

M-2
9178

LATVIEŠU MŪZIKA

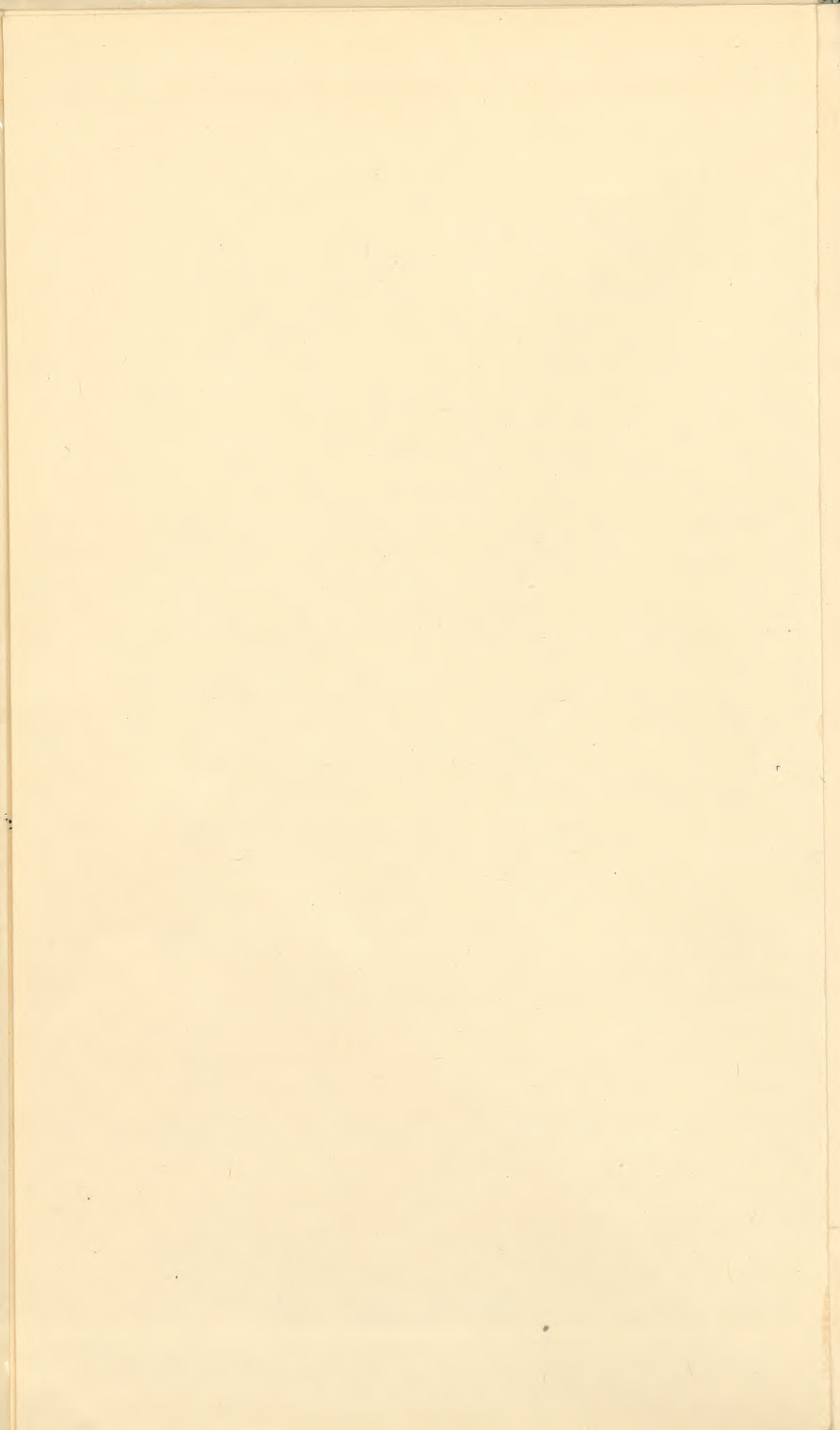


'82



15

82-44.245.



LATVIEŠU
MŪZIKA

15

IZDARĪTĀS
A. BARKŪČIŅA LĒĻĒS

IZD. «MUSKA» 1983

WOLSKA
LATVIESU

15

N $\frac{M=2}{8178}$

LATVIEŠU MŪZIKA

'82

SASTĀDĪJUŠI
A. DARKEVICS UN I. LEITE



RĪGA «LIESMA» 1982

78L
85.23(2L)
La 802

Vija Lāča Latv. PSR
VALSTS BIBLIOTĒKA
82-44245

Mākslinieks *G. Kļava*

Redakcijas kolēģija:

N. Grīnfelds, A. Klotiņš, Dz. Kļaviņš, L. Kārklis

DZĪVES ASINSRITEI

Pildās mūzikas kultūras apcirkņi. Rodas aizvien vairāk darbu, kas izraisa klausītāju līdzpārdzīvojumu un ver mākslai jaunus apvāršņus, liek to patiesi mīlēt. Tā tas ir visos mūzikas žanros. Arī atskaņotājmākslā.

Top bagāta vērtību vēsture — dzīves augšupgaitas apliecinātāja.

Gadu gaitā kultūras izaugsme atrisinājusi ne vienu vien svarīgu mākslas problēmu, raženā gultnē ievadījusi ne viena vien nozīmīga procesa norisi. Minēsim kaut vai neatlaidīgo cīņu par mākslas idejiskumu, par mākslas un dzīves nesaraujamo kopsakaru, par nacionālās formas un sociālistiskā satura dialektiskās vienības izpratni un apguvi un no tās izrietošo nacionālās šaurības pārvarēšanu. Šī cīņa turpinājās visās pēckara desmitgadēs un vainagojusies ar pilnīgu uzvaru. To apliecina arī latviešu mūzikas kultūras ievērojamie panākumi, kas zināmi tālu aiz mūsu republikas un pat plašās Padomjemes robežām. Savos ievērojamākajos paraugos un sniegumos tā atrodas laikmeta augstāko standartu līmeni. Tas ir dabiski, jo pienākuma un atbildības apjēgumam, meistarības dimensijām tagad ir daudz plašāks, stingrāks un individuāli sazarotāks pamats nekā vēl nesenā pagātnē. Ievērojami dziļāka kļuvusi dzīves izvirzīto problēmu un cilvēku garīgo vajadzību izpratne. Tas savukārt vairojis mākslā pašatklāsmes drosmi, drosmi runāt par sev tuvo un dārgo no vispārcilvēcisko atziņu viedokļa un pilnībā apjaust savu radītāja atbildību.

Apziņa, ka talants ir nacionāla bagātība, paceļ radošā darba autoritāti sociālistiskajā sabiedrībā valstiska nozīmīguma augstumos. Mākslinieka atbildību, viņa sūtību tautas garīgās dzīves bagātināšanā spilgti raksturo no PSKP XXVI kongresa tribīnes teiktie L. Brežņeva vārdi:

«Pirmajā vietā likt tautas intereses, dzīvot līdzī tās priekiem un bēdām, apliecināt dzīves patiesību, mūsu

humānistiskos ideālus, aktīvi piedalīties komunisma celtniecībā — tieši tas jau ir mākslas īstais tautiskums, tās īstais partejiskums.»

Mūsu sabiedrības tālākajai attīstībai nepieciešama iedarbīga, audzinoša, daiļa, vērtīgāko cilvēces kultūras sasniegumu caurausta māksla. Tāda, kas izslēdz pasīvu pielāgošanos vai izdabāšanu atpalcībā iesikstējušai gaumei un priekšstatu šaurībai. Māksla nekad nedrīkst būt viesa, vienaldzīga, pavirša vai piezemēta sava mērķa sasniegšanā. Bet tieši tāpēc nemitīgi jāattīstās, jāpilnveidojas masu uztverei, spējai izjust patiesas dailes spēku. Un zīmīgi, ka plašās klausītāju masas aktīvi un saprotoši meklē kontaktus ar vērtīgiem, talantīgiem daiļdarbiem neatkarīgi no tā, kādu žanru tie pārstāv vai cik sarežģīta ir to uztveres pakāpe. Klausītāju cieņa pieder gan mūsu klasiķu Jāņa Ivanova un Ādolfa Skultes simfonijām, gan Mārgēra Zariņa daudzveidīgajai mūzai, gan Imanta Kalniņa opermākslai, viņa simfoniskajiem un vokālajiem darbiem, Pētera Plakida orķestra sacerējumiem un kora dziesmām, Paula Dambja dziesmu cikliem, gan arī Raimonda Paula estrādes mūzikai. Tiek cienīti istu meistarū darbi, kuri ir saturīgi, iedvesmojoši, ar spilgtām individualitātes iezīmēm, jo mākslā tiek meklēti ne tikai impulsi dvēseles dzīves bagātināšanai, bet arī atbalsts savu garīgo spēju izkopšanai, ilgu piepildīšanai.

Protams, mākslas attīstības ceļos vēl ir ne mazums nepilnību un trūkumu. Uz vispārējās izaugsmes fona tie ir skaidri saredzami. Saredzami, bet ne tik vienkārši izskaužami. Vēl dažkārt klausāmie savā mākslinieciskajā koncepcijā novecojušus jaundarbus, simfonijas ar «aptuvenām» iecerēm un blāviem īstenojumiem, kur atklājas to autoru radošais nespēks un meistarības trūkums. Pēdējā laikā — īpaši estrādes mūzikas jomā — saradušās daudzas standartveida dziesmas, kas darinātas pēc labi pazīstamiem tuviem un tāliem paraugiem. Muzikoloģijā vēl sastopamies ar rakstu un pat grāmatu manuskriptiem, kurus autori uzskata par pabeigtiem, bet kuros daudz neskaidri formulētu domu, neizstrādāts stils un irdena autora pozīcija.

Šīs parādības ir nesaudzīgi izskaužamas. To iespējams panākt, stiprinot paškritikas lomu radošajā darbā, paugstinot idejiski mākslinieciskos kritērijus. Tā strādā, piemēram, mūsu izcilā kordirģentu plejāde, ievērojā-

mākie atskaņotājmākslinieki, tā, bez atlaidēm, jāstrādā visiem kultūras darbiniekiem.

Nav šaubu, ka mūzikas kultūrā, tāpat kā visā padomju mākslā, veidojas un pieņemaspēkā jauns, varens plaukšmes vilnis. Tas top dziļākajās sabiedrisko ideālu istenošanas un cilvēka personības pilnveidošanās dzīlēs, aptver individuālo un kopīgo, balstās uz kultūras pārmantojamām tradīcijām un tautas jauncelsmes dziņām, kas savukārt dod jaunus spēkus mākslas un dzīves vienotajai asinsritei.

Aroīds Darkevics

MŪZIKAS ATTĪSTĪBAS PROCESI LATVIJĀ, LIETUVĀ, IGAUNIJĀ



MŪZIKAS
ATTĪSTĪBAS PROCESI
LATVIJĀ,
LIETUVĀ, IGAUNIJĀ



BALTIJAS REPUBLIKU MŪZIKAS KULTŪRAS VEIDOŠANĀS SĀKUMA POSMS (LĪDZ 1917. g.)

Padomju mūzikas bagātajā un krāšņajā korī ar pilnu spēku skan latviešu, lietuviešu un igauņu mūzika. Tās uzplaukumu veicina Padomju valsts nacionālā un kultūras politika. Taču jau pirms Oktobra revolūcijas, par spīti Baltijas valdošo šķiru tieksmēm iznīcināt mazo tautu nacionālo savdabību, latviešu, lietuviešu un igauņu mūzika veica svarīgu attīstības ceļa posmu. Rezultātā bija likti nacionālās mūzikas klasikas pamati, uz kuriem varēja droši veidoties Baltijas tautu mūzikas kultūra savā tālākajā attīstībā.

Kaimiņtautu mūzikas kultūras izaugsmes salīdzinošie pētījumi izraisa zinātnieku interesi. Šajā rakstā mēģināts vienkopus apskatīt latviešu, lietuviešu un igauņu mūzikas kultūras pamatu veidošanās procesus. Problēmu izklāstam šeit vairāk konstatējošs nekā pētniecisks raksturs, raksta mērķis — rosināt tālākus pētījumus.

Latviešu un igauņu tautu vēsturisko likteņu sakritība ir vispārzināma. Šī vēsturiskā kopība izskaidro arī abu tautu profesionālās mūzikas kultūras līdzīgos veidošanās ceļus, kuri aizsākās XIX gs. otrajā pusē.

Taču pagājušā gadsimta pirmajā pusē notikumi kultūras dzīvē Latvijā un Igaunijā mazliet atšķīrās. Tartu no 1632. g. darbojās universitāte, kas kļuva par igauņu nacionālās kultūras attīstības centru. Latvijā tādas nebija. Jau 1731. gadā parādījās igauņu kalendāri, bet XIX gs. pirmajā ceturksnī igauņu valodā tika izdota zinātniski populāra literatūra zemniekiem. Tās izdevējs Oto Villems Māzings (1763—1832) — pirmais igauņu apgaismotājs, cīnītājs par igauņu valodas tīrību — nepārprotami ietekmēja igauņu nacionālās literatūras attīstību. Un kaut arī igauņu literatūrā dominēja didaktiskais virziens, kas sludināja paklausību un samierināšanos ar feodālo iekārtu (O. R. Holcs, P. A. F. Mantei-

fels u. c.), tomēr jau tolaik sākās igauņu nacionālās daiļliteratūras īstā pamatlicēja Frīdriha Roberta Fēlmaņa (1798—1850) darbība. Beidzis Tartu universitātes Medicīnas fakultāti, Fēlmanis turpat strādāja par ārstu; tas netraucēja viņam nodoties aktīvai sabiedriskai un literārai darbībai. Pēc viņa iniciatīvas Tartu jau 1838. gadā tika nodibināta Igaunų zinātniskā biedrība. No 1842. gada viņš universitātē pasniedza igauņu valodu, sistemātiski pētīja igauņu gramatiku, vāca teiksmas par Kalevipoegu, publicēja dzejoļus, stāstus un stipri ietekmēja Igaunijas kultūras dzīvi ne tikai gadsimta pirmajā, bet arī otrajā pusē.

Gadsimta sākumā parādījās rets talants — dzejnieks Kristjans Jāks Petersons (1801—1822). Dzimis Rīgā (kur arī miris 21 gada vecumā), Petersons mācījās Rīgas ģimnāzijā, pēc tam Tartu universitātē. Savās odās un pastorālēs viņš apdziedāja dabu, dzeju, ētiskos ideālus. Šodien nav ne mazāko šaubu, ka Petersona daiļrade bija igauņu nacionālās dzejas pirmais solis, taču dzejnieka dzīves laikā vēl nebija nobrieduši apstākļi, kas sekmētu viņa atzišanu. Raksturīgi, ka Petersona darbu pirmās publikācijas parādījās XX gs. sākumā. Tomēr O. V. Māzinga, bet jo sevišķi F. R. Fēlmaņa darbībai pagājušā gadsimta 30.—40. gados bija īpaši nozīmīga loma igauņu nacionālās kultūras attīstībā.

Aplūkojamā periodā Latvijā tika izplatīta galvenokārt didaktiskā literatūra. Tāpat kā Igaunijā, tās pirmie pārstāvji bija vācu mācītāji, kas rakstīja sakropļotā latviešu valodā. Šīs literatūras tradīcijas turpināja latviešu rakstnieki, kuri bija stiprā feodāli reliģiskās ideoloģijas ietekmē, — Neredzīgais Indriķis (1783—1828), Ansis Līvontāls (1803—1878). XVIII gs. beigās izskanēja Garlība Merķeļa¹ (1769—1850) kaismā balss («Latvieši», 1796, «Vidzemes senatne», 1799, «Vanems Imanta», 1802), taču toreiz viņa cildenās idejas nevarēja realizēties.

Laikā, kad Igaunijā jau parādījās periodika, ko izdeva O. V. Māzings, Latvijā analogiski izdevumi bija vietējo feodālo aprindu rokās. Šī perioda tipiskie izdevumi — «Latviešu Avīzes» un «Tas Latviešu Ļaužu Draugs» —,

¹ Vācu mācītāja dēls G. Merķelis — savas šķiras ideoloģijas pretinieks — piedalījās cīņā par latviešu un igauņu zemnieku atbrīvošanu no dzimtbūšanas un nacionālā spaida.

kuru ideoloģiskais virziens bija absolūti viennozīmīgs, sludināja paklausību un samierināšanos ar esošo iekārtu. Šai ideoloģijai bija pakļautas arī laicīgās dziesmas ar latviešu tekstiem, kas publicētas minētajos izdevumos.

Ir zināms, ka pirmie nošu izdevumi Latvijā un Igaunijā parādījās XVI—XVII gadsimtā. Tie bija korāļi un citas garīgas dziesmas, piemēram, 1587. g. Kēnigsbergā izdots krājums *«Undeutsche Psalmen und geistliche Lieder oder Gesenge, welche in den Kirchen des Fürstenthums Churland und Semigallen in Lieflande gesungen werden»* («Nevācu psalmi un garīgas dziesmas, ko dzied Livonijas, Kurzemes un Zemgales hercogistes baznīcās»). 1615. g. līdzīgs krājums izdots arī Rīgā. Tā pilns nosaukums *«Psalmen und geistliche Lieder oder Gesenge, welche in den Kirchen Gottes zu Riga und anderen Örtern Lieflandes, mehr in Liefländischer Pawnsprache gesungen werden»* («Psalmi un garīgas dziesmas vai dziedājumi, kas Rīgas un citu Livonijas vietu baznīcās visbiežāk Livonijas zemnieku valodā tiek dziedāti»). Kā pareizi norāda J. Vītolīšs, «luterāņu korālim Latvijā nebija tās cīņas lomas, kādu tas ieguva XVI gadsimtā reformācijas laikā Vācijā. [...] Gluži pretēji — luterāņu baznīcas dziesma vācu mācītāju rokās vairāk nekā trīs gadsimtus bija viens no ideoloģiskajiem propagandas līdzekļiem, kā iepotēt latviešu tautā padevību un paklausību vācu feodālajiem kungiem.»¹ Trīs gadsimtos, par kuriem raksta J. Vītolīšs, — XVII, XVIII un XIX — parādījās ne mazums dažādu krājumu, piemēram, pirmais nošu izdevums ar igauņu tekstu — *H. Stahl. Hand- und Hausbuch* (1637), H. Adolfiga krājums *«Vermehrtes lettisches Handbuch»* (1685), kur bija publicēti korāļi ar dzejiskiem latviešu tulkojumiem, J. Punšeļa korāļu grāmata vācu, latviešu un igauņu valodā, kas bija izdota 16 reizes (1839—1915), u. c.

Mūzika (pareizāk — kora dziedāšana), kas XIX gs. pirmajā pusē izplatījās Latvijā un Igaunijā, pēc savām ideoloģiskajām tendencēm bija galīgi sveša vietējiem iedzīvotājiem. Taču kora dziedāšanas iemaņu plaša ieviešana ar skolas un baznīcas palīdzību atstāja savas pēdas. Šo procesu spilgti raksturojis viens no sava laika

¹ Vītolīšs J., Krasinska L. Latviešu mūzikas vēsture. R., 1972, 93. lpp.

aktīvākajiem mūzikas kultūras darbiniekiem Straumes Jānis. Viņš rakstīja, ka parādījušies «sevišķi skolām nodomāti dziesmu krājumi, kuros pati tautas mūzika bija pavisam piemirsta. Šie līdzekļi, sākot vairākbalsīgu dziedāšanu izkopt skolās, gan nebij pareizie, vērojot tos audzināšanas principus, kas cenšas pēc dzimtenes un tēvijas mīlestības iedēstīšanas bērnu sirdīs, bet tos pavisam nosodīt būtu vienpusīgi, jo ar tiem bija panākts vismazāk viens mērķis: skolās modināja dziedāšanas gribu un līdz ar to iemidīja taku uz četrbalsīgu, resp., kora dziedāšanu.»¹

Kā liecina tā laika prese, kora dziedāšana bija ieviesta draudzes skolās, jau sākot ar XIX gs. 20.—30. gadiem. Šis dziedāšanas mākslinieciskais līmenis toreiz nebija augsts, tomēr atsevišķos gadījumos jau sastopams vissarežģītāko kora darbu izpildījums. Tā, piemēram, pēc Jāņa Cimzes atmiņām, viņš pats piedalījies Hendeļa «Aleluja» izpildījumā Raunā 1831. gadā.

Nav šaubu, ka kora dziedāšanas attīstībai, kuru stimulēja feodālās un baznīcas aprindas, bija pilnīgi noteikti ideoloģiskie mērķi, vienādi gan attiecībā uz latviešu, gan arī uz igauņu zemniecību. Un, tieši sākot ar kora dziedāšanu, velkamas ciešas paralēles latviešu un igauņu mūzikas kultūru attīstībā, reizēm pat vērojot gandrīz sinhronisku dažādu notikumu sakritību. Atcerēsimies, ka visnopietnākā mācību iestāde, kas gatavoja muzikāli izglītotus lauku skolotājus Vidzemē, bija skolotāju seminārs Valkā. Šķiet, pilsēta nebija nejauši izvēlēta. Tā taču ir vienādi «sava» kā latviešiem, tā igauņiem, un vācu feodāli cerēja, ka viņi varēs no viena centra ietekmēt abu tautu skolotājus.

Kā šodien vērtējama vācu feodālo aprindu loma latviešu mūzikas kultūras attīstībā? Daudzu progresīvo latviešu mūzikas kultūras darbinieku nostāja šajā jautājumā bija asi negatīva. Plaši pazīstami E. Dārziņa dzēlīgas ironijas pilnie vārdi: «Mūsu kultūrtrēģeri, ģermāņi, mums gan ir iepotējuši paklausību, padēvību un citus jaukus tikumus, bet ir sargājušies mums kaut ko sniegt no Vakareuropas kultūras labumiem. Kas uz mākslu attiecas, tad vienīgais, par ko mēs viņiem varam būt pateicīgi, ir dažas tautas dziesmas: «Ej, saulīte,

¹ Baltijas mūziķu kalendārs, 1890, Jelgava, 1889, 77.—78. lpp.

drīz pie dieva», «Kas tie tādi, kas dziedāja» un citas.»¹ Kā zināms, minētās dziesmas pieder pie skaidri izteiktām sociālā protesta dziesmām, kas pauž naidu pret tautas apspiedējiem — vācu kungiem.

Varbūt E. Dārziņa vārdi var izraisīt šaubas, jo starp kora darbiem, ko atskaņoja latviešu un igauņu lauku kori, bija arī šedevri — jau minētā Hendela «Aleluja» vai Orlando Laso, Bēthovena un citu darbi, kas pieskaitāmi pie augstākajiem Vakareiropas kultūras sasniegumiem. Taču nevajag pārspilēt šo skaņdarbu nozīmi. Tie tika izpildīti izņēmuma kārtā, bet vietējo koru pamatrepertuāru veidoja garīgas dziesmas vai maznozīmīgu komponistu darbi (tādu kā F. Abts, L. Bergers, K. Kreicers, F. Zilhers u. c.).

Atzīstot par pareizu E. Dārziņa vērtējumu kā attiecībā uz ideoloģisko ietekmi («ir iepotējuši paklausību, padevību un citus jaukus tikumus»), tā arī uz nacionālā mūzikas rakstura nivelēšanu, tomēr nevar neievērot kora dziedāšanas iemaņu attīstību, kuras rezultātā kļuva iespējama vispārējo Dziesmu svētku organizēšana Latvijā un Igaunijā.

Dziesmu svētku tradīcija Baltijā vispirms radās vācu aprindās «līdertāfelisma»² ietekmē, kas izveidojās Vācijā XIX gs. sākumā. Tā kā kora dziedāšana bija jau plaši ieviesusies vietējo zemnieku sadzīvē, tad varēja dibināt līdzīga rakstura svētkus arī viņu vidē. To pirmie organizētāji, vācu mācītāji, izmantoja šos svētkus savu ideoloģisko mērķu sasniegšanai, bet Dziesmu svētku kustība ļoti ātri atbrīvojās no viņu ietekmes. Latvijā pirmie vietējie Dziesmu svētki notika 1864. gadā Dikļos. Sabrauca seši tuvākie kori (apmēram 120 cilvēku). 1865. gadā tādi svētki notika arī Matīšos, kur tikās septiņi kori (ap 140 cilvēku). 1868. gadā Valkā apvienojās septiņi kori (ap 170 dalībnieku) utt. 1870. gadā Dobelē notika jau Kurzemes vispārējie Dziesmu svētki, kuros piedalījās sešpadsmit kori ar apmēram 500 dalībniekiem, bet klausītāju salasījās ap 7000. Šos svētkus varētu uzskatīt par vispārējo Dziesmu svētku ģenerālmēģinājumu, ja tie tik krasi neatšķirtos no nākamajiem svētkiem ar savu repertuāru.

¹ Pēterburgas Avīzes, 1902, 24. dec.

² *Liedertafel* (no vācu *Lied* — dziesma, *Tafel* — galds) — vācu viru koru biedrības XIX gs. un XX gs. sākumā.

Kā zināms, jau XIX gs. 50. gados sāka veidoties jaunlatviešu kustība, kad Tartu universitātē tika organizēti latviešu studentu pulciņi, kuru priekšgalā bija K. Valdemārs, K. Barons un J. Alunāns. Jaunlatvieši vadīja cīņu par savas tautas tiesībām un nacionālās latviešu kultūras attīstību. Viņu uzskati aktīvi atbalsojās tautā, tāpēc vietējie mācītāji visādi centās novērst zemniekus no jaunlatviešu idejām. Kā spēcīgs līdzeklis tika izmantotas dziesmas un tautas arvien pieaugošā interese par kora dziedāšanu. Visos vietējos Dziesmu svētkos, ieskaitot Dobeles 1870. gada svētkus, repertuāra pamatu veidoja garīgās dziesmas, kuru izpildījumu starplaikos mācītāji lasīja sprediķus un pamācības. Šāds svētku repertuārs vairs nevarēja apmierināt jaunās, progresīvās latviešu inteligences prasības.

Tieši tajā pašā laikā attīstījās kora kultūra arī Igaunijā. Pēc pieejamām ziņām, jau 40. gados koris Peltamā izpildīja Palestrīnas un Hendeļa sarežģītās partitūras. Igaunijas pirmie vietējie Dziesmu svētki (Sāremā, Pernu¹), tāpat kā Latvijā, izskanēja 60. gadu vidū. Savukārt Pirmie vispārējie Dziesmu svētki Igaunijā notika 1869. gadā, bet Latvijā — 1873. gadā.

Kāda bija vispārējā kultūras dzīves situācija šajā laikā Latvijā un Igaunijā?

Pagājušā gadsimta 50.—60. gadi — pirmo nacionālās literatūras asnu parādīšanās periods Latvijā un tālākas attīstības laiks Igaunijā. Latviešu dzejnieks Juris Alunāns (1832—1864) 1856. gadā izdeva krājumu «Dziesmiņas». «Dziesmiņu» (to lielākā daļa ir tulkojumi) priekšvārdā autors pasvītroja, ka viņa uzdevums ir parādīt latviešu valodas bagātību un skaistumu. Igaunijā tajā pašā laikā parādās Frīdriha Reinholda Kreicvalda (1803—1882) pirmie darbi. 1850. gadā publicēta viņa pretfeodālā satīra «*Reinowadder Rebbane*» («Viltīgā lapsa»), 1857., 1858. gadā — atmaskojošie stāsti «*Kilplased*» («Vientieši») un «*Tuisulased*» («Vējgrābšļi»). Taču galvenais viņa nopelns — igauņu eposa «Kalevipoegs» radīšana pēc F. R. Fēlmaņa savāktajiem materiāliem. «Kalevipoegs» kļuva par igauņu nacionālās literatūras pamatu. To publicēja Igaunu zinātnis-

¹ Tagadējā Pērnavā.

kās biedrības «Vēstīs» vācu un igauņu valodā. 1865. gadā parādījās F. R. Kreicvalda dzejoļu krājums «*Viru lauliku laulud*» («Viru dziedoņa dziesmas»), 1866. gadā — krājums «*Eesti rahva ennemuistsed*» («Senlaiku igauņu tautas pasakas»). 1866., 1867. gadā jau tika publicēti izcilās igauņu dzejnieces Lidijas Koidulas (1843—1886) dzejoļu krājumi «*Vainolilled*» («Lauku puķes») un «*Emjajõgi õõbik*» («Mētraines lakstīgala»). 1869. gadā Kārlis Roberts Jakobsons (1841—1882) — viens no redzamākajiem igauņu demokrātiem apgaismotājiem, kas kļuva par igauņu nacionālās kustības vadītāju, — izdeva kora dziesmu krājumu «*Vanemuise kandli hääted*» («Vanemuines kanneles skaņas»). Šajā krājumā publicētas pirmās igauņu oriģināldziesmas — Valkas semināra absolventa Aleksandra Kuni-leida (1845—1875) «*Sind surmani*» («Līdz nāvei»), «*Mu isamaa on minu arm*» («Mana tēvzeme — mana mīla») un «*Mu isamaa nad olid matrud*» («Viņi apglabāja manu tēvzemi»), kā arī divas igauņu tautasdziesmas paša K. R. Jakobsona apdarē.

Nacionālās literatūras izaugsme stimulēja teātra un mūzikas attīstību. 1865. gadā Tartu tika nodibināta dziedāšanas biedrība «*Vanemuine*», tajā pašā gadā Tallinā — dziedāšanas biedrība «*Estonia*». Abās minētajās biedrībās izveidojās arī amatieru teātra kolektīvi. 1868. gadā Rīgā savukārt tika nodibināta «Latviska palīdzības biedrība priekš trūkumu ciezdamiem igauņiem» (Igaunijā bija neražas gads). Šīs biedrības amatieru kolektīvs organizēja pirmo latviešu teātra izrādi — 1868. gada 2. jūnijā Vingrotāju biedrības zālē (Turnhallē) uzveda A. J. Stendera lugu «Žūpu Bērtulis» (Jaunā Stendera lokalizēta L. Holberga komēdija). Gadu vēlāk, 1869. gada 24. jūnijā, tika uzvesta jau pirmā latviešu oriģinālluga — Ādolfā Alunāna (1848—1912) «Paša audzināts». Ā. Alunāns kļuva par «latviešu teātra tēvu», viņa lugas veidoja nacionālā repertuāra pamatu. 1870. gadā sāka darboties latviešu teātris pie Rīgas Latviešu biedrības. Gandrīz tajā pašā laikā radās arī pirmā igauņu luga — Lidijas Koidulas «Sāmsalas brālēns» —, ar kuru 1870. gada amatieru kolektīva uzvedumā dzima «*Vanemuine*» — šodien viens no slavenākajiem padomju teātriem.

Profesionālās mūzikas kultūras veidošanos visspilgtāk iezīmē Dziesmu svētki. Neapstājoties detalizēti pie

Dziesmu svētku vēstures, gribas tikai atgādināt hronoloģisko ainu, kas rāda šo svētku norišu paralēlismu Igaunijā un Latvijā.

Vispārējie Dziesmu svētki	Igaunijā	Latvijā
I	1869, Tartu	1873, Rīgā
II	1879, Tartu	1880, Rīgā
III	1880, Tallinā	1888, Rīgā
IV	1891, Tartu	1895, Jelgavā
V	1894, Tartu	1910, Rīgā
VI	1896, Tallinā	
VII	1910, Tallinā	

Tajā pašā laikā var novērot arī dažas atšķirības igauņu un latviešu 70.—80. gadu Dziesmu svētku vēsturē. Latvijā Pirmo Dziesmu svētku iniciatore un organizētāja bija Rīgas Latviešu biedrība, kas toreiz pārstāvēja buržuāziskās intelligences progresīvo daļu. Jau Pirmajos Dziesmu svētkos laicīgā koncerta repertuārā izšķiroša vieta piederēja latviešu tautasdziesmai. Gadu agrāk tika publicēti Jāņa Cimzes (1814—1881) divi kora dziesmu krājumi. Pirmajā no tiem («Dārza puķes») bija ietvertas Latvijā toreiz plaši pazīstamas vācu dziesmas, otrais («Lauku puķes») bija veltīts latviešu tautasdziesmām paša J. Cimzes un viņa brāļa D. Cimzes apdarē. No 16 dziesmām, kas izskanēja koncertā, 10 bija latviešu tautasdziesmas četrbalsīgās vīru un jauktā kora apdarēs. Turklāt koncertā izpildīja latviešu autora — Baumaņu Kārļa (1835—1905) divas oriģināldziesmas: «Tēvijas dziesmu» un «Daugavas zvejnieku dziesmu». Kā redzams, jau Pirmie vispārējie Dziesmu svētki lika pamatu nacionālā repertuāra izveidei.

Igaunijā ap Dziesmu svētkiem norisinājās asa ideoloģiska cīņa. Igaņu progresīvās intelligences priekšpulkā pārstāvēja jau minētais K. R. Jakobsons. Sava 1869. gadā publicētā krājuma «Vanemuines kanneles skaņas» priekšvārdā viņš rakstīja: «Ceram, ka igauņu dziesmas ziemas periods drīz izbeigsies.. un mums nevajadzēs greznoties ar svešām rotām un atteikties no

savām dabiskajām īpašībām.»¹ Viņš kategoriski pieprasīja, lai Dziesmu svētkiem būtu nacionāls raksturs, taču tajos gados viņa ideju neizdevās īstenot. Dziesmu svētku iniciators J. V. Janzens, konservatīvo laikrakstu «*Perno Postimees*» («Pernu pastnieks») un «*Eesti Postimees*» («Igauņu pastnieks») izdevējs, tieši izteica domas par mieru un satiecības nepieciešamību starp vācu muižniekiem un igauņu tautu. Svētku iniciatori un organizētāji panāca to, ka repertuārā nebija nevienas igauņu tautasdziesmas. No 26 dziesmām 12 bija garīgas dziesmas un 12 — maznozīmīgi vācu komponistu opusi. Svētku repertuārā bija iekļautas divas igauņu autora A. Kunileida oriģināldziesmas ar L. Koīdulas tekstiem. Tā Valkas skolotāju semināra absolvents kļuva par pirmo igauņu komponistu, kura dziesmas ieplūda plašās igauņu tautas masās.

Nākamo Dziesmu svētku repertuārā pakāpeniski tika iekļauts arvien vairāk igauņu autoru dziesmu. II svētkos (1879) atskaņoja A. Kunileida, K. A. Hermana un J. V. Janzena dziesmas, III (1880) parādījās J. Kapela dziesma, IV (1891) skanēja jau M. Hermas un A. Lētes dziesmas, starp tām — trīs tautasdziesmu apdares, V (1894) no laicīgā koncerta 17 dziesmām 11 bija igauņu autoru sacerētas, bet VI (1896) — no 21 dziesmas — 14. Beidzot, VII svētkos (1910) skanēja tikai igauņu autoru darbi. Repertuārā bija pārstāvēti visi dziesmu autori, viņu vidū — debitanti R. Tobiass, M. Sārs, A. Kaps, M. Līdigs.

Kad latviešu un igauņu mūzikas kultūra piedzīvoja XIX gs. otrajā pusē profesionālisma apgūšanas intensīvo sagatavošanas posmu, pilnīgi cita aina vērojama Lietuvā. Vienai no viduslaiku spēcīgākajām feodālajām valstīm, Lietuvas kņazistei, kas vēlāk apvienojās ar Poliju, no seniem laikiem bija sava literatūra un profesionālā mūzika. Jau 1547. gadā izdota pirmā grāmata lietuviešu valodā. Tas ir M. Mažvīda «*Katķisms*», kur blakus reliģiskiem rakstiem publicēta lietuviešu ābece. Dzejas pantmērā uzrakstītais priekšvārds ir pirmais publicētais dzejolis lietuviešu valodā. Šajā grāmatā iespiestas arī notis, paša M. Mažvīda korālis lietuviešu

¹ Citēts pēc grām.: Музыка Советской Эстонии. Таллин, 1956, с. 129.

valodā, kas liecina par reformācijas īslaicīgo parādīšanos Lietuvā.

XVI—XVII gs. lietuviešu magnātu mājās pastāvēja instrumentālas kapelas un galma teātri. Viļņā jau XVII gs. notika itāļu operas izrādes, bet galma teātru tradīcija saglabājās līdz XIX gs. beigām.

1579. gadā tika dibināta Viļņas universitāte (toreiz «Viļņas jezuītu akadēmija»), kas kļuva par zinātnes un kultūras centru. Jau XVI un XVII gs. blakus latīņu un poļu valodai tiesības iekaroja arī lietuviešu valoda. Pirmās grāmatas lietuviešu valodā bija garīga satura. Šeit minama sprediķu grāmata «*Postilla catholica*» (1599), kuru no poļu valodas ir tulkojis Mikalojs Daukša (1527—1613). Drīz parādījās pirmā oriģinālgrāmata lietuviešu valodā — Konstantina Širvīda «*Punktai sakymi*» («Sprediķu punkti», 1629). K. Širvīds publicēja arī pirmo lietuviešu vārdnīcu (poļu-latīņu-lietuviešu), kas ieguva tādu popularitāti, ka izrādījās nepieciešami tās atkārtoti izdevumi (1620, 1631, 1642, 1674, 1713). Pirmā laicīga satura grāmata lietuviešu valodā bija Ēzopa fabulas I. Šulca (ap 1684—1706) tulkojumā (1706).

Lietuviešu mūzikas kultūras vēstures svarīgs fakts ir mācību grāmatas «Mūzikas māksla un prakse» parādīšanās. 1667. gadā to izdeva Viļņas universitātes pedagogs Ž. Lauksmins.

Viļņas mūzikas kultūras līmeni XVII gs. otrajā pusē raksturo kaut vai tas, ka tur mācījies Kijevas mūziķis Nikolajs Diļeckis (ap 1630—1680). Viļņā viņš uzrakstīja sava slavenā teorētiskā darba «Mūzikas gramatika» («Грамматика мусикийская», 1675) pirmvariantu poļu valodā. Savas dzīves pēdējo posmu N. Diļeckis pavadīja Maskavā, kur pārtulkoja minēto grāmatu krievu valodā. Šī grāmata ilgu laiku bija galvenais mūzikas teorijas mācību līdzeklis Maskavā, tās ietekmē izauga daudzi XVII gs. krievu komponisti un tika radīti pirmie nozīmīgie daudz balsīgie kora darbi.

XVII un XVIII gs. radīta virkne lietuviešu komponistu amatieru instrumentālo darbu (S. Rauks, J. Grotus, A. Miļvīds u. c.), taču viņu daiļrade nav izpētīta.

XVIII gs. otrā pusē — laiks, kad ir likti lietuviešu literatūras klasikas pamati. Starp klasiķiem pirmais minams Kristians Donelaitis (1714—1780), fabulu un poēmas «Gadalaiki» (ap 1765—1775) autors. XIX gs.

sākumā lietuviešu literatūras un dzejas attīstību turpina Dionīzs Poška (1757—1830), poēmas «Žemaitijas un Lietuvas zemnieks» (publicēta tikai 1886. gadā) autors, Antans Strazds (1763—1833), krājuma «Garīgās un laicīgās dziesmas» (1814) autors, Simons Staņevičs (1799—1848) — fabulu autors, kas publicēja arī krājumu «Žemaitijas dziesmas» (1829) un rakstu «Žemaitijas melodiju īpatnības» (1833).

Šo periodu raksturo intereses pieaugums par tautasdziesmām. Bez minētajiem S. Staņeviča izdevumiem 1825. gadā publicēts L. Rezas (1776—1840) krājums «Dziesmas» («Dainos»), kurā ietilpst 85 tautasdziesmas. XIX gs. pirmajos gados sākās mūzikas mācības Viļņas universitātē, tika organizēts studentu koris, orķestris. Mūzika, kā arī citi mākslas veidi piedzīvoja plašu demokrātisku uzplaukumu, ko pārtrauca universitātes slēgšana pēc 1830.—1831. g. poļu sacelšanās.

Taču visgrūtākais periods lietuviešu nacionālās kultūras vēsturē iestājās pēc 1863. gada sacelšanās apspiešanas, kad uz ilgu laiku (līdz 1905. gadam) bija pilnīgi aizliegts publicēt grāmatas un periodiku lietuviešu valodā, mācīt skolās dzimtajā valodā, publiski dziedāt lietuviešu tautasdziesmas utt.

Igauniem un latviešiem XIX gs. 60.—70. gadi bija nacionālās kultūras veidošanās laiks, kas deva redzamus augļus jau 80.—90. gados, bet lietuviešu mākslas attīstību šajā periodā bremsēja ārkārtīgi smagie sabiedriskie apstākļi. Tomēr arī tur darbojās progresīvi rakstnieki — Vincs Kudirka (1858—1899), Jūlija Žemaitē (1845—1921), Jons Biļūns (1879—1907) —, kuru sacerējumos parādītas reālistiskas lietuviešu darbaļaužu dzīves ainas. Daudzi viņu darbi tika publicēti aiz Lietuvas robežām. Tā, piemēram, 1889.—1905. gadā ārzmēs tika izdots žurnāls «*Varpas*» («*Zvans*»), kur publicēti J. Žemaites, J. Biļūna un citu rakstnieku darbi. Žurnāla pirmais redaktors bija V. Kudirka — dzejnieks, rakstnieks un publicists, kas interesējies arī par lietuviešu tautasdziesmām. No mūzikas kultūras attīstības viedokļa sevišķu interesi izraisa divi viņa publicētie lietuviešu tautasdziesmu kora apdaru krājumi. Viens no šiem krājumiem — «*Kanklēs*» (izdots Tilzītē 1895. gadā) ir tipisks tautasdziesmu harmonizāciju sākuma perioda paraugs. Krājuma 17 dziesmas, kas apdarinātas četrbalsīgam vīru korim, pēc stila atgādina

J. Cimzes «Lauku puķes». Interesanti atzīmēt, ka bez 17 kora dziesmām krājumā sastopama viena apdare solo balsij ar klavierēm. Tajos pašos gados manāmi pieauga interese par lietuviešu mūzikas folkloras vākšanu. Ar sabiedrības progresīvo aprindu palīdzību tika publicēta virkne fundamentālu folkloras krājumu: trīs A. Juškas sējumi «Lietuviešu tautasdziesmas» («*Lietuviškos dainos*») izdoti 1880.—1882. g. (Kazaņas universitātes izdevums); A. Juškas «Lietuviešu kāzu dziesmas» publicētas 1883. gadā Pēterburgā (Zinātņu akadēmijas izdevums); H. Barča divi sējumi «Tautasdziesmu melodijas» («*Dainu balsai*»), kas ietver 392 dziesmas, izdoti 1886.—1889. g. Heidelbergā; 1900. gadā Krakovas Zinātņu akadēmija publicēja 1875 lietuviešu tautasdziesmas, ko bija savācis A. Juška.

XIX gs. 80.—90. gadi bija profesionālisma intensīvas attīstības periods latviešu un igauņu mūzikā un veidošanās sākuma laiks lietuviešu mūzikā.

Nav šaubu, ka vispārējie Dziesmu svētki aktivizēja muzikāli apdāvinātās jaunatnes interesi par profesionālo izglītību. Tieši 70. un 80. gadi kļuva par to laiku, kad jaunos entuziastus vairs neapmierināja muzikālās sagatavotības līmenis, kuru deva Valkas skolotāju seminārs. Viņi pievērsa uzmanību Pēterburgai, uz kurieni tiecās studējošā jaunatne no visas Krievijas impērijas. Te varēja izglītoties slavenajā konservatorijā, kurā komponistus audzināja N. Rimskis-Korsakovs. Sākumā latviešu un igauņu studenti mācījās Ērģeļu klasē. Šis instruments bija no bērnības pazīstams un deva praktiskās darbības perspektīvas. No studentiem ērģelniekiem tika prasītas zināmas jaunrades dotības, bija jāapgūst arī kompozīcijas teorija. Līdz ar to Ērģeļu klasē iegūtās zināšanas un praktiskās iemaņas ļāva radīt profesionālus skaņdarbus. Nav nejaušība, ka ērģelnieki bieži vien kļuva arī par komponistiem.

Jau 1880. gadā Pēterburgas konservatoriju absolvēja pirmais ērģelnieks latvietis — Jurjānu Andrejs (1856—1922), gadu vēlāk — pirmais ērģelnieks igauņis — Johanness Kapels (1855—1907). 1883. gadā konservatorijas Ērģeļu klasi absolvēja Jānis Sērmūkslis (1855—1913) — aktīvs latviešu mūzikas kultūras darbinieks. 1890. gadā ērģelnieces diplomu ieguva viena no sevišķi pazīstamām igauņu mūzikas kultūras pārstāvēm — Mīna Herma (1864—1941).

80. gadi deva arī pirmos komponistus ar profesionālo konservatorijas izglītību. Vispirms tas bija Jurjānu Andrejs, kas 1881. gadā absolvēja arī Kompozīcijas klasi (turklāt 1882. gadā viņš ieguva mežradznieka brīvmākslinieka grādu). Viņam sekoja Jāzeps Vītols (1863—1948), kas pabeidza konservatoriju 1886. gadā. Tieši 80. gadi bija pirmo latviešu komponistu skaņdarbu rašanās laiks.

Dabiski, ka Dziesmu svētku repertuāra radīšanas nepieciešamība stimulēja jauno komponistu interesi par kora mūziku. Otro latviešu Dziesmu svētku (1880) programmā līdzās J. Cimzem un Baumaņu Kārlim, kuru dziesmas skanēja jau 1873. gadā, sastopami Jurjānu Andreja un Oskara Šepska vārdi; trešajos svētkos (1888) viņiem pievienojās Vīgneru Ernests, Ādams Ore, Straumes Jānis un Jāzeps Vītols, bet vokāli instrumentālajā koncertā izskanēja J. Vītola Simfonija, Jurjānu Andreja kantāte «Tēvijai», «Latvju vispārējo Dziesmu svētku maršs» un «Latvju dejas» orķestrim. Tādējādi 80. gados likti ne tikai kora mūzikas pamati, bet parādījās arī jau pirmie nozīmīgie latviešu simfoniskās un vokāli simfoniskās mūzikas paraugi.

Ne jau visi komponisti, kuru vārdi nule nosaukti, kļuva par redzamām personībām latviešu mūzikas vēsturē. Nerunāsim par Straumes Jāni, kuram nebija speciālās izglītības un kura darbi — ar retiem izņēmumiem — nepacēlās virs amatieru līmeņa. Arī O. Šepska un Ā. Ores daiļrade neatstāja pēdas latviešu mūzikā, kaut gan viņi abi (sevišķi Ā. Ore) komponēja diezgan daudz. Ieguvuši muzikālo izglītību Vācijā (O. Šepskis tur mācījās no 1881. līdz 1884., bet Ā. Ore — no 1882. līdz 1883. gadam), viņi nesaņēma tos mūzikas nacionālās būtības izpratnes stimulus, ko saviem skolniekiem deva N. Rimskis-Korsakovs.

Tajā pašā laikā Jurjānu Andrejs un J. Vītols apzināti centās apgūt mūzikas nacionālo saturu. Nacionālā skanējuma apgūšanas ceļš vispirms veda no tautasdziesmu apdarēm uz mūzikas folkloras materiāla citējumu lielas formas darbos. Tautasdziesma ir Jurjānu Andreja «Latvju vispārējo Dziesmu svētku marša» un simfonisko «Latvju deju» pamatā. Tautasdziesmas melodija skan arī viņa čella koncerta liriskajā epizodē. Drīz pēc konservatorijas absolvēšanas J. Vītols raksta savu simfonisko poēmu «Līgo». Te vispirms raksturīga pie-

vēršanās nacionāli iezīmīgajam sižetam, no kura izriet arī tieksme uz folkloras materiāla izmantošanu. Nacionālās savdabības nākamais posms — tautiskā skanējuma organiska pārtvere, par ko runa būs vēlāk.

Latviešu komponistu pirmie daiļrades sasniegumi radīja atbalsi sabiedrībā. Pēc Trešajiem vispārējiem Dziesmu svētkiem pie Rīgas Latviešu biedrības tika nodibināta Mūzikas komisija, kas sāka aktīvu darbību latviešu mūzikas publikācijas un propagandas jomā. 1889. gadā iznāca Mūzikas komisijas izdots pirmais kora dziesmu krājums Jurjānu Andreja redakcijā. 1890. gadā parādījās otrais šāda veida krājums, bet 1900. gadā — jau piektais. Sākot ar 1891. gadu, Mūzikas komisija ik gadus rīkoja Rīgā «Rudens koncertus», kuros blakus krievu un Rietumeiropas komponistu darbiem skanēja arī daudz jaunu latviešu komponistu sacerējumu. Uz šiem koncertiem sabrauca visi redzamākie latviešu mūziķi — komponisti un atskaņotājmākslinieki, lai arī kur viņi dzīvotu un strādātu. «Rudens koncerti» pārvērtās par īstiem latviešu mūzikas svētkiem, izraisot milzīgu publikas interesi.

80. gadi Lietuvas mūzikas dzīvē raksturoti jau iepriekš. Var piebilst, ka šajos gados parādījās pirmās mesas ar lietuviešu tekstiem¹, ka 1889. gadā Varšavas Mūzikas institūta Ērģeļu klasi absolvēja viens no redzamākajiem lietuviešu toreizējiem mūzikas darbiniekiem Jozs Naujālis (1869—1934).

Nopietnas pārmaiņas Baltijas tautu mūzikas kultūrā notika 90. gados, kad strauji pieauga profesionāli izglīto mūziķu skaits. Jau minēts, ka 1890. gadā Pēterburgas konservatorijas Ērģeļu klasi absolvēja M. Herma. Gadu vēlāk to pašu klasi absolvēja igauņis Konstantīns Tirņu (1865—1927). XIX gs. beigās Pēterburgas konservatorijā izauga divi izcili igauņu komponisti — 1897. gadā komponista diplomu saņēma Rūdolfs Tobiaass (1873—1918), bet 1900. gadā — Artūrs Kaps (1878—1952) (divus gadus agrāk viņš absolvēja Ērģeļu klasi). Tajā pašā laikā igauņis Aleksandrs Lēte (1860—1948) Drēzdenes konservatorijā beidza divgadīgus kora kompozīcijas kursus.

¹ Joza Kalvaiša Mesa *F-dur* publicēta Tilzītē 1886. gadā, Miķaļoja Raceviča-Rača mesa komponēta 1889. gadā.

Vienlaikus ar A. Kapu Pēterburgas konservatorijā studēja trīs jaunie latviešu komponisti — Emīls Dārziņš (1875—1910), Alfrēds Kalniņš (1879—1951) un Emīlis Melngailis (1874—1954). (Zīmīgi, ka E. Melngailis aizbrauca uz Pēterburgu no Drēzdenes, kur viņu neapmierināja muzikālās izglītības ievirze.) 1901. gadā E. Melngailis pabeidza konservatoriju, bet E. Dārziņš un A. Kalniņš dažādu iemeslu dēļ pārtrauca studijas, tomēr Pēterburgas gadi atstāja neizdzēšamas pēdas visu triju skaņražu daiļrades ceļos.

