

M-2
N9178

LATVIEŠU MŪZIKA

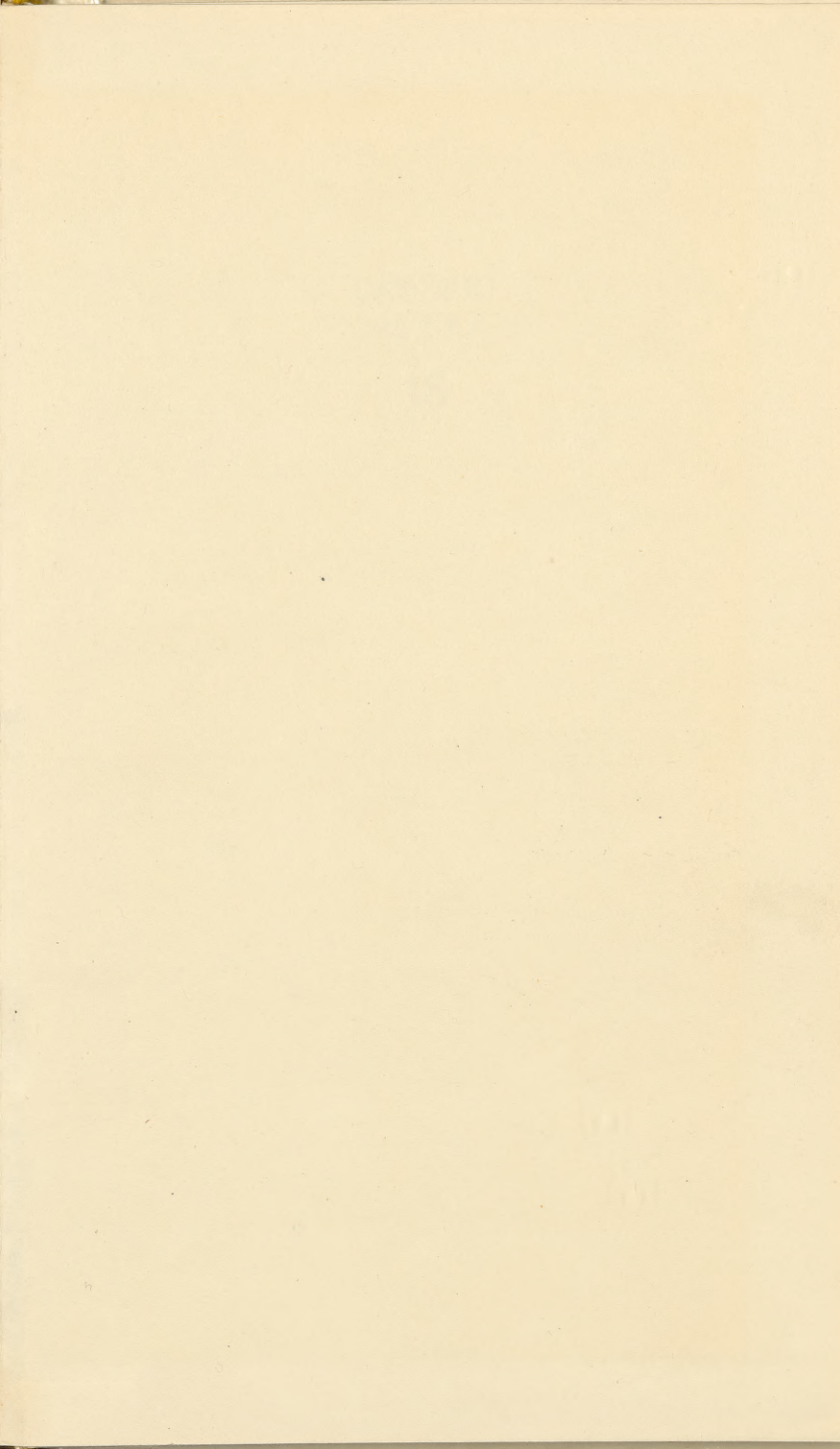


'87



78

2000 - B. C 83





M-2
9178

LATVIEŠU
MŪZIKA

18



'87

KĀSTĀDĪNIS
A. DARKEVIČS UN L. JORNIČE



RĪGA - LIETAJA 1987

LATVIJESU
MŪZIKA

18

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

dubl. N

7

LATVIEŠU MŪZIKA



'87

Latvijas Nacionālā
BIBLIOTĒKA

SASTĀDĪJUŠI
A. DARKEVICS UN L. MORNIECE



RĪGA «LIESMA» 1987

85.313(2L)7
La 802



LATVIEŠU
MŪZIKA

87

Latvijas Nacionālā
BIBLIOTĒKA

2000- 6.683

IZDARĪTĀS
A. DARKEVIČA UN J. MORNICE

Mākslinieks *G. Kļava*

Redakcijas kolēģija:

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

Fotoilustrācijas: *A. Arnicāns, L. Balodis, G. Janaitis,
Ž. Legzdiņš, B. Tiltiņš, E. Zemovičs*, arhīvu materiāli

Uz vāka *R. Salcēviča* fotomontāža



LIELO PĀRKĀRTOJUMU ZĪMĒ

Laiks kopš PSKP CK aprīļa Plēnuma (1985) un it īpaši pēc partijas XXVII kongresa (1986) un janvāra Plēnuma (1987) apzīmogots lielām pārmaiņām Padomju Savienības tautu dzīvē. Aizsākti procesi, kas pēc sava rakstura ir revolucionāri un pēc nozīmības vēsturiski. Tie visciešāk saistīti ar radikālām pārvērtībām visas sabiedrības un katra padomju cilvēka apziņā. Jo pārkārtošanās skar visu un visus. Tās mērķis ir ne tikai sasniegt jaunu — augstāku tautas materiālās labklājības līmeni, bet visnotaļ vairo arī garīgo kultūru, kāpināt katra cilvēka intelektuālo un dvēselisko izaugsmi. Sociālistiskajā sabiedrībā ir sasniegta ražošanas spēku attīstības robeža, kad kultūras līmeņa celšana kļuvusi objektīvi nepieciešama, jo bez vispusīgi attīstīta darba darītāja gluži vienkārši nav iespējams sekmiīgi virzīties uz priekšu. Priekšplānā izvirzās cilvēka faktors, praktisko iespēju nodrošināšana, lai cilvēks spētu garīgi augt un pilnveidoties.

Šo uzdevumu īstenošanai daudz kas jāpārkārto arī republikas mūzikas dzīves norisēs, jo šajā sabiedriskās dzīves nozarē joprojām neskarti pastāv un darbojas virkne iesikstējušu un tālāko attīstību bremsējošu šķēršļu. Pārkārtojot šo novadu partijas izvirzīto prasību un uzdevumu gaismā, jāpanāk, lai praktiskajā rīcībā un darbībā valdītu patiesi demokrātisma un sociālisma taisnības principi.

Ir jāizvērtē un jāapsver, kas praktiski darāms, lai pārkārtojoties gūtu labākus rezultātus daiļradē un izpildītājmākslā.

Mūzikas dzīve — tas nozīmē gan muzikālo izglītību, gan komponistu radošo darbību un koncertiestāžu funkcionēšanu, tajā ietilpst gan nopietnās, gan estrādes mūzikas novadi, folklorā, tā aptver mūzikas mākslas izzinošo un vērtējošo domu un tās atspoguļošanas presē, grāmatās, pa televīziju un radio, nošu izdošanu un visu propagandas mehānisma darbību, visu milzīgi

plašo māksliniecisko pašdarbību, Dziesmu svētku sagatavošanu un norisi utt. Vārdu sakot, mūzikas dzīvē iesaistīta liela tautas daļa, lai gan būtībā tās norises ietilpst v i s a s tautas interešu lokā.

Nav mūsu uzdevums izvērtēt visu šo nozaru pašreizējās darbības sasniegumus un trūkumus. Taču nevar neskart dažus jautājumus, kuri palīdz izgaismot mūzikas dzīves principu funkcionēšanu pārkārtošanās apstākļos un to iedarbību uz mūzikas propagandas efektivitāti.

Mākslas izpausmes formas vienmēr ir atklātas. Šajā īpašībā slēpjas gan tās prioritāte, gan atbildība. Prioritāte — publiskajā pašizpausmes iespējā, atbildība — kvalitātē. Atklātība var celt autoru vai izpildītāju augstā godā, bet tikpat labi var to arī iznīcināt. Turklāt klausītājs ne tikai spriež tiesu, bet veido arī savu attieksmi pret konkrēto mākslas dzīves faktu un pret mākslu vispār. Saskare ar mākslu ir klausītāja dvēseles universitāte. Tāpēc kvalitātes kritērijiem, nelokāmai prasībai ievērot augstus kritērijus vienmēr un visur ir izšķiroša nozīme mākslas iedarbībā, tās autoritātes stiprināšanā un izplatībā. Tur, kur prasības ir bijušas augstas, — tur panākumu nekad nav trūcis.

K v a l i t ā t e — visviens kādā mūzikas žanrā — ir bijusi visu mūsu līdzšinējo mākslas panākumu pamatā. Tā pulcinājusi daudz mākslu mīlošas publikas operu, baletu un operešu izrādēs, tā daudziem mācījusi izprast un iemilēt simfonisko mūziku.

Un pretējais — *n i v e l ē š a n a s, v i e n ā d o š a n a s* politika. Tās izpausmei ir savi nopamatojumi, un tā īstenojas sen ielāgotā «taisnīguma» vārdā. Proti, no katra komponista — pa darbam izpildīšanai, skaņu ierakstam, valsts iegādei, jo visi taču ir profesionāļi un Komponistu savienības biedri ar vienādām tiesībām; katram izpildītājam — solistam vai kolektīvam — pa koncertam, skaņuplatei, koncertturnejai, jo visi taču vienādi centīgi strādā.

Tā rodas pelēcība, kas dziļi aizvairo patiesus talantus un pieviļ klausītājus. Rezultāts ir viennozīmīgs: publika, neguvusi gaidīto, pārstāj nākt uz koncertiem un interesēties par mūziku. Šajā ziņā daudzreiz nespēj palīdzēt arī atkārtoti darbu izpildījumi televīzijā un pa radio. Drīzāk otrādi: vilšanās ēterā vēl vairāk devalvē

filharmonijas koncertu vērtības. Tiešām, ja jau apka-
rojam rūpniecisko brāķi, kāpēc gan lai samierināties
ar nepilnvērtīgu mākslu?

Nepieciešams konsekventi, turklāt nevis vārdos, bet
darbos atteikties mākslā no nivelēšanas, vienādošanas
princīpa, kas ir nesamierināmā pretrunā ar sociālistiskā
taisnīguma princīpiem. Līdz šim mūsu mākslas praksē
tas nepietiekami tika ņemts vērā. Nav tiesības skanēt
koncertos, televīzijā un pa radio, kā arī skaņu ierakstos
netalantīgiem darbiem, no kuriem klausītājiem ne silts,
ne auksts. Kvalitātes jautājumā nav uzklusāmi nekādi
spekulatīvi pārmetumi un pretenzijas. Pretenzijas var
pastāvēt tikai šādā aspektā: lai jūsu mākslas darbā
būtu ieguldīts tas burvestības spēks, kas spēj saistīt
klausītāja interesi, atraisīt viņa līdzpārdzīvojumu, lai
tajā kvēl mākslas uguns. Māksla necieš spekulāciju.

Nivelēšanas princīpa pārvarēšana cels nopietnās mū-
zikas un republikas komponistu organizācijas prestižu.

Šeit sagaidāms pamatots iebildums: publika var daiļ-
darbu arī nesaprast, tā savā masā nav nedz pietiekami
muzikāli izglītota, nedz uzņēmīga, jo it bieži sirgst
ar gaumes inerci, zināmu konservatīvismu, nedrīkst
pārāk strauji rīkoties. Un — kas tad ir galīgais sprie-
dējs?

Jā, tam nevar nepiekrīst, pārsteidzība ir bīstama.
Liels risks ir liegt autoram saskares iespēju ar publiku.
Tomēr pieredze liecina, ka tajās reizēs, kad mazvērtīgi
darbi skanējuši liku likām, publika — ne tikai profes-
ionālie kritiķi un kolēģi komponisti — to pamanījusi,
turklāt savu spriedumu izteikusi kategoriskā formā.
Ignorējot ne vien atsevišķus darbus un autorus, bet
nereti arī visu nopietnās mūzikas novadu. Tas ir pārāk
liels zaudējums, lai neceltu trauksmi. Diemžēl trauk-
smes signāli līdz šim visiespaidīgāk izskanējuši filhar-
monijas kases deficitā un, protams, to cilvēku dvēselēs,
kuri mākslā meklē savu ilgu piepildīšanos.

Jāņem vērā arī klausītāju muzikālās audzināšanas
trūkumi, publikas uztveres inertums. Tā ir milzīga
problēma, kuras risināšanā paveras ārkārtīgi plašs
darbalauks. Te diendienā darbojas profesionālie mūziķi,
mūzikas un vispārīzglītojošās skolas. Vienlaikus šī problēma — lai gan nereti pretējā virzienā — tiek risināta
visur, kur skan mūzika. To risina muzikālās pašdarbības

milzīgās masas ar personisko līdzdalību, aktīvi un ieinteresēti.

Un tomēr pārāk bieži dzirdam sakām: «Es nopietno mūziku nesaprotu.» Tuvāk paaugstinoties, atklājas, ka vārds «nesaprotu» visbiežāk attiecināts uz vājiem, samocītiem sacerējumiem. Turpretim daiļdarbus, lai arī izteiksmē pietiekami sarežģītus un neparastus, kuros saklausāma patiesa talanta dzirksts, arī visparastākā publika, izrādās, saprot, spēj tajos iegremdēties, uztvert emocionālos pavadienus un formas satvaru. Iegaumēsīm, ka klausītājam jēdziens «saprast mūziku» visbiežāk nozīmē izjust, baudīt to.

Bet tas ir katras mākslas pats svarīgākais mērķis un uzdevums. Arī profesionālis klausoties ne vienmēr analizē, tomēr cenšas iejusties daiļdarba vērtībās un baudīt tās.

Lai nu kā, taču vispārīzglītojošajās skolās mūzikas mācību galvenais uzsvars būtu jāliek nevis uz teorētisko likumību apguvi, bet visiem līdzekļiem jācenšas ieaudzināt mīlestību uz skaņumākslu, izkopt audzēkņi tieksmi pēc skaistā. Tas ir grūtāk panākams nekā iekalt elementārteoriju, jo te jāprot rīkoties ar dvēseles stīgām, jāiedzīvina jūtu pasaules smalkais mehānisms. To spēj ne katrs, pat lielisks teorētiķis profesionālis. Vienmēr jāpatur prātā, ka māksla cilvēku dvēselē ienāk kā mīlestība — trausli, intīmi, individuāli.

Šis darbalauks ir ārkārtīgi būtisks, jo tajā veidojas tautas pamatmasas kultūra ar sava laikmeta iezīmēm, ar balstīšanos uz nozīmīgākajām tautas tradīcijām. Te top publika — profesionālās mākslas masveida adresāts. Tāpēc nav tik svarīgi, vai, piemēram, kuru kolektīvu darbā kultūras namos un skolās it visur valda entuziasms vai ar grūtībām tiek pārvarēts kūtrums un atklāta pretestība. Svarīgāk ir darīt visu, lai mākslinieciskajā pašdarbībā iesaistītos visplašākās tautas masas. Jo tikai tādā ceļā tās no mākslas patērētājiem kļūst par mākslas līdzradītājiem. To visspilgtāk apliecina tas milzīgais un patiesais entuziasms, kas valda Dziesmu svētkos.

Domājot par šī grandiozā sarīkojuma saturu un formu, par milzīgo iespēju lietderīgo izmantošanu, kad mākslai un darbībai disponētās masas no visām republikas malām pilda galvaspilsētu, neviļus jānonāk pie

secinājuma, ka šajos svētkos dažādu iemeslu dēļ ne vienmēr skanējuši mākslinieciskā ziņā visvērtīgākie skaņdarbi, ne vienmēr tie pilnām izsmēluši entuziasma sabangoto dalībnieku iespējas. Tā, piemēram, diezgan jūtamais svētku repertuārdziesmu atbirums no koru pastāvīgā repertuāra liecina, ka kolektīvu enerģija daļēji šķiesta nelietderīgi. Svētku mākslinieciskajā sejā tieši repertuārs ienes pa «bakurētai», ko klausītāji tūdaļ pamana.

Ir jādomā par diferencētāku repertuāru dažādām koru grupām. It īpaši Tautas kolektīviem derētu bez līdzdalības kopkoru priekšnesumā dot vēl īpašus uzdevumus, iestudējot un izpildot sarežģītāku programmu.

Tomēr pats galvenais — Dziesmu svētkiem jāpauž mūsdienu gars, tajos jāatspoguļojas daudzpusīgām tautas spējām un tieksmēm, repertuāram un režijai visos komponentos jābūt augstā mākslinieciskā līmenī. Masveidīgajos pasākumos nevajadzētu noņemties ap brāķa iestudēšanu. Iespējams, ka arī «dziesmu kara» dalībniekiem jāuzstāda augstākas prasības jau atlases stadijā.

Par jaunatnes aizraušanās elku kļuvusi estrādes mūzika. Tai izveidojusies milzīga publika. Šim žanram nevar liegt dinamismu, temperamentu, aktīvu mākslinieciskās pašizpaušmes tieksmi. Praksē visbiežāk tas izpaužas sakāpinātos decibelos, agresīvās arīšķībās, svešu paraugu atdarināšanā, necieņā pret skatuviskās formas un uzvedības kanoniem. Republikā ir pāri par piecsmiņt estrādes ansambļi. Vērā ņemami — ar savu izpildīšanas manieri un profesionālismu — uz roku pirkstiem skaitāmi.

Sajā žanrā diemžēl dāsni plaukst diletantisms, klausītāju izpratnē devalvējas priekšstati par mūzikas patiesām vērtībām, profesionālismu, kultūru un gaumi kā estētiskām vērtībām. Te visbiežāk valda skaļa virspusējība. Turklāt gandrīz katrā ansambli ir pa savam komponistam, dažkārt arī pa dzejniekam. Ir labi zināms, ko tie spēj radīt un rada. Tas īpašus komentārus neprasa.

Taču šo mūzikas dzīves fenomenu nedrīkst ignorēt, nopietnas kultūras attīstības vārdā pat bīstami ir nelikties zinīs par to. Jo, tāpat kā nivelēšanas un vienādošanas princips profesionālajā mūzikā, tā absolūtais diletantisms estrādes mūzikas žanrā ved pie mākslas

vispārējas pelēcības, pie estētisko kritēriju noniecināšanas. Cieš publika, cieš kultūra.

Tikai aktīvi, ieinteresēti un kompetenti palīdzot estrādes žanra radošajiem un izpildītājmākslas procesiem, iespējams panākt šeit kultūras un gaumes limeņa celšanu, atbrīvoties no diletantisma purva. Ir jāpanāk, lai vismaz dažās republikas mūzikas skolās (varbūt arī konservatorijā) atvērtu estrādes dziedātāju, instrumentālistu un vadītāju (aranžētāju, diriģentu) klases. Pārāk nopietna lieta — tautas kultūras nākotne — ir likta ķīlā, tāpēc arī profesionālie mūziķi un mūzikas kritiķi nedrīkst stāvēt vienaldzīgu novērotāju vai noliedzēju postenī.

Kritiķa uzmanības lokā vienmēr jāatrodas diviem objektiem: mākslai un tās adresātam. Viņš visas sabiedrības kultūras un pašas mākslas attīstības interesēs skaidro un vērtē šis vienmēr savstarpēji saistītās mūzikas dzīves sastāvdaļas. Viņš uzņēmieš gudra starpnieka lomu starp komponistu, izpildītāju un klausītāju. Tikai visaugstākie sabiedriski estētiskie un mūsdienu mākslas attīstības kritēriji ļauj viņam godam veikt savu uzdevumu.

Laiku pa laikam (tomēr ārkārtīgi reti) mūsu mūzikas kritikā parādās interesanti, saturīgi problēmraksti un asa prāta apzīmogotas recenzijas. Ir mums erudīti mūzikas dzīves vērtētāji. Taču mūzikas māksla ir tiktāl sazarojusies, uzdevumu ir tik daudz, ka vieni un tie paši muzikologi darbojas gan kā pasniedzēji, lektori, pētnieki un redaktori, gan raksta monogrāfijas un tikai vaļasprieka pēc uzstājas ar kritiskiem rakstiem presē. Kaut gan dažāda veida rakstu, recenziju, t. s. apaļo galdu publicēts samērā daudz, taču sistemātisku priekšstatu par mūzikas dzīvi kopumā ir grūti no visa tā izlobīt. Katru reizi kaut kas par kaut ko. Rodas bezpersoniskuma iespaids, lai arī kritiķiem, vismaz daļai, nevar liegt personības prioritātes.

Derētu atgriezties pie visā pasaulē jau sen pazīstamā un arī pie mums agrāk praktizētā principa: katram laikrakstam savs galvenais mūzikas dzīves vērtētājs — autoritāte, kas spētu piesaistīt lasītāju ar savu erudīciju un pārliciecināmo viedokli. Dabiski, vienam un tam pašam notikumam var būt dažāds izvērtējums, bet tad savu vārdu saka mūzikas konsultants — un viss nostājas savās vietās. Lasītāja uzticība kritiķim nav mazāk

nozīmīga kā klausītāja uzticība komponistam. Abiem tā jāiekaro ar talantu un darbu.

Diemžēl laikrakstu redakcijas joprojām turas pie vecā kritiķu un kritikas nivelēšanas, vienādošanas mazauglīgā principa.

Rodas iespajds, it kā kritikas laukā norisinātos mazliet inerts, mazliet guruma pārņemts process. Tieši tāpēc par vienu no diskutējamākajām un pretrunīgākajām, arī pamanāmākajām pēdējo gadu ēpizodēm mūsu mūzikas kritikā uzskatāma laikraksta «Literatūra un Māksla» aizsāktā cīņa pret J. Vitola Latvijas Valsts konservatorijas mācību spēku sarakstīto un izdevniecības «Zvaigzne» publicēto divsējumu grāmatu «Vispārējā mūzikas vēsture». Ar apskaužamu temperamentu un mērķtiecību, piesaistot paligos pat beletristiku un pieaicinot speciālistus no brālīgajām republikām, laikraksts burtiski centās sagraut šo grāmatu. Diemžēl, valdot vienpusējai atklātībai, mērķis bija nekonstruktīvs: iznīcināt par katru cenu. Ar tādu pašu ieinteresētību gan vajadzētu cīnīties pret daudzajām ačgārnībām, kas ne tikai piesārņo kultūras dzīves ikdienu, bet arī velk staignājā visu estētiskās audzināšanas procesu.

Talantam jāsaņem no sabiedrības viss nepieciešamais morālais un arī materiālais atbalsts, jo viņa unikālās spējas un darbs pieder tautai. Prakse — visu vērtību šķirētīesnese — laika gaitā izsijā, pieņem vai noraida radošā darba augļus. Tā koriģē (un brīžiem visai radikāli) atbildīgu personu, komisiju un žūriju slēdzienus un rekomendācijas. Kolēģi laikabiedri ne vienmēr uzdrošinās atšķirt talantīgos darbus no profesionāli veikli sacerētiem viendienīšiem. Mums tuvās desmitgades vien šajā ziņā sniedz veselu virkni pamācošu piemēru. Cik daudz ir bijis šādu viendienīšu! Tie spriež tiesu par mūsu profesionālajām kļūdām, principālītāti un arī mākslinieka sirdsapziņu.

Be, kopumā ņemot, mums nav arī mazums daiļdarbu, kas līdzīgi brīnišķīgām pērlēm rotā latviešu mūzikas mākslu. To spilgti apliecināja Latvijas PSR Komponistu savienības un Vissavienības Autortiesību aģentūras Latvijas republikāniskās nodaļas 1986. gada novembrī organizētais Padomju Latvijas mūzikas festivāls — koncertu virkne, kuros tika atskaņoti jaunākā laika izcilākie skaņdarbi. Šim sarīkojumam, kurā piedalījās

daudzu Eiropas prominentu mūzikas izdevniecību pārstāvji, bija nolūks ieinteresēt aizrobežu firmas iegādāties un izplatīt Padomju Latvijas komponistu skaņdarbus. Pārstāvju atsauksmēs tika izteikti daudzi cildinājumi par dzirdēto. Virkne skaņdarbu ceļo uz citām zemēm. Tas ļauj sajūst pelnītu gandarījumu par mūsu talantīgo autoru sniegumu.

Māksla nav dzīves spoguļattēls. Taču tās milzīgās pārmaiņas mūsu sabiedrības dzīvē, kuru liecinieki un līdzdarītāji visi mēs esam, nevar neienest pozitīvas pārmaiņas radošo darbinieku jaunajās iecerēs. Un nešaubāties — laikmeta pulss spēcīgi atbalsosies nākamajos daiļdarbos.

Arvīds Darkevics

TEORIJA



... (mirrored bleed-through text from the reverse side of the page) ...

DAŽAS 20. GADSIMTA OPERAS DRAMATURĢIJAS PROCESU IPATNĪBAS

Rakstā aplūkotas tās jaunās opermūzikas dramaturģijas izpausmes, kas kļuvušas sevišķi iezīmīgas 70.—80. gados kā aizrobežu, tā padomju operžanra visdažādākā tipa darbos, arī Baltijas republiku autoru daiļradē. Uzmanība galvenokārt pievērsta šādiem faktoriem:

1) simfonisko epizožu lielajam īpatsvaram un funkciju specifikai laikmetīgajā operā;

2) tematiskā materiāla izkārtojuma principu savdabībai, materiāla īpaša veida atkārtojumam sekmējot skaņdarba muzikāli strukturālās organizācijas vienotību;

3) formveides jaunām attiecībām, dažādu operas žanru savstarpējai mijiedarbībai un sintēzei.

Minētās dramaturģijas pazīmes savdabīgi izpaudušās arī Baltijas republiku komponistu daiļradē (viņu skaņdarbos nereti palielinās plašu kora skatu loma), un šīs publikācijas ietvaros tās aplūkotas vispārēju muzikāli skatuvisko darbu dramaturģijas īpatnību kontekstā.

20. gadsimtā notikušās pārmaiņas operas estētikas jomā izsaukušas būtiskas pārvērtības šā žanra radošajā attīstībā. Laikmetīgā opera no citām pozīcijām sākusi risināt atveidojamus konfliktus, vienlaikus ar notikumu emocionālo atspoguļojumu akcentējot to analīzi, varoņu rīcības motīvus. Tādējādi laikmetīgajā operā izpaužas jauna tipa laika nosacījumi: līdzās darbības tempa vispārējai paātrinājuma tieksmei, hronoloģiski jauktam izklāsta veidam īpašu vietu ieņem atsevišķu epizožu izvērsums, kurā padziļināti atspoguļots varoņa psiholoģiskais stāvoklis un izdalīti sevišķi svarīgi darbības momenti. Šādu jauna veida pieeju materiāla izklāstam un tās iemeslus atzīmējis jau B. Asafjevs:

«Lai cik dziļa būtu mūsdienu padomju komponistu cieņa pret krievu operu un simfoniju klasiķiem, viņi

nespēj vairs sevi piespiest runāt šo klasiku līdzējā valodā un nesteidzīgajos tempos, kā arī formu strikti noapaļotajā plastikā, kas prasa no klausītājiem, no uztveres ilgstošu apcerīgu iegremdi. Mainījušies ir dzīves ritmi un tempi.»¹

Operas žanra dramaturģijā tieši pēdējos gadu desmitos parādījušās jaunas līnijas, kas kopīgas padomju un aizrobežu opermākslai. Tās neapšaubāmi apliecina radniecību ar procesiem, kuri spilgti iezīmējas arī dramatiskā teātra un kinomākslas novadā, piemēram, B. Brehta, Dž. B. Prīstlija, A. Arbuzova, K. Simonova, F. Fellīni un citu autoru daiļradē, dažkārt pat tieši izriet no šiem procesiem. Minētās parādības muzikāli skatuvisko darbu arvien sarežģītākajā struktūrā ievilkušas atsevišķas dramaturģiski organizējošas un precizējošas papildu līnijas, kas sekmē skaņdarba attīstības loģisko virzību un vienotību. Pat visdažādākā stila operās, par spīti to muzikāli leksiskajām atšķirībām, nereti var atklāt vienojošas dramaturģiskas īpatnības. Pie tām pieskaitāma arī aizvien lielāka orķestra epizožu patstāvība un to nozīmes padziļināšanās galvenokārt psiholoģisko procesu atspoguļojumā un vispārinājumā, noteikta tematiskā materiāla atkārtojums, prologa un epiloga dramatiskās darbības pastiprinātājas funkcijas veidošanās. Šīs īpatnības daļēji sastopamas jau 50.—60. gadu operā, bet it īpaši 70.—80. gados, kad līdz ar dinamiskāku notikumu izkārtojumu tās kļūst par raksturīgu laikmetīgās operas dramaturģijas pazīmi. Kā atzīmē muzikologs A. Volkovs, šis process pastiprinājies visa 20. gadsimta gaitā, kad «muzikālo saišu (intonatīvo, tematisko, tonālo) grodais savijums operā kļuvis daudz jūtamāks. Skaidri izpaudusies formveides tendence, kuru var apzīmēt kā tiekšanos uz visaptverošu dramatiskās darbības muzikāli strukturālo organizāciju.»²

Atsevišķus interesantus šā žanra piemērus aplūkojamā laikposmā sastopam arī Baltijas republiku komponistu daiļradē, pie tam tieši 70., 80. gadu darbi atspoguļo būtiskas pārmaiņas operas traktējumā. Tiekdamies

¹ Асафьев Б. Опера. — В сб.: Избранные труды. В 5-ти т. М., 1952, т. 5, с. 73.

² Волков А. О направленности развития музыкальной формы в опере второй половины XIX — первой половины XX века. — В сб.: Вопросы оперной драматургии. М., 1975, с. 67.

pēc žanra atjaunotnes, Igaunijas, Latvijas un Lietuvas komponisti arvien neatlaidīgāk meklē muzikāli leksisko līdzekļu atdzimšanas iespējas, gan asimilējot iepriekšējās tradīcijas, gan pievēršoties tautiskas izcelsmes melosa senatnīgākajiem slāņiem. Tas vērojams, piemēram, tādos skaņdarbos kā V. Tormisa baletkantāte «Igauņu balādes», kuras pamatā ir senās rūnu dziesmas, lietuviešu komponista F. Bajora opera «Dieva jērs», B. Kutaviča opera «Strazds — zaļais putns», Im. Kalniņa opera «Spēlēju, dancoju», P. Dambja opera «Spārni», kurā jaušami teicamo dziesmu elementi, kas ievīti laikmetīgā harmoniskā un ritmiskā ietērpā. Līdzās šiem skaņdarbiem, kuru saturs sakņojas nacionālajā tematikā, otra jo zīmīga Baltijas republiku skaņražu operdaiļrades līnija saistīta ar vispārcilvēciskas, internacionālas tematikas izmantošanu, nereti to koordinējot ar mūzikas valodas nacionālajām īpatnībām. Te jāatzīmē E. Tamberga opera «Sirano de Beržeraks», kas veidota pēc E. Rostāna lugas, šā paša autora «Lidojums» pēc bulgāru rakstnieka P. Vežinova stāsta, R. Kangro opera «Upuris», kuras pamatā A. Tolstoja stāsts «Odze», J. Juzelūna «Spēle» pēc F. Dirrenmata stāsta «Avārija», V. Barkauska opera «Leģenda par mīlu» pēc Nāzima Hikmeta lugas, Im. Kalniņa «Ifigēnija Aulīdā», kas veidota pēc Eiripīda tragēdijas. Visu minēto darbu dramaturģiskā risinājuma principi, saglabājot nacionālās specifikas savdabīgos vaibstus un gaisotni, visumā sasaucas ar operas žanra vispārējām attīstības īpatnībām 20. gadsimtā.

Kā viena no laikmetīgās operas tipiskām iezīmēm minama jūtami palielinājusies instrumentālo formu loma. Vēsturiski tā veidojusies, radoši pārtverot atsevišķus raksturīgus 19.—20. gadsimta autoru dramaturģijas paņēmienus. Šī evolūcija pakāpeniski atklāja jaunu, svarīgu dramaturģiskās organizācijas faktoru laikmetīgajā operā — patstāvīgu, dramaturģiski izvērstu orķestra epizožu izmantojumu.

Kādi ir šīs parādības cēloņi?

Pilnībā var piekrist B. Jarustovska domai, ka lielais runas intonāciju īpatsvars 20. gadsimta operā vienlaikus izsauca arī nepieciešamību pēc spilgtas, plašākās kontūrās iezīmētas melodiskās līnijas, kas daļēji varēja realizēties arī dažāda tipa orķestra epizodēs — inter-

mēdijās, interlūdijās, starpspēlēs.¹ Minētās parādības liecina par būtiskām pārmaiņām, kuras notikušas operas žanra struktūrā. Kā plašāka vēsturiska perioda apliecinātājas — atsevišķu gadījumu veidā — tās raksturīgas visam mūsu gadsimtam, bet jau kā tipisks, visaptverošs process uzplaukst tieši 60.—80. gados. Instrumentālo formu patstāvība un īpaša nozīmība laikmetīgās operas dramaturģijā reizē ir viens no spilgtākajiem simfoniskās mūzikas ietekmes rādītājiem operas žanrā.

Komponistu uzmanība šādos gadījumos pievērsta ne tik daudz darbības ārējo norišu atspoguļojumam, cik meklējumiem koncentrēti tvert emocionālā stāvokļa maiņas, psiholoģiskos pārdzīvojumus. Turklāt simfoniskās epizodes mūslaiku operā kļuvušas par vienojošu, stabilizējošu faktoru, kas palīdz «sastiprināt» materiāla attīstību. Šis materiāls var būt stilistiski samērā raibs, veidojoties vairākos slāņos gan hronoloģiski (horizontāli), gan vienlaikus izklāstā (vertikāli). Simfoniskās epizodes bieži palīdz vispārināt situāciju un konflikta attīstību. Atsevišķos gadījumos šāds vispārinājums sniegts kā iepriekšējā dramatiskā viļņa rezumējums, nereti veido arī zināmu kontrastu, pirms lielāka kulminācijas posma ievadot darbību citā emocionālā sfērā. Dažkārt arī pati kulminācija var būt risināta simfoniski. Spilgts piemērs tam ir XIII variācija B. Britena operā «Skrūves pagrieziens» pirms ainas «Klavieres», kurā it kā izlaužas tie slēptie dēmoniskie spēki, kas mīt zēna Mailsa dvēselē. Pie simfoniskajām epizodēm, kas palīdz pastiprināt atsevišķu ainu psiholoģisko un emocionālo spriegumu, kā zīmīgu piemēru var minēt pasakalju pirms 5. ainas D. Šostakoviča operā «Katerīna Izmailova» un IV interlūdiju-pasakalju no B. Britena operas «Pīters Graimss». Abas pasakaljas raksturīgas kā psiholoģiskās situācijas atveidojums un sakrīt ar operas kulmināciju.

Simfonisko epizožu iekļaušanās operas žanrā zināmā mērā ir arī apliecinājums 20. gadsimta klausītāja psiholoģijā notikušajām pārmaiņām. Asafjevs raksta:

¹ Zīmīgi, ka tajās laikmetīgajās operās, kur runas intonāciju loma vokālo partiju melodikā neliela (piemēram, Im. Kalniņa «Ifiģēnija Aulīdā»), parasti stipri mazāka ir arī patstāvīgo orķestra epizožu nozīme.

«Simfonijas klausītājs gremdējas apcerē, tas pats klausītājs no operas gaida teatralitāti un pieprasa ātru atbildi uz saviem jautājumiem.»¹

Sodienas muzikālā teātra klausītāja «atbildes reakcija» ir atkarīga kā no dramatiskā sprieguma emocionālā lādiņa, tā arī no muzikālās attīstības loģikas, tai nereti kristalizējoties simfoniskās mūzikas formās. Tādējādi pārdzīvojums savijas ar vērtējumu un analīzi. Daļēji šādā veidā izpaužas laikmetīgajai operai raksturīgais, arī citos žanros sastopamais dramaturģijas plānu pārslēgšanas paņēmieni. Mūsu laikabiedra psihe ir tik elastīga, ka pietiekami ātri un jūtīgi iedzīvojas katrā no minētajām sfērām.

Tāpat laikmetīgās operas dzīvīgums sakņojas kā simfoniskās, tā arī vokāli instrumentālās mūzikas dramaturģiskajā būtībā, to radošā apvienojumā un mijiedarbībā. Vokāli instrumentālās mūzikas teatralizācijas ievirzē ietvertā «ātrā atbilde» un simfonisko epizožu sniegtā skaidrā, loģiskā pārdzīvojuma «projekcija», Asafjeva vārdiem runājot, fokusē un apvieno divu dažādu domāšanas tipu mākslinieciskā tēla atveides iespējas. Laikmetīgās operas savdabīgākie paraugi kā aktīvu dramaturģisku faktoru izmanto gan simfoniskās mūzikas iedarbības spēku, kas izpaužas «specifiski muzikālās koncepcijās», gan arī vokāli instrumentālās sfēras teatralitāti «satrauktas» vai «sakāpinātas» runas atspoļojumā vai arī spilgtā emocionālā kairinājumā.²

Simfoniskās un vokāli instrumentālās epizodes nosacīti vieno vokālo partiju runas intonāciju pakļaušanās atsevišķām dramatiskā teātra likumībām. Var uzskatīt, ka vokāli instrumentālā daļa operā galvenokārt izvērš vispārīgas dramatiskās darbības pamatlīnijas, bet simfoniskās epizodes aptver un vispārina atsevišķas dramatiskas un psiholoģiskas norises. Orķestra epizožu «teatralizētais simfonisms», izceļot un paspilgtinot atsevišķus sižeta elementus, operas žanrisko noslieci nereti ievirza apzinātas nosacītības gultnē.

Komentējoši analītiskā un loģiskā izpētes tipa simfoniskajās epizodēs jo skaidri izpaužas tendence aplūkot un izvērtēt darbības gaitā radušos konfliktus vai pie-

¹ Асафьев Б. Опера как бытовое явление. — В сб.: Об опере. Л., 1976, с. 29.

² Sk. turpat.

vērsties varoņa personībai it kā no malas, ārpus dramatiskā risinājuma kaislibām, radot pagriezieni uz «atrādīšanas teātra» principu pusi. Parasti tādos gadījumos komponists nevis sniedz pakāpenisku procesa atveidojumu, bet akcentē kādu atsevišķu psiholoģiskās parādības izpausmi. Šāds traktējums nereti atklāj acimirkļa psiholoģisku paplašinājumu.

Dažreiz notikumu objektīvo vērtējumu un analītisko aplūkojumu vēl pasvītro vai nu atsevišķi polifoni paņēmieni attīstībā, vai tēla materializācija atsevišķās polifonās formās (jau minētās pasakaljas B. Britena un D. Šostakoviča daiļradē).

Izvērstas simfoniskas epizodes ļauj sakausēt dažādus operas žanrus. Izteiksmes psiholoģiskās robežas, piemēram, nereti var paplašināties, izmantojot oratoriālās formas; šādos gadījumos simfoniskās epizodes parasti izpilda darbības komentāra funkcijas.

Simfonisko epizožu dramaturģiskā nozīmība jūtama daudzās pēdējo desmitgažu laikā radītajās operās. R. Šcedrina «Mirusajās dvēselēs» tādas ir trīs patstāvīgas orķestra epizodes, kas saistītas ar Čičikova tēlu, — tirgus aina ar Korobočku, Čičikova mīla un viņa atmaskošana. A. Holminova operās orķestra loma savukārt visbiežāk izteicas īsu simfonisku komentāru veidā, kameroperas jomā — plašāku epizožu pielietojumā, kas nereti iezīmē dramaturģiskos mezglu punktus. Viņa operā «Kariete» tas sakāms par interlūdiju un fūgu, kurās atveidota kāršu spēles saspringtā atmosfēra un kuras savieno divas ainas. Tāda ir arī introdukcija un traģiskā kulminācija operā «Šinelis» — izvērsta pasakalja, kas sagatavo fināla kodu. K. Molčanova operā «Rītausmas šeit klusas» un V. Gubarenko operā «Maigums» darbības pakāpeniskajā attīstībā arvien lielāku nozīmību iegūst vispārinoša rakstura simfoniskas epizodes.

Interesants psiholoģiska tipa intermēdiu piemērs sastopams mūsdienu čehu komponista J. Čikera operā «Augšāmcelšanās» pēc Ļ. Tolstoja romāna. Operas sešas ainas savstarpēji atdala simfoniskie intermeco¹, kuros komponists maksimāli koncentrējis sižetiski ilgstošu procesu. Šīs simfoniskās epizodes rada īpašu laika un telpisko organizāciju, ļauj koncentrēt varoņa

¹ Dažkārt tajos ietverta arī solo balss un koris.

psiholoģiskā raksturojuma īpatnības, kā arī izteikt darbības kontekstu vispārinātākā veidā, izslēdzot vārdisko konkrētību.

Atšķirībā no A. Berga «Voceka» pašreizējā perioda instrumentālo formu lietojums operā balstīts jau uz klausītāju apzinātu uztveri. Tādējādi parādās jo svarīga 20. gadsimta operžanra raksturiezīme: pastiprināta simfoniskās mūzikas žanra likumību izpausme. To apliecina konfliktu vispārinājuma tendences, intonatīvā loka paplašināšanās, visdažādākā mēroga patstāvīgu simfonisku epizožu lielā nozīmība.¹ Mākslinieciskā tēla veidojumā arvien biežāk iekļaujas instrumentāla tipa intonācijas, kas palīdz pārslēgties uz instrumentālajām epizodēm — un otrādi.

Nereti skaņraži simfoniskās epizodes papildina ar kora skanējumu, kas ļauj runāt par arvien pieaugošu vokālā simfonisma ietekmi. Padomju operā pie pirmajiem šāda risinājuma paraugiem pieder viens no S. Prokofjeva «Kara un miera» ievada trīs variantiem — prologa tipa epigrāfs korim un orķestrim. Pēc līdzīga principa veidots arī M. Vainberga operas «Madonna un kareivis» epigrāfs. Interesants instrumentālās un vokālās sākotnes līdzāsnostatījuma piemērs nelielas epizodes ietvaros sastopams O. Taktakišvili operas «Mindija» ievadā — Mindijas traģiskā likteņa vadmotīvam simfoniskā orķestra skanējumā seko dabas muzikālais raksturojums korim bez vārdiem un stīgu instrumentu grupai. Vokāli instrumentāls ir arī ievads — Anastasijas raudas A. Petrova operā «Pēteris Pirmais».

¹ Formas kā struktūras noslēgtība, koordinējoties ar dramatiskās darbības norisi, laikmetīgajās operās nereti ļauj saskatīt arī noteiktas simfoniskās mūzikas formveides īpatnības — R. Strausa operā «Elektra» viendabīgas dramatiskas simfonijas kontūras, B. Britena «Skrūves pagriezienā» — «ķēdes formu»: izkļiedētu simfonisku variāciju un izkļiedētas vokāli instrumentālas svītas pazīmes. Izkļiedēts instrumentālais cikls, kurā jūtama vokālā simfonisma un vokālā kamercikla ietekme, veidojas arī J. Cikera operā «Augšāmcelšanās», savukārt A. Terterjana opera «Ugunīgais loks» tuva laikmetīgas vokālās simfonijas veidošanai. Dažkārt jau pats komponists norāda uz apzinātu savas operas tuvību simfoniskajām formām. Tā H. V. Hence atzīmējis, ka viņa operas «Karalis Briedis» fināls būtībā atgādina piecdabīgu simfoniju. Operā «Jaukais lords» skaņradis savukārt izmanto mālerisko intonatīvo modeli grotesko, agresīvo tēlu atveidojumam un pat vairākkārt citē fragmentus no G. Mālera 4. simfonijas.

Vokālā simfonisma ietekmes atspoguļo arī instrumentālo un vokālo posmu savstarpēji attālinātākas izpausmes. Tādas, piemēram, S. Sloņimska «Virinejā» ir kora starpainu epizodes, tajās iekļauta arī viena no operas kulminācijām — fūga pirms 5. ainas, kas savukārt ir simfoniska. Dažkārt cilvēka balss skanējums pat tieši aizstāj orķestra tembrus, kā tas notiek R. Ščedrīna «Mirusajās dvēselēs», kur vijoļu partijas vietās izmantots mazais kora sastāvs. Dažreiz kora epizodes, arī *a cappella*, tik organiski iekļaujas skaņdarba struktūrā, ka tas liecina jau par zināmu kantātes vai lielas kora poēmas ietekmi. Tā R. Ščedrīna operas «Ne tikai mīla» III cēliena noslēgums — izvērsts epilogs — veidojas bez orķestra līdzdalības uz altu grupas rečitācijas fona.

Arī Baltijas republiku komponistu darbos muzikālā teātra jomā vērojama simfonisko epizožu patstāvības palielināšanās. Paralēli nepārtrauktas attīstības orķestra līnijai, kas palīdz pārvarēt atsevišķo vokālo partiju mozaikveidīgumu un izcelt darbības psiholoģisko zemitēkstu, igauņu, latviešu, lietuviešu komponistu operās dramaturģiskajos mezglu punktos situāciju bieži vispārina atsevišķu simfonisko epizožu loģika.¹

Piemēram, R. Kangro operas «Upuris» dramaturģijā jo nozīmīgas ir intermēdijas. Tās ievada katras ainas noskaņā, izņemot 4. ainu, kurā pretstatā galvenās varones Olgas izjūtu trauslumam raksturota birokrātiskā, bezdvēselīgā kantora atmosfēra. Šajā ainā vispār dominē instrumentālais tematisma veidojuma un attīstības princips, izslēdzot vokālā tipa intonācijas sirsnību un atklātību.

Īpaša nozīme instrumentālajiem epigrāfiem ir V. Tor-misa baletkantātē «Igauņu balādes». Pirms katras ainas tie, arī pirmais, kurā orķestra partiju dublē kora dziedājums bez vārdiem, sagatavo sekojošo darbību ne tikai emocionāli.² Tie jaunas situācijas pasvītrotšanai pārtrauc darbību gan sižetiski, gan dramaturģiski un ar citu fakturāli tembrālo un ansamblistisko risinājumu

¹ Dažkārt atsevišķos darbos vērojama vispārēja orķestra partijas simfonizācija. Tā, piemēram, V. Barkauska operā «Lēģenda par mīlu» simfoniskās attīstības pamatu veido trīs vispārināta tipa vadmotīvi, no kuriem katram ir sava tembrālā nokrāsa.

² Epigrāfu nav pirms tām ainām, kuras, kā, piemēram, otrā, sākas ar simfoniskā orķestra plašu ievadu, izmantojot sekojošās daļas tematisko materiālu.

sagatavo hronoloģiski jauna tipa laika izteiksmes iestāšanos. Mūzikas paskarbaiss skanējums, variantveidīgais tematiskā materiāla izklāsts, atkārtojumi, pamazām it kā izgaismo nenovēršamo mūžseno dzīves ap-rites būtību.

Largo $\text{♩} = 60$

S.
Aa, —

T.
Aa, —

B.
Aa, —

ff

Im. Kalniņa operā «Ifigēnija Aulidā» vienīgā simfoniskā epizode, izņemot uvertīru, ir galvenās varones upurēšanas skata mūzika, kas iezīmē operas spēcīgāko kulmināciju un ievada darbību dramatiska vispārinājuma gultnē.¹

Vērojumi liecina, ka instrumentālās formas sevišķi spilgtu izpausmi iegūst kameroperas žanrā. Jau pats kameroperas apjoms to nereti tuvina simfonijas mērogiem.² Bieži arī atsevišķas epizodes veido it kā izklie-

¹ Kā nacionālas savdabības izpausmi Baltijas republiku komponistu operās var uzskatīt tālāk aplūkotos plašos kora skatus, kas bieži pēc dramaturģiskās nozīmības identiski simfoniskām epizodēm.

² Sk.: Селицкий А. Современная советская моноопера: Истоки. Вопросы специфики жанра. Автореферат кандидатской диссертации. М., 1981.

dētu simfonisku ciklu, kas jo jaušamāks kameroperas ietvaros. Tieši monoopera kā viens no elastīgākajiem operas paveidiem tiecas uz žanrisko hibridizāciju un sola jauna tipa laikmetīgā muzikālā teātra paveidu parādīšanos. Arī šajā sintēzē līdzdalību var ņemt dažādu citu žanru — vokālā kamercikla, kantātes un tamlīdzīgi — elementi. Piemēram, P. Dambja operā «Vēstules nākamībai» apvienojas vokālu ainiņu-monologu un liriskas kantātes pazīmes.

Laikmetīgajā operā materiāla dramaturģiskā organizācija izpaužas arī jauna veida «atkārtotu kompleksu»¹ līdzdalībā. Tos veido simetriski attīstības posmi un tādas reprīzes struktūras, kas palīdz radīt saikni starp psiholoģiski un emocionāli līdzīgām ainām, papildus akcentēt to dramaturģisko nozīmību skaņdarba attīstībā. Minētā iezīme raksturīga jo daudzām jaunākā laika padomju operām. Tā «Mīrušajās dvēselēs» tematisku arku veidošana ir īpašs paņēmieni, ar kura palīdzību iespējama materiāla atgriešanās ikvienā formas posmā. Tādējādi dažbrīd negaidīts «kadru» savienošanas princips te dod spilgtu klausītāju inerces pārvarēšanas efektu dramaturģiskajā struktūrā, pēkšņi saasinot uzmanību, kā, piemēram, II cēliena sākumā. Jau agrāk izskanējušais krievu tautasdziesmas materiāls te iestājas pusvārdā un pusfrāzē, apliecinot slēptu vairākplānu risinājuma iespēju. Citreiz kāda posma atkārtojums izveido visas operas ietvaru, kā, piemēram, tas ir «Virinejā», kuras noslēguma ainas muzikālais materiāls ņemts no operu ievadošās Virinejas dziesmas ar kori, pavēršot attīstību kantātes žanra virzienā un piešķirot skaņdarba izskaņai vispārinājuma nozīmi. Atkārtojumi A. Holminova un K. Molčanova operās veido stabilu formas pamatu un pamazām iegūst tāda dramaturģiska faktora lomu, kas ar savu patstāvīgumu palīdz klausītājam koncentrēties citiem — neierastākiem muzikālās attīstības posmiem. M. Karminska operā «Irkutskas stāsts» savukārt biežās ainu nomaiņas radījušas nepieciešamību pēc atkārtojuma principa, kas palīdzētu līdzsvarot skaņdarba dramaturģiju. Līdzīga aina vērojama A. Petrova operā «Pēteris

¹ V. Volkenšteina termins, kā norāda V. Fermanis savā grāmatā «Оперный театр» (M., 1961, c. 93).

Pirmais», kur īpaši iezīmīgas reprīzes kora dziedājumos dinamiski sagatavo nākamās ainas.

R. Kangro operas «Upuris» struktūras veidojumā noapaļojumu visa skaņdarba attīstībai piešķir instrumentāla rakstura prologs un epilogs, kas intonatīvi un tembrāli ir saistīti ar gaišo, cildeno Olgas tēlā. Intervālu viļņojums mazās septimas apjomā, domīgais čella tembrs un nesteidzīgais mūzikas ritējums ievij šo epizodi gaišas poēzijas atmosfērā.

Andantino

The image shows a musical score for a piece titled "Andantino". It is written in 4/4 time and features a cello (Vc) and piano accompaniment. The score is divided into two systems. The first system shows the cello line with a melodic line and a piano accompaniment with a rhythmic pattern. The second system continues the melodic and accompaniment lines.

Igauņu senatnīgo, vēstoša rakstura liriski episko rūnu iekšējais spriegums un dramatisms likuši V. Tormisam atteikties no rūnās risinātās darbības dramatisācijas tradicionālo operformu ietvaros, bet dažviet vienlaikus sekot tautasdziesmas struktūrai un vispārējiem simfoniska traktējuma principiem. Šī tendence daļēji parādās jau minētajos epigrāfos, kas skaņdarbam piešķir rondo iezīmes. «Igauņu balāžu» prologs un epilogs savukārt kļuvuši, tā teikt, par Fortūnas rata simbolu. «Mūžīgs ir dzīves ritējums, vienmēr no jauna katrā laikmetā citādi atkārtojas šīs dzīves situācijas,» komentē autors. Prologs un epilogs — drāmas pieteikums un atrisinājums — ielogo arī E. Balša operu «Ceļojums uz Tilzīti», veidotu pēc vienas no H. Zūdermaņa «Lietuviešu novelēm».

Interesants laikmetīgās muzikālās dramaturģijas risinājums rodams Im. Kalniņa operā «Ifigēnija Aulīdā». Tās galveno varoņu tēlojumā intonatīvais konflikts nav

raksturīgs. Viens no galvenajiem dramaturģijas faktoriem ir ritma enerģija, tāpat arī orķestra aktivitāte, kas summējas upurēšanas skatā. Pie savdabīgākajām dramaturģiju precizējošajām parādībām, kas daudzējādi klasiskajai numuru tipa struktūrai piešķir caurviju darbības attīstības iezīmes, jāmin formveide. Materiāls bieži atkārtojas jebkurā formas posmā, turklāt vienlaikus ar iepriekšējā tematisma reprīzi iespējama kāda jauna materiāla «pieslēgšanās» un kontrapunktiska attīstība. Šādi izkārtots intonatīvi un metriski jo lokālais ievada koris — Halkīdas sieviešu dziedājums (A), paskarbais, Hellādas kaujinieciskos tikumus raksturojošais unisonais koris (B), kuram seko vairākkārtējais kora vēstījums par drīzo uzbrukumu Trojai (C). Abi malējie kori noskaņā radniecīgi — to lirisko raksturu pasvītro melodijas kontūrā ietvertā sekstas intonācija, līganais sekundas—tercas solis.

Ⓐ (Nesteidzīgi)

The musical score for section A, titled '(Nesteidzīgi)', consists of two vocal staves and a piano accompaniment. The piano part features a consistent eighth-note accompaniment in both hands. The vocal parts have a melodic line with lyrics 'Es nā - - - cu gar'. The score is marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The key signature is one flat, and the time signature is 4/4. The piano part includes some slurs and accents, and the vocal parts have some slurs and accents as well.

jū - - - ru uz Au - lī - - du šurp

This system contains the first two systems of music. The top two staves are vocal lines in treble clef, with lyrics underneath. The bottom two staves are piano accompaniment in grand staff notation. The music is in 12/8 time.

pa kā - - pu

This system contains the third and fourth systems of music. The top two staves are vocal lines in treble clef, with lyrics underneath. The bottom two staves are piano accompaniment in grand staff notation. The music is in 12/8 time.

sau - sa - jām smil - - - tīm.

This system contains the fifth and sixth systems of music. The top two staves are vocal lines in treble clef, with lyrics underneath. The bottom two staves are piano accompaniment in grand staff notation. The music is in 12/8 time.

② Allegro

Vara ie - ro - čiem krāš - ņa zib

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is the vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The lyrics 'Vara ie - ro - čiem krāš - ņa zib' are written below the notes. The second staff is the bass line in bass clef with the same key signature and time signature. The third and fourth staves form a grand staff for piano accompaniment, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand.

vi - sa mā - ja un grez - no - ta

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff is the vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The lyrics 'vi - sa mā - ja un grez - no - ta' are written below the notes. The second staff is the bass line in bass clef with the same key signature and time signature. The third and fourth staves form a grand staff for piano accompaniment, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef. The piano part continues with a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand.

A - - - re - jam tā :

The third system of the musical score consists of four staves. The top staff is the vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The lyrics 'A - - - re - jam tā :' are written below the notes. The second staff is the bass line in bass clef with the same key signature and time signature. The third and fourth staves form a grand staff for piano accompaniment, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef. The piano part continues with a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand.

© Plūstoši

Drī - - zi nāks pie

Si - - mo - - - en - - tas

su - - dra - - bā mir - - dzo - - šiem

The musical score is written in 2/4 time. It features a vocal line with lyrics in Latvian and a piano accompaniment. The piano part consists of a steady eighth-note bass line in the left hand and a melody of quarter notes in the right hand. The lyrics are: "Drī - - zi nāks pie", "Si - - mo - - - en - - tas", and "su - - dra - - bā mir - - dzo - - šiem". The piano part is marked *mf* (mezzo-forte).

vir - - pu - - liem.

Izskanot kāzu paražu korim (*D*) un uzzinot drausmīgo patiesību, izlaužas Ifigēnijas un viņas mātes izmisms. Pēc kora *C* materiāla atkārtojuma Klitaimnestra griežas pie Ahilleja ar lūgumu glābt Ifigēniju, bet pēc šīs epizodes vēlreiz skan iepriekšējais kora dziedājums (*C*), šoreiz tajā ietverot arī jaunas intonācijas. Tieši šis materiāls vēlāk ņem līdzdalību reprīžu momentos. Pat neaplūkojot pārējās, mazāk svarīgās, kora un solo epizodes, rodas priekšstats par kontrastējoša materiāla savijumu. Tas turpinās arī II cēlienā, kur *B* dziedājumam kontrapunktiski pievienojas jauns tematiskais materiāls.

E. Tamberga operas «Sirano de Beržeraks» struktūra plānota tā, lai ar muzikālās dramaturģijas paņēmieniem īpaši izceltu spilgtu, daudzveidīgu dzejnieka tēlu. Pirmoreiz tā plašāka atklāsme sniegta I cēliena monologā, kas pauž Sirano slēpto mīlestību pret skaistuli Roksanu un psiholoģiski, kā arī emocionāli sasauca ar operas pēdējo ainu: Sirano dzīves norietu sasilda atmiņas par senajām jūtām. Bez tam autors skaņdarba noslēgumu dramaturģiski pastiprina, šo izskaņu risinot divos plānos, piešķirot tai epiloga nozīmi. Gandrīz visa epiloga laikā skan maigais, mierinošais svētās Marijas slavinājuma koris. Tas precizē darbības vietu — klosteri, kur Sirano ierodas satikt Roksanu, un iezīmē operas lirisko kulmināciju (galvenā varoņa nāves brīdī Roksana uzzina, ka visas no viņas iemīļotā Kristiāna saņemtās vēstules rakstījis de Beržeraks). Šāds epiloga veidojums — ar kulminācijas un noslēguma

sakritienu — vēl jo spilgtāk izgaismo galvenā varoņa cildenumu un neikdienišķumu.

Vienāda tematiskā materiāla sasaukšanās V. Barkauska operas «Leģenda par milu» ievadā un epilogā vispārina dramatisko, šim ainām kopīgo situāciju: kora lamentācija vēsta par mēra epidēmiju valstī. Ar šādu paņēmieni komponists konkretizē vidi, uz kuras fona risinās dramatiskie notikumi, bet epilogā, atgādinot šo tematismu orķestra skanējumā, akcentē Ferhada un Širinas mīlas tragēdiju, kas nesaraujami savijusies ar vispārējo postu.¹ Arī šinī operā komponists izceļ epiloga idejisko pamatdomu ar plašāku trijdaļu veidojumu. Tā centrā Ferhada un Širinas tikšanās, bet malējās daļās kā simbolisks tautas uzmundrinājums Ferhadam dažādos variantos korī izskan kalnu sveiciens — dabas balss. Savukārt prologa kora materiāla akcentēšana jau skaņdarba sākumā pasvītro tā nozīmi tālākajā drāmas norisē, kur dominē caurviju simfoniskās attīstības principi un kur minētās intonācijas ievijas atsevišķu varoņu raksturojumos. Simetriskā uzbūve operā iezīmēta ar tematisma arkām starp 1. un 4., 2. un 3. ainu un tematiskās attīstības īpatnībām.

Un vēl interesants piemērs tam, kā tematisma atkārtojums ievirza darbību jaunā dramaturģiskās attīstības stadijā. Proti, F. Bajora operā «Dieva jērs» gandrīz visu I cēlienu veido materiāla izvērsta ekspozīcija. Tikai īsi pirms tā noslēguma orķestrī parādās jauna tēma, kas raksturo pulksteņi — laika pārvērtību, cilvēka dzīves jēgas atgādinājuma simbolu. Galvenā varoņa Tita pārdomas uz šī fona izskan kā subjektīva apcere par savu likteni un sakrīt ar pirmo dramatisko pavērsienu. Otrreiz pulksteņa brīdinošā tēma parādās II cēlienā. Saspringtas situācijas brīdī smagajos pēckara gados, kad Tits sastopas ar mežabrāļiem, viņš jautā sev, kā rīkoties. Pulksteņa vienmērīgajos sitienos viņš sadzird mirušā tēva un mātes balsi, padomu uzklausīt savu sirdsapziņu.

¹ Paklausot Širinas māsas šāhienes Mehmenes Banu pavēlei, Ferhads dodas kalnos, lai meklētu iedzīvotājiem nepieciešamo ūdeni. Kad pēc daudziem gadiem Širina drīkst satikt Ferhadu un paziņo, ka valdniece, iespējams, atļaus Ferhadam atgriezties un savienot viņiem savu dzīvi, Ferhads no Širinas atsakās. Savas dzīves piepildījumu tagad viņš vispirms saskata tautas labklājības nodrošināšanā.

Andante $\text{♩} = 63$

mf (LAIKKRODIS)

Dažkārt skaņdarbā var arī nebūt iepriekšēja tematiska tieša atkārtojuma, tomēr, izjūtot «atkārtota kompleksa» nepieciešamību dramaturģijā, komponisti nereti ar dažādiem netradicionāliem paņēmieniem rada zināmu situācijas noapaļotību arī improvizatoriska rakstura mozaikveidīgas kompozīcijas attīstībā.

B. Kutaviča operā-poēmā «Strazds — zaļais putns» dramaturģiskā iecere balstās uz divu līniju — reālās (soprāna un basa dziedājums) un ieraksta (divi magnetofoni) — apvienojumu. Ierakstos atskan gan kori un cilvēku runas fragmenti, tautas muzikantu spēle, gan mehāniskie trokšņi. Soprāna dziedājums savukārt tiek papildināts ar tās pašas balss ierakstiem vairākās horizontālēs. Īpaši intensīvs abu minēto paņēmienų apvienojums izmantots III daļā «Salauztās dziesmas», kur ierakstu fragmenti mijas ar deklamāciju — paša Strazda saraustītajām domām — un ērģeļu spēles improvizāciju.

Šīs daļas veidojumā, izvairoties no konkrēta tematiska vai situācijas atkārtošanās, komponists materiāla izvietojumā tomēr jutis nepieciešamību saglabāt vispārējas simetrijas kontūras: dramaturģisko centru — kulmināciju — šinī daļā iezīmē pieaugošu trokšņu epizode, kas simbolizē ļaunumu un ko abpusēji ielogo dramaturģiski līdzvērtīgs materiāls.

A	B
runas un dziedājuma fragmenti	Strazda pārdomas
C	D
ērģeļu spēles improvizācija	kulminācijas zona — trokšņu pieaugums
A ₁	B ₁
ļaužu sarunas	Strazda replika
C ₁	Koda
zvani	— izgaistošs konkrētās mūzikas fragments

Tradicionālo sižeta izklāsta paņēmienu radoša pārveide, asociatīvas saites, kas rodas starp loģiskā ziņā šķietami nesaistītām epizodēm, šajā darbā norāda uz tuvību 20. gadsimta dramatiskā teātra estētikai. Šādā materiāla izkārtojumā var pamanīt arī baltu tautu folklorai raksturīgos metaforiskos pretnostatījumus, pasaules skatījuma īpatnības.

Tādējādi «atkārtotie kompleksi» operas žanrā parasti iekļaujas vienotā, pārdomātā sistēmā, izceļot dramaturģiski svarīgus attīstības posmus, pasvītrojot skaņdarba galvenās domas saturisko un māksliniecisko virzību. Tomēr jāatzīmē, ka ne katrs muzikālā materiāla atkārtojums iegūst «atkārtota kompleksa» funkcijas nozīmi. Šāda dramaturģiski precizējoša faktora jēgu ikviens tematisms atklāj tikai tad, ja veidojas kādas emocionālas un psiholoģiski svarīgas situācijas attālināti pretnostatījumi vai arī šo ainu dramatiskā viļņa netiešs pastiprinājums.

Paplašināto simfonisko epizožu un «atkārtoto kompleksu» dramaturģiskās īpatnības bieži ļauj muzikālā tēla attīstības specifiku apskatīt plašākos «blokos», kuros izpaužas īpaši, dramaturģisko būtību precizējoši komponenti. Tie palīdz pārvarēt inerci dramaturģiskajā struktūrā, kā arī laikmetīgās mūzikas valodas uztveres grūtības. Šīs struktūras nereti dod iespēju formveides jēdzienu traktēt izvērstāk, apjomīgāk, ļauj «saplūdināt» vienotā veselumā (blokā) dramatiskās darbības peripeijas. Tā atsevišķi skati iegūst caurviju attīstības dinamiku un spraigumu arī tad, ja žanra pamatievirzi raksturo nesteidzīgi attīstības tempi un pārsvarā noslēgtas muzikālās formas. Dažkārt plašāks formveides process spēj aptvert ne tikai atsevišķu skatu vai ainu uzbūvi, bet arī visas operas konstrukciju kopumā. Noteiktas formas iezīmes piemīt veselai virknei B. Britena, D. Mijo, V. Egka, S. Bārbera un D. Šostakoviča operu.¹ Šajos skaņdarbos, ņemot vērā formas kā procesa koordinēšanu ar scēnisko darbību, apstiprinās H. Křečmara tēze, kas izteikta jau 1925. gadā: «Formas vienotība, atsevišķu daļu cieša saaugsmē... tas viss bija ne vien ārējs,

¹ Sk.: Волков А. О направленности развития музыкальной формы в опере второй половины XIX — первой половины XX века. — В сб.: Вопросы оперной драматургии, с. 76.

bet vēl jo vairāk iekšējs sasniegums operžanra attīstībā.»¹

Neapšaubāmi tādā veidā mūzikas forma operā kļuva par īpaši iedarbīgu līdzekli komponista ieceres un pamatideju realizācijā. Tendence uz visaptverošu operas muzikāli strukturālu organizāciju, kas pastiprinājās jau gadsimta pirmajā pusē, sevišķi izvērsusies pēdējo desmitgažu laikā, pakļaujot visdažādāko žanru un stilu operas. Tas ir likumsakarīgi, jo sižeta izklāsts, pārņemot noveles tipa attīstības principu, kur bieži īsās epizodes sniegtas ārpus hronoloģiskās secības, saistīts ar vairāku kontrastējošu vai savstarpēji papildinošu darbības plānu apvienojumu. Tādējādi līdzās intonatīvajai un citām dramaturģiski vienojošajām līnijām ne mazums iespēju slēpj arī formveide, «atkārtotie kompleksi» un simfoniskās epizodes (izkliedētu formu iezīmes, otrā plāna formas). Kā atzīmē V. Konena, jau 18. gadsimtā simfonijā jūtama muzikālā teātra žanru ietekme, bet operā savukārt atspoguļojas simfoniskās mūzikas īpatnības. Operas dramaturģijā šie procesi izpaužas ne tikai tematiskā materiāla pakāpeniskās pārmaiņās vai intensīvā izstrādājumā, bet arī veselu jau pazīstamu tematisku «bloku» negaidītā ietvērumā. Šāda ietvēruma dramaturģiskā jēga izriet no situāciju konteksta to attālinātā pretnostatījumā, pašam materiālam bieži paliekot bez principiālām izmaiņām. Intonatīvā kompleksa «atgādinājums» norāda uz tuvību izkliedēta simfoniska cikla likumībām.

Aplūkotie piemēri liecina, ka jaunākā laika operu strukturālais veidojums nereti uzrāda līdzīgu ievirzi. Tajā atspoguļojas mūsdienu formveides procesu kopīgais aspekts, dažbrīd apkopojot jau arī noteiktas formveides «mikroparādību» izpausmes. Tāpēc var pieņemt, ka formveides parādības patlaban top par sava laika «zīmi», atspoguļojot noteiktas pārvērtības konkrēta vēsturiska perioda raksturīgajos formu parametros. Nereti «atkārtotie kompleksi» brīvi variē formas klasiskās struktūras. Tā uz tradicionālā pamata veidojas oriģināli formas posmi, kas sekmē darbības dinamizāciju, kā arī atsevišķu skatu, ainu, cēlienu vienotību. Uz šādu iespēju operā norādījis jau Asafjevs: «Mēs, mūziķi, parastī ļoti interesējamies par sevī noslēgtām, konstruktīvi

¹ Кречмар Г. История оперы. Л., 1925, с. 338.

metriskām lielām un mazām shēmām un aizmirstam, ka sen jau virknē skaņdarbu mūzika kļuvusi par sava veida prozaisku vēstījumu ar tajā ietvertām noteiktām metriskām un tektoniskām epizodēm.»¹

Tādi uzbūves mērogi bieži ir raksturīgi arī muzikāli skatuviskajiem darbiem, kuros atsevišķas ainas vai cēlieņi veido patstāvīgu, noslēgtu dramatiskās attīstības posmu līdzīgi simfonijas atsevišķām daļām.

Jaunā operžanra pozīcija, ko B. Brehts raksturojis kā «ekspozīciju — situāciju — diskusiju» un kas satriski vairs nedod konflikta atrisinājumu, atspoguļo arī atsevišķas simfoniskā cikla uzbūves ietekmes. Konflikta «neatrisināmība», «nenoslēgtie noslēgumi» kompozicionālajā struktūrā nereti tiek kompensēti ar formas trijdaļību, kur skaidri izteiktās reprīzes iezīmes nodrošina raksturīgu ietvaru galvenajam dramatiskajam konfliktam. Šādā operžanra tradicionālās dramaturģiskās struktūras pārvarēšanā reizē ar zināmu muzikālās domas noapaļojumu izpaužas arī muzikālās formas — savstarpējās saistību formas starp dramaturģiju un skaņdarba kompozīciju — dramaturģiskā perspektīva.

20. gadsimta operā vērojama ārkārtīgi plaša žanriskā amplitūda, kura vēl tiecas paplašināties, ņemot vērā daudzu muzikālā teātra starpformu pastāvēšanu. Tā rodas visnegaidītākie žanrisko hibrīdu paveidi.

1964. gada Hamburgas kongresā, kas bija veltīts laikmetīgās operas problēmām, daudz tika runāts par operu žanriskās amplitūdas paplašināšanu, izmantojot arī pantomīmas, kinomākslas un televīzijas iespējas.² Izskanēja pieņēmums, ka daļēji arī šādā žanra bagātināšanā meklējamas tā attīstības perspektīvas, kas laikmetīgajai operai nodrošinātu tālāku dzīvotspēju. Jāatzīmē, ka žanriskā hibrīdizācija savu lielāko efektu parasti sasniedz, apvienojot tieši tādus elementus, kuriem ir būtiska nozīme attiecīgajā žanrā un kuri maksimāli atšķiras cits no cita. Tieši šo dramaturģisko iespēju un stilistisko faktoru «neatbilstība», «nesinhronums» nodrošina spraigu materiāla attīstību. Augstā

¹ Асафьев Б. «Чародейка». Опера П. И. Чайковского. — В сб.: Избранные труды. М., 1954, т. 2, с. 146.

² Sk.: Zeitgenössisches Musiktheater. Hamburg, 1964.

intensitātes pakāpe, žanrisko iespēju «polifoniskums» piešķir atveidojamajai situācijai un konflikta attīstībai īpašu dinamiku un sasprindzinājumu.

Atsevišķās mūsdienu padomju komponistu operās saskatāmas interesantas «teatralizētas» simfonijas pazīmes, kas var izpausties kāpinātu asociatīvo funkciju nozīmībā. Tas izskaidrojams ar zināmu programmatiskā simfonisma ietekmi, tā iespēju radīt asociatīvas saites arī ar vārdiskas programmas palīdzību, operā — ar poētisku papildu tekstu, ko apņēm īpaša tēlainības atmosfēra. Tā S. Jeseņina dzeja izmantota A. Holminova «Annā Sņeginā», Važas Pšavelas — O. Taktakišvili «Mindijā», A. Tvardovska un S. Orlova — M. Vainberga darbā «Madonna un kareivis», Jegišes Čarenca — A. Terterjana operā «Ugunīgais loks», Ļ. Tolstoja proza — V. Rubina «Jūlija svētdienā», A. Bloka un K. Simonova dzeja — K. Molčanova operā «Rītausmas šeit klusas».

