «Simfoniskais *Allegro*» (*f-moll* simfonijas 1. daļa) un «Latvju vispārējo dziesmu svētku maršs» (1880), «Jandāls» (1883), «Tūdaliņ, tagadiņ» (1883) un «Nabagu dejas» (1885) — lika pamatus latviešu simfoniskajai mūzikai.

1884. gadā noslēdzās Jāņa Cimzes mūža darba «Dziesmu rota» izdošana (pēc komponista nāves) un ar Jurjānu Andreja «Latviešu tautas dziesmu krājuma» pirmās burtnīcas iznākšanu sākās kvalitatīvi jauns posms tautas muzikālās daiļrades mantojuma vākšanā un apdarināšanā. Pēc pirmajiem Dziesmu svētkiem (1873) intensīvi aktivizējās kordziedāšanas kustība, kas radīja nepieciešamību pēc pilnvērtīga oriģinālreperuāra. Reāla kļuva iespēja organizēt mūzikas pasākumus pašu spēkiem — latviešu autoru skaņdarbus jau varēja izpildīt vietējie mūziķi.

19. gadsimta 80. gados latviešu mūzikas kritika bija vēl pašā pirmsākumā. Aplūkojamo 1884. un 1885. gadu latviešu preses materiāli ļauj iepazīties ar nozīmīgākajiem notikumiem Rīgas mūzikas dzīvē. Starp tālaika atskaņotājmāksliniekiem jāatzīmē pazīstamā latviešu dziedātāja M. Brauere-Martinsone, aktieris un dziedātājs F. Lepševics, dziedātājs J. Kārkliņš, ērgelniece

S. Žilinska. Rīgā strauji guva ievēribu jaunie, talantīgie mūziķi Jurjānu Andrejs un Vīgneru Ernests, kuri pilsētas mūzikas dzīvi bagātināja ne tikai kā atskaņotājmākslinieki, bet arī vērtēja presē. 1885. gada sākumā Vīgneru Ernests atgriezās Rīgā no Maskavas, kur bija mācījies konservatorijā pie izcilajiem krievu mūziķiem — P. Čaikovska (Speciālās teorijas klasē) un Š. Taņejeva (instrumentāciju). Dzīvodams Maskavā, Vīgneru Ernests cieši saskārās ar lielpilsētas intensīvajām kultūras norisēm. Strādādams ar pašdarbības koru un orķestru kolektīviem, viņš pilnveidoja praktiskās iemaņas. Rīgā Vīgneru Ernests apliecināja lielas organizatora spējas, rīkoja koncertus ar savu tikko nodibināto kori. Presē tie nepalika neievēroti. Recenzijas sniedz priekšstatu par Vīgneru Ernesta kora priekšnesuma kultūru — skaidro dikciju, ansambļa izjūtu utt. Latviešu periodikā parādās arī viņa paša kritiskie raksti ar pseidonīmu Līgošu Ernests (Ernsts). Laikrakstā «Balss» ievietota E. Vīgnera apcere «Par dziedāšanu pie latviešiem», kurā autors aicina saglabāt tautas gara mantojumu, atjaunot un izkopt tautas muzicēšanas tradīcijas. Tomēr nevar pievienoties viņa uzskatiem par daudz balsīgās kora dziedāšanas negatīvo ietekmi uz tautas dziedāšanu.

Jurjānu Andrejs bija pirmais latviešu mūzikas darbinieks ar tik vispusīgu muzikālo izglītību. Pēterburgas konservatoriju viņš beidza trijās specialitātēs: 1880. gadā L. Homiliusa ērģeļu klasi, 1881. gadā N. Rimskā-Korsakova kompozīcijas klasi un 1882. gadā F. Homiliusa mežraga klasi. Studiju gados un vēlāk Harkovā, kur Jurjānu Andrejs strādāja par pedagogu Krievu mūzikas biedrības mūzikas skolā, viņš uzturēja visciešākās saites ar dzimteni. Aktīvi piedalījās latviešu mūzikas dzīvē, veica lielu tautasdziesmu vākšanas un popularizēšanas darbu. 1885. gada janvārī Rīgas Latviešu biedrībā notika neparasts Jurjānu Andreja autorkoncerts, par kuru mēs uzzinām no Vīgneru Ernesta recenzijas. Jurjānu Andrejs bija uzstājies kā komponists, mežradznieks un pianists, pārsteigdams klausītājus ar drosmīgām klavieru improvizācijām. Recenzija avīzē parādījās otrā dienā pēc koncerta. Šāda operatīvitate nekļuva par šķērslī, lai sniegtu plašu informatīvo materiālu un atspoguļotu arī autora viedokli par trūkumiem latviešu vokālajā mākslā.

Preses uzmanību saistīja arī kāds cits ievērojams kultūrvēsturisks notikums — Rīgas Doma baznīcas ērģeļu atklāšana. Pirms 100 gadiem tās bija lielākās pasaulē. Autors sīki apraksta šo vareno instrumentu. Doma ērģeļu plašās mākslinieciskās iespējas atzinīgi vērtēja tālaika ievērojamie ērģelnieki — Luijs Homiliuss, Rūdolfs Postelis, Sofija Žilinska u. c. Jau kopš pastāvēšanas sākuma tās pievērsa klausītāju interesi kā izcils instruments.

Laikrakstā «Latvietis» izskanēja domas par augstskolas nepieciešamību Rīgā, lai nodrošinātu profesionālu latviešu muzikālo kadru sagatavošanu. Savukārt «Rotas» un «Baltijas Vēstneša» slejās sabiedrība tika informēta par Jurjānu Andreja «Latviešu tautas dziesmu krājuma» pirmās burtnīcas izdošanu, par šajā krājumā ievietoto apdaru mākslinieciskajām un praktiskajām īpašībām. Autori pasvītrotuši Jurjānu Andreja nozīmi tautas daiļrades mantojuma saglabāšanā.

Pārlūkotā 1884.—1885. gada muzikālā publicistika atgādina par tālaika latviešu mūzikas dzīves aktualitātēm. Ieskatam esam izvēlējušies atsevišķus spilgtākus rakstus, kuri, kaut arī varbūt nepretendē uz nopietnu kritisku apcerējumu nozīmi mūsdienu izpratnē, tomēr kādreiz pildīja cēlu uzdevumu, neatstādami bez ievēribas galvenās mūzikas dzīves norises un nevilcinoties atsaukdami uz svarīgākajiem tās notikumiem. Lūk, daži no šiem rakstiem.¹

* * *

Par dziedāšanu pie latviešiem

Pēc tautu meldiņu atliekām un vecu ļaužu atmiņas spriežot, latvieši bijuši lieli dziedātāji. Dziesmas dzīvojušas tautas mutē, katris pats dziedājis. Ne kā tagad, kur vecās dziesmas līdz ar dziedāšanas garu glītos vāciņos ieslēgtas un zem putekšļiem noguldītas uz

¹ Šie raksti tiek pārpublicēti, pieļaujot atsevišķus īsinājumus, kas saistīti ar nenozīmīgām, mūsdienu lasītāju maz interesējošām vai neskaidrām teksta detaļām. Komentāros nav ietvertas ziņas par dažiem publikāciju autoriem un rakstos minētajām personām, kuru datus diemžēl pagaidām nav izdevies noskaidrot.

plauktiņiem un skapjos. Toreiz tauta dziedāja no galvas — tagad dzied tikai kādas retas sabiedrības nevis no galvas, bet pēc notīm, iz grāmatas un pēc diriģenta komandas. Tā ir diezgan ievērojama starpība. Jo, kad tās pārdesmit sabiedrības neskaitām, kas šim brīžam pa Latviju nodarbojas ar mākslīgu vairākbalsīgu kora dziedāšanu, tad ar nožēlošanu jāliecina, ka tauta pate gandrīz vairs nedzied. Šis fakts parādās īpaši tos apgabalos, kur ļaudis atronas, tā sakot, uz augstāka attīstības stāvokļa.

Pirmā acumirkļī būtu jādomā, ka attīstība pie dziedāšanas gara nīkšanas vainīga, bet patiesībā tas nav vis tā. Vainīgi ir personas un daži apstākļi, un indeves sakne meklējama senatnē. Toreiz, kad kristīgu ticību Baltijā ieveda, bij jāizdeldē daždažādas pagānu būšanas un ieradumi, kas nesagājās ar kristīgās ticības mācību. Nezāļu ravētāji, kaislīgi pie darba ķerdamies, ar nezālēm kopā izravēja arī dažu labu stādu. Gribēdami baznīcas dziedāšanu celt, ravētāji ieskatīja par vajadzību izgaist no viņiem tā sauktās blēņu dziesmas, t. i., tautu dziesmas. Ar laiku šo ravētāju kļiedzieni latviešu starpā sāka atrast pabalstītājus: saimnieki sāka aizliegt pa mājām atklāti dziedāt «blēņu dziesmas». Tādos apstākļos dziedāšana pamazām sāka apklust, dziesmu gars panīka un senākā mīlestība uz dziedāšanu zuda. Lielie dziesmu pratēji aizgāja uz mūžību, paņemdami līdz daudz dzejas un dzejošanas noslēpumus, kas nu zem velenīšiem guļ dzestrā smilšu kalniņā.

Bet, kad nu neviena tauta pavisam bez laicīgām dziesmām neiztiek, tad arī latvieši, atradināti no savas pašu dziesmas, sāka pa pakšļiem noklausīties šādas tādas ziņģītes, kurām latviešu dziesminieki un rīmnieki pielika tulkotus tekstus.

Pēc šā tumšā laikmeta daži raudzījās krāt tās atliekas no vecās tautas mākslas un glābt no pazušanas, kas vēl sadabūjams. Sakrāja (un vēl krāj) labu tiesu tautu dziesmu un meldiņu, kas kā kādas vecas pilsdrupas liecina jaunai paaudzei no senču bagātības un senlaiku slavas. Šīs atliekas mums īpaši augstā cieņā jātura tādēļ, ka, uz viņām dibinājoties, latviešu tautai ar laiku būs iespējams atkal tikt par dziedātāju tautu, par kādu viņa šim brīžam, salīdzinot ar citām dziedātāju tautām, vairs nav turama. Še īsumā aplūkosim, kas darāms, lai šo nolūku panāktu.

Šinī vietā nevarēju pamest nepieminētu, ka tagadējā cenšanās uz mākslīgu (vairākbalsīgu) kopdziedāšanu nepavisam nav uzskatāma par šā nolūka veicinātāju. Vairākbalsīga dziedāšana ir gan pate laba priekš sevis, bet tai nav nekādas veicināšanas spējas pie vispārīgas (tautas) dziedāšanas. Ir pamanīts: ja kur mākslīga koru dziedāšana uzplaukst, tad tur vispārīgs dziedāšanas prieks nīkst. Katris grib klausīties, tik retais grib pats dziedāt — vienbalsīga dziedāšana savu cenu zaudējusi! Un tas ir saprotami, jo, kur jauna mode ieviešas, tur veca nīkst. Senāk latvieši gan arī dziedāja koros (pulkā), bet vienbalsīgi, divbalsīgi dziedāja tikai retos apgabalos Kurzemē un arī tik dzīru dziesmas. Tagad īpaši jāieskata vienbalsīgā dziedāšana par normu un par vispārīgi pieejamu un uz viņu jāgriež vislielākā vērība.

Vienbalsīga tautu dziesmu dziedāšana var vislabāk tikt pabalstīta un veicināta no iestādēm un personām, caur kuru priekšgājējiem viņai senāk bij jāpanīkst, t. i., caur mācītājiem un saimniekiem. No viņu uzskubināšanas tas vislabāki sekmē gaidāmo un panākamo; tur nav ko šaubīties. Mācītāji un nama tēvi tagad nestāv vairs vieni paši kā toreiz pie ravēšanas, bet būs pamatīgi pabalstīti no trešā spēka — no skolās. Šīs iestādes varā un uzdevumā stāv pie tautas jaunās paaudzes modināt un spēcināt patīkšanu uz vienbalsīgu dziedāšanu. Augļi būs diženi un drīz vien pamanāmi sadzīvē.

Tā tad mācītāji, saimnieki un skolotāji, tautu uz dabisku un taisnu ceļu vadīdami, dziedāšanas ziņā tai drīz palīdzētu atkal iegūt to, ko tā caur nelaimīgo gadusimteņu apstākļiem zaudējusi.

Še īsumā pārspriestā temata praktiskā nolūka un vispārīga svāra dēļ lūdzu arī citas latv. laikrakstu cien. redakcijas šo rakstienu uzņemt savās lapās.

Līgošu Ernsts

Balss, 1884, 26. sept. (8. okt.)

Muzikāliskā suareja sestdien, 5. janvārī,

no Jurjānu Andreja kga Latv. biedrības namā izrīkota, izdevās diezgan brangi. Izrīkotājs šoreiz publikai stādījās priekšā kā valdhornists, komponists un improvizā-

tors. Pazīdams Krievijas ievērojamākos māksliniekus valdhornu pūšanā, varu liecināt, ka toņa daiļumā un apzinīgas izpildīšanas ziņā Jurjānu Andreja kgs jāstāda Krievijas visizveicīgāko valdhornistu pirmajā rindā. Kā komponists viņš ievērojamu soli uz priekšu spēris savā jaunizdotā tautas dziesmu krājumā, no kura nupat pirmā burtnīca klajā nākuse, un turpmāk došu īpašu sīkāku pārspridumu. Iz šā krājuma šoreiz tika dziedātas divas dziesmas: «Čučī, mana līgaviņa», dziedāta no M.¹ jaunkundzes ar klavieru pavadījumu (iz vēl neizdotās otrās burtnīcas), un «Lielu pulku ģeņģu jāja», dzied[āta] no Rīg[as] Latv. biedrības vīru kora ar klavieru pavadījumu — iz jau izdotās pirmās burtnīcas. Par dziedāšanu spriežot, man jāpiemin, ka būtu laiks, ka izdarītājs vairāk vērības grieztu uz vokalizāciju. Pie latviešu dziedāšanas māksla šīnī ziņā vēl nav nodibinājusies uz stingra pamata, bet caur cenšanos un pūliņu tas drīz būtu panākams.

Lepševiča kgs², kas sestdienas suarejā dalību ņēma ar Ekerta³ «Bēgli», vokalizācijas ziņā ievērojamu un priekšzīmīgu izņēmumu taisa. Lepševiča kgs gandrīz viscaur glīti vokalizē. Par M. jkdzes jauko dziedāšanu nav ko pieminēt — tā jau diezgan pazīstama. Otrās nodaļas vidū publika uz pāris minūtēm patīkami atdusēja, Alunāna Ādolda kungs klausītājus pajautrināja caur pazīstamo dziesmiņu par «Skaistajām acīm», to nodziedādams dažādos tipiskos raksturos. Beigās no Jurjānu Andreja kga izvestā improvizācijā (par kādiem no publikas uzdotiem tautu dziesmu tematiem), svabadas fantāzijas formā, bij diezgan interesanta un tika ar vispārīgu labpatikšanu uzņemta. Kas zin, cik grūti ir improvizēt runu par ko nejauši uzdotu tematu, tas lēti noprātis, ka māksliniekam vajaga daudz dūšas centies atklāti improvizēt uz klavierēm.

Lai fantāzija neizdotos par garu, tad nevar pilnīgi sakopot un vispusīgi izvest vienā gabalā vairāk kā

¹ Marija Martinsone, vēlāk Marija Brauere-Martinsone (1859—1928), viena no pirmajām ievērojamākajām latviešu dziedātājām (soprāns).

² Fricis (Fridrihs) Lepševics (1849—1892), Rīgas Latviešu teātra aktieris un dziedātājs (baritons), pirms tam piedalījies Ā. Alunāna dibinātā ceļojošā teātra izrādēs.

³ Karls Ekerts (1820—1879), vācu komponists un kapelmeistars.

3—5 tematus, kuri pēc rakstura tūliņ jāsakārto un jāiedala mākslīgā.

Senāk improvizācija tika biežāk lietota; kā veiklus improvizatorus slavēja J. S. Bahu, Hummeli, Fīldu, Sopēnu u. c. Bet mūsu dienās tādi muzikāiski baudījumi ļoti reti, jo klavieru spēlēšanas tehnikas pagērējumi tagad tik augsti un publika caur jaunlaiku virtuoziem tik ļoti izlutināta, ka reti kāds komponists vēl atklāti improvizē. Jurjānu Andreja kga improvizāciju jāieskaita par pilnīgi izdevušos, ja ievērojam tos apstākļus, zem kuriem viņam bij jāspēlē. Pirmkārt, viņam nebij iespējams izvēlēties no pulka publikas uzdotiem tematiem, bet bij jāņem 3 vai 4, publikā 3—4 balsis atsaucās. Otrkārt, mākslinieks bez iepriekšējas apdomāšanās un plāna nosēdās pie klavierēm un tūliņ uzsāka improvizēt. Treškārt, improvizācija pagēr daudz mēģinājumu un piedzīvojumu tāpat kā svabada runa un vēl vairāk, lai tā nemaldoši pilnīgi izdodas. Uz priekšdienām vēlējams, ka publika dzīvāku dalību ņemtu pie tematu uzdošanas, lai jaunajam māksliniekam nezustu dūšas uz priekšu doties pa uzsākto cerības pilno ceļu.

Līgošu Ernests

Baltijas Vēstnesis, 1885, 7. (19.) janv.

Latviešu tautas dziesmu krājums, izdots no Jurjānu Andreja. Pirmā burtnīca

Tautas dziesmas ir cēlušās sensenos laikos nevis no šī vai tā dzejnieka un komponista, bet no pašas tautas un ir uzglabājušās tautas mutē kā dārga un jauka manta. Viņas dod liecību, senču garu un dabu, domām un darbiem, priekiem un bēdām; viņās atrodam pa daļai tautas vēsturi.

13 gadus atpakaļ tautas dziesmas bija jau gandrīz pavisam apklusušas, atmestas; tikai reti viņas vēl atskanēja latviešu druvās un laukos, kalnos un lejās, mežos un birzīs, upju krastos un ličos. Bija jau pienācis pēdējais laiks, kur vairs nevarēja turēt rokas klēpī, ja gribēja, lai šī dārgā tautas manta nenogrimtu pazušanas jūrā. Te vajadzīgā brīdī atradās vīri, kas aiz patriotisma sāka meklēt norūsējušo un noputējušo tautas mantu. 1872. gadā viņa tika jau pa daļai atkal celta

godā un gaismā caur «Dziesmu rotu» no J. Cimzes, kas pirmais lasīja kopā visus vecos, izklīdušos tautas dziesmu melņus ar savu audzēkņu piepalīdzību un salika uz 4 un 2 balsīm.¹ No šī laika tauta sāka atkal vairāk cienīt savas tautas dziesmas; tautas dziesmu gars sāka arvienu vairāk izplatīties.

Latviešu tautas dziesmas atskanēja uz 4 balsīm jau priekš «Dz[iesmu] r[otas]» izdošanas — vispirms Valkas draudzes — skolotāju seminārijā un tai pašā laikā arī Pēterburgā zem tagadējā «Rotas» redaktora vadības, toreizējā Pēterburgas universitātes studenta J. Kļaviņa, kas ņēma jo dzīvu dalību pie tautas dziesmu krāšanas.

Caur tautas dziesmu krāšanu ir izpelnījušies godu un slavu arī Līgošu Ernsts, Baumaņu Kārlis, Sepskis un Jurjānu Andrejs.

Jurjānu Andreja augšā minētā krājumā, kas drukāts uz ļoti laba papīra, atrodas 10 dziesmas ar klavieru pavadijumu priekš vīru un jauktu koru no vienas balss; 3 ir divējādi izstrādātas, gandrīz visas ir ļoti skaistas. Man liekas, ka vismazāk patiks «Aši, aši zīle dzied», kas noklausīta Kurzemes Sērpils apgabalā. Šo dziesmu vajaga ļoti labi dziedāt, ja grib, lai viņa mantotu patikšanu.

Šās Jurjānu Andreja krātās dziesmas spēlējot, dziedot un cauri skatot, var manīt, ka pilnīgs mūzikas praktējs šē pielicis savu roku. Viņas sagādās dziedātājiem un klausītājiem ne tikai prieku, bet modinās un izplatīs arī dziesmu garu, mīlestību un cienību; tādēļ viņas ieteicamas katram mūzikas mīlotājam, visiem dziedātāju korjiem. Latviešu tautas dziesmu laukā viņas dārgas pērles, kas ar lielu prieku apsveicināmas un iemantojamas. Lai neapklusušam tautas dziesmu krājējam un kopējam Jurjānu Andrejam netrūktu veselības un prieka pie iesākta darba, šī zelta kviešu krājuma, — to viņam vēlē

K. M. Klv.²

Rota, 1885, № 4, 44. lpp.

¹ «Dziesmu rotas» pirmās piecas daļas, kā arī septītā un astotā ietver četrbalsīgu kora literatūru. Vienīgi sestajā daļā — «Dziesmu rotā skolas bērniem» (1876) — ievietotas gan četrbalsīgas, gan arī trīsbalsīgas un divbalsīgas dziesmu apdares.

² Kārlis Kļaviņš (1847—1908), žurnāla «Rota» redaktors un izdevējs.

Par Jurjānu Andreja latv [iešu] tautas dziesmu krājumu

Iemeslis, kādēļ laikrakstos neatrodam plašāka pārsprieduma par Jurjānu Andreja krājumu, gan būs tas, ka gaida krājuma otrās burtnīcas iznākšanu, lai būtu iespējams mākslinieka darbu vispusīgi apspriest. Par pirmo burtnīcu var teikt, ka viņa ļoti teicams un ievērojams darbs, viens no tiem ražojumiem, kas pats savu meistarumu slavē. Tas no lietpratējiem pilnīgi atzīts privātos pārspriedumos, un Jurjānu Andreja kgs lai nedomā, ka viņa krājuma pirmā burtnīca palikuse bez



Jurjānu Andrejs (1856—1922).

nopietnākas ievērošanas. Iepriekš jāpiemin, ka cien. komponistam būs gan kādi sīki pārmetumi no kritikas puses jāsaņem meldiņu izvēles ziņā, jo daži meldiņi liekas no piesūtītājiem neriktīgi no tautas mutes uzrakstīti. Bet, kad nu šī šaubīšanās tikai uz pāris meldiņiem pirmā burtnīcā zīmējas un turklāt vēl nav viegli pierādāms, kur un cik meldiņu uzņēmējs aļojies, tad tamdēļ komponists nebūs ļoti vainojams. Katris var aloties, un kritiķa darbs ir vainas uzrādīt. Jurjānu kga krājuma labās puses ir tik pārsverošas, darbs tik izveicīgi izstrādāts un tik praktiski ierīkots (gandrīz katru dziesmu iz pirmās burtnīcas var dziedāt vienbalsīgi ar klavieru pavadījumu un kori ar vai bez pavadījuma), ka grāmatīņa nav diezgan ievēlama katram, kas cik necik ar dziedāšanu nodarbojas un par latviešu mākslas uzplaukšanu rūpējas. Jurjānu Andreja tautu dziesmu krājums neviena izglītota latvieša mājā nedrīkst trūkt.

Līgošu Ernests

Baltijas Vēstnesis, 1885, 23. apr. (5. maijā)

Vigneru Ernesta koncerts

Dažs labs gan laikam būs ar īpašu ziņkārību vakar nogājis uz V[igneru kga] koncertu. Un bij arī iemesls būt ziņkārīgam. Jo kurš gan nepriecājās par vēsti, ka mūsu tautiets V[igneru] E[rnests], no kura vairāk nekā desmit gadus tikpat kā nekā nebij dzirdams, esot pagājušā gada decembra mēnesī Maskavā koncertu¹ izrīkojis, kas īpašu uzslavēšanu izpelnījies, un nu arī pie mums Rīgā kā diriģents un komponists stādīšoties priekšā. Ceru, ka visi šie ziņkārīgie arī ar jo lielu prieku un apmierināšanu būs koncerta zāli atstājuši, tādēļ ka nebij cerībās vīlušies, bet turpretim ļoti pārsteigti. Katrs tika pārlicināts, ka V[igneru] kgs ir ne vien izveicīgs diriģents, bet arī krietns komponists. Par V[igneru] kga kori, kurš sastāvēja iz kādiem 40 dziedātājiem, jāsaka, ka tanī atrodas vairāk brangu dziedātāju. Tik pirmā tenorā bij dzirdamas dažas nepieaugušas balsis.

¹ Minētais Vigneru Ernesta koncerts notika 1884. gada 10. decembrī Maskavas viesnīcas «Slavjanskij bazar» koncertzālē.

izdevušās īstā krievu garā, tā ka nemaz nevar manīt, ka tās būtu aranžējis mākslinieks, kas nav dzimis krievs. Koncerts bij diezgan labi apmeklēts, un cerams, ka būtu daudz vairāk apmeklēts, ja būtu izdevīgāka diena un Rīg[as] Latv[iešu] biedrības zālē izriķots. Vēlējums būtu, ka V[iġnera] kgs pirms savas aizceļošanas vēl kādu koncertu izriķotu, lai tie, kuri vēlas, bet kuriem vakar nebij iespējams ar viņu iepazīties, turpmāk to varētu panākt.

R. Ad.¹

Baltijas Vēstnesis, 1885, 18. (30.) martā

Otrais Viġneru Ernesta koncerts

Arī aizvakarējo — otro Viġnera kga koncertu varam nosaukt kā ļoti labi izdevušos. Viġnera kgs no jauna pierādīja, ka viņš ne vien kā diriģents, bet arī kā komponists pilnīgi savam uzdevumam audzis. Viņa kora jeb teicamas īpašības ir, ka tas ne vien skaidri vārdus izrunā, ka viņam laba kopdziedāšana un it īpaši ka viņš prot dziedāt tīru, jauku *piano*, pat tās augstākās vietās, kas, kā zināms, ir ļoti grūti. Šis kora īpašības dod to labāko liecību, ka V[iġnera] kgam ir muzikāliska saprašana un smalkjušana. No dziesmām, kuras šoreiz pirmoreiz dzirdējām, vislabāk izdevās «Bēriņš, manis kumeliņš» un «Pieci vilki», no paša V[iġnera] aranžētas, un «Dzēru, dzēru krodziņā», no Jurjānu Andreja, kuras arī publika ar labpatikšanu uzņēma. Mazāk izdevās Hunkes «Серенада» un Viġnera kga paša «Тройка», vismazāk Dregerta «*Hoho, du stolzes Madel!*». Par tām jau pirmā koncertā dzirdētām dziesmām jāsaka, ka tās, īpaši krievu dziesmas, pa lielākai daļai drošāki un labāki tapa nodziedātas nekā pirmā koncertā un tādēļ arī no publikas ar nerimstošu aplaudēšanu tapa uzņemtas, tā ka dažas uz stipru vēlēšanos bij jāatkārto. Īrašu piekrišanu iemantoja Rimski-Korsakova «Что вились то», Viġnera kga «Straujā upe», «Trimpula», «Лучинушка» un «Во лужях». Abās pēdējās dziesmās saucējs (solo partiju dziedātājs)

¹ Adams Ārgals (pseud. R. Ad., R. A.; 1851—1937), pedagogs, kordiriģents, mūzikas publicists.

Kārkliņ[a] kgs¹ ar savu mīksto, simpātisko balsi un jūtīgo dziedāšanu atstāja pie publikas ļoti labu iespaidu. Esam pilnīgi pārliecināti, ja K[ārkliņa] kgs tā arvien uzcītīgi dziedās un viņa balss pieaugs, tad no viņa labs dziedātājs iznāks. Ievērojot īso laiku, kamēr V[ignera] kgs savu kori sastādījis, un to lielāko daļu viņa dziedātāju, kas līdz šim maz ar dziedāšanu nodarbojušies, tiešām jāliecina, ka V[ignera] kga pūliņi un lietas prašana pelna vispārīgu atzišanu un uzslavēšanu.

R. A.

Baltijas Vēstnesis, 1885, 16. (28.) apr.

Rīgas Doma baznīcas ērģeles

[...] Rīgas lielajā Doma baznīcā nesen uzceltas jaunas ērģeles, ar kurām rīdzenieki patiesi var lepoties, jo viņiem ir tagad tās vislielākās ērģeles pasaulē un maksā 90 tūkst. vācu marku, kas būtu pēc mūsu tagadējās naudas vērtības 45 tūkst. rubļu. Šīs ērģeles taisījuši slavenie ērģeļu būvētāji Eberhards Frīdrihs Valkers un biedrs Lūdvijsburgā pie Štutgartes, Virtembergas ķēniņa valstī. Pats ērģeļu būvētājs Valkers sarakstījis par šīm ērģelēm īpašu mazu grāmatiņu, kurā par šo ērģeļu būves darbu.. viss jo gaiši un smalki ir izteikts. Kas no ērģeļu būves un no mūzikas daudz maz ko prot, tie liecina vienā mutē, ka tas esot tiešām apbrīnojams skunstes darbs, caur ko ērģeļu būvētājs Valkers mūžam godu un pateicību iemantojis...

Doma baznīcas ērģelēm ir 124 reģisteri ar 6826 taurem. Taures ir taisītas no koka, no tīras alvas vai arī no alvas, kas ar svinu sakausēta. Vislielākā taure ir 32 pēdas gara, vismazākā — tikai kādas collas.² Šīm milzu ērģelēm ir 4 manuāli un 2 pedāli. Pirmais pedāls ar 23 reģisteriem un otrs pedāls ar 8 reģisteriem. Ir taisītas divas ērģeles: vienas lielākas, otras mazākas. Tās lielākās ērģeles ir augškorī, tās mazākās — apakškorī. Kad grib jeb ja būtu vajadzīgs, var katrā acumirkli lielās ērģeles ar mazajām savienot. Tad jāspēlē

¹ Jēkabs Kārkliņš (1867—1960), latviešu dziedātājs (tenors), mūzikas zinātnieks, vēlākais LVK profesors, LPSR Nopelniem bagātais mākslas darbinieks.

² Garākā stabule — 10 m, īsākā — 9 mm.

uz īpaša manuāla, kur tad mazās skan līdz. Kā domājams, tad uz lielajām spēlēs svētdienās, svētkos un citās svētku dienās, kad pilnīga dieva kalpošana. Uz mazažām atkal pie laulāšanas, bērnu kristīšanas, liķu paglabāšanas un citās tādās reizēs, kur nav visai daudz draudzes locekļu sanākuši. Kur ērģelēm tik daudz un dažādi reģisteri, kur katra taure, no slavenu meistaruru rokām tik skunstīgi taisīta, tur arī ērģeļu balsīm apbrīnojams spēks. Tā, par piemēru, viena balss, ko sauc par *vox humana*, skan kā cilvēka balss, viena balss, ko sauc par *vox angelica*, — it kā dzirdētu eņģelus dziedam; koncertfleites atkal tik jauki, it kā pats slavenākais fleites pūtējs savu mākslu rādītu. Visi mūzikas pratēji, kas šo ērģeļu apbrīnojamās skaņas dzirdējuši, liecina vienā mutē, ka tās ar lielu skunsti taisītas un ka katrs reģisteris, arī pa vienam spēlēts, rāda jo gaiši un smalki savu dabu un spēku. Ja spēlējot dažus reģisterus grib attaisīt vai aiztaisīt, tad nav vajadzīgs to ar rokām darīt, jo tas aizkavētu pareizu spēlēšanu. Tamdēļ ir ietaisīti mazi spiežamie drusciņ augstāk par pedāla tastēm. Ar vienu kājas spiedienu var uz reizi daudz reģisteru attaisīt un aiztaisīt. Bet kur nu lai tik daudz vēja dabū — visas taures piepūst, kad laiž visas ērģeles vaļā? Arī par to uz to labāko ir gādāts. Īpaši priekš tam taisīta mašīna no 4 zirgu spēka to tik skunstīgi izdara, ka nekad nav nei par daudz, nei par maz vēja, bet tik tā, ka katrai taurei sava pienākamā daļa. Kad visas ērģeles laiž vaļā, tad pārņem klausītāju drebuļi un šaušālas — tā skan kā stipra pārkoņa rūkšana. Un, kad atkal dzird milīgas balsis, tad jādomā, ka eņģeļi dziedātu.

Līdz šim jau 4 reizes uz šīm ērģelēm koncerti doti. Katru reizi bijusi lielā Doma baznīca pilna ar klausītājiem. Daži braukuši tālu jo tālu, gribēdami šo ērģeļu balsis dzirdēt. Mūsu teicamie ērģeļu spēlētāji — Bergnera¹ kgs Rīgā, Posteļa² kgs Jelgavā, Homiliusa kgs Pēterburgā un Žilinski³ kundze — iepriecinājuši šinīs

¹ Vilhelms Bergners (1837—1907), Doma baznīcas ērģelnieks, Rīgas Mūzikas biedrības diriģents, komponists un pedagogs.

² Rūdolfs Postelis (1820—1889), vācu mūziķis, Jelgavas Trīsvienības baznīcas ērģelnieks, diriģents, pedagogs.

³ Sofija Zilinska (1857—1913), poļu ērģelniece, mācījusies pie V. Bergnera Rīgā, L. Homiliusa Pēterburgas konservatorijā un A. Gilmana Parīzes konservatorijā.

koncertos caur savu jauku spēlēšanu daudz klausītāju sirdis. Bet arī daudz slaveni ērģeļu spēlētāji no ārzemēm nodomājuši nākt uz Rīgu uz šīm ērģelēm dot koncertus.

No lielākām ērģelēm, ko Valkers un biedrs taisījuši, ir ievērojamas: Ulmes pilsētā ar 100 reģisteriem, Amerikā Bostonas lielajā mūzikas zālē — ar 86, Frankfurtē pie Mainas upes — ar 74, Stutgartē — ar 74, Pēterburgas baznīcā — ar 65, Rēveles Olajas (Olevas — R. G.) baznīcā ar 65 un vēl daudz citās vietās.

Rīgas Pētera baznīcas draudze arī labprāt vēlas dabūt no šiem slaveniem ērģeļu taisītājiem jaunas ērģeles. Tamdēļ par šo darbu apspriež un lasa priekš tam dāvanas. Rīgas Melngalvju biedrība dāvinājusi priekš šī nolūka 1000 rubļu. Lai dievs dod, ka viņu teicams nodoms drīz piepildītos!

— — 1

«Latviešu Avīžu» pielikums, 1884, 7. (19.) martā, 38. lpp.

Konservatorija (mūzikas augstskola) Maskavā

Mūzikas augstskola nupat izlaiduse gada pārskatu par savu darbu 1884. gadā. Pēterburgas un Maskavas konservatorijas² mūzikas ziņā ir ļoti ievērojamas mācību iestādes priekš visas Krievijas. Viņu telpās dabūn mācīties ne tikvien Iekškrievijas dēli, viņās izglītojas ne tikvien mūsu plašās tēvzemes zeltēnes, bet arī mūsu mīļās Latvijas jaunekļi tur atron laipnu pajumti, zem kuras var attīstīt sava gara dāvanas arī latviešiem par prieku; Jurjānu Andrejs, Alunānu Nikolajs, Līgošu Ernests un vēl citi jau priecinājuši Latvijū ar savām mūziku skaņām. Jurjānu Andrejs tagad Harkovā par mūzikas profesoru un nopietni nodarbojas kārtīgi salikt latviešu tautas balsis. Dīvi izdevumi no šī krājuma jau iznākuši gaismā un pērkami labākās grāmatu bodēs. Latviešu tauta, kas jau no dzimuma liela dziedātāja,

¹ Autors — Jānis Špiess (1830—1896), skolotājs, literāts, publicējis rakstus «Latviešu Avīžu» pielikumā.

² Konservatoriju Pēterburgā nodibināja Krievu mūzikas biedrība pēc Antona Rubiņšteina iniciatīvas 1862. gadā, Maskavā — pēc Nikolaja Rubiņšteina iniciatīvas 1866. gadā.

saņem ar prieku šos krietnos izdevumus un gaidīs arī turpmāk no saviem centīgiem dēliem tamlīdzīgus mīlestības ziedus. Jurjānu Andreja izdevumi lielu svētību atnesīs caur latviešu tautas skolotājiem, kas pirmie rūpējas par to, ka nevainīgas dziesmas arvienu vairāk tautā iesakņotos. Latviešu zeltenītēm, kas skolā mācījušās klavieres spēlēt, it sevišķi varam ievēlēt Jurjānu Andreja izdevumus. Latviešu tautas gara meldiņus spēlējot, zeltenītes priecinās savu vecāku un viņu saimes sirdis. [..]

Maskavas konservatorija stāv lielā slavā arī ārzemēs. It sevišķi viņu slavā cēla nelaiķis direktors Nikolajs Rubinšteins, visā pasaulē kā izslavēts mūzikas pratējs.