Gadsimtu mijā Pēterburgā studēja lietuviešu mūziķis (dziedātājs, vēlāk arī komponists) Česlavs Sasnausks (1867—1916), tajos pašos gados Varšavas Mūzikas institūta studentu vidū bija izcilākais lietuviešu komponists un gleznotājs Mīkalojs Konstantīns Čurļonis (1875—1911), kas absolvēja institūtu 1900. gadā. 1890. gadā Baltijas tautu daiļradi reprezentē divi latviešu komponisti (Jurjānu Andrejs un J. Vītols), bet XX gs. sākumā var runāt jau par ievērojamu profesionālo komponistu grupu, kurā ir 5 latvieši, 3 igauņi un 1 lietuvietis. Bez viņiem daiļrades laukā aktīvi darbojās daudzi ērgelnieki, kuru profesionālā sagatavotība ļāva viņiem arī komponēt.

Pagājušā gadsimta 90. gados Baltijas komponistu daiļrade stipri aktivizējās. Detalizēti nepakavējoties pie solo un kora dziesmām, ieskatīsimies lielo formu attīstībā un pavērosim, kādas jaunas tendences saskatāmas agrāk apgūtajos žanros. Vispirms jāatzīmē pirmo nozīmīgo igauņu skaņdarbu parādīšanās. Studējot Pēterburgas konservatorijā, R. Tobias un A. Kaps radīja lielas formas instrumentālos darbus, kas ieņem goda vietu igauņu mūzikas klasikā. Pie šiem darbiem pieskaitāmi R. Tobiasa simfoniskā uvertūra «Jūlijs Cēzars» (1896), kantāte «Joanns Damaskins», stīgu kvartets, divi A. Kapa darbi — sonāte ērgelēm (1897) un simfoniskā uvertūra «Dons Karloss» (1899). Šajos skaņdarbos jaunie komponisti meistarīgi izmanto sonātes formas dramaturģiskās iespējas. Te nav nacionālā tematisma apguves mēģinājumu, jo autoriem ir cits mērķis — iekļūt pašās konfliktējošā simfonisma dramaturģijas dzīlēs. Igaunijā tajā laikā nacionālajai tematikai pievēršas M. Herma (kantāte «Kalevs un Linda», 1894). Tomēr visspilgtāk šī tendence izpaužas kora mūzikā.

Gadsimta beigās sāk skanēt arī lietuviešu mūzika. Tā,

piemēram, 1897. gadā Varšavā izdotajā ērģelprelūdiju krājumā ietvertas 12 J. Naujāla prelūdijas. Moņuško konkursā (Varšavā) viņa Mesa iegūst pirmo prēmiju. Taču svarīgākais notikums lietuviešu mūzikā ir M. K. Čurļoņa pirmo skaņdarbu parādīšanās. Būdams tolaik (90. gadi) vēl Varšavas Mūzikas institūta students, Čurļonis radīja daudz klavierdarbu (starp tiem divas sonātes, desmitiem prelūdiju, kanonu, fūgu u. tml.) un garīgu kora sacerējumu; 1900. gadā viņš komponēja pirmo lietuviešu simfonisko darbu — poēmu «Mežā».

Latviešu komponistu daiļradi 90. gados pārstāvēja galvenokārt Jurjānu Andreja un J. Vītola darbi. Sevišķi intensīvi attīstījās J. Vītola daiļrade. Pēc paša komponista vārdiem, Trešie vispārējie Dziesmu svētki (1888) modināja viņā nopietnu interesi par nacionālo kustību, latviešu literatūru un folkloru.¹ Nav nejaušība, ka minētā simfoniskā glezna «Ligo» radās 1889. gadā. Divus gadus vēlāk J. Vītols kopā ar savu vistuvāko draugu Jurjānu Andreju piedalījās tautas mūzikas vākšanā, viņš nodeva Jurjānam 107 personiski pierakstītas dziesmas.

Tieši kontakti ar folkloru, kā arī latviešu literatūras apgūšana uzreiz atspoguļojās J. Vītola daiļradē. Jau 1891. gadā radās tādi izcili darbi kā kora dziesmas «Beverīnas dziedonis», «Dievozolu trijotne» un «Staburadze». Visas šīs dziesmas uzrakstītas ar Ausekļa tekstiem. Kā zināms, Auseklis bija spilgts jaunlatviešu ideoloģijas paudējs latviešu dzejā. Pievēršanās viņa tekstiem, kas tik bieži tēlo dzimtās tautas pagātnes un legendu ainas, prasīja atbilstošus mūzikas izteiksmes līdzekļus. Tieši «Beverīnas dziedonis» kļuva par to darbu, kurā vērojams kvalitatīvs pavērsiens Vītola daiļradē. Atšķirībā no «Ligo», kur autors citē folkloras melodijas, «Beverīnas dziedonis» ir pilnīgi oriģināla, ar latviešu mūzikas folkloras elementiem caurstrāvota mūzika — gan skaņkārtas, gan arī intonāciju un ritmikas ziņā. 90. gados J. Vītols pievērsās dažādiem žanriem, radot daudz klavierdarbu, simfonisko «Dramatisko uvertīru» (1895), pirmo latviešu stīgu kvartetu (1899), kas ilgus gadus bija vienīgais šā žanra paraugs latviešu mūzikā.

¹ Vītols J. Manas dzīves atmiņas. — Grām.: Latviešu mūzika. R., 1958, 293.—294. lpp.

Paralēli pirmo komponistu daiļrades aktivizācijai stipri paplašinājās arī atskaņotājmākslinieku rindas. Jau minēts, ka 1898. gadā konservatoriju absolvēja lietuviešu dziedātājs Č. Sasnausks. 90. gados Pēterburgas konservatorijas diplomu saņēma vairāki latviešu mūziķi izpildītāji: vijolnieks Jēkabs Ozols (1891), ērģelnieks Atis Kauliņš (1893), dziedātājs Pāvuls Jurjāns (1895). XX gs. sākumā manāmi izaugušie atskaņotāju kadri spēcīgi ietekmēja Baltijas pilsētu koncertdzīvi.

Parādījās pirmie mūzikai veltītie izdevumi un pētījumi, kas lika pamatus mūzikas zinātnei, publicistikai un folkloristikai. Tartu no 1885. līdz 1897. gadam K. A. Hermans izdeva «Dziesmu un spēļu lapu» (*«Laulu ja māngu leht»*). 1890., 1891. un 1892. gadā Straumes Jānis izdeva «Baltijas mūzikas kalendāru». Kaut arī šeit publicētie materiāli dažkārt ir diezgan naivi un ne vienmēr precīzi, tomēr tajos var saskatīt pamatus nākamajai latviešu mūzikas vēsturei (detalizētas biogrāfiskas ziņas par pirmajiem redzamākajiem mūzikas darbiniekiem). Izdevumā ievietoti arī dažādi raksti par izpildītājmākslu, pedagogiju, mūzikas terminoloģiju utt.

1891. un 1892. gadā Jurjānu Andrejs organizēja folkloras vākšanu un sāka nopietnu pētniecības darbu, kura rezultātā parādījās viņa «Latvju tautas mūzikas materiāli». Fundamentālajam izdevumam, kas kļuva par latviešu folkloristikas pamatu, Jurjāns veltīja ilgus gadus. Publicētas sešas materiālu burtnīcas, no tām pirmā — jau 1894. gadā¹. Līdzās pašām tautasdziesmām (melodijas ar tekstiem) «Materiāli» iepazīstina arī ar Jurjāna — folklorista uzskatiem. Bez «Materiāliem» un vairākiem zinātniskiem rakstiem par folkloru, kas publicēti periodiskajā presē, Jurjāns 1891. gadā sniedza latviešu profesionālās mūzikas pārskatu «Latviešu mūzikas literatūra». Tam sekoja virkne jaunāko latviešu skaņdarbu apskatu, kas lika pamatus zinātniskai mūzikas kritikai.

Interesanti atzīmēt, ka latviešu presē parādījās lietuviešu mūzikas folklorai veltīts Straumes Jāņa raksts «Par leišu dainām»². Izpētījis 392 dziesmas (no H. Barča

¹ Turpmākās burtnīcas izdotas XX gadsimtā (1903, 1907, 1912, 1922, 1926).

² Tēvija, 1890, 21. febr.

krājuma, kas publicēts 1889. gadā), autors apgalvo, ka lietuviešu dziesmas «ne tik vien oriģinālas, jaukas, bet arī visai interesē lietas pratēju, tās salīdzinot ar latviešu dziesmu melodijām». Viņš izsaka domu, ka aplūkojamās dainas «uzrāda ievērojami lielu radniecību ar latviešu tautas dziesmām», apskata lietuviešu mūzikas folkloras skaņkārtu un metrikas īpatnības. Skaisti un tēlaini autors apraksta lietuviešu tautasdziesmu saturu, arī tajā saskatot lielu radniecību ar latviešu folkloru, dažreiz pat teksta burtisku sakrišanu, piemēram:

O, kur josi, broluži,
Szi miglota rytuzi?

Ai, kur jāsi, bālelīn,
Sai miglainā rītiņā?

Tātad jau 1890. gadā sastopamies ar «salīdzinošās folkloristikas» pētījumiem, kam tik liela uzmanība tiek veltīta mūsdienās.

XIX gadsimta 90. gadi ir periods, kas vienādi nozīmīgs un svarīgs visām Baltijas republiku tautu mūzikas kultūrām. Process, kas sākās šajā laikā, dabiski paātrinājās un paplašinājās. XX gadsimta sākumu jau var uzskatīt par jauno nacionālo skolu tapšanas periodu.

Latvijā XX gadsimta sākumā veidojās vairāku komponistu daiļrade. Divi no viņiem — Jurjānu Andrejs un J. Vītols jau bija atzītas autoritātes, bet pārējie — E. Dārziņš, A. Kalniņš, E. Melngailis jaunā gadsimta pirmajos gados uzsāka savu daiļrades ceļu. Viņiem drīz pievienojās Jānis Zalītis (1884—1943), kas mācījies Pēterburgas konservatorijā no 1904. gada līdz 1914. gadam, apgūstot ērģelnieka un komponista specialitātes, un arī brāļi Jāzeps (1877—1947) un Jānis (1890—1966) Mediņi, kas savu muzikālo izglītību guvuši Rīgā, Zīgerta mūzikas skolā.

Igaunijā R. Tobiasam un A. Kapam pievienojās jauno Pēterburgas konservatorijas absolventu grupa — ērģelnieks Mihkels Līdigs (beidzis konservatoriju 1904. g.), Marts Sārs (1908. g.), Artūrs Lemba (1908. g.) — komponists un pianists. Šajā laikā Pēterburgas konservatorijā sāka mācīties Kirils Krēks (1911. g. absolvēja Bazūnes klasi, 1916. g. — Kompozīcijas klasi) un vēlāk redzamākais igauņu komponists Heino Ellers (1887—1970). No 1913. līdz 1915. gadam viņš mācījās Kompo-

zīcijas klasē, bet absolvēja konservatoriju pēc pārtraukuma — 1920. gadā.

Lietuvā darbojās M. K. Čurļonis, J. Naujālis un Č. Sasnausks, kuriem pievienojās Miks Petrausks (dziedātājs un komponists, mācījies Pēterburgas konservatorijā kopš 1901. gada, taču sakarā ar piedalīšanos 1905. g. revolūcijā bija spiests studijas pārtraukt), Konstantins Galkausks (beidzis konservatoriju 1908. gadā), bet nedaudz vēlāk — Jurgis Karnavičs (1910. gadā absolvējis Vokālo klasi, 1912. gadā — Kompozīcijas klasi).

Jaunie latviešu komponisti gāja katrs savu ceļu, paliekot uzticīgi tiem žanriem, kas jau bija kļuvuši tradicionāli latviešu mūzikā. Alfrēdam Kalniņam šajos gados visraksturīgākais bija solo dziesmas žanrs, viņš pievērsās arī klavierminiaturām un retumis — simfoniskajai mūzikai un kora dziesmai. E. Dārziņš, kura daiļrades ceļš aptver mazāk par 10 gadiem, arī komponēja solo un kora dziesmas. E. Melngailis — latviešu mūzikas folkloras kaislīgs vācējs un propagandists — atdeva visus spēkus tautasdziesmu kora apdarēm, turklāt radot oriģināldarbus solo un kora dziesmas jomā. Šajos gados turpinājās arī J. Vītola daiļrade, kurā arvien nozīmīgāku vietu iekaroja kora un solo dziesma. Paralēli tika radīti klavieru un simfoniskie darbi.

Lietuvā visnozīmīgākā bija M. K. Čurļoņa daiļrade. Viņš komponēja simfonisko mūziku un klavierdarbus, pievērsās arī tautasdziesmu apdarēm. Līdzās tam lielu interesi izraisīja M. Petrauska dziesmas, bet īpašu ievēribu rada viņa opera «Birute».

Neparasti intensīva ir igauņu komponistu daiļrade. XX gadsimta sākumā viņi ļoti īsā laikā apgūst daudzus vissarežģītākos žanrus. Parādās simfoniskie darbi, kvarteti, oratorijas un kantātes, opera, koncerts, klavieresonāte, ērģelīdarbi: 1905. gadā A. Lembas klavierkoncerts (pirmais igauņu mūzikā pēc R. Tobiasa nepabeigtā koncerta), 1906. gadā — A. Lembas opera «Lembitu meita», divas daļas no A. Kapa simfoniskās «Svītas par igauņu tautas tēmām» (izmantoti folkloras citējumi), 1907. gadā — A. Lembas kantāte «Jūras karaliene», fragments no R. Tobiasa nepabeigtās operas «Kalevipoega sapnis», 1908. gadā — A. Lembas simfonija (pirmais šī žanra paraugs igauņu mūzikā), M. Sāra klavieru svīta, 1909. gadā — M. Līdīga simfoniskā svīta «Lembitu» (arī šeit folkloras materiāli), R. Tobiasa kap-

ričo par igauņu tautas melodiju — «Vārna — rāms putns» un oratorija «Jonasa sūtība», 1910. gadā — A. Kapa kantāte «Šaulei», M. Līdīga simfoniskā poēma «Jāņu nakts», M. Sāra «7 prelūdijas un fūgas ērģelēm», 1911. gadā — R. Tobiasa operas «Kalevipoegs» fragmenti («Balāde par brīnum jauko jaunavu Ilmaneitsi» un «Epilogs») un tuvākajos gados — virkne citu autoru dažādu darbu, starp kuriem atzīmējamas H. Ellera pirmās simfoniskās partitūras — «Mijkrēslis», «Epizode no revolūcijas laikiem» (1917).

Iezīmējas šāda kopaina.

1) Visu triju tautu komponistiem vērojama padziļināta interese par dzimto folkloru. Lielā skaitā tiek radītas tautasdziesmu apdares koriem (Jurjānu Andrejs, E. Melngailis, M. K. Čurļonis, M. Herma, M. Līdigs, M. Sārs u. c.). Tautasdziesmu apdares sastopamas arī klaviermūzikā (M. K. Čurļonis, J. Vītols). Tautasdziesmu melodika kļūst par daudzu instrumentālo skaņdarbu pamatu (Jurjānu Andrejs, M. Līdigs, R. Tobias, M. K. Čurļonis u. c.).

2) 1905. gada sabiedriski politiskā atmosfēra, pirmā pasaules kara notikumi, jaunais revolucionāro uzplūdu vilnis, kuram sekoja Oktobra revolūcijas uzvara 1917. gadā, — tas viss rod tiešu vai netiešu atspoguļojumu muzikālajā daiļradē. Visticšāk šie procesi izpaužas M. Petrauska — daudzu lietuviešu revolucionāro dziesmu autora daiļradē. Sabiedriskie notikumi atspoguļojas arī M. K. Čurļoņa klavierdarbos, kuru saturs, sākot ar 1904. gadu, nepārtraukti dramatizējas un sasniedz vētrains protestā izpausmi.

XIX gs. 90. gados izveidojās progresīvi noskaņotās inteliģences idejiskā kustība — Jaunā strāva.¹ Latviešu sabiedrība šajā laikā kļuva šķiriski daudzveidīga, kas izsauca asas ideoloģiskas cīņas. Šīs cīņas estētikas jomā visspilgtāk izpaudās J. Jansona-Brauna darbība.

90. gados uzplauka R. Blaumaņa (1863—1908) reālistiskā dramaturģija, asi iezīmējās demokrātiskā un atmaskojošā tendence Aspazijas (1868—1943) lugās un dzejā. Revolucionāri noskaņotās inteliģences un

¹ Raksta ietvaros nav iespējams sniegt plašu kulturoloģisku un sociālu muzikālo notikumu analīzi, jāaprobežojas ar svarīgāko fakti pieminēšanu.

strādnieku aprindās par vispopulārāko dzejnieku kļuva Eduards Veidenbaums (1867—1892), viens no pirmajiem latviešu marksistiem, kura dzejoļi izplatījās rokrakstos. Šī sabiedriskās domas viļņa virsotnē izauga Rainis (1865—1929), kura daiļradei bija izšķiroša loma turpmākajā latviešu literatūras un dzejas attīstībā un kura māksla kļuva par daudzu jo daudzu skaņdarbu rašanās avotu līdz pat mūsu dienām. XX gadsimta sākumā Raiņa liesmainā poēzija iedvesmoja vairākus komponistus, veicinot viņu labāko kora dziesmu tapšanu (J. Vītola «Karaļmeita», 1903; E. Dārziņa «Lautās priedes» un «Senatne», 1904; E. Melngaiļa «Senatne», 1904, un «Pastarā diena» no «Latviešu rekviēma», 1911). Taču ne tikai Raiņa tekstu izmantošana ietekmēja latviešu mūziku. Viņa daiļrade vispār kļuva par dziļa idejiskā satura un visaugstākā mākslinieciskā līmeņa paraugu.

Jāatzīmē dzimtenes un tautas tēmas padziļināšanās A. Kalniņa daiļradē pirmā pasaules kara gados, viņa kantātes «Pastarā diena» radīšana 1917. gadā ar Raiņa tekstu, H. Ellera simfoniskās «Epizodes no revolūcijas laikiem» komponēšana 1917. gadā. Jāmin arī revolucionāro dziesmu krājumu publikācijas Lietuvā (1902—1908) un pirmo revolucionāro dziesmu kora apdaru krājums Latvijā (Straumes Jāņa un H. Prūša «Brīvības dziesmas», 1917).

Paralēli šiem notikumiem aktivizējās vietējā mūzikas dzīve. Lietuvā un Igaunijā izveidojās divi mūzikas centri: Tartu un Tallina (Igaunijā), Viļņa un Kauņa (Lietuvā). Latvijā zināma loma bija Jelgavai, tomēr par galveno mūzikas dzīves centru kļuva Rīga. Sevišķi interesanta aina vērojama Igaunijā. Tartu darbojās virkne redzamāko igauņu komponistu un citu mūzikas darbinieku. Pēc konservatorijas absolvēšanas Tartu dzīvoja M. Herma — slavenā ērģelniece un daudzu skaņdarbu (vispirms kora dziesmu) autore. No 1882. līdz 1908. gadam Tartu dzīvoja un strādāja K. A. Hermans. Par Tartu mūzikas dzīves pavērsiena momentu var uzskatīt 1900. gadu, kad uz turieni aizbrauca A. Lēte (pirms trim gadiem viņš bija absolvējis Drēzdenes konservatoriju). No vietējiem mūziķiem amatieriem Lēte organizēja Tartu simfonisko orķestri, kā arī vīru un jaukto kori. Ar šiem kolektīviem viņš sāka rīkot koncertus. Drīz uz Tartu aizbrauca arī R. Tobiass (1904. gadā).

Tartu izskanēja daudzi Eiropas klasikas labākie paraugi (to vidū Hendeļa un Haidna oratorijas) un — tas ir jo svarīgāk — gandrīz visi igauņu komponistu jaunie skaņdarbi. R. Tobiass šajos gados daudz uzstājās kā pianists, ērgelnieks un diriģents. Lai gan mākslinieks nodzīvoja Tartu tikai četrus gadus, viņa piedalīšanās pilsētas mūzikas dzīvē ienesa daudz spilgtuma.

1908. gadā R. Tobiass aizbrauca uz Vāciju. Tajā pašā gadā pēc konservatorijas absolvēšanas Tartu ieradās M. Sārs. Viņš, tāpat kā citi igauņu mūziķi, intensīvi piedalījās pilsētas mūzikas dzīvē (līdz 1921. gadam), radīja tur daudzus savus labākos skaņdarbus, it īpaši kora dziesmas. 1914. gadā, tikko beidzis Berlīnes konservatoriju, Tartu uz dzīvi apmetās diriģents Juhans Simms (1885—1959). Viņš kļuva par teātra «*Vanemuine*» diriģentu un palika šajā postenī ilgus gadus. Tādējādi Tartu mūzikas dzīvi veidoja virkne redzamāko igauņu mūziķu, kas sagatavoja augsni Mūzikas augstskolas organizēšanai (1919). Tajā turpmākajos 20 gados (1920—1940) Teorijas un kompozīcijas nodaļu vadīja H. Ellers, aizsākot vienu no igauņu mūzikas virzieniem, kas ieguva «Tartu skolas» nosaukumu.

Tallinā savukārt darbojās teātris «*Estonia*», turklāt 1919. gadā tur tika organizēta arī Mūzikas augstskola. Dažādi kora kolektīvi rīkoja daudz koncertu, tomēr visumā mūzikas dzīve Tallinā atpalika no Tartu, kur bija koncentrēti visi nozīmīgākie radošie spēki.

Koncertdzīves aktivizācija Igaunijā kļuva iespējama sakarā ar nepārtrauktu jauno izpildītāju skaita pieaugumu. Blakus jau plaši pazīstamiem mūziķiem (kā ērgelnieki uzstājās M. Herma, R. Tobiass, A. Kaps u. c.) koncertdzīvē sāka piedalīties dziedātāja Aino Tamma (1864—1945), pianisti Teodors Lemba (1876—1956) un Artūrs Lemba (1885—1963), mežradznieks Jāns Tamms (1875—1933)¹.

XX gadsimta sākums bija lūzuma periods lietuviešu mūzikā. 1905. gada revolūcijas notikumu rezultātā tika atcelts lietuviešu valodas aizliegums. Tas tūlīt atsaucās uz visu kultūras un mākslas dzīvi. Amatieru literāri mākslinieciskā biedrība «*Vilniaus kanklės*» 1906. gadā uzveda M. Petrauska operu «*Birute*». Kaut gan operas

¹ Artūrs Lemba un J. Tamms ilgus gadus strādāja par Pēterburgas konservatorijas profesoriem.

mākslinieciskā vērtība nebija pārāk augsta, uzvedums radīja vētrainu sabiedrisku atbalsi. Tajā pašā gadā Viļņā tika sarīkota pirmā mākslinieciskā izstāde, pēc diviem gadiem — otrā. Pēc M. K. Čurloņa iniciatīvas pie Literāri mākslinieciskās biedrības tika organizēta mūzikas sekcija. 1909. gadā uz Viļņu atbrauca (pēc Pēterburgas konservatorijas absolvēšanas) K. Galkausks. Viņš nodibināja simfonisko orķestri un organizēja koncertus, kuros uzstājās ne tikai kā diriģents, bet arī kā lektors.

Rīga jau sen bija ievērojams Eiropas mūzikas centrs. Operteātris, izcilāko mūziķu vieskoncerti, diezgan plašas un nopietnas muzikālās izglītošanās iespējas — visi šie fakti liecināja par pilsētas mūzikas kultūras augsto līmeni. Diemžēl šī kultūra ilgstoši bija pastāvējusi kā viena no vietējo vācu feodālo un birģerisko slāņu privilēģijām. Nacionālās pašapziņas atmoda stimulēja jaunās — nacionālās mūzikas kultūras rašanos. Tieši XX gadsimta pirmajā desmitgadē sākās dažādu latviešu kora kolektīvu un latviešu atskaņotājmākslinieku koncerti. Starp tā laika mūziķiem izcēlās dziedātāji Jēkabs Duburs (1866—1916), Pauls Sakss (1878—1968), Malvīne Vignere-Grīnberga (1873—1949), Rūdolfs Bērziņš (1881—1949), Ada Benefelde (1877—1970), pianisti Ludvigs (1856—1930)¹ un Ādolfs (1864—1911) Bētiņi, čellists Oto Fogelmanis (1876—1926), vijolnieks Augusts Dombrovskis (1878—1940), ērģelnieks un diriģents Pauls Jozuus (1873—1937), diriģents Artūrs Bobkovics (1885—1959) u. c. No 1902. gada retumis notika simfoniskie koncerti P. Jurjāna vadībā, bet no 1907. gada pie pults jau redzams profesionāli sagatavots diriģents Artūrs Bobkovics. Dziedātāju kamerkoncertos bija plaši pārstāvēta latviešu tautasdziesma, kā arī E. Dārziņa, J. Vītola un A. Kalniņa solo dziesmas. Organizēt latviešu mūzikai speciāli veltītus simfoniskos koncertus vēl nebija iespējams, jo latviešu komponistu simfoniskie darbi tikko sāka parādīties. Taču tie galvenokārt izskanēja P. Jurjāna un A. Bobkovica koncertos līdzās krievu un Vakarēiropas komponistu darbiem. 1906. gadā P. Jurjānam pat izdevās organizēt divus autorkoncertus: viens bija

¹ Ludvigs Bētiņš strādāja par Klavieru klases profesoru Maskavas konservatorijā.

veltīts J. Vītola, otrs — Jurjānu Andreja simfoniskajai mūzikai.

Mūzikas kultūras aina Latvijā būtu nepilna, ja nebūtu minēta mūzikas kritikas un publicistikas intensīvā attīstība. No 1906. gada līdz 1908. gadam iznāca žurnāls «Mūzikas Druva». Žurnāla radīšanas iniciators un pirmais izdevējs Atis Kauliņš (1867—1944) bija mūziķis ar augstāko izglītību (1893. gadā beidza Pēterburgas konservatorijas Ērģeļu klasi). Viņš žurnāla darbu pacēla profesionālā līmenī. Taču tajā laikā vēl nebija nobriedusi augsne speciālam mūzikas izdevumam — un «Mūzikas Druva» iznāca tikai nedaudz ilgāk par diviem gadiem.

Dažādas avīzes savukārt publicēja rakstus par mūziku, vispirms — recenzijas, kas plaši apgaismoja koncertu dzīvi. Gadsimta sākumā par visspilgtāko kritiķi izvirzījās Emīls Dārziņš, kura raksti pārsteidza ar spriedumu dziļumu un drosmi. Līdzās Dārziņam mūzikas kritikas un publicistikas jomā darbojās Pēterburgas konservatorijas absolvents Nikolajs Alunāns (1859—1919), ērģelniece (Maskavas konservatorijas absolvente) Marija Gubene (1872—1947), Atis Kauliņš un virkne citu mūziķu. Pēc Dārziņa nāves par visredzamāko mūzikas kritiķi kļuva Jānis Zālītis.

Izpildītāju kultūras izaugsme radīja nepieciešamību organizēt operkolektīvu. To realizēt izdevās P. Jurjānam, kas strādāja par dziedāšanas pasniedzēju Krievu mūzikas biedrības Rīgas nodaļas mūzikas skolā. Skolas audzēkņu kolektīvi 1907. gadā uzveda «Jevgeņiju Oņeginu». Izrāde tika uzņemta ar tādu interesi un sajūsmu, ka P. Jurjāns nolēma organizēt pastāvīgu operkolektīvu. Šis kolektīvs, kas ieguva nosaukumu «Latviešu opera», pastāvēja no 1913. gada (pirmā izrāde — «Jevgeņijs Oņegins» P. Līcītes latviešu tulkojumā — notika 1913. gada 8. septembrī) līdz 1915. gadam, kad kara laika apstākļi piespieda to pārtraukt savu darbību. Šajā kolektīvā izauga profesionāli operas solisti, kas spēja uzvest «Jevgeņiju Oņeginu», «Dēmonu», «Karmenu», «Ivanu Susaņinu», «Traviātu», «Rigoletu», «Piķa dāmu» un citas operas.

1919. gadā, kad Padomju Latvijas valdība nolēma dibināt operteātri bijušās vācu operas telpās, varēja droši plānot darbu jaunajam kolektīvam, kura kadri bija sagatavoti jau 1913.—1915. gadā. Taču nacionālo operu

tolaik vēl nebija. Šī problēma interesēja daudzus, bet, kamēr trūka piemērotu sabiedrisko apstākļu un izpildīšanas iespēju, nacionālās operas radīšana bija pāragra.

Ieskatisimies operas ieceru kopainā XX gadsimta sākumā.

Pēc pirmajiem mazveiksmīgajiem operas radīšanas mēģinājumiem Latvijā (J. Ozola «Spoku stundā», 1893; Ā. Ores «Gunda», 1899) uz ilgāku laiku šo žanru it kā aizmirsā. Taču jau 1903. gadā Rīgas Latviešu biedrības Mūzikas komisija izsludināja konkursu par labākā operlibreta radīšanu. Plaši pazīstams fakts — «Baņutas» libreta parādīšanās šajā konkursā. Taču toreiz, XX gadsimta sākumā, librets palika nepamanīts, un, tikai pievērsoties tam gadus piecpadsmit vēlāk, A. Kalniņš radīja pirmo latviešu klasisko operu.

Interese par mūzikas teātri šajos gados vērojama arī pie kaimiņtautām. Lietuvā 1903. gadā parādījās pirmās — mākslinieciski nenozīmīgās M. Petrauska operetes. Igaunijā 1905. gadā radās A. Lembas opera «Sabīna», gadu vēlāk pārstrādāta par «Lembitu meitu» un tajā pašā laikā uzvesta Tartu. 1906. gadā Viļņā ar milzīgiem panākumiem uzvesta M. Petrauska opera «Birutē». Bet ar to operas vēsture Baltijas republikās pārtrūka un atjaunojās tikai pēc gadiem desmit, piecpadsmit. Tas nenozīmē, ka nebija intereses par šo žanru. Saglabājusies interesanta J. Vītola atziņās vēstulē draugam K. Kalējam (1906. gada 17. aprīlī). Viņš raksta: «...vēl varbūt ķeršos pie kādas lielākas kantātes, kurai man kāds libretists piedāvājis «Beverīnas dziedoņa» apstrādājumu. Ja teksts būs labi izdevies — darbs mani interesētu kā *ģenerālmēģinājums* priekš operas (retinājums mans. — L. K.). Vismazāk tā fantazēju...»¹ Zīmīgi, ka tajā pašā laikā dzima arī M. K. Čurloņa sapnis par operu. Kopā ar savu līgavu, rakstnieci Sofiju Kimantaiti, viņš bija iecerējis operu «Jurate». Vēstulē Sofijai 1908. gada 5. decembrī viņš rakstīja: ««Jurate» katreiz man arvien labāk patīk, un šodien jau dzirdēju nedaudz mūzikas no tās. [...] Vai man jāizvairās tajā no tautasdziesmām vai ne? [...] Gribu, lai to varētu izpildīt pat Varšavā un ar laiku arī Viļņā, bet līdz tam vēl daudz ūdeņu aiztecēs (retinājums mans. — L. K.). ... Vai Tu jūti,

¹ Latviešu mūzika. R., 1958, 380. lpp.

kā tas būs? Mēs — pašu operā. Ak, tagad tikai laiku un mieru priekš darba!»¹ Tajos pašos gados R. Tobias bija sācis strādāt pie operas «Kalevipoegs». Saglabājušies minētie fragmenti no šī diemžēl nepabeigtā opusa.

XX gadsimta pirmās un otrās desmitgades mijā A. Kalniņš iesāka komponēt operu «Indulis un Ārija» (pēc Raiņa lugas), bet nepabeidza un iznīcināja to, kas jau bija uzrakstīts. Savas dzīves beigās E. Dārziņš strādāja pie operas «Rožainās dienas». Darbu pārtrauca komponista nāve, tāpēc grūti spriest, kāds būtu bijis rezultāts. Likumsakarīgi, ka otrās desmitgades beigās (vietām arī agrāk) parādījās virkne operu dažādās nacionālajās skolās, kuras bija radušās Krievijā XX gs. sākumā.

Starp tām var minēt A. Kalniņa «Baņutu» un Jāņa Mediņa «Uguni un nakti» Latvijā, Armena Tigranjana «Anušu» Armēnijā, virkni Uzeira Hadžibekova operu un muzikālo komēdiju (starp tām slaveno «Aršinmalalanu») Azerbaidžānā, Dmitrija Arakišvili «Teiksmu par Šotu Rustaveli», Viktora Dolidzes komisko operu «Keto un Kote» un operas klasikas šedevru — Zaharija Pališvili «Abesalomu un Eteri» Gruzijā. Šo operu komponēšanu veicināja izpildījuma reālie priekšnoteikumi un apstākļi, kas padarīja iespējamu operu skatuvisko dzīvi.

Kādi bija jauno nacionālo skolu stilistiskie meklējumi un virzieni?

Latviešu un igauņu mūzikas daiļradi ietekmēja plašu tautas masu interese par kora dziedāšanu un krievu klasiskā mūzika («Jaunā krievu skola»). No šejienes — aktīva radošā darbība tautasdziesmu kora apdaru žanrā, vēlāk — instrumentālo, to vidū arī simfonisko sacerējumu radīšana ar tautas mūzikas melodiskā materiāla izmantojumu.

Latviešu komponistu un igauņu ērģelnieku (viņi bija arī pirmie komponisti) pirmās paaudzes mūzikas valoda balstās uz klasiskās muzikālās domāšanas pamatiem. Arī jaunie igauņu komponisti, kuri sāka darboties gadsimtu mijā, tāpat kā viņu laikabiedri — jaunie latviešu skaņraži, saglabāja šādu attieksmi pret klasiku. Taču viņu daiļradē salīdzinājumā ar «akadēmisko virzienu»

¹ Citēts pēc grām.: Ландсбергис В. Творчество Чюрлениса. Л., 1975, с. 18.

izpaudās arī jaunas tendences. Pēterburgas mūzikas dzīves atmosfērā veidojās A. Kalniņš, J. Zālītis, M. Sārs, H. Eilers, Varšavā un Leipcigā — M. K. Čurļonis, Pēterburgā, vēlāk Berlīnē — R. Tobiass. Visur bija jūtami moderno virzienu strāvojumi, kas vispirms ietekmēja jaunos.

Interesantu evolūciju piedzīvoja A. Kalniņš. Viņa agrīno solo dziesmu neparastās harmoniskās krāsas, kas sakņojas tautas diatonisko skaņkārtu lietojumā, nomainīja sarežģītāki harmoniskie kompleksi. Tas izpaudās viņa drosmīgajās kadencēs (disonējoši noslēdzošie akordi). Harmonijas sarežģīšanas process viņa daiļradē norisa pakāpeniski un noveda pie kardināliem rezultātiem 20. gados, kad dažos gadījumos gandrīz nav iespējama skaņdarba tonalitātes noteikšana.

Savdabīga mūzikas pasaule izveidojās E. Melngaiļa daiļradē. Viņa skarbās harmonijas pamatā ir drosmīga un neparasta balssvirze, kas pamatojas uz stingru diatoniku.

J. Zālītis (viņa daiļrade sākās vēlāk) izauga A. Skrjabinā brieduma darbu un jaunā I. Stravinska mūzikas ietekmē. Ipaši manāma Skrjabinā harmonijas ietekme, bet tā izpaužas nekonsekventi, jo ar to koeksistē tīri klasiskā domāšana.

Interesantus procesus var vērot Tartu mūzikas dzīvē. Tieši revolūcijas gados organizējās mākslinieku grupa «Jaunā Igaunija» («*Noor Eesti*»), kurā apvienojās dažādu mākslu pārstāvji. Šīs grupas dzejnieka Gustava Suitsa (1883—1956) dzejoļu krājums «Dzīves liesmas» daudzējādi sasaucās ar Raiņa poēziju. No mūziķiem vistuvāki «*Noor eesti*» bija M. Sārs, R. Tobiass un A. Lēte. Savos rakstos R. Tobiass iztirzāja diletantisma un profesionālisma problēmas, tradīciju un novatorisma nozīmi. Asi uzstājoties pret «līdertāfelismu», viņš rakstīja, ka mākslas uzdevums — atgādināt tautai par tās garīgo būtību. Kora dziesmās sāka parādīties jaunās — sociālās tēmas, atspoguļojās barga dzīves patiesība. Jaunais saturs izsauca mūzikas dramatizāciju un izteiksmes aktivizēšanos.

Lielu māksliniecisku drosmi parādīja M. Sārs, kura daiļrades fantāzija apsteidza savu laikmetu (kora dziesma «Jaungada naktī», 1909; «Skice» klavierēm, 1911). Ne mazāk drosmīgs bija R. Tobiass. Pietiek noklausīties viņa klaviersdarbu «Valpurģu burleska» (1910—

1911), lai saprastu, cik tuva autoram bijusi disonances emancipācijas ideja — ne kā pašmērķis, bet kā attiecīgas tēlainības sfēras radīšanas līdzeklis. Negaidīti drosmīgas krāsas sastopamas arī vēl pavisam jaunā H. Ellera daiļradē.

XX gadsimta pirmajā desmitgadē viskonsekventākais savā novatorismā bija M. K. Čurļonis. Gadsimta sākuma skaņdarbi vēl ir tradicionāli izteiksmē, taču dažu gadu laikā viņa mākslā vērojama strauja evolūcija. Sarežģītāka kļūst harmonija un skaņkārtiskais pamats, asāka ritmika. Melodija iegūst neparastus pavērsienus, kļūst kaprīza, zaudē kantilēnas iezīmes. Arvien konsekventāk tiek izmantots *ostinato* un lineāra balssvirze. Visi šie procesi skaidri saskatāmi komponista klavierdarbos.

Tā, balstoties uz muzikālās domāšanas klasiskajām normām, Latvijas, Igaunijas un Lietuvas jaunie komponisti atsaucās arī uz laikmeta jaunajām vēsmām. Nevienu no Baltijas republiku komponistiem gadsimta sākumā nevar pieskaitīt pie impresionistiem, ekspresionistiem, neoklasiķiem u. c. Viņi visi skaidri un apzināti centās augt profesionāli, neatraujoties no nacionālā pamata. Visi balstījās uz muzikālās domāšanas principiem, ko izkopa Rietumeiropas un krievu komponisti klasiķi — reālisma pārstāvji. Tajā pašā laikā katrs individuāli uztvēra laikmeta ietekmi.

Tādējādi Lielās Oktobra sociālistiskās revolūcijas priekšvakarā Baltijas republiku tautu mūzikas kultūrai bija nopietni sasniegumi. Šī kultūra jau bija aizvadījusi savas veidošanās pirmo posmu, kas sagatavoja tās tālāko attīstību.

Vitauts Landsbergis

No krievu valodas tulkojis
Arvīds Darkevics

LIETUVIEŠU MŪZIKAS KULTŪRAS ATTĪSTĪBAS PAMATPOSMI (periodizācijas shēmas)

Mūsu muzikoloģijā vispārpieņemtā vēsturisko procesu periodizācija izvirza noteiktas hronoloģiskās robežlīnijas, kas atbilst katras sociāli ekonomiskās formācijas bāzes maiņām. XIX un XX gadsimtam par tādām robežlīnijām pieņemts 1861., 1917. un 1940. gads. Taču pārvērtības sabiedriskās apziņas sfērā, respektīvi, virs-būvē, kurā ietilpst mākslinieciskā kultūra, nav sinhronas ar šīm maiņām un ne vienmēr precīzi atspoguļojas minētajā vēsturiskajā periodizācijā. Piemēram, 1861. gadā Lietuvas mūzikas kultūra nepiedzīvoja nekādas pārmaiņas. Veidojās gan jaunu parādību priekšnoteikumi, taču pašas parādības radās divas trīs desmitgades vēlāk.

Tāpēc vēl citu — sekundāro periodizācijas kritēriju lietošana var mums palīdzēt izveidot elastīgākas historiogrāfiskās shēmas. Šajā rakstā mēģināts noteikt, kā būtu sistematizējams lietuviešu muzikāli vēsturiskais materiāls; par robežlīnijām tiek pieņemtas maiņas tieši pašā mūzikas sfērā.

Rakstā lietotais jēdziens — nacionālais — dotajā kontekstā adekvāts jēdzienam — lietuviešu mūzika. Šie jēdzieni, aplūkojot pagātnes gadsimtus, kļūst zināmā mērā relatīvi, taču bez tiem nav iespējams iztikt.

Runājot par senās Lietuvas mūzikas kultūru, jāpatur prātā feodālā valsts ar vairāk vai mazāk stabilām robežām līdz pat XVIII gadsimtam; magnātu feodālā kultūra un zināma katoļu baznīcas ietekme vērojama arī toreizējās Lietuvas lielkņazistes slāvu zemēs. Jāņem vērā arī kultūras parādības lietuviešu rietumu zemēs, kas atradās krustnešu ordeņa (no XIII gs.) un Prūsijas valsts varā. Tieši konkrēta vēsturiska pieeja ļauj apzināt toreizējo lietuviski valstisko un lietuviski etnisko kritēriju vienotā kopsakarībā. Kas attiecas uz nacionā-

lās kultūras elementu skaidrojumu, to izcelsme nebūt nav hronoloģiski saistāma ar nācijas rašanos kapitālisma formācijā. Kā zināms, nāciju saknes dziļi ietiecas vēlino viduslaiku un renesanses laikmetā (pilsētu, sīkpilsonības, nacionālās rakstības rašanās), bet lietuviešu literatūra aizsākās vismaz XVI gadsimtā. Starp citu — arī mūzikas pieraksti, notis ar lietuviešu tekstu.

Tāpat rakstā izmantotas divas hronoloģiskās shēmas — lietuviešu muzikālās kultūras ieskicējumi pēc sociāli vēsturiskajiem kritērijiem un vispārpieņemtais Eiropas kultūras attīstības iedalījums — viduslaiki, renesanse utt.

*

I. Dažas lietuviešu mūzikas kultūras attīstības robežlīnijas var noteikt pēc mūzikas patēriņa — pasūtījuma kritērijiem. Šie kritēriji ļauj noskaidrot faktoros, kuri ietekmē tieša vai netieša (sociālā) pasūtījuma ceļā patērēto un aizbildniecības (mecenātisms un uzraudzība, vēlāk valstisks atbalsts) ceļā radīto mūzikas kultūru.

Ia. XIV—XV gs. robeža — nacionālās kultūras tradīciju laušana feodālās valsts ietvaros sakarā ar valsts lietuviešu daļas pāriešanu kristietībā un Lietuvas tuvināšanos Polijai un Viduseiropas zemēm. Sakarā ar šo straujo lūzumu (pēdējā pagānu valsts Eiropā gandrīz pēc divsimtgadīgas pretošanās pieņem kristietību) atsvēšinātās, pret tautu vērstās misionāru darbības rezultātā iet bojā pirmskristietības Lietuvas senās rituāla (iespējams, arī episkās dziesmas par varoņiem) un galma mūzikas mantojums. Skat. IIa.

Lietuvas rietumu teritorijā (un daļēji Austrumprūsijā — no Kēnigsbergas līdz Klaipēdai) šis process iesākās XIII gadsimtā; iedzīvotāji, kurus sākumā vienkārši iznīcināja un paverdzināja, bija spiesti pieņemt iekarotāju kultūru, arī baznīcas mūziku. Lietuviešu pamatteritorijās, kas bija apvienojušās vienā valstī XIII gadsimtā, tāpat radās priekšnoteikumi kontaktiem ar rietumu un austrumu baznīcas mūziku (mūku uzaicināšana un katoļu baznīcu celtniecība, ko veica karaļi Mindaugs un Ģedimins; Alģirda precības ar kristīgajām

krievu kņazēm; plašu slāviem piederošo teritoriju pievienošana ar kultūras centriem no Polockas līdz Kijevai). Tomēr tikai minētā robežlīnija — XIV un XV gadsimtu mija — kopumā veido asu pāreju, lēcienu no pirmskristietības viduslaikiem uz kristīgo renesansi. Par to liecina vispāreiropejiskā tipa mūzika Vītauta un Jagaiļa galmā (arī Viļņas un Krakovas radniecīgo galma kontakti), kā arī ziņas par galma flautistiem, par klavikordiem un ērģelēm Vītauta mājās, par Vītauta un vēlāko lielkņazu fundācijām katolisko baznīcu mūzikas vajadzībām Viļņas katedrālē.

Ib. XVI un XVII gadsimts Lietuvā zīmīgs ar spilgtu galma mūzikas izaugsmi, ko veicināja gan lielkņazi, gan arī citi augstmaņi. Tas notiek itāļu renesanses un baroka ietekmē. Tiešais priekšnoteikums — dinastiju sakari. Žigimants Vecais apprecēja itālieti — kņazi Bonu Sforcu. Līdz ar to Viļņā ieradās itāļu arhitekti, gleznotāji, mūziķi (piem., Alesandro Pezenti no Veronas — karaliskais mūziķis un ērģelnieks Krakovā, vēlāk Viļņas kanoniķis). Tika organizēti muzikālie priekšnesumi — karnevāli u. c. Renesanses kultūru Viļņā atbalsta un tālāk iesakņo lielkņaza tronmantnieks Žigimants Augusts. Par to liecina galma bibliotēka, jezuītu kolēģijas (drīz kļūst par universitāti) nodibināšana 1570. gadā, Žigimanta Augusta pazīstamā «lietuviešu kapela» Grodņā. Šajā procesā cieši iekļaujas sekotāji galma mūzikas modei — iespaidīgi lietuviešu magnāti (vispirms Radvili, kas nodibināja radniecīgas saites ar lielkņazu). Lietuvas lielkņaza un Polijas karaļa (tā bija viena persona) galms apliecina Viļņas un Krakovas ciešos muzikālos kontaktus; Lietuvā ierodas un kādu laiku strādā pazīstamie poļu renesanses komponisti Mikolajs Gomulka, Vaclavs Šamotuļskis, Cipriāns Baziliks. Daži no viņiem ir reformācijas darbinieki. Kņazi Radvili tieši šajā laikā protežē reformācijas kustību, ievieš to Lietuvā. Reformācijas un kontrreformācijas spēku cīņa, kas notiek visā Eiropā, atstāj savas pēdas arī lietuviešu mūzikas kultūrā. No vienas puses, rodas pirmie lietuviešu korāldziedājumu krājumi ar notīm, to vidū — četrbalsīga kompozīcija «Tam dzīvē tiks slavināta» (Mažvīds M. Kēnigsbergā, 1570). No otras puses, kontrreformācijas uzvara Lietuvas lielkņazistē iezīmē tradicionālās baznīcu mūzikas (latīņu valodā) un jezuītu skolas teātra (ar mūziku) tālāku

attīstību — galvenokārt Viļņas universitātē. Par mūzikas mācības līdzekli akadēmiskajai jaunatnei kalpo XVII gs. Viļņā trīskārt izdotā retorikas profesora un vicerektora Ž. Lauksmina mācību grāmata (*Lauxmin S. Ars et praxis musica. 1667, 1669, 1693*). Vladislava IV Vāzas valdīšanas laikā (1632—1648) Viļņā darbojas grezns baroka operas un baleta galma teātris, kura vajadzībām tiek uzcelta speciāla ēka (prinča tiešo itālisko iespaidu ietekmē), kā arī uz valsts rēķina pieaicināti itāļu mūziķi un franču dejotāji. Teātra trupu vada komponists Mario Skaki — Viļņā uzvesto operu autors.

Ic. XVIII gadsimta beigās un XVIII—XIX gadsimtu mija raksturīga ar to, ka Lietuvā rodas koncertu un teātra trupas, līdz ar tām — maksas koncerti un teātri. Tas nozīmē, ka, pastāvot feodālās sabiedrības atsevišķu šķiru kulturālās «pašapkalpošanās» iespējām (galma, daļēji mājas mūzika — augstmaņiem un muižniekiem, folklorā — tautai), notiek šīs «apkalpošanas» demokratizēšanās. Rodas tendence paplašināt muzikālo apmācību (ne tikai vairs baznīcu skolās baznīcu vajadzībām): pie Lietuvas universitātes tiek nodibināts skolotāju — ērgelnieku seminārs, bet XIX gs. sākumā mūziku, arī kompozīciju, pasniedz pašā Viļņas universitātē (ar cara pavēli slēgta pēc 1831. gada sacelšanās).

Lietuvas magnātu (Radvili, Oginski, Tiženhauseni) galma teātri XVIII gs. uzved alegoriski ētiska un sentimentāli zemnieciska satura muzikālus sacerējumus («Zemnieku baletu» Grodņā, poļu operu «Agate» Nesvižā), atspoguļojot «Apgaismības laikmeta» vēsmas. Daiļradē, ko pārstāv daži no augstāko aprindu mūziķiem, tāpat arī kapelmeistars un komponists, vēlāk Viļņas universitātes pasniedzējs J. Holands, izpaužas agrīnā Vīnes klasicisma stils. Viļņas privātie teātri un uz to bāzes 1827. gadā dibinātais pilsētas teātris uzved V. A. Mocarta, Dž. Rosīni, Dž. Kerubīni, K. M. Vēbera un citu autoru operas — divu laikmetu — klasicisma un romantisma meistarū šedevrus.

Ar XVIII gs. beigām un XIX gs. sākumu (ne vēlāk) tiek datēta lietuviešu rakstītā mesa — amatiera divbalssīga kompozīcija, kas saglabājusies bijušās Kražas kolēģijas (Žemaitijā) bibliotēkā (tagad rokraksts atrodas ASV).

XIX gs. sākums ir arī romantisma laikmeta sākums. Šajā sakarā lietuviešu mūzikā atspoguļojas sa-

biedrības pastiprinātā interese par savas zemes vēsturi, mitoloģiju un folkloru. Divu universitāšu — Lietuvas un Austrumprūsijas — ietekmes sfērā rodas pirmie lietuviešu tautasdziesmu krājumi (Reza L. Kēnigsbergā, 1825; Staņevičs S. Viļņā un Rīgā, 1829, 1833; Daukants S. Pēterburgā, 1846). Rodas arī šo dziesmu apdares balsij un klavierēm, klavierēm solo (Sovinskis A. Parīzē, 1830—1838). Poļu komponista S. Moņuško daiļradē (Viļņā darbojās no 1840. līdz 1858. gadam) vērojama aizraušanās ar mitoloģiju un cita veida lietuviešu tematiku (kantātes un dziesmas), ko sabiedrība atzinīgi uzņēma kā meslus vietējās kultūrvēsturiskās tradīcijas savdabībai. Jāatzīmē šīs parādības saikne ar tā saucamo lietuvisko strāvu (galvenokārt sižetiski tematisko) poļu romantisma literatūrā, kas savukārt ietekmēja visu lietuviešu kultūru.