Pastiprināta asociatīvo sakarību saikne dažkārt tieši ievada žanru mijiedarbības lokā, ir solis uz jaunu žanru parādīšanos muzikālā teātra jomā. Dažkārt šāda iziešana ārpus tradicionālā operas žanra ietvariem veidojas uz papildu žesta, pantomīmas nosacītības bāzes. Baletoperas iezīmes piemīt A. Terterjana operas «Ugunīgais loks» pamatredakcijai, kur dziedātāju lomas var dublēt arī dejotāji — mīmi. Žesta funkcija muzikālajā teātrī var padziļināti atspoguļot psiholoģisko procesu norises, var apvienoties ar darbību vai kļūt par varoņa iekšējās pasaules izskaidrotāju, komentētāju. Šāda semantiska nozīme V. Tormisa baletkantātē «Igauņu balādes» ir darbības dejiskajam atveidojumam. Tas šeit ir līdzvērtīgs vokāli simfoniskajam un tēla rašanās procesā rit pilnīgi paralēli tam.¹ Šinī darbā vokāli instrumentālais risinājums oratoriāla vēstījuma formā sniedz informāciju par notiekošo, bet baletiskā darbība ietver iekšējo un ārējo norižu atspoguļojumu, sekmē to dramaturģiju.

F. Bajora operā «Dieva jērs» savukārt īpatnēji attēlots mežs, kuram piešķirta simboliska līdzība ar dzīvu būtni. Komponists iecerējis šo tēlu radīt ar pantomīmas

¹ Šāds dramaturģisks izkārtojums izriet no rūnu dziesmu īpatnībām — to tēlainība saistīta ar paralēlisma principu kompozīcijā.

līdzekļiem, katram kokam piemērojot savu horeogrāfisko zīmējumu. Kā teatralizācijas pastiprinājums uztverama arī Jorēna—Billes līnija M. Zariņa operā «Svētā Maurīcija brīnumdarbs»¹, kur šo varoņu lomas izpilda baleta solisti; daļēji arī mežabrāļa Kvedara tēls — ļaunuma simbols «Dieva jērā».²

Žanriskā sintēze operās var izpausties arī citos virzienos. Piemēram, negaidīta «lielās» operas pazīmju parādīšanās kameroperai tuva tipa darbā (tie nav principiāli atšķirīgi žanri, lai gan dažādi var būt to realizācijas atsevišķi principi). Tā, zināma tuvība ar kameroperu, kas saskatāma dažos Baltijas republiku komponistu darbos, svarīgos attīstības brīžos var pēkšņi izzust, dodot vietu citu operžanra paveidu ietekmēm.³ Kā jau teikts, nereti viņu operās nacionālās specifikas izpausmēm atbilstošu īpatnu traktējumu gūst kora epizodes, kas pēc savas dramaturģiskās funkcijas veic gan žanriskas modulācijas, gan simfonisko epizožu vispārinājuma uzdevumu. Kora dziedājumos, koncentrējoties lirisko izjūtu melosa īpašam vijīgumam un pacilātībai, bieži ietvertas dramatiska patosa caurstrāvotas kulminācijas, ētiski cildenu situāciju izvērtējums.

E. Balša operā «Ceļojums uz Tilzīti» pēkšņā plostnieku kora iestāšanās valdošajā kamernoskaņā ienes milzīgu kontrastu ne tikai intonatīvi un dinamiski, bet arī žanriski.⁴ Pie «lielās» operas žanra piederīgais vīru

¹ Pēc operas pirmizrādes praksē ieviesies un literatūrā nostiprinājies nosaukums «Svētā Maurīcija brīnumdarbi». Tomēr, atbalstot M. Zariņa vēlēšanos, kas izteikta sarunā ar šā raksta autori 1987. gada 5. maijā, šeit lietots pirmavotā — operas klavierizvilkuma rokrakstā — dotais nosaukums, kas turklāt ir arī pamatā pastāvošajam tulkojumam krievu valodā («Чудо Св. Маврикия»).

² Parasti varoņa iekšējo pārdzīvojumu un domu pasaule šādos gadījumos kontrastē ar reālo, «visu priekšā» izvērsto ārējo darbību un atklājas citā žanriskā izteiksmē, bet atsevišķos gadījumos tā var tikt raksturota ar tādiem pašiem žanriskiem līdzekļiem kā reālo notikumu sfēra. Tā tas ir E. Tamberga baletā «Eņģeļu māte Joanna», kur līdztekus galveno varoņu atveidotājam pārim darbojas vēl divi baleta solisti, kas izteic varoņu jūtu pasauli.

³ Kameroperas žanram visvairāk tuvojas M. Zariņš «Nabagu operā» un V. Tormiss «Gulbju lidojumā». V. Tormisa darbā iezīmīgs arī Baltijas republiku skaņražiem raksturīgais kora skanējums (dabas balss atveidojumā).

⁴ Plostnieki tumsā nejauši pabrauc garām Anša laivai, iztraucējot viņu plānotajā noziegumā — sievas Indras nogalināšanā.

koris dotajā situācijā akcentē spilgto dramaturģisko pavērsienu un dramtizē situāciju. Balsīm imitācijveidīgi izvijoties, tēmas — sērijas intonācijas saasinātās, paskarbās saskaņās iekļaujas tautasdziesmai raksturīgā struktūrā.

Andante assai

T.
Oi, va - ri, va - - ri, šal - ty - šius va - - ri,

B.
Oi, va - ri, va - - ri, šal - ty - šius

mu - mis trīs jau - nus bro - la - lius, oi,

f

Im. Kalniņa operā «Ifigēnija Aulidā» līdzīgu funkciju izpilda upurēšanas skata orķestra epizode.

$\text{♩} = 120$

col 8va

Operas kameržanrā izturētajai pamatnoskaņai koris piešķir oratoriālus vaibstus, bet orķestra epizode dramaturģiskajam risinājumam liek pārsniegt kamervides robežas, iezīmē pavērsienu uz augstāko kulmināciju, kas ar negaidītu žesta vērienīgumu tieši ievada drausmajā realitātē. Modulācija uz citu žanru arī šinī gadījumā ir dramaturģisks papildu paņēmieni, lai spilgti izgaismotu dramatiskās darbības lūzumu.

Arī dažādu žanrisku līniju apvienojumā 20. gadsimta operā saskatāmas paralēles ar simfonisko mūziku. Kamertipa ievirze savienojumā ar lielā orķestra dramaturģiskajām iespējām jau gadsimta sākumā raksturīga G. Mālera «Dziesmai par zemi». Daudzās vokālajās simfonijās dramaturģiskais lūzums vai skaņdarba idejiskais rezumējums noslēgumā izteikts ar pāreju kantātes—oratorijas žanrā.¹

¹ Tāda, piemēram, ir arī Ā. Skultes Septītā simfonija — «Saudzējiet dabu!».

Epizodes ar kora (retāk solistu) līdzdalību dažkārt saistītas arī ar oratoriālu iezīmju parādīšanos psiholoģiska žanra operā.¹ Īpaša veida laika un telpas organizācija te komponistam paver plašas iespējas atveidot konkrēto darbību, vispārināt situāciju, komentēt darbības norises, dažbrīd uzsvērt virzību uz nosacījuma teātra estētiskajiem principiem. Šādos gadījumos attīstība kora ainās bieži norit it kā «ārpus» scēniskās darbības. Tās pievēršas varoņu iekšējiem pārdzīvojumiem, izsaka pārdomas par notikumu gaitu. Piemēram, Zemesvēžiša tēlu operā «Spēlēju, dancoju» Im. Kalniņš traktē oratoriāli, uzticot to mecosoprāna balsij ierakstā. Psiholoģiski dramatiskā žanra operas kontrastos un kolīzijās komponists savdabīgi iekausē oratoriāli episko vēstījumu, kas galvenokārt izpaužas kora dziedājumos. Autors necenšas dramatisēt darbību ar atsevišķu mazāk nozīmīgu varoņu individuālu iezīmju meklējumiem, bet traktē darbības personu vidi kā vienotu tautas masu. Oratoriālās iezīmes operā «Spēlēju, dancoju» pasvītrotas arī ar kora īpašu pielietojumu, ar tā skanējuma diferenciāciju: līdzās Operas kora reālajam skanējumam izmantoti kora «Ave sol» ieraksti, kas iezīmē specifisku dramaturģisku paņēmieni. Kora epizodēs visjaušamāk atklājas tautas gudrības un pasaules skatījuma mūžīgās, nepārejošās vērtības. Konkrētā un vispārīgā izkārtojums perspektīvā, pa lielākai daļai nesteidzīga, episka vēstījuma maniere, metra un skaņkārtas īpatnības daudzos koros formē senatnīguma gaisotni.

(Mierīgi)

(*mp*) pa krū - - miem un virs
šur tur pa, šur tur pa

¹ Koris O. Taktakišvili «Mindijā», M. Karminska «Irkutskas stāstā», kučiera Selifana partija R. Šcedrina «Mirusajās dvēselēs», teicējs (Laikabiedrs) V. Rubina «Jūlija svētdienā». Šāds no antīkā teātra mantots paņēmieni dažreiz tiek izmantots arī dramatiskajā teātrī (darbības komentāri — replikas A. Arbuzova lugās, H. Gulbja «Albertā»).

ka _ piem sāk lēkāt ma _ _ zas dzirkste _ lī _ _ tes
 ka _ piem sāk lēkāt ma_zas dzirk _ ste _ lī _ tes

Darbībā koris lielākoties tieši nepiedalās, bet tas izsaka skaņdarba galveno ētisko pamatdomu, izvērtē notikumu būtību.

J. Juzeļūna operā «Spēle» koris trīs reizes pārtrauc darbības gaitu: ar apceres epizodi par dzīves jēgu; nosakot galvenā varoņa vainas pakāpi; darbībā iekļaujot atmiņu kadru — galvenā varoņa Trapsa izpriecu vietas, jautrās biedrības «Šlarafija» tēlojumu. Šajā operā jūtama komponista — libretista J. Juzeļūna vēlme kora replikās ietvert paša autora attieksmi pret notikumiem, dot to izvērtējumu. Tāda ir arī pirmā kora epizode — dzīves vienmuļās rites vērojums it kā no malas. Tas raksturots ar vienmērīgu, inertu astotdaļnošu plūsmu, pēdējam vārdam izskanot asāk akcentētā sasaukšanās kontekstā.

Allegro energico

T.
 mf
 Наша жизнь как длинная дорога до ро - - га
 B.
 sf
 p

до-ро - - га

до-ро - га, до-ро-га.

до-ро - - га, до-ро - - га

sf

Savdabīga žanru sintēzes forma veidojusies V. Tormisa «Igauņu balādēs». Atšķirībā no Im. Kalniņa «Spēlēju, dancoju», kur kora dramaturģiskās funkcijas izteicas galvenokārt oratoriālās līnijās, Tormisa skaņdarba vokāli instrumentālais risinājums saistīts ar muzikālā teātra jaunu formu meklējumiem, «kora teātra» radošajiem principiem. Abos minētajos skaņdarbos zināmā mērā kopēja ir stāstītāja figūra: rūnu dziesmas, ko pats komponists salīdzina ar antīko traģēdiju, «Igauņu balādēs» izskan savijumā ar Mātes pasaulizjūtām; Im. Kalniņa operā notikumu gaitu izvērtē alegoriskā Aklā personība.

Žanriski divkāršu funkciju veic jau minētās kora epizodes Im. Kalniņa «Ifigēnijā Aulidā». Nereti tām uzticēts ierastais — psiholoģiski dramatiskais — risinājums, bet dažkārt tās «pārslēdz» darbību oratoriāla vēstījuma gultnē, komentējot notikumus, rezumējot to gaitu.

Operā «Svētā Maurīcija brīnumdarbs» M. Zariņš dažādiem līdzekļiem pasvītrotis groteski teatralizēto, nosacīto izklāsta manieri. Jau baleta elementu ievadums atvirza klausītāju no skatuvisko notikumu reālas uztveres, veido žanrisko modulāciju, tuvinot skaņdarbu

nosacījuma teātra estētikai. Arī vairums kora repliku operā ir saistītas ar notikumu dinamikas un raibās krāsainības akcentēšanu, tās izceļ daudzu epizožu naivo teatrālismu ar skaidri redzamas — ā r ē j a s darbības komentējumu. Tā kora nesteidzīgais stāstījums «skaidro» Jorēna rīcību Anemarijas mājā:

(Nesteidzīgi)

S.
mf
Iz - pūš dū - mu gre - dze - nus, sa - ka vēl - reiz:

A.
re - dzi nu, — es - mu svēt - lai - mīgs...

Pat krasi atšķirīgas žanriskas ievirzes darbā — Im. Kalniņa rokoperā «Ei, jūs tur!» izpaužas aktīva kora mūzikas dramaturģiskā ietekme, vispārinošām un komentējošām kora epizodēm savijoties ar abu solistu dialogiem.

Arī P. Dambja operā «Spārni» iezīmīgākās lappuses saistītas ar plašu kora skatu organisku iekļaušanos darbībā. Šie skati daudzējādā ziņā tuvi komponista kora cikliem. Tāda ir I cēliena 1. ainas ganu sasaukšanās, kas veido arī «atkārtoto kompleksu» attiecībā pret III cēliena 2. ainu (ganu sasaukšanās un putnu dziesmas), bet jo īpaši I cēliena 2. ainas kora skats «Taisās kāzas» ar skaņradim zīmīgajiem aleatorikas un sonoristikas principiem attīstībā. To intonativais

Allegro vivo

S.

A. *p* *Sizz.*

Taisās kāzas, taisās kāzas šai mazajā sē. tiņā _ e, _ _ _

pamats — teicamo dziesmu elementi, kuri vēlāk pāraug apdziedāšanās dziesmu teatralizētajā priekšnesumā. Šāds «kora ciklu» iekausējums operā, ļaujot komponistam izteikties sev visraksturīgākajā žanrā, vienlaikus ar savu sulīgo tautas dzīves ainas skicējumu atdzīvina tradicionālo operas dramaturģijas pamatu.

Līdz ar to žanrisko sintēzi mūsdienu operā raksturo gan iespējami daudzpusīga situācijas atklāsmē, analīzē un vērtējumā, gan pasvītrotā ievirze uz teatralizāciju. Tas īpaši jūtams, operas darbībai daloties vairākos slāņos, kad atsevišķo žanru līnijas skaidri izceltas un to apvienojums iezīmē skaņdarba dramaturģisko perspektīvu. Neapšaubāmi — jo attālinātāki savā izteiksmē ir attiecīgie žanri, jo skaidrāk izpaužas teatralizācijas elements. No Baltijas republiku komponistu darbiem to visbūtiskāk apliecina M. Zariņa, V. Tormisa un B. Kutaviča daiļrade, uzrādot netradicionāla operas žanra laikmetīga risinājuma iespējas.

Visumā žanru sintēzes semantika Igaunijas, Latvijas un Lietuvas skaņražu operdaiļradē vēl ne visā pilnībā ietvērusi tās dramaturģisko procesu potences, kas kopumā iezīmējušās padomju autoru un aizrobežu komponistu — K. Orfa, A. Honegera, I. Stravinska skatuviskajos darbos. Pašreiz Baltijas republiku autoru operās tieši daudzveidīgi traktētu kora ainu dramaturģiskajās iespējās saskatāmi impulsi dažādu žanru sintēzei, darbības vispārinājuma un žanrisko modifikāciju tālākai virzībai.

Var pievienoties viedoklim, ka 20. gadsimtā jau nav žanru, kas padodas stingrai klasifikācijai, un, kā atzīmē M. Sabiņina, ka visi operžanra šedevri kaut kādā aspektā ir sintezējošas, daudzveidīgas dabas skatuves darbi. «Žanriski, kompozicionāli, tēlaini stilistiski nostabilizējušos kanonu pārvarēšanā arī atklājās šo šedevru spēks, to novatorisms un nozīme operas likteņu pārmaiņās.»¹

Arī Baltijas republiku komponistu operdailradē jaunākajā laikā izveidojušās atsevišķas materiāla izkārtojuma īpatnības un dramaturģiskā precizējuma paņēmieni, kas kopumā vēl nebija likumsakarīgi iepriekšējam 20. gadsimta operas žanra attīstības posmam un kas arvien jūtāmāk nostabilizējas kā operdramaturģijas vispārēja parādība. Izvērstu simfonisku vai to aizstājēju kora epizožu pieaugošā nozīmība, «atkārtoto kompleksu» raksturīgās funkcijas formveides procesos, vienojot daudzveidīgus muzikāli leksiskos paņēmienus un jauna veida skatuviskā laika izpausmes, pakāpeniski iekļaujas arī Baltijas republiku autoru radošajos rok-rakstos. Žanriskā sintēze saistīta ar daudzplānības principu. Tas izpaužas kā horizontāles, tā vertikāles uzbūvē, instrumentālā un vokāli instrumentālā rakursa maiņās, caurviju darbības pretnostatījumā attiecībā pret atsevišķiem noslēgtas struktūras veidojumiem.

Instrumentālā principa un formu pastiprinātu izpausmi operas žanrā, protams, var vērtēt divējādi: neizslēdzot jaunu dramaturģisku iespēju pavēršanos, jābrīdina arī no pārlicīgās skaņražu aizraušanās ar instrumentalizāciju. Pārspīlējumi šajā virzienā, tāpat kā runas intonāciju mehāniska ietveršana vokālajās partijās, var draudēt ar atrautību no intonācijas dabiskas lokanības un dzīvīguma avotiem, sasicina vai padara vienveidīgu melosu.

Padomju komponistu dailradē intonatīvā pamata atjaunotnē ne mazums spilgtu iezīmju rodamas tieši nacionālo īpatnību jomā. Tās saskatāmas gan kora skatu dramaturģiskajā daudzšķautņainībā Baltijas republiku autoru darbos kopumā, gan jaunu muzikālā teātra formu atradumos V. Tormisa, B. Kutaviča,

¹ *Сабинина М.* Опера — оратория и моноопера. — В сб.: Советский музыкальный театр. Проблемы жанров. М., 1982, с. 19.

Im. Kalniņa darbos. Žanra nacionālā iedaba lietuviešu skaņražu daiļradē izteicas arī specifiskās izteiksmes formās un varoņu pasaules uztverē, kā tas ir F. Bajora «Dieva jērā» un B. Kutaviča operā-poēmā «Strazds — zaļais putns». Raksturīgas melosa un struktūras īpatnības līdz ar attiecīgu mentalitāti caurstrāvo Im. Kalniņa «Spēlēju, dancoju», daļēji «Ifigēniju Aulidā». Nereti nacionālā savdabība koncentrējas kādā iezīmīgā, specifiskā niansē: orķestra tembru neparastā traktējumā V. Tormisa darbā, V. Barkauska operas «Lēģenda par milu» lietuviskajās intonācijās, tautas instrumentu atskaņojumam uzticētajā dodekafoniskajā sērijā F. Bajora operā, lietuviešu tautas daiļradei piemītošajos raksturīgajos attīstības paņēmienos F. Bajora un B. Kutaviča daiļradē, teicamo dziesmu intonatīvajos slāņos P. Dambja operas lappusēs.

Baltijas republiku autoru atsevišķie radošie meklējumi pēdējos gadu desmitos apliecina tālākas auglīgas nacionālo tradīciju pārmantošanas iespējas, kas izpaužas nacionālā rakstura tvērumā, dažkārt varoņa rīcības motivācijā, kura izriet no viņa pasaules skatījuma īpatnībām.

Līdzšinējās veiksmīgi rastās līnijas Baltijas republiku komponistu operadaiļradē apstiprina angļu kritiķa Ernesta Nūmena vārdus, ka visur, kur «opera pacēlās līdz lielas mākslas augstumiem, tas noticis tādēļ, ka tajā uzplauka nacionālās īpatnības»¹. Savos labākajos darbos šiem skaņražiem, sekojot laikmeta prasībām, jau daļēji izdevies iedzīvināt operas žanra jaunās estētiskās pozīcijas. Nākotnes uzdevums — nostiprināt tās panākumus starptautiskā, internacionālā kontekstā.

¹ *O'Keicu III*. Народ и театр. — В кн.: За театральным занавесом. М., 1971, с. 190.

Zane Gailite

SONĀTE. SONĀTISKUMS. PROBLĒMSITUĀCIJA



Zane Gailite 1980. gadā beigusi Muzikoloģijas nodaļu Jāzepa Vitola Latvijas Valsts konservatorijas Kultūras un mākslas zinātņu fakultātē, kur specializējusies pie profesores L. Krasinskas. 1983. gadā beigusi Maskavas Valsts konservatorijas klātienas aspirantūru pie profesora J. Nazaikinska. Kopš 1984. gada — jaunākā zinātniskā līdzstrādniece Latvijas PSR Zinātņu akadēmijas A. Upīša Valodas un literatūras institūtā. Galvenais interešu loks zinātniskajā darbā — mūzikas psiholoģija un mūzikas estētika.

Vēsturiskās attīstības procesā mūzikas sinkrētismu pakāpeniski nomainījusi komponista, izpildītāja un klausītāja diferenciācija. Šobrīd dabisks šķiet fakts, ka skaņdarbs kā muzikāls fenomens eksistē tikai tad, ja ir visi šie komponenti. Jau sākot ar baroka laikmetu, mūzikas īstenā dzīve paredz klausītāja aktīvu līdzdalību. Mūzikas zinātniece Z. Lissa, salīdzinādama mūziku ar citām mākslām, īpaši uzsver tās iespēju identificēt sevi ar skanošo procesu.¹ Šāda parādība saistīta ar to, ka mūzikas galvenais saturs un pamatelements ir emocijas, jūtas, loģikas procesi, kas pieļauj visdažādāko, pat radikāli pretēju tulkojumu.

Mūzikas zinātne līdz šim galvenokārt interesējusies par skaņdarbu saturu un uzbūvi, par vēsturi un teoriju. Nedaudz novārtā atstāts plašs problēmu loks, kas saīs-

¹ Sk. *Lissa Z.* Aufsätze zur Musikethätik. — Berlin, 1969, S. 52.

tīts ar triādes «komponists — skaņdarbs — klausītājs» pēdējo posmu. Un tikai samērā nesēn pastiprinājusies interese par mūzikas uztveri un radošo procesu.

Mūzikas uztvere nebūt nav pretstatāma komponista darbam pie skaņdarba sacerēšanas. Uztvere ir īpaša «līdzradīšanas» māksla, «kopāradīšanas» māksla, kas no komponēšanas atšķiras galvenokārt ar izejmateriālu: salīdzinājumā ar komponista «izejmateriālu», ko veido visa viņa muzikālā un dzīves pieredze, kurā tas rod «detaļu citsastatīšanas paņēmieni» (I. Ziedonis) un no kuras būvē oriģinālu «muzikālo celtni», klausītājs šo «celtni» rada no jauna kādā sev pieņemamā, saprotamā un tikai intuitīvi apjaustā vai pat neapjaustā veidā.

Mūzikas uztveres, tāpat kā mūzikas sacerēšanas, process ir sarežģīta psiholoģiska parādība, kurā noteicošā loma — iepriekšējai pieredzei. Pieredze veido psiholoģisko ievirzi, kas ir nepieciešams priekšnoteikums jebkurai cilvēka darbībai, arī uztverei. Psiholoģiskā ievirze (vispārējs gatavības stāvoklis praktisku vai teorētisku uzdevumu, problēmu risināšanai) nosaka mūzikas uztveri, kuras prototips ir reālās dzīves uztvere, pamats — cilvēka psihiķes organizācija.

Analogi dzīves ritumam mūzikas uztverē svarīga pagātnes, tagadnes, nākotnes «vienlaicība»: pagātne — kā pēdas apziņā vai zemapziņā par jau izskanējušo, nākotne — turpinājuma gaidas. Ja šāda salīdzināšana ar pagātņi un prognozēšana par nākotni nenotiek, skaņdarbu neuztveram kā veselumu, bet kā atsevišķu skanošo sastāvdaļu summu, mūzikas process zaudē savu nepārtrauktību.

Sonātes forma — viena no specifiski muzikālākajām, bet arī viena no sarežģītākajām un sintezējošākajām mūzikas formām, kas sevī ietver citu kompozicionālo tipu (polifonās, variāciju, divdaļu un trīsdaļu formas) satura un struktūras īpatnības. Salīdzinājumā ar iepriekšējām formām tā pacēlusies augstākā dialektiskās attīstības un vispārinājuma pakāpē.

Par sonātes kompozīcijas normatīvu (kanonu) uzskatīsim klasicisma laikmeta sonātes *Allegro* (Bēthovena daiļrades vidējais periods), kam piemīt virkne tipisku pazīmju:

divu vai vairāku kontrastējošu un savstarpēji saistītu tēmu esamība;

reprīze kā ekspozīcijas atkārtojums jaunā uztveres līmenī;

specifiska tonālā attīstība.¹

Kas ir XX gadsimta sonāte? Šķiet, mazāk — forma, vairāk — kontrastu attīstības princips, tātad — sonātiskums. Filozofijā tam atbilst pretstatu vienības un cīņas likums, psiholoģijā — problēmsituācijas risināšana. Svarīgi šodien izprast ne vien sonātes formveides principus², bet arī sonātiskuma būtību (kas nav viens un tas pats!). Sonātiskumu nosaka emocionālie pretmeti, kuriem tomēr ir kāds «kopsaucējs» (pretmeti bez kopības var būt, piemēram, trijdaļu formā).

Daudzo sonātes formas vēstures un teorijas pētījumu jomā grūti vai neiespējami atrast tādus, kuros šī forma vai sonātiskums kā princips tiktu aplūkoti galvenokārt no uztveres psiholoģijas viedokļa.

Sonātes un jebkuras muzikālas kompozīcijas psiholoģiskā aspekta izpētē īpaši nozīmīgs ir B. Aсаfjeva darbs «Mūzikas forma kā process»³. Teorētiskiem secinājumiem te pievienojas obligāta «pārbaude ar dzirdi». Tikai klausītāja uztverē īstenojas skaņdarbs — šī doma caurvij visu pētījumu, un ar to Aсаfjevs izskaidro arī dažādo mūzikas formu un žanru ģenēzi: jebkurai no tām ir likumsakarīgs, klausītāju pieredzē akceptēts pamats.

Sonātes formas «īstenošanās» klausītāja uztverē daudzējādi atkarīga no tās satura un struktūras īpatnībām. Te jāņem vērā mākslinieciskā objekta un subjekta attiecības, kā arī komponista attieksme pret īstenību, resp., attiecības, kuras nosaka mākslas darba piederību pie lirikas, drāmas un eposa.

Lirikas, drāmas un eposa teorija detalizēti izstrādāta (un par to daudz diskutēts) literatūrzinātnē, taču to var attiecināt arī uz mūziku.⁴ Ne velti muzikoloģijā jau izsenis lietoti liriskas un liriskā, eposa — episkā,

¹ Līdzās tonālajai attīstībai svarīga nozīme tematiskajai attīstībai. Visas šīs sonātes formas pazīmes izdala N. Gorjuhina (sk.: Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. Киев, 1970, с. 5—6).

² Sk.: V. Cukermana, Ļ. Māzeļa, S. Skrebkova, V. Protopopova darbus.

³ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971.

⁴ Izvērstāku mūzikas dramatiskās, liriskās, episkās organizācijas raksturojumu sk.: Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М., 1982, с. 244—245.

drāmas — dramatiskā jēdzieni, gan lielākoties kā tēlaini saturiskas metaforas.

Instrumentālās muzikālās drāmas (tāpat kā operas) raksturojumam noderīgi literārās drāmas parametri. Tā dominējošā no drāmas pamatpazīmēm ir ārējās pasaules kā cilvēku savstarpējo attiecību, to rīcības un konfliktu atspulgs. Instrumentālajā muzikālajā drāmā tas izpaužas kā tēmu augsta personifikācijas pakāpe un savstarpēja mijiedarbe līdz pat konflikta situācijām. Tātad — muzikālā drāma pietiekami augstas objektivizācijas un personifikācijas rezultātā rada ilūziju par ārpus klausītāja esošu pasauli, kurā darbojas, attīstās un cits citu ietekmē dažādi objekti, tēmas-personāži, kas savstarpēji kontrastē vai ir konfliktā.

Muzikālā lirika — tāds muzikālās organizācijas veids, kurā salīdzinājumā ar drāmu personifikācijas tendences vietā vairāk izpaužas tieksme identificēt sevi ar skanošo «matēriju», kas veido mainīgo pārdzīvojumu, noskaņojumu, stāvokļu priekšstatu.

No šī viedokļa ideālā gadījumā — pilnvērtīgas uztveres procesā — mūzika vispirmām kārtām ir lirika, tomēr nereti iegūst arī dramatiska darba iezīmes. Savukārt vispārināts instrumentālās muzikālās drāmas modelis ir sonātes kompozīcija. Tai piemīt vairākas tipiskas drāmas īpašības: augsta tēmu personifikācijas pakāpe, ideāla «notikumu» attīstība, kas tiek organizēta ar muzikālās dramaturģijas palīdzību un kas satur sevī konfliktu kā attīstības virzītājspēku.

Tātad sonātes kompozīcija un — plašāk — sonātiskums ir dramatiskas muzikālās organizācijas veids, kurā pretstatu esamība nosaka attīstību. Sonātes kompozīcija kā dramatiska organizācija balstīta uz dramaturģiju, kas vienkāršākajos gadījumos veido formas posmus: konflikta aizmetnis (parasti ekspozīcija), attīstība (izstrādājums), kulminācija (izstrādājumā vai reprīzes sākumā) un atrisinājums (reprīze, koda).

Sonāte un problēmsituācija

Sonātes attīstības dialektika balstās uz specifiskas muzikālas problēmsituācijas veidošanu psihē (kas satur sevī konflikta iespēju) un konkurējošu elementu (motīvu, tēmu, partiju, posmu, daļu) savstarpēju mijiedar-

bi.¹ Problēmsituācijas attīstībai ir vairākfāžu norises raksturs, tās obligāts priekšnosacījums — nepieciešamība izvēlēties starp divām vai vairākām alternatīvām (motīviem, ievirzēm, mērķiem).

Muzikālās problēmsituācijas saturs atklājas galvenokārt emocionālajā iedarbībā. Te — dažādu, bieži vien polāri pretēju, jūtu sadursme: skumjas un prieks, nemiers un satraukums, aktivitāte un pasivitāte u. tml. Sonātē autors modelē problēmsituāciju tādējādi, ka atspoguļo skaņdarbā un cenšas izraisīt klausītājā krasi atšķirīgus emocionālos stāvokļus, no kuriem nevienam sākumā nedod acīm redzamu priekšroku. Tāda pretēja rakstura saturisko tendenču koeksistence arī var radīt klausītāja psihē nenoteiktību un problēmiskumu.

Problēmsituācijas risināšanā svarīgākās ir trīs fāzes: a) alternatīvu izvirzīšana — problēmas nostādne; b) alternatīvu mijiedarbe — cīņa; c) izšķiršanās par labu kādai no alternatīvām, kura kļūst par vadošo. Šādas psiholoģiskas shēmas atbilstība pamatvilcienos sonātes kompozīcijai pieļauj neskaitāmus praktiskā risinājuma variantus, kuru oriģinalitāte liecina par komponista izdomas, radošo bagātību, kas izpaužas mūzikas izteiksmes līdzekļu izvēlē un iespējā raisīt daudzveidīgas mākslinieciskās asociācijas.

Mūzikas atšķirīgās iedarbības dēļ komponista, izpildītāja un klausītāja priekšstati par vienu un to pašu skaņdarbu ir ļoti dažādi. Tas attiecināms pat uz mūziku ar tekstu. Tā, strādājot pie «Rigoletto» iestudējuma, K. Staņislavskis šajā sakarā norāda, ka darba autors kādu ideju (A) iemieso, atklāj skaņdarbā (B), bet izpildītājs iet it kā pretējā virzienā: meklē tā kodolu, pamatlīniju-ideju (A₁). Analīzes ceļā atradis pamatgraudu, izpildītājs «sēj» to no jauna un «audzē» skaņdarbu. Ja izpildītāja atrastā ideja A₁ pamatvilcienos atbilst autora iecerei, tad interpretētais mākslas darbs B₁ ir maksimāli tuvs autora skaņdarbam B.² Atliek piebilst, ka klausītājs vēlreiz iet izpildītāja ceļu: mūzikas uztveres procesā rodas priekšstats par skaņdarbu B₂ un kādā mir-

¹ Par iespēju modelēt mūzikā stāvokli, kas analogs problēmsituācijai, sk.: *Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976, с. 136.*

² Sk.: *Румянцев П. Работа Станиславского над оперой «Риголетто». М., 1955, с. 151.*

klī — vairāk vai mazāk apzināta doma par galveno ideju, koncepciju A₂.

Vai tādā gadījumā eksistē skaņdarba invariants? Šķiet, ka tas iespējams tikai tikmēr, kamēr komponists, izpildītājs un klausītājs apvienojas vienā personā. Tādējādi jebkura uztveres akta individuālā daudzveidība un neatkārtojamība atkarīga gan no neskaitāmām radniecīgām muzikālā teksta tulkošanas iespējām, gan arī no uztvērēja dzīves pieredzes un psihies īpatnībām. «Atšifrēt» un paredzēt ceļu, kādā rodas klausītāja ievirze uz skaņdarbam atbilstošu saturiski emocionālo «skaņkārtu», ir grūti, taču skaidrs, ka Eiropas jaunāko gadsimtu mūzikā valdošā melodiskā (vai melodiski harmoniskā) domāšana, kuras pamatā ir folkloras tradīcijas, izvirza melodiju un tās intonatīvo sastāvu par vienu no galvenajiem līdzekļiem emocionālas iedarbes panākšanai.

Tā kā intonācijai — elementārākajai muzikāli semantiskajai vienībai — svarīgs arī ritms, kas izsauc cilvēkā primārās motoriskās un kustību sajūtas un asociācijas, tad ritms ir otrs svarīgākais līdzeklis noteiktu māksliniecisku mērķu sasniegšanai.¹

P i r m a j ā problēmsituācijas f ā z ē (alternatīvu izvirzīšana) var pat nerasties sonātiskuma iespaids. Dažādu mūzikas izteiksmes līdzekļu kompleksa veidots tēmu kontrasts ir gandrīz jebkuras muzikālās attīstības pamatā.

Kompozīcija kļūst īsteni sonātiska tikai tad, kad alternatīvai A seko no tās atvasināta, bet pretēja alternatīva B un to kontrasts pāraug problēmsituācijā, nepieciešamībā izšķirties par vienu no alternatīvām. Vienkāršākajos gadījumos par A un B var uzskatīt sonātes galveno un blakus partiju, taču jau atsevišķās Mocarta sonātēs, bet vēl vairāk — Bēthovena skaņdarbos ar sonātes formu iezīmēm veidojas vesela problēmiskuma hierarhija: vairākelementu galvenās partijas iekšēji pretrunīgo raksturu pastiprina galvenās un blakus partijas kontrasts jeb — plašāk — ekspozīcija un izstrādājums, kā arī atsevišķu daļu kontrasts.

¹ Ritms un dinamika (skaļums) ir tie ārpusmuzikālie izteiksmes līdzekļi, kas vistiešāk iedarbojas uz cilvēka fizioloģiju. Tāpēc dažkārt tā saukto pielietojamo mūziku ir pamats dēvēt par fizioloģisko mūziku, kas fizioloģiski iedarbojas uz psihi (līdzīgi, piemēram, sporta nodarbībām, kurās gan pozitīvais efekts lielāks).

Interesanta ir alternatīvu pastāvēšana «vertikālē», kas izpaužas kā kontrastu polifonija un sastopama izstrādājumos.

Otrā svarīgākā fāze problēmsituācijā un sonātes attīstībā — alternatīvu savstarpējās iedarbības, «cīņas» epizode. Te noteicošie faktori ir dzīves pieredze un muzikālie iespaidi, rīcības stereotipi, orientēšanās iekšēji akceptētā mūzikas valodas laukā, augstāko vērtību, motīvu kritēriji, kas var veidot skaņdarba koncepciju.

Ne vienmēr, drīzāk — reti alternatīvu cīņa izstrādājumā izpaužas kā veselumu, resp., tēmu mijiedarbība. Skaldīšanas princips sekmē intonāciju, motīvu, fragmentu — spilgtāko pretstatu sadursmi. Šeit darbojas princips «daļa veselā vietā», kad daļa (piemēram, melodiska, ritmiska, harmoniska formula, tembrs) var būt tik raksturīga, ka pauž būtisko no kāda veseluma. Sonātes izstrādājums ir pats spraigākais formas posms, kurā nereti sastopama kontrastējošu vai konfliktējošu elementu visspēcīgākā koncentrācija. Panākt šādu koncentrāciju un līdz ar to — spraigumu neiespējami ar izvērstām tēmām.¹

Brīdī, kad neviena no «konkurējošajām» sfērām vēl nav izcīnījusi jūtamu pārsvaru (tas raksturīgi dramatiskajām sonātēm), problēmsituācija iegūst konflikta raksturu.

Skaidrs, ka ne jebkura problēmsituācija (un sonāte) satur konfliktu, bet jebkurš konflikts, kas atspoguļojas cilvēka psihē, satur problēmsituāciju. Konflikts un problēmsituācija atšķiras arī pēc ilguma: kaut gan sonāte var būt izomorfa ar problēmsituācijas risināšanu, konflikts tajā īsteni izpaužas tikai pašā spraigākajā vietā, piemēram, izstrādājumā. Šajā sakarā der atcerēties sasprindzinājuma skaidrojumu, pasvītrotot tā atbilstību tam, ko saprotam ar sonātiskumu: «... s a s p r i n d z i n ā j ū m s ir neiropsihiskās aktivitātes īpašs hierarhisks organizācijas veids, centrālās nervu sistēmas un psihe īpašs stāvoklis, kas neurofizioloģiski izpaužas kā galvas smadzeņu savstarpēji pakārtotu ļoti aktīvu funkcionālo sistēmu vienlaicīga pastāvēšana un dinamika, bet psiholoģiski — kā

¹ Tādi ir, piemēram, Šūberta sonāšu izstrādājumi, kā arī virkne citu liriski episka rakstura sonāšu izstrādājumi, kuros ir nevis izstrādājuma tipa attīstība, bet variantveidība.

«konkurējošu» alternatīvu pastāvēšana un dinamika (ret. mans — Z. G.), kas dara iespējamu lēmuma pieņemšanu.»¹

Tādējādi šajā fāzē emocionālais sasprindzinājums sasniedz augstu līmeni un tuvinās kulminācijai.

Ja alternatīvas ir polāri atšķirīgas viena no otras, tad otrā fāze nereti dominē pār divām malējām sava īpatsvara un spraiguma ziņā. Turpretim ja alternatīvu kontrasts ir neliels, tad ne tikai izstrādājuma posms, bet arī visa kompozīcija kopumā zaudē augsta sasprindzinājuma tonusu un reizē ar to — sonātiskumu. Mūzikas zinātnieks H. Mersmanis, runājot par sasprindzinājuma pieaugumu un atslābumu, ilustrē to ar shematisku attēlu, kurā redzams, ka sonātes formas uztveres procesā visaugstākais sasprindzinājuma vilnis var būt tieši izstrādājumā.²

Savukārt izstrādājuma posma attīstības intensitāte lielā mērā atkarīga no skaņdarba piederības (nosacīti) pie liriskas, drāmas vai eposa žanra. Šūberta liriskās sonātes, daļēji — Šopēna koncerti spraiguma ziņā tālu atpaliek, piemēram, no Bēthovena dramatiskajām sonātēm, simfonijām, Čaikovska simfonijām.

Savdabīgi, bet arī pretrunīgi sonātē realizējas trīs problēmsituācijas fāze — lēmuma pieņemšana. Saskaņā ar kompozīcijas konceptuālo jēgu «lēmums» vai rezultāts nebūt nav visos gadījumos jāuztver kā vienas alternatīvas izvirzīšana priekšplānā, kad otra it kā zaudē savu nozīmi. Tiesa, agrīnā klasicisma sonātēs, kur galvenais ir tonāli skaņkārtiskais kontrasts, kopīga tonalitāte reprīzē liecina «par labu» galvenajai tēmai — tēlam — psihoemocionālajam stāvoklim. Nereti par emocionālo «rezultātu» spriežam pēc nobeiguma, piemēram, koda. Reprīze tādos gadījumos it kā saplūst ar izstrādājumu.

Klasicisma mūzikā koda pārsvarā — optimistiska, apliecinoša un skumji liriskā blakus partijas noskaņa it kā zaudē savu «aktualitāti». Turpretim Šopēna divās klavieru sonātēs reprīzē jūtami dominē blakus partija, tātad akcentēta liriskā, personiskā stīga. Tikai atgādinājuma veidā, bet varbūt arī — lai pasvītrotu sasniegtā

¹ Krauklis A. Emocionālais stress un tā optimizācija. R., 1981, 34. lpp.

² Sk.: Mersmann H. Musikhören. Leipzig, 1938, S. 283.

stāvokļa neviennozīmību, abu sonāšu kodās atgriežas galvenās partijas elementi. Acīmredzot noteicoša loma te atšķirīgu mūzikas stilu estētikai.

Dažādu autoru sonātēs reprīze var gandrīz burtiski atkārtot ekspozīciju, tādējādi nedodot iespēju spriest par kādas jūtu tendences dominējošo lomu, tomēr jāatceras, ka psiholoģiskā satura ziņā arī burtisks atkārtojums reti tiek uztverts kā ekvivalents. Salīdzinājumā ar ekspozīciju, ko klausītājs uztver kā jaunu informāciju (pat pazīstama skaņdarba klausīšanās sākas it kā «no jauna», kad psihe atkārtoti tiek «uzskaņota» uz attiecīgu emocionālo saturu), reprīze klausītāja apziņā un zemapziņā atdzīvina ekspozīcijas un izstrādājuma «pēdas», kas ietekmē un «iekrāso» tiešo uztveres procesu. Tādējādi reprīze tīri ārēji atgādina par problēmsituācijas esamību, paceļot to jaunā līmenī gan muzikālā, gan filozofiski konceptuālā ziņā. Te, tāpat kā jebkurā mūzikas klausīšanās procesā, svarīgs tas fakts, ka muzikālo iespaidu «summa» mainās atkarībā no «saskaitāmo» kārtības un nebūt nav vienalga, vai, piemēram, V. A. Mocarta «Mazā nakts mūzika» skan pirms P. Vaska «Mazās naktsmūzikas» — vai otrādi.

No iepriekšsacītā izriet hipotēze, kas mēģina skaidrot psiholoģisko (un filozofisko) iemeslu, kāpēc klasicisma un pirmsklasicisma laikmetā nav sastopamas tipiskas sonātes formas, kas neietilpst cikliskā kompozīcijā — sonātē, kvartetā, simfonijā. Pat sonātes formā rakstīta uvertūra «paredz», ka aiz tās sekos darbība. Dramatiskā sonāte ir pārāk spraigs process, lai vienā daļā ietvertu arī viennozīmīgu atrisinājumu. Šī laikmeta sonātes kompozīcija orientē uz to, ka problēma, kura tiek izvirzīta, attīstīta, apgaismota, nevis atcelta un līdz galam atrisināta cikla pirmajā daļā, attīstīsies tālāk sekojošās daļās. Lieliski piemēri tam ir Bēthovena Piektā un Devītā simfonija.

Šāda neatrisinātība, iedarbojoties uz klausītāja psihi, izraisa gaidas un vienlaikus saliedē cikla daļas, t. i., rada ievirzi uz domas turpināšanu, jo cilvēka psihe tiecas uz problēmu atrisināšanu emocionāli intelektuālajā jomā un — kaut vai relatīvas — psihiskās stabilitātes radīšanu.

Cits variants cikla vienotības pamatošanai: pirmās daļas psiholoģiskais saturs ir pārāk neviennozīmīgs, lai ar to radītu nobeigtības iespaidu. Cikla vienotības

panākšanas principi un paņēmieni muzikoloģiskajā literatūrā skaidroti vairākkārt.¹

Kā jau iepriekš minēts, problēmsituācijas princips darbojas dažādos mērogos un līmeņos. Tā, piemēram, Bēthovena sonātē *d-moll*, op. 31 № 2, problēmsituācija rodas ne vien pirmajā daļā, bet arī cikla līmenī, kur savstarpēji mijiedarbojas pirmā un otrā daļa un atrisinājums sniegts finālā.

Šāda veida trīsfāžu problēmsituācijas risināšanas variants nebūt nav vienīgais iespējamais ceļš, respektīvi, ne visas risināšanas fāzes izskatās tieši tā, kā aprakstīts iepriekš. Piemēram, ir pieļaujams, ka sonātes formas ekspozīcija rada nevis divu, bet trīs komponentu pretstatus (galvenā, blakus, noslēguma partija). Teorētiski iespējama arī to tālāka attīstība otrajā fāzē, t. i., izstrādājumā, bet tas notiek reti, jo konflikta attīstības optimālais variants paredz divu pretmetu esamību.

Izstrādājums var ietvert sevī epizodi — jaunu muzikālo materiālu. No psiholoģiskā viedokļa sonātiskums te saglabājas tā iemesla dēļ, ka problēmsituācija radīta jau ekspozīcijā, tā eksistē klausītāja apziņā vai zemapziņā un atjaunojas reprīzē.

Izstrādājums var arī attīstīt tikai vienu tēmu, kas satur pretstatus.

Tīri formāli kāda no risinājuma fāzēm var iztrūkt: ir tikai problēmas nostādne (I fāze) — pretstatītie emocionālie stāvokļi nerod risinājumu (nav sonātes formas);

problēma risināta it kā «no vidus» — sasprindzināta vai «cīņas» stāvokļa atainojums, pārvarēšana bez īpaša sagatavojuma;

jūsma par sasniegto atrisinājumu, kad problēmiskums it kā nav jūtams; tiek apliecināta pozitīva ideja-emocija kā postulāts.

¹ J. Rižkins, piemēram, cikliskas kompozīcijas vienotību saista ar «vienotas attīstības», «sižētiskas dramaturģijas» principu; M. Aranovskis — ar cilvēka izpausmes daudzveidīgām iespējām, saistot atsevišķās cikla daļas ar *Homo agens*, *Homo sapiens*, *Homo ludens*, *Homo communis* vispārinātu apzīmējumu. Par to sk.: Рыжкин И. Образная композиция музыкального произведения. — В кн.: Интонация и музыкальный образ. М., 1965, с. 209—211; Арановский М. Симфонические искания. М., 1979, с. 14—39.

Visbeidzot, shēmai nav noslēgts raksturs: atrisinājums vienā posmā var radīt alternatīvu nākamajā, un problēmsituācija atjaunojas citā līmenī.

Stress un katarse mūzikā

Raksturojot pāreju no otrās uz trešo fāzi vai arī trešās fāzes sākumu, var novērot divus psiholoģiski «ekstremālus» stāvokļus — tie ir stress un katarse.

Psiholoģisks pamats un būtība tuvina šos šķietami attālinātos jēdzienus. Par stresu psiholoģijā runā salīdzinoši nesen, bet sadzīvē tas visbiežāk neprecīzi lietots tikai kā diskomforta, nepatīkama sasprindzinājuma apzīmējums. Kā viens, tā otrs stāvoklis sastopami mākslas darba uztverē, īpaši uzskatāmi tie izpaužas laika, procesuālā attīstībā, kā tas ir literāros un muzikālos darbos, teātrī, kino. Ne velti Aristotelis izvirza katarases jēdzienu, aplūkojot tieši dramatisko mākslu — traģēdiju.

Padomju mākslas zinātnē katarases teoriju attīstīja L. Vigotskis.¹ Katarsi Vigotskis uzskatīja par nepieciešamu estētiskās reakcijas priekšnosacījumu. Viņa izpratnē katarse — process, kas ietver afektu un tā attīstību pretējos virzienos, un rezultātā — afekta iznīcināšanu.²

Stresa jēdzienu sācis lietot biologs H. Selje, kas 1959. gadā publicējis grāmatu «Dzīves stress». Vēlāko gadu darbā dots šī jēdziena skaidrojums: pēc Seljes domām, stress ir nespecifiska organisma atbilde uz jebkuru tam izvirzīto prasību vai nepieciešamību. No stresa reakcijas viedokļa nav nozīmes, vai situācija, ar kuru saskaras indivīds, ir patīkama vai nepatīkama. Svarīgi — cik intensīva ir nepieciešamība, kas prasa pārorganizēšanos vai adaptāciju.³

Mūs interesē Seljes analizētā divu stresa formu eksistence: distress — nepatīkamais, kaitīgais stāvoklis — un eistress — aktivitāti un darbošanos stimulējošais.

¹ Sk.: *Виготский Л.* Психология искусства. М., 1968, с. 272.

² Turpat.

³ Sk.: *Селье Г.* Стресс без дистресса. М., 1979, с. 27.

Mūzikas uztverē sastopamies ar stresu, kurš tikai izņēmuma gadījumos var izrādīties kaitīgs, bet vispār ir maksimāla spēku mobilizācija, kas sekmē organisma pārorganizēšanos.

Iespējams, ka sonātes kompozīcija ar tās dramaturģiskajām likumsakarībām rada vairākus priekšnosacījumus stresa izraisīšanai. Stress jeb paaugstināts tonuss un sasprindzinājums var rasties izstrādājumā, precīzāk — pirmskulminācijas zonā. Ceļš uz kulmināciju — stresa rašanās — nereti īstenojas kā liela skaita muzikālo «notikumu» uzkrāšanās īsā laika sprīdī (nereti — harmoniski nenoturīgas sekvences). To pilnvērtīgai uztverei nepieciešama paaugstināta aktivitāte un tonuss. Iestājas pirmsikta stāvoklis, kad maksimāli tiek gaidīta noteikta tematisma parādīšanās. Šādas gaidas bieži pasvītro dominantes ērģelpunkts, kas dotajam fragmentam piešķir nenoturību un prasa atrisinājumu.

Kā mūzikā tiek sasniegts attīstības dinamisms? Seit liela nozīme noturības pārvarēšanai ar nenoturību plašā šī vārda nozīmē (ne tikai tonāli harmoniska nenoturība, bet arī ritma neregularitāte, reģistru modulācijas, nepastāvīgs temps utt.). Tātad stresu mūzikā īsi var raksturot kā nenoturības kulmināciju, kam piemīt maksimāls sasprindzinājums un atrisinājuma gaidas.

Muzikālā kulminācija ir lūzuma moments: sasniegts augstākais sasprindzinājuma punkts (zona) — stresa stāvoklis; sākas atrisinājums — sprieguma kritums. Aktīvās trauksmes, gatavības emocijas nomaina homeostatiskās emocijas¹ (apmierinājums, bauda), bet dažos gadījumos — dziļu skumju, izmisuma emocijas. Pāreja no viena tipa (aktivizējošām) uz citām (homeostatiskām) emocijām tad arī ir katarsiskā «attīrīšanās», uzkrātās psihiskās enerģijas atbrīvošanās.

Tādējādi izrādās, ka no pirmā acu uzmetiena tāle stresa un katarses jēdzieni ir tuvi to psiholoģiskā satūra ziņā un savstarpēji korespondē un saskaņojas.

Pieļaujams, ka stresu un katarsi saista arī cēloņseku sakarība un savstarpēja atkarība laikā: emocionālais

¹ Homeostatisko emociju pamatojumu, skaidrojumu sk. grām.: *Krauklis A. Emocionālais stress un tā optimizācija*, 46. lpp.

stress ir nepieciešams priekšnosacījums sekojošam katarsiskajam stāvoklim.¹

Kā jau minēts, klasiskā sonātes kompozīcija ir spilgtākais, pārlicinošākais dramatiskā žanra paraugs instrumentālajā mūzikā. Pretstatu — alternatīvu — eksistence ir ķīla stresa un katarses stāvokļu izraisīšanai klausītājā. Vēl vairāk — stress un katarse piemīt sonātei-drāmai ar vienotu kulmināciju.

Liriskajā sonātē, kur attīstība noris viļņveidīgi un ir vairākas kulminācijas, sasprindzinājums var nesasniegt tik augstu pakāpi, un par stresu tajā var runāt tikai nosacīti.

Trīsdalīgā vai četrdaļīgā sonātes ciklā ar stresa vai tamlīdzīga stāvokļa radīšanu saistīta pirmā daļa. Katarsiskā «attīrīšanās» notiek liriskajā otrajā un žanriskajā trešajā daļā. Fināls var vispārināt gan stresu, gan katarsi.

Iespēju robežās jebkurš skaņdarbs (kā arī jebkurš mākslas darbs) īsteno katarsisko funkciju, ja vien tam nav specifiska «ilustratīva» nozīme, jo māksla «attīra» no sadzīviskā, ikdienišķā un izraisa pozitīvas emocijas.

Pielietojamie žanri savukārt var radīt to optimālo, produktīvo stresu, kas nepieciešams dažādu — ikdienišķu un neikdienišķu — uzdevumu, problēmu risināšanai (pielietojamiem žanriem nereti ir tieši šāda funkcija, šāds «psiholoģiskais zemteksts»).

Attiecībā uz katarses jēdzienu rodas virkne jautājumu, kas prasa speciālu izpēti. Viens no tiem ir jautājums par laiku: kad, kādā mākslas uztveres fāzē notiek emociju katarsiska «attīrīšanās». Aristotelis saprata katarsi kā tragēdijas mērķi, kurā pastāvīgi norisinās «attīrīšanās no kaislībām» caur līdzpārdzīvojumu un bailēm. Šeit tāpat katarse saistīta ar procesa beigu fāzi.

Citādi katarsiskās reakcijas vietu un laiku nosaka Ļ. Vigotskis, kas par katarsi uzskata veselu procesu, kurā vienu afektu noliedz cits.

Instrumentālajā mūzikā šāds afektu noliegums un to savstarpēja «iznīcināšana» nav uztverama tik vienkārši,

¹ Tas nepavisam nenozīmē, ka pareiza arī apgrieztā sakarība: ne jebkurš stress izsauc katarsi, kaut gan mūzikā nereti ir tieši tā. Turklāt stresa stāvokli cilvēks biežāk var sasniegt sadzīves situācijās, bet katarsisko «attīrīšanos» rast mākslā, arī mūzikā.

kaut gan ir skaidrs, ka mūzika iedarbojas katarsiski. Par to raksta arī Vigotskis: «...tā (mūzika — Z. G.) iedarbojas vienkārši katarsiski, tas ir, apskaidrojot, attīrot psihi, atklājot un izraisot milzīgus un līdz šim nomāktus un ierobežotus spēkus.»¹

Kā stresa, tā arī katarses pārdzīvojuma vieta muzikālajā lirikā un drāmā ir dažāda. Sonātes-drāmas notikumu attīstība, asas kolīzijas tajā pakļaujas vienotas ģenerālās kulminācijas principam. Kulminācija šeit ir ne tikai dramatiskā virsotne, bet arī lūzuma moments. Sonātē, kur kulminācija bieži atrodas uz izstrādājuma un reprīzes robežas, notiek psihisko stāvokļu maiņa un pēc sasprindzināta, nenoturīga stresa stāvokļa iestājas iekšēja miera, līdzsvara stāvoklis, kas tuvs katarsei.

Citādi tas notiek liriski organizētā skaņdarbā: šeit «attīrīšanās» vai nu seko pēc skaņdarba noklausīšanās (klausītājs jūtas «apskaidrots»), vai arī katarsisks ir viss liriskais skaņdarbs, kas izsauc apmierinājuma jūtas (klausītājs it kā atrodas tālu no ikdienišķām problēmām un pilnīgi «iegrimst» lirisku jūtu sfērā).

Kā rāda eksperimentāli pētījumi, šajā ziņā skaidri nodalāmi divi klausītāju tipi: viens aktīvi pārdzīvo mūziku visā tās skanēšanas laikā — seko emocionālajam saturam un tā maiņām, atbilstoši mainās šo klausītāju psihofizioloģiskie rādītāji; citam turpretim emocionālā atsaucība skanējuma laikā ir notušēta, bet katarsiskā noklausītās mūzikas «izdzīvošana» aktivizējas pēcdarbībā, kad skaņdarbs jau izskanējis.²

Stresa un katarses savstarpējā saistība mūzikā ir daudzveidīga. Tā izpaužas arī vienā no mūzikas mākslas sociālajām funkcijām: mūzikā nereti meklējam katarsisko «attīrīšanos» pēc dzīves stresiem. Tomēr šī stresa un katarses saistība nav viennozīmīga. Vispārējam ieskatam noderīga sekojoša shēma:

$$S \rightarrow K \vee S_1. \quad (1)$$

Cilvēks stresa situācijā (S) tiecas (\rightarrow) atrisināt to katarsiski (K). Pēc katarses sekojošais sasprindzinājuma pieaugums var novest pie jauna stresa stāvokļa

¹ *Виготский Л.* Психология искусства, с. 320.

² Eksperimenti veikti Latvijas PSR Eksperimentālās un klīniskās medicīnas ZPI Neurofizioloģijas laboratorijā (sīkāk par to sk.: *Gailite Z.* Par mūzikas uztveri un psihofizioloģiju. — Lit. un Māksla, 1979, 28. sept. 12.—13. lpp.).

(S₁), bet psiholoģiskas saites starp tiem nav; ir cezūra (V), jo katarses pārdzīvojums parasti netiecas uz savu noliegumu.

Mūzikā šādai shēmai tuvojas trīsdaļu forma: ja malējās daļas rada sasprindzinājumu vai atspoguļo paaugstināta sprieguma stāvokli, bet liriskā vidusdaļa šo uzkrājušos spriegumu atbrīvo, tad starp vidusdaļu un reprīzi mēdz būt pāreja, kas «aizpilda» cezūru un tādējādi apvieno vidusposmu un reprīzi. Bez tam jebkura katarse sensibilizē sekojošo stresu un kontrasta dēļ pastiprina tā emocionālo iedarbību.

Būtu nepareizi domāt, ka visos šajos gadījumos katarse ir tikai sublimācija, homeostāze, pasīva tīksmināšanās par sasniegto stāvokli. Pretēji: katarses pārdzīvojums īstenojas arī kā aktīva (bet nesasprindzināta) uzkrātā sprieguma atbrīvošanās darbībā.

Šāda veida stresa un katarses saturs un savstarpējās attiecības daudzkārt sastopamas, piemēram, klasiskajā sonātes kompozīcijā, kad reprīzes sākumā himniski skan galvenā tēma, kas atrisina dažādu tēmu (vai tematisku elementu) pretrunas, rada noturīgu psihemocionālo stāvokli līdz tam valdošās nenoturības vietā.

Mūzika var modelēt daudzkārtīgu stresa sasniegšanu un tā atrisināšanu katarsiskas «attīrīšanās» veidā. Sonātes kompozīcijā to var iedomāties, piemēram, šādi: Ekspozīcija Izstrādājums Reprīze (Koda) (Noslēgums)
G.p. B.p.¹ G.p. B.p. G.p. B.p. (2)

S → K S ————— → K (S) → (K)

Tā kā stresa un katarses stāvokļu noteikšanai neeksistē (un nevar eksistēt) precīzi kvantitatīvi rādītāji, tad doto shēmu var apšaubīt un apgalvot, ka, piemēram, sonātes kompozīcijā nosacīti iespējama tikai šāda secība:

Ekspozīcija Izstrādājums Reprīze Koda
K — — — — S ————— → K (3)

Neiebilstot pret šādu traktējumu, norādīsim tikai, ka sonātes uztvere prasa klausītāju diferenciāciju: emocionāli kustīgākiem, atsaucīgākiem indivīdiem atbilstošāks ir pirmais gadījums (2. shēma), bet klausītājiem ar

¹ G. p. — galvenā partija, B. p. — blakus partija.

mazāk kustīgu, inertāku nervu sistēmu — otrs (3. shēma).

Stress un katarse dažu iezīmju ziņā ir pretēji stāvokļi, arī to īstenošanās laikā. Stresam piemīt virzība uz priekšu, uz nākotni, uz gaidāmo atrisinājumu (tieši tāpēc sonātes izstrādājums ir pats dinamiskākais process), savukārt katarsi cilvēks pārdzīvo kā sasniegtu stāvokli tagadnē (pat aktīvu mūziku var pārdzīvot kā mainīgu tagadni) vai pat it kā «ārpus laika» eksistējošu savdabīgu «ekstāzi». Laika tiecību vai — pretēji — šīs tiecības iztrūkumu nodrošina, no vienas puses, dažāda veida nenoturība, kas sekmē sasprindzinājuma (un sekojoši — stresa stāvokļa) radīšanu, no otras puses, noturība (vienkāršākajos gadījumos — harmoniski skaņkārtiska), kas piemīt katarsei. Tātad stresa modelēšana pieaugošas sarežģītības secībā izpaužas kā

nenoturība → sasprindzinājums → stress.

Katarse turpretim ir nevis procesuāls, bet drīzāk — simultāns stāvoklis, kas izsakāms kā sintēze:

noturība, trūkst sasprindzinājuma un tieksmes, homeostatiskas emocijas = katarse.

Kopumā dažas stresa un katarses atšķirīgās pazīmes var rezumēt sekojoši:

s t r e s s	k a t a r s e
nenoturība, nestabilitāte	noturība, stabilitāte
virzība uz nākotni	tagadnes pārdzīvojums vai laika atskaites iztrūkums
aktivizējošās emocijas	homeostatiskās emocijas
viennozīmīga darbība attiecībā uz katarsi, t. i., stress izsauc katarsi	neviennozīmīga darbība attiecībā uz stresu: katarse likvidē vai pastiprina stresu

Muzikālās kompozīcijas loģika, kā arī muzikālo «situāciju» atkārtojamība (iespēja ar dažādiem līdzekļiem un dažādām muzikālām tēmām panākt radnieciskus emocionālās iedarbības efektus) nodrošina iespēju daudzkārt modelēt stresa un katarses stāvokļus. Vienkāršs šāda veida piemērs ir Šūmaņa «Kreiserliāna», kur «florestāniskās» dinamiskās, disonantās un sasprindzinātās daļas mijas ar Eizēbija raksturam tuvajām

relaksācijas, miera un iekšējas harmonijas noskaņā izturētajām daļām.

Šopēna *b-moll* sonātes pirmajā daļā, piemēram, stresa un katarses stāvokļi modelēti diezgan skaidri: augstākā sprieguma virsotne ir pirmās daļas kulminācijā (sākot ar 154. takti), bet katarsiskā attīrīšanās, relaksācija izpaužas blakus partijas materiālā, sākot ar reprīzi (no 170. takts). Pakāpeniska dinamizācija noved pie jauna pacēluma (noslēgums), un sasprindzinājuma pieaugums sagatavo nākamo daļu — dramatisko skerco.

* *
 *

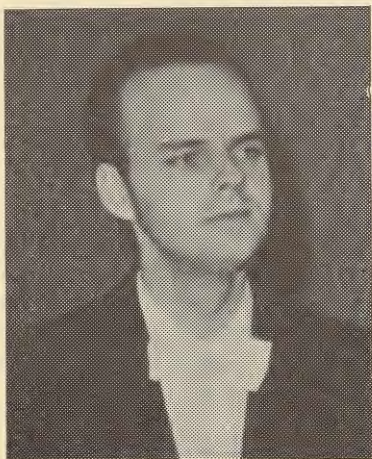
Mūzikas kultūras daudzo problēmsituāciju atrisinājumu netuvinās pētījumi nedz mūzikas teorijas, nedz vēstures, pat ne psiholoģijas un socioloģijas laukā. Lai raksti un darbi nebūtu «tukšzieži» un paši rakstītāji un darboņi «necīnītos ar vēdzirnavām», pirmais uzdevums ir — apjēgt katras problēmas saturu un galveno cēloni.

Saprast mūzikas daudzveidīgās, galvenokārt psiholoģiskās iedarbības mehānismu bez mūzikas uztveres psiholoģijas pētījumiem ir neiespējami. Bet sakarībai «mūzika — sabiedrība» ir pirmkārt sociālpsiholoģisks pamatojums, tāpēc attaisnoti šķiet (pagaidām) ne visai populārie pētījumi šajā jomā.

FOLKLORA



SUTARTIŅU PĒDAS LATVIJĀ



Mārtiņš Boiko (dz. 1960. g.) mācījies E. Dārziņa speciālajā mūzikas vidusskolā Pūšamo instrumentu un Mūzikas teorijas nodaļās. 1984. gadā ar izcilību absolvējis Jāzepa Vītola Latvijas Valsts konservatoriju muzikoloģijas specialitātē (vadītājs docents Dz. Kļaviņš). LPSR ZA Valodas un literatūras institūta jaunākais zinātniskais līdzstrādnieks. Kopš 1985. gada Maskavas konservatorijas aspirants vispārējās estētikas specialitātē (vadītājs filozofijas zinātņu doktors profesors S. Rapoportis). Zinātniskās pamatintereses — mūzikas estētika un etnomuzikoloģija.

Interesantais fakts, ka latviešiem etniski radniecīgajai lietuviešu tautai, turklāt pašā Latvijas pierobežā, vēl pagājušā gadsimta otrajā pusē dzīvā tradīcijā pastāvēja tāda savdabīga muzikāla parādība kā sutartines, jau pats par sevi vedina jautāt, vai kas līdzīgs nav bijis arī pie mums. Taču šādu jautājumu nevajag uztvert virspusīgi, kā eksotikas meklēšanu pašu folklorā. Zinātniski tas pieder pie divu mūzikas kultūru vēsturisku, varbūt pat ļoti senu folklorisku kontaktu problēmikas. Tās risināšana ir nozīmīga ne tikai folkloristikai un etnomuzikoloģijai, bet arī kultūrvēsturei un etnogrāfijai. Jautājumu par sutartiņdaudzbalsības vai tai radniecīgu formu bijumu Latvijā vēl jo interesantāku padara tas apstāklis, ka šeit, kā zināms, vēl nesenā pagātnē bija plaši izplatīts cits savdabīgs un ļoti vecs daudzbalsības veids — burdondaudzbalsība¹. Minētajai problēmikai

¹ J. Vitoliņš par šo «vilcēju vairākbalsību» raksta: «Tāds burdonu vairākbalsības veids ir viens no vispirmatnējākiem, kam Eiropas tautu mūzikas folklorā gandrīz nav analogiju, bet zināmas

veltīts pētījums mūs tuvinās abu šo muzikālo parādību vēsturiskās attiecības izpratnei.

Lai iegūtu skaidrus atskaites punktus turpmākajiem meklējumiem, mums sākumā ir nepieciešams īss sutartiņu īpatnējās mūzikas apraksts.

Visdažādākajos pētījumos sutartiņdaudzbalsība¹ parasti raksturota kā ļoti sena parādība. Šis senums tiek plaši un daudzveidīgi argumentēts, minot gan pirmatnējā sinkrētisma elementus, gan patriarhālo ģimenes attiecību atspoguļojumu sutartiņu tekstos, gan arhaiskas muzikālas īpašības (šaurapjoms, izteiktas skaņķārtiskās hierarhijas trūkums, primitīvas skaņrindas, intonatīva vienveidība, sillabiskums u. c.). Kā norāda ievērojamā lietuviešu folkloriste Jadviga Čurļonīte, par sutartiņu pastāvēšanu jau sensenos laikos liecina arī to funkcionālais un tematiskais sakars gandrīz ar visiem zināmajiem lietuviešu mūzikas folkloras žanriem [34.123]. Īpaši vecs veids ir tā saucamās sekundu sutartines. To poētiskais teksts dažkārt sastāv tikai no piedziedājumvārdiem, interjekcijām, skaņu atdarinājumiem, eksklamācijām, ko vairāki pētnieki uzskata par akmens laikmeta mūzikas pazīmi [36.6]². Ilggadējais lietuviešu

paralēles, gan gluži citādos tipos un raksturā, saskatāmas dažu Dienvidslāvijas, Gruzijas, dažu Mazāzijas, Indijas un Indonēzijas tautību vokālajos burdonos.» [29.21.]*

* Pirmais skaitlis kvadrātiekvās apzīmē numuru literatūras sarakstā, otrais — lappusi avotā, trešais — muzikālā piemēra numuru attiecīgajā krājumā.

¹ Vārds «sutartine» ir radies no lietuviešu darbības vārda «sutartiti» — būt saskaņā, saskanēt, saderēt [36.5].

² Piemēram, kādā linu plūksšanas sutartinē ir tikai divi katrā balsī citādā secībā daudzkārt atkārtoti vārdi «Saduto, tuto», kuriem nav jēdzieniska satura. Citkārt sutartines poētiskais teksts sastāv no atsevišķiem poētiskiem simboliem, kas tālāk negūst nekādu saturisku izvērsumu, piemēram:

Du broliai, du užuoeliai.
Gegutyte sode, sodelyj kukavo.
Du brolal', užolal', liliula.
Gegute sode, sode kukavo.

Div' brāļi, div' ozoliņi.
Dzeguzīte dārzā, dārziņā kūkoja.
Div' bāliņ', ozoliņ', lijuļa.
Dzeguze dārzā, dārzā kūkoja.

[30.29, cit. no 18.110.]

Taču līdzās šādiem tekstiem netrūkst sutartinēs arī tekstu ar izvērstu sižetu.

folkloras pētnieks Zenons Slavjūns konstatē, ka «sekundu sutartiņu polifonija pieder pie visagrākajām (ret. mans — M. B.) sabiedrības attīstības stadijām raksturīgajiem daudz balsības tipiem» [36.7; sīkāk par to: 20.17—22]. Aplūkodams sutartiņu vēsturisko stabilitāti kopumā, zinātnieks saka: «Jādomā, ka vēstures gaitā sutartines pārveidojās, taču to pamatvaibsti.. ir palikuši nemainīgi» [36.6]. Kādas tad ir viņu galvenās iezīmes?

Šīm Lietuvas ziemeļaustrumos izplatītajām dziesmām ir skaidri polifona daba — tajās noteicošā ir horizontāle, balsīm piemīt liela patstāvība. Pēc to izkārtojuma laikā ir izšķirami divi galvenie sutartiņu veidi — kontrapunktiskās un kanoniskās sutartines. Kontrapunktiskās sutartines jeb — tautas dotajā vārdā — keturines (liet. *keturi*—četri)¹ ir savdabīgi antifonāli dziedājumi. Tajos pamīšus darbojas divi izpildītāju pāri, no kuriem otrs atkārtoti katru pirmā dziedāto pantu.

I. $\text{♩} = 112$ [22.525.303 a]

I
Dū_no u_pē, ly_lio, gi_lus a_že_rē_lis.
Dū_no, dū_no u_pē, dū_no, dū_no u_pē.

II
Dū_no u_pē, ly_lio, gi_lus a_že_rē_lis.
Dū_no, dū_no u_pē, dū_no, dū_no u_pē.

Pirmā balss:

Otrā balss:

1. Dūno upe, liļo,
Dziļis ezeriņis.

Dūno, dūno upe,
Dūno, dūno upe.

¹ Vārds «keturine», tāpat kā «keturi», izrunājams ar plato «e» pirmajā zilbē.

- | | |
|--|---|
| 2. Dūno upe, liļo,
Tajā ezeriņā, | Dūno, dūno upe,
Dūno, dūno upe. |
| 3. Dūno upe, liļo,
Pelda rauduviņis, | Dūno, dūno upe,
Dūno, dūno upe. |
| 4. Dūno upe, liļo,
Un mans bāleliņis. | Dūno, dūno upe,
Dūno, dūno upe. |
| 5. Dūno upe, liļo,
Tajā ezeriņā, | Dūno, dūno upe,
Dūno, dūno upe. |
| 6. Dūno upe, liļo,
Pelda daudz zivtiņu. | Dūno, dūno upe,
Dūno, dūno upe. |
| 7. Dūno upe, liļo,
Atnāks zvejnieciņis, | Dūno, dūno upe,
Dūno, dūno upe. |
| 8. Dūno upe, liļo,
Izvils zivtelītes. | Dūno, dūno upe,
Dūno, dūno upe. |
| 9. Dūno upe, liļo,
Daudz ir zivtelīšu. | Dūno, dūno upe,
Dūno, dūno upe. ¹ |

Kā redzam, šeit katrā balsī skan citāds teksts. Pir-majā ir sniegta norīse, sižets. Sašaurināti interpretējot jēdzienu «saturis», vienosimies šo sutartines dzejsteka daļu saukt par saturiski noslogoto tekstu. Otrajā balsī skan it kā piedziedājums, ko tā gan īsti nevar dēvēt, jo tas netiek vis p i e-dziedāts, bet drīzāk gan p a-dziedāts, «palikts» pirmajam tekstam apakšā. Šis otrās balss poētiskais teksts sastāv no piedziedājumvārdiem — un tikai. Šāda saturiski noslogota un saturbrīva teksta vienlaicīga skanēšana — tekstu polifonija — ir viena no sutartiņu raksturīgākajām īpašībām, kam, pēc Z. Slavjūna domām, «vispār nav analogiju citu tautu daudzbalssīgajās dziesmās» [36.10]. Jāpiebilst, ka lielajā vairumā gadījumu arī pirmajā balsī līdzās saturiski noslogotajam tekstam atrodam saturiski nenoslogoto. Tā tas ir arī 1. piemērā (rinda: «Dūno upe, liļo»). Dažkārt saturbrīvais teksts šajā balsī aizņem pat vairāk vietas nekā saturiski noslogotais.