Sis institūts nedabūn lielu palīdzību no kroņa; viņš pastāv vienīgi no skolasnaudas un mūzikas cienītāju devīgas rokas. Iestādei ir līdz 50 stipendiju. Skolai ir diezgan liels pamata kapitāls, ko dāvājuši bagātnieki. Tā, par piemēru, kāda Zadonska kundze vien dāvājuse 70 000 (septiņdesmit tūkstošu) rubļu. Ziemas laikā iestāde dod vairāk koncertu, kurus apmeklē daudz ļaužu, un ieņem arī tādā vīzē labu naudas grasi, kas nāk par labu čakliem skolēniem. Bet vai nu krievu tauta vien tik labi apgādāta ar mūziku skolām? Kas to dos! Arī citām, pat maziņām tautiņām ir tādas skolas... , kādas mēs varbūt vēl ilgi gaidīsim. Bet tiem, kam iet pie sirds mūsu tautas uzplaukšana, vajadzētu iepazīties tuvāki ar minētās tautiņas garīgo darbību; labu piemēru un mācību šīs tautas darbos tie atradīs daudz. Tuvāki iepazīnušies ar viņu iegrozījumiem garīgā un laicīgā dzīvē, atvieglināsim sev pūliņus un panāksim drīzāk to, pēc kā dzenamies.

Anednab.

Latvietis, 1885, 25. febr.

JĀŅA ZĀLĪŠA TRĪS KLAVIERMINIATŪRAS

Marta Humala¹ ievadvārdi un komentāri

Jāņa Zālīša vismazāk pazīstamā daiļrades daļa ir viņa klaviermūzika. Komponista pabeigto klavierdarbu skaits ir pavisam neliels. No tiem līdz šim izdota (1940. g.) tikai Mazurka *Ges-dur*. 1914. gadā Pēterburgas konservatorijā sarakstītā Sonāte *h-moll*, spriežot pēc rokrakstiem, palikusi nenobeigta: saglabājusies I daļa, *Andante* un skerco, bet fināls tā arī netika sarakstīts (izņemot dažas sākuma taktis kādā uzmetumā). Starp Jāņa Zālīša pabeigtajiem klavierdarbiem ir arī Mazurka *e-moll* (ap 1906. g.), «Reminiscence» *A-dur* (ar datumu — 25. X 1914), «Albuma lapiņa» *E-dur* un Valsis *G-dur*, no kura saglabājušies tikai fragmenti. V. Bērziņas grāmatā «Jānis Zālītis» (R., 1978) minēti arī daži citi klavierdarbi, kuru rokrakstus diemžēl neizdevās atrast.

Bet starp skicēm Jāņa Zālīša personiskajā arhīvā atrodami vairāki desmiti nepabeigtu klavierdarbu apjomā no dažām taktīm līdz 30 taktīm. Salīdzinājumā ar pabeigtajiem klavierdarbiem, kuri mūzikas valodas un tematisma individualitātes ziņā stipri atpaliek no komponista labākajām dziesmām, nepabeigtie šķiet interesantāki. Lai kaut daļēji varētu iepazīt skaņraža klavierdaiļrades laboratoriju, šeit publicējam trīs Jāņa Zālīša nepabeigtas klavierminiātūras, kuru materiāls oriģinālā fiksēts samērā attīstītā veidā un kuras tādēļ bija iespējams rekonstruēt. Tās ir Poēma, miniatūra ar vācisko nosaukumu «*Leichtes Entzücken*» (to varētu tulkot kā «Viegla jūsma») un Prelīde. Spriežot pēc stila, tās visas

¹ *Marts Humals* — igauņu jaunās paaudzes muzikologs mākslas zinātņu kandidāts, Tallinas konservatorijas docents, aktīvs Baltijas republiku muzikologu konferenču dalībnieks, kura redakcijā tiek publicētas trīs izraudzītās Jāņa Zālīša klavierminiātūras. (Red.)



Jānis Zālītis savā darbistabā 30. gadu beigās.

sarakstītas desmitajos gados. Otrā miniatūra, kas pēc harmonijas un vispārējā rakstura īpaši atgādina «vēlino» Skrjabinu, skicēs, šķiet, pabeigta. Pirmā un trešā ir fiksētas līdz momentam, kur varētu sākties reprīze.

* * *

Tempa, dinamikas un citi apzīmējumi, kuru nav oriģinālā, kā arī redaktora izveidotie nobeigumi pirmajai un trešajai miniatūrai doti kvadrātiekvās.

1. P o ē m a. Starp 6. un 7. takti oriģinālā ir vēl viena takts, kas šajā redakcijā ievietota skaņdarba pirmā posma nobeigumā (t. i., 10. takts). Oriģinālā pēc 9. takts seko 11. takts (tādējādi taktu secība oriģinālā ir šāda: 6., 10., 7., 8., 9. utt.). Šajā redakcijā pieņemtā taktu secība redaktoram šķiet loģiskāka.

13. un 14. takti labās rokas partijā ir ļoti neskaidras otrās ceturtdaļas zemākās notis. Oriģinālā tās var salasīt arī kā dis^2 un e^2 . Šajā redakcijā pieņemtais variants ir harmoniski loģiskāks.

17. takti oriģinālā kreisās rokas pēdējā astotdaļa ir akords dis^1 - $fisis^1$ - ais^1 - dis^2 . Pēc analogijas ar takts

pirmo pusi šajā redakcijā izlaistas trīs zemākās notis. 20. taktī oriģinālā notis *cis*³ un *fis*³ ir tikai pirmajā akordā. Šajā redakcijā tās pieliktas arī citos akordos pēc analogijas ar 18. takti.

30. taktī oriģinālā labās rokas partijā ir tikai akorda *gis*² -*dis*³ -*ais*³ turpinājums (viena ceturtdaļa) un kreisajā rokā divas ceturtdaļnotis (varbūt domātas kā astotdaļnotis?) *gis*¹ -*dis*² un *e*¹. Ar šo nepilno takti rokraksts pārtrūkst.

Visas *legato* līgas šajā skaņdarbā pierakstījis redaktors.

2. «*Leichtes Entzücken*». Ir saglabājušies divi uzmetumi blakus cits citam vienā un tajā pašā lappušu atvērumā. Tas uzmetums, kurš atrodas labajā pusē, ir ļoti neskaidrs un fragmentārs un tikai vispārējos vilcienos saskan ar šī izdevuma 1.—15. taktīm. Pirmpublicējumā galvenokārt izmantots uzmetums, kurš atrodas atvēruma kreisajā lappusē. Tajā skaidri fiksētas pirmās 15 taktis un salasāmas arī sekojošās 6 taktis (no tām 16.—19. taktīs labās rokas partija vēlāk pārveidota un pielikta bez pavadījuma lappuses pēdējā rindā, pēc 22. takts). Ar 22. takti arī šis uzmetums pārtrūkst. Bet otrās lappuses (labajā pusē) beigās ierakstīti divi akordi (sk. 23. takti) ar piezīmi: «Priekš beigām vairākkārt šos akordus atkārtojot, atstājot nobeigt uz (ar — *M. H.*) disonansi.» Pēc redaktora domām skaņdarbu iespējams nobeigt ar šiem akordiem (bez atkārtošanas) pēc 22. takts.

14. takts pirmajā ceturtdaļā oriģinālā kreisajā rokā ir akords *des*¹ -*es*¹ -*ges*¹ -*b*¹ un labās rokas partijas zemākajā balsī nevis *b*¹, bet *des*² (turpina iepriekšējās takts noti). Šajā redakcijā pēc analogijas ar 4. takti pieņemtais akords skan daudz raksturīgāk.

16.—19. taktī oriģinālā kreisās rokas partijā katrs akords ir ierakstīts ar ceturtdaļnoti, bet bez sekojošas pauzes. Šeit tie grupēti pa divi pēc analogijas ar 6.—8. taktīm.

21. takts beigās labās rokas partijā oriģinālā ir vēl viena ceturtdaļnota — *f*³, turklāt likta iekavās un atzīmēta ar divām jautājuma zīmēm. Tā kā šī noti neietilpst taktsmērā, šajā redakcijā tā ir izlaista. Tomēr iespējams arī šo noti spēlēt; tad visas četras notis labajā rokā būtu astotdaļas.

Visas *legato* līgas šajā skaņdarbā (izņemot 6.—8. taktis kreisajā rokā) pierakstījis redaktors.

3. P r e l i ģ e. 1. taktī oriģinālā zem labās rokas otrā akorda kreisajā rokā vēlāk pieliktas vēl divas astotdaļnotis (jābūt sešpadsmitdaļnotīm) H_1 un H .

14. taktī oriģinālā labās rokas akords (pusnots $a-es^1 as^1$) izsvītrots un tā vietā takts vidū ierakstīts akords $as-es^1-as^1$ ceturtdaļnotīs.

22.—30. taktīs oriģinālā visi kreisās rokas akordi ierakstīti bez basa oktāvas priekšskaņiem, kas, kā liekas, ir nepieciešami šo akordu izpildīšanai.

25. taktis oriģinālā neatšķiras no iepriekšējās takts. Šajā redakcijā labās rokas partija pārveidota pēc analogijas ar 23. takti.

Starp 30. un 31. takti oriģinālā virs taktssvītras ir fermāta.

Starp 31. un 32. takti oriģinālā ir vēl divas taktis, kas tur liktas iekavās un, kā liekas, nav saistītas ar divām sekojošām taktīm.

32. taktī oriģinālā trīs labās rokas akordi ierakstīti kā astotdaļnošu triole. Visos trijos akordos e^1 ierakstīta kā fes^1 .

Pēc 33. takts oriģinālā seko vēl uzmetums ap pusotrām lappusēm, kas acīmredzot bija paredzētas variētajai reprīzei (ar sešpadsmitdaļnošu triolēm labajā rokā). Bet, jo tālāk, jo neskaidrāks un nesakarīgāks kļūst nošu teksts, līdz pārtrūkst pavisam. Tā kā pēc minētā uzmetuma oriģinālo reprīzi atveidot nevar, šajā redakcijā reprīzi, kas izveidota no sākuma daļas materiāla, un pāreju uz reprīzi (sākot ar 34. takti), kā arī visas *legato* līgas (izņemot 2.—7. takti kreisajā rokā) pierakstījis redaktors.

I. Poēma

[Andante]

1 [p] [mf]

5

9 [dim.] [poco a poco cresc.]

13

8

16

[ff]

3 3

8

18

3 3

20

[dim.]

3 3

23

3 3 3

Musical score for "Vēstures lappuses" in G major, 2/4 time. The score consists of three systems of piano accompaniment.

- System 1 (Measures 26-30):** Starts at measure 26 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The right hand features a melodic line with slurs and accents, and an 8-measure rest. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment.
- System 2 (Measures 31-35):** Continues from measure 30. The right hand has a melodic line with a slur and an 8-measure rest. The left hand continues with eighth notes. A *dim.* (diminuendo) marking is present at the end of the system.
- System 3 (Measures 36-40):** Continues from measure 35. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and an 8-measure rest. The left hand continues with eighth notes.

2. Leichtes Entzücken

Musical score for "2. Leichtes Entzücken" in B-flat major, 2/4 time. The score is marked *Rubato* and begins with a piano (*p*) dynamic.

- System 1 (Measures 1-4):** The right hand features a melodic line with slurs and accents, including a triplet of eighth notes. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

5

3 3 3

8

3 3 3

12

3 3 3

[pp] [p]

15

3 3 3

[pp] f p

18 *f* *p* 6

21 *molto rit.* *ppp* 5

3. Prelīde

[Andante]

1 *sf* *p* *sf*

5 3 3

accel.

8 [cresc.] 3 3 3 3 [f]

11

14 *p* poco a poco cresc.] 5 5

17 3 5

Musical score for measures 20-22. The piece is in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). Measure 20 features a bass line with a quintuplet of eighth notes and a treble line with a triplet of eighth notes. Measure 21 continues with similar patterns. Measure 22 includes a dynamic marking of *[f]* and a quintuplet in the bass line.

Musical score for measures 23-25. Measure 23 shows a bass line with a quintuplet of eighth notes. Measure 24 features a treble line with a quintuplet of eighth notes. Measure 25 continues with complex rhythmic patterns in both staves.

Musical score for measures 26-28. Measure 26 includes a dynamic marking of *[ff]* and a quintuplet in the bass line. Measure 27 features a treble line with a quintuplet of eighth notes. Measure 28 continues with complex rhythmic patterns in both staves.

Musical score for measures 29-31. Measure 29 features a bass line with a quintuplet of eighth notes. Measure 30 continues with similar patterns. Measure 31 shows a treble line with a quintuplet of eighth notes and a bass line with a quintuplet of eighth notes.

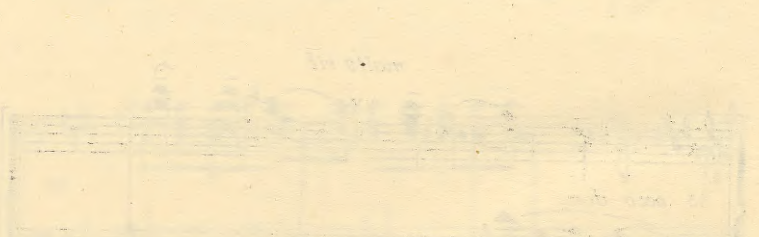
[Meno mosso]

32 *[f]*

35 *sf* *p* *sf*

39 *p poco a*

43 *poco dim.* *molto rit.*



OPERA



IESPAIDI PAR IMANTA KALNIŅA MUZIKĀLO DRĀMU «IFIGĒNIJA AULĪDĀ»

Mūsu Operas un baleta teātris reti ķeras pie komponistu jauno operu iestudēšanas. Kopš iepriekšējā iestudējuma — Imanta Kalniņa «Spēlēju, dancoju» — pagājuši pieci gadi, līdz parādījies jauns šī žanra darbs. Atkal tā ir Imanta Kalniņa opera, proti, «Ifigēnija Aulīdā», kuras pirmizrāde notika 1982. gada 30. decembrī, piedaloties labākajiem operas spēkiem, un kļuva par ievērojamu notikumu mūsu kultūras dzīvē.

Teātris populārajam komponistam pievērs ševišķu uzmanību, jo arī klausītāji katru darbu turpina uzņemt ar aizturētu elpu. Imanta Kalniņa fenomens joprojām spēkā, un teātris to labprāt izmanto.

Imantu Kalniņu raksturo ne tikai talants, bet arī auglīga mūzikas cildenās misijas apzināšanās, un viņa opera to pierāda, tverdama visai cilvēcei sāpīgo, humanistisko pretkara tēmu.

Opera «Ifigēnija Aulīdā» ir ideju drāma. Arī līdz tam komponists savus lielos vokāli instrumentālos skaņdarbus balstījis uz nozīmīgām idejām. Minēsim tikai galvenos darbus — «Oktobra oratoriju», oratoriju «Rīta cēliens», operu «Spēlēju, dancoju».

«Ifigēnija Aulīdā» ar sengrieķu traģēdijas starpniecību no augstām ētiskām pozīcijām risina aizvien aktuālo personības un sabiedrības konfrontācijas tematu, un, Imanta Kalniņa līdzšinējos darbus iedomājot, apstāšanās pie Eiripīda šķiet dabiska un zīmīga. Tomēr bija kāds posms pēc operas «Spēlēju, dancoju», kad jaunas Imanta Kalniņa operas iecere ārpus Raiņa tematikas šķita neiedomājama. Imanta Kalniņa muzikālajā lasījumā varēja iztēloties gandrīz vai ikvienu no Raiņa skatuves darbiem vai poēmām. Tik organiski no viņa mākslas būtības bija izaugusi opera «Spēlēju, dancoju» — visiem tuva gan ar Raiņa pamatdomu nemirstības izjūtu, gan dziļo tautisko elpu, kas partitūras audumā

līdz ar tekstu izpaudās gluži jaunā izteiksmē un kvalitātē.

Arī operā «Ifigēnija Aulīdā» komponists ir tiecies pēc personības, kas spēj ziedoties līdzīgi Totam operā «Spēlēju, dancoju». Abas operas liecina, ka komponistam nepieciešama doma par savu varoņu dvēseles tīrību, tēlojot personības un sabiedrības savstarpējo mijiedarbi. Salīdzinājumā ar «Spēlēju, dancoju», kur varoņu pašupurēšanās pārtop savas personības un būtības apziņas apliecinājumā, Ifigēnijas upurēšana ir tragiska, jo izriet nevis no viņas emocionālās pārliecības, bet cēlas, lepnas dvēseles atteikšanās spējas. Viņas dzīvība tiek ziedota savtīgu mērķu dēļ. Dzimtene un tauta šajā gadījumā ir galvenokārt skaļu vārdu kopa, kas slēpj sevī karavadoņu godkāri, slavas tikojumus un personisku intrigu.

Vēstījums par Ifigēniju tādējādi ir skarbs, kā lielākā daļa antīko leģendu. Un tomēr pasaules literatūra aizvien tiekusies no šiem varonības un poēzijas caurstrāvojotajiem, kaut arī asinskāres un pat izlaidības pilnajiem sižetiem izcelt atsevišķus tēlus un apvīt to rīcību un vidi ar idejām, kas progresa vārdā kalpotu attiecīgā laikmeta sabiedriskajiem ideāliem.

Eiripīdam savās drāmās bija nepieciešams parādīt cilvēku patiesīgi, runāt par viņa cēlajām vai peļamajām īpašībām, atklājot sabiedrības trūkumus un netikumus kā fonu, uz kura risinās dievu, pusdievu un cilvēku sadursmes.

Ifigēnija ir viena no cildenākajām Eiripīda varonēm. Šim tēlam pievērsās arī K. V. Gluks, radot savu reformoperu, un citi komponisti. Bet Gluks bija sava laikmeta mākslas praviets, un viņa izpratnē operai kā muzikālai drāmai bija gan vajadzīgs Ifigēnijas tragiski iezīmētais veidols, bet galvenokārt kā muzikālās izteiksmības avots, nevis lai kritizētu to vidi un sabiedrību, kādu ap varoni bija radījis Eiripīds. Tādēļ Gluks operas «Ifigēnija Aulīdā» pamatam izmantoja pēc Ž. B. Rasina drāmas veidoto daudz mērenāko L. Rulē libretu, kurā varone sevi upurē patiesi ideālu mērķu vārdā. Bet tas bija 1774. gads.

Vairāk nekā 200 gadus pēc Gluka koncepcijas Imants Kalniņš Eiripīda «Ifigēniju Aulīdā» izlasīja atkal jaunā skatījumā, izceļot tieši drāmas konflikta mezglpunktus, kuri asi vēršas pret nežēlību, antihumānām cilvēku attiecībām.

Imanta Kalniņa operas libretu veidojis komponista brālis dzejnieks Viktors Kalniņš, pazīstams arī kā Imanta Kalniņa daudzu dziesmu tekstu autors. Libretā, dabiski, nav bijis iespējams (un arī vajadzīgs) pilnībā ietvert Eiripīda drāmas sižetu, tās teksts (H. Novacka un Ā. Feldhūna tulkojumā) izmantots koncentrēti, tomēr diezgan plaši. Komponists izvēlējies tikai tos sižeta motīvus, kuri vijas ap Ifigēnijas traģēdiju — viņas atvilkšanās uz Aulīdu, it kā gatavojoties izdot par sievu kauju varonim Ahillejam, kaut gan patiesībā Ifigēnijas tēvs Agamemnonš piekritis viņu upurēt dievei Artemīdai. Dieve tad grieķu kuģiem dotu ceļavēju — un karapulki nokļuva Trojā, kur Agamemnona brālis Menelājs atgūtu savu skaisto, bet neuzticīgo sievu Hēlēnu. Ifigēnija nevēlas mirt, taču karotāju neatlaidība, apelācija pie Grieķijas un tautas interesēm, kā arī viņai dārgo cilvēku Agamemnona un Ahilleja karavadoņu goda un slavas apdraudējums dara savu. Visbeidzot viņa ir gatava ziedoties karaveiksmes dēļ, un opera noslēdzas ar upurēšanu, nevis kā Eiripīda drāmā vai antīkajā leģendā — ar brīnumaino dieves Artemīdas žēlsirdību, kuras rezultātā Ifigēnija kļūst par Artemīdas tempļa priesterieni Taurijā.

Imants Kalniņš tēla attīstību tiecas novest līdz konsekvencei, visā atbaidošajā skarbūmā parādot nejēdzīgo spēli ap Ifigēniju un Klitaimnestru.

Ļoti izteiksmīgi un daudznozīmīgi ir libretā izmantotie Eiripīda traģēdijas teksti — gan ar poētiskas izteiles, dabas gleznu bagātību, gan saturīgajiem dialogiem, īpaši Ifigēnijas, Agamemnona un Klitaimnestras dziedājumos. Lieki runāt, ka antīkie pantmēri ar savu dabisko muzikalitāti un ritmu skanīgumu varēja lieliski ierosināt komponistu, tas izpaužas arī operas vēstojā pamatnoskaņā. Piezīmējams, ka libretista Viktora Kalniņa tekstu iestarpinājumi iekļaujas darbā pietiekami organiski, lai gan tie lielākoties diemžēl ir baidāmi, vienīgi iepazīstoties ar partitūru, bet, izrādi noklausoties, dažādu iemeslu dēļ tie klausītājiem iet secen un līdz ar to pietiekami skaidri neatklāj arī operas idejisko koncepciju.

Mūzika — tā kopš pirmajām taktīm valdzina ar īpatnējo orientālo kolorītu. Bez pūlēm tajā pazīstam komponista stilu, viņam raksturīgo variēšanas principu muzikālās domas attīstībā un melodikas veidošanas



Imants Kalniņš un Aleksandrs Viļumanis pie partitūras operas iestudēšanas laikā.

paņēmienu, patiesībā manieri, ar kādu tiek sniegts, piemēram, Halkidas sieviešu kora dziedājums. Tomēr daudzie locījumi, sinkopes šoreiz šķiet īsti vietā, jo sniedz vides kolorītu. Iepazīstot Imanta Kalniņa mūzikas leksiku, nevar, protams, atturēties no vilinājuma vilkt paralēles ar antīko grieķu drāmu un to uzvedumu principiem senajā Grieķijā. Senā Hellāda ir kļuvusi arī par operas pirmdzimteni, kur grieķu drāmas ir uzvestas kā muzikālas izrādes un autori (arī Eiripīds) bieži savām drāmām mūziku sacerējuši paši. Izrādēs skanējusi gan rečitācija, gan dziedājumi ar izsmalcinātu ritmiku, turklāt grieķi lietojuši izteismīgus instrumentus — līru, kitāru, arfu, pānflautu, aulosu, tauri un citus; līdz pat mūsdienām saglabājušās senās skaņkārtas...

Daudzko no šī vēstures mantojuma viešam arī Imanta Kalniņa operā, kaut gan lielos vilcienos tā veidota kā caurkomponēta simfonizēta mūsdienīga mūzikas drāma.

No muzikālās dramaturģijas viedokļa darbs veidots mērķtiecīgi. Liekas, ka radošais virszuddevums komponistam bijis parādīt, kā, sižetam traģiski risinoties, mai-



Klitaimnestra — Rita Zelmāne.

nās arī muzikālā izteiksme, kļūdama ritmiski un intonatīvi lietišķāka. Tas sevišķi attiecas uz Halkidas sieviešu koriem un Ifigēnijas dziedājumiem, kas iezīmē operas poētisko līniju.

Tipisks Imanta Kalniņa stilam ar savu dzidro kolorītu, savdabīgi grūtsirdīgo melodiku un bagāti ritmizēto plūdumu ir operas ievadkoris. Mūzikas it kā atsvešinātā lirika klausītājam gan vēsta par notikumiem, kas turpmāk izraisa sižeta sarežģījumus un operas varoņu dvēseļu kolīzijas, gan arī raksturo jūras poēzijas caurstrāvoto vidi. Scenogrāfa atveidotā uzveduma naksnīgi mirgojošā jūras ainava šeit būtiski papildina mūzikas noskanīgumu. Arī pirmā cēliena Halkidas sieviešu kora izklaidus kārtotās vientuļās grupiņas izraisa gleznieciskas asociācijas, liekot atcerēties Kurta Fridrihsona akvareļu Austrumu ciklus.

Halkidas sieviešu kora ievaddziedājumiem līdz ar Menelāja satrauktajām replikām «Parīd, kaut nebūtu nācis nekad Idas kalnā» ir vēl cita funkcija — ar variētu kora dziedājumu un Menelāja replikām opera arī noslēdzas,

tādējādi to noapaļojot un neatstājot nekādu ilūziju par to, ka Ifigēnija sevi ziedojuši patiesi cēlu ideālu vārdā. Nav šaubu, ka viņa kļuvusi par intrigu un godkāres upuri.

Presē izskanējusi doma, ka šīs operas koriem vajadzētu paust vairāk līdzdalības un aktivitātes.¹ Šķiet tomēr, ka partitūra to neprasa. Halkidas sieviešu koriem ir vēstītāja loma. Tie notikumiem seko un pakļaujas bez savas attieksmes. Lieka aktivizēšanās šādā būtībā oratoriālā uzvedumā darbu tikai saraibinātu, ieviešot sadzīviskas detaļas.

No muzikālā viedokļa Halkidas sieviešu un grieķu koriem² operā ir būtiska loma kā diviem pretpoliem, kuri pamazām kāpina darbības dramatismu. Grieķu kori ar savu fakturāli un intonātīvi statisko, skopo muzikālo leksiku pakāpeniski pakļauj un nivelē Halkidas sieviešu koru poētisko līniju. Operas noslēguma masīvajā upurēšanas skatā abi kori arhaisko pateicības himnu Artemīdai dzied vienlaikus un vienoti. Komponists Halkidas sieviešu kora līniju turpina finālā vēl tālāk — aizlauztā dziedājumā, kas skan kā operas ievadkora tāla atbalss. Sievietes pareģo:

Drīzi nāks pie Simoentas
Sudrabā mirdzošiem virpuļiem
Helēnu pulcētais karaspēks
Kuģos ar bruņām un ieročiem.
Aizraus viņš kritušās galvas,
Trojiešu pilsētu pīšļos gāzīs,
Nopostot to līdz pamatiem.
[...]
Asaras rūgtas lies līgavas,
Un Helēna, Zevtēva meita,
Mirks vienās asarās
Tāpēc, ka pameta viru!

No pretējām muzikālām sfērām mērķtiecīgi dzimuši arī samērā nedaudznie solodziedājumi un solistu ansambļi.

Emocionālo muzikālo asi, protams, veido Ifigēnijas dziedājumi. Vispirms ar Ifigēnijas tēlu nepārprotami

¹ Sk.: *Viduleja L.* Pozitīvo varoni meklējot. — Lit. un Māksla, 1983, 11. febr., 8., 9. lpp.

² Apzīmējums «grieķu koris» operas partitūrā attiecināts uz viru (sižetiski — grieķu karotāju) koriem.

saistīta arī melodiskā, pievilcīgi grūtsirdīgā operas uvertīras ievadtēma (varbūt nepiepildītas mīlestības motīvs), kuras kolorītā instrumentācija tēlaini ļauj iedomāties seno instrumentu — arfas, sīrinksu un pānflautas — skanējumu. Minētā tēma jaunā veidā vēlāk skan kā Halkidas sieviešu kora dziedātā kāzu dziesma Ifigēnijai un Ahillejam. Patiesība vēl nav darīta zināma atklātībai, un tādēļ koris kāzu dziesmu dzied ar naivu prieku un lepnumu.

Ifigēnijas solodziedājumi melodiski plaši, vijīgi apdvēseļoti. Poētisko gaisotni ap viņas tēlu iezīmē it kā liras skandēta pavadijuma faktūra, kur svarīga arfas, stīgu un citu gaiši dzidro instrumentu klātbūtne. Kontekstā ap Ifigēnijas partiju lielākajai daļai pārējo dziedājumu piešķirts emocionāls, melodisks un uzsvērti vokāls raksturs. Tāds, piemēram, ir otrā cēlienā plašais liriskais (varbūt pat melodramatiskais) ansamblis-trio, kurā Ifigēnija, Agamemnon un Klitaimnestra pirms upurēšanas atklāj savas dvēseles ciešanas un atmiņas. Plašā, vīrišķīgi drošā un skanīgā dziedājumā atklājas vienkāršais, bet tik reljefais Ahilleja raksturojums, kura vokāli intonatīvais zīmējums orķestra partitūrā atbalsojas arī citās dramaturģiskās sakarībās. To diemžēl nevar teikt par citiem tēliem, intonatīvi pat par Ifigēniju. Izņemot uvertūrā un pēc tam Halkidas sieviešu korī skanošo mīlestības (vai nosacīti kāzu) tēmu, citos Ifigēnijas dziedājumos nav sevišķi iezīmīgu intonāciju vai motīvu. Viņas raksturojums nepārprotami ir individualizēts, bet tas uz klausītāju drīzāk iedarbojas ar vokāli instrumentālo silti dzidro noskaņu, kolorītu, faktūru. Vēl grūtāk uztveramas Agamemnona, Klitaimnestras, Menēlāja individualizēto muzikālo portretējumu iezīmes. Viņu lielākoties intonatīvi ekspresīvie, harmoniski nenoturīgie, šķautņainie un piesātinātie dziedājumi saplūst ar simfonizēto pavadijuma fonu kopējā satrauktas un pretrunīgas jūtas izteicošā muzikālā sfērā. Liekas, komponistam būtiskāk šķitis raksturot un vienu otram pretstatīt vispirms dažādos muzikālos plānus: Ifigēnijas skaidro pasauli, pārējo personāžu dvēseles mokas, pretrunas, kā arī aprēķina un varas pozīciju, kuras aukstajā, cietajā, pat fatālajā muzikālajā atveidojumā pamazām it kā izkūst citi raksturojumi. Šis nežēlīgās pretvaras ielaušanās muzikālās dramaturģijas arhitektānikā ir pakāpeniska un konsekventi izpaužas visos



Menelājs — Pēteris Grāvelis.

izteiksmes līdzekļos, kulmināciju sasniedz upurēšanas skatā koru, solistu un orķestra iespaidīgā kopskanējumā. Tas izraisa klausītāju saasinātu emocionālu protestu pret asinsizliešanu melīgu lozungu vārdā, pret militarisma slavinājumu.

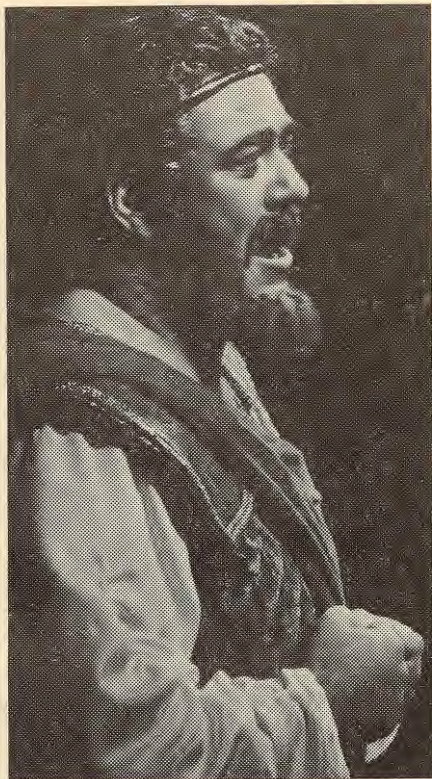
Atsevišķi aplūkojams jautājums par partitūras skatuviskā realizācijas iespējām, ciktāl tās atkarīgas no autora. Imanta Kalniņa mūzikas lielākā un nopietnākā daļa nav viegli interpretējama. Par to varam pārlicināties, klausoties gan viņa koncertdziesmas, gan lielos simfoniskos vai vokāli instrumentālos darbus. Tādēļ,



Agamemnon — Kārlis Zariņš,
Ifigēnija — Solveiga Raja.

par spīti komponista popularitātei, kas daudzējādi balstījies uz sadzīves žanra (konkrēti roka) mūzikas izpausmēm viņa daiļradē, tai veiksmīgu interpretu nemaz nav tik daudz.

Augstas prasības izpildītājiem izvirza «Ifigēnijas Aulīdā» vokālā puse. Komponists frazējumu veido netradicionāli, arī intonatīvais zīmējums bieži sagādā neērtības. Tas attiecināms gan uz atsevišķu solistu, gan kora partijām. Tomēr vairums solistu šīs grūtības lielākoties pārvar godam, spējot dziedājumiem piešķirt vajadzīgo intonāciju stabilitāti un izteiksmi, turpretim kora



Agamemnon — Juris Rijkuris.

dziedājumi ir problemātiskāki. Piemēram, otrā cēliena upurēšanas skatā dubultkoris visus atskaņojuma šķēršļus cenšas pārvarēt galvenokārt no spēka pozīcijām. Taisnība, komponists kora partitūrā šie ieved grūti intonējamus intervālus, tomēr operas korim kā profesionālam kolektīvam būtu jāveic arī šāds tehniski sarežģīts uzdevums.

Daudz nozīmīga teksta zaudē Imanta Kalniņa operas klausītājs. Varbūt noderīga šādā gadījumā būtu kāda veca mūsu operteātra tradīcija — blakus programmām sniegt apmeklētājiem arī iespēju iegādāties libreta grā-



Ifigenija — Solveiga Raja.

matīņu. Tas nenoliedzami tuvinātu operas ideju un tēlainību klausītājiem. Dziedājumi atkarībā no tēlainības sfēras operā ir bezgala dažādi — no liriskas kantilēnas līdz spraigai muzikālai deklamācijai, un dabiski, ka daudz teksta gan lielo kora, gan orķestra masu skanējuma aizsegā nenasniedz mērķi. Dažu klasisko operu mākslinieciski maznozīmīgo tekstuālo saturu pilnībā kompensē īss sižeta izklāsts. Šoreiz ir citādi — kā jau īsteni mūsdienīgā muzikālā skatuves darbā, komponīstam ir svarīgi izmantot arī literāri augstvērtīgu tekstu. Šāda pieeja visnotaļ atbalstāma, jo, tiklīdz iztrūkst

viens no mūsdienu mūzikas drāmas komponentiem, zūd daļa no skaņdarba mākslinieciskā veseluma. Imanta Kalniņa lielo vokāli instrumentālo skaņdarbu — vispirms operu — izveide šai ziņā ir nevainojama.

Atliek vēlēties, lai iespējami pilnīgi raisītos pārējie mākslinieciskās realizācijas komponenti, vispirms muzikālā interpretācija, kas atkarīga no teātra kolektīva veikuma. R. Glāzups un L. Amoliņš darbā ar orķestri, I. Matrozis — ar kori sekmīgi pārvarējuši materiāla pretestību. Lielās līnijās mākslinieki operas muzikālo tekstu ir apguvuši un muzicē pat iedvesmīgi, turklāt interpretācija kļūst pilnīgāka no izrādes uz izrādi.

Nedaudzās dramatiski spriegās solistu lomas uzticētas Operas ievērojamākajiem dziedoņiem: Ifigēnija — S. Raja un E. Brahmane, Agamemnon — K. Zariņš un J. Rijkuris, Klitaimnestra — L. Andersone-Silāre un R. Zelmane, Menelājs — P. Grāvelis un A. Poļakovs, Ahillejs — V. Okuņš un A. Poļakovs. Ar daudzveidīgām vokālā un aktieriskā snieguma iespējām visumā bagātīgi apveltītas, šī personāža partijas iezīmētas individualizēti. Tomēr mulsina fakts, ka divas spilgtas operteātra solistes visai atšķirīgi traktē titullomu. Solveiga Raja to veido kā dramatisku tēlu, emocionālu liriskās epizodēs un heroiski papildītu upurēšanas skatā. Tādēļ Ifigēnijas vārdi pēdējā dziedājumā — «Ziedoņiet tad mani dievei, grauļiet Troju!» — S. Rajas interpretācijā, manuprāt, atbilstošāk izteic grieķu traģēdijas episko varoņgaru. Savukārt Elgas Brahmanes niansētais liriskais soprāns un skatuviskā pievilcība šajā uzvedumā, šķiet, simbolizē neaizsargātu, maigu sievišķību. Sāda Ifigēnija skatītāja apziņā paliek galvenokārt kā nevainīgs upuris, nevis kā varone, kas spētu ar minētā dziedājuma vārdiem iedvesmot karapulkus.