Id. Lietuvas mūzikas kultūrā XIX gadsimta 90. gados vērojams jauns posms, ko iezīmē jaunās sabiedrības šķiriskās struktūras un līdztekus mūsdienu nācījas izveide pēc dzimtbūšanas atcelšanas (1861. gadā). Kopumā to var nosaukt par organizētas nacionālās kultūras (arī muzikālās) darbības sākumu. Šī darbība norisa smaga sloga apstākļos: cariskā vara vajāja slepeni veikto dzimtās valodas un rakstības mācīšanu, kā arī lietuviešu presi tradicionālajā latīņu burtu rakstā utt. Austrumprūsijā, kur tāpat notika lietuviešu tautas apspiešana un imperiālistiska asimilācija, līdz XIX gs. beigām lietuviešu valoda bija pakāpeniski izskausta no pamatskolām. Tāpēc minētā lietuviešu kultūras darbība apliecina ne tikai lietuviešu nacionālās pašapziņas izaugsmi (svarīga loma bija jaunajai inteliģencei, kuras cilme — atbrīvotie zemnieki), bet arī cīņu par nacionālo pastāvēšanu, kas dažkārt cieši apvienojās ar citiem cīņas veidiem un jomām.

Pirmās legālās lietuviešu kultūras biedrības radās nevis tieši Lietuvas teritorijā, kas bija īpašā Krievijas cara uzraudzībā, bet Rīgā (1881, 1894), Tilzītē (1885, 1895), Pēterburgā (1892). Turklāt ir zināms, ka nelegāli darbojās mūzikas biedrība «Daina» Kauņā (no 1898. gada), sanāca slepenās lietuviešu muzikālās sapulces Viļņā (ap 1900. g.) utt. Nelegālā lietuviešu prese, ko kontrabandas ceļā ievada no Austrumprūsijas un kas aizvien vairāk tika izplatīta Lietuvā, ietvēra arī notis, muzikālus sacerējumus (V. Kudirkas darbība žurnālā

«*Varpas*» un viņa izdotās lietuviešu dziesmu apdares ar nosaukumu *kanklės*, daži klavierdarbi). Vispasaules izstādē Parīzē 1900. gadā lietuviešu emigrantu organizētajā nodaļā bija pārstāvēta arī muzikālā daiļrade — no drukātas lietuviešu kora mesas (Kalvaitis J. Tilzītē, 1886) līdz V. Kudirkas tautasdziesmu apdarēm un salondarbiem; bija eksponēta arī lietuviešu vokālā folklorā.

1904.—1905. g. jau rodas legālas, turklāt muzikāli teatrālas lietuviešu biedrības: «*Kankles*» Rīgā, «*Daina*» Kauņā, «*Vilniaus kanklės*» Viļņā (1906. gadā uzvesta pirmā lietuviešu opera — M. Petrauska «*Birute*»), bet drīz vien arī Ērgelnieku biedrība, kas divus gadus izdeva pirmo lietuviešu mūzikas žurnālu, Lietuviešu mākslinieku biedrības mūzikas sekcija (1908—1911), Lietuviešu zinātniskā biedrība, kas veica centralizētu dziesmu folkloras vākšanu, u. c. Rodas arī lietuviešu profesionālā muzikālā apmācība: J. Naujāļa ērgelnieku kursi Kauņā, kas 20 gadu laikā izveidojās par oficiālu ērgelnieku skolu (1913).

Tātad līdzās dažiem impērijas muzikālajiem centriem Lietuvā (Viļņas teātris, Krievu mūzikas biedrības vietējā nodaļa un mūzikas skola), kuru mērķis nebija atbalstīt vietējo iedzīvotāju muzikālo kultūru, bet kuri tomēr netieši to stimulēja, rodas lietuviešu muzikālie iestādījumi, kurus dibina tikai pati lietuviešu sabiedrība. (Kā sevišķi nozīmīgs fakts jāmin lietuviešu komponistu pirmais konkurss 1908.—1910. gadā, kuru pēc M. K. Čurļoņa iniciatīvas izsludināja Lietuviešu mākslinieku biedrība.) Šī perioda 25 gados (1885—1910) tiek apzināts un nosprausts augsts mērķis: lietuviešu nacionālās mūzikas radīšana. (Panākumi ir zināmi: M. K. Čurļoņa simfoniskās poēmas un pārējā daiļrade; M. Petrauska opera un operetes; J. Naujāļa dziesmas un baznīcas mūzika; Č. Sasnauska vokālās kompozīcijas, ko viņš izdeva nozīmīgajā sērijā «Lietuviešu mūzika».) Šīs mūzikas stilam raksturīgs Č. Sasnauska, J. Naujāļa klasicistiski mērenais romantisms un M. K. Čurļoņa drošais, oriģinālu konstruktīvi ekspresīvu atklājumu bagātais vēlīnais romantisms.

Ie. 1919. gads un turpmākās divas desmitgades iezīmējas ar valstiskas aizbildniecības sākumu pār lietuviešu nacionālo mūzikas kultūru (Padomju Lietuva 1918.—1919. g., buržuāziskā Lietuvas republika

1919.—1940. g.). Sabiedrisko spēku ietekme, mijiedarbība, iniciatīva mūzikas kultūras veicināšanā šajos periodos ir visai atšķirīga (revolucionārās valdības pasākumi valsts simfoniskā orķestra, teātru, muzikālās apmācības sistēmas veidošanā padomju iekārtas laikā un muzikālās sabiedrības un atsevišķu darbinieku personiskā iniciatīva, lai radītu nepieciešamos priekšnoteikumus šādu iestādījumu — mūzikas skolu, konservatorijas, teātru utt. dibināšanai). Taču minētā vēsturiskā perioda galvenā iezīme ir tā, ka sabiedrība apzinājās valsts institūtu ieinteresētību kā nepieciešamu priekšnoteikumu mūzikas kultūras izaugsmei. Šo mērķu daļēja realizācija — kopā ar visām problēmām, disproporcijām un nekonsekvencēm, kas izriet no buržuāziskās republikas realitātēm, — tomēr bija kvalitatīvi jauns posms salīdzinājumā ar Lietuvas nacionālās kultūras stāvokli cariskā režīma laikā (kaut arī gan vienā, gan otrā periodā pastāvēja kapitālistiskā iekārta).

Precizējot apskatāmā perioda raksturojumu, jāņem vērā, ka Viļņa tiek izslēgta no šī procesa laika posmā no 1920. līdz 1939. gadam, jo atrodas Polijas okupācijā, kur lietuviešu kultūras darbības apstākļi bija tādi paši kā cara laikā; Klaipēdas novads Lietuvas republikā un kopējā kultūras celtniecības procesā iekļauts tikai no 1923. gada.

II. 1940. gads (un sekojošās desmitgades) iezīmē jauna laikmeta sākumu mūsu kultūras celtniecībā. To raksturo tautas valsts — Padomju Lietuvas visu aptveroša aizbildniecība pār mūziku. Valsts izlemj visus mūzikas kultūras attīstības pamatjautājumus (Viļņas konservatorijas dibināšana, valsts kolektīvu — orķestru, koru reorganizācija, kamerkolektīvu dibināšana utt.). Mūzikas kultūras izaugsme izpaužas kvantitatīvā lēcienā, kvalitatīva brieduma un sociāla padziļinājuma sasniegšanas tieksmē (mākslu — tautai; plašāk par to skat. IIe, II f, II g). Uz Klaipēdas novadu tas attiecas, tikai sākot ar 1945. gadu (no 1939. līdz 1945. gadam tas atradās fašistiskās Vācijas okupācijā); šeit, tāpat kā pārējā Lietuvas daļā, ko hitlerieši okupēja no 1941. līdz 1944. gadam, mūzikas dzīve gailēja īpašos apstākļos. Ņemot vērā šos apstākļus, vajātās nacionālās kultūras aizsardzība (muzikālos iestudējumus un cilvēkus ieskaitot) ir pētāma kā daļa no plašas antifašistiskās Pretošanās kustības.

II. Dažas lietuviešu mūzikas kultūras attīstības robežlīnijas var konstatēt arī pēc organizatoriskajiem kritērijiem attieksmē pret mūziku un tās veidiem, pēc daiļrades ievirzēm.

IIa. XIV—XVIII gadsimtā tā ir galma, kulta, sadzīves (zemnieku un pilsētu) mūzika. Pirmajās divās sfērās jāņem vērā arī līdzkristietības periods (par mūziku Ģedimīna galmā netieši zināms pēc viņa meitas Aldonas — nākamās poļu karalienes aizraušanās ar mūziku un dejām; visu baltu cilšu pagāniskie apbedīšanas rituāli, pat pēdējo līdzkristietības Lietuvas valdnieku Alģirda un Ķeistuta mirstīgo atlieku sadedzināšana; lietuviešu agrinie kontakti XII—XIV gadsimtā ar kristiešu kulta mūziku. Skat. 1a). Par galma mūziku skat. 1a, 1b, 1c. Pie kristietības perioda mūzikas kultūras ietekmju un attīstības iezīmēm pieskaitāma arī muzikālā apmācība (*Schola Cantorum* pie Viļņas katedrāles no XVI gs. beigām) un tās iedarbība uz diezgan plašu klausītāju aprindu dzirdes pieredzi, iespējams, arī gaumi (piemēram, dziedātāju un psalmotāju uzturēšana kopš XIV gs. beigām Žemaitijas bīskapijas Medininku katedrālē). Sadzīves mūziku var pētīt, vadoties no abām minētajām sociālajām sfērām (lietuviešu mūzikas kultūras kopīgajā vēsturē vēlams ietilpināt folkloru tās attīstībā, hipotētiski restaurējot tās procesu), turklāt pilsētas mūziku atsedzot vairākos aspektos, kas saistīti ar renesanses un vēlāka laika pilsētu dzīves iekārtojumu (sīkpilsoņu pašpārvalde, cehi utt.). Tā saucamās Magdeburgas tiesības Lietuvas pilsētām tiek dotas kopš XIV gs. beigām (Viļņai — 1387. gadā); ir fakti par Viļņas maģistrāta orķestru mūzikas instrumentu meistaru cehiem, muzikālajām brālībām, dažādu mūzikas sfēru sakariem un mijiedarbību, mūzikas sabiedriskām izpausmēm (mūzikas instrumentu meistari un galms; muzikālās brālības un baznīca; ērģeles un zvanīšana; militārā un teatralizētā mūzika pilsētu iedzīvotājiem, universitātes piedalīšanās sarīkojumos utt.).

Ipaša, pavisam neizpētīta joma šajā lielajā laika periodā ir Klaipēdas novada un visu Lietuvas rietumu teritoriju mūzika, kas līdz pat XX gadsimtam atradās vācu virskundzībā. Nozaudēti vai nav atrasti, piemēram, K. Donelaiša dziedājumi, kuriem lielais dzejnieks pats sacerēja mūziku, nav izpētīta XIX gs. beigu un XX gs. sākuma komponistu M. Gulbina un M. Lauriška daiļrade.

Ilb. Viss XIX gadsimts ienes jaunus, svarīgus aspektus kulta un sadzīves mūzikas sfērās Lietuvā. B a z n ī c u m ū z i k a s panīkumu gadsimta beigās nomaina jauns pacēlums, kas saistīts ar starptautisko kustību par katoļu baznīcas mūzikas «atjaunināšanu» (būtībā — atgriešanās pie senākiem paraugiem), rodas ērgelnieku kursi un skolas, rūpes par to profesionalizāciju un baznīcu koru nostiprināšanu, kas savukārt rada bāzi lietuviešu laicīgajai kora mūzikai, «šķūņu vakaru» tipa tautas koncertiem utt. (Raksturīga ir saikne starp legālo baznīcas kori un nelegālo vai puslegālo lietuviešu koncertu un teatrālo darbību.) Rodas ērgelnieki ar noteiktu muzikālu izglītību, pirmie lielie skaņdarbi ar lietuviešu tekstiem (J. Kalvaiša un M. Raceviča-Rača mesas). No šīs vides nāk visi lietuviešu nacionālās atdzimšanas izcilie mūzikas darbinieki: Č. Sasnausks (1867—1916), J. Naujālis (1869—1934), M. Petrausks (1873—1937), M. K. Čurļonis (1875—1911).

Lietuviešu sadzīves mūzikas sfērā raksturīgs tas, ka rodas folklorai tuvas dziesmas, kuras nereti folklorizējas un kurās izskan sociālais protests, Lietuvas senā slava un skaistums — slavinājums tās dabai, mīlas lirika un morāle. Dažas no tām saistītas ar poļu dziesmām (it īpaši ar sacelšanās tematiku), citas rada anonīmi autori, vēl citas — XIX gs. sākuma un vidus pazīstamie lietuviešu dzejnieki A. Strazds, S. Vaļūns, A. Baranausks, A. Venažindis, kuri bieži sacer vai pielāgo tām arī melodijas. Šīs dziesmas izplatās mutiski (nebija lietuviešu skolu, preses, koncertdzīves), un tām ir svarīga nozīme lietuviešu sabiedrības apziņā.

Zināma loma — galvenokārt nākamo ērgelnieku izglītošanā — ir galma reliktā mūzikai (tā Lietuvā bija saglabājusies līdz XX gs. sākumam). Par Viļņas universitātes īslaicīgu darbību, pirmo folkloras kustību Viļņas pilsētas teātrī, par poļu daiļradi ar lietuviešu tematiku skat. Ic.

XIX gadsimta beigās rodas lietuviešu k o n c e r t m ū z i k a.

Ilc. XX gadsimta sākuma raksturīga parādība — ērgelnieks, kora diriģents un komponists vienā personā. (No pazīstamākajiem tas pilnībā attiecas uz Č. Sasnausku, J. Naujāli; jaunībā ērgelnieki bijuši M. Petrausks, M. K. Čurļonis, J. Gruodis, S. Šimkus u. c.) Šādi mūziķi dažkārt vēl strādā baznīcā, taču aizvien vairāk

uzmanības pievērš lietuviešu laicīgajai mūzikai un amatieriskai koncertdzīvei. Šeit saskatāmas aktieru un daļēji koru profesionalizācijas tendences, mēģinājumi nodibināt pastāvīgus kolektīvus — patstāvīgus vai pie biedrībām. Daiļradē pārsvarā ir kora mūzika, sāk veidoties nacionālais muzikālais teātris (skat. Id). Svarīgākais estētiskais moments ir tas, ka folklorā tiek apzināta kā pamats un materiāls jaunajai — nacionālajai daiļradei (M. K. Čurļoņa, M. Petrauska izteicieni).

IId. XX gadsimta 20. un 30. gadus raksturo pašdarbības koru kustība un Dziesmu svētki (visas Lietuvas vai atsevišķu rajonu mērogā). Īpaša uzmanība tiek veltīta operas teātrim (Kauņā — buržuāziskās republikas pagaidu galvaspilsētā), atstājot novārtā daiļradi. Mūziķi daudz pūlu ziedo simfoniskās mūzikas un kamer-mūzikas propagandai. Grūtības rada centrālās koncertorganizācijas un patstāvīga simfoniska orķestra trūkums. Tiek radīti profesionālās muzikālās izglītības centri (Kauņā, Klaipēdā, no 1939. gada — Šauļos, Viļņā — poļu konservatorija līdz 1940. gada sākumam). Vissvarīgākā tomēr ir nacionālās kompozīcijas skolas veidošanās (J. Gruoda kompozīcijas klase Kauņas mūzikas skolā, no 1933. gada — konservatorijā). Folklorā tiek apzināta kā komponista daiļrades stila sintēzes elements (ar mūsdienu mūzikas izteiksmes līdzekļiem tā saistīta J. Gruoda estētiskajā līnijā). Vairāku nacionālo operu, viencēliena baletu, simfonisko poēmu un gleznu, kamersonātu rašanās atbilst šīm estētiskajām prasībām, atspoguļojot lietuviešu mūzikas sarežģīto ceļu, komponistu profesionālās sagatavošanas dažādos avotus un līmeni. Tomēr dažu komponistu, pirmām kārtām J. Gruoda daiļrade nozīmē svarīgu panākumu nacionālā stila vēlinā romantisma simfoniskās mūzikas un kamermūzikas repertuāra radīšanā (tā saucamā vācu postimpresionisma un paša Gruoda harmonisko atklājumu ietekme); jaunākā ģenerācijā vērojama eksperimentēšana atonālās un mikrotonālās mūzikas jomās. Līdztekus rodas izcili izpildītāji (pianists un diriģents B. Dvarions, pianists S. Vaiņūns, V. Bacjavičs, virkne dziedātāju), kas sekmē nacionālās mūzikas propagandu valstī, daļēji arī aiz tās robežām (goda nosaukumi J. Gruodam; starptautiskajās biedrībās pārstāvēta arī lietuviešu mūzika). Paplašinās un centralizējas tautasdziesmu vākšana (Lietuviešu

folkloras arhīvs), tiek likti zinātniskie pamati lietuviešu muzikālajai folkloristikai (J. Čurļonītes darbība; viņas pirmais lielais krājums 1938. gadā). Par šī perioda mūzikas dzīves svarīgu faktoru pakāpeniski kļūst visu mūziķu centrālās biedrības pastāvēšana (vairākkārt mainījusi savu nosaukumu), cīņa par iedarbīgu muzikālo periodiku (virkne izlaidīgu mūzikas žurnālu 1924.—1926. un 1933.—1934. g.; žurnāls «*Muzikos barai*» 1931.—1933. un 1938.—1940. g. Kauņa—Viļņā).

Ile. 40. un 50. gados nodibinās valsts padomju institūti visu mūzikas žanru propagandai (filharmonija ar simfonisko orķestri, jaukto kori, tautas dziesmu un deju ansambli). Komponisti rada pirmās lietuviešu padomju operas un baletus (arī ar laikmetīgu tematiku), simfonijas, koncertus, vokāli simfoniskus darbus. Kultūras vadības uzmanības centrā — daiļrades veicināšana un mūzikas dzīves organizācijas (reorganizācijas) jautājumi. (1940. gada augustā tika noorganizēta mūziķu arodbiedrība, septembrī noslēdzās pirmais padomju dziesmu konkurss utt.) Folkloru izprot kā tautiskuma pamatu komponistu daiļradē (bieži tiek citēta), bet labaskanību, romantisko emocionalitāti un mūzikas kantilēno melodiskumu — kā tās dzīvīguma, patiesīguma ķīlu, reālistisko principu izpaušmi. Šo vispārināto estētisko postulātu vadošo iedarbību dažkārt pavada jēdzienu un atzinumu nepietiekami dialektiska interpretācija (J. Gruoda nepamatota kritika u. c.). Šī perioda spilgtākais radošais sasniegums, kas ieguva plašu Vis-savienības un starptautisku atzinību, — B. Dvariona Koncerts vijolei ar orķestri. Ap 50. gadu beigām daži komponisti uzrāda tendenci lakonizēt un paasināt muzikālo valodu (B. Dvarions, J. Juzelūns, E. Balsis).

IIf. 60. un 70. gados tiek pabeigta muzikāli izpildošo spēku pamatstruktūras izveide mūzikas propagandas sistēmā: teātri, orķestri, kori, instrumentālie ansambli. Vērojama komponistu uzmanības pārslēgšanās no tradicionālās operas un baleta žanriem uz simfonisko mūziku un kameramūziku (1960.—1970. gados rodas 8 operas un 2 baleti, 1970.—1979. gados — tikai 3 operas un neviens balets), uz muzikālās valodas stilistisko atjaunināšanu. Līdzās 60. gadu paaudzei, ko pārstāv V. Barkausks, O. Balakausks, F. Bajors, B. Kutavičs, A. Rekašus, J. Jozapaitis u. c., šo atjauni-

nāšanu spilgti apliecina arī vecākā pēckara paaudze — E. Balsis un J. Juzeļšs. Muzikālajā teātrī rodas jauni žanra paveidi: operas bērnu vai amatieru izpildījumam, mūzikli; vokālajā mūzikā redzamu vietu ieņem cikli un mazas kamerkantātes. Mainās uzskati par mūsdienu kompozīcijas sistēmām un līdzekļiem (tie izrādās noderīgi saturīgai mūzikai, tie jāzina profesionālim); folklorā aizvien vairāk kļūst par nacionālā rakstura pasaulizjūtas personificējumu (tas izpaužas arī profesionālajā daiļradē), vienlaikus tiek apzināta arī tās patstāvīgā koncertvērtība, aktualitāte (etnogrāfiskie ansambļi, folkloras ieraksti skaņuplatēs utt.). Zinātnisko bāzi folklorai veido Lietuvas PSR Zinātņu akadēmijas un Valsts konservatorijas veiktā tautasdziesmu vākšana, pētišana un publicēšana. Vērojama mūzikas zinātnes un kritikas izaugsme (J. Čurļonītes darbi folkloras, J. Gaudrima darbi lietuviešu mūzikas vēstures jomā; monogrāfijas un avotu publikācijas par lietuviešu komponistiem). Tiek likti mūzikas pedagogijas un muzikālās izglītības pamati vispārizglītojošās vidusskolās (pirmais mūzikas skolotāju izlaidums 1961. gadā; jaunas metodikas, programmu un mācību līdzekļu izveide I—VIII klasēm, mūzikas priekšmetu aizstāvēšana IX—XI klasēm). Uz jaunatnes un plašu masu gaumi savukārt nozīmīgi iedarbojas vieglās mūzikas kvantitatīvais «sprādziens».

Ilg. 40.—70. gados (kopumā) nostabilizējas mūzikāli izglītojošo iestāžu struktūra un tīkls (Kauņas un Viļņas Valsts konservatoriju reorganizācija 1945. gadā, to apvienošana Viļņā 1949. gadā; Mūzikas nodaļas atvēršana Viļņas Valsts Pedagoģiskajā institūtā 1957. gadā; Šauļu Pedagoģiskā institūta Mūzikas pedagogijas fakultātes un Lietuvas PSR Valsts konservatorijas (no 1975. gada) Klaipēdas nodaļas (no 1972. gada) darbība, mūzikas skolotāju papildgatavošana Šauļu Pedagoģiskajā institūtā; piecu augstāko mūzikas skolu un divu speciālo mākslas skolu, kā arī bērnu mūzikas skolu darbība). Nepārtraukti aug Lietuvas PSR Komponistu savienības sabiedriskā nozīme (arī radošais potenciāls, panākumi); tās biedru interese par dažādiem žanriem bieži vien mainās atkarībā no izpildīšanas iespējām (kameramūzikas, sevišķi kvartetu, kā arī ērģelmūzikas aktivizācija). Kora kultūras kvantitatīvo pieaugumu (masveidīgie Dziesmu

svētki) pavada vadošo koru kvalitatīvās stagnācijas pazīmes, daiļrades apstākļi kora mūzikas žanrā. Simfoniskās un skatuviskās mūzikas bāzes nostiprināšana (Valsts Operas un baleta teātra jaunā ēka Viļņā, virkne starptautiska ranga dziedoņu) nemazina nacionālā repertuāra jautājuma aktualitāti (pārāk reti lietuviešu simfoniju atskaņojumi, grūtības jauno operu uzvešanā).

Daiļradē — it īpaši perioda otrajā pusē — dažādu paaudžu un stilistisku virzību komponisti lieto pietiekami plašu mūsdienīgas mūzikas izteiksmes līdzekļu skalu — no romantiski impresionistiskiem un neoklasiski ekspresionistiskiem līdz dažāda veida sērijām, aleatorikai, kolāžām utt., individuāli atspoguļojot konstruktīvās, sonoristiskās, minimālistiskās un jaunfolkloristiskās tendences, radot humānistiska, dzīvi apliecinoša satura mūziku, kurā iezīmējas arī nacionālās savdabības kolorīts.

Nozīmīgi, ka šajā periodā konsekventi veidojas lietuviešu muzikoloģija (līdz padomju varai nebija specializācijas šajā nozarē); mūzikas kritikas ilggadīgu pasivitāti nomainījis pacēlums, ko diemžēl nelabvēlīgi ietekmē joprojām neatrisinātās mūzikas zinātnisko iestāžu un muzikālās periodikas problēmas. Pētīšanas un aprūpes vērta ir publikas aizrautība ar vieglo mūziku.

Padomju Lietuvas četras desmitgades saistās ar mūsdienu muzikālās pedagogijas izveidošanu, ar mūzikas priekšmetu īpatsvara pieaugumu vispārīzglītojošā vidusskolā (jautājums par masu vispārējo kultūru un klausītāju veidošanu), tās apliecina arī aizvien gudrāku un daudzpusīgāku komponistu un sabiedrības attieksmi pret folkloras vērtībām. Par lietuviešu padomju mūzikas brieduma perioda iestāšanos liecina tas, ka tiek atzīts lietuviešu mūziķu ieguldījums daudzniecīgu padomju mūzikas krātuvē, ka nacionālā daiļrade pakāpeniski iziet starptautiskajā arēnā.

*

Izklāstītās shēmas, protams, sasauca un viena otru papildina. Acīmredzot iespējamas arī citas — precīzākas speciālās periodizācijas versijas. Ja tādas parādīsies, tad tās, kā arī šī raksta teksta iztīrāšana sekmēs sen nobriedušā lietuviešu padomju muzikologu uzdevuma — lietuviešu mūzikas vēstures rakstīšanas realizēšanu.

Leo Normets

No igauņu valodas tulkojusi
Anna Zigure

IGAUNU KULTŪRAS VEIDOŠANĀS

(1900—1940)

Igauņu nacionālā kustība, kuru romantizēti dēvēja par nacionālās atmodas laiku, ap gadsimtu miju vēl nebija sasniegusi savu mērķi. Jau četrus gadu desmitus bija ilgusi cīņa pret Baltijas muižniecību, nacionālo apspiestību un divus gadu desmitus cīņa ar cariskās Krievijas ierēdņiem pret pārkrievošanas politiku. Politisko un ekonomisko cīņu atbalstīja pasākumi kultūras jomā: folkloras vākšana, Dziesmu svētki, oriģināldaiļrade.

Mākslā dominēja māju un dzimtenes tēma, kas līdztekus priekam un lepnumam izraisīja arī skumjas pārdomas. Mākslinieks Johans Kēlers (1826—1899), Cēsu Jāņa baznīcas slavenās altārglezņas «Pietā» («Kristus pie krusta») autors, kļuva par mākslas akadēmiķi Pēterburgā, par igauņu portretu un ainavu glezniecības tēvu. Tieši darbos, kas veltīti nacionālajai tematikai, izpaudās Kēlera tautiskā apziņa un protesta gars pret valdošo netaisnību. To pierādīja arī mākslinieka aktīvā līdzdalība nacionālajā kustībā. Viņš palīdzēja radikāli noskaņotajam K. R. Jakobsonam izdot laikrakstu «*Sakala*», bet 1883. gadā pats piedalījās tautasdziesmu vākšanas ekspedīcijās.

Mājām un mīlestībai savā lirikā pievērsās Anna Hāva (1864—1957), otra izcilākā dzejniece pēc atmodas laikmeta dziesminieces Lidijas Koidulas. Dabai veltītajā dzejā īpašu jūtu dziļumu sasniedza Juhans Līvs (1864—1913). Kaut gan Līvs rakstīja arī filozofisku dzeju un viņam nebija sveša sociālā tēma, līdz īstai un patiesai dzimtenes izjūtai viņš nonāca tieši dabas dzejā. Viņa dzejoļi radniecīgi japāņu īsajām vārsēm: tēlotais acumirklis spēj izsaukt neizskaidrojamu jūtu un pārdzīvotumu lavīnu. Juhana Līva daiļrade ir neparasti spēcīgi ietekmējusi tos rakstniekus, kuri nosaka igauņu literatūras ainu mūsu gadsimta pirmajā desmitā un arī vēlāk.

19. gs. vidus taisnie un mērķtiecīgie ceļi, kurus cirta F. R. Kreicvalda «Kalevipoegs» un L. Koidulas romantiski sabiedriskā dzeja, gadsimta beigās sazarojās: blakus lielajiem ceļiem sāka vīties arī meža stigas. Gan Hāvas, gan Līva dzejai un vēlāk Kēlera daiļradei raksturīgs personisks pārdzīvojums un personiskāks sociālās tēmas aspekts.

1896. gadā parādījās pirmais lielākais sasniegums kritiskā reālisma jomā — neparasti ražīgā rakstnieka E. Vildes (1865—1933) romāns «Uz salto zemi».

Mūzikā atmodas laikmeta gars visspilgtāk uzliesmoja Mīnas Hermas (1864—1941) kora dziesmās, kas pieder pie viņas pirmā daiļrades posma un noslēdzas 1900. gadā ar «Vīru dziesmām». Labākai mūzikas izpratnei plašam interesentu lokam pamatu sagatavoja daudzpusīgā mūzikas darbinieka K. A. Hermana (1851—1909) izdotsais mēnešraksts «Dziesmu un spēļu lapa» («*Laulu ja māngu leht*», 1885—1897), kas kļuva gandrīz par mazo mūzikas enciklopēdiju.

19. gs. beigās igauņu mūzikā parādījās arī lielas formas darbi.

1869. gadā, Pirmajos vispārējos Dziesmu svētkos skanēja divas igauņu oriģināldziesmas korim — Aleksandra Kunileida «Tu, tēvuzeme, dārga man» un «Līdz nāvei tevi mīlēs», abas ar Līdijas Koidulas vārdiem. Kopš tā laika kora dziesma vairāk nekā ceturtdaļgadsimtu bija valdošais žanrs, līdz Pēterburgas konservatorijas studenti Rūdolfs Tobiass (1873—1918) un Artūrs Kaps (1879—1951) sacerēja simfoniskās uvertīras, kas vēl šodien atrodamas orķestru repertuārā: «Jūlijs Cēzars» (1896) un «Dons Kārloss» (1900). 1897. gadā R. Tobiass uzrakstīja klavierkoncertu, kuru pats sākumā atturīgi nosauca par «*Konzertstück*», un A. Kaps — 1. ērģeļu sonāti. Šajā posmā gan R. Tobiass, gan A. Kaps savai daiļradei un visai igauņu mūzikai radīja pamatu, kas bija apzināti balstīts uz Rietumeiropas mūzikas universālajām likumībām. Šos darbus raksturoja gan romantiski subjektīvas, gan arī klasiski objektīvas īpašības: arī pašam atmodas laikmetam bija raksturīgs no kolektīva apziņas izaudzis, līdz ar to objektīvs romanticisms. Tobiass un Kaps apzinājās savu vēsturisko misiju, un gadsimta sākumā šī apziņa vēl padziļinājās. Pieauga interese par tautasdziesmām, sākās to propagandēšana.

Dzimtenes izjūta, kuras gars 19. gs. pēdējos trijos gadu desmitos raksturoja igauņu kora mūziku, jau 20. gs. pirmajos gados sāka izpausties lielajās mūzikas formās.

1900—1914

Ar 1905. gada revolūcijas notikumiem cieši saistīti divi vadošie igauņu rakstnieki — Eduards Vilde un Frīdeberts Tuglass (1886—1971).

Revolucionāro notikumu priekšvakarā nāca klajā Vildegdes triloģijas divas pirmās grāmatas: romāni «Mahtras karš» (1902) un «Anijas vīri» (1903), vēlāk — «Pravietis Maltsvets» (1906—1908). Triloģijā plaši attēlota zemnieku cīņa par savām tiesībām 19. gadsimta vidū. Revolūcijas posma daiļradē Vilde tuvojās sociālistiskajam ideālam. Viņa darbi ārkārtīgi spēcīgi ietekmēja briestošo sabiedrisko domu. Rakstnieks aktīvi piedalījās 1905. gada notikumos un, kad stājās spēkā kara laika likums, bija spiests emigrēt.

Tuglass, kurš Igaunijā bija organizējis vairākas musinošas sanāksmes, 1906. gada marta sākumā sagaidīja savu 20. dzimšanas dienu Tompea (Tallinas augšpilsētas) cietumā. Tur viņš sacerēja programmatisku dzejoli «Jūra», kurā teikts:

«Jau bērnībā ilgojos jūras plašumos būt...
Es redzēju pasauli jaunu, brīvu un skaistu,
Un redzēju ceļamies brīvības cīņai tautu...»

Simboliskā jūras ainava pauda ne tikai revolucionārās jaunatnes ilgas pēc brīvības. Drīz vien Tuglasa literārā darbība pierādīja, ka iesācējam rakstniekam raksturīgas arī ilgas pēc jauniem mākslas horizontiem. Pēc tā tiecās arī literāri mākslinieciskā grupa «*Noor Eesti*» («Jaunā Igaunija»). Pirmā almanaha ievadrakstā 1905. gadā tika izvirzīts lozungs: «Būsim igauņi, bet kļūsim par eiropiešiem!».

Mūsu gadsimta divdesmitajos gados šī grupa jau bija nobriedusi tiktāl, ka varēja noorganizēties Igaunų rakstnieku biedrība «*Noor Eesti*». Tās dibinātāji bija F. Tuglass, dzejnieks literatūrzinātnieks Gustavs Suitss, rakstnieks Antons Hanzens Tammsāre, dramaturgs Augusts Kichbergs, dzejnieks Villems Ridala, somu un

igauņu rakstniece Aino Kallasa, valodas reformators Johanness Āviks. Tēlotājmākslu pārstāvēja Konrads Megi, Nikolajs Triks un skulptors Jāns Korts, mūziķus — Marts Sārs. Drīz vien «Jaunajai Igaunijai» pievienojās esejisti un dzejnieki Johanness Sempers un Johanness Varess-Barbaruss, kā arī viens no lielākajiem igauņu māksliniekiem Kristjans Rauds. «*Noor Eesti*» izdevumu veidošanā piedalījās arī Kārlis Skalbe, kurš dzīvoja emigrācijā.

Viens no galvenajiem «*Noor Eesti*» darbības virzieniem bija dažādu mākslas jomu attīstīšana un to savstarpēja tuvināšana, kā arī iepazīstināšana ar dažādu tautu kultūru.

«*Noor Eesti*» darbības galvenais virzītājs Gustavs Suitss interesējās arī par mūziku un kļuva par ievērojamu teātra kritiķi. Viņa darbība šajā jomā sākās 1906. gadā līdz ar igauņu profesionālā teātra izveidošanos. Tuglasi prozas ainaviski krāsainie dabas apraksti atstāja impresionistisku iespaidu. Lai palielinātu mūzikas īpatsvaru biedrības ietvaros, tika meklēti kontakti ar R. Tobiasu, kurš tolaik darbojās Berlīnē.

Starptautiskajā jomā visciešākie kontakti nodibinājās ar somu māksliniekiem. Suitss un Tuglass tulkoja somu literatūru. Igauņu valodā tika pārtulkoti A. Kallasas stāsti par Igauniju, viņa pati kopā ar Suitsu iepazīstināja somus ar igauņu literatūru un mākslu. Suitss aizsāka sadarbību arī ar pārējām skandināvu tautām. Valodnieks J. Āviks nerimtīgi vedināja iepazīt franču kultūru, un tā aizvien biežāk nokļuva biedrības interešu lokā. V. Ridala tulkoja no latviešu un itāļu valodas. Par jaunāko krievu literatūru interesējās F. Tuglass. Vācu un austriešu literatūru tulkoja kritiķis Bernhards Linde. Pēterburgā dzīvojošais igauņis Harolds Vilsons, kurš pārvaldīja angļu valodu, nosūtīja «*Noor Eesti*» almanaham rakstu par Džonu Golsvertiju, tas, pēc paša autora domām, bija pirmais raksts par viņu Eiropas kontinentā.

Konrads Megi (1878—1925) gleznoja ne tikai Igaunijas ainavas. Viņa jūgendstilu un kolorīto impresionismu pārstāvēja gleznas, kas darinātas Somijā, Norvēģijā, Francijā un Itālijā. Citēju literatūrzinātnieku Nigolu Andrezenu: «Gan rakstniekus, gan māksliniekus vieno plašas starptautiskas intereses. Viņi iepazīst krievu, skandināvu, franču un vācu mākslas centrus un

jauno mākslu, arī turienes ainavas, pilsētas un ļaudis (K. Rauds, Triks, Megi, Tassa, Korts). Tādējādi viņu māksla nekļūst par kādas lielas zemes mākslas provinci, bet lielas un daudzveidīgas mākslas laukā dzimst sintēze, kas apvieno jaunlaiku tautisko un internacionālo mākslu.»¹

Igaunņu kultūra tolaik balstījās — un lielā mērā arī vēl tagad balstās — uz dabas radīto pārdzīvojumu, dabas izjūtu. Mūsdienu mākslas tehnikas apgūšana devusi iespēju dabas izjūtai pavērties jaunos aspektos. Gadsimta pēdējos gados impresionistiskais rakstības veids atbrīvoja komponistus no funkcionālās harmonijas grožiem un deva iespēju tuvoties seno tautasdziesmu funkcionālajām un strukturālajām likumībām. Nosauksim kaut vai Bartoka, Šimanovska un de Faljas vārdus, bet līdz ar viņiem arī Martu Sāru. Jāpiebilst, ka, piemēram, mūsdienu japāņu komponisti Tosiro Majudzumi, Toru Takemitsu u. c. izmanto ļoti modernus līdzekļus, lai interpretētu atmosfēru, kāda valdījusi japāņu mūzikā vismaz gadu tūkstoši atpakaļ.

Mūsdienu izteiksmes līdzekļiem jākalpo tautiskam saturam — tā vēlāk domāja arī Tobiass un Sārs. Tāpat kā Konrads Megi, gleznodams Venēciju, skatījās uz savu objektu ar igauņa acīm, arī Marts Sārs, veltīdams vienu no savām klavieru prelūdijām Debisī, parādīja, ka Debisī skaņdarbiem tuvu mūziku var klausīties arī ar igauņa ausīm. Radīdams atonālus darbus — piemēram, dziesmu «Melnais putns» (1909) vai skaņdarbu klavierēm «Skizze» (1911) —, kuri tika publicēti «Noor Eesti» almanahos, Marts Sārs, būdams A. Šēnberga laikabiedrs, tomēr bija radījis darbus ar igauņu saturu.

Marts Sārs varēja iedzīvoties jebkurā jūtu pasaulē, tomēr jau kopš bērnības vistuvākā viņam bija dzimto māju apkārtnes — mežu un purvu ainava. 1904. gadā pēc Igaunņu studentu biedrības iniciatīvas doktora Oskara Kallasa — Aino Kallasas dzīvesbiedra vadībā sākas intensīva tautas melodiju pierakstīšana. Šajā darbā līdz ar citiem komponistiem piedalījās arī Marts Sārs. Dzimtenes daba un tautasdziesma kļuva par viņa mākslinieciskās iztēles galveno iedvesmas avotu.

Tāpat Kristjans Rauds (1865—1943) savos gadsimta pirmo gadu desmitu darbos nonāca līdz nacionālo pa-

¹ Andresen N. Terendusi. Tallinn, 1979, 171.—172. lk.

matelementu izpratnei. Izveidojās māksliniekam raksturīgais stils — monumentālā vienkāršība un ritmiskais tiešums, kas atklāja viņa episko pasaules uztveri. Tādos darbos kā «Divatā» — vīrietis un sieviete uz debesu fona ar muguru pret skatītāju, «Pēdējie saules stari» — arī no muguras skatīta cilvēku grupa saulrietā, cikls «Cilvēks un nakts», «1905. gada upuri» — uz melna fona ložu nopļauti, krītoši cilvēki — Rauda daiļradē līdz ar sociālo, ikdienišķo vai leģendāro tēmu parādās arī kosmogoniski motīvi. Interesanti piebilst, ka tieši tie somu eposa «Kalevala» materiāli, kas saistīti ar radišanas tematiku, ir vākti Igaunijā. Vēlāk Rauds veidoja «Kalevipoega» ilustrācijas, kas līdz šim vēl nav pārspētas.

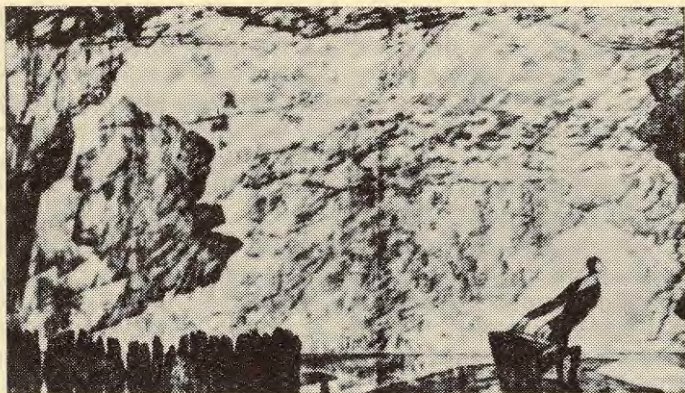
Eiropas mākslā šajā ziņā raksturīga bija Pikaso un Braika pievēršanās kubismam, kas vēlāk piesaistīja arī igauņu gleznotāju Ado Vabbi (1892—1961). Šo mākslinieku līnija kļuva ģeometriskā un ritmiskā. Līdz ar to pastiprinājās viņu interese par mūzikas instrumentiem.

Arī Rauds gleznojis muzicējošus cilvēkus uz dabas fona, tie atstāj spēcīgu leģendas tēlu iespaidu. Rauda ritmu spēlē izpaudās viņa daiļrades muzikalitāte. Viņš rakstā «Senāk bija tā» saka: «Ritms. Kas tas ir? Dabiskā dzīve harmoniskā kārtībā. Svinīga pilnības izpausme. Visā pasaule ir piepildīta ar ritmu, visa daba, visa dzīve, visa darbība. Visā mūsu domāšanā vai darbībā jūt ritmu.»¹

Rauds gribēja uztvert dzīves ritmu, kas saista cilvēkus ar dabu. Tieksmi atspoguļot šo ritmu pauž, piemēram, ķīniešu un japāņu hieroglifi, bet īpaši — arābu raksti, kas atgādina ornamentus, līdz ar to mūžības simbolus. Budas runās un evaņģēlijā sastopamie atkārtojuma elementi izskaidrojami tieši ar sugestīva ritma atklāsmi. Dabisko dzīves ritmu pauž arī igauņu senās tautasdziesmas, kuras dziedātājs izpildīja bez liekas steigas, bet neizstiepdams, savas emocijas paturēdams pie sevis. Dziedātājs bija kā pašas dabas izpausme, kas dzīvo pēc savām likumībām, nevis izjūtām. Seno tautasdziesmu ritmi, «vienkāršās skaņas modina mūsos mūžības izjūtas»².

¹ Kristjan Raud. Tallinn, 1961, 171. lk.

² Turpat.



Kristjans Rauds. Mūzika

Atslēgu nacionālās būtības atklāsmei, pēc kā centās visas mākslas jomas, var atrast arī A. H. Tammsāres (1978—1940) daiļradē. Citēju Lēnu Sīmiskeras vārdus no raksta «Tammsāre un daba»:

«Tammsāres domu struktūrā cilvēks un daba izpaušies ievērojami spēcīgāk... nekā daudzos citos viņa kolēģu rakstnieku darbos. [...] Cilvēka piederība pie visa dzīvā Tammsārem nav vienīgi grāmatās lasīta gudrība..., tas ir kas vairāk, intīmāks, jūtu pārpilnāks.»¹

Interesanti, ka savos domu paralēlismos Tammsāre brīžiem — apzināti vai neapzināti — lieto trīsdaļu uzbūvi:

«...vienīginiecīga daļiņa no manām atmiņām sniežas līdz manas apziņas sliekšņa šaipusei. Es atceros tā, kā to dara stāds, dzīvnieks vai akmens, es atceros, pats to neapzinādamies, un aiz šiem atmiņu sliekšņiem es daru visu...»

Kā būtu, ja es nebūtu saistīts ar savu apkārtni, pagātni nesaraujamām saitēm? Es būtu taurenītis viendienītis, būtu nenožīmīgs nieciņš, pīšļi, kam nav piederīgo, radu, brāļu un māsu, un varētu izzust bez pēdām uz mūžiem. [...]»

¹ Eesti Loodus, 1978, № 1, 5. lk.

Bet tagad es varu izstiept rokas pagātnē, un tūkstošiem, miljoniem roku sniedzas man pretī, .. esmu kāda neaptverama lieluma neaptverama daļa, kas pakļaujas tā gribai, centieniem, likumiem, kaut gan nespēju apzināti saprast šos likumus. Tik ilgi, kamēr pastāvēs šie miljoni, kamēr būšu savienots ar neizmērojamo, tik ilgi nezudīšu arī es ... »¹

Tammsāres teikto var attiecināt uz visiem tiem dziļāk domājošajiem tautai tuvajiem māksliniekiem, kuru izjūstais un paveiktais ir palicis tautiskās mākslas un kultūras pamatos līdz pat mūsu dienām.

Mūzikas un teātra attīstības takas bija spēcīgi iezīmētas jau gados pirms pirmā pasaules kara.

Papildinājiem Drēzdenes konservatorijā, savu meistarību pilnveidoja kordirigents un komponists Aleksandrs Lēte (*Läte*, 1860—1948). 1900. gadā viņš noorganizēja pirmo simfoniskā orķestra koncertu Tartu. Koncerta atklāšanas vakarā, 19. novembrī, skanēja Haidna, Šūberta un Kerubīni mūzika. 1901. gadā Lēte nodināja arī vīru un jaukto kori līdzās jau pastāvošajam Mīnas Hermas jauktajam korim Tartu. Tas savukārt deva iespēju viņam realizēt vokāli simfonisko koncertu iecerī. 1904. gadā Lētem pievienojās Rūdolfs Tobiass. Sadarbībā, kas ilga līdz 1907. gadam, tika atskaņoti tādi izcili sacerējumi kā Hendeļa oratorija «Jūdass Makabejs» un Mocarta «Dons Žuāns». Pēc Lētes un drīz pēc tam arī Tobiasa aiziešanas no kolektīva koncertu organizēšanu uzņēmās «*Vanemuine*» biedrība. 1909. gadā Tartu tika sarīkota Mūzikas diena, par kuras galveno notikumu kļuva Mendelsona «Atālijas» atskaņojums (2500 dziedātāju). Sākot ar 1911. gadu, par orķestra galveno diriģentu strādāja pašlaik gados visvecākais igauņu komponists Juhans Āviks (dz. 1884. g.), kurš kopā ar Tartu mūziķi Juhanu Simmu vēl jūtāmāk pacēla Tartu mūzikas dzīves līmeni.

Pagājušajā gadusimtenī pilsētas mūzikas dzīvē toni noteica baltvācu aprindas, bet līdz ar jaunā gadsimta sākumu ātri pieauga igauņu mūzikas ietekme.

1902. gadā Pērnavas novada Dziesmu svētkos Konstantina Tirnpu vadībā tika atskaņota Haidna oratorija

¹ Eesti Loodus, 1978, № 1, 5. lk.

«Pasaules radišana». Kā to novērtēja Alfrēds Kalniņš, toreiz Pērnavas mūzikas dzīve bija situsi varen augstu vilni. Par to savā ziņā jāpateicas arī pašam Alfrēdam Kalniņam, kurš laikposmā no 1903. līdz 1911. gadam strādāja Pērnavā. Paralēli ērģelniēka un mūzikas direktora pienākumiem viņš vadīja arī igauņu studentu koru. Tolaik Pērnavā skanēja tiklab igauņu, kā latviešu mūzika.

Tartu «*Vanemuine*» un Tallinas «*Estonia*» kļuva par profesionāliem teātriem 1906. gada rudenī. Tie abi bija universāli teātri, kas sniedza gan dramatiskas, gan muzikālas izrādes. Kaut arī muzikālie inscenējumi minētajā laikposmā vēl nebija pilnīgi izveidojušies un neizcēlās ar sevišķi spilgtiem iestudējumiem, jau tika veikti priekšdarbi teātru orķestru attīstībai.

Par godu «*Vanemuine*» teātra nama atklāšanai tika komponēti vairāki darbi teātru orķestriem. Mihkels Līdigs (*Lüdig*, 1880—1958) sacerēja «Prologu—fantāziju», Artūrs Kaps — divas pirmās daļas no «Svītas par igauņu tautas tēmām», kur jo veiksmīgi lika lietā savu īpaši iemīloto variāciju tehniku. Šajā svītā pirmo reizi tika simfoniski traktētas igauņu tautasdziesmu melodijas.

Ne viens, ne otrs no abiem komponistiem šajā periodā nestrādāja Igaunijā. M. Līdigs darbojās Pēterburgā, A. Kaps — Astrahaņā. Tobīass, kurš jau studenta gados Pēterburgā bija komponējis pirmo igauņu kantāti «Joanns Damaskins» (1897), dzīvodams Vācijā, sacerēja pirmo igauņu oratoriju «Jonasa sūtība» («*Des Jona Sendung*», 1909), ko pirmo reizi atskaņoja Leipcīgā.¹

Artūrs Lemba (1885—1963), komponists un, tāpat kā viņa brālis Teodors, koncertējošs pianists, Pēterburgā sacerēja savu konservatorijas diplomdarbu — pirmo klavierkoncertu (1905), kā arī pirmo igauņu simfoniju (1908), ko jau nākamajā gadā atskaņoja A. Glazunova vadībā. Artūrs Lemba — savā mūzikā līdzsvarots un lirisks, ar noslieci uz formas skaidrību. 1915. gadā viņš kļuva par klavierspēles profesoru Pēterburgas konservatorijā. (A. Lemba tur bija otrais igauņu tautības pro-

¹ Berlīnes Mūzikas institūta rektora muzikologa prof. H. Krečmara vērtējums — «kopš Baha laikiem nav sacerēts neviens tik spēcīgs darbs» — pavēra Tobiasam iespējas kļūt par šīs augstskolas mācību spēku.

fesors; pirmajam šo nosaukumu piešķīra mežradzniekam Jānam Tammam.)

Lembas klavierkoncerts reizē ar Līdiga simfonisko ainavu «Jāņu nakts» pirmo reizi tika atskaņots Tallinā plašos simfoniskajos koncertos, kas notika sakarā ar VII Dziesmu svētkiem 1910. gadā. A. Lemba diriģēja savu klavierkoncertu (solists — T. Lemba), A. Kaps diriģēja Bēthovena, Čaikovska un somu skaņraža Jernefeltas simfonijas. M. Līdiga vadībā izskanēja Mocarta «Rekviēms».

Jau ar katriem iepriekšējiem Dziesmu svētkiem aizvien pieauga igauņu dziesmu īpatsvars, un VII Dziesmu svētku laikā izpildīja vienīgi igauņu dziesmas. Bet tajā pašā laikā — kad šajās dziesmu dienās ieraka pamataktmeni «Estonia» teātra ēkai, tas notika pilnīgā klusumā — gubernators bija aizliedzis runāt igauņu valodā.

1913. gadā svinībās par godu jaunās teātra ēkas un koncertzāles «Estonia» atklāšanai pirmo reizi izpildīja Artūra Kapa kantāti «Saulei». Koncerta programmā ietilpa arī A. Lembas Simfonijs un fragments no R. Tobiasa «Jonasa». Pēc R. Tobiasa diriģēja tikko Pēterburgas konservatoriju beigušais Raimonds Kulls, kura taktszizlis nākamajos gados sāka veidot un ievirzīt Tallinas orķestra kultūru augstākā pakāpē.