Otrs pamatveids ir tā saucamās kanoniskās sutartines jeb, lietojot tautā pieņemto apzīmējumu, trejines (liet. *trys*—trīs)². Kā to rāda šis otrais nosaukums, kanoniskās sutartines parasti dzied trīs personas:

¹ Sniedzot četruines teksta latviskojumu, kurā saglabāts oriģināla pantmērs, atsevišķi neizrakstām otrā pāra dziedāto katra panta atkārtojumu.

Piemērā sniegtā sutartine par zveju ir pierakstīta 1939. gadā. Tolaik 85 gadus vecā teicēja Karolīna Statulevičiene uzaugusi Rageļu ciemā, kas atrodas dienvidos no Rokišķiem.

² Patskanis «e» vārda «trejine» pirmajā zilbē izrunājams ļoti plati, gandrīz kā «a».

2.

[22. 250. 95a]¹

I
Lioj da_gi - tē - li, lioj kaņ_ni au - gai.

II

III

Da_gi - tēl, da_bi - tēl, da_gi - tēl, da_bi - tēl.

Lioj da_gi - tē - li, lioj kaņ_ni au - gai.

Da_gi - tēl, da_bi - tēl, da_gi - tēl, da_bi - tēl.

Lioj da_gi - tē - li, lioj kaņ_ni au - gai.

Balsis trejinē veido stingru kanonu. Tas ir visizplatītākais sutartīņu balsu temporālā izkārtojuma veids. Katra trejnes balss dalās divi posmos, no kuriem pir-

¹ Šo 1939. gadā platē ieskaņoto rudzupļaujas sutartīni teicēja Elēna Balžekiene iemācījusies Ukmerģes apriņķa Pabaiskas pagastā.

majā skan saturiski noslogotais, otrajā — saturbrīvais teksts. Šie posmi abi ir vienāda garuma, t. i., savstarpēji simetriski. Kanons vienmēr ir izveidots tā, ka tie dažādās balsīs nepārtraukti skan kopā — pastāvīgi uzslāņojoties cits citam. Tātad arī kanoniskajā sutartinē ir tekstu polifonija — saturiski noslogotais un saturiski nenoslogotais teksts tiek dziedāti reizē, taču nemitīgi mainās to izpildītāji. Kaut arī izpildīšanā ir iesaistītas trīs personas, reāli visu laiku dzirdama divbalsība. Jāpiebilst, ka kanoniskas vai kontrapunktiskas sutartines ir visai nosacīti, jo trejine var tikt izpildīta kā keturine — un otrādi. Gan nedaudz, tomēr ir fiksētas sutartines, kas pastāv abējādi [36.20].

1. piemērā abu balsu melodiskajā kustībā izmantotas vienas un tās pašas skaņrindas skaņas. 2. piemērā katram poētiskajam tekstam ir sava skaņrinda, sava melodiskā pozīcija: saturiski noslogotajam tekstam tercās bihords *e — g*, saturbrīvajam — «trisskanis» *d — fis — a*. Katra balss, pārejot no viena teksta pie cita, attiecīgi maina šo pozīciju. Nevienu brīdi abās skanošajās balsīs teksts, kā arī melodiskā pozīcija nesakrīt. Tā starp tām veidojas nepārtraukts, vienlaicīgs tekstu un muzikāls (pozicionāls) kontrasts. 2. piemērā balsis ir koordinētas tā, ka vertikālē rodas vienīgi sekundu saskaņas. Visnotaļ izturēta šāda intervāliskā attiecība tiek t. s. sekundu sutartinēs, pie kurām pieder arī dotā rudzupļaujas trejine. Līdzās tekstu kontrastam gan 1., gan 2. piemērā ir arī balsu ritmisks kontrasts. Tas veidojas, balsij ar sīkāku vērtību kustību aizpildot lielāku vērtību radītos retinājumus citā balsī (komplementārisma princips). Komplementārā ritmika ir sutartinēm visai raksturīga parādība [4.53]. Tā rada vienmērīgu, intensīvu ritmisko plūdumu.

1. un 2. piemēra abu balsu daudzveidīgo (ritmisko, tekstuālo, trejinē — arī pozicionālo) pretstatu līdzsvaro to ciešā intonatīvā saistība. Intonatīvi kontakti starp balsīm ir ļoti raksturīgi sekundu sutartinēm, jo tajās abām balsīm (trejinēs — atsevišķos posmos) ir viens un tas pats būvmateriāls — terca, kas viscaur nodibina intonatīvās struktūras vienotību (sk. 2. piemēru). Šajās senākajās sutartinēs abas balsis aug no vienas intonativas saknes. Tāpat tas ir arī citu (nedisonanto un mazākdisonanto) veidu autogēnākajos paraugos, taču kopumā tajos intonatīvie kontakti vairs nav tik cieši.

Nereti sastopami gadījumi, kur tie izpaliek pavisam. Tomēr 1. piemērā mēs redzam ļoti interesantu ainu: balsu intonatīvā saistība tiek realizēta ar imitāciju palīdzību.

Atgriezoties pie sekundu sutartines 2. piemērā, pievērsīsim uzmanību vēl vienam raksturīgam momentam. Trejines saturbrīvajā posmā iezīmējas melodiski izklāstīts «trīsskanis». Šādi «trīsskaņi» sutartinēs nav harmoniskās domāšanas sekas. Tie rodas, kontrapunktēšanas procesā apvienojoties diviem «tukšiem» tercās divskaņiem [36.15]. Tas pats sakāms arī par «sektakordiem» un «kvartsektakordiem», kas sutartinēs veidojas, attiecīgi apvienojoties kvartas un tercās divskanim. Šajās melodijā ietvertajās «harmonijās» gan ritmiski, gan melodiski par galveno atbalsta punktu daudzos gadījumos izvirzās vidējā jeb ass skaņa. Tercās bihordos vadošā parasti ir apakšējā skaņa. Jāpiemetina, ka uz šādām tukšām saskaņām var balstīties ne tikai sekundu sutartiņu melodika. Ir zināmi daudzi piemēri, kur abām balsīm ir viena un tā pati «ne aizpildītā» skaņrinda — terca vai trīsskanis iepriekš minētajā nozīmē. Bieži vien «tukšā» skaņrinda ir tikai vienā balsī, otrā tā ir pilnīgi vai daļēji aizpildīta. Melodija, kas «cirkulē» šādā ietvarā, ir stūrainā, bez kustības pakāpeniskuma, līgnuma. Tā ir maz individualizēta, intonatīvi viendabīga un vienveidīga. Melodijas stūrainības iespaids gan mūsu uztverē rodas tāpēc, ka tā ir pieradusi pie melodisko lēcienų aizpildīšanas, sagatavošanas vai citādas kompensēšanas, kas ir neiespējama sutartinēs vai to balsīs, kuras veidotas tikai no konsonanšu bihordiem vai to kombinācijām un kur lēcieniem tāpēc nemaz īsti nav lēcienų daba. Melodijas «stūrus» piedevām vēl izceļ motoriskā, aktīvā ritmika.

Tiktāl esam fiksējuši vokālo sutartiņu būtiskākās īpašības¹. Tās ir: balsu tīri polifonā attiecība, tekstu

¹ Vietas ierobežojumu dēļ šeit neaplūkosim kontrapunktisko sutartiņu paveidu dvejines, ko dzied divi izpildītāji un kur nav tekstu polifonijas, tāpat arī daudzveidīgās trejines ar iespraudumu, kuru atskaņošanā piedalās četras dziedātājas, kā arī instrumentālās sutartines. Sīkākas ziņas par šiem veidiem un par sutartinēm vispār interesenti var smelties grāmatās: 4, 18, 20, 21, 22, 23, 24, 34 un 36 (numuri literatūras sarakstā).

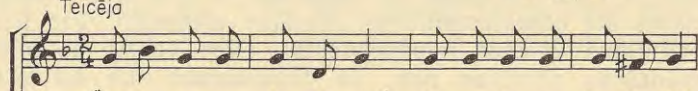
polifonija, komplementārā ritmika. Senākajās un autoģenākajās sutartinēs vērojami balsu intonatīvi kontakti. Bieža parādība ir tukšās skaņrindas. Sekundu sutartinēs starp balsīm veidojas tikai sekundas.

Par to, ka šodien samērā viegli varam atrast sākumpunktu sutartiņu pēdu meklēšanai Latvijā, mums jāpateicas kādai spilgtai, latviešu kultūrvēsturē nozīmīgai personībai — Mārtiņam Bucleram (1866—1944), kas bija ne tikai viens no latviešu fotomākslas pamatlicējiem, bet arī aktīvs Krišjāņa Barona un Jurjāņu Andreja korespondents, prasmīgs, muzikāli izglītots folkloras vācējs. «Mārtiņš Buclers dzimis 1866. gada 12. decembrī Zemgalē, Saukas pagasta Juču mājās, zemnieku ģimenē,» lasām grāmatā «Latvijas fotomāksla». «Pēc vietējās pagastskolas beigšanas viņš devies uz Irlavas skolotāju semināru, kur kā eksternis nolīcis skolotāja eksāmenus» [12.61]. Irlavas seminārs tajā laikā bija nozīmīgs Latvijas mūzikas un muzikālās izglītības centrs. Laikā no 1850. gadu sākuma līdz 1893. gadam tur strādāja Jānis Bētiņš, pie kura savus mūzikas pārbaudījumus varēja būt kārtojis arī Buclers. Semināra audzēkņiem tika stādītas visai augstas prasības gan teorijā, gan praktiskajā muzicēšanā. Krietnu materiālu Buclers savā laikā iesūtīja Baronam — 355 Saukā pierakstītus dziesmu tekstus [10.299]. Jurjāņa «Latvju tautas mūzikas materiālos» atrodam kādas desmit Buclera pierakstītas meldijas. Arī tās gandrīz visas nāk no Saukas pagasta. Un viena no tām mums ir īpaši svarīga:

3.


[6. 33. 49]

Teicēja



Ķigāns sa_vu čī _gā _niet', ik va_ko_ra te _te _rēj',
 Kam tī ag_ri ne _cē _lās, kam ku_lī _šu ne _lā _pīj',

Locītājas



Ko _ la _ do, ko _ la _ do, ko _ la _ do, ko _ la _ do,

čigāns sa_vu čī_gā_niet', ik va_ka_ra te_te_rēj.
kam tī ag-ri ne_cē_lās, kam ku_lī_šu ne_lā_pīj.
ko_la_do, ko_la_do, ko_la_do, ko_la_do.

Pirmais, kas šajā piemērā liekas neparasts, ir divu dažādu tekstu paralēla skanēšana. Tas, ko neskaitāmās Latgales un Malienas kaladu dziesmās esam raduši dzirdēt pēc kārtas — saturiski noslogotais teksts un refrēns «Kalado, kalado!» —, tagad skan reizē. Piedziedājums ir it kā mainījis savu atrašanās vietu; tas ir pārcēlies uz otro balsi un aizņēmis to pavisam, pirmo atstājot pārējam tekstam. Ja atmiņā atsaucam sutartines, tad šāda divu dažādu tekstu līdzaspastāvēšana neliekas nedz nejauša, nedz dīvaina — mūsu priekšā ir tekstu polifonija pilnīgi tīrā veidā: vienlaikus skan saturiski noslogotais un saturbrīvais teksts. Un tā nav vienīgā īpašība, kas šo dziesmu tuvina sutartinēm. Zīmīgs ir, piemēram, pirmās balss melodiskais veidols — sutartiņveidīgā stūrainība te rodas, ritmiski izceļot, ar regularitāti pasvitrojot neaizpildītus un nesagatavotus «lēcienu», šos melodijas «stūrus» un «šķautnes». Pirmās balss melodiskajā kustībā izzīmējas sutartinēs bieži atrodamā «harmonija» — «kvartsekstakords». Melodija ir raksturīgi centrēta šīs «harmonijas» vidējā skaņā *g*, kas veido skaņkārtiski melodisko asi. Kaut arī abas balsis melodiski atšķiras, tās intonatīvi savā starpā cieši saistītas. To attiecība ir polifona. Nomināms arī komplementārās ritmikas elements. Tas šeit atrodams viscaur nepāra taktīs. Pāra taktīs komplementārās ritmikas nav. Te jāpaskaidro, ka latviešu daudz balsīgajā tautasmūzikā komplementārās ritmikas iespēju stipri ierobežo klasiskā poētiskā teksta ritmiskās formas kanoni. Savdabīgi organizētais trohaiskais pantmērs nepieļauj zināmus akcenta pārstādījumus, izslēdzot tādu ritmisku figūru kā vai rašanos, kādas ir bieži atrodamas lietuviešu sutartinēs.

Šādas figūras latviešu materiālā teorētiski iespējamās liekas refrēnos, resp., saistībā ar piedziedājumvārdiem.

Būtu svarīgi noskaidrot, vai Saukas kaladu dziesmai nav tuvāku līdzinieču lietuviešu meldiju klāstā. Z. Slavjūna sastādītais un komentētais trīssējumu krājums «Sutartinēs», kas ir līdz šim plašākā šo dziesmu tekstu un mūzikas publikācija (neskaitot izvirtušas, modernizētas un pirmsutartiņu formas, tas aptver pāri par 770 muzikālu vienību), sniedz mums dažus pierakstījumus, kur viens posms ir intonatīvi un arī pēc izveides tuvs kādai no mūsu piemēra balsīm. Tā Saukas meldijas pierakstījuma pirmā teikuma augšējai līnijai ir tieša līdzība ar sekojošās trejines pirmo posmu:

4. [22 145. 1a]

$\text{♩} = 88$

Tri - ju - la, ta - ta - to, kur la - pe - la

gu - ņe - ja, tri - ju - la, ta - - ta - to,

Pirmā divtakts trejinē un kaladu dziesmā atšķiras maz. Abos gadījumos tajā ļoti līdzīgā veidā tiek melodiski apgūts «kvartsekstakords»². Atšķiras tikai divtakts motīvu pirmās skaņas un pavisam nedaudz arī ritms. Trešajā taktī melodisko līniju ceļi šķiras, taču tālāk — ceturtajā — tās atkal pilnīgi sakrīt. Abos gadījumos kā melodiski skaņkārtiskā ass funkcionē «kvart-

¹ Ar zvaigznīti apzīmēta tā vieta, kur kanonā iesaistās nākamais dziedātājs.

² Jau norādījām, ka bieži vismaz viena no sutartines balsīm balstās uz «trīsskani». Gadījumi, kad kāda balss balstās uz «kvartsekstakordu», ir daudz retāki. Tomēr Slavjūna krājumā tādi sastopami 29 piemēros. Trijos pierakstījumos, no kuriem divi var tikt izpildīti gan vokāli, gan instrumentāli (uz skudučiem), vismaz viena balss melodiski izklāstīta «sekstakorda» veidā.

sekstakorda» vidējā skaņa, pie kuras melodiskā kustība vienmēr no jauna atgriežas.

Kaladu dziesmas otrās balsis intonatīvajai šūniņai līdzīga intonācija, kas tāpat tiek vairākkārt atkārtota, atrodama kādā citā trejinē:

5.

Mēreni

[22. 146. 1b]



Tri - ju - la, ta - ta - to, kur la - pe - lē



gu - lē - jo, tri - - ju - la, ta - - ta - to.

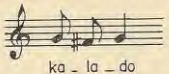
Motīvu līmenī būtisku nesakrītību atrodam tikai 5. piemēra un kaladu dziesmas apakšējās balsis trešajā taktī. Tā izraisa lielas atšķirības arī abu piemēru «frazēoloģijā». Kaladu dziesmas otrajā balsī nedalīti valda atkārtojuma princips, kas citam aiz cita liek virknēties vienādiem motīviem, turpretim trejinē tieši trešās takts ietekmē blakus veidojas divas stipri atšķirīgas divtaktu frāzes.¹ Uzmanību saista tas, ka abas trejines, ar kurām nupat salīdzinājām Buclera pierakstījumu, pieder pie vienas tematiskās grupas (sutartines par medībām) un arī to poētiskie teksti ir ļoti tuvi, būtībā ir viena un tā paša teksta līdzīgi varianti. Iespējams, ka abu trejiņu un kaladu dziesmas līdzīgumā ir kāda apslēpta sakarība, par kuru neko drošu tuvāk mēs diemžēl patlaban uzzināt nevaram.²

¹ Tomēr raksturīgā sekundas «lejup-augšup» intonācija arī šeit ir visās taktīs.

² Ja mēs uz mirkli pieļautu domu, ka abu trejiņu tekstu kopība norāda arī uz kādreizēju to muzikālu kopību, un, mēģinot to rekonstruēt, iztēlē apvienotu šo lietuviešu dziesmu pirmos posmus, tad iegūtu visai līdzīgu posmu, resp., balsu attiecību, kāda tā bija kaladu dziesmā. Veidotos pat šo posmu intonatīva saistība, kas būtu organizēta līdzīgi balsu intonatīvajai saistībai Buclera pierakstījumā.

Izdarītais salīdzinājums rāda, ka Buclera pierakstījuma abu balsu melodiskajām līnijām sutartiņu klāstā var atrast līdzīgus veidojumus. Taču šī līdzība pastāv tikai katrai balsij atsevišķi. Piemēru, kas Saukas kaladu dziesmai būtu tuvs ar visu savu veidolu, radinieci konkrētā, individuālā veidola līmenī, mēs lietuviešu materiālā neatrodam. Taču arī vispārīgākā līmenī, kas fiksē parādībai, šai gadījumā sutartinēm, kopumā raksturīgos vaibstus, mēs redzam ne tikai tādus, kas Saukas kaladu dziesmu šai parādībā iekļauj. Piemēram, Saukas kaladu dziesmas pirmajā balsī ļoti plaši notiek frāžu variēšanās. Tā aptver abus teikumus. Katra frāze var tikt uztverta kā pirmās variants ($a_1 a_2 a_3$). Tātad kopumā variantu skaits ir trīs. Tai pašā laikā otrā balsī līdzās pirmajai ir monotoni vienveidīga. Arī lietuviešu sutartinēs diezgan bieži varam atrast paraugus, kuros otrajā balsī saglabājas burtisks atkātojums, kamēr pirmajā tas ir variēts. Tomēr parasti variantu skaits tajā nepārsniedz vienu (a_1). Frāžu variēšanās pirmajā balsī pie nemainīgas otrās šeit negūst plašu izvērsumu. Frāžu variantu veidošanās kā melodiskās attīstības paņēmieni ir visnotaļ raksturīga latviešu teicamajām dziesmām. Jādomā, ka tieši šis dziesmu veids ir ietekmējis Saukas kaladu dziesmas augšējo balsi. Arī raksturīgais pēdējo skaņu pastiepus noslēgumā liecina par saskarsmi ar to. Tāpat sutartinēm netipiska ir situācija, kad vienu balsi dzied grupa. Keturiņēs, tāpat kā trejinēs u. c. veidos, katru balsi gandrīz vienmēr dzied viens dziedātājs. Domājams, ka daudzie frāžu varianti, ansambļiskā struktūra un beigu kadences ritmiskā izveide ir radusies to teicamo dziesmu iespaidā, kas Saukā ziemas saulgriežu ieražā varēja skanēt apdziedāšanās epizodēs.

Taču Saukas kaladu dziesma no sutartinēm atšķiras ne tikai ar teicamo dziesmu iezīmju uzslāņojumu vien. Tās otrajā balsī nemitīgi tiek atkārtota viena un tā pati

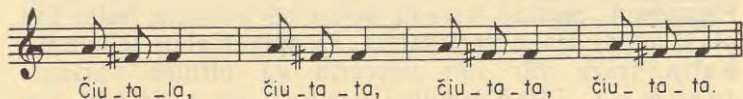
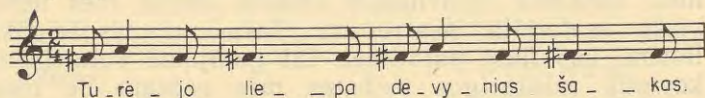
verbālā un muzikālā figūra . Tās atkā-

tojumiem virknējoties, rodas ērģelpunkta iespaids. Balsu attiecība Saukas kaladu dziesmā ļauj to uzskatīt par *ostinato* principa izmantojuma miniatūru paraugu.

Dažā ziņā līdzīgu otrās balss, resp., posma, izveidi atrodam arī kādā kristību sutartinē:

6. $\text{♩} = 96$

[23.651. 1203a]



Starp citu, šī trejine ir Saukas piemēram vistuvākā pēc būtības — gan ne tik daudz intonatīvās radniecības dēļ (kaut arī tā šeit nomanāma), cik balsu sintaktisko un skaņkārtisko attiecību rezultātā. Un tomēr otrā balss abos piemēros ievērojami atšķiras. Kaladu dziesmā tā pēc savas izveides tuvojas ērģelpunktam, kas pamudinājis J. Vītoļu saskatīt tajā «figurētās vilcēju daudzbalssības gadījumu» [28.11]. Tas savukārt liek domāt, ka otro balsi ir ietekmējis Augšzemē diezgan plaši izplatītais burdons. Bet burdona elementi klasiskām sutartinēm ir sveši.

Kā redzējam iepriekš, īpašības, kuras Saukas kaladu dziesmā saistītas ar teicamajām dziesmām, ir viegli disimilējamas. Tas paver mums iespēju modelēt šīs dziesmas hipotētisku versiju, kurā šo īpašību nav, kurā tād frāžu variantu skaits nepārsniedz vienu, kurā nav arī attiecīgās ansambliskās struktūras un attiecīgās kadences noslēgumā, taču kurā saglabājas otrās balss tendence tuvoties figurētajam burdonam.

To, ka pirmajā balsī sākotnēji nav bijis tik plašas frāžu variēšanas, kā arī fermātas pastiepusma noslēgumā, liekas, apliecina kāds Saukas kaladu dziesmas pierakstījums, kurā ir fiksēta tikai šī balss viena patī. Tas sniedz hipotētiskās versijas augšējās balss nosacījumiem atbilstošu materiālu. Pierakstījums atrodams krājumā «Tēvu dziesma» (1944), ko sastādījis L. Bērziņš un I. Bērziņa. Sastādītāji ir pieļāvuši ļoti daudz

«uzlabojumu» gan krājuma muzikālajos, gan poētiskajos tekstos. Vārdus tie pēc sava prāta ir grozījuši un mainījuši, melodijas atbilstoši saviem priekšstatiem «redīgējuši». Saukas kaladu dziesmas katra teikuma otrajā divtaktī ir «ielabots» refrēns «Kalado, kalado!» kā gluži parastā kaladu dziesmā. Poētiskais teksts, ko vietas ekonomijas dēļ šeit nesniedzam pilnā veidā, ir sastādīts un šai melodijai pievienots patvaļīgi. Taču pati melodiskā līnija varētu arī būt centīgo «uzlabotāju» mazāk skarta:

7.

[3. 112. 108]



Si dra bi ņa lietņš li ja, ka la dū, ka la dū!



Ziemas svēt ku va ka rā i, ka la dū, ka la dū!

Šķiet maz iespējams, ka šādu versiju sastādītāji būtu varējuši darināt no Buclera pierakstījuma. Arī tad, ja viņi savu roku ir pielikuši, — tad laikam ne Buclera fiksētajam materiālam, bet gan kādam 7. piemēram daudz tuvākam pierakstījumam.

Tātad Saukas kaladu dziesmā ir ne mazums sutartinēm raksturīgu vaibstu. Tajā ir viena no pašām svarīgākajām sutartiņu iezīmēm — tekstu polifonija, arī balsu muzikālā attiecība ir tīri polifona. Balsis ir intonatīvi cieši saistītas, uzbūvē vērojama simetrija, kā arī komplementārās ritmikas elementi. Pirmajai balsij pamatā no trim skaņām sastāvoša, vidējā skaņā centrēta «tukša» skaņrinda. Taču te ir arī virkne ar teicamajām dziesmām saistītu melodisku, ritmisku un ansamblisku īpatnību, kas Saukas pierakstījumu atšķir no klasiskajām sutartinēm. To nav hipotētiskajā versijā, taču arī tajā vēl paliek burdona iezīmes. Tomēr, ņemot vērā sutartinēm radniecīgu elementu lielo īpat svaru, kā arī šīs dziesmas neiekļaušanos nevienā lat-

viešu mūzikas folkloras veidā vai tipā, turpmāk pamatotī sauksim to par *Saukas sutartinī* vai arī, pieminot pierakstītāju, par *Buclera sutartinī*. Tā mēs to skaidri nošķirsim no parastajām kaladu dziesmām, kā arī no radniecēm Lietuvā. Tomēr, lietojot šos nosaukumus, jāpatur prātā arī sutartinēm netipiskie momenti šajā piemērā.

Jānorāda, ka teicamās dziesmas iezīmju uzslāpošanās rezultātā *Buclera sutartinē* ir radies cits abu balsu kontrasta veids, kāda nebija lietuviešu dziesmās: pirmā un otrā balss šeit kontrastē savā uzbūvē. Pirmajā balsī rodas daudzi frāžu varianti, tai pašā laikā otrajā tiek atkārtota viena un tā pati motīvfigūra, pirmajā balsī — aktīva melodiskā attīstība, otrajā — statika. Šādu abu balsu kontrastattiecību vēlāk atradīsim arī citos piemēros. Tajā varam saskatīt savdabīgu polifonijas tipu, ko sauksim par *ostinato*, ar šo vārdu apzīmējot daudz balsības gadījumus, kad pirmās balss frāžu variantiem pretstatīts motīvfigūru vairāk vai mazāk precīzs atkārtojums otrajā balsī, pie kam motīvfigūras ir veidotas tā, ka virknējoties tās rada ērgelpunktu. Šādas attiecības nav hipotētiskajā versijā. Kristību trejine (6. piemērs) ar viena un tā pašā motīva atkārtojumu tās otrajā balsī hipotētiskās versijas saistību ar lietuviešu sutartiņu masīvu padara jo uzskatāmu.¹

Poētiskais teksts *Saukas sutartinē* ir *Malienas un Latgales kaladu dziesmām* tradicionāla četrinde. *Malienā* tās pierakstīšanas tālākais ziemeļu punkts ir *Lejasciems*, tālākais dienvidu punkts (resp., *Augšzemē*) ir *Sauka*. Vairākas šīs četrindes versijas pierakstītas *Rietumlatgalē* — *Viļānos*, *Galēnos*, *Rudzētos*, *Preiļos*, *Vārkavā* [11.73]. Arī refrēnvārds «kalado» *Saukas* piemēru tekstuāli saista ar *Malienas un Latgales kaladu*

¹ Lasītājs var uztvert kā pretrunu to, ka *Buclera* pierakstījums tiek apzīmēts par sutartinī, lai gan divbalsība tajā netiek saukta par sutartiņpolifoniju, bet par *ostinato*. Taču pretruna ir šķietama: termins «sutartine» šeit rāda materiāla cilmi; tā lietojumā svarīgākais ir tekstuālais kritērijs, kas saistīts ar tekstu polifoniju; visbeidzot, kā redzējām, šai piemērā sastopami svarīgi sutartiņpolifonijas elementi. Termins «*ostinato*» vienīgi izvirza priekšplānā savdabīgo, to, kas šeit papildinājis jau pamatā esošo polifoniju un kas vienlaikus tuvina konkrēto meldiju citiem latviešu mūzikas folkloras daudz balsīgiem piemēriem.

dziesmām. Taču muzikāli tas šajā tradīcijā neiekļaujas. Tas nepieder ne pie viena no citur Malienā un Latgalē sastopamajiem melodiju tipiem.

Nākamais piemērs mums ir ļoti svarīgs. Tam ir daudz kopīga ar Saukas sutartini, un tas rāda, kā šī sutartine var pārveidoties, nonākdama citā ieraž-situācijā — kāzās —, kļūdama par kāzu apdziedāšanās ieražas sastāvdaļu, par apdziedāšanās dziesmu. Protams, transformējusies šeit, stingri ņemot, ir nevis nepastarpināti pati kaladu sutartine, bet gan kāds materiāls, kas, būdams pēc muzikālās izveides tai ļoti tuvs vai pat identisks, ir funkcionējis kāzu ieražā. Te domāta kāda kāzu sutartine, kas kalpojusi par transformācijas izejmateriālu: lai kāzu apdziedāšanās dziesmas varētu ietekmēt sutartini, tai vispirms ir jābūt viņu ietekmes sfērā, jāietilpst kāzu ieražā. Vai šī kāzu sutartine bija radusies vienkārši kā Saukas kaladu sutartines vēlins iekļāvums kāzu norisē vai tās katra savā ieražā jau ilgstoši bija funkcionējušas blakus — šo jautājumu te droši izlemēt nevaram. Rezultāts, kas radies, uz šo sākumformu iedarbojoties kāzu apdziedāšanās ieražas muzikālajām formām, ir publicēts Jurjāna «Materiālu» 3. burtnīcā. Arī to turpat Saukā ir pierakstījis Mārtiņš Buclers:

8. 1. teicēja

[7.64.84]

Lai dievs nedod tādu slavu, kāda slava Krišjāņam

Lai dievs nedod tādu slav', kāda slava Krišjāņam.

2. teicēja

Kāda slava Krišjāņam, kāda slava Krišjāņam.

Vilcējas

ē! —

Šajā oriģinālajā trīsbalsības paraugā līdzās tādām iezīmēm, kas bija jau Saukas kaladu sutartinē, redzam vairākas jaunas, kuras piešķir tam pavisam īpatnēju veidolu. Buclera sutartines melodikas raksturojums galvenos vilcienos noder arī te, tāpēc to lieku reizi neatkārtosim. Tikai jāpiebilst, ka pirmajā balsī tercas virsotne abu teikumu pirmajās frāzēs atrodas pašā sākumā, turklāt šeit ir lielā terca, nevis mazā kā Buclera sutartinē. Abu teikumu pirmās divtaktis (pirmajā balsī) ir gandrīz pilnīgi vienādas; variējas otrās divtaktis. (Tas, starp citu, apstiprina iespēju, ka 7. piemērā falsifikācija melodisko līniju vai nu nemaz nav skārusi, vai arī ir skārusi maz, tāpat arī to, ka frāžu varianti tik plaši kā Buclera pierakstījumā Saukas sutartinei sākotnēji nav bijuši raksturīgi.) Taču varianti pilnīgi skaidri ir saskatāmi otrajā balsī, kas saglabājusies tikai otrajā teikumā. Šajā līnijā ir notikusi svāriģa pārmaiņa — atkārtojums, kas tik konsekventi bija izturēts sutartinē, ir kļuvis nenoteikts. Motīvi ir sākuši variēties, cieši saplūstot un veidojot frāzes. Nepilna variēta *ostinato* un dūdu burdondaudzbalsības elementi, kas apvienojoties veido savdabīgu trīsbalsību, šeit cits citu netraucē. Pat domājams, ka tieši dūdu burdona parādīšanās ir veicinājusi sutartiņu ansambliskajai struktūrai raksturīgās attiecības saglabāšanos starp melodiski aktīvajām balsīm: šajā piemērā katru no tām dzied tikai viens dziedātājs, jo burdonbalss, ko dzied vilcējas, šeit ir galvenais kolektīvo dziedāšanu nodrošinošais elements. Tas pasargā otrās teicējas balsi, kas, piemēram, Buclera sutartinē bija uzņēmusies ierāžas nosacīto plaša dalībnieku loka muzikālās iesaistīšanas uzdevumu un ko tur attiecīgi dziedāja vairāki cilvēki (locītājas).

Tekstu polifonija Saukas kāzu dziesmā ir saglabājusies, taču tā ir īpatnēji pārveidojusies. Vienlaikus skan nevis divi dažādi teksti, bet gan otrā teikuma sākumā viena un tā paša teksta dažādas rindas. Ja mēs iepriekš nebūtu aplūkojuši Buclera sutartini, tad šo īso tekstu nesakritības posmu laikam sliektos uzskatīt par nejaušību vai pārpratumu. Taču tagad ir pilnīgi skaidrs, ka mūsu priekšā ir gluži likumsakarīga, tradīcijas nosacīta parādība, kaut arī tā šeit atšķiras no ierastā veida. Divbalsības zudums pirmajā teikumā, «poētiskā *ostinato*» zudums un tekstu polifonijas pār-

veidošanās, kā arī dūdu burdona parādīšanās ir saistīta ar ieražsituāciju, kādā te funkcionē dziesma. Latviešu apdziedāšanās ieraža savās izvērstajās formās, pie kurām galvenokārt pieder kāzu apdziedāšanās, ir dialogiska¹, ilgstoša grupu muzikālpoētiska sacensība. Tā rada īpašus muzikālpoētiskās komunikācijas apstākļus, kur atbilstoši šīs ieražas dialogiskajai dabai un sacensībai priekšplānā izvirzās dzelīgais, ironiskais vārds. Tieši improvizētais, trāpīgais, izsmējīgais teksts ir visas norises centrālā detaļa. Tā maksimāli labu komunicēšanu nodrošina dziesmas, kur pirmo teikumu dzied teicēja viena pati, tā liekot vārdam vajadzīgajā izteiksmē skaidri izskanēt bez jebkādiem daudz balsības blakusmomentiem, un kur otrajā teikumā šo tekstu atkārtoti locītāja (locītājas) vai arī vēlreiz tā pati teicēja (bieži uz dūdubalsis fona), ar kuras starpniecību izpildīšanā var iesaistīties gandrīz neierobežots dalībnieku skaits, resp., tās grupas pārstāvji vai visa grupa, ko reprezentē teicēja. Turklāt katrs no šiem dalībniekiem pats ir potenciāls teicējs. Vēl ļoti svarīgi, ka šāda veida dziesmās, it īpaši teicējas soloposmā, paveras teksta un mūzikas improvizēšanas, precīzāk — improvizētas variēšanas iespējas. Tas ļauj poētiskajam un arī muzikālajam materiālam saturiski diferencēti reaģēt uz katru individuālu gadījumu, uz apdziedāšanās norises psiholoģisko mainīgumu. Tādējādi soloposms ir dialogizējošs, grupu apdziedāšanās sacensībā iesaistīto personu individuālās muzikālpoētiskās iniciatīvas un reprezentācijas sfēra. Ja atsevišķos gadījumos tomēr šo posmu dzied vairākas dziedātājas, tad tas parasti liecina, ka teksta un mūzikas improvizatoriskās variēšanas prasme ir gājusi zudumā, ka apdziedāšanās tradīcija ir sastingusi un attālinājusies no savas būtības. Acīmredzot, iespējoties tieši tradicionālo kāzu apdziedāšanās dziesmu struktūrām, ir veidojies aplūkojamais paraugs. Gan otrajā teikumā melodiski aktīvo balsu attiecība saglabājusies ļoti līdzīga tai, kāda tā ir Buclera sutartinē, taču pirmajā teikumā nav divbalsības, to šeit aizņem viens pats teicējas soloposms. Otrajā teikumā ir parādījusies dūdu burdons. Saucas kāzu dziesma savā cilmē ir cieši saistīta ar sutartini, un tai

¹ Ar dialogiskumu te nav jāsaprot «jautājuma — atbildes» tipa dialogs, bet gan tāds, kur uz dzēlību tiek atbildēts ar dzēlību.

pašā laikā uz to ir iedarbojušies citi mūzikas veidi. Tā rezultātā dziļi pārmainījies viss muzikālais veidols. Saglabādama savu radniecību ar sutartini un būdama atvasināta no sutartines, viņa vienlaikus no tās ir ievērojami attālinājusies. Pie tam attālinājusies pavisam noteiktā virzienā, kas kļūst redzams, salīdzinot atvasinājumu ar sākumformu. Tas ir virziens, kādā minēto faktoru iespaidā vispār var notikt pārveidošanās. Šis apstākļis mums sniedz iespēju spriest par gadījumiem, kur līdzās vairs nav sākumformu. Tādu nav pārāk daudz, un tie no prototipa ir attālinājušies vēl vairāk nekā Saukas kāzu dziesma. Un tomēr to saistība ar šo prototipu ir nepārprotama un skaidra. Tie rāda, ka Buclera sutartine un tās atvasinājums nav vienģtuls parādības latviešu folklorā.

Ziemeļu—ziemeļaustrumu virzienā netālu no Saukas atrodas Vārnavā. Vecajiem Saukas un Vārnavas pagastiem kopīgas robežas nebija, tomēr tie atradās viens otram pavisam tuvu. 1891. gada 27. jūlijā Vilciņu mājās Jurjānu Andrejs tikās ar Vārnavas pagasta teicējiem, no kuriem viņš pierakstīja plašu un vērtīgu materiālu [8.111]. Tajā ir arī vairākas interesantas Vārnavas kāzu dziesmas versijas. Citēsim divas no tām:

9.

Teicēja

[7. 34. 4/c]

Panāksnieki šurp braukdam, salmiem kuņģus piebāzuš', panāksnieki
Vīlcēji: ē!

Locītāji:

šurp braukdami, salmiem kuņģus piebāzuš', salmiem kuņģus pie _bā_ - zuš'!

10.

Teicēja

[7. 34. 4 | d]

Še at_ra_da tī_ru maiz', še tie salmus izkratīj! Še atra_da
Vilcēji: ē!
Locītāja:

tī_ru maizi, še tie salmus izkratīj', še tie salmus iz_kra_tīj'.

10. piemērs ir daudzējādā ziņā līdzīgs Saukas sutartinei un it īpaši tās atvasinājumam. Taču pirmā balss pirmajā teikumā ir tuvāka tieši sutartines pirmajam teikumam, sevišķi pirmās balss variants ar tercās lēcieni pirmajā taktī. Pārējās pazīmes minēto piemēru, protams, vairāk saista ar atvasinājumu. Taču šī Vārnavas kāzu dziesmas versija no pirmformas ir atvirzījusies tālāk nekā Saukas kāzu dziesma — te ir ne tikai parādījusies dūdu burdons un pirmā balss pirmajā teikumā palikusi viena pati, tā kļūdamā par teicējas soloposmu. Šeit otrā teikuma pirmajā balsī ir nostiprinājies vesels teicamās dziesmas fragments un šī teikuma beigās pievienojusies uzvija (pēdējā divtaks), tā radot teicamajām dziesmām visā Latvijā raksturīgo desmittaktu uzbūvi. Ir notikusi kaladu sutartines un teicamās dziesmas elementu sajaukšanās, šo muzikālo parādību kontaminācija. Šis process daudzveidīgi atspoguļojas 10. piemēra struktūrā. Mēs tā rezultātus nupat aprādījām no sutartines un tās atvasinājuma viedokļa. Taču ne mazāk uzskatāmi šī procesa rezultāti ir uztverami, ja analizējam no teicamdziesmai tipisko īpašību viedokļa piemēra augšējo balsi.

Gan Kurzemes, gan Latgales, bieži vien arī Zemgales teicamajās dziesmās varam vērot gadījumus, kad divtaktu frāzes, no kurām tās sastāv, cita pret citu

attiecas kā varianti vai tamlīdzīgi ir savā starpā intonatīvi cieši saistīti. Tieši tādu paraugu, kur savstarpējā variantu attiecībā ir visas teicamās dziesmas frāzes, mēs atrodam 9. piemērā. Šeit augšējā balsī nav redzamas ne mazākās sutartines melodikas pēdas. Te nedalīti valda teicamā dziesma ar tai tipisko izveidi. Turpretim 10. piemēra pirmajā balsī pirmajam teikumam nav nekādu (!) intonatīvu kontaktu ar otro teikumu. 9. piemēra pirmās balss melodiskā līnija mums rāda teicamo dziesmu, kāda tā bijusi pirms sutartines pirmās balss materiāla iespiešanās. Par šādu pirmās balss sākotnējo izveidi liecina arī meldija, ko Jurjānu Andrejs 1891. gadā pierakstīja Ģērcēnu mājās [7.37.43a]. Tā ir visnotaļ tuva 9. piemēram un apstiprina, ka dziesmu tipam, kurā šī meldija ietilpst kopā ar Vārnavas kāzu dziesmu, parasti ir raksturīgs ne tikai ciešs intonatīvs kontakts starp abiem teikumiem, bet arī tas, ka abos teikumos frāžu variantu pamatā ir viens un tas pats intonatīvais kodols. Intonatīvo kontaktu trūkums starp 10. piemēra abiem teikumiem pirmajā balsī, to neradniecīgums ir kontaminācijas sekas. Tātad šī procesa rezultātā teicamā dziesma ir zaudējusi vienu no sev tradicionāli raksturīgām īpašībām. Intonatīvi saistīti šajā versijā paradoksālā kārtā ir pirmā teikuma materiāls un otrā teikuma otrā (!) balss. Abu šo melodisko līniju attiecība ir tāda pati, kāda tā bija starp balsīm Saukas sutartinē. Šī attiecība ir saglabājusies, par spīti tam, ka abas līnijas ir šķirtas. Tomēr tās, atkal tāpat kā Saukas sutartinē, te atrodas vienas muzikālās parādības ietvaros.

Līdzās šiem interesantajiem pierakstījumiem mēs Vārnavā atrodam vēl dažus, kam ir zināma saikne ar Saukas sutartini. Tās elementi sastopami, piemēram, kādas Vārnavas ziemsvētku dziesmas otrajā teikumā:

II.

[6.32.47a]



Vi-su ga-du nau-du krā-ju, o-li-lo, o-li-lo!

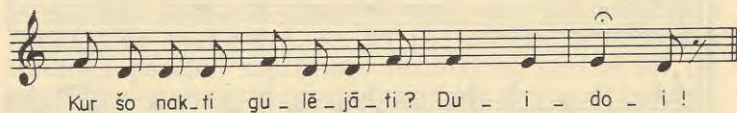
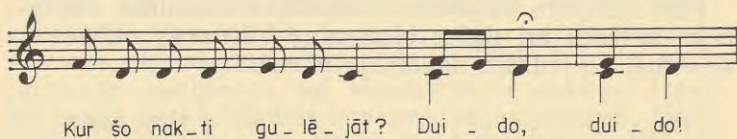
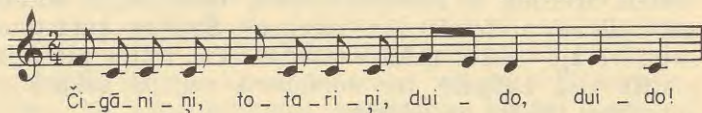


Ziemas svētku gai-dī-dams, o-li-lo, o-li-lo-ja!

Pirmajam teikumam vairs nav nekā kopīga ar sutartini vai tās atvasinājumu. Taču otrajā līdžība ir nepārprotama. Kopīgo iezīmju cilme vēl skaidrāk atklājas salīdzinājumā ar citu turpat Vārnāvā pierakstītu ziemsvētku dziesmu, kuras ietekmē ir notikuši pārveidojumi pirmajā un nedaudz arī otrajā teikumā:

12.

[6.32.47 b]



12. piemērs ļauj izskaidrot, kāpēc melodiskā virsotne 11. piemēra abās otrā teikuma frāzēs, kas cēlušās no sutartines, ir no otrās astotdaļas pārvietojusies uz pirmo. 12. piemērā vispār vērojama tendence melodiski izcelt vai katras takts sākumu. Frāžu galvenās melodiskās virsotnes šeit vienmēr sakrīt ar to pirmajām skaņām. Sutartines aprišu saglabāšanos pirmās ziemsvētku dziesmas (kontaminācijas) otrajā teikumā laikam ir veicinājis tas, ka arī 12. piemērā šajā posmā noteicošais skaņkārtiskais elements ir mazā terca ($d-f$), bet pirmajā teikumā tajā skaņkārtiski dominē kvarta ($c-f$). Āplūkojamā kontekstā ziemsvētku dziesmu ar refrēnu «Olilo, olilo!» Saucas sutartīnei tuvina arī astoņtaktu garā uzbūve; visas pārējās Vārnavas ziemsvētku dziesmas ir divpadsmit taktis garas un sastāv no trim teikumiem. Refrēns «Olilo, olilo!» ir visai rets. Jurjāna krājumos to atrodam tikai citētajā pierakstījumā. Visās pārējās Vārnavas ziemsvētku dziesmās ir refrēns «Duido, duido!». Raksturīgi, ka «olilo» ir kopā ar sutartines melodijas reliktiem. Jau Jurjāns savu «Materiālu» 2. burtnīcā rakstīja: «Tā

kā «olilo» sevišķi piegavilēja Augškurzemē, tuvu pie leišu robežām, tad jādama, ka viņam ir sakars ar leišu «Vaj lalū» [5.28]. Vēl tuvāks refrēnam «Olilo, olilo!» ir sutartiņu piedziedājumvārds «lililo» (Biržos) [24.597.1765], «daliļo» (Ragēļos) [23.195.656], «daliļo» (Taurēnos) [22.267.111a] u. c. Domājams, ka starp refrēnu «Olilo, olilo!» un sutartines reliktiem Vārnavas ziemsvētku dziesmā ir noteikts sakars. Interjekcija «olilo» var vairāk pretendēt uz izcelsmi Saukas sutartines saturbrīvajā tekstā nekā «kalado», kas ir tik plaši izplatīts visā Latgalē, tur nebūdamas nekādā sakarā ar sutartinei tuvām parādībām.

Par zināmām sutartines melodikas ietekmēm sliecamies uzskatīt arī dažus elementus Vārnavas rotāšanas dziesmā, ko redzam nākamajā piemērā:

13.

[3.172.265]

Intonatīvie kontakti ar sutartini šeit ir nomanāmi apakšējā balsī. Visskaidrāk tie parādās pirmā teikuma pirmajā variantā.

Tātad Vārnāvā esam konstatējuši divus ar mūsu problēmu saistītus piemērus, no kuriem pirmais ir radies sutartines un kāzu dziesmas, otrais — sutartines (resp., tās pirmās balss) un ziemsvētku dziesmas kontaminācijas rezultātā. Dažas iezīmes, kas liecina par intonatīviem kontaktiem ar sutartini, atrodam arī Vārnavas rotāšanas dziesmā. Ir izslēgts, ka visi šie daudzveidīgie saskarsmes produkti uz Vārnavu būtu jau gatavi ceļojuši un šeit it kā nejauši sastapušies. Turklāt — jau izveidojušos kontaminācijas produktu migrācijas iespēju kā nepamatotu liek noraidīt konstatējums, ka abos pirmajos gadījumos līdzās kontaminācijas rezultātam praktiski neskartā veidā pastāv kontaminācijas otrais loceklis, kāzu apdziedāšanās dziesma pirmajā un ziemsvētku dziesma otrajā gadījumā, tā apstiprinot, ka saskarsme ir notikusi tepat, un ļaujot tieši ielūkoties kontaminācijas procesā. Jāpiebilst, ka, lai arī kontaminējušas šeit visos gadījumos ir mūzikas folkloras senas formas, pati kontaminācija notikusi ne pārāk sen, jo, kā jau minēts, izpildīšanas tradīcijā paralēli saplūsmes rezultātam pastāv arī tās neskartas formas, tā radot muzikālā materiāla dublēšanos vienas ieražas ietvaros. Šīs dublēšanās pamatā ir divu saplūstošu, tomēr vēl atšķirīgu tradīciju līdzāspastāvēšana. No teiktā izriet, ka Vārnāvā, tāpat kā Saukā, kāzās un ziemsvētkos pagātnē ir skanējusi sutartine. Kļātpienācēja vai mājiniece — par to vēl pārāgri spriest.

Nākamais novads, kur mēs atrodam Buclera sutartines reprezentētās daudzvalsības reliktus, ir krietnu gabalu prom uz ziemeļrietumiem no Saukas un Vārnavas. Tā ir teiksmainā, eposa apdziedātā Lielvārde. Vēl pagājušā gadsimta pirmajā pusē tur «pilnā spēkā pastāvēja vecu vecā ticība jeb māņu ticība, tēvutēvu tikumi un ierašas. Tur ziedoja vēl mājas dieviem uz vecām krāsņaitām un pie veciem, cauriem ozoliem, svētīja veļu naktis, bluķu vakarus, Pērkoņa Krustdienas un daudz citas pagānu ticības dienas, lai gan jau sajauktas ar kristīgās ticības svētām dienām. Tur vēl pilnīgi valdīja burvji un labdari, raganas un pūšlātājas» [15.24]. Šīs A. Pumpura rindas, ko laikmetīgā uz-tvere nevilcinoties tērpj romantiskā ģērbā, te minam, lai izceltu Lielvārdes folklorisko tradīciju savdabību un noturību, kas arī mūzikas jomā mums liek gaidīt

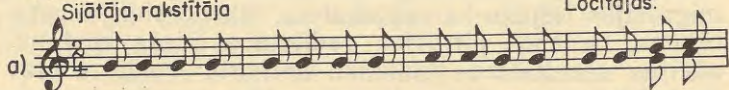
ko sevišķu un nozīmīgu. Un mēs to šeit arī atrodam: jau bez īpašas iedziļināšanās uzmanību saista šā novada īpatnējā divbalsība apdziedāšanās dziesmās. Ieraudzīt šīs divbalsības vēsturisko sakņojumu palīdz pētījuma iepriekšējos posmos uzziņtais. Tas paver iespēju, piemēram, sekojoša materiāla ģenēzes skaidrošanai:

14.

[7.45.53 a]

Sijātāja, rakstītāja

Locītājas:



Kur, mei_tī_ņa, mēs_lus li_ki, kad slau_cī_ji is_ta_bi_ņu,



kur, mei_tī_ņa, mēs_lus lik', kad slau_cī_ji is_ta_bi_ņu,



kad slau_cī_ji is_ta_biņ', kad slau_cī_ji is_ta_biņ'?



Man nokri_ta zel_ta pie_ši, ar mei_tā_mi danco_jo_ti,



man no_kri_ta zel_ta pieš', ar mei_tā_mi dan.co_jo_ti,



ar mei_tā_mi dan_co_jot, ar mei_tā_mi dan.co_jot.

Šī divpadsmit taktis garā piemēra abos variantos *ostinato* (posmos, kuros tas saglabājies) ir izturēts daudz pilnīgāk nekā Vārnavas apdziedāšanās dziesmas minētajā versijā. Mums labi pazīstamā melodiskā figūra te atkārtojas regulāri, tikai piektajā un sestajā frāzē, *b* variantā — tikai sestajā frāzē parādās pa kādam tuvam variantam. Skaidri redzama otrās balss neatkarība un patstāvība attiecībā pret pirmo balsi, kura variējas. Otrā ir caurmērā indifferenta pret to, kādas saskaņas rodas vertikālē.

Tikai tur, kur *ostinato* veido nedaudzus variantus, notiek it kā vairīšanās no disonējošām saskaņām, pielāgošanās augšējai balsij. Tā nu šeit ir vērojama mums jau kopš Buclera sutartines pazīstamā īpatnējā abu balsu savstarpējā neatbilstība — augšējā nepārtraukti veidojas frāžu varianti, turpretim otrajā abos melodijas variantos ir dažviet variēts atkārtojums. Šī balss pavisam maz reaģē uz mainību augšējā balsī, necenšas tai pieskaņoties.

Kā jau tika noskaidrots, Vārnavas kāzu dziesmas versijas pirmā teikuma materiāls ģenētiski ir tieši saistīts ar Buclera sutartines pirmo balsi, taču vienkāršāks par to. Vienkāršošanās tendence izpaužas lēcienu zudumā, kā arī tajā apstākļi, ka melodiskā līnija tiecas iegūt horizontālas taisnes veidu. Šī sliekšme 14. piemēra pirmajā teikumā ir progresējusi tālāk — melodija ir reducējusies par gandrīz taisnu, deklamatorisku līniju. Izzuduši tercās un kvartās lēcieni, kas agrāk, parādotes te no vienas, te no otras puses, «apriņķoja» ass skaņu, nu melodija it kā vairs nespēj no tās atrauties vai arī ir sašaurinājusies līdz sekundas solim, kļuvusi daudz «teicamāka» nekā sutartines melodija ar tās regulāri izvietotajiem «izciļņiem». Šādas līnijas izveidošanās aplūkojamo dziesmu tuvina teicamajai dziesmai; tas ir gluži likumsakarīgi. Sutartines «stūri», neiesaistoties svešam intonatīvam materiālam, varēja izlīdzināties, tikai pēc iespējas saplūstot ar ass skaņu. Tercās lēciena zudumu šeit īpaši varēja veicināt vēl cits faktors: mazā terca, kas iezīmējās sutartinē, neatrada sev atbalstu Lielvārdes kāzu dziesmas skaņrindā, kura šeit sniedza vienīgi lielas tercās lēciena iespēju. Vārnavā tas bija citādi, un vismaz vienā melodijas variantā tercās lēcienš attiecīgajā vietā tāpēc saglabājās. Dažu Lielvārdes kāzu dziesmas versiju

pirmajos teikumos ir tomēr atrodamā arī vēl diezgan tieša intonatīva saistība ar prototipu. Ass skaņu šeit atkal redzam citu skaņu ieskaitu, un, kaut arī melodijas «stūri» ir maksimāli nogludinājušies, tie tomēr atrodas tieši tajās pašās vietās, kur sutartinē:

15.

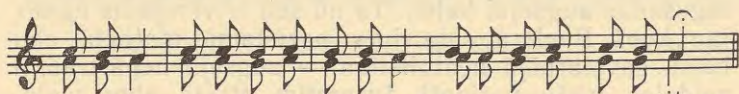
Iesācēja

Locītājas:

[7.45.53 c]



Teci, teci, kume-li-ņi, tevis gaida, manis gaida, te-ci, te-ci,



kumeliņ, te-vis gai da, manis gaid, tevis gai-da, manis gaid.

Nākamais piemērs mums rāda, ka Lielvārdes kāzu dziesmas pirmajā teikumā retumis mēdz veidoties subkvarta, iezīmējot melodijas kādreizējo apakšējo skaņu. Kvartas gājiena ritmiskais novietojums gan nav saglabājies. Kvarta šeit parādās pavisam citās vietās nekā kaladu sutartinē, un tomēr tā tiek lietota:

16.

[9.215.545]



At-ra-dāmi dē-la māti kā bi-ti-ti vi-va-no-ti; at-ra-dāmi



dē-la mā, kā bi-ti-ti vi-va-not, kā bi-ti-ti vi-va-not.

Tātad atkal kopā vienas muzikālas parādības — Lielvārdes kāzu dziesmas — ietvaros ir abu to līniju elementi, no kurām bija veidota Buclera sutartine. Taču šeit tie nav vienīgi un neskan vis reizē, bet gan pēc kārtas. Atkal, tāpat kā Vārnavas kāzu dziesmas attiecīgajā versijā, pirmajā balsī pirmajam un otrajam teikumam nav nekādu intonatīvu kontaktu (14. piemērā)

vai arī tie ir glužiniecīgi un acīmredzot vēlinas cilmes (15. piemērā). Šī iekšējā heterogenitāte ir struktūrā nogulsņējusies liecība par materiāla cilmi. Atkal starp pirmā teikuma materiālu un otrā teikuma otro balsi ir saglabājušies intonatīvi kontakti, kādi bija raksturīgi abu balsu attiecībai jau sutartinē.

Sutartines cilmes vaibsti rada Lielvārdes dziesmu lielo savdabību un atšķirību no daudzām jo daudzām citām teicamajām dziesmām. Tomēr citas īpatnības šīs dziesmas droši iekļauj kādā skaitliski diezgan lielā, ģeogrāfiski plaši izplatītā, samērā neviendabīgā Vidzemes teicamo dziesmu kopā. Nosauksim galvenās: pirmkārt, pirmajā teikumā atbalsta skaņa (kas Lielvārdes kāzu dziesmās sakrīt ar ass skaņu) atrodas lielo sekundu zemāk par *finalis*, proti, iezīmējas sekundu attiecību maiņu skaņkārtā; otrkārt, pirmā teikuma otrās frāzes beigās, kā septītā, dažkārt astotā šajā frāzē, parādās skaņa, kura atrodas tercu augstāk par *finalis*; treškārt, dūdu burdona izpalikums¹. Šīs īpatnības kvalitatīvi nošķir Lielvārdes kāzu dziesmas, piemēram, no dūdu burdona dziesmām, ko disimilējām Vārnavas materiālā, un iedala tās minētajā Vidzemes teicamo dziesmu grupā. Buclera sutartines divbalsība Lielvārdē ir kontaminējusi ar citu teicamās dziesmas tipu nekā Vārnavā. Vārnavas un Lielvārdes kāzu dziesmas ir līdzīgas nevis kontaminācijas otrā locekļa — teicamo dziesmu dēļ, bet gan tāpēc, ka abos gadījumos ir bijis viens un tas pats kontaminācijas pirmais loceklis — kāds Saukas sutartinei tuvs materiāls. Lielvārde ir aplūkoto Vidzemes teicamo dziesmu izplatības joslas rietumu nomale. Tā kā ārpus Vidzemes nav sastopams attiecīgais teicamo dziesmu veids, tad nepavisam nav domājams, ka šāds kontaminācijas rezultāts būtu varējis atceļot uz Lielvārdi, piemēram, no Saukas vai Vārnavas. Lielvārdes kontaminācija arī liekas ievērojami vecāka par Vārnavas kontamināciju. Tā ir paguvusi izveidot plašu versiju kopu, kurā ir nomanāmas jau iekšējas diferencēšanās iezīmes un kura aptver ne tikai Lielvārdes, bet arī Rembates pagastu. Tās pārstāvji ir fiksēti Viskāju pagastā, kam ar Lielvārdes novadu nemaz nav robežas.

¹ 16. piemērs neatbilst otrajam noteikumam, taču citā šīs versijas variāntā, kuru necitējam, tas tiek ievērots [9.215.545].

Visā Lielvārdes kontaminācijas izplatības joslā mēs nekur tai līdzās neatrodam nekontaminējušas versijas. Lielvārdē nav tādas līdzaspastāvēšanas gadījumu kā Vārnāvā. Tradīciju saplūšana šeit jau labu laiku kā ir noslēgusies.

Gan Vārnāvā, gan Lielvārdē, kur kontaminācijas procesi ir norisinājušies neatkarīgi cits no cita, mēs redzam vienu un to pašu kontaminācijas stadiju. Šis stadiālais identiskums izskaidrojams ar to, ka, lai gan abos šajos gadījumos kontaminācijas otrie locekļi — teicamās dziesmas — savā starpā atšķiras un pārstāv dažādas grupas, tie tomēr pieder pie viena s muzikālo parādību kārtas, tie abi iekļaujas klasiskās teicamās dziesmas jēdzienā, līdz noteiktai robežai pakļaujoties vienām un tām pašām likumsakarībām un zināmos procesos gūstot līdzīgas izpausmes. Tā šķirti notikušajos kontaminācijas procesos kļūst saskatāmas pavisam konkrētas likumības. Sutartīnes elementi gan Vārnavas, gan Lielvārdes kāzu dziesmā ir izkārtoti šādi: pirmās balss relikti ir atrodami teicējas posmā, t. i., pirmajā teikumā, otrā teikuma relikti savukārt — otrā teikuma otrajā balsī. Pārsteidzoši, ka, būdamas piemērotas tieši viena otrai, būdamas paredzētas kopāskanēšanai, abas līnijas šeit ir šķirtas. Teicamās dziesmas melodikas iezīmes visskaidrāk saklausāmas ir otrā teikuma augšējā balsī. Šeit novietojies vesels teicamās dziesmas posms. Arī priekšdziedātājas posma nodalīšanās solo dziedājumā atbilst teicamajām dziesmām raksturīgajiem muzikālās strofas modeļiem, ar to skaidrojama divbalsības atmešana pirmajā teikumā. Kas noteicis abu kontaminējušo locekļu elementu šādu un ne citādu izkārtojumu un attiecību, pagaidām pilnīgi droši konstatēt nevaram. Teicamās dziesmas fragmenta atrašanos otrā teikuma augšējā balsī, liekas, iespējams skaidrot tā, ka otrais teikums klasiskajā teicamajā dziesmā parasti variējas krietni mazāk nekā pirmais; tas ir mazāk mainīgais posms teicamajā dziesmā. Domājams, ka šo abu teicamās dziesmas posmu attiecība «mainīgākais — stabilākais» sevī pakārtoti ietver arī attiecību «piekāpīgākais (koncesīvākais) — konservatīvākais». Tas varētu paskaidrot kontaminācijas rezultātu Lielvārdes kāzu dziesmās. Arī Vārnavas kāzu dziesmas zināmu versiju izveidi varētu būt determinējusi šī abu teikumu attiecība.

Tiktāl diezgan sīki esam aplūkojuši jautājumus — kā un kāpēc tieši tā ir norisinājusies kontaminācija, kur tā ir notikusi, kas ir bijuši tās locekļi. Nu pienācis laiks noskaidrot, kāpēc tā vispār ir notikusi.

Ir zināms, ka atšķirīgas mūzikas folkloras parādības var ilgu laiku pastāvēt cieši blakus, savstarpēji daudz neietekmējoties, nekontaktējot. Šādai to inertai līdzāspastāvēšanai tradicionālajā zemnieku folklorā ir sociāls, resp., funkcionāls, pamats. Jebkurš muzikāls materiāls šajā vidē ir cieši jo cieši saistīts ar noteiktu ieražu, kurā tas funkcionē. Ārpus šīs ieražas tas nepastāv. Ieražas savukārt ir tradicionāli konservatīvas un noslēgtas pret svešiem elementiem. Muzikāli jaunais, citādašs tajās relatīvi strauji var ienākt tikai reizē ar visas ieražas pārveidošanos. Diemžēl plaši izplatīts ir aplamais priekšstats par tradicionālās mūzikas folkloras parādību aizgūšanu un sajaukšanos kā par nepiespiesti, viegli, it kā pašu no sevis noritošu neap-rēķināmu procesu, kam ir gandrīz vai difūzijas raksturs. Šāds profanējošs viedoklis ignorē to specifisko stāvokli un lomu, kāda mūzikai bija tradicionālajā zemnieku kultūrā. Šī viedokļa pamatā ir pieredze, kas veidojusies, vērojot 19. un 20. gadsimta sadzīves mūziku, kā arī ar to cieši saistīto mūzikas folkloras jaunāko slāņu dzīvi, kur ieražu robežas ir izdziestošas un nav vairs tradicionālās folkloras stingrā funkcionālā sakņojuma un kur dziedāšana un dziesmu mācīšanās arvien biežāk tiek motivēta ar «tāpat prieka pēc», «saviesīgumam», «sirds remdēšanai» utt. Tā ir veidojusies šķietamība, ka arī klasiskās tautasdziesmas nodziedāšana daļēji ir bijusi noskaņojuma, kolektīva kopīgas jutoņas vai indivīda sentimenta izpausmes jautājums. Tradicionālajā zemnieku folklorā dziesmas izpildīšanas motivācija ir viēnīgi un tikai pati ieraža. Dziesma šeit ir ieražas atribūts, neatņemama tās sastāvdaļa.¹ Pati par sevi tā ir ļoti nemobila. Tas nozīmē, ka tradicionālās zemnieku kultūras vidē dažādu

¹ Grūtības, kādas teicējiem, kas reprezentē tīru folklorisko apziņu, sagādā ieražu dziesmas nodziedāšana ārpus pašas ieražas, savā grāmatā «Pie slāvu tautasmūzikas avotiem» (1971) apraksta V. Hošovskis [32.9—14]. Tradicionālās folkloras skanēšana atrauti no tās funkcijām šiem dziedātājiem ir neizprotama.

mūzikas veidu kontamināciju pamatā ir ar tām saistīto ieražu pārveidošanās, saplūšana, diferencēšanās utt., kas notiek dažādu sociālu procesu rezultātā. Ļoti bieži kāda ieraža mēdz pārveidoties, tās ietvaros sastopies dažādām tradīcijām, šīs pašas ieražas reģionāli vai etniski atšķirīgām «interpretācijām», kas gandrīz vienmēr ir saistīts ar iedzīvotāju — šo tradīciju kopēju — pārvietošanos, plašākā mērogā — migrācijām. Piemēram, ja starpreģionālu vai interetnisku procesu rezultātā saskaras divas dažādas tradīcijas, kaut vai kāzu ieražā, un katrai tradīcijai ir atšķirīgas muzikālās formas, tad attiecīgi arī šīs formas kontaminē, jo to funkcijas sakrīt, to lietošanas konteksts un uzdevumi ir līdzīgi un, pats galvenais, ieražas norisē vienkopus neizbēgami darbojas abu dažādo tradīciju pārstāvji — dziedātāji ar viņu atšķirīgo repertuāru un dziedāšanas iemaņām, bet vieniem un tiem pašiem dziedāšanas stimuliem un mērķiem. Šāda situācija atšķirīgu mūzikas veidu kontaminācijām ir dabiska augsne. Domājams, ka tādi ir nosacījumi, kas likuši kontaminēt sutartinei un teicamdziesmai gan Vārnavā, gan Lielvārdē, kas ļāvuši iespieties teicamās dziesmas elementiem arī Saukas sutartinē un Saukas kāzu dziesmā. Visās šajās vietās saskārušās dažādas, taču vienā un tai pašā ieražā funkcionējošas formas, dažādas muzikālas tradīcijas. Tātad Saukā, Vārnavā un Lielvārdē kāzu dziesmas savā dotajā veidā nekādā gadījumā nav radušās «tāpat vien» — kādam atsevišķam «aizguvumam» ieviešoties vietējā tradīcijā un tur kontaminējot. Muzikālā kontaminācija šeit var būt tikai veselu atšķirīgu tradīciju kāzu ieražu saskarsmes blakusrezultāts. Sociālā izteiksmē tas nozīmē veselu šo tradīciju pārstāvošu kopienu satiksmi, kas var būt tikai samērā plaša starpreģionāla vai interetniska procesa sekas. Pie tam šis process, kā to rāda pierakstījumu vietas, ir norisinājies ģeogrāfiski diezgan lielā teritorijā. Kas varētu būt bijis tā pamatā?

Saukas un Vārnavas novadiem to ģeogrāfiskā novietojuma dēļ jau izsenis tradicionāli ir bijuši kontakti ar Lietuvu. Senatnē lietuvieši tirgojās un karoja ar sēliem, senā Sēlpils tiem bija Vidzemes vārti. Lietuviešu pulkī bieži vien kopā ar tiem labvēlīgajiem zemes saimniekiem cēlās pāri Daugavai, lai sirotu Livonijas ordeņa zemēs [1.268]. Domājams, ka arī tuvākajos gadsimtos

pēc sēļu pakļaušanas pastāvēja šāda vai citāda šo novadu iedzīvotāju un lietuviešu saskarsme. Taču par lietuviešu migrācijām 13., 14., 15. gadsimtā ne tikai uz Vārnavu, bet arī uz Lietuvai tuvāko Sauku, nemaz nerunājot par Lielvārdi un tās kaimiņnovadiem, mums nekādu vēsturisku ziņu nav. Samērā plaša lietuviešu ieplūšana Kurzemē un Zemgalē notika 16. gadsimta otrajā pusē. Kurzemes hercogistē zemnieku dzīves apstākļi bija ārkārtīgi smagi, tāpēc sākās masveida zemnieku bēgšana no līdzšinējām dzīves vietām. Bez tam zeme bija cietusi karā. Plašos novados bija ievērojami samazinājies iedzīvotāju blīvums. «Ar laiku aizbēgušo vietu ieņēma ieceļotāji. Sevišķi labprāt muižnieki pieņēma zemniekus, kas bija atbēguši no citām zemēm. Tādā kārtā Kurzemē un Zemgalē uz dzīvi apmetās liels skaits lietuviešu zemnieku. Par to piesaistīšanu 1570. gadā tika lemts Kurzemes landtāgā» [25.218; sīkāk sk.: 14.164, 165 un 170]. Lietuviešu kolonijas, kas radās Ezeres, Saldus, Rucavas un Ilūkstes novados, Grenčos un Lielsesavā, savā «*Historia Lettica*» (1649) piemin Pauls Einhornš. To, kādos Latvijas novados un cik blīvi pagātnē ir dzīvojuši lietuvieši, rakstā «Lietuviešu apmešanās mūsdienu Lietuvā» (1924) vairākos paragrāfos ir apcerējis ievērojamais lietuviešu valodnieks Kazimiers Būga. Lietuviešu apmešanos dažādos apriņķos viņš pēta ar valodniecībā jau toreiz pārbaudītu, šodien ļoti bieži lietotu paņēmienu — analizē vietvārdus, nosakot to etnisko, resp., valodas, piederību un disimilējot lietuviskas cilmes vārdus, tā noskaidrojot lietuviešu kādreizējās dzīves vietas¹. Savā pētījumā Būga ir izvēlējis vienu pašu rādītāju: izskaņu «-iškis», kas ir tikai lietuviešu valodā, turklāt jau «XIII

¹ «Toponīmiskie nosaukumi, ko devuši attiecīgo vietu senie iedzīvotāji, parasti saglabājas gadsimtiem ilgi. Pat tad, ja attiecīgajā teritorijā tautas ir nomainījušas cita citu, upju, kalnu, ieleju nosaukumi parasti paliek un pāriet no tautas uz tautu» [16.55]. Toponīmiskā atspoguļojas zemju etniskā vēsture, ar tās starpniecību iespējams pētīt senus etniskus procesus, par kuriem nav tiešu vai vispār nekādu dokumentālu ziņu. Informācija, ko sniedz vietvārdi, ir vērtīga ne tikai valodniekam, bet arī vēsturniekam, etnogrāfam. Tā var noderēt arī mūzikas zinātnē. Toponīmika līdzās arheoloģijai ir viena no nēdaudzajām jomām, kas senās mūzikas folkloras pētniekam var sniegt socioloģisko argumentāciju (vai kontrargumentāciju) dažādiem pieņēmumiem par arhaisku mūzikas formu vēsturisko etnisko piederību, iespējamo izplatību senatnē.

gadsimta dokumenti rāda, ka ne tikai latviešiem, bet arī sēļiem, zemgaļiem un kuršiem «-i š k i s» vietvārdos ir bijis svešs» [1.565]. Tātad tas ir pilnīgi drošs kritērijs. Diezgan daudzus vietvārdus ar šo izskaņu Būga atrod Latgalē, it īpaši Daugavpils apriņķī, taču visvairāk to ir Augšzemē — Ilūkstes apriņķī. Skrudalienas pagastā ir vislielākais to skaits — no 62 Būgas rīcībā esošajiem vietvārdiem ar «-iškis» beidzas 34 (vairāk nekā 50%!). Jaunjelgavas apriņķī, kurā atrodas arī Saukas, Vārnavas un Sēlpils pagasts un kurš ir tieši kaimiņos Ilūkstes apriņķim, valodnieks gan atrod arī dažus lituānismus ar minēto izskaņu, taču to šeit ir pavisam maz. Visvairāk — Mēmeles pagastā, kas tieši robežojas ar Lietuvu, — no 82 vietvārdiem — 5, t. i., 6,1%. Mūs interesējošajos Jaunjelgavas apriņķa pagastos Būga nav atradis neviena. Par visu šo apriņķi kopumā valodnieka secinājums ir šāds: «...lietuviešu šeit ir bijis ļoti nedaudz (0,4—6,1%)» [1.566]. Jāpiebilst, ka virknē apriņķa pagastu vispār nebija minētās izskaņas; 6,1% attiecas tikai uz vienu pagastu. Protais, viens pats rādītājs nevar sniegt pilnīgu ainu. Taču pēc šo rindu autora lūguma speciālistu izdarītas aplēses rāda, ka lituānismu skaits Saukas pagasta vietvārdos ir pavisam nenozīmīgs. Vēl niecīgāks tas ir Vārnavā, Lielvārdē un tās kaimiņnovados.