Vai tik būtiskas galvenā tēla uztveres atšķirības bagātina ieceri? Vai tās neliecina, ka uzveduma režijai, ko veidojis O. Salkonis, trūkst precīza saturiska atšifrējuma? Arī attieksmes starp pārējiem tēliem ne vienmēr ir iezīmētas nepārprotami. Tomēr uzvedumā iepriecina virkne interesantu atradumu — atsevišķas pozas, kustību plastika. Jūtams, ka šeit darbojusies pieredzējusi kustību konsultante Ē. Ferda. Tā, piemēram, patīkami pārsteidz savdabīgie Halkidas sieviešu koku gleznieciski

kārtotie grupējumi. Turpretī grieķu koru skatuviskā funkcijas ir mazizteicošas, kaut arī tieši šo koru loma operas idejiskajā atklāsmē ir vissvarīgākā.

Imanta Kalniņa operas sižets un mūzikas iecere gan pieļauj oratoriālu, bet ne statisku skatuvisko interpretāciju, to apliecina daudznozīmīgā un detalizēti izstrādātā partitūras muzikālā dramaturģija.

PORTRETI



MATERIĀLI KOMPONISTES RADOŠĀS PERSONĪBAS IZGAISMOJUMAM

Lūcija Garūta (1902. g. 14. V—1977. g. 15. II) — Latvijas Valsts konservatorijas absolvente: 1924. gadā kompozīcijā (J. Vītola klase), 1925. gadā — klavierspēlē (L. Gomanes-Dombrovskas klase). Papildinājusies Parīzē. Sniegusi daudzus autorkoncertus, muzicējot kopā ar M. Brehmani-Stengeli, Ā. Kaktiņu un citiem izciliem vokālistiem. 1926. gadā sākušās L. Garūtas pedagoģiskās darbības gaitas. No viņas ceļamaizi dzīvei saņēmuši daudzi vēlāko paaudžu mūziķi. Pēckara gados J. Vītola Latvijas Valsts konservatorijā profesore apliecinājusi savu teorētiskās autoritāti, mācīdama speciālo harmoniju, polifoniju, kompozīciju. Pedagoģiskās metodikas vainagojums — L. Garūtas monumentālā grāmata «Harmonija» (I daļa izdota 1975. gadā, II — rokrakstā), vienīgais šāda veida kapitāldarbs latviešu muzikoloģijā. Audzēkņu skaitā E. Igenberga, Ē. Siliņš, I. Vigners un citi pazīstami komponisti, mūzikas zinātnieki, pianisti, kordiriģenti. 1962. gadā L. Garūtai piešķirts LPSR Nopelniem bagātās mākslas darbinieces goda nosaukums.

Ko stāsta L. Garūtas mūzika?

Lūcija Garūta — viena no agrīnākajām akadēmiski izglītotajām latviešu sievietēm komponistēm, pirmā, kas Rīgas mūzikas augstskolā ieguvusi diplomu divās specialitātēs. Kopš jaunības gadiem pats raksturīgākais apdāvinātās pianistes dzīvē ir viņas kvēlā vēlēšanās skaņu tēlos cildināt nemirstīgās humānisma idejas. Vēlāk — ik sacerējumā apliecināt savas jūtīgās iekšējās pasaules svētāko apņēmību: ziedoties mākslai, dzīvot

mūzikai. Mīlas sapņu un dabas apceru caurstrāvotajos skaņdarbos komponiste nemitīgi uzrunā klausītāju tūkstošus. Aicina tos kļūt labākiem, ētiski tīrākiem. Mudina ļaudis cienīt un saprast citam citu. Sai ziņā zīmīgas ir rindas, kuras 21 gada vecumā rakstījusi topošā māksliniece:

«Daudz ceļu cilvēce ir staigājusi un daudzreiz rūgti maldijusies, meklējama pilnības. Patiesībā, man šķiet, būtu tik viens ceļš: ik brīdi apzināties, ka mums ir dvēsele, un neaizmirst, ka tā ir arī visām ap mums esošajām dzīvajām būtnēm. Ja savos darbos mēs vadītos no šīs atziņas, tad nebūtu pasaulē ne ļaunuma, ne sāpju.»¹

Šī humānā atziņa dod atslēgu Lūcijas Garūtas mūzikas uztverei. Viņas skaņu tēlu izpratnei — brīžam intīmi maigajam un dziļi jūtīgajam, brīžam 20. gadsimta sākotnes trauksmainības un nemiera apdvestajam daiļrades veidolam. Jā, Lūcijas Garūtas mākslā kaismi deg vispatiesākās radošās dvēseles dzīles. Ārēji trauzlā, dzīves otrajā pusē tik slimīgi vārā komponiste savā muzikālās darbības būtībā ir neparastas izturības, gribas, darbaspara, vīrišķīga iekšējā spēka spārnota personība. Līdz pat dāsnā mūža pēdējām stundām māksliniece ražīgi strādā. Pianistiskās tehnikas slīpēšana un saglabāšana, jaunu ieceru saviļņota realizēšana, atklātibai nododamo sacerējumu rediģēšana, lekciju gatavošana, zinātniskais darbs — tā ir profesoreš radošā ikdiena. Un tās ritmiskumu bieži vien nespēj apturēt pat slimība.

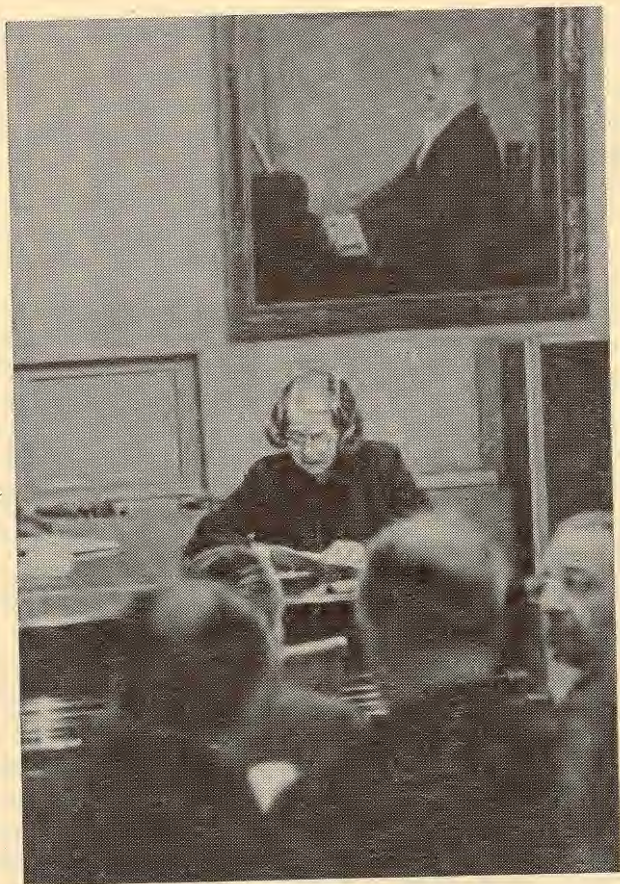
Līdzīgi daudziem citiem gadsimta sākuma latviešu mākslas darbiniekiem Lūcija Garūta jau kopš studiju gadiem apjūsmo krievu mūzikas ģēnija Aleksandra Skrjabinai daiļradi. Skrjabiniskā orķestra tembru vīzijas, signālveidīgo melodisko motīvu «lidojums», toreizējos klausītājus pārsteidzošā novatoriskā «kvartu harmoniju» stihija — tas viss pakāpeniski evolucionē komponistes muzikālajā domāšanā. Tieši no šejienes Lūcijas Garūtas daiļradē iesakņojas latviešu skaņu mākslā līdz tam nepazīta satura līnija: cilvēces vēlme iegūt sev spārnus, pacelties gaisos, ielauzties kosmisko tālumu

¹ Veltījums uz 1923. gada Lūcijas Garūtas fotogrāfijas, kas dāvāta jaunākās māsas vēlākajam dzīvesbiedram — mūziķim (operteātra flautistam, sitamo instrumentu speciālistam) Arvidam Reinvaldam (1905—1965).

noslēpumos. Šādas tēmas pirmais vitālākais uzplaukums vērojams komponistes brieduma gadu romantiskajā operā «Sidrabotais putns» (1938. g. — autores librets; 1960. g. — ar Tautas dzejnieces Mirdzas Ķempes līdzdalību veidota libreta otra redakcija).

Skaņradei ir laime kļūt par 20. gadsimta kosmonautikas straujā progresa un pirmo gigantisko sasniegumu aculiecinieci. Kad padomju zinātnes kosmiskajās uzvarās sāk realizēties cilvēces mūžsenās Visuma atklāšanas alkas, Lūcija Garūta momentāni atsaucas uz šīm viņas radošās dzīves tik dārgajām aktualitātēm. Jurijs Gagarina varoņdarbam veltītā kantāte «Viņš lido» (1961; komponistes un Mirdzas Ķempes teksts) kļūst par vienu no pirmajiem kosmonautikas tematikas iedvesmotajiem opusiem visā plašajā padomju mūzikas literatūrā. Lābi zinām, ka šodienas progresīvās pasaules daudznacionālajā skaņu mākslā ar šo cildeno tēmu saistīti neskaitāmi sacerējumi. Cik patīkami apzināties, ka to vidū atzīmējams arī latviešu komponistes muzikālais ieguldījums! Pēc kantātes «Viņš lido» 1963. gadā dzimst pacilātības pilnā Lūcijas Garūtas dziesma «Kaija brīnišķā» (autores vārdi) — mākslinieces sievietes jūsmīgā velte pirmajai sievietei kosmonautei — Padomju Savienības Varonei Valentīnai Tereškovai. Cik plaši latviešu padomju mūzikā atspoguļojusies kosmosa ēras ierosme? Ādolfa Skultes Trešajā («Kosmiskajā») simfonijā, Paula Dambja oratorijā «Zilā planēta», varbūt vēl kādā partitūrā. Pagaidām paskopi. Jo tēma sarežģīta. Bet tieši tāpēc it apbrīnojama trauslās Lūcijas Garūtas vīrišķīgi mērķtiecīgajā, vērienīgajā un apjomīgajā risinājumā.

Un tā savās solodziesmās, vokāli instrumentālajās kompozīcijās (arī Raiņa simtgadei veltītajā oratorijā «Dzīvā kvēle», 1966), simfoniskajos skaņdarbos (dailrades augstākajā virsotnē — Klavierkoncertā, 1951, teiksmā «Zelta zirgs», 1958), kora darbos, instrumentālajā kamermūzikā, pedagogiskajos sacerējumos, skaņdarbos bērniem, latviešu tautasdziesmu diatoniskajās apdarēs republikas Nopelniem bagātā mākslas darbiniece nostājas mūsu priekšā nemirstīgas labestības un cildenuma atveidā. Dzīves īstenība, caur komponistes personisko pārdzīvojumu prizmu projicētas laikmeta norises devušas izejmateriālu žanriski daudzšķautņainai, krāsās sulīgai un emocijās patiesai daiļradei. Tā dziļi skar klausītāju. Paver mums ieskatu Lūcijas Ga-



Lūcija Garūta 60. gadu vidū.

rūtas romantisko sapņu un ilgu pasaulē, atsedz daudzreiz tik asi svelošo autores sāpju smeldzes un traģiskā izmisuma sūrumu.

Tādējādi profesores muzikālo mantojumu kopumā droši varam nosaukt par savdabīgu komponistes dienasgrāmatu. Pārsteidzoši, ka dzīvē tik jūtīgā mūziķe nekādas ikdienas piezīmes papīram nav uzticējusi. Pat poēzijas pārpilnajā dzīves pavasara plaukumā nekas nav ticis pierakstīts. Žēl! Taču blakām viņas sirsnīgajai mūzikai, kuras stāstījumus nepavisam nav grūti atšifrēt, eksistē

plašākai sabiedrībai visumā nepazīstami literārie materiāli, kas spilgtāk izgaismo Lūcijas Garūtas pasaulzverti. Ļauj mums it kā ar pašas skaņrades acīm no jauna vērot dzīvi, apkārtējos cilvēkus. Skatīties uz visu labsirdīgi, godīgi, saviļņoti. Tā, kā to spējusi tikai pati komponiste.

Kādi ir šie literārie pirmavoti?

Dzēja. Lūcijas Garūtas dzēja radusies visciešākā kopsakarā ar mūziku, bieži vien konkrētu dziesmu-veltījumu veidā (Mildai Brehmanei-Stengelei, Zelmai Gothardei-Bergkindei un citiem komponistes jaundarbu iestudētājiem; Jēkabam Mediņam, Haraldam Mednim, Jēkabam Vītoļņam un citiem kolēģiem viņu jubilejās; konservatorijas dibinātāja Jāzepa Vītola simtgadei; radniekiem, draugiem, padomju kosmonautiem). Māksliniece sevi nekad un nekur par dzejnieci nav dēvējusi, savus literāros dotumus ārpus mūzikas nekad nav mēģinājusi izcelt. Laikam jau skaņdarbu radīšanas procesā pašsacerētās dzējas tēli veikuši tikai vienu no inspirācijas funkcijām. Ne vienu reizi vien Lūcija Garūta saviem audzēkņiem izteikusies, ka mūzika viņas uztverē parasti dzimst dziļā vienotībā ar vārdu (vārdiskie jēdzieni atraisa melodiku, vai arī — otrādi — melodika diktē dzeju). Tas ir īpatns, mūsu skaņražu praksē maz izmantots radošais process. Un raksturīgi, ka šodienas koncertdzīvē visiezīmīgākās ir Lūcijas Garūtas vokālās kompozīcijas ar viņas pašas vārsēm: «Pavasars nāk», «Mans sapni», «Aicinājums», «Zvaigžņu naktī», «Grūtā brīdī», «Skumstošā mīla», «Svētā mīla» un daudzas citas (arī visi jau minētie kosmosa tēmai veltītie vokāli instrumentālie opusi). Jautājums par Lūcijas Garūtas dzējas — dziesmu tekstu patstāvīgo māksliniecisko un literāro vērtību vēl gaida speciālista īpašu analīzi. Tā jāpaveic kaut vai tāpēc, ka komponists-dzejnieks latviešu mūzikas vēsturē ir neparasta parādība (pazīstamākie precedenti Vīgneru Ernesta, Straumes Jāņa un Baumaņa Kārļa daiļradē šodienas kritērijus neiztur). Lai arī kā, bet 88 sacerējumi, kuros viena autora izjūta adekvāti iedzīvināta tiklab mūzikā, kā dzejā, ļauj mūsdienu interesentiem pilnībā uztvert Lūcijas Garūtas psiholoģisko noskaņu vibrā-

cijas, ekspresiju kolorītā tik bagāto cilvēcisko pārdzīvojumu gammu.

Epistulārais mantojums — otra nozīmīga literāro pirmavotu grupa, kas spēj dot vēl pamatīgāku ieskatu Lūcijas Garūtas radošajā personībā. Pagaidām tā tikpat kā neapgūta, nesavākta, nesistematizēta. Īpaši pēckara gadu un komponistes dzīves noslēguma posmā draugiem, kolēģiem, radiem pagūtas uzrakstīt un aizsūtīt simtos skaitļojamu vēstuļu. Pareizi — gaužām personiska, intīma rakstura, ne jau reprezentācijai vai atklātībai domātas. Un tomēr — komponistes astoņdesmitgades piemiņas raidījumos radiofonā, televīzijā, presē esam pauduši pamatotu nepieciešamību darīt sabiedrībai pieejamu šo vērtīgo materiālu. To zinātniski atlasīt, komentēt. Jo Lūcijas Garūtas korespondenču klāstā ir ne mazums arī tādu vēstuļu, kas komponistes rūpīgajā, kaligrāfiski precīzajā rokrakstā parasti vairāk lappušu izklāstā it kā risina sirsnīgu sarunu ar saviem domubiedriem, uztic viņiem personiskās izjūtas — gan priekus, gan arī bēdas. Atklāti stāsta par darāmo darbu problēmām, jau paveikto, nākotnē iecerēto. Un tādejādi atsedz daudzas svarīgas autobiogrāfiskas detaļas, cauri rindiņām likdamas sajūst autore ētiski skaidro un humāno dzīves uztveri. Lūcija Garūta šajā jomā reizumis projicē pavisam nepazīstamas rakstura iezīmes. Izrādās, piemēram, ka viņa ir gatava iejaukties pat savai specialitātei svešākā kompetencē, ja vien jāaizstāv personiskā pārliecība, draugi. No šī viedokļa sevišķu ievēribu pelna plašā, kaismā un neparasti striktā vēstule rakstniekam Zigmundam Skujiņam (1975. gada aprīlī) sakarā ar viņa romāna «Vīrietis labākajos gados» publicējumu žurnālā «Karogs».¹

Pagaidām pazīstot tikai mazu daļu no Lūcijas Garūtas epistulārā mantojuma, varam izteikt apbrīnu, kā gan darbīgajai komponistei, konservatorijā noslogotajai profesorei visām šīm dedzīgajām savas ikdienas un pārdzīvojumu atklāsmēm atlicis laika. Kā Suvorova ielas un Vecāķu vasarnīcas darbistabu šķietamajā četrsienu noslēgtībā, no mākslas notikumu burzmas jau gadu gadiem slimības uzspiestajā atrautībā Lūcijai Garūtai tomēr saglabājās spēja visam sekot, par visu

¹ Vēstule nav publicēta. Zigmunda Skujiņa atbildi komponistei sk. viņa grāmatā «Zibens locīšana» (R., 1978, 72.—75. lpp.).

interesēties, ja vajadzīgs, ar īstu vīrišķību deklarēt savu nelokāmo personisko pārliecību. Ievēribas vērtā ir arī mākslinieces neparastā pieklājības un pateicības izpausme, atkal un atkal sūtot saviļņoti sirsnīgas rindas dažādām personām, kā arī organizācijām (piemēram, Komponistu savienībai, filharmonijai) par viņas autor-koncertu un jubilejas sarīkojumu aprūpi, par radio, televīzijas raidījumiem, nošu, skaņuplašu izdevumiem. Daudzi mākslinieces laikabiedri saņēmuši Lūcijas Garūtas saulaini draudzīgos sveicienus dažādu svētku un svinību brīžos. Arī ne mazumu smalkjūtīgu mierinājumu sēru un nelaimju gadījumos. Nez vai mūsdienu muzikālajā sabiedrībā atradīsim daudz Lūcijai Garūtai līdzīgu dāsnu cilvēkmīlestības izpausmju epistulārajā žanrā.

Publikācijas presē pārstāv interesentiem maz pazīstamu Lūcijas Garūtas darbības jomu. Tiesa — tikai jaunības periodā, kad rakstītas recenzijas par atsevišķiem koncertiem, daži muzikālo parādību apcerējumi¹. Šī mākslinieces literāro dotību trešā nozare agri apsīka. Kā vairākkārt izteicās profesore, mūzikas kritiķa milzīgā atbildība par ikvienu rakstīto un avīzē iespiesto vārdu viņu drīz vien izbiedējusi. Jo publika un arī paši mākslinieki, recenziju-kritiku lasot saasināti jūtīgi. Vienmēr pastiprināti uztverot ne tikai rindiņās lasāmo, bet arī starp rindiņām esošo un daudzkārt pat arī neeksistējošo. Lai arī, cik rūpīgi un objektīvi Lūcija Garūta būtu centusies savus publicistes pienākumus veikt, viņai vienmēr bijis sāpīgi sadurties ar nevajadzīgiem pārpratumiem. Un, izklāstot savu nelielo, rūgto kritiķes pieredzi, profesore saviem studentiem — muzikologiem — atkal un atkal atgādināja šī svarīgā un vajadzīgā radošā darba ārkārtīgo grūtumu.

Mākslinieces atklātība nedrīkstētu kļūt par šķērslī šodienas pētniekiem, lai rūpīgi tiktu pārskatīti 20.—30. gadu preses rādītāji. Lai iepazīta, izrakstīta un kopā ar vēstuļu izlasi dienas gaismā tiktu celta šī Lūcijas Garūtas literārā mantojuma daļa. Īpaši jau tāpēc, ka komponiste vienmēr pratusi izteikties. Viņas valoda ir daiļa, literārais stils raits un gluds. Doma emocionāla, reizumis muzikāli it skanoša.

¹ 20.—30. gadu presē atrodami šādi plašāki Lūcijas Garūtas apcerējumi: «Pārdomas sakarā ar Honegera «Pacific»» (Mūzika, 1925, № 3, 106.—108. lpp.), «Divi pasaules milzeņi» — Francijas un Itālijas 1926. gada ceļojuma iespaidi.

Autobiogrāfiskās atmiņas — Lūcijas Garūtas personību izgaismojošais ceturtais pirmavotu veids (pazīstamāks par iepriekšējiem diviem) — apstiprina nule raksturoto profesores literāro māku. Šo atmiņu centrā (daudzu un dažādu variantu uzmetumos) ir Lūcijas Garūtas *Alma mater* — Rīgas konservatorija un tās nemirstīgais patrons Jāzeps Vītols. Ar dziļu pietāti komponiste stāsta par saviem muzikālās izaugsmes gadiem, darba procesu, studiju biedriem, Kompozīcijas klases notikumiem, par viņas un citu jauniešu «garīgā tēva» — profesora Vītola autoritātes neparasto fascinējumu. Pāršķirstot un iepazīstot šos materiālus, vienmēr rodas vēlēšanās, lai tos sev par dzīves vērtējumu paraugu ņemtu mūsu jaunāko paaudžu mūzikas mākslinieki. Īpaši tie, kas laiku pa laikam splīnīgos izteicienos atļaujas savas bijušās mācību iestādes, savu specialitātes pedagogu piemiņu nonicināt. Tautas parunas vārdiem runājot, spļaut akā, no kuras paši reiz dzēruši...

Vērtīgas ir Lūcijas Garūtas nelielās, draudzīga siltuma piestrāvotās atmiņas par studiju biedriem Jēkabu Graubiņu, Jēkabu Vīoliņu, Kārli Paucīti un citiem, īpaši par viņai tik tuvo Paulu Līcīti. Ieskiecīti arī mūsdienās nepelnīti piemirsto mūziķu Hansa Šmita, Marijas Žilinskas — mākslinieces pirmo skolotāju portretējumi, kas dod svarīgu izejmateriālu vēsturniekam — šo personu nākamajam pētniekam.

Domājams, ka lielākā daļa šāda tipa autobiogrāfisku kultūrvēsturisku uzmetumu (arī šie publicētās atmiņas par M. Žilinsku un H. Šmitu) radušies gadsimta sešdesmito gadu vidū, kad muzikoloģe Silvija Stumbre — arī viena no Lūcijas Garūtas audzēknēm — strādāja pie profesorei veltītās monogrāfijas un atmiņu — vēstuļu veidā profesore centās savai uzticamajai skolniecei viņas zinātniski publicistiskajā iecerē palīdzēt. Grāmatā «Zvaigznes un zeme» (R., 1968) Silvijai Stumbrei izdevies citēt tikai niecīgu daļu no šiem interesantajiem pirmavotiem (un tad arī vienīgi fragmentu veidā). Tāpat grāmatas «Jāzeps Vītols Latvijas Valsts konservatorija. 1940—1965» sastādītājiem nav bijis iespējams izmantot Lūcijas Garūtas sirsniņo apceri par mūsu mūzikas augstskolas Kompozīcijas katedras pedagogiski metodiskā darba principiem. Atmiņas par kolēģi Eliza-

beti Francmani,¹ Jāzepa Vītola simtgades piemiņas raksts,² nedaudzas radiofona fonotēkā un televīzijas videoierakstos saglabātās intervijas (par kosmosa tēmu mūzikā, par konservatorijas darbības sākumiem, Jāzepu Vītolu, Jēkabu Graubiņu, Mirdzu Ķempi) ir galvenos vilcienos viss, ko no šīs pirmavotu daļas varam piedāvāt interesentiem.

* * *

Tāpat vērtīgi materiāli, kas dod iespējas vispusīgi izgaismot Lūcijas Garūtas radošo personību, pagaidām vēl saguluši pašas komponistes un viņas daudzo laikabiedru personiskajos arhīvos. Gan vēstuļu, gan minēto rakstu izlase sola lielisku vielu grāmatai «Lūcija Garūta par dzīvi un cilvēkiem» — darbam, kura izveide un nodošana atklātībai ir visu profesores audzēkņu un domubiedru pienākums.

Lūcija Garūta

Dzīve, brīnišķā, daudzkrāsainā! Cauri gadu simteņiem plūst tava varenā straume! Cilvēku sāpes, izmisums, laime, gaviles — viss saplūst tevī; tu visu uzņem sevī un rīti tālāk! Plašā, neaptveramā dzīves straume, cauri gadu simteņiem no taviem ūdeņiem sev dzīvinošu dziru ir smēlušies vārdu, skaņu un tēlu mākslinieki un nesuši savu devu tautai. Dzīve, tevi iepazīt visā daudzkrāsainībā pilnībā nevar neviens, bet nav arī neviena, kas varētu aizvērt acis un nesajust tavas straumes varenību.

Kas ir tagadnē mūsu dzīves pulsa rosinošais spēks? Kas licis dzīves varenajai straumei uzsist tik augstu vilni, ka nu jau Cilvēka spārni sniedz Kosmosā? Kas izaudzinājis zinātniekus ar tik spēcīgām radošām domām, kas kaldinājis tādus Cilvēkus kā Jurijs Gagarins un viņa astoņi draugi Kosmonauti, kuru vidū ir arī maigā, sirsnīgā Varone Valentīna Tereškova? Rosino-

¹ Atceroties profesori Elizabeti Francmani. — Krāj.: Latviešu mūzika. R., 1969, 7. laid., 188.—190. lpp.

² Manas atmiņas par profesoru Jāzepu Vītolu. — Krāj.: Latviešu mūzika. R., 1964, 3. laid., 179.—185. lpp.; šī paša raksta variants — 1975. gada 18. septembra intervija radiofonam; varianta fragments — J. Graubiņa rediģētajā grāmatā «Jāzeps Vītols» (R., 1944, 265.—267. lpp.).

šais spēks ir jauna attieksme pret darbu. Kamēr pasaule pastāv, darbs vienmēr ir bijis tas, kas audzē cilvēka spēkus, bet nekad tik pilnīgi nav izpaudusies apziņa, ka cilvēka vērtība ir viņa darbā, ka darbs ir cilvēka gods.

Domas par cilvēka darba varenību, par darbu kā cilvēka audzinātāju un neatņemamo laimi ir daudzkārt iedvesmojušas manu radošo darbu. Sākumā šī tēma ienāca manās solodziesmās. 1929. gadā skaņās izdzirdu J. Raiņa spēcīgā pacēluma pilno dzeju «Pats». Tai pašā gadā rakstīta arī dziesma par mākslinieka darbu «Kvēlot, liesmot, sadegt» (veltījums Dacei Akmentiņai). Divu dziesmu skaņas un vārdi dzima 1940. gadā: «No savām darba dienām izkal savu laimi» un «Nāc, dosimies droši caur darbā saucošo dzīvi». Vēlākajos gados darba tēma jau rada savu izpausmi kora dziesmās. Domu par jaunatni, ko vieno dziesmu skaņas un kopīgs darbs, izteicu jauktā kora dziesmā «Jaunatnes balsis» (1957). 1960. gadā izdzirdu vīru kora balsis dzelzainā ritmikā skanam A. Vējāna izteiksmīgos vārdus «Tērauda pērkonis». Tai pašā gadā aizrautībā izauklēju domu «Mūsu lepnums ir — darbs» (autore vārdi). Milēt savu skolu un klasesbiedrus gribēju aicināt jaunatni dziesmā «Vienmēr draugi», nepagurt šķēršļu priekšā — dziesmā «Griba» (1961). Vīru kora dziesmu «Jūra, plašā jūra» rakstot, mani valdzināja varonīgā jūras dēla tēls, kas, zvejas kravu uz dzimteni vedot, cīnās ar stihiju — bangojošo jūru. 1964. gada pavasarī ir dzimusi dziesma «Mūža darbs», kurā tvērtā doma par cilvēcei veltītu cildena darba pilnu mūžu (veltījums profesoram K. Balodim).

Neizsakāmi mani saistījusi sajūsma par cilvēku, kas caur darba varenību un domas nemaldīgumu izaudzēs sev spārnus lidojumam zvaigžņu tālēs. Sākumā dzima dziedājums par «Nākotnes Cilvēku» (1931). Radošā iztēle negribēja šķirties no šī temata: ilgus gadus Kosmosa tāles tvikstošā Cilvēka tēlu sevī nēsājot, izauklēju operu «Sidrabotais putns».

Nekādiem vārdiem nav izteicams saviļņojums, kādu sajutu, kad 1961. gada 12. aprīlī pa radio atskanēja vēsts, ka, no Zemes skavām atraisījies, zvaigžņu ceļos lido Jurijs Gagarins... Vakarā sapratu, ka tā ir bijusi visbrīnīšķīgākā diena Cilvēces vēsturē, kad visu cilvēku domas apvienojušās vienās gaidās, vienās ilgās. Kamēr pasaule pastāvējusi, nekad tik strauji miljardu ļaužu

sirdis nav iemīlojušas vienu cilvēku, nav drebējušas par viena cilvēka likteni — cilvēka, kurš vēl vakar bija nezināms un svešs. Šīs neaizmirstamās dienas pārdzīvojums rada izpausmi kantātē «Viņš lido!», kas veltīta pasaulē pirmajam kosmonautam Jurijam Gagarinam (1961; Mirdzas Ķempes un autores vārdi). Mazu jaunrades ziedīņu esmu dāvājusi arī pirmajai kosmonautei Valentīnai Tereškovai; domās par viņas lidojumu un viņas gaišo personību radās dziesma «Kaija brīnišķā» (1963; autores vārdi).

Darbs — cilvēku dzīves veidotājs — var darīt dzīvi gaišu vienīgi tad, ja pasaulē valda miers. Kara ugunis iznīkst dabas dotais krāšņums, iet bojā cilvēka domu radītās un roku veidotās vērtības. Sauciens pēc miera iet pāri Cilvēcei. Tas radis izpausmi arī manās dziesmās «Miera balss» (Mirdzas Ķempes vārdi) un «Miera dienās» (Alitas Simonetes vārdi).

Dzīve ar savu vareno tagadnes strāvojumu aicina un sauc. Tā radusi atbalsi arī manī, liekot pārdzīvotam izpausties skaņās. Ko šie darbi devuši? Vai tie skāruši cilvēku sirdis? Uz šiem jautājumiem atbildi var dot vienīgi atskaņotāji un klausītāji.

Vai kāds no šiem darbiem paliks pēc manis, vai arī dzīves varenā straume tos aiznesīs nebūtībā? Ja es drīkstētu no dzīves izlūgties pasargāt kaut vienu vienīgo no visiem šeit minētiem skaņdarbiem — es izvēlētos «Viņš lido!».

1964. g. 26. oktobrī

* * *

Hanss Šmits¹ (*Hans Schmidt* — vācu tautības) bija Rīgā plaši pazīstams pianists pavadītājs, klavieru

¹ Hanss Šmits (1856—1923), baltvācu pianists, komponists, dzejnieks, mūzikas kritiķis. Dzimis Vilandē, mācījies Leipcigā, Berlīnē, Viņē. Kompozīcijas jautājumos konsultējies pie J. Brāmsa (J. Brāmsam ir dziesmas ar H. Šmita vārdiem). No 1885. gada — «*Rigische Zeitung*» recenzents. Viens no nedaudzajiem, kuru raksti apliecina labvēlīgu attieksmi pret latviešu mūzikas dzīvi. Vācu valodā tulkojis P. Čaikovska un citu autoru romanču, arī J. Vītola un A. Kalniņa solodziesmu tekstus, J. Vītola «200 latviešu tautasdziesmu» otro sējumu. Aktīvs vokālo un instrumentālo miniatūru komponists, iecienīts pianists koncertmeistars, kopš 1919. gada līdz mūža beigām — Latvijas Valsts konservatorijas pedagogs.

spēles pedagogs, mūzikas kritiķis un, cik zinu, arī dzejnieks (jo vairākiem latvju komponistu skaņdarbiem viņš devis tulkojumus vācu valodā). Kad pēc Marijas Zilinskas nāves es kļuvu par Hansa Šmita skolnieci, viņš kā pianists koncertos jau vairs nepiedalījās, bet esmu lasījusi, ka viņš savā laikā Rīgā daudz koncertējis ar kādreiz ievērojamiem vokālistiem. Hansa Šmita kritiķa pieredzi manos konservatorijas gados augstu vērtēja kā mūziķi, tā mūzikas kritiķi.

Hansa Šmita klavieru stundas man palikušas siltā atmiņā caur to īpatnējo veidu, kā viņš ar mani strādāja, kas tik ļoti veicināja manu izaugsmi.

Neko nezinu pastāstīt par viņa uzskatiem spēles tehnikas apgūvē. Dzirdēju gan, ka citi skolnieki pie viņa spēlēja gammas u. c.

Hanss Šmits nekad nelika man stundā spēlēt gammas, arpedžijas vai citus vingrinājumus. Viņš teica: «Tehniskos vingrinājumus jūs spēlēsiet mājās.» Viņš man vienmēr izmeklēja skaņdarbus ar dziļu saturu, nereti jo liela, plaša apjoma, lirisma un dramatisma pilnus.

Es savu pedagogu ļoti cienīju un nācu uz stundu vienmēr tikai labi sagatavojusies. Kaut gan tais gadus, kad ik dienu bezgala daudz spēlēju pavadījumus, man no lapas spēlēt bija viegli un mans pedagogs varētu arī nemanīt, ja es spēlētu *prima vista*; es to nekad nedarīju. Tad labāk atvainoties un uz stundu nenākt! Ko nesu klasē, to biju jau iepazinusi, pārdzīvojusi. Hanss Šmits to juta. Viņš manu spēli nepārtrauca. Viņš mīlēja atsēsties klases otrā galā, no tālienes noklausīties. Kad es beidzu spēlēt, tad viņš pēc notīm sīki izanalizēja visu, kādī trūkumi bijuši, kas vēl būtu, lūk, šai vai citā vietā labāk veidojams, kas vēl būtu izpildījumā svarīgs visa skaņdarba izaugsmes atklāšanai. Nereti viņš man nesa grāmatas par komponistu, kura darbu spēlēju, deva uz mājām izlasīt vai arī pats lasīja man priekšā kādas lapaspuses, kas ļāva saskatīt, ko komponists pārdzīvojis tai laikā, kad skaņdarbs radies, par skaņdarba saturu utt. Hanss Šmits zināja, ka, jo tuvāk es būšu tai pasaulei, tām izjūtām, kādās skaņdarbs radies, jo pilnvērtīgāks, pārliecinošāks, skaņdarba autoram tuvāks izveidosies atskaņojums.

Sevišķi, kā es jutu, Hanss Šmits mīlēja Brāmsu. Man šķiet, ka Brāmsa mūzikas cildenums bija tuvs pašai

Hansa Šmita būtībai. Viņa īpatnējās, gribētos teikt — psiholoģiskās stundas man daudz ir devušas, tās pie-minu ar siltu pateicību.

* * *

Marija Žilinska (poļu tautības) mācījusies pie Antona Rubiņšteina.¹ Viņa bija mācības spēks Pēterpils konservatorijā. Kad, sekojot mana pirmā klavieru spēles pedagoga čellista Oto Fogelmaņa ieteikumam, tēvs mani aizveda pie Marijas Žilinskas, viņas mūžs jau bija norietā sliktās veselības dēļ. Pagātnē palikusi plaša pedagoģiskā un koncertu darbība. [...] Marijas Žilinskas labā pedagoga slava bija atnākusi līdz Rīgai. Pirmā pasaules kara gados, kad sāku pie iecienītās pedagoģes mācīties, viņai bija privātskolnieki, kuriem viņa nodevās ar lielu sirsnību: priecājās, ja kādam gāja labi, neizsakāmi bēdējās, ja kāds nemācījās. [...]

Kad Latvijā nodibinājās padomju vara, Marija Žilinska, dziedāšanas pedagoga un diriģenta Hermaņa Prūša aicināta, uzsāka darboties Leona Paegles vidusskolas mūzikas pulciņā.

Kad nodibinājās Latvijas konservatorija, Marija Žilinska nokļuva atkal viņas lielajai pedagoga pieredzei atbilstošā darbā: profesors Jāzeps Vītols viņu aicināja par mācības spēku Latvijas konservatorijā. Diemžēl šeit viņai bija lemts tikai vienu gadu strādāt — nāve aizsauca no dzīves šo sirsnīgo cilvēku, kurš mūzikai un saviem skolniekiem nodevās ar visu sirdi.