Profesionālu teātru dibināšana un jaunu teātru ēku celtniecība ievērojami sekmēja mūzikas kultūras izaugsmi, taču īpašu augšupeju piedzīvoja teātra mākslas un oriģināldramaturģijas attīstība. «Estonia» un «Vanemuine» šajā periodā virzījās katra pa savu attīstības ceļu. «Estonia» pirmām kārtām bija aktieru teātris, kuru toreiz pārstāvēja tādi izcili mākslinieki kā Pauls Pinna un Teodors Altermans. «Vanemuine» bija inscenējuma teātris; režisors Karls Mennings izcēla spēcīgu ansambļa spēli un tajā pašā laikā tiecās pēc lugas patiesas psiholoģiskas atklāsmes.

Savu pirmo sezonu abi teātri atklāja ar oriģināllugām. «Estonia» uzveda Maita Metsanurka lugu «Saullēktā», «Vanemuine» — Augusta Kicberga «Vēju virpulī». Augusts Kicbergs (1855—1901) dramaturģijā bija guvis zināmu rūdījumu Rīgā, kur viņš dzīvoja no 1898. līdz 1901. gadam un kur viņam bija iespēja vērot pilsētas teātru neparasti augstvērtīgo repertuāru un meistarīgo aktieru spēli. «Noor Eesti» ietekmē viņš, jau pusmūžā

būdams, sacerēja savu spilgtāko drāmu «Vilkate», ar kuras pirmizrādi 1911. gadā tika atklāts jauns profesionāls teātris Pērnavā «Endla».

Pirmskara gadā «Estonia» un «Vanemuine» sagatavoja klasiķa Eduarda Vildes divu spēcīgāko lugu — «Nenotveramais brīnums» un «Laimes pūķis» — uzvedumus. Pēc šīm lugām radās Vildes pēdējais šedevrs — romāns «Kālnaciema piena vedējs», kurš, tāpat kā viņa dramatiskie sacerējumi, atsedz cilvēka daudzpusīgo psihi, taču reizē arī sociālos apstākļus, kas to izkropļo.

1913. gadā dramaturģijā ienāca Oskars Lutss (1887—1953). Šajā gadā viņš bija pabeidzis savu silti humoristisko garo stāstu «Pavasaris», kas attēloja kādas lauku skolas dzīvi un kļuva par visu laiku visvairāk lasīto grāmatu Igaunijā. Atklājis sevī humora izjūtu, Lutss radīja virkni joku lugu ar sulīgiem lauku ļaužu personāžiem — «Paunvere», «Kāpostgalva», «Tirgoņi» un «Mantinieki».

Līdz pirmajam pasaules karam Igaunijā pašos pamatos jau bija iezīmējušies visi mākslas veidi un galvenie virzieni. Tematikā netrūka pat Austrumzemju, it īpaši indiešu un ķīniešu pasaules izjūtas atspoguļojuma; tas sastopams Ernsta Enno (1875—1934) muzikālajos dzejoļos, kam piemīt liels iekšējs spēks. Taču dažreiz jaunais aprobežojās vienīgi ar virziena fiksēšanu, patiesajai izpausmei vēl vīdot tālumā.

1914—1920

1917. gada revolūciju laiks un 1917.—1919. gada sabiedriski politiskās dzīves pārvērtības jau vēstīja par tām nozīmīgajām pārmaiņām kultūras dzīvē un mākslā, kuru pilnīga īstenošana bija iespējama tikai pēc padomju varas atjaunošanas Igaunijā.

Kara periods daudzējādi bremzēja mākslas radošos procesus. Literatūrā, piemēram, tas nesekmēja romānu rašanos. Tammsāre 1915. gadā publicēja miniatūras un pasakas, kurās filozofiskā doma labi saskanēja ar poētisko formu. 1919. gadā viņš iespieda pret karu vērstu rakstu — «Kara pārdomas».

Līdz ar carisma gāšanu 1917. gadā tika atcelta cenzūra, kas pirms tam bija ierobežojusi mākslas jaunradi.

1917. gada maijā teātrī «Estonia» notika F. Tuglasa vakars. Klausītāju vidū bija arī E. Vilde. Tiem, kas atgriezās no emigrācijas, tika organizēta jūsmīga sagaidīšana.

1917. gada vasarā darbību uzsāka jauna literātu kopa «Siuru», kurai pievienojās dzejnieki Marje Undere, Henriks Visnapū, Johanness Sempers un Arturs Adsons, kā arī prozaiķi Frīdeberts Tuglass un Augusts Gailītis. Par kopas izcilāko grāmatu kļuva Marjes Underes (1883—1980) dzejoļu krājums «Soneti» (1917), kas tolaik ieguva milzīgu popularitāti. Bez šaubām, šī popularitāte vēl nenozīmēja vispārēju atzīšanu: Marje Undere šķita pārāk spontāna, pārāk vaļsirdīga apskurbiņošanas milestības un dabas interpretācijās.

Arī H. Visnapū «Amores» un J. Sempera «Pjero» atspoguļoja milestības pārdzīvojumus, pie kam «Amores» pauda spēcīgu erotismu, bet «Pjero» raksturoja nosvērtību un intelektuāla noslieci. Taču visur pāri lirikas tēliem rēgojās kara ēnas.

Visumā nelabvēlīgajā kara gadu radošajā atmosfērā tomēr aktivizējās koncertdarbība. Sākot ar 1915. gadu, koncertus organizēja R. Kulls, turklāt tie pa lielākai daļai bija tautas koncerti, kas popularizēja orķestra mūziku. 1916./1917. gada sezonā notika 107 tautas koncerti un 11 simfoniskie koncerti, 1919./1920. gada sezonā — jau 28 simfoniskie koncerti un 34 tautas koncerti. Ar R. Kulla aktīvu līdzdalību «Estonia» pievērsās regulārai operu iestudēšanai. Tika sapulcināti labākie spēki, palielināts orķestris un koris, kā arī nodibināta baleta trupa. Kolektīvu spārnoja «Traviatas» iestudējuma panākumi vēl tajā pašā gadā.

Jau kopš 1912. gada pie «Estonia» biedrības rosīgi darbojās arī liels (apmēram 90 dziedātāju) jauktais koris, kas paralēli kora dziesmām iestudēja arī plašākus vokāli simfoniskus darbus. Diriģenta pienākumus pildīja Augusts Topmans, kurš vēlāk kļuva par Tallinas konservatorijas profesoru Ērgēļu klasē.

1916. gadā komponists Konstantīns Tirnpu (*Türnpuu*, 1865—1927) kļuva par Tallinas Vīru dziedāšanas biedrības diriģentu. Tirnpu centās izvilināt no kora īpaši bagātas nianšes. Tas izpaudās arī lielajos, dinamiskajos kontrastos, pēc kuriem viņš tiecās savā darbā, kur maigi gaistošs *pianissimo* tika pretstatīts dārdošam *fortissimo*. To pašu vērojam arī Tirnpu kora partitūrās. Savās pat-

riotiskajās un dabai veltītajās dziesmās ar Villema Ridalas vārdiem viņš tiecas gandrīz vai ar skulptora precizitāti atveidot dziļi izjustos tēlus. Poētiskas noskaņas radīšanai komponists savā skaņurakstā bieži izmanto impresionistisku izteiksmi.

Samērā intensīvi mūzikas dzīve turpināja attīstīties Tartu. No 1915. līdz 1918. gadam Tartu bēgļu gaitas aizvadīja arī Alfrēds Kalniņš. A. Klotiņš raksta: «1915. gada rudenī (23. novembrī) noorganizētais igauņu un latviešu komponistu kamer-mūzikas vakars — liekas, abu kaimiņtautu vēsturē pirmais šāda veida pasākums, . . . «Ar igauņu biedriem mani saistīja dziļa draudzība,» vēlāk atceras Kalniņš. «Mēs bieži sagājāmies, apspriedām kopīgas lietas un pa visiem trīs Tērbatā nodzīvotiem gadiem mācījāmies pazīt ne tikai viens otru, bet arī mūsu tautu mūzikas nepieciešamākās vajadzības. Igauņu koncertus vienmēr apmeklēju, jo daudz tur bija jauna, interesanta, sevišķi kompozitoriskā ziņā.»¹

1919. gadā Lēnarts Neumans, daudzpusīgs mūziķis, par igauņu mūziku publicēja šādu vērtējumu: «Bet kādā mērā pie mums pēdējos desmit gados ir mainījusies mūzika, it sevišķi kora dziesma . . . Igauņu tautas melodiju apdare, kā to veic Marts Sārs, Pēters Sida (*Sūda*) un Kirils Krēks (*Kürillus Kreek*) . . ., pašos pamatos ir paplašinājusī un padziļinājusī kora dziesmas stilu un formu. [. . .] Nosauciet man kādu citu tautu, kam vēl būtu tādas *a cappella* kora dziesmas!»²

Šāda jautājuma nostādne nebūt nav vienīgi dižošanās. Tai bija sava priekšvēsture. Marts Sārs radījis virkni kora dziesmu (lielākā daļa izaugusi no tautas mūzikas — «Lēlo», «Septiņas apsūņojušas gultas», «Dziesmas spēks» u. c.), kas drīz vien tika atzītas arī starptautiskā mērogā, pirmām kārtām Latvijā un Ungārijā. Taču pašā Igaunijā ne jau visi tūlīt saprata un pieņēma Marta Sāra daiļradi. Vēl mazāk saprata viņa solo dziesmas un skaņdarbus klavierēm.

Drīz vien Martam Sāram piebiedrojās Kirils Krēks (1889—1962). Pabeidzis Pēterburgas konservatoriju, viņš sāka vadīt un veidot mūzikas dzīvi Hāpsalā, un viņa daiļrades pamatā bieži vien bija Rietumigaunijas

¹ Klotiņš A. Alfrēds Kalniņš. R., 1979, 192.—193. lpp.

² Postimees, 1919, № 266.

un salu tautasdziesmas. 1918. gadā sarakstītā dziesma «Mūsu kungs» guva ievērību ar savu dzirkstošo polifonijas lietojumu. Sekoja sparīga darba dziesma «Švirkstiet, sirpiši» un drīz vien arī šūpuļdziesma «Guli, mazo Matsīt», pār kuras vienkāršo melodiju paceļas varens kora skanējums.

Pēters Sida (1883—1920) uzrakstījis jauktu kora dziesmu tautiskā garā «Linu plūcēja», taču viņa samērā nelielā daiļrades mantojuma pamatā ir ērģeļu mūzika. Par P. Sidas ērģeļu opusu pirmo un dedzīgo popularizētāju kļuva viņa skolotājs Pēterburgas konservatorijā Zaks Handšins, vēlākais visā Eiropā pazīstamais Šveices mūzikas zinātnieks. Pēc sava rakstura P. Sidas ērģeļu kompozīcijas ir ļoti dažādas — blakus prelūdiņām un fūgām skan tautas melodijai radniecīgā «Pastorāle». Tad vēl valsim tuvais «*Scherzino*», «*Gigue*», «*Basso ostinato*» un romantiskais «*Ave Maria*», kas bija arī Alfrēda Kalniņa repertuārā.

Par igauņu mūzikas attīstību rūpējās arī tās pārstāvji svešumā. Artūrs Kaps, kurš laikposmu no 1904. līdz 1920. gadam pavadīja Astrahaņā, nemitīgi sekoja līdzī mūzikas dzīvei Igaunijā.

Līdztekus kompozīcijai viņš allaž atrada laiku, lai Igaunijā diriģētu. A. Kapa vērtīgo attieksmi pret dažādiem notikumiem pasaulē pauž simfoniskā prelūdiņa «Kapi» (1917), kurā izteikta sāpe par daudziem kara laika zināmiem un nezināmiem kapiem. Revolūcijas ideju gars izpaudās kantātē «Celies, tauta» (1919).

1918. gadā nomira R. Tobiass. Viņa vārgā veselība neizturēja kara laika grūtos dzīves apstākļus. Nerealizēta palika opera «Kalevipoegs». No uzmetumiem saglabājušies divi: fragmenti teicējam un orķestrim — «Kalevipoega sapnis» un «Kalevipoegs elles vārtos». Iepazīstoties ar šiem darbiem un balādi «Par šīspasaules jaunavu skaisto» (1911), kļūst skaidrs, kāpēc Tobiass tik labi izprata Marta Sāra meklējumus un centienus. Arī Tobiass izmantoja jaunākos izteiksmes līdzekļus no impresionistu arsenāla, turklāt uzsvērdams visu leģendāro. «Šīspasaules jaunava» vadināt vedina tuvāk Eduardam Tubinam, galvenokārt viņa baletam «Laimes pūķis» (1939).

1918. gadā Tartu nodibinājās mākslinieku un rakstnieku apvienība «*Pallas*». Tās dibinātāji — mākslinieki K. Megi un A. Tassa, no rakstnieku vidus — F. Tuglass

Apvienības ietekmē 1919. gadā Tartu nodibināja arī mākslas skolu ar šādu pašu nosaukumu, ko 1924. gadā pārveidoja par mākslas augstskolu.

Tajā pašā 1919. gadā Tallinā un Tartu nodibināja arī augstākās mūzikas skolas. 1923. gadā Tallinas augstāko mūzikas skolu pārdēvēja par Tallinas konservatoriju.

1920—1930

Pēckara gadu ekspresionisma vilnis, kura virsotne pacēlās visaugstāk pēckara Vācijā, aizsniedza arī Igauniju. Visspēcīgāk tika ietekmēta literatūra un teātris, mazāk — tēlotājmāksla, bet vismazāk — mūzika. Ekspresionisms pavēra jaunus aspektus pasaules skatījumā un reizē piedāvāja arī jaunus izteiksmes līdzekļus. Māksla, kas atspoguļoja dabas izjūtas, tiecās pēc harmoniskas pasaules uztveres. Pilsētas kultūrā dzimušais ekspresionisms atsedza sabiedrisko attieksmju nestabilitāti un attiecīgi arī no tā izrietošo nestabilitāti atsevišķa indivīda gara dzīvē. Labas esejas par tā laika starptautiskās mākslas tēmām sacerēja Johanness Sempers. Ekspresionistiskas tendences izpaudās kā paša Sempera, tā arī Suitsa, Underes un Barbarusa dzejā. Marje Undere, kura lieliski pārzināja ekspresionistu dzeju, netiecās kopēt kādu atsevišķu dzejnieku. Viņa pauda sava laikmeta noskaņas jau bagātāk nekā sākumā «Sonetos». Underes 20. un 30. gadu dzeju kritiķis Nigols Andrezens raksturo šādiem vārdiem: «Pildot savu literātes misiju, Marje Undere nostājās blakām Suitsam, taču viņa Gustava Suitsa vīrišķīgo dzeju vērtā daudzveidīgāku, skatot pasauli caur savām sievišķajām izjūtām.»¹

Augusts Gailītis (1891—1960), lībiešu-latviešu ģimenes pēctecis, laikā no 1917. līdz 1924. gadam sacerēja vairākus daiļdarbus — piemēram, «Sātana karuselis», «Augusta Gailīša nāve», «Idiots», «Purpursārtā nāve» —, kuros kara noskaņas sasniedza fatālisma robežu. No eksistenciālisma un ekspresionisma noskaņām izaug fantastiski simboliskas vīzijas, kurās netrūkst freidisma iespaids. Simbolika un fantastika ielaužas arī

¹ Andresen N. Terendusi, 215. lk.



Eduards Vīralts. Kabarejs

Tuglasa novelēs. Laikposmā starp 1917. un 1925. gadu krājumos «Liktenis», «Smaguma gars», «Dvēseļu ceļojumi» krāsas tiek sabiezinātas, parādās pat groteskas elementi, kam cauri laužas autora tieksme panākt ekspresionistisku tēlošanas manieri. Gailītis nosliecās eposa virzienā, bet Tuglass gribēja radīt kaut ko vidēju starp noveli un mītu.

Ne jau tikai vācu lugas ienesa igauņu teātros ekspresionismu. Nemaz nerunājot par Sofokla—Hofmanstāla «Elektru» vai Grillparcera «Mēdeju», ekspresionistiski sasprindzinātā tēlošanas maniere pielīpa pat «Lizistratas» un «Otello» inscenējumiem. Uz «Estonia» skatuves parādījās Georga Kreislera «Gāze» un Ernsta Tollerā «Mašīnu iznīcinātāji». Ekspresionismam tuvu manieri pauda arī Rīta teātra (*Hommikteater*; darbojās no 1921. līdz 1923. gadam) inscenējumi.

Nemierīgas, sāpju pilnas noskaņas bija Konstantina Megi gleznās «Pietā», bet it īpaši «Golgāta», tāpat arī «Obersdorfas ainavās», kas garīgi radniecīgas Oskara Kokoškas mākslai. Šīs tendences bija saskatāmas arī Kristjana Rauda darbos.

Par groteskas un satīras lielmeistaru savukārt izveidojās karikatūrists Gori (1894—1944). Literatūrā un teātrī ekspresionisms sāka izrādīt pagurumu apmēram 20. gadu vidū, turpretī tēlotājmākslā to varēja saskatīt pat vēl līdz 30. gadiem. Piemēram, Kristjana Rauda sērotāju tēli.

Kas attiecas uz ievērojamo grafikas meistarumu Eduardu Viraltu (1898—1954), tad viņa spilgtākais, ekspresionismam vistuvākais periods sakrīt ar laikposmu starp 1927. un 1933. gadu. Līdz neprātam novesta eksaltācija, ass sociāli kritisks skatījums raksturo viņa «Elli» un «Kabareju».

Ekspresionistiska nelīdzsvarotība kļuva tikai par vienu, kaut arī skaidri saskatāmu komponentu 20. gadu mākslas kopainā. Blakus tam gan tēlotājmākslā, gan literatūrā zēla lauku sadzīves un dabas tematika. Ļoti raksturīga ir skulptora Jāņa Korta pirms un pēc 1920. gada radītā zemnieku tipu galerija.

Arī dabai tuvā dzīvesveida tēlojumos netrūka reālistiskas un psiholoģiski dziļākas rakstura atklāsmes. Tammsāres romānā «Mežstrautu saimnieks» (1922) pausta ne vien iedziļināšanās dabā, tās norisēs, bet arī smalka psiholoģija.

Rakstnieku sociālās atbildības paaugstināšanās radīja nepieciešamību nodibināt literāru apvienību «*Tarapita*» 1921. gadā. Tās darbība izvērtās krietni vien plašāka nekā apvienībām «*Noor Eesti*» un «*Siuru*», kas iezīmēja tikai jaunus estētiskus virzienus un radošos mērķus. «*Tarapita*», kas gaidīja plašākas sabiedrības atbalstu, uzskatīja par savu pienākumu kritiski novērtēt valsts kultūrpolitiku. Apvienības vadībā izvirzījās Johanness Sempers (1892—1970) un Johanness Varess-Barbaruss (1890—1946), kura darbību stipri ietekmēja Barbisa Klartē grupa.

Reālistiskas noslieces piemita Maitam Metsanurkam, naturālistiskāks savos romānos bija Augusts Jakobsons. Arī teātra māksla pievērsās reālistiskajai drāmai.

Divdesmito gadu otrajā pusē parādījās Tammsāres lielais romāns «*Zeme un mīlestība*», kurā autors sasniedzis labāko pasaules literatūras paraugu līmeni. Piecus sējumus aptverošā epopeja (1926—1933) lielās līnijās atklāj lauku un pilsētas panorāmu, kurā attēlots laikmets no pagājušā gadsimta pēdējā ceturkšņa līdz romāna tapšanas laikam. Romāna stūrakmens ir zemnie-

cība un no tās izaugusi pirmā inteligences paaudze, tā tad cilvēki, kas ir tuvi dabai — visas radošās dzīves vienīgajam pamatam.

Rakstnieks Jāns Kross apgalvo, ka, radot epopeju «Zeme un mīlestība», Tammsāres svaru kauss nosvēries par labu toreiz valdošajam sadzīviskajam reālismam. «Taču svērēja apziņā saglabājās sāpīgs žēlums par to, ka romānā panākta reāla ticamība, upurējot simboliskas bezgalības nojautas.»¹

No muzikālajām formām aizvien vēl vismasveidīgākā bija un palika kora dziesma. Pēc K. Tirnpu iniciatīvas 1921. gadā nodibinājās Igaunijas Dziedātāju savienība, kas uzsāka vadīt koru darbību un organizēt vispārējos Dziesmu svētkus. Dziesmu svētki notika ik pēc 5 gadiem: 1923., 1928., 1933., 1938. gadā. Dziedātāju savienība izdeva žurnālu «Mūzikas Lapa» («*Muusikaleht*»), kas iznāca regulāri, sākot ar 1924. gadu, taču nepavisam neaprobežojās vienīgi ar kora mūzikas popularizēšanu. Periodiski parādījās arī citi mūzikas žurnāli.

1924. gadā nodibinājās Igaunijas Akadēmiskā komponistu biedrība, kas pirmām kārtām rūpējās par kamer-mūzikas popularizēšanu, organizēja jaunākās mūzikas koncertus, lekcijas. Šai biedrībai Artūrs Kaps veltīja savu pirmo sonāti ērģelēm (1934). Sonātes galvenā tēma bija atvasināta no biedrības igauņiskā nosaukuma iniciāļiem: *EAHS*. Tartu Mūzikas biedrība, kas nodibinājās 1930. gadā, uzņēmās šīs universitātes pilsētas mūzikas dzīves vadību un finansēja Tartu augstāko mūzikas skolu. Vairākās pilsētās tika izveidotas strādnieku mūzikas apvienības.

Tajā laikā daudz runāja par Tartu un Tallinas skolām jeb novirzieniem. Tos vadīja igauņu mūzikas galvenie korifeji Artūrs Kaps un Heino Ellers (1887—1970). Katra novirziena pamatā bija savs mākslinieciskais pasaules uzskats. Artūrs Kaps, kurš vienlaikus bija arī ērģelnieks un kura komponistu ideāli bija Bahs un Bēthovens, cieši turējās pie klasiskā repertuāra. Viņa daiļrade bija kompakta un reljefa kā freskas. Heino Ellers savas mūziķa gaitas sāka kā vijolnieks. Viņš deva priekšroku kamerstilam, kur viss bija noslīpēts līdz pēdējai detaļai. Emocionālais un racionālais tika līdzsvarots, tāpat arī harmonija un polifonija. Kā pats

¹ Kross J. Tammsaare ja Mefisto. — Looming. 1979, № 2.

maestro, tā arī viņa sekotāji sevišķi interesējās par sava laika skaņu valodas problēmām instrumentālajā mūzikā.

Divdesmitajos gados Artūrs Kaps sacerēja divus lielākus skaņdarbus — 1. simfoniju (1924), kas veltīta Bēthovena 9. simfonijas 100. gadadienai, un oratoriju «Ijabs» («*Hiob*», 1926—1929). Oratorijas pamatā ir reti izmantots bībeles sižets, kas sastopams angļu komponistu H. Parrija un R. Voana-Viljamsa daiļradē. Oratorijas mūzika ir episki dramatiska un monumentāla.

Divdesmito gadu mūzikā «Ijaba» līmenī vēl ir Kirila Krēka «Igaunu rekviēms» (1927), kura muzikālā materiāla pamatā ietvertas paša autora Rietumigaunijā un salās pierakstītās tautasdziesmas. Eduards Tubins to raksturoja šādi: «Pasaules literatūrā .. nav atrodams otrs tik dziļi izjasts, iekšēja siltuma un maiguma caurstrāvots, taču reizē arī līdzsvarots sava žanra darbs, kāds ir Krēka «Rekviēms».»¹ Artūrs Kaps tiecās ievīt savos visai blīvajos skaņu pinumos vienkāršas tautasdziesmiņas, turpretī K. Krēks kā «Rekviēmu», tā kora dziesmas veidoja, tieši apdarinot pašas tautas melodijas, bet H. Ellers sāka apstrādāt tautasdziesmu motīvus tikai 1939. gadā. Divdesmitajos gados viņa visiemīļotākā tēma bija dzimtenes daba, kas tika interpretēta smalkās kolorīta niansēs. Par to liecina arī viņa simfonisko darbu nosaukumi: «Rītausma» un «Mijkrēslis» (1918), «Nakts aicinājumi» (1920), «Ēnā un piesaulē» (1926), kā arī daudzo kamerdarbu virsraksti. Dabas elpa jūtama arī neprogrammatiskajos simfoniskajos darbos, 1. un 2. kvartetā, sonātēs vijolei un klavierēm.

Tāpat kā M. Sārs, arī H. Ellers jau kopš 1914. gada bija sacerējis daudzas prelūdijas klavierēm, kurās atainotas īsas, acumirkļīgas noskaņas. Arī tajās jūkami paņēmieni, kas aizgūti no ekspresionistu metodes, taču pašā būtībā, kā jau līdzsvarota personība, viņš palika ekspresionistiem svešs un tāls.

Dejiskie elementi H. Ellera prelūdijs un citos klavierskaņdarbos radušies viņa paziņas — dejojājas Ellas Ilbakas iespaidā. Pēc studijām Parīzē 20. un 30. gados Ella Ilbaka uzstājās, izmantodama gan igauņu, gan ārzemju komponistu — impresionistu īsas, plastiskas miniatūras. E. Ilbaka visai bieži lūdza Elleru sacerēt viņai mūziku.

¹ Muusikaleht, 1929, № 1.

Teātrim «Estonia» divdesmitie gadi bija grūts augšanas periods. No 1922. līdz 1924. gadam tika sagatavoti vairāki veiksmīgi operu inscenējumi. Ipaši spilgta bija Verdi «Aīdas» izrāde, kuru diriģēja Artūrs Kaps. Vēlāk sakarā ar saimniecisko krīzi nācās atteikties no vairākiem izciliem iestudējumiem. Tomēr laikposmā no 1925. līdz 1933. gadam uzveda četras Vāgnera operas, pēdējā no tām — «Tristāns un Izolde». Visai veiksmīgs bija «Borisa Godunova» inscenējums 1930. gadā.

Kopš 1928. gada teātrī sāka uzvest arī igauņu operas. Rampas gaismu ieraudzīja Ēvalda Āva (1900—1939) opera «Vikerieši», darbs ar vēsturisku sižetu, kurā tēloti 1187. gada notikumi, kad igauņu vikingi iebruka toreizējā Zviedrijas galvaspilsētā Sigtumā. Būtībā gan autors bija to iecerējis kā mīlestības trijstūra drāmu. Operas mūzikai raksturīga mazliet doriska harmoniskā nokrāsa un vokāls melodiskums. Fantāzijas no Āva operas spēlēja pat kafejnīcu ansamblī.

Par operas Ahilleja papēdi kļuva tās orķestrācija. Āvs gan centās iet sava skolotāja A. Kapa pēdās un radīt kompaktu partitūru, taču tika pieļauti pārspīlējumi un darbu vēlāk nācās rediģēt.

A. Lembas operas «Kapu jaunava» (1929) senatnīgais sižets prasīt prasījās pēc dziļumā ejošas tautiskas mūzikas. Lembas partitūra profesionālā ziņā gan bija nevainojama, taču tautas dvēselei šī mūzika bija, tā teikt, pārāk eiropiska. Raksturīgi, ka nedz Artūram Kapam, nedz Artūram Lembam tautas melodijas nekluva par viņu daiļrades organisku sastāvdaļu; tas bija pats par sevi saprotams Marta Sāra darbos. Ar to, protams, netiek apgalvots, ka viņu mūzika nebūtu tautiska.

A. Lemba sacerēja vēl divas operas, kurās dominē mīlestības trijstūris ar traģiskām beigām, — «Mīlestība un nāve» (1931) un «Elga» (1934). «Elga» veidota pēc G. Hauptmaņa tāda paša nosaukuma lugas un ir pati dramatiskākā no visām Lembas operām.

Paralēli operām «Estonia» inscenēja arī operetes, dažkārt pat Eiropas labāko uzvedumu līmenī. To sekmeja tieši universālā teātra apstākļi, kas deva iespēju talantīgajam režisoram Ago Līdikam (*Lüüdik*) iesaistīt operetē labus dziedoņus un pašus spēcīgākos drāmas aktierus. Jāpiebilst, ka operetes žanrs allaž bija pārsvarā teātrī «Vanemuine», nemaz nerunājot par mazākām pilsētiņām, kā Pērnavu, Vilandi, Narvu un Viru.

Igauņu balets sāka veidoties 1918. gadā, kad Tallinā savu privāttudiju atvēra agrākā Marijas teātra balerīna J. Ļitvinova. Viņa sāka mācīt audzēkņiem klasisko akadēmisko deju. Pirmo baletu teātri «Estonia» iestudēja krievu dejojāja V. Krigere — tā bija Delība «Kopēlija». 1924. gadā Tallinā atvēra deju studiju Gerds Nego, kurš bija izglītojies Hamburgā — Labana deju skolā. Kopš tā laika uz igauņu skatuve parādījās vācu ritmoplastika ar ekspresionisma elementiem. 1925./1926. gada sezonā par «Estonia» baletmeistari sāka strādāt ārzemēs studējusi Rahele Olbreja — un igauņu horeogrāfija kļuva stilistiski vēl daudzveidīgāka: atbilstoši iestudējamā baleta žanram dominēja klasiskā deja, raksturdeja vai ritmoplastika.

«Estonia» koncertzālē muzicēja pašmāju un ārzemju solisti, «Estonia» orķestris sniedza simfoniskos koncertus. 1927. gadā, kad noorganizējās Radiofons, mikroфона priekšā sāka sniegt koncertus arī instrumentālais ansamblis, kas drīz vien izauga par otru simfonisko orķestri Tallinā — Valsts Radiofona simfonisko orķestri.

Plašāku attīstību kultūras jomā kavēja saimnieciskā krīze, kas sākās jau divdesmitajos gados, bet vērsās plašumā trīsdesmitajos.

1930—1940

Mākslas progresīvo tendenču izpausmes apgrūtināja sarežģītā politiski ekonomiskā situācija valstī, kas īpaši saasinājās 30. gadu beigās fašistiskās diktatūras apstākļos. Kultūras produkcijas piedāvājums šajā desmitgadē uzrādīja visai krasas kvalitatīvas atšķirības.

Nozīmīgāko sasniegumu vidū minami daudzi labas tulcotās literatūras izdevumi. Nobela literārās prēmijas laureātu sērija, Ziemeļzemju romānu sērija, Dostojevskas Kopoti raksti, ikmēneša izdevumi, kur paralēli klasikai un pasaules jaunākajai literatūrai publicēti arī oriģināldarbi, memoāri un eseju krājumi. Sērijā «Dzīvā zinātne» un citās iznāca populārzinātniski darbi. Starp grāmatām, kas iepazīstināja ar citām zemēm un tautām, bija arī Marta Pukitsa «Latviešu kultūras vēsture». Rakstnieku, žurnālistu un tulkotāju, it īpaši valodnieku Johannesa Āvika un Johannesa Voldemāra Veski meklējumu rezultātā veidojās mūsdienu igauņu valoda.

Jaunā, labskanīgā igauņu valoda iegāja tautā ar radiopārraižu un teātra starpniecību. Trīsdesmitajos gados legendārs kļuva «radiotētiņš» — aktieris Felikss Mors, kurš ar skaidru un izteiksmīgu dikciju lasīja dažādus daiļdarbus un radīja tautā priekšstatu par īsti kvalitatīvu daiļlasījumu. Diemžēl radio sāka izskaust daudzus interesantos dažādu novadu dialektus.

Teātri ātri reagēja uz kultūras sasniegumiem citās zemēs. Dramatiskajos teātros parādījās apdāvināti režisori un izcili aktieri, piemēram, Līna Reimane, Pauls Pinna, Antss Lauters, Hugo Laurs, Antss Eskola... Taču īstu dramaturgu bija maz; izcilākais no tiem — komediogrāfs Hugo Raudseps (1883—1952). Spilgtie groteskas momenti, kas tik bieži sastopami Raudsepa komēdijās, parādījās, iespējams, neapzināti jau divdesmito gadu sākumā vienā no viņa esejām, kas bija veltīta impresionismam (1922). Groteskas asā spalva Raudsepam lieti noderēja tajās komēdijās, kurās pamatīgi tika «grāzīti» visi sabiedrības slāņi. Kaut gan dramaturga nostāja bija sociāli kritizējoša, viņš ar savu sulīgo tautas valodu un humoru veikli prata atsegt arī atsevišķas cilvēku vājbības un aprobežotību. Raudsepa lielās uzvaras gājiens sākās ar lugu «Mikumerdi», kam sekoja «Plānprātības svētība» (1931), «Sliņķadesa» (1932) un pārējās komēdijas, kas nu jau uzskatāmas par klasiku.

Sociāli kritizējošais virziens kļuva par trīsdesmito gadu mākslas pamatvirzienu. Pēc Tammsāres romāna «Zeme un mīlestība» viņa nākamajos darbos tam jau bija satīriskis raksturs, kas dažkārt tika ietērpts alegoriskā formā, piemēram, lugā «Karalim salst» (1936) un pēdējā romānā «Aizpekļu jaunais velns» (1939). Tamm-sāre savā lugā brīdina no garīgas nivelēšanas, auto-krātijas un masu psihozes.

Dzejoļus ar demokrātisku ievirzi publicēja Johanness Varess-Barbaruss, Juhans Sitiste (*Sūtiste*) un vairāki citi dzejnieki. Viņus atbalstīja arī dzejnieku jaunākā paaudze. 1938. gadā iznāca liela apjoma dzejas antoloģija «*Arbujad*». Šī novirziena pārstāvju mērķis bija cīnīties par personības neatkarību, arī pret sabiedrības nivelēšanu.

Visspilgtākā no arbujiem bija Beti Alvere (dz. 1906. g.), kuras īso vārsmu neatkarīgais un filozofiskais skanējums poēmās sniedza spilgtus portretējumus, pau-

žot asu satīru. No šīm poēmām īpaši gribas izcelt «Bumbieres» (1936) un «Ieplīsušo spoguļi» (1939). Reizē ar B. Alveri parādījās arī tādi igauņu lasītāja iemīļoti autori kā Augusts Sangs, Kersti Merilāsa, Heiti Talviks un citi.

Prozaīķis Maits Metsanurks, kurš sociālās tēmas risinājis jau agrāk, romānā «Aicinātais un izredzētais» (1937) vērsa kritikas smaili pret mācītāju liekulīgo morāli. Inteligences tēmu trīsdesmito gadu sabiedriski politiskajā situācijā skāra Augusts Jakobsons un Johanness Sempers (romāns «Akmens uz akmens», 1939).

Spēcīgas demokrātiskās tendences pauda arī literatūras kritika, ko trīsdesmitajos gados vislabāk reprezentēja J. Sempera rediģētais ikmēneša literārais žurnāls «*Looming*»¹. Literatūrkritikas visaugstākās virsotnes sasniegtas F. Tuglasa un J. Sempera esejās. Tuglasa esejas tika izdotas astoņos sējumos. Viņa sniegumu literatūras un kritikas jomā jau toreiz vērtēja starptautiskajā mērogā: 1937. gadā F. Tuglasu un dzejnieci M. Underi ievēlēja par Londonas PEN kluba goda biedriem.

Glezniecību pārstāvēja sociālā tematika, it īpaši «*Pallas*» diplomandu Andrusa Johani un Kārela Līmanda darbos. Šo tiešo vai alegorisko sabiedrības kritiku izraisīja varas iestāžu tiekšanās ierobežot pilsoņu brīvību buržuāziskās demokrātijas apstākļos. Laikposmu, kas iesākās 1934. gadā, Igaunijā dēvēja par klusēšanas periodu. Bet tie, kuri vismazāk spēja klusēt, bez šaubām, bija karikatūristi ar Gori priekšgalā.

Šajā laikā dziļāk tika skarta arī psiholoģiskā tēma. Tammsāre sarakstīja divus psiholoģiskus romānus: «Dzīve un mīlestība» (1934) un «Es mīlēju vācu meiteni» (1935). Pie tāda rakstura darbiem pieskaitāmi arī J. Sempera «Greizsirdība» (1934) un A. Jakobsona «Triju moku ceļš» (1930), kā arī šī paša autora luga «Rēgi» (1939).

Par valdošo virzienu trīsdesmito gadu kultūrā kļuva epika, proti, mūžīgo vērtību izvirzīšana priekšplānā. Ceļu uz to jau pirms tam bija sagatavojušas Marta Sāra kora dziesmas, tautas teikas un operas par senajiem laikiem, arī Marjes Underes balādes (krājums «Laimis aptumsums», 1929). Paralēli šim novirzienam daiļradē

¹ «*Looming*» iznāk kopš 1924. gada līdz pat mūsdienām.



Gori. Inteligences pārprodukcija («Jums universitātes izglītība? Malacis! Pieņemu jūs par sētnieku. Jums būs jāslauka iela un jāmaca mani lasīt»)

īpaši jāizceļ sasniegumi folkloras un etnogrāfijas pētniecībā: Augusta Annista pētījumi par somu folkloru un «Kalevalu», Oskara Loritsa raksti par igauņu un lībiešu senatni, Herberta Tamperes pierakstītās igauņu tautas melodijas un dejas, Juhana Zeigera un Karla Leihtera raksti par folkloru.

Episko virzienu pārstāvēja vairāki vēsturiskie romāni, arī Maita Metsanurka «Imeras kauja» (1934), kurā attēlotas igauņu brīvības cīņas XIII gadsimtā. Šim romānam piemīt liels pārliecības spēks, jo Maita Metsanurks netiecas senos laikus idealizēt. Savā episkajā darbā līdz seno vikingu idealizēšanai toties nonāca Karls Augusts Hindrejs romānā «Urmass un Merike» (1936), bet it īpaši Augusts Melks romānā «Baltijas jūras kungi» (1936). Visai produktīvs vēsturisko romānu jomā bija Enns Kipels.

Tēlotājā mākslā lielus panākumus episkajā jomā ar savām ilustrācijām «Kalevipoegam» guva Kristjans Rauds. Jānožēlo vienīgi, ka Rauds nav ilustrējis arī «Kalevalu». Viņa granittaisnās līnijas, arhaiski monumentālais stils varētu īpaši izcelt šī eposa būtību.

Pieminot atbilstošus sasniegumus mūzikā, jāatzīmē lieliski instrumentētā E. Āva Simfonija *d-moll* (1939), kuras programma mūs atkal aizved viņa operas «Vikerieši» darbības laikā. Jau 1931. gadā tika pabeigta Eugena Kapa simfoniskā poēma «Atriebējs», kuras materiāls vēlāk noderēja par prologu operai «Atriebības ugunis» (1943). Šī žanra sevišķi spēcīgs darbs bija Eduarda Tubina (dz. 1905. g.) Otrā — «Legendārā» simfonija (1937), par kuru tās pirmatskaņojuma diriģents Olavs Rotss rakstīja, ka tajā autoram paralēli organiski attīstītai tēmai un spēcīgai uzbūvei laimējies radīt atbilstošu noskaņu fonu, uz kura reljefi izceļas seno laiku skarbaiss un drūmais gars, ziemeļzemju legendu nomācošais tragisms.¹ Ar šo darbu Tubins debitēja starptautiska mēroga simfonisma līmenī.

1939. gadā Tubins sāka komponēt pirmo igauņu baletu «Laires pūķis», kurā pasakas elementi mainās ar reālās dzīves atveidojumu. «Laires pūķis», tāpat kā Tubina turpmākie darbi skatuvei, tika radīts pēc simfonisma principiem. Autors bagātā fantāzija, orķestrācija, pat ritmika iedarbojas ar pirmatnīgu spēku.

Episks risinājums parādījās arī literatūrā, kura skāra sava laikmeta problēmas. Piemēram, zvejniekiem veltītajos darbos — A. Gailiša «Skarbā jūra» (1938) vai Augusta Melka romānos «Ziedošā jūra» (1935), «Zem debess vaiga» (1937) un «Labā osta» (1942) — atdzī-

¹ Kakskümmend aastat eesti muusikat. Tallinn, 1938, 82. lk.



Eduards Vīralts. Sludinātājs

vojas Sāmsalas daba un piekrastes dzīve. Strādīgie un atsaucīgie piekrastes ļaudis runā lakoniski un izteiksmīgi, bieži it kā aforismos. Salas ainavu attēlo arī Eriks Hāmers (dz. 1908. g.). Epika dominē viņa 1939. gadā radītajās gleznās «Aklais» un «Sausums».

Grafīķis Eduards Vīralts pēc 1933. gada pēkšņi mainīja savu tematiku. Viņš sāka meklēt harmoniju un tuvību ar dabu, bieži zīmēja bērnus un dzīvniekus, ceļojot pa Maroku — berberus. Viņa jaunā simbolika sasniedza virsotni 1943. gadā, kad mākslinieks radīja

satriecoši grotesku portretu «Virvija»: mazas meitenītes seja ar lielām, jautājošām acīm zem draudīga negaisa mākoņa.

Tuvību ar dabu pauž arī H. Ellera trīsdesmito gadu daiļrade: 1939. gadā viņš pabeidz savu pirmo simfoniju «*Simfonia in modo mixolyio*»; to pašu var teikt par simfonisko svītu «Baltā nakts» (1939) un šajā gadā iesāktu ciklu «13 klavieretīdes pēc igauņu motīviem». Līdz ar iedziļināšanos tautiskajā tematikā skaidrāks kļuva Ellera daiļrades stils. Interesanta paralele — 1939. gadā tika sacerēta pirmā no trim M. Sāra svītām klavierēm. Pirmo reizi Sāra klaviermūzikā ieskanējās tautasdziesmu melodijas.

Arī Eduarda Ojas (1905—1950) — blakus E. Tubinam redzamākā H. Ellera Tartu perioda skolnieka daiļradē uzplaukuma laiks sakrita ar trīsdesmitajiem gadiem. Ojas darbos sāka parādīties tautas sadzīves motīvi, piemēram, mūzika operetei pēc A. Kicberga motīviem «Skroderis Gaiss», kā arī sparīgs Dziesmu svētku skaņdarbs «Audēju dziesma», bet turpat līdzās smalkjūtīgas, valdzinošas, dziļi tautiskas solo dziesmas — «Mēs esam ziemeļu bērni», «Baltie vārti» u. c. Darbu tematika atklāj Ojas domu pasaules daudzpusību: te var atrast simfonisku darbu «Jūras dziesma», stilizēto «Svītu vecā stilā», skaņdarbu ar filozofisku noslieci «Laika trilogija», kurā ietilpst šādas daļas: «Dzīve», «Mūžība», «Sodiena». Viņa «Aelitas svītā» vijolei pavīd pat kosmiskās civilizācijas tēma. Ojas klaviermūzikā īpaši izceļas mazā svīta «Klusās noskaņas». Par Ojas talantu kameramūzikā liecina arī viņa kvintets klavierēm, ar kuru viņš izcīnīja pirmo vietu kameramūzikas darbu konkursā 1935. gadā. Otro vietu ieguva Eugena Kapa stīgu kvartets.

1939. gadā tika sarīkots operu konkurss, un, kaut gan tajā piedalījās izcili meistari — E. Oja, J. Āvs, A. Vedro u. c., tomēr neviens no viņu darbiem neieraudzīja rampas gaismu. Teātrī «Estonia» gan iestudēja Ādolfu Vedro (1890—1944) operu «Kaupo» (1932), kura bija pirmā igauņu opera un kurā viss muzikālās attīstības smagums tika uzticēts orķestrim, bet dziedātāju partijas, atskaitot dažas atsevišķas ariozo saliņas, pildīja melodisku rečitativu funkciju. Galvenais varonis — lībiešu vanems Kaupo nav traktēts viennozīmīgi, autors mēģinājis atsegt viņa rīcības psiholoģiskos motīvus.

Episka iecere realizēta arī Vedro klavierdarbos: trīs rūnās klavierēm un divās igauņu rapsodijās. Tautiskie elementi saklausāmi viņa klavierkoncertā (1939). Visai apjomīgs bija darbs, kurā atspoguļoti vecie ticējumi, — «Jāņu atnākšana» (1937). Savos vokālajos darbos Vedro centās atrast muzikālu atbilstību igauņu valodas ritmikai.

Artūra Kapa šī perioda daiļradē atrodam simfonisko svītu «Igauņu seno tautasdziesmu melodijas» (1930).

A. Kapa skolnieki sacerējuši lielus vokāli simfoniskus darbus pēc bībeles tēmām, arī vairākus tādus darbus, kas raksturīgi viņu vēlākajai daiļradei. Gustavs Ernesakss (dz. 1908. g.), darbodamies par kordirigentu, radīja vairākas dziesmas, kuru popularitāte saglabājusies līdz pat mūsu dienām: «Sāksim nu, vīri, mājup iet», «Jaunais pavasaris», «Saule noriet liepu zaros» u. c. Edgars Arro (1911—1978) uzstājās radio ar improvizācijām ērģelēm, taču, maskēdamies ar pseidonīmu Enns Saluri, sacerēja arī estrādes mūziku. Villems Reimans (dz. 1906. g.) komponēja mūziku kultūrfilmai par putnu valstību «Vilsandi», no kuras vēlāk izveidoja simfonisku svītu.

H. Ellera skolnieks Olafs Rotss (1910—1974) kļuva par smalkjūtīgu ansambļa pianistu, ļoti prasmīgu radio orķestra dirigentu, trīsdesmitajos gados izvirzīdamies ar savu orķestri pat starptautiskajā arēnā. Līdztekus klasikai Rotss pievērsās arī jaunajai igauņu mūzikai; viņam ir sava nozīme kā E. Tobiasa daiļrades veicinātājam. Rotss inscenēja dažas operas teātrī «Estonia»; tas ievērojami nostiprināja teātra māksliniecisko aktivitāti. Viņš nebija tāds mūziķis, kurš izceltos vienīgi ar atsevišķām spožām izrādēm vai koncertiem, bet gan lietpratīgi un pacietīgi veica savu ikdienas darbu.

Trīsdesmitie gadi «Estonia» attīstībā bija milzīgs *crescendo*. Sava talanta augstākās virsotnes sasniedza dziedoņi Benno Hansens, Ida Āva-Loo, Karls Otss, Martins Tarass u. c. Viņu repertuārs pa lielākai daļai bija klasiski romantisks — pie Pučīni «Turandotas» vai Vedro laikmetīgā stilā komponētās operas «Kaupo» kolektīvs vēl neuzdrošinājās ķerties. 1938. gadā no mūsdienīgajām operām uzveda I. Dzeržinska «Kluso Donu», kuras literārais pirmavots bija igauņiem pazīstamais M. Šolohova romāns. Eino Ūlas iestudējums bija dzīvs un darbīgs, kā arī izcēla sociālos motīvus. Galveno

sieviešu lomu tēloja Elza Vārmana, dziedātāja un aktrise, kas igauņu teātra vēsturē iegājusi kā neaizmirstama Karmenas tēla atveidotāja.

No muzikālā viedokļa pilnīgi pamatota bija R. Gliera baleta «Sarkanā magone» iekļaušana repertuārā. To inscenēja Rahele Olbreja 1939. gadā. «Estonia» baletā tolaik galvenās lomas izpildīja Kļaudija Maldute, Artūrs Koits, spilgtajās raksturlomās īpaši izcēlās Boriss Bļinovs.

«Vanemuine» muzikālie iestudējumi sāka strauji attīstīties tūlīt pēc 1933. gada, kad tur par dirigentu strādāja Eduards Tubins. Drīz vien «Vanemuine» trupai pievienojās Elza Māzika no Pērnavas teātra «Endla», labākais igauņu soprāns visā pirms- un pēckara periodā. Mazākajās pilsētās joprojām uzveda galvenokārt operetes, reizēm arī operu — Pērnavas teātris iestudēja E. Mehila operu «Jāzeps Ēģiptē» un Dž. Verdi «Traviatu».

Koncertus un teātra izrādes atdzīvināja izcilu ārzemju mūziķu viesošanās. Nereti viņi uzstājās arī mazpilsētās. Laikmetīgo mūziku vairāk varēja dzirdēt koncertzālēs nekā teātru izrādēs. Skanēja arī Šostakoviča un Prokofjeva darbi, turklāt paša autora (S. Prokofjeva) interpretācijā. Padomju mūzika sasniedza igauņu klausītājus arī kinoteātros — ar filmām, kurām mūziku bija komponējuši Prokofjevs un Dunajevskis.

Visai raksturīgi, ka līdz pat trīsdesmito gadu beigām mūsdienu vieglās mūzikas radīšana vēl paliek otrajā plānā. Pārmaiņas šajā žanrā nespēja diktēt ne atsevišķie kriminālromāni, ne pārējā literatūra laika kāvēklī, ne arī pašmāju autoru viegla rakstura dziesmas un dejas, pat ne atsevišķi labi džeza ansambļi. Skaņuplatēs parasti ierakstīja veclaiku dziesmas, kuplejas, šad tad arī pa importētam šlāgerim.

Mūsu gadsimta pirmajos gadu desmitos urbanizācija bija tikai plāns, caurspīdīgs aizkars igauņu kultūras ainavai, kas tēloja gan zemei un dabai tuvo, gan ļoti plašo, daudzveidīgo un interesēm bagāto zemnieciskās vides būtību.

JANA IVANOVA

RITNIKA LATVIEŠU UN MŪZIKAS
TEORIJA

Divdesmitā gadsimta komponistu mūzikā radās ja
teikuma līdzekļu arsenāls, kas ne pirmajam vienam
izvirzījis ritma, ar tā palīdzību radotās jaunas ietek-
smes iespējas (Prokofjevs, Šostakovičs, Bartokā), jauni
atklājumi formveidā (Šostakovičs). Ritma hegemonijas
pastiprināšanās nav galējums arī Jāņa Ivanova
daiļradē. Atsevišķi ieteikumi par komponista ritma-
raksturīgākajām īpašībām redami latviešu padomju
muzikologu pētījumos (A. Verners, J. Meilišs, V. Gre-
šins, N. Grīnvalds, I. Kārkliņš, A. Klofins), kas norāda
uz ritma līdzekļu spilgtumu izmantošanā, funkciju for-
mveidā un nozīmi nacionālā kolorīta veidošanā. Konkrēti
skaidrota ritma dramaturģijas spēki pētījis A. So-
mils savā diplomdarbā «Jāņa Ivanova Dzīvā simfonijā
(metroritms / dramaturģija)».

Mūzikas ritma analīze aplūko plašu paradību loku.
Skaidrotā ritmam piemīt dažādas ietekmes un
formveides funkcijas, katra atsevišķa komponista ri-
tmikas sistēmā tas lielākā vai mazākā mērā izpilda
konkrēta nacionālā stila un sava laik-
meta reprezentācijas funkciju. Tas nozīmē,
ka komponista ritmikas sistēma ir nacionālās vārds un
mūzikas daiļrades, kā arī sava laikmeta mūzikas valū-
das sistēmas sastāvdaļa. Šajā aspektā pērtiesimties arī
Jāņa Ivanova mūzikas ritmikai.