Šādi dati strauji sarežģī mūsu pētījuma gaitu, jo tie visai apšaubāmu padara šķietami tik dabisko domu, kas laikam jau paguvusi ienākt prātā ne vienam vien lasītājam, — ka sutartine aplūkotajās vietās būtu varējusi ieceļot līdz ar lietuviešiem. Vietvārdu sniegtās ziņas ir pretrunā ar šādu pieņēmumu. Paradoksāla ir arī sutartines un tās reliktu fiksēšanas vietas un lietuviešu kādreizējās dzīves vietas attiecība Augšzemē — sutartines ir bijušas tur, kur gandrīz nav bijis lietuviešu, un tur, kur tie neapšaubāmi lielā skaitā ir dzīvojuši, savukārt nav atrastas nedz sutartines, nedz arī to relikti.

Ja arheologs, etnogrāfs, antropologs vai valodnieks atrod kādu īpatnēju parādību, kas izplatīta vairākos novados, tad, lai noskaidrotu, kāds ir šī atraduma kultūrvēsturiskais sakņojums, viņš nereti citās sfērās meklē tieši šiem novadiem raksturīgas parādības, kuru kultūrvēsturiskā piesaiste ir zināma. Ir vairākas dažādu sfēru parādības, kas, tāpat kā sutartines relikti, aptver

aplūkotos pagastus. Šajā teritorijā ir fiksēta pavasara rotāšanas ieraža, kura pazīstama vēl tikai pie suitiem Gudeniekos. Pavasara rotāšanas dziesmas nav bijušas saistītas ar noteiktām kalendāra dienām. Tās dziedātas ilgākā laika posmā. Šo dziesmu izplatības areāls centrālajā Latvijā «aptver apmēram joslu no Lielvārdes un Jumpravas gar Daugavas kreiso krastu līdz Sēlpilij, Vārnavai un Saukai» [28.18]. Rotāšanas dziesmas visā šajā joslā nav vienādas. No Vārnavas un Sēlpils dziesmām melodikas ziņā krasi atšķiras Lielvārdes un Jumpravas dziesmas, kas dažkārt izmantotas arī kā līgotnes. Taču gan vienās, gan otrās ir daudz senatnīgu vaibstu, kuri «ļauj uzskatīt rotāšanas dziesmas par ļoti senu dziesmu tipu. Savos raksturīgākajos paraugos tās saglabājušas daudzus pirmatnējākos latviešu tautas melodikas elementus» [28.19]. Melodika rotāšanas ieražas areālā nav homogēna — tas liecina, ka dažādās šī areāla daļās to ietekmējuši atšķirīgi faktori. Taču pati ieraža saglabājusies visā joslā. Atgādināsim, ka arī sutartīne Vārnavā un Lielvārdē bija pakļauta atšķirīgām ietekmēm. Sēlpilī mēs sutartīnes relikthus neatradām, taču no turienes nāk ziņas par kādu īpatnēju rotāšanas dziesmu daudz balsīgas izpildīšanas veidu, kura paraugi mums diemžēl nav zināmi. Rotāšanas dziesmas tur esot dziedātas šādi: «Dziesmu vārdus teikušas divas rotātājas — viena sīki, otra reši, rupji, pie «roto, roto» visas citas iekrīt, līdzī dūkdamas» [6.36]. Šāda dziedāšana nekur nav pierakstīta. Vistuvākā aprakstam šķiet citētā Vārnavas rotāšanas dziesma un pēc strofas modeļa arī Saukas kāzu dziesma. Taču no apraksta izriet, ka abas teicējas dziedājušas jau no paša dziesmas sākuma, bet Vārnavas piemērā otrā teicēja iesāk tikai reizē ar vilcējām. Varētu domāt, ka aprakstā ir kāda neprecizitāte, taču, ja atceramies kontrapunktisko sutartiņu ansamblisko uzbūvi, viss notājas savās vietās. Un, ja sutartīnes bijušas Vārnavā, kas ir Sēlpils dienvidu kaimiņš, un Lielvārdē, kas ir Sēlpils ziemeļu kaimiņš, tad pieļaujama arī iespēja, ka šeit daudz balsībā pastāvējuši sutartiņu ansambliskās struktūras elementi. Aprakstītais balsu un dziedātāju izkārtojuma modelis mūsu materiālā iekļaujas kā starpposms, kas saista Saukas sutartīnes hipotētiskās versijas un Saukas kāzu dziesmas, kā arī Vārnavas rotāšanas dziesmas šo elementu izkārtojuma modeļus.

Hipotētiskajā versijā tātad katru balsi dzied atsevišķs dziedātājs. Saukas kāzu dziesmā un Vārnavas rotāšanas dziesmā abas melodiski aktīvās balsis dzied viens cilvēks, otrā balss iestājas tikai otrajā teikumā, turklāt reizē ar to sāk skanēt burdonbalsis. Arī citētajā pārstāstā ir minēts, ka attiecīgajā vietā parādās dūdu burdons, taču atsevišķu personu dziedātās divas balsis te skan jau no paša sākuma. Šāda shēma ir it kā pārejas posms no hipotētiskās versijas uz Saukas kāzu dziesmu un Vārnavas rotāšanas dziesmu. Vēl varam piebilst, ka Sēlpilī iegūti divbalsības pierakstījumi, kur balsu attiecībā ir liela nozīme sekundu saskaņām [5.54.53 un 6.33.48]. To, ka Buclera sutartines reliktu un rotāšanas ieražas areālu sakrišana ir likumsakarīga, rāda arī etnogrāfijas dati. Tikai Augšzemei un Lielvārdes novadam (!) raksturīga tautastērpa sastāvdaļa ir kreklis ar (audu virzienā) piešūtiem uzplečiem [35.93]¹. Šāda veida kreklis citur Latvijā nekur nav bijuši sastopami. Pēc speciālistu domām, tie ir saistāmi ar sēļu un viņu pēcteču kultūru [35.93]. Šī sakritība ir ļoti svarīga, jo, pēc etnogrāfu un kultūrvēsturnieku atzinuma, tradicionālais tautastērps ir viena no tām sfērām, kurā vairāk nekā citur saglabājas ļoti senas vēstures atblāzmas [35.91]. Un te arī jautājumam par Saukā, Vārnavā un Lielvārdē pirms *ostinato* pastāvējušo sutartiņu polifonijai radniecīgo daudzbalsības formu vēsturisko etnisko piederību, liekas, paveras risināšanas iespēja. Taču, pirms ķeramies pie tā, izskatīsim vēl vienu muzikālu piemēru.

Šī dziesma skanējusi Vidzemes austrumos, Lejasciemā. To šeit 1881. gada 7. jūlijā no izcilās dziesmu zinātnieces Maijas Vitolas pierakstīja Jurjānu Andrejs. Viņš Maiju Vitolu raksturo kā ļoti labu sava novada ieražu pazinēju. Teicējas lieliskajā atmiņā folklorists atklāja veselu latviešu klasiskās mūzikas folkloras dārgumu krātuvi [8.104]. Divbalsīgais piemērs, kas ir tik svarīgs mums, ievietots «Latvju tautas mūzikas materiālu» 1. burtņīcā. Tā kā Vītola to ir dziedājusi viena pati, t. i., pa balsīm, tad Jurjāns savā pierakstījumā tās ir sniedzis šķirti — vispirms teicējas balss abus variantus, tad, pēc piezīmes: «Pie šās melodijas locītāji

¹ Tuvākus paskaidrojumus par šo kreklu veidu lasītājs atradīs M. Slavā pētījumā «Latviešu zemnieku kreklu tipi» [19.87].

dziedot no trešās takts, pēc tās pašas Maijas Vītolas priekšādziedāšanas, šā,» — seko locītāju balss. Šeit, pirmkārt, esam izrakstījuši atsevišķi abus augšējās balss variantus, otrkārt, katram no tiem esam apakšā parakstījuši locītāju dziedājumu, tā vienkopus izklāstot visu materiāla mūziku. Poētisko tekstu, atskaitot piedziedājumvārdus «Līgo, ligo!», Jurjāns šim piemēram nav pievienojis:

17.

[17. 71]

a

Locītājas: Lī - go, lī - go!

Lī - go, lī - go!

b

Locītājas: Lī - go, lī - go!

Lī - go, lī - go!

Mūsu priekšā ir ļoti pazīstamais gadījums, kad divbalsībā savijas stipri atšķirīgas līnijas — viena, kas mainās gan no panta pantā, gan arī ir iekšēji nevienmērīga, otra, kas sastāv no viena un tā paša motīva

gandrīz nemainīga atkārtojuma. Šāda veida daudzbal-
sību ar teicējas solo posmu sākumā mēs nosaucām par
nepilnu *ostinato*. Līdzīgu ainu redzējām Vārnāvā un
Lielvārdē. Zinām, kā ir radušies šādi piemēri. Taču
Maijas Vitolas dziedātajā dziesmā turklāt vēl ievēro-
jami lielāka loma ir sekundu saskaņām. Refrēnos tās
visnotaļ izvirzās priekšplānā. Šajos posmos, it īpaši
otrajā variantā, ir vērojama vēl viena zīmīga parā-
dība — balsu ritmiskais kontrasts, to ritmiska līdzsvaro-
šanās, vienas balss kustībai kompensējot ritmisku
apstāju otrā. Komplementārā ritmika šeit ir daudz
skaidrāka un tai ir daudz lielāka loma nekā Buclera sutar-
tinē; *b* varianta refrēnposmos, kur sekundas intervālam
ir vislielākā nozīme un kur visskaidrākais ir balsu
ritmiskais kontrasts, redzam daudzām sutartinēm rak-
sturīgo balssvirzi, unisonu un sekundu savīšanos. Tādu
gadījumu, kad kāds no šiem refrēnposmiem mats matā
sakrīt ar kādas sutartines fragmentu, mēs neatrodam.
Un tas nemaz arī nebūtu gaidāms, jo Lejasciema
līgotni un lietuviešu sutartiņu masīvu šķir ilgas patstā-
vīgas attīstības posms. Taču piemērus, kur ir aptuveni
tas pats balssvedības tips, varam atrast pietiekami
daudz [sk., piem., 23.117.579; 23.165.626].

Balsu ritmiskā, intervāliskā un polifonā attiecība,
kādu to redzam Lejasciema līgotnē, izskaidrojama tikai
ar sutartiņdaudzbalssības palīdzību. Kaut arī tajā nav
tekstu polifonijas, šīs attiecības te ir saglabājušās
labāk nekā citos kontamināciju gadījumos, un tās lie-
cina, ka šeit kontaminācijas pirmais loceklis ir bijis
cītāds nekā Vārnāvā un Lielvārdē. Tas ir diezgan
stipri atšķīries no Saukas sutartines. Abas dziesmas
tomēr vieno *ostinato* principa izmantojums. *Ostinato*

figūra, kāda tā ir refrēnā: , nodrošina nepie-

Lī - go

ciešamo ritmisko kontrastu aizpildi. Šāda figūra varētu
būt sutartiņu divbalssības produkts. Senu, vienbalssībā
fiksētu līgotņu un rotāšanas dziesmu refrēnos mēs to
Latvijā atrodam vēl arī Gulbenē, Kraukļos, Cesvainē,
Lazdonā, Ērgļos, Lielvārdē, Sēlpilī un Krustpilī (sk.
karti 102. lpp.). Nesteigsimies no tā izdarīt pārsteidzī-
gus secinājumus un izvirzīt «drosmīgas» hipotēzes.
Tomēr pievērsīsim uzmanību diviem momentiem: pirm-
kārt, tam, ka nosaukto vietu virkne Lejasciemu savieno

ar Lielvārdi un Sēlpili, otrkārt, tam, ka Kraukļi, Cēsaine, Ērgļi, Sēlpils un Krustpils atrodas sēlisko izlokšņu joslā. Sēlpilī šī figūra ir atrodama rotāšanas dziesmā; Lielvārdē tā skan melodijā, kas var tikt gan līgota, gan rotāta.¹

Lejasciema piemērs, kad to minētajā laikā no Maijas Vītolas pierakstija Jurjānu Andrejs, laikam ir bijis zināms vairs tikai viņai vien. Tātad reāli muzikālajā praksē jau bija beidzis pastāvēt. Tomēr to, ka šī dziesma agrāk Lejasciemā ir bijusi izplatīta, nav īpaša iemesla apšaubīt. Viss teicējas repertuārs ir dziļdziļi sakņots vietējā tradīcijā un rāda, ka viņa nekad nav saskārusies ar citu novadu vai tautu ieražām. Turklāt nepārbaudītam, apšaubāmam materiālam savos rūpīgi sastādītajos krājumos nebūtu ļāvis iekļūt Jurjānu Andrejs — sava laika labākais latviešu tautasmūzikas pazinējs.

Lejasciemu ar pārējiem aplūkotajiem novadiem saista ne tikai minētā ritma figūra, *ostinato* princips un Saukas sutartines teksts. Kaut arī pats Lejasciema pagasts neietilpst sēlisko izlokšņu areālā, pie šīm izlokšnēm pieder kaimiņu — Tirzas pagastā izplatītais runas veids. Tieši dienvidos no Lejasciema sākas sēlisko izlokšņu joslā, kas aptver Dienvidaustrumvidzemi un Daugavas kreisajā krastā — visu Augšzemi (sk. karti 102. lpp.). Šajā joslā pilnībā ietilpst gan Saukas, gan Vārnavas, gan Sēlpils un Viskāļu pagasts. Augšzemnieku dialekta sēlisko izlokšņu galvenā īpatnība ir kāpjošā intonācija zilbēs, kurās vidus dialekta triju intonāciju apgabalā un augšzemnieku dialekta nesēliskajās izlokšnēs ir lauztā intonācija [17.264]. Pēc latviešu valodniecībā vispārpieņemta uzskata, kāpjošā intonācija ir radusies senās sēļu valodas iespaidā [17.31]. Dokumentāli pierādīts un zinātniski labi argumentēts, ka sēļi ir apdzīvojuši Daugavas kreiso krastu, Augšzemi. Vai viņi bijuši arī Daugavas labajā krastā, tas, kaut arī tur izplatītas sēliskās izlokšnes, vēl arvien tiek diskutēts.² Tomēr pamazām valodniecisko argumentāciju sāk papildināt arī pierādījumi no citām jomām. Tā, piemēram, ar sēļiem tiek saistīts Daugavas labajā krastā izplatītais tunikveida kreklis ar iekšā-

¹ Seit nevaram neminēt arī vēl to, ka Lietuvā tikai sutartinēs ir latviešu Jāņu dziesmu «līgo» radniecīgs refrēnvārds «lingo».

² Tuvāk par to sk.: 31.100, 101; 33, kā arī 13.277.



Latviešu valodas augšzemnieku dialekta sēliskās izloksnes

* Saukas sutartine

× Saukas sutartines relikti kontaminācijās

+ Lejasciema divbalsīgā līgotne

o Ritma figūra  senu līgotņu refrēnos

..... Sutartiņu izplatības areāla robeža Lietuvā

+++++ Senās sēļu teritorijas aptuvenā robeža

----- Sekundsutartiņu izplatības areāla robeža

————— Republiku robeža

laistiem uzplečiem, kas ir vēl senāks nekā pieminētais krekls ar piešūtiem uzplečiem [35.93]. Šādi krekli vai arī to fragmenti ir atrasti tikai Dignājā, Jēkabpilī, Krustpilī, Vipē, Cesvainē, Piebalgā un Lizumā.¹ Tie pieder pie seno sēļu materiālās kultūras. Liekaš, ka tie attēloti arī J. K. Broces zīmējumos, kas attiecināmi uz Lielvārdi [35.93]. Šie zīmējumi turklāt ļauj izteikt pieņēmumu, ka varbūt vēl 18. gadsimtā tunikveida krekls ar iekšālaistiem uzplečiem ir bijis izplatīts visā sēlisko izlokšņu joslā. Sēļu kultūras pastāvēšanu Vidzemē apstiprina arī izšūtās villaines izplatība. M. Slavasslavas darbā par latviešu tautastērpi kā etniskās vēstures izpēti avotu teikts, ka 19. gadsimta vidū izšūtās villaines bijušas pārsvarā visā Vidzemes austrumdaļā, Augšzemē, Latgales rietumos, ka, spriežot pēc Broces zīmējumiem, to izplatības areāls 18. gadsimtā aptvēris arī Lielvārdi, kaut gan jau 19. gadsimta vidū tur atrodamas baltās villaines bez rotājumiem, kas tolaik bijušas raksturīgas Vidzemes rietumdaļai. Balstoties uz to, ka Lielvārdē, tāpat kā Augšzemē, bijis izplatīts krekls ar piešūtiem uzplečiem, ka šeit, tāpat kā visā sēlisko izlokšņu joslā, laikam ir bijis izplatīts arī vēl senākais tunikveida krekls ar iekšālaistiem uzplečiem, ka šeit ir valkāta Augšzemei un sēlisko izlokšņu Vidzemes daļai raksturīgā izšūtā villaine, pētniece izsaka pieņēmumu, ka Lielvārde sliecas iekļauties sēļu kultūras areālā. Lielvārdē gan nav sastopama sēliskā izlokšne, taču tas varētu būt iedzīvotāju sastāva maiņu rezultāts [35.101]. Arī mūsu iztīrītais folkloras materiāls — kaut cik attālināts no sēliskajām izlokšņiem — atrodams vienīgi Lielvārdē. Tāpat arī rotāšanas ierāžas materiāls. (Starp citu, agrāk šī ierāža bijusi pazīstama arī Austrumvidzemē, Lubānā, kas arī ietilpst minēto izlokšņu teritorijā. Mutiskas ziņas par to savā laikā saņēmis Jurjāns [6.36].) Uz mūzikas materiālu balstoties, varam izdarīt līdzīgu pieņēmumu par Lielvārdes iekļaušanos sēļu kultūras areālā, kaut arī sēlisko izlokšņu, kā jau minējām, šajā novadā nav.² Tautas-

¹ Šī kreklu veida aprakstu sk.: 19.86.

² Šī doma nav pretrunā ar faktu, ka Lielvārde atrodas apvidū, kur laikā no 10. līdz 12. gadsimtam plauka Daugavas lībiešu kultūra, jo, kā atzīmē E. Tenisons, jau tolaik šeit iedzīvotāju sastāvs bija jaukts [26.186]. Tomēr sēliskais elements vareja Lielvārdē ieplūst arī vēlāk, Daugavas lībiešu kultūrai dodot vietu baltiskajai.

tērpa un tautasmūzikas fakti šeit cits citu papildina un atbalsta. Protams, šāds pieņēmums vispār ir iespējams tikai tad, ja piekritam, ka ar sutartinēm ģenētiski saistītās parādības Latvijā ir senās sēļu mūzikas kultūras paliekas. Tā kā sutartines visumā uzskatāmas par ļoti senām un tā kā nav faktu, kas liktu domāt, ka aplūkoto kontamināciju prototipi varētu būt radušies līdz ar lietuviešu ieceļošanu, toties paralēli pastāv ar sēļiem saistīts etnogrāfisks materiāls, daļēji arī valodniecisks materiāls, tad Latvijā atrasto sutartiņu reliktu sēliskā cilme šķiet visnotaļ iespējama.¹ Šādu iespēju neizslēdz arī lietuviešu materiāls. Sutartiņu lielais vecums liek domāt, ka tās noteikti ir bijušas jau kādas vēlinā dzelzs laikmeta (10.—12. gs.) baltu cilts vai cilšu repertuārā, bet pilnīgi iespējams, ka tās savās arhaiskajās formās ir skanējušas jau vidējā dzelzs laikmetā (5.—9. gs.) un varbūt vēl agrāk. Teritorijā, kurā sutartines pagājušā gadsimta beigās un mūsu gadsimta sākumā ir tikušas pierakstītas, senatnē ir dzīvojušas divas baltu ciltis — augštaiši un sēļi (sk. karti 102. lpp.). Citur Lietuvā sutartiņu nav bijis [21.25]. Pēc arheoloģijas un toponīmikas datiem, sēļi Lietuvā ir dzīvojuši apmēram līdz līnijai, kas iet caur punktiem: Drūkšu ezers — Loda ezers — Tauragni — Utena — Svēdasi — Subača — Pasvale — Saloči [13.129].² Sēļu senās teritorijas ziemeļaustrumdaļā bez atlikuma ir novietojies viss sekundu sutartiņu masīvs, kas veido gandrīz pusi visa materiāla. Kopumā vairāk nekā puse sutartiņu pierakstītas šajā teritorijā. Ņemot vērā visus šos momentus, diez vai varam šaubīties par to, ka sēļi ir bijuši vismaz viena no baltu tautībām, kuras dziedājušas sutartines. Visbeidzot: šādu iespēju apstiprina arī mūsu pētījuma rezultāti.

¹ Šādu varbūtību atbalsta arī antropoloģijas dati. Tie rāda, ka «starp mūsdienu Latvijas dienvidaustrumu daļas latviešiem iespējams izdalīt atšķirīgu antropoloģisko tipu, kas izplatīts seno sēļu teritorijā». Par to liecina kranioģiskās, resp., galvaskausu uzbūves, īpatnības, kas bijušas raksturīgas jau senajiem šīs zemes iedzīvotājiem [13.320]. Tas savukārt apstiprina K. Ancīša un A. Jansona izteikto atziņu, ka mūsdienu Augšzemes iedzīvotāji var tikt uzskatīti par tiešiem seno sēļu pēctečiem [31.92].

² Lietuviešu valodnieks Aleksandrs Vanags dažus sēliskus hidronīmus atrod vēl arī nedaudz uz dienvidiem no šīs līnijas [sk. šos vietvārdus 27.135].

Tas, protams, nepavisam nenozīmē, ka Vārnāvā, Lielvārdē un Lejasciemā kontaminācijā nepastarpināti ir piedalījušies seno sēļu sutartine. Domājams, ka tad, kad šeit norisinājās kontaminācijas procesi, sutartines jau bija kļuvušas par latviešu folkloras sastāvdaļu un Lielvārdē un Vārnāvā atradās aptuveni līdzīgā stadijā kā Saukas sutartine vai, visdrīzāk, kā tās hipotētiskā versija. Pēc tam kad šajos novados sutartiņu ritmika bija pārmainījusies latviešu klasiskās tautasdziesmas pantnēra iespaidā, kad to apakšējās balsis, iespējams, figurētā burdona ietekmē, bija ieguvušas mums pazīstamo veidu, šīm daudzbarsīgajām dziesmām, radot jauktas formas, pāri slāņojās attiecīgais gadskārtu un ģimenes ieražu materiāls. Kad notikusi sajaukšanās, pasacīt ir diezgan grūti. Domājams, ka Vārnāvā tā būs norisinājusies vēlāk nekā Lielvārdē. Tuvāku izpēti pelna iespēja, ka Vidzemes teicamā dziesma, ar kuru sutartine kontaminējusi Lielvārdē, šeit varētu būt ieviesusies kopā ar balto, neizšūto villaini. Atgādināsim, ka 18. gadsimtā Lielvārdē, tāpat kā Augšzemē, spriežot pēc J. K. Broces zīmējumiem, tika nēsāta izšūtā villaine, taču 19. gadsimta vidū to jau bija nomainījuši tolaik Rietumvidzemē izplatītā baltā, neizšūtā villaine. Sākotnējie šī tipa villaines nēsātāji Lielvārdē, domājams, bijuši ienācēji no citiem Vidzemes novadiem un no turienes varējuši paņemt līdzī arī attiecīgā Vidzemes tipa teicamo dziesmu. Ja šis minējums apstiprinātos, tad kontaminācijas procesi Lielvārdē varētu tikt datēti ne agrāk kā ar 18., 19. gadsimta miju. Vārnāvā — vēl vēlāk.

Atgriežoties pie pētījuma centrālā elementa, Buclera sutartines, jāpiemetina, ka tā ir pirmā kaladu dziesma, kas nokļuva Jurjānu Andreja kolekcijā. No rindām, kuras Jurjāns veltījis tai savos «Ievērojumos, latvju tautas mūzikas materiālus krājot» (1892), noprotams, ka tā bijusi vienīgā pētniekam vēl pirms 1891. gada vasaras folkloras ekspedīcijas zināmā ziemas saulgriežu dziesma [8.94]. Tātad Buclers to pierakstījis ne vēlāk kā 1891. gada pirmajā pusē. Liekas, ka tas ir pirmais gadījums vispār, kad poētiskais teksts, kurā ir tekstu polifonija, pierakstīts kopā ar mūziku, taču latviešu folklorā arī pēdējais un vienīgais, ja neskaitām tekstu polifonijas elementus Saukas kāzu dziesmā. Ar vārdiem un refrēnu «Kalado, kalado!» Buclera

sutartine iekļaujas Malienas un Latgales kaladu dziesmu tradīcijā, taču tās mūziku šī savā senākajā slānī monodiskā tradīcija, kuras iespaidā noārdījās Vārnavas kaladu sutartine, nav skārusi. Tāpat to nav skārusi arī Kurzemes un Zemgales budēļu dziesmu tradīcija un tā saucamās čigānu dziesmas. Neviens no šiem dziesmu veidiem savā izplatībā nav nonācis līdz Saukai, tā veicinot tur retā daudzvalsības veida saglabāšanos. Vēl pētāms, no kādiem sociāliem faktoriem tas bijis atkarīgs. Buclera sutartines patstāvīga kļuvusi pirmā balss Saukā ir pierakstīta vēlreiz — 1933. gadā [3.96.54]. Šajā pierakstījumā tā ir fiksēta divi variantos, kas viens no otra atšķiras visai būtiskās detaļās. Tāpēc rodas iespaids, ka šis materiāls teicēja apziņā ir bijis jau neskaidrs un izdziestošs.

Saukas sutartine ir ne tikai pati par sevi ūnikums latviešu folklorā. Tai ir arī ļoti liela pētnieciska vērtība, jo ar tās palīdzību mēs varam izskaidrot veselas plaši izplatītas muzikālas parādības rašanos mūsu folklorā. Starp citu, šis moments ir viens no pašiem pārliecinošākajiem Saukas sutartines lielākā vecuma un sākotnējības apliecinājumiem, proti, sutartine mums sniedz vienīgo iespēju skaidrot daudzus piemērus, ne otrādi, resp., mēs varam skaidrošanas gaitā virzīties no sutartines uz daudzveidīgiem kontaminācijas gadījumiem, taču katrs mēģinājums skaidrojot virzīties pretēji, piemēram, ar Lielvārdes vai Saukas kāzu dziesmas palīdzību skaidrot sutartines rašanos, ir lemts tūlītējai un pilnīgai neveiksmei. Arī sutartines un tās kontamināciju etnogrāfiskā vērtība ir skaidri redzama. Šeit uzskatāmi pārliecināties par to, ka tradicionālās folkloras muzikālās parādības var būt apveltītas ar tādu pašu noturību kā zināmas valodas un materiālās kultūras parādības, arī par to, ka latviešu tradicionālā mūzikas folklorā ir potenciāls, vēl praktiski neizmantots senās etniskās vēstures pētniecības avots.

Mūsu aplūkotajos novados ap Daugavu ir izplatīti trīs seni daudzvalsības veidi. Tādas daudzveidības nekur citur Latvijā nav. Šajā joslā, kā arī austrumos un dienvidrietumos tās tuvumā diezgan bieži sastopams figurētais burdons. Saukā, Vārnavā un Sēlpilī redzējam dūdu burdonu, kas ir fiksēts arī Lielvārdē. Trešais veids ir daudzvalsība ar *ostinato*. Vistīrākajā veidā šis tips redzams Buclera sutartinē. Kā jau minēts, tas

rodas, sutartiņdivbalsībā pirmajai balsij piesavinoties teicamajām dziesmām raksturīgo frāžu variēšanos. Variētā *ostinato* un kustīgā figurētā burdona robežas bieži vien ir nenoteiktas. Tomēr diezin vai pareizi būtu domāt, ka figurētais burdons kā princips minētajos novados obligāti būtu radies, atkārtotajām *ostinato* figūrām zaudējot savu patstāvību un sākot pielāgoties un variēties līdzīgi pirmajai balsij. Senākais figurētā burdona pierakstījums ir atrodams A. Hūpela «*Topographische Nachrichten von Lief- und Ehistland*», kas iznāca 1777. gadā. Pierakstījums pārstāv Vidzemes mūzikas folkloru. Tajā mēs redzam figurēto burdonu, kam nav nekādas līdzības ar *ostinato* daudz balsību. Tāpēc nav pamata uzskatīt, ka figurētais burdons Lielvārdē, Vārnavā un Saukā vai kur citur būtu atvasināts no *ostinato*. Taču *ostinato* šeit varbūt ir piešķīris tam kustīgumu, proti, pārvietošanos sekundas ietvaros. (1777. gadā publicētais piemērs ir statisks; burdons tajā nekur nemaina savu augstumu.) Taču tāpat ir iespējams, ka figurētā burdona tuvums senos laikos ir veicinājis *ostinato* balss tuvināšanos ērgelpunktam. Ietekmēšanās varētu būt bijusi abpusēja. Tas vēl ir pamatīgi pētāms, tāpēc šeit sacītais ir tikai varbūtīgs. Kas attiecas uz dūdu burdonu, tad aplūkojamajā reģionā Saukā un Vārnavā dažos piemēros mēs to atradām kombinācijā ar pairušu, nepilnu *ostinato*, Vārnavā un Sēlpilī tas redzams kombinācijā ar figurēto burdonu. Šie dublēšanās gadījumi, it īpaši līdzāspastāvēšana ar *ostinato* balsi, liekas norādām uz to, ka dūdu burdons šeit nav savās senākajās mājās.

Pētījuma noslēgumā vēl piebilstams, ka, to izstrādājot, autors ir izvirzījis ne tikai konkrēti izzinošus uzdevumus. Ar šo darbu esam gribējuši veicināt skaidrojošu pieeju folklorai. Skaidrojošā un aprakstoši fiksējošā aspekta samērs latviešu mūzikas folkloristikā ir disproporcionāls par labu fiksējošajam aspektam. Taču pats materiāls ļauj mainīt šo attiecību un ir pieejams skaidrojošām metodēm, kuras balstās uz katram folkloristam labi zināmajām atziņām, ka folkloras vēsture ir meklējama folklorā pašā, jo tajā senākais un jaunākais dažādos līmeņos un dažādās proporcijās pastāv līdzās. Šeit esam izmantojuši šo folkloras īpašību, kas saistībā ar vēstures, valodas, etnogrāfijas u. c. datiem līdz zināmai robežai paver

konkrēti skaidrojošas pētniecības iespēju, iespēju skatīt parādību tās attīstības dinamikā.

Ar to arī beigsim šo baltu etnomuzikoloģijas etīdi. Autors pateicas par konsultācijām ZA darbiniekiem Laimutei Balodei, Mirdzai Slavai un Vilim Bendorfam, pateicas saviem lietuviešu draugiem Kauņā, kuru atsaucība un zināšanas veicinājušas autora interesi un mīlestību pret lietuviešu folkloru un valodu; bez tā arī nebūtu domājama šī darba tapšana.

Literatūra

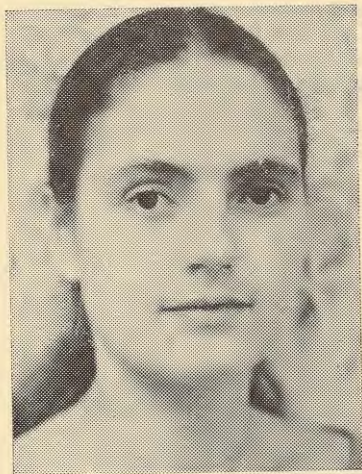
1. *Būga K.* Rinktiniai raštai. Vilnius, 1961, t. 3.
2. Darba dziesmas. Izlase. R., 1958.
3. Gadskārtu ieražu dziesmas. R., 1973.
4. *Gaidamavičiute R.* Sutartinių ritmika. — Menotyra. Vilnius, 1981, t. 10.
5. *Jurjāns A.* Latvju tautas mūzikas materiāli. R., 1894, 1. burtn.
6. *Jurjāns A.* Latvju tautas mūzikas materiāli. R., 1903, 2. burtn.
7. *Jurjāns A.* Latvju tautas mūzikas materiāli. R., 1907, 3. burtn.
8. *Jurjāns A.* Raksti. R., 1980.
9. Kāzu dziesmas. R., 1968.
10. Krišjāņa Barona «Latvju dainu» rādītājs. — Grām.: Latviešu tautasdziesmas. R., 1984, 5. sēj., 2. d.
11. Latviešu tautasdziesmas. R., 1982, 4. sēj.
12. Latvijas fotomāksla. Vēsture un mūsdienas. R., 1985.
13. Latvijas PSR arheoloģija. R., 1974.
14. Latvijas PSR vēsture. R., 1953, 1. d.
15. *Pumpurs A.* Tēvijā. R., 1981.
16. *Reformatskis A.* Ievads valodniecībā. R., 1975.
17. *Rudzite M.* Latviešu dialektoloģija. R., 1964.
18. *Sauka D.* Lietuvių tautosaka. Vilnius, 1982.
19. *Slava M.* Latviešu zemnieku kreklu tipi (18. gs. beigās — 19. gs. pirmajā pusē). — Krāj.: Arheoloģija un etnogrāfija. R., 1961, 3. laid.
20. *Slaviūnas Z.* Sutartinių daugiabalsiškumo tipai ir jų chronologijos problema. — Kn.: Liaudies kūryba. Vilnius, 1969, t. 1.
21. *Slaviūnas Z.* Polifoninių sutartinių geografinio paplitimo problema. — Kn.: Liaudies kūryba. Vilnius, 1974, t. 2.
22. Sutartinės. Daugiabalsės lietuvių liaudies dainos. Vilnius, 1958, t. 1.
23. Sutartinės. Daugiabalsės lietuvių liaudies dainos. Vilnius, 1958, t. 2.
24. Sutartinės. Daugiabalsės lietuvių liaudies dainos. Vilnius, 1959, t. 3.
25. *Šnore E., Zariņa A.* Senā Sēlpils. R., 1980.
26. *Tõnisson E.* Die Gauja — Liven und ihre materielle Kultur. Tallinn, 1974.
27. *Vanagas A.* Lietuvių hidronimų semantika. — Kn.: Lietuvių onomastikos tyrinėjimai. Vilnius, 1981.
28. *Vitoliņš J.* Latviešu gadskārtu ieražu dziesmu melodijas. — Ievads krāj.: Gadskārtu ieražu dziesmas. R., 1973.
29. *Vitoliņš J.* Ievads. — Krāj.: Kāzu dziesmas. R., 1968.
30. *Zalia Rūta [Sabaliauskas A.]*. Sutartinės ir mūsų muzikos inrankiai. — Dirva — Žinynas, 1904, gruodis, № 4.
31. *Анциутис К. Я., Янсон А. Я.* Некоторые вопросы этнической

- истории древних селов. — Советская этнография, 1962, № 6. Рига, 1962, № 6.
32. *Гошовский В.* У истоков народной музыки славян. М., 1971.
 33. *Рудзите М.* К вопросу о селах на правом берегу Даугавы. — В сб.: Этнографические и лингвистические аспекты этнической истории балтских народов. Рига, 1980.
 34. *Чюрлионите Я.* Литовское народное песенное творчество. Л., 1966.
 35. *Слава М.* Латышская народная одежда как источник изучения вопросов этнической истории. — В сб.: Этнографические и лингвистические аспекты этнической истории балтских народов. Рига, 1980.
 36. *Славиюнас З.* О литовской народной полифонии. — В кн.: Сутартинес. Многоголосные песни литовского народа. Л., 1972.

VĚSTURES LAPPUSES



LUDVIGS BĒTIŅŠ PĒTERBURGAS UN MASKAVAS KONSERVATORIJĀS



Pianiste *Nora Lūse* (dz. 1952. g.) beigusi P. Čaikovska Maskavas Valsts konservatorijas Klavierklasi (1976) un asistentūru (1978) prof. T. Nikolajevas vadībā, kā arī aspirantūru (1980) pie prof. L. Roizmaņa. 1980. gadā kļūst par starptautiska konkursa laureāti Itālijā (Verčelli) Dž. B. Vioti pianistu konkursā. 1985. gadā Viļņā Lietuvas PSR Valsts konservatorijā aizstāv mākslas zinātņu kandidāta disertāciju «Latvijas ērģeļu atskaņotājmāksla». Pedagoģisko darbu J. Vītola Latvijas Valsts konservatorijā Vispārējo klavieru katedrā apvieno ar regulāru koncertdarbību. Muzikoloģisko interešu lokā — galvenokārt pianisma un ērģeļspēles atskaņotājmākslas vēstures un teorijas jautājumi.

Talantīgās latviešu mūziķa Ludviga Bētiņa (1856—1930) personības nozīmi mūzikas vēsturē nosaka galvenokārt viņa izcilā atskaņotājmāksla — smalka, virtuozā, stilistiski nevainojama. Tajā pašā laikā ievērojamā mākslinieka dzīves un daudzpusīgās darbības pētījumos jūtams precīza faktoloģiskā materiāla trūkums. Atzīmējot Ludviga Bētiņa 130. gadskārtu, šajā rakstā sīkāk pakavēsimies pie viņa dzīves posma pagājušā gadsimta pēdējā ceturtdaļā, izmantojot līdz šim mūzikas vēsturē neatspoguļotas ziņas, kuras ir atrastas Ļeņingradas Valsts Vēstures arhīvā (ĻVVA) un PSRS Centrālajā Valsts Literatūras un mākslas arhīvā Maskavā (CVLMA).

* *
*

Latviešu mūzikas kultūras celmlauža Jāņa Bētiņa (1830—1912) dēla Ludviga muzikālā apdāvinātība vecākos neradīja šaubas. Mājās tēva vadībā tika apgūti klavieru un ērģeļu spēles pamati, saņemtas pamatzināšanas mūzikas teorijā. Samērā agri sākās arī Ludviga Bētiņa koncertprakse — Sātu baznīcā tēvs viņam ļāva savā vietā spēlēt ērģeles dievkalpojumos, «lai gan kāju paminas (pedāļi — *N. L.*) tam bij toreiz vēl grūti sasniedzamas»¹. Reizēm viņi ar tēvu muzicēja četrrocīgi, kā, piemēram, Pirmo Kurzemes dziedāšanas svētku garīgajā koncertā Dobelē 1870. gada vasarā, atskaņojot uz ērģelēm Mocarta Fantāziju. Svētku dienas atstāja četrpadsmitgadīgajā zēnā savdabīgas atmiņas par stipro tās dienas vēju, kura dēļ Ludvigam bija jānes akmeņi un jāliek «uz tēva notīm, lai tās neaizpūš»².

Mācīdamies Mītavas (Jelgavas) ģimnāzijā, Ludvigs Bētiņš papildinājās pie vietējiem vācu izcelsmes mūziķiem — R. Posteļa, M. Rūdolda — un 1875. gada septembrī, pabeidzis pilsētas ģimnāzijas kursu, jutās pietiekoši sagatavojies, lai turpinātu savas mūzikas studijas konservatorijā.

Ludvigs Bētiņš un vēlāk arī viņa jaunākais brālis Ādolfs (1864—1911)³, tāpat kā daudzi citi latviešu jaunekļi, pagājušā gadsimta pēdējā trešdaļā ieguva vispusīgu un augsti profesionālu muzikālo izglītību Pēterburgā. Ludviga Bētiņa vārdu no 1875. gada septembra mēs atrodam konservatorijas profesora Teodora Lešeticka (1830—1915) klavieru klases audzēkņu sarakstos.

Apzinātā nepieciešamība pilnveidot tieši pianistisko meistarību deviņpadsmitgadīgajam jauneklim, jādodomā, likās pats svarīgākais priekšnoteikums turpmākajām mūziķa gaitām. Spriežot pēc laikabiedru atmiņām,

¹ *Zigmunds K.* Profesors Ludvigs Bētiņš. — *Latvju Mūzika*, 1921, № 3, 49. lpp.

² *Vizbulis R.* Ciemos pie profesora Ludviga Bētiņa. — *Rīgas Ziņas*, 1926, 19. jūn.

³ Ādolfs Bētiņš beidza Pēterburgas konservatoriju ērģeļu un klavieru specialitātēs. Strādāja Pēterburgā (1896—1898), pēc tam Maskavā kā klavierspēles skolotājs, 1901. gadā tur atvēra privātu mūzikas skolu. Piedalījās krievu-japāņu karā; miris un apglabāts Sātos.

Ludviga Bētiņa ērģeļspēles prasme jau tolaik bija ievērojami augstā līmenī. Un, iespējams, Klavieru klases izvēli noteica arī vēlākajos gados formulētā mākslinieka pārliecība, ka par labu ērģelnieku var kļūt tikai labs pianists.

Ludvigs Bētiņš pie T. Lešeticka mācījās trīs gadus, kuri bija pēdējie profesora pedagogiskās darbības posmā Pēterburgas konservatorijā (aizbraucis no Krievijas, T. Lešetickis turpināja pedagoga darbu Viņē). Izcilā mūziķa nodarbībās galvenais mērķis vienmēr bija augsti māksliniecisks atskaņojums. Visi spēles paņēmieni — dinamika, frāzējums, agoģika (*temporubato*), darbs pie tehnikas — tika saistīti ar konkrētu muzikālu uzdevumu izpratni, loģiski izrietēja no tās. Vērtēdams mākslinieciskās meistarības sasniegšanu kā garīga analītiska darba rezultātu, pakļautu nepārtrauktai dzirdes kontrolei, T. Lešetickis centās racionalizēt pianista studiju procesu. Viņš ieteica: «Vienmēr strādāriet ar dzirdes palīdzību un strādāriet kritiski.»¹

Neapšaubāmi pirmais konservatorijā pavadītais mācību gads bija iespaidiem īpaši bagāts. Negribētos šeit atkārtoties par lielpilsētas kultūras dzīves vērienu un ietekmēm. Pievērsīsim uzmanību tikai virknei to skaņdarbu, kuri tika studēti profesora T. Lešeticka klasē 1875./76. mācību gadā: Sopēna Sonātes *b-moll* un *h-moll*, Balāde *As-dur*, Lista Etīdes («Rūķišu gājiens», «Meža šalkas»), Bēthovena Koncerts *Es-dur*, Mendelsoņa «Nopietnās variācijas» un citi. Šis uzskaitījums pats par sevi liek domāt par kontrastu, kādu izjuta Ludvigs Bētiņš pēc salīdzinoši mierīgajiem provinces gadiem dzimtajā pusē.

Pirmā kursa beigšanas eksāmenā Ludviga Bētiņa spēle tika novērtēta ar atzīmi « $3\frac{1}{2}$ »². Grūti spriest, kāda

¹ Майканар С. М. Годы учения. М.—Л., 1938, с. 171.

² Vērtēšanas sistēma konservatorijā bija šāda: 5 — teicami (отлично), $4\frac{1}{2}$ — ļoti labi (очень хорошо), 4 — labi (хорошо), $3\frac{1}{2}$ — pietiekoši (весьма достаточно), 3 — apmierinoši (достаточно), $2\frac{1}{2}$ — visumā neapmierinoši (не вполне достаточно), 2 — viduvēji (посредственно), 1 — vāji (слабо).

izveidojās ievērojamā profesora un jaunā latviešu pianista sadarbība Klavieru klasē, — par to Ludvigs Bētiņš savās atmiņās sīkāk nestāsta. Bez tam trauslās veselības dēļ katru gadu tika zaudēta virkne vērtīgu stundu specialitātē (pirmajā studiju gadā slimības dēļ — 13, otrajā — 15, trešajā — 11 stundas).

Paralēli klavierspēlei jaunais mūziķis nodarbojās profesora J. Johansena harmonijas un solfedžo klasē, kuras beigšanas eksāmenā maijā saņēma sekojošas atzīmes: mutiskā atbilde — 4, praktiskais uzdevums — 4, solfedžo — 3. Blakus atzīmēm lasām profesora atstāto rakstisko vērtējumu: «Spējas un panākumi ļoti labi.»¹

Otrā kursa beigšanas eksāmenā specialitātē par Tālberga Fantāzijas atskaņojumu Ludvigs Bētiņš saņēma atzīmi « $4\frac{1}{2}$ ». Interesanti atzīmēt, ka togad profesora T. Lešeticka klasē mācījās 17 studentes un 5 studenti; programmā dominēja romantiskā klaviermūzika. 1877. gada maijā Ludvigs Bētiņš ar labām sekmēm pabeidza profesora J. Johansena kontrapunkta un formas klasi (atbilde un formas analīze — $4\frac{1}{2}$, uzdevums — 5) un profesora I. Vojāčeka instrumentācijas klasi (atbilde — 4, uzdevums — $3\frac{1}{2}$).²

Trešais un pēdējais mācību gads konservatorijas Klavieru klasē Ludvigam Bētiņam noslēdzās 1878. gada 4. maijā. Konservatorijas beigšanas eksāmenā specialitātē viņš atskaņoja Bēthovena 3. klavierkoncerta I daļu, patstāvīgi iestudētos darbus: Šumaņa Noveleti *F-dur* un Šopēna Etīdi *Ges-dur* (vērtējums — $4\frac{1}{2}$), kā arī teicami lasīja no lapas, transponēja un izpildīja ansamblī Napravņika Trio I daļu. Šajā gadā teicami tika pabeigta arī profesora J. Johansena kontrapunkta klase un ar atzīmi « $4\frac{1}{2}$ » nokārtots eksāmens mūzikas vēsturē pie profesora N. Solovjova.³

¹ LVVA, 361. f., 8. apr., 32. l., 97.—100., 184. lp.

² Sk.: LVVA, 361. f., 8. apr., 35. l., 128.—129., 213. lp.

³ Sk. turpat, 361. f., 8. apr., 38. l., 140. lp.

Līdz ar to Ludvigs Bētiņš trīs gadu laikā (1875—1878) bija apguvis pilnu konservatorijas kursu un saņēmis konservatorijas beigšanas diplomu, brīvmākslinieka grādu un mazo sudraba medaļu. Bija nokārtoti eksāmeni ne tikai specialitātē — klavierēs —, bet arī harmonijā un solfedžo, Kontrapunkta un formas klasē, kā arī instrumentācijā un mūzikas vēsturē.¹ Jāpiebilst, ka vairākos izdevumos lasāmās ziņas par Ludviga Bētiņa studijām profesora L. Homiliusa ērģeļu klasē Pēterburgas konservatorijas arhīva materiāli nepastiprina.

Šeit gribētos pieminēt Ludviga Bētiņa un Jurjānu Andreja (1856—1922) studiju gados aizsākušos draudzību, kura saglabājās uz mūžu. Daudzus gadu desmitus vēlāk sirmais pianists par kopīgi pavadīto studiju laiku jaunībā rakstīja: «Iepazinos pirmoreiz ar A. Jurjānu, iestādamies.. konservatorijā... [...] Neizteicami simpātisks mūsu mācīšanās laiks šinī mūzikas iestādē. [...] Mēs tik bieži satikāmies, ka es ar Andreja raksturu jo labi iepazinos. [...] ..kad gatavojāmies priekš mūzikas vēstures eksāmena, .. Andrejs pārgāja uz manu korteli, ar kopspēkiem nodomājuši nopietni strādāt, kas arī izdevās, gulēdami pa naktīm tikai katrs «savu stundu», pie krēsla ar divieļiem piesējušies, .. kas vilkā 2 nedēļas laiku. [...] Kad J[urjāns] atnāca viesos (Pēterburgā — *N. L.*), mans tēvs, viņu pirmoreiz redzēdams, izbrīnīdamies iesaucās: «Kāds stīprs Jūs!» Ja — Andrejs bij miesā ar romiešu ķermeni, es turpretim maziņš un sičiņš, visu savu mūžu.»²

Pēc konservatorijas beigšanas Ludvigs Bētiņš līdzīgi savam studiju biedram Jurjānu Andrejam vēlējās turpināt mācības kompozīcijā. Pārļapojot Pēterburgas konservatorijas arhīva materiālus, iespējams precizēt Ludviga Bētiņa studiju gaitu N. Rimskā-Korsakova speciālās kompozīcijas klasē: instrumentāciju viņš apmeklēja no 1878. gada septembra līdz 1879. gada maijam, praktisko kompozīciju — no 1881. gada septembra līdz 1883. gada maijam (pēdējo kursu L. Bētiņš nepabeidza). 1878. gada eksāmenu rezultātus in-

¹ Sk. LVVA, 361. f., 12. apr., 9. l., 109. lp.

² *Bētiņš L. Jurjānu Andrejs.* — *Latvju Mūzika*, 1922, № 5, 49.—50. lpp.

strumentācijā (uzdevums — 4, atbilde — $4\frac{1}{2}$, gada atzīme — 4) papildina N. Rimska-Korsakova ieraksts: «Diezgan apdāvināts. Mācījās labi.»¹ Tajā pašā mācību gadā Ludvigs Bētiņš apmeklēja arī profesora J. Johansena kanona un fūgas klasi, iegūdam gada atzīmi « $4\frac{1}{2}$ ».

Diemžēl pēc gada veselības dēļ mācības bija jāpārtrauc un Pēterburga jāatstāj. Ārsti ieteica doties uz dienvidiem. Tādam nolūkam tika izraudzīta Kijeva, kur Ludviga Bētiņa vārds atrodams pilsētas mūzikas skolas pedagogu sarakstā 1879./80. mācību gadā.²

Latviešu mūziķa, jaunā Speciālās klavieru klases pasniedzēja audzēkņu skaitā bija 20 skolnieces, vairākas no tām apmeklēja stundas tikai pusgadu. Skolas ēkā bija izbūvēta koncertzāle, tajā atradās arī ērģeles, tomēr koncertu afišas Ludviga Bētiņa piedalīšanos koncertdzīvē neatklāj. Nākamajā, 1880./81., mācību gadā Ludviga Bētiņa speciālo klavieru klasē mācījās 40 audzēkņi, trīs no tiem bija zēni. Nodarbības notika tikai pirmo pusgadu, slimības dēļ pedagoga darbs Kijevs mūzikas skolā bija jāatstāj mācību gada vidū.³

Jādomā, ka pa vasaru zināma uzlabošanās tika panākta, jo 1881. gada septembrī — pēc 2 gadu pārtraukuma — Ludvigs Bētiņš atkal atgriežas Pēterburgas konservatorijā, kur N. Rimska-Korsakova speciālajā klasē turpina studēt praktisko kompozīciju. Tomēr šoreiz iet smagāk, traucē vājā veselība. Pavasarī Ludvigs Bētiņš netiek tā slavēts kā pirms trim gadiem, instrumentāciju beidzot. «Viduvējas spējas. Reti apmeklēja klasi, tomēr nedaudz strādāja,»⁴ ierakstījis N. Rimskis-Korsakovs blakus gada atzīmei « $3\frac{1}{2}$ ».

Par spīti visām grūtībām, vēlēšanās turpināt studijas kompozīcijā N. Rimska-Korsakova speciālajā klasē Ludvigu Bētiņu nepamet. Turklāt lielpilsētā 1882. gada

¹ LVVA, 361. f., 8. apr., 41. l., 236.—237. lp.

² Sk.: Отчет Дирекции Киевского отд. ИРМО и учрежденного при нем училища за 1879/80 г. Киев, 1880, с. 10.

³ Sk.: Отчет Дирекции Киевского отд. ИРМО и учрежденного при нем училища за 1880/81 г. Киев, б. г., с. 4.

⁴ LVVA, 361. f., 8. apr., 50. l., 273. lp.

septembrī ieradies arī jaunākais brālis Ādolfs, lai konservatorijas Klavieru klasē pie profesora G. Velfla pilnveidotu savu pianistisko meistarību.

Diemžēl sasniegt mērķi — pabeigt N. Rimška-Koršakova speciālo kompozīcijas klasi — neizdodas. 1882./83. mācību gada nobeiguma eksāmenā Ludvigs Bētiņš vispār nepiedalās, jo gada laikā nav apmeklējis klasi slimības dēļ.¹ Studijas viņš neturpina, tādēļ Pēterburgas konservatorijas arhīva materiālos Ludviga Bētiņa vārdu tālāk neatrodam.

* *
*

Ievērojamā latviešu pianista dzīvē vienlīdz svarīga nozīme bija divām darbības jomām, kurās apvienojās aktīva pianista un ērģelnieka atskaņotājmāksla ar ilggadīgu pedagoģisko praksi. Kā jau minēts, veselības saudzēšanas nolūkos Ludvigs Bētiņš daļu mūža bija spiests pavadīt dienvidu zemēs. Pēc Kijevas viņš ilgāku laika posmu nodzīvoja Tiflisā (Tbilisi), kur ar pārtraukumiem no 1883. līdz 1889. gadam pasniedza klavier spēli mūzikas skolā un visai bieži piedalījās Mūzikas biedrības rīkotajos koncertos.

Pārskatot Ludviga Bētiņa klasē iestudēto komponistu darbu klāstu, nevar nepamanīt it kā divas atšķirīgas tendences viņa mācību programmās. Līdzās Mocarta sonātēm un koncertiem, Bēthovena sonātēm, koncertiem un variācijām, Šūmaņa, Šopēna lielas formas darbiem minēti mākslinieciski maznozīmīgi sacerējumi, ko zināmā mērā var izskaidrot ar audzēkņu ārkārtīgi nevienādo spēles līmeni un prasībām.

Kā liecina Krievu mūzikas biedrības Tiflissas nodaļas atskaites par 1883./84., 1884./85. un 1888./89. gadu, Ludvigs Bētiņš savā koncertdarbībā Tiflisā līdzās ērģel spēlei daudz pievērsās ansambļa muzicēšanai dažādos sastāvos (kā pianists ar solo priekšnesumu viņš uzstājās tikai vienu reizi) — duetā ar vijoli (programmā K. Goldmarks, C. Kii), trio (N. Gāde, R. Šūmanis), kvintetā (R. Šūmanis, F. Šūberts), septetā (K. Sen-Sanss). Šajā jomā repertuāra izvēle norāda

¹ Sk.: ĻVVA, 361. f., 8. apr., 53. l., 229. lp.

uz neapšaubāmu romantisku ievirzi Ludviga Bētiņa mākslā.

Ne vienu reizi vien latviešu mūziķis ceļoja uz Rietumeiropu. Ārstēdamies pie speciālistiem Drēzdenē, Parīzē un citur, viņš regulāri Vīnē apciemoja savu skolotāju T. Lešeticki. Šajā sakarā interesanti atzīmēt, ka dažos izdevumos atrodamas ziņas par Ludviga Bētiņa un Ferencu Lista tikšanos Veimārā 1885. gadā.

Viens no pirmajiem to 1921. gadā savā rakstā pieminējis K. Zigmunds, pēc tam — 1922. gadā rakstā «Mūsu mūzikas mākslinieki» — Straumes Jānis. Abi autori norādījuši 1885. gadu, kad Ludvigs Bētiņš ieradās pie T. Lešeticka Vīnē un, pilnīgi iespējams, tieši tur guva pamudinājumu apmeklēt F. Listu Veimārā. Turklāt, ņemot vērā laikabiedru atmiņas par Ludviga Bētiņa kautro, smalkjūtīgo un atturīgo raksturu, stipri jāšaubās, ka minētais fakts būtu vienīgi izdomas auglis.

Ilgāku laiku — ar pārtraukumiem no 1890. gada septembra līdz 1913. gada septembrim — Ludvigs Bētiņš veica pedagoģisko darbu Maskavas konservatorijas Ērģeļu un Klavieru klasēs. Vairākās publikācijās uzrādītos datus par viņa darbības periodiem Maskavas konservatorijā nepieciešams precizēt. Latviešu mūziķis vadīja Ērģeļu klasi no 1890. gada septembra līdz 1895. gada novembrim, no 1896. gada janvāra līdz 1897. gada septembrim, no 1898. gada septembra līdz 1900. gada janvārim un no 1910. gada janvāra līdz 1913. gada septembrim.¹

Ērģeļu klases profesūru uzticēt Ludvigam Bētiņam ieteica Maskavas konservatorijas jaunais direktors V. Safonovs (1852—1918), kas pazina latviešu pianistu un ērģelnieku jau Pēterburgas konservatorijā. Maskavas konservatorijas padome 1890. gada 29. maijā šo V. Safonova priekšlikumu atbalstīja un uzdeva direktoram pieaicināt Ludvigu Bētiņu par Ērģeļu klases profesoru.²

Jau pašā mācību gada sākumā — 1890. gada 15. septembrī — profesoram Bētiņam tika uzdots sagatavot Ērģeļu klases programmas divus variantus: pilno

¹ Sk.: CVLMA, 658. f., 2. apr., 3. l., 45.—47. lp.

² Sk.: *Ройзман Л.* Орган в истории русской музыкальной культуры. М., 1979, с. 227.

(ērgelniekiem virtuoziem) un saīsināto.¹ 1885. gadā (t. i., piecus gadus pirms Ludviga Bētiņa darbības sākuma) konservatorijā atvērtajā Ērģeļu klasē darbs būtībā sastāvēja tikai no ērģeļspēles pamatu apgūšanas. Šāda ievirze nekādā ziņā neatbilda konservatorijas uzdevumam sagatavot ērgelniekus — atskaņotājmāksliniekus.

Ludviga Bētiņa vadībā Maskavas konservatorijas Ērģeļu klasē notika ievērojamas pārmaiņas. Tās vēsturē sākās jauns posms, saistīts ar koncertējošu ērgelnieku gatavošanu. Profesors bija teicams ērgelnieks ar bagātu atskaņotājpraksi un regulāri piedalījās Maskavas koncertdzīvē — gan konservatorijas, gan Mūzikas biedrības rīkotajos vakaros. Viņa atzītā profesionālā meistarība, smalkā gaume un augstais prasīgums ļāva sagatavot rūpīgi pārdomātu, izsvērtu mācību programmu, uz kuru balstījās Maskavas konservatorijas Ērģeļu klases darbs visā pirmsrevolūcijas periodā. Šīs programmas izklāsts būtībā atklāj mums Ludviga Bētiņa pedagoģiskos un svarīgākos atskaņotājmākslinieka principus, kā arī ļauj novērtēt viņa ieguldījumu krievu mūzikas kultūrā.

Mācības Ērģeļu klasē ilga piecus kursus, kuru beigšana deva tiesības saņemt koncertējoša ērgelnieka — virtuozu diplomu. Parāleli specialitātei četros mācību gados bija jāapgūst virkne teorētisko disciplīnu (harmonija, kontrapunkts, instrumentācija, kanons un fūga, mūzikas vēsture). Piektajā kursā Ērģeļu klases beidzējiem nodarbības turpinājās vienīgi specialitātē.

Pirmajā kursā programmā bija paredzēta iepazīšanās ar instrumenta uzbūves principiem, dažādo reģistru un to tembru īpatnībām. Reģistrēšanas mākslas pamatu apgūšanai tika ieteikti korāļi. Ērģeļspēles aplikatūras izstrādāšanai (pedālim un perfektam *legato* uz manuāļiem) Ludvigs Bētiņš rekomendēja K. Štraubes pedāļa vingrinājumus un R. Firera etīdes. Pedagoģiskajā repertuārā profesors pievērsās D. Bukstehūdes, J. E. Eberlina, J. H. Knehta, Dž. Freskobaldi sacerējumiem, kā arī modulāciju spēles mākas nepieciešamai izstrādāšanai.

Otrajā kursā tehnikas attīstīšanai tika ieteiktas H. Krečmara un J. J. Sneidera pedāļa etīdes. Pārli-

¹ Sk.: *Ройзман Л.* Орган в истории русской музыкальной культуры, с. 228.

kumā klavierēm četrocīgi profesors rekomendēja atskaņot J. S. Baha ērģeļu darbus, bez tam eksāmenā no galvas bija jāzina visas komponista apdarinātās korāļu melodijas, jāprot korālim sacerēt īsu priekšspēli.

Trešajā kursā bija paredzēta J. S. Baha korāļu prelūdiju, kā arī G. F. Hendeļa un J. Krebsa darbu apgūšana. Eksāmena programmā ietilpa vairāki stilistiski atšķirīgi skaņdarbi.

Ceturtajā kursā vajadzēja turpināt fūgu spēli, apgūt F. Mendelsona sonātes, vingrināties brīvajā improvizācijā. Beigšanas eksāmenā, kas deva tiesības saņemt ērģelnieka brīvmākslinieka diplomu, bija jāizpilda J. S. Baha skaņdarbs un patstāvīgi iestudēts virtuozs rakstura sacerējums. Bija jāprot improvizēt introdukciju korālim, ne īsāku par 20 taktīm, un aranžēt ērģelēm klavieru skaņdarbu. Paralēli eksāmena programmas atskaņošanai visiem ērģelniekiem tika uzdots lasīt no lapas un transponēt.

Piektajā kursā mācības turpināja tikai kandidāti uz ērģelnieka virtuozs diplomu. Viņiem ieteica studēt pašas grūtākās G. Reblinga pedāļa etīdes, kā arī apgūt koncertrepertuāru — F. Lista, J. Roibkes, Š. Vidora un citu autoru ērģeļu kompozīcijas.¹

Visos piecosursos Ludvigs Bētiņš lika redzamu akcentu uz ērģeļspēles tehnikas pilnveidošanu. Dažādie pedāļa vingrinājumi kopā ar *legato* un *staccato* paņēmieniem, kā arī gammu, arpedžiju un trilleru spēle uz pedāļklaviatūras tika prasīta dzīvā tempā, nelaujot skatīties uz kājām. Kā vienu no manuāltehnikas svarīgākajiem elementiem Ludvigs Bētiņš īpaši pasvītvoja teicama *legato* izstrādāšanu. Paralēli ērģeļspēlei viņš neļāva pārtraukt nodarbības arī klavierspēlē, lai, cik vien iespējams, attīstītu pirkstu veiklību.

Improvizācijas mākslas apguvei, kas arī šodien ir ļoti aktuāla, Ērģeļu klases programmā tika atvēlēta ievērojama vieta visā mācību laikā. Audzēkņiem vajadzēja prast brīvi modulēt uz visām tonalitātēm un atskaņot dotajam korālim īsu priekšspēli. Apdāvinātākajiem audzēkņiem bija jāimprovizēt izvērstu pēcspēli un harmonizēt korāli vismaz trīs dažādos variantos. Bija vēlama arī patstāvīgi sacerēta prelūdijs un fūga. Saprotais, ka improvizācijas studiju pamats

¹ Sk.: CVLMA, 658. f., 1. apr., 5. l., 58.—61. lp.

balstījās uz ērģelnieku turpmākās darbības specifikas ievērošanu.

Lai gan Ludviga Bētiņa piedāvātā mācību programma saturēja virkni pedagoģiskā repertuāra sacelšanās, tomēr tā deva iespēju studiju gados apgūt arī ievērojamu koncertrepertuāru, kura pamatu veidoja J. S. Baha, G. F. Hendeļa, J. Kresba, F. Mendelzona un citu komponistu skaņdarbi.

Vairāki Ludviga Bētiņa klases audzēkņi Maskavas konservatorijā bija no mākslinieka dzimtās puses (Ģ. Bērzkalns, E. Francmane, B. Zilīte, E. Vigners). Profesora talantīgāko audzēkņu pulkā atzīmēsim divus — Alekseju Morozovu (1871—1925) un Teodoru Bubeku (1866—1909), kuri beidza konservatorijas Ērģeļu klasi 1895. gadā.¹

A. Morozova panākumi studiju gados pievērsa konservatorijas mācību spēku uzmanību un tika atzīmēti 1893. gada 12. septembra padomes sēdē, kur viņa spējas novērtēja kā izcilas. Ludvigs Bētiņš stimulēja sava audzēkņa regulāru uzstāšanos konservatorijas studentu atklātajos koncertos. Tā, piemēram, no 1892. līdz 1895. gadam A. Morozovs atskaņoja J. Kresba Lielo fantāziju *C-dur*, J. S. Baha Fūgu *g-moll*, Tokātu un fūgu *d-moll*, Prelūdiju un fūgu *a-moll*, Fantāziju un fūgu *g-moll*, Pasakalju. Kad 1893. gada 9. oktobrī S. Taņejevu klasē apciemoja P. Čaikovskis, par godu viņa vizītei konservatorijas zālē tika sarīkots audzēkņu koncerts, kurā piedalījās arī A. Morozovs, atskaņojot uz ērģelēm J. S. Baha Prelūdiju un fūgu *c-moll*.

A. Morozova konservatorijas beigšanas eksāmena programmā Ludvigs Bētiņš ietvēra J. S. Baha, V. A. Mocarta un F. Mendelzona skaņdarbus, kā arī uzdevumu pārlikt ērģeļu atskaņojumam V. A. Mocarta *Adagio* no klavieru sonātes *c-moll*. Profesora apdāvinātā audzēkņa tālākā darbība noritēja Orlā, kur A. Morozovs, sākot ar 1895. gadu, sniedza regulārus solokonzertus. Ludviga Bētiņa vadībā apgūto ērģeļu mākslu A. Morozovam 1897./98. mācību gadā izdevās papildināt Parīzē pie Š. Vidora. Pēc atgriešanās ērģelnieks ar neatslābstošu enerģiju turpināja Orlā organi-

¹ Šeit un turpmāk par T. Bubeku un A. Morozova darbību izmantoti dati no grām.: Ройzman Л. Орган в истории русской музыкальной культуры, с. 229—230, 236.



Ludvigs Bētiņš (sēž labajā pusē) ar savu pirmo Maskavas konservatorijas izlaiduma klasi 1895. gadā. No kreisās: A. Morozovs, T. Bubeks, A. Volkovs.

zēt koncertdzīvi, uzstādamies gan kā solists, gan ansamblī ar citiem mūziķiem.

T. Bubeka konservatorijas Ērģeļu klases beigšanas programmā bija ietverta J. S. Baha Prelūdija un fūga *a-moll*, R. Vāgnera—J. G. E. Štēles Sēru maršs un F. Mendelsona Sonātes *B-dur* I daļa.

Trīs gadus vēlāk T. Bubeks beidza konservatoriju otro reizi, absolvēdams M. Ipoļitova-Ivanova kompozīcijas klasi. 1905. gada vasarā arī šim Ludviga Bētiņa talantīgajam audzēknim bija izdevība papildināties pie Š. Vidora Parīzē. Tajā laikā T. Bubeks jau bija Maskavas konservatorijas Ērģeļu klases profesors (1905—1909).

No viņa audzēkņiem savukārt interesanti atzīmēt Mariju Gubeni (1872—1947), kura bija pirmā Maskavas konservatorijas Ērģeļu klasi absolvējusī sieviete. Beigšanas eksāmenā 1906. gada 13. maijā viņa atskaņoja J. S. Baha Fantāziju un fūgu *g-moll*, kā arī patstāvīgi sagatavoto M. Reinbergēra Sonāti.

Pēc dažiem gadiem — no 1909. gada septembra — Ērģeļu klasi sāka apmeklēt otra talantīga latviešu ērģelniece — Elizabete Francmane (1882—1967). Viņa absolvēja konservatoriju 1915. gada maijā pie B. Sabanejeva (1880—1918), beigšanas eksāmenā atskaņojot J. S. Baha Fūgu *g-moll* un Prelūdiju un fūgu *D-dur*, kā arī F. Mendelsoņa Sonāti *g-moll*.¹

Vadot Maskavas konservatorijas Ērģeļu klasi, Ludvigs Bētiņš bieži koncertēja gan kā pianists, gan kā ērģelnieks. Jau 1890. gada 6. decembra koncertā, kas bija veltīts konservatorijas dibinātāja N. Rubiņšteina piemiņai, viņš spēlēja J. S. Baha Tokātu un fūgu *d-moll*, kā arī ērģeļu partiju V. A. Mocarta Rekvīēmā. 1892. gada 6. decembrī un 1893. gada 26. janvārī latviešu mūziķis piedalījās līdzīgā lielas formas darba iestudējumā, spēlēdams ērģeļu partiju L. van Bēthovena *C-dur* mesas atskaņojumā konservatorijas zālē. 1897. gada februārī luterāņu Sv. Pētera baznīcā notika kārtējais Ludviga Bētiņa solovakars.²

Kā labs pianists Ludvigs Bētiņš Maskavā reprezentējās kameramūzikas koncertos, piedalīdamies R. Šūmaņa Kvinteta un M. Ipoļitova-Ivanova Kvarteta atskaņojumos, un 1893. gada sākumā ar orķestri izpildīja savā pamatrepertuārā esošo L. van Bēthovena 3. klavierkoncertu.

1900. gada sākumā Ludviga Bētiņa darbība Maskavā pārtrūka uz ilgāku laiku. Lēmumu pamest klasi mācību

¹ Sk.: CVLMA, 658. f., 1. apr., 289. l., 1. lp.

² Sk.: Ройзман Л. Орган в истории русской музыкальной культуры, с. 231.

gada vidū izsauca vairāki iemesli. Daļēji par tiem uzziņām no Ludviga Bētiņa vēstulēm S. Taņejevam.¹ Tās pārlasot, rodas skaidrāks priekšstats par latviešu mūziķa grūtībām, kas pirmām kārtām bija saistītas ar vājo veselību. Šim iemeslam pievienojās arī zināma nesaprašanās ar konservatorijas direktoru V. Safonovu.

Vēstulēs S. Taņejevam Ludvigs Bētiņš bieži sūrojās par slikto pašsajūtu un nervozitāti. 1900. gada 20. decembrī viņš raksta, ka stingri nolēmis veselību uzlabot un tāpēc dosies uz ārzemēm.² 1901. gada 14. septembra vēstulē lasām, ka februāri viņš pavadījis Vācijā ārstējoties: «Nebija viegli ar acīm. Tagad — nupat atgriezies no ārzemēm —, paldies dievam, ir kļuvis daudz labāk. Bet ārsti sūta mani uz kādu laiku uz dienvidiem. [...] Veselību nākas taupīt. Tik trūcīgam kā es tas ir diezgan grūti.»³

1903. gada 2. septembrī rakstītajā vēstulē no Tiflissas Ludvigs Bētiņš stāsta, ka cer šeit trīs gadu laikā veselību uzlabot: «Faktiski man jau ir labāk. Jūs nevarat iedomāties, ar kādu prieku es sāku strādāt jūlija mēnesī! Tikai tagad es saprotu, kāda milzīga laime ir būt veselam. Sākums jau man ir. Bet moka reimatisms kreisajā rokā. Enerģiski piesitu — un iesāpējās roka. Nevaru spēlēt. [...] Ja roka atļaus, es sniegšu šeit ērģeļu koncertu. Materiālā ziņā man pašam sevi jāapgādā. Šeit viss ir dārgs. Skolā maksā mazāk nekā agrāk (pirms divdesmit gadiem — *N. L.*). [...] Atbraucu vakar. Noguru. No Rīgas līdz šejieni nedēļas brauciens.»⁴

Tomēr arī Kaukāza klimats nespēj pilnībā mūziķi izārstēt. 1904. gada 3. maijā Ludvigs Bētiņš raksta, ka saslimis jau Ziemassvētkos un visu laiku gaida atveseļošanos: «Kļūva smagi. Dzīvoju kalnos, bet arī nepalīdzēja, tagad šeit, Tiflisā, kur siltāks, jūtos ciešami. Jau otrreiz saslimu no izbīļa. Pirmajā reizē mani tikai pēc pusotra gada izārstēja doktors Lāmanis (Drēzdenē — *N. L.*).»⁵

¹ Šeit un tālāk izmantoti atsevišķi vēstulēs minēti fakti bez plašākiem komentāriem. Diemžēl līdz šim trūkst ziņu par S. Taņejeva vēstulēm, kas būtu adresētas L. Bētiņam.

² Sk.: CVLMA, 880. f., 1. apr., 116. l., 1. lp. o. p.

³ Turpat, lp.: 4. o. p., 5. un 5. o. p.

⁴ Turpat, lp.: 19. o. p., 20., 20. o. p.

⁵ Turpat, lp.: 21., 21. o. p.