Kāda tad bija Marijas Žilinskas darba metode? Strādājot pie rokas nostādīšanas un pirkstu piesitiena, viņa pieminēja Antona Rubiņšteina vārdu, runāja par viņa spēles veidu. [...] Marija Žilinska teica, lai tur pavisam vieglu roku un iedomājas, it kā tajā būtu ābols. Nekad viņa neļāva plaukstat «tiltiņam» iekrist uz iekšu,

¹ Marija Žilinska (18 ?—1920) mācījusies klavierspēli Pēterburgas konservatorijā (pie L. Zadlera un L. Brasēna, ne A. Rubiņšteina), teoriju — J. Johansena un N. Rimska-Korsakova klasēs, kur ieguvusi komponistes diplomu. Konservatoriju pabeidza 1888. gadā ar Kantāti solistiem, korim un orķestrim, ko pati diriģēja. Sešus gadus agrāk Pēterburgas konservatoriju (L. Homiliusa ērģeļu klasi) ar sudraba medaļu absolvēja viņas vecākā māsa Sofija. Abas strādāja Rīgā.

Šajā Lūcijas Garūtas atmiņu skicējumā īsināti daži mazsvarīgi teikumi.

jo tad pirksti nevar brīvi cilāties. «Tiltiņam» bija jābūt kā mazam, dabīgam uzkalniņam. Pirkstiem bija jābūt dabīgi saliektiem un visiem jāpiesit vienādi kā maziem āmuriņiem.

Marija Žilinska lielu vērību grieza uz to, lai piektais un varbūt arī ceturtais pirksts spēlējot neatliktos, jo tas dara pirkstus vājus, .. radot negludu spēli, kad visi pirksti nepiesit vienādi. Ļoti Marija Žilinska vēroja, lai roka būtu brīva. Kad spēlēju vingrinājumus, viņa jo bieži, audzēknim negaidot, pašūpoja tā elkoni vai dažkārt pat pēkšņi neparedzēti pagrūda audzēkņa roku. Ja roka «palidoja» nost no taustiņiem, varēja zināt, ka audzēknis turējis roku brīvi, tāpat arī varēja sajust to, ja audzēknis, vingrinājumus spēlējot, roku nebrīvi savelk. Ikkatra skaņdarba ātrās pasāžas bija jāspēlē ļoti lēni, vērojot, vai visi pirksti vienādi piesit. Es pati biju toreiz jauna, bet vecākās paaudzes mūziķi zināja stāstīt, ka Pēterpilī Marijas Žilinskas klavieru klases skolniekiem bijusi pārsteidzoši tīra tehnika.

Pie skaņdarbu iestudēšanas Marija Žilinska strādāja ar lielu aizrautību. Pati daudz spēlēja priekšā un ļoti pārdzīvoja, izpildot skaņdarbus. Bieži vairākkārt spēlēja atsevišķas vietas, vēl un vēl izceļot atsevišķus posmus skaņdarbā, aizvien skaistāk tos veidojot.

Miļā atmiņā esmu paturējusi šo sirsniņo, bezgala rūpīgo skolotāju, mīļo cilvēku Mariju Žilinsku.

* * *

Ar dziļām pateicības jūtām pieminu mūsu Tautas dzejnieci *Mirdzu Kempi*. Dzejnieces personībā lielas zināšanas, plašs redzesloks, augsta dzejas mākslas meistarība apvienojās ar dzejnieces mākslinieces dziļo iejūtīgumu, spēju izprast otra cilvēka radošo būtību.

Cilvēka sapnis par lidojumu zvaigžņu tālē — tā bija tēma, kas saistīja mūs abas ar dzejnieci mūsu pirmajā radošā sadarbībā. Kad uzmeklēju dzejnieci viņas vasaras mītnē Vecāķos, verandā uz garā galda bija aprakstītu lapu un grāmatu kaudzes. Dzejniece bija darbā. Es izteicu savu lūgumu palīdzēt man izveidot manas operas «Sidrobotais putns» libreta jaunu redakciju; domāju ierasties citudien. Bet jūtīgā dzejniece bija pratusi dziļāk ieskatīties manā sirdī; viņa pabīdīja tālāk uz galda savu darbu un teica: «Lasīsim tūlīt.» Un mēs

izlasījām bez atelpas, bez starpbrīža visu libretu. Biju laimīga, jūtot dzejnieces spraigo uzmanību, biju laimīga, redzot, ka tēma par cilvēka lidojumu Visuma tālē ir dzejniecei tuva.

Mēs strādājām pie libreta daudz, daudz. Es biju laimīga, redzot, cik dziļi dzejniece izjūt ikkatru mūzikas frāzi; biju laimīga, redzot, ka dzejniece līdzīgi man sajūt vārdu un skaņu saliedētības nepieciešamību, sajūt dzejas un mūzikas ritmu vienotu nešķiramību. [...] Gribu apstāties tik pie vienas teksta rindas, kas saistīja dzejnieces uzmanību: 1931. gadā uzrakstītajā dziedājumā par Nākotnes Cilvēku (no kā vēlāk dzima opera) man sajūsmā bija radušies vārdi:

Varenais! Spēcīgais!
Tālās nākotnes brīnišķais Cilvēks!
Caur gadu simteņiem es Tevi redzu,
Caur gadu simteņiem es Tevi sveicu...
Tev pieder gaisi un Visuma telpa,
Nākotnes Cilvēks, — Tev!

Dzejniece apstājās pie šiem vārdiem: «Nē, tagad tas ir jau daudz tuvāk,» — un klusā, apgarotā balsī viņa teica:

— Šo dienu ausmā es tevi redzu,
Šo dienu ausmā es tevi sveicu!

Un, lūk, drīz vien nāca brīnišķa rīta ausma, 12. aprīļa rīts, kad visu pasauli aplidoja vēsts: Cilvēks Kosmosā!

Mans saviļņojums bija neizstāstāms! «Viņš lido! Viņš lido! Uz zvaigznēm! Uz tāli!» skanēja manī. Es sapratu — ir jādzimst kantātei!

Kad nokļuvu savā vasaras jaunrades mītnē Vecāķos, naktīs mēnesnīcā spēlēju un dziedāju par Viņu, par brīnišķīgo Varoni, par Viņa brīnišķīgo lidojumu, par to, ko bija redzējis un sajutis Viņš, par to, ko sajuta cilvēki, vēstis par Viņu klausoties. Dienās es drudzaini rakstīju.

Es gribēju veltīt savu kantāti Jurijam Gagarinam, tādēļ atkal uzmeklēju atsaucīgo dzejnieci Mirdzu Ķempi viņas Vecāķu mītnē. Un atkal mūs vienoja sajūsmas pilna radoša sadarbība. Tik šoreiz tas vairs nebija saņinis par lidojumu zvaigžņu tālē, bet īstēnībā, piepildījusies īstenība — Jurija Gagarina brīnišķais lidojums kosmosā.

Es spēlēju, mēs lasījām. Bija lapaspuses, kurās vārdi palika tādi, kādi man bija radušies vienībā ar skaņām. Bet bija lapaspuses, kuru rindas lasot dzejniece aplkusa, dziļi ieklausījās sevī, un dzima vārdi — spilgtāki, tēlaināki, izteiksmīgāki. Dzejniece tik ļoti prata iejusties manā radošajā pasaulē, ka vārdi, ko viņa teica, bija man tuvi, vienmēr iepriecēja dzejnieces vārdu spēja iezīmīgāk izteikt to, ko esmu sajutusi.

Sarunās ar Mirdzu Ķempi es vienmēr sajutu dzejnieces ticību cilvēkam, ticību visas Cilvēces augšupejai.

Kad radošā sadarbībā veidojām manas dziesmas «Miera balss» tekstu, dzejniece pēkšņi dziesmas noslēgumā teica gluži pravietīgus vārdus:

— Pār visu zemi atskan Miera balss,

Lai zvaigžņū tālēs mēs kā draugi spētu iet!

1974. g. 27. jūnijā

AIJAS KUKULES PORTRETI

Skatuves mākslinieka profesija — tā nav gatavu patiesību komplekts, kādu likumu un norādījumu kopojums, bet ir drāma, satricinājums, varoņdarbs. Lūk, kādēļ viņam vienmēr ir jādeg. Tāda dzīve — optimistiska traģēdija!

Ludmila Gurčenko

1982. gada rudens. Līdzās Zinību namam, gaidot trolejbusu, pārļaižu acis avīžu kioskam, un skatiens aizķeras pie estrādes mākslinieku fotoattēliem filharmonijas biļešu kases lodziņā. Uzmanību piesaista meitenes portrets: kuplām, biezām melnu matu cirtām gandrīz vai līdz pleciem, mīlīgu sejiņu ar vieglu smaīdu, pabiklu skatienu. Paraksts: Aija Kukule. Esmu uzņēmies veidot aprakstu par mākslinieci, tādēļ ik reizes, manot šo uzvārdu, topu uzmanīgs. Taču šoreiz nāk klāt arī pārsteigums: Aija Kukule?! Mūsu šarmantā un temperamentīgā estrādes dziedātāja ar izaicinošo zēngalviņu?

Jau pierasto nopūtu — «Cik ātri skrien laiks...» — papildina «filozofiskāki» apsvērumi un atziņas: cik aši mainās mode un cik strauji — īpaši estrādes mākslā — ienāk jauni vārdi un jaunas personības. Tiesa gan, nāk prātā arī skumjāki vērojumi par to, cik ilgi tās spēj valdzināt un valdīt, sniegt būtisku papildinājumu tam, ko par laikmetu un mums pavēsta literatūra, kino, tēlotājmāksla...

Aija Kukule 80. gadu sākumā vairs nav bailīga iesācēja, bet gan māksliniece, kas ar savdabīgu talantu, nopietnu darbu un spilgtiem rezultātiem nodrošinājusi sev cieņu un atzinību sabiedrībā. Turklāt — pats galvenais! — meklējumi turpinās, aizsāktais ceļš sola tālu perspektīvu. Pakavēsimies pie šī gājuma tuvāk, metot atskatu uz sākumu.

1973. gadā Rēzeknes mūzikas vidusskolas audzēkne piesaista žūrijas un publikas uzmanību kārtējā padomju dziesmu konkursā. Oficiāli tas saucas — Otrais repub-

likas komjaunatnes un jaunatnes dziesmu festivāls. Daļībnieku vidū — iepriekšējās skates uzvarētāja Ilona Stepanova, ir arī citi favorīti, un tomēr — pirmā vieta tiek diviem rēzekniešiem — Aijai Kukulei un Aleksandram Uškanovam. Abi laureāti nokļūst uzmanības lokā, preses slejās pazib viņu vārdi un attēli.

Glūži dabiski, ka vairāk par dziedātājiem interesējas jaunatnes laikraksti un žurnāls «Liesma». Atšķirsim tā 1973. gada 3. numuru, kurā Aivars Baumanis iepazīstina lasītājus ar plašākām aprindām vēl glūži svešajiem jaunajiem dziedātājiem. Nelielajā, pavirši retušētajā fotoattēlā Aijas seja apņēmīga, ar tādu kā spītīgu vilcienu pierē. Skopās rindās pavēstīts: dzimusi un augusi Atašienē, tur arī beigusi vidusskolas 8. klasi, bet tad — 1972. gadā — iestājusies Rēzeknes mūzikas vidusskolas Kordirigēšanas nodaļā, dziedājusi pašdarbības vokāli instrumentālajā estrādes ansambli (populārais saīsinājums VIA tobrīd vēl nav ieguvis pilsoņtiesības). Vēlāk šos faktus papildinās citi apraksti un intervijas, veidojot priekšstatu par glūži ikdienišķu, dabisku tādā mūziķa biogrāfiju, kurš nav no četrus gadu vecuma spēlējis klavieres slavenu privātskolotāju gādībā, apmeklējis visas operizrādes, «Salomi» ieskaitot, un svētdienas vakarus aizvadījis Doma koncertzālē.

Jāpiebilst, ka klavieres Aiju nekad baidījušas nav. Vilinājušas gan. «Es pati pie tām piegāju,» viņa vēlāk teiks. Varbūt te sākās apjēga par nepieciešamību dziļāk ieiet mūzikas pasaulē, kas apņem jau kopš bērnības. Ģimenē dzied visi četri — abi vecāki un Aija ar māsu: «Aiz azara augsti kolni», «Precēj, mōs, čigōna dālu» «un tā bez sava gala», — arī to viņa vēlāk pastāstīs. Tā pakāpeniski pusauga gados veidojas nodoms mācīties mūziku: «Kad mācījos Atašienes vidusskolas 8. klasē, es stingri izlēmu būt par dziedāšanas skolotāju. Gāju un lūdzos, lai mani māca.» Šis citāts jau no nākamā materiāla «Liesmā» par Aiju Kukuli — 1977. gada 1. numurs, autors — Raitis Kalniņš. Un šoreiz Aija jau uz žurnāla vāka — trīs bildes: centrā priecīgs un apņēmīgs meitēns, malās — «darba procesā», ar mikrofonu rokās. Raksta nosaukums cerīgs un pravie-tojošs — «Turpinājums sekos». Un ir arī pamats — 1976. gadā Aija kļuvusi par Vissavienības padomju dziesmu jauno izpildītāju konkursa laureāti. (Pirmā vieta! Konkursā viņa dziedāja R. Paula dziesmas



Uzvara! (1976. gadā.)

ar J. Brežģa vārdiem «Turpinājums» un «Aiviekstes balāde».)

Bet jau gadu iepriekš, vēl mūzikas vidusskolas III kursā mācoties, nāk notikums, kas pārvērs visu dzīvi, — filharmonijas štatu sarakstos parādās jauns vārds: Aija Kukule, ansambļa «Modo» soliste. Un vadītājs — p a t s Raimonds Pauls, kura plates pirktas jau no 3. klases un zināmas vai no galvas! Kurš gan izsvērs, ko vēl gluži zaļajai dziedātājai nozīmēja šis «lielais lēciens»? Taču viens gan ir skaidrs: tas mācīja pārvarēt sevi, mācīja strādāt, strādāt nopietni un pamatīgi. Jo vairāk tādēļ, ka «Modo» jaunajiem dalībniekiem — Aijai Kukulei, Mirdzai Zīverei un Vladislavam Juhņevičam — bija jāiztur nopietna konkurence ar populārajiem solistiem Noru Bumbieri un Viktoru Lapčenko. Pirmās dziesmas? Tās palikušas prātā — Raimonda Paula un Imanta Ziedoņa «Caurvējš», tobrīd slavenais lūdzošais un dedzinošais «*Cher ami*»...

Aug varēšana, aug slava un atzinība. Pēc minētās uzvaras 1976. gada Vissavienības konkursā paveras arī tālāki ceļi — 1977. gadā Aija Kukule kopā ar kolēģiem

piedalās festivālā Drēzdenē. «Naktspuṡni» ar I. Ziedoņa vārdiem atnes godpilno otro vietu. Aizvien biežāk rodas iespējas pārstāvēt padomju mākslu dažādos koncertbraucienos, kultūras dienās, draudzības festivālos. To sakrājies jau krietni daudz: Ungārija, Čehoslovākija, Bulgārija, VFR. Ir arī gluži eksotiski maršruti: Šrilanka, Japāna, Irāka, Jordānija ...

Taču vispirms minams vēl viens būtisks pavērsiens — varbūt galvenais, pats būtiskākais — 1978. gadā. Jaunā, bet jau slavenā un visnotaļ daudzsološā estrādes dziesmas zvaigzne ver konservatorijas smagās durvis. Grūti? Jā, bet visgrūtākais — «aptvert, ka vispār jāstājas konservatorijā. Sarunāt pašai ar sevi,» — to atklāj trešais materiāls «Liesmā» — Miervalda Mozera «Ar savu ābelīti rokā» (1981. gada 4. numurs). No Valda Brauna fotoportreta uz mums raugās māksliniece — un dāma. Skatiens nebēdnīgs un puicisks, acis izstaro pašapziņu un azartu, šaurais matu ķilis pieres vidū iešķeļ koķetu niansi, un tomēr — tā jau ir personība, pašas veidots un apzināts skatuves tēls, noteikts ampluā, kas arī dziesmās kļūst aizvien skaidrāks, tvirtāks un — savs.

Ko tad devusi konservatorija estrādes dziedātājai, kura 1983. gada pavasarī saņēms kordirigentes diplomu? «Saprašānu,» mazliet dūsmīgi noskalda Aija. («Kā to var neredzēt un nedzirdēt!» — paliek neizteikts.)

Bet kā kordirigentei? Arī to pašu. Taču vēl dažādas zinības un prašanas — tās pašas klavieres; solfedžo, kas ļauj no nošu lapas izvilkt «meldiņu»; interesantus grupas biedrus Guntaru Felsbergu, Māri Īzaku, Eināru Verro, kas uztur konkurenci un neļauj laisties slinkumā. Un tomēr visvairāk — tikšanos ikdienas darbā ar lielām personībām, izpratni par augstiem mākslinieciskiem un cilvēciskiem kritērijiem. Specialitātes pasniedzējs Aijai ir Edgars Račevskis, bet divus studiju gadus viņa dzied arī pie Imanta Kokara slavenajā «Ave sol».

Viņu jau nevar paspēt. No nodarbību saraksta konservatorijā jāatlasa visnepieciešamākais, bet darba vieta tagad jau cita — Latvijas Televīzijas un radio estrādes un vieglās mūzikas orķestris. Blakus Viktoram Lapčенокam, Zoržam Siksnam un Olgai Pīrāgai te sava vieta solistei Aijai Kukulei. Mākslinieciskā virsvadība tā pati — maestro Raimonds Pauls. Bet darbs cits — ne

vairs publikas tiešā atbalsta un koncertzāles siltās telpas, ne ziedu veltes un pielūdzēju uzmanības. Daudz biežāk — studijas nopietnība, koncentrēta darba atmosfēra, ierakstu pa daļām kopā būvējot. Tā jau tas tikai ēterā izskan — viegli un kā vienā elpas vilcienā. Aiz tā slēpjas klausītājiem nezināms rūpīgs un piņķerīgs darbs, nepaklausīgā mikroфона savaldīšana, piekasīgi skaņu režisori un redaktori. Aija to gan nesaka — ar kolēģiem viņai veicies —, bet vai tad nav starpības starp klausītāju zāli, kuru var reizēm aizraut ar savu pārliecību vien, un ieraksta sterilo precizitāti, ko nevar ne apiet, ne apstrīdēt?

Pie mikroфона un «Mikroфона» plusiem un mīnusiem vēl atgriezīsimies, bet bez s a v a kora taču topošs diriģents arī nevar iztikt. Un tādēļ Aija gandrīz trīs gadus (līdz 1983. g. sākumam) mēro ceļu uz Skrundu, vāc kopā vīrus ar balsīm un «stutē augšā» kolektīvu. Nekādus īpašus laurus jau varbūt negūst, taču diriģentes roka iemanto stingrību un precizitāti — un koris ar labu vārdu tiek pieminēts ne tikai skatēs un atskaitēs, bet arī pavīd presē un radioaprakstos, liecinot, ka nav vis velta tā braukšana un stingrība. Pašai diriģentei rodas arī apjausma, cik smagi laukos ir ar elementāru mūzikas izglītību, kāda būtu jāgūst vispārizglītojošajā skolā, un cik grūts ceļš ejams entuziastiem, kas gribētu te ko labot.

Bet radio fonotēkā tikmēr krājas dziesmas. Arī televīzija, protams, nepaieš garām tik atraktīvai parādībai. Skan daudzi un dažādi autori — viena, divas, trīs dziesmiņas, bet visvairāk — un vislabāk, saistošāk un dziļāk — Raimonds Pauls. Tieši ar maestro darbiem veidojas pakāpes, kurās skaidri redzama dziedātājas izaugsme.

Jau 1979. gadā parādās divas atšķirīgas, bet spilgtas un Aijas Kukules talantam ievirzē un izteiksmē atbilstošas virsotnes, kurās dziedātājas toreizējā varēšana realizēta pārliecinoši un vērienīgi. «Upei pāri» ar O. Vācieša dzeju — manuprāt, viena no spēcīgākajām R. Paula dziesmām — saista ar smalko psiholoģisko zīmējumu, emocionāli piebremzētā tēla un eksplozīvās, dramatisma uzlādētās pašatklāsmes kontrastu. Dziedone gan pasvītrot šo pretmetu, gan atklāj tā neizbēgamību: jau sākuma klusinātajās, it kā sadzīviskajās intonācijās gruzd ilgās un nemiers, bet kulminatīvajā

«grēksūdzē» balss, nezaudējot skanīgumu, sasniedz kļiedzienu ekspresiju. Muzikāli poētiskais tēls — no vienas puses — un muzikālā un aktieriskā interpretācija — no otras — te saplūst jaunā pakāpē, veidojot saturiski ietilpīgu estrādes mākslas paraugu varbūt pat ar zināmu polemizējošu piesitienu. Polemizējošu pret vienkāršotu, atvieglotu šīs mākslas izpratni un traktējumu.

Otrajai dziesmai «Tu un cits» (J. Petera teksts) arī uzdevums un pamats gluži cits. Dziesmas varone: gracioza būtne ar panteras tvērienu, kas audzina savu pielūdžēju, salīdzinot viņu ar esošo vai šķietamo sāncensi, kurš teju, teju jau «rāpjas dvēselē». Bez šaubām, tas viss pasniegts viegli, dzirkstoši, vislabākajā nozīmē izklaidējoši. Ne tikai tekstā, bet arī interpretācijā izpaužas gan šīs audzināšanas situācijas tiešais komisms, gan viegla ironija par «retro» pielūgšanu. Dziedātājas balss raisās elastīgi, lieliski jūtot ritma maģiju. Reizēm tā ir patrallinoša un pašapzinīga, reizēm pārspilēti — un tādēļ komiski — iezīmē «šausmīgo» perspektīvu: «viņš ir cits, un tāpēc / tev ir jāatkāpjas», sasniedzot trāpīgi dozētu melodramatisku niansi. Televīzijā un atklātos koncertos tēlu vēl bagātina izteiksmīgā plastika, kas stilizē «liktenīgās sievietes» tipu, kadra vai skatuves atraisītā pārvaldīšana. Ko Aija Kukule ielikusi šajā jaukajā dziesmiņā, pa īstam var saprast salīdzinājumā ar citu interpretāciju (šāda iespēja bija arī TV skatītājiem). Tādēļ nav brīnums, ka 1981. gadā, būdama goda viešņa Gotvaldovas estrādes mūzikas svētkos Čehoslovākijā, māksliniece vislielākos panākumus — par spīti valodas barjerai — gūst taisni ar «Tu un cits».

Abās tik atšķirīgajās dziesmās tomēr ir kopēja pieeja — iziet aiz «tikai» dziedāšanas, radīt dziļāku mūzikas un teksta saplūsmi, galu galā — radīt aktierisku tēlu, kura tiešais «skatuves laiks» dod daudz plašāku priekšstatu, gandrīz vai visu tēla biogrāfiju. Līdzīga pieeja realizēta arī dziesmās ar V. Belševicas tekstu («Dziesmiņa par lakstīgalu infarktu», «Jumītis», 1980. gads), bet īpaši spēcīgi — R. Paula un L. Brieža «Atgriešanās» (1981), kur Aijas Kukules veidotais tēls atstāj tālu aiz sevis sadzīvīskās situācijas robežas («viņš» kārtējo reizi atgriežas pie «viņas»), kādas sniedz teksta saturiskais virsslānis, un ietiecas jo dziļi būtiskās psiholoģiskās norisēs. Bez šaubām, tieši aktierisku



Kopā ar autoru un mazo solisti L. Kreicbergu pēc R. Paula un L. Brieža «Dāvāja Māriņa meitenei mūziņu» atskaņojuma «Mikrofons-81» noslēguma koncertā.

tāja, kurai galvenais ierocis ir balss izteiksmība; tad — kā muzikālā teātra pārstāve, kurai nozīmīga ne tikai intonācija un krāsa, bet arī — un varbūt pat vairāk — kustība, mīmika, žests. Visbeidzot — kabareja stilistika, kurā sakausēts augsti kultivēts lakots smaids, kam ir tīrs parādes, rituāla raksturs, un pārgalvīga, izaicinoša sevī apliecināšana, kuras saknes varbūt sniedzas līdz pat čigānu muzicēšanas savdabīgajam artistismam.

Daļa programmas koncertā ir retrospektīva — ar atskatu uz iepriekšējo gadu guvumu, kas jau kļuvis

it kā par etalonvērtību («Jumītis», «Dziesmiņa par lakstīgalu infarktu», «Upei pāri», «Atgriešanās» u. c.). Ir arī pirmatskaņojumi («Pieskaries man» un «Gauja» ar L. Brieža vārdiem, «Cepu, cepu kukuli» ar J. Petera vārsēm), ieskats R. Paula kinomūzikā («Kabarē» no kinofilmas «Spāņu variants», J. Petera teksts), eksperimentāli, etīdes tipa darbi («Svešas drēbes» ar I. Ziedoņa vārdiem). Aija Kūkule dāsni un atdevīgi demonstrē savu varēšanu minētajā dotumu daudzveidībā, savas mākslas dažādās šķautnes un nianses. Netiek taupītas košas krāsas, programma te spīd un vīzulo ar karnevālisku spozmi, te atviz cēlmetāla blāvajā matējumā, te gremdējas krēslaini sapņainos un naksnīgi liktenīgos toņos. Un tomēr pašā centrā, pašā skaudrās un svinīgās izrādes kodolā — trīs dziesmas, kurās mūs uzrunā tikai dzeja un mūzika. Aplust orķestris, pazūd prožektoru spilgtums, un ikvienu no zālē sēdošajiem uzrunā «Pilsētas romances» ar Austras Skujiņas dzeju («Šķiršanās dziesma», «Katedrālē», «Vieglprātīgā sirds» — pirmatskaņojums).¹

Tieši ikvienu, jo priekšnesums veidots kā intīma saruna, gandrīz grēksūdze, kurā nav estrādiska atvēziena, bet — gluži otrādi — spēcīgs iekšējs pārdzīvojums, neremdināma kaisme, kas, pasniegta ārēji atturīgi, uztverama katram klausītājam. Lielisks R. Paula opuss, adekvāta tā interpretācija!

Un tomēr arī šajā it kā anti-estrādiskajā priekšnesumā dziesma Aijai Kūkulei ir vispirmām kārtām aktieriskas iedarbības sfēra — teātris kā spogulis, kurā atviz dzīve un mēs paši, mūsu laiks, raizes un prieks. Varbūt šē saskatāma kopība, kuras dēļ Aija savu iemīloto mākslinieku vidū blakus franču šansona meistariem Edītei Piafai un Morisam Ševaljē nosauc arī Ludmilu Gurčenko — mākslinieci ar ārkārtīgi plašu radošo dotumu spektru, kurai galvenais — pasniegt savu domu, attieksmi, izpratni, bet informācijas kanālam (filma, koncerts, grāmata) ir pakārtota nozīme.

Un atkal Aija Kūkule uz «Liesmas» vāka (1983. gada

¹ Starp citu, šāda tipa cikls izvērza arī jaunu uzdevumu — veidot plašākas muzikāli dramaturģiskas kompozīcijas vienotu veselumu. Pirmais — un daudzējādā ziņā ļoti veiksmīgais — solis šajā virzienā bija R. Paula un L. Brieža «Austrumu motīvi» (1982; «Tirgū», «Miruso pilsēta», «Vīna kauss», «Caur tuksnesi», «Kara-vāna»).



«Es — pasaulē, pasaule — manā fotoaparātā.»

3. numurs). Iemesls — nopietns un iepriecinošs: viņa kļuvusi par Latvijas ĻKJS prēmijas laureāti. Fotogrāfa Imanta Prēdeļa portretā ar vienkāršu un gudru parakstu («Jāzepa Vītola Latvijas Valsts konservatorijas studente Aija Kukule») redzam mākslinieci azartiski klausāmie skaņu ierakstu. Aijai veltīts arī žurnālistes Guntas Prapes apraksts «Barometrs» un apvāka otrā lappuse — Zigurda Mežavilka fotouzņēmumu sērija, kurā Aija redzama gan Vissavienības konkursā 1976. gadā, gan Dziesmu svētku dalībnieču vidū, gan kā «Mikrofona-81» laureāte.

Te gribas vēlreiz atgriezties pie mūsu estrādes mākslas un publikas attiecībām. Šobrīd, piemēram, ir gluži skaidrs, ka jau no 80. gadu sākuma Aija Kukule ir gaidīta un iemīļota. Un tomēr reizēm grauž tāda kā neiz-

pratne: teiksim, kā izskaidrojams, ka dažādās aptaujās («Padomju Jaunatnes» diskoklubā, «Mikrofonā») tik spilgta un konsekventa māksliniece ne vienmēr ir priekšgalā, popularitātes viļņa galotnē?

Ne jau par to ir bēda, domā Aija pati. Nelaiمة, ka tas pats «Mikrofons» savu aptauju veido diezgan stihiski. Kas atlasa dziesmas, pēc kādiem kritērijiem un apsvērumiem tiek veidots konkurss, — neviens īsti nezina. Un vai drīkst visus — pašdarbniekus un profesionāļus — skatīt vienā kategorijā (vai pašdarbnieks ar štata algas saņemšanu vien jau kļūst par profesionāli, arī paliek atklāts jautājums)? No tā cieš vērtējumi un deformējas reālo sasniegumu skala. Arī par tādām lietām domā Aija — varbūt pat reizēm to darbinieku vietā, kuri par šiem jautājumiem atbildīgi.

Taču, lai kā tas arī būtu, «Mikrofona» aptaujas popularitāte ir realitāte, kuru nevar ignorēt, un jau pati piedalīšanās noslēguma koncertā nozīmē, ka solists dzied skatītāju un klausītāju tūkstošiem un desmit tūkstošiem. Gan šis gandarījums, gan arī atbildība Aijai vairs nav sveši.

1984. gada pavasaris. Pēc ilgāka pārtraukuma parādās jauni Aijas Kukules ieraksti. Vairāk nekā pusgadu pa radio skanējušas vienīgi agrāk fiksētās dziesmas un Aijas sarunas no slimnīcas ar savas mākslas cienītājiem, kas dzirdamas «Mikrofonā» un «Dzirkstelē». Tagad — jaunas dziesmas un iestudējumi, atkalredzēšanās ar klausītājiem koncertzālē. Viena no plašākajām un spilgtākajām — piedalīšanās Raimonda Paula lirisko dziesmu koncertā Latvijas PSR Komponistu savienības IX kongresa ietvaros (1984. gada 6. maijā).

R. Paula «Vītola stabules dziesmas» (ar V. Plūdoņa tekstu)¹ — jauns, interesants uzdevums: smalki te savijas tautiskā stīga un šodienīgas estrādes ritmi, tikpat savdabīgi līdzsvarojas bērnu ansambļa nepretenciozās, bet valdzinošās melodiskās līnijas ar daudz rafinētākiem solistes dziedājuma režģiem. Tiesa, visbiežāk solistei ir tas pats tematiskais materiāls (dažkārt kano-

¹ «Bij manā somiņā», «Pirmspavasara dziesmiņa bērniem», «Pūpoliņi», «Vasaras vakara idille», «Cīgā, džīgā, sienāzīt!», «Rudens», «Zvirbuļa rudens dziesma», «Ziemas ciemiņi», «Ziemas ceļa idille», «Meža māte».



Latvijas PSR Nopelniem bagātā skatuves māksliniece, republikas Komjaunatnes prēmijas laureāte Aija Kukule.

niska caurveduma veidā), un tas prasa arī taktisku pieskaņošanos gan bērna balss tembram un dziedāšanas manierei, gan tās tiešumam. Aija Kukule te prot gan klausīties ansambļa priekšnesumā, gan likt tam klausīties savā balsī, kas priecē ar patiesu daudzveidību, prasmi iedziļināties poēzijas būtībā, ietiekties šķietami vienkāršo tēlu un jēdzienu ētiskajā kodolā. Dziļums — tā ir īpašība, kas tagad vairāk nekā agrāk saista mākslinieces sniegunā. Tas jaušams arī tīri estrādiskajā programmas daļā, kur pirmoreiz izskan skaudri balādiskās dziesmas ar J. Petera vārdiem («Ar balsi vien», «Vecais dziedātājs», «Zaļu stundā»), un pat drastiski pārgalvīgajā ciklā «Atceroties jaunību» (L. Brieža dzeja), kurā uzstājās trīs solistu ansamblis — Žoržs Siksna, Viktors Lapčenoks un Aija Kukule.

Un atkal — darbi, darbi... Dažādi, protams. Te ir gan piedalīšanās Raimonda Paula autorkoncertu zalvē Maskavā 1984. gada nogalē, gan viņa jaunā cikla ar Raiņa dzeju ieskaņošana radio, gan dziesmas izrādei «Ceturtais skriemelis» Leļļu teātri, gan Mūzikas dienu koncerti Valkas rajonā, gan...

Ko tad rezumējošu 1985. gada pavasarī var teikt par Aijas Kukules vietu un ieguldījumu latviešu estrādes mākslā? Acīmredzot to, ka savu vārdu viņa tajā teikusi spilgti un paliekoši — vispirmām kārtām jau tādēļ, ka devusi pieredzi, bez kuras nav tālākvirzības, sasniegusi līmeni, kurā jautājums, vai estrādes mūzika ir m ā k s l a, atkrīt pats no sevis. Liecība par to ir arī 1985. gada sākumā piešķirtais skanīgais tituls — Latvijas PSR Nopelniem bagātā skatuves māksliniece (pēc Margaritas Vilcānes otrais gadījums mūsu mūzikas vēsturē, kad šādu goda nosaukumu saņem estrādes dziedātāja).

Atkal presē parādās Aijas Kukules portreti, tagad aizsniedzot arī Vissavienības izdevumus. Gan tie, gan intervijas ar mākslinieci pārliecina: arī turpmāk varam gaidīt no viņas jaunas, interesantas ieceres un atklājumus. Kaut kas pravietojošs šajā ziņā ir Leona Brieža vārmās no dziesmas «Ilgošanās», ar kuru Aija Kukule kļuva par vienu no aptaujas «Mikrofons-82» uzvarētājām:

Cik savādi gan viss man nākas,
Kur likās, ka beidzies viss,
Kur viss aizvien vēl tikai sākas,
Aizvien, aizvien...

ATMIŅAS, VĒROJUMI



MANA RADOŠĀ DARBA UN DZIVES ATMIŅU PAVEDIENI

Dziesma ir senākais skaņu mākslas žanrs, veidojies tautas dzīlēs gadu simteņos, kā arī neskaitāmu komponistu rokrakstu skanējumā. Dziesmas dvēsele ir melodija, kas visā pilnībā atspoguļo vārda un satura būtību, tēlainību, vispatiesākajā nozīmē iet tālāk par vārdiem, tālāk par domām.

Daudz ko mēs esam mācījušies no tautasdziesmām. Savā vienkāršībā, dziļumā tās valdzina klausītājus un dziedātājus paaudžu paaudzēs. Šis dzidrasis skaņu avots aicina komponistus pievērst tam vēl vairāk uzmanības, veidot apdares koriem, ansambļiem utt.

Rakstot solodziesmu, manuprāt, komponistam svarīgi ir atrast iecerētajam dzejas darbam tādu melodiju, kuru klausītāju lielākā daļa pieņemtu kā senu, mīļu paziņu. Otrais — jau grūtāk paveicamais uzdevums ir klavieru pavadījums, kam jāpapildina un jāizteic raksturīgākie teksta akcenti gan noskaņā, gan ilustrācijās. Tas prasa no komponista profesionālu gatavību, tehnisku pieredzi.

Esmu pieskāries daudziem mūsu Padomju Latvijas dzejnieku un klasiķu tekstiem, protams, tēlainākiem un vērtīgākiem manā izpratnē. Jāatzīstas, ka vistuvākā man bijusi tā dzeja, kurā patiesi un vienkāršiem vārdiem izteiktas cilvēku izjūtas un pārdzīvojumi dažādos dzīves brīžos, kura saistīta ar dzimtenes mīlestību, kuru caurstrāvo šīsdienu elpa un iztēle. Man dažviet pārmet lirisma pārmērību dziesmās, bet tā jau ir katra komponista subjektīvā īpatnība un rokraksts. Domāju, ka ar piemērotu, spilgti rastu melodiju var panākt lielāku iespaidu nekā ar pārsmalcinātas vai blīvas harmonijas pielietošanu konstruētā melodijā, ar neparastiem ritmu vai intervālu meklējumiem. Protams, autoram, kuram neimponē melodijas skaistums, jārod pavisam citi ceļi, jārikojas ar mūzikas ritma, harmonijas krāsām, polifoniju un disonanšu režģiem. Ar talantu un meistarību

skaņu mākslā ir sasniegti plaši novatorisma apvāršņi un brīnumi.

Man bieži tiek jautāts, kā esmu saglabājis uzticību solodziesmai savā garajā komponista dzīvē. Jo 1983. gada 27. martā Operas un baleta teātrī izskanēja mans ikgadējais 30. autorkoncerts, veltīts solodziesmai.