Runājot par ritmami piemītošo nacionālā stila rep-
zentācijas funkciju, vispirms rodas jautājums: kur at-
pazīstam mūzikas ritma nacionālā specifiku? Tai daudz avotu
(sk. shēmu 85. lpp.), un kā galvenā atbaidāmā nacio-
nālā valoda, it īpaši tās akcentuācijas īpatnības. Daudz
padomju muzikologu pētījumos norādīts uz vienas
un tās pašas tautas mūzikas un valodas akcentuācijas
sajūsmu līdzību. Vārds ietekmē uz mūsdienu ir vadotā

* Jāņa Ivanova mūzikas ritmikas jautājumā attiecināt komponista
kamercansambļas un klaviermūziku.

**JĀŅA IVANOVA
RITMIKA LATVIEŠU VALODAS UN MŪZIKAS
DAILRADES SISTĒMĀ¹**

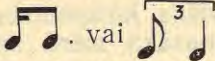
Divdesmitā gadsimta komponistu mūzikas valodas izteiksmes līdzekļu arsenālā vienā no pirmajām vietām izvirzījies ritms. Ar tā palīdzību radušās jaunas izteiksmes iespējas (Prokofjevs, Šostakovičs, Bartoks), jauni atklājumi formveidē (Stravinskis). Ritma hegemonijas pastiprināšanās nav gājusi secen arī Jāņa Ivanova daiļradei. Atsevišķi izteikumi par komponista ritmikas raksturīgākajām īpatnībām rodami latviešu padomju muzikologu pētījumos (A. Verners, J. Mediņš, V. Bērziņa, N. Grīnfelds, L. Kārklīšs, A. Klotiņš), kas norāda uz ritma līdzekļu spilgtumu tematismā, funkciju formveidē un nozīmi nacionālā kolorīta veidošanā. Konkrēta skaņdarba ritma dramaturģijas izpētei pievērsies A. Bomiks savā diplomdarbā «Jāņa Ivanova Devītā simfonija (metroritma dramaturģija)».

Mūzikas ritma analīze aptver plašu parādību loku. Skaņdarbā ritmam piemīt dažādas izteiksmības un formveides funkcijas, katra atsevišķa komponista ritmikas sistēmā tas lielākā vai mazākā mērā izpilda konkrēta nacionālā stila un sava laikmeta reprezentācijas funkciju. Tas nozīmē, ka komponista ritmikas sistēma ir nacionālās vārda un mūzikas daiļrades, kā arī sava laikmeta mūzikas valodas sistēmas sastāvdaļa. Šajā aspektā pievērsisimies arī Jāņa Ivanova mūzikas ritmikai.

Runājot par ritmam piemītošo nacionālā stila reprezentācijas funkciju, vispirms rodas jautājums: kur slēpjas mūzikas ritma nacionālā specifika? Tai daudz avotu (sk. shēmu 85. lpp.), un kā galvenā atzīmējama nacionālā valoda, it īpaši tās akcentuācijas īpatnības. Daudzos padomju muzikologu pētījumos norādīts uz vienas un tās pašas tautas mūzikas un valodas akcentuācijas zināmu līdzību. Vārda ietekme uz mūziku ir vadošā

¹ Jāņa Ivanova mūzikas ritmikas jautājumi aplūkoti komponista kameransambļos un klaviermūzikā.

tēma V. Holopovas darbā par XIX gadsimta krievu mūzikas ritmiku: «Viena no galvenajām īpatnībām — nesaraujamas saites ar vārdu, literatūru, dzeju, ar vārda mākslas idejiski māksliniecisko orientāciju, ar vārsmošanas teoriju. Svarīgi atzīmēt, ka mūzikas saiste ar vārdu līdz pat atkarībai no tā veido krievu mūzikā senu tradīciju. Šī saiste ir gājusi cauri krievu tautas un kulta mūzikas eksistēšanas visiem gadsimtiem.»¹ Norādot uz Stravinska ritmikas avotiem, V. Holopova raksta: «...akcentu variēšanas momentos saklausāms tieši krievu runas veida kolorīts ar specifiski svārstīgo uzsvaru (kurš nav nostiprināts kā franču, poļu, vēl lielākā mērā vācu runā pie kādas noteiktas zilbes) ...»² Analizējot seno igauņu tautas dziedājumu metroritmiku, muzikoloģe O. Tuiska saka: «Iespējams, ka horeja hegemoniju nosaka igauņu valoda (stabils uzsvars vārda sākumā).»³ Valodas ietekmi dažādu tautu mūzikā pētījis J. Nazaikinskis. Pievērsoties ungāru tautas mūzikai, viņš izvirza tēzi par diviem principā iespējamiem runas ritmikas iedarbības veidiem uz tautas mūzikas ritmiku: 1) tautasdziesmu teksta tiešu ietekmi, 2) dzirdes pieredzi, kas izveidojusies uz runas ritma pamata. Ungāru tautas mūzikas pētnieku, to skaitā Bartoka darbos daudzkārt uzsvērtā teksta un melodijas ritma relatīva patstāvība. Tādēļ J. Nazaikinskis pieņem, ka šīs tautas mūzikas specifiskie bieži sastopamie

ritmi  vai  izveidojušies tiešā valodas akcentuācijas īpatnību dzirdēšanas pieredzes rezultātā: «Zīmīgi, ka šī ietekme acīmredzot īstenojusies nevis ar dziesmu teksta ritma, bet galvenokārt tieši ar runas dzirdēšanas pieredzes palīdzību, ar pieradumu pie šī ritma.»⁴ Runas ietekme vērojama arī profesionālajā mūzikā, jo tās pamats ir tautas mūzika, tomēr profesionālās mūzikas daiļradē runas un mūzikas sakaru pētīšana sarežģītāka, jo «šeit lielākā mērā izpaužas inter-

¹ Холопова В. К вопросу о специфике русского музыкального ритма. — В сб.: Проблемы музыкального ритма. М., 1978, с. 165.

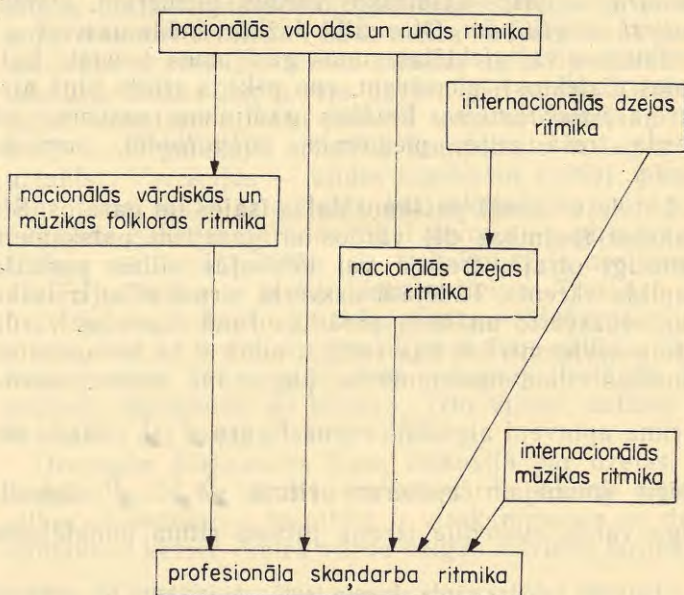
² Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. М., 1971, с. 226.

³ Туйск О. Пять закономерностей в одном мотиве. — Советская музыка, 1978, № 3, с. 96—98.

⁴ Назайкинский Е. О некоторых методах изучения наиболее общих закономерностей в народной музыке. — В сб.: Музыкальная фольклористика. М., 1973, вып. 1, с. 179—182.

nacionālais princips, izmantojot visu labāko, ko atraduši dažādu zemju komponisti»¹.

Profesionāla skaņdarba metroritmikas pamatā ir savdabīgs nacionālo un internacionālo ritma parādību apvienojums, kas veido noteiktu hierarhisku sistēmu. Par izejas punktu jāpieņem nacionālās valodas un runas ritmika, kas tieši vai arī netieši ar nacionālās mūzikas folkloras un nacionālās dzejas ritmikas palīdzību iespaido profesionālā skaņdarba ritmiku. Kā blakusparādību var atzīmēt internacionālās dzejas ritmikas tiešu iedarbību uz profesionālo skaņdarbu (vokālo žanru sacerējumi ar cittautu dzejnieku tekstiem), arī netiešu, jo nacionālajā dzejā kā profesionālās mākslas paraugā fokusējas internacionālās poēzijas metroritmikas parādības. Un, beidzot, pēdējais sistēmas elements — internacionālās mūzikas metroritmikas tiešs iespaids uz nacionālā profesionālā skaņdarba ritmiku. Visi minētie sistēmas elementi vienlaikus izpilda arī profesionāla skaņdarba ritmikas avotu lomu. Savstarpējās elementu saites uzskatāmi attēlotas sekojošā shēmā:



¹ Назайкинский Е. Речевой опыт и музыкальное восприятие. — В сб.: Эстетические очерки. М., 1967, вып. 2, с. 276—277.

Pievēršoties nacionālās valodas un runas ritmikai, vispirms jāaplūko vārda akcentuācijas jautājums. Latviešu valodniecībā uzsvara problēma šobrīd maz pētīta.¹ Atsevišķos darbos runāts par akcenta vietas vēsturisko attīstību. Senatnē latviešu valodā vārdam bijis brīvs uzsvara veids, taču laika tecējumā tas nostabilizējies uz pirmās zilbes (valodniecībā to sauc par «atvilkto akcentu»). Mūdienu latviešu valodai raksturīgs vārda dinamisks akcents (uzsvērtā zilbe skaļāka par neuzsvērtu). Ar nedaudz izņēmumiem tas ir pastāvīgs uzsvars uz pirmās zilbes. Tas ir labi dzirdams, taču rakstiski netiek apzīmēts. Šāda uzsvara galvenā funkcija ir atdalīt runā vārdus citu no cita. Bez pastāvīgā uzsvara sastopams «senais uzsvars», kam piemīt blakusuzsvara nozīme, un tā atrašanās vieta ir vārda otrā, trešā, utt. zilbe. Otrā zilbe uzsvērtā 1) vietniekvārdos, apstākļa un skaitļa vārdos ar priedekli *ne-*, piemēram, *nekas, nekad, nekur, neviens*, 2) īpašības vārdu vispārākajā pakāpē, piemēram, *visgudrākais, visdrosmīgākais*, 3) saliktajos skaitļa vārdos ar *pus-*, piemēram, *pusviens, pusotra*, 4) dažos atsevišķos vārdos, piemēram, *arvien, patiesi, vieglitiņām*. Otrā zilbi dažkārt mēdz uzsvērt arī emfātiskas vai afektētas runas gadījumos (sevišķi Latgales dialektos), piemēram, «no pēkšņā izbīļa viņš aizskrēja *palēkdamies*». Retākos gadījumos uzsvērtā arī vārda trešā zilbe, piemēram, *palēnitiņām, pamazitiņām*.

Latviešu valodā patskaņi dalās īsajos un garajos. Šīs valodas īpatnības dēļ vārdos ar garajiem patskaņiem attiecīgi otrajā, trešajā vai tālākajās zilbēs parādās papildu akcents. Tādējādi uzsvērtā pirmā zilbe ir īsāka par neuzsvērtu un šāda parādība runā izpaužas vārda ritma nevienmērībā, kas zināmā mērā it kā sasaucas ar mūzikas ritma nevienmērību, piemēram, vārda *puisēns* izruna aptuveni atgādina ritma figūru , vārdu *at-slēga* izrunājam apmēram ritmā , četrzīlīga vārda *meitenīte* izrunā jūtams ritma punktējums

¹ Latviešu valodas vārda akcenta jautājumi izklāstīti pēc grāmatu «Mūdienu latviešu literārās valodas gramatika» (R., 1959, I d., 69.—71. lpp.) un *O. Pauliņa, J. Rozenberga, O. Vilāna* «Latviešu valodas mācības pamatkurss» (R., 1978, 47. lpp.) materiāliem.

 un tā joprojām. Minētie piemēri skaidri parāda, ka zilbes «ilgums un uzsvars ir fonēmu neatkarīgi raksturotāji», kā to attiecībā uz ungāru valodu norāda J. Nazaikinskis.¹

Kā minētās likumsakarības atspoguļojas Jāņa Ivanova mūzikas akcentuācijā? Pirmkārt, tās redzamas tēmu sākumu metriskajās īpašībās. Vairums komponista tēmu sākas ar akcentu, tāpēc horejiski, pie kam šādi sākumi visvairāk sastopami sešdesmito un septiņdesmito gadu skaņdarbos. Kā raksturīgu piemēru var minēt 24 Skicējums klavierēm (1966—1973), kur tikai divi pirmie skaņdarbi — Skicējums *Si bemol* mažorā un Skicējums *Re bemol* mažorā sākas ar jambiskiem motīviem. Un pat šajos gadījumos komponists skaņdarbu nobeigumā it kā «ignorē» tēmas sākuma uztakti, sniedzot pilnas metriskās takts ekspozīciju. Dažos gadījumos, kad skaņdarbs sākas jambiski, tā nobeigumā kadenci mikstina citā balsī vai faktūras slānī ievesta papildu melodiskā līnija, kā arī atkārtoti uzsvērtā tonikas noturība līdz pilnas takts izveidošanai, piemēram, Prelūdiņā *si minorā*, *Andante replicato*. Šāda metra kadencēšanas parādība, kas ir pretrunā tēmas sākuma uztaktij, tēlaini izsakoties, liecina par horeja uzvaru pār jambu. Otrkārt, dažos skaņdarbos, kuru pamatā tēma ar jambisku motīvu, to turpmākajā attīstībā komponists izvairās no uztakts. Variācijās — etīdēs klavierēm (1959), piemēram, tēma sākas ar uztakti, bet sekojošajās variācijās jambisks sākums parādās tikai divreiz — pirmajā un trešajā variācijā; pārējās trīs, ieskaitot ciklu noslēdzošo variāciju, sākas ar horejiskiem motīviem. Treškārt, Jānis Ivanovs izmanto klasisku tēmas veidošanas paņēmieni, kad uz horejiska pavadījuma fona attīstās jambisks motīvs. Tādus gadījumus sastopam Prelūdiņā *Sol* mažorā, Skicējumā *do minorā*, Trio vijolei, čellam un klavierēm III daļas blakuspartijā.

Dzejnieks Aleksandrs Čaks diskusijā par dzejas atskaņām teicis, ka latviešu valodā vārda sākums pirmās zilbes akcentēšanas rezultātā ir visskanīgākais un dzirdamākais, kamēr «katra vārda beigas latvietis izrunājot

¹ Назайкинский Е. О некоторых методах изучения наиболее общих закономерностей в народной музыке. — В сб.: Музыкальная фольклористика, вып. 1, с. 181—182.

kā mazliet norij un saburza»¹. Šāda runas īpatnība, šķiet, ir viens no galvenajiem iemesliem, kādēļ Jāņa Ivanova skaņdarbos tik daudz ar akcentu sāktu noteiktības, apņēmības pilnu tēmu, kādēļ tik bieži skaņdarba noslēguma taktis beidzas ar metra ekspozīciju kadencē jeb, kā to apzīmē dzejas teorijā, ar sievišķo klauzulu.²

Jāņa Ivanova skaņdarbos sastopamo ritma zīmējumu vidū ir daudz punktētu un sinkopētu ritmu. Tie lielākā vai mazākā mērā asociējas ar latviešu valodas vārdu izrunas ritmikas nevienmērību, kas veidojas papildu akcentu lietojuma rezultātā. Punktēta ritma lietošanas sfēra pasaules mūzikas literatūrā ir visai plaša, un bez attiecīga intonatīvā satura to grūti pieņemt par nacionāli savdabīgu parādību. Citādi ir ar sinkopēm. Šķiet, nebūs pārspīlēts apgalvojums, ka tieši pēc sinkopēm var pazīt Jāņa Ivanova radošo rokrakstu. Sinkopes komponists lieto visur — tēmu sākumos (skicējumi *la* minorā, *do diez* minorā, *mi* minorā, *Sol* mažorā), to attīstības virsotnēs, izskaņās, izstrādājuma posmos un pat skaņdarbu noslēguma kadencēs. Bieži sinkopes lietotas kā melodijas intonāciju akcentētājas, it sevišķi lēna tempa mūzikā, kur tās veidojas uz lejupslīdošu intervālu pamata un asociējas ar sāpīgām nopūtām. Vienu no šādiem sinkopes veidiem sastopam Trio I daļas galvenās partijas tēmā, kur to raksturo apvērsts melodijas vilnis (maza terca + maza septīma):

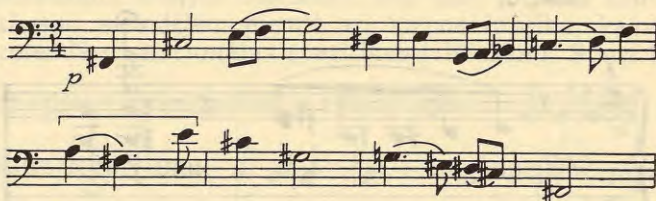


¹ Valeinis V. Latviešu lirikas vēsture. R., 1976, 256. lpp.

² Klauzula ir dzejoļa rindas beigu zilbes, sākot ar pēdējo pastāvīgo uzsvāru. Mūzikas metroritma teorijā ar klauzulu apzīmē pēdējo takti. Ja tā noslēdzas ar vājo taktisdaļu, tad runājam par sievišķo, ja ar stipro — par vīrišķo klauzulu.

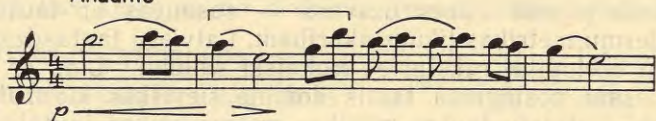
Līdzīgs ritmointonatīvs veidojums parādās Otrā stīgu kvarteta II daļas tēmas «zelta griezuma» zonā:

2. Adagio



Trešajā stīgu kvartetā jauns iepriekšējās ritmointonācijas variants sastopams I daļas epizodes tēmā:

3. Andante



Sinkopes veic arī mikroformas struktūras saliedēšanas funkcijas. Dažkārt tās veidojas vienādu motīvu pārkcentēšanas rezultātā un noturīgā metrā izjauc regulāru akcentu maiņu. Tēmu izskaņās sinkopes vērš klausītāja uzmanību uz formas posma robežu.

Bagāta ir Jāņa Ivanova sinkopju tehnika. Blakus mūzikas literatūrā bieži sastopamajām taktisdaļas, pustakts, takts un starptaktu sinkopēm komponists lieto dažādus to savienojumu variantus, piemēram, savienojot taktisdaļas sinkopi ar takts sinkopi secībā, veidojas hori-

zontāli divkārša sinkope ().

Šāds sinkopes veids parasti lietots mūzikas tēla dramatisēšanas nolūkos. Izvietojot abas iepriekš minētās sinkopes vienlaikus dažādos faktūras slāņos vai instrumentu partijās, rodas vertikāli divkārša sinkope. Tā bieži lietota skaņdarbu noslēgumos. *Mi mažora ski-*

cējuma kadencē tā ritmiski pasvītrot tonikas tercās dzidro skanējumu, kā arī atklāj faktūras trešo dimensiju — dziļumu:

4. (Allegro)



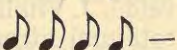
Raksturīgākā latviešu valodas akcentuācijas īpašība — vārda pirmās zilbes uzsvars — sasaucas ar tautasdziesmu metrikas likumsakarībām. Latviešu tautasdziesmas melodijai raksturīgi trohaiski sākumi.¹ Līdz ar to dziesmu noslēguma taktis dominē sievišķās klauzulas tips.² Latviešu tautas mūzikas metroritmikas jautājumi plaši aplūkoti J. Vītolīņa un M. Goldina pētījumos.³ Tajos atzīmēta latviešu tautasdziesmai piemētošā sillabotoniskā versifikācija — dziesmas teksts ar cezūras palīdzību dalās divās daļās — dipodijās. Trohaja pantmēros dipodijā ir 3 vai 4 zilbes, daktiliskos — 5 vai 6. Iespējama zilbju skaita variēšana, kas pilnīgi pakļaujas melodijas metram un izpaužas tikai kā ritmiskās kustības paātrinājums. Pie latviešu tautasdziesmu melodikas specifiskām īpašībām pieskaitāmas 1) viena un tā paša dzejas teksta un melodijas metra variēšana,

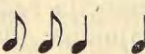
¹ Jambs latviešu tautas mūzikā ir reta parādība; dažkārt tas sastopams instrumentālās un tautas deju melodijās, kas radušās cīttautu mūzikas folkloras ietekmē.

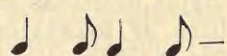
² Vīrišķās klauzulas parādās tautasdziesmās ar asemantiska teksta refrēnu.

³ Витоль Я. Стилиевые особенности латышской народной песни годового земледельческого цикла (VII международный конгресс антропологических и этнографических наук). М., 1964; Гольдин М. Основные музыкально-стилевые черты латышской народной песни и ее связь с народной песней восточных славян (докторская диссертация). Рига, 1965.

2) vārda un melodijas ritma pretrunas, kas dziedājumā izpaužas zilbes garuma ignorēšanā — garu zilbi dzied ar īsu skaņu un otrādi, 3) dzejas ritma akcentuācijas saglabāšana mērena un ātra tempa melodijās, bet tās notušēšana lēnajās dziesmās. Bez tam latviešu tautasdziesmu melodijām piemīt arī virkne īpašību, kas nepretendē uz nacionālas specifikas izteikšanu. Starp tām

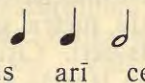
var izdalīt virkni noteiktu ritma figūru:  —

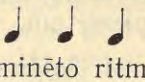
vienmērīgu ritmu,  — augšupejošu joniku,

 — lejupejošu joniku,  —

trohaisku dipodiju,  jambisku dipodiju,

 — horijambu, kā arī kvantitatīvo peonu, kas veidojas no divkārša vienas zilbes, visbiežāk

trešās pagarinājuma, —  ; latgaliešu tautasdziesmās pagarinās arī ceturrtā zilbe —

.¹ Punktētie ritmi uzlūkojami par augš-

minēto ritma zīmējumu variantiem. Tā no vienmērīga ritma veidojas , , ,

no augšupejošās jonikas —  vai

, no lejupejošās jonikas — 

vai . Par svarīgām ritma parādībām

M. Goldins uzlūko arī ritma redukciju, dažādos līmeņos izteiktu periodiskumu, sākot ar ostinētu motīvu un beidzot ar panta atkārtojumu, kā arī teksta rindai atbilstošas melodijas struktūras spoguļveida ritmu.

¹ Terminu «trohajs» un «jamb» šajā gadījumā pārstāv kvantitatīvās ritmikas sistēmu — garu un īsu skaņu maiņas regularitāti, tādēļ tie atšķirami no mūzikas teorijā lietotiem analogiem nosaukumiem, kuri apzīmē dinamiski akcentētu un neakcentētu skaņu mijas.

Blakus vienkāršiem un saliktiem taktsmēriem latviešu tautasdziesmu melodijās daudz jaukto un maiņu metru. Lai pievērstu klausītāju uzmanību teksta pirmajam vārdam, pagarinās dziesmas sākuma takts. Dziedājuma plašums savukārt uzsvērts ar pēdējās takts pagarinājumu. Maiņu metrs ne tikai labvēlīgi iespaido dziesmas emocionālo tonusu, bet piedalās arī formveidē. J. Vitoliņš raksta: «Sevišķi krāšņi muzikālā metra rotājumi atrodami liriskajās dziesmās, kur vārds, poētiskā jūsma, dziedātāja emocija rada arvien jaunus un jaunus ritmometra darinājumus; turpretī ātrajās teicamajās dziesmās melodijas metra maiņas visbiežāk saistītas ar lokanajām dzejas metra — trohaja vai daktila maiņām. Vēl jānorāda uz ļoti lielo metrisko brīvību gavlēšanas dziesmās, kur dažu skaņu garās vilkšanas dēļ daudzos gadījumos melodiju nemaz nevar stingri taktsmērē iekļaut.»¹

Jāņa Ivanova dzimtās Latgales tautasdziesmas, pēc komponista Aldoņa Kalniņa atzinuma, ir ritmiski bagātākās latviešu tautasdziesmas.² Latgaliešu tautasdziesmās vairāk trīsdaļu metra gadījumu, ļoti plaši sastopami jauktie taktsmēri. Citu dziesmu žanru vidū ar metra daudzveidību izceļas siena pļaujas dziesmas, kurās vērojami visdažādākie maiņu metri, piemēram,

5 6 2 4 2 3 5 8 3 4 2 7
8 8' 4 4' 4 4' 8 8' 4 4' 4 4 u. c. M. Goldins

izdala virkni metroritma īpatnību, kas raksturo Latgales kalendāra dziesmas: 1) brīva zilbju stiepšana, it sevišķi tipiska ceturtās zilbes stiepšana; 2) plaši lietotas ritma figūru visdažādākās kombinācijas ar zilbju stiepšanu un bez tās; 3) bagāta pamatskaņu aprotašana un ritma daudzveidība zilbes vidū (trioles, punktētie ritmi); 4) sinkopēts ritms, dažādu sinkopju kombinācijas; 5) bieža ritmiskā zīmējuma maiņa.

Par vispārēju latviešu tautasdziesmu melodikas īpatnību, kas attiecas arī uz latgaliešu dziesmām, uzlūkojama retā paužu parādīšanās. Bet, ja jau pauzes sastopamas, tad tām piemīt noteiktas funkcijas: 1) pauze kā formveides līdzeklis struktūras vienību atdalīšanai; 2) pauze kā izteiksmības elements, uzsverot melodijā aicinājuma vai gavlēšanas intonācijas, asemantisku

¹ Vitoliņš J. Par dažām latviešu tautas mūzikas iezīmēm. — Grām.: Latviešu mūzika. R., 1958, 36. lpp.

² Kalniņš A. Latgalē meldijas vācot. — Turpat, 92.—94. lpp.

vārdu vai vārdu savienojumu; 3) abu iepriekšējo funkciju apvienošana gadījumos, kad aicinājuma vai gaviļēšanas izsaukieni atrodas uz struktūras vienību robežas.

No iepriekš teiktā redzam, ka zināma daļa latviešu tautasdziesmu metroritma īpašību sakņojas valodas un runas ritmā. Lai minam tādas kā melodijas sākums ar stipro taktsdaļu, sievišķo klauzulu pārpilnība, sinkopētie ritmi, kas valodā veidojušies vārda dinamiskā akcenta un zilbju kvantitātes sadursmes rezultātā.

Runājot konkrēti par latviešu tautasdziesmu metroritmikas ietekmi Jāņa Ivanova instrumentālajos skaņdarbos, aplūkosim tos gadījumus, kas izriet tieši no dziesmu muzikālajām īpatnībām. Pie tādām pieder arī taktsmēru analogijas. Vienkāršie un saliktie taktsmēri ir mūzikas taktometriskās sistēmas vispārēja parādība, kas nepretendē uz nacionālās specifikas izteikšanu. Jānis Ivanovs lieto apmēram vienādi bieži gan div-, gan trīsdaļu metrus, bet viena taktsmēra izturēšana visā skaņdarbā vai cikla daļā ir samērā reta parādība. Tā sastopama gadījumos, kad mūzikas metrs kopā ar ritmu piedalās tēla žanriskajā raksturojumā. Par viena metra noturību dažkārt liecina jau žanra apzīmējums skaņdarba nosaukumā, piemēram, Valsis, Mazurka, vai tempa apzīmējumā — Otrā stīgu kvarteta III daļai tas ir *Tempo di Valse*. Izturēts taktsmērs visa skaņdarba robežās piemīt arī atsevišķām klavieru miniatūrām, kurās tverti diezgan konkrēti monožanriski tēli.¹ Prelūdiņā *mi minorā* tā ir nedaudz humoristiska deja, Prelūdiņā *si minorā* — izteismīga dziesma, Prelūdiņā *fa diez minorā* — brāzmaina tokāta.

Jauktie taktsmēri Jāņa Ivanova skaņdarbos pārstāvēti ar piec- un septiņdaļu metru. Komponists tos lieto samērā maz, nepiešķirot tiem patstāvīga metra nozīmi. Jauktie taktsmēri iekļaujas maiņu metra struktūrā (Prelūdiņa *Sol bemol* mažorā, Skicējums *do diez minorā*, Otrā stīgu kvarteta I un IV daļa, *Andante replicato*), vai parādās kā metra variēšanas rezultāts (Variācijās klavierēm *mi minorā* tēmai $\frac{2}{4}$, VII variācijai $\frac{5}{4}$ taktsmērs). Pēdējā gadījuma spilgtākais piemērs ir Otrā stīgu kvarteta II daļas reprīze, kuras taktsmēru $\frac{5}{4}$ veido

¹ Monožanriskis tēls — L. Kārkliņa termins.

pirmās un vidus daļas tēmu taktsmēru summa (pirmajā daļā $\frac{3}{4}$, otrajā $\frac{2}{4}$). Šī metriski sintētiskā reprīze ir rekviēmam tuvās II daļas kulminācija. Uz melodiski un ritmiski ostinēta pavadījuma fona, kur veidojas $\frac{2}{4}$ un $\frac{3}{4}$ taktsmēru savienojumam atbilstoša akcentu shēma, savā sākotnējā metroritmiskā veidolā skan emocionāli piesātinātā galvenā tēma, taču, saglabājoties arī pirmā izveduma štrihiem, $\frac{5}{4}$ metrs nespēj ietekmēt akcentu maiņu. Līdz ar to šajā nekvadrātiskajā uzbūvē galvenās tēmas statiskums pilda struktūras regulēšanas funkciju — rodas slēpts kvadrātiskums. Blakus tam jāatzīmē vispār spēcīga ritma līdzekļu koncentrācija, kurā bez iepriekš minētajām parādībām redzam ritma (un arī melodisku) *ostinato* tēmas pavadījumā un divkāršu polimetriju:

5. (Adagio)





Bieži sastopama un Jāņa Ivanova ritmikas stilam specifiska īpašība ir metra mainīgums. Šis parādības saknes meklējamas ne tikai latviešu muzikālajā folklorā, bet arī latviešu klasiskajā un XX gadsimta mūzikā vispār.

Komponista skaņdarbu tematismam raksturīga ritma zīmējumu daudzveidība. Ar latviešu tautas melodiju ritma īpašībām sasaucas 1) periodisks ritma atkārtojums, 2) spoguļveida ritms un 3) ritma zīmējuma mainīgums. Periodisks ritma atkārtojums raksturīgs ātra tempa mūzikai un dejisku žanru tēliem. Kā piemērus varam minēt Sonatīnes klavierēm I daļu, Skicējumu *Do* mažorā, Skicējumu *re* minorā. Spoguļveida ritms pamatā Variāciju *mi* minora tēmas sākuma posmam. Tomēr visbiežāk sastopamies ar ritma zīmējuma mainīgumu no takts takti, kas liecina par ritma un melodijas intonāciju attiecību elastīgumu. Atsevišķos gadījumos pat tēmas līmenī neatkārtojas jau iepriekš izskanējis ritms. Tāda ir Otrā stīgu kvarteta II daļas tēma (skat. 2. piemēru), Trešā stīgu kvarteta I daļas ievads:

6. Andante





Jāņa Ivanova instrumentālo skaņdarbu tematismu var salīdzināt ar diviem latviešu tautasdziesmu melodikas tipiem — ātrā tempa tēmas tuvas teicamām dziesmām, kamēr lēnā tempā veidoto tēmu prototipi meklējami locījumiem bagātajās liriskajās dziesmās. Jāatzīmē, ka līdzīgi tautasdziesmām komponista tematismā reti lietotas pauzes.

Trešais ritmikas sistēmas elements — nacionālās dzejas versifikācijas īpatnības. Literatūras zinātnē arvien no jauna izvirzās dzejas ritma un metra problēmas. Latviešu dzejas attīstības, arī versifikācijas jautājumi aplūkoti V. Valeiņa darbos.¹ Tie parāda ilgāka vēstures perioda uzskatu maiņu par vēlamo latviešu poēzijas akcentuācijā. Kaut arī latviešu versifikācijā nozīmīgs ir sillabotoniskais princips, kas sakņojas tautasdziesmu metrikā, tomēr vadošā loma piemīt klasiskās dzejas metrikas likumsakarībām. Latviešu dzejā lietošanas biežuma ziņā pirmo vietu ieņem jamba. Tas plaši pārstāvēts internacionālās poēzijas metrikā, bet tajā pašā laikā izriet arī no latviešu valodas vārdu savienojumu akcentuācijas īpatnībām — it bieži teikums sākas ar vienzilbīgu vārdu, kas proklītiski pakļaujas nāka-

¹ Valeinis V. Latviešu lirikas vēsture. R., 1976; Valeinis V. Ievads literatūras zinātnē. R., 1978.

majam.¹ Mazāk ir trohaja un daktila pantmēru, bet vispieticīgākā ir tā dzejas daļa, kurā tieši pārstāvētas tautasdziesmu metrikas īpašības. Mūsdienu latviešu dzejas metriku raksturo vienlaicīga klasisko likumību un brīvā panta eksistence, poliritmija, tiešu un netiešu atskaņu lietošana.

Latviešu dzejas metroritmika neapšaubāmi iespaidojusi mūsu klasiskās un šodienas mūzikas plaši sazarotos vokālos žanrus, sākot ar solo dziesmu un beidzot ar operu vai oratoriju, kamēr tīrās instrumentālās mūzikas novados, to skaitā Jāņa Ivanova skaņdarbos, nav iespējams vilkt analogiskas paralēles.

Un, beidzot, apskatot ritmu dotajā aspektā, lasītāju var interesēt latviešu klasiskās instrumentālās mūzikas metroritmikas īpatnības. Instrumentālās mūzikas žanrus kopuši Jāzeps Vītols, Emīlis Melngailis un Alfrēds Kalniņš. Visi trīs Pēterburgas konservatorijas audzināti, bet katram sava individuālā attieksme žanru un izteiksmes līdzekļu izvēlē. Visvairāk instrumentālo skaņdarbu Jāzepam Vitolam, otro vietu to skaita ziņā ieņem Alfrēds Kalniņš, bet no Emīļa Melngaiļa nelielās instrumentālās daiļrades mantojuma ceļu līdz mūsdienu klausītājam tā īsti atradis tikai stīgu kvartets «*Quasi uno quartetto*» un klavieru miniatūru cikls «*Mazi meti*».

Speciālu pētījumu par latviešu klasiskās mūzikas metroritmikas īpatnībām šobrīd nav. Uz Jāzepa Vītola oriģinālmūzikas tēmu zināmu ritmisku līdzību ar tautasdziesmu melodijām norāda O. Grāvītis.² Alfrēda Kalniņa klaviermūzikai veltītajā grāmatā A. Klotiņš lielu uzmanību pievērš metroritmikas jautājumiem, meklējot paralēles starp komponista mūzikas ritmiku, no vienas puses, un tautas valodas un mūzikas ritmiku, no otras puses.³ Abu skaņražu literārais mantojums (Jāzepa Vītola autobiogrāfija «*Manas dzīves atmiņas*», viņa kritiskie raksti, sarakste ar Alfrēdu Kalniņu) diemžēl neinformē par viņu attieksmi pret tautas mūzikas ritmiku.

¹ Proklīze — vārda akcenta pārvešana uz nākamo vārdu, piemēram, vārdu savienojumā «uz redzēšanos» akcents dzirdams tikai otrā vārda sākumā.

² Grāvītis O. Jāzeps Vītols un latviešu tautas dziesma. R., 1958, 137.—222. lpp.

³ Klotiņš A. Alfrēda Kalniņa klaviermūzika. R., 1970.

Vienīgi Emīlis Melngailis savos rakstos vairākkārt pievērsās latviešu tautas un profesionālās mūzikas ritmikai. Rakstā «Kā tapu veco balsu vācējs» (1933) viņš izsakās pret jumbu kā nelatvisku metru: «Būtu es tos laikus jau pazinis Krišjāni Baronu, kas vēlāk Milgrāvī man mācīja latvisko ritmu pamatkārtulas, tad pie Raiņa teksta nebūtu pieskāries, jo vāciskie «aufakti» nepiestāv latviskai dziesmai.»¹

Latviešu klasiskajai instrumentālajai mūzikai piemīt dažas kopīgas metroritma īpatnības. Vispirms uzmanību saista trijdaļu metru bagātība, kuru vidū sastopami gan vienkāršie — $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{4}$, gan saliktie taktsmēri —

$\frac{6}{8}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$. Interesanti atzīmēt, ka apmēram trim

ceturtdaļām Jāzepa Vītola klavierdarbu ir šāds metrs. Dažkārt trīsdaļīgā metrā vērojama triolu kustība, kas ļauj runāt par it kā divkāršu trijdaļu metru. Bieži arī divdaļu metra gadījumos ritmiskā kustība veidojas triolēs vai sekstolēs, un šādu parādību var nosaukt par slēptu trijdaļu metru.² Minētās metru izpausmes formas nav tipiskas ne latviešu tautasdziesmai, ne kora dziesmas žanram, bet raksturīgas simfoniskajiem skaņdarbiem un solo dziesmai.

Alfrēda Kalniņa instrumentālajos skaņdarbos daudz jaukta taktsmēra, kā arī maiņu metra lietošanas gadījumu. Jauktie taktsmēri pārstāvēti ar $\frac{5}{4}$ un $\frac{7}{4}$. Metra

mainīgums izpaužas divējādi — taktsmēra maiņā un bez tās. Pēdējā gadījumā vērojams salikta taktsmēra dalījums nevienādās daļās, kā to redzam skaņdarbā «Saulains ziedoņa rīts». Tā pirmajās

divās taktīs $\frac{9}{4}$ taktsmērs dalās šādi: $\frac{5}{4} + \frac{4}{4}$ vai vēl

sīkāk: $\frac{2}{4} + \frac{3}{4} + \frac{4}{4}$, bet nākamajās divās: $\frac{4}{4} + \frac{2}{4} + \frac{3}{4}$.

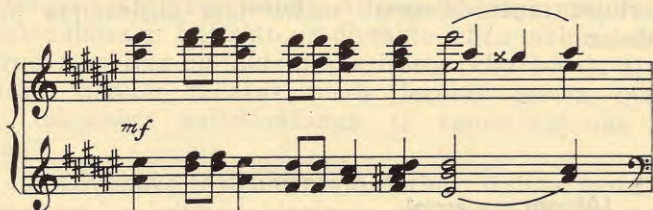
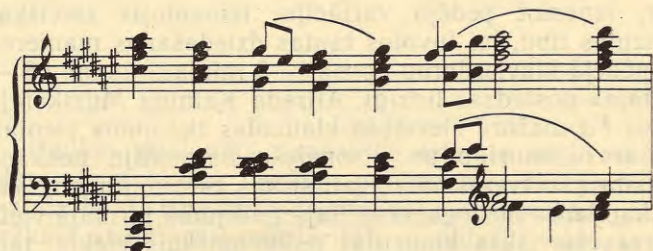
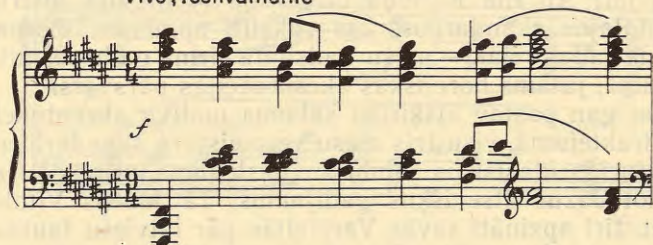
¹ Melngailis E. Raksti. R., 1974, 120. lpp.

² Ritmiskā kustība triolēs ir plaši sastopama klasiskajā klavieru literatūrā.

Akcentu maiņa, kas pasvītrotā ar harmonijas līdzekļiem, frāzes līmenī veido jauktu taktsmēru, bet teikumā maiņu metru:

7

Vivo, festivamente



Poēmā *Fa diez* mažorā līdzīgs gadījums — $\frac{6}{4}$ taktsmērā uz neilgu laiku veidojas $\frac{2}{3}$ akcentuācija.¹

¹ Sk.: Klotiņš A. Alfrēda Kalniņa klaviermūzika, 41. lpp.

Lielākā daļa Jāzepa Vītola instrumentālo darbu sacerēti Pēterburgā citu nacionālo skolu komponistu ietekmē, kuru vidū O. Grāvītis min Grīgu un Šopēnu.¹ Varbūt tas ir iemesls biežai motīvu jambiskai akcentuācijai? Alfrēda Kalniņa un Emiļa Melngaiļa instrumentālajos skaņdarbos, kas rakstīti apmēram piecpadsmit gadus vēlāk — mūsu gadsimta pirmā gadu desmita sākumā, jūtams horejiskas akcentuācijas pārsvars.

Lai gan pastāv atšķirība sākuma motīvu akcentuācijas traktējumā, visu trīs mūsu vecmeistaru skaņdarbiem raksturīgs klasiskais jambiska noslēguma princips, izņemot dažus atsevišķus gadījumus. Tā Jāzeps Vītols, šķiet, tīri apzināti savās Variācijās pār latviešu tautasdziesmas «Ej, saulīte, drīz pie dieva» tēmu (*op.* 6) viscaur, izņemot pēdējo variāciju, izmantojis sievišķās klauzulas tipu, lai tuvotos tautas dziedāšanas manierei. Arī pēdējā klavierdarbu opusā — 8 miniatūrās *op.* 68 — «Rotaļa» noslēdzas līdzīgi. Alfrēda Kalniņa Muzikālajā mirklī *Fa* mažorā sievišķās klauzulas lietojums vienlaikus ar nenoturīgo un disonējošo harmoniju noskaņo klausītāja uztveres inerci attīstības turpinājumam, bet ne skaņdarba noslēgumam. Šajā gadījumā pirmajā vietā izvirzās sievišķās klauzulas psiholoģiskais efekts, tam pakārtojot tautasdziesmas metroritma stilizācijas paņēmienus:

8. (Allegro moderato)



¹ Grāvītis O. Jāzeps Vītols un latviešu tautas dziesma, 145.—148. lpp.



Ritmikas nacionālā savdabība izteikta arī kvadrātiskuma pārvarēšanas dažādos paņēmienos. Jāzepa Vītola skaņdarbos to izpausmes formas vēl pavisam atturīgas — dažkārt struktūras regularitāti skaņdarba vidū izjauc «liekas» takts parādīšanās. Alfrēda Kalniņa mūzikā jau sastopamies ar trijtaktu un divtaktu frāžu maiņu («Noktirne»), motīva un takts nesakrišanu («Balāde»). Struktūras vienību robežas mēdz iezīmēt metra maiņa kā taktsmēra palielināšanas, tā samazināšanas virzienā.

Jāņa Ivanova instrumentālo darbu ritmikas īpatnības sasaucas ar latviešu klasiskās mūzikas analogo parādību lielum lielo daļu. Komponista daiļrades sākuma perioda klavierdarbu žanriskā ievirze (valsis, mazurka) izraisa trīsdaļu metra lietojuma pārsvaru pār divdaļīgajiem. Vēlākajos gados rakstītie skaņdarbi parāda pretēju procesu, tomēr savu uzticību «dalījumam uz trīs» komponists saglabā trioļu, sekstoļu, arī kvintoļu ritmiskās kustības biežā lietojumā (Variācijas klavierēm *mi* minorā — I, VIII, IX variācija, Skicējums *sol diez* minorā, Skicējums *fa* minorā, Skicējums *Do* mažorā, Trešā stīgu kvarteta I un II daļa u. c. skaņdarbi), turklāt dažkārt šāda ritmiskā kustība sastopama trīsdaļu metra apstākļos.

Nereti komponists kādam taktsmēram piešķir cita metra akcentuāciju. Tā Skicējumā *Sol* mažorā autora

dotais $\frac{6}{4}$ taktsmērs tā parastajā izpratnē ir fikcija, jo ritms konsekventi atbilst $\frac{3}{2}$ shēmai:

9.

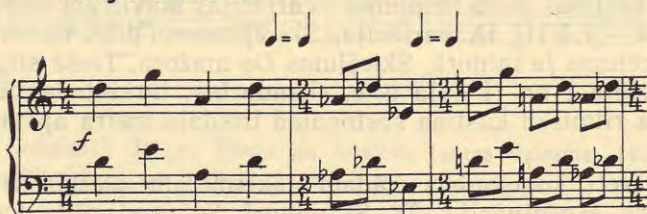


Jāņa Ivanova skaņdarbos šādu gadījumu daudz, un tos var izskaidrot kā $\frac{6}{4}$ dalījumu nevis divās, bet gan trīs daļās.

Komponists plaši izmanto maiņu metra akcentuācijas neizsmeļamās iespējas. Visbiežāk metra maiņas sastopamas attīstības tipa uzbūvēs un izriet no to vispārējās nenoturības, kaut gan šāda parādība vērojama arī tematisma izklāstā. Spilgts metra maiņas piemērs ir Otrā stīgu kvarteta IV daļas galvenā partija; šeit katrai taktij savs taktsmērs, un to akcentu negaidītās maiņas pastiprina melodiskās intonācijas stūrainību:

10.

Allegro moderato





Struktūras vienību robežās bieži izmantots paņēmieni ir takts metriska pagarināšana vai saīsināšana, kas sakņojas tautas melodiju ritmikā. Jāņa Ivanova darbos tā funkcija ir klausītāja uzmanības piesaistišana jaunas uzbūves sākumam. Metra maiņas gadījumos sastopam gan taktsdaļas ilguma saglabāšanu (10. piemēra 4 2 3 4 6 4, 4, 4, 4 un 4 secība), gan tā maiņu. Kā piemēru taktsdaļas ilguma maiņai var minēt Skicējumu *si minorā*, kur 4 un 3 taktsmēru maiņa tuva tautas mūzikā sastopamajai trohaja un daktila struktūras maiņai teicamo dziesmu žanrā.

Pārlasot Jāņa Ivanova dzīves stāstu, uzzinām, ka komponistam bērnībā pirmos un zināmu laiku vienīgos dzirdes iespaidus sniedz dzimtā valoda un tautasdziesma. V. Bērziņa raksta: «...tanī vecumā, kad dažs labs nākamais komponists, gādīgu roku vadīts, jau ielūkojas Baha un Mocarta mūzikas pasaulē, Jānis Ivanovs pilda gana pienākumus.»¹ Agrās bērnības iespaidi ir visnoturīgākie. Nākamais mūziķis ar sev piemītošo dzirdes asumu uztvēris gan pašas tautas melodijas, gan tautas runas un dziedāšanas manieri, kas pēc gadu desmitiem profesionāla komponista gaitās cieši savijas ar laikmetīgu intonāciju šī vārda visplašākajā nozīmē un izteic viņa daiļrades stila būtību.²

¹ Bērziņa V. Dzīves simfonija. R., 1964, 10. lpp.

² Plaši šī doma attīstīta A. Klotiņa rakstā «Folkloras interpretācija un mūzikas saturs» (Latviešu mūzika. R., 1973, X, 44.—46. lpp.).

XX gadsimtu raksturo jauni skaņdarbu metroritmiskās organizācijas principi, kas izpaužas gan taktometriskā, gan nemetriskā sistēmā.¹

Par jaunu metra principu uzskatāma brīva maiņu metra lietošana, kas izpaužas neregularitātē. Taktometriskās sistēmas apstākļos neregularitātes izpausmes ir sekojošas: 1) maiņu metrs tiek pieņemts par normu, 2) jaukta taktsmēra formu daudzveidība, 3) polimetrijas attīstība, 4) taktsdaļas dalījuma daudzveidība, 5) nekvadrātiskums kā norma, 6) motīva akcentu un temporālā variēšana.²

Taktometriskajā sistēmā sastopami divi maiņu metra lietošanas veidi — ar taktsmēra «saucēja» saglabāšanu un tā maiņu. Ļoti plaši pārstāvēti jauktie taktsmēri — blakus klasiskajam piec- un septiņdaļu metram parādās desmit-, vienpadsmit-, trīspadsmit- un vairākdalīgas metriskās struktūras. Polimetrija, kas pagājušajā gadsimtā galvenokārt ir attīstības tipa uzbūvju ritmikas līdzeklis, XX gadsimta mūzikā pilda formveides funkcijas tematisma organizēšanā. Daudzveidīgs taktsdaļas dalījums rada ritma zīmējuma mainīgumu no takts taktī, ko V. Zaderackis nosauc par starptaktu ritmisko asimetriju.³ Nākamā neregularitātes izpausmes forma — nekvadrātiskums — XX gadsimta mūzikā ir tikpat bieži sastopama kā kvadrātiskums pagājušajā gadsimtā. Motīva akcentu variēšana rodas gadījumos, ja tā ilgums nesakrīt ar takti un atkārtojoties akcents parādās citā metriskā laikā. Temporālā variēšana ir motīva vai frāzes ilguma variēšana jeb variēšana laikā. Visi minētie neregularitātes efektu veidojošie ritma līdzekļi, bez šaubām, sastopami arī mūzikā, kas pieder pie regulārās ritmikas tipa. Par stilistisku tipu neregularitāte pārvēršas tad, kad minētās parādības gūst pārsvaru pār regularitāti. Spilgts piemērs neregulārās ritmikas stilam ir Stravinska, kā arī Jaunās Vīnes skolas komponistu skaņdarbi. Tomēr mūsu gad-

¹ Sk.: Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века. М., 1971; Спасов Б., Холопова В. Ритмические прогрессии и серии. — В сб.: Проблемы музыкального ритма. М., 1978, с. 261—293.

² Termins «temporālā variēšana» ir krievu valodā lietotā termina «временное варьирование» tulkojums.

³ Задерацкий В. Полифоническое мышление И. Стравинского, М., 1980, с. 175.

simta mūzikas ritmikā turpina pastāvēt arī regularitātes princips, ko visspilgtāk pārstāv Prokofjeva daiļrade — šeit savukārt var runāt par regularitāti kā stilistisku tipu. Pie regulārās ritmikas tipa līdzekļu klāsta pieder kvadrātiskums, kas raksturīgs lietišķai mūzikai, kā arī koncertmūzikai ar sadzīves žanru tematiku.