Sarakstē ar S. Taņejevu no 1900. līdz 1904. gadam gandrīz nepārtraukti izpaužas Ludviga Bētiņa ārkārtīgā interese par visu, kas notiek Maskavas konservatorijā, no kuras šķirties nepavisam nebija viegli. 1901. gada 14. septembrī viņš raksta: «Mani visu laiku nepamet domas par konservatoriju. Kā tas gadījies, ka esmu sastrīdējies ar veciem draugiem!»¹

Katrā vēstulē Ludvigs Bētiņš lūdz Sergeju Ivanoviču nodot sirsnīgus sveicienus un vislabākos novēlējumu konservatorijas kolēģiem, bieži apvaicājas par mācību darba norisi. 1903. gada 2. septembrī viņš jautā: «Vai konservatorijā viss labi? [...] Vai ērģeļu spēle virzās uz priekšu?»²

Pastāvīgi jūtama vēlme kaut ko tuvāk uzzināt par ērģeļu mākslas attīstību Maskavā. Ludvigs Bētiņš ar nepacietību gaida jauno franču ērģeļu uzstādišanu konservatorijas Lielajā zālē un 1900. gada 20. decembra vēstulē interesējas, kas notiek ar konservatorijas ērģelēm.

S. Taņejevam bieži tiek uzdoti jautājumi, kā strādā viņa Ērģeļklases studenti V. Veiss, I. Zeislers, kā veicas M. Gubenei. 1902. gada 1. februārī Ludvigs Bētiņš uztraukti ziņo par ērģelnieka Ģ. Bērzkalna apciemojumu: «... viņš arī teica, ka viņiem vairs nemācot klavierspēli. Kā to saprast? Viņš man nevarēja neko uz klavierēm nospēlēt, izņemot skaņdarbu, kuru mācījās vēl pie manis. Es biju ļoti pārsteigts.»³ Pēc S. Taņejeva atbildes saņemšanas Ludvigs Bētiņš 1902. gada 28. februāra vēstulē tomēr atvainojas par iepriekš rakstīto un paskaidro: «Man tā pateica. Jo labāk, ka tā nav taisnība.»⁴

Ludvigu Bētiņu un S. Taņejevu vienoja ne tikai koleģiālas attiecības, bet arī abu mākslinieku kopīgā interese par ērģeļmūziku, sevišķi J. S. Baha daiļradi. «Skumīgās dienās,» viņš raksta S. Taņejevam 1903. gada 2. septembrī, «es šo to no Baha fūgām pārskatu — un kļūst vieglāk. Apbrīnojama ir mūsu mūzika!»⁵

¹ CVLMA, 880. f., 1. apr., 116. l., 5. lp.

² Turpat, lp.: 19. o. p., 20.

³ Turpat, lp.: 13., 13. o. p.

⁴ Turpat, 18. lp.

⁵ Turpat, 20. lp. o. p.



Ludvigs Bētiņš 1912. gadā.

Patstāvīgu vietu Ludviga Bētiņa dzīvē ieņem meklējumi klavierspēles metodikas jomā. Vairākās vēstulēs S. Taņejevam tiek izklāstīti latviešu mūziķa pedagoģiskie uzskati, aplūkots darbs pie dažādiem klavieru vingrinājumiem un to krājumu sastādīšanas. Šeit ir skartas arī problēmas, kas saistītas ar sagatavoto vingrinājumu krājumu izdošanu. Ludvigs Bētiņš ne vienu reizi vien lūdz S. Taņejevu palīdzēt ieinteresēt šajā jautājumā M. Beļajevu vai P. Jurgensonu.¹

¹ Sk.: CVLMA, 880. f., 1. apr., 116. l., lp.: 5. o. p., 16., 24. o. p.

1904. gada 2. un 5. maija vēstulēs Ludvigs Bētiņš S. Taņejevam raksta par publicēšanai gatavajiem «Piecpirkstu vingrinājumiem», «Jautrajiem vingrinājumiem» un «Hanona-virtuoza» praktisko apdari.¹ Sīkāk par šo darbu metodisko ievirzi uzzinām jau no 1901. gada 13. oktobra vēstules, kurā Ludvigs Bētiņš paskaidro: «Es gribēju pacelt to jauno cilvēku spēles līmeni, kuri stājas mūzikas iestādēs. Darba beigās pievienoju paņēmienu, kā mācīties gammas un arpedžijas — ja tā varētu teikt — uz galvošanu. Izmantoju skaņas *do, re, mi, fa, sol* — t. i., krājums ietver tā saucamos piecpirkstu vingrinājumus ar pavisam nelielu atkāpi. [...] Lai atvieglotu šo darbu, izvēlējos vienu 4 taktu vingrinājumu — ja to izspēlē ar nepareizi nostādītu roku, tas skan neveikli — *hastig, unreiner Rhythmus*. Es to nosaucu par *Prüfstein*, un katrs, manus vingrinājumus spēlējams, tādā veidā pats varēs regulēt savu roku stāvokli.»²

Gadu vēlāk, 1902. gada 28. februārī, rakstītajā vēstulē Ludvigs Bētiņš precīzē, ka vingrinājumi domāti plašam interesentu lokam, lai nostiprinātu klavieru spēles visnepieciešamākās elementārās iemaņas: «Citu mērķu tiem nav! [...] Mans darbs nav domāts kā «skola».»³

Pēdējās divas minētās vēstules atklāj arī Ludviga Bētiņa — atskaņotājmākslinieka uzskatus, kuri zināmā mērā atspoguļo T. Lešeticka ieteikumus par pianista darba racionalizēšanu: «... es pats būtu ļoti priecīgs, ja rastos iespēja mazāk spēlēt Klementi un vairāk Mocartu. [...] Vēlreiz sacīšu, ka ne jau vienīgi mans darbs (vingrinājumi — *N. L.*) nodrošinās panākumus, bet gan visus K. Černi vingrinājumus un etīdes pēc maniem vingrinājumiem varēs spēlēt sekmīgāk. Un tā tiku ietaupīts laiks Mocartam, Baham, Bēthovenam.»⁴

Izteikdams nožēlu, ka Maskavas konservatorijā S. Taņejevs personīgi nepiedalās Klavieru klases mācību darbā, Ludvigs Bētiņš raksta: «Es necienu vienīgi tikai tehnisku spēli. Mans augstāk minētais darbs pierāda, .. ka es vēlējos pavērt ceļu vairāk kvalitātei nekā kvan-

¹ Sk.: CVLMA, 880. f., 1. apr., 116. l., lp.: 24. o. p., 25. o. p.

² Turpat, lp.: 7. o. p., 8.

³ Turpat, 18. lp. o. p.

⁴ Turpat, lp.: 8., 8. o. p.

Kyriņģis
 Tūkoņģis - Upenis
 28th Sept.
 1952

Тыкоңувапанам
 Сердан Убановска!

Вашим писанием. Во всем
 прекрасном образовании. Сердечно
 благодарен Вам, за Ваше столь
 дружеское отношение ко мне,
 для меня это очень значимо, что
 дружелюбное и искреннее участие от
 меня у меня. Также очень благодарен
 Вам, что с Юриковской
 перепиской. Я дружить отнюдь
 и не отказываюсь. Но не знаю со временем

L. Bētiņa rokraksts (fragments no vēstules S. Taņejevam).

titātei. [...] Man pašam nepatīk, ja audzēknim pēc 5. kursa (konservatorijas jaunākajā nodaļā — *N. L.*) liek spēlēt Šopēna Koncertu, jo es gribētu uzdot Bēthovena sonātes. Acīmredzot mūsu uzskati atšķiras. Šī iemesla dēļ es sen gatavojos no konservatorijas aiziet.»¹

* *

*

Jāatgādina, ka, atrazdamies tālu no dzimtās puses, Ludvigs Bētiņš un viņa brālis Ādolfs Bētiņš visā savas prombūtnes laikā nezaudēja saskari ar latviešu kultūras dzīvi. Viņu regulārā koncertdarbība pagājušā gadsimta pēdējos gadu desmitos noritēja, gan Kurzemes un Zemgales baznīcās sniedzot ērģelmūzikas vakarus, gan arī piedaloties Dziesmu svētku pasākumos un tradicionālajos «Rudens koncertos» Rīgā.

Atcerēsimies, ka Ludvigs Bētiņš bija pirmais latviešu mākslinieks, kurš 1886. gada 9. oktobrī sniedza solo koncertu uz jaunajām Doma ērģelēm (124 reģistri, 4 manuāļi, pedālis) un tūlīt pēc tam uz nesen pārbūvētā Liepājas Trīsvienības baznīcas instrumenta, tolaik pasaulē vislielākā (131 reģistrs, 4 manuāļi, pedālis).² 1900. gadu sākumā viņš kopā ar čehu vijolnieku V. Nedelu un čellistu O. Fogelmani noorganizētajā trio visai aktīvi darbojās kamermuzicēšanas jomā.

Pēc Pirmā pasaules kara atgriezies dzimtenē, Ludvigs Bētiņš koncertdarbību nepameta. Par Bēthovena Klavieresonātes atskaņojumu konservatorijas ceturtajā kamermūzikas vakarā 1921. gada 18. februārī prese rakstīja: «Programmas vidū ar Bēthovena klavieru sonāti *op.* 92 mūs apbalvoja prof. Bētiņš, kurš filigrānā niansu modulējumā atvēra veselu izjūtu un krāšņuma pasauli.»³

Mūzikas kritiķi 1920. un 1921. gadā atzinīgi pieminēja arī profesora Bētiņa un jaunā čellista Alfrēda Ozoliņa sniegtos sonāšu vakarus. Jēkabs Mediņš, vērtēdams Bēthovena Sonātes *op.* 69 priekšzīmīgo izpil-

¹ CVLMA, 880. f., 1. apr., 116. l., lp.: 17., 17. o. p.

² Sk.: *Rudolph M.* Rigaer Theater und Tonkünstler Lexikon, nebst Geschichte des Rigaer Theaters und der Musikalischen Gesellschaft. Riga, 1890, S. 15.

³ *B. V.* IV Konservatorijas kamermūzikas vakars. — Latvju Mūzika, 1921, № 3, 65. lpp.

dījumu, atzīmēja mūziķu atteikšanos no visa ārišķīgā, viņu teicamo gaumi, priekšnesumā pārdomāti un pareizi atklājot Bēthovenam raksturīgās īpatnības.¹

Rīgas mūzikas dzīvē ievēribu izpelnījās viens no pēdējiem Ludviga Bētiņa koncertiem 1922. gada 30. novembrī konservatorijas zālē, kur viņš muzicēja četrrocīgi kopā ar savu toreizējo skolnieci, deviņpadsmitgadīgo talantīgo un daudzsološo Liliju Kalniņu (1903—1934).²

Jāpiebilst, ka savā radošajā mūžā Ludvigs Bētiņš sacerējis vairākas klavieru miniatūras, no kurām septiņas ir ietvertas Rīgā izdotajās divās skaņdarbu burtnīcās³. Tieši miniatūrā mākslinieks atrada savai gaumei un spējām vistuvāko un piemērotāko izteiksmes formu. Mazajām, liriskajām skaņu gleznām raksturīgs šūpojošs trīsdaļu metrs, mierīga noskaņa. Šeit nevaram atrast dramatiskus vai konfliktējošus mūzikas tēlus, skaņdarbu melodika neliecina par intonatīvo saistību ar latviešu folkloru.

Ludviga Bētiņa klavieru miniatūras precīzi raksturojis Jāzeps Vītols: «Skaidrs lirīķis, apdāvināts ar tikai šauru izteiksmju skalu, Bētiņš runā uz mums, turklāt it kā pusbalsī — *con sordino*; visas viņa klavieru miniatūras līdzinās stāstiņiem krēsliņā, pie kamīna, stāstiņiem pār gandrīz jau aizmirstiem laikiem un cilvēkiem...»⁴

Pētījumi par Ludvigu Bētiņu un citiem latviešu atskaņotājmāksliniekiem ir jāturpina. Izpētes virzienu jau iezīmējis V. Krastiņš apcerē «Latvijas pianisti» (Latviešu mūzika. R., 1965, 137.—151. lpp.), kurā sniegts arī Ludviga Bētiņa pianista raksturojums. Šajā rakstā publicētie vēstuļu fragmenti, kā arī Ērģeļu klases programmas prasības papildinās mūsu priekšstatus par latviešu atskaņotājmākslas vecmeistara pedagoģiskā darba principiem, viņa portretu.

¹ Sk.: *Mediņš Jēk.* Profesora L. Bētiņa un Alfr. Ozoliņa sonātu vakars. — Latvijas Vēstnesis, 1921, 1. okt.

² Sk.: *Ozoliņš M.* Ludviga Bētiņa un Lilijas Kalniņas koncerts. — Latvijas Vēstnesis, 1922, 1. dec.

³ *Bētiņš L.* Klavieru gabali. R., P. Neldners, b. g., 12 lpp. (I. Atmiņa. II. Albuma lapa. III. Melodija. IV. Kanāriešu mīlestības dziesmiņa. V. Vecajā Vīnē. Valsis); *Bētiņš L.* No pagājušām dienām. R., P. Neldners, b. g., 7 lpp. (I. Bērnu dienas. Pievakarā. II. Atmiņa par jaunības rotaļām).

⁴ *Vītols J.* Raksti. R., 1964, 222. lpp.

NO LATVIEŠU MUZIKĀLĀS PUBLICISTIKAS PIRMS 100 GADIEM

Regīnas Gedzjunas ievads un komentāri

Publicēšanai izraudzītie raksti no 1886. un 1887. gada preses izdevumiem ļauj mums ieskatīties latviešu mūzikas dzīvē Trešo Vispārējo dziesmu svētku (1888) priekšvakarā. Šajā periodā strauji aktivizējās latviešu mūziķu darbība, arvien plašāk atbalsodamās arī sabiedriskajā dzīvē. Kopš 1886. gada 3. septembra iznāca demokrātiskā avīze «Dienas Lapa», ap kuru grupējās latviešu inteliģence. Būdamā progresīvās sabiedriskās domas izteicēja, tā apgaismoja savās lappusēs arī 80. gadu kultūras aktuālās problēmas. «Dienas Lapā» regulāri tika publicēti materiāli par mūziku. Tajā atspoguļojumu guva augošā koru kustība, kas ievērojami veicināja kopīgo latviešu mūzikas kultūras attīstību. Uzplaukums šajā mākslas novadā, īpaši mūzikas klausītāju estētiskajā audzināšanā, 80. gados nebija iedomājams bez Vigneru Ernesta paš aizliedzīgās, vērienīgās darbības. Viņš kļuva arī par vienu no autoritātīvākajiem Dziesmu svētku organizētājiem, slavenākajiem virsdiriģentiem.

Ar «Dienas Lapu» ir saistītas ražīgā latviešu mūzikas darbinieka Straumes Jāņa (1861—1929) publicista un kritiķa gaitas. Daudzos Straumes Jāņa rakstos ir jaušama doma par klausītāja izglītošanu un viņa gaumes izkopšanu. Piemēram, 1887. gada 16. marta recenzijā par Vigneru Ernesta koncertu viņš uztraucas, ka publika «vēl nav apraduse ar nopietni dziļām, klasiskām lietām». No 1886. gada 8. decembra raksta «Rīgas Latviešu teātris» mēs uzzinām par vienu no pirmajiem operas uzvedumiem, kas sagatavots ar pašu spēkiem, — «Dzīvību priekš cara» (pēc M. Gļinkas operas «Ivans Susaņins») — Rīgas Latviešu teātrī, kur šī opera tika iestudēta pārstrādātā variantā dramatiska-

jam teātrim (pirmizrāde 1886. g. 2. martā) un reperuā rā saglabājās līdz pat 1915. gadam.

80. gadu otrajā pusē aizsākās strauja latviešu profesionālās mūzikas attīstība. Šajā laikā jau notika koncerti, kuros latviešu mākslinieki izpildīja savas tautas komponistu skaņdarbus. Te var atsaukties uz 1887. gada 22. augustā «Dienas Lapā» ievietoto J. Straumes recenziju par koncertu Keizardārzā.

Presē parādās vairāki raksti, kuros izskan doma par valsts speciālās mūzikas mācību iestādes nepieciešamību. Tajā laikā Rīgā darbojās trīs mūzikas skolas — Rīgas Pirmais mūzikas institūts, kuru nodibināja diriģents Emīls Zīgerts, Skaņumākslas skola (*Schule der Tonkunst*) un Rīgas mūzikas skola (Gižicka mūzikas skola). Tās visas bija privātas skolas ar augstu mācību maksu. Mūzikas izglītības problēmu mēģināja risināt E. Vigners, organizējot kursus mūzikas teorijā un dziedāšanā (Dienas Lapa, 1887, 8. jūn.).

Cīņā par latviešu mūzikas tiesībām, tās profesionalizāciju iesaistījās Ādolfs Alunāns, uzstādamies presē ar aicinājumu dibināt mūzikas skolu, kuras mācību programmā būtu iekļauta arī orķestra instrumentu spēle. Rakstā «Latviešu mūziķi» (Dienas Lapa, 1887, 16. un 18. martā) viņš cenšas pārliecināt sabiedrību, ka latvieši ir spējīgi sasniegt atzīstamus panākumus instrumentālajā mūzikā. Konkrētus mūzikas skolas dibināšanas jautājumus un organizatoriskās problēmas savukārt plaši izklāsta Straumes Jānis (Dienas Lapa, 1887, 12. jūn.). Un, kaut arī 80. gados vēl nebija nobrieduši materiālie un ideoloģiskie priekšnosacījumi mūzikas mācību iestāžu organizēšanai, publikācijas «Dienas Lapā» ir ievēribas cienīgas.

Aktīvu darbu pie tautasdziesmu apdarēm turpināja Jurjānu Andrejs un Ādams Ore. Sparviņu Viļuma publikācijā laikrakstā «Balss» 1886. gada 14. (26.) maijā tiek vērtētas A. Jurjāna «Latviešu tautas dziesmu krājuma» abas burtnīcas, kuras iznāca 1884. un 1885. gadā. Recenzents izsaka neapmierinātību, ka bez ievēribas atstāti latviešu autora darbi, nenorādīdams, ka par šā krājuma pirmo burtnīcu jau 1885. gadā savas atsauksmes devuši E. Vigners — 23. aprīlī (5. maijā) laikrakstā «Baltijas Vēstnesis» — un K. Kļaviņš — žurnāla «Rota» 4. numurā.

Avīzē «Baltijas Vēstnesis» lasām ārzemju preses atsaucsmes par vienu no pirmajiem izcilajiem latviešu atskaņotājmāksliniekiem — ērgelnieku virtuozu Ādamu Ori (1855—1927), kas pēc studijām Štutgartē un Neapolē ar panākumiem koncertēja Vācijas pilsētās.

Trešo Vispārējo dziesmu svētku priekšvakarā ievērojamu vietu periodikā ieņem domu apmaiņa jautājumā par kopkoru repertuāru. Interesanta diskusija «Baltijas Vēstneša» un «Latviešu Avīžu» slejās izvērās par to, kādai jābūt laicīgā koncerta programmai. Rakstu autori izsaka dažādus viedokļus. «Baltijas Vēstneša» (1887, 8. (20.) okt., 21. okt. (2. nov.)) korespondents uzskata, ka tajā jābūt tikai latviešu komponistu dziesmām, bet «Latviešu Avīzēs» (1887, 21. okt.) ievietotās publikācijas autors iesaka laicīgajā koncertā iekļaut tikai labas dziesmas neatkarīgi no tā, vai tās «komponējis latvietis vai krievs, vai vācietis, vai francūzis». Tomēr jāatzīmē, ka šis korespondents pietiekami nenovērtē latviešu komponistu sasniegumus, jo raksta, ka, izņemot Jurjānu Andreja daiļradi, «visas citas līdz šim klajā laistās latviešu komponistu dziesmas turpretī, lai gan dažas it smukas un klausītājiem patīkamas, māksliniecības ziņā ir maz ievērojamas».

Tādējādi nelielā rakstu izlase, ko piedāvājam lasītāju uzmanībai, atspoguļo atsevišķas būtiskas latviešu mūzikas dzīves parādības aplūkojamā laikposmā. Domājams, ka tā varēs ieinteresēt gan ar tematiku, gan izvīrzi to problēmu aktualitāti.

* *

*

Vīgneru Ernesta koncerts Rīgas Latv[iešu] biedrības zālē svētdien, 27. septembrī

Nevaram teikt, ka šejienes Latv[iešu] publika labiem dziedāšanas koncertiem jau būtu izlutināta vai līdz apnikumam pārkairināta. Tiešām labu koncertu retumiem gadās. Pa laikam dziesmas nodzied glīti, glumi, pareizi, tīri vai ar mazāk tīri, kā nu katru reizi gadās. Bet, ka no katras dziesmas visos smalkumos tiktu uzķerta un skaņās celta viņas noslēpumainā dvēsele, samērā ar mūziku un tekstu, kas tā sevišķi pārsteidz, kā arī aizgrābj un elektrizē, — to retā koncertā pie-

dzīvo. Svētdienas koncerts bij viens no retajiem viesiem, kas sniedza tādus pārsteigumus, kas klausītājus ievada dziesmiņas iepriekš nenogīstā jaunumā, jo Vignera kungam kā diriģentam piemīt tā dāvana un prasība tā, kā pats sajūt un uzķer dziesmas garu, to arī dziedātājiem iedvest, likt sajūst un mācīt balsīm tēlot. Lai atgādinājamies, ka vienkāršo, daudzkārt skandināto veci veco tautas dziesmu «Līgo laiva» zem viņa vadības priekšā nesa. Ja šo dziesmiņu parastā kārtā vienkārši, kaut arī labi, nodziedātu, tad būtu atkal reiz dzirdējuši pazīstamu dziesmiņu — un ar to būtu viss! Soreiz visi turpretī bij kā elektrizēti, kad, korim jūtīgi pavadot, uzreiz no pantiņa «Dod, māmiņa, to meitiņu» J. Kārklīņa kunga patīkamais liriskais tenors solo balsī kā lūgdamies atskanēja, caur ko efekts bij sasniegts nevien muzikāliskā ziņā, bet arī teksta saturs it kā uzskatīgi sašķirts, kas citādi mūzikā viss satek kopā. Tā būs vēl ne daža vienkārša tautas dziesmiņa, kurā visāds daiļums un pārsteidzošs jaukums slēpjas, kas vēl nav gaismā celts, bet uz ko tikai diriģenta sevišķs apdāvinājums var vest. Tādā kārtā, ar sevišķu dzīvību apbalvotas, mūsu daiļās tautas dziesmiņas klausītājiem vienmēr būs jaunas un viņām celsies jo lielāka vērtība un cienība. Koris ir spēcīgs un sastāv, kā liekas, lielāko daļu iz krietniem spēkiem. Balsu savstarpīgs samērs bij it pietiekošs; base patīkami dominēja, bet pret viņu 1. tenors gandrīz par vāju un ne diezgan skaidrs; vidējās balsis turējās stipruma ziņā ļoti pareizās robežās.

Visi trīs solo dziedātāju kungi teicami centās cits citu pārspēt daiļā dziedāšanā un tā arī tai ziņā koncerta labos iespaidus celt.

Sevišķi uzslavējams, ka Vignera kungs programmu bij sastādījis vienīgi no pašu tautas un slaveni pazīstamo krievu komponistu ražojumiem.

Ja Vigneru kungam ilgāk šē būtu palikšana, tad no savas puses liktūm priekšā kopā ar Ā. Ores kungu izriktot muzikāliskus vakarus, kur katrā nestu priekšā īpaši kāda no mūsu pašu komponistiem sacerētās dziesmas un mūzikas gabalus. Tā varētu būt sevišķi Jurjānu Andreja, Cimzes, Baumaņu Kārļa, Vigneru Ernesta, Ores Ādama u. v. c. vakari. No tādiem vakariem celtos tas labums, ka klausītāji pamatīgāki iepazītos ar pašu komponistu kompozīcijām, tie nāktu pie-

kā to iedzīmti krievi labāk nevarēs. Bez tam vēl Vignera kga pēdējās dziesmiņas aranžējums ir meistara darbs, kas teicami sakrīt kopā ar dziesmiņas dabu, vieglību, jautrību un pārmaiņām. Un, tā [kā] šoreiz arī 1. tenors dziedāja svabadi, bij glauns un piemīlīgs, tad šo dziesmiņu izvedums bij teicams un iespaidi uz klausītājiem labākie.

Ja pie visa jaukuma ko gribētum piezīmēt, tad tas varētu būt, ka pie «*Bardenchor*», bet sevišķi pie «*Nordlands Sang*» enerģiskāks forte kā atšķirīgāka pārmaiņa no jaukā piano varbūt vēl vairāk paceltu šo dziesmiņu labo iespaidu. Sevišķu uzslavu no kora dziesmām izpelnījās F. Abta «*Serenada*», kur tā solo dziedātājs, kā koris jūtībā un smalkā niansēšanā izdarīja pilnīgāko, ko vien varam iedomāties. Turpretī no F. Šūberta «*Erlkönig*» (meža tēvs) nevaram liecināt, ka tas gluži pilnīgi sasniedza savu nolūku. Jo Sišecki kgs kā «tēvs» dziedāja drusku par mierīgi un vienmulīgi, tenora solists G. kgs arī ne ar vajadzīgo aizkustību un bažu un turklāt vietām pat nedroši un Lepševica kga kā «meža tēva» balsi priekšgars tā neaizklāja, ka panāktu šausmalīgi drūmīgo skaņu.

Par jaukāko atlīdzinājumu bij atkal koris iz operas «*Кавказский пленник*»¹. Visa kora svars, zināms, stāvēja Akmentiņ² jaunkundzes kā solo rokās, un viņa savu reti daiļo un pilnīgo alta balsi, kurā savs zināms apmērs ir tīrs, daiļš un skaļš zvana metāls, kā arī ar teicami korektu, drošu un jūtīgu dziedāšanu pacēla dziesmu par aizgrābjošu uzvedumu.

Solo kvartets «*Kur tu skriesi, vanadzīņi?*» bij visādā ziņā kā dzidri jauka pērle visā jaukajā dziesmu virknē. Šīs tautas dziesmiņas (par kādu harmonizētājs viņu dēvē) harmonizācija no Jurjānu Andreja ir pilnīgākais meistara darbs. Viņas nodziedāšana izdevās pilnīgi mākslīgi un ar vajadzīgo izprašanu. Kur meldijas dažas figūras kā atbalsis atkārtojās, īpaši vidējās balsīs, tur tās to pienācīgi izveicīgi uzsvēra un tā centin centās klausītājiem atvieglināt harmonizācijas formālās

¹ C. Kii opera.

² Dace Akmentiņa (īst. v. Doroteja Steinberga; 1858—1936), latviešu aktrise, dziedājusi koros un solo (alts) teātra izrādēs. 1886. gadā debitēja Rīgas Latviešu teātrī Vaņas lomā izrādē «*Dzīvību priekš cara*» (pēc M. Gļinkas operas).

pusēs izprašanu, caur to jo labi cēla gaismā viņas mākslas vērtību. Tāpat teicami kvartets dziedāja Tauberta «Putniņ, ko dziedī» un arī laipnās piedevas.

Klausītāji aizgrābti apbalvoja krietnos dziedātājus un viņu meistarīgo vadoni skaļiem aplausiem. Atskaitot pazīstamo delamo kaiti pirmajās vietās, koncerts bija diezgan daudzskaitīgi apmeklēts.

[Bez paraksta]

Dienas Lapa, 1886, 20. okt.

Rīgas Latviešu teātris

Mūsu teātra komisija atraduse līdzeklīti, kas publiku pievelk citādi diezgan pavāji apmeklētām izrādēm: tas ir pārstrādātā Gļinkas opera «Жизнь за царя». Un tiešām — ne tik vien pērn, bet arī vakardienas izrādē panākumi naudas ziņā bij krietni, jo biļetes bij pilnīgi izpārdotas. Šādas stipras apmeklēšanas cēlonis ir gan tas, ka min. operas komponists ir slaveni pazīstams krievu skaņu mākslinieks, un, otrkārt, jau gabala tituls spēj pievilkt publiku, spēj daudz ko apsolīt.

Pārstrādājums no Austriņa un Burtņieka¹ diemžēl ļoti vājš, turklāt ir gluži kas jauns, ka no libreto pārstrādā skatu lugu, kurā — kā tagad — dialogi, bez mūzikas būdami, zaudējuši savu jaukumu — izliekas pa lielākai daļai kaili, sausi, garlaicīgi. Libreto kā dramatisks dzejrojums par sevi tik īss un aprobežots, ka nekādi neļaujās pārstrādāt par skatu lugu, kas tamlīdz būtu arī dziesmu luga: tāda pārstrādājuma pareizākais nosaukums ir «maisījums»... Tātad, uzvedot šo «Жизнь за царя» pārstrādājumu, vairs nav ne pilnīgas ēnas no operas.

To visu neievērojot, varēja redzēt, ka pūles pie iestudēšanas nebij taupītas. Kori darija savu pienākumu pēc iespējas, izņemot 5. un 6. numurus, kur jaukts koris aizsteidzās, kamēr soprāns iesākumā stipri detoņēja. Labi dziedāja solo kvartete «Debess apsargā valdnieku». No ārījām vislabāki izdevās «Sēra sēžu

¹ Pēteris Austriņš (ist. v. Pēteris Liepiņš; 1856—1903), teātra darbinieks, lugu tulkotājs Cēsīs; Burtņieks — viens no dzejnieka Viļa Plūdoņa pseidonīmiem.

upes malā» (sopran solo) un «Kad māti nokāva mazajam zīdaiņim» (mezo sopran). Poļu virsnieku «Kra-kovjaks» bij neveikls mēģinājums lēkāt mazurkas tempo. Višņeveckis gan savā dziesmā dūšīgi turējās, bet tā bij priekš baritona par zemu, turklāt viņa biedri nebūt nepiedalījās droši refrēnā — vienīgais, ko viņi varēja, bij: pacilpot uz vienas kājas, uz otras un pie-sist kausus. Poļu kara pulka vadons Ļubomirovs nebij pavisam varonīga figūra, tai trūka elastīgās vingrības un vajadzīgās inteligences. Susaņins bij pie-tiekošs — pašuzpurēšanās situācija un sagatavošanās uz nāvi pat vīrišķa. Atzīšanu pelnīja Antoņida un Sobi-ņins: pirmā sevišķi caur jauko dziedāšanu, otrais caur vīrišķīgo mīlestību. Rozentāl kungs viesojās diezgan neievērojamā lomā, izrādīdams Ļisovski, poļu virsnieku; mums jāpiezīmē, ka šis kungs padaudz mētājās rokām. Vislabāko iespaidu atstāja Akmentiņa jaunkundzes Vaņa. Aizgrāboši bij, kad jaunais zēns steidzas glābt savu caru un pie klostera klauvē un gandrīz izmisis sauc, lai jele atverot vārtus. Dekorāciju un mašīnērijas ziņā varam būt apmierināti, ievērojot mūsu nepilnīgo skatuvi un mazos naudas līdzekļus. Sevišķi jauks skats bij ceturrtā cēlienā pārvēršanās «biezā mežā», kad vētra kauc un svilpo un lēnītiņām gaismiņa aizsvīst austru-mos, aizvien paplēzdamās lielāka; tā arī beidzamā scēna — «Cara gājiens Maskavā». Šie skati vedināja publiku uz dzīvu aplaudēšanu, jo varēja redzēt, ka mums vēl liela daļa tādu, kuriem tik acis mīlojas, kamēr paši smejas visaizgrābjošākā situācijā.

W.¹

Dienas Lapa, 1886, 8. dec.

Jurjānu Andreja un Vīneru Ernesta izrīkotais koncerts Ķeizara dārzā²

bij viens no tiem retajiem mākslas baudījumiem, kuru beigās klausītājs zem sevis nodomā: «Kaut jel vēl dzirdētu tādu gabalu!» Uz šo koncertu bij netikvien rīdzinieki āvuši kājas, bet labu daļu atbraukuši pat no

¹ Straumes Jānis (pseud. Vaidelaitis), 1886.—1888. gadā viens no aktīvākajiem teātra recenzentiem «Dienas Lapā».

² Ķeizardārzs — vecākais Rīgas parks, vēlāk — Viestura dārzs, tagad — Dziesmu svētku parks.

laukiem — tā kā reti krietnais izrikojums bij ļoti labi apmeklēts: jārēķina ap pusotra tūkstoša cilvēku. Bagātā programmā, pastāvēdama vienīgi no latviešu komponistu skaņojumiem, viscaur atstāja siltu tautisku iespaidu pie klausītājiem latviešiem. Kori bij rūpīgi iestudēti, lai gan varēja nomanīt, ka tanīs arī tādi dziedātāji, kas vēl ļoti maz nodarbojušies ar dziedāšanu, kam visādā ziņā derētu tanī izglītoties, ņemt sistemātisku mācību no mākslinieka Vīgner kunga uzsāktos dziedāšanasursos. Kad vēro, cik lielas pūles, kamēr iemāca grūtus gabalus dziedātājiem, kuru starpā netrūkst arī tādu, kas varbūt reizi kur dziedājuši kādā mazā kori, bet citādi pilnīgi nekā nezin ne no intervālu noķeršanas, tad gan ar slavu jāatzīst Vīgneru Ernesta pūliņi, kas, korus iestudēdams, atkal pierādījis, ko spēj. Visos numuros mēs dzirdējām lietpratēja darba panākumus, un, ja daži žēlojās, ka *pianissimo* attālākus nevarējuši dzirdēt, tad pie tā bij vainīgs troksnis no ķelneru skraidīšanas un pudeļu šķindināšanas, turklāt tik lielā ļaužu burzmā aizvien nav īsts klusums. Par sevi šie *piano* un *pianissimo* bij īsti mākslīgi, bet skaidri un vispāri tos dzirdētu tikai tad, kad būtu itin kluss un laba akustika slēgtās telpās; diemžēl tagad nepalika visiem tāds iespaids, kādu, piem., mums atstāja solo kvarteta mākslīga jūtīgā dziedāšana, jo klajā vietā tā attālākai publikai nebij sadzirdama. Jurjānu Andreja saskaņotā tautas meldija «Dievs, dod mūsu tēvu zemei» pelna, ka to saucam par īstu latviešu tautas himnu, jo te ir vārdi un mūzika tautas piederums: ir kauls no tautas kaula un miesa no tautas miesas; orķestrim pavadot, tā atstāja it svinīgu lielisku iespaidu. Jaunākā Jurjānu Andreja kompozīcija «Tēvijai»¹ ir nopietns mākslinieka darbs, kas pierāda labu teorētiski, īsti instrumentācijā. To pašu varam teikt par jau agrāk pazīstamiem gabaliem — par «Kūjenieku deju» («Tūdaliņ, tagadiņ») un «Jandāliņu»² —, no kuriem publikai vislabāk patika pēdējais, tādēļ ka tas instrumentācijā krāsots vairāk ar efektiem. No kritiskā stāvokļa apskatot, mums gandrīz «Kūjenieku dejai» jādod pirmā vieta: tā ir izstrā-

¹ Kantāte ar paša komponista vārdiem.

² Daļas no cikla «Latvju dejas par latvju tautas motīviem orķestrim», op. 3.



Vigneru Ernests.

dāta ar retu izveicību, tā ka pazīstamais motīvs allaž un allaž atkārtojas pa dažādām modulācijām un figurācijām. Jandāliņa raksturs un sevišķi ritmika stipri vien atgādina ungāru vai mazkrievu mūziku (čardašs, šumka¹). Vigneru Ernesta «Trimpula», orķes-

¹ Šumka (poļu *szumka*) — tautas deju dziesma divu ceturtdaļu faktsmērā, jautra pēc rakstura; izplatīta Polijā un Ukrainas rietumos.

trim pavadot, atstāja lielisku iespaidu: «Kā Daugava vaidā, un bangas kā šņāc!» Drūmā meldija, *unisono* iesākta, pie vārda «šņāc» it kā krākdama, šņākdama aizšalc orķestra instrumentācijā projām un tālāku atskan it kā vaidēdama, raudādama, sēri. Ceturtais pantiņš «Jūs, meitiņas, šurpu ar vainadziņiem» sākas jau tri dūrā, kamēr orķestris spēlē pavadījumu dejas raksturā un *tempo*, tā ka šīs beigas atstāj dzīru nebēdības un jautrības pilnu iespaidu. Tikai orķestris nebija diezgan veikli iemanījies šinī pavadījumā, kā arī viscaur citos pavadījumos spēlēja drusku pa stipru. It lielu patikšanu atrada mazkrievu taut[as] dziesmas, ko Vīgneru Ernests pratis mākslīgi pārstrādāt un tikpat krietni iemācījies nodziedāt. Beidzot kā vainagu uzliekam šim koncertam daiļos valdhorna baudījumus — latvieši var pilnīgi lepoties uz saviem tautiešiem māksliniekiem: tas ir retums, kur četri brāļi stājas publikaī priekšā, pasniedzami ko skaistu, mākslīgu. Vispārīgi varam būt pilnīgi apmierināti ar šo koncertu: tas deva jo gaišu liecību, ka latvieši sper milzīgi ātrus soļus dziedāšanā un nopietni vien sāk strādāt arī pašā mūzikas laukā, ražodami, sacerēdami ievērojamus gabalus, kas cienīgi stāvēt blakus citu tautu mūziķu darbiem. Ceram, ka cien. izrīkotāji atkal — ja ne agrāki — nākošajā vasarā šejienes publikai pasniegs tik krietnu baudījumu.

S.¹

Dienas Lapa, 1887, 22. aug.

Latviešu mūziķi

Latviešu tauta ir dziedātāja tauta, un tamlīdz mūzikas gars un dāvanas — var droši sacīt — piemājoja jau mūsu senčiem kā īstena dievu žēlastība. Un šīs dāvanas bij tik bagātas, viņas plūda kā iz neizsmeļama avota, ka visi grūtie vergu laiki, kurus latviešu tauta izcieta, nespēja iznīcināt dziedāšanu.

Un šī debešķīgi jaukā dāvana pārgāja no vergiem uz brīvu tautu. Līdz ar tautiskās kustēšanās iesākšanu arī cenšanās uz mūzikas un dziedāšanas plašāku uz-

¹ Straumes Jānis.

kopšanu atmodās mūsu tautā, mums pamazītim radās mūzikas literatūras sākums, dziedāšanas biedrības un pa mazai daļai arī savi komponisti.

Ar gadiem šāda cenšanās palika arvien kaislīgāka — un šur tur Latvijā latvieši sāka nodarboties ar orķestra mūziku, kuru sākumā mācījās pašu laika kavēkļa dēļ, bet vēlāk arī uzņēma par amatu, ar ko savu maizi pelnīt. Te nu gadījās divi gandrīz nepārvarami šķēršļi: pirmkārt, trūka un trūkst vēl šodien krietnas un lētas mūzikas skolas, kurās varētu izglītot izveicīgus un augstākai rīkošanai derīgus orķestra mūziķus, un, ja, otrkārt, tomēr kāds latvietis caur paša un krietna skolotāja pūliņiem bij tiktāl ticis, ka viņš godam spēja ieņemt savu sēdekli orķestra telpās, tad izrādījās, ka ārzemnieku pārsvars iestādēs, kuras nodarbojas ar mūziku, bij tik liels, ka pašu zemes bērns tika zem visādiem iemesliem atraidīts un ka tādā ziņā iesācējam zem nekādiem apstākļiem nedarīja iespējamu sev kaut kur piesavināties gauži vajadzīgo orķestra rutīnu.

Bet apraudzīsim, vai tad pie latviešiem pastāv tiešām kāds iekšīgs dzineklis, kas tos paskubina uz nodarbošanos ar orķestra mūziku.

Te nu jāliecina, ka cīnīšanās uz orķestra mūzikas rīkošanos un bagātas gara dāvanas priekš tās ir pie latviešiem īsteni acīs krītošā mērā, ievērojot tautas ne visai lielo dvēseļu skaitu. Nevien kā uz laukiem, Kurzemē, kā Vidzemē, sastādās jauni kori, bet sevišķi uz Rīgu, uz Latvijas īsteno sirdi un centru, ik gadus plūstin plūst no visām Latvijas malām strāva jaunu latviešu, kas cer še pelnīt ar mūziku savu maizi.

Lai tālāk aplūkojam pa vasaras laiku Rīgā ievietoto 29. divīzijas četru orķestru personālu un rapieru un rezerves bataljonu mūzikas sastāvu. Lai mums īsteni gaiši parādās, kā latvieši dzenas pēc mūzikas iemācīšanās un kā viņus atrod starp citām tautībām par tiem derīgākiem šai mākslā, esmu piespiests še aizrādīt uz kādiem paša piedzīvotiem atgadījumiem. Kādus seši gadus atpakaļ minētās 29. divīzijas Staro-Ruski pulka orķestris spēlēja humoristīgu maršu, kurā trio'ā ir mūziķiem bij jādzied. Dziesmiņas teksts bij vācu valodā. Kad nu šīs dziesmiņas krievu tulkojums nebij tā izdevies, ka viņš saskanēja kopā ar mūziku, kapelmeistars pavaicājās, vaj drīkstot dziedāt latviski. To atvēlēja. Pēc kam kapelmeistars mani uzaicināja zināmo

dziesmiņu tulkot latviski. «Kā tad nelatviešiem ielauzīsiet šo tekstu?» — un kapelmeistara atbilde skanēja: «Manā orķestrī ir līdz 60 latviešu.» Un tā arī bij, un vīri dziedāja latviski, ka bij prieks klausīties. Nu pavaicājos arī citos tā sauktos kara orķestros un dabūju zināt, ka visi pastāvot gandrīz iz latviešiem vien un ka vērtīgie kapelmeistari visiem spēkiem nopūlējās dabūt latviešus savos koros, jo daudzgadīgi piedzīvojumi pierādījuši, ka latvieši visu vairāk apdāvināti mūzikai. Tas jo pietiekoši pierāda, ka latviešu daba nesas lielā mērā uz nodarbošanos ar mūziku. Un, nevarēdami, ar mūziku rīkojoties un mierīgi vienā vietā sēdot, savā tēvijā nopelnīt savu maizi, mūsu tautas brāļi izklīst malu malās. Tā 1868. gadā satiku Somijā, Vīburgā, iz 12 latviešiem sastāvošu privātorķestri, kas bij tiešām visādā ziņā izveicīgs un slavējams. Uz manu jautājumu, kādēļ nepaliek un nestrādā savā mazā tēvijā, viņi it pareizi atbildēja: «Kas tur Rīgā pieņems mūs, mūziķus? Turienes orķestros sēž citi kungi. Dzimtenē var mūsu mūziķis badā mirt.» Kad piecpadsmit gadus vēlāk ar Jurjānu Andreju reizi Valmierā biju, tur ieradās kāds iz 8 vīriem pastāvošs pūtēju koris¹. Viņi bij ģērbušies pilnīgi pēc apkārtklejojošo «prāģeru» modes, vienādiem, īsiem «jaktssvārkkiem» un kokardēm pie cepurēm, tikai ka viņi daudz, daudz labāki pūta ne kā tādi «prāģeri», un, kad Jurjāns, paklausīdams dažu lūgumiem, ierakstīja viņu nošu lapās kādu latviešu tautas dziesmiņu, ko uz vietas uzpūst klausītājiem, izrādījās, ka zināmie 8 «prāģeri» bij — latvieši! Šo maskerādu viņi bij iztaisījuši, lai viņus ieskaitītu par ārzemniekiem, jo — tā viņi teicās piedzīvojuši — «kā latviešu muzikanti mēs nespētum dzimtenē izkulties cauri».

Kad nu, pirmkārt, pie latviešiem pierādīta pastāvoša lieliska dzišanās pēc nodarbošanās ar mūziku, tad, otrkārt, izturība, enerģija un uzcītība apbrīnojama, ar kuru mūsu dēli dzenas sasniegt sprausto mērķi. Vēl mums stāv atmiņā Otrie Vispārīgie dziedāšanas svētki — ar saviem tik spīdošiem panākumiem mākslas ziņā nevarēja diezgan izbrīnoties un nopriecāties par tādas uzcītības augļiem. Arī Vācijā mēdz jo bieži noturēt dziedāšanas svētkus, bet tur piedalās pilsētu dzie-

¹ Ar vārdu «koris» toreiz apzīmēja arī orķestri vai instrumentālu ansambli.

dāšanas biedrības, kurām dažu apstākļu dēļ nemaz nenākas visai grūti sagatavoties uz tādu izrikojumu. Pavisam citādi tas bij pie latviešiem. Tie dzīvoja uz laukiem, bieži daudz jūdžu attālu cits no cita; ne slikti ceļi, nedz negaiss, ne darba laiks, nedz nošu neprašana tos spēja atturēt no pulcēšanās, kurā nodarbojās ar mūziku. Tas pats jāsaka no lauku orķestriem. Arī viņu biedri dzīvo bieži dažas jūdzes cits no cita, liktens nolēmis katram no šiem mūziķiem visus savus spēkus upurēt citam kādam pārtikas avotam, bet tomēr viņi visi atrod laika un prieka pulcēties un nodarboties ar savu mūziku. Tā varu apliecināt pēc patiesības, ka Kurzemē piemājo divi stīgu orķestri, Berezinska un Bahmaņa (Bachmana) kori, kas katrā brīdī un katrā ziņā varētu mērities ar no Rīgas Latv. biedrības lietāto: Eiterpes orķestru un Vidzemē izdaudzīnāto Ulriha mūziku, kurus abus pazīstu jo smalki. Bet lai šie orķestri pamēģina Rīgā meklēt vietas: viņus atraidīs visur, ko tad tie var paspēt mūzikas ziņā!

Kas nu būtu darāms, lai tādu patīkamu parādīšanos veicinātu latviešu tautā un lai simtiem mūsu dēliem darītu iespējamu pelnīt savu dienišķo maizi ievērojamākos un labāki samaksātos orķestros, ja arī ne Baltijā, tad tomēr plašā Krievijā, kur mūs cienī vairāk?

Uz šo jautājumu it īsti jāatbild: Rīgā jānodibina krietna orķestra skola, kurā arī sevišķi uz to lūkotu, ka mācekļiem mācības gados dara iespējamu piesavināties tā saucamo orķestra izveicību jeb drošību.

Kā jau sacīts, Rīga ir tas centrs, uz kuru griežas mūzikas kaislības aizgrābti latvju jaunekļi, jo viņā satek visi lieli un mazi ceļi. Še ienācēji cer jo spoži nobeigt savu izglītību mūzikas ziņā, še viņi cer palikt par īstiem māksliniekiem, kas varēs visur godam pelnīt savu pārtiku.

Bet diemžēl atgadās pavisam otrādi, jo derīgu mūzikas skolu un sevišķi tādu, kas derētu latviešiem priekš izglītošanās orķestra mūzikā, nepavisam nav Rīgā. Ar nožēlošanu jāsaka, ka ir katram atļauts nodarboties ar mūzikas mācības pasniegšanu, pilnīgi viena alga, vai viņš no tam ko prot vaj ne. Kaut kurš, kas pats no sevis iemācījies drusku pagrabināt uz klavierēm, ir še «mūzikas skolotājs». Cik daudz apdāvinātu bērnu un jaunekļu neiet muzikāliskā ziņā uz mūžīgiem laikiem pazušanā, cik daža-dāvanas tiek saķengātas un

mērdētas, ja viņš nāk tāda mūzikas neprašā rokās, kādu mums Rīgā daudz! Un tāpat pastāvošās mūzikas skolas latviešiem nu neder nepavisam. Pirmkārt, skolas nauda tanīs priekš mums par dārgu, un, otrkārt, viņas patiesībā nav vairāk nekā kā augstāka diletantisma veicinātājas. Lai tikai ieskatāties viena vai otra šāda mūzikas skolu «direktora» vai «profesora» kompozīcijās — un mēs atplētīsim mutes un acis par viņa zināšanām mūzikas teorijā.

Kam tad nu īsteni derētu Rīgā atklāt augstāku mūzikas un orķestra skolu ar pēc iespējas zemu skolas naudu un programmu, kas veicinātu latviešu izglītošanu orķestra mūzikā?

Pērnvasar dzirdēju no pavisam uzticamas puses, ka Krievu Keizarišķā mūzikas biedrība nodomājuse turpmāk nodibināt Rīgā Pēterburgas konservatorijas filiāli. Ja tādu nodomu iznestu cauri, tad ķezai būtu gals. Ja tad nosacītu skolas naudu piemērīgi latviešu tautas naudas līdzekļiem, tad nav ko šaubīties, ka skola jau pirmā gadā būtu pārpildīta latviešiem, kuriem šē atvērtos pavisam jauna nākamība. Krievu tautai ir liels trūkums orķestra mūziķu, un tamlīdz arī Krievijas pilsetu un teātru orķestros vēl uziet pārlietu daudz ārzemnieku. Šē nu latviešiem nemaz nenāktos grūti atrast savu maizi lielās, plašās tēvijas orķestros, un, kad vēl atgādinājam, ka caurmēra algas pietiekoši labiem mūziķiem Krievijā ir 60—80 rubļu mēnesī, tad redzam, ka mūsu brāļiem un dēliem šē atvērtos pietiekoša maize.

Bet ir vēl cits iemesls, kas skubināt skubina uz tādas mūzikas skolas dibināšanu un atvēršanu. Krievijas pulku mūzika, kas, vispārīgi ņemot, līdz šim vēl diezgan vāja un instrumentācijas ziņā diezgan nepilnīga, stipri pārlabotos, jo droši paredzams, ka visi šādas mūzikas skolas audzēkņi jeb tanī kursu jau nobeiguši jaunekļi nokalpotu savus zaldātu gadus reģimentu orķestros — nevien tādēļ, ka tur dienests, caur caurim ņemot, daudz patīkamāks, bet arī tāpēc, ka dažs grašits tiek nopelnīts, kas citiem zaldātiem ar flinti pārpleciem un ranicu mugurā nav vis iespējams. Un, ja gadi godīgi nokalpoti, tad jaunais cilvēks iestājas kādā privātorķestrī un atrod savu maizi, kamēr tagad diemžēl reģimentu muzikantu izglītība un iespēja tikai reti, reti sniedzas tik tālu, ka viņš citā, ne kā kādā prastā pūtēju korī būtu derīgs.

Tomēr uz to, kas vēl cerams un tālumā, nevar palaisties, un tādēļ varētu priecāties, ja atrastos kāda derīga privātpersona, kas nodibinātu Rīgā skolu ar augšā aprādītu programmu. Latviešiem nav vairs trūkums tādu mūzikas mākslenieku, kas baudījuši augstāku izglītību un tādēļ būtu īsteni tie vīri, kas spētu vadīt mūsu tautai tik gauži vajadzīgu iestādi. Un, kā dzird, tad Pēterburgas un Maskavas konservatorijās atrodoties latvieši, kas drīzumā beigšot savus kursus un tā varētu nākt kā skolotāji pie saviem tautas brāļiem. Ķa pēc tam, kas līdz šim ievērots un šai rakstā no visām pusēm apgaismots, var droši redzēt, ka dibinājamā mūzikas skola būtu pārpildīta latviešiem, tas nav vairs jāatkārto. Šī cīņīšanās pēc nodarbošanās ar mūziku ir jaunāko laiku mūsu tautas dabisks pierādījums, un šo strāvu nedrīkst aizdambēt, bet mums jārauga līdzekļi ierādīt viņai kārtīgu ceļu. Būtu sevišķi vēlējams, ka kādas Rīgas biedrības interesētos priekš šī tik svarīgā jautājuma un lietas veicināšanu ņemtu savās rokās, jo lai tikai nepiemirstam, ka šie simtiem latviešu nolīdzinātum to dzīves ceļu, uz kuru viņus raida daba un dāvanas. Varbūt, ka Rīgas dziedāšanas biedrības ar padomjiem un darbiem pabalstītu orķestra skolas dibināšanu Rīgā. Viņas, uz kuru karogiem plivinājas mūzikas atribūti, sajūtīs un sapratīs pārrunāto vajadzību jo ātrāki un skaidrāki, kā jau arī vokālmūzika un instrumentālmūzika ir māsas, kas stāv viena ar otru mūžīgi tuvā sakarā.

No visa augšā izskaidrotā redzams, ka tādiem latviešiem, kas caur mūzikas iemācīšanos grib nopelnīt savu pārtiku, šim brīžam un zem tagadējiem apstākļiem nepavisam nav vērts doties uz Rīgu mūzikas zināšanu papildināšanas dēļ vaj — kas vēl sliktāki — meklēt vietu Rīgas orķestros. Pēc labākās pārliicināšanās un daudz piedzīvojumiem varu sacīt, ka no visiem no laukiem uz Rīgu nākušiem priekš mūzikas iekarsušiem jaunekļiem knapi 2—3 procenti sasniedz savu mērķi — visi citi aiziet vaj nu bojā, vaj pārnāk mājās nonīkuši un nolaupītām cerībām.

Ad. All.¹

Dienas Lapa, 1887, 16. un 18. martā

¹ Adolfs Alunāns (1848—1912), latviešu teātra un dramaturģijas pamatlicējs, ievērojami veicinājis arī mūzikas attīstību, kas bija cieši saistīta ar teātri.

Par latviešu mūzikas skolu dibināšanu

Reiz iekustinātu jautājumu der aizvien cildināt, der apspriest, pārdomāt un, ievērojot visādus apstākļus, lūkot pēc līdzekļiem, kas izrādītos par vajadzīgiem nolūka sasniegšanai. Tik tādā ceļā mēs varam panākt sprauso mērķi, kas varbūt pirmā brīdī izliekas par visai tālu un atbaidošu. Kāds grūti sasniedzams mērķis izrādās mūsu jautājums par latviešu mūzikas skolu dibināšanu. Un tomēr neiespējams tas nav — to pierādīt ir mūsu raksta nolūks.

Esam pārliecināti, ka ikviens saprātīgs labvēlētājs nešaubīsies par mūzikas skolu vajadzību latviešiem — tā plašāki jau pārrunāta un aprādīta «Dienas Lapā». Tagad tikai atliktos jautāt: kā lai tiekam pie šādām skolām? Kur lai ņemam līdzekļus to dibināšanai? Īsti šie jautājumi ir tādi, uz kuriem pirmā acumirkli nevar vis apmierinoši atbildēt, un tādēļ pats mērķis izliekas nesasniedzams. Ja grib dibināt kādu jaunu iestādi, tad tur nepieciešami vajadzīgs materiāligu līdzekļu. Kāda iestāde gan var būt vēlāku ne tikvien sava laba mērķa sekmētāja, bet pat pašuzturētāja un peļņas atmetēja; taču tās nodibināšana prasīja kapitālu, kas bij izliekams vai no vienatīgām personām, vai no veselas sabiedrības. Katrs jauns uzņēmums gan savā ziņā riskants, bet darītāji pie tā aizvien iepriekš pārbauda, vai iesākamais darbs atmaksāsies, vai ir cerība, ka izdotais kapitāls nezudīs, bet ar laiku nesīs augļus. To pārdomāt un pārbaudīt katram tiesība, kas gribētu interesēties mūsu uzsāktā mērķa labā — latviešu mūzikas skolu dibināšanas lietā.

Uz jautājumu, vai tāda dibinājama iestāde atmaksātos, ar citiem vārdiem, vai tā spētu pate sevi uzturēt, varam it droši atbildēt «jā». Nevar būt par to šaubīšanās, kad ievērojam, cik diezgan ievērojams skaits latviešu apmeklē šejienes, Rīgas un citu pilsētu vācu mūzikas institūtus un cik vēl lielākā skaitā bauda savu muzikālisku izglītību pie dažādiem privātskolotājiem resp. skolotājām. Kur tad nu vēl mūsu jaunekļi, kas apmeklē Pēterburgas vai Maskavas konservatorijas, — un, beidzot, visi tie, kam nav iespējas izglītoties muzikāliskā ziņā, lai gan citādi apbalvoti ar bagātām mūzikas dāvanām! Jaundibināmai iestādei tik vajadzētu būt tādai, kas lētāki sasniedzama nekā citi institūti —

kurā būtu iespējams iestāties arī mazākturīgiem, tādēļ, kam nav, ko izdot, tik daudz simtiņu, cik vajadzīgs, lai kārtīgi apmeklētu konservatoriju un dabūtu diplomu. Zināms, šādas skolas programma nevarētu stāties konservatorijas programmai līdzās, bet tai būtu jābūt tādai, pēc kuras sistemātisku pilnu kursu beigušais varētu ieņemt kādu zināmu vietu savā arodā, būt par mūzikas skolotāju vai iestāties par pilnu algu orķestros u. t. t. Tādas skolas vajadzībai pilnīgi pietiktu — sacīsim — jau divas, viena Vidzemē, otra Kurzemē. Bet vispirms pietiktu tikai ar vienu — un mēs domājam, tai vajadzētu atrasties Rīgā. Ja šeit nodibinātu tādu mūzikas skolu, kas latviešiem lētāki saņiedzama materiālīgā ziņā un kurā tie varētu tikt tik tālu, ka vēlāk spēj eksistēt no baudītās mācības, tad nešaubāties par šāda institūta pastāvēšanu un atmaksāšanos. Tas būtu pārpildīts no skolniekiem. Nav arī jābažijas, kur dabūs vajadzīgos spēkus, skolotājus, — mums, paldies dievam, diezgan mūziķu mākslinieku, kas cienīgi ieņemt mūzikas skolotāju vietu.

[...] Varam piezīmēt, ka šī ideja dibināt latv[iešu] mūz[ikas] skolu vairs nebūt nav jauna. Mums zināms, ka mūsu tautiets Jurjāns Andrejs savā laikā [bijis] šinīs domās, tikai neatradis naudas vīra, kas tam būtu piepalīdzīgs tādas skolas dibināšanai. Bet šī ideja aizvien pamostas no jauna un top dzīvāka, spēcīgāka. Ar sevišķu prieku jāaizrāda, ka tai jau pat darbos mazs dīglīts, mazs iesākumiņš. Vigneru Ernestis ir tas nerimstīgais celmu laužējs, kas šeit Rīgā latviešiem sācis list līdumu mūzikas laukā; ja mēs drīkstam sacīt, caur viņu ir izdīdzis pirmais dīglīts darbos no šās idejas. Viņa sistemātiskus kursus dziedāšanā, klavieru spēlēšanā un teorijā varam uzskatīt par pirmo sākumiņu šādai latv[iešu] mūzikas skolai. Tagad tik būtu jārauga, kā tiekam pie līdzekļiem, ar ko nodibināt pilnīgi atvērtu mūzikas skolu latviešiem.

Ja nu tiešām neviens naudas vīrs nerastos, kas grībētu veicināt šo svētīgo nolūku, tad atliktos vēl viens palīgs, pie kā jāgriežas: mēs domājam — latviešu dziedāšanas biedrības. Šo biedrību mērķis ir: kopt dziedāšanu un plašākās robežās gādāt par naudas līdzekļiem labdarīgiem nolūkiem caur dažādiem izrikojumiem. Tiešām skaistāka mērķa nevarētu būt,

nekā kad šās biedrības ietu palīgā pie latv[iešu] mūzikas skolas dibināšanas. Krievijā pastāv vairāk pilsētās tādas biedrības, kuras uztura veselus mūzikas institūtus: viņu darbība atnesuse daudz svētības. Mums, latviešiem, arī diezgan daudz dziedāšanas biedrību — gan pilsētās, bet it sevišķi uz laukiem. Šeit Rīgā vien līdz šim pastāv trīs tādas biedrības un, kā dzird, tad dibinājoties vēl viena dziedāšanas biedrība. Diemžēl no šām nevienai nav tik daudz kapitāla, lai tā spētu par sevi dibināt tādu skolu. Nu derētu vienoties un kopīgiem spēkiem raudzīt panākt min[ēto] mērķi. No šā kopīgā darba nekādi nebūtu atšķiramas arī lauku dzied[āšanas] biedrības; tās varētu dot zināmas summas vai nu kā vienreizīgu palīdzību labdarīgam mērķim, vai kā aizdevumu. Tādā ceļā, mums šķiet, diezgan drīzā laikā sakrātos laba summa naudas, tā ka varētu stāties pie darba. Šis gan ir tikai projekts, bet tā izvešanai netrūkst iespējama pamata. Pate lieta ir tik svarīga, ka ceram, šīs rindiņas atradīs dzirdīgas ausis un pienācīgu ievērošanu no visām pusēm. Visādā ziņā mūsu vēlēšanās tā, lai šī nepaliek beidzamā reize, kur tiek runāts par šo jo interesantu un svarīgu jautājumu, mēs gaidīsim, lai arī no citām pusēm izsaka savas domas par to. Tikai rūpīgi apsverot dažādus apstākļus un atrodot vajadzīgos līdzekļus, tiksīm pie sprautā mērķa.

W¹

Dienas Lapa, 1887, 12. jūn.

**Jurjānu Andreja «Latviešu tautas
dziesmu krājums».
Pirmā un otrā burtnīca**

Pie mums, latviešiem, ir patiešām ērmīgi. Kad mums kāds cits tautietis kādu grāmatu sarakstījis, kādu dziesmu saskandinājis, tad mēs to nezinām kā tencināt un uzslavēt, lai gan daudzreiz pašam darbam maz vērtības. Esam to diezgan piedzīvojuši, arī pat muzikālīgā ziņā. Bet, kad kāds no mūsu pašējiem ko saga-

¹ Straumes Jānis.

tavojis un izstrādājis, tad mēs to knapi ievērojam. Gluži tāpat arī Jurjānu Andreja kunga dziesmām gājis. Divi burtnīcas jau klajā nākušas, pirmā jau priekš diviem gadiem, bet līdz šim tās neviens nav pārspriedis un kādus vārdus plašāki rakstījis. Pārspriedēju un kritiķu mums nava trūkums, it īpaši tad, kad kāds kādā laikrakstā pirmuļus laiž klajā. Tad spriež un tur jo bargu tiesu. Gaidījām, ka šie bargie tiesneši arī par augšā minētām dziesmām rakstīs, bet līdz šim velti; laikam tik vienīgi tamdēļ, ka šie ar to olekti, ar kuru tie līdz šim citur bija mērojuši, nevarēja vairs Jurjānu Andreja kgu mērot, jo šis pārceļas augsti pār visiem līdzšinīgiem latviešu komponistiem. Jurjānu kga dziesmu krājums ir mazs: katrā burtnīcā tikai desmit gabalu. Bet, ko viņš mums pasniedzis, nav parasts dienas pavalgs, bet svētku maltīte. Tiešām grūti īsās rindiņās, kādas «Balsei» priekš kritikas ir svabadas, šās 20 tautas dziesmas pārspriest. Par dažu dziesmu varētu rakstīt veselu lapu. Ne par meldiņu, jo šo Jurjāna kgs tā atstājis, kā tauta to dzied. Viņš to nebūt nav bāzis svešā kamzoli, tamdēļ atrodam taktes iedalīšanu, kura daudziem būs sveša. Par piemēru, 8., 10. un 12. dziesmās.¹ Dažs gan teiks un arī mēs tā domājam, ka to varēja izdarīt citādi, bet, vairāk viņa darbā iedomādamies, atzinām, ka viņam taču bija taisnība. Nevarēja vis citādi darīt, kad tautisko kodolu velti negribēja apgrauzt. It īpaši kora dziesmas tamdēļ ievērojamas, ka šīs visas var lietot arī vienbalsīgi ar apakšējo klavieru pavadīšanu — un tādēļ tās nebūt nezaudēs sava jaukuma.

Kad dziesmas aplūkojam tuvāki un ņemam pirmo dziesmiņu «Pūt, vējiņi», tad, ja spēlējam pirmās taktes klavieru pavadīšanu, iekam pats koris ar dziesmu iekrīt, mums klavieru pavadīšanā muzikālīgi tiek priekšā stādīta braukšana pa ūdeni. Uz pirmās ceturtdaļas ir trioles, uz abām beidzamām astotdaļas. Ir, it kā dzirdētu, ka pie pirmās ceturtdaļas laivnieks airi ūdenī spiež, pie abām beidzamām airē stumdama ūdens pakaļ dodas. Tāpat arī no 19. dziesmas² priekšspēles skaidri var nodzirdēt laivas braukšanu un ūdeņa lēnu

¹ «Es karā aiziedams», «Liela pulka ģeņģu jāja» un «Kur tu skrīesi, vanadzīņi?».

² «Jūriņ' prasa smalku tīklu».

piesišanu pie laivas malas. Kad 13. dziesmu¹ spēlējam, vai nejutām, ka ar mīlīgām skaņām līgaviņai labu nakti dodam un tai saldu dusu novēlam? Un, ja tu, mīlais lasītājs, sāci spēlēt 20. dziesmas² pavadīšanu, vai nav grūta sēru marša, kā sūdzība par pagājušu slogu verdzību, kamēr pamazītiņam tā paliek jo stiprāka un spēcīgāka un jo cieti sirdī spiežas, un tik uz beigām drusku aprimst? Šī dziesma, pareizi dziedāta un spēlēta, vienumēr dziļi satrieks klausītāja sirdi. Dažas dziesmas pavadīšanu var spēlēt arī pavisam bez pašas dziesmas. Pavadīšana ir pavisam citāda un tomēr jauka «dziesma bez vārdiem»; par piemēru, 5., 9., 13. un 15. dziesmās.³ Pie 4. un 14. dziesmu⁴ pavadīšanas komponists pirmo takti no pašas tautas dziesmas ņēmis par motīvu un to līdz galam jo smuki cauri ved. 16. dziesmu⁵ cits tiešām būtu atstājis, bet Jurjāna k. caur klavieru pavadīšanu to zinājis padarīt jo jocīgu un karakteristisku. Meitas iesāk solo ar «Ko mēs, meitas, darīsim, puīši solās projām iet». Tālāk visas iekrīt ar kori uz «aijā» un atsāk refrēnu. Tur klavieru pavadīšanā skaidri dzird puīšu projām iešanu. Par katru dziesmu varētu rakstīt. Neviena note nav veltīga un bez apdoma rakstīta. Jo ilgāki Jurjāna k. dziesmas spēlē, jo vairāk tās sākam cienīt un viņas mums paliek jo mīlas. No visa jo skaidri redzam, ka Jurjāna k. ir mākslinieks, kas domā.

Un tad paša balss vešana pie vairāk balsīgām dziesmām! Neviena nav gluži pavadīdama vien. Katra dzied savu mazu melodiņu — un tomēr viss tecēt tek. Zināms, kori, kuri iztinas no pirmajiem bērniņas autiņiem, tās nevarēs nodziedāt. Vajag būt jau patiešām krietniem spēkiem. Patikušas mums nav pāri vietas. 9. dziesmā 5. taktē, kur balss vešana starp basu un altu skan par cietu, un 19. dziesmā — priekšbeidzamā taktē tas \bar{d} iekš tenora. Izliekas, ka šī vieta būtu īpaša meklēšana pēc originalitātes. Citādi ir ļoti slavējams, ka Jurjānu Andreja kgs dažas tautas dziesmas izstrādājis vecās toņu kārtās. Caur vecu toņu lietošanu

¹ «Čučī, mana līgaviņa».

² «Lempam bija pieci dēli».

³ «Aiz tiem kalnu kalniem» (5.), «Visu dienu bites dzinu» (9.), «Tumša nakte, zaļa zāle» (15.).

⁴ «Aši, aši zīle dzied», «Pieci gadi kalpiņš biju».

⁵ «Ko mēs, meitas, darīsim».

dziesmas jo pilnīgi paturējušas savu jaukumu. Otrā burtnīcā mums ir patikusi ļoti pedāles lietošanas piezīmēšana caur zīmi «—». Tur arī gluži iesācējs skaidri var noredzēt, cik tāļu pedāle lietojama. Būtu vēlējams, ka šāda pedāles uzzīmēšana tiktu lietota vispārīgi, tad zustu tā daudzkārtīgā toņu jaukšana pie klavieru spēlēšanas. Atrodas arī dažas drukas vainas. Tikai piezīmējam tās lielākās. 7. dziesmas¹ 6. taktē pie pavadišanas uz pirmās sešpadsmitdaļas trūkst augšējās notes \bar{c} , un 10. dziesmā 8. taktē pirmajam tenoram uz otrās ceturtdaļas vajag dziedāt ne \bar{es} , bet \bar{d} .

Ceram, ka uz priekšu katrā latviešu muzikālīgā namā atradīsim Jurjānu Andreja t[autas] dziesmas. Zināmgan, ka dažam (un šo būs laba tiesa) šīs nebūs īsti pēc patikšanas, jo viņām trūkst tās tagadējās modes gaudošanas un vaimanāšanas.

Kas šādu muzikāligu vaimanāšanu mīlē un cienī, tas lai savu roku neķeras pie Jurjānu Andreja k. dziesmām un vēl mazāk rauga viņas ar savu balsi gaudot!

Vēlētos ļoti, ka drīzumā varētu redzēt citas kompozīcijas lielākās formās no Jurjānu Andreja k. un ar tām jo pilnīgi iepazīties.

Sparviņu Viļums

Balss, 1886, 14. (26.) maijā

Par Ād. Ores kga koncertiem Vācijā

mums piesūtītas kritikas iz turienes vietīgām avīzēm. Tīri jābrīnās, ar kādu lielisku uzslavu un pat apbrīnošanu šā savā tēvijā vēl ne diezgan pienācīgi ievērotā mākslinieka spēlēšana visur tikuse uzņemta. Ores kgs, kā iz piesūtījumiem redzams, ir koncertējis Karaļaučos² (6. jūn. pēc jaunā kalendāra), Elbingā³ (9. jūn.), Vīsbādenē (9. aug.), Eizenahē (8. sept.), Veimārā (21. sept.) un Berlīnē (4. un 29. nov.). «*Königsb. Allg. Zeitung*'a» raksta: «Mēs varam ar pilnām tiesībām apgalvot, ka vēl nekad iepriekš Trejkungu baznīcas

¹ «Tā vajdzēja, tas notika».

² Tagad Kaļiņingrada.

³ Tagad Elblonga (pilsēta Polijā).

(Elbingā) ērģeles nav spēlējušas tik meistarīgas rokas.»¹ «*Wiesbadener Tageblatt*'ā» lasām: «Koncerta devējs apliecina sevi kā pirmā ranga meistarū — kā tehniskā ziņā, tā arī tembrālā un dinamiskā skanējuma iespaidā.» «*Rhein. Courier's*» spriež: «Ērģeļu virtuozā Ādama Ores koncerts katedrālē (Vīsbādenē) aizrāva skatītājus, izraisot patiesu apbrīnu. Gilmana sonāte lika pazīt meistarū un vēl vairāk nekā meistarū, ģēniju, kas smeļ no saviem bezdibenīgajiem dvēseles dziļumiem, komponista nodomus ne tikai izjūtot, bet priekšnesumā vēl noslīpējot un bagātinot. Tehniskās grūtības viņam ir pārvarēts posms. Turklāt viņam piemīt tāda priekšnesuma īpatnība, kas paņem savā varā ne tikai klausītāja ausis, bet visu cilvēku.» «*Berliner Zeitung*'a» raksta: «Jaunajā baznīcā (Berlīnē), kurai, kā zināms, pieder labākie zvani un labākās ērģeles, uzstājās ērģeļu virtuozs Ādama Ores kungs no Rīgas ar Baha, Mocarta, Šellenberga, Gilmana u. c. autoru darbiem, un viņš apliecināja sevi kā vienu no pirmajiem starp visiem mums zināmajiem ērģelniekiem.»

Pēdējā Berlīnes koncertā (29. nov.), kā iz atsūtītās afišas redzams, Ād. Ores kungu pabalstīja koncertdziedātājas *Annie Duncker* un *Klara Nittschalt* jkdzes un ķēniņa kamarvirtuozs Fricis Struss.

[Bez paraksta]

Baltijas Vēstnesis, 1887, 24. nov. (6. dec.)

Kādi vārdi par nākamiem dziedāšanas svētkiem

Kāds pazīstams krietns ērģelnieks un mūzikas prātējs, latvietis, mums par nākamiem dziedāšanas svētkiem piesūtījis rakstu, par kura saturu no savas puses nekāda sprieduma nevaram taisīt, tamdēļ ka šai ziņā neesam tādā mērā lietpratēji. Cien. iesūtītājs raksta šādi:

«Kā lasu, nākošā vasarā būs Rīgā Trešie Vispārīgie dziedāšanas svētki. Man rādās, ka atliksies maz laika priekš labas un jo pilnīgas sagatavošanās. Vai nebūtu

¹ Citāti šeit tulkoti no vācu valodas, kurā tie drukāti anonīmā autora raksta pirmpublicējumā.

labāki, kad svētkus atceltu uz 1889. gadu? Programmas dziesmas vēl nav izvēlētas; aiztecēs vēl dažas nedēļas, kamēr komitejas locekļi par dziedāmām kompozīcijām vienosies, un, kamēr dziesmas nodrukās un šīs kļūs dziedātāju rokās, arī paies droši 4 mēneši, tā ka mums, lauka dziedātājiem, ļoti maz laika atliksies priekš krietnas sagatavošanās. Otrkārt — mums Kurzēmē ir patiešām grūti laiki. Trūkst mums visiem naudas. Tikai turīgie vien varēs pie svētkiem piedalīties. Dievamžēl šādi tikai mazākā skaitā mūsu dziedātāju pulkā atrodas. Vidzemē arī nav citādi laiki, arī tur visur grūtas dienas. Būtu jaunais dzelzceļš līdz svētku laikam gatavs, tad gan lielāks dziedātāju pulks uz Rīgu atceļos; bet, kā dzirdu, daži teicami kori dēļ ceļa tāluma un sadārdzināšanas nepiedalīsies. Vai tas viss nebūtu svētku komitejai jo labi jāapdomā un jāapsver?»