Gribas te paritināt atmiņu pavedienu no savas jaunības gadiem. Kopš 1927. gada pavasara, kad beidzu Speciālo klavieru klasi Latvijas konservatorijā un, lai iekļautos tālaika koncertdzīvē, 3. novembrī tai pašā gadā sniedzu savu pirmo klaviervakaru...

Aktīvi tolaik skanēja kamermūzika, sevišķi solodziesmu koncertos, kuros uzstājās ievērojamākie operdziedoņi, izpelnīdamies lielu klausītāju un kritikas atsaucību. Bieži gāju, lai ar jūsmīgu jauneklā sirdi un interesi iepazītu latviešu komponistu solodziesmas skaistumu teicamā atskaņojumā, Emīla Dārziņa romantiskās noskaņas bagātību, lai dzirdētu Jāzepa Vītola, Alfrēda Kalniņa, Jāņa Mediņa un arī jaunās, talantīgās Lūcijas Garūtas neaizmirstamos patstāvīgos solodziesmu vakarus. Mani saistīja vēlēšanās un aicinājums arī pašam mēģināt uzrakstīt kādu dziesmiņu. Atšķīru Friča Bārdas brīnišķīgo liriskās dzejas grāmatu «Zemes dēls». Tā varēja iejūsmināt ikkatru dzejas skaistuma, poēzijas meklētāju. Biju laimīgs, kad 1928. gada rudenī profesors Jāzeps Vītols mani uzņēma savā kompozīcijas klasē. Pa visu kompozīcijas studiju laiku līdz 1933. gadam radās arī man vairākas solodziesmas. Starp tām varētu minēt dziesmas «Ziediņš» (F. Bārda), «Uz tilta» (J. Ziemeļnieks), «Jasmīni tvan» (A. Borincs) un citas, kuras pirmo reizi tika izpildītas 1934. gadā Marisa Vētras koncertā Melngalvju nama zālē. Jāņa Zālīša un citu recenzentu labvēlīgas atsauksmes man deva ierosmi arī turpmāk pievērsties šim žanram. Biju iepazinis un iemīlējies P. Čaikovska, S. Rahmanīnova solodziesmu šedevrus, E. Grīga, F. Šūberta, R. Šūmaņa melodijas skaistumu.

Atminos, kad 1937. gadā notika mans pirmais kompozīciju vakars, solodziesmas un duetus atskaņoja Operas mākslinieki Erna Puknas-Traviņa, Nikolajs Vasiļjevs, Viktors Stots, pirmo sonatīni vijolei spēlēja Voldemārs Ruševics un es pats izpildīju ciklu klavierēm «Dzimtenes ainavas». Šo koncertu ar savu ierašanos pagodināja arī profesors J. Vītols. Viņa atsauksme bija



Jaunai dziesmai tekstu meklējot.

Ļoti labvēlīga, pat cildinoša. Tas mani ļoti stimulēja turpmākam darbam. Te gribas pieminēt arī manus intensīvos klavierspēles gadus no 1927. līdz 1950. gadam. Sajā laikā iestudēju un atskaņoju piecas klaviermūzikas programmas. Bieži pat ik nedēļas spēlēju arī radiofona dzīvajos raidījumos. Ar Radio simfonisko orķestri diriģenta Jāņa Mediņa vadībā atskaņoju Bēthovena, Čaikovska, Lista, Rimskā-Korsakova un Sen-Sansa klavierkoncertus.

Jau pēc Lielā Tēvijas kara pārslēdzos vairāk uz savu darbu izpildījumiem. Radās jaunas solodziesmas, 1947. gadā arī Pirmais koncerts klavierēm ar simfonisko orķestri.

Sākās liela darba rosme visiem Padomju Latvijas komponistiem. Bet atceros arī, ka tūlīt pēc kara kon-

certdzīve saskārās ar lielām grūtībām. Skaņu mākslas atplauksmei ļoti daudz palīdzēja laikraksts «Cīņa». «Cīņas» zālē rīkotajos mūzikas vakaros dominēja pirmat-skaņojumi, darbi, kuri vēl šodien saglabājušies dziedoņu repertuārā. Varu minēt: «Cīruļi ziemā» un «Miera valsts» (J. Sudrabkalns), «Līgavai» (L. Paegle), «Daugava māmuļa» (L. Pēlmanis), «Vienīgā zvaigzne» (Rai-nis). Dziesmu tekstus meklēju atbilstošus laikmetam.

Neaizmirstami atmiņā palikuši Mūzikas fonda rīkotie autorkoncerti republikā piecdesmitajos un sešdesmitajos gados. Tie bija iemantojuši ļoti plašu klausītāju atsau-cību rajonu centros un kolhozu klubos. Bija radīta un nostiprināta mūzikas propagandas tradīcija — tikšanās ar lauku ļaudīm, kuri ar interesi gaidīja komponistu un viņa darbu atskaņojumus.

Gaišas atmiņas saglabājušās arī par radošo sadarbību ar mūsu Operas un baleta teātri. Piecdesmito gadu beigās to ievadīja mani autorkoncerti. Vispirms te atzīmējama teātra direkcijas laipnā pretimnākšana — daudzu izcilāko solistu iesaistīšana, lai autors varētu parādīt klausītājiem savas jaunākās solodziesmas tei-camā izpildījumā. Savu dzīvi uz Operas skatuves sākuši vairāki dziesmu cikli: «Vakara stāsti ciematā» (J. Grots) Edgara Plūksnas smalkjūtīgā, sirsnīgā priekšnesumā, «Zelta loks» (Z. Purvs) Žermēnas Heines-Vāgneres un Kārļa Zariņa aizrautīgi izjustā atskaņo-jumā, cikls «Noskaņas» (J. Plaudis) Jāņa Zābera un Edgara Plūksnas izpildījumā, «Vējš dzied ezera vītolos» (A. Grigulis) Artūra Frīnberga suģestējošā, vienreizējā atveidojumā, tāpat kā «Aktiera mūžs» (A. Krūklis) un «Vakara dziesma» (A. Kaldupe) Pētera Grāveļa neaiz-mirstamā tulkojumā, «Komponistam» (velte Mocarta piemiņai ar M. Kempes dzeju), ko daiļi izjustā skanē-jumā sniedza Jānis Zābers. Te nu varētu turpināt un nosaukt daudzu ievērojamu opersolistu vārdus, kuri ar lielu, sirsnīgu prieku un atsaucību ir iestudējuši manas jaunās dziesmas.

1953. gadā sākās gatavošanās Padomju Latvijas māks-las un literatūras dekādei Maskavā. Rīgas Operetes teātrim nebija neviena latviešu autora skatuves darba. To uzdeva man uzrakstīt sadarbībā ar dramaturģi Elīnu Zālīti. Viņa laimīgi atrada libreta materiālus muzikā-lajai komēdijai, atainodama tajā jaunās elektrostacijas celtniecību uz triju republiku — Latvijas, Lietuvas un

Baltkrievijas — robežu krustojuma, pie Drisvjatu ezera ūdeņiem. Bija vajadzīga liela uzdrošināšanās, lai šajā žanrā uz skatuves parādītu darba cilvēkus, strādniekus, celtniekus. Gada laikā pirmā latviešu padomju muzikālā komēdija tika uzrakstīta. To nosaucām «Zilo ezeru zemē». Pirmizrāde skanēja 1954. gada 1. un 3. maijā režisora Borisa Roščina iņscenējumā un Teodora Vēja muzikālajā iestudējumā. Nepilnu 10 gadu laikā notika 350 izrādes. To iestudēja arī Ukrainā, Igaunijā. Muzikālās komēdijas dziesma «Mana dzimtene jaukā» skan vēl šodien visās mūsu plašās Padomju dzimtenes malās.

«Seši mazi bundzenieki» — šī tautiskas noskaņas operete uzrakstīta 1955. gadā ar Artūra Vilka veidoto Ā. Alunāna lugas skatuves variantu. Mazāk izdevies bija šī darba uzvedums Operetes teātrī. Bet Valmieras teātrī režisora Pētera Lūča vadībā — iemantoja nedaļītu klausītāju atsaucību vairākas sezonas no vietas.

Mana trešā muzikālā komēdija «Sarkanā marmora noslēpums» ar Alfreda Krūkļa libretu, kam tika piešķirta Kultūras ministrijas godalga, tomēr lielu un noturīgu klausītāju interesi neizraisīja, jo libretā nebija pietiekami izvērstas dramaturģijas. Mūzikas bija daudz, ar romantisku noskaņu par mākslinieku dzīves pārdzīvojumiem un izjūtām. Tajā ietilpa arī dziesma «Aktiera mūšs».

Ceturtais skatuves darbs bija operete «Dzintarkrasta puīši» ar Ventas Vīgantes libretu par zvejas darba vīriem un jaunatni. Alfrēda Jaunušana vienreizējā režijā tā piedzīvoja negaidītus, izcilus panākumus. Pavisam 250 izrādes. Par šīs operetes mūziku saņēmu Vissavienības muzikālo teātru un izrāžu skates prēmiju.

Mana pēdējā — piektā operete «Tikai rozes» arī ar Ventas Vīgantes libretu stāstīja par lauku darbaļaudīm dārzniecībā, kur tiek audzētas rozes, ziedu karalienes. Klausītāji šo izrādi uzņēma ieinteresēti.

Mani turpmākie dzīves un darba ceļi aizveda pie lielās formas — operas «Zelta zirgs», kura skan jau divdesmit gadu uz mūsu Operas un baleta teātra skatuves.

Operas «Zelta zirgs» pirmsākums saistās ar Jaunatnes teātra viesošanas Maskavā 1957. gadā Vissavienības jaunatnes teātru festivālā. Izcilajam Raiņa skatuves darbam biju komponējis mūziku, par kuru teātris

man atveda festivāla laureāta diplomu. Necerētais panākums arī rosināja un deva drosmi operas rakstīšanai. Pirmizrāde notika 1965. gada 7. februārī un sakrita ar Tautas dzejnieka Jāņa Raiņa simto jubilejas gadu. Spriedumi par šo operu skeptiķu un kritiķu aprindās stingri dalījās. Dažs atzina, ka vislielākā kļūda ir tā, ka nav parādīts Raiņa filozofiskais zemteksts, cits atkal, ka Antiņa tēls nav atklāts līdz galam un parādīts kā šodienas varonis, un dažādi citi iebildumi. Un tomēr klausītāji operu iemīlēja, atsaucība bija liela un turpinās līdz šai dienai. Laukums pie Operas vienmēr bija pilns ar atbraucēju autobusiem no republikas pilsētām un ciematiem. Un tā šis darbs 1985. gada 7. februārī svinēja savu 200. izrādi, aizvadīdams 20. gadu savā pirmajā redakcijā. Man neizgaist vēl brīnišķīgais mirklis, kad pēc pirmizrādes pienāca klāt mūsu izcilie skatuves meistari režisori Eduards Smiļģis un Alfrēds Amtmanis-Briedītis, sirsnīgi apkampa un apliecināja, ka Raiņa darbs pacelts jaunā kvalitātē, un paredzēja, ka tas ar mūzikas spēku dzīvos ilgu, ilgu gadu...

Mana otrā opera «Pūt, vējiņi!» rakstīta un veidota kā tautasdziesma — pretēji filmai, kas ietiecas sadzīves žanrā. Ceru šo darbu nākotnē vēl pilnveidot.

Mani divi baletī «Sprīdītis» un «Lolitas brīnumputns» domāti galvenokārt jaunatnei un bērniem, jo Annas Brigaderes nemirstīgās pasaku tēmas ir vispiemērotākās baleta uzvedumiem.

Jau piecus gadus pacietīgi gaidu arī savas jaunākās operas «Maija un Paija» iestudējumu.

Mans mīļākais darbs un aicinājums ir bijis komponēt dziesmiņas un arī skaņdarbus klavierēm mazajiem mūzikas draugiem. Esmu ļoti pateicīgs dzejniecei Dzidrai Rinkulei-Zemzareī par atsaucību darbā pie jau pazīstamiem, sen iznākušiem krājumiem — «Vasariņa», «Baltā ziema» un «Kurš darbiņš labāks», kuri galvenokārt bija domāti gan bērnodārziem, gan arī skolu pirmajām klasēm. Visi tika tulkoti arī krievu valodā.

Mans uzskats — mazajiem pirmā dziesmiņa jādzird no māmiņas vai vecmāmiņas, visbiežāk jau tā ir klusā tautasdziesmiņa «Aijā, žūžū».

Pateicība pienākas Latvijas Valsts filharmonijas vadībai par došo iespēju kopā ar dziedoņiem Āriju Simsoni, Druvi Kriķi, Mirdzu Kalniņu, čellistu Ernestu

Bertovski, kā arī muzikologiem Birutu Dreiži, Artūru Birnsonu u. c. sniegt autorkoncertus pa visu mūsu republiku laikā no 1975. līdz 1980. gadam vairāk nekā 400 skolās un kultūras namos bērniem un skolu jaunatnei. Visur tikām ļoti gaidīti.

Esmu pateicīgs arī bērnudārzu audzinātājām un skolotājiem par atsaucību pret manām mazajām dziesmiņām, par to iemācīšanu bērniem, pirms viņi pakāpeniski vecākajās klasēs apgūst daudzu komponistu dziesmas.

Mūzikas un draudzības pavadieni mani 1981. gada pavasarī aizveda uz tālo Alma-Atas pilsētu Kazahijā, bet 1984. gada pavasarī uz Baku Azerbaidžānā. Abās republikās notika tradicionālās bērnu un jaunatnes mūzikas nedēļas. Tās pavēra man plašu ieskatu abu republiku mūzikas dzīvē, viņu dziesmu īpatnēji nacionālajā skanējumā. Piedalījos vairākos koncertos, izpildīdams savus skaņdarbus. Man bija patīkams pārsteigums, ka atklāšanas programmā skanēja virkne manu klavierminiatūru Baku mūzikas skolas audzēkņa izpildījumā un kādā citā skolā arī dziesmiņas bērnu ansambļa skanīgā priekšnesumā. Tas bija domāts kā tautu draudzības koncerts. Neparasta šķita Azerbaidžānas bērnu muzikalitāte, kad viņi izpildīja savas tautasdziesmas, tā saucamos mugamus, ar daudziem melismiem, ar virtuozu grūto augšējo nošu izpildījumu, kādu mūsu ziemeļu bērni diez vai iespētu paveikt. Tā kā Baku pilsētā vien ir 34 mūzikas skolas, tad redzams, ka milzīga ir valdības gādība par muzikāli estētisko audzināšanu.

Nevaru nepieminēt arī tos sava radošā darba pavadējus, kuri turpinās jau vairāk nekā 30 gadus ilgā sadarbībā ar profesionāli tehniskajām skolām. Visiem mums labi pazīstamais Jānis Brodelis, pats liels kultūras cilvēks, personība, vienmēr aktīvi cīnījies un neatlaidīgi gādājis par topošās darba jaunatnes vispusīgu izglītību, kas bagātināta arī ar mākslas un mūzikas skaistumu, aicinājis komponistus palīdzēt jaunatnes muzikāli estētiskās audzināšanas darbā.

Man šo skolu jaunatne ir bijusi tuva un rosinoša, radušās vairāk nekā 50 dziesmas, dejas skolu ansambļiem, koriem. Patīkami, ka audzēkņi tās ātri iemācās un saglabā arī repertuārā, izmanto svinīgos sarīkojumos.

No dzejniekiem ļoti atsaucīgi bijuši Valdis Lukss, Valdis Rūja, Ziedonis Purvs, Jūlijs Vanags, Anna

Brodele, Ārija Elksne. Viņi dāvājuši dziesmu tekstus, atbilstošus katras skolas darba specifikai, īpatnībai, gaišai melodijas izskaņai, jaunībai un dzīvespriekam.

No mazas dziesmas var izaugt liela doma, izaugt mūzikas lielās formas darbi. Dziesmu var salīdzināt ar krāšņu ziedu, kura smarža pilda un iepriecina cilvēku sirdis darba, atpūtas, prieka un skumju brīžos. Tā piepilda arī visu manu mūžu.

ETĪDE PAR MARGĒRI ZARIŅU

Margēra Zariņa rūpesti par jaunatni, par tās radošo spēju un sabiedriskā temperamenta attīstību ir labi zināmi; tie nu jau četrdesmit gadus izpaužas gan viņa muzikālo sacerējumu ievirzē, gan literārajā prozā un publicistikā, gan tajā rosinošajā, mudinošajā intonācijā, kas caurstrāvo katru mutvārdu dialogu ar meistarū. Vārdiņš «vajaga» Zariņa leksikā ir sastopams visbiežāk. Kaut arī, to lietojot, viņš izmanto visas daudzveidīgās dinamiskās, tonālās un tembrālās nianšes, nozīme paliek nemainīga: «Neprāto, nešaubies, nebaidies, dari.» Bet runātāja sejas izteiksme, žestikulācija un viss cits, kas liecina par attieksmi pret sarunas partneri un tēmu, it kā signalizē: «Atbalstīšu, ja padarīto sāks niecināt.» Nemāku atrast vispiemērotāko apzīmētāju tai sajūtai, kas paliek pēc sarunas ar Zariņu; varbūt — «savīrinātība» (sarunvalodā šādu leksēmu gadījies dzirdēt)?

Par Zariņa paša drosmi «savīrināties» un ķerties pie tādiem darbiem, kuru veikšanai citi vēl nav sadūšojušies, liecina fakti. 1957. gadā, kad daļa no radošās inteliģences vēl tikai prātoja par secinājumiem, kas izdarāmi no PSKP XX kongresa lēmumiem, Latvijas padomju komponistu savienības valdes priekšsēdētājs (1956—1968) Margēris Zariņš jau pabeidz savu komisko operu «Zaļās dzirnavas»; gadu vēlāk tā sagaidīja inscenējumu teātrī. Piesardzības un atturības mūrī, kas mūsu estētiskajā apziņā tolaik vēl tika celts starp pozitīvi vērtēto traģismu un mazāk vērtīgo komismu, literāro drāmu un improvizatorisko delartismu, kas sargāja latviskajai mentalitātei it kā uz mūžiem noteikto liropiskās izteiksmes veidu no morāli bojājošās drastikas, «Zaļās dzirnavas» iecirta jūtamu robu, izraisot pārdomas un polemikas par tēmām: «Vai tā drīkst, vai tā var?»

Mēs vēl nebijām pat lāgā apraduši ar to, ka cienījamais oratorijas «Valmieras varoņi» (1950), dziesmu cikla «Sudrabota gaisma» (1952), operas «Uz jauno

krastu» (1955), mūzikas kinofilmam «Kā gulbji balti padebeši iet» (1957) autors pievēršas šādiem it kā «ētiski mazvērtīgiem» žanriem, formām un mūzikas valodas izteiksmes līdzekļiem, jauc «ētiski vērtīgo» zemnieku folkloras leksiku ar «mazvērtīgo» pilsētniecisko dzeju un mūziku, kad 1969. gadā Margēris Zariņš sagādā jaunu pārsteigumu. Ērģeļdarbi «Concerto innocente», «Variācijas par J. Poruka tēmu», mūzika kinofilmam «Pie bagātās kundzes» — tas nu vēl būtu paciešams, kaut arī mūsu priekšstati par ērģeļmūzikas cildenumu tiktu mazliet satricināti. Bet literatūra: «Elizejas lauku Mocarts», «Akmens viesis», «Talanti bez pielūdzējiem», «Viltotais Fausts» utt., u. t. jpr.? Soreiz pārdomu un polemiku vilnī tiek ierauti ne vien mūziķi, bet arī literāti un valodnieki. Ipaši valodnieki. Jo Zariņš — pretēji dominējošajai ievirzei uz literārās valodas attīrīšanu no arhaismiem, dialektismiem, vulgārismiem un internacionālismiem — ceļ ārā no aizmirstības apcirkņiem tādus morfoloģiskos un sintaktiskos veidojumus, kuri likās sen jau izskausti no daiļliteratūras, par publicistiku nemaz nerunājot.

Ekseģēti (gr. *exēgētēs* — izskaidrotājs), pie kuru sugas īstenībā piederam mēs visi — humanitāro zinātņu pārstāvji, protams, atkal ir ieintrigēti, kāds ir šo pārdrošību cēlonis, kādi — Margēra Zariņa nolūki un mērķi?

Vienu no jaunākajiem, manuprāt, arī dziļākajiem skaidrojumiem devusi Tatjana Kuriševa¹. Viņa konstatē, ka tendence uz teatrālismu, uz vizuāli un audiāli spilgtu izrādīšanu mākslas darbu radīšanu ir raksturīga visai 20. gadsimta kultūrai un mākslai, ka tā ir sava veida pretdarbība 18. gadsimtā — t. s. apgaismes laikmetā — dzimušajai noslieci ētiskos ideālus stādīt augstāk par estētiskajiem (atcerēsimies, ka jau 20. gadsimta sākumā Maksims Gorkijs izvīrziņa antitēzi: «Estētika ir rītdienas ētika»). Motivējumu šim visaptverošajam teatrālismam zinātniece atrod t. s. spēles (jeb rotaļas) principā, kas pilda «mācībformas» funkciju ne vien cilvēku, bet arī dzīvnieku pasaulē. No šejienes arī izriet T. Kuriševas slēdziens par Margēra Zariņa daiļrades būtību: «...visa viņa daiļrade, gan muzikālā, gan literārā, visa viņa daudzveidīgā mākslinieciskā dar-

¹ Курьшева Т. Маргер Заринь. М., 1980.



«Ideju vienmēr ir vairāk, nekā laika viņu realizēšanai.» —
tā, šķiet, domā attēlā redzamais jubilārs...

bība . . ir hepenings¹, viena aktiera improvizētais teātris, teātris, kura darbība pilna ar negaidītiem pavērsieniem, piesātināta gan ar humoru — te vieglu, te smagnēju —, gan ar drāmu, ar romantiku, ar farsu, — šķietami neizskaidrojamu nejaušību virkne, kaut arī īstenībā tā ir vienkārši spēle, bagātīga improvizēšana par vienu tēmu — dzīves galveno tēmu . . . »²

Šie vārdi rakstīti 1976. gadā un, kā šķiet, nav zaudējuši vērtību arī pašreiz, kad Mārgerim Zariņam apritējusi septiņdesmit piektā dzimšanas diena. Liekas, arī pats komponists īpaši nepretojas skaidrojumam, kurā

¹ Angl. *happening* — notikums, spēle.

² Курьшева Т. Маргер Заринь, с. 201.

viņa muzikālās un literārās daiļrades jomās veiktie darbi tiek interpretēti kā apzināta teatrālisma izpausmes.

Taču arī teātrim, arī «viena aktiera improvizētajam teātrim» nav raksturīga tikai pašizteiksmes vajadzība, paštiksmīnāšanās par savu varēšanu, spēšanu, uzdrošināšanos, apmierināšanās ar to, ka tevi ievēro, tevi atzīst, par tevi strīdas. Tādu pozīciju gan palaikam ieņem jauni, mazpieredzējuši aktieri, kuri savu mākslu nes priekšā, domādami tikai par tautas aforisma «sevi parādīt un uz citiem paskatīties» pirmo pusi. Jautājums par šī teātra «mērķi» tad paliek neskarts.

Izvēloties virsrakstu vienam no saviem rakstiem¹, Margēris Zariņš pats par to atgādina.

Ar jūtīgu dzirdes un redzes uztveri un izcilu atmiņu apveltīto, vēsturisko zināšanu jomā erudīto, sabiedriski temperamentīgo Margēri Zariņu diez vai drikstam pieskaitīt māksliniekiem, kurus interesē tikai «spēle» pati par sevi, spēle, kurai nav mērķa, kura kalpo tikai paša fantāzijas, iztēles, muzikālās un literārās varēšanas vingrināšanai. Protams, mazsvarīgs nav arī šis sevis pilnveidošanas aspekts. Bet vai tā ir tikai spēle «Zariņš pret Zariņu»? Vai tikai bezgalīga improvizāciju virkne par vienu un to pašu tēmu?

Interesantākais tādos un līdzīgos jautājumos nav saistīts ar grūtībām atbildēt, par ko un ar jeb pret ko savu spēli ved Zariņš; viņš ir par jaunām, oriģinālām idejām, par drosmi tās izmēģināt, nebīstoties neveiksmju, un vienmēr spēlē izvēlas tādas sabiedrotos, kuriem šīs īpašības piemīt, kuri nebaidās riska. Sarežģītāka ir jautājuma otra puse: pret ko tiek spēlēts?

Zariņš tiešām prot spēlēt pats pret sevi; par to īpaši bieži liecina viņa autobiogrāfiskā rakstura literārie darbi, to daudzkrāsainā pašironiskā izteiksme. Savos sacerējumos par laikmetīgās mūzikas dzīves tēmām, ar izvēlētā literārā personāža prototipiem Zariņš nereti spēlē pret saviem kolēģiem un draugiem.

Kā komponists — improvizators, kurš savas lielformāta ieceres nevar pārbaudīt praksē bez atskaņotāj-mākslinieku palīdzības, Margēris Zariņš ne reizi vien ir spēlējis arī pret tiem un — līdz ar to — pats pret sevi. Jo darbs, kurš gan ir uzrakstīts, bet atskaņots

¹ *Заринь М.* Всегда видеть цель творчества. — Сов. музыка, 1984, № 10, с. 4.

tiek tikai bēdīgi slavenajā «pp» variantā (t. i., pirmo un pēdējo reizi) vai pat nemaz, par kultūras faktu nekļūst. Bet motīvi neatskaņošanai vienmēr atradīsies; «Opera uz laukuma» (1970) laikam ir vistipiskākais, skaņradim pašam droši vien arī sāpīgākais piemērs.

Visriskantāko spēli Zariņš tomēr spēlē pret ērti viennozīmīgiem priekšstatiem, kuri iesakņojušies mūsu apziņā par vēstures laikmetiem, vēsturiskām personībām, pret neuzdrošināšanos dialektiski domāt par traģiskā un komiskā līdztiesīgumu estētiskajos vērtējumos un spriedumos. Bijām, piemēram, jau pieraduši 16. gadsimtu ieskaitīt «tumšajos, drūmajos viduslaikos», par kuriem var stāstīt un vēstīt tikai lēnā, episkā tempā, minorīgos toņos no vāji apgaismotas skatuves. Un te uzreiz nāk nemiergars Margēris Zariņš un ar «Svētā Maurīcija brīnumdarbiem» (1964—1974) izjauc mums visas «vāģneriskās tradīcijas»... Bijām pieraduši Garlību Merķeli ieskaitīt turpat vai latviešu «krīvu krīvu» kārtā. Un atkal — ar gandrīz vai mefistofelisku smīnu uz lūpām parādās Margēris Zariņš, tēlojot mums šo personāžu kā cilvēku, kam «nekas cilvēcisks nav svešs».

Un tad, aizkaitināti par to, ka mūsu kārtīgajā estētisko vērtējumu noliktavā tiek ieviesta nekārtība, nevēlēdamies piekrist tam, ka nekārtība palaikam ir tikai citveida kārtība, mēs cenšamies savus priekšstatus aizstāvēt. Ar analītisku metodiku un paņēmieni palīdzību brūkam virsū nekārtības cēlēja partitūrām, prozas sacerējumiem. Un, protams, atrodam tur vēlamo: apliecinājumus par pilnīgu un galīgu nekārtību. Zanru un stilu mistrojumu. Triviālu tematisko materiālu. Improvizatoriski vieglprātīgu muzikālās formas vai literārās fabulas risinājumu. Neizstrādātus finālus un kodas utt., u. t. jpr.

Negribu aizstāvēt Margēra Zariņa darbus, pasludinot tos par vienreizējiem, neatkārtojamiem šedevriem; visu minēto un vēl daudz ko citu tajos var atrast arī objektīvs, neaizkaitināts analītiķis. Kā ikvienā mākslas darbā, kura autors ir vairāk improvizētājs, mazāk — komponētājs. Tiklab viņa partitūras, kā literārie sacerējumi nereti ir radniecīgākas publicistikai nekā mākslas darbiem to parastākajā nozīmē. Taču tieši tādēļ svarīgi meklēt atbildi uz jautājumu, kāds ir Margēra Zariņa un viņa darbu mērķis, pret ko viņš veido savu «spēli»? Jo publicistika jau netiecas uz mūžīgu vērtību radīšanu,



M. Zariņš, J. Kulbergs un A. Grīva skaņu ierakstu studijā «Melodija».

tās būtība ir vēlmē piedalīties pašreiz aktuālu problēmu risināšanā, tās cēlonis un mērķis meklējams tagadnē, tik ideāli — nākamībā.

Domāju, ka Zariņa galvenais pretinieks — vismaz pēdējo divdesmit piecu gadu laikā — ir cilvēks ar palēninātiem domāšanas tempiem, cilvēks ar aizspriedumiem pret tādām realitātes parādībām, kuras eksistē, bet par kurām viņš sava gara kūtruma dēļ neko nezina un arī uzzināt nevēlas. Mākslai, kura apzināti tiecas uz progresu, šis lēndomātājs, garīgais sliņķis ir pats bīstamākais pretinieks. Sava mīļā miera, sava ērtuma labad viņš ir gatavs gan cildināt, gan nopelt, gan vienkārši — ignorēt ikvienu parādību, kas traucē; lai tikai pašam ar tās iepazīšanu un izzināšanu nebūtu jānodarbojas. Šo «sliņķi» tad arī Margēris Zariņš kairina un kaitina, uzmodina un izsmej — kā kuro reizi lietderīgāk.

Spēles māksla, kā mēs to zinām, ir kopš šķiru sabiedrības attīstības sākumiem kalpojusi visupirms karu vešanas prasmei, diplomātijai; jaunākajos laikos radies arī īpašs spēļu teorijas virziens ar nosaukumu «spēle pret dabu». Margēra Zariņa «spēle», manuprāt, ir vērsta uz to, lai visas kara spēles tiktu izspēlētas tikai un vienīgi uz mākslas skatuves, bet ne reālajā dzīvē. Jautājumā par «spēli pret dabu» Margēra Zariņa viedoklis ir dziļi humānistisks: jāspēlē nevis pret tā sau-

camo dabu, bet pret cilvēka paša dabu, pret tās kūt-
rumu, bailīgumu, nežēlīgumu, egocentriskumu un citām
īpašībām, kas palaikam slēpjas pat aiz itin augsta
izglītības līmeņa un sabiedriskā stāvokļa priekšskariem.
Tā paša humānisma vārdā Margēra Zariņa spēle pret
cilvēka paša dabu risinās ne reālajā dzīvē, bet mākslā,
nereti — ar vēsturisku figūru starpniecību. Problēmu
aktualitāte un publicistiskās operativitātes apsvērumi
savukārt likuši Margērim Zariņam dot priekšroku lite-
ratūras žanriem, te realizētās spēles «partijas» nesalī-
dzināmi ātrāk sasniedz adresātu nekā mūzikā (it īpaši
Margērim Zariņam vistuvākajā muzikālā teātra no-
vadā).

Zariņa paņēmienā spēlēt savu spēli ar vēsturiski
reālām figūrām, pie tam atrodot tās itin plašā diapa-
zonā — no Indriķa hronikā minētajām līdz saviem lai-
kabiedriem, jau kopš 1957. gada samērā konsekventi
tiek realizēts t. s. antiaristoteliskās estētikas jeb
B. Brehta «atsvešinātā teātra» gars; figūru saskanība
ar saviem prototipiem ir visai nosacīta. Ja skatītājs
un lasītājs, kā arī — izpildītājs (mūziķis vai aktieris)
to saprot un necenšas nosacītās figūras piesaistīt viņu
reālajai videi un laikam, rodas tāds mākslas darbs, kādu
autors iecerējis.

Diemžēl — kaut gan teorētiski mēs zinām, ka māks-
slas tēls ir dzīves tēla atspoguļojums, kas radīts ar
mākslinieka fantāzijas aktīvu līdzdarbību, ka jautājums
par starpību starp naturālismu un reālismu mākslā
izšķirts jau jaunās strāvas laikos, — praksē šīs skaidrī-
bas joprojām nav; vēsturisko personāžu interpretēšana
naturālistiskā manierē turpina pastāvēt pat mākslas
speciālistu vidē.

Piemērs no šo rindu autora pieredzes. 1957. gadā,
gatavojot Ventspils Arodbiedrību kultūras nama
dziesmu un deju ansambļa dalībniekus VI Vispasau-
les studentu un jaunatnes festivāla atlases konkursiem,
uzaicinājām ciemos Margēri Zariņu, lai palūgtu pado-
mus dažos estētiskas un praktiskas dabas jautājumos.
Maestro atbrauca, noskatījās programmu, kā šķiet — pa-
lika apmierināts un pat ieinteresēts, it īpaši — par
humoristiskajiem elementiem. Programmā bija arī
libiešu humoristiskā ziņģe par Veco Taizeli — reālu
personu, kura pārmērīgo tieksmi pēc «garīgajiem» dzē-
rieniem izsmējis kāds zobgalīgs laikabiedrs. Nedaudz

vēlāk saņēmu Margēra Zariņa vēstuli ar lūgumu aizsūtīt viņam melodijas un teksta pierakstu.

Kurš toreiz varēja prognozēt, ka, ar šo elementāro saskarsmes un ieinteresēšanās momentu sākot, Zariņa fantāzija radīs veselu «taizelisma» līniju: no kordziesmu cikla «Vecā Taizela brīnišķīgie piedzīvojumi» (1957—1960) līdz romānam ar tādu pašu nosaukumu (1977) un inscenējumam A. Upīša Valsts Drāmas teātrī (1982)?

Vecā Taizela necilā, drīzāk nožēlojamā nekā cildināmā figūra pārauga turpat vai par kaut ko līdzīgu latviešu Šveikam. Fabulā tika iepītas aizvien jaunas un jaunas vēsturiski reālas vai izdomātas personas, notikumu ģeogrāfija paplašinājās gandrīz līdz globāliem mērogiem. Ar Taizelu noticis tas pats, kas ar daudziem citiem mākslas tēliem: uz reāla prototipa pamatnes radīts, viņš, mākslinieka fantāzijas apaugļots, sācis dzīvot pats savu, citveida dzīvi.

Īpašas, varbūt pat citā reizē un vietā risināmas sarunas vērtā ir Margēra Zariņa neatlaidīgā, gribētos teikt — pat donkihotiskā cīņa par tautas romanču un balāžu jeb tā dēvēto «ziņģu» vērtības rehabilitēšanu. Ar šo problemātiku maestro konsekventi noņemas, manuprāt, jau kopš 1957. gada. Viņa skaņdarbu tematiskais materiāls nereti balstās uz ziņģēm raksturīgo melodisko leksiku, stilizējumiem, pat — citātiem. Savukārt literārajos darbos, it īpaši tajos, kas veidoti t. s. lubu jeb 19. gadsimta triviālliteratūras manierē (kaut vai tanī pašā «Taizelā»), atkal un atkal sastopam pat veselus fragmentus no savulaik populārām ziņģēm. Komponistu maz uztrauc šim repertuāram piedēvētais niecinājums: vāciskuma, salkanības, sentimentalitātes, vulgārisma utt. izpausmes.

Domāju, ka šāda attieksme ir pamatota. Pirmkārt, tāpēc ka ziņģes pārstāv mūsu reģiona ļaudīm pagātnē nepieciešamu repertuāra daļu; dažas ziņģes funkcionēšanas ilgums mērāms gadu desmitos un pat simtos. Otrkārt, viegli iegaumējamai, visiem dziedamai un pat — uz daudz balsīgu improvizēšanu aicinošai ziņģei tautas muzicēšanas praksē ir sava vieta arī mūsdienās; uz koncertestrādes to, protams, vest diezin vai vajag, bet mājas un sadzīves muzicēšanā aizstāt nevar. Un, treškārt, jautājums par sentimentalitāti, melodramatismu, vulgārismu vai citām peļamām īpašībām taču

nav atkarīgs vienīgi no melodijas tipa, bet — un varbūt pat galvenokārt — no mūsu attieksmes pret šo melodiju konkrētā vietā, laikā, situācijā, no tā, vai mēs tās naivitāti uztveram ar naturālistisku nopietnību vai sirsniņu, laba humora toņos iekrāsotu smaidu.

Zariņš, labi pazīdams tautas muzicēšanas dažādās izpausmes, šo ziņģes vērtību pazīst un zina; mēs, muzikologi, ar saviem estētiskajiem kritērijiem diemžēl — ne vienmēr.