Ar neregularitātes principu saistītas beztakts sistēmas jaunās formas, kas vienlaikus ir arī nemetriskas formas. Pie tām pieder mūzikā transformējies sillabiskums,¹ ritma progresiju un sēriju struktūras, sēriju attīstības principi.²

Jāņa Ivanova skaņdarbos sastopamas visas tās XX gadsimta metroritmikas organizācijas formas, kas izriet no taktometriskās sistēmas. Tas fakts, ka četras no šīs sistēmas sešām formām varējām jau iepriekš aplūkot kā latviešu vārdiskajā un mūzikas daiļradē sakņojošās parādības, liecina, ka komponista ritmika vienlaikus pilda gan nacionālā stila, gan sava laikmeta reprezentācijas funkcijas. Aplūkosim vēl divas pārējās. Polimetrija, kas ir samērā bieži sastopama Jāņa Ivanova simfoniskajos skaņdarbos, instrumentālajā kamermūzikā vērojama tikai Otrā stīgu kvarteta II daļas reprīzē (skat. 5. piemēru 94. lpp.). Salīdzinoši maz lietota akcentu variēšana, toties jo bagāta ir ostinētu melodisku motīvu temporālās variēšanas tehnika (Skicējums *Sol*, Skicējums *sol diez*, Trio vijolei, čellam un klavierēm III daļas blakuspartija).

Jāņa Ivanova skaņdarbos sastopams arī regulārās ritmikas tipa līdzekļu un neregularitātes klasisko formu lietojums. Viņa ritmikas stilu raksturo izsmalcināta balansēšana uz šo abu pretējo parādību — regularitātes un neregularitātes robežas. Jāņa Ivanova ritmiku tādējādi var uzlūkot par vidējo ritmikas tipu; tas atrodas it kā zināmā distancē no Prokofjeva regulārās akcentuācijas un arī pārāk necenšas tuvināties Šosta-

¹ Sillabiskums mūzikā (tāpat kā dzejā) raksturīgs ar to, ka muzikālo laiku organizē skaņu (dzejā zilbju) skaits, tādēļ nošu teksta pierakstā nav nepieciešami lietot nošu kārtņus. Sillabiskas mūzikas paraugi ir A. Vēberņa Variācijas *op.* 22, S. Sloņimskas dziesma «Vēlā vakarā» no vokālā cikla «Liriskas strofas».

² Sk.: Спасов Б., Холопова В. Ритмические прогрессии и серии. — В сб.: Проблемы музыкального ритма, с. 261—293.

koviča ritmikai, kurā blakus akcentuācijai un regularitātei ievērojama nozīme ir laikmēra ritmikai.¹ Šķiet, apmēram šādi varētu raksturot komponista ritmikas attieksmi pret mūsu gadsimta mūzikas valodas likumsakarībām.

Nacionālā un mūsdienīgā izpausmes ir tikai dažas no Jāņa Ivanova ritmikas stila īpatnībām, toties tās uzlūkojamās par galvenajām, no tām izriet pārējās — katra skaņdarba individuālās un neatkārtojamās izteiksmes veidotājas.

¹ Termins «laikmēra ritmika» ir tulkojums no krievu valodas «времяизмерительная ритмика» un lietots tādā nozīmē, kādā to sniedz V. Holopova Sostakoviča ritmikas tipa aprakstā grāmatā «Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века» (M., 1971, 100. lpp.); cita nozīme šim terminam piešķirta M. Harlapa rakstā «Тактовая система музыкальной ритмики» (Проблемы музыкального ритма. M., 1978, 69. lpp.), kur «laikmēra ritmika» ir analogs jēdziens «kvantitatīvajai ritmikai».

Tatjana Kuriševa

PAR BALETA MŪZIKAS DABU

Mūzika dejai ir tas pats,
kas vārds mūzikai.

Nouvērs

Baleta mākslas fenomens šodien pastiprināti piesaista sev uzmanību. Un ne tikai ārkārtīgās popularitātes dēļ. Baletā savijušās daudzas mūsdienu mākslinieciskās tendences, izgaismojušās šī sintētiskā mākslas veida dažādo sastāvdaļu, arī mūzikas slēptās iespējas.

Tiešām, baleta žanra triumfālais uzplaukums XX gadsimta mūzikas mākslā ir pārsteidzošs. Tas sevišķi izceļas, ja ievēro, ka horeogrāfijas mūzikai gandrīz līdz XIX un XX gadsimtu mijai bijusi «otrās šķiras» reputācija. Baleta mākslas izteiksmes iespējas, tās sintētiskā daba, ko mūziķi vērtēja nevis kā pozitīvu faktoru, bet trūkumu, netika pienācīgi izprasta un novērtēta. Arī kardinālo pagriezienu attiecībā pret šo žanru, ko iezīmēja P. Čaikovska baleti, neapjaua pat izcilie tā laika mūziķi.

No šī viedokļa zīmīga ir plaši izvērstā programma, kurā savu attieksmi pret baletu izklāstījis N. Rimskis-Korsakovs. Uz jautājumu: «Vai izciliem komponistiem vispār vajag rakstīt baletus?» — viņš atbild: «Esmu tajos uzskatos, ka drīzāk — ne. Tāpēc arī pats tādu mūziku nerakstīšu (jums par patikšanu). Es to nerakstīšu, pirmkārt, tāpēc, ka šī māksla deģenerējas (varbūt arī opera kādreiz tāda kļūs); taču pagaidām tas notiek tikai baletā. Otrkārt, mīmika nav patstāvīga māksla, bet gan tikai runas pavadonis. Treškārt, baleta mīmika ir ārkārtīgi elementāra un reducējas kaut kādā naivā simbolismā. Ceturtkārt, labākais, kas ir baletā, — dejas ir garlaicīgas, jo deju valoda un plastisko paņēmieni rezerves ir ārkārtīgi trūcīgas. Izņemot raksturdejas, tautasdejas (kuras arī var apnīkt), pārsvarā ir klasiskās. Tās (klasiskās dejas) pašas par sevi ir skaistas:

bet tas taču viscaur ir viens un tas pats, un skatīties veselu vakaru tikai klasiskās dejas nav iespējams. Piektkārt, laba baleta mūzika pagaidām nevienam nav vajadzīga, un nepieciešamo ritmu un melodiskumu var atrast mūsdienu spējīgāko kapelmeistaru un sīko komponistu darbos. Puni, protams, ir novecojies, tas attiecas gan uz viņa melodiju tipu, gan uz instrumentāciju, kura izraisa sašutumu, bet, piemēram, mūsu pēterburdzietis Drigo (baleta kapelmeistars) baletam ir kā radīts: gan melodija viņam laikmetīga, gan orķestrācija pietiekami skaista un pikanta. Delībam, jādomā, istā vieta baletā, bet Čaikovskis un Glazunovs stāv augstāk par baleta vajadzībām... Sestkārt, mūzikas mazās nozīmības dēļ lugā tā parasti tiek nevīžīgi, slikti izpildīta, kas smagi atsaucas uz spilgti talantīgo komponistu daiļdarbiem.»¹

Preteji šīm pārdomām, kas izklāstītas jaunā gadsimta trīsdesmit trešajā dienā, tieši XX gadsimta «izcilie komponisti» veltījuši vislielāko uzmanību baletam, tā sfērā paveikti visinteresantākie eksperimenti, meklējumi un atklājumi, tajā reducējušās daudzas jauno laiku mūzikas raksturīgas iezīmes, un tas savukārt spēcīgi ietekmējis citus, pirmām kārtām simfoniskās mūzikas žānrus. Pietiek nosaukt Debisī, Ravēlu, Stravinski, Prokofjevu, Bartoku, Hindemitu, Šostakoviču — «pirmā lieluma» māksliniekus, kuri pievērsušies baletam. Pat vairāk — vispusīgi izvērtējot kādu mūzikas skolu vai virzienu, kļūst skaidrs, ka mūsdienās nevar nerēķināties ar meklējumiem un panākumiem muzikālajā teātrī, arī baletmūzikā, kuras robežjoslā ar teatrālo mūziku atklājas īpašs simfoniskās domāšanas veids. Bet tādu meistaru kā Stravinska vai Prokofjeva pievērsšanās baletam vienlaikus atspoguļo arī viņiem raksturīgo stila vaibstu evolūciju vispār.

Apvērsums komponistu domāšanā pieteica sevi drīz, jo jaunās idejas mita visapkārt, gaidot jūtīgus, to uztverei disponētus māksliniekus. Bija aizritējuši tikai vienpadsmit gadi kopš citētās Rimska-Korsakova vēstules, kad Stravinskis rakstīja viņa dēlam un pilnīgi no citām pozīcijām izklāstīja baleta žanra koncepciju, turklāt balstoties nevis uz pieredzes pārbaudītu sistēmu, bet gan

¹ Vēstule S. Kruglikovam 1900. g. 2. febr. Atrodas VPB. Citēju pēc grām.: *Смирнов В. Творческое формирование Стравинского*. Л., 1970, с. 101—102.

tikai uz savu māksliniecisko intuīciju. Definējot baletu kā «plastiskās mākslas trešo formu» (pirmā un otrā — glezniecība un skulptūra. — *T. K.*), Stravinskis raksta: «Ja būtu dzīvs kāds Mikelandželo, tad vienīgais, ko atzītu un pieņemtu viņa ģēnijs, būtu atdzimstošā (šeit un turpmāk mans retinājums. — *T. K.*) horeogrāfija, — visam pārējam, kas notiek uz skatuves, viņš neapšaubāmi piešķirtu slikta balagāna nosaukumu. [. .] Tās nav lietišķās mākslas — tas ir mākslu apvienojums, cita pastiprina un papildina citu. [. .] Šī «zemākā forma» (pēc V. Rimski-Korsakova vārdiem. — *T. K.*) sagādā nesalīdzināmi lielāku māksliniecisku prieku nekā jebkura operas izrāde (pat operas ar tavu vismīļāko mūziku), prieku . . , ar kuru tik ļoti gribētu Jūs inficēt un ar Jums dalīties. Tas ir prieks par iespēju atklāt veselu «kontinentu», kura apguvei būs jāatdod daudz spēka, — daudz kas vēl priekšā!»¹

Lai gan citētie lielās vēstules fragmenti ir subjektīvi un polemiski, taču vairākas mākslinieka domas šķiet īpaši svarīgas. Vispirms tas sakāms par attieksmi pret operu. Atgādināsim, ka Stravinskis nebūt nebija operas žanra pretinieks, viņš ilgu dzīves periodu tam aizvien no jauna pievērsās. Patiesībā aiz šķietami karojošām antioperas pozīcijām slēpjas muzikālā teātra atjaunināšanas nepieciešamība, tieksme pastiprināt tajā mūzikas patstāvīgo lomu, vispārināto tēlainību pretstatā pārlicīga sižetiskuma, literatūras primāta tendencei. Bet balets, paliekot Stravinska teatrālo noslieču gultnē, pavēra jaunas iespējas, kas atbilda citām viņa estētiskajām prasībām. Tālāk (atgriežoties pie vēstules) uzmanību saista noteikti formulētā ideja par divu mākslu mijiedarbību, kas rada jaunu kvalitāti. Visbeidzot, nozīmīga šķiet komponista tīri mākslinieciskā priekšnojauta par jaunā «kontinenta» atklāšanu un tam paredzamo lielo nākotni. Šeit jau sastopamies ar tālāku muzikālu apvāršņu, ar īpašas mākslas redzējumu, mākslas, kurai nepieciešama liela mūzika.

Tātad balets XX gadsimtā līdzās operai un simfonijai mūzikā kļūst par vienu no vadošajām lielajām mākslinieciskajām formām, un baletam mūsu gadsimts ir «zelta ēra». Ar ko izskaidrojamas tik spējas un nozīmīgas pārmaiņas? Tās neapšaubāmi ir objektīvas un

¹ Стравинский И. Ф. Статьи и материалы. М., 1973, с. 460—461.

izriet no divu mākslu — mūzikas un plastikas specifiskajām īpašībām, kuras agrāk pilnībā netika apzinātas (šajā apvienojumā mūzikai vienmēr tika ierādīta liecīgās — papildmākslas loma) un kuras mūsu gadsimtā ieguva jaunu iedarbības spēku. Ne velti Stravinska «apskaidrība» pati ir sintētiska rakstura, tajā slēpjas redzošā mūzikas prieks.

Baleta kompleksajā dabā pētnieki parasti pasvītro horeogrāfijas mijiedarbību ar literatūru (dramatisko teātri), tēlotāju mākslu un mūziku. Taču šie komponenti ne tuvu nav viennozīmīgi, precīzāk sakot, tie ir kvalitatīvi atšķirīgi: sižetiskais pamats un tēlojošais risinājums (dekorācijas, tērpi) baleta uzvedumā, tāpat kā programmatiskajā mūzikā (gan konsekventi sižetiskajā, gan arī vispārinātajā) ārpusmūzikas informācija, konkretizē plastisko atklāsmi, turpretī pati skanošā viela ir ar to daudz dziļākās, ļoti organiskās un tuvās attiecībās. Un doma par negatīvajām sekām, kas rodas no horeogrāfiskā risinājuma «dzimtbūtnieciskās pakļautības» mūzikai¹, jau pašos pamatos šķiet zaimojoša — šī «pakļautība» pastāv, tai ir dziļas vēsturiskas saknes, tā nosaka plastiskās izteiksmes dabu, tāpēc vērtējama kā visnotaļ pozitīvs faktors.

Mūzikas un dejas kā «plastiskās kustības mākslas» (Stravinskis) kopīgie avoti, kuru pirmsākumi meklējami senatnes sinkrētiskajās mākslas formās un kuri šodien saglabājuši savu vienību Austrumu mākslā, nosaka to savstarpējo nesaraujamo saikni. Ne velti indiešu filozofijā mūzika tiek uzskatīta par triju mākslu — dziedāšanas, instrumentālās mūzikas un dejas apvienojumu.² Zīmīgi, ka ekstātiskajām dejām un mūzikai kā nedalāmai mākslinieciskai parādībai to emocionālās iedarbības dēļ tika piedēvēts dievišķīgs spēks: «Dievs Šiva saskaņā ar hronoloģiju, ko pauž parunas (senās indiešu teiksmas. — T. K.), apmēram 6. gadu tūkstoši p. m. ē. iemācīja.. ļaudīm jogu mākslu, kā arī mūziku un deju, lai viņi varētu sazināties ar dieviem.»³

¹ Sk.: Слонимский Ю. Дорогу нашему современнику. — Сов. музыка, 1977, № 12, с. 51.

² Sk.: Музыкальная эстетика стран Востока. М., 1967, с. 45.

³ Даниэлу. Музыка, танцы, экстаз. — Курьер ЮНЕСКО, 1975, № 11, с. 12.

Zinātnieka pārdomās par mūzikas maģisko iedarbību sevišķi interesants šķiet secinājums, ka «šīs izpausmes (maģiskos iespaidus. — *T. K.*) spēj uztvert, tikai labi pārvaldot ritmiskos, melodiskos un skaņkārtiskos paņēmienus un tiem atbilstošās dejiskās kustības» (pasvītrojums mans. — *T. K.*).

Sintēzes būtību veido kustību atkarība no muzikālās pamatnes. Tā norāda arī uz noteiktām mūzikas īpašībām, kas ietver sevī interpretācijas iespējas telpā. Būdam izteiksmes (nevis tēlojoša) māksla, mūzika nes sevī «kustības tēlu», dažos stilos — acīm redzami, atklāti, citos — aizplīvuroti. Tas spilgti izpaužas Stravinska un Prokofjeva mūzikā. Turklāt «kustības tēliem» mūzikā ir ne tikai konstruktīva, bet arī semantiska funkcija, kas saistās ar žesta un kustības spēju ļoti precīzi izteikt daudzveidīgas cilvēka emocijas. Tā, piemēram, pētot kustības emocionālo raksturīgumu, V. Meduševiskis nonāk pie svarīga secinājuma, ka mūzika «ne tikai informē klausītāju par izteicamo emociju, bet liek viņam arī iegremdēties attiecīgajā emocionālajā stāvoklī. Šādas iedarbības fizioloģiskie priekšnoteikumi mūzikā pastāv, jo kustību iedomātais tēls izraisa tās pašas ķermeņa reakcijas, ko reālās kustības» (pasvītrojums mans. — *T. K.*).¹ Tādējādi rodas «plastisko» zīmju semantiskais «dubultslāņojums»: tas gan izraisa kustības tēlu, kas atsaucas klausītājā, gan raksturo emociju kustības izpausmes.

Šis novērojums ir ārkārtīgi svarīgs no mūs interesējošās mākslinieciskās sintēzes viedokļa. Katra no mākslinieciskā veselā sastāvdaļām potenciāli ietver sevī otras sastāvdaļas elementus un ļaujas sintētiskajam ieceres īstenojumam. Mūzikā tie ir līdzekļi, kuri paver vizuālās interpretācijas iespējas: horeogrāfisku risinājumu, kurš balstās uz kustību, it kā materializē mūzikā ietverto saturu, organiski izriet no mūzikas dabas. Plastiskajā izteiksmē savukārt ietverta īpaša muzikalitāte.

Kaut arī šķiet, ka plastikā dominē telpiskais, jo šo mākslas veidu uztver vizuāli, tomēr tās specifiskums izpaužas laikā. Plastiskā izteiksme ir procesuāla, tā

¹ *Медушевский В.* О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976, с. 66.

spēj parādīt laika ritējumu telpiskajās formās. Turklāt tas ir mākslas process, tādēļ, tāpat kā mūzikā, šajā procesā ietilpst spēja «pakļaut» sev laiku, sablīvēt, sadalīt, deformēt, apstādināt, paātrināt to. Mīmiskai etiķi, horeogrāfiskai aintai, tāpat kā skandarbam, piemīt šī laika parametru daudzveidība. Citiem vārdiem, plastiskā valoda — tā ir it kā vizuāla mūzika, kuras laika vienība ir nevis intonācijas, bet žests.

Žestu valoda ir vissenākā. Tās izteiksmes iespējas ir milzīgas un nebūt nav saistītas tikai ar īstenības plastisko tēlu imitāciju. Austrumu teātrī, piemēram, izteiksmes pamatforma ir metaforisks «žests — hieroglifs». Bet spēja plastiski atveidot nemateriālās pasaules parādības, jēdzienus, domas vienlaikus ir arī radošās izteiles īpašība, kas mīt zemapziņā. Ir līdzība starp plastiskās mākslas tēla (piemēram, nosacītajā teātrī) un sapņu jaunrades struktūru. Šajā struktūrā ietilpst četri komponenti (pēc Z. Freida).¹ Viens — un tas pirmām kārtām piesaista mūsu uzmanību — no tiem ir «abstrakta jēdziena plastisks atveids», kuru uzlūkojot var «pēc tēla atjaunot domu». Pārējie trīs — jēdziena nomaiņa (ārējā veidola līdzība, aiz kuras slēpjas citas semantiskas kvalitātes), kondensācija (izteiksmes daudznazīmīgums) un «tieksme tērpties racionālā formā» («pareizā ilūzija», kam «tēlu jezgā jāienes noteikta kārtība») — nosaka plastiskās izteiksmes sarežģītību, slēpto raksturu.

Tas viss ļauj nonākt pie interesanta secinājuma, proti, plastiskās izteiksmes valoda var būt visai abstrahēta, no reālā telpiskuma pozīcijām tā var būt «alogiska», taču tai piemīt augstākās pakāpes loģika un saturīgums, spēja atspoguļot dziļi slēptos psiholoģiskos procesus, un, būdama cilvēka personības dabisko īpašību produkts, tā tiek uztverta visā savā daudzslāņainībā. Starp citu, tāds secinājums ir svarīgs, lai izprastu sarežģītas mūzikas interpretējumus bezsižetiskajā horeogrāfijā, kur parasti tiek lietota dziļi nosacīta plastiskās valoda, atbilstoša skanošā pirmavota vispārinātajai izteiksmei (protams, mēs runājam par mākslinieciski pilnvērtīgiem, talantīgiem darbiem). Šīs pārdomas var

¹ Šīs problēmas, bagātīgi argumentējot, izvirza arī padomju filozofs A. Guliga. Sk.: Искусство в век науки. М., 1978, с. 148—155.

palīdzēt atklāt arī plastisko tēlu raksturu instrumentālā teātra improvizācijās.¹

Ir acīm redzama mūzikas un plastikas — vizuālās izteiksmes mākslas dziļa iekšējā radniecība. To organiskā kopība balstās uz vienotību laika (procesuālajā) attīstībā, uz spēju atspoguļot bagātu dvēseles kustību, emociju, iekšējo psiholoģisko pasauli, beidzot, uz ārpusjēdzienisku, ārpuspriekšmetisku vispārinātu tēlainību, kas katrā atsevišķā gadījumā balstās uz sarežģītu un noslēgtu līdzekļu sistēmu.² No tā izriet gan vienlaidīgās papildinošas vai polifoniskas darbības iespējas sintētiskajās muzikāli scēniskajās formās, sinkrētiskajās mākslās (protams, pastarpinātā formā, asociatīvi), gan arī iespējas abpusējai mijiedarbībai. No plastiskā viedokļa tas pirmām kārtām nozīmē balstīties uz muzikālo sintaksi, kompozīciju un dramaturģiju, uz visu to, kas vizuāli veido «motīvus» un «frāzes», formas atkārtojumus vai kontrastus, kāpinājumus un kritumus, reprīžu noslēgumus utt., proti, kad izklāsts balstās uz mūzikas veidotām laika likumībām. No mūzikas viedokļa tas nozīmē žesta attēlu skaņā, kustības daudzveidīgu formu atspulgu to sarežģītajā semantikā.

Dabiski rodas jautājums: ja jau mūzikas un plastikas organiskajām saitēm ir tik senas saknes, tad kāpēc Eiropas kultūras tradīcijā tieši XX gadsimtā balets piedzīvo tik apbrīnojami vērienīgu plauksmi tā mūsdienīgajā nozīmē un izpratnē? Šķiet, globāli ir divi cēloņi, kuri sevī ietver vēl daudzus citus. Pirmkārt, mūsdienās vērojamā spilgti izteiktā progresējošā mākslu

¹ Visai interesanta ir Vjačeslava Ivanova līdzīgā hipotēze. Viņš uzskata, ka koncepcija par karnevāla tradīcijas (kā īpašas izrāžu spēles formas) saikni ar «cilvēka psihe neoficiālo līmeni... var izrādīties noderīga, analizējot visjaunākos teātrālos eksperimentus, hepeningu ieskaitot» (Sk.: *Иванов В. Современная наука и театр*. — Театр, 1977, № 8).

² Papildinot teikto, interesanti citēt V. Ļutoslavska pārdomas par baletu: «Balets ir līdzīgs mūzikai tāpēc, ka patiesībā pārstāv asemanantisku mākslu (šim jēdzienam nepieciešamas korektīvas, jo te acīmredzot domāts tas, ka baletam nav konkrēti priekšmetiskā saturīguma. — T. K.). Tiesa, tajā rīkojas ar elementiem, kuri var nozīmēt vai arī izteikt kaut ko pavisam noteiktu, taču pats princips, pēc kura mēs šos elementus apvienojam vienā lielā veselā, nav jāaizgūst no drāmas vai citām semantiskām mākslām, jo tas noved pie mākslinieciskas liekulības, nekonsekvences vai komisma.»

sintēzes tendence. Otrkārt, skatā vadošās lomas atdzimšana mūsdienu kultūrā, to daudzveidīgo māksliniecisko (un ne tikai māksliniecisko) formu pieaugums.

Skata problēma XX gadsimtā ir kļuvusi par vienu no aktuālākajām kulturoloģijas problēmām vispār un mākslas un teātra zinību nozarē it īpaši. Daudzu mūsdienu zinātnieku¹ pētījumi rāda, ka pēc «literāri centristiskās» kultūras laikmeta, kas XIX gadsimtā sasniedza savu apogeju, vadošajā lomā XX gadsimtā strauji nostiprinās «skatāmā» kultūra. Skata formu jūtams pieaugums saistīts ne tikai ar kino un televīzijas globālu izplatību, bet arī ar senākas — atrādīšanas teātra tradīcijas atdzimšanu. Starp citu, tieši šis apstāklis izskaidro milzīgo interesi par tautas izrāžu, balagāna, Austrumu nosacītā teātra stilistiku, pastiprinātu uzmanību pret vizuālo plastiku. Šo ainu papildina vēl citi mākslinieciski un nemākslinieciski masveida skati — gājieni, demonstrācijas, dziesmu un deju svētki, kas sasaucas ar renesanses laikmeta «laukumu» tradīciju, kā arī daudzās sporta sacensības, kuru vērienīgumam var būt precedenti tikai antikajā pasaulē. Mākslinieciskās domāšanas «izrādīskums» mūsu dienās aktīvi iedarbojas uz tradicionālajām mākslām — mūziku, literatūru — un vienlaikus arī uz to uztveri; mūsdienu cilvēks, kura iztēle ir piesātināta ar vizuāliem tēliem, citādi lasa un klausās.

Teātris, ko saskaņā ar XIX gadsimta tradīciju piešķaita pie īpaša literatūras novada, no iekšienes sāk ārdīt literatūrcentristikas rāmjus, ātri bagātinot un paplašinot savas vizuālās izteiksmības iespējas. Ne velti mūsu gadsimta teātri sastopamies ar režisūras, režisora, proti, izrāžu daiļrades uzplaukumu, kad viens literāri dramatisks pirmavots var kļūt par pamatu visdažādākajiem skatuviskajiem lasījumiem.

Taču bagātajā teatrālo formu galerijā balets pirmām kārtām ir mākslinieciska izrāde, spilgti izteikts nosacītais teātris ar savu sarežģītu un specifisku izteiksmes līdzekļu sistēmu. No tā izriet arī baleta īpašās attiecības ar literatūru, kur spilgtāk nekā jebkurā no-

¹ Sk.: Место зрелищных искусств в художественной культуре. — В кн.: Информцентр по проблемам культуры и искусства. М., 1977.

sacījuma stila dramatiskajā teātrī atspoguļojas minētās problēmas. Baleta nosacītībā plastiskais risinājums ne tikai paceļas pāri sadzīviskumam, bet arī tā tēlainība, temporitms ir jau iepriekš noteikti un vienmēr pakļauti mūzikas, tikai mūzikas procesam. Pat ja ir tīri literāras izcelsmes sižets. Piemēram, atcerēsimies «Romeo un Džuljetas» horeogrāfisko lasījumu. Nevis Šekspīra teksts tieši, bet gan komponista muzikālais materiāls, kurā iemiesoti ģenialās traģēdijas tēli, nosaka baletmeistara un režisora daiļradi. Rodas taču būtiski atšķirīgi Prokofjeva—Lavrovska, Berlioza—Bežāra «Romeo un Džuljeta»...

Teiktais vismazāk domāts literatūras lomas noniecināšanai baletā. Literatūra kondensē sevī laikmeta domu un garu, tā ir svarīga ideju, tēlu, dramātisku kolīziju avots. Taču arī ne vairāk kā viens no iespējamiem meklējuma izejpunktiem, jo «transpozīcijas» divi posmi — muzikālā ekvivalenta radīšana un tā horeogrāfiskais lasījums — noved pie atšķirīga, patstāvīga mākslas darba. Sižeta kodols baletam nav svarīgs pats par sevi, bet, tāpat kā mūzikā, kalpo varoņu (personību vai masas) dvēseles stāvokļu vai laikmeta atmosfēras un darbības vietas noskaidrošanai noteiktos sižeta izklāsta posmos. Pat vairāk — galu galā svarīgi ir vienīgi šie posmi. Rezultātā literārais pirmavots it kā spiests sarukt līdz konspektīvai shēmai, līdz ideju kvintesencei. Un tāpēc diezgan problemātisks šķiet J. Sloņimska rakstā izteiktais vēlējums jaunu libretu izveidošanā iesaistīt «redzamus literātus», jo viņi balstās uz pavisam citu «valodu». Liekas, daudz vairāk var dot «sintētiski domājošas» (skanējumā un plastikā) radošas personības neatkarīgi no tā, vai viņi ir rakstnieki, komponisti, gleznotāji vai teātra darbinieki. Droši vien priekšrocība šajā jomā šodien ir horeogrāfam un komponistam.

Atgriežoties pie sižeta, jāuzsver, ka literārajā nozīmē baletam tas vispār nav obligāts: sižets var balstīties uz tēlu shēmas, idejas, konflikta situācijas mezglojumu — tāpat kā vispārinātajā programmatiskajā mūzikā. Bet, tāpat kā mūzikā, lielas formas baleta izveidē ir nepieciešami vienības papildfaktori, un, lai pilnvakara izrāde kļūtu aizraujoša un dinamiska, kļūtu par teātri, tai jābalstās uz dramaturģijas, arī uz ārpusmuzikālās

dramaturģijas likumiem, ko veido tēlu (sižeta) attīstības caurvījlīnijas. Mūzika taču tieši uz to tiecas.

Stāstošajai formai svešā diskretā tēlu secība baletu tuvina poēzijai, kurai ir tikpat blīva izteiksmes forma, kā arī... kinomākslai. Tas var likties paradoksāli, jo baleta izrāde ir caurcaurēm nosacīta, bet kinematogrāfa vizuālā māksla sakņojas reālajā dzīvē. Tomēr kopīga ir ļoti daudz, tas balstās uz laika organizācijas principiem, kas savos pamatos ir «muzikāli».

Režisors Andrejs Tarkovskis savās pārdomās par kinomākslas specifiku uzstājas pret izplatīto tendenci visbiežāk meklēt kopību kino un literatūrai. Pēc viņa domām, šīs mākslas vajag skaidri nodalīt, ne jaukt. «No visām mākslām,» apgalvo režisors, «relatīvi tuva kino izrādās mūzika.»¹ Šīs radniecības būtība izpaužas antistāstošajā, «antiliterārajā» attieksmē pret laika organizāciju: režisors atgādina komponistu, viņš, operējot ar izraudzītajiem vizuālajiem elementiem, veido viengabalainu formu ar kāpinājumiem un kritumiem. Tieši iekšējā muzikalitāte, kas izpaužas redzamajā, tuvina baletu un kino, un šī tuvība kļūst aizvien dziļāka. Tiešām, kameras «tendenciozā» kustība, kas rādāmajā plastikā ļauj saskatīt poētisko vispārinājumu, kopā ar mūziku spēj izraisīt patiesas horeogrāfiskas asociācijas («saredzamā mūzika», «muzikālā izrāde»). Savukārt baleta izrāde, kas balstās uz kontrastējošu epizožu strauju montāžu un polifonu darbību, patiesībā balstās uz kinomākslas konstruktīvajiem principiem. Baleta radniecība ar vislaikmetīgāko mākslu («muzikāli» organizētu izrāžu radniecība) ir ķīla tā nevīstosajam iedarbības spēkam.

Tāpat mākslu sintēzes tendence, kas mūsdienās kļuvusi populāra, visdažādākajā veidā fokusējas mūs interesējošajā žanrā. Un tas pirmām kārtām attiecas uz saikni ar mūziku. Horeogrāfisks daiļdarbs, kas balstās uz mākslinieciski pilnvērtīgu mūziku, apliecina, no vienas puses, sava veida muzikālās tēlainības transpozīciju plastiskās laika mākslas valodā. Lūk, kāpēc baletmeistariem šodien pirmām kārtām nepieciešams, lai izraudzītā mūzika būtu saturīga. No otras puses, te rodas sintētiska māksla, kuras komponenti cits citu

¹ Тарковский А. Запечатленное время. — Искусство кино, 1967, № 4, с. 72.

papildina, izgaismo vai pat nonāk kontrastu attiecībās, turklāt arī no šī viedokļa mūsdienu baletam — sintētiskai mākslai — svarīgs noteikums ir un paliek pilnvērtīga muzikālā pamatne. Ideālā — speciāli sacerēta, respektējot žanra specifiku, taču tai ir arī autonomi izpildāmas mūzikas īpašības. Par kritēriju likumsakarīgi kļūst tās «dubultdzīve» — teātrī un uz koncertestrādes, lai gan šī prasība nav absolūta. Taču speciāli to sacerēt arī nav obligāti.

Baleta attīstību XX gadsimtā raksturo globāla nopietnās mūzikas izmantošana, turklāt tādas, kura pārstāv dažādus vēsturiskus stilus, žanrus un kura nav bijusi domāta skatuvei. Šī problēma nav zaudējusi savu asumu arī mūsdienās, kaut gan tā radās mūsdienu horeogrāfijas «lielā» pacēluma pašā sākumā. Jau 1912. gadā vēstulē mātei I. Stravinskis, no jauna domājot par baletu, konkrēti par to, ka Fokins pirmajos uzvedumos Parīzē izmantojis klasiskās mūzikas darbus, rakstīja: «... pārāk niecīga bija horeogrāfiskā literatūra — un mums, kas domā par «kustības» plastiskās mākslas atdzimšanu, pirmajā brīdī bija jāapmierinās ar pārveidojumiem: «Silfīdas» — Šopēns, «Karnevāls» — Šūmanis, «Kleopatra» — visi, «Šeherezāde» — Rimskis-Korsakovs *etc., etc.* Es šo pārveidojumu laikmetu uzskatu par neizbēgamu ļaunumu, pie kura nedrīkstam apstāties — vajag (pareizāk sacīt — gribētos) radīt jaunas formas.»¹ Pretēji Stravinska cerībām Fokina pirmie mēģinājumi izmantot klasisko neskatuvisko mūziku horeogrāfiskajos uzvedumos izrādījās no kalna mests akmens, un lavīna veļas līdz pat mūsdienām. Bet vai tas ir jākvalificē kā «ļaunums»?

Negatīva attieksme pret nopietnās mūzikas izmantošanu plastiskajos skatuviskajos uzvedumos, kura saglabājusies noteiktās aprindās, izriet no nepareiza pieņēmuma, ka mūzikai līdz ar to tiek piešķirta lietišķās mākslas nozīme (kas, starp citu, notiek, ja tā nonāk vāju horeogrāfu rokās). Tādas attieksmes rezultātā sintēzes būtība, dzirdamā—redzamā mākslinieciskā vienība paliek nesaprasta. Apbrīnojami, ka arī Stravinskis, acīmredzot pakļaujoties tā laika uzskatu inerī, sprieda šajā gadījumā tradicionāli, nevis no «sintētiski domājoša» mākslinieka pozīcijām, kas saprot, ka ta-

¹ Стравинский И. Ф. Статьи и материалы, с. 467.

lantīgs lielās mūzikas vizuāls lasījums bagātina to ar jaunām izteiksmes šķautnēm. Tomēr šodien jau ir skaidrs, cik daudz būtu zaudējusi XX gadsimta kultūra, ja tai atņemtu visas nebaletiskās mūzikas horeogrāfiskās interpretācijas. Vēl vairāk — cik daudz zaudētu mūsdienu muzikālā daiļrade baleta žanrā, ja tai atņemtu tik lielisku veicinātāju. Turklāt «jaunās formas», kuru meklējumiem pievērsās Stravinskis un daudzi citi mūziķi, nevarētu rasties tik lielā daudzveidībā, ja līdzās nepastāvētu šis horeogrāfiski izlasītās «autonomās mūzikas» slānis.

Acīmredzot ne jau baleta uzvedumam speciāli radītā mūzika (komponistam var gadīties veiksmē vai neveiksmē), bet gan mūzikas īpašās — visai elastīgās un daudzveidīgās kvalitātes nosaka horeogrāfiskās interpretācijas iespējas. Ne velti pastāv likumsakarība: tas, ko vakar vēl nevarēja iedomāties scēniskajā realizējumā, šodien talantīgo meistarū svaigā skatījumā top par māksliniecisku atklājumu.

No divām mūzikas pamatnēm — intonatīvās un ritmomotoriskās — intonatīvajai pēc muzikoloģijā iedibinātās tradīcijas tiek dota absolūta priekšrocība. Tā plašāk nekā ritmomotoriskā atspoguļota Asafjeva darbos, mūzikas intonatīvās dabas pētījumi tās saiknē ar visbagātākajām iespējām izteikt cilvēka runas emocionālo satvaru arī zināmā mērā balstījās uz XIX gadsimta muzikālo praksi. Operas un vispār vokālās kultūras attīstība, kurai pagājušā gadsimta mūzikā bija valdošā loma, pateicoties rečitācijas melodiskumam, sekmēja intonāciju individualizēšanos («melodija rodas no cilvēka runas ritējuma» — spilgta šīs tendences izpausme), ietekmējot visas, arī instrumentālās mūzikas intonatīvo sfēru. Intonatīvo īpatnību apzināšana palīdzēja apjēgt tematisma individuālo raksturu, tā izteiksmīgumu, pacelt to pāri «atematiskiem» fragmentiem, kurus veido «vispārējās kustības formas». Tādas pieejas rezultātā ritmomotoriskās, laikā organizētās īpašības palika otrajā plānā.

Tomēr visos stilos plaši interpretējamās «vokālās» pamatnes dominējošā loma nav absolūta. Šajā ziņā ievēribas cienīgs ir Stravinska novērojums (sakarā ar «Pulčinellu»): «XVIII gadsimta instrumentālā vai vokālā, garīgā vai laicīgā mūzika zināmā mērā visa ir deju mūzika. (Izpildītājmākslas tradīcijas to ignorē.

Piemēram, Mocarta «Lincas» simfonijas slavenajā mēģinājuma ierakstā, ko vadījis kāds ievērojams diriģents, var dzirdēt, kā viņš nepārtraukti lūdz orķestri «dziedāt», bet ne reizi neatgādina, ka vajag «dejt». Rezultātā šīs mūzikas vienkāršais melodiskais audums no XIX gadsimta beigu hipertrofētām jūtām kļūst pāri tās spēkiem smagnējs, bet ritmiskais zīmējums — pārspīlēti uzpūsts.)»¹

Citētajā tekstā uzmanību piesaista «dejiskuma» jēdziens šī vārda plašākajā nozīmē — kā mūzikas kustības motorikas izpausme. Uz to balstās arī V. Konena savā izcilajā darbā «Teātris un simfonija»: dejiskuma idejas — klasiskā simfonisma būtiskas sastāvdaļas attīstīšana, izejot no tematisma ritmiskās struktūras, no «motoriskās izteiksmes», ir viens no šī pētījuma visinteresantākajiem novērojumiem. Citējot Vāgnera domu, ka «simfonijas pamats ir — deja», autore attīsta šo šķietami paradoksālo apgalvojumu, atklājot šādas mūzikas attīstības ceļus no renesanses laikmeta dejiskajām formām caur Lullī muzikālo teātri līdz simfonijai. Kā galvenās īpašības tiek izvirzītas ritmiskās struktūras izteiksmīgums un kompozīcijas loģika.

Pastāv viedoklis, ka baleta žanra intensīvā attīstība XX gadsimtā ir saistīta ar atjaunotni ritmiskās domāšanas sfērā. Saikne starp šīm divām parādībām ir neapšaubāma, bet tā nav absolūta, jo XX gadsimta balets līdzās jaunās mūzikas izmantošanai aktīvi interpretē klasisku. Mūsaprāt, svarīgs ir kas cits: pēc ilgas «gremdēšanās» melodiskajā un skaņkārtiski harmoniskajā individualizācijas sfērā jaunā mūzikas attīstības posmā notiek ritmomotoriskās izteiksmes apjēgšana, precīzāk sakot, saasinās tās izjūta. Un paralēli šīs sfēras intensīvai apgūšanai, ko veic mūsdienu ģeniālie «ritmistī», daudz ko pavisam citādāk sadzirdam arī klasiskajā mantojumā. Šajā sakarā ārkārtīgi svarīgs šķiet vācu zinātnieka A. Havlika — gan citā kontekstā — teiktais: «No «objektīvā un elementārā» renesanses, kas vērojama lielo mūzikas novatoru Stravinska un Bartoka daiļradē, kā arī sakarā ar to, ka tiek piešķirta cita jēga laika būtībai, pakāpeniski sāk atklāties, kā da laika struktūru bagātība un kāds svaigums

¹ Стравинский И. Диалоги. Л., 1971, с. 172.

slēpjas klasiku un pirmsklasiķu, it īpaši Baha daiļradē» (retinājums mans. — T. K.).¹

Ritma jaunā «dzirdēšana», kas tik būtiska pagātnes mūzikas uztverei, ir viens no virzītājspēkiem neoklasicisma dzimšanā (līdzās pavērsienam uz polifoniju). No šejienes, liekas, nāk globālā tendence deļot seno mūziku, it īpaši Bahu. Bauda, ko sagādā ritmiskā izteiksme, noved arī pie citām interesantām parādībām. Piemēram, mēģinot citādi lasīt Bahu, Guno atbilstoši laikmeta estētiskajām prasībām piekomponēja viņa *C-dur* prelūdijai melodiju, pastiprinot vokāli melodisko pamatni. Mūsu laikabiedri Baha mūzikas transkripcijās ievēd ritmisko grupu, izceļot motorisko izteiksmi, bagāto ritmisko struktūru polifoniju.² Bizē «Karmenas» transkripcijā R. Ščedrins tāpat pastiprina, padziļina pirmavota ritmiskās bagātības, liekot klausītājam tās spilgtāk un asāk uztvert.

Tātd mūzika mūsdienu baletā balstās nevis uz tradicionāli izprasto klasiskā baleta dejiskumu, bet gan uz pastarpinātu «augstāko» dejiskumu, kas caurvij klasisko simfonismu un ir ieguvis semantiski sarežģītas vispārinātas stihiskās kustības formu, turklāt šīs formas ir visdažādākās, brīžam izsmalcinātas. Baleta mūzika tādā veidā, kādā tā tverta izcilo XX gadsimta komponistu — simfonistu mākslā, varēja rasties tikai pēc «tīrā» simfonisma uzplaukuma ēras — jaunajā instrumentālās mūzikas autoru un teātra komponistu domāšanas mijiedarbības un savstarpējās bagātināšanās lokā. Šis process turpinās, un jaunā baletmūzika stilistiski ir nesaraujami saistīta ar «lielā simfonisma» meklējumiem, veidojot vienu no tā līnijām. Vēl vairāk — skaidri iezīmējas arī pretēja iedarbība: redzamā «horeogrāfiskā» pamatne (resp., kustības stihijas īstenojums) ir kļuvusi par izplatītu autonomo simfonisko skaņdarbu tēlainības elementu. Savukārt arī jaunā horeogrāfija plastiskajās interpretācijās nepārtraukti apgūst stilistiski aizvien plašāku, daudzveidīgāku un sarežģītāku muzikālu materiālu.

¹ Citēju no grām.: Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века, с. 55—56.

² Nav nejaušība, ka L. Jakobsons savu ievērojamo viencēliena baletu «Exercise XX» uzvedis, izmantojot tamlīdzīgas Baha transkripcijas «Swingle Singers» un citu mūsdienu ansambļu izpildījumā.

Dabiski, rodas jautājums — vai tas nozīmē, ka jebkura mūzika var kļūt par pamatu horeogrāfiskajam lasījumam? Teorētiski — jā, jo iepriekš minētās īpašības piemīt mūzikai vispār, nevis kādam tās atsevišķam žanram. Taču praksē šeit izvirzās obligāts noteikums: klausoties ir jāuztver mūzikas ritmisko struktūru izteiksme, motoriskās kustības sfēras saturīgums, tāpat kā, piemēram, tiek uztverta intonatīvās sfēras izteiksme un saturīgums. Kā viens, tā otrs nav absolūti, tie atkarīgi no dzirdes un mākslinieciskās pieredzes. Proti, der atgādināt: ne viena vien cilvēku paaudze «nav dzirdējusi», nav uztvērusi stingrā stila polifoniskās mūzikas intonatīvās bagātības; eiropiešu ausīm — arī no intonāciju viedokļa — daudzējādā ziņā ir aizvērts Austrumu mūzikas reģions; ne katrs eiropietis ir spējīgs iedziļināties afrikāņu mūzikas sarežģītajās ritmiskajās sistēmās (un, protams, vizuāli to īstenot, kā to allaž dara nēģeris). Visbeidzot, pastāv virkne muzikālo žanru, kuros pārsvarā ir sarunas intonatīvā izteiksme, bet ritmomotoriskā izteiksme ir niecīga (piemēram, rečitācija, vokālā deklamācija, monologs utt., lai gan citi vokālo žanru tipi spēj kļūt par muzikālo pamatu horeogrāfiskajiem tulkojumiem — tāda veida interesantus piemērus ir gadijies redzēt).

Pieņemot iepriekš izteikto obligāto nosacījumu par absolūtu, šajā novērojumā rodama atslēga «dejiskuma» jēdziena relativitātes izpratnei. Čaikovska laikabiedri uzskatīja viņa baletus par nedejiskiem, jo ne katram atklājās to ritmoplastiskās bagātības. Prokofjeva «Romeo un Džuljeta» pirmizrādes vēsture bagāta līdzīgiem sarežģījumiem (atļaušos atgādināt aiz kulisēm izplatīto pārfrazēto Šekspīra tekstu: «Нет музыки печальнее на свете, чем музыка Прокофьева в балете») — tagad tie šķiet neiedomājami. Tamlīdzīgu piemēru ir daudz. Turpinot iepriekš teikto, iespējami rezumējoši secinājumi: jo spilgtāka ir mūzikas ritmomotoriskā izteiksme, jo bagātākas un daudzveidīgākas ir krāsas (protams, līdzās citiem muzikālās izteiksmes komponentiem), jo plašākas ir mākslinieciskās iespējas horeogrāfiskajam tulkojumam un sintētiskā veselā radīšanai. Izteiksmes sfēras paplašināšana un padziļināšana — svarīgākā XX gadsimta mūzikas iezīme vispār un XX gadsimta baleta mūzikai (kā mūzikas žanram) īpaši raksturīga.

Sintētiskās mākslas veido jaunus — «sintētiskus» māksliniekus. Komponists, kurš disponēts baletam, gribot negribot kļūst par «horeogrāfu — režisoru» (nav svarīgi, ka nākamais variants nesakrīt ar iecerēto), viņam jādomā vizuāli. V. Ļutoslavskis, piemēram, gribēdams radīt baletu, izstrādā sev oriģinālu platformu: «Dejas un mūzikas ciešajai saiknei ir jābalstās dažkārt uz kontrastiem, bet bieži arī uz savdabīgu kontrapunktu katrā žestā; notikumi uz skatuves dialogizē ar mūzikas plūsmu, tādējādi veidojot vienotu kompozīciju. Protams, šādas kompozīcijas ritmam un vizuālajam procesam ir nepieciešama precīza rakstveida fiksācija partitūrā. Vai kādreiz izdosies realizēt tādu daiļdarbu? Un pirmām kārtām — atrast kopīgam darbam horeogrāfu — līdzautoru, kurš būtu pārliecināts par manu domu patiesību?» Lai gan šis novēlējums šķiet nepiepildāms, mūziķa pārdomas slēpj racionālo graudu, jo muzikālais teksts ir vienīgais stablais teksts, un «sintētiski domājošam komponistam», dabiski, rodas nepieciešamība fiksēt arī otro — vizuālo plānu, piedalīties tā izveidē līdzīgi tam, kā mūzikas un gaismas sintēzē komponisti paši iezīmē *luce* partiju.

Baletmeistaram — autoram «pēdējā instancē» jābūt arī komponistam, dramaturgam, viņš rada mūziku vizuālajās formās, veidojot savus kontrapunktus, sarežģītu dzirdamā—redzamā polifoniju.

«Redzoša» komponista un «dzirdoša» horeogrāfa — režisora vienībā un sadarbībā ir attīstības ķīla baletam — vienai no XX gadsimta izcilākajām mākslas parādībām.

JURJANU ANDREJA VĒSTULES

VĒSTURE

Latvian Museum of the History of the Latvian Language

Latvian Museum of the History of the Latvian Language

Pirmai izdevumam ir pievienota kompozīcijas skolas pārstāve Jurjans Andrejs (1850-1923) vēstule publicēšana zinātniskajā žurnālā "Par vārdu un vārdu izcelsmi" mēneša beigās, 1923. gada 1. numurā. Tās sagatavota kompozīcijas skolas pārstāve, kuras atceres grāds, kopsē publicējuma, ir vēlīnais notikums.



Jurjans Andrejs vēstulē, parakstot to "spēkstāvē" daļas apzīmējumā "un daļuma atbilstamā", glabājas J. Valsts Literatūras un mākslas vēstures muzeja, Zinātniskās akadēmijas Fundamentālās zinātniskās bibliotēkas un citu mākslas, V. J. Valsts Literatūras un mākslas muzeja un publicēto mākslas muzeja, Latvijas Valsts bibliotēka-Studiju Valsts bibliotēka bibliotēkā, arīva. Atsevišķas vēstules raksturo Jurjans Andrejs "Mūsdiā" 1923. gada 31. A. un 3. numurā un Jurjans Andrejs Fonds izdevums 1923. gada izdevums A. Zāģis grāms "Jurjans Andrejs".

Šimdiņā mums pieejama valsts tīklā daļa no kompozīcijas saraksta. Latviešu saucējums ir zinātniskā gājuma Jurjans Andrejs vēstule. Starp Andrejam un Jurjanu Vīdriņu — šīs izvērtējuma draugiem un domubiedriem. Fragnas ir ir vārda pāreja kompozīcijas un Jurjans Andrejasa rakstos vēstule daļa. Bet var būt, ka vēl izvērtējuma vārda nīra vēstule izvērtējuma glabājumā kādā no vārda izvērtējuma personāla personāla arhīva. Atsevišķa tīklā atsevišķa izvērtējuma izvērtējuma ir atsevišķa.

Savā publicēšanā 33 vēstules Jurjans Andrejs "Pārgāj" pieņem un izvērtējuma 1923. no 1923. līdz 1923. gadam — no vārda pāreja zinātniskā grāda Pārgājuma kompozīcijas gandrīz 183. mēneša izvērtējuma. Tās izvērtējuma izvērtējuma tīklā izvērtējuma. Mūsu grāmatā ir izvērtējuma, kuri izvērtējuma pārgājuma kompozīcijas personāla rakstos.

JURJĀNU ANDREJA VĒSTULES

*Laimas Mūrnieces tekstoloģiskā redakcija,
komentāri un ievads*

Pirmā ievērojamākā latviešu nacionālās kompozīcijas skolas pārstāvja Jurjānu Andreja (1856—1922) vēstuļu publicējums zināmā mērā uzskatāms par vienu no viņa atstātā mantojuma apguves noslēguma posmiem. Tas sagatavots komponista 125. dzimšanas dienas atceres gadā, tāpēc publicējumam ir vēltījuma nozīme.

Jurjānu Andreja vēstules, pavisam 84 (neskaitot dažas apsveikumu un darījumu atklātnes), glabājas J. Raiņa Literatūras un mākslas vēstures muzeja, Zinātņu akadēmijas Fundamentālās bibliotēkas Rokrakstu un retumu nodaļas, V. Lāča Valsts bibliotēkas Reto grāmatu un rokrakstu nodaļas fondos, Ļeņingradas M. Šalitikova-Šcedrina Valsts Publiskās bibliotēkas arhīvā. Atsevišķas vēstules sakopotas žurnāla «Mūzikas Nedēļa» 1925. gada 3., 4. un 6. numurā un Jurjānu Andreja Fonda komitejas 1928. gadā izdotajā A. Zālīša grāmatā «Jurjānu Andrejs».