Par nākamo laicīgās dziedāšanas svētku programmu jau kāds rakstnieks «Balt. Vēstnesī» savas domas ir izteicis. Pēc viņa gribas, tikai garīgā koncertā vajadzētu uzņemt citu tautu komponistu dziesmas. Laicīgā koncertā tikai vienīgi latviešu komponistu dziesmas dziedājamās. Svešu tautu komponistu dziesmas esot latviešiem nesaprotamas, un arī tās tautai neesot pie sirds pieaugušas, tamdēļ tauta tās nemīlējot, nedz arī labprāt gribot dzirdēt u. t. j. pr. Bet kāds ticams Valmieras dziedāšanas svētku klausītājs man apliecināja, ka laicīgā koncerta klausītāji ar tādu pat uzmanību un labpatikšanu klausījušies vācu komponistu dziesmas kā latviešu tautas dziesmas un ka vairāk vācu komponistu dziesmas bijušas uz īpašu publikas patikšanu un vēlēšanos vēl otrreiz jādzied nekā latviešu komponistu dziesmas. «Balt. Vēstneša» un «Balsa» referents L. kgs visas citas dziesmas, bez latviešu tautas dziesmām, turēja par nevērtīgām. Šis referents, ja arī kur uz mūzikas lauka būs nodarbojies, nebūs varējis tajā krietni pastāvēt.

No mūsu, latviešu, dziesmu komponistiem vienīgi māksliniecības ziņā ievērojamas ir Jurjāņa Andreja dziesmas; visas citas līdz šim klaijā laistās latviešu komponistu dziesmas turpretī, lai gan dažas it smukas un klausītājiem patīkamas, māksliniecības ziņā ir maz ievērojamas. Šogad augusta mēnesī no Jurjāņa Andreja un Vignera Ernesta kgiem Rīgas Ķeizara dārzā

izrīkotā koncertā dabūju divas lielākas kompozīcijas no pirmā komponista dzirdēt. Abas ir ļoti jaukas, it īpaši tautas himne, — bet tur no tautiskām skaņām nav ne vēsts. Mūzika ir gluži internacionāla. Lūdzu cien. svētku komitejai labi apcerēt, ka mūzika, ja tā paceļas augstāki, nav vairs vienas tautas manta vien, bet ir visu mācītu tautu īpašums. Ja mēs, latvieši, kultūrā gribam ieņemt augstāku stāvokli, tad mums jāatkratās no visiem maziņiem iemesliem. Tamdēļ svētku laicīgu dziesmu programmā jāuzņem tikai tādas dziesmas, kas māksliniecības ziņā labas un ievērojamas, vienalga, vai komponists latvietis vai krievs, vai vācietis, vai francūzis. Mums vēl daudz jāmacās, un mēs esam tikai gluži mākslas iesākumā. Kad mēs citu tautu ražojumus nicinājam, mēs parādām augstprātību, un augstprātība nekad nav līdzējusi mākslu celt. Augstprātība ir pirmais līdzeklis uz krišanu.

Kāds dziedātājs

Latviešu Avīzes, 1887, 21. okt.

PAR JĒKABA GRAUBIŅA RADOŠO MANTOJUMU

Saka, laiks ir nemaldīgs soģis pār cilvēka darbiem: aizvējo pelavas, nobriedina vērtīgos graudus, izdzen jaunus asnus no tiem. Bet vēstures pieredze māca, ka laika spriedumi mākslā var arī nebūt viennozīmīgi skaidri izteikti — tos nereti nākas interpretēt, pat koriģēt. Protams, sabiedrības interešu vārdā veikti, šādi interpretējumi un koriģējumi savukārt pakļauti tālākai laika tiesai. Tas arī notiek latviešu mūzikas vēstures izpētes un apkopošanas darbā, kas jo plaši izvērsies, īpaši pēdējos gados. Gan Zinātņu akadēmijā, gan konservatorijā, arī Komponistu savienībā — ikgadējās starprepubliku zinātniskās konferencēs — tiek apspriestas daudzas jaunas atziņas par mūsu nacionālās mūzikas kultūras tapšanas procesiem, par atsevišķu žanru, piemēram, operas, baleta, simfoniskās mūzikas attīstību, spilgtāk izgaismojas atsevišķu skaņražu sejas un viņu ieguldījuma paliekošie, ar nākamības potencēm saistītie aspekti. Bet daudzi mākslinieku vārdi, veseli mūzikas novadi, pat kora kultūra — tās veidošanās apstākļi —, vēl gaida pilnīgāku, šodienīgāku izvērtējumu.

Tikai garāmejot esam pieskārušies Jēkaba Graubiņa personībai. Taču viņa vārds noturīgi saistīts ar mūsu kora repertuāru — Jēkaba Graubiņa dziesmas (īpaši tautasdziesmu apdares) skan Dziesmu svētkos, koncertos, tiek publicētas krājumos. Bet kā ir ar viņa darbības citām hipostāzēm — instrumentālo mūziku, solodziesmām, daudziem kritiskajiem rakstiem? Vai tas viss būtu laika aizvējots? Interesi par šiem jautājumiem vēl aktualizēja jubileja — 1986. gadā pagāja komponista dzimšanas simtgade.

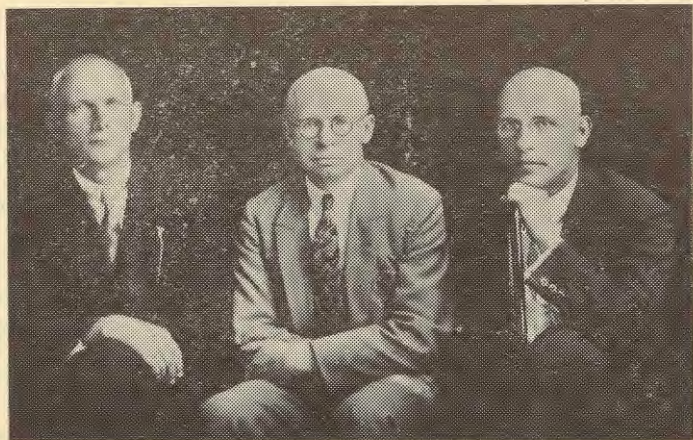
Hronoloģiski viņš bija latviešu mūzikas pamatlicēju laikabiedrs, bet kā mākslinieks Jēkabs Graubiņš piešķaitāms pie nākamās paaudzes, jo tikai ar divdesmitajiem gadiem iesākās viņa profesionālā līdzdalība mūzikas kultūras attīstībā.

Dzimis 1886. gadā Preiļu apkaimē, izglitoties Valmieras skolotāju seminārā, 19 gadu vecumā Jēkabs Graubiņš uzsāka tautskolotāja gaitas. Tāpat kā daudzi jaunie latviešu censoņi, arī viņš izstaigāja ceļu uz Pēterburgu. Tur nomācījies četrus gadus Pedagoģiskajā institūtā, ar 1912. gadu atkal uzņēmās pildīt lauku skolotāja pienākumus. Paralēli pedagoga darbam nodevies arī mūzikas studijām, uzkrāja teorētiskās zināšanas un praktiskās iemaņas un 1919. gadā varēja iestāties jaunnodibinātajā Latvijas konservatorijā, kur tika ieskaitīts J. Vītola kompozīcijas klasē. Absolvējis šo klasi 1923. gadā, Jēkabs Graubiņš kļuva par pirmo Latvijas konservatorijā sagatavoto profesionālo mūziķi.

Savā daiļradē nepiesliedamies toreizējo jauno ceļu meklētājiem, Jēkabs Graubiņš palika par savu tiešo un netiešo skolotāju — visvairāk J. Vītola un E. Melngaiļa — tradīciju turpinātāju. Daļēji viņu ietekmēja vēl atmodas laika iluzorie priekšstati par nacionālo faktoru imanento dabu. Tautas dzīves attīstības gaitā, sociālo lūzumu krustugunīs šādi priekšstati varēja nonākt pretrunā ar sabiedrības progresa tendencēm, novest pie vēstures reāliju neizpratnes. Tā arī gadījās Jēkaba Graubiņa dzīvē: šie apstākļi sagādāja viņam nopietnus pārbaudījumus. Un tomēr tas nebija izšķirošais un būtiskais komponista darbībā. Jo ar savas daiļrades un muzikālās publicistikas labāko daļu Jēkabs Graubiņš objektīvi veicināja latviešu skaņumākslas augšupeju, apliecināja savu apgaismotāja demokrāta sūtību.

Jēkaba Graubiņa radošajās interesēs lielu vietu ieņēma folklorā, tās vākšana, izpēte, apdare. Vispārliciecināmākās veiksmes komponista daiļradē saistītas ar tautasdziesmu apdarēm korim. Šai nozarei visvairāk bijusi pievērsta arī sabiedrības uzmanība. Ar pētniecisko domu to pirmais skāris O. Grāvītis. 1973. gadā publicēta viņa sastādītā izlase «Latviešu tautas dziesmas jauktam korim», kurā aptverta vairāk nekā puse — 46 — no Jēkaba Graubiņa kopskaitā 70 šāda veida kompozīcijām. Krājuma priekšvārdā ieskicēti komponista stila vaibsti, norādīts arī uz konservatorijas studentes Dz. Amatas 1972. gadā aizstāvēto diplomdarbu «Dažas stila iezīmes Jēkaba Graubiņa latviešu tautas dziesmu apdarēs korim *a cappella*», kas sagatavots O. Grāvīša zinātniskajā vadībā.

No publicētajiem materiāliem varam spriest par Jēkaba Graubiņa kora kompozīcijām un viņa lietotajiem līdzekļiem, lai panāktu dziesmas satura pilnīgāku, skaidrāku, iedarbīgāku atklāsmi. Gandrīz vienmēr te notiek dziesmas formas paplašināšana. Šim nolūkam kalpo: a) dziesmas strofu variēšana, b) divu saturā, savstarpēji papildinošu dziesmu «saslēgšana» vienotā kompozīcijā, c) dažādu ievada, noslēguma, saistītāju uzbūvju piekomponēšana. Atjautīgi izmantojot — nereti kopā — šādus paņēmienus, komponists veido gan variāciju ciklus, gan trīsdaļu un piecdaļu struktūras pēc tipa $a\ b\ a$ vai $a\ b\ a_1\ b_1\ a_2$. Šādu struktūru vai to atsevišķu posmu atkārtojumi Jēkaba Graubiņa apdarēm nereti piešķir rondo iezīmes. Līdz ar to vienā dziedājumā izdodas iekļaut 10—12 vai pat vairāk dainu pantus. Dziesmas satura detaļas stimulē pašu dziedātāju fantāziju, neizbēgami atsaucoties arī klausītāju uztverē. Te slēpjas Jēkaba Graubiņa apdarināto dziesmu pievilcība. Kas attiecas uz strofu variēšanas līdzekļiem, tad pavisam reti komponists aprobežojas ar izturētu akordisko salikumu (visā krājumā atrodami tikai 4 šādi piemēri), uzrādot bagātīgu izdomu kora faktūras dažādošanā. Jau agrīnajā tikai no divām strofām sastāvošajā apdarē «Trīcēj' kalni, skanēj' meži» (1924) panākts brīnišķīgs telpas paplašinājuma efekts, ko izraisa melodijas nevienlaicīga uzsākšana četrās balsīs. Šādiem kanonveida iekritieniem aizvien piemīt izteikts stereofoniskums. No citiem polifonijas līdzekļiem atzīmēsim dāsnu kontrapunktētāju vai piebalsotāju melodiju ieviešanu, ar to intensificējot dziesmas tēlaino ekspresiju. Šāda veida piemērus sastopam vai ikvienā apdarē, taču īpašu ievēribu pelna gadījumi, kad kontrapunktē divas iepriekš atsevišķi eksponētas melodijas. Dažkārt te rodas zīmīgi polimetrijas varianti, piemēram, dziesmā «Pie straujupītes» (1934), kurā vienlaikus skan soprāna melodija $\frac{5}{8}$ taktsmērā, bet tenorā $\frac{4}{4}$ mijas ar $\frac{3}{4}$. Dziesmā «Alutiņš, bāleliņš» (1931) vairākkārt savienojas divi draiski dejiski motīvi pat ar atšķirīgiem tekstiem — viens $\frac{3}{4}$, otrs $\frac{2}{4}$ taktsmērā. Šādi latviešu komponista — gan paretī lietotie — paņēmieni var izraisīt negaidītas asociācijas ar senlaiku



Jānis Zālītis, Jēkabs Graubiņš un Jānis Cīrulis
Smiltenes Dziesmu svētkos 1925. gadā.

menzurālajā notācijā «iespīlētājām» daudzbalss motetes partijām, gan ar mūsdienās pazīstamo kolāžas tehniku, attāli sasaucoties ar dažām Stravinska rakstības īpatnībām. Tādas piezīmes ir vietā, domājot par mūsdienu autoru drosmīgo pieeju folklorai, kur līdztekus E. Melngaiļa daiļrades impulsiem netaisni būtu apiet arī viņa jaunākā laikabiedra un sekotāja nopelnus.

Kas attiecas uz Jēkaba Graubiņa kora instrumentācijas paņēmieniem, būtu jārunā vispirms par dažādiem, nereti ļoti efektīgiem, «foniem» gan ilgstoši stieptu, gan kustīgi ritmizētu skaņu vai saskaņu veidā. Jo atjautīgi tie lietoti straujās, draiskās, dejiskās dziesmās. Ar dažādām teksta interjekcijām saistīts — šo paņēmieni ne sevišķi mīlēja E. Melngailis —, minētais skanējums nereti pilda orķestra sitamo instrumentu partijām raksturīgas funkcijas. Nemēģinot uzskaitīt daudzus citus tehniskus paņēmienus, kuri nosaka Jēkaba Graubiņa kora partitūru kuplo, krāšņo, daudzveidīgo, dažkārt pat ar simfonisko orķestri salīdzināmo skanējumu, apstāsimies mazliet pie komponista harmoniskās valodas. Harmoniskie pavērsieni, pretstatījumi, modulācijas viņam kalpo par kontrapunkta līdzekļiem formveides procesos. Tā, piemēram, jau agrīnajā apdarē «Smilšu kalniņā»

(1924) vidējās variētās strofas izvedums subdominantes tonalitātē (*es-moll* — *as-moll*) piešķir dziesmai trīsdaļu formas aprises. Plašāk izveidotās kompozīcijās strofas sniegtas dažādās tonalitātēs — parasti subdominantes—tonikas attiecībās, kā tas ir dziesmās «Kur jāsi, kur brauksi», «Mēs deviņi bāleliņi» (1940). Retāka — ar enharmonisku nomaiņu lielās tercās attiecībās *Des-dur* — *A-dur* — tonāla ievirze ir dziesmā «Paldies, cūku Tenisīti» (1939). Smalku modālo attieksmju apspēle diferencē strofas jau minētajā dziesmā «Pie straujupītes» — kur vijīgi mijas tonālie centri *h*, *e*, *g*. Dziesmā «Kas tie tādi, kas dziedāja» (1928) *f-moll* un *b-moll* tonalitāšu nomaiņā piedalās arī modulācijas process caur *As-dur* (5. strofā). Var atrast vēl daudz citu piemēru, kas apliecinātu harmonijas procesu izteiksmīgo lomu Jēkaba Graubiņa apdarēs.

Tomēr salīdzinājumā ar polifonās variēšanas tehniskajiem līdzekļiem, kuri viņam ir plašāki nekā E. Melngailim, harmonijas sfērā Jēkabs Graubiņš pārstāv tradicionālāku ievirzi, vairāk turēdamies pie trijskaņu akordikas, arī ierastajiem kadenču veidojumiem. Maz viņš lieto melngailiskos kolorītos, maigi disonējošos blakuspakāpju vai trihordisko veidojumu skaņu kompleksus. Retāk sastopamus zvanveidīgus fonus no kvartu akordiem var norādīt dziesmā «Kas tur kliekda» (1935). Visā krājumā tikai viena dziesma — «Lustīga līgaviņa» (1929) — beidzas ar neatrisinātu saskaņu, pie tam — ar tradicionālu dominantseptakordu.

Virtuozu pārvaldīdams korā rakstības specifiku, Jēkabs Graubiņš sacerējis arī daudzas iespaidīgas oriģināldziesmas. Simptomātiski liekas komponista meklējumi izteikt kolektīvā dziedājumā sabiedriski aktuālās dzīves atjaunotnes un revolucionārās cīņas idejas. Tieši pēckara gadu gaisotnē radās rainiskie kori «Lielās vēja plēšas», «Tā nevar palikt», «Vētras sēja», ar A. Upīša tekstu — «Māksla ir cīņa». Ar revolucionārā laikraksta «Iskra» epigrāfa vārdiem «No dzirksteles iedegsies liesma!» 1947. gadā sacerēta vērienīga četrbalsu fūga — iespējams, ka tas ir fragments no kādas plašākas iecerēs.

Uzmanību piesaistīja viens no komponista pēdējiem darbiem — vokāli dramatiskā poēma «Atraitnes dēls» (1958). Plūdoņa teksts te ietverts plašajā, daudzdaļī-



Jēkabs Graubiņš, Mārtiņš Bremmers, Jānis Zālītis un Ernests Brusubārda 30. gados.

gajā kompozīcijā, kas pilda vesela vakara programmu. Visu muzikāli saturisko slodzi nes koris *a cappella*, kura skanējumā ievijas arī solobalsu un ansambļu grupu dziedājumi. Darba sižetisko norisi atsedz teatrālie elementi ar vairākām runas lomām. 1959. gada pavasarī šo darbu Daumanta Gaiļa vadībā izpildīja Latvijas PSR Zinātņu akadēmijas un universitātes apvienotie kori. Iestudējuma režisore bija M. Tetere-Valdmane, pēc komponista liecības — arī darba rašanās iniciatore. Preses materiāli rāda, ka vairākkārt atskaņotā poēma guvusi lielu publikas atsaucību. Kā raksta J. Vītolīņš, te «jaunā skatījumā atdzīvojas Plūdoņa poēmas tēli, kas pauž dziļu cilvēciņu un sociālu drāmu. [...] No J. Graubiņa mūzikas uz klausītāju runā psiholoģisko pārdzīvojumu sarežģītā un daudzveidīgā pasaule... — gan laimības ilgas, tieksmes pēc augstākajiem mērķiem, trauksmais nemiers, cīņu un sāpju balsis, skaudrs dramatisms un dziļš traģisms.» Atzīdams, ka «poēmas mūzika ir savdabīgi svaiga un raksturīga», ka tajā ir «daudz melodiska siltuma un maiguma, bet brīžam arī skarbuma harmonijās», kā arī atzīmēdams to, kas vairāk vai mazāk izdevies uzvedumā, kritiķis secina, ka «tomēr nepārprotami komponists ar «Ātraitnes dēla» mūziku devis vienu no

saviem vislabākajiem un spēcīgākajiem darbiem». (Cīņa, 1959, 6. maijā.)¹

Nav pamata apstrīdēt šādu vērtējumu, ko vēl varētu papildināt, izsakot atzinību par pašdarbībai pieejamo lielo formu repertuāra bagātināšanu ar visai perspektīva žanra skaņdarbu. Te ir daudz pievilcīgas, krāšņi dekoratīvas mūzikas, saistošu skaniskas iztēles momentu trāpīgu raksturojumu. Tomēr kora muzikālā izteiksme neuzrāda spilgtu, melodiski iezīmīgu tematismu, tā sakņojas galvenokārt deklamētājas runas intonācijās un ritmos. Iespējams, rūpēs par teksta skaidru uztveri komponists liek dziedāt vārdu zilbes visām balsīm vienlaikus. Tādējādi «Atraitnes dēla» partitūrā dominē diezgan vienveidīgie joniku ritmi² un četrbalsu akordiskais salikums. Bet piecdesmito gadu nogales kontekstā šāds rakstības veids jau izraisa retrospektīvas asociācijas. Var likties savādi, bet retrospekcijas elpa dveš arī no daudzām tālaika tautasdziesmu apdarēm, kuru vienkāršotie tehniskie paņēmieni un samērā pieticīgie mākslinieciskās iztēles mērķi it kā atsauc atmiņā pagājušā gadsimta 80.—90. gadu apdaru stilistiku. Jāņem vērā, ka šīs apdares radušās teatralizētajiem pašdarbības uzvedumiem «Saulgrieži», «Godu dziesmas», «Sērdieņi», kuru daudzējā ziņā vienkāršoti arhaizētā koncepcija acīmredzot nevarēja stimulēt komponistu jauniem, svaigiem meklējumiem.

Ierobežojot sarunu par citiem daiļrades novadiem, konstatēsim tikai, ka daudzi komponista zīmīgākie veikumi saistīti ar folkloras apdari. Tā no 1935. gadā publicētajām pusotra desmita solodziesmām vispievilcīgākās ir balsij ar klavierēm apdarinātās tautasdziesmas «Miedziņš bērnu kaitināja», «Māte mani pametusi», «Mana skaistā dziedāšana». Kā tautas melosa stilizācija raksturojama ar E. Zālītes vārdiem sacerētā «Dzīves gaita» (1933). Interesanti, ka šajā grupā parādās

¹ Jēkaba Graubiņa simtgades svinībās 1986. gada 14. aprīlī universitātes aulā «Atraitnes dēlu» izpildīja Teodora Kalniņa koris, solistes L. Greidāne un M. Krīgena, teicēji D. Kuple, A. Bērziņš un M. Ozoliņš, diriģents E. Račevskis. (Red.)

² Joniks — sengrieķu ritmikā četrzilbju pēda, kura sastāv no divām īsām un divām garām zilbēm: ◡◡— (kāpjošais joniks) vai divām garām un divām īsām zilbēm: —◡◡ (krišošais joniks). (Red.)

arī trīs kirgīzu tautasdziesmas, kuru apdare apliecina komponistam svešas folkloras izjūtu, lai gan šai izvēlei toreiz bija gadījuma raksturs. Laika pārbaudi izturējuši vairākkārt pārpublicētie klavierminiatūru krājumi «Spēlmanītis»: I un II d. (1928—1930), III d. (izd. 1938. g.), latviešu tautasdziesmu apdares jauniem pianistiem, un «Vāverīte» (1949), arī ar tautas daiļrades tēliem saistītu nepretenciozu raksturglezniņu cikls. Šo un daudzu citu līdzīgi iecerētu darbu radīšanā atspoguļojas Jēkaba Graubiņa pedagoga sūtība.¹

Mēģinājumi simfoniskās mūzikas jomā atrodami galvenokārt 30. gados: no dziesmām veidotas orķestra miniatūras, piemēram, «Vītola kokle» (1934) — 12 variāciju cikls par J. Vītola harmonizēto tautasdziesmu «Dziedāj' tautu tīrumā»; «Romantiskā dziesma» ar mežraga solo (1934; 1. red. mežragam un klavierēm — 1933. g.); simfoniskais rondo «Terasēs» (1935). Liekas, tendence traktēt orķestra instrumentus līdzīgi kora balsīm, kur katra no tām veido savu nepārtrauktu melodisku līniju, traucēja apgūt instrumentālās tembrālās dramaturģijas principus. Viņa noslieces uz polifono domāšanu vislabāk varēja realizēties cilvēka balss materiālā. Bet cerīgi šai ziņā liekas daži pieteikumi kamer-mūzikā, proti, divi klavieru kvinteti — *a-moll* (1946) un *C-dur* (1955).

Klavieru kvintets *a-moll* izraisīja interesi Latvijas PSR Komponistu savienības pirmajā plēnumā 1946. gadā. Savdabīga ir pati iecere — izveidot trīsdaļu kamer-mūzikas ciklu no pamazinātas kvartas apjomā izturētas vienas tautasdziesmas melodijas. Visspēcīgāko iespaidu atstāj pirmā daļa, kur 30 variācijās caurvestā skarbi nopietnā tautasdziesmas «Ik vakara dziedāt gāju» tēma nosaka pasakaljas balādisko raksturu.

Mazliet šūmaniska pēc gara un formveides (trīs—piecdaļu forma ar diviem trio) ir straujā, skercozā

¹ Kopš 1929. gada darbojies Rīgas Tautas konservatorijā, ar 1938. gadu, J. Vītola aicināts, J. Graubiņš uzņēmās folkloras kursa vadīšanu Latvijas konservatorijā. Piedalījies šīs mācību iestādes pēckara laika atjaunošanē, 1944.—1950. gadā viņš bija LPSR Valsts konservatorijas profesors, vadīja polifonijas kursu. Sakarā ar latviešu mūzikas folkloras zinātnisku izpēti J. Graubiņš sarakstījis arī vairākus teorētiskus darbus šajā nozarē — «Talsu novada tautas melodijas» (1935), «Latviešu un krievu tautas dziesmu paralēles» (1949), «Grievaltas dziesmu lizda» (1950) u. c.



Jēkabs Graubiņš 50. gados.

otrā daļa, kuras tematiskie elementi atvasināti no tās pašas melodijas. Finālu komponists risina kā plaši veidotu fūgu (blakus minot, ievēribu pelna Jēkaba Graubiņa prioritāte kādā latviešu mūzikas jomā, proti, mēģinājumā fūgas formu saistīt ar specifiskas mākslinieciskās iztēles nolūkiem. Par to liecina, piemēram, vairākas ērģelēm sacerētas fūgas), Kvinteta finālu iespaidīgi noslēdz pirmās daļas reminiscence, spilgti izgaismojot visa cikla dramaturģisko koncepciju. No tautasdziesmas atsvešinātais, skaņdarbam pievienotais

nosaukums «Sudraba vakars», iespējams, norāda arī uz kādu programmatisku, varbūt autobiogrāfisku ieceri.

Līdzīgu minējumu varētu attiecināt arī uz Otro kvintetu, kurā saskatāma ar romantiskās mūzikas tradīcijām saistītā «cīņas un pārvarēšanas» koncepcija. No trauksmaini nemierīgās, asimetriskajā piecdaļu taksmērā ieturētās pirmās daļas caur smeldzīgo otro daļu (lēna valša ritmā te ieskanas skumjā dziesmas «Ko tu raudi, kas tev kaite» melodija) mūzika ved uz daudzšķautņaino finālu, kur kontrastē gan skercozi, gan elēģiski, pat tragiski tēli (sēru marša epizodē), un attīstību rezumē enerģiska, dzīvi apliecinoša izskaņa, balstīta uz dramatiskās pirmās daļas sākuma tēmas dinamizētu atkārtojumu, tādējādi cikla noslēgumā pasvītrojot ieceres vienotību. J. Vītoļņš šo mūziku uzskatīja par komponista ievērojamāko lielās formas darbu un fragmentus no Otrā kvinteta partitūras ievietoja 1957. gadā izdotajā «Latviešu mūzikas hrestomātijā» (sk. II daļu, 204. lpp.). Tagad būtu pieaicināmi mākslinieku interpretētāju spēki, lai šādiem nopietniem, rūpīgi nostrādātiem, vēl latviešu padomju mūzikas tapšanas agrinajā stadijā radītiem darbiem varētu piesaistīt arī mūsdienu klausītāju spriedumus. Citādi nav iespējams realizēt «laika pārbaudi» attiecībā uz novārtā palikušajiem pagājības veikumiem...

Piecdesmito gadu dēvumu vēl papildina vairāki nelielu skaņdarbu cikli. Klavieru kvintetam un balsij rakstīts dziesmu cikls «Mīlestība» ar E. Zālītes vārdiem (1957). Bērnu folkloras garā pašsacerētās vārsmas ir balsij ar klavierēm komponēto «Mīklu dziesmu» (1955) pamatā. Aizkustinošas meditatīvas lirikas lappuses ietvertas klavierciklā «Vēstules labākajam draugam» (1954). Daudzos šajos darbos sajūtama komponista tuvība Šūmaņa un Rēgera romantiskās tēlainības garam un stilistikai. Teikto var attiecināt arī uz instrumentālajā mūzikā sastopamo polifono formu izmantošanas principiem. Citāda gan ir Jēkaba Graubiņa vokālās polifonijas tehnika — tai zināmas paralēles saskatāmas dažās Rīmska-Korsakova *a cappella* kora kompozīcijās, kur tiek variētas tautasdziesmu melodijas.

Pieminot vēl «Atraitnes dēlu», nākas secināt, ka piecdesmito gadu otrā puse Jēkaba Graubiņa daiļradē

bijusi pietiekami ražena; tā jau ir arī komponista mūža nogale, viņam aizejot no dzīves 1961. gada beigās.

Ar 1921. gadu, būdams vēl konservatorijas students, Jēkabs Graubiņš sistemātiski nodevās mūzikas kritikai. Jau pirmajos piecos kritiķa darbības gados publicēti ap 400 rakstu — recenzijas par operu izrādēm, koncertiem, dažādu problēmu iztirzājumi —, kas sniedza vērtīgus atzinumus par mūzikas kultūras stāvokli buržuāziskajā Latvijā. Pildot demokrātiski noskaņota mākslinieka — apgaismotāja sūtību, Jēkabs Graubiņš savos rakstos atspoguļo arī dažas sabiedriskās pretrunas, kas iespaidoja mūzikas dzīves norises. Līdzīgi E. Dārziņam viņu uztrauc Rīgas mantīgo aprindu trulums, demoralizējošā ietekme. Vesela invektīva pret «mamona garu» atskan no 1921. gada raksta «Kā pavēlat, kungs» (Brīvā Zeme, 1921, 20. aug.) — piezīmēm par tālaika mākslas parādībām. Autora sašutums te vēršas pret mākslinieku pazemojošu izkalpināšanu naudīgo ļaužu izklaidei. Runājot par operu izrādēm, labvēlīgi novērtēdams jauno dziedoņu J. Niedras, H. Šulca debijas, recenzents jautā: «Bet kur paliek publika? Sezonas atklāšanas dienā («Karmena») — krēsli pustukši, tagad «Fausta» izrādē vēl tukšāki. Bet pagājušā gada sezonā tajā pašā «Faustā» taču lūztin lūza! Un, nūdien, tagad nespēlē sliktāk. Kas par iemeslu? Vai cenas par augstām? Vai publika vēl nav «iegājusies»?

Bet vienaldzība te patiesi «nav vietā.» (Brīvā Zeme, 1921, 24. sept.)

Mākslinieka un publikas attiecības pastāvīgi rūp Jēkabam Graubiņam. Viņu sāpina arī pustukšās krēslu rindas A. Kalniņa dziesmu vakarā, kur skanējuši 27 jaundarbi. Saskatot iemeslus agrāk tik populārā dziesminieka «atsvešinātībai» izpildāmo dziesmu jaunajā, vēl neierastajā stilistikā, kritiķis raksta: «Mākslinieks nebūtu mākslinieks, ja viņš apmierinātos ar jau sasniegto un nemeklētu jaunus ceļus, jaunus izteiksmes līdzekļus mūžam jauniem pārdzīvojumiem. Bet sabiedrība nevar paspēt šajā meklēšanas gaitā māksliniekam līdz. Viņa var tikai tam pa pēdām labu gabalu iepakaļ sekot... [...] Kalniņš no mums «bēg», bet viņš mums jāpanāk!» (Brīvā Zeme, 1921, 30. sept.) Mazliet citādi recenzents akcentē mākslinieka un publikas attiecības, priecājoties par Pirmo kameramūzikas vakaru konservatorijā (1921. gada 3. novembrī), kas «bija atkal

pulcinājis pilnu namu mūzikas draugu. Tas liecina, ka mums tomēr netrūkst nopietnas mūzikas cienītāju. Ja šīs sezonas daži klavieru un citu instrumentālistu vakari konservatorijas zālē bija vāji apmeklēti, tad vaina meklējama pašos koncertantos. Tie ļoti bieži reflektē uz ridzinieku sliktu gaumi, tura par iespējamu savā priekšnesumā meklēt pēc lētiem efektiem un tā slēpj vai nu savu nepilnīgo tehniku, vai arī īsta, nevilnīta pārdzīvojuma trūkumu — un rezultāts: tukša zāle, neskatoties uz smalkām reklāmām. Zināms, nākas ciest tajā starpā arī dažam nopietnam mūziķim, jo publika sāk skatīties neuzticīgi uz visiem. Bet konservatorijas kameramūzikas vakari šo uzticību bija pilnā mērā ieguvuši pagājušā mākslas sezonā. Publika saprata, ka tie viņu nemaldina, ka šie vakari ir nopietnas, ilgas sagatavošanās auglis.» (Brīvā Zeme, 1921, 9. nov.) Šis garais citāts paskaidro arī paša kritiķa lomu Rīgas mūzikas dzīves kārtošānā, pārliecinoši un argumentēti no profesionālisma pozīcijām atsedzot nepilnības un trūkumus daudzu mākslinieku sniegunos, pareizi orientējot viņus savu spēku un iespēju izvērtēšanā. Te recenzents nerēķinās nedz ar dažu labu populāru vārdu reputāciju, nedz ar viņu «aizkulišu aizstāvju» interesēm. Un tikpat argumentēti Jēkabs Graubiņš raksturo mākslinieku vērtīgās īpašības, mudina uz tālākiem pilnveides ceļiem. Daudzos avīžu rakstos atrodamas neaizstājamas liecības par dziedoņu balss īpašībām, priekšnesuma manieri, vērtējot M. Vīgnieri-Grīnbergu, Ā. Kaktiņu, A. Benefeldi, D. Rozenbergu, J. Niedru, E. Mauriņu un citus latviešu vokālās mākslas pārstāvjus, par kuriem mūsdienu paaudzes var spriest tikai pēc vārdiem. Uzzinām arī, ka A. Kalniņa ērģeļspēles un improvizācijas mākslas pamatā bijusi tieksme maksimāli izmantot reģistru koloristiskās īpašības. Gūstam priekšstatu par to, kā spēlējis latviešu «pianisma milzis» L. Bētiņš, kas ar vērienīgo, ekspresīvo priekšnesumu pat atstājis «paēnā» savus partnerus kameransambļos. Varam izsekot stīdzinieku — vijolnieka A. Norīša, čellistu A. Ozoliņa, N. Graudāna pirmajiem cerīgajiem soļiem uz koncertestrādes. Jūsmīgiem vārdiem runājot par A. Neždanovu, D. Smirnovu, vijolnieci C. Hanzenu, pianistu A. Šnābelu un citiem prominentiem izpildītājiem, kuri viesojušies Rīgā, Jēkabs Graubiņš atrod arī iespējas formulēt savus estētiskos ideālus

attiecībā uz mūzikas izpildītāju mākslu vispār. Par vienu no sava laikmeta spilgtākajiem gariem viņš uzskata Rīgā iemīloto ievērojamo krievu pianistu N. Orlovu, kas «ir ne tikai izcils izpildītājs pianists, bet arī dzejnieks. Orlovs savos priekšnesumos ieliek savu dvēseli. Viņa spēle tehnikas ziņā sasniegusi augstāko pakāpi, visizsmalcinātāko pilnību. Tanī nav neviena tukša žesta, neviena nenozīmīga piesitiena. [...] Baha fantāzija *g-moll* un Šuberta variācijas tā aizrāva klausītājus, ka tie it kā hipnotizēti brīdi klusēja, negribdami ar aplausiem traucēt brīnišķīgo iespaidu.» (Latvijas Sargs, 1922, 10. dec.)

Ļoti daudz rakstīdams par kora dziedāšanu, Jēkabs Graubiņš īpaši seko T. Reitera un E. Melngaiļa diriģenta darbībai. Te atkal liekas zīmīgi abu meistarumu salīdzinājumi. Reiters «smalki izstudē mācāmās dziesmas, lai nepalaistu garām ne mazāko niansi, lai uzminētu katra komponista nodomu». Tikai «pēc ilgstoša, rūpīga darba — tad Reiters ved savu kori uz estrādes. Viņam nav jābaidās nejaušību: viss agrāk pārdomāts un iemācīts.» E. Melngailis «šķietas par daudz impulsīvs un untumains, lai spētu izvest visos sīkumos to, ko jau agrāk pārdomājis. Viņš rada un veido vēl pēdējā momentā.» Atzīmējot šāda priekšnesuma trūkumus, recenzents tomēr kā neatsveramas īpašības akcentē priekšnesuma «svaigumu un dzīvīgumu». Ar šo acumirkļa impulsam pakļauto priekšnesumu Melngailis elektrizē klausītājus, padarot viņus par radišanas procesa lieciniekiem. «Un tas liek aizmirst dažus negludumus un pat diriģenta smagumu un neveiklību. Tikai koris tad gan būtu vajadzīgs daudz norūditāks un elastīgāks, nekā ir tagadējais Melngaiļa koris,» raksta Jēkabs Graubiņš. (Brīvā Zeme, 1921, 17. nov.)

Kritiķa pastāvīga norūpe ir kora dziedāšana tautā. Plašāks raksts par šo tēmu publicēts avīzes «Brīvā Zeme» divos numuros (1921, 12. un 14. aug.). Runājot par to daudzbalssu harmonijas apguves laiku, kad J. Cimzes seminārā izglītotie dziedāšanas skolotāji visur dibināja korus, kad tautiskās kustības ietekmē «Latviju pārklāja vesels koru tīkls» un «lielā sajūsmā tika novērtēti pirmie 4 dziesmu svētki», autors aizrāda, ka toreiz rezultātu nosacījis nemācīto koristu entuziasms un dziedamā repertuāra vienkāršība — «korāļveidīgi harmonizētās tautas dziesmas.. un vācu

komponistu vieglas oriģinālkompozīcijas. Visas šīs dziesmas ir ļoti «skanīgas», viegli saprotamas visvienkāršākajam klausītājam savas vieglās, konsonanšu bagātās harmonijas dēļ, kā arī populāro tekstu dēļ. Tomēr arī šajā harmonijā nāca priekšā viens otrs grūtāks intervāls vai hromatisks gājiens, kas neinteligēntajiem dziedātājiem bieži vien bij nepārvaramas grūtības,» raksta tālāk Jēkabs Graubiņš, ar skumjām konstatēdams, ka «caurmēra kori līdz pat mūsu dienām nav ne par matu uzlabojuši savu dziedātāju sastāvu un toreizējās grūtības nav nemaz kļuvušas vieglākas. Pat vēl otrādi: tautas dziedāšanas vispārēja pagrimsana pēdējā laikā būs.. arī atsevišķu tagadējo kora dziedātāju muzikālās spējas lielā mērā pat mazinājušas, salīdzinot ar agrāko dziedātāju spējām, kad dziedāšana mājās, godos, talkās vēl nebija tāds retums kā mūsu dienās.» Neizprazdams toreizējās kora kultūras atpalcības īstos vēsturiskos iemeslus, Jēkabs Graubiņš tomēr pareizi orientē lasītājus, polemizēdams ar tiem, kas aicina komponistus atgriezties pie vienkāršākas, ierastas rakstības. Viņš saka: «Man atkal jāuzsver, ka sabiedrisko estētisko gaumi un saprātu var pacelt modernās mākslas baudai piemērotos augstumos tikai ilgā, neatlaidīgā, pastāvīgā darbā.» Turpinot viņš pasvītro: «..viss šī darba smagums gulsies uz vispārīzglītojošām skolām, pamata un vidusskolām. Tikai caur šīm tautas kultūras iestādēm ies visi pilsoņi, tikai viņās darbs norisināsies plānveidīgi, gadu pēc gada, tikai viņās būs pastāvīgs attiecīgo darbinieku kadrs! Visas citas kultūras iestādes.. varēs ar sekmēm darboties tikai tad, ja obligatoriskās skolas būs likušas pilsoņu estētiskajai kultūrai klintsdrošus pamatus.

Šajā ziņā mūsu laikmets būs pilnīgs pretstats tautiskās atmodas laikmetam.» Teiktais liecina, ka Jēkabs Graubiņš naivi tic buržuāziskā laikmeta iespējām atrisināt patiesi demokrātiskās izglītības un kultūras celtniecības uzdevumus... Noraidot šādas ilūzijas, nevar nepieņemt citētā raksta noslēguma apgalvojumam, ka «skolās un skolotājos mūsu dziedāšanas mākslas pamats». Te būtībā atkārtojas ievērojamā krievu pedagoga K. Ušinska pazīstamā tēze: «Dziedās skola — dziedās visa zeme». Bet realizēt šādu patiesi demokrātisku nostādni iespējams tikai

sociālistiskajā iekārtā. Par padomju iekārtas pavērtām jaunām ievirzēm mākslā, mūzikas kultūrā Jēkabs Graubiņš vēlāk runā daudzos rakstos 1940.—1941. gadā, popularizēdams padomju komponistu sasniegumus, iepazīstinādams lasītājus ar citu PSRS tautu mūzikas pieredzi. Zīmīgi izgaismo autora pozīciju raksts «Solī ar laiku», kur teikts: «Mākslai jāpiesātinās vienmēr, atkal un atkal ar jauna laika garu, ja tā grib būt līdzgaitiece un līdzcīnītāja tautai viņas likteņa gaitās. Citādi tā zaudē savas līdzveidotājas un līdzvirzītājas lomu un kļūst vārga sekotāja. [...] Mūzika ir kā radīta mūžīgam progresam un mainīgumam. [...] Mūzika dziesmas veidā var būt neatvairāma saucēja uz cīņu par brīvību...» (Brīvā Zeme, 1940, 7. aug.) Nav pamata apšaubīt, ka šādi progresīvi uzskati patiesi raksturo Jēkabu Graubiņu kā cilvēku un kā mākslinieku. Cits jautājums, ka, apmēram divarpus desmitgades rakstīdams par mūzikas kultūras problēmām dažādos preses orgānos, plaši un daudzveidīgi izgaismodams mūzikas dzīvi Latvijā atšķirīgās sabiedriskās formācijās un vēstures pagriežos, Jēkabs Graubiņš dažkārt pauda arī kļūdainas nostādes, ļāvās valdošās buržuāzijas reakcionārās ideoloģijas ietekmei. Tā ceļš uz vēstures objektīvo procesu apzināšanu izrādījās pietiekami sarežģīts un iesaucis padomju dzīvē norītēja ne bez grūtībām. Nācās pārvarēt no pagātnes mantotus aizspriedumus; šo procesu vēl smagāku padarīja zināmas spītības un paštaisnuma izpausmes viņa raksturā. Bet visas šīs agrāk pieļautās kļūdas ir pelavas, ar kurām nedrīkstētu aizslaucīt vērtīgos graudus Jēkaba Graubiņa mantojumā. Labākais viņa daiļradē un kritiķa darbībā palīdz pilnīgāk apzināt pagātni un ir noderīgs mūsu sociālisma laikmeta kultūras celtniecībai.

ANATOLS LIEPIŅŠ

1987. gada 17. decembrī aprit astoņdesmitā gadskārta, kopš dzimis padomju komponists, Latvijas PSR Valsts himnas autors Anatols Liepiņš (1907—1984). Komponists nesagaidīja šo savu jubileju, kuras atzīmēšanai gatavojās jau laikus. Viņa dzīvoklī, kas atrodas pašā Maskavas centrā, Ogarjova ielā, uz rakstāmgalda palikušas aprakstītas nošu lapas, nepabeigti skaņdarbi... Vēl bija iecerēta opera bērniem, romanču cikls, simfoniska poēma un dziesmas, ar kurām A. Liepiņš domāja iepazīstināt klausītājus savas jubilejas koncertos Maskavā un Rīgā.

Anatola Liepiņa vārds un viņa mūzika labi zināma plašām klausītāju masām, jo viņš bija viens no aktīvākajiem autoriem kinomūzikas un dziesmas žanrā. Gandrīz pusgadsimtu veiksmīgi darbojies arī citos mūzikas žanros, komponējis operu «Saules lēkts», trīs baletus, astoņas operetes, trīs klavierkoncertus un mūziku 36 kinofilmām. Ja pieskaita vēl «Uzvaras simfoniju», vokāli instrumentālās svītas, kompozīcijas džeza orķestrim, klavierminiatūras, dziesmas un romances, tad arī rodas ieskaits komponista dāsnaajā daiļrades pūrā.

Anatolam Liepiņam piemita apbrīnojamas darbaspējas, iekšēja prasība komponēt katru dienu. Bet viņš nepavisam nebija «kabineta cilvēks», kurš no rīta līdz vakaram sēd pie klavierēm. Gluži otrādi. Maskavas dzīvoklī viņu reti kad varēja sastapt, jo blakus radošajam darbam bija veicami arī sabiedriskie pienākumi, jāsacer kārtējais raksts vai koncerta recenzija laikrakstam «Советская культура», jāapmeklē gleznu izstādes, koncerti un jāatrod laiks arī interesantai grāmatai. Daudz enerģijas prasīja Komponistu savienības Kino mūzikas sekcijas vadītāja postenis, kurā Anatols Liepiņš tika ievēlēts vairākkārt.

Komponistu pastāvīgi aicināja uz tikšanos ar klausītājiem galvaspilsētas koncertzālēs, kultūras namos,

jauniešu un studentu auditorijās. Ja viņa dzīvokļa telefons neatbildēja vairākas dienas pēc kārtas, draugi zināja, ka Anatols Liepiņš kopā ar nelielu solistu grupu atkal devies koncertceļojumā pa mūsu zemes pilsētām.

Bet, ja koncertafišās nebija atrodams viņa vārds, tas nozīmēja, ka sākusies vasara, un vasaras Anatols Liepiņš parasti pavadīja Ikšķilē. Tur bija viņa otrās mājas, sirdij tuvā Latvijas daba, rūpīgi koptais rožu dārzs un, galvenais, iespējas netraucēti realizēt savas radošās ieceres.

Diezgan bieži Anatols Liepiņš viesojās Rīgā, pilsētā, kuru milēja tikpat kvēli kā dzimto Maskavu. Tos pēckara pirmos piecus gadus, kad viņam bija lemts dzīvot un strādāt Rīgā, komponists uzskatīja par svarīgu un laimīgu posmu savā dzīvē. Anatola Liepiņa līdzdalība mūsu republikas kultūras pasākumos, viņa sabiedriskā un radošā aktivitāte neapšaubāmi labvēlīgi ietekmēja tālaika latviešu padomju mūzikas attīstību. 1945. gadā viņam piešķirts Latvijas PSR Nopelniem bagātā mākslas darbinieka nosaukums.

Astoņdesmit gadu jubilejas reizē vēlreiz atšķirsim viņa dzīves lappuses.

Anatols Liepiņš dzimis 1907. gada 17. decembrī Maskavā. Viņa tēvs — klavieru skaņotājs Jēkabs Liepiņš — kopā ar sievu Kristīni un mazo dēlēnu Leonu jau gadsimta sākumā bija pārcēlies no Jēkabpils uz dzīvi Maskavā. Te mūzikas meistars atrada ienesīgāku darbu nekā pašu mājās. Anatols agri iemācījās lasīt, pilnībā apguva krievu un vācu valodu, interesējās par mūziku, mācījās klavierspēli.

Liepiņi dzīvoja rajonā, ko sauca Čistije prudi. Pavisam netālu no viņu mājas atradās Vigneru Ernesta mūzikas kursi. Kursu vadītāja kuplajā ģimenē tobrīd auga ļoti muzikāls zēns, vārdā Leonīds, un arī viņa tēvs, tāpat kā Jēkabs Liepiņš, darija visu, lai dēls iegūtu labu muzikālo izglītību.

Leonīds un Anatols pilnībā attaisnoja savu vecāku cerības. Bet divaini gan sagadījies, ka šie pusaudži zēni Maskavā, līdz 1920. gadam kaimiņi būdami, nepazina viens otru. Viņi pirmo reizi satiksies tikai 1945. gadā Rīgā, kad viens no viņiem būs orķestra diriģents, otrs — izpildāmās simfonijas autors.

1931. gadā, pabeidzis N. Rubinšteina mūzikas tehnikumu, Anatols Liepiņš uzsāka studijas Maskavas kon-

servatorijā Kompozīcijas un Mūzikas vēstures fakultātēs.

Kompozīciju viņš mācījās profesora Anatolija Aleksandrova klasē, kur valdīja senas krievu mūzikas tradīcijas. A. Aleksandrovš Maskavas konservatorijā bija mācījies pie S. Taņejeva, kurš savukārt, kā zināms, kompozīcijas tehniku apguvis P. Čaikovska vadībā. Abu šo slaveno priekšteču izstrādātās pedagoģiskās metodes A. Aleksandrovš centās pielietot, strādājot ar saviem studentiem.

Mūzikas vēstures fakultātē visiecienītākais pasniedzējs bija profesors Arnolds Alšvangs, kas prata atrast kopīgu valodu ar jauniešiem, mācīja viņus orientēties mākslas vēstures attīstībā, lai studenti pareizi uztvertu un novērtētu laikmetīgo mūziku.

Jau studiju gados Anatols Liepiņš tika uzņemts par Komponistu savienības biedru un aktīvi piedalījās šīs organizācijas pasākumos. Bieži te notika skaņdarbu noklausīšanās, debātes par mūzikas uzdevumiem, par teorētiskiem jautājumiem. Lielu interesi jaunajos mūziķos izraisīja polemika par D. Šostakoviča Piekto simfoniju un operu «Katerina Izmailova». Anatols Liepiņš labprāt mēdza izsacīt savas domas par dzirdēto mūziku, arī tā bija nopietna skola, kas cēla jaunā komponista pašapziņu, veidoja viņa pasaules uzskatu.

Studiju laikā un vēlāk — līdz pat 1945. gadam — Anatols dzīvoja sava brāļa Leona ģimenē. Leons, pēc profesijas biologs, mīlēja mūziku un glezniecību. Viņa viesmīlīgajā mājā bieži pulcējās ievērojami zinātnieki, aktieri, gleznotāji un mūziķi, arī Anatola draugi un konservatorijas pasniedzēji. Tādās reizēs tika daudz muzicēts, apspriesti jaunākie notikumi kultūras dzīvē un kaldināti nākotnes plāni.

Anatola Liepiņa muzikālā personība, viņa daiļrades stils veidojās 30. gadu padomju mākslas un sabiedriskajā vidē. Tas bija sociālistiskās celtniecības entuziastu laiks. Bija izaugusi talantīga kultūras darbinieku paudze. Dmitrijs Šostakovičs un Izaks Dunajevskis, Marina Semjonova un Svjatoslavs Knuševickis, Konstantīns Simonovs un Jevgeņijs Dolmatovskis, Leonīds Utjosovs un Ļubova Orlova. Tie bija Anatola Liepiņa laikabiedri.

No mūzikas žanriem šajā vēsturiskajā periodā sevišķi aktīvi attīstījās dziesma, iegūdamā plašu popularitāti

tautā. Visā zemē skanēja I. Dunajevska, D. Pokrasa, M. Blanterā, A. Aleksandrova un V. Zaharova dziesmas. Šim masu iemīļotajam žanram pievērsās arī Anatols Liepiņš, toreiz vēl nenojauzdams, ka tieši dziesma vēlākajos gados atnesīs viņam vislielākos panākumus un radošu gandarijumu.

Jau pirmajās dziesmās iezīmējās visas viņa daiļrades būtiskākās ipašības: spilgti izteiktā melodija (kuras saknes meklējamas krievu tautasdziesmu intonācijās un pilsētas sadzīves folklorā), veiksmīgi izmantotie džeza mūzikas elementi (hromatismi, alterēti akordi, džeza ritmika), laikmetīga tematika un optimistisks skanējums.

Jaunā komponista skaņdarbi 30. gadu beigās izpelnījās vispārēju klausītāju un kritikas atzinību. Anatola Liepiņa vokāli instrumentālās svītas atskaņoja radio solisti un simfoniskais orķestris diriģenta N. Golovanova vadībā. Viņa džeza kompozīcijas bija tālaika populārā A. Časmaņa džeza orķestra repertuārā. Estrādes dziesmas tika izpildītas koncertos, ierakstītas skaņuplatēs un kinolentēs.

Padomju masu dziesma kļuva par vadošo mūzikas žanru arī Lielā Tēvijas kara gados. Anatola Liepiņa sacerētās dziesmas dziedāja visur — frontē un dziļā aizmugurē. Dažas no tām nav aizmirstas arī šodien. Vēl tagad kara veterāni sūta vēstules Vissavienības radio mūzikas redakcijai un Centrālās televīzijas pārraidei «Dziesma tuvā un tālā» ar lūgumu biežāk atskaņot vienu no viņu iemīļotākajām dziesmām — A. Liepiņa «Tikai frontē» (V. Lebedeva-Kumača vārdi).

Кто сказал, что надо бросить
Песни на войне?
После боя сердце просит
Музыки вдвойне.

Kara gadu koncertos Maskavā un arī vēlāk Rīgā šo dziesmu nereti izpildīja Aleksandrs Daškovs. Ar viņu un citiem evakuētajiem Padomju Latvijas māksliniekiem Anatols Liepiņš iepazinās 1942. gada vasarā. Toreiz Mākslas lietu pārvaldes priekšnieks H. Likums, uzzinājis, ka Maskavā dzīvo divi latviešu tautības komponisti — Anatols Liepiņš un Nilss Grīnfelds —, aicināja viņus piedalīties tikko noorganizētā Latvijas PSR Valsts mākslas ansambļa repertuāra veidošanā.

Anatols Liepiņš pieņēma šo priekšlikumu, kaut gan laika trūkuma dēļ ansambļa darbā varēja iesaistīties tikai daļēji. Kara gados turpinājās viņa darbs kinematogrāfijā. Tika sacerēta mūzika kinožurnāliem, satīriskajai kinokomēdijai «Sveika jaunie piedzīvojumi» un mākslas filmai «Marts—aprīlis».

Plaši izvērsās komponista koncertdarbība. Anatols Liepiņš bieži izbrauca uz piefrontes joslām, strādāja ar armijas pašdarbības kolektīviem, sniedza koncertus dažādās karaspēka daļās, klubos, hospitāļos un zemnīcās.

Sadarbība ar Latvijas PSR Valsts mākslas ansambli Anatolam Liepiņam bija pirmā tiešā saskare ar latviešu dziedoņiem, mūziķiem, dzejniekiem. Ar latviešu dzejnieku tekstiem viņš sacerējis vairākas dziesmas. Visveismīgākā no tām — «Dziesma par Rīgu» (J. Vanaga vārdi) — savā laikā daudz dziedāta. Latviešu mākslas skatei (1943. gada aprīlī Maskavā) tika komponēta «Svinīgā kantāte» (M. Rudziša vārdi), kuru konservatorijas Lielajā zālē atskaņoja Rūdolfs Bērziņš, LPSR Valsts mākslas ansambļa un Latviešu strēlnieku divīzijas apvienotais koris PSRS Valsts simfoniskā orķestra pavadījumā.

1944. gada vasarā Anatols Liepiņš piedalījās Maskavā izsludinātajā Latvijas PSR himnas mūzikas konkursā. Un tieši viņa svinīgi pacilatā un viegli uztveramā mūzika (F. Rokpeļņa un J. Vanaga vārdi) tika atzīta par labāko (1945. gadā Rīgā apstiprināta par Latvijas PSR Valsts himnu).

Pēc Rīgas atbrīvošanas no vācu okupantiem Latvijas PSR Augstākās Padomes Prezidija priekšsēdētājs profesors A. Kirhenšteins aicināja Anatolu Liepiņu uz Latviju. 1945. gada 23. jūnijā komponists pirmo reizi ieradās Rīgā un nu varēja uz sevi attiecināt bērnībā dzirdētās tautasdziesmas rindas:

Sen to Rīgu daudzinaja,
Nu to Rīgu ieraudzīju.

Rīgā viņš dzīvoja un strādāja no 1945. līdz 1950. gadam. Tikai piecus gadus! Bet šajā posmā sevišķi daudzpusīgs izvērtās viņa talants, radošā fantāzija, drosme un vēlēšanās darboties dažādos mūzikas žanros.

1945. gada 2. augustā LPSR Radiokomitejas simfoniskais orķestris Leonīda Vignera vadībā atskaņoja Anatola Liepiņa «Uzvaras simfoniju» — komponista veltī Padomju Latvijas piektajai gadadienai. Rīgā sacērēts Anatola Liepiņa balets «Laima», opera «Sauls lēkts», operete «Pilsētiņa pie Volgas», mūzika pirmajai latviešu pēckara kinofilmāi «Mājup ar uzvaru», svītas simfoniskajam orķestrim un dziesmas. Tanī pašā laikā top mūzika kinofilmām «Sveika, Maskava!», «Pulka dēls» un «Sarkanais kaklauts», kas uzņemtas Maskavas kinostudijās.

Patiešām apbrīnojamas darbaspējas! Bija vēl arī citi pienākumi: Anatols Liepiņš tika ievēlēts par Rīgas pilsētas darbaļaužu deputātu padomes deputātu un Latvijas Padomju komponistu savienības valdes locekli.

Pats nozīmīgākais komponista ieguldījums latviešu mūzikas kultūrā ir balets «Laima» (M. Ķempes librets), kura pirmizrāde notika 1947. gada 23. jūnijā, pašā Jāņusvētku vakarā. Šis darbs izceļas ar melodisku un īsti dejisku mūziku, kurā bagātīgi izmantoti tautas dziesmu un deju motīvi, krāšņu instrumentāciju un idejiski nozīmīgu tematiku.

Pirmo latviešu padomju baletu ar sajūsma uzņēma skatītāji. Baleta sižets — stāsts par Laimas un Austras mīlestību, par latviešu un krievu tautas seno draudzību un kopīgām cīņām pret vācu iebrucējiem — bija tuvs un saprotams katram. Kaut gan «Laimas» darbība risinās 13. gadsimtā, baletam bija aktuāls skanējums, dzīva saskare ar nesensajiem notikumiem Lielajā Tēvijas karā.

1955. gadā baletu «Laima» iestudēja arī Harkovā, un tajā pašā gadā latviešu mākslas un literatūras dekādes laikā ar to iepazinās maskavieši.

Komponists jau bija atgriezies Maskavā, kur turpinājās viņa darbs kino mūzikas žanrā. Par kinomākslu Anatols Liepiņš interesējies vienmēr. Zēna gados, noskatījies pirmās filmas, viņš sapņoja kļūt par kinoaktieri un 1925. gadā kādu laiku pat mācījās Kinematogrāfijas tehnikumā, aktieru nodaļā. Vēlāk, lai nopelnītu naudu, viņš spēlēja klavieres kinoteātros mēmo filmu demonstrēšanas laikā.

Šodien jaunu muzikālu filmu parādīšanās uz ekrāniem nevienu vairs nepārsteidz, bet toreiz — trīsdes-



Anatols Liepiņš Ikšķilē 1955. gadā.

mito gadu sākumā — katra kinolente, it īpaši ar I. Dunaļevska vai D. Šostakoviča mūziku, bija liels notikums. Dziesmas no šīm filmām ātri kļuva populāras.

Ar Anatolu Liepiņu labprāt sadarbojās daudzi režisori. Komponists labi izjuta kinospecifiku, viņa tēlainā, sulīgām melodijām un deju ritmiem bagātā mūzika atbilda filmas veidotāju iecerei.

50. gados cita pēc citas uz ekrāniem parādījās kinokomēdijas — «Mēs kaut kur esam tikušies», «Kareivis Ivans Brovkins», «Meitene bez adreses». Skatītāju simpātijas tajās iekaroja arī Anatola Liepiņa mūzika. Parasti komponists filmā tiek uzskatīts par līdzautoru, bet muzikālā lentē viņa loma dažkārt kļūst galvenā.

Pēc tāda principa savas filmas veidojis kinorežisors Eldars Rjazanovs. No sešām filmām, kuras radušās viņa sadarbībā ar Anatolu Liepiņu, vispopulārākā bija «Karnevāla nakts», kas 1956. gadā uzsāka savas triumfālās ekrāna gaitas.

Kinokomēdijas sižetu — gatavošanos Jaungada sagaidīšanai, jauniešu sadursmi ar kultūras nama direktoru, kurā iemiesota izteikti birokrātiska attieksme pret visu jauno sadzīvē un mākslā, — filmas autori risinājuši asprātīgā estrādes manierē. Viens no filmas galvenajiem komponentiem, tās neatņemama sastāvdaļa ir Anatola Liepiņa saulainā, dzirkstošā mūzika. Mūzika un dziesmas no «Karnevāla nakts» skanēja pa radio, televīzijas pārraidēs, koncertos, deju laukumos un ikdienas sadzīvē. Dziesmas «Labs garastāvoklis» un «Piecas minūtes» dziedāja gan lieli, gan mazi. Tik lielu atzinību un tautas mīlestību līdz tam bija guvušas vienīgi I. Dunajevska dziesmas no G. Aleksandrova trīsdesmito gadu filmām. 50. gadu vidū estrādes mūzikas un dziesmu komponista slava pirmām kārtām piederēja Anatolam Liepiņam. Tā bija komponista zvaigžņu stunda!

Anatola Liepiņa darbs kino mūzikas žanrā ilgst trīs gadu desmitus. Un, kā tas bieži mēdz būt, — lielākā daļa filmu ātri aizmirstas, bet labākās dziesmas no tām turpina dzīvot.

Pavisam Anatols Liepiņš sacerējis vairāk nekā 500 dziesmu, uzskatīdams šo žanru par svarīgāko savā daiļradē. Viņa dziesmas ar M. Svetlova un S. Ščipačova, A. Fatjanova un J. Dolmatovska, S. Mihalkova un F. Laubes vārdiem ir spilgtas sava laikmeta atspoguļotājas. Tās vēsta par trīsdesmito gadu komjauniešiem, par Lielā Tēvijas kara varoņiem, par mierīgās pēckara dzīves veidotājiem — studentiem un strādniekiem, aktieriem un kosmonautiem, sportistiem un karavīriem.

Daudz dziesmu Anatols Liepiņš veltījis savai dzimtajai pilsētai. Visskaistākā un nozīmīgākā no tām — «Dziesma par Maskavu» (O. Fadejevas vārdi) no kino filmas «Sveika, Maskava!» — kļuvusi par savdabīgu pilsētas «muzikālu vizītkarti» ēterā. Gandrīz četrus gadu desmitus katru dienu tās raitā melodija uzsāk Maskavas radioraidījumus.

Dažos vārdos raksturojot Anatola Liepiņa dziesmas, jāteic, ka galvenokārt tās ir vitālas, spraigas. Te vispilgtāk parādās komponista melodiķa talants, neizmējamā radošā fantāzija, viņa optimistiskā pasaules uztvere.

Visai Anatola Liepiņa daiļradei cauri vijas tautu draudzības un miera tēma. Tā saklausāma gan dziesmās, gan arī lielas formas darbos. Jau «Uzvaras simfonijā» skan aicinājums aizsargāt mieru, kas iekarots smagajās cīņās Lielā Tēvijas kara gados. Miera un tautu draudzības tēma caurstrāvo baletu «Laima» un operu «Saules lēkts». Par nāciju vienlīdzību cīnās nēģeru dejotājs Džons un viņa draugi baletā «Lielās pilsetas džungļi». Bet baletam «Dziesma par Haijavatu» komponists izvēlējies amerikāņu dzejnieka H. Longfellova poēmas motīvus: bijušās naidīgās indiāņu ciltis noslēdz mieru, aprok ieročus un izcērt klintī Miera pīpi — tautu draudzības simbolu. Anatola Liepiņa Rekviēms ērģelēm veltīts kritušo miera cīnītāju piemiņai.

Arī pēc tam, kad 1950. gada rudenī Anatols Liepiņš bija pārcēlies atpakaļ uz Maskavu, viņa sakari ar latviešu mūzikas dzīvi turpinājās. Latvijas radio pārraidēs, koncertzālēs un teātros skanēja viņa darbi. 1955. gadā viņš komponēja mūziku kinofilmam «Uz jauno krastu». «Lielais valsis» un «Gatves deja» no baleta «Laima» joprojām sastopami deju ansambļu koncertrepertuārā, arī republikas Dziesmu un deju svētku programmās. Vissavienības firmas «Melodija» Rīgas studija laidusi klajā skaņuplates ar Anatola Liepiņa baleta mūzikas fragmentiem.

Vairāku savu darbu pirmatskaņojumus komponists uzticējis Latvijas PSR māksliniekiem. Tā, piemēram, mūsu Operas solisti pirmie dziedājuši Anatola Liepiņa romances ar S. Jeseņina un A. Bloka vārdiem. Pianists Rafi Haradžanjans un Latvijas PSR Valsts Akadēmiskais simfoniskais orķestris Vasilija Sinaiska vadībā atskaņojis Anatola Liepiņa Trešo klavierkoncertu. Ērģelniece Jevgeņija Ļisicina Doma koncertzālē izpildījusi viņa Rekviēmu. Arī ar pēdējo darbu, 1984. gada pavasarī pabeigto dziesmu ciklu «Nošu burtnīca ar sieviešu attēliem» (B. Dubrovina vārdi), komponists vispirms iepazīstināja savus latviešu kolēģus — diriģentu Centi Kriķi un dziedātāju Jāni Sproģi.

Anatola Liepiņa dzīve un daiļrade ir spilgts piemērs latviešu un krievu mūzikas kultūras draudzīgajiem sakariem. Liekas, ka arī pats komponists apvienoja sevī divus nacionālus raksturus — latviešu un krievu. Savstarpēji bagātinot un papildinot viens otru, tie veidojuši Anatola Liepiņa talantu, viņa personībai piemītošo gaišo starojumu, kas atspoguļojies katrā viņa skaņdarbā.

ROMUALDA KALSONA HORIZONTI

80. gadu otro pusi Latvijas PSR Tautas mākslinieks Romualds Kalsons (dz. 1936. g.) sagaida radošo spēku pilnbriedā. Tas komponistam ir laimīgais laiks, kad ja u iegūta pieredze, prasme pilnvērtīgi realizēt iecerēto un aizsākto, bet vēl dzīva un rosmīga jaunības degsme.

R. Kalsona laikabiedri, sasniedzot šo hronoloģisko robežu, samērā izteikti specializējušies noteiktos mūzikas žanros. Viņi sliecas dziļi un pamatīgi apgūt samērā šauru, bet katrā ziņā noteiktu, savai individualitātei pieskanīgu mūzikas sfēru. Romualda Jermaka pamatintereses saistītas ar ērģelmūzikas novadu, kaut gan viņu vilina arī poētiskā vārda izteiksmības iespējas kordziesmā un izvērstās vokāli instrumentālās kompozīcijās. Artūra Grīnupa simfoniķa rokraksts, slīpēts un asināts simfonijas žanrā, ietiecas arī absolūtās, neprogrammatiskās instrumentālās kamermūzikas robežās. Jānis Kaijaks, šķiet, sevi vispilnīgāk atradis muzikālās skatuves žanru jaunu risinājumu meklējumos; šī sfēra liekas dzīvākā arī Oļega Barskova devumā. Raimonds Pauls savukārt visvairāk spēka un talanta atdevis, lai padziļinātu mūsu estrādes un vieglo mūziku.

Vien Paula Dambja jaunrades tieksmes ir bagāti sazarotas, kaut arī visagrāk un visietekmīgāk mūsu mūzikas kopainu iespaidoja viņa kora ciklu novatoriskie meklējumi. Tikpat daudzpusīgas un sažuburotas ir Romualda Kalsona radošās intereses, un tomēr pati galvenā jaunrades rokraksta iezīme — tas ir viņa simfoniķa tvēriens, turklāt visplašākajā šī jēdziena izpratnē — kā prasme uztvert un vispārināt būtisko dzīves un mākslas procesos, aiz parādību ārējām norisēm saskatīt un izgaismot to iekšējo jēgu, kopsakarības un saiknes.

Romualda Kalsona jaunrades devums šobrīd ir ārkārtīgi plašs ne tikai skaitliski un žanru aptveres ziņā. Tas aizsniedz tālus apvāršņus arī estētiskajās nostādņēs, mākslinieciskajā problemātikā un prasīties prasās

pēc rūpīgas ieskatīšanās viņa jaunrades portfelī, tā vērtējošas izvētišanas. Taču monogrāfiska krājumraksta ietvaros iespējams apzīmēt tikai pašas galvenās komponista daiļrades aprises, ieskicēt sākotnējos orientierus, kurus papildinās gan tālākie pētījumi, gan paša skaņražā topošie un nākamie jaundarbi.

Tiesa, gluži tukšā vietā šis raksturojums jāsāk vis nav: Romualds Kalsons pieder pie tiem mūsu mūzikas meistariem, kuru meklējumi un atradumi jo agri nokļūva arī kritikas un pētniecības uzmanības lokā, pakāpeniski veidojot priekšstatu par viņa personībai un mākslai tipisko, piemītošo, būtisko. Te jāmin Arnolda Klotiņa trāpīgie estētiski analītiskie skicējumi plašāku apceru ietvaros¹, Nilsa Grīnfelda veidotās koncentrētās, bet saturiski ietilpīgās portretskices², Ludviga Kārklīņa izsvartotie un rūpīgi argumentētie spriedumi³. Arī nākamā muzikologu paaudze neapiet R. Kalsona personību bez ievēribas — par to liecina, piemēram, Līgas Jakovickas un Zanes Gailītes publikācijas periodikā. Plašāks apskats šis tomēr ir pirmais un tādēļ nekādā ziņā nav ne izsmelošs, ne galīgs.

Atgriezīsimies vēlreiz pie vienkāršā un neapstrīdamā fakta — R. Kalsons strādā ārkārtīgi ražīgi, intensīvi, un viņa darbu saraksts ik gadus papildinās ar vismaz 15—20 nosaukumiem, turklāt daudzi no šiem skaņdarbiem ir visai apjomīgi, ar skaidri izteiktu konceptuālu jēgu, resp., tie sniedz noteiktu pabeigtu māksliniecisku modeli, uzstāda un atrisina individuālu māksliniecisku problēmu, nevis vienkārši piepulcējas skaņdarbu kopumam kā «nākamais opuss», «vēl viena dziesma, sonāte, fantāzija» un līdzīgi.

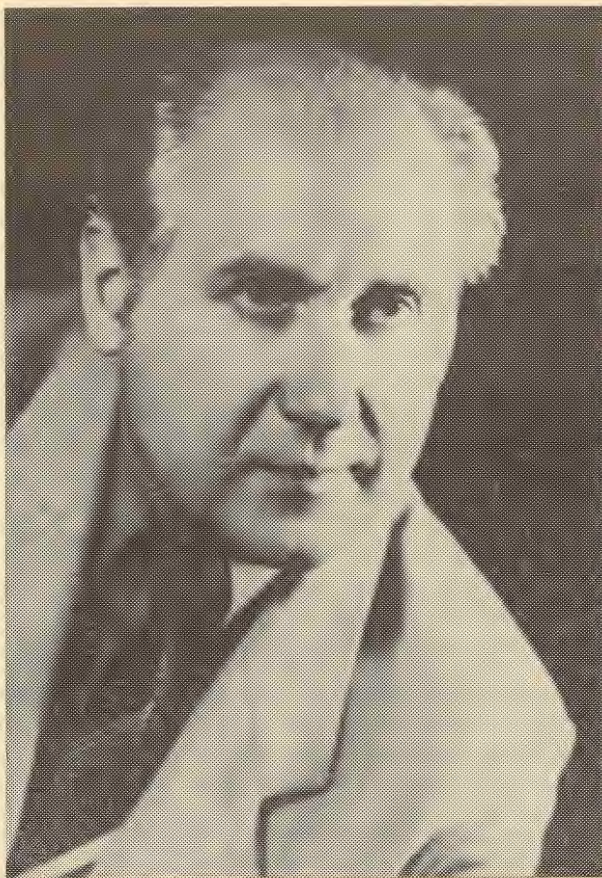
Atskaitot operu⁴ un baletu, R. Kalsons pievērsies visiem vadošajiem mūsu laikmeta mūzikas žanriem, ļaudamies arī 20. gadsimtam raksturīgajiem meklējumiem pazīstamo žanru ievērojamā transformācijā un jaunu žanru veidošanā. Liecību par to sniedz daudz jo daudz

¹ Klotiņš A. Sešdesmito gadu otro pusi resumējot. — Grām.: Latviešu mūzika. R., 1970, 8. laid., 53.—109. lpp.; Klotiņš A. Jaunrade — 70. gadu resumējumi un 80. gadu pirmās kontūras. — Grām.: Latviešu mūzika. R., 1983, 16. laid., 6.—54. lpp.