Margeris Zariņš, mūziķis un rakstnieks — pēc amata, teātra cilvēks — pēc domāšanas stila, skolotājs — pēc darbības galvenās ievirzes, ir sasniedzis savas pieredzes brieduma gadus, ir, kā vienmēr, radošas vitalitātes un enerģijas pārpilns, dziļi ieinteresēts mūsu kopējo mērķu īstenošanā. Lai viņam veiksmīga gaita, jaunu gadsimta ceturksni sākot!

IN MEMORIAM



IZCILĀ SIMFONIKA MUZIKĀLAIS TESTAMENTS

1983. gada marta pēdējā pirmdienā, kad visu sabiedrību skaudri satrauca negaidītā vēsts — vakar 10⁴⁰ slimnīcā stājusi pukstēt Jāņa Ivanova sirds, nespējām vēl īsti aptvert, ko esam zaudējuši. Un tikai pamazām — līdz sāpīgajam atvadu brīdīm — mūsu mūzikas augstskolas sērās rotātajā, vainagiem un ziediem pārpilnajā zālē, pie Meistara šķirsta godasardzē stāvot, apjēdzām, kādu dižu māksliniecisko personību pavadām pēdējā gaitā. Simfoniķi — divdesmitā gadsimta otrās puses pasaules mūzikas kultūras neatlaidīgu kalnā kāpēju. Komponistu, kuram daiļrades monumentalitātē, radošā stila individualitātē līdzinieka nav (un droši vien nebūs!) visā latviešu mūzikas vēsturē. Padomju zemē un ārzemēs lielu autoritāti pelnīti guvušu PSRS Tautas mākslinieku, PSRS un LPSR Valsts prēmiju laureātu. Kādreiz nicinātās Latgales talantīgo dēlu redzamāko pārstāvi. Jāzepa Vītola stingri akadēmiskajā un reizē smalkjūtīgi labvēlīgajā kompozīcijas klasē izaugušu skaņradi, kam pirmspadomju konservatorija blakām teorētiskajām atziņām devusi bagātīgu stimulu pianista, simfoniskā orķestra diriģenta, radio skaņu ierakstu režisora tālākajai patstāvīgajai dzīvei. Profesoru — vienreizēju instrumentācijas mākslas noslēpumu atklājēju, ar piecdesmito gadu sākumu arī speciālās kompozīcijas iemaņu lietpratīgu atraisītāju daudzām Padomju Latvijas muzikologu un komponistu paaudzēm. Vitolisko pedagoģisko principu cienīgu turpinātāju, sabiedrisko darbinieku, savā jauneklīgajā stājā līdz pat mūža pēdējām stundām apbrīnojamu kolēģi, domubiedru, muzikālo tuvinieku... Jā, nu jau daudzi, daudzi no mums var atzīties, ka ar Jāni Ivanovu aizgājis pēckara gada mūziķu lielisks audzinātājs, radošo ideju un radošo rosinājumu dāsns devējs, bez kura tēvišķīgā atbalsta un uzmundrinājuma nez vai mēs būtu tie, kas šodien esam.

Martas ielas klusajā darbistabā uz pieticīgā rakstāmgalda guļ Divdesmit pirmās simfonijas meti. Divu pirmo daļu rūpīgā rokrakstā fiksēts klavieruzmetums (ar visām partitūrai nepieciešamajām piebalsīm, harmoniskajiem kompleksiem, instrumentu atzīmēm), trešās daļas skices. Nepabeigtajā opusā, tāpat kā citos mūsu profesora simfoniskā, kameramūzikas, kora žanra sacerējumos, ik notī deg paša autora aktīvā dzīves uztvere. Tā pauž viņa dziļo saaugsmi ar savu laikmetu, ar mūsdienu īstenību. Jo Jāņa Ivanova muzikālajā mantojumā klausītāju simttūkstošus it kā uzrunā emocionālajās noskaņās tik dažāda, savā pārlicībā tik viengabalainais un vīrišķīgais cilvēks. Dzimtenes mūžam zilo ezeru un balto bērzu birztalu apdziedātājs. Latviešu Zvejnieka dēla darbīgo pēcteču slavinātājs. Mākslinieka mūža laimības izjūtu, romantisko ilgu, rūgto vilšanās sāpju skaņu dzejnieks. Mūzikas gleznu, fresku un skulptūru radītājs. Monumentalitātē vēl nebijuša latviešu padomju psiholoģiskā simfonisma pamatlicējs. Mūziķis — domātājs. Skaņradis — filozofs.

Viņa radošās personības slēptākajās dzīlēs sveloši dega globālas likteņtēmas. Gan kara un miera satraucošās aktualitātes, gan nāves un dzīvības mūžīgās dialektikas mokošie jautājumi. Radošās darbības mērķtiecīgā un neatlaidīgā procesa rezultātā Jānis Ivanovs pat nelielajās *a cappella* kora Vokalizēs pratis iedzīvināt mūsdienu Varoņa kolīzijas. Grandiozas savā pārdzīvojumā intensitātē. Apbrīnojamas simfoniskās koncepcijas vērienā, meistarībā un individualitātē. Neatkarojamas ivanovisko skaņu rokrakstā. Labi pazīdami Jāņa Ivanova mūziku, nu jau droši varam teikt: ik partitūrā savu dzīvi it kā turpina pats komponists. Autora personības pārkausējums viņa mūža daiļradē ir neapstrīdams. Spilgts un vienreizējs. Tur Viņa prieki un bēdas. Pavasarīgi jūsmīgu izjūtu reibums un rudenīgi vientuļīgu skumju sūrumis. Tur arī paša Meistara sirsnīgo smieklus un ironiski smeldzīgās izteiksmes atbalss. Labestīgo smaidu reizēm caurauž slepus noraudātas asaras. Lai tās Jāņa Ivanova pārdzīvojumu pilnajos skaņu audeklos saskatītu, jāprot profesora sacerējumus ne tikai uzmanīgi un iejūtīgi klausīties. Labi jāzina ik skaņdarba «biogrāfija», domās jāatšķir kopā aizvadīto gadu neuzrakstītās dienasgrāmatas lappuses, tikai

tad skaņradis visā savā Cilvēka vienkāršībā (reizē arī sarežģītībā!) no jauna nostāsies mūsu acu priekšā.

Un tad arī atskārtīsim, ka tieši pēdējo desmit, piecpadsmit gadu simfoniskās daiļrades dunā arvien skaļāk, pat niknāk un neapvaldāmāk no partitūrām grandījīs mums adresētais ivanoviskais «Nē!». Pilsoņa — mākslas meistara — kaismais protests pret visas cilvēces nelaimēm un postu. Viņa lāsts karam. Ciešanām, slimībām, nāvei... Divdesmitās simfonijas veidolā šis Jāņa Ivanova dzīvotalku kļiedziens laikam gan sasniedzis savu traģiskāko kulmināciju. Tomēr, kad skaņdarba trešās daļas — nelielas jaunības atmiņu vīzijas (Menueta) — rezignētajā noskaņojumā iezīmējas pāreja uz fascinējošo Finālu, mūs uzrunā paša komponista bagātā mūža pieredze. Viņa atzinumi. Viņa novēlējumi. Nu jau varam publiski pateikt to, ko daudzi no mums juta tūlīt pēc Divdesmitās pirmatskaņojuma (1981), bet ko toreiz neuzdrošinājāmies skaļi atzīt: šī partitūra likās it kā visas Jāņa Ivanova mākslinieciskās sūtības dziļākā atklāsme. Viņa galavārds. *Credo*. Jā, jā — uz rakstāmgalda palikusi Divdesmit pirmā. Nepabeigtā¹. Pamatīgāk iepazīstama, lai apjaustu, kas tajā pateikts. Un tomēr Divdesmitā paliks mūsu mūzikas kultūrā kā izcila simfoniķa sasniegumu augstākā virsotne. Ivanoviskā simfonisma kopsavilkums. Mūsu neaizmirstamā profesora muzikālais *t e s t a m e n t s*.

Ar slimību vīrišķīgi cīnīdamies, komponists līdz pat dzīves pēdējām dienām nerimtīgs, nesalauzts lepni palika pašu aktīvāko padomju mūzikas darbinieku ierindā. Pirmdienu un ceturtdienu priekšpusdienās (gadu desmitiem ierastā ritmā!) bija sastopams konservatorijā. Tur 16. klasē cītīgi nodarbojās ar saviem studentiem. Prata stāstīt par simfoniskā orķestra instrumentu tembrālajām īpašībām ar tādu iztēli, ka ikviena jaunieša maz pieredzējušajā iekšējās dzirdes uztverē partitūra atdzīvojās un ieskanējās visā varavīksnes krāsu skaistumā. Caurskatot topošā autora nošurakstus, profesors nemēdza teoretizēt. Pateicis dažus īsus, trāpīgus salīdzinājumus, asprātīgus novērtējumus, visbie-

¹ Divdesmit pirmo simfoniju (3 daļas) pabeidza profesora bijušais audzēknis komponists Juris Karlsons. Par šo darbu viņam 1984. gadā tika piešķirta Jāņa Ivanova prēmija. Simfonija atskaņota Rīgā, Ļeņingradā un citās pilsētās. (*Red.*)



Profesors Jānis Ivanovs — nodarbībās ar saviem
Speciālās kompozīcijas klases audzēkņiem
vienmēr sirsnības un labvēlības pārpilns.

žāk apsēdās pats pie klavierēm. Un tad jau kāda jaunā skaņraža bikli aizsāktā, pusceļā pārtrūkusī muzikālā doma pacēlās tālākam lidojumam. Te Debisi, te Skrjabinu, te Stravinsku, te Sēnberga stilā. Arī tipiski ivanoviskā tvērumā. Nošu burtnīcu aizverot, profesors stundu noslēdza ar uzmundrinošo vēlējumu: «Bet tagad steigieties mājās un turpiniet pats savā stilā!» Kādus radošos spēkus ikvienam māceklim deva šis patiesi neaizmirstamās kopējās nodarbības!

Rosinošs bija Jānis Ivanovs arī sarunās ar kolēģiem. Gan savas *alma mater* zinātniskās padomes darba ikdienā, ik pavasara valsts eksāmenos, LPSR Komponistu savienības valdes sēdēs, Kompozīcijas katedras sanāk-

smēs, dažādās žūrijās. Ar vienu vienīgu rūpi — lai mūziķu jaunās paaudzes nezaudētu darba nopietnību un atbildības izjūtu. Maksimāli prasīgi vērtēdams jauniešu radošos sasniegumus, vienmēr izteikdams gudrus, tālredzīgus spriedumus par viņu izaugsmes perspektīvām, Jānis Ivanovs nekad neizvairījās no padoma un sprieduma dažādos mūzikas dzīves organizatoriskos jautājumos. Bija savos izteikumos lakonisks. Reizēm paass. Spītīgi nepieķāpīgs. Gadu gaitā esam varējuši viņu pavērot arī savas patiesības aizstāvības niknumā. Kad it kā ar asu cirvi tiek noskaldīta principiālā nostāja. Izteikta griba. Bezkompromisa prasība. Bet pietika noslēgties nogurdinošās sanāksmes darbam (vienalga — patīkamam un gaisīgam vai arī diskusiju žuburojumā samezglotākam) — un Jānis Ivanovs spēja pārslēgties vienīgi viņam raksturīgā profesorskās personības elegancē un pievilcībā. Te cienījamai dāmai galanti noskūpstot roku un pasakot asprātībā oriģinālu komplimentu. Te dzēlīgā jokā pasmejot ar saviem kolēģiem — vitoliskās skolas līdzgaitniekiem. Te ieinteresēti un labvēlīgi uzrunājot savus bijušos vai pašreizējos studentus, vienmēr prazdams viņos ar kodolīgu (vairāk omulīgi jautru nekā nopietni didaktisku) teicienu uzjundīt radošā darba prieku un muzikālo ieceru drosmīgāku, novatoriskāku piepildījumu. Taču arī šajos sadzīviskajos mirkļos meistars bija un palika mērķtiecīgs. Viņš it kā skopi skaitļoja sev atvēlētā dzīves laika minūtes. Steidza mājup, lai strādātu. Un, ja rīta vai pat vēl pēcpusdienas darba cēliens bija aizritējis pie topošās partitūras, tad vēlāk konservatorijā sastapām mūsu Profesoru starojošu. Ai, kā viņam patika noslēpumainība! Par vēl neuzrakstītu darbu nevienam ne vārda. Tikai rosmīgā uzvedība un mākslinieka konsekventā atteikšanās no jebkādiem blakus pienākumiem liecināja, ka partitūra top veiksmīgi. Kad, slimības mocīts, komponists regulāri diendienā vairs strādāt nespēja, zuda viņa dzīvesprieks. Skumjāks kļuva meistara skatiens — sapratām: skaņu tēli mutuļo autora iztēlē, bet netiek uz nošu papīra. Pastiprinās nomāktības izjūtas.

Cik daudzi gadi bija pagājuši, kopš Jānis Ivanovs, nevēlēdamies izjaukt savu radošā darba ritumu, nebrauca ceļojumos, atlūdzās no dažnedažādiem komandējumiem! Šķiet, pārvilcis svītru visām atpūtas dienām

i ziemā, i vasarā. Piespiezdams pie šāda dzelžaina režīma pierast arī savus tuviniekus.

Un tā mūsu Profesors neremdināmi kala savu kaļamo. Cirta cērtamo. Strādāja nenogurdināts, pēkšņi pie Divdesmit pirmās simfonijas palikdams pusceļā. Savā darbīgajā veikumā jau nemirstīgs. Visu mūsu pateicīgajās sirdīs liels un nepārspēts. Radošajā gribā un profesionālajā varēšanā pamācošs.

Pienācis laiks uzklaustīt aizgājēja muzikālo testamentu. Aptvert visu viņa ilgā mūža bagāto mantojumu. Piepildīt daudzos labos novēlējumus. Laiks cienīgi turpināt mūsu — Profesora skolnieku — atbildīgo misiju, virzīt šodienas latviešu padomju mūzikas kultūru Jāņa Ivanova iekaroto virsotņu augstumos. Un vēl tālāk. Pašu Tautas mākslinieku kā legendu atmiņā saglabājot, padomju simfonisma klasiku saimei piepulcinātu.

DAŽI VĀRDI PAR PROFESORA JĀŅA IVANOVA SKOLU

Vairāku paaudžu veidoto latviešu komponistu skolu var salīdzināt ar spēcīgu, žuburainu koku, kam dziļas saknes un zaļoksni dzinumi. Mūsu profesionālās muzikālās izglītības sākotnē stalti slejas Jāzepa Vītola personība. Viņa talants smēlis spēkus no Pēterburgas mākslas avotiem. Tur viņš saskāries ar pasaules mēroga komponistiem, ar pasaules mēroga mūziku. Tur iepazinis N. Rimski-Korsakovu, P. Čaikovski, A. Glazunovu, A. Skrjabinu, S. Rahaņinovu, tur saskāries ar gadsimtu mijas mākslas daudzveidīgajām strāvām un tendencēm. Un vēlāk, strādājot jaundibinātajā Latvijas konservatorijā, spēcinājis ar šīm dzīvības sulām jauno, topošo latviešu mūzikas mākslu, izaudzēdams daudzus jaunus zarus un atzarus.

Viens no šiem stiprajiem vainagzariem ir Jānis Ivanovs. Daudz vērtīgu atziņu mantojis skolnieks no sava skolotāja. Daudz vērtīgu atziņu pedagogiskā darba ilgajos gados nodevis tālāk saviem audzēkņiem.

Tā, piemēram, J. Vītols taču bija viens no pirmajiem, kas labi saprata, ka jebkuras nācijas mākslai, lai tā iekarotu savu vietu Eiropas kultūrā, pasaules kultūrā, nepietiek ar mazo formu, ar dziesmas žanra kopšanu. Šim mērķim nepieciešami lielo formu simfonisko žanru darbi. Tieši tajos viņš skubināja strādāt savus audzēkņus jo cītīgi. Un Jānis Ivanovs bija viens no pirmajiem, kas jau agrī saklausīja šo J. Vītola aicinājumu. Saklausīja, piepildīja, palika tam uzticīgs visu mūžu. Un, it kā piepildot sava skolotāja vēlējumu, radīja darbus, kuri tiešām skanējuši daudzās Eiropas zemēs, kurus pazīst pasaule.

Arī vairākus vadošos pedagogiskos principus un uzskatus par komponistu audzināšanu Jānis Ivanovs pārmantojis no sava profesora. Tāpat kā J. Vītols, arī profesors Jānis Ivanovs uzskatīja, ka skolotājs gan var ievadīt audzēkni kompozīcijas pasaulē, tomēr visu tā-

lāko nosaka dotības, talants. Talantu iedot nevar, tam jābūt ieliktam šūpulī, iedzimtam, pārmantotam. Nereti sarunās profesors par to izteicās itin tēlaini. Proti, komponistam talants ir tikpat nepieciešams kā medību sunim smalka oža, lai tiktu uz īstajām pēdām. Bet, kad pēdas saostas, tad īsts medību suns (un arī īsts komponists!) tikmēr ies, tikmēr dzīs, kamēr medījums būs rokā.

Jā, talantu iemācīt nevar, jāiztiek ar to, cik daba devusi. Bet pedagoga rokās ir cits spēcīgs ierocis — darbs. Ar darbu var un vajag izkopt rakstības tehniku, var un vajag ielauzīties visos komponēšanas noslēpumos, jau studiju laikā likt stingrus pamatus turpmākajai radošajai darbībai, veidot tai profesionālu bāzi. Tas ir mūsu tiešais darba uzdevums — saviem audzēkņiem un kolēģiem vienmēr atgādināja profesors. Citādi arī spilgts talants paliks bez pamata, paliks diletantisma limenī. Nemaz jau nerunājot par studentiem, kurus daba apveltījusi ar viduvējām dotībām.

Vispirms vajag apgūt kompozīcijas ābeci un gramatiku, pēc tam varēsi meklēt savu rokrakstu, izkopt savu individuālu izteiksmi. Šai ziņā profesors bija kategorisks un nepielūdzams. Viņš stingri prasīja, lai topošie komponisti iegūtu stabilas zināšanas un praktiskas iemaņas mūzikas teorētiskajās disciplīnās — polifonijā, harmonijā, formu analizē. Viņš prasīja, lai studenti mācītos ekonomiski apieties ar mūzikas izteiksmes līdzekļu fondu, lai apzināti ierobežotu sevi to izvēlē. Jānis Ivanovs uzskatīja, ka mūzikā vispār un īpaši jau topošo komponistu mācību darbos nav vietas stila un paņēmieni raibumam, faktūras pārblīvējumiem. Ka nedrīkst būt tā, ka «labā roka nezina, ko kreisā dara», — kā bieži mēdza teikt profesors. Ja nu audzēknis tomēr no visa tā nekādi nevarēja tikt vaļā un stundās joprojām cēla priekšā šādus mistrojumus, tad dažkārt Jānis Ivanovs piesauca palīgā vēl arī Jāzepa Vītola autoritāti. Viņš stāstīja, kā pret šādiem eksperimentiem izturējies Jāzeps Vītols, kā aizstāvējis stila un tehnikas tīrību, cik ironiski izteicies par sadomātu, «meklējumiem» pieblīvētu mūziku. Un sarunu nobeidza ar J. Vītola slaveno izteicienu — «Vai tik tas pīrāgs tomēr nebūs par karstu? Vai neapdedzināsim mēli?».

Vēlāk, vecākajosursos, kad audzēkņu rakstības stils jau zināmā mērā nostabilizējās un kompozīcijas ābece

patiesības jau bija stingri audzēkņu prātos iesēdušās, profesors pamazām atlaida grožus. Līdz ar to audzēknis aizvien brīvāk varēja īstenot savas radošās vēlmes, atīstīt savu individuālo stilu. Tomēr arī tad vēl līdz pat studiju beigām profesora vērīgā acs modri uzmanīja audzēkņu radošās darbības katru soli.

Līdzās stingrām prasībām kompozīcijas tehnikas apgūvē profesors Jānis Ivanovs saviem audzēkņiem izvirzīja augstas prasības arī citās jomās. Viņš uzskatīja, ka komponistam jābūt ļoti gudram un labi izglītotam, jāorientējas dažādās mākslās, jābūt lietas kursā par notikumiem pasaulē. Tikai tā ir iespējams uzkrāt jebkurai radošam māksliniekam tik nepieciešamo garīgo bagāžu. Ar racionālu konstrukciju vien nevar radīt skaistumu. Un otrādi — ar emocijām un intuīciju vien tāpat ir par maz, lai rastos mākslas darbs. Profesionālo meistarību apliecina arī pareizu samēru ievērošana starp emocionālo un racionālo.

Bieži profesors dalījās domās ar audzēkņiem par moderno mūzikas izteiksmes līdzekļu lietojumu. Viņš mīlēja pasvītrot, ka šodienas mākslā nevienu vairs nevar pārsteigt ne ar kādiem «jaunatklājumiem». Ne ar atonālo un sēriju mūziku, ne ar elektronu un konkrēto mūziku, ne ar ekscentriskiem un ekstrēmiem skaņu rakstiem. Šodien var pārsteigt un pārlicināt klausītāju tikai ar spilgtu individualitāti — neatkarīgi no tā, kādi izteiksmes līdzekļi tiek izmantoti — aleatorika, sonorika, klāsteri vai tikai konsonējoši trijskaņi. Profesors mēdza teikt, ka šodien dažkārt vajadzīga daudz lielāka drosme, lai īstā vietā uzrakstītu vienu tīru mažora trijskāni nekā lai uzkleksētu daudzstāvu klāsteri vai kādu šķībi greizu saskaņu.

Jānis Ivanovs jutās tieši atbildīgs par savu audzēkņu gaitām kā konservatorijā, tā arī ārpus tās sienām. Kādreiz gadījās, ka dažs uzņēmīgs students — komponists uzstājās ārpus konservatorijas ar saviem vēl nenobriedušajiem, «zaļajiem» skaņdarbiem bez kompozīcijas patsniedzēja vai katedras ziņas. Šādās reizēs pār vainīgā galvu nobira profesora bargu pārmetumu krusa: «Priekšlaicīgi taisīt ģēnijus nav mūsu uzdevums. Jāzēpa Vītola laikā, lai atskaņotu kādus studenta darbus, bija jāsaņem rakstiska atļauja.»

Meistars labi pārzināja Rietumeiropas XX gadsimta mūziku, stundās bieži analizēja Honegera, Hindemita,

Stravinska partitūras, izklāstīja viņu estētiskos un teorētiskos uzskatus par mūziku. Profesors personīgi pazina Maskavas konservatorijas vadošos kompozīcijas pasniedzējus — D. Šostakoviču, A. Hačaturjanu, A. Lēmanu. Katedras sēdēs viņš nereti ziņoja par kolēģu atziņām kompozīcijas mācības metodikas jautājumos, informēja par to, kādas prasības saviem audzēkņiem izvirza Maskavas kompozīcijas klases profesori.

Jāņa Ivanova personības ietekmi izjuta ne tikai viņa tiešie mācekļi — Kompozīcijas klases studenti. Vēl daudz lielāks bija to audzēkņu pulks, kuri pie profesora apguva instrumentācijas pamatus. Jo Speciālās instrumentācijas klasi Jānis Ivanovs vadīja jau kopš 1944. gada, kopš darba gaitu sākuma konservatorijā. Viņa vadībā instrumentācijas noslēpumus apguva pirmā pēckara gadu komponistu un diriģentu paaudze — F. Tomsons, E. Tons, M. Mediņa un daudzi citi. Pie viņa instrumentāciju mācījās arī nākamās paaudzes komponisti — Ģ. Ramans, V. Ķaminskis, Ald. Ķalniņš, R. Grinblats, Im. Ķalniņš... Jāņa Ivanova instrumentācijas kursu beigusi vesela plejāde tagadējās vidējās un jaunākās paaudzes muzikologu. Un daudzi mūziķi vēl šodien ar siltiem pateicības vārdiem atceras profesora dziļo erudīciju un lielo iespaidu, kādu Jānis Ivanovs atstāja uz jauno mūziķu personības veidošanos. Un citādi nevarēja būt, jo profesors arī ierastajā ikdienas darbā strādāja ar lielu aizrautību, ar lielu atdevi, cenšoties savas zināšanas, savu pārlicību un mākslinieciskos kritērijus nodot audzēkņiem. Šī aizrautība, vienota ar nevainojamu sava priekšmeta — orķestra instrumentācijas — pārzināšanu, dziļi ietekmēja visus, kuriem bija iespēja stundās regulāri tikties ar Jāni Ivanovu «komponistu klasē» otrajā stāvā, mūziķu *alma mater*.

Kopā ar savu skolotāju Kompozīcijas katedrā nostrādāja 12 gadus. Tikāmie ikdienā, dažādos pasākumos, katedras sēdēs. Jāņa Ivanova spriedumi bija principiāli, vērtējums allaž stingrs, bez nolaidēm. Ja to prasīja profesora pārlicība, viņš nebaidījās dažkārt izteikt pilnīgi pretēju viedokli citiem katedras locekļiem, vienmēr to cieši nopamatoja, aizstāvēja un palika pie sava. Nav daudz tādu — tik principiālu — cilvēku, kuri ar tikpat lielu dedzību spētu aizstāvēt savu pārlicību.

Profesors vienmēr bija informēts par svarīgākajiem mūzikas dzīves notikumiem un jaunumiem pie mums un

ārzemēs. Retā katedras sēdē Jānis Ivanovs saviem kolēģiem nepastāstīja ko jaunu. «Vai lasījāt pēdējā «Literaturnaja gazeta» numurā vēstures zinātņu doktora Jakovļeva rakstu «Pret antivēsturiskumu?»» kādā 1972. gada katedras sēdē apvaicājās profesors. «Ļoti interesants un pamācošs raksts. Iesaku visiem to noteikti izlasīt.»¹ Vai atkal citreiz: «Pēdējā «Ruh muzični» numurā ir publicēts ļoti efektīgs T. Zeļiņska raksts par 50.—60. gadu poļu avangardistiem. Tas saucas «Kad jau garām lielais avangarda laiks». Nelasiņāt?» — un tūlīt pat atstāsta rakstā izteiktās svarīgākās domas: ka šī 50.—60. gadu «jaunā mūzika» apzināti atmetusi kā vairs nederīgus mūzikas valodas pamatelementus — melodiju, harmoniju, organizētu ritmu, formas likumsakarības. Un uzsver, ka šī ceļa pašā pamatā jau ir «falša nostādne»: par visu varu un katru cenu atrast mūzikā kaut ko tādu, «kā vēl nav bijis». «Bet, kas no tā iznāca, to mēs visi labi zinām,» sarunu nobeidz profesors.

Vēl kādā citā reizē profesors atstāsta žurnālā publicēto interviju ar Krakovas konservatorijas rektoru, izcilo poļu komponistu K. Penderecki par jauno komponistu audzināšanu. «Gluži manas domas. Pendereckis tā arī pateica: talantu iemācīt mēs nevaram, ar to ir jāpiedzimst.» Un seko vēl sikāks intervijas atreferējums. Lieki pat pasvitrot, cik rosinošas un svētīgas bija šādas pārrunas visai katedrai un īpaši mums — profesora jaunākajiem kolēģiem. Šajās reizēs profesors patiešām bija mūsu katedras dvēsele.

Daudzie sabiedriskie pienākumi — piedalīšanās žūrijas komisiju, Valsts eksāmenu komisiju, konservatorijas Zinātniskās padomes, Komponistu savienības valdes sēdēs — profesoram atņēma daudz laika. Taču arī tos Jānis Ivanovs veica pacietīgi, pēc labākās sirdsapziņas. Jo apzinājās, ka visu šo pasākumu galamērķis ir viens un ļoti svarīgs: jauno komponistu audzināšana, jauno mūziķu paaudzes veidošana.

Cetrdesmit gadus Jānis Ivanovs ir bijis kopā ar jaunajiem mūziķiem. Bijis tur, kur aug un veidojas Padomju Latvijas kompozīcijas skolas šodiena un rītdiena. Tā sevi jo spilgti apliecinājusi viņa bijušo skolnieku — R. Ores, O. Grāviša, J. Karlsona un citu autoru daiļ-

¹ Sk.: *Яковлев А. Против антисторизма. Лит. газета, 1972, 15 ноября, с. 4—5. (Red.)*

radē. Viņā pedagoģiskais ieguldījums ir nepārvērtējams. Profesora audzēkņi ir izauguši, cits aiz cita atstājuši sava skolotāja klasi un izgājuši patstāvīgā dzīvē. Šobrīd viņus sastopam mūsu republikas dažādās pilsētās, sastopam darbojamies dažādās mūzikas dzīves jomās. Rīgā — M. Einfelde, Liepājā — M. Ķēniņa, Ventpilī — R. Grīnberga, Rēzeknē — L. Liepiņa. Tie ir viņi — ivanovieši, kuru darbalauks ir mūzikas pedagoģija mūzikas vidusskolās. Vairāki J. Ivanova audzēkņi — kā A. Andžāne, R. Lemeševs — rūpējas par to, lai komponista dzirkstīti ierosinātu jau bērnībā, bērnu mūzikas skolu audzēkņos. J. Ivanova bijušie audzēkņi strādā Latvijas Radio komitejā (R. Pauls, J. Poriētis, O. Pētersone), Valsts Akadēmiskajā korī (R. Vintule), Valsts Leļļu teātrī (E. Zālītis).

Mūsu — profesora Jāņa Ivanova skolnieku — uzdevums ir glabāt mūsu skolotāja garajos darba gados uzkrāto pieredzi. Glabāt un nodot no profesora pārmanotās atziņas tālāk. Jo koka spēks ir augšanā, bet tradīciju spēks — turpinājumā.

UZTICĪBA MĀKSLAI

Tā nu ir iznācis, ka profesoru Jāni Ivanovu esmu labāk iepazīnis pēdējos 4—5 gados mūsu kopējā darbā Latvijas Valsts konservatorijā nekā visā ilgajā laikā, strādājot Komponistu savienībā. Iespējams, ka valdes sēdes nav tās vietas, kur dziļāk atklājas cilvēka raksturs un temperaments, viņa personības lielums vai viņa dvēseles sāpes un spēki. Jānis Ivanovs parasti šajās komponistu «padomēs» bija izturēts, rezervēts. Neatceros nevienu gadījumu, kad uzbangojušās kaislības būtu izsītušas profesoru no iekšējā līdzsvara.

Turpretim konservatorijā — bieži lekciju starpbrīžos — vai kopīgi soļojot pa Kirova parku un tālāk pa P. Stučkas ielu līdz profesora mājām Martas ielā sarunu tēmu loks bija visai plašs un arī pats profesors dažreiz iekarsis apstājās ielas vidū un žestikulēdams stāstīja: «Vai zināt, Paul, es vakar lasīju Penderecka domas par mūsdienu mūziku «Sovetskaja muzika». Nu kaut kas traks! Pendereckis saka, ka viss, ko viņš līdz šim rakstījis, esot tikai tāpat vien, bet ka viņa jaunais vijoļkoncerts būšot nākotnes mūzika. Tomēr Šūmaņa vai Šūberta mūziku es klausos labprātāk nekā atsevišķus no šo komponistu darbiem atrautus un Penderecka vijoļkoncertā pārliktus akordus.» Protams, ne jau par 60.—70. gadu mūzikas avangardu mēs toreiz spriedām. Šeit profesoram bija stingra nostāja — ja darbs neuzrunā nevienu, tad ar to viņa liktenis izšķirts. Bet Penderecka Pasiņa vai «*Dies irae*», vai viņa Hirosimas upuru piemiņai veltītais darbs un vēl daudzu citu šā autora opusu nozīme ir neapstrīdama. To novērtēja arī Jānis Ivanovs. Pats esmu redzējis, nejauši ieejot klasē, ka profesors it kā nemanāmi cenšas nolikt kaut kur tālāk kādu liela izmēra poļu izdevuma partitūru, pēc visām pazīmēm — K. Penderecka darbu. Jāsaka, ka profesora kompetence mūsdienu mūzikas pasaulē bija visai, imponējoša. Apbrīnojami, ka Jānis Ivanovs pats,

pēdējos desmit gados tikpat kā nekur no republikas neizbraukdams, lieliski orientējās mūsdienu mūzikas pasaules notikumos. Cik man zināms, arī skaņuplašu īpaši daudz viņam nebija. No kurienes šī lieliskā informētība un veselīgais, cilvēciskais spriedums par lietām, kuras tik šķietami tālu no mūsu mazās Latvijas? Tā nebija gadījuma informācija, ko atveda viens otrs profesora kolēģis līdz ar «Varšavas rudens» programmas grāmatiņu. Tas bija dziļš, sevī pārdzīvots, izsāpēts, ar liela komponista talantu intuitīvi izjuts spriedums. Spriedums, kas deva jaunus dēstus viņa ražīgajā simfonika darbā. Katra jauna simfonija, ko lielais meistars rakstīja, bija aizvien kā jauns augļu koks, kura ražu pareizi var novērtēt tikai tas, kas spēj to salīdzināt ar citu augļu koku.

Atklāti runājot, profesors īpaši nekad neizcēla kādu mūsdienu komponistu, kura darbi bija viņam tuvāki. Varbūt šāda nostāja izstrādājās ilggadīgajā pedagoģiskajā praksē Latvijas Valsts konservatorijā, varbūt tās bija bažas, ka viņa vārdus varētu nepareizi iztulkoņ, pārprast. Jāņa Ivanova simpātijas vispirms piederēja Baham, Bēthovenam un tikai pēc tam Debisī, Māleram, Stravinskim, Mesiānam vai Pendereckim. Pedagoģiskā darba ideāls profesoram, protams, bija — Jāzeps Vītols. J. Vītola skolu viņš uzskatīja par rezultatīvāko, universālāko. Tā tas arī ir, jo Maskavas un Ļeņingradas konservatorijās komponistu audzināšana notiek pēc tās pašas N. Rimskā-Korsakova metodes, kuras rezultāti visiem labi zināmi.

Studenti ļoti cienīja mūsu meistarū. Ne tikai viņa gadu, pieredzes vai slavas dēļ. Studenti paši ik uz soļā izjuta profesora vērtējošo, cieņas pilno uzmanību. Katru savu audzēkņū darbu profesors rūpīgi iepazīna. Un tikai pēc tam vērtēja. Apbrīnojams pedagoģiskais takts, precīzi aizrādījumi, kas spēja ierosināt šķietami izsīkušu fantāziju, neiedomājama metodiska tālredzība — visas šīs īpašības fokusējās profesora personībā.

Arī pret saviem kādreizējiem audzēkņiem Jānis Ivanovs izturējās ar tādu pašū ieinteresētību. Dažreiz viņš ar dziļū aizkustinājumu runāja par kāda sava bijušā studenta talantu un inteligenci. Viņš prata arī cienīt tos, kuri bija tālu aizgājuši no viņa estētiskajām pozīcijām; ne vienmēr gan publiski deklarēja savas simpātijas vai antipātijas.

Jāņa Ivanova personība vēl maz pētīta. Samērā daudz rakstīts par viņa mūziku, simfoniskajiem, kora, klavieru darbiem. Katrā viņa simfonijā ir atrodamī pašportreta vaibsti, autobiogrāfiski vai vispārcilvēciski pārdzīvojumu momenti (vai gan vispārcilvēciskais būtu iemīlams, ja tas neizstarotu kāda noteikta cilvēka emocijnālo un intelektuālo gaismu?). Kārtīgu izpēti gaidīt gaida Jāņa Ivanova pirmskara daiļrades periods, viņa kontakti ar saviem laikabiedriem. Diemžēl profesora interesantās atmiņas par Jāni Zālīti, Ādolfu Ābeli, Volfangu Dārziņu un citiem pārtrūka. Tās neizdevās savākt.

Apbrīnojama ir cilvēka spēja ar visu aprast. Mēs bijām pieraduši redzēt savā vidū Jāni Ivanovu, redzējām viņu konservatorijā, uz ielas, koncertzālē. Pierādām, ka mūsu vidū dzīvo viena no gadsimta lielākajām personībām blakus Dmitrijam Šostakovičam. Mūsu vidū ir vēl viena izcila simfoniķa figūra — Ādolfs Skulte. Kaut šo meistarū daiļrades vērtējumos nekad neparādītos apņikstoši pelēcīgā pieraduma intonācija!

Jānis Ivanovs bija darbīguma un iekšējās harmonijas iemiesojums. Viņš bija Liels Cilvēks.