Diemžēl mums pieejama vairs tikai daļa no komponista sarakstes. Lielākais zaudējums ir pilnībā bojā gājušās Jurjānu Andreja vēstules Stērstu Andrejam un Jāzepam Vitolam — viņa tuvākajiem draugiem un domubiedriem. Fragmentāra ir visa pārējā korespondence, arī Jurjānu Andrejam rakstīto vēstuļu daļa. Bet var būt, ka vēl šobaltdien viena otra vēstule aizmirsta saglabājusies kādā no viņa laikabiedru pēcnācēju personiskajiem arhīviem. Apsveicama būtu apzināta sabiedrības ieinteresētība to atklāšanā.

Šeit publicētas 29 vēstules Jurjānu Andreja līdzgaitniekiem un dzīvesbiedrei laikā no 1875. līdz 1921. gadam — no viņa pirmā studiju gada Pēterburgas konservatorijā gandrīz līdz mūža izskaņai. Tās neapšaubāmi izraisa lielu interesi. Mūsu priekšā ir pirmavoti, kuri sniedz patiesu komponista personības raksturo-

jumu saskarsmē ar tuviniekiem, draugiem un ievērojamākajiem sava laikmeta inteliģences pārstāvjiem, atsedz dažādas tā laika sabiedriskās un kultūras dzīves norises Latvijā un Krievijā, atklāj Jurjānu Andreja — mūziķa tragisko likteni. Publicēto vēstule satura divplānību iezīmē, no vienas puses, trauksmes, nemitīga darba piepildītie jaunības un brieduma gadi, aizvadīti vispirms Pēterburgā, tad ziemās — Harkovā, vasarās — Latvijā, no otras puses, dzīves pēdējie — bezcerības un izmisuma pilnie gadi, kad Jurjānu Andreja slimību — dzirdes zaudējumu vēl smagāku dara piespiedu bezdarbība, ilgas pēc dzimtenes.

Vēstules kārtotas izlases veidā, no kuplā adresātu loka izvēloties tās, kuras pilnīgāk atspoguļo Jurjānu Andreja dzīves gājumu, plašo darbības lauku un interešu loku. Pēc iespējas saglabāta to hronoloģiskā secība, atsevišķi nodalot vienīgi vēstules dzīvesbiedrei. Vēstule sakopojums devis iespēju arī precizēt vienu otru faktu komponista biogrāfijā un jaunrades procesā. Īsinājumi Jurjānu Andreja dzīvesbiedrei rakstītajās vēstulēs radušies, izlaižot šodienas lasītāju maz interesējošu notikumu atstāstu, bet pārējo adresātu vēstulēs — brīžam grūti salasāmā Jurjānu Andreja rokraksta dēļ. Iekavas gadaskaitļos lietotas, lai konsekventi saglabātu pilnu gadaskaitļu rakstību. Ceturtajai vēstulei gads atšifrēts pēc pastkartītes zīmoga. Konsekvences dēļ izdarīti atsevišķi labojumi arī interpunkcijā.

Pēterburgā 10. nov. [18]75.

*Miļo Matis!*¹

Esmu jau vairāk draugiem un labdariem Vidzemē rakstījis, bet līdz šim vēl ne no viena vēsts neesmu dabūjis, tikai vienīgi no saviem vecākiem²! Šo vēstuli Tev nosūtu tai cerībā, ka man drīzumā atbildēsi. Pirmais,

¹ Matiss Kaudzīte (1848—1926), rakstnieks un dzejnieks, Vecpiebalgas draudzes skolas skolotājs, viens no pirmajiem latviešu literatūras kritikas pārstāvjiem. Kopā ar brāli Reini Kaudzīti uzraksta pirmo romānu latviešu valodā «Mērnīeku laiki», ar kuru latviešu literatūrā tiek iedibinātas reālisma tradīcijas. J. A. un Matīsa Kaudzītes draudzība aizsākas Vecpiebalgas draudzes skolā.

² J. A. tēvs — Andrievs Jurjāns (1820—1884), tautas mūzikas cienītājs un daiļamata pratējs, audēja profesiju apguvis pašmācības ceļā. Māte — Annuža Jurjāne, dzimusi Blaua (1828—1904), liela tautasdziesmu zinātāja un teicēja.

ko Tev prasu, ir: kā stāv Piebalgā?! Garāk negribu šā prasījiena izstiept. Tu jau gan sapratīsi, kas uz to domāts. Uz šā prasījiena es jau no dažiem atbildes gaidu, kā no Šanbergu Pētera¹ un Stērstu Andreja², bet līdz šim neesmu nekādas vēl dabūjis, tādēļ no Tevis visādā ziņā drīzumā gaidīšu.

Isumā pārstāstīšu, kā man šē, Pēterburgā, iet. Šurp atbraucu tik ar 140 rubļ. — no onkuļa daktera³ nekā līdz nedabūju un arī tagad vēl nekā neesmu dabūjis, lai gan vairākas reizes esmu to lūdzis. Mans nolūks bij it īpaši teoriju izmācīties, bet, tā kā līdz ar to arī kāds instruments speciāli jāizmācās, tad nodomāju vai nu klavieres, vai vijoles izmācīties. Par nelaimi, šās nodaļas kā bāztin piebāztas, tā ka vietas vairs nav. Kas par komplektu (atvēlētais audzēkņu skaits. — *L. M.*) vairāk, tam 200 rubļ. par gadu jāmaksā. Bet kur lai es vēl 200 ņemu, kad jau man 100 grūti maksāt! Tālab bij jā-lūko tāda nodaļa, kur vakances komplektā ir. Nu nejauši atgadījās uz orgāna (ērgelēm. — *L. M.*) vakance, kas man jo izdevīga ir. Tā kā līdz ar orgānu klavieres un teorija jo stipri jāmacās — devos tur iekšā un mācos, ka rūc vien! Bet nu tik palika pāri kādi 25 rubļ. priekš dzīves (par ceļu izgāja kādi 15 rubļ.). Ne mēness nepagāja, kad jau naudas vajadzēja, tā kā te viss ļoti dārgs un iesākot arī daudz par grāmatām bij jāizdod. Rakstīju onkuļam, tēvam, bet nekādas palīdzības tūlīņ nesagaidīju. Nebūtu bijuši īpaši piepalīdzīgu latviešu, ar kuriem te iepazīnos, bet it sevišķi agrākais skolas biedris Auseklis⁴, tad gan nezinu, kā būtu cauri spiedies. Līdz šim tikai no tēva esmu 25 rubļ. saņēmis — no citiem nekā. Tagad, paldies dievam, vairs nonīkt nevaru, jo esmu tiktāl stundās iekūlies, ka par mēnesi savu 25 rubļ. nopelnu, lai gan ar tiem diezgan

¹ Pēteris Šanbergs (1841—1923), mūziķis autodidakts, J. A. mūzikas skolotājs Vecpiebalgas draudzes skolā.

² Stērstu Andrejs (1853—1921), advokāts, publicists un dzejnieks, viens no tuvākajiem J. A. draugiem. J. A. mācību laikā Vecpiebalgas draudzes skolā un vēstulē minētajā laikā Vecpiebalgas draudzes skolas skolotājs.

³ J. A. tēvabrālis Jānis Jurjāns (1830—1879), mācījies Tērbatas universitātē. Krišjāņa Valdemāra ideju piekritējs, ārsts Vecpiebalgā.

⁴ Auseklis (Krogzemju Mikus; 1850—1879), dzejnieks, spilgts t. s. tautiskā romantisma pārstāvis latviešu liriskā. Kopā ar J. A. mācījies Ērgļu draudzes skolā. No 1874. g. strādā Pēterburgā par skolotāju.

grūti šē pārtikt. Zināms, caur to gan tieku no saviem darbiem aizkavēts, bet tomēr iet arvienu mācībās labi.

Kā Tev gan iet? Vai dziesmas drīzi iznāks un kādas? Uz visa šā drīz jo drīz atbildes gaidīšu. Sveicini visus manus draugus Piebalgā, bet it īpaši nemitīgus dalībņemājus un piepalīdzētājus manai šurp atnākšanai, kā Reini¹, Ratmindera Elizes jaunkundzi², Sancierga Pēteri, kā arī onkuli, Pilsātnieku³ ar savu sieviņu un t. t., bet neaizmirsti arī pats sevi sveicināt.

Vēl jāpiemin, ka mēs ar Ausekli vienmēr kopā ejam, kurš arī Tevi sveicina. Vēl beidzot — sveiks! Pricīgas atkalredzēšanās nākošos Līgo svētkos pie alus kausa...!

Tavs

Tev pateicīgais Jurjānu Andrejs.

Pēterpilī 12. janv. [18]78. g.⁴

Nupat no pasta dabūju *объявление*, laikam tie paši būs tie eksemplāri no «brāļu draudzes»⁵. Pie cenzūras valdības viņus drīz nonesīšu, tā ka Tu to atļaušanu jau šā mēneša beigās varēsi dabūt. Pateicu par to — man piesūtīt tā eksemplāru.

Stērste vēl turpat Medveģi⁶ — nevar vēl skaidri zināt, kad vaļā tiks. Esmu labās teorijas stundās iekūlies caur profesoru rekomendāciju — tā ka ļoti daudz darba, kā Tu šās vēstules iesākumā vari redzēt. Ar steigšanu Tevi sveicinādam.

Ko Reinis, brālis, dara? Sveicini!

Jurjānu Andrejs.

¹ Reinis Kaudzīte (1839—1920), rakstnieks, publicists, pirmais aforismu autors latviešu literatūrā. (Skat. komentāru 126. lpp.)

² Vecpiebalgas draudzes skolas direktora (tajā laikā — skolas tēva) meita, vēlāk Matīsa Kaudzītes dzīvesbiedre.

³ Pilsātnieks Jēkabs (1838—1879), Vecpiebalgas draudzes skolas skolotājs, tautas atmodas laikmeta darbinieks, beidzis Cimzes skolotāju semināru.

⁴ Vēstule rakstīta Matīsam Kaudzītem.

⁵ Domāta Matīsa un Reiņa Kaudzīšu grāmata «Mērnietu laiki», kura iznāc 1879. gadā.

⁶ Medvedi (Medveģi) — ciems Novgorodas guberņā, kur Stērstu Andrejs aizvada karadienestu.

Skrīveros 20. V [18]93.

Godāts Blau[a]¹ kgs!

Pārbraucis atkal pa vasaras brīvlaiku Latvijā, vispirms griežos pie Jums ar pāra vārdiem. Kā stāv ar Ērgļu mūzikas kora (pūtēju orķestra. — L.M.) dibināšanu? Cik liels kapitāls jau salasīts? Vai nevarētu, ja ne visu, tad vismazāk par to naudu, kas jau salasīta, instrumentus iegādāt? Mūzikas kora ziņā man savi priekšlikumi un piedāvājums. Tā kā man, nedzīvojot Ērgļos, ļoti grūti vai arī ar lieliem izdevumiem savienota Meņģel[u] mājas inventāra atmaksas piedzišana² un tā kā es tomēr negribētu.. dāvināt, tad es padomāju to summu, kas man nākas par Meņģel[u] māju inventāru un dārzu, kā dāvinājumu Ērgļu labdarības biedrībai ar to nosacījumu, ka no tās dienas vispaprīekšu atlīdzina.. piespriesto īres naudu par mātes dzīvošanu Meņģelos un atlikumu izlietāt mūzikas instrumentu iegādāšanai. Tā kā Ērgļu labd. biedrībā ir daudz tādu biedru, kam darīšana pie tiesām, tad inventāru atmaksas piedzišana tiesas ceļā nebūtu savienojama ar lieliem izdevumiem. Bet var būt, ka atmaksu varētu ar labu vienošanos atdabūt. To visu atstāju Biedrības rokās. Ja Biedrība gribētu pieņemt šo manu piedāvājumu, tad lūdzu drīzumā paziņot, lai varētu vajadzīgo pilnvaru atmaksas saņemšanai vai arī Biedrībai vešanā izdot. Tā kā Meņģel[u] mājas inventāra lietu par pāra gadiem var noilgot, tad nebūtu nekas kavējams, bet tūlīņ rokā ņemšana.³

Kā stāv vispārīgi ar Biedrības darīšanām? Priecājos, ka jūs tikuši pie krietna latvju mācītāja. Nu varēs arī mācītāja muižā latviska valoda atskanēt. Bez šaubīšanās, Zeibota⁴ kgs arī Biedrības darīšanās piedalīsies.

¹ Pēteris Blaus, skolotājs, Ērgļu labdarības biedrības (dibināta 1888. g.) vadītājs, viens no aktīvākiem J. A. palīgiem — tautasdziesmu pierakstītājiem.

² J. A. vēlējas pirkst dzimtās Meņģeļu mājas, bet lielskungs Tranzē nav pārdevis, tādēļ tās nonāk svešās rokās.

³ Šodien nav vairs atrodama liecība tam, ka Ērgļu labdarības biedrība pieņēmusi J. A. piedāvājumu, taču pats par sevi šis fakts spilgti raksturo J. A. — mūzikas darbinieku un savas dzimtās puses pilsoni.

⁴ Eduards Zeibots (1864—1897), rakstnieks un garīdznieks. Ar viņa tekstiem rakstītas vairākas latviešu komponistu dziesmas.

Par visu lūdzu jo drīzi man atbildi dot. Sveicināt visus manus radagabalus un draugus un saņemāt arī pats daudz labu dienu no Jūsu uzticamā drauga, vecā ērglēja

Jurjānu Andreja.

N. B. Ja ir kādas tautas meldijas un kādas ziņas par rotāšanu un «koladošanu» (*etc.*), tad piesūtat. Kad apmeklēšu savu māti un māsu, tad pie Jums arī iegriezīšos.

Adrese:

*Ремергофь¹ — Рига—Двинская жел. д.
А. Юрьян.*

Рига—Двинская жел. д. Ремергофь. 27.VI[1893].²

Godāts kgs! Tā ap 20. maiju Jums rakstīju vēstuli, kurā pieprasīju par Ērgļu pūtēja kora likteni un darīju dažas citas propozīcijas Ērgļu L. B. (labdarības biedrībai. — L. M.), bet līdz šim neesmu vēl no Jums atbildes saņēmis, lai gan vairāk nekā mēnesis pagājis. Vai tiešām kāds cits būtu vēstuli kulē iebāzis? Jeb vai Jums tik maz laika, ka nevarētu divos vārdos atbildēt vismazāk par vēstules saņemšanu? Man šķiet, ka godprātība to prasa, bet es nezinātu, caur ko es būtu pret Jums tā apgrēkojies, ka Jūs man neparādāt viņas. Ceru, ka Jūs neatstāsiet šās vēstules neievērotas, ja tikai kāds cits viņas iebāzis kulē, bet tūlīt atbildi dosat. Paziņojat, t. i., ja Jums vaļas ir un labprātība, mani draugiem un radiem, ka man troņmantenioks 20.VI dzimis.³

Ar labām dienām

Jurjānu Andrejs.

¹ Skrīveru vāciskais nosaukums — *Römershof*.

² Vēstule rakstīta P. Blauam.

³ Dēls Oļģerts; gan šī vēstule, gan Aizkraukles draudzes baznīcas metriku grāmatas pārbaude (LPSR CVVA, fonds 235, apr. 7/22) ļāvusi precizēt J. A. dēla dzimšanas datumu; līdz šim mūzikas vēsturnieku publicējumos norādīts — 29. jūnijs.

Harkovā 10. nov. 1889. g.

Ļoti god. Brīvzemnieka¹ kgs!

Jau vasarā ar Jums runāju par dziesmu krājumu, kuru esmu sastādījis priekš «Latvju tautas skolām»². Tagad viņš pilnīgi gatavs un satver kādas 30 latvju tautas meldijas, kādas 20 krievu tautas dziesmas, ..., bez tam 11 korāļu un kādu 15 garīgu koru, ... Grāmatu dažās dienās nosūtīšu Tērbatas skolu apriņķu kuratoram dēļ atļaušanas priekš skolām. Še nu griežos pie Jums ar lūgumu, ja kuratora kgs grieztos pie Jums pēc sprieduma, viņu ieteikt. Esmu rūpējies visas dziesmas uz to labāko apstrādāt, pie kam gandrīz visas tās ierīkotas, ka tās var dziedāt gan vienbalsīgi, gan divbalsīgi, gan trīs- un četrbalsīgi. Un var katrai skolai derēt. Es būtu labprāt vēlējies, lai manu manuskriptu par ilgi nenoturētu kuratora kancelejā, jo man jānodod viņš drukā. Apgādāt grāmatu uzņēma F. J. Steffenhāgens un dēls Jelgavā. Tādēļ dariet cik spēdami, lai drīzumā tiktu tas izdarīts. Rīt braucu uz Pēterburgu uz Rubinšteina jubileju³, no kurienes grāmatu nosūtīšu uz Rīgu. Ja Jūs man vēlētos grāmatas ziņā ko rakstīt, tad mana adrese līdz 25. novembrim būs *Петербург, Офицерская ул. № 9/5, кв. 12, г-ну Я. Витоль для А. Юрьян*⁴. Neļauņojaties, ka Jūs traucēju, būšu Jums simtkārt pateicīgs.

¹ Fricis Brīvzemnieks (1846—1907), literāts, tautskolu inspektors, viens no pirmajiem ievērojamākajiem latviešu 19. gs. folkloristiem.

² Krājums izdots 1890. gadā. Līdz 20. gs. sākumam tas ir viens no nozīmīgākajiem skolu dziesmu krājumiem, kurš sekmējis līdz tam skolās lietoto vācu mācītāju sastādīto dziesmu grāmatu izskaušanu.

³ Antona Rubinšteina (1829—1894) — krievu komponista un pianista mākslinieciskās darbības 50 gadu jubilejas datums ir 1889. g. 23. jūlijs, bet ar rīkošanas komisijas lēmumu tā tika pārcelta uz novembri un apvienota ar jubilāra 60. dzimšanas dienu.

⁴ Pēc konservatorijas beigšanas (1886. g.) J. Vītols paliek strādāt tur par mūzikas teorētisko priekšmetu pasniedzēju. Iebraucis Pēterburgā, J. A. vienmēr apmetas pie sava drauga un tuvākā domubiedra.

Man tiek ziņots, ka arī Ore gribot izdot dziesmu krājumu skolām¹. Cik līdz šim redzams no Ores izdotām tautas dziesmām, tad viņās atrodas ne tik vien daudz kļūdu pret harmoniju likumiem, bet arī melodijas sagrozītas tā, ka tādu nedrīkstētu caur skolām jaunai paaudzei iepatēt. Tādēļ, iekams tādu grāmatu, ja to Ore sastādītu, ieteic, viņa būtu jādod lietprasas caurlūkošanai.

Ar daudz labām dienām palieku

Jūsu padevīgais Jurjānu Andrejs.

Mana Harkovas adrese: *Музыкальное общество.*

Harkovā 20. janv. 1890.

Augsti godāts Brīvzemnieka kgs!

Daudz paldies par to, ka mana lūguma neesat atstājuši neievērota, bet vēl vairāk paldies par to, ka Jūs ar turplikām esat gatavi maniem tautiskiem nodomiem kalpot. Taisnību sakot, par dažiem tekstiem es arī pats šaubījos, vai tos skolās atļaus; par to pārrunādams ar dažiem skolotājiem, kā, piem., Vietalvas Kalniņu un Pēterburgā ar Kažoku Dāvi² un Zander mācītāju, vai teksti — erotiska satura — pielaižami skolas grāmatā, nācām pie tā sprieduma, ka viņi būtu gan pielaižami, jo daudz paidagogu atzinuši, ka «noslēpums jo vairāk kutina» (Auseklis). Ja dziesmas teksts tiek jau par erotisku uzskatīts, kur tik atrodas vārdi «sievu ņemt», «precēt», «tautās iet», «mans arājiņš», tad jau no visām skolas grāmatām būtu jāizdzēš *жениться* u. t. t. Par «mīlestību», cik atminos, manā dziesmu krājumā nav nemaz runas. Ja nu tomēr cien. kuratora kgs citādi domā, tad gribu ar pārtaisīt vai ar citus tekstus apakšā likt, lai gan tas būs ļoti grūti izdarāms; kādu tekstu lai liek, piem., «Pūt, vējiņi, dzen laiviņu» vietā? Žēl būtu

¹ Adams Ore (1853—1927), ievērojams latviešu ērģeļu virtuozs. Kā komponists nav guvis ievēribu. J. A. asi kritizē viņa mūzikas sentimentalitāti un rakstības paviršību, bet jo īpaši nosoda latviešu folkloras deformāciju viņa tautasdziesmu apdarēs. Vēstulē minētais krājums «Dziesmu kokle» jeb «Dīv, trīs un četrbalsīgas dziesmas skolām un mājām» iznāk 1890. gadā.

² Kažoku Dāvis (1850—1913), literāts, valodnieks, skolotājs. No 1879. gada dzīvo Pēterburgā, iekļaujas jauno latviešu mūziķu un studentu grupā, kas pulcējas ap J. A.

šo meldiju izlaist, jo viņa ir viena no vecākām un īpaši latviska, tāpat arī kā citas mazāk pazīstamas manā krājumā. Jūs proponējiet uzņemt jau pazīstamas un iemīļotas dziesmas, par to arī esmu domājis, es neuzņēmu viņas tādēļ, ka, pirmkārt, viņas jau tik dziļi tautā iesakņojušās, ka nekad vairs neizzudīs, otrkārt, ka dažas no viņām nav īsti latviski, kā «Saulīt tecēj' tecēdama», «Krauklīts sēj ozolā», «Ozolīti, zemzarīti», treškārt, tādēļ, ka viņas jau drukātas Cimzes «Dziesmu rotā» priekš skolām¹, kas, lai gan tagad izpirkta, varētu tikt atkal drukāta. Tāpat daži teksti nav gluži bez erotisma, par piem., dziesmas «Krauklīts sēj ozolā» beigās stāv «Tur aizveda man' māsiņ'» vai arī dziesmas «Trīs sidraba upītes» beigās stāv «Aiznes manu vainadziņ' jaunu puisi klētiņā». Kad apdomājam, ka vārds «vainadziņš» tautas dziesmās visvairāk zīmējas uz meitu nevainību, tad jau šis teksts nemaz nebūtu pielaižams.

Uzņemot tikai jaunas dziesmas savā krājumā, man bij, pirmkārt, tas nodoms, lai arī viņas pilnīgi iesakņotos tautā līdzīgi tām no Jums minētām. Kādēļ gan citas, vairāk oriģinālas, dziesmas tautā neiekļaujas? Tādēļ, ka viņas maz top dziedātas. Otrkārt, tas bij vajadzīgs, lai skolēni iepazītos ar visādiem ritmiem (taktsmēriem. — L. M.), dziedādami kā 2/4, 4/4, 3/4, 3/8, 5/8, 6/8, 7/8 u. t. t. Šāds bij mans nodoms. Bet, kad nu teksta dēļ viņš pilnīgi nebūs izpildāms, tad uzņemšu pēc Jūsu propozīcijas arī citas — jau pazīstamas melodijas. Tomēr, lai visas melodijas nebūtu jāpārgroza, tad no sirds Jūs lūdzu man šai ziņā līdzēt un uzdot kādus tautas dziesmas tekstus, kam nebūtu melodija zināma un kurus varētu uzņemt skolas grāmatā.

Zinādams, ka Jūs tautas mantu esat vairāk kā jebkāds pētījis, izdodami tautas dz. krājumu, u. t. t.², es stipri ceru, ka Jums nebūs grūti man uzrādīt uz kādiem

¹ Cimzes «Dziesmu rotā» skolas bērniem (VI daļa) nav ievietota tautasdziesma «Krauklīts sēj ozolā». Tā harmonizēta vīru korim («Dziesmu rotas» III d.) un jauktajam korim («Dziesmu rotas» IV d.).

² 1873. gadā Maskavā izdotā krājuma «Сборник антропологических и этнографических статей о России и странах ей принадлежащих» II daļu sastāda F. Brīvzemnieka apcerējums par latviešu tautas poēziju un viņa sakopotās un krieviski tulkotās latviešu tautasdziesmas. Bez tam klajā laistas F. Brīvzemnieka sakrātās «Mūsu tautas pasakas» un «Latviešu tautas sakāmvārdi un parunas».

Būtu Jums simtkārt pateicīgs, ja man dosat tuvākas ziņas par šo un varbūt par citām tautas dziesmām.

Vēlreiz pateikdamies par Jūsu laipnību un apsolišanos arī turplūkām maniē tautiskiem nodomiē kalpot, palieku daudz labas diēas Jums sūtīdams —

*Jūsus augstcienīdams,
Jurjānu Andrejs.*

Harkovā 9. martā 1890.

Augsti godāts Brīvzemnieka kgs!

Savu manuskriptu pārtaisītu nosūtīju atkal uz kura-tora kanceleju dēļ cauri lūkošanas un atļaušanas sko-lās. Pēc Jūsu padoma griezōs pie Kr. Barona kga¹, kurš man it laipni aizrādīja uz kādām tautas dziesmām iz Jūsu krājuma, kādas trīs meldijas izlaidu un to vietā ieliku «Uz skolu» (Ausekļa), «Saulīt tecēj' tecēdama», «Krauklīts sēž ozolā», «Maziņš biju, neredzēju», «Kas tie tādi, kas dziedāja», «Teci, teci, kumeliņi», «Kara vīri bēdājās». Arī tos tekstus, kur Jūs bijāt pielikuši jautājuma zīmes, pārtaisīju. Tikai dziesmai «Aiz upītes es uzaugu» nevarēju cita atrast, tādēļ ka pirmā puse melodijā jautra, bet otrā bēdīga; es pārtaisīju to pašu tekstu šā:

«Aiz upītes es uzaugu,
Pār upīti es aizgāju.
Paliek mani bālēliņi
Aiz upītes raudādami.

Sauc bālīņi pasaukdami:
Nāc, māsiņa, atpakaļi
Savā tēva zemītē!
Tev pieder tēva zirgi,
Mātes govīs — raibaliņas.

Es neiešu atpakaļi,
Vai tu sauci vai nesauc'.
Man pašai raibas govīs,
Sirmī, bērī kumeliņi.»

¹ Krišjānis Barons (1835—1923), folklorists, rakstnieks, publicists, viens no ievērojamākajiem jaunlatviešu pārstāvjiem. Akadēmiskā tautasdziesmu krājuma «Latvju dainas» sakārtotājs.

melodijas bez teksta tad, kad, kā zināms, latv. taut. mūzika ar dzeju (pat ar deju) jo cieši saistīta? Lai I Mūz. Kom. (Mūzikas Komisija. — L. M.) tautas mūzikas materiālu krājums būtu jo dižens un pilnīgs, tad, man šķiet, viņā līdz vajadzētu uzņemt ar tekstus, kas zīmējas uz Līgo un Jāņa dienu. Vajadzētu vēl vairāk! Vajadzētu pievienot ziņas, kā Līgo svētki svinēti senatnē un kā viņus vēl šai gadu simtenī svinēja un svin.¹ Zinādams Jūs par teicamu taut. dz. pazinēju un dedzīgu tautas strādnieku, griežos pie Jums ar lūgumu, vai Jūs nenāktu man talkā, sastādīdami Līgo svētku aprakstus un sakārtodami tekstus, kas uz viņiem zīmējas. Materiāli priekš tā būtu — senču Līgo svētku apraksts iz Merķeļa², «Vanems Imanta» un varbūt citi zināmi avoti: šā laika Jāņu dienas svinēšanas apraksts 1) iz Ausekļa rakstiem — II daļu «Vēstules iz Lielvārdes», 2) Lautenbaha³ «Līgas» II daļu — «Līgo svētki», 153. lpp., 3) Blaubergera kga iz Sēlpils man laipni iesūtīts zāļu dienas un Jāņu vakara apraksts, 4) Jūsu pašu atmiņas. Teksti, kas jau minētos krājumos bagātīgi krāti un pa daļai sakārtoti, būtu papildināmi ar man iesūtītiem tekstiem un iz taut. dz. krājumiem. Man ar meldiju kārtošanu un izpētišanu tik daudz darba, ka tiešām man nav iespējams vienam pašam šo darbu izdarīt. Ja nu Jūs negribētu atteikties no talkā nākšanas, tad es Jums piesūtītu drīzumā tos materiālus, kas Jums Rīgā nebūtu pieejami, t. i., rakstītos. Man gan apsolījās pērnvasar stud. And. Niedra tekstus sakārtot, bet, tā kā viņš visu laiku slimojis, tad nav nekā darījis, nav pat apsolīto meldiju tekstus, ko, pērnvasar kopā ceļodami, uzzīmējām⁴, piesūtījis.

¹ Šādas ziņas «Latvju tautas mūzikas materiālu» I burtnīcā tomēr netiek sniegtas.

² Garlībs Merķelis (1769—1850), vācu tautības publicists un rakstnieks, apgaismības ideju paudējs Baltijā, antifeodālo darbu «Latvieši» (1796) un «Vanems Imanta» (1802) autors.

³ Jēkabs Lautenbahs, dēvēts Jūsminš (1847—1928), filologs, dzejnieks, latviešu buržuāziskās literatūras virziena — pseidotautiskā romantisma pārstāvis.

⁴ 1891. g. vasarā J. A. dodas plašā folkloras vācēja ceļojumā pa Vidzemi un Kurzemi. 1892. g. seko jauns ceļojums pa Latviju, lai pārbaudītu viņam piesūtīto tautasdziesmu melodiju pareizību un arī pats veiktu to vākšanas darbu.

Tādēļ stipri cerēju, ka Jūs no šī tautiskā darba neatteiktos, bet drīzumā paziņosiet Jūsu «jā».

Drīzas atbildes gaida, Jūs sirsnīgi sveicināams,

Jurjānu Andrejs.

P. S. Kādēļ Mūz. Komisija apsolīto grāmatu apspriešanai nesūta?¹

Harkovā 3. aprīlī 1897.

Godāts Blaumaņa² kgs!

Jūsu operas «Maija» *libretto*³ saņēmu un daudzreiz pateicos par to. Kā jau pērnvasar, kad kopā dzimtenē to lasījām, teicu, viņš teicami un dzejiskā valodā sastādīts un tātad mudināt mudina uz mūzikā likšanu. Ja tagad, kad to lasu atkārtodams, lai varētu viņā līdz pamatam nogremdēties, man ausis skan daži motīvi, un tā ir zīme, ka droši varētu ķerties pie viņa apstrādāšanas.⁴ Dažās vietās es tomēr gribētu kādas tautas dziesmas iepīt. Tā, par piemēru, iesākumā es gribētu ņemt kādu īstu tautas vērpēju dziesmu kopā ar meldiju, lai gan Jūsu vērpēju dziesmiņa arī ir teicama un iejūsmina. Rekrūšu dziesmas «Ai, zelta zīlīt' saka man» vietā es labprāt gribētu ņemt, kā jau toreiz teicu, meldiju «Kara vīri bēdājās», kas ir viena no senākām īstām latvju taut. meldijām nekā Jūsu uzrakstītā, kas nav 18. gadu simtenī cēlusies, kad notiek darbība, bet jaunākā laikā. Tāpat «Mēs aizejam, mēs aizejam» vietā pazīstamu rekrūšu dziesmu «Man ir jāiet, man ir jāiet, es nevaru šepalikt» u. t. t. Domāju, ka Jums nebūs tam nekas pretī. Maijas izteikums: «Pie debesīm jau sietiņš slīd uz

¹ Runa acīmredzot ir par J. Vītola Variācijām par latviešu tautsdziesmas «Ej, saulīte, drīz pie dieva» tēmu klavierēm, op. 6, kuru sīku analīzi J. A. sniedz tā paša gada augustā «Baltijas Vēstnesī» (№ 178).

² Rūdolfs Blaumanis (1863—1908), rakstnieks, viens no izcilākajiem reālistiem latviešu literatūrā.

³ R. Blaumaņa biogrāfs Antons Birkerts norāda (skat.: *Blaumanis Rūdolfs*. Raksti 12 sēj. R., 1927, 12. sēj., 153. lpp.), ka šīs operas teksts nav Blaumaņa oriģināldarbs, bet viņa drauga Baltijas vācu dzejnieka Viktora fon Andrejanova dzejas tulkojums.

⁴ Operu «Maija» J. A. neuzraksta. Nepiepildītas paliek arī vēlākās iecerēs — opera «Vanems Imanta», operetes «Latviešu svētki» un «Skopais saimnieks».

leju,» — liekas nepareizi būt tai ziņā, ka sietiņš no vakariem uz augšu kāp,¹ vai Jūs nebūtu to ievērojuši?

Tik daudz šoreiz. Tagad jau sāksu uzvest motīvus, lai vasaru varētu ķerties pie darba.

Vēlreiz saņemam manu sirsnīgāko pateicību par tekstu, jo sen jau biju vēlējies pie tāda kļūt. Kad būs kas par tekstu vēl, ko teikt, tad atkal rakstīšu.

Ar daudz labām dienām

*Jūsu padevīgais
Jurjānu Andrejs.*

Harkovā 9/III 1905.

Ļoti god. Blaumaņa kgs!

Izlasījušam Jūsu skaisto dzejolīti «Kā zagšus», līdz ar to manā galvā ieradās arī muzikāls motīvs, kas tikmēr manis neatstāja, kamēr nebiju to notēs licis kā dziesmu vienai balsij ar klavieru pavadījumu.²

Caur šām rindiņām nu nāku pie Jums ar lūgumu 1) atļaut man to (ja būtu vajadzīgs) kļājā laist kopā ar notēm, 2) ja iespējams, dot man viņu vācu tulkojumā. Tā kā man zināms, ka Jūs vācu valodā tikpat daiļi varat dzejot kā latviski, tad arī cerēju, ka Jūs paši to vislabāki pratīsiet atdzejot vāciski nekā kāds cits. Cerībā, ka mana lūguma neatraidīsiet, sūtu Jums no visiem ērglēniešiem daudz simtu labdienu, ar ko palieku sirsnīgā augstcienībā

*Jūsu padevīgais
Meņģeļ[u] Jurjānu Andrejs.*

Adr.: Харьков, Музыкальное училище.

P. S. Būtu vēlējams, ka dzejoļa pirmā rindiņa dalītos tāpat kā oriģinālā — 3 nodaļās:

«Kā zagšus, tik lēnām, tik klusītiņām
V — V, V — V, — — V V—,» —

¹ Sietiņš — astronomijā valēja zvaigžņu kopa. Senāk Sietiņu izmantoja kā laika rādītāju. Ziemas naktīs, Sietiņam sasniedzot zināmu augstumu virs apvāršņa, laudis cēlās un gāja kult labību. Tātad J. A. aizrādījums, ka Sietiņš «no vakariem uz augšu kāp», ir pareizs.

² No vēstules izriet, ka J. A. šo solo dziesmu komponējis 1904. gada nogalē vai 1905. gada sākumā, nevis 1884. gadā, kā norādīts līdzšinējos J. A. daiļradei veltītajos publicējumos. Turklāt to apstiprina fakts, ka minētais Blaumaņa dzejolis uzrakstīts tikai 1896. gadā.

un ka bez tam arī citās metriskās savādības tiktu piepaturētas.¹

Ļoti god. kolēgal²

Augusta beigās — vai nu 26., jeb 28. aug., tas vēl nav zināms — esmu nodomājis sarīkot Rīgā koncertu tikai no savām kompozīcijām par piemiņu savai 25 gadu darbībai mūzikā un griežos pie Jums ar laipnu lūgumu: vai Jūs nepagodinātu mani caur to, ka uzņemtos minētā koncertā klavieru pavadījumus?³ Būtu Jums neizsakāmi pateicīgs par to. Lūdzu pāra vārdos atbildi par to uz sekojošu adresi: *Ст. Ремергофъ — Пуза — Орлов ж. д.* Cerībā drīzumā atbildi saņemt — palieku jau iepriekš Jums pateikdamies. Jūsu padevīgais vecais kolēģis

Jurjānu Andrejs.

Harkovā 24/1 [19]07.

Ļoti god. Dubura kgs!⁴ Jūsu priekšlikums nāktu mums⁵ istā laikā, jo pēc trīsgadējas klusu ciešanas bijām nodomājuši uz Meteņiem sarīkot koncertu ar pienākošu deju. Bet tas būtu priekš Jums par vēlū? Mēs varētu varbūt gan ap 25. febr. rīkot, bet mūsu dziedātāju koris⁶ nav diezgan gatavs, tā ka riskanti būtu. Tā kā mums latvju publikas ļoti maz, tad, lai ar citautiešiem būtu kāds baudījums, mūsu vēlēšanās būtu sevišķi tautas dz. priekšnesumi un latviešu kompozīcijas, jo koncerts bij nodomāts tikai no latviešu ražoju-

¹ Norādījumi domāti teksta vāciskam tulkojumam.

² Vēstule rakstīta 1905. gadā komponistam Alfrēdam Kalniņam.

³ Alfrēds Kalniņš izpilda lūgumu; J. A. jubilejas svinības notiek 1905. gada 30. septembrī Rīgas Latviešu biedrības telpās.

⁴ Jēkabs Duburs (1866—1916) — latviešu dziedātājs, aktieris, režisors, pedagogs. XX gs. sākumā bija viens no redzamākajiem latviešu tautasdziesmu un latviešu komponistu vokālās daiļrades propagandētājiem, daudz koncertējis aiz Latvijas robežām.

⁵ Domāta Harkovas Latviešu palīdzības biedrība, dibināta 1899. gadā.

⁶ Harkovas latviešu kora pamatus J. A. liek jau pirmajā darba gadā Harkovā, ilgstoši palikdams tā diriģents un visas latviešu biedrības muzikālās dzīves vadītājs un organizētājs.

miem. Iekams vēl neesmu ar valdes locekļiem runājis, lūdzu man tūlīn ziņot, vai Jums būtu iespējams 3. martā jeb vai tik 25. febr. piedalīties. Koncertā pie-teikuši dalību ņemt pianists Benša¹ un viol. Gorska² kgs, un koris. Tā tad uz Jūsu kamiešiem nebūtu viss koncerts. Cerēju, ka Jūs neapsmādēsiet, Harkovā esot, pie manis apmesties. Kad rakstiet, pieliekat programmu klāt.

Jūsu Jurjānu Andrejs.

Harkovā 6/III [19]07.

Ļoti god. Dubura kgs!

Tikai vakar vēl saņēmu Jūsu pastkartīti no 28/II, tādēļ ka no 1.—4. martam skola bij slēgta. Koncerts tagad visādā ziņā notiks, bet tomēr mums ar viņa rīkošanu lāgā neveicas. 17. martā, kad mēs nodomājām to sarīkot, arī vācieši sarīko otrā zālē koncertu, tad iznāktu vienā dienā divi koncerti, kas ieņēmumam skādētu, tādēļ ka laba daļa publikas gribētu vienā un otrā būt. Tādēļ biedrības valde savā sēdē 3. martā nolēma koncertu nolikt vienu dienu vēlāk, svētdien, 18. martā, cerībā, ka Jums būtu iespējams vēl pa vienu dienu savu ceļojumu uz dzimteni atlikt. Stipri cerēju, ka tas Jums būs iespējams.

Uz programmas uzlikšu priekš Jums

- 1) a) «Bakhanteņu dziesmu»,
b) «Spāniešu serenādi»,
c) divas t. dz. «Ko tu raudi» un «Dzeltens manis kumeliņis»;
- 2) a) «Sapņu tālumā»,
b) «Jele pasmaidi»,

¹ Alberts Benšs (1861—1914), krievu pianists un pedagogs. Beidzis Pēterburgas konservatoriju. Mācījies pie F. Lista. Līdz 1888. gadam strādā Harkovas mūzikas vidusskolā, tad atver savu mūzikas privātskolu.

² Konstantīns Gorskis (1859—1924), krievu vijolnieks, komponists un pedagogs. Beidzis Pēterburgas konservatoriju, Harkovas mūzikas vidusskolas pasniedzējs.

c) divas t. dz. «Kara vīri bēdājās» un «Rikšiem bēri es palaidu».¹

Ja Jums kāda no tām nebūtu pa prātam, tad varat pārmainīt.

Mīļi lūdzam drīzumā pie mums ierasties, jo Luganskā jau diezgan ciemojušies būsiet. Lūdzam pāra rindiņās par to iepriekš paziņot, lai varam Jūs saņemt.

Sveicināt sirsnīgo, mīlo labo Cizarēviču², mēs ceram ka arī viņš uz koncertu ieradīsies un mūs apciemos. Sirsnīgi sveicinādams, cerēju uz drīzu, priecīgu satikšanos mūsu būdiņā.

Jūsu padevīgais

Jurjānu Andrejs.

Harkovā 24/III [19]07.

Ļoti cien. Dubura kgs!

Caur šo piesūtu Jums izgiezumu no avīzes «Утро»³. Otrā avīzē par programmas izpildījumu nav nekas teikts. Koncerta tiešos ieņēmumus vēl skaidri nevar.. noteikt, izdevumu tik daudz, ka tikai atlikums vairāk par 150 rbļ. nebūs.

Jūsu Jurjānu Andrejs.

P. S. Vai Jūs caur pārskatīšanos nebūsiet manu eksemplāru Vītola t. dz. savās notīs līdz iepakojis? Es meklēju un meklēju, bet nevaru atrast līdz šim. Man šis eksemplārs tādēļ sevišķi mīļš, ka tur virsū uzrakstīts Vītola dāvinājums.⁴ Ja atrodat, tad atsūtāt.

T. P. (Tas Pats. — L. M.)

¹ 1) a) Jāzeps Vītols, Aspazijas vārdi (1903), b) «Spāniešu romance» — Emīls Dārziņš, Puškina vārdi (1905), c) abas tautasdziesmas no J. Vītola krāj. «Latviešu tautas dziesmas solo balsij un klavierēm» II daļas (1897);

2) a) J. Vītols, Aspazijas vārdi (1905—1906), b) Jurjānu Andrejs, Pavasaru Jāņa vārdi (1881), c) abas tautasdziesmas no J. Vītola krāj. «200 latviešu tautas dziesmas balsij ar klavieru pavadījumu» I sēj. (1906).

² Jēkabs Cizarēvičs (1868—1948), LVU Inženierzinātņu fakultātes profesors, zinātnisku darbu autors. Minētajā periodā dzīvo un strādā Luganskā.

³ Harkovas dienas laikraksts, sabiedriski politiskās un kultūras dzīves atspoguļotājs.

⁴ J. A. saņēmis J. Vītola «10 latviešu tautas dziesmas» klavierēm, op. 29, ar veltījuma uzrakstu.

Harkovā 17. februārī 1916. g.

Miļo Ernest!¹

Kādēļ Tu mani esi aizmirsis? Vai varbūt neesi saņēmis manas pastkartīņas, kuru Tev jau uz Ziemas svētkiem sūtīju? Vai varbūt citādi iemesli Tevi kavējuši man rakstīt un paziņot, kā iet pa dzimteni? Ceru, ka par visu to Tu man drīzumā rakstīsi. Nevaru teikt, ka dzīvoju pa vecam, jo daudzējādā ziņā tagad savādāki jā-rīkojas, kur viss trīs- un vairākkārtīgi dārgāks palicis. Lai būtu iespējams vieglāki cauri sisties, izīrējām pat manu kabinetu un dzīvojam tikai trīs istabās. Pie tam jāpiezīmē, ka mana māsa — Rasiņa kundze² jau no novembra beigām arī pie mums dzīvo. Viņas dēls Pāvuls nobeidza praporščiku skolu Petrogradā un aizbrauca uz Kijevu kā oficiers tēvijai kalpot. Otrs — vecākais dēls Kārlis atrodas tagad Maikipas³ pilsētā un gaida uz iesaukšanu kara dienestā, kas laikam notiks marta mēnesī. Biruta⁴ mācās Kurskā pie brāļa Pāvula⁵ dziedāšanu un pie Dauguļa⁶ klavieres. Ar sekmēm jau uzstājusies kā pianiste muzikālā skolnieku vakarā Kurskā. Oļģerts strādā, kā pa laikam, izklaidu, caur ko nesašniedz tādu sekmju, kādas varētu sasniegt ar savām dāvanām.⁷ Zīmējoties uz sevīm, varu teikt, ka citādi

¹ Vēstule rakstīta Ernestam Stangem. E. Stange — garīdznieks, beidzis Tērbatas universitātes Filoloģijas fakultāti. 1906. gadā strādā Harkovā, kur arī iepazīstas ar J. A.

² J. A. māsa Anna apprecas ar Ergļu draudzes skolas skolotāju K. Rasiņu.

³ Pareizi — Maikopa, pilsēta Kubāņas apgabalā.

⁴ J. A. meita (dz. 1897. g. 18.XI). Beigusi Harkovas mūzikas vidusskolas Dziedāšanas klasi, koncertējusi kā profesionāla dziedātāja.

⁵ Pāvuls Jurjāns (1866—1948), dziedāšanas pedagogs, diriģents un komponists. Beidzis Pēterburgas konservatoriju. 1913. g. nodibina pirmo latviešu operas trupu. Padomju Latvijas valdība P. J. 1945. g. piešķir LPSR Nopelniem bagātā mākslas darbinieka goda nosaukumu. Uz Kursku P. J. aizvedušas pirmā pasaules kara bēgļu gaitas.

⁶ Arvīds Daugulis (1879—1955), ievērojams latviešu pianists un pedagogs. Beidzis Pēterburgas konservatoriju. Kurskā aizvada pirmā pasaules kara bēgļu gadus.

⁷ J. A. dēls mantojis no tēva spilgtu mūziķa talantu. Līdzās studijām Harkovas mūzikas vidusskolas Klavieru un mūzikas teorijas klasē viņš piesaka sevi arī kā apdāvināts komponists; par to liecina vairāki Oļģerta Jurjāna klavieru darbi, solo un kora dziesmas. Nākotnei svītru pārvelk jauneklā pāragrā nāve (1918. g. 25.VII), ko izraisa tuberkuloze.

stāv ar veselību pa vecam, tikai ar labo ausi dzirdu sliktāki kā agrāk. Mana cienīgā no rūpēm un raizēm pārņemta saimniecībā, arī nepieņemams vairs svarā, lai gan citādi vesela. Bet visi mēs sūtām Tev un Tavējiem tās sirsnīgākās labasdienas un gaidām drīzumā ziņu no dzimtenes kalniem!

Tavs vecais draugs

Andrejs.

Harkovā 2. janvārī 1920. g.

*Miļo Augusta-tēv!*¹

Daudz laimes Jaunā gadā! Laipni lūdzu man paziņot tā tautieša — Jūsu biedra, kas bij ar Jums kopā pie manis, vārdu un adresi, tāpat arī dienu, kad esiet nodomājuši vakaru sarīkot man par labu. Bez tam man laba ideja ienāca prātā. Tā kā jaunā Latvija dibinās katrā ziņā savu konservatoriju, tad atdāvinātu tai savu bibliotēku² (mūzikas), bet viņas aizgādāšanu uz Rīgu jāuzņemas šejienes latvju sabiedrībai. Ko domāji par to? Gaidu ziņas.

Jūsu

Jurjānu Andrejs.

¹ Mārtiņš Augusts (1860—1935), skolotājs, diriģents, mūzikas rakstnieks, kārtojis materiālus latviešu mūzikas vēsturei. Minētajā periodā dzīvo Harkovā, vada Latviešu palīdzības biedrības kori. Viņam rakstītas arī nākamās piecas vēstules.

² Šodien mums trūkst konkrēta apstiprinājuma, ka komponists personiski būtu izpildījis nodomu, taču J. Vītola Latvijas Valsts konservatorijas bibliotēkas J. A. arhīva materiālos glabājas ar komponista personīgās bibliotēkas zīmogu apzīmētas kora dziesmas «Tēvijas vakars» un sešu simfonisko darbu partitūras, kā arī ar inventāra reģistrācijas numuriem 947—951 apzīmētie pieci H. Mendela «Konversācijas vārdnīcas» sējumi. Sestais gadu gaitā gājis zudumā. J. A. meita Biruta atceras, ka komponista dzīvesbiedre pēc viņa nāves daļu dažādu nošu materiālu atdāvājusi tuvākajiem draugiem, savukārt komponista mazdēls Eižens Jurjāns liecina, ka Lielā Tēvijas kara gados J. A. bibliotēkas materiālu lielākā daļa gājusi bojā.

Harkovā 29. aprīlī 1920. g.

Mīlais tautiet!

Esmu sakomponējis jauktam korim «Tēvija»¹, ko dziedāt, uz tēviju braucot. Variet saņemt, ja vēlaties, pie manis. Ir gan ar drebošu roku rakstīts, tomēr cerēju — sapratīsiet. Jūs gaida atnākam

Jurjānu Andrejs.

Harkovā 9. maijā 1920. g.

Miļo labo!

Nav vairs naudas, ko maizi pirkt. Stipri lūdzam izgādāt pabalstu. Citādi būs bads klāt. Jūs arvien esat man kritiskos brīžos izpalīdzējuši, arī tagad cerēju uz Jums. Tas nedzirdētais dārgums aprij tagad vienā dienā to pašu, ko agrāk gadā izdevās.

«Gaidi, mana dvēs'le!»

Jūsu pateicīgais

Jurjānu Andrejs.

Harkovā 13. jūlijā 1920. g.

Mīlais labais!

Nav nekā garlaicīgāka kā gaidīt un palikt nezināšanā. Tas mani padarījis gluži grūtsirdīgu. Tādēļ Jūsu vēstule, kuru tikai vakar saņēmu, mani stipri iepriecināja, jo vairāk kā nedēļu nebiju nekādu ziņu saņēmis. Paldies par Jūsu pūlēm manis labā! Acumirkļi atrodos ļoti trūcīgos apstākļos. Gribētu labprāt savu sudraba

¹ A. Zāliša grāmatā «Jurjānu Andrejs» (skat. ievadu) šī pēdējā Harkovā komponētā kora dziesma minēta bez uzrakstīšanas gada; O. Grāviša komponistam veltītajā monogrāfijā (R., LVI, 1953) norādīts 1915. gads, bet no vēstules teksta izriet, ka tā sacerēta vēlāk.

vaiņagu¹ pārdot, bet nav pircēju. Varbūt Jūs variet kādu rekomendēt? Par manu promceļošanu gaidu ziņu caur Zaķa kgu. Tā kā viņš līdz šim nav ziņojis, tad laikam nestāv labi. Man tā vien liekas, ka papriekš būs badā jānomirst un tad tikai tēvijā jāatgriežas. Paldies par solījumu mani apciemot, tāpat par notīm. Žēl, ka koris likvidēts. Hektogrāfs² vajadzīgs manam meitas vīram³, tādēļ paņemiet līdz, masu var atjaunot. Sveiciniet Taivanu⁴ un saņemiet labas dienas arī paši no Jūsu pateicīgā

Jurjānu Andreja!

Harkovā 12. augustā 1920. g.

Labo Augusta-tēv!