² Grīnfelds N. Padomju Latvijas mūzika. R., 1976, 259 lpp.

³ Kārklīņš L. Simfoniskie darbi latviešu mūzikā. R., 1973, 326 lpp.

⁴ Jaunības mēģinājums — opera pēc R. Blaumaņa «Pazudušā dēla» metiēm — palicis bez turpinājuma.



Romualds Kalsons.

piemēru. Tā Ceturtā simfonija «Jauni sapņi no vecām pasakām» (1974) bagātina tradicionālo simfonijas risinājumu ar runātā vārda palīdzību, daiļlasītāja sniegtu tekstu, kas komentē folkloras personāžu un situāciju apspēli skaņdarbā. Šajā gadījumā žanra ārējais veidols tomēr ir saglabāts, bet, piemēram, miniatūra «Paralēles» divām klavierēm (1976) faktiski ir jauns instrumentāla sacerējuma traktējums, jo dramaturģiju te jūtami ietekmējusi teatralizācija, nosacītais «sižets»

(«spītnieka savaldīšana»). Atrast pārliecinošu žanra apzīmējumu no esošā arsenāla te nemaz nav iespējams. Šādu piemēru virkni bez grūtībām varētu vēl papildināt.

Un tomēr komponista daiļrades daudzveidībā samērā skaidri iezīmējas divas galvenās žanriski tematiskās līnijas, kas atspoguļo un zināmā mērā arī organizē autora jaunrades intereses. No vienas puses, tie ir lieli simfoniski audekli (piecas simfonijas, pieci koncerti, poēmas un citi viendaļīgi darbi, svītas), no otras — vokālās liriskas sfēra, kuru komponists attīsta ar tādu pašu intensitāti un konsekveni kā simfonisko jomu un uz kuras bāzes galu galā veidojas abu šo līniju zināma sintēze, realizējoties vokāli simfonisko sacerējumu partitūrās (kantātes, vokālo ciklu orķestra redakcijas, Koncerts tenoram un mecosoprānam, 1961, Rečitātv, ārija un duets tenoram un mecosoprānam, 1975).

Kopumā šis dalījums tomēr ir shematisks un kalpo vairāk pārskatāmībai nekā atsedz noteiktas atšķirības mākslinieciskajā pozīcijā un uzdevumos, ko autors sev izvirza. Vēl vairāk — R. Kalsonam nav raksturīga muzikālās domāšanas un valodas diferenciacija dažādos žanros — dabiski, ņemot vērā un saglabājot to specifiku. Drīzāk otrādi — viņa individuālās muzikālās domāšanas vispārējās kategorijas tādā vai citā intensitātes pakāpē izpaužas ikvienā no viņa opusiem. Turklāt šeit nav runa vienkārši par intonatīvās valodas individuālo iezīmību, tās atpazīstamību, noturīgu leksiku, bet par nostabilizētiem, laika gaitā izfiltrētiem un noslīpētiem mūzikas izteiksmības principiem, satura atklāsmes iemīļotiem rakursiem.

Pats galvenais no tiem — trāpīga raksturojuma māksla, prasme ar nedaudziem precīziem vilcieniem atsegt mūzikas tēla jēgu un būtību. Īpaši tas attiecas uz dzejas un mūzikas tēlu sintēzi viņa darbos. Zināma «skola», sākotnējās nostādnes apliecinājums un paņēmieni uzkrāšana šajā virzienā bija R. Kalsona agrīnie vokālie cikli (ar Omāra Haijāma, 1958, M. Karēma, 1959, Ž. Prevēra, 1960, F. Garsijas Lorkas, 1961, dzeju), kuros pakāpeniski, bet skaidri izkristalizējas sliksme uz reljefu, psiholoģiski precīzu tēlu raksturojumu, skaņuraksta smalkumu un detalizāciju, kas sevišķi iezīmīgi izpaužas vispirmām kārtām liriski dramatiskās satura sfēras atklāsmē.

Tālākajā gaitā pakāpeniski pieaug raksturelementa, žanriskā pirmsākuma īpatsvars šī jēdziena plašā nozīmē — līdzīga, piemēram, ir klasiskā baleta un raksturdejas attiecība baleta mākslā vai klasiskā varoņtēla-premjera un žanrisko raksturlomu samērs teātrī. Šajā procesā atkal visuzskatāmāk piedalās vokālie skaņdarbi — tādi kā cikls ar J. Jevtušenko tekstiem (1962) un «Daži prātīgi dialogi» ar latviešu padomju dzejnieku vārdiem (1967).

Sevišķi raksturīgs ir cikls «Daži prātīgi dialogi», kas viscaur izturēts satīriskā atslēgā. Komponists asprātīgi, bet ne bez niknuma vēršas pret karjerismu, birokrātismu, sīkmanību, galu galā — pret mietpilsonību kā sociālu sērgu, sniedzot trāpīgus šaržus un karikatūras, kuru muzikālais veidols pasvītro un izspilgtina tekstuālo plānu vai — gluži pretēji — dod tam ironisku novērtējumu ar vienlaicīga kontrasta palīdzību. Komponists te bagātīgi izmanto stilizācijas, parodizācijas, hiperbolizācijas principus un paņēmienus — tātad paņēmienus, kuri vispirmām kārtām ir teātra mākslas daļa: gadsimtos uzkrātā prasme atveidot uz skatuves portretu, situāciju, raksturu tagad jau iedarbojas arī neatkarīgi no tiešās teātra prakses — literatūrā, tēlo-tājmākslā, mūzikā.

Taču nepareizi būtu šo vienu iezīmi pārspilēt vai pat absolutizēt: jau šajā — 60. gadu posmā minētos komponista atradumus vokālajā mākslā aizvien biežāk gribas samērot ar instrumentālmūzikas darbu absolūto valodu, tematismu un plašāk — tēlu sistēmu. Runa ir par tādiem sacerējumiem kā Kvintets pūšaminstrumentiem (1963, otra redakcija — 1971), Simfonieta (1964), «Mūzika kamerorķestrim» (1969) un citi skaņdarbi, kuros kopīgais liriski dramatiskais tonuss vairāk saasinās, piesātinās ar asiem kontrastiem, atklāj tiešas saites ar sadzīves žanriem.

Šāda mijiedarbība tālāk vērojama visā komponista jaunrades ceļā kopumā. Par to liecina, piemēram, Trešās simfonijas (1972) sarežģītās, emocionāli piesātinātās un saspringtās gara pasaules tuvība «Kantātes par mūžīgo braukšanu» (I. Ziedoņa vārdi, 1973) kolīzijām. Trešās simfonijas konkrētos žanros sakņotās epizodes (prelūdijs, fūga, skerco, rečitāts, ārija) nepiezemē, bet vēl vairāk izceļ vienotā saturiskā plāna kontrastu asumu (mežonīgums un apskaidrība, šķīstība

un groteska), un skaņdarbs, neko nezaudēdams no koncepcijas patstāvības, rezonē ar kantātes problemātiku par kustības mērķi un bezmērķību, tās jēgu un bezjēdzību. Kantātes žanriskais plāns, kas iemiesots Zirga, Ratu, Zvaniņa un Kumeliņa gluži sadzīviskajās reālijās, vienlaikus balstās uz filozofisko zemslāni, kas skar būtiskus, izšķirošus jēdzienus to sakarībās un mijiedarbē: pienākums, brīvība, nepieciešamība vai ikdiena, svētki, ideāls — šāds saķēdējums prasa noteiktu klausītāja attieksmi, vērtējošu pozīciju, kas nelīdzinātos Kumeliņa infantilajai nostādnei «Viss ir tik jauks, ja tu pats esi jauks». Starp citu, jau šeit — gan simfonijā, gan kantātē — stipri jūtama dažu romantiskās pasaules uztveres aspektu un mākslas koncepciju atbalss — vērojums, pie kura vēl būs jāatgriežas.

Bet šobrīd turpināsim iedziļināties komponista prasmē radīt skaidru, reljefu, pārliecinošu mūzikas tēlu, kas spējīgs gan iegult apziņā kā momentuzņēmums, gan pārtapt negaidītos apveidos, atklājot savas bagātās latentās īpašības. Šis spilgtums un reljefums jo cieši saistīts ar mūzikas tematisma raksturu, kas R. Kalsona darbos — kā likums — ir lakonisks, koncentrēts, tvirts. Nereti tam piemīt specifisks «atsperīgums», kas saistīts ar īpaši enerģisku, darbīgu metroritmu — pat apjomā gluži niecīgai ritmintonācijai komponista darbos ir stingrs metroritma «mugurkauls». Un šeit kā piemēru faktiski var piesaukt jebkuru R. Kalsona opusu. Salīdzināsim, teiksim, divus melodiskā tematisma piemērus no laika un saturisko koncepciju ziņā gluži atšķirīgiem darbiem: Otrās simfonijas «*In modo classico*» (1968) un Simfonijas kamerorķestrim (1981).

Allegro

V. ni

2. simfonija, I. d.



Allegro

Simfonija kamerorķestrim, IV d.

V-ni I

ff

p

Abos gadījumos taisni uzkrītošs ir ļoti skaidrs līniju zīmējums, krasas, precīzas kontūras, ritma formulu noteiktība un asums. Šajā gadījumā minētās īpašības signalizē par tuvību marša žanram, turklāt pirmajā piemērā nenoliedzams arī klasicisma stilizācijas elements, taču enerģiskā kustība, melodisko soļu skaudrais reljefums, intonāciju lakonisms ir tipisks daudzām jo daudzām komponista tēmām.

Par to var pārliecināties arī vokālajā mūzikā, kur līdzīga rakstura meloss saistīts ar deklamatorismu, runas intonāciju izteiksmību. Protams, šeit atkrīt stāvie kāpumi un kritumi diapazona aptverē, bet paliek galvenais: izslīpēta, strikti konturēta intonācija. Ieskatīsimies ciklā «Vienkāršās dziesmas» (latviešu padomju dzejnieku vārdi, 1976), kurās lakonisms, skaidrība, mūzikas domas precizitāte un trāpīgums pacelts principa līmenī un atspoguļojas nosaukumā, kaut gan tam, protams, ir vairākas nozīmes.

Allegro moderato

Es karā aiziedams

mf marcato

Es ka_rā_i aiz_ie_da_mis, atstāj māsu šū_pu_lī,

f

es ka_rā_i aiz_ie_da_mis, atstāj māsu šū - pu - lī.

Bez šaubām, sastopams arī citāds tematisms, kurā komponistam, gluži otrādi, nepieciešama paplūdusi, it kā izkļiedēta līnija, neskaidrs, vibrējošs ritma zīmējums, kā tas ir, piemēram, Vijoļkoncerta (1978) pirmajā daļā — fantastiska un neganti zibsnījoša, asa, pat griezīga solovijoles tēma te nes īpašu ekspresiju, ļoti sakāpinātu jūtu izteiksmi.

Vijoļkoncerts, I. d.

quasi cadenza, ad libitum

V-no solo *ff*

V.c.

Tomēr arī šeit kopīgais kustības pulss orķestra balsīs dots ļoti strikti, tam piemīt gandrīz hipnotizējoša *ostinato* iedaba; tā savukārt pakļauj savai enerģijai, mobilizē. Tieši tādēļ R. Ķalsona tēmām raksturīgs minētais «atsperīgums», kas, tāpat kā uzvilktas atsperes spriegums, dzen pulksteņa mehānismu, virza un baro intonācijas perspektīvu, piešķir melosam lokanību un sparu.

Asā redze, ar kuru R. Ķalsons uztver daudzveidīgā dzīves materiāla būtību, un drošā roka, tehniskais bruņojums, kas komponistam palīdz nedaudzās taktīs koncentrēt, «saspīest» būtisku muzikālās informācijas apjomu, vedina domāt par atturīgu vai pat askētisku viņa mūzikas kolorītu. Taču patiesībā šīs īpašības komponista rokrakstā paradoksāli apvienojas ar noslieci uz

izšķērdīgu krāsainību, bagātu, izsmalcinātu, reizēm gandrīz pārsmalcinātu tembra kolorītu, kas latviešu mūzikas kontekstā uztverams gluži kā eksotika, neikdienišķs greznumaugšs.

Kolorīts kļūst par savdabīgi privileģētu izteiksmības sfēru, patstāvīgu muzikālās domāšanas jomu, kur tembra dzīve organizēta īpašās tembra spēlēs, monologos un ansambļos. Tembra personifikācijas efekts, kas šādos apstākļos vienmēr iedarbojas kā savdabīgas teatralizācijas rezultāts, kļūst par vienu no pašiem būtiskākajiem mūzikas dramaturģijas faktoriem. Šī mūsu gadsimtam vispārraksturīgā tendence R. Ķalsona mūzikā izpaužas sevišķi bagāti un tieši. Droši vien komponista simpātijas pret koncerta žanru cieši saistītas ar šo īpašo attieksmi pret tembra suverenitāti un koncertēšanu kā dramaturģisku principu. Taču šādas tembru saspēles un īpašā uzmanība, kas veltīta katra instrumenta valodai un krāsai, sastopama it visos žanros un ne tikai instrumentālajā mūzikā vien.

Arī vokāli instrumentālajā un tīri vokālajā — kora — jomā minētie izteiksmes līdzekļi ir ļoti būtiski pat monotembra apstākļos (teiksim, vīru kora dziesmā), individualizējot katru balsi ar reģistra, artikulācijas un citiem paņēmieniem. Cita starpā, tas nereti veido arī telpiskuma asociācijas un rada priekšstatu par skanošā materiāla «vieliskumu»: «blīvs», «ciets», «mīksts», «trausls», «irdens» skanējums R. Ķalsona mūzikā bieži vien nav tikai individuāls iespaids, bet cieši sakņojas reālajā foniskajā vidē.

R. Ķalsons nemīl vispārēju, paplūdušu krāsu, orķestra tembru daudzkomponentu mikstūras. Drīzāk otrādi — viņš droši izvirza priekšplānā katra tembra patstāvīgo iezīmību, nereti izceļot, atkailinot tembra krāsu spilgtumu un asumu. Īpaši tas attiecināms uz koka pūšaminstrumentu saimi un sitaminstrumentiem, kas jo bagātīgi pārstāvēti R. Ķalsona partitūrās. Komponists prasmīgi izmanto šo instrumentu spēju strauji mainīt aizsākto «virzienu», pat ar vienu atsevišķu «dūrienu» pievērst sev uzmanību, mobilizēt uztveri. Daudz tādu momentu ir Čellokoncertā (1970), *Concerto grosso* mežragam, trompetei un simfoniskajam orķestrim (1977), «Kāzu dziesmās» simfoniskajam orķestrim (1979), «Gadskārtu ieražu dziesmās» (1985), kas faktiski tuvas orķestra koncerta žanram.

Pat izmantojot viendabīgus tembrus (relatīvi, protams!), kā, piemēram, klavieres vai stīgu orķestri, autors ar tembra un faktūras paņēmieniem izceļ katru «personāžu», individualizējot artikulācijas, skaņu veidošanas paņēmienus, tembra un reģistra daudzveidīgas nianšes («Mūzika kamerorķestrim», Divpadsmit latviešu tautasdziesmu apdares klavierēm, 1980).

Blakus apskatītajām tipiskajām R. Kalsona rokraksta iezīmēm, kurām tomēr ir vairāk muzikāli tehnoloģiska iedaba, nepieciešams izcelt un pasvītrot plašākas iedarbes īpašības un vispirmām kārtām tādas viņa radošās personības vispārējas kvalitātes kā filozofiski vērtējoša attieksme un analītisks prāts, sliekšme nokļūt līdz parādību būtībai, pašai saknei. Šīs īpašības komponistu pavada gan dzīvē, gan mākslā, taču to izpausmes ir dažādas — gan intensitātes, gan līmeņa ziņā: no vispārējās pozīcijas līdz konkrētam racionālam paņēmienam, analīzes «metodei».

R. Kalsona mūzikā, sevišķi izvērstajos simfoniskajos un vokāli simfoniskajos darbos, jo bieži sastopam augstu vispārinājuma pakāpi, īpašu filozofiska kopskata izjūtu, ilgstošu gremdēšanos cildenā, bet koncentrētā izteiksmē, kas tāla no sīkā, sadzīviskā, ikdienišķā. Un tomēr — nereti šādas epizodes tūlīt vai zināmā atstatumā (dažkārt arī vienlaikus) tiek papildinātas ar ironiski dzēlīgu, reizumis skeptiski sarkastisku komentāru, tādējādi veidojot Fausta—Mefistofeļa tipa divvienību, dzēšot patosu un liekot kritiski pārbaudīt katru tēzi un antitēzi.

Vokālajā mūzikā šī nostādne daudzkārt realizēta uz viena un tā paša teksta bloka dažāda muzikāla lasījuma pamata: ikviena frāze, jēdziens, vārds atkārtojumā var iegūt citu, dažkārt pat krasī atšķirīgu nozīmi. Ļoti rosinošas un daudzveidīgas šajā ziņā ir «Etīdes par nebeidzamību» ar O. Vācieša vārdiem (1976), kur jau pašā tekstā ieprogrammēts diapazons no mājīgi patrallinošas attieksmes līdz dzīves norišu filozofiskai apjēgai, bet muzikālo nianšu spektrs patiešām vai gluži nebeidzams, vismaz vārdos nenotverams.

Instrumentālmūzikā līdzīgas antitēzes iezīmējas vēl krasāk, jo izpaliek vienojošais elements — t a s p a t s teksts, vārdu atkārtojums. Tā, piemēram, «Romantiskās poēmas» (1969) emocionāli piesātinātā, plašā un pilniskanīgā pamattēma tiek visnotaļ apšaubīta vai pat

diskreditēta ar sekojošajām neuzticīgajām, indīgi ķīķinošajām replikām.

Filozofiska vērtējuma attieksme un domāšanas analītiskums vispirmām kārtām izpaužas skaņdarbu koncepcijas līmenī. Ipaši spilgts piemērs šajā ziņā — simfoniskā epizode «Pirms aiziešanas» pēc Nāzima Hikmeta dzejas (1966), kur nesaudzīgi asi stādīta dzīves vērtības problēma, skats uz to, kas cilvēkam jāspēj paveikt «pirms aiziešanas». Šajā gadījumā saturu konkretizē poētiskā programma un asi konfliktējošie tēli iegūst noteiktu, kaut nepavisam ne viennozīmīgu jēgu. Galējie poli: pavēlošais, drūmi traģiskais sākums, sava veida *memento mori*, kas vienlaikus tomēr ietver arī darbības, cīņas, pārvarēšanas jēdzieniskos metus, un trausli gaišais noslēgums, kurš arī ir vismaz divējāds emocionāli saturiskās slodzes ziņā. Šķiet, te īsti vietā runāt par dialektisku domāšanu, jo vairāk tādēļ, ka tēlu antitēze, kuru dzejnieks risina no dzīves pieredzes bagāta cilvēka mierīgas apskaidrības viedokļa, komponista rokās pārtop dramatiski spriegā, galēji saasinātā, būtībā neatrisināmā pretstatā.

Raksturīgi, ka līdzīgas filozofiskas koncepcijas R. Kalsons realizē vispirmām kārtām ar ārpusmuzikālu līdzekļu (galvenokārt — dzejas) palīdzību («Pirms aiziešanas», «Kantāte par mūžīgo braukšanu», «Etīdes par nebeidzamību»). Taču arī citos opusos skaņdarba kopīgā iecere, kas atklāta ar analogiskas muzikālās tēlainības palīdzību, uztverama pietiekoši skaidri, nepārprotami.

Pievērsīsimies šajā sakarā Simfonijai kamerorķestrim, kurā nav pat mājiens uz kādu programmatisku, resp., ārpusmuzikālu, plānu. Taču arī šeit autors atīsta tēlus un kolīzijas, ko viņš pats izvirzījis citos 80. gadu skaņdarbos, arī vokālajos un vokāli instrumentālajos sacerējumos, un šajā kontekstā Simfoniya pieļauj zināmu konkretizāciju. Pamatnoskaņā gan dinamiska, gan dinamizējoša — tā nevairās no dramatiskiem samezgļojumiem, skanējuma skarbuma un spalģuma. Taču blakus šīm noskaņām — turklāt tieši kā diskutējams pretmets — tajā spilgti pausti citi motīvi un krāsas: kontemplācija, pašanalīze, grēksūdzes atklātība. Ar vienkāršiem līdzekļiem autors paplašina skaņdarba gaitā izraisīto asociāciju hronoloģiskos ietvarus: ar klavesīna palīdzību atjautīgi un smalki

stilizēti daži baroka mūzikas elementi, bet neparastais spokaini noslēpumainais «mūsdienu romantiskās fantastikas» tembrs iegūts, apvienojot fleksatona un stīgu instrumenta skanējumu.

Kopumā šis lakoniskais un ietilpīgais skaņdarbs sniedz mūsdienu cilvēka koncepcijas modeli, ko nosaka jau pats simfonijas žanrs ar gadsimtos izstrādāto cikla četrdaļību, normatīviem tempu un tēlaino funkciju izkārtojumiem, kas vēsta pirmām kārtām par cilvēku.¹ Taču R. Kalsons šo pieredzi vērtē no sava individuālā skatpunkta, apliecinādams analītisku, filozofisku pieeju. Starp citu, it kā atzars no Simfonijas dažā ziņā uztverams Koncerts klarnetei un kamerorķestrim (1982), kurā gan vēl krasāk izdalās dinamiski darbīgā sfēra un žanra kanoni, protams, citi.

Analītiskums R. Kalsona mūzikā iespaido arī dramaturģisko risinājumu, kas iezīmējas ar īpašu mērķtiecību, dramaturģiskā pulsa kāpumu un kritumu sabalansētību, kontrastu un kontrastu zonu skaidru izkārtojumu. Visi šie aspekti, kā arī kulmināciju — intonatīvo procesu bāku — izvietojums liecina par skaidru loģisko plānu, par to, ka iedvesma un muzikālais temperaments samēroti ar racionālo elementu. Un šeit nav runa vienkārši par formas pārvaldīšanu (tai reizēm pietiek ar intuīciju vai — gluži otrādi — prātniecisku būvēšanu pēc pārbaudītas shēmas), bet sacerējuma satura un formas lielisku atbilstību, mākslas darba veseluma organisko raksturu.

Visbeidzot, viena no konkrētām domāšanas racionālā stila izpausmēm R. Kalsona mūzikā ir mīlestība uz polifonu faktūru, funkcionāli līdzvērtīgu melodisko līniju daudz balsīgu režģi, uz polifonām formām (fūga, fugato, kanons) un tematisma attīstības paņēmieniem (Otrās simfonijas trešā daļa, Trešās simfonijas pirmā daļa, «Romantiskās poēmas» vidusposms, Simfonijas kamerorķestrim fināls un daudz citu piemēru). Šajā jomā jo uzskatāms ir ciešais sakars starp estētiskajām,

¹ Par to vēlreiz pārliecina M. Aranovska pētījums par simfonijas žanra problēmām, kas skar simfonijas vēsturi un būtību tieši šajā — cilvēka kā laikmeta un sabiedrības atspulga — aspektā (sk.: *Арановский М. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960—1975 годов.* Л., 1979, с. 17--39).

filozofiskajām nostādnēm un konkrēto tehnoloģisko realizāciju.

No R. Kalsona 70. gadu darbiem ar savu spilgtumu un artistismu izceļas Vijoļkoncerts (1978. gada martā to pirmoreiz atskaņoja Valdis Zariņš un LPSR Valsts simfoniskais orķestris Vasilija Sinaiska vadībā. Koncerts atskaņots arī padomju mūzikas festivālos Tbilisi un Gorkijā, 1983. gada februārī — mūsu orķestra viesturnejā pa VDR pilsētām. VDR tas 1985. gadā iestudēts arī vācu mākslinieku spēkiem). Liekas, tas ir viens no pašiem organiskākajiem, mākslinieciski pilnvērtīgākajiem un pārlicinošākajiem komponista sacerējumiem, kas turklāt it kā apkopo daudz vīņa iepriekšējo skaņdarbu pieredzi — kā tas mēdz būt ar mākslas darbiem, kuri, kā saka, iezīmē noteiktu periodu autora jaunrades biogrāfijā.

Koncerts iemieso šī perioda — 70. gadu — jaunrades meklējumu kodolu, vienlaikus veidodams instrumentālo koncertu savdabīga «izkļiedēta triptiha» centru, — starp jau minēto Cellokoncertu un 1978. gadā sarakstītajām Simfoniskajām variācijām klavierēm un orķestrim — nopietnu, kaismīgu un vērienīgu darbu ar efektīgu solista partiju.

Vijoļkoncerts pelna īpašu uzmanību arī kā viens no pirmajiem pārlicinošajiem opusiem, kuri latviešu mūzikā 70. gadu otrajā pusē iezīmēja zināmu pavērsienu uz neoromantiskām nostādnēm. Nav noslēpums, ka tāda pārorientācija 70. gados skāra daudzus jo daudzus autorus gan Padomju Savienībā, gan ārzemēs — neraugoties uz ļoti dažādiem un katram no viņiem atšķirīgiem daiļrades rokrakstiem un mākslinieciskajiem ideāliem. Latviešu mūzikā šīs neoromantiskās vēsmas ar tām raksturīgo dzīvas, tiešas emocionalitātes, romantiski jūsmīgas, reizēm pat īsti pacilātas izteiksmes rehabilitāciju pirmoreiz lika sevi sajust ar R. Kalsona «Romantisko poēmu» (1969), manifestējoties arī virsrakstā.¹ Taču toreiz tā bija «viena bezdelīga», kas pavasari nenes (zināmas jausmas šajā pašā laikā gan bija jūtamas arī Imanta Kalniņa daiļradē, tomēr ne tik tiešā un polemiski saasinātā veidā).

¹ Šī raksta ietvaros nav iespējams sīkāk risināt minētā pavērsiena estētiskos un psiholoģiskos aspektus, diskutēt par paša termina «neoromantisms» plusiem un mīnusiem.

Svarīgākas par minēto emocionālo atmosfēru tomēr ir jēdzieniskās sasaukšanas ar romantiskās mākslas koncepcijām. Tā Vijoļkoncerta pretdarbīgo spēku sarežģītā pasaule asociējas ar ideāla un īstenības neatbilstības romantisko kolīziju, cildenā un skaistā mūžseno cīņu ar sīko, banālo, pierasto. Mēģinājums vārdiski precizēt koncerta koncepciju lemts neveiksmei, jo tajā — tāpat kā vairumā R. Kalsona simfonisko lieldarbu — nav nekādas programmatiskas ievirzes, nerunājot nemaz par sižetu. Taču minētie emocionāli jēdzieniskie poli mūzikā iezīmēti ļoti reljefi, iedarbīgi, ar lielu pārliecības spēku. Atbilstoši tam galvenie mūzikas tēli it kā grupējas divās «nometnēs». Viena to daļa piekļaujas pēc nozīmes centrālajai trešās daļas tēmai (senas latviešu tautas kāzu dziesmas melodija), kas ne tikai simbolizē, bet it kā ietver sevī cilvēcību, skaidrību, cildenu atturību:

[Andante con moto] ad libitum *Vijoļkoncerts, III d.,
variāciju tēma*

dolce

V- no

pp

Archi

Otra tēlu grupa risināta gluži citā atslēgā: ar pasvītrotu, pat atkailinātu žanriskumu, plaši traktētas skercozitātes garā. Te ir gan sadzīves deju stihija, gan etīdes vai tokātas tipa motoriskums, gan groteskas karikatūras garā zīmētas sava veida *dance macabre* vīzijas. Varbūt tas izklausīsies pārspilēti, bet šīs sfēras nepārprotami atšķiras viena no otras tāpat kā dzīve un sadzīve.

Autors šajā koncertā izvēlēties četrdaļīgu uzbūvi, kas ārēji tuva parastam simfoniskam ciklam: strauja un dinamiska pirmā daļa; skerco; lēnā daļa un fināls. Taču gan daļu traktējums, gan to savstarpējās attiecības un funkcijas cikla dramaturģijā ir ieguvušas būtiski atšķirīgas nozīmes nianšes.

Tā, lūk, par skaņdarba jēdzienisko centru un savdabīgu autora izvirzītās koncepcijas izpratnes atslēgu kļūst lēnā daļa, kuras it kā gausinātā attīstība tomēr piesātināta ar spriegumu, balstīta uz asiem, nesamierināmiem konfliktiem. Jo plaši tajā izmantots improvizatoriskums, īpaši atturīgi nopietnajās, it kā sevī vērstajās, ļoti koncentrētajās vijoles kadencēs-rečitativos. Jāpiezīmē, ka vijoles tembrs orķestrī visa koncerta gaitā vispār nav izmantots, stīgu grupu pārstāv vienīgi alti, čelli un kontrabasi. Tādējādi vēl vairāk tiek izcelts solists, dodot tā efektīgajai, košajai un izteiksmīgajai partijai brīvu skaņu telpu un piešķirot šim galvenajam «personāžam» tembrāli reģistrālu gaišumu. Blakusminot — solista partija ir ne tikai īsti virtuozā, artistiski atraisīta, bet arī «ākīga», dažādiem sarežģītiem tehniskiem paņēmieniem pārbagāta — tāda, par kādām Lists savā laikā izteicās — «tikai māksliniekiem», pasvītrodams atšķirību starp centīgu profesionāli un īstu talantu.

Trešā daļa tūlīt, ar pašām pirmajām skaņām apliecina savu īpašo statusu. Tā aizsākas ar pilnskanīgā korālisku akordu salikumā izklāstītu orķestra epizodi. Atšķirībā no koncerta lielākoties lineārā skaņu auduma, balsu un piebalsu dzīvās, reizēm pat drudzainās višanās polifonos metos šeit priekšplānā skaidri izcelta akordu blīvo vertikāļu pilnskanība. Tiesa, tā diezgan tāla no korāliskas apskaidrības un miera, taču pats visu balsu ritmiskās saskaņas fakts krasi atšķir šo izklāstu no visa iepriekšējā materiāla.

Orķestra epizožu un solista rečitāciju pakāpeniskajā dialogiskajā mijā izkristalizējas jau minētā galvenā tēma, ko uztveram kā cerības, miera un cilvēciskuma iemiesojumu. Uzmanība šai tēmai tiek piesaistīta ilgstoši: seko variāciju virkne, kuru gaitā tēma iegūst vērienīgu, majestātisku raksturu, tomēr nezaudējot arī skumīgo piekrāsu. Garāmejot atzīmēšu, ka variēšana 70. gadu beigās R. Kalsonam kļuvusi par pašu iemīļotāko tematisma attīstības paņēmieni.

Pārējās trīs daļas, saglabājoties to individuālajam raksturam, apvieno minētās plašās nozīmes skercozītātes kopīgā stilistika. Tā pirmo daļu caurvij dejiskas formulas, kas iezīmējas ar īpašu aktivitāti, pat agresivitāti. Otrajā daļā kustība vēl vairāk «uzskrūvēta», emocionāli savilkta, foniski spalga un asa. Tās melo-

diskās kontūras ļoti krasas, reljefas, bet it kā salauzītas, nenoturīgas, fragmentāras. Lūk, raksturīgs piemērs:

Vijoļkoncerts, II d.

Allegro con brio

8^{va}

V. no solo

ff

Archi

f

The image shows a musical score for the second movement of a Violin Concerto. It features two staves: a solo violin part (V. no solo) and an orchestral part (Archi). The solo part is marked with a forte (ff) dynamic and includes a first ending bracket labeled '8^{va}'. The orchestral part is marked with a forte (f) dynamic. The tempo is 'Allegro con brio'. The score is in 2/4 time and contains various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

To pašu līniju pārtver un attīsta fināls. Taču jēdzieniskās slodzes ziņā tuvi tēli šeit — pēc trešajā daļā «formulētā» ideāla, gaiši skumjā pretmeta — izskan vēl asāk, griezīgāk. Lai noturētu klausītāja uzmanību, šeit nepieciešami jauni stimuli, jauni paņēmieni. Tos autors atradis apbrīnojami bagātā un izsmalcinātā ritma sfērā, kur daudzkrāsaini sabalsoti atsevišķu līniju polimetriskie apvienojumi un patstāvīgi ritma slāņi. Jāteic, ka ritma faktors arī kopumā koncertā spēlē dinamizējošu lomu. Ritma dramaturģija balstās uz sava veida «kompromisu» starp dejiskām ritma formulām, ostinētām figūrām — no vienas puses — un ļoti rafinētu, kaprīzi mainīgu metroritmu — no otras. Tātad — atkārtojamība, kas tendē uz pilnīgu ritma unifikāciju, un kā kardināls pretstats tai — nemītīga atjaunošanās, kurai ir improvizatoriska iedaba, neparedzamība.

Kopumā fināls vēlreiz pasvīturo visa koncerta galveno tēlaino antitēzi: pamatkolīzijas neatrisinātību, bet var-

būt pat neatrisināmību. Tematiskā arka, kura finālā tiek pārtverta no pirmās daļas (solista partijas sākums) un kurai ir sava veida komentāra nozīme — skats «no malas», vēstījums «no teicēja» —, šeit nav vienkārši formāls noapaļojums. Tā pieved pie neviennozīmīga noslēguma, kas it kā izgaist tālumā, skaņu perspektīvā, tādējādi kļūdamas par mobilizējošu faktoru, kurš neļauj vienkārši atslēgties no koncerta problemātikas, bet liek tā iekšējā dzīvē vēl un vēl meklēt būtiskas atbildes.

Tas, kas ir laikmetisks, ne vienmēr ir mūžīgs. Tas, kas ir mūžīgs, vienmēr ir laikmetisks, jo katrai jaunai paaudzei jāatklāj par jaunu. Šī senzināmā atziņa 70.—80. gadu mijas latviešu mūzikā aktualizējas caur arī senzināmo divvienību «es un pasaule», kura romantisma mākslā nereti konkretizējās pretmetā: dvēseles pacēlums, ideāla vilinājums, svētki un — nepieciešamība, ikdienība, rimtums (dažkārt arī nespēks, glēvums, ideāla nodevība, nespēja to sasniegt). Minētās kolīzijas katrs autors, kuram tās šķitušas nepieciešamas, saprotams, risina atbilstoši savam talantam, domāšanas stilam, temperamentam. Mākslas un skaistā tēma — no vienas puses — un pašuzpurēšanās tēma — no otras — nosaka Imanta Kalniņa operu «Spēlēju, dancoju» (1977) un «Ifigēnija Aulīdā» (1982) patosu. Mūsu saiknes ar dabu apjēga būtiski ietekmē viņa Piektās simfonijas (1979) vai Pētera Plakida «Sasaukušānās» (1977) koncepciju. Šī darba meti atbalsojas arī Pētera Plakida Koncertā divām obojām un stīgu orķestrim (1982) un Koncertā-balādē (1984), turklāt veļtījumu Alfrēda Kalniņa simtgadei viņš arī tieši nosaucis — «Romantiskā mūzika» (klavieru trio, 1980). Problēmas Mālera garā un gandrīz ar mālerisku vērienu savā Simfoniā (1980) cenšas risināt Juris Karlsons. Romantisks izgaismojums piemīt viņa skaistajai kora miniatūrai «Mana dziesma» ar F. Bārdas dzeju un cikliem «No ilgu slāpēm» (balsij un klavierēm, 1983) un «Neslēgtais gredzens» (korim, 1983, abi ar Raiņa vārdiem). Romantiskas vēsmas jūtami skārušas ne tikai Imanta Zemzara vai Selgas Mencēs poētiskās personības, bet arī daudz asāko, ekspresīvāko Pēteri Vasku, it īpaši 80. gadu sākumā («Vēstījums» stīgu orķestrim, sitaminstrumentiem un divām klavierēm, 1983; «Musica dolorosa» stīgu orķestrim, 1983). Šajā

virknē savu noteiktu vietu ieņem arī Romualda Kalsona māksla un, būdama atkarīga no konteksta, pati šo kontekstu arī veido.

Taču, aizraujoties ar šo 80. gadu sākuma jaunāko un aktuālāko mūsu mūzikas stilistikas viļņojumu, nevajadzētu ļaut tam aizskalot no mūsu apziņas komponista jaunrades citas — ne mazāk būtiskas sakarības, kuras jau aplūkotas šajā rakstā. Tā, piemēram, sīkaku izpēti pelnītu viņa ironiski satīriskā līnija gan humoristiskajās un sirsnīgajās bērnu dziesmās, piemēram, kora ciklā «Uzvedības ābece» ar L. Vāczemnieka vārdiem (1980), gan asprātīgajās «Dažās humoreskās no putnu dzīves» (1981) ar daudz plašāku adresātu, gan daudzos citos vokālos darbos.

Cits rosinošs uzdevums būtu izsekot R. Kalsona attieksmei pret mūzikas nacionālo kolorītu un latviešu tautas intonācijām viņa daiļradē. Par savdabīgu eseju varētu kļūt traģiskā kategorijas izpratne un atspoguļojums komponista radošajā ceļā (no simfoniskās epizodes «Pirms aiziešanas» līdz kantātei «Atvadvārdi» ar O. Vācieša tekstu, 1978, un vokālajam ciklam «Mātei» ar Ā. Elksnes vārdiem, 1981). Atsevišķs atzars būtu pasvītroti demokrātiskas ievirzes aktuālas tematikas darbi — tādi kā «Cīņu ugunīs» (L. Paegles vārdi, 1979), «Kantāte mieram» («Gribam lasīt zemenes», G. Selgas vārdi, 1984) un citi.

Secinājumi? Galvenais vismaz viens — Romualda Kalsona mākslas horizonti ir tāli visos virzienos. Nav šaubu, ka šajos ceļos komponists sagādās mums vēl daudz labu pārsteigumu.

IN MEMORIAM



KOLĒGI NILSU GRĪNFELDU ATCEROTIES

Mūzikas vēstures katedras sēdes notika ceturtdienās. Profesors N. Grīnfelds vienmēr ieradās pirmais. Uz galda jau bija nolikti visi attiecīgajai sēdei nepieciešamie materiāli: pusgada darba plāns, zinātniskā darba sadalījums starp katedras locekļiem, studentu zinātnisko darbu vai eksāmenu sesijas rezultātu apspriežu dokumenti utt. Sēžu «klimatu» noteica katedras vadītājs — vienmēr mierīgs un laipns.

Ilgus gadus nostrādājuši kopā ar Nilsu Grīnfeldu, mēs neatceramies dzirdējuši viņu runājam paceltā balsī, lai cik daudz kādreiz bija tādu situāciju, kad netrūka iemeslu neapmierinātībai. Sevišķi tas attiecas uz jauno pedagogu zinātnisko darbu, kas ne vienmēr iekļāvās plānā paredzētajā laikā. «Kad jūs iesniegsiet savu katedras kolektīvā darba nodaļu?», «Kad varēsiet nolikt uz galda gatavu disertāciju?» — šādi jautājumi skanēja bieži. Mierīgi, bet rūpīgi un neatlaidīgi katedras vadītājs virzīja jaunos uz viņu mērķa sasniegšanu.

Katra mācību gada otrā semestra vidū katedras sēdēs cits aiz cita tika apspriesti studentu diplomdarbi. Katedras vadītāja spriedumam tajās bija noteicošā loma. Arī šajos gadījumos izjutām mums tik labi pazīstamo mieru, līdzsvarotību un labvēlību. Nereti diplomdarbs tika rādīts sākuma stadijā, un pēc visiem atzinumiem, norādījumiem un padomiem atskanēja — kā vienmēr — labsirdīgs un draudzīgs profesora Grīnfelda jautājums: «Cik laika jums vajag, lai pabeigtu darbu?»

Lai gan profesors Grīnfelds nemīlēja mūziku ierakstos, ko sauca par «muzikālajiem konserviem», tomēr atzina, ka klasē tie ir neatvietojams palīgs, tāpēc katru dienu viņu varēja satikt skaņu ierakstu kabinetā, kur viņš atlasīja stundā nepieciešamās plates. Tajā pašā laikā profesors allaž aicināja studentus vairāk apmeklēt koncertus un spēlēt pašiem — gan atsevišķi, gan

četrrocīgi: «Nekas jums nevar tā palīdzēt iejusties mūzikā kā pašu spēle.»

Profesoru Grīnfeldu bieži varēja redzēt koncertzālēs, operu izrādēs; viņa interešu loks vispār bija ļoti plašs un liecināja par apskaužamu erudīciju.

Kaislīgs lasītājs — viņš izrakstīja vairākus «biezos» žurnālus, sekoja grāmatu izdevumiem un draudzīgi ieteica iepazīties ar to, kas likās sevišķi nozīmīgs. Atceros, cik aizrautīgi viņš propagandēja T. Manna romānu «Doktors Fausts», kad parādījās tā izdevums krievu valodā. Profesors Grīnfelds kategoriski pieprasīja, lai to izlasītu visi pedagogi, un aicināja lasīt arī studentus. Kad tika publicēts kaut kas sevišķi interesants, viņš ne tikai vērsa uzmanību uz to, bet arī labprāt atnesa attiecīgās publikācijas un deva lasīt saviem kolēģiem. Tā iznāca, ka es nokavēju parakstīšanos uz žurnālu «Новый мир» 1986. gadam. Profesors Grīnfelds man atnesa trīs žurnāla numurus ar Č. Aitmatova romānu «Pieresvieta» un ar smaidu piebilda: «Tikai uz atdošanu!» Diemžēl nepaguvu atdot žurnālus profesoram, atdevu tos viņa atraitnei...

Daudzpusīgs bija viņa darbības lauks — beidzis Maskavas konservatoriju kā pianists (1931. gadā), viņš uzreiz sāka arī komponēt. 30. gadu sākumā daudzi padomju komponisti dzīvi interesējās par to tautu mūziku, kas bija vēl maz pazīstama. Arī Nilsu Grīnfeldu suģestēja šis «eksotiskais» materiāls, un viņš radīja virkni skaņdarbu ar čuvašu, mordviešu, mariešu tautas mūzikas elementiem.

Dzimis Alūksnē 1907. gadā, viņš bērnību un jaunību pavadīja kopā ar saviem vecākiem Krievijā, uz kuriem ģimene pārcēlās jau 1909. gadā. No 1914. gada ilgu laiku dzīvoja Maskavā, taču vecāki prata modināt un attīstīt dēla interesi un mīlestību pret latviešu nacionālo kultūru — un jau pie viņa agrīnajiem skaņdarbiem pieder arī latviešu tautasdziesmu apdares.

Kā atceras Nilsa Grīnfelda draugs, ievērojamais padomju mūzikas zinātnieks profesors Josifs Rižkins, jau toreiz, būdams mūzikas vidusskolas un pēc tam — Maskavas konservatorijas students, jaunais komponists nopietni strādājis pie operas pēc Raiņa lugas, kuras nosaukumu J. Rižkins nezināja. Savukārt profesors M. Goldins stāstīja, ka, atbraucis uz Ivanovu 1942. gadā, Nilss Grīnfelds pie klavierēm rādījis savu operu

«Jāzeps un viņa brāļi». Šis agrīnais darbs ar latviešu klasiķa literārā pirmavota izmantojumu jo skaidri apliecina autora dziļo interesi par nacionālo literatūru.

Nilss Grīnfelds vērīgi sekoja latviešu mūzikas gaitām Padomju Savienībā. Par 20.—30. gadu latviešu mūziķiem un viņu darbību Maskavā un citās Krievijas pilsētās viņš stāstīja daudz un aizrautīgi, nolasīja referātu par šo tēmu Baltijas muzikologu konferencē 1979. gadā. Vēlāk krievu valodā tas publicēts Baltijas republiku muzikologu rakstu krājumā.

Taču ciešāka saskarsme ar latviešu kultūru aizsākās Lielā Tēvijas kara gados. Atmiņu krājumā «Dziesma cīņā» viņš par to stāsta: «Komponistu savienība 1942. gada ziemā (N. Grīnfelds bija Komponistu savienības biedrs no 1936. gada — L. K.) bija norikojusi mani darbā Rietumu frontes Sarkanās Armijas namā, lai fronteī sagatavotu koncertbrigādes. Kādā aprīļa dienā saņēmu ziņu, ka Latvijas pārstāvniecība interesējusies par Maskavā dzīvojošajiem latviešu komponistiem — Anatolu Liepiņu un mani. Pieņēmu Mākslas lietu pārvaldes priekšnieka H. Likuma priekšlikumu un kļuva par Mūzikas daļas vadītāju jaundibināmajā Latvijas PSR Valsts mākslas ansambli, kura darbība bija saistīta ar Ivanovas pilsētu. [...] Drīz saņēmu ielūgumu no profesora A. Kirhenšteina, pie kura nereti pulcējās mākslinieki, rakstnieki un sabiedriskie darbinieki.»¹

Ar šo laiku saistīts svarīgs notikums Nilsa Grīnfelda dzīvē — viņš radīja pirmo latviešu padomju operu. Atmiņās lasām: «... dzima doma par nepieciešamību radīt jaunu operu, kas būtu piemērota ansambļa spēkiem un atspoguļotu latviešu tautas cīņas Lielajā Tēvijas karā. [...] Bet vispirms vajadzēja atrast libretu, pareizāk sakot — libretistu. [...] Vienā no nākamajām vizītēm pie A. Kirhenšteina tiku iepazīstināts ar diviem slaidiem karavīriem. [...] Fricis Rokpelnis un Jūlijs Vanags bija atsaukušies uz aicinājumu radīt libretu jaunai operai. Apmainījāmie domām par operas idejisko ievirzi, varbūtējām sižeta kontūrām, formas īpatnībām, ievērojot pantmēru maiņu dažādos dziedājumos. Libretā gribējās vairāk monologu, lai varētu veidot pabeigtus numurus, nevis rečitativu operu. Abi līdzau-

¹ Dziesma cīņā. R., 1969, 12. lpp.

tori ievēroja šīs prasības un savu uzdevumu veica ātros tempos.»¹ Tālāk autors stāsta, ka pēc libreta apspriešanas viņš uzņēmās komponēt operu, rakstīja to 1942. gada vasarā un pabeidza rudenī. Uzvedums notika Maskavā K. Staņislavska un V. Nemiroviča-Dančenko muzikālajā teātrī 1943. gada 18. aprīlī. Vēlāk, 1945. gadā, operu «Rūta» iestudēja Valsts Operas un baleta teātris Rīgā.

Par savu atgriešanos dzimtenē Nilss Grīnfelds stāsta: «..kad sākās Latvijas teritorijas atbrīvošana, republikas valdība un vairākas organizācijas aizbrauca uz Ludzu. Drīz tās pārcēlās uz Daugavpili, kur 11. septembrī (1944. gadā — *L. K.*) bija paredzēts svinīgs sarīkojums par godu Raiņa dienām. Uz šo koncertu no Maskavas izsauca vairākus māksliniekus, kuru vidū biju arī es, jo programmā bija ietvertas dažas manas dziesmas. 9. septembra rītā kopā ar R. Bērziņu un A. Pili devāmies uz aerodromu. Kad spirdzinošā rudens pēcpusdienā izkāpu no lidmašīnas baltoļotā Daugavas krastā, tā bija mana pirmā tikšanās ar dzimto Latviju.»²

Sākās rosīgs darbs Latvijā. Pēc Rīgas atbrīvošanas 1944. gada oktobra vidū Nilss Grīnfelds ar Ivanovas mākslinieku grupu ieradās Rīgā, kur sāka strādāt par filharmonijas māksliniecisko vadītāju, veicdams šo amatu visgrūtākajos atjaunotnes gados, kad vajadzēja organizēt filharmonijas darbu. Vairākus gadus viņš bija arī Komponistu savienības atbildīgais sekretārs (1944—1948, 1951—1952).

Ar 1949. gadu sākās Nilsa Grīnfelda pedagoģiskais darbs konservatorijā Mūzikas vēstures katedrā, līdztekus ilgu laiku viņš bija arī konservatorijas prorektors (1952—1966). Toreiz sevišķi rosīga kļuva Studentu zinātniskās biedrības (SZB) darbība, ko vienmēr atbalstīja un stimulēja prorektors. No 1966. līdz 1984. gadam profesors Grīnfelds bija Mūzikas vēstures katedras vadītājs.

Virkne fakti liecina par izcilu Nilsa Grīnfelda profesionālo meistarību un autoritāti. Tā, piemēram, Maskavas Augstākā atestācijas komisija 1980. gadā

¹ Dziesma cīņā, 13. lpp.

² Turpat, 27. lpp.

viņu apstiprināja par profesoru bez doktora disertācijas aizstāvēšanas. Vairākus gadus viņš bija Valsts eksaminācijas komisijas priekšsēdētājs muzikologiem Maskavas konservatorijā.

Profesors Grīnfelds lasīja tikai aizrobežu mūzikas vēstures kursu, bet viņa zināšanu loks tālu pārsniedza vienas disciplīnas ietvarus — viņš varēja tikpat dziļi apgaismot arī krievu, padomju, latviešu mūzikas vēstures procesus. Ieskatīsimies kaut daļēji viņa publicēto darbu sarakstā — sevišķi liels te ir latviešu mūzikai veltīto darbu īpatsvars. Ļūk, daži no tiem: «Padomju Latvijas mūzikas kultūra» (krāj.: Latviešu mūzika. R., 1958), «Jānis Ivanovs» (M., 1959), «Padomju Latvijas mūzikas kultūra gadsimta ceturksnī» (krāj.: Latviešu mūzika. R., 1965), «Latvijas mūzika šodien» (krāj.: Padomju Latvijas mūzikas kultūras pētījumi. Ļ., 1965), «Latviešu klaviermūzika» (krāj.: Padomju Latvijas mūzikas kultūras pētījumi. Ļ., 1971), «Latvijas PSR» grāmatā «PSRS tautu mūzikas vēsture» (M., 1973, IV sēj.), «Mūsu mūzikas 40 gadi» (krāj.: Latviešu mūzika. R., 1980) un daudz citu. Šis darbs vainagojās ar divām plašākām publikācijām: «Padomju Latvijas mūzika» (R., 1976) un «Latviešu mūzikas vēsture» (M., 1980), kas ir pirmā plašākā latviešu mūzikas vēstures mācību grāmata krievu valodā, adresēta visu mūsu Dzimtenes republiku konservatoriju un mūzikas vidusskolu studentiem.

Liekas, ka tik intensīvs darbs administratīvos posteņos, pedagogijā un mūzikas rakstniecībā jau pārsniedz viena cilvēka iespējas. Bet Nilss Grīnfelds bija vēl arī komponists, viņam bija nepieciešami izteikt sevi skaņās, un pēc «Rūtas» parādījās virkne citu operu («Daina», «Mīla stiprāka par nāvi», «Laimes vārdā»), kantātes, no kurām pēdējā — «Rīts» ar V. Gētes vārdiem — komponēta 1982. gadā. Retāka bijusi pievēršanās instrumentālajai mūzikai, pie kuras pieder «Mordviešu svīta» un «Rapsodija par latviešu tautas tēmām» orķestrim, «Heroiskā poēma» balsij ar orķestri, Kapričo klavierēm un stīgu orķestrim. Sarakstīta arī virkne solodziesmu un tautasdziesmu apdares.

Ja atceramies arī Nilsa Grīnfelda daudzās savā laikā ļoti biežās recenzijas presē — trāpīgas un ierosinošas, dažreiz romantiski pacilātas (man prātā recenzija par Vena Klaiberna koncertu Rīgā, kurā izteikta

doma: mēs izjutām «ģēnija spārnu pieskārienu») —, mūsu izbrīns arvien pieaug. Kā viņš spēja visu to veikt? — Atbilde ir viena: profesors Grīnfelds bija mūzikas entuziasts un tikpat kaislīgs darbarūķis. Atceros kādu īsu sarunu pirms dažiem gadiem, kad viņam bija jau pāri 75, bet man pāri 70. Fiziska un garīga noguruma brīdī es viņam jautāju: «Vai mums abiem nav laiks padomāt par atpūtu? Darbs taču mūs nogalinās!» — «Ko jūs,» skanēja strauja atbilde, «tas ir vislabāk, ja nogalina tieši darbs!»

Ikviens, kam bijuši sakari ar profesoru Grīnfeldu, viņu raksturo kā labsirdīgu un humānu augstas kultūras un inteligences cilvēku, kas vienmēr bija gatavs palīdzēt katram, sevišķi — jaunajiem māksliniekiem, ja tikai darīšana bija ar īstas mākslas pārstāvjiem. Paviršību, «haltūru» viņš necieta, un tās vienīgās varēja izsaukt viņa satraukumu un asus vārdus.

Palūdzu, lai Nilsu Grīnfeldu raksturo «ivanovieši», ar kuriem viņš bija strādājis Latvijas PSR Valsts mākslas ansamblī. Jāzepa Vītola Latvijas Valsts konservatorijas profesors mākslas zinātņu doktors Maksis Goldins atbildēja: «Par Nilsu Grīnfeldu varu teikt vislabāko. Cilvēks ar lielu kultūru, ļoti inteligents un taktisks — viņš bija lielisks mūziķu grupas vadītājs.» LPSR Tautas skatuves mākslinieki Aleksandrs Daškovs (viņš piedalījās arī operas «Rūta» uzvedumā, izpildot vācu virsnieka Vurma lomā) un Elfrīda Pakule vienprātīgi atzīst: «Nilss Grīnfelds bija nopietns un darbīgs, gaišs cilvēks. Viņš saprata un mīlēja mākslu.»

Profesors Marks Sluckovs un viņa dzīvesbiedre pianiste Gaļina Sluckova runā par Nilsu Grīnfeldu sevišķi silti un sirsnīgi: «No pirmās tikšanās Ivanovā bija jūtama dziļa iekšēja kultūra, humānisms, aktīva interese par visu, ko viņš darīja. Kaislīgi cīnījās pret paviršību, nepietiekamu māksliniecisko līmeni, bet vienmēr darīja to draudzīgi, labsirdīgi, ar īstu gribu palīdzēt. Atceros viņa interesi par nacionālo kultūru, dzīvojot tālu no Latvijas. Ar kādu sajūsmu viņš runāja par latviešu tautasdziesmām!»

Mūzikas vēstures katedras vecākā pedagoģe Līga Jakovicka, kas beigusi Nilsa Grīnfelda klasi, savus iespaidus atstāsta šādi: «Aizvadītos mācību gadus pie profesora šodien vērtējot, daudz nākas pārdomāt un pārvērtēt to, kas agrāk — studentu gadu laikā — likās

pats par sevi saprotams. Vispirms jau — tiešām neierobežota informētība par visiem mūzikas mākslas jautājumiem. Lai arī kādas problēmas radās darba gaitā — profesora atmiņa nekļūdīgi glabāja nozīmīgāko pētījumu rezultātus, jaunāko literatūru un viņš prata ieteikt labāko izziņas avotu. Reizēm likās pat neticami, ka ar visu savu aizņemtību un cienājamo zināšanu bāzi profesors joprojām tik aktīvi seko jaunākajām publikācijām, mūsu republikas un Vissavienības preseī. Un ne tikai seko, bet iesaka interesantāko arī mums.

Profesors neprata būt agresīvs. Ar savu sirsnīgo smaidu un mūžam neizsīkstošo labvēlību viņš allaž ticēja studentu labajai gribai un apņēmībai strādāt. Ticēja un palīdzēja. Atbalstīja morāli.

Laikam šodien, ja man izdotos vēlreiz nokļūt profesora klasē, es pār pārēm izmantotu to, ko spēja dot šī bezgala eruditā, cilvēciski tik saprotošā un plašā dvēsele. Un noteikti saskatītu vēl daudz ko brīnišķu, kas toreiz — jaunības maksimālisma un aprobežotības dēļ — palika slēpts.

Profesors Nilss Grīnfelds bija neparasti cilvēcisks...»

Minētās rakstura īpašības izveidojās jau jaunībā. Lūk, profesora Rižkina vērojums: «Tajos gados, kad tapa Nilsa Grīnfelda pirmā opera, skaidri izpaudās viņa noturīgās rakstura īpašības: pilnīga atdeve darbam, biedriskums, labvēlība, kas nāk no sirds dziļumiem. Pārliecības, uzskatu noturība, bet tajā pašā laikā — delikāta iecietība pret citu uzskatiem.»

No Nilsa Grīnfelda jaunības drauga profesora Jurija Keldiša atmiņām: «Tolaik mēs dzīvojām kaimiņos. Man bieži bija jāiet gar māju, kurā dzīvoja Nilss ar saviem vecākiem. Pēc iepazīšanās mēs tūlīt kļuvām draugi, un man bija patīkami satīties ar viņu, pārrunāt dažādus jautājumus — nē, ne par mūziku (tā nāca vēlāk), bet par visu to, kas var interesēt 10—12 gadus vecus zēnus. Man patika Nilsa nopietnība, iekšējā koncentrēšanās, viņa tiešums, godīgums un patiesīgums.

Patika miers un savstarpējā saskaņa viņa ģimenē. Tajā valdīja darba atmosfēra un neviens nekad nestāvēja dīkā. Vecāki pievērsa lielu uzmanību dēla audzināšanai. Tieši viņi iemācīja Nilssu mīlēt darbu, izkopa

atbildības sajūtu par jebkuru uzticētu uzdevumu — īpašības, kuras viņam piemita līdz mūža galam.

Kad viņš aizbrauca uz dzimteni, Latviju, es turpināju interesēties par visiem viņa darbiem, pienākumiem un iecerēm. Ar kādu aizrautību mūsu pēdējā tikšanās reizē manā Maskavas dzīvoklī viņš stāstīja par saviem darbiem muzikoloģijā, par jauniem mūzikas vēstures kursa sastādīšanas plāniem! Grūti samierināties ar domu, ka viņa piesātinātā, darbīgā dzīve tik pēkšņi aprāvusies.»

Maskavas konservatorijas Aizrobežu mūzikas vēstures katedras profesors Georgijs Krauklis raksturo Nilsu Grīnfeldu kā Maskavas konservatorijas muzikologu Valsts eksaminācijas komisijas priekšsēdētāju. Viņš atzīmē profesora Grīnfelda erudīciju, nopietno pieeju saviem pienākumiem, augsto prasīgumu, kas apvienots ar labestību. Nekādas sīkumainības. Pēc daudzu kolēģu domām, Aizrobežu mūzikas vēstures katedra uzskatījusi Nilsu Grīnfeldu par savu draugu un līdzgaitnieku, jo, atrazdamies Maskavā, viņš allaž lasījis lekcijas par latviešu mūzikas kultūru Kvalifikācijas celšanas kursu klausītājiem Maskavas konservatorijā.

Gribas atzīmēt vēl kādu Nilsa Grīnfelda rakstura īpatnību — viņa pārsteidzošo kautrību (скромность). Nekādus slavinājumus viņš necieta, nekādas jubilejas nesvinēja. Viņa raksturam ļoti piemērots bija viņa dzimšanas dienas datums — 11. augusts — vasaras brīvlaikā, kad visi izklīduši.

Atceros 1982. gada augustu, kad sakarā ar Nilsa Grīnfelda jubileju Rīgā speciāli satikāmies daži Mūzikas vēstures katedras pasniedzēji. Aizbraucām ar gleznu un skaistām rozēm uz Mežaparku, lai apsveiktu jubilāru mājās viņa 75. dzimšanas dienā. Iegājām Stokholmas ielā 21 dārzā, apbrīnojām skaistās puķes ap māju, piezvanījām. Mums atvēra nepazīstami cilvēki — Nilsa Grīnfelda dzīvesbiedres Zigrīdas vecāki — un ļoti laipni paskaidroja, ka profesors un viņa sieva uz divām dienām aizbraukuši uz Igauniju. Ko lai dara? Atstājām dāvanu, izteicām cerību, ka rozes tik drīz nenovītis, lūdzām pateikt jubilāram visa labā un skaistā novēlējumus katedras kolektīva vārdā un atvadījāmies.

Pēdējos dzīves gados savu dzimšanas dienu profesors Grīnfelds parasti pavadīja Lielupē, Jāņa Zālīša Komponistu jaunrades namā, kur vienmēr dzīvoja



Nilss Grīnfelds.

augustā. Aprīņojami, bet viņš peldējās katru dienu — neatkarīgi no gaisa un ūdens temperatūras. Viņam bija daudz gadu, bet ļoti laba veselība. Tādu viņu atceramies arī pēc 75 gadiem — enerģisku, možu, pilnu radošu plānu un ieceru...

Nilsa Grīnfelda pēdējais lolojums bija viņa iecerētā «Vispārējā mūzikas vēsture», paredzēta plašam mūzikas mīļotāju lokam. Grāmatu viņš izstrādāja kopā ar katedras kolektīvu, iesaistot darbā visus katedras pedagogus. Pēc rūpīgi sagatavota grāmatas plāna profesors aprēķināja katras nodaļas iespējamo lappušu skaitu. Ko darīt, ja grāmatas kopējais apjoms nedrīkst pārsniegt 20 autorloksnes? Labi, būs divi sējumi, bet arī tas taču ir nieks, ņemot vērā, ka darbā jāaptver visa mūzikas vēsture, visu tautu un kontinentu, visu laikmetu mūzika! Salīdzinājumam: minētajās grāmatās «Latviešu mūzikas vēsture» (krievu valodā) un «Padomju Latvijas mūzika» — vienas tautas mūzikas kultūras pētījumos — ir attiecīgi 14 un 16 autorloksnes.

Jā, bija grūti, un vislielākās grūtības autoriem sagāgāja tieši apjoms. Rakstijām, svitrojām, īsinājām un

no jauna īsinājām. Kā pateikt pašu svarīgāko uz divām lapiņām, ja pat visīsākajā mūzikas vēstures grāmatā šis materiāls ir izklāstīts uz 10—15 lappusēm? Arī šajā sarežģītajā situācijā profesors Grīnfelds rādīja, kā to var izdarīt. Viņam izdevās īsi un koncentrēti pateikt pašu galveno, sniegt neprofesionālam lasītājam pilnīgu priekšstatu par aplūkojamo laikmetu, komponistu vai skaņdarbu. Tā, piemēram, vienā rindkopā — 10 rindiņās — ir dots daudzpusīgs 19. gs. mūzikas attīstības procesu raksturojums (1. d., 114. lpp.). Šādu raksturojumu, kurā nedaudzos vārdos izteiktas bagātas domas, kurā katrs teikums ir saturīgi piepildīts, var lasīt katrā profesora Grīnfelda uzrakstītajā nodaļā.

Daži autori strādāja ļoti precīzi termiņu ziņā, citi atpalika, un grāmatas galvenajam redaktoram nereti bija jāpieliek daudz enerģijas, lai viss būtu uzrakstīts. 1984. gadā iznāca «Vispārējās mūzikas vēstures» 1. daļa, 1985. gadā — 2. daļa. 1986. gada 28. februārī Latvijas PSR augstskolu zinātnisko darbu izstādē grāmatas autorkolektīvam tika piešķirts LPSR Augstākās un vidējās speciālās izglītības ministrijas pirmās pakāpes diploms.

1985. gada decembrī Gorkijā notika PSRS Kultūras ministrijas organizētā augstskolu mūzikas vēstures pasniedzēju Vissavienības konference, kurā profesors Grīnfelds ziņoja par grāmatas iznākšanu un iepazīstināja klātesošos ar tās plānojumu un koncepciju, kas pauž jauno mūzikas vēstures kursa pasniegšanas metodiku, resp., materiāla izkārtojumu nevis pa atsevišķām nacionālajām kultūrām (aizrobežu, krievu, padomju tautu, latviešu), bet caurviju vēsturiskā procesa veidā, kur visu nacionālo skolu mūzikas sasniegumi apskatīti laikmetu horizontālā griezumā, tādējādi parādot katras skolas un katra komponista daiļradi pilnā attiecīgā perioda mūzikas kultūras kontekstā. Doma par šāda veida mūzikas vēstures pasniegšanas kursu bija izskanējusi dažādās konservatorijās vairākkārt, bet nebija ne izstrādāta plāna, ne mācību grāmatas. Lai gan mūsu katedras sastādītais divsējumu izdevums nevar aizvietot mācību grāmatu, tomēr tajā ietvertais materiāls veido it kā šādas mācību grāmatas plānu — konspektu. Gorkijas konferences dalībnieki bija ļoti ieinteresēti par profesora Grīnfelda ziņojumu, grāmatas plānojumu un koncepciju tika ļoti augstu novērtēti, un

izskanēja priekšlikums pārtulkot šo darbu krievu valodā un publicēt Vissavienības vajadzībām.

Pacilātā garastāvoklī profesors Grīnfelds atgriezās Rīgā un ar viņam piemītošo enerģiju un darbasparu jau 1986. gada pavasarī sāka tulkot grāmatas 1. daļu.

Viņš gaidīja, ka parādīsies nopietna recenzija, kurā pilnībā tiktu izvērtētas gan grāmatas pozitīvās īpašības, gan trūkumi, un bija gatavs uzklaut jebkuru, pat visbargāko, profesionālo kritiku, kas skartu grāmatas saturu, lai ņemtu to vērā nākamajiem izdevumiem un pirmām kārtām — tulkojumam krievu valodā. Diemžēl profesionālas kritikas vietā 1986. gada 19. septembrī laikrakstā «Literatūra un Māksla» tika publicēts grāmatas saturu pilnīgi ignorējošs kāda filologa raksts ar sensacionāli skandalozu virsrakstu «Par vēstures taisīšanu mūsu konservatorijā». Šajā publikācijā tika sīki pārskaitītas gādskaitļu kļūdas, vārdi un uzvārdi, kā arī skaņdarbu nosaukumi, kuri, pēc raksta autora domām, nav pareizi no valodas viedokļa.

Nekad neaizmirsīšu pēdējo katedras sēdi ar profesora Grīnfelda piedalīšanos, kas bija sasaukta speciāli šīs publikācijas apspriešanai. Profesors bija ļoti satraukts, viņa elpa runājot pārtrūka, papīra lapas rokās trīsēja. Šais lapās viņš bija atzīmējis visas paša oponenta apšaubāmās tēzes un neprecizitātes, kaut arī — kā galvenais redaktors — personīgi uzņēmās visu atbildību. Nervu pārpūle nepagāja bez sekām. Pēc dažām dienām viņš nokļuva slimnīcā ar infarktu, kas pēc nedēļas, 1986. gada 20. oktobrī, izsauca viņa nāvi.

Nē, ne darbs nogalināja profesoru Grīnfeldu! Viņu nogalināja cilvēku takta trūkums, nelabvēlība, naidis, tas, ka varēja parādīties nevis nopietna profesionāla kritika, bet tendenciozi ļauns raksts, kas radīja sabiedrībā ačgārnu priekšstatu par grāmatu.

Jā, Nilsa Grīnfelda vairs nav starp mums, bet viņa padarītais darbs paliks ar viņa tautu. Nav tādas jomas latviešu mūzikas kultūrā, kurā neatspoguļotos Nilsa Grīnfelda devums. Kompozīcijas jomā — pirmās latviešu padomju operas autors. Pedagoģijā — ilggadējs Mūzikas vēstures katedras vadītājs un profesors, kurš ieguvis neapstrīdamu autoritāti ar savu plašo erudīciju tiklab studentu, kā arī pedagoģu saimē. Mūzikas kritika Latvijā nemaz nav iedomājama bez Nilsa Grīnfelda rakstiem, un nav nejaušība, ka viens no viņa

mīļākajiem mācību priekšmetiem bija kritikas seminārs, kurā viņam gribējās no katra studenta izaudzināt kritiķi. Viņš ticēja kritiķa misijai tautas kultūras līmeņa celšanā. Milzīgs ieguldījums latviešu kultūrā ir viņa daudzie raksti par mūziku dažādos krājumos un viņa latviešu mūzikas vēstures grāmatas.

Bet pāri visam — Nilss Grīnfelds bija personība, un šīs personības klātbūtne allaž ietekmēja latviešu mūzikas kultūras dzīvi — konservatorijā, Komponistu savienībā, filharmonijā, presē. Šīs personības spēku un paveikto darbu vienmēr ar pateicību atcerēsies ne tikai mūziķi profesionāļi, bet arī plašs mūzikas mīļotāju loks.

PROFESORU VOLDEMĀRU STŪRESTEPU PIEMINOT

Tikai pusgads bija pagājis no dienas, kad atzīmējām mūsu redzamākā vijoles spēles pedagoga — konservatorijas Stīgu instrumentu katedras profesora Latvijas PSR Nopelniem bagātā mākslas darbinieka Voldemāra Stūrestepa septiņdesmit piekto dzimšanas dienu. Atzīmējām klusi un gandrīz nemanāmi, jo jubilārs ļoti vēlējās iztikt bez parādēm un īpašām svinībām. Un tad — negaidīti pienāca reize Meža kapos atvadīties no viņa. Bija noslēdzies ļoti darbīga, panākumiem bagāta mūziķa dzīves gājums.

Liepājā strādājošā inženiera Andreja Stūrestepa ģimenē 1909. gada 10. novembrī piedzima dēls Voldemārs. Laikam jau vecāki samērā agri pamanīja sava dēla interesi par mūziku, jo izlēma, ka viņam būtu jāmacās spēlēt kādu mūzikas instrumentu. Taču Pirmā pasaules kara notikumi spieda ģimeni evakuēties uz Krieviju — un mūzikas nodarbības aizkavējās diezgan ilgi. Tikai vienpadsmit gadu vecumā Voldemāram Stūrestepam paveras iespējas uzsākt mācības vijoles spēlē.

Vispirms viņš mācās pie vijolnieka, vēlākā Latvijas Valsts konservatorijas docenta, Jēkaba Baltgaiļa, pēc tam — pie Rīgas Skaņumākslas skolas pedagoga Eduarda Zīberta un, sākot ar 1924. gadu, — Latvijas konservatorijā profesora Augusta Junga klasē. Pēc deviņiem gadiem Voldemārs Stūresteps beidz ar izcilību konservatorijas pilnu kursu, iegūstot brīvmākslinieka grādu.

Tolaik bija pieņemts papildināt savas zināšanas kādā aizrobežu konservatorijā vai meistarklasē. Voldemārs Stūresteps brauc uz Prāgu. Divus gadus viņš mācās Prāgas Valsts konservatorijas profesora Karella Hofmaņa meistarklasē, ko beidz ar izcilību 1935. gadā, un uzsāk rosīgu koncertdarbību. Seko vairāki solo koncerti Čehijā, un tad, sava pedagoga iedrošināts un atbal-

stīts, viņš nolemj pārbaudīt spēkus starptautiskā konkursā.

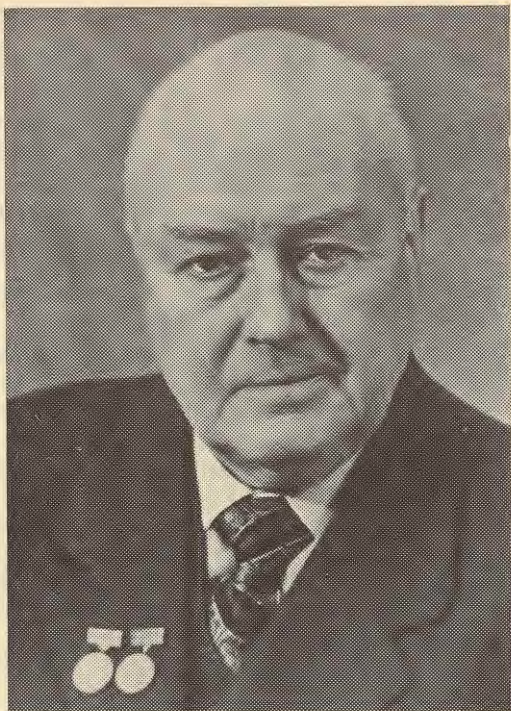
1935. gadā Varšavā notiek I H. Veņavska vijolnieku konkurss, kurā sacenšas 57 dalībnieki no 16 valstīm. Kā pirmais latviešu vijolnieks ar panākumiem piedalās arī Voldemārs Stūresteps. Seko koncerti Polijas pilsētās. Pēc atgriešanās dzimtenē mākslinieks strādā Latvijas radiofona simfoniskā orķestra pirmo vijoloļu grupā. Bieži viņa spēle dzirdama radiopārraidēs un patstāvīgos solo koncertos kā Rīgā, tā arī citās Latvijas pilsētās. Savu koncertu programmās viņš labprāt iekļauj N. Paganīni virtuozos skaņdarbus vijolei un ir viens no pirmajiem tālaika latviešu vijolniekiem, kurš tos ierakstījis skaņuplatēs. Mūzikas kritika ļoti atzinīgi novērtē Voldemāra Stūrestepa spēles tehnisko meistarību, skanējuma skaistumu, patīkamo frāzējumu, Jānis Zālītis viņu uzskata par tipisku virtuozā žanra vijolnieku.