HRONIKA



Mārite Riekstiņa

**GODA NOSAUKUMI UN APBALVOJUMI
LATVIJAS PSR MŪZIKAS DARBINIEKIEM
UN KOLEKTĪVIEM, ZINĀTNISKĀ GRĀDA
PIEŠĶIRŠANA MUZIKOLOGIEM¹**

1980. gads

Tautu Draudzības ordenis

Margērim Zariņam — komponistam
Kārlim Zariņam — operas solistam

Latvijas PSR Tautas skatuves mākslinieks

Solveigai Rajai — operas solistei
Zinaīdai Zeltmatei-Dondukovai — Tautas deju ansambļa
«Dzintariņš» mākslinieciskajai vadītājai

*Latvijas PSR Nopelniem bagātais
skatuves mākslinieks*

Aleksandram Rumjancevam — baleta solistam
Vladimiram Okuņam — operas solistam
Markam Ivļevam — Baltijas robežapsardzības apga-
bala dziesmu un deju ansambļa māksliniekam
Ģertrūdei Jaksonei — T. Kalniņa kora solistei
Ēleonorai Ratniecei — T. Kalniņa kora solistei

Latvijas PSR Nopelniem bagātais mākslas darbinieks

Ilgonim Bumbierim — Baltijas kara apgabala dziesmu
un deju ansambļa diriģentam

¹ Hronikas dati sniegti par laikposmu no 1980. līdz 1983. gadam.

*Latvijas PSR Nopelniem bagātais
kultūras darbinieks*

- Jānim Brokam* — Tautas kolektīva pūtēju orķestra «Ludza» vadītājam
Hermanim Eglītīm — pūtēju orķestra diriģentam, Jāzeps Vitols Latvijas Valsts konservatorijas Kultūras un mākslas zinātņu fakultātes dekānam

Latvijas PSR Nopelniem bagātais pasniedzējs

- Ievai Arājai* — Emīla Dārziņa speciālās mūzikas vidusskolas direktorei
Jeļenai Lobačovai — Jāzeps Mediņa mūzikas vidusskolas direktorei

Latvijas PSR Valsts prēmija

- Edgaram Račevskim* — diriģentam
Ausmai Derkēvicai — diriģentei
Imantam Cepītim — diriģentam

Mākslas zinātņu kandidāta grāds

- Jeļenai Ļebedevai* — par disertāciju «Kontrasts kā muzikāla kategorija (20. gs. otrās puses mūzikas aspektā)», kas aizstāvēta Ukrainas PSR Zinātņu akadēmijas M. Riļska Mākslas zinātņu, folkloras un etnogrāfijas institūta specializētajā padomē

Tautas kolektīvs

- Ogres trikotāžas kombināta jauktajam korim (dir. J. Zirnis)
 Bauskas rajona kolhoza «Uzvara» jauktajam korim (dir. J. Rijnieks)
 Valmieras rajona kultūras nama jauktajam korim «Valmiera» (dir. D. Gailis)
 Rojas kultūras nama un zvejnieku kolhoza «Banga» jauktajam korim (dir. J. Kivils)
 P. Stučkas Latvijas Valsts universitātes sieviešu korim «Mijona» (dir. V. Gailis)
 Rīgas rajona Ķekavas putnu fabrikas sieviešu korim «Daugaviete» (dir. Ā. Grigule)

Bulduru sovhoztehnikuma sieviešu korim (dir. V. Zeltkalns)

X starptautiskais jauno baleta mākslinieku konkurss Varnā

Litai Beirei — baleta solistei — bronzas medaļa

*Jauno izpildītāju konkurss
«Končertino Prāga-80»*

Ditai Krenbergai (E. Dārziņa speciālās mūzikas vidusskolas 6. klases skolniece; ped. I. Sneibis) — flautistu konkursa diploms

Latvijas PSR Komponistu savienības gadskārtējās balvas aktīvākajiem latviešu padomju mūzikas iestudētājiem un propagandētājiem

Latvijas PSR Valsts simfoniskajam orķestrim (māksl. vad. un galv. dir. V. Sinaiskis)

Maijai Krigenai — operas solistei
Pēterim Plakidim — komponistam

1981. gads

Ordenis «Goda Zime»

Oļģertam Cintiņam — filharmonijas solistam
Gunāram Pelēkajam — Operetes teātra direktoram

Medaļa «Par izcilu darbu»

Lilijai Greidānei — operas solistei
Ārijai Mauriņai — Jāz. Mediņa mūzikas vidusskolas pasniedzējai

PSRS Tautas skatuves mākslinieks

Rihardam Glāzupam — Operas un baleta teātra diriģentam

Latvijas PSR Tautas skatuves mākslinieks

Vasilijam Sinaiskim — LPSR Valsts simfoniskā orķestra mākslinieciskajam vadītājam un galvenajam dirigentam

Jānim Kaijakam — Operetes teātra galvenajam dirigentam

Latvijas PSR Nopelniem bagātais skatuves mākslinieks

Girtam Pāžem — LPSR Valsts simfoniskā orķestra koncertmeistaram, klarnetistam

Vilnim Strautiņam — LPSR Valsts simfoniskā orķestra koncertmeistaram, flautistam

Ligitai Briedei — LPSR Valsts simfoniskā orķestra koncertmeistarei, čellistei

Latvijas PSR Nopelniem bagātais mākslas darbinieks

Dzintaram Kļaviņam — Jāzepa Vītola Latvijas Valsts konservatorijas prorektoram mācību darbā, muzikologam

Latvijas PSR Nopelniem bagātais kolektīvs

LPSR Valsts filharmonijas kamerorķestrim (dir. T. Lifšics)

Vissavienības Ļeņina komjaunatnes prēmija

Raimondam Paulam — komponistam

Mākslas zinātņu kandidāta grāds

Georgam Pelēcim — par disertāciju «Formveide Okegema mūzikā un Nīderlandes polifonās skolas tradīcijas», kas aizstāvēta P. Čaikovska Maskavas Valsts konservatorijas specializētajā padomē

Tautas kolektīvs

Kirova rajona jauniešu korim (dir. J. Garančs, A. Garanča)

Rīgas rajona Lauksaimnieciskās ražošanas tehniskās
nodrošināšanas apvienības vīru korim «S a t e
z e l e» (dir. J. Lindenbergis)

Balvu rajona kultūras nama pūtēju orķestrim «B a l v i»
(dir. V. Dreimanis)

VI Vissavienības vijolnieku konkurss

Uldim Sprūdžam — III prēmija

PSKP XXVI kongresam veltītā izrāžu un koncertprogrammu Vissavienības skate

Valsts Akadēmiskajam operas un baleta teātrim — I pa-
kāpes diploms par Ā. Ešpaja baletu «Angara»

Rīgas Operetes teātrim — diploms par J. Kaijaka muzi-
kālo komēdiju «Vēl taure sauc»

Valsts Akadēmiskajam korim — diploms par latviešu
un padomju komponistu skaņdarbu programmu

Valsts deju ansamblim «D a i l e» — II pakāpes diploms
par brālīgo republiku deju cikla iestudējumu

Jānim Kaijakam — komponistam — II pakāpes diploms

Jurim Karlsonam — komponistam — II pakāpes dip-
loms

Raimondam Paulam — komponistam — II pakāpes
diploms

Egīlam Straumem — komponistam — II pakāpes dip-
loms

Dziedoņa Rūdolfa Bērziņa balva

Kārlim Zariņam — operas solistam

Artūram Frīnbergam — operas solistam

LPSR Mežsaimniecības un mežrūpniecības ministrijas un LPSR Komponistu savienības konkurss par labāko oriģināldziesmu un tautasdziesmu apdari, veltīts meža tēmai

Oriģināldziesmu grupā:

Rutai Vintulei — I prēmija par dziesmu «Šūpulis»
(Ā. Elksnes teksts)

- Maijai Einfeldei* — II prēmija par dziesmu «Mūsu egles» (A. Skalbes teksts)
Valteram Kaminskim — II prēmija par dziesmu «Mežā» (U. Krasta teksts)
Jānim Porietim — III prēmija par dziesmu «Ienāciet» (J. Baltvilka teksts)
Valteram Kaminskim — III prēmija par dziesmu «Meža balss» (U. Krasta teksts)
Gedertam Ramanam — III prēmija par dziesmu «Meža balss» (V. Ļūdēna teksts)
 Tautasdziesmu apdaru grupā:
Ferijam Milleram — II prēmija par apd. «Divas dienas mežā gāju»
Vilnim Salakam — III prēmija par apd. «Gauži kokles noskanēja»
Ferijam Milleram — III prēmija par apd. «Osi, osi, kad lapsi»
Vinetai Licei — III prēmija par apd. «Kupla liepa izaugusi»

Latvijas PSR Komponistu savienības gadskārtējās balvas aktīvākajiem latviešu padomju mūzikas iestudētājiem un propagandētājiem

- LPSR Televīzijas un radio T. Kalniņa koris (dir. E. Račevskis)
Norai Novikai un *Raī Haradžanjanam* — filharmonijas solistiem

1982. gads

PSRS Tautas skatuves mākslinieks

- Aleksandram Lembergam* — Operas un baleta teātra galvenajam baletmeistaram

Latvijas PSR Tautas skatuves mākslinieks

- Larisai Tuisovai* — baleta solistei
Janīnai Pankratei — Operetes teātra galvenajai baletmeistarei

*Latvijas PSR Nopelniem bagātais
skatuves mākslinieks*

Norai Novikai un Rafi Haradžanjanam — filharmonijas solistiem

Elgai Brahmanei — operas solistei

Astrai Krēsliņai — operetes solistei

Nikolajam Bočkunam — operetes solistam

Jānim Ērenštreitam — diriģentam

Rutai Vintulei — Valsts Akadēmiskā kora koncertmeistarei

*Latvijas PSR Nopelniem bagātais
mākslas darbinieks*

Pēterim Plakidim — komponistam

Arvidam Resnim — fagotistam, Jāzepa Vītola Latvijas Valsts konservatorijas docentam

Latvijas PSR Nopelniem bagātais pasniedzējs

Staņislavam Orlovskim — Rēzeknes mūzikas vidusskolas pasniedzējam

Dainai Tukišai — Rēzeknes mūzikas vidusskolas direktora vietniecei

Latvijas PSR Valsts prēmija

Gunāram Ordellovskim — profesionālā pūtēju orķestra «Rīga» mākslinieciskajam vadītājam un galvenajam diriģentam

Arvidam Klišanam — LPSR Valsts simfoniskā orķestra koncertmeistaram, mežradzniekam, Jāzepa Vītola Latvijas Valsts konservatorijas docentam

Latvijas Leņina komjaunatnes prēmija

Aijai Kukulei — estrādes solistei

Inesei Rumjancevai (Dumpei) — baleta solistei

Emīla Dārziņa speciālās mūzikas vidusskolas zēnu korim (dir. J. Ērenštreits)

Tautas deju ansamblim «L i e s m a» (māksl. vad. I. Magone)

Baltijas kara apgabala štāba orķestrim

Mākslas zinātņu doktora grāds

Ludvigam Kārklīnam — par disertāciju «Jāņa Ivanova simfonisms un latviešu simfoniskā mūzika», kas aizstāvēta P. Čaikovska Maskavas Valsts konservatorijas specializētajā padomē

Mākslas zinātņu kandidāta grāds

Andrejam Krūmiņam — par disertāciju «Muzikālā frāzējuma jautājumi diriģēšanas mākslā (balstoties uz kora skaņdarbu materiāliem)», kas aizstāvēta Lietuvas Valsts konservatorijas specializētajā padomē

Tautas kolektīvs

Tukuma rajona skolotāju korim (dir. E. Račevskis)
 Valkas rajona Smiltenes 8. ceļu būves rajona pūtēju orķestrim (dir. A. Viksniņš)
 Rēzeknes pilsētas kultūras nama pūtēju orķestrim (dir. S. Sergejevs)

X B. Bartoka starptautiskais konkurss Ungārijā

Rīgas kamerkorim «A v e s o l» (dir. I. Kokars) — galvenā balva jaukto koru grupā, prēmijas par labāko Z. Kodāja mūzikas interpretāciju kamerkoru grupā un tautas mūzikas konkursā

*Latvijas PSR Komponistu savienības
 gadskārtējās balvas aktīvākajiem latviešu padomju
 mūzikas iestudētājiem un propagandētājiem*

LPSR Valsts filharmonijas kamerorķestrim (dir. T. Lifšics)
Maijai Prēdelei — čellistei

1983. gads*PSRS Tautas skatuves mākslinieks*

Arvidam Žilinskim — komponistam

Tautas kolektīvs

- Jēkabpils rajona skolotāju korim (dir. J. Grigalis)
 Rīgas Elektromehāniskās rūpnīcas sieviešu korim
 «S a k t a» (dir. A. Paeglītis)
 P. Stradiņa Republikāniskās klīniskās slimnīcas sieviešu
 korim (dir. J. Augustinovičs)

*Starptautiskais kormūzikas festivāls Langolenā
 (Anglija)*

- Tautas kolektīvam sieviešu korim «D z i n t a r s» (dir.
 I. Cepītis un A. Derkēvica) — 1. vieta un balva
 «Velsas zelta pūķis» tautas mūzikas konkursā; 2.
 vieta sieviešu un jauniešu koru konkursā; 1. vieta
 un «Pūķis» iepriekšējā gada balvas ieguvēju kon-
 kursā

*Mākslas festivāls «Karintijas vasara» Špitālē
 (Austrija)*

- Rīgas kamerkorim «A v e s o l» (dir. I. Kokars) —
 1. vieta tautas mūzikas konkursā; 1. vieta izvēles
 programmas konkursā

*M. Kallasas starptautiskais vokālistu konkurss
 Atēnās*

- Sergejam Martinovam* — operas solistam — 2. vieta

VDR komponistu un kritiķu balva

- LPSR Valsts simfoniskajam orķestrim — par augstu
 māksliniecisko sniegumu IX Berlīnes starptautis-
 kajā mūzikas biennālē

*VI starprepubliku kormūzikas konkurss
 «Juventus-83» Kauņā*

- P. Stučkas Latvijas Valsts universitātes Tautas korim
 «J u v e n t u s» (dir. D. Gailis) — laureāta nosau-
 kums

*Jāzepa Vitola 120. dzimšanas dienai veltītais
republikas jauno kordiriģentu konkurss*

- Eināram Verro* (LVK 5. kurss, prof. I. Kokara klase) —
1. pakāpes diploms
Verneram Krēsliņam (LVK 3. kurss, prof. G. Kokara
klase) — 2. pakāpes diploms
Aināram Knesim (LVK 3. kurss, prof. G. Kokara kla-
se) — 3. pakāpes diploms
Mārim Īzakam (LVK 3. kurss, prof. D. Gaiļa klase) —
3. pakāpes diploms

*Latvijas PSR Komponistu savienības gadskārtējās
balvas aktīvākajiem latviešu padomju mūzikas
iestudētājiem un propagandētājiem*

Rīgas kamerkorim «Ave sol» (dir. I. Kokars)
LPSR Valsts simfoniskā orķestra pūšaminstrumentu
kvintetam

LATVIEŠU PADOMJU KOMPONISTU SKAŅDARBU PIRMATSKAŅOJUMI

1980. gads¹

Mārtiņš Brauns. Mūzika G. Priedes lugai «Vikas pirmā balle»; pirmizrāde 29. III Jaunatnes teātrī (latv. trupā; rež. U. Brikmanis).

Mūzika J. Jurkāna lugai «Kolibri»; pirmizrāde 2. XII Drāmas teātrī (rež. V. Lūriņš).

Mūzika Rīgas kinostudijas mākslas filmai «Ja nebūtu šī skuķa» (rež. R. Pīks).

Pauls Dambis. Simfonijs orķestrim un korim «Manas Dzimtenes gaita» (L. Bridakas un S. Zaplavnija vārdi). 3. IV filharmonijas koncertzālē atskaņoja Valsts simfoniskais orķestris (dir. V. Sinaiskis), Teodora Kalniņa koris, soliste A. Voļaka.

Svīta klavierēm. 18. V konservatorijas zālē atskaņoja T. Deksnis.

Maija Einfelde. Romantiskās dziesmas (A. Ločmeļa vārdi). 5. IV konservatorijas zālē dziedāja I. Tiknuse, pie klavierēm R. Bulle.

Maksis Goldīns. Trīs miniatūras klavierēm. 15. III filharmonijas koncertzālē atskaņoja A. Zandmanis.

Stīgu kvartets. 15. III filharmonijas koncertzālē atskaņoja filharmonijas kamerorķestra stīgu kvartets.

Simfonieta. 15. III filharmonijas koncertzālē atskaņoja filharmonijas kamerorķestris (dir. T. Lifšics), V. Strautiņš (flauta) un N. Šrēdere (klavieres).

Edmunds Goldšteins. Mana vientuļā mūzika (P. Zirniša vārdi). 29. XI universitātes aulā dziedāja Teodora Kalniņa koris (dir. E. Račevskis).

Jānis Ivanovs. Prelūdijs un fūga korim. 4. IV universitātes aulā dziedāja kamerkoris «Ave sol» (dir. I. Kokars).

¹ Dziesmu un deju svētkos 1980. gada 12. un 13. VII pirmatskaņoto darbu sarakstu sk. tālāk: 224.—225. lpp.

Tokatīna ērģelēm. 28. VIII Doma koncertzālē atskaņoja O. Cintiņš.

Romualds Jermaks. Pasakalja «Pūt, vējiņi!»; pirmatskaņojums 2. IV Doma koncertzālē.

Cetras latviešu tautas melodijas ērģelēm. 8. VIII Doma koncertzālē atskaņoja A. Kalējs.

Latviešu tautas melodijas «Aiz ezera augsti kalni» un «Rotā bite, rotā saule». 28. VIII Doma koncertzālē atskaņoja O. Cintiņš.

Imants Kalniņš. Mūzika lugai «Mērnieku laiki» (P. Putniņa dramatisējums pēc brāļu Kaudzišu romāna); pirmizrāde 1. IV Drāmas teātrī (rež. A. Jaunušans).

Piektā simfonija. 3. IV filharmonijas koncertzālē atskaņoja Valsts simfoniskais orķestris (dir. V. Sinaiskis).

Kantāte «Cilvēkam būt» (O. Vācieša vārdi). 29. XI universitātes aulā dziedāja Teodora Kalniņa koris (dir. E. Račevskis).

Mūzika Rīgas kinostudijas mākslas filmai «Novēli man lidojumam nelabvēlīgu laiku» (rež. V. Brasla).

Romualds Kalsons. Mūzika A. Brigaderes lugai «Lolitas brīnumputns»; pirmizrāde 23. II Leļļu teātrī (latv. trupā; rež. A. Ceperītis).

Simfoniskas variācijas klavierēm ar orķestri. 3. IV filharmonijas koncertzālē atskaņoja J. Rivkins (klavieres), Valsts simfoniskais orķestris (dir. V. Sinaiskis).

«Skaņajā kalnā» (L. Vāczemnieka vārdi), «Mūsu zeme» (I. Auziņa vārdi). 4. IV universitātes aulā dziedāja Teodora Kalniņa koris (dir. E. Račevskis).

Divpadsmit latviešu tautasdziesmu apdares klavierēm. 11. XI konservatorijas zālē atskaņoja V. Zilberts.

Mūzika Rīgas kinostudijas leļļu filmai «Caps ģībst» (rež. A. Noriņš).

Valters Kaminskis. Mūzika Rīgas kinostudijas mākslas filmai «Vakara variants» (rež. Dz. Ritenberga).

Juris Karlsons. Prelūdijs un fūga «in G». 28. II filharmonijas koncertzālē atskaņoja filharmonijas klavieru duets N. Novika un R. Haradžanjans.

«Mana dziesma» (F. Bārdas vārdi). 4. IV universitātes aulā dziedāja Teodora Kalniņa koris (dir. E. Račevskis).

«Kā rozi» (F. Bārdas vārdi). 3. X filharmonijas koncertzālē dziedāja I. Tīknuse, pie klavierēm R. Bulle.

Vokālais cikls «Zemes dēls» (F. Bārdas vārdi). 11. XI konservatorijas zālē dziedāja M. Krīgena, pie klavierēm P. Plakidis.

Simfonija. 28. XII filharmonijas koncertzālē atskaņoja Valsts simfoniskais orķestris (dir. J. Zirnis).

«Rudenī» (F. Bārdas vārdi). 29. XI universitātes aulā dziedāja Teodora Kalniņa koris (dir. E. Račevskis).

Mūzika L. Stumbres lugai «Andersons un Millers»; pirmizrāde 5. I (rež. J. Strenga) Dailes teātrī.

Mūzika M. Šatrova lugai «Zili zirgi sarkanā pļavā»; pirmizrāde 14. IV (rež. A. Liniņš un K. Auškāps) Dailes teātrī.

Mūzika G. Priedes lugai «Mācību trauksme»; pirmizrāde 8. X Dailes teātrī (rež. A. Liniņš).

Mūzika Rīgas kinostudijas televīzijas filmai «Trīs dienas pārdomām» (rež. R. Kalniņš).

Raimonds Pauls. Piecas dziesmas ar Aspazijas dzeju un «Vairs nesēro» (V. Šekspīra vārdi). 15. II filharmonijas koncertzālē dziedāja E. Dārziņa speciālās mūzikas vidusskolas zēnu koris (dir. J. Ērenštreits).

Mūzika F. Bruknera lugai «Elizabete, Anglijas karaļiene»; pirmizrāde 20. VI Dailes teātrī (rež. A. Liniņš un A. Matīsa).

«Māte — Dziesma» (J. Petera vārdi). 29. XI universitātes aulā dziedāja Teodora Kalniņa koris (dir. E. Račevskis).

Mūzika Rīgas kinostudijas televīzijas filmai «Cīruļi» (rež. O. Dunkers).

Mūzika Rīgas kinostudijas mākslas filmai «Spāņu variants» (rež. Ē. Lācis).

Pēteris Plakidis. «Pastorāle». 28. II filharmonijas koncertzālē atskaņoja filharmonijas klavieru duets N. Novika un R. Haradžanjans.

«Div' buramdziesmas» (J. Petera vārdi). 4. IV universitātes aulā dziedāja kamerkoris «Ave sol» (dir. I. Kokars).

«Rainis» (R. Blaumaņa vārdi). 4. IV universitātes aulā dziedāja Teodora Kalniņa koris (dir. E. Račevskis).

«Zemes dēlam» (O. Vācieša vārdi). 4. IV universitātes aulā dziedāja vīru koris «Dziedonis» (dir. I. Kokars).

Trīs O. Vācieša dzejoļi balsij un klavierēm. 11. XI konservatorijas zālē dziedāja M. Krīgena, pie klavierēm P. Plakidis.

Cikls «Fatamorgana» (Raina vārdi). 29. XI universitātes aulā dziedāja Teodora Kalniņa koris (dir. E. Račevskis).

Mūzika Rīgas kinostudijas televīzijas filmai «Vasara bija tikai vienu dienu» (rež. P. Krilovs).

Gederts Ramans. «Padomju Latvijai» (L. Brīdakas vārdi), «Aiviekste, Ivasīte» (M. Bārbales vārdi), «Pār Usmas mežiem saule aust» (V. Ļūdēna vārdi). 4. IV universitātes aulā dziedāja Teodora Kalniņa koris (dir. E. Račevskis).

Sestā simfonija. 18. IX filharmonijas koncertzālē atskaņoja Valsts simfoniskais orķestris (dir. V. Sinaiskis).

«Sudraba mākonis» (L. Līvenas vārdi). 29. XI universitātes aulā dziedāja Teodora Kalniņa koris (dir. E. Račevskis).

Ādolfs Skulte. «Bērzi» (F. Bārdas vārdi). 29. XI universitātes aulā dziedāja Teodora Kalniņa koris (dir. E. Račevskis).

Vilnis Šmīdbergs. Sonāte čellam un klavierēm. 15. II Kamermūzikas zālē atskaņoja M. Prēdele un V. Miķelsone.

Trīs dziesmas par atmodu (A. Ulmes vārdi). 11. XI konservatorijas zālē dziedāja M. Krīgena, pie klavierēm P. Plakidis.

Svētku uvertīra. 28. XII filharmonijas koncertzālē atskaņoja Valsts simfoniskais orķestris (dir. I. Kociņš).

Pēteris Vasks. *Cantabile per archi.* 12. III filharmonijas koncertzālē atskaņoja filharmonijas kamerorķestris (dir. T. Lifšics).

Trīs kora poēmas ar M. Čaklā dzeju. 4. IV universitātes aulā dziedāja Valsts Akadēmiskais koris (dir. A. Derkēvica).

«Baltā ainava». 11. XI konservatorijas zālē atskaņoja I. Zemzaris.

«Ainava ar putniem» flautai. 11. XI konservatorijas zālē atskaņoja I. Sneibis.

Kantāte sievietēm (I. Ziedoņa vārdi). 28. XII filharmonijas koncertzālē izpildīja L. Greidāne, konservatorijas Mūzikas pedagoģijas nodaļas mācību koris, Valsts simfoniskais orķestris (dir. L. Amoliņš).

Ivars Vigners. Mūzika Rīgas kinostudijas pilnmetrāžas dokumentālajai filmai «Pasaules paplašināšana» (rež. I. Seleckis).

Mūzika Rīgas kinostudijas leļļu filmai «Pat zirgam jāsmējas» (rež. A. Burovs).

Mūzika V. Sauleskalna lugai «Meldermeitiņa»; pirmizrāde 22. V Valmieras teātrī (rež. P. Lūcis).

Margēris Zariņš. Svīta «Kurzemes baroks». 5. I Doma koncertzālē atskaņoja P. Sīpolnieks.

«Balāde». 2. IV Doma koncertzālē atskaņoja P. Sīpolnieks.

«Poēma par pienu» (I. Ziedoņa vārdi), «Venecuēlas kalnu zvans» (2. red.). 4. IV universitātes aulā dziedāja Valsts Akadēmiskais koris un sieviešu koris «Dzintars» (dir. I. Cepītis).

Imants Zemzaris. Sonāte trīs dziedājumos («Krāsas, kuras paņemu līdz, izejot pa nakts vārtiem»). 18. V konservatorijas zālē atskaņoja T. Deksnis.

«Dzejnieku elēģija» (T. Zeiferta un K. Krūzas vārdi). 11. XI konservatorijas zālē izpildīja vīru vokālais kvartets, V. Strautiņš (flauta), Z. Hincenbergs (mežrags), Z. Lorencs (akustiskā ģitāra), A. Senakols (alts).

Mūzika Jaunatnes teātra iestudējumiem: O. Vācieša «Tās dienas acīm» (latv. trupā; rež. U. Pūcītis), pirmizrāde 3. X; P. Haksa «Saruna Šteinu namā par klāt neesošo fon Gētes kungu» (rež. P. Pētersons), pirmizrāde 14. XII.

*Pirmatskaņojumi Dziesmu un deju svētkos,
veltītos 40. gadadienai kopš padomju varas
atjaunošanas Latvijā*

Oļģerts Grāvītis. «Strēlnieku dzīvība sarkanā» (J. Petera vārdi). 12. VII dziedāja apvienotie vīru kori (dir. E. Račevskis).

Aldonis Kalniņš. «Dzimtene — mūzika mūžīgā» (Z. Purva vārdi). 13. VII dziedāja apvienotie sieviešu un vīru kori (dir. D. Gailis).

Imants Kalniņš. «Dziesma Dzimtenei» (Ā. Elksnes vārdi). 13. VII dziedāja apvienotie jauktie kori (dir. G. Kokars).

Valters Kaminskis. «Dziesmai» (U. Krasta vārdi). 13. VII dziedāja apvienotie sieviešu un vīru kori (dir. J. Dūmiņš).

«Savs gaišais kalns» (O. Vācieša vārdi). 12. VII dziedāja apvienotie vīru kori (dir. P. Kvelde).

Raimonds Pauls. «Pieci olimpiskie apļi» (J. Brežģa vārdi). 12. VII dziedāja apvienotie jauktie kori (dir. J. Dūmiņš).

Pēteris Plakidis. «Visu mūža dienu» (J. Petera vārdi), «Ar dziesmu dzīvībā» (J. Petera vārdi). 12. VII dziedāja apvienotie sieviešu kori (dir. A. Derkēvica).

Ģederts Ramans. «Manas tautas dziesmu rīti» (V. Ļūdēna vārdi). 13. VII dziedāja apvienotie jauktie kori (dir. E. Račevskis).

1981. gads

Mārtiņš Brauns. Mūzika V. Belševicas lugai «Sofijas nolaupišana»; pirmizrāde 15. I Jaunatnes teātrī (krievu trupā; rež. A. Birkovs).

Mūzika Rīgas kinostudijas mākslas filmai «Spēle» (rež. A. Krievs, G. Piesis).

Pauls Dambis. «Dziedošā tauta» (O. Vācieša vārdi). 3. IV universitātes aulā dziedāja vīru koris «Dziedonis» (dir. I. Kokars).

Mūzika Raiņa lugai «Spēlēju, dancoju»; pirmizrāde 29. V Valmieras teātrī (rež. V. Maculēvičs).

Koncerts — divertissements vijolei un kamerorķestrim. 11. VIII Dzintaru koncertzālē atskaņoja U. Sprūdžs un filharmonijas kamerorķestris (dir. T. Liščis).

Maija Einfelde. Sonāte vijolei un klavierēm (veltījums komponistam J. Licītim). 15. XII konservatorijas zālē atskaņoja I. Sūna, pie klavierēm I. Sūna.

Edmunds Goldšteins. Mūzika S. Kozlova lugai «Ezis un eglīte»; pirmizrāde 1. I Leļļu teātrī (krievu trupā; rež. J. Cimermanis).

Artūrs Grinups. *Quasi una sinfonia*. 22. XI filharmonijas koncertzālē atskaņoja Valsts simfoniskais orķestris (dir. V. Sinaiskis).

Jānis Ivanovs. Divdesmitā simfonija. 15. X filharmonijas koncertzālē atskaņoja Valsts simfoniskais orķestris (dir. V. Sinaiskis).

Romualds Jermaks. Trīs dziesmas ar E. Sudmales dzeju. 31. III konservatorijas zālē dziedāja I. Spanovska, pie klavierēm M. Skuja.

«Jūras spožums» (K. Skalbes vārdi). 3. IV universitātes aulā dziedāja Teodora Kalniņa koris (dir. E. Račevskis).

Piecas latviešu tautas melodijas ērģelēm. 4. IV Doma koncertzālē atskaņoja A. Kalējs.

Cikls «Jūra dzied» (latviešu dzejnieku vārdi). 4. XI universitātes aulā dziedāja Valsts Akadēmiskais koris (dir. A. Derkēvica).

Poēma «Visums» (F. H. Dāglardžas vārdi). 4. XI universitātes aulā dziedāja Valsts Akadēmiskais koris, pie ērģelēm O. Cintiņš (dir. A. Derkēvica).

Latviešu tautasdziesmu «Es izkūlu kunga riju», «Vakars nāca, vāverīte» apdares vīru korim. 4. XI universitātes aulā dziedāja vīru koris «Gaudeamus» (dir. E. Račevskis).

Jānis Kaijaks. Muzikāla komēdija «Vēl taure sauc» (A. Auziņa librets); pirmizrāde 30. I Rīgas Operetes teātrī (rež. K. Pamše, dir. J. Kaijaks).

Aivars Kalējs. «Fanfaras», «Uzliesmojumi» ērģelēm. 4. IV Doma koncertzālē atskaņoja autors.

Imants Kalniņš. Mūzika Rīgas kinostudijas mākslas filmai «Laikmetu griežos» (rež. G. Piesis).

Mūzika Rīgas kinostudijas leļļu filmai «Bimini» (rež. A. Burovs).

Romualds Kalsons. Kāzu dziesmas. 2. IV filharmonijas koncertzālē atskaņoja Valsts simfoniskais orķestris (dir. V. Sinaiskis).

«Auglības rīts» (R. Vanagas vārdi). 3. IV universitātes aulā izpildīja Teodora Kalniņa koris (dir. E. Račevskis), T. Deksnis (klavieres), V. Račevskis (zvani).

Kāzu apdziedāšanās dziesma (tautasdziesmas vārdi un melodija). 3. IV universitātes aulā dziedāja sieviešu koris «Ausma» (dir. J. Zirnis).

Mūzika A. Brigaderes lugai «Sprīdītis»; pirmizrāde 25. X Leļļu teātrī (latv. trupā; rež. A. Cepurītis).

Cikls «Mātei» (Ā. Elksnes vārdi), «Dažas humoreskas iz putnu dzīves». 15. XII konservatorijas zālē dziedāja I. Kalsone, pie klavierēm autors.

Mūzika Rīgas kinostudijas leļļu filmai «Caps un neredzamais» (rež. A. Noriņš).

Juris Karlsons. Cikls «Raganas dziesmas» (O. Vācieša vārdi). 3. IV universitātes aulā izpildīja V. Valenta (mezosoprāns), Teodora Kalniņa koris (dir. E. Račevskis), teicējs A. Bērziņš, instrumentāls ansamblis.

«Tu neaizej» (I. Ziedoņa vārdi). 14. IV konservatorijas zālē dziedāja I. Tiknuse, pie klavierēm R. Bulle.

«Ziedi» (Raiņa vārdi). 15. XII konservatorijas zālē dziedāja M. Krīgena, pie klavierēm P. Plakidis.

«Atvadu vakars» (A. Ahmatovas vārdi). 27. XII filharmonijas koncertzālē izpildīja M. Krīgena un Valsts simfoniskais orķestris (dir. J. Zirnis).

Mūzika Dailes teātra iestudējumiem: P. Putniņa «Uzticības saldā nasta», pirmizrāde 23. I (rež. A. Liniņš);

M. Birzes «Baznīcas kalnā», pirmizrāde 6. IV (rež. M. Ozoliņš); Raiņa «Jāzeps un viņa brāļi», pirmizrāde 26. XI (rež. A. Liniņš un A. Matīsa).

Raimonds Pauls. «Piena krūze» (Ā. Elksnes vārdi). 3. IV universitātes aulā dziedāja vīru koris «Tēvzeme» (dir. H. Mednis).

Mūzika Rīgas kinostudijas televīzijas filmai «Ilgaiss ceļš kāpās» (rež. A. Brenčs).

Mūzika Rīgas kinostudijas mākslas filmai «Limuzīns Jāņu nakts krāsā» (rež. J. Streičs).

Pēteris Plakidis. Mūzika H. Paukša lugai «Raganas trīs noslēpumi»; pirmizrāde 5. IV Leļļu teātrī (latv. trupā; rež. A. Ceperītis).

Divas dziesmas ar Raiņa dzeju mecosoprānam un obojai. 15. XII konservatorijas zālē izpildīja M. Krīgena un V. Pelnēns.

Divas dziesmas ar L. Brīdakas dzeju soprānam, vijolei un klavierēm. 15. XII konservatorijas zālē izpildīja L. Greidāne (soprāns), V. Zariņš (vijole), P. Plakidis (klaviers).

Jānis Porietis. «Latvija» (J. Baltvilka vārdi). 3. IV universitātes aulā dziedāja sieviešu koris «Ausma» (dir. J. Zirnis).

«Puķu joks» (A. Skalbes vārdi). 3. IV universitātes aulā dziedāja vīru koris «Tēvzeme» (dir. H. Mednis).

Trīs skices flautai un klavierēm. 9. XII Kamermūzikas zālē atskaņoja I. Sneibis un V. Zilberts.

Cikls «Dzīvība» (V. Avotiņa vārdi). 15. XII konservatorijas zālē dziedāja M. Kalniņa, pie klavierēm G. Laukmane.

Kantāte «Skaņaiskalns» (A. Skalbes vārdi). 27. XII filharmonijas koncertzālē izpildīja Valsts simfoniskais orķestris un Teodora Kalniņa koris (dir. I. Resnis).

Gederts Ramans. Kantāte «Dzimtās zemes balss» (L. Brīdakas vārdi). 2. IV filharmonijas koncertzālē izpildīja M. Krīgena (mecosoprāns), Teodora Kalniņa

koris un Valsts simfoniskais orķestris (dir. V. Sinaiskis).

Vilnis Šmidbergs. Otrā simfonija. 31. III konservatorijas zālē atskaņoja filharmonijas kamerorķestris (dir. T. Lifšics).

Pēteris Vasks. «Rudens klaviermūzika» (*Quasi una sonata*). 15. XII konservatorijas zālē atskaņoja T. Deksnis.

Ivars Vigners. Mūzika J. Paleviča lugai «Preilenīte»; pirmizrāde 1. II Valmieras drāmas teātrī (rež. P. Lūcis).

Mūzika Rīgas kinostudijas mākslas filmai «Izmeklēšanā noskaidrots» (rež. A. Neretniece).

Mūzika Rīgas kinostudijas pilnmetrāžas dokumentālajai filmai «Mana zeme, manas mīlestības pasaule» (rež. U. Brauns).

Edvīns Zālītis. Mūzika B. Aprilova lugai «Pieci pingvīniņi»; pirmizrāde 24. XII Leļļu teātrī (latv. trupā; rež. V. Bogačs).

Margeris Zariņš. Variācijas par Alfr. Kalniņa tēmu ērģelēm. 4. IV Doma koncertzālē atskaņoja P. Sīpolnieks.

Imants Zemzaris. Divas dziesmas ar J. Poruka dzeju. 31. III konservatorijas zālē dziedāja M. Kriģena, pie klavierēm P. Plakidis.

Cetras prelūdijas par Alfr. Kalniņa tēmu. 10. X konservatorijas zālē atskaņoja pūšaminstrumentu kvintets — V. Strautiņš (flauta), V. Pelnēns (oboja), G. Pāže (klarnete), G. Endzelis (fagots), A. Klišāns (mežrags).

Divas Jēkabpils novada līgotņu apdares soprānam un flautai. 15. XII konservatorijas zālē izpildīja I. Spanovska un I. Sneibis.

«Pēc Aitmatova lasījuma». 27. XII filharmonijas koncertzālē atskaņoja Valsts simfoniskais orķestris (dir. I. Resnis).

Arolds Žilinskis. «Daina» (veltījums A. Jurjānam). 15. XII konservatorijas zālē atskaņoja A. Klišāns (mežrags), J. Džeriņš (mežrags), pie klavierēm M. Skuja.

1982. gads

Mārtiņš Brauns. Mūzika L. Stumbres lugai «Klusā daba ar cilvēkiem»; pirmizrāde 5. III Drāmas teātrī (rež. M. Kublinskis).

Mūzika U. Bērziņa un L. Stumbres lugai «Mauglis»; pirmizrāde 22. IX (latv. trupā) un 1. X (krievu trupā) Jaunatnes teātrī (rež. A. Birkovs).

Mūzika lugai «Izvēle» (M. Rogačevska dramatisējums pēc J. Bondareva romāna); pirmizrāde Drāmas teātrī 10. XI (rež. A. Jaunušans).

«Ziedu kompozīcija» (V. Plūdoņa vārdi). 21. XII universitātes aulā dziedāja Teodora Kalniņa koris (dir. E. Račevskis).

Pauls Dambis. «Dziesma» (V. Ļūdēna vārdi). 2. IV universitātes aulā dziedāja koris «Rīga» (dir. J. Dūmiņš).

Cikls «Gadskārtas» (Raiņa vārdi). 2. IV universitātes aulā dziedāja sieviešu koris «Dzintars» (dir. A. Derkēvica).

Oratorija «Atomus» (F. Kleina vārdi). 3. IV universitātes aulā izpildīja Valsts Akadēmiskais koris, E. Dārziņa speciālās mūzikas vidusskolas zēnu kora grupa, instrumentāls ansamblis (dir. I. Cepītis).

Četras dziesmas ar tautasdziesmu vārdiem. 4. IV universitātes aulā dziedāja bērnu vokālais ansamblis «Dzeguzīte» (vad. D. Martinsone).

Mūzika I. Gončarova lugai «Krauja»; pirmizrāde 20. IV Dailes teātrī (rež. A. Kacs, J. Strenga).

«Kad nakts» (Raiņa vārdi). 21. XII universitātes aulā dziedāja Teodora Kalniņa koris (dir. E. Račevskis).

Maija Einfelde. «Mūsu egles» (A. Skalbes vārdi). 2. IV universitātes aulā dziedāja vīru koris «Absolventi» (dir. P. Kvelde).

Sonāte čellam un klavierēm. 4. XII Kamermūzikas zālē atskaņoja M. Prēdele un V. Miķelsone.

Maksis Goldins. Svīta kamerorķestrim. 4. IV konservatorijas zālē atskaņoja filharmonijas kamerorķestris (dir. T. Lifšics).

Ebreju tautasdziesmu apdares tenoram un klavierēm. 18. IV filharmonijas koncertzālē dziedāja G. Rozenbergs, pie klavierēm N. Šrēdere.

Imants Kalniņš. Mūzika M. Meterlinka lugai «Zilais putns»; pirmizrāde 21. X Dailes teātrī (rež. K. Auškāps).

«Vēl augstāk» (V. Kalniņa vārdi). 21. XII universitātes aulā dziedāja Teodora Kalniņa koris (dir. E. Račevskis).

Opera «Ifigēnija Aulidā» (V. Kalniņa librets); pirmizrāde 30. XII Operas un baleta teātrī (rež. O. Šalko-

nis, dir. R. Glāzups; galvenās lomas atveidoja S. Raja, L. Andersone-Silāre, K. Zariņš, V. Okuņs, A. Poļakovs).

Mūzika Rīgas kinostudijas mākslas filmai «Tereona galva» (rež. V. Brasla).

Mūzika Rīgas kinostudijas televīzijas filmai «Aizmirstās lietas» (rež. V. Ramāne).

Romualds Kalsons. Simfonija kamerorķestrim. 9. III Jūrmalas bērnu mūzikas skolas zālē atskaņoja filharmonijas kamerorķestris (dir. T. Liššics).

Mūzika A. Veselova lugai «Saulīte un sniega cilvēciņi»; pirmizrāde 24. XII (krievu un latv. trupā) Leļļu teātrī (rež. V. Bogačs un A. Cepurītis).

Valters Kaminskis. «Baltijas jūra» (O. Vācieša vārdi). 2. IV universitātes aulā dziedāja koris «Rīga» (dir. J. Dūmiņš).

Juris Karlsons. Poēma «*In memoriam*» (O. Vācieša vārdi). 2. IV universitātes aulā dziedāja Teodora Kalniņa koris (dir. E. Račevskis).

Cikls «No ilgu slāpēm» (Raiņa vārdi). 4. XII Kamer-mūzikas zālē dziedāja I. Pētersons, pie klavierēm I. Beinerte.

Mūzika Rīgas kinostudijas televīzijas filmai «Salavecīša personīgā dzīve» (rež. A. Rozenbergs).

Jevgeņijs Kazanovskis. Četras daļas no cikla «Dzīvā dzīve» (Raiņa vārdi). 2. IV universitātes aulā dziedāja Teodora Kalniņa koris (dir. E. Račevskis).

Jānis Ķepītis. «Vecas sievas lūgšana» (N. Kalnas vārdi). 2. IV universitātes aulā dziedāja sieviešu koris «Dzintars» (dir. A. Derkēvica).

Otrais koncerts vijolei ar orķestri. 16. IX filharmonijas koncertzālē atskaņoja V. Zariņš un Valsts simfoniskais orķestris (dir. V. Sinaiskis).

Selga Mence. Simfonisks tēlojums «Pa dainu ceļu» (veltījums K. Baronam). 26. XII filharmonijas koncertzālē atskaņoja Valsts simfoniskais orķestris (dir. I. Resnis).

Raimonds Pauls. Mūzika Ā. Alunāna lugai «Džons Neilands»; pirmizrāde 27. II Dailes teātrī (rež. K. Auškāps).

Diskomūzikls «Nāc pie puikām!» (G. Pelēkā librets pēc E. Ņizjurska stāsta); pirmizrāde 5. VI Rīgas Operetes teātrī (rež. O. Dunkers, horeogr. J. Pankrate, muz. daļas vad. R. Pauls).

Mūzika Rīgas kinostudijas mākslas filmai «Lietus blūzs» (rež. O. Dunkers).

Mūzika Rīgas kinostudijas kinokomēdijai «Īsa pamācība mīlēšanā» (rež. I. Krenbergs).

Georgs Pelēcis. Koncerts trompetei un simfoniskam orķestrim. 26. XII filharmonijas koncertzālē atskaņoja J. Klišāns un Valsts simfoniskais orķestris (dir. I. Resnis).

Pēteris Plakidis. «Maizes dziesma» (K. Skujenieka vārdi). 2. IV universitātes aulā dziedāja koris «Ventava» (dir. M. Rozīte).

Koncerts divām obojām un stīgu instrumentiem. 4. IV konservatorijas zālē atskaņoja V. Pelnēns, U. Urbāns un filharmonijas kamerorķestris (dir. T. Liščis).

«Zuburu žuburiem» (J. Petera dzeja). 21. XII universitātes aulā dziedāja Teodora Kalniņa koris (dir. E. Račevskis).

Mūzika Rīgas kinostudijas leļļu filmām: «Tā viņi dzīvoja» (rež. G. Treibergs); «Labuma meklētājs» (rež. A. Burovs).

Jānis Porietis. «Ienāciet» (J. Baltvilka vārdi). 2. IV universitātes aulā dziedāja vīru koris «Absolventi» (dir. P. Kvelde).

«Boramvārdi» (M. Zālītes vārdi). 2. IV universitātes aulā dziedāja sieviešu koris «Dzintars» (dir. A. Derkēvica).

«Neatstāj» (O. Vācieša vārdi). 2. IV universitātes aulā dziedāja Teodora Kalniņa koris (dir. E. Račevskis).

Gederts Ramans. Koncerts — poēma angļu ragam un obojai ar simfonisko orķestri. 1. IV filharmonijas koncertzālē atskaņoja U. Urbāns, Valsts simfoniskais orķestris (dir. J. Zirnis).

«Jaungada naktī» (A. Plauža vārdi). 2. IV universitātes aulā dziedāja Teodora Kalniņa koris (dir. E. Račevskis).

«Ar dziesmu Rīgā, ar Rīgu dziesmā» (V. Ļūdēna vārdi). 2. IV universitātes aulā dziedāja koris «Rīga» (dir. J. Dūmiņš).

«Meža balss» (V. Ļūdēna vārdi). 2. IV universitātes aulā dziedāja vīru koris «Tēvzeme» (dir. H. Mednis).

«Dzimtene» (V. Grenkova vārdi). 21. XII universitātes aulā dziedāja Teodora Kalniņa koris (dir. E. Račevskis).

Ādolfs Skulte. Septītā simfonija («Saudzējiet dabu»). 3. IV universitātes aulā atskaņoja Valsts simfoniskais orķestris un kamerkoris «Ave sol» (dir. V. Sinaiskis).

Uldis Stabulnieks. Mūzika lugai «Dekameronis» (pēc Dž. Bokačo); pirmizrāde 23. III (latv. trupā) Leļļu teātrī (rež. A. Cepurītis).

Mūzika M. Zariņa muzikāliskai lugu spēlei «Didrika Taizeļa brīnišķīgie piedzīvojumi»; pirmizrāde 12. V Drāmas teātrī (rež. A. Jaunušans).

Vilnis Šmidbergs. «Meža poēma». 1. IV filharmonijas koncertzālē atskaņoja Valsts simfoniskais orķestris (dir. J. Zirnīs).

Pēteris Vasks. Balāde «Zīles ziņa» (U. Bērziņa vārdi). 2. IV universitātes aulā dziedāja sieviešu koris «Dzintars» (dir. A. Derkēvica).

«Mūzika aizgājušajam draugam». 4. XII Kamermūzikas zālē atskaņoja pūšaminstrumentu kvintets — V. Strautiņš (flauta), V. Pelnēns (oboja), Ģ. Pāže (klarnete), G. Endzelis (fagots), A. Klišāns (mežrags).

Ivars Vigners. Mūzika Rīgas kinostudijas mākslas filmai «Tarāns» (rež. G. Cilinskis).

Ruta Vintule. «Sūpulis» (Ā. Elksnes vārdi). 2. IV universitātes aulā dziedāja vīru koris «Absolventi» (dir. P. Kvelde).

Cikls «Zaļais dzīvības krasts» (latviešu padomju dzejnieku vārdi). 3. IV universitātes aulā dziedāja Valsts Akadēmiskais koris (dir. I. Cepītis).

Aroids Žilinskis. «Nakts dziesma» (V. Ļūdēna vārdi). 2. IV universitātes aulā dziedāja koris «Rīga» (dir. J. Dūmiņš).

Svīta flautai un klavierēm. 4. XII Kamermūzikas zālē atskaņoja I. Sneibis un V. Zilberts.

1983. gads

Mārtiņš Brauns. Mūzika H. Gulbja lugai «Alberts»; pirmizrāde 26. II Drāmas teātrī (rež. A. Jaunušans).

Mūzika G. Priedes lugai «Saniknotā slika»; pirmizrāde 3. III Jaunatnes teātrī (rež. Ā. Šapiro).

Mūzika V. Gibsona lugai «Kas brīnumu rada»; pirmizrāde 13. VI Jaunatnes teātrī (rež. U. Brikmanis).

Mūzika Rīgas kinostudijas mākslas filmai «Sāviens mežā» (rež. R. Pīks).

Mūzika Rīgas kinostudijas televīzijas mākslas filmai «Laika prognoze augustam» (rež. L. Ločmele).

Pauls Dambis. Quartetto per archi Nr. 5. 29. XI konservatorijas zālē atskaņoja filharmonijas stīgu kvartets.

Mūzika Raiņa lugai «Mīla stiprāka par nāvi»; pirmizrāde 4. XII Valmieras drāmas teātrī (rež. V. Maculēvičs).

Mūzika Rīgas kinostudijas mākslas filmai «Vilkatis Toms» (rež. Ē. Lācis).

Maija Einfelde. Kantāte «Džordano Bruno sārts» soprānam, mežragam, altam, čellam, klavierēm (P. Ē. Rummo vārdi, L. Kamaras tulk.). 10. IV konservatorijas zālē izpildīja L. Andrušēviča, J. Džeriņš, A. Senakols, D. Lautenbaha-Ozoliņa, V. Miķelsone.

Sonāte-meditācija altam un klavierēm. 29. XI konservatorijas zālē atskaņoja A. Senakols un V. Miķelsone.

Agris Engelmanis. Simfonija. 7. IV filharmonijas koncertzālē atskaņoja Valsts simfoniskais orķestris (dir. I. Resnis).

Edmunds Goldšteins. «Mērdzenes danči». 7. IV filharmonijas koncertzālē atskaņoja Valsts simfoniskais orķestris (dir. I. Resnis).

Trīs latviešu tautasdziesmas pūšaminstrumentu kvintetam. 29. XI konservatorijas zālē atskaņoja V. Strautiņš (flauta), V. Pelnēns (oboja), Ģ. Pāže (klarnete), G. Endzelis (fagots), A. Klišāns (mežrags).

Artūrs Grinups. Meditācija un skerco diviem čelliem. 10. IV konservatorijas zālē atskaņoja L. Briede un I. Resnis.

Jānis Ivanovs. Piecas prelūdijas klavierēm. 10. IV konservatorijas zālē atskaņoja I. Ivanovs.

Igors Jerjomins. Romances «Jūs Sibīrijas raktuvēs» (A. Puškina vārdi), «Pavasaris» (A. Puškina vārdi). 29. XI konservatorijas zālē dziedāja G. Antipovs, pie klavierēm L. Jerjomina.

«Kā ausma mirdz tavš acu skats» (M. Ļermontova vārdi), «Skaistule» (A. Puškina vārdi). 29. XI konservatorijas zālē dziedāja A. Savčenko, pie klavierēm L. Jerjomina.

Aldonis Kalniņš. Vokāli simfoniska poēma «Asinsdziesma» tenoram un simfoniskam orķestrim (J. Petera vārdi). 7. IV filharmonijas koncertzālē izpildīja

K. Zariņš un Valsts simfoniskais orķestris (dir. V. Sinaiskis).

Imants Kalniņš. Mūzika M. Tvena lugai «Princis un ubaga zēns»; pirmizrāde 19. VI Drāmas teātrī (rež. E. Freibergs).

Mūzika V. Arro lugai «Piecas romances vecā mājā»; pirmizrāde 8. XI Valmieras drāmas teātrī (rež. M. Ķimele).

Trīs dziesmas ar V. Plūdoņa dzeju. 3. XII Kamermūzikas zālē dziedāja I. Spanovska, pie klavierēm V. Cīrule.

Mūzika Rīgas kinostudijas mākslas filmai «Akmeņainais ceļš» (rež. R. Kalniņš).

Romualds Kalsons. Poēma «Retrospekcija». 7. IV filharmonijas koncertzālē atskaņoja Valsts simfoniskais orķestris (dir. V. Sinaiskis).

Juris Karlsons. Koncerts klavierēm un simfoniskajam orķestrim. 7. IV filharmonijas koncertzālē atskaņoja A. Zandmanis un Valsts simfoniskais orķestris (dir. V. Sinaiskis).

Cikls «Neslēgtais gredzens» (Raiņa vārdi). 9. IV universitātes aulā dziedāja kamerkoris «Ave sol» (dir. I. Kokars).

Mūzika Rīgas kinostudijas mākslas filmai «Dārzs ar spoku» (rež. O. Dunkers).

Jevgeņijs Kazanovskis. Piecas piecrindes ar japāņu dzejnieku tekstiem (II redakcija). 8. IV universitātes aulā dziedāja Teodora Kalniņa koris (dir. E. Račevskis).

«Maize — tā ir dzīvība» (Ļ. Maļinska vārdi). 9. IV universitātes aulā dziedāja kamerkoris «Ave sol» (dir. I. Kokars).

Jānis Ķepītis. «Kādai būt» (Ā. Elksnes vārdi). 3. XII Kamermūzikas zālē dziedāja I. Spanovska, pie klavierēm V. Cīrule.

Selga Mence. Cikls «Graudi asnus dzen» mecosoprānam, flautai un klavierēm (A. Pilsuma vārdi). 12. III Kamermūzikas zālē atskaņoja M. Kalniņa, A. Ārgale, G. Laukmane.

«Raiņa motīvs» — vokāls triptihs tenoram un klavierēm. 29. XI konservatorijas zālē dziedāja J. Rijkuris, pie klavierēm T. Deksnis.

Raimonds Pauls. «Pieskaries man» (L. Brieža vārdi), «Pilsētas romances» (A. Skujiņas vārdi), «Šķiršanās

dziesma», «Katedrāle», «Vieglprātīgā sirds», «Gauja» (L. Brieža vārdi), «Cepu, cepu kukuli» (J. Petera vārdi). 15. III filharmonijas koncertzālē izpildīja A. Kukule un Televīzijas un radio estrādes orķestris (dir. A. Zaķis).

Mūzika Rīgas kinostudijas leļļu filmai «Sapnis» (rež. A. Burovs).

Diskomūzikls «Nāc pie puikām!» (G. Pelēkā librets pēc E. Ņizjurska stāsta); pirmizrāde 15. V (krievu trupā) Rīgas Operetes teātrī (rež. O. Dunkers, horeogr. J. Pankrate, muz. daļas vad. R. Pauls).

Pēteris Plakidis. Mūzika V. Lūdēna lugai «Kalējdēls Didzis»; pirmizrāde 31. III Leļļu teātrī (latv. trupā; rež. A. Cepurītis).

Jānis Porietis. «Noktirne» alta flautai un klavierēm. 29. XI konservatorijas zālē atskaņoja J. Gailītis un G. Laukmane.

Gederts Ramans. Kantāte «Slavas dziesma ērgelēm» (V. Lūdēna vārdi). 8. IV universitātes aulā dziedāja Teodora Kalniņa koris (dir. E. Račevskis), pie ērgelēm T. Deksnis.

Septītā simfonija. 17. IX filharmonijas koncertzālē atskaņoja Valsts simfoniskais orķestris (dir. V. Sinaiskis).

Ādolfs Skulte. *Quasi una sonata per coroda camera*. 9. IV universitātes aulā dziedāja kamerkoris «Ave sol» (dir. I. Kokars).

Uldis Stabulnieks. Mūzika Rīgas kinostudijas mākslas filmai «Svešās kaislības» (rež. J. Streičs).

Egīls Straume. *In memoriam Zero*. 12. III Kammērmūzikas zālē atskaņoja T. Deksnis.

«Grotesku vīzijas» klarnetei un klavierēm. 27. III konservatorijas zālē atskaņoja Ģ. Pāže un A. Pāže.

«Si minors» (O. Vācieša vārdi). 29. XI konservatorijas zālē dziedāja E. Brahmane, pie klavierēm autors.

Vilnis Šmidbergs. Koncerts—simfonija stīgu orķestrim un angļu ragam. 9. IV universitātes aulā atskaņoja Valsts simfoniskā orķestra stīgu grupa un S. Heifecs (dir. J. Zirnis).

Alfrēds Tučs. Trīs Alsungas dejas pūšaminstrumentu kvintetam. 29. XI konservatorijas zālē atskaņoja V. Strautiņš (flauta), V. Pelnēns (oboja), Ģ. Pāže (klarnete), G. Endzelis (fagots), A. Klišāns (mežrags).

Pēteris Vasks. «Vēstījums» lielam stīgu orķestrim, sitamajiem instrumentiem un divām klavierēm. 9. IV universitātes aulā atskaņoja Valsts simfoniskais orķestris (dir. J. Zirnis).

«Pieskārieni» obojai solo. 29. XI konservatorijas zālē atskaņoja N. Šnē.

Ivars Vigners. Mūzika P. Šenhofa un A. Skutula lugai «Un atkal Pifs»; pirmizrāde Leļļu teātrī (rež. P. Šenhofs) 13. III (krievu trupā) un 1. X (latv. trupā).

Mūzika izrādei «Jauna cilvēka memuāri» (pēc Z. Skujiņa romāna); pirmizrāde 25. XI Dailes teātrī (rež. J. Vītoliņš).

Mūzika Rīgas kinostudijas televīzijas mākslas filmai «Mirāža» (rež. A. Brenčs).

Mūzika Rīgas kinostudijas leļļu filmai «Kāpostu dārza noslēpums» (rež. A. Noriņš).

Edvins Zālītis. «Konceptija» diviem čelliem. 12. III Kamermūzikas zālē atskaņoja I. Suta un L. Kunkule.

Mūzika V. Čepurova lugai «Sniega karaliene»; pirmizrāde 31. V Leļļu teātrī (krievu trupā; rež. V. Bogačs).

Mūzika J. Jurkāna un H. Paukša lugai «Tika un Spilventiņa piedzīvojumi puķu plāvā»; pirmizrāde 7. X Leļļu teātrī (latv. trupā; rež. H. Paukšs).

Imants Zemzaris. «Pirms sniega» stīgu kvartetam un sagatavotām klavierēm. 29. XI konservatorijas zālē atskaņoja filharmonijas stīgu kvartets un T. Deksnis.

RETAS FOTOGRĀFIJAS





Vietalvas labdarības biedrības jauktais koris
II Vispārējos dziesmu svētkos 1880. gadā.



Grīcgales jauktais koris 1904. gadā.
Centrā diriģents J. Steinbergs.



Tautas teicēja no Krāslavas.



Tautas teicēja no Madonas.



Dziedāšanas svētkos pie jaunā «Ziemeļblāzmas» nama 1913. gadā. Dalībnieku vidū J. Jaunsudrabiņš, K. Krūza, K. Barons, E. Melngailis, K. Skalbe, P. Kalve, J. Kļaviņš, A. Austrīņš, J. Zālītis, J. Medenis.



A. Dombrovskis, K. Barons, E. Melngailis un citi dziedāšanas svētku dalībnieki 1913. gadā pie «Ziemeļblāzmas». (Attēlam izmantots oriģināluzņēmuma fragments.)

SATURS

<i>Grīnfelds Nilss.</i> Par latviešu mūzikas internacionālajām saiknēm	5
--	---

Teorija

<i>Kārklīņš Ludvigs.</i> Simfonisma žanriskā tipoloģija	26
<i>Zemzare Ingrīda.</i> Par žanru tipoloģiju	41
<i>Klotiņš Arnolds, Muktupāvels Valdis.</i> Latviešu tautas instrumenti un to lietošanas semantika K.Barona «Latvju dainās»	53

Vēstures lappuses

Latviešu kora mākslas lepnums	84
<i>Grāvītis Oļģerts.</i> Teodors Reiters un mūsu mūzikas kultūra	85
<i>Briede Vija.</i> Teodors Reiters — operdirigents	94
Ieskats latviešu muzikālajā publicistikā pirms 100 gadiem. Regīnas Gedzjunas ievads un komentāri	102
Jāņa Zāliša trīs klavierminiātūras. Marta Humala ievadvārdi un komentāri	118

Opera

<i>Stumbre Silvija.</i> Iespaidi par Imanta Kalniņa muzikālo drāmu «Ifigēnija Aulidā»	132
---	-----

Portreti

<i>Grāvītis Oļģerts.</i> Materiāli komponistes radošās personības izgaismojumam	146
<i>Torgāns Jānis.</i> Aijas Kukules portreti	162

Atmiņas, vērojumi

<i>Zilinskis Arolds.</i> Mana radošā darba un dzīves atmiņu pavedieni	176
<i>Kļaviņš Dzintars.</i> Etīde par Margēri Zariņu	184

In memoriam

<i>Grāvītis Oļģerts</i> . Izcilā simfonika muzikālais testaments	194
<i>Jermaks Romualds</i> . Daži vārdi par profesora Jāņa Ivanova skolu	200
<i>Dambis Pauls</i> . Uzticība mākslai	206

Hronika

<i>Riekstiņa Māriete</i> . Goda nosaukumi un apbalvojumi Latvijas PSR mūzikas darbiniekiem un kolektīviem, zinātniskā grāda piešķiršana muzikologiem	210
Latviešu padomju komponistu skaņdarbu pirmatskaņojumi	220

Retas fotogrāfijas

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Гринфелдс Нилс.</i> Об интернациональных связях латышской музыки	5
---	---

Теория

<i>Карклиньш Лудвигс.</i> Жанровая типология симфонизма	26
<i>Земзаре Ингрида.</i> О типологии жанров	41
<i>Клотиньш Арнолдс, Муктупавелс Валдис.</i> Латышские народные музыкальные инструменты и семантика их употребления в «Латышских даянах» К. Барона	53

Страницы истории

Гордость латышского хорового искусства	84
<i>Гравитис Ольгертс.</i> Теодор Рейтер и латышская музыкальная культура	85
<i>Бриеде Вяя.</i> Теодор Рейтер — оперный дирижер	94
Из латышской музыкальной публицистики прошлого века. Введение и комментарии Регины Гедзюн	102
Три фортепианные миниатюры Яниса Залитиса. Предисловие и комментарии Марта Хумала	118

Опера

<i>Стумбре Силвия.</i> О музыкальной драме Имантса Калниньша «Ифигения в Авлиде»	132
--	-----

Портреты

<i>Гравитис Ольгертс.</i> О творческой личности композитора	146
<i>Торганс Янис.</i> Портреты Айн Кукуле	162

Воспоминания, наблюдения

<i>Жилинскис Арвидс.</i> О моей жизни и творчестве	176
<i>Клявиньш Дзинтарс.</i> Этюд о Маргерисе Зариньше	184

Іn меморіам

<i>Гравитис Ольгертс.</i> Музыкальное завещание выдающегося симфониста	194
<i>Ермакс Ромуалдс.</i> Несколько слов о школе профессора Яниса Иванова	200
<i>Дамбис Паулс.</i> Верность искусству	206

Хроника

<i>Риекстиня Марите.</i> Почетные звания и награды, присужденные музыкальным деятелям и коллективам Латвийской ССР, присвоение научной степени музыковедам .	210
Первое исполнение произведений латышских советских композиторов	220

Редкие фотографии

ЛАТЫШСКАЯ МУЗЫКА XVII

Рига «Лиесма» 1985

На латышском языке

Составители А. Даркевиц и Л. Мурнице

Художник Г. Клява

ИВ № 4455

LATVIESU MŪZIKA XVII

Sastādītāji Arvids Darkevics un Laima Mūrniece

Redaktore V. Zalcmane
Mākslinieciskais redaktors M. Adumāns
Tehniskā redaktore V. Ruskule
Korektore I. Kalniņa, A. Giptere

Nodota salikšanai 11.05.85. Parakstīta iespiešanai 02.12.85. JT 01580. Formāts 84×100/32. Tipogrāfijas papīrs № 1. Literatūras garnitūra. Augstspiedums. 12,09 uzsk. iespiedl.; 12,96 uzsk. krāsu nov.; 12,51 izdevn. l. Metiens 2500 eks. Pasūt № 102477. Cena 1 rbl. 10 kap. Izdevniecība «Liesma», 226047 Rīgā, Padomju bulv. 24. Izdevn. № 297/32286/M-1572. Iespiesta Latvijas PSR Valsts izdevniecību, poligrāfijas un grāmatu tirdzniecības lietu komitejas Rīgas Paraugtipogrāfijā, 226004, Rīgā, Vienības gatvē 11.

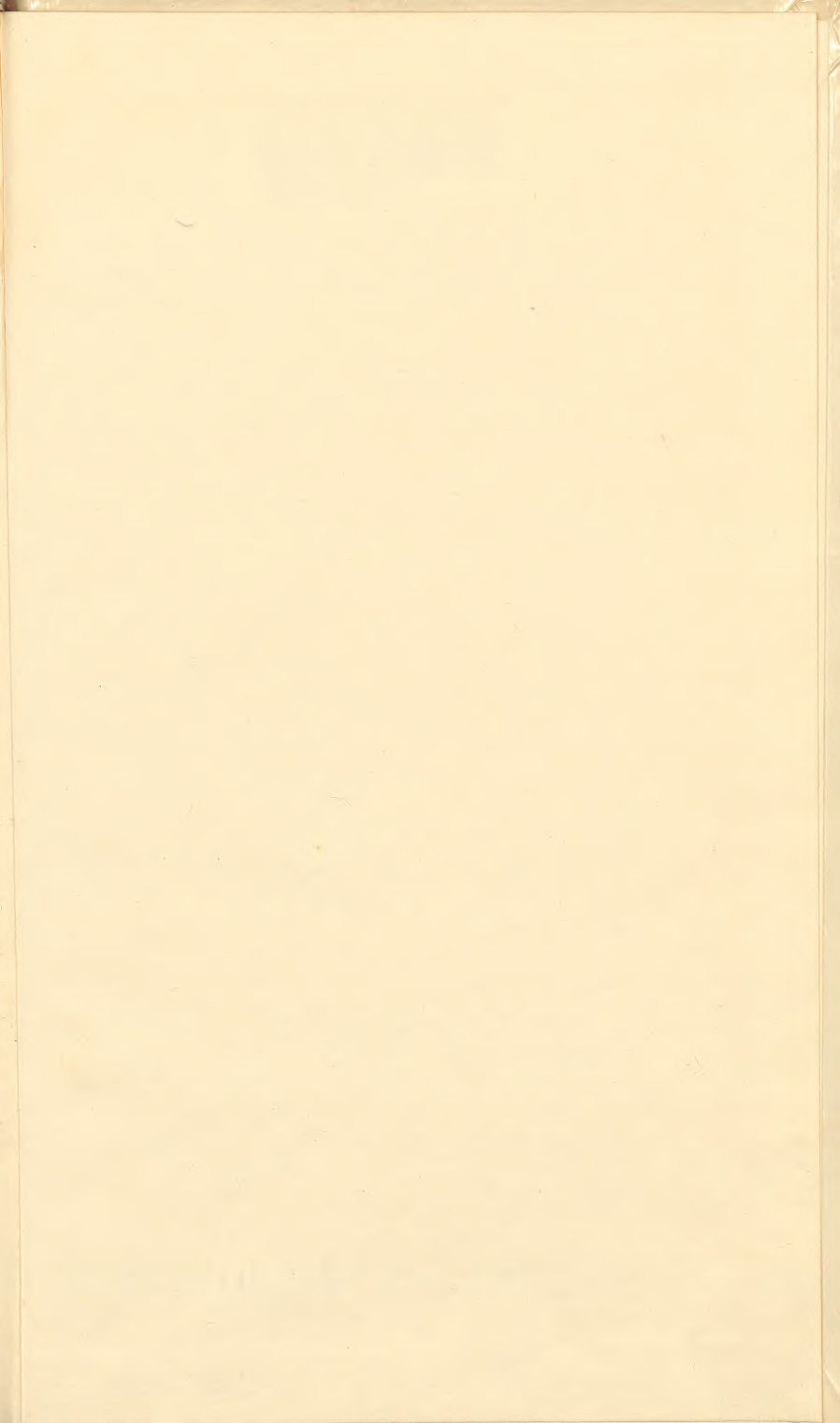
Latviešu mūzika: [Rakstu krāj.], 17 / Sast.
La 802 A. Darkevics, L. Mūrniece. — R.: Liesma,
1985. — 245 lpp., il.

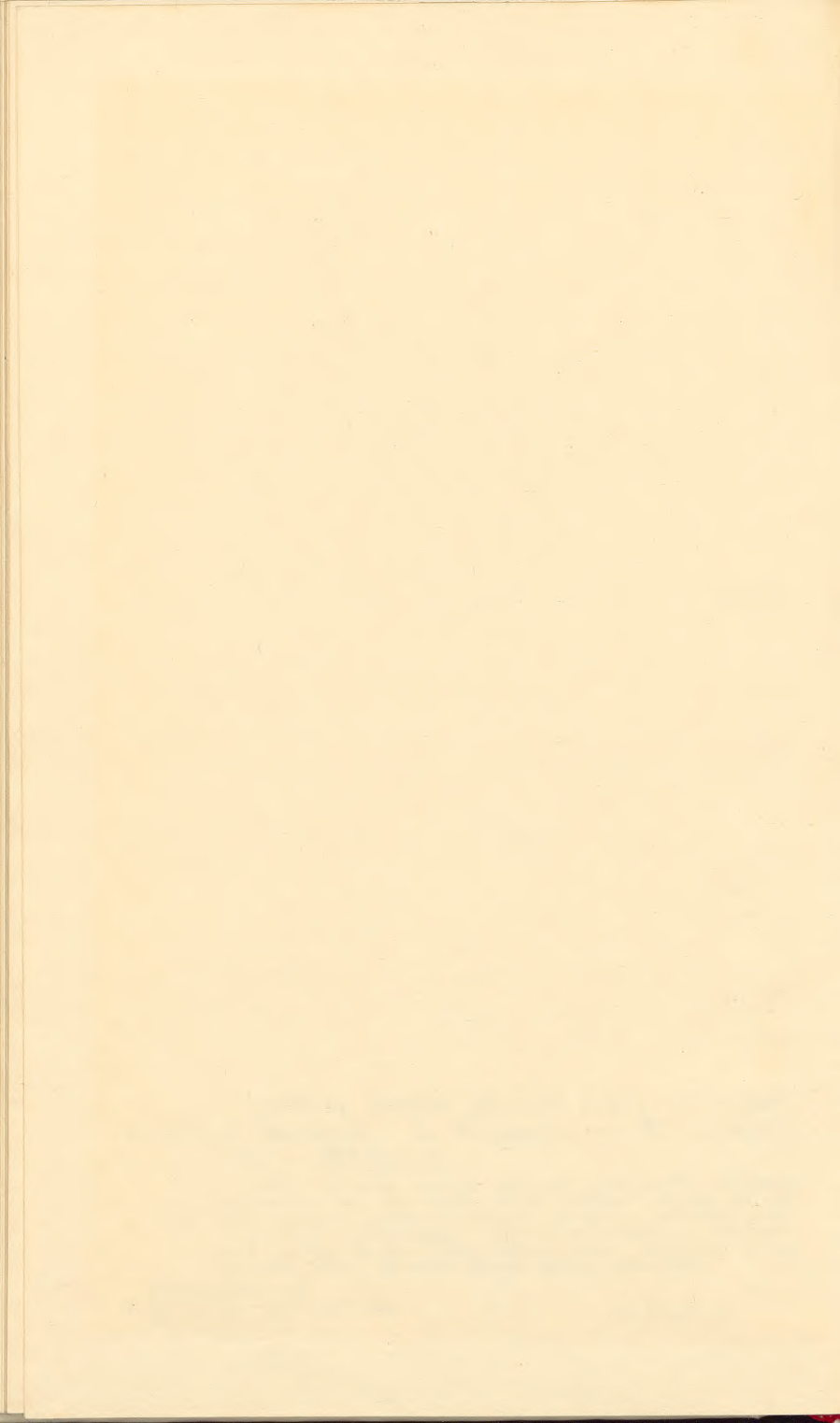
Rakstu krājumā dažādu paaudžu muzikologu skatījumā
izgaismotas līdz šim mazāk skartas mūzikas vēstures un teo-
rijas lappuses; risināta aktuāla mūzikas dzīves, jaunrades, atska-
ņotājmākslas atspoguļojuma, folkloristikas tematika; plašāk aplū-
kots latviešu mūzikas internacionālo saikņu jautājums; sniegti
hronikas dati par 80. gadu sākuma posmu (1980—1983).

L 490500000—297
M 801(11)—85 265—85

03

85.313(2L)7





LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTEKA



0303059844

TEORIJA
VĒSTURES LAPPUSES
OPERA
PORTRETI
ATMIŅAS, VĒROJUMI
IN MEMORIAM
HRONIKA
RETAS FOTOGRĀFIJAS