Koncertdarbību pārtrauc Lielais Tēvijas karš, un turpmākos gados Voldemāru Stūrestepu redzam karavīra tērpā, tomēr arī tad viņš nešķiras no vijoles un bieži spēlē karavīriem rīkotajos frontes koncertos.

Pēc kara vijolnieks kļūst par Latvijas PSR Valsts filharmonijas solistu un koncertēdams apciemo daudzas Latvijas pilsētas un apdzīvotas vietas. No 1949. līdz 1956. gadam viņš atkal strādā simfoniskā orķestra pirmo vijoloļu grupā.

Līdztekus darbam orķestrī Voldemārs Stūresteps pievēršas pedagoģiskajam darbam un, sākot ar 1951. gadu, māca vijoles spēli Emīla Dārziņa speciālajā mūzikas vidusskolā. 1953. gadā viņš uzņemas šās skolas Stīgu instrumentu nodaļas vadību. Veiksmīgais pedagoģiskais darbs izvirza Voldemāru Stūrestepu republikas labāko vijoles spēles pedagogu priekšpulkā, un audzēkņu skaits viņa klasē strauji aug. Audzēkņu vecāki uzskata par veiksmi, ka viņu bērniem ir iespēja mācīties Voldemāra Stūrestepa klasē. 1956. gadā Voldemāru Stūrestepu uzaicina darbā Jāzepa Vītola Latvijas Valsts konservatorijas Stīgu instrumentu katedrā. Kopš 1961. gada viņam tiek uzticēta katedras vadība, 1966. gadā viņu apstiprina par docentu, 1977. gadā — par profesoru.

Viņam piemita apbrīnojamas darbaspējas, prasme visus darbus paveikt laikā un pedantiski kārtīgi. Apskaužama bija profesora māka pareizi organizēt mācību un katedras darbu. Nešauboties var apgalvot, ka



Voldemārs Stūresteps.

republikas vijoļspēles mākslas attīstība un izaugsme nesaraujami saistīta ar Voldemāra Stūrestepa vārdu. Viņa pieredze, zināšanas un padomi lieti noderēja, rīkojot konkursus, skates un seminārus. Profesoru aicināja piedalīties Vissavienības un starprepubliku konkursu žūriju darbā, būt par Valsts eksāmenu komisijas priekšsēdētāju citu republiku konservatorijās, viņam uzticēja vadīt mūzikas skolu pedagogu kvalifikācijas celšanas kursus. Ilgus gadus profesors pildīja republikas vecākā metodiķa pienākumus Kultūras ministrijas Mācību iestāžu metodiskajā kabinetā. Viņa pārziņā un uzraudzībā bija visu republikas mūzikas skolu vijoles spēles pedagogu darbs. Zinot, kādas grūtības perifērijas mūzikas skolu pedagogiem sagādā piemērotas meto-

diskas vai pedagoģiskas literatūras iegāde, Voldemārs Stūresteps tulkoja visbiežāk lietojamo vijoles spēles skolu, kopā ar konservatorijas kolēģiem sastādīja jaunu un piemērotāku pedagoģisko materiālu krājumu, publicēja metodiskus pētījumus vijoles spēles apmācībā, tulkoja latviski vairākus Savienībā izdotus metodiskus darbus, kā arī ilgus gadus nodarbojās ar vijolo spēles vēstures sastādīšanu.

Visuzskatāmākie ir Voldemāra Stūrestepa pedagoģiskā darba rezultāti. Pie viņa mācījušies gandrīz vai visi republikas vijolnieki, ja ne klasē, tad semināros, konsultācijās,ursos. Nemaldīga bija Voldemāra Stūrestepa intuīcija, asais skats, atklājot kādu jaunu talantu pašā pirmsākumā un vērtējot audzēkņa attīstības iespējas. Lieliski pārzinādams vijoles spēles metodiku, viņš vienmēr prata izraudzīties audzēknim vispiemērotāko un rezultatīvāko apmācības veidu. Tanī pašā laikā profesors neatzina un apkaroja dresūru vai «uzvilkšanu». Vairākkārt viņš pārrunās deklarēja, ka apmācības procesā nedrīkst nokaut audzēkņa individualitāti, ka jādara viss iespējamais, lai to attīstītu. Pedagoģa uzdevums ir norādīt audzēknim pareizo ceļu un laikā brīdināt par novirzīšanos no mērķa. Laikus jāpamāna nevēlamu vai pat kaitīgu paradumu veidošanās un nosliece uz bezgaumību. Ar audzēkni jāmekā saprasties ne tikai klasē, bet jārūpējas arī par viņa ikdienas darba un dzīves apstākļiem. Taču jāizsargājas no auklēšanās, jāstimulē audzēkņa patstāvība, kurai ir nenovērtējama loma mūziķa veidošanās procesā. Profesora pedagoģiskā darba panākumu pamatā, šķiet, ir lieliskā prasme apmācības procesā apvienot teoriju un praksi, kā arī teicamās psihologa spējas un tālredzība.

Viņa klasē mācījušies ļoti daudzi vijolnieki. Daži tikai mūzikas vidusskolā vai pāris gadu arī konservatorijā — un tad ar profesora gādību tālāk turpinājuši izglītību Maskavas vai Ļeņingradas konservatorijās. Voldemārs Stūresteps it labi saprata, ka ceļa sākums lielākiem panākumiem rodams nevis mājās, bet gan centrā, un tādēļ savus spējīgākos audzēkņus sūtīja uz «starta laukumu» Maskavā. Profesora taktikas pareizību apstiprina ievērojams skaits starptautisko konkursu laureātu, kuri vijolo spēles pamatus un atzīstamu gatavību ieguvuši E. Dārziņa speciālajā mūzikas vidusskolā vai J. Vitola Latvijas Valsts konservatorijā profesora

Stūrestepa klasē. Pats spožākais talants viņa audzēkņu plejādē neapšaubāmi ir vairāku starptautisko konkursu laureāts Gidons Krēmers, kas dziļā pateicībā sevi jo-projām dēvē par profesora Stūrestepa skolnieku. Profesora audzēkņi — konkursu laureāti ir arī Ieva Graubiņa, Felikss Hiršhorns, Rasma Lielmane. Mūsu republikā strādā Dace Bērziņa, Jānis Bulavs, Igors Doriņš, Aida Grieze, Juris Madrēvičs, Juris Millers, Mārtiņš Smilškalns, Anita Balčuna, Svetlana Sniķere, LPSR Nopelniem bagātais skatuves mākslinieks Arvīds Zvagulis. Šādu uzskaiti viegli turpināt, jo plaši saza-rojis ir Voldemāra Stūrestepa muzikālo pēcteču ciltskoks.

Profesors sava darba plānā bija paredzējis gandrīz vai visas iespējamās varbūtības, kas varētu turpmāk traucēt sekmīgu katedras darbu. Jau laikus viņš ieteica un sagatavoja sev vietnieku katedras vadītāja amatā, aizvietotāju metodiķa darbā un gatavoja arī pedagogu saviem studentiem. Viņš pat sarūpēja sev atdusas vietu kapos un, negribēdams sagādāt neērtības kolēģiem un piederīgajiem, lūdza viņu pēdējā ceļā izvadīt bez greznām ceremonijām. Nebija viņš paredzējis vienīgi to, ka, viņam aizejot, mums pietrūka sirsnīga, izpalīdzīga darbabiedra, gudra un autoritatīva padomdevēja, pieredzējuša pedagoga un lieliska darbaudzinātāja nākamajai vijolnieku maiņai.

1985. gada jūlijā

HRONIKA



Lolita Fūrmane

**GODA NOSAUKUMI UN APBALVOJUMI
MŪZIKAS DARBINIEKIEM
UN KOLEKTĪVIEM, ZINĀTNISKĀ GRĀDA
PIEŠĶIRŠANA MUZIKOLOGIEM¹**

1984. gads

*Latvijas PSR Nopelniem bagātais
mākslas darbinieks*

Arnim Zandmanim — pianistam, J. Vītola Latvijas
Valsts konservatorijas Klavieru katedras vadītājam

Latvijas Ļeņina komjaunatnes prēmija

Mārtiņam Braunam — komponistam
Tautas kolektīvam A. Pelšes Rīgas Politehniskā insti-
tūta studentu pūtēju orķestrim «SPO» (dir. H. Eg-
lītis)
Liepājas kokapstrādes kombināta «Baltija» vokāli in-
strumentālajam ansamblim «C r e d o» (vad. V. Sku-
jiņš)

Tautas kolektīvs

Rīgas rajona BUB kluba «Satezele» pūtēju orķestrim
«S a t e z e l e» (dir. J. Raslavs)
Latvijas PSR BUB Centrālās padomes pūtēju orķestrim
«F e n i k s s» (dir. P. Rudzītis)

Mākslas zinātņu kandidāta grāds

Jefimam Jofem — par disertāciju «Profesionālās muzi-
kālas dzirdes attīstības ceļi», kas aizstāvēta P. Čai-
kovska Maskavas Valsts konservatorijā

¹ Hronikas dati sniegti par laikposmu no 1984. līdz 1986. gadam.

Ingridai Zemzarei — par disertāciju «Nopietno un masu izklaidējošo žanru mijiedarbība Eiropas mūzikā XX gadsimta pirmajā pusē», kas aizstāvēta N. Čerkasova Teātra, mūzikas un kinematogrāfijas institūtā Ļeņingradā

Pedagoģijas zinātņu kandidāta grāds

Tamārai Bogdanovai — par disertāciju «Ritma izjūtas attīstība jaunākā vecuma skolēniem muzikāli didaktisko spēļu procesā (uz klavierspēles apmācību pamata Latvijas PSR vispārizglītojošajās skolās ar pastiprinātu muzikālo audzināšanu)», kas aizstāvēta Maskavā PSRS Pedagoģisko zinātņu akadēmijas Mākslinieciskās audzināšanas zinātniskās pētniecības institūtā

*IV starptautiskais tautas mūzikas un deju
festivāls Menas salā (Lielbritānija)*

Tautas kolektīvam Rīgas kamerkorim «A v e s o l» (dir. I. Kokars) — festivāla galvenā balva

*XXVI starptautiskais konkurss «Verdi balsis»
Buseto (Itālija)*

Sergejam Martinovam — operas solistam — pirmā prēmija un zelta medaļa

Vissavienības M. Gļinkas vokālistu konkurss

Bruno Eglem — operas solistam — IV prēmija

*VII starprepubliku jauno izpildītāju
konkurss Rīgā*

Indulim Siksnam — altistam — I pakāpes diploms

Lolītai Liljē — čellistei — I pakāpes diploms

Vilim Uļanskim — dziedātājam — I pakāpes diploms

Ievai Ošai — pianistei — II pakāpes diploms
Inesei Milzarājai — vijolniecei — II pakāpes diploms
Raimondam Macatam — čellistam — II pakāpes diploms
Agnesei Rugēvicai — čellistei — II pakāpes diploms
Aivaram Krancmanim — dziedātājam — II pakāpes diploms
Ingai Straujajai — vijolniecei — III pakāpes diploms
Antai Dūdumai — altistei — III pakāpes diploms
Lailai Kanniņai — čellistei — III pakāpes diploms

*Latvijas PSR Komponistu savienības
 gadskārtējās balvas aktīvākajiem latviešu
 padomju mūzikas iestudētājiem
 un propagandētājiem*

Latvijas PSR Valsts Akadēmiskajam korim (dir. A. Derkēvica un I. Cepītis)
Valērijam Matjuhinam — pianistam (Kijeva)

Jāņa Ivanova muzikālā prēmija¹

Jurim Karlsonam — komponistam

Latvijas PSR Teātra biedrības prēmija

Artūram Maskatam — komponistam

1985. gads

PSRS Tautas skatuves mākslinieks

Raimondam Paulam — komponistam

Latvijas PSR Tautas mākslinieks

Imantam Kalniņam — komponistam

¹ Prēmiju nodibinājis Bauskas raj. kolhozs «Uzvara».

*Latvijas PSR Nopelniem bagātais
skatuves mākslinieks*

Jānim Sproģim — operas solistam
Ivaram Birkānam — estrādes orķestra solistam
Aijai Kukulei — estrādes orķestra solistei

*Latvijas PSR Nopelniem bagātais
mākslas darbinieks*

Markam Sluckovam — J. Vītola Latvijas Valsts konservatorijas dekānam, profesoram

Latvijas PSR Nopelniem bagātais kolektīvs

Latvijas PSR Valsts televīzijas un radioraidījumu komitejas estrādes simfoniskajam orķestrim (māksl. vad. A. Zaķis)
VEF Kultūras un tehnikas pils Tautas deju ansamblim «R o t a ģ a» (māksl. vad. A. Baumanē)

Mākslas zinātņu kandidāta grāds

Norai Lūsei — par disertāciju «Latvijas ērģeļu atskatītājmāksla», kas aizstāvēta Lietuvas PSR Valsts konservatorijā
Inesei Bitei — par disertāciju «Par dažām tendencēm latviešu 60.—70. gadu simfonijas dramaturģijā», kas aizstāvēta Lietuvas PSR Valsts konservatorijā

*VI starptautiskais konkurss
«Jaunās operu balsis»
Pāvijā (Itālija)*

Sergejam Martinovam — pirmā prēmija un zelta medaļa

Jauno operdziedoņu konkurss Tallinā

Samsonam Izjumovam — pirmā prēmija
Mārim Skujam — labākā koncertmeistara diploms

Vissavienības dziesmu jaunrades konkurss

- Agrim Engelmanim* — III prēmija par kora dziesmu
«Mēs rakstām miera vārdus» (O. Gūtmaņa vārdi)
Romualdam Kalsonam — III prēmija par kora dziesmu
«Mūsu dziesma» (I. Auziņa vārdi)

*Latvijas PSR Komponistu savienības
gadskārtējās balvas aktīvākajiem
latviešu padomju mūzikas iestudētājiem
un propagandētājiem*

- Tāivaldim Deksnim* — ērģelniekam
Tautas korim «D a i l e» (dir. G. Kokars)

Jāņa Ivanova muzikālā prēmija

- Ludvigam Kārkliņam* — mākslas zinātņu doktoram,
profesoram
Jānim Rijniekam — E. Melngaiļa Republikas tautas
mākslas un kultūrizglītības darba zinātniski meto-
diskā centra direktoram, kordiriģentam

Latvijas PSR Teātra biedrības prēmija

- Imantam Zemzarim* — komponistam
Jānim Lūsēnam — komponistam

1986. gads

Darba Sarkanā Karoga ordenis

- Esfirai Rapiņai* — Latvijas PSR Valsts filharmonijas
direktorei

Tautu Draudzības ordenis

- Vladimiram Kaupužam* — J. Vītola Latvijas Valsts
konservatorijas pasniedzējam

Ordenis «Goda Zīme»

- Oļģertam Grāvītim* — J. Vītola Latvijas Valsts konservatorijas katedras vadītājam, profesoram
Jānim Kaijakam — Rīgas Operetes teātra galvenajam diriģentam
Gunāram Ordellovskim — pūtēju orķestra «Rīga» mākslinieciskajam vadītājam un galvenajam diriģentam, profesoram
Aleksandram Kolbinam — baleta solistam

Medaļa «Par darba varonību»

- Vijai Briedei* — Latvijas PSR Zinātņu akadēmijas zinātniskajai līdzstrādniecei

Medaļa «Par izcilu darbu»

- Agrim Engelmanim* — E. Melngaiļa Liepājas mūzikas vidusskolas pasniedzējam, komponistam

PSRS Tautas skatuves mākslinieks

- Imantam Kokaram* — kordiriģentam, J. Vītola Latvijas Valsts konservatorijas rektoram, profesoram

Latvijas PSR Tautas mākslinieks

- Paulam Dambim* — komponistam
Romuāldam Kalsonam — komponistam

Latvijas PSR Tautas skatuves mākslinieks

- Terēzijai Brokai* — kordiriģentei, Daugavpils mūzikas vidusskolas Kordiriģentu nodaļas pedagoģei
Aijai Baumanai — VEF Kultūras un tehnikas pils Tautas deju ansambļa «Rotaļa» mākslinieciskajai vadītājai

Imantam Magonem — Poligrāfiķu kultūras nama Tautas deju ansamblī «Liesma» mākslinieciskajam vadītājam

*Latvijas PSR Nopelniem bagātais
skatuves mākslinieks*

Imantam Resnim — LPSR Valsts Akadēmiskā simfoniskā orķestra koncertmeistaram, čellistam
Uldim Urbānam — LPSR Valsts Akadēmiskā simfoniskā orķestra koncertmeistaram, obojistam
Sergejam Martinovam — operas solistam
Inesei Dumpei — baleta solistei
Viesturam Jansonam — baleta solistam
Ramonam Kepem — operetes solistam
Albinai Kožikovai — operetes solistei

*Latvijas PSR Nopelniem bagātais
mākslas darbinieks*

Leonam Amoliņam — Operas un baleta teātra galvenajam diriģentam
Alfrēdam Cinovskim — Kultūras ministrijas Mūzikas iestāžu nodaļas priekšniekam
Jānim Zirnim — J. Vītola Latvijas Valsts konservatorijas katedras vadītājam, diriģentam

Latvijas PSR Nopelniem bagātais kolektīvs

Centrālā autotransporta un šoseju strādnieku kluba Tautas deju ansamblim «Vija» (māksl. vad. P. Tonigs)

Tautas kolektīvs

Daugavpils izglītības un kultūras darbinieku sieviešu korim «Rūta» (dir. T. Broka)
 Latvijas Lauksaimniecības akadēmijas sieviešu korim «Līepa» (dir. J. Ogļezņeva)

- Cēsu rajona lauksaimniecības darbinieku vīru korim
«C ē s i s» (dir. L. Priedīte)
- Ikšķiles muzikāli dramatisko uzvedumu ansamblim
(vad. M. Tetere)
- LRAP kultūras nama koklētāju ansamblim «S p ā r ī t e»
(vad. G. Āboliņa)
- Rīgas vagonu rūpnīcas deju kolektīvam «T e i k s m a»
(vad. V. Tile)
- Limbažu rajona padomju saimniecības «Katvari» deju
ansamblim «K a t v a r i» (vad. T. Aruma)
- RCU deju ansamblim «R ī d z i n i e k s» (vad. I. Kal-
niņš)
- Lubānas pilsētcietmata kultūras nama deju ansamblim
«L u b ā n a» (vad. A. Ezeriņš)
- VEF Kultūras un tehnikas pils sarikojumu deju kolek-
tīvam (vad. Ņ. Salgale)

Akadēmisks kolektīvs

- Nopelniem bagātajam kolektīvam Latvijas PSR Valsts
simfoniskajam orķestrim (māksl. vad. un galv. dir.
V. Sinaiskis)

Pedagoģijas zinātņu kandidāta grāds

- Intai Rasai* — par disertāciju «Mākslinieciskās pašdar-
bības attīstība Latvijā no 1945. līdz 1950. gadam»,
kas aizstāvēta Maskavas Valsts Kultūras institūtā

XII Vispasaules jaunatnes un studentu festivāls Maskavā

- Norai Novikai* un *Rafi Haradžanjanam* — klavieru
duetam — goda diploms

VIII starptautiskais P. Čaikovska konkurss

- Sergejam Martinovam* — III prēmija un prēmija par
labāko M. Musorgska darba izpildījumu

*Baltijas jūras valstu estrādes dziesmu festivāls
«Cilvēki un jūra» Rostokā*

Rodrigo Fominam — otrā vieta un skatītāju simpātiju balva

II jauno operdziedoņu konkurss Tallinā

Inesei Galantei — I prēmija

Ingum Pētersonam — I prēmija

Mārim Skujam — labākā koncertmeistara diploms

*M. Čurļoņa starprepubliku pianistu konkurss
Viļņā*

Daigai Blumbergai (J. Vītola Latvijas Valsts konservatorijas studente) — II prēmija

Gatim Ulmanim (Jāz. Mediņa mūzikas vidusskolas audzēknis) — III prēmija

*D. Šostakoviča 80. dzimšanas dienai veltītais
starprepubliku studentu — kordiriģentu
konkurss Ļeņingradā*

Sigvardam Kļavam — I pakāpes diploms

Uldim Kokaram — III pakāpes diploms

*Vissavienības jauno estrādes dziedātāju
televīzijas konkurss «Jūrmala-86»*

Rodrigo Fominam — «Grand Prix»

*Latvijas PSR Komponistu savienības
gadskārtējās balvas aktīvākajiem latviešu
padomju mūzikas iestudētājiem
un propagandētājiem*

Esfirai Rapiņai — Latvijas PSR Valsts filharmonijas direktorei

Raimondam Katiļum — Lietuvas PSR Tautas skatuves
māksliniekam, vijolniekam (Viļņa)

Jāņa Ivanova muzikālā prēmija

Oļģertam Grāvitim — mākslas zinātņu kandidātam,
Latvijas PSR Nopelniem bagātajam mākslas darbi-
niekam, profesoram

Imantam Kokaram — PSRS Tautas skatuves māksli-
niekam, profesoram

PADOMJU LATVIJAS KOMPONISTU DARBU PIRMATSKAŅOJUMI¹

1984. gads

Mārtiņš Brauns. Mūzika Raiņa bērnu pasakas «Suns un kaķe» iestudējumam Jaunatnes teātrī (rež. U. Brikmānis). Pirmizrāde 23. XII.

Pauls Dambis. Desmit etīdes klavierēm. 20. X konservatorijas zālē spēlēja I. Breģe.

Mūzika E. Radzinska lugas «Nerona un Senekas laika teātris» iestudējumam Rīgas Krievu drāmas teātrī (insc. A. Kacs). Pirmizrāde 16. II.

Mūzika D. Vosermena lugas «Kur dzeguze ligzdu vij...» iestudējumam Rīgas Krievu drāmas teātrī (rež. S. Losevs). Pirmizrāde 25. X.

Mūzika Rīgas kinostudijas mākslas filmai «Fronte tēva pagalmā» (rež. Ē. Lācis).

Maija Einfelde. Klavieru trio. 20. X konservatorijas zālē atskaņoja J. Bulavs, M. Prēdele un J. Rinkulis.

Agris Engelmanis. Ķora dziesmas «Mēs rakstām miera vārdus» (O. Gūtmaņa vārdi) un «Skerco» (J. Deģu vārdi).²

Edmunds Goldšteins. Četras latviešu tautasdziesmas stīgu kvartetam. 20. X konservatorijas zālē atskaņoja I. Sūna, V. Pozņikova, V. Avramenko un A. Stepiņa.

Romualds Jermaks. Uvertīra (velt. LPSR BUB 65. gadadienai). 25. II universitātes aulā atskaņoja pūtēju orķestris «Fenikss» (dir. J. Ābols).

¹ Pirmatskaņojumus Latvijas PSR Komponistu savienības IX kongresa un 1985. gada plēnuma koncertos sk. 234.—235. un 240.—241. lpp.

² Šeit un citos līdzīgos gadījumos par atsevišķu minēto darbu, galvenokārt miniatūru, pirmatskaņojumiem trūkst pilnīgāku ziņu.

Pieci kanoni ar tautas vārdiem. 26. II filharmonijas koncertzālē dziedāja E. Dārziņa speciālās mūzikas vidusskolas zēnu koris (dir. J. Ērenštreits).

«Muzikāls moments» tubai ar orķestri. 14. III universitātes aulā atskaņoja A. Grīnbergs un pūtēju orķestris «Rīga» (dir. G. Ordellovskis).

Koncerts divām ērģelēm, trim trompetēm, stīgu un sitamajiem instrumentiem (velt. Rīgas Doma ērģelēm 100. gadskārtā). 31. III Doma koncertzāles atklāšanā pēc ērģeļu restaurācijas spēlēja O. Cintiņš, T. Deksnis un kamerorķestris T. Lifšica vadībā.

Latviešu tautas melodija ērģelēm: «Kas tie tādi, kas dziedāja» (19. VI) un «Daugaviņa lielijās» (21. XI); Doma koncertzālē atskaņoja T. Deksnis.

Aldonis Kalniņš. Oda jauktajam korim un ērģelēm (O. Vācieša vārdi). 31. III Doma koncertzāles atklāšanā pēc ērģeļu restaurācijas dziedāja Valsts Akadēmiskais koris, pie ērģelēm O. Cintiņš.

Imants Kalniņš. Mūzika S. Krištopas lugas «Atbrīvota...» uzvedumam Drāmas teātrī (rež. H. Dancberga). Pirmizrāde 21. I.

Mūzika Rīgas kinostudijas mākslas filmai «Parāds mīlestībā» (rež. V. Brasla).

Romualds Kalsons. Komponista autorkoncertā 29. I filharmonijas koncertzālē:

«Mozaika» — desmit skaņdarbi klavierēm četrrocīgi; spēlēja N. Novika un R. Haradžanjans;

«Etīdes par nebeidzamību» (O. Vācieša vārdi; orķ. varianta pirmatskaņojums Rīgā); izpildīja I. Kalsone un filharmonijas kamerorķestris autora vadībā;

Koncerts klarnetei un kamerorķestrim; solists Ģ. Pāže. «Kantāte mieram» (G. Selgas vārdi). 26. II filharmonijas koncertzālē izpildīja E. Dārziņa speciālās mūzikas vidusskolas zēnu koris (dir. J. Ērenštreits).

Prelūdijs ērģelēm. 31. III Doma koncertzāles atklāšanā pēc ērģeļu restaurācijas spēlēja J. Ļisicina.

Variācijas simfoniskajam orķestrim. 14. VII Dzintaru koncertzālē atskaņoja Valsts simfoniskais orķestris (dir. V. Sinaiskis).

Astoņas latviešu tautasdziesmu apdares balsij un klavierēm. 20. X konservatorijas zālē dziedāja A. Voļaka, pie klavierēm V. Zilberts.

Tautas dzejnieka O. Vācieša piemiņai veltītajā koncertā 15. XI filharmonijas koncertzālē:

vokālais cikls «Mīlestība» (orķ. redakcija); izpildīja I. Kalsone un Valsts simfoniskais orķestris autora vadībā;

«Rečitātīvs, ārija un duets» tenoram, mecosoprānam un simfoniskajam orķestrim; solisti M. Krīgena un K. Zariņš;

kantāte «Atvadvārdi» vīru korim, kamerorķestrim un soprānam; izpildīja I. Kalsone, Teodora Kalniņa kora un Valsts simfoniskā orķestra grupa autora vadībā.

Mūzika L. Paegles pasaku lugas «Runga, iz maisal!» uzvedumam Leļļu teātrī (rež. J. Cimermanis). Pirmizrāde 6. IV.

Juris Karlsons. «*Dedication*» ērģelēm (pirmā redakcija). 31. III Doma koncertzāles atklāšanā pēc ērģeļu restaurācijas spēlēja O. Cintiņš.

Mūzika Č. Aitmatova romāna «Un garāka par mūžu diena ilgst...» dramatisējumam Dailes teātrī (rež. insc. A. Liniņš). Pirmizrāde 7. III.

Georgs Pelēcis. Trešā svīta klavierēm. 20. X konservatorijas zālē atskaņoja autors.

Pēteris Plakidis. Mūzika J. Švarca lugas «Sniega karaliene» iestudējumam Jaunatnes teātrī (rež. F. Deičs). Pirmizrāde 6. III kr. trupā.

Mūzika V. Šekspīra komēdijas «Jautrās vindzoriētes» iestudējumam Liepājas teātrī (rež. K. Mārsons; M. Zālītes dziesmu teksti). Pirmizrāde 27. XII.

Jānis Porietis. Komponista autorkoncertā 26. V Gulbenē:

«Jaunsudrabiņa motīvs» pūšaminstrumentu kvintetam; atskaņoja V. Strautiņš, V. Pelnēns, Ģ. Pāže, A. Klišāns un G. Endzelis;

Cikls «Kas jāzina meitiņām» (tautasdziesmu vārdi); izpildīja vokālais ansamblis «Nianse» (vad. L. Poselis).

Mūzika H. Paukša lugas «Susuriņš un Ziemeļvējš» uzvedumam Leļļu teātrī (rež. H. Paukšs). Pirmizrāde 16. XII latv. trupā.

Ādolfs Skulte. Astotā simfonija. 30. XI filharmonijas koncertzālē atskaņoja Valsts simfoniskais orķestris (dir. V. Sinaiskis).

Vilnis Šmīdbergs. Poēma pūšaminstrumentu kvintetam. 5. I Jelgavas mūzikas vidusskolas zālē atskaņoja Valsts simfoniskā orķestra kvintets: V. Strautiņš

«Visskaistākā» (J. Grota vārdi). Operas Baltajā zālē izpildīja A. Poļakovs un M. Skuja.

«Dzimtenes dziesmotais skaistums» (A. Ķirškalnes vārdi). Izpildīja Tautas koris «Kokle» (dir. A. Albe-rings).

Pirmatskaņojumi Latvijas PSR Komponistu savienības IX kongresā (1984. gada 3.—8. maijā)

3. V simfoniskās mūzikas koncertā universitātes aulā:
Jānis Ivanovs. 21. simfonija (J. Ķarļsona instrumen-tācija); atskaņoja Valsts simfoniskais orķestris (dir. V. Sinaiskis).

Juris Karlsons. «Dzimtene svētā» (Z. Purva vārdi); izpildīja E. Dārziņa speciālās mūzikas vidusskolas zēnu koris, Valsts simfoniskais orķestris, solists S. Izjumovs, diriģents V. Sinaiskis.

4. V kora mūzikas koncertā universitātes aulā:

Selga Mence. «Dabai» (O. Gūtmaņa vārdi);

Margēris Zariņš. «Kuršu ziņģes un danči»;

dziedāja Teodora Kalniņa koris (dir. E. Račevskis).

Romualds Jermaks. Divas daļas no cikla «Gaismas stīgu mūzika» (R. Tagores vārdi): «Es nācu pie tevis», «Gaisma, mana gaisma»; izpildīja Teodora Kalniņa koris (dir. E. Račevskis), solisti — S. Raja (soprāns), J. Gailītis (flauta), T. Deksnis (ērģeles), V. Račevskis un J. Pitāns (sit. instr.).

Jānis Porietis. Vokalīze «Piemiņa» (velt. prof. J. Iva-novam);

Pauls Dambis. «Bārtas kāzu dziesma», «Ziemas spē-les» (tautasdziesmu vārdi);

dziedāja kamerkoris «Ave sol» (dir. I. Kokars).

5. V konservatorijas jauno komponistu koncertā uni-versitātes aulā:

Egils Straume. Koncerts mežragam un stīgu orķes-trim; atskaņoja A. Klišāns un E. Dārziņa speciālās mū-zikas vidusskolas un konservatorijas studentu kamer-orķestris (dir. I. Graps).

5. V kamermūzikas koncertā konservatorijas zālē:

Pēteris Vasks. «*Musica dolorosa*»; atskaņoja filharmonijas kamerorķestris (dir. T. Lifšics).

Pēteris Plakidis. Koncerts-balāde divām vijolēm, klavierēm un stīgu instrumentiem; spēlēja U. Sprūdžs, A. Pauls un filharmonijas kamerorķestris, pie klavierēm autors.

6. V kora mūzikas koncertā Doma koncertzālē:

Aldonis Kalniņš. Koncerts sieviešu korim «Šonakt dziesmai gala nav» (tautasdziesmu vārdi; velt. Tautas korim «Dzintars»); izpildīja Tautas koris «Dzintars».

«Stādi zīles smalkas» (O. Vācieša vārdi; velt. I. Cepītim); dziedāja Valsts Akadēmiskais koris.

Romualds Jermaks. Diptihs «Mēness gaisma» korim un ērģelēm (E. Sudmales vārdi; velt. A. Derkēvicai); dziedāja Tautas koris «Dzintars».

Pēteris Vasks. Poēma «Ugunssargs» (M. Čaklā vārdi; velt. Valsts Akadēmiskajam korim); dziedāja Valsts Akadēmiskais koris.

6. V bērnu un jaunatnes mūzikas koncertā universitātes aulā:

Mārtiņš Brauns. «Bišu māte dzied» (V. Plūdoņa vārdi);

Jānis Porietis. «Saruna vakarā» (M. Zālītes vārdi); izpildīja bērnu vokālais ansamblis «Knīpas un knauķi» (vad. I. Veinberga).

Georgs Pelēcis. «Lietutiņš un saulīte»; «Iesim dejot»; atskaņoja P. Jurjāna bērnu mūzikas skolas instrumentālais ansamblis (vad. A. Pencis un N. Harlova).

Selga Mence. Trīs dziesmiņas no cikla «Pa «Latvju dainu» lappusēm» (velt. K. Baronam): «No tālienes es pazinu», «Aiz Daugavas augsti kalni», «Neba maize pate nāca»;

Pauls Dambis. «Putnu balsis no «Latvijas Sarkanās grāmatas»» (ar instrumentālu pavadījumu);

dziedāja Kirova rajona jauniešu Tautas koris (dir. J. Garančs).

6. V estrādes mūzikas koncertā VEF Kultūras un tehnikas pilī:

Raimonds Pauls. «Ar balsi vien», «Vecais dziedātājs», «Zaļu stundā» (visām J. Petera vārdi); dziedāja A. Kukule; «Atceroties jaunību» (L. Brieža vārdi); dziedāja Ž. Siksna, pavadījumu izpildīja instrumentāls ansamblis, pie klavierēm autors.

1985. gads

Pēteris Barisons. Balāde «Nāves sala» (J. Akuratera vārdi; komp. 1938. g.). 24. III universitātes aulā izpildīja Jāz. Mediņa mūzikas vidusskolas jauktais koris (dir. J. Lindenbergs), solisti — L. Greidāne un P. Grāvelis, pie klavierēm V. Fogelmanis.

Mārtiņš Brauns. Mūzikls «Sirano de Beržeraks» (pēc E. Rostāna lugas; J. Petera dziesmu teksti; rež. V. Maculēvičs). Pirmizrāde 27. VIII Valmieras drāmas teātrī.

Mūzika Rīgas kinostudijas mākslas filmai «Aveņu vīns» (rež. A. Krievs).

Estrādes kompozīciju programma vokāli instrumentālajam ansamblim «Sīpoli».

Pauls Dambis. «Dzintene» (V. Ļūdēna vārdi). 27. II Doma koncertzālē dziedāja Tautas koris «Dzintars» (dir. I. Cepītis).

Klavieru trio № 2. 19. XI konservatorijas zālē spēlēja V. Jancis, J. Švolkovskis un M. Villerušs.

Mūzika Rīgas Krievu drāmas teātra izrādēm:

V. Šekspīra «Gals labs — viss labs» (insc. V. Petrovs); pirmizrāde 19. VII;

B. Vasiļjeva «Kam pieder šie vecīši?» (rež. insc. S. Losevs); pirmizrāde 19. X.

Maija Einfelde. Otrā sonāte vijolei un klavierēm. 4. X konservatorijas zālē atskaņoja J. Bulavs un J. Rinulis.

Agris Engelmanis. Kantāte «Mana zaļā lasāmā grāmata» (P. Zirnīša vārdi) jauktajam korim un orķestrim. Pirmoreiz atskaņota Ventspilī.

«Zīmējums sēpijas tonī» simfoniskajam orķestrim. Koncertu sezonā «Liepājas vasara» atskaņoja Liepājas simfoniskais orķestris I. Lapiņa vadībā.

Balāde un Tokāta (diptihs) flautai, vijolei, čellam un klavierēm. Odesā atskaņoja pils. filharmonijas mākslinieki.

«Lai būtu kam novēlēt» (Ā. Elksnes vārdi). Liepājā izpildīja Tautas koris «Dzintarjūra» (dir. A. Lekstutis).

«Asteru zilganā miglā» (O. Vācieša vārdi). Liepājā izpildīja E. Melngaiļa mūzikas vidusskolas kamerkoris (dir. S. Kuplā).

Mūzika J. Jaunsudrabiņa romāna «Aija» dramatisējumam Liepājas teātrī (rež. O. Kroders). Pirmizrāde 23. II.

Lūcija Garūta. Pasakalja un Fināls ērģelēm (R. Jermaka pārlikumā). 3. X Doma koncertzālē atskaņoja T. Deksnis.

Edmunds Goldšteins. Piecas latviešu tautasdziesmas klavierēm. 4. X konservatorijas zālē atskaņoja I. Ville-ruša.

Romualds Jermaks. «Mūžības spēks» (A. Baloža vārdi). 12. I universitātes aulā dziedāja Tautas koris «Absolventi» (dir. P. Kvelde).

Komponista autorkoncertā 13. II Doma koncertzālē: Koncerts ērģelēm — P. Sīpolnieka piemiņai; atskaņoja T. Deksnis;

«Gaismas stīgu mūzika» (R. Tagores vārdi); izpildīja Teodora Kalniņa koris (dir. E. Račevskis), solisti — L. Ratniece (soprāns), V. Strautiņš (flauta), V. Račevskis un M. Vēriņš (sit. instr.), pie ērģelēm T. Deksnis.

Latviešu tautas melodija ērģelēm «Karavīri bēdājās». 23. III Doma koncertzālē spēlēja O. Cintiņš.

«Mūžam pie Daugavas» (A. Baloža vārdi). 6. IV universitātes aulā dziedāja Tautas koris «Gaudeamus» (dir. E. Račevskis).

Fantāzija par ukraiņu tautasdziesmu. 4. V Doma koncertzālē atskaņoja L. Roizmanis.

Elēģija čellam un ērģelēm. 6. VI Doma koncertzālē spēlēja E. Testeļeca un T. Deksnis.

Piecas latviešu tautas melodijas instrumentālajam ansamblim (velt. K. Barona 150. dzimšanas dienas atcerei). 4. X konservatorijas zālē spēlēja V. Strautiņš (flauta), A. Baumanis (vijole), L. Kunkule (čells) un koklētāju ansamblis (vad. I. Putniņa).

Serenāde un «Vasarīga noskaņa» divām flautām un ērģelēm. 28. XII Doma koncertzālē atskaņoja I. Sneibis, D. Krenberga un O. Cintiņš.

Jānis Kaijaks. Muzikāla drāma «Panāksnieku dziesma» (M. Teteres libr. pēc Raiņa lugas «Krauklītis»; rež. insc. M. Tetere, dir. J. Kaijaks). Pirmizrāde 1. II Rīgas Operetes teātrī.

Aivars Kalējs. Tokāta «Sekvences» vijolei solo. 19. V Kamermūzikas zālē spēlēja I. Sūna.

«Vēja dziesma» flautai un klavierēm. 4. X konservatorijas zālē atskaņoja I. Sneibis un V. Zilberts.

Aldonis Kalniņš. Oratorija «Caur mūžiem ejamā» (O. Vācieša vārdi). 9. V filharmonijas koncertzālē izpildīja Valsts simfoniskais orķestris, Valsts Akadēmiskais koris, solisti — S. Isajeva un M. Kriģena, dir. V. Sinaiskis.

Mazs triptihs sešiem ragiem. 3. XI Operas Baltajā zālē atskaņoja V. Siliņš, A. Adamsons, H. Pērkonis, L. Bērziņš, J. Liepiņš, un S. Hincenbergs.

Imants Kalniņš. «Uzvara» (I. Ziedoņa vārdi). 12. I Doma koncertzālē dziedāja Valsts Akadēmiskais koris (dir. I. Cepītis).

Mūzika Drāmas teātra izrādēm:

A. Epnera, V. Jansona un V. Lūriņa «Kārais lauks» (pēc O. Vācieša dzejas motīviem; rež. insc. V. Lūriņš); pirmizrāde 5. III;

M. Ļermontova drāmai «Maskarāde» (rež. A. Jaunušans; dejas iestud. J. Pankrate); pirmizrāde 1. VI; brīvdabas uzvedumam pēc brāļu Kaudzīšu romāna «Mērnieku laiki» (rež. A. Jaunušans); pirmizrāde 17. VIII Vecpiebalgā.

Mūzika Rīgas kinostudijas mākslas filmai «Mans draugs Sokratiņš» (rež. A. Rozenbergs).

Estrādes kompozīciju programma vokāli instrumentālajam ansamblim «Turaidas Roze».

Romualds Kalsons. «Gadskārtu ieražu dziesmas». 19. IX filharmonijas koncertzālē atskaņoja Valsts simfoniskais orķestris (dir. V. Sinaiskis).

Fantāzija par Mārta dienu. 6. IV universitātes aulā dziedāja Tautas koris «Gaudeamus» E. Račevska vadībā; piedalījās sitamo instrumentu ansamblis.

Juris Karlsons. Otrā sonāte klavierēm. 4. X konservatorijas zālē spēlēja I. Graubiņa.

«Zvejnieku ziņģe». 6. IV universitātes aulā dziedāja Tautas koris «Gaudeamus» (dir. E. Račevskis).

Jāzeps Lipšāns. Kolāža par E. Dārziņa tēmu (angļu raga tēma no «Vientuļās priedes»). 22. XI Liepājā atskaņoja pils. simfoniskais orķestris (dir. L. Amoliņš).

Gunārs Ordellovskis. Poēma pūtēju orķestrim. 24. III filharmonijas koncertzālē atskaņoja pūtēju orķestris «Rīga».

Otrā un trešā daļa no Koncerta fagotam ar orķestri. 24. III filharmonijas koncertzālē atskaņoja A. Eizenbergs un pūtēju orķestris «Rīga».

Raimonds Pauls. Mūzika M. Larni romāna «Ceturtais skriemelis» dramatisējumam Leļļu teātrī (dram. H. Paukšs; rež. T. Herberga). Pirmizrāde 23. II kr. trupā, 21. VI latv. trupā.

Mūzika Rīgas kinostudijas mākslas filmai «Dubultslazds» (rež. A. Brenčs).

Pēteris Plakidis. «Tavas saknes tavā zemē» (V. Belševicas vārdi). 29. XI universitātes aulā dziedāja Teodora Kalniņa koris (dir. E. Račevskis).

Mūzika Rīgas kinostudijas leļļu filmai «Mežsarga mazdēls un ...» (rež. J. Cimermanis).

Mūzika TV dokumentālajai filmai «Rainis» (rež. R. Rikards).

Jānis Porietis. Monologs vijolei solo. 19. V Kamer-mūzikas zālē atskaņoja I. Sūna.

Mūzika Leļļu teātra izrādēm:

J. Jurkāna «Divkauja kosmosā» (rež. A. Eišvertiņa); pirmizrāde 23. XI latv. trupā;

V. Pavlovska «Salatēva cirks» (rež. V. Pavlovskis); pirmizrāde 24. XII.

Uldis Stabulnieks. Muzikālā komēdija «Svētki daudzskaitlī» (K. Pamšes libr.; D. Dreikas dziesmu teksti; rež. J. Cekuls, dir. autors). Pirmizrāde 1. X Rīgas Operetes teātrī.

Mūzika H. Gulbja lugas «Olivers» iestudējumam Drāmas teātrī (rež. E. Freibergs). Pirmizrāde 30. III.

Egils Straume. Kompozīcija vijolei solo. 19. V Kamermūzikas zālē atskaņoja I. Sūna.

Kompozīcija čellam un klavierēm. 4. X konservatorijas zālē atskaņoja I. Pauls un I. Villeruša.

Koncerts fagotam ar orķestri. 18. XII Maskavā Vissavienības jauno komponistu festivālā atskaņoja A. Arņicāns un Maskavas filharmonijas simfoniskais orķestris (dir. A. Poņkins).

Mūzika J. Švarca pasaku lugai «Pūķis» Jaunatnes teātrī (rež. A. Birkovs). Pirmizrāde 2. XI.

Alfrēds Tīss. Koncerts klavierēm ar orķestri. 22. XI Liepājā spēlēja R. Salaks un pils. simfoniskais orķestris (dir. L. Amoliņš).

Pēteris Vasks. Mūzika Rīgas kinostudijas dokumentālajai filmai «Latvijas dižozoli» (rež. S. Nikolajevs).

Ivars Vigners. Mūzika Liepājas teātra izrādei «Dul-lais barons Bunduls» (pēc Zeiboltu Jēkaba stāsta; rež. K. Mārsons, baletm. I. Čača). Pirmizrāde 12. IV.

Mūzika Rīgas kinostudijas mākslas filmām «Kad bremzes netur» (rež. G. Cilinskis) un «Pēdējā indul-gence» (rež. A. Neretniece).

Leonids Vigners. Pirmā sonāte klavierēm (sacer. 1928. g.). 26. II konservatorijas zālē atskaņoja V. Zil-berts.

Imants Zemzaris. «Gaišie avoti» vijolei un alta flau-tai. 19. V Kamermūzikas zālē atskaņoja I. Sūna un J. Gailītis.

«Balss» klarnetei solo. 4. X konservatorijas zālē spē-lēja Ģ. Pāže.

Arvids Žilinskis. Fantāzija divām klavierēm «Darba ritmi». 29. III konservatorijas zālē atskaņoja N. Novika un R. Haradžanjans.

Kora dziesmas «Mans darbs» (V. Ļūdēna vārdi), «Jū-ras kalni man arami» (tautasdziesmas vārdi) — velt. Rojas jauktajam korim.

«Mākoņi» (A. Brodeles vārdi). Operas Baltajā zālē izpildīja Ā. Bronka, pie klavierēm autors.

«Kaut ko klusiņām» (O. Vācieša vārdi), «Pavasaris dzimtos laukos». Operas Baltajā zālē dziedāja L. An-dersone-Silāre, pie klavierēm autors.

*Pirmatskaņojumi Latvijas PSR Komponistu
savienības plēnumā
(1985. gada 12.—15. aprīli)*

12. IV ērģelmūzikas koncertā Doma koncertzālē:

Pēteris Plakidis. Prelūdija «Uzvarai»;

Arvids Žilinskis. Prelūdija un fūga;

Romualds Kalsons. Prelūdija;

Imants Zemzaris. «Lauks»;

Pēteris Vasks. «*Cantus ad pacem*» — koncerts ērģelēm; atskaņoja T. Deksnis.

13. IV kamermūzikas koncertā konservatorijas zālē:
Alfrēds Tučs. «*Poema remembrante*» čellam solo; atskaņoja M. Villerušs.

Georgs Pelēcis. Trīs daļas no 2. svītas klavierēm; spēlēja autors.

Jāzeps Lipšāns. Austrumu rapsodija; atskaņoja instrumentālais oktets: J. Lipšāns (klavieres), L. Briede (čells), V. Ozoliņš (vijole), V. Strautiņš (flauta), U. Urbāns (oboja), V. Koļesovs, K. Venckus un A. Aki-movs (sit. instr.).

Juris Karlsons. Klavieru kvintets (Lielā Tēvijas kara varoņu piemiņai); atskaņoja V. Pozņikova (vijole), A. Visendorfa (alts), E. Švarca (čells), A. Spigina (klavieres).

14. IV pūtēju orķestra mūzikas koncertā universitātes aulā:

Gunārs Ordelovskis. «Brīvo bērzu dziesma» — kantāte vīru korim un orķestrim (A. Vējāna vārdi); izpildīja Tautas koris «Gaudeamus» (māksl. vad. E. Račevskis) un pūtēju orķestris «Rīga» autora vadībā.

Jevgeņijs Kazanovskis. «Sargājiet zemi!» — poēma solistam, korim un orķestrim (Ļ. Maļinska vārdi); izpildīja V. Okuņš, Kirova rajona jauniešu koris un Baltijas kara apgabala štāba orķestris (māksl. vad. V. Afanasjevs).

14. IV simfoniskās mūzikas koncertā filharmonijas koncertzālē:

Selga Mence. Simfoniskais tēlojums «Dzīvībai» (velt. Uzvaras 40. gadadienai);

Juris Karlsons. «1945» — mūzika simfoniskajam orķestrim (velt. Uzvaras 40. gadadienai);

atskaņoja Valsts simfoniskais orķestris (dir. V. Sinaiskis).

1986. gads

Oļegs Barskovs. «Trīs Majakovska dzejoli» baritonam un klavierēm. 4. II konservatorijas zālē izpildīja S. Izjumovs un M. Skuja.

«Gana rudens spēle» obojai solo. 26. X Operas Baltajā zālē atskaņoja A. Segliņš.

Mārtiņš Brauns. Mūzika P. Putniņa traģikomēdijai «Es savos zābakos» Jaunatnes teātrī (rež. insc. U. Brikmānis). Pirmizrāde 6. III.

Mūzika Rīgas kinostudijas dokumentālajai filmai «Neglītais pilēns — cilvēkbērns» (rež. L. Žurgina) un mākslas filmai «Tikšanās uz Piena Ceļa» (rež. J. Streičs).

Pauls Dambis. Komponista autorkoncertā 29. I universitātes aulā:

«Pavasara kamersimfonija» korim *a cappella* (Raina vārdi); dziedāja kamerkoris «Ave sol» (dir. I. Kokars);

«Nāras dziesma» — vokāli simfoniska pasaka diviem teicējiem, diviem solistiem un simfoniskajam orķestrim (K. Skalbes teksts; L. Brīdakas montāža); atskaņoja Valsts simfoniskais orķestris (dir. V. Sinaiskis), teicēji — K. Pasternaka un J. Kalniņš, solisti — A. Garanča un I. Pētersons;

«*Concerto-fantasia on in nomine Albrecht Düreri*» jauktajam korim, klavierēm, sitaminstrumentiem un diaprojekcijai (latv. tautasdziesmu vārdi); izpildīja Valsts Akadēmiskais koris (dir. A. Derkēvica), T. Deksnis (klavieres), V. Koļesovs un K. Venckus (sit. instr.).

Kora cikls «Vienīgā zvaigzne» (Raina vārdi). 16. II universitātes aulā dziedāja kamerkoris «Cantus» (dir. V. Zeltkalns).

Mūzika L. Petruševskas lugas «Trīs meitenes zilā» iestudējumam Rīgas Krievu drāmas teātrī.

Maija Einfelde. Četri fragmenti no oratorijas «Saisītāis Prometejs» (pēc Eshila traģēdijas motīviem). 7. X konservatorijas zālē izpildīja E. Čudakovs (bass), J. Bulavs (vijole), L. Veldre (čells), Ģ. Pāže (klarnete), A. Klišāns (mežrags) un V. Jancis (klavieres).

Agris Engelmanis. «Izrakst' kara karodziņ'» (O. Gūtmaņa vārdi). 16. II universitātes aulā izpildīja Valsts Akadēmiskais koris.

Komponista jubilejas koncertos Liepājā 24. un 25. IV:

«No zvejnieku soļiem šī pilsēta» (O. Gūtmaņa vārdi); dziedāja Liepājas Tautas vīru koris «Dziedonis» (dir. Jēk. Ozoliņš);

«Lietus asara» (E. Plauža vārdi); dziedāja E. Melngaiļa mūzikas vidusskolas kamerkoris (dir. S. Kuplā).

Edmunds Goldšteins. Sonāte klavierēm. 7. X konservatorijas zālē spēlēja M. Švinka.

Poēma «Zemes krāsas» (L. Kamaras vārdi). 18. X Doma koncertzālē dziedāja Tautas koris «Dzintars» (dir. A. Derkēvica).

«Ķekatu dziesma» vijolei, flautai un klavierēm. 27. XII Mākslas darbinieku namā atskaņoja S. Rakovska, J. Ābols un autors.

Jēkabs Graubiņš. «Pūt, vējiņi» kamerorķestrim (sacer. 1956. g.). Komponista simtgades svinībās 13. IV Operas Baltajā zālē atskaņoja teātra kamerorķestris (dir. A. Melnbārdis).

Romualds Jermaks. Cikls koklei «Meža pasakas». 27. IV konservatorijas zālē atskaņoja I. Strazdiņa.

Aivars Kalējs. Doriskās variācijas ērģelēm. 7. XII Doma koncertzālē atskaņoja autors.

«Bezvainības dziesmas» — cikls vokālajam ansamblim ar flautu un ērģelēm (V. Bleika vārdi). Doma koncertzālē izpildīja ansamblis «Dardedze», I. Urbāne un autors.

Aldonis Kalniņš. «Mūsu zeme» (Ā. Elksnes vārdi). 16. II universitātes aulā dziedāja Valsts Akadēmiskais koris.

Imants Kalniņš. Mūzika Rīgas kinostudijas mākslas filmām «Sprīdītis» (rež. G. Piesis) un «Emīla nedarbi» (rež. V. Brasla), leļļu filmai «Vecā sētnieka piedzīvojumi» (rež. A. Burovs) un multiplikācijas filmai «Lācis brīnumdaris» (rež. R. Stiebra).

Estrādes kompozīciju programma vokāli instrumentālajam ansamblim «Turaidas Roze».

Romualds Kalsons. «Zemnieka lūgšana» (O. Gūtmaņa vārdi). 16. II universitātes aulā dziedāja Tautas koris «Tēvzeme» (dir. H. Mednis).

«*Allegro*» simfoniskajam orķestrim. 2. X filharmonijas koncertzālē atskaņoja Valsts simfoniskais orķestris (dir. V. Sinaiskis).

«*Trio piccolo*» vijolei, čellam un klavierēm.

Juris Karlsons. «*Dedication*» ērģelēm (otrā redakcija). 22. I Doma koncertzālē spēlēja O. Cintiņš.

«Svētku uvertīra». 17. VIII Dzintaru koncertzālē atskaņoja Valsts simfoniskais orķestris (dir. V. Sinaiskis). 19. IX filharmonijas koncertzālē — pirmatskaņojums Rīgā.

Mūzika Rīgas kinostudijas mākslas filmai «Spēle notiks tik un tā» (rež. R. Kalniņš).

Mūzika K. Būzas lugas «Sievietes, sievietes...» iestudējumam Dailes teātrī (rež. insc. A. Matīsa). Pirmizrāde 2. I.

Selga Mence. Vokālais cikls «Sevis apzināšanās» (O. Vācieša vārdi). 4. II konservatorijas zālē izpildīja A. Garanča (mecosoprāns), A. Steināte (vijole), I. Suta (čells) un V. Zilvers (klaviers).

Latviešu tautasdziesmas «Balta gāja sērdienīte» apdare. 16. II universitātes aulā dziedāja kamerkoris «Cantus» (dir. V. Zeltkalns).

Komponistes kora mūzikas koncertā 12. V konservatorijas zālē:

«Sudraba kalējs» (V. Ļūdēna vārdi); dziedāja P. Barisona Stučkas bērnu mūzikas skolas koris (dir. M. Blimberga);

«Mana zeme» (V. Ļūdēna vārdi) un latviešu tautasdziesmas «Gara, gara šī naksniņa» apdare; izpildīja Jāz. Mediņa mūzikas vidusskolas jauktais koris (dir. J. Lindenbergs);

Trīs miniatūras ar V. Ļūdēna vārdiem; izpildīja kamerkoris «Cantus» (dir. V. Zeltkalns);

Kantāte-triptihs «Pirms dienas» (M. Čaklā vārdi); izpildīja Kirova rajona jauniešu Tautas koris un instr. ansamblis J. Garanča vadībā, soliste A. Garanča.

Partīta alta flautai un čellam. 7. X konservatorijas zālē atskaņoja J. Gailītis un I. Suta.

Gunārs Ordellovskis. Simfonija pūtēju orķestrim un korim (A. Vējāna vārdi). 21. III filharmonijas koncertzālē izpildīja pūtēju orķestris «Rīga» un Teodora Kalniņa koris autora vadībā.

Raimonds Pauls. Komponista jubilejas koncertā 6. I universitātes aulā:

cikls «Mazs laimīgs zēns» (M. Karēma vārdi); dziedāja E. Dārziņa speciālās mūzikas vidusskolas zēnu koris J. Ērenštreita vadībā, pie klavierēm autors;

cikls «Pērļu zvejnieks» (J. Petera vārdi); izpildīja zēnu koris, autors un filharmonijas kamerorķestris, solists J. Sproģis.

Georgs Pelēcis. Ceturtā svīta klavierēm. 7. X konservatorijas zālē atskaņoja autors.

Pēteris Plakidis. Balāde pūtēju kvintetam. 18. III konservatorijas zālē spēlēja V. Strautiņš, V. Pelnēns, Ģ. Pāže, A. Klišāns un G. Endzelis.

«Dziedājums» simfoniskajam orķestrim. 4. XII filharmonijas koncertzālē atskaņoja Valsts simfoniskais orķestris (dir. V. Sinaiskis).

Jānis Porietis. Diatoniska improvizācija klavierēm. 13. IV Mākslas darbinieku namā spēlēja I. Villeruša.

«*Love story* I, II» baritonam un klavierēm (P. Zirniša vārdi). 26. X Operas Baltajā zālē izpildīja B. Egle un S. Deidule.

Mūzika V. Šekspīra «Makbetam» Leļļu teātra iestudējumā (rež. H. Paukšs). Pirmizrāde 18. VI.

Uldis Stabulnieks. Mūzika E. de Filipo lugas «De Pretore Vinčenco» iestudējumam Drāmas teātrī (rež. E. Freibergs). Pirmizrāde 23. II.

Egils Straume. Oratorija «Pūt, vējiņi!» (O. Vācieša vārdi). 27. IX universitātes aulā izpildīja Teodora Kalniņa koris un Valsts simfoniskais orķestris E. Račevska vadībā, solists I. Pētersons.

Vilnis Šmidbergs. Sonāte vijolei un klavierēm. 4. II konservatorijas zālē atskaņoja J. Bulavs un J. Rinkulis.

Alfrēds Tučs. Prelūdija un fūga ērģelēm par L. Garūtas tēmu. Doma koncertzālē spēlēja T. Deksnis.

Pēteris Vasks. «Maza vasaras mūzika» vijolei un klavierēm. 4. II konservatorijas zālē spēlēja J. Bulavs un J. Rinkulis.

«Blēņu dziesmas» (Ā. Elksnes vārdi). 9. II konservatorijas zālē dziedāja Priekuļu izmēģinājumu stacijas koris (dir. E. Verro).

«Trīs vasaras dziedājumi» sešām vijolēm (oriģinālversijas pirmatskaņojums PSRS). Atskaņoja A. Zaķe, O. Šneiders, L. Girska, V. Koreņevs, U. Sprūdžs un A. Grieze.

«*Episodi e canto perpetuo*» vijolei, čellam un klavierēm. 2. V Kamermūzikas zālē atskaņoja J. Bulavs, M. Grīnbergs un A. Liepiņš.

Mārgēris Zariņš. Muzikālā komēdija «Sapnis vasaras naktī» (komponista libr.; rež. R. Grabovskis). Pirmizrāde 15. VII Staicelē, brīvdabas estrādē (dir. I. Kociņš); 23. X — pirmizrāde Rīgas Operetes teātrī (dir. J. Kaijaks).

Imants Zemzaris. Trīs dziesmas ar A. Austriņa vārdiem: «Dievkociņa zars», «Pirmizrāde», «Sals uz Daugavas». 7. X konservatorijas zālē dziedāja M. Krīgena, pie klavierēm autors.

«Pastorāles vasaras flautai». 7. XII Doma koncertzālē atskaņoja ērģelniece L. Krastiņa.

Mūzika Sudrabu Edžus stāsta «Dullais Dauka» dramtizējumam Dailes teātrī (rež. K. Auškāps). Pirmizrāde 17. I.

Arvids Žilinskis. II daļa no mežraga koncerta. 22. I Doma koncertzālē atskaņoja A. Klišāns un O. Cintiņš.

Komponista autorkoncertā 16. II Operas Baltajā zālē:
«Mana vasara» (B. Sauliņa vārdi); dziedāja L. Ander-
sone-Silāre, pie klavierēm autors;

«Nepaej garām» (A. Krūkļa vārdi); dziedāja P. Grā-
velis, pie klavierēm autors.

Kora dziesma «Ozolu šalkojums» (S. Kaldupes vār-
di); 7. VI izpildīta Alūksnē, veterānu koru salidojumā.

«Vēlējums» (K. Apkalnes vārdi), «Ja dieniņa gara»
(H. Dorbes vārdi) un cikls «Pulksteņu dziesmiņas»
(V. Lūdēna vārdi). Dziedāja Bauskas bērnu mūzikas
skolas koris.

Dziesmas profesionāli tehnisko skolu koriem: «Jauno
šoferu dziesma» (V. Rūjas vārdi) un «Skolas gadi»
(Ā. Elksnes vārdi).

RETAS FOTOGRĀFIJAS





Latvijas Radiofona Simfoniskais orķestris 1926. gadā kopā ar radio administrācijas darbiniekiem. 1. rinda — no kreisās (sēž): ceturtais diriģents Arvīds Pārups, sestā — pianiste Lilija Kalniņa-Ozolīna, tālāk — vijolnieks Arveds Norītis, komponists un diriģents Adolfs Abele (orķestri spēlējis harmoniju), čellists Alfrēds Ozoliņš; 2. rinda: otrs — čellists Evalds Berziņskis, kontrabasists Vilhelms Kumbergs, violončēli Aleksandrs Armitis, Eduards Vinerts, trombonists Pēteris Ievēnieks, trompetists Jānis Peders, klarnetists Bernhards Treijs, obojists Georgs Varneke, flautists Arvīds Reinvalds; 3. rinda: trešais — Jānis Zaļums (sitamie instrumenti).



Latvijas Radiofona Simfoniskais orķestris 1927. gadā. 1. rindā no kreisās: mežradznieks Jānis Kambars, iagotāists Franciis Vaļickis; kreisajā pusē 2. rindā: Jānis Peders, Arvēds Norfīis, trompetists Janiis Skras-tiņš; 3. rindā: mežradznieks Kārlis Ieveniēks, vijolnieks Alfrēds Zivers, Alfrēds Ozoliņš, Evalds Berzinskiis, vijolnieks Voldemārs Ruševičis, Aleksandrs Armitiis; 4. rindā: Pēteris Ieveniēks, kontrabālists Eduārdiis Jā-kobsons, tromboniisti Apolīnarijū Viļackiis, flautiisti Voldemārs Strekaviņš, flautiisti no Operas orķestra Jāniis Neimāniis, Liliija Kalniņa-Ozoliņa, Vilhelmiis Kumbergs, Arvidiis Pārups, ar distānci — Georģiis Varneke. Jāniis Zaļumiis, pārējie no kreisās (sēž): vijolnieki Verneriis Taube, Jekābiis Baltgalliis, klarnetiisti Bernhārdiis Treiļiis, Kārlis Dābiņš, aizmugurē — alitiis Robertiis Mihelsoniis.



Jazeps Vītols un Adolfs Ābele (pirmais no labās) ar konservatorijas studentiem 30. gados. No kreisās (stāv): V. Oša, trešais — J. Dreimanis, piektais — V. Reimers.



Jāzeps Vītols ar saviem Kompozīcijas klases audzēkņiem 30. gados. 1. rindā no kreisās: J. Līcītis, M. Goldins, ceturītā — I. Narvaite, V. Utkins; 2. rindā: A. Cīrulis, L. Denfers (?), L. Līfīcs,?, D. Kuļkovs,?, I. Jozuus.

SATURS

<i>Darkevics Aroīds</i> . Lielo pārkārtojumu zīmē	5
---	---

Teorija

<i>Lindenberga Vita</i> . Dažas 20. gadsimta operas dramaturģijas procesu īpatnības	14
<i>Gailīte Zane</i> . Sonāte. Sonātiskums. Problēmsituācija	46

Folklorā

<i>Boiko Mārtiņš</i> . Sutartiņu pēdas Latvijā	64
--	----

Vēstures lappuses

<i>Lūse Nora</i> . Ludvigs Bētiņš Pēterburgas un Maskavas kon- servatorijās	112
No latviešu muzikālās publicistikas pirms 100 gadiem. <i>Regīnas Gedzjunas</i> ievads un komentāri	132

Portreti

<i>Grīnfelds Nilss</i> . Par Jēkaba Graubiņa radošo mantojumu	158
<i>Goluba Guna</i> . Anatols Liepiņš	173
<i>Torgāns Jānis</i> . Romualda Kalsona horizonti	183

In memoriam

<i>Krasinska Lija</i> . Kolēģi Nilšu Grīnfeldu atceroties	202
<i>Tiltiņš Bernhards</i> . Profesoru Voldemāru Stūrestepu pieminot	214

Hronika

<i>Fūrmane Lolīta</i> . Goda nosaukumi un apbalvojumi mūzikas darbiniekiem un kolektīviem, zinātniskā grāda piešķir- šana muzikologiem	220
Padomju Latvijas komponistu darbu pirmatskaņojumi	230

Retas fotogrāfijas

СОДЕРЖАНИЕ

Даркевиц Арвидс. Под знаком перестройки 5

Теория

Линденберга Вита. Некоторые особенности оперной драматургии 20-го века 14

Гайлите Зане. Соната. Сонатность. Проблемная ситуация 46

Фольклор

Бойко Мартиньш. Следы сутартине в Латвии 64

Страницы истории

Лусе Нора. Лудвигс Бетиньш в Петербургской и Московской консерваториях 112

Из латышской музыкальной публицистики прошлого века. Введение и комментарии *Регины Гедзюн* 132

Портреты

Грюнфельд Нильс. О творческом наследии Екаба Граубиньша 158

Голуб Гуна. Композитор Анатолий Лепинн 173

Торганс Янис. Горизонты творчества Ромуалдса Калсонса 183

In memoriam

Красинская Лия. Вспоминая коллегу Нильса Грюнфельда 202

Тилтиньш Бернхардс. Памяти профессора Волдемара Стурестепа 214

Хроника

Фурмане Лолита. Почетные звания и награды, присужденные музыкальным деятелям и коллективам, присвоение научной степени музыковедам 220

Первое исполнение произведений композиторов Советской Латвии 230

Редкие фотографии

ЛАТЫШСКАЯ МУЗЫКА XVIII

Рига «Лиесма» 1987

На латышском языке

Составители А. Даркевиц и Л. Мурнице

Художник Г. Кява

ИВ № 4786

LATVIEŠU MŪZIKA XVIII

Sastādītāji Arvīds Darkevics
un Laima Mūrniece

Redaktore V. Zalcmane
Mākslinieciskais redaktors M. Adumāns
Tehniskā redaktore V. Ruskule
Korektore I. Kalniņa

Nodota salikšanai 23.06.87. Parakstīta
iespiešanai 26.11.87. JT 02153. Formāts
84×100/32. Tipogrāfijas papīrs № 1. Lite-
ratūras garnitūra. Augstspiedums.
12,48 uzsk. iespiedi.; 13,21 uzsk. krāsu
nov.; 13,73 izdevn. 1. Metiens 3000 eks.
Pasūt. № 103438. Cena 1 rbl. Izdevniecība
«Liesma», 226256 Rīgā, Padomju
bulv. 24. Izdevn. № 251/32/81/MTK-1606.
Iespiesta Latvijas PSR Valsts izdevniecību,
poligrāfijas un grāmatu tirdzniecības
lietu komitejas Rīgas Paraugtipogrāfijā,
226004 Rīgā, Vienības gatvē 11.

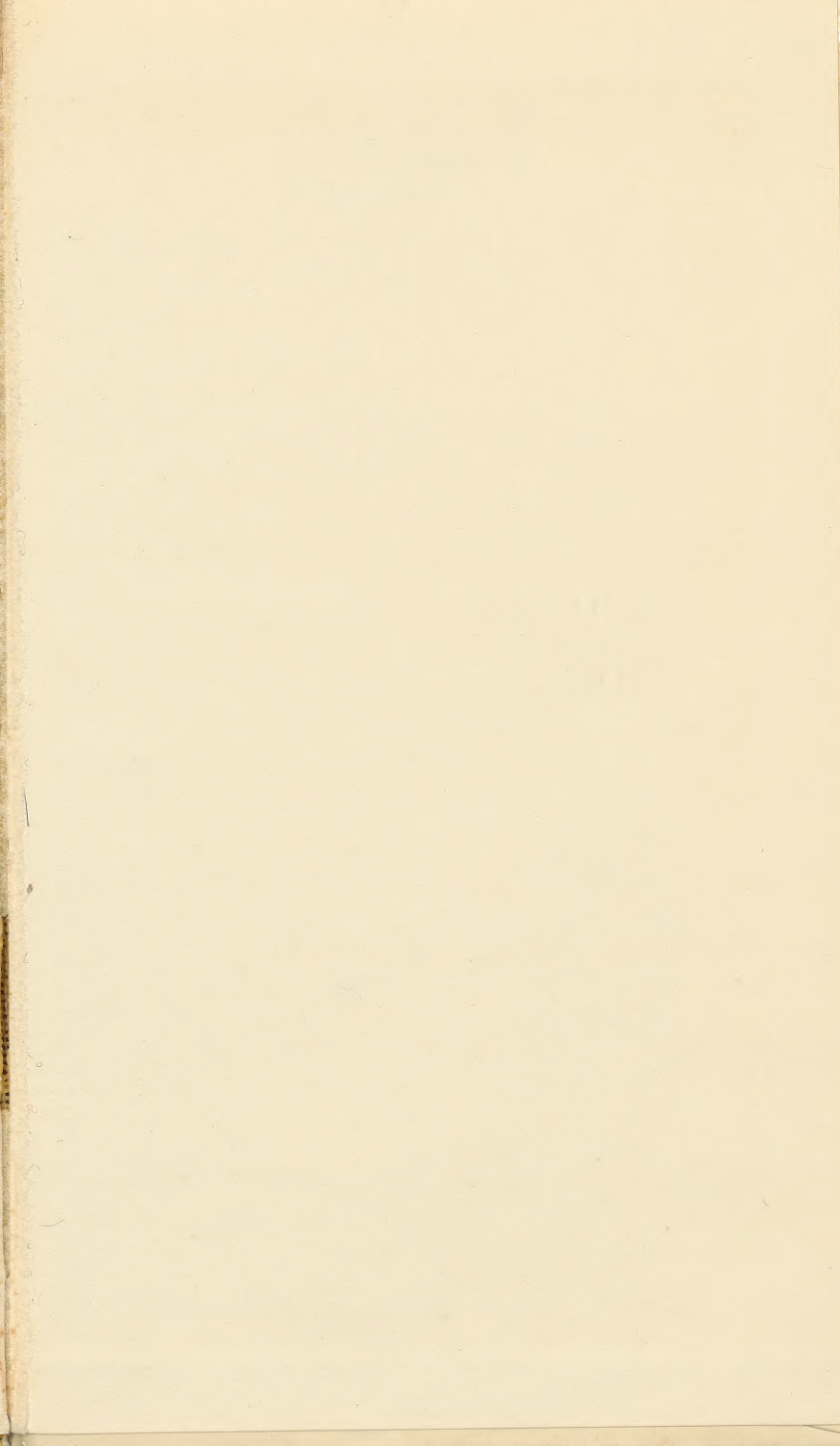
Latvian Music XVIII
A. Darkevics, L. Mūrniece — R. Liesma
1987. — 253 pp. : il.
Kārtējais izdevums
Latvian Music XVIII
A. Darkevics, L. Mūrniece — R. Liesma
1987. — 253 pp. : il.
M (801) (11) 168 — 32
883313(92)7

La 802 **Latviešu** mūzika: [Rakstu krāj.], 18 / Sast.
A. Darkevics, L. Mūrniece. — R.: Liesma,
1987. — 253 lpp.: il.

Krājumā sakārtots daudzveidīgs mūzikas teorijas, vēstures, folkloras izpētes un mūzikas dzīves aktuālo norišu aprakstes materiāls. Latviešu mūzika tajā aplūkota arī plašākā internacionālā kontekstā. Autoru lokā uzskatāmāk nekā citos laidienos pārstāvēta jaunā muzikologu paaudze.

L 490500000—251 239—87
M (801(11)—87

85.313(2L)7





[9.-]

LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTEKA



0303059846

1,—

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

TEORIJA
FOLKLORA
VĒSTURES LAPPUSES
PORTRETI
IN MEMORIAM
HRONIKA
RETAS FOTOGRĀFIJAS