Rūgtām asarām pildās acis, redzot, ka esmu visiem apnīcis un nav neviena, kas izpalīdzētu, izņemot Jūs un Taivanu. Bet tas arī jau otru nedēļu nav redzēts. Esmu atkal saņēmis ziņas no Maskavas, ka no Delegācijas esot viss darīts, lai tikai mani ātrāk prom dabūtu, bet še, Harkovā, nav kas apjautājas par to Ārlietu sekretariātā, jeb, ja Taivans to darījis, kādēļ par to neziņo? Miļo Augusta-tēv! Jums te daudz pazīstamu tautiešu. Ieteiciet kādu, kas varētu man kopā ar Taivanu izpalīdzēt pie prombraukšanas, jo palieku dien no dienas nevarīgāks. Grāmatas vēl neiepakātas, tāpat viss cits. Jūsu labadarību nekad neaizmirsīšu un lūdzu neatstāt manis bez palīga beidzamā acumirkli. Jūsu mūžam pateicīgais

Jurjānu Andrejs.

¹ Sudraba vaiņagu no Liepājas labdarības biedrības J. A. saņēma 1905. g. 30. septembrī, kad Rīgas Latviešu biedrība rīkoja plašas J. A. 25 gadu mākslinieciskās darbības jubilejas svinības.

² Ierīce kopēšanai.

³ Voldemārs Nijolovs, dzelzceļa inženieris, pēc tautības — ukraiņis.

⁴ L. Taivāns, skolotājs, viens no Harkovas Latviešu labdarības biedrības biedriem, kurš kopā ar M. Augustu rūpējās par slimo komponistu, centās paātrināt viņa atgriešanos dzimtenē.

Harkovā 9. novembrī 1920. g.

Miļo labo!

Gaidīt gaidu, bet neviena dvēsele nerodas. Esmu atstāts un laikam gan šogad tēviju neredzēšu. Pagājušo svētdien Jūs gaidīju. Salstu briesmīgi, tikai pa laikam 8° silts, tā ka pat rakstīt nav iespējams. Sveiki! Gaidu uz Jums.

Jūsu

A. Jurjāns.

*Sveiki jaunā gadā, sveiki jaunā vietā,
sveiki dārgajā, brīvajā tēvijā!¹*

Pirmā acumirkļi brīnījos par Jūsu pazušanu², bet pēc tam pārliecinājos, ka Jūs nekā nebūsiēt panākuši manā labā, jo Maskavas sūtniecībā bij grūti mani laukā dabūt. Nu esmu reiz miera ostā. Rakstu šo vēstuli Rīgas pilsētas slimnīcā, kurā iestājos veseloties. Saņemiet vēlreiz daudz paldies par Jūsu pūliņiem manā labā. Gaidu no Jums vēstules un palieku ar daudz labām dienām —

Jurjānu Andrejs.

* * *

¹ Latvijā J. A. atgriežas 1920. gada decembra beigās. Pilsoņu kara gadu smago Harkovas dzīves apstākļu un paša slimības novārdzinātais komponists dzimtenē ierodas gaišu cerību spārnots. Tās tēls slimajam mūzikim vispirms saistīts ar veselības atgūšanu, tādēļ buržuāziskās Latvijas sabiedriski politiskā gaisotne tā arī paliek līdz galam neapjausta.

² Vēstule rakstīta L. Taivānam 1921. gada sākumā.

Sv. Pēterpilī 25./26. maijā 1882. g.

Dārgā draudzene!¹

25. biju uz aktu Miķeļa pilī², kur man bij jāspēlē ķeizara ģimnāzijas un Ekaterinas Mihailovnas klātbūtnē. Pēc katra gabala viņas lielķnāza pati ar savu roku izdalīja medaļas, laimes novēlējuma. Saņēmu lielo sudraba medaļu. Lielķnāze teica: *Поздравляю Вас, желаю Вам успехов...* Tā esmu trešais speciālists³ un varbūt dabūšu vietu Helsingforsā⁴ ar algu mēnesī 4000 markas un tiesību dot privātas stundas.

Andrejs.

Smolenskā 27. jūlijā 1882. g.

Miļo balodīt!

Tātad no Tevis Maskavā nevienas vēstules nedabūju. Beidzamo reizi biju pasta kantorī 24. jūlijā. Par ko gan Tu nerakstīji? Vai Tu varbūt manu traku domu dēļ man nerakstīji? Domas — tās paliek domas! Man Maskavā bija tik daudz darba un *развлечений*, ka ir domāt nedomāju šo savu vienam esošu uzdevumu izdarīt. Man vajag arvienu draugu pulkā būt, tad man nekad tādas domas neuznāk. Un, kad mēs kādreiz savienosimies, tad cerēju reiz sev tādu draugu atradis, kas visas šādas domas man no galvas tikai caur savu draudzību izdzīs.

Maskavā devām trīs koncertus, mūsus saņēma maskavieši ļoti laipni, beidzamā koncertā pasniedza lauru

¹ Vēstule rakstīta J. A. nākamajai dzīvesbiedrei Elzai Dannenbergai (1862. g. I.VII—1941. g. 13.III), kura tajā laikā strādāja Pēterburgā par mājskolotāju.

² Tā sauktajā Mihaila pilī (tagad Ļeņingradas Krievu muzejā) ik gadus notika Pēterburgas konservatorijas absolventu svinīgs izlaiduma akts.

³ 1882. g. J. A. trešo reizi beidz Pēterburgas konservatoriju — F. Homīliusa Mežraga klasi, pirms tam — 1880. g. — L. Homīliusa Ērģeļu klasi un 1881. g. — N. Rimska-Korsakova Kompozīcijas klasi.

⁴ Helsingforsā — Somijas galvaspilsētas Helsinku zviedriskais nosaukums. Nekur gan, izņemot šo vēstuli, nav teikts, ka J. A. būtu gatavojies strādāt Helsinkos. Ticamāk, ka ar humoru te viņš runā par savu pirmo un vienīgo darbavietu — Harkovu.

kroni ar virsrakstu «Латышскому хору от Москвы».¹ Tik jānožēlo, ka publikas nebija, cik vajaga, caur to, ka bija ļoti karsts laiks un visi bagātie maskavieši izbraukuši. Smoļenskā dosim kādus trīs koncertus, tad es došos uz Piebalgu, varbūt caur Rīgu. Tātad Tu no 1. augusta līdz 7. vari uz villa Mengel² rakstīt. Sovakar pirmais koncerts Smoļenskā, tālab jāsteidzas uz turieni. Vai Tu to dziesmiņu «Smaidos un asarās» izlasīji?

Dzīvo nu sveika un vesela, iedomā Tavu nebēdnieku Andrūšu un saņem no viņa daudz simtu vakariņu!

Andrūša.

Harkovā 30. oktobrī 1882. g.

Miļo sirsniņ!

[. .] Es esmu gluži ar mieru, ka šurp brauc, kā Jaunu gadu varam kopā svinēt; līdz tam laikam visādā ziņā būšu nogruntējies. Bet tas paliek beidzamais termiņš. Tā zīme no Jēzus baznīcas mācītāja Zēberga ir vajadzīga tālab, ka es tur esmu pierakstīts un ka gribu šē pierakstīties, tad bez tādas nepieraksta pie šejienes Lūtera draudzes. Bet lieka vajadzība nav, jo es pats varu viņam aizrakstīt.

Man tiešām šē daudz darba, tā ka, kad no mūzikas biedrības mājās³, tad ik katru reizi esmu tik noguris, ka jāliekas atpūsties. Mans vārds arī jau visā Harkovā pazīstams, jau daudzkreiz avīzēs stāvēju — tad es vadu

¹ Koncertus Maskavā un Smoļenskā sniedz Pēterburgas Latviešu palīdzības biedrības vīru koris, kuru J. A. vada no 1878. gada, kad dibināta biedrība un arī koris.

² J. A. dzimtās mājas Meņģeli.

³ Domāta Harkovas mūzikas vidusskola. Līdz Oktobra revolūcijai tās pilns apzīmējums bija — Keizarskās Krievu mūzikas biedrības Harkovas nodaļas mūzikas vidusskola. J. A. tajā pildīja mūzikas teorētisko priekšmetu (solfedžo, harmonijas, enciklopēdijas — tagad mūzikas literatūras), kora diriģēšanas un no 1908. g. arī pūšamo metāla instrumentu pedagoga pienākumus.

ievērojamu un slavenu kori, kur kādi 150 cilvēki¹ un skolnieku ir kādi 180, un kur tad vēl citas pazīšanās! Tā ka Tavas domas, ka, ja vācu baznīcā laulās, — neviens nezinās, ir aplamas. Man tagad ir viens daudzums, ja gribi, tad vari ar savai māšai zināmu darīt, ka Tu esi mana līgaviņa. Beigās tikpat dabūs zināt.

Saņem daudz, daudz mutītes no Andreja un pacieties!

Harkovā 6. decembrī 1883. g.

Miļo dūdiņ!

Tu pa Rīgu kā tauriņš lidinājies, bet es šē sēžu kā pūce tumšā kaktā. Ja Tavas laimes vēlēšanas par vēlu nāk, tad tomēr par tām mīli pateicos, bet turklāt ar tai pārliecināšanā palieku, ka, ja Tu gribētu, tad arī laikā tās nosūtītu, bet tas atkal tāpat aiz paviršības un neievērošanas noticis.

Uz Ziemas svētkiem uz Vidzemi nebraukšu, bet laikam gan uz Liepāju, jo esmu uzlūgts tur 15. janvārī *Gewandhaus* koncertā spēlēt². Tas, kālab Tu tik daudz mani pierunā uz Rīgu braukt, liek man domāt, ka Tu to sevišķu iemeslu dēļ dari. Tu pārmet man žūpošanu ar Alunānu, kur tagad jau 4 mēneši, kamēr nemaz gandrīz nedzeru alus, un, ja es žūpotu, tad vienīgais iemesls būtu Tu.

Esmu vesels. Neilgi atpakaļ Zanderam nosūtīju 20 rbļ., tā ka vēl 100 rbļ., ko sūtīt. Ja gribu visus savus parādus šogad nomaksāt, tad gandrīz katru mēnesi 100 rbļ. jāsūta uz visām pusēm, tā ka priekš kāzu taisīšanas vasaru nekas daudz neatliks.³

¹ Kā ērgelnieku J. A. Harkovas publika pirmo reizi iepazīst 1889. g. janvārī Luterāņu baznīcas 2. garīgā koncertā. Kā komponistu, mežradznieku un diriģentu — 1883. g. 7.II, kad Keizariskās Krievu mūzikas biedrības simfoniskajā koncertā viņš diriģē savu «Latvju deju» (op. 3) I daļu — «Jandāls» un izpilda Mocarta Koncertu mežragam ar orķestri.

² Visticamāk, ka ar greznās Leipcigas koncertzāles *Gewandhaus* (vāc.) apzīmējumu J. A. pagodinājis Liepājas Trīsvienības baznīcu, kur līdz 1912. gadam atradās lielākās ērģeles pasaulē. Taču vienīgais to gadu Liepājas laikraksts «Latvietis» līdz mūsdienām saglabāties fragmentāri, tādēļ noskaidrot, kādā koncertā J. A. tiek aicināts piedalīties, nebija iespējams.

³ Iespējams, ka tā ir konservatorijas studijām aizdoto līdzekļu pakāpeniska atmaksāšana.

Saviem vecākiem tikai mēnesi atpakaļ zināmu darīju, ka nākošu vasaru precēšos un esmu latvieti par sievu izvēlējis: viņi ļoti priecājās un kāzas grib lai Mengēlos, t. i., tēva mājā, svinu. Tā tad es domāju, ja tik kurumēt naudas būs, uz Jāņa dienu kāzas taisīt, t. i., mēs Rīgā salaulāsimies un tad tūliņ dosimies pa dzelzceļu uz Ērgļiem, un tur vasaru pavadīsim. Vai ne tā? Bet, ja būs, ka neiznāk naudas, tad būs tikai augusta beigās kāzas jātaisa un tūliņ uz Harkovu jābrauc.¹

Uz jaunģadu nāks mans jaunākais brālis uz Harkovu mūzikas skolā² un, tā kā viņš maz pa krieviski prot, tad gribēja, lai es uz Vidzemi braucot un tad ar viņu reizē uz Harkovu braucot; atkal jaunas izdošanas. Bet mans pienākums tas ir.

Es tikai no Grosvalda³ un Ārgaļa⁴ līdz ar sievietēm apsveicināšanas esmu dabūjis, kālab Tu man neraksti, kuriem Tu kartes piesūtīji un kuri pie Tevis ir bijuši Tevi apsveicināt? Raksti man nākošā vēstulē, kuri ir bijuši un ko par mūsu precībām *вообще говорят!* Caur caurim Tu man aizvien maz raksti, un tas manī sliktas domas ceļ. Tagad Tev saku, ka agrāk nerakstīšu, kamēr no Tevis divas vēstules pret vienu nebūšu dabūjis, redzēs, vai tad Tu man drīz un vairāk rakstīsi. Es Tev būtu vai katru dienu rakstījis, bet Tu jau zini, cik daudz man darba. Šodien, par laimi, *праздник*, un tālab es Tev drīzāk atbildu.

Vēl reiz no sirds pateicos, ka neesi manis uz vārda dienu aizmirsusi, un, dodams par to Tev daudz, daudz bučiņu, palieku Tavš tālais, uzticamais Andrejs.

N. B. Sveicini Tavējus!

¹ J. A. un Elzas Dannenbergas kāzas notiek 1884. gada 28. augustā.

² No 1884. līdz 1890. gadam Harkovas mūzikas vidusskolas Mūzikas teorijas klasē pie J. A. un vēlāk Mežraga klasē pie Jura Jurjāna mācās viņu jaunākais brālis Pāvuls Jurjāns.

³ Frīdrihs Grosvalds (1850—1924), advokāts, pirmais Latvijas sūtnis Skandināvijas zemēs. No 1875. līdz 1878. gadam mācās Pēterburgas universitātē, tad arī iepazīstas ar J. A.

⁴ Ādams Ārgalis (1851—1937), skolotājs, kora diriģents. Beidzis Baltijas skolotāju semināru, bijis Rīgas Latviešu biedrības kora diriģents, mūzikas recenzents.

Harkovā 29. janvārī 1884. g.

Sirsniņ!

[..] Šodien torņa pulksteņi mani no miega modināja, no sapņu pilnā miega, — mūzikas skaņas, ko sapnī dzirdēju, vēl arvienu manās ausīs skan: tās ir skaņas iz Fr. Lista¹ simfoniskās poēmas «*Les Préludes*», ko vakar simfoniskā koncertā orķestris spēlēja un par kuru Lists pats tā saka: [..].²

Jauki saules stari spiežas pa logu pie manis iekšā. Laukā viņi kausē sniegu. Zilais debess un strautiņu čurkstēšana jau pavasaru sludina. Cik viss tas jauki! Bet tomēr nespēj manim no galvas izstumt Lista domu par «*Торжественнейшую ноту*». Vai Tu zinātu vai justu priekus, ja nezinātu, kas bēdas ir? Man šķiet, ka mēs šovasar būsīm dzīvē tai vietā nonākuši, par ko Lists saka — *в сладостной тишине сельской жизни*. Jo domāju visādā ziņā uz Jāņa dienu savienoties ar Tevi un vasaru pavadīt savās tēva mājās. Esmu visu dabūjis. Pateicos! Ir jau nakts. Ai, cik jauka mēnesnakts! Zvaigznes mirdz, ir viss kluss, klusu. Pie visa šī klusuma man liekas, it kā ausīs skanētu sirmo zvaniņu teikas; bet kādas? To nespēj mana mēle teikt. Tikai smaidošs mēness var manas vēlēšanās izpildīt un divas sirdis, kas mīlējas, vienu no otra sveicināt. Tā tad ar šovakar viņu lūdzu.

Andrejs.

Cesvaines Krieviņos ceturtdien,
23. augustā 1912. g.

Mīlā labā!

Šorīt jūs iebraucāt Harkovā, jo vakar dabūju no Tevis vēstuli, kurā Tu ziņoji, ka beidzot esot dabūjuši vietas Sevastopoles vagonā. Mēs esam pavisam vienuļi. Pāvels (Pāvuls. — L. M.) trešdienas rītā arī uz Rīgu aizbrauca. Tai pašā dienā plkst. 9 no rīta atbrauca Bergmanis ar kundzi un paziņoja, ka viņš dabūjis zināt, ka Jumurdas jaunais īpašnieks meklējot muižas rentnieku,

¹ Ferencs Lists (1811—1886), ungāru komponists, pianists, diriģents, mūzikas darbinieks un literāts.

² Seko citāts krievu valodā — Lista dotais poēmas programmas izklāsts. — L. M.

kādēļ pierunāju Lānus, lai brauc tūliņ uz Jumurdas īpašnieku vest par muižas rentēšanu sarunas. Lāna papa kopā ar jauno tad arī vakar pēcpusdienā sapulcējās un aizbrauca uz Jumurdu un šovakar vai rīt būs atpakaļ, pēc kam dabūsim zināt, vai ir salīguši. Tātad var notikt, ka mēs ar nākošo gadu varēsim Jumurdas ezerā vizināties.¹ Mēs še jau garlaikojamies. Vakar bija labs un silts laiks, šodien gan vēl labs laiks, bet barometrs krīt, un laikam būs atkal lietus. Taisni nedēļu pēc jūsu aizbraukšanas — otrdien, 28. augustā, mūsu kāzu dienā — brauksim uz Rīgu, bet no turienes laikam 31. augustā vai 1. septembrī uz Harkovu. Uz Rīgu jau Tu man vēl vari rakstīt, kā atradi mūsu dzīvokli u. t. t. Esam veseli un cerējam, ka arī jūs būsāt veselas. Daudz labu dienu sūta Tev Tavs vecais

Andrejs.

Piektdien, 24. augustā.

Tā kā neviens uz muižu negāja, tad nevarēju vēstuli nodot pastā. Vakar vakarā atbrauca Lāni no Jumurdas, bet galīgu ziņu vēl neatnesa, esot jānogaida līdz 15. septembrim. Laiks ir nepatīkams, apmācies, vējains, pa reizei līst, pie kam plus 9 silts. Āboli birst kā pupas. Žēl, ka Harkova tik tālu! Tomēr domāju vienu kasti ar kaltētiem iepakot un likt nosūtīt. Tūliņ salasīšu veļu un likšu visu Jāņa mātei izmazgāt, tā ka pirmdien var sapakoties un otrdien uz Rīgu laisties. Esmu domās pie Tevis. Aizejat pie «Южный край» un sakāt, lai to sūta jums. Ar mīlām labām, labām dienām

Tavs Andrejs.

Labas dienas no Oļģerta un citiem, Birutas vēstules saņemtas.

¹ Pēc dzimto māju Meņģeļu zaudēšanas J. A., vasarās pārbraucis dzimtenē, apmetās pie radiem un tuvākajiem draugiem (Stērstu Andreja u. c.) gan Kurzemē, Vidzemē, gan Jūrmalā. J. A. ģimenes vēlēšanās rentēt Jumurdas muižu nepiepildījās (pēc komponista meitas Birutas liecības).

² J. A. lūdza dzīvesbiedri aiziet uz Harkovas krievu dienas avīzes redakciju.

Cēsīs¹ 18. maijā 1921. g.*Miļā labā!*

Pēc trijām aukstām dienām tagad iestājies silts laiks. Viss mirdz un laistās saulītē. Prieks pārņēms sirdi un paliek žēl, ka nevar staigāt un apskatīt dabas jaukumus. Domāju allaž par Tevi un ilgojos pēc tā brīža, kad būsi pie manis, — ierīkojies tā, ka uz Jāņa dienu vari pie manis būt. Ēdiens šē labs un barojošs, lai gan pusdienās reizēm tikai viens ēdiens, piem., kāposti ar cūkas gaļu.

Guļu saulē, un, ja mana slimība būs tā ar gaisu ārstējama, ta es šē pilnīgi izveseļošos. Katrā ziņā liec pulkstenu taisīt un atved līdz, kad brauc šurp! Raksti man, jo Tev tas vieglāki izdarāms nekā man. Pagājušo nakti ērnotu sapni redzēju.

Nupat saņēmu Kalniņa kundzes² vēstuli, tātad viņa vairāk par mani domā kā citi.

Žēl, ka nevaru labāki rakstīt, tādēļ beidzu. Tevi sirsnīgi skūpstīdams un atbildi gaidīdams,

Tavs Andrejs.

¹ Pēc ārstēšanās Rīgas pilsētas I slimnīcā J. A. ar draugu un labdaru palīdzību tiek ievietots Cēsu sanatorijā.

² Komponista Alfrēda Kalniņa dzīvesbiedre Amanda Kalniņa.

«ESMU RADIS DAUDZ STRĀDĀT...»

Meti ērgelnieka Pētera Sīpolnieka portretam

— Vai esat saskaitījis, cik ērģelkoncertos spēlēts?

— Kas to vairs saskaitīs! Kādreiz pierakstīju, tad pārstāju.

— Tomēr?

— Nu, ja tā rēķina: četri pieci koncerti mēnesī, gadā tas būtu pie sešdesmit, divdesmit gados — pāri par tūkstoti... Vai tad tas tik svarīgi!

Protams, ne jau skaits svarīgs, bet tas, kas aiz cipara saskatāms. Klausītāju simttūkstoši, kuriem prieku devusi ērģelmūzika. Latviešu ērģelmākslas prestižs, kuru kaldināt līdzējis Pēteris Sīpolnieks. Pie instrumenta aizvadītās stundas, kas jau gadu garumu sasniegušas. Tiešie un netiešie skolnieki, kuri no skolotāja mācījušies darba mīlestību, mākslinieka atbildību mūzikas un sabiedrības priekšā. Tas gan ir svarīgi, jo atspoguļo Latvijas PSR Nopelniem bagātā mākslas darbinieka Pētera Sīpolnieka dzīves saturu, stāsta par viņa ieguldījumu republikas mākslas dzīvē, padomju mūzikas kultūrā.

Šo metu mērķis nav dot izsmelšu radošās biogrāfijas apskatu, pilnībā raksturot ērgelnieka spēles stilu, izsvērt mūziķa piederību pie kādas ērģelskolas. Tas — nākotnes ziņā. Še gribas ieskicēt Pētera Sīpolnieka portretu sava laika, savu skolotāju un kolēģu vidū, skatīt mākslinieka devumu kā latviešu ērģelmākslas neatņemamu sastāvdaļu. Šādā skatījumā arī šķietamas detaļas, sarunās uzpeldējuši «dzīves sīkumi» reizēm ļauj spilgtāk uztvert būtisko, rosina domu uz tālākiem vispārinājumiem.

* * *

— Kā nonācu pie mūzikas? Laikam gan aiz spītības, jo ar mūzikas mācību uzsākšanu

nepavisam neveicās. Pat klavierspēli sāku apgūt, tikai vidusskolu beidzot, bet arī tad — pašmācībā.

Jēkabpils drēbnieka ģimenē, kur 1913. gada 14. jūnijā pasaulē nāk Pēteris Sīpolnieks, valda savi darba tikumi un likumi, muzicēšanas priekiem šeit daudz vietas neatliek. 20. gadu sākumā par pilsētas kultūras dzīves centru izvirzās Jēkabpils vidusskola, kur lielā cieņā ir jautājumu un atbilžu vakari, kā arī darbojas spēcīga teātra trupa. Gogoļa «Revidenta» personāži, piemēram, toreizējā pamatskolnieka atmiņā iespiedušies tik spilgti, ka izdzēst tos nav varējuši pat vēlāk redzētie profesionālo aktieru sniegumi. Skolotāja Pētera Vidulejas vadībā darbojas pūtēju un simfoniskais orķestris un, protams, koris. Pat divi — obligātais un izlases koris. Kādā sarīkojumā, kurā izlases kora sastāvā dziedājis arī Pēteris Sīpolnieks, piedalījies Jāzeps Vītols. Un, kad, «Gaismas pili» atkārtojot, kora priekšā stāties pats autors, tad katram dziedātājam licies: nu skan pavisam citādi! Tā, ka vārdos šī īpašā sajūta pat nav izteicama!

Jau tolaik zemapziņā gruzd tieksme tuvoties mūzikas pasaulei. Brīžam tā uzliesmo jo spilgti. Piemēram, tajā vietējās izglītības biedrības rīkotajā klaviervakarā, uz kuru bija ieradusies tikai... septiņi klausītāji. Viens no tiem septiņiem ir Pēteris Sīpolnieks. Mākslinieki savā starpā spriež, ka uz Jēkabpili koncertēt viņi gan vairs nekad nebrauks. Bet zālē tam vienam no septiņiem šis vakars šķiet svētki, un viņa karstākā vēlme: kaut koncerts vēl turpinātos ilgi, ilgi! Vai arī toreiz, kad Sīpolnieku mājās uzrodas pašu spēkiem sameistarots kristāldetektorīņš — radiokaste ar skaļruni. Puika no austiņām nav nost dabūjams — īpaši tad, kad radio raida orķestra mūzikas skaņas. Taču vesels pasaules apvērsums ir tāfelklavieres, kas neilgi pirms vidusskolas beigšanas — 1931. gadā — parādās Sīpolnieku dzīvoklī.

— Sākumā jau saprašanas bija maz. Mūzikas meklējumi un atradumi pie klavierēm paņēma tik daudz laika, ka tika pat apdraudēta skolas gatavības apliecība. Tēvs bija spiests iesaistīties un nodibināt zināmu kārtību laika sadalījumā starp klavieru spēli un skolas mācībām.

Kad vidusskola pabeigta, laiks sākt strādāt. Lai mācītos tālāk, nepieciešami līdzekļi. Taču uz vietas darbu nav viegli atrast. Kādu laiku izmēģināti spēki tēva amatā. Iegūtas tulznas ceļu labošanas darbos. Strādāts par mašīnrakstītāju kancelejā... Taču visvairāk laika aizvadīts pie klavierēm.

Vienam pašam ar gadījuma nošu materiāliem ņemties, brīžam uznāk pagurums. Bet jaunus impulsus un sparū Pēterim Sīpolniekam dod tādi paši mūzikas mīļotāji kā viņš. Vispirms — vidusskolas darbnīcas atslēdznieku meistars V. Rupenats, kas no darba brīvajā laikā apguvis it cienījamu atskaņotājprasmī, spēlēdams paša būvētās vijoles. Tad — viņa brālēns K. Rupenats — pasta darbinieks, kas «pār kvalificējas» no trompetista par čellistu un citīgi katru sestdienu uz velosipēda ar čellu aizmugurē mēro 50 km no savas darba un dzīves vietas uz Jēkabpili. Vai nu bez starpgadījumiem! Tā kādu reizi čellists sapriecina savus biedrus, ka šodien varēs spēlēt Rosīni uvertīru «Seviljas bārdzinim», notis esot uzsietas uz bagāžnieka. Bet, kad tās ienes iekšā, — ak, bēda! Braucot rēpa izrīvējusi lielu caurumu pašā klavieru partijas vidū, un no kārotās uvertīras — nekā. Drīz vien piepulcējas vēl citi spēlētāji. To skaitā — «pirmā vijole» — matemātikas students, tagad LPSR Nopelniem bagātais zinātnes darbinieks E. Āriņš. Trio, bieži vien arī kvartets sāk skanēt tā, ka sestdienas vakaros jau pulcējas klausītāji. Ir arī uzaicinājumi uzstāties sarīkojumos. Pārsteigums un arī pagodinājums ir pūtēju orķestra kapelmeistara un trompetes virtuozā Hāgendorfa piedāvājums jaunajam Pēterim Sīpolniekam uzņemties pavadītāja lomu koncertos. Pārsteigums ir arī vietējā restorāna īpašnieka uzaicinājums — izklaidēt viesus ar mūziku.

— Pirmajā vakarā pēc labākās sirdsapziņas cēlām priekšā Haidna Trio, Brāmsa «Ungāru dejas», arī dažas uvertīras. Taču no tālākas «sadarbības» nekas nesanāca, jo mūsu reperetuārs nebija piemērots restorāna viesu gaudmei un vēlmēm. Tā arī pirmā reize palika pēdējā.

Kā še gribētos rehabilitēt jēdzienu «diletantu muzicēšana», noņemt vārda negatīvo nokrāsu un atstāt vien sākotnējo — mūzikas mīļotāju muzicēšana, un atzīt, ka profesionālisma Olimpā tikušajiem mūziķiem tik

bieži šobrīd pietrūkst šo pavisam vienkāršo spēju — mīlēt mūziku, spēlējot to savam vien priekam!

Dažs košs mūzikas impulss nāk klāt Jēkabpili aizvadītajos pēcvidusskolas gados: mākslinieku grupas koncerts ar Lūciju Garūtu pie klavierēm, uz Jēkabpili strādāt atbraukušā toreizējā konservatorista Ādolfa Skultes darbība.

— Protams, meklēju iepazīšanos ar Ādolfu Skulti. Ādolfs Skulte rādīja savas kompozīcijas, spēlēja pats un aicināja mani «palīgā» spēlēt četrocīgi. Tā viņš neuzkrītoši un ar apbrīnojamu smalkjūtību izpētīja manas dotības un varēšanu. Beidzot ieteica man sākt nopietni mācīties mūziku un, tā kā es ar mācībām jau biju stipri aizkavējies, mēģināt kārtot pārbaudījumus konservatorijas Pūšamo instrumentu nodaļā. Konkursa tur neesot (it īpaši uz oboju) un arī mācību maksa nav jāmaksā. Sagadījās arī vēl tā, ka kāds skolasbiedrs bija jau agrāk ieticis Obojas klasē un savu vasaras programmu nāca pie manis «saspēlēt». Drīz vien man likās, ka es spētu to darīt ne sliktāk. Tāpēc droši devos uz pārbaudījumiem.

Bet kas tas? Iestājek sāmenu dienā visi konservatorijas gaiteni pūtēju pilni: uz divām vietām pāri par 60 kandidātu! Pēc spīdošas izgāšanās pūtēju pārbaudījumā jaunais jēkabpilietis vēl «ķepurojas», jo obligāto klavieru pārbaudījumā ticis paslavēts. Uzzinājis, ka konservatorijā ir Ērģeļu klase, Pēteris Sīpolnieks dodas šajā virzienā un atduras pret Paulu Jozuusu. Ērģeļu klases vadītāja atbilde ir cieta: «Konservatorijas limenim tehniskā sagatavotība nepietiekoša. Ejiet pie Nikolaja Vanadzina uz Tautas konservatoriju!»

Gribas un dūšas netrūkst. Pēteris Sīpolnieks iet arī. Pirmajā tikšanās reizē «ar lielu švunku un pacilātību» ceļ priekšā Raḥmaņinova Prelūdiju *cis-moll* un Lista Otro rapsodiju (gan kādu atvieglotu variantu). Laikam «tā švunka» palīdzēja iekarot N. Vanadzina simpātijas, bet reizē arī bija par iemeslu, lai skolotājs savu jauno Klavieru klases audzēkni no Raḥmaņinova un Lista atsešdinātu atpakaļ pie Kūlava un Klementi sonatīnēm. Nez vai toreiz tas izraisīja sajūsmu. Bet šodien jāat-

zīst, ka pedagogs bija izvēlēties pareizo ceļu. Kā citādi aizpildītos plaisa starp jaunā mūziķa vēlmēm augstu lidot un vēl pavārgajiem tehniskā bruņojuma spārnem?

Strādājot un mācoties paiet trīs gadi. 1938. gadā N. Vanadziņš sāk ērģeļu pedagoga darbu Latvijas konservatorijā un aicina Pēteri Sīpolnieku turpināt mācības konservatorijas Ērģeļu klasē. Ērģeļu klasē? Kālab ne? Bija jau izmēģināti akordi un dažāda Baha klavieru fūga uz ērģeļu klaviatūras. Bija dzirdēta Paula Jožuusa, Alfrēda Kalniņa, Ādolfa Ābeles, Nikolaja Vanadziņa, jauno mūziķu Arvīda Prēdeļa un Pētera Rības ērģeļspēle. Nekādas lielas apdomāšanas un pārlikšanas nevarēja būt — tādām aicinājumam bija jāseko!

Jāņa Baumaņa celtajai ēkai K. Barona ielā 1 «durvis ir smagas». To zina katrs, kas tās vēris. Par klavieru eksāmenu varētu būt puslīdz drošs, te pamatā laba N. Vanadziņa skola. Par harmoniju arī — L. Garūtas stundas Tautas konservatorijā savus augļus devušas. Bet par solfedžo gan tāda nelaba nojauta. Tad vēl pienāk kārtā obligātajam karadienestam. Un dienesta biedri nevar vien nobrinīties, ko tas Sīpolnieks, vaļsbrīžos klusākā stūrī nolīdis, ņemas: pusbalsī kaut ko dzied, taktē, bubina, cilā grāmatas ar uzrakstu «*Solfeggio*»...

— Ar visu to solfedžo pārbaudījums sagādāja galvassāpes. 1939. gada iestājek sāmenā P. Barisons manas solfedžētāja spējas izbrāķēja. Biju izkritis otrreiz. Taču pēc dažām dienām saņēmu uzaicinājumu ierasties pie rektora profesora Jāzepa Vītola. Tur bija arī Barisons. Šoreiz vajadzēja noteikt akordu secības, kas grūtības nesagādāja. Tā nu kļuva par Latvijas konservatorijas Ērģeļu klases studentu.

Kā visus ērģelniekus, arī P. Sīpolnieku gaida mācības ne tikai Ērģeļu un Obligāto klavieru klasē, bet arī ērģelniekiem tolaik obligātajā Kompozīcijas teorijas klasē kopā ar komponistiem. Pie Ādolfa Ābeles — speciālā harmonija. Pats savā mūzikā un atskaņotājmākslā «dārgakmeņu slīpētājs» būdams, tikpat prasīgs Ā. Ābele ir arī pret saviem audzēkņiem. Harmonijas uzdevumus un prelūdijas viņam pa prātam grūti

uzrakstīt. Augstākā uzslava pēc tam, kad darbs jau vairākkārt labots un pārveidots, ir vārdi: «Nu, manis pēc... Bet varētu būt arī citādi...» Speciālo solfedžo un partitūras lasīšanu māca Ādolfs Skulte. Mierīgi, iedrošinot, radot interesi par mūzikas lasīšanu no lapas, uzkrājot audzēkņu muzikālās pieredzes bagāžu, veidojot dzirdes kultūru. Pie Jāzepa Vītola — kontrapunkta un fūgas kurss. Vingrinājumi kontrapunktā sākmā liekas grūti un neinteresanti. Bet, kad apziņā nojaukta tā siena, kas šķir «skolas polifoniju» no «mūzikas polifonijas», un pedagogam izdodas saviem studentiem atklāt, ka arī Bukstehūdes, Baha un Rēgera dižo ērģeļfūgu pamatā ir tie paši kontrapunkta likumi, tad arī vingrinājumi iegūst citu jēgu.

— Kā jūs domājat: vai arī šodienas studentiem — ērģelniekiem nevajadzētu izvirzīt augstākas prasības polifonijas teorētiskajā un praktiskajā apgūvē?

— Vajadzētu. Ērģelnieku spēles kultūras un polifonās dzirdes izkopšanas labā tas būtu noderīgi. No Vītola polifonijas kursa mēs gūvām ļoti daudz tieši savai specialitātei. Bet, kā to šodien praktiski izdarīt, nezinu, jo mācību slodze studentiem jau tāpat ļoti liela.

Bet galvenais, protams, — stundas pie N. Vanadziņa Ērģeļu un Klavieru klasē. Tehnisko darbu N. Vanadziņš vairāk atstāj audzēkņu ziņā — sīkumos repertuāru neizslīpē, detaļās neizstrādā. Dod pamatievirzi. Formālu spēli necieš ne acu galā. Vērtē: «Tas neder — šujmašīna, ne mūzika!», «Nu atkal vilciens skrien bez mašīnista!», «Tā, tagad labi, turpini vien!». Bet, kas īsti ir labi un kā to labo panākt, — pašam ir ausis un galva uz pleciem! Vai arī atkārtoti savu iemīļoto salīdzinājumu, ka vienu un to pašu teikumu var izrunāt dažādi, piemēram: «Es spēlēju ērģeles. Es spēlēju ērģeles. Es spēlēju ērģeles.» Un nu meklē pats, kā gribi konkrēto mūzikas frāzi izrunāt — ar kādu intonāciju, ar kādu attieksmi.

Būtībā šie pedagogiskie principi atspoguļo paša N. Vanadziņa spēles manieri, kur lielāks svars vērienam, aizrautībai, mazāks — sagatavošanas perioda juvelierdarbam. Tas dod iemeslu kritikai ne reizi vien aizrādīt uz zināmu nevērību, tehnisku paviršību N. Va-

nadziņa spēlē. Šajā ziņā pilnīgs pretstats konservatorijas Ērģeļu klases iepriekšējā vadītāja Paula Jožuusa pedagoģiskajiem principiem: izslīpēt katru vissīkāko dinamisko un artikulācijas detaļu, likt runāt katrai intonācijai.

Intuitīvi vai apzināti, drīzāk — abējādi, Pēteris Sīpolnieks paņem no N. Vanadziņa to labāko, kas ietverts skolotāja mācībā, — domas patstāvību, koncertisku vērienu, lielu līniju attīstību. Un ar laiku tam pievieno otru pusi: apziņas vadītu, disciplinētu attieksmi pret tekstu, rūpīgu detaļu izstrādi, stingru izpratnes kontroli un līdzdalību skaņdarba iestudējuma gaitā. Vispirms sajust, pēc tam — apzināt stilu atšķirības mūzikā, būtiskāko katra skaņdarba veidojumā.

Sākumā N. Vanadziņa Ērģeļu klasē mācās 13 studenti. Pie ērģelēm vingrināties katrs tiek pa stundai, retumis — pa divām stundām dienā. Ir periodi, kad studentiem pieejamas universitātes aulas ērģeles. Bet ir gadi, kad par ērģeļu lietošanu jāmaksā pieci lati stundā, un tā studenta kabatai ir milzu nauda.

— Bet kā šodien? Mūsu topošie ērģelnieki vingrināšanās laika ziņā arī ir ļoti ierobežoti. Kur izeja, iespējamais atrisinājums? Būvēt jaunas ērģeles? Samazināt ērģelnieku skaitu?

— Plānotā ērģeļu iebūve konservatorijas Lielajā zālē situāciju vēl neglābs. Tad jau drīzāk jāmeklē iespējas ārpus konservatorijas. Jāatrod kāds kompromisa variants, lai labākās baznīcu ērģeles kļūtu pieejamas koncertiem un vingrināšanās stundām. Nevar taču uzskatīt par normālu pašreizējo situāciju, ka Rīgā, kas izveidojusies par redzamu Padomju Savienības ērģelmūzikas centru, praktiski ir tikai viena ērģelkoncertiem pieejama zāle — Doms. Tiesa, pēdējā laikā arī universitātes aula.

Ērģelnieku skaitu (pēdējos gados tas svārstās ap desmit) samazināt nevajadzētu. Ērģelnieki vajadzīgi visām republikas ērģelzālēm. Kad to realizēsīm, tad arī varēsīm cerēt uz šo koncertzāļu mūzikas dzīves aktivizāciju, īpaši — ja filharmonija uzņemsies

savu daļu rūpju par tām. Bez tam — fakultatīvā ērģeļspēle dod ļoti daudz jebkuras nozares mūzikas speciālistam. Ērģeles ir labas balssvedības skolotājs, tilts uz polifonijas sapratni, nepielūdzams sogis, kas it kā caur palielināmo stiklu uzrāda katru kļūmi un neveiklību.

No toreizējiem ērģelniekiem divi palikuši instrumentam uzticīgi — Pēteris Sīpolnieks un Vija Vismane. Kopā pie ērģelēm un kopā dzīvē, vienam otru rosinot un papildinot. Kopā jau no tiem laikiem, kad klasē tie paši obligātā repertuāra skaņdarbi apgūti. Un no tām vasaras brīvdienām, kad Vismaņu mājās Lielupes krastā klavieres skanēja nepārtraukti. Ja nespēlēja jaunie, spēlēja Vismaņu tēvs — Salas skolas skolotājs, Salas un Slokas baznīcu ērģelnieks. Viens no tiem «stīprā rauga» vīriem, kuri svētus turēja tautas vispārējās izglītošanas un muzikālās apgaismošanas ideālus.

Par pirmajiem audzēkņu vakariem universitātes aulā stāsta avīžu izgriezumī un programmu lapiņās. No 1945. gada P. Sīpolnieka arhīvā glabājas pašrocīgi zīmēta afiša. Tā vēsta par P. Sīpolnieka, V. Vismanes un A. Zitmanes ērģelkoncertu ar plašu un ievēribas cienīgu programmu «par labu sarkanarmiešu ģimenēm». Vairāk par stundu mūzikas ietver P. Sīpolnieka beigšanas eksāmena programma — J. S. Baha Tokāta, *Adagio* un fūga, M. Dīprē Variācijas, Š. Vidora Piektā simfonija, F. Lista «*Ad nos, ad salutarem undam*». 1945. gada 18. jūlijā tā izskan teicami. P. Sīpolnieks saņem pirmo Padomju Latvijas konservatorijas izdoto, rektora Alfr. Kalniņa parakstīto apliecību par «ērģeļklases absolvēšanu ar brīvmākslinieka grādu».

Nākamajā gadā, kad Ērģeļu klasi beidz Vija Vismane, ērģelnieku duetam jau pievienojusies trešā balss — sīks, bet uzstājīgs «*Piccolo I'*», vārdā Maija.

Tāda ir konservatorijas gadu bilance: iegūta atzīstama spēles tehnika un repertuāra bagāža, līdztekus pēdējam studiju gadam uzsākts klavieru pedagoga darbs Jāzepa Mediņa mūzikas vidusskolā. Ar tādu Pēteris Sīpolnieks uzsāk patstāvīgās darba gaitas atjaunotajā Padomju Latvijā.

Laiks ir trauksmais. Jaunās Padomju Latvijas pirmo pēckara gadu kultūras darbiniekiem darba pilnas rokas.

No 1947. līdz 1949. gadam Pēteris Sīpolnieks pilda direktora pienākumus Jāz. Mediņa mūzikas vidusskolā.

— Eksāmenu laikā skolu neatstājām no agra rīta līdz vēlām vakaram, sēdējām klāt visos eksāmenos. Tā bija iegājies. Kā savā laikā Jāzeps Vītols, Alfrēds Kalniņš konservatorijā, tā arī mēs skolā uzskatījām par savu pienākumu just personisku atbildību par katru audzēkni.

Pētera Sīpolnieka enerģija, principialitāte un vadības prasme tiek ievērota, un 1949. gadā viņam piedāvā uzņemties jaunus pienākumus E. Dārziņa speciālajā mūzikas skolā. Lai arī sāktu darbu atstāt negribas, ja vajag — neko darīt. Pēteris Sīpolnieks sāk strādāt E. Dārziņa speciālajā mūzikas skolā par direktora vietnieku mācību darbā, bet no 1958. līdz 1962. gadam ir skolas direktors.

Gāja visādi un ne vienmēr gludi. Nu, kaut vai ar pašreizējo skolas lepnumu — Kora klasi. Daudzu atbalstīta un apsveikta, tā tika nodibināta jau 1949. gadā. Kora klasi vadīja A. Prēdelis, pēc tam Jēk. Mediņš, vēlāk K. Deķis.

— Tad pēkšņi runas: speciālā mūzikas skolā Kora klase nav vajadzīga, daudzās Padomju Savienības mūzikas skolās kora klašu nav, profesionālu mūziķu apmācībai tā lieka greznība... Bet, kad esmu tā īsti aizķerts, tad man balss skan arī. Un toreiz tajās sanāksmēs Maskavā, kad izšķīrās Kora klases «būt vai nebūt», laikam skanēja...

Kas zina, nebūtu toreiz vidusskolas direktora «balss skanējusi», pierādot, ka Padomju Latvijas speciālajā mūzikas vidusskolā Kora klase ir nepieciešama, lai sekmīgi turpinātos tautas senās kordziedāšanas tradīcijas, šodien Dārziņa skolas zēnu koris vis nevarētu skaitīt savas darbības ceturto gadu desmitu.

Bija jāveic daudzi pārkārtojumi, jaunievedumi. Kāpēc, piemēram, visiem kora zēniem obligāti jāmacās vijoli spēlēt? Direktors apspriedās ar savu vietnieku B. Tiltiņu un nolēma: labāk dot zēniem pūšamos instrumentus. Pūtēji par to šodien saka paldies un vijolnieki arī. Kāpēc nākamajos mūziķus jau no mazotnes neradināt pie atbildības istos «pilnmetrāžas» koncertos konservatorijas zālē? Bet atkal savas problēmas: kā stilistiski

disciplinēt mācību repertuāra raibo programmu, kā pierādīt pedagogiem, ka audzēkņa saņemtais «5» vēl pats par sevi nav ceļazīme uz atklāto koncertu, kurš turklāt nevar ilgt divas trīs stundas? Toties rezultāti ir — audzēkņu koncertu programmas kļūst kompaktākas, kvalitatīvākas, aug skolas prestižs.

Vai atkal — kā neatbalstīt skolas simfonisko orķestri? Tieši darbs orķestrī taču gaida lielāko daļu topošo stīdzinieku un pūtēju. Kā neatbalstīt pedagoga I. Abramisa ieceri — izveidot audzēkņu vijolnieku ansambli? Lai mazie, kopā ar lielākajiem spēlējot, justos lieli, lai bērni sajustu vienā elpā saliedēto daudzo vijoļu skanējuma skaistumu. To skaistumu, kas kādā D. Kabaļevska mūzikas koncertā ar «Improvizācijas» atskaņojumu ērģeļu pavadījumā izraisīja autora neviltotu sajūsmu.

Šis un vēl tūkstoš citu rūpju satek mūzikas vidusskolas direktora kabinetā, ņem laiku un enerģiju. Bet augstskolas diploms taču saņemts par ērģeļspēli!

Pirmā pēckara desmitgade Latvijas ērģeļmākslā ir klusa. «Pasivitāte ērģeļu mūzikas koncertu rīkošanā un nenormālais stāvoklis, ka mūsu ērģelnieku rīcībā īstenībā nav piemērota instrumenta kārtējam diendienas darbam, protams, nevar... neietekmēt ērģelnieku spēles līmeni. Ar sevišķu sarūgtinājumu par to jārūpina tāpēc, ka Rīgā ir visas iespējas nodrošināt spēcīgu ērģeļmūzikas uzplaukumu, ja vien enerģiskus soļus šai ziņā spers iestādes un organizācijas, kas vada republikas mākslas dzīvi.»¹ Šī doma kā «tēma ar variācijām» caurskan daudzas 50. gadu otrās puses recenzijas. Tomēr enerģiskie soļi vēl kavējas.

Pēteris Sīpolnieks līdzās N. Vanadziņam ir aktīvākais no tiem nedaudzajiem ērģelniekiem, kas ērģeļmūzikai neļauj apklust pavisam. Pēc viņa iniciatīvas universitātes aulā tiek rīkoti mūzikas skolu pedagogu koncerti, kuros dzirdama arī ērģeļu balss. 1947. gadā izskan klasiskās ērģeļmūzikas programma, kādā citā reizē — Z. Fibiha Kvintets ar ērģelēm. 1950. gadā atsaucību izraisa ērģeļmūzikas vakars ar Artas Piles līdzdalību. 1952. gadā ērģeļdarbi papildina Alfr. Kalniņa mūzikai veltīto simfonisko koncertu. Plaša programma izskan 1954. gada 1. jūnijā — ar J. S. Baha

¹ *Grinfelds N.* Ērģeļu mūzikas koncertā. — Lit. un Māksla, 1955, 4. dec., 2. lpp.

Tokātu un fūgu *d-moll*, C. Franka Prelūdiju, fūgu un variāciju, M. Dīprē Variācijām, L. Belmana Gotisko svītu, kā arī ar Alfr. Kalniņa, L. Garūtas un G. Mušela ērģeļdarbiem.

1955. gads — Latviešu mākslas un literatūras dekādes gads Maskavā liek atcerēties, ka pie latviešu mūzikas kultūras īpatnībām pieder arī samērā agri un sekmīgi attīstījusies ērģelmāksla, kuru derētu parādīt maskaviešiem. Dekādes koncertā piedalās N. Vanadziņš un P. Sīpolnieks. N. Vanadziņš atskaņo J. S. Baha Prelūdiju un fūgu *D-dur*, Tokātu *d-moll*, C. Franka Korāli *a-moll*, Š. Vidora *Allegro vivace*, kā arī pavadījumus Ž. Heines-Vāgneres dziedātajām F. Šūberta dziesmām un Hannas kavatīnei no J. Haidna «Gadalaikiem». P. Sīpolnieka ziņā — latviešu mūzikas daļa: Alfr. Kalniņa Variācijas par Jāz. Vītola tēmu, Jēk. Mediņa Koncerts ērģelēm ar stīgu orķestri (veltīts V. Vismanei un P. Sīpolniekam), A. Pīles dziedāto Alfr. Kalniņa dziesmu pavadījumi un Jāz. Mediņa «Sapņojums» (A. Pīle, Ž. Brūgāne, E. Bertovskis, P. Sīpolnieks).

Maskavieši koncertu uzņem atsaucīgi. «Mēs zinājām, ka Rīga ir izsenis slavena ar augstu ērģelmūzikas kultūru. Mēs zinājām arī, ka Padomju Latvijas mūziķi sekmīgi turpina grūtās ērģelmākslas tradīcijas. Bet tas, ko dzirdējām šajās dienās latviešu mākslinieku koncertā Čaikovska zālē, pārspēja gaidīto. [...] Abu ērģelnieku atskaņotājmeistarība ir ļoti augstu vērtējama.»¹

— Bet kā saprast recenzijas tālākās rindas: «Taisnības labad jāpiebilst, ka daudzveidīgie ērģeļu tembri ne vienmēr skanēja pietiekami skaidri, kas, starp citu, lielā mērā izskaidrojams ar Čaikovska zāles ērģeļu slikto stāvokli.»

— Tā arī jāsaprot — ērģeles koncertam nebija sagatavotas. Jau pirms dekādes aizbraucām uz Maskavu, apskatījām instrumentu un lūdzām to savest kārtībā. Bet īsi pirms koncerta atklājās, ka gaisa kanālā liels caurums — sedz kaut svārkus virsū! Gaisa spiediens pie pilna ērģeļu skanējuma krītas. Visu

¹ Подколотный Е. Вечер органной музыки. — Сов. культура, 1955, 24 дек.

laiku Koncerta atskaņojumā L. Vīgneram vajadzēja orķestri «grožos turēt», lai *forte* vietās tas nenomāktu ērģeles.

Lai arī instrumentu problēma vēl nav atrisināta, tomēr 50. gadu otrajā pusē latviešu ērģelmākslā ledus ir sakustējies. Nozīmīgs notikums ir Baltijas republiku mūzikas festivāla ietvaros sarīkotais ērģelmūzikas koncerts 1957. gada rudenī. Tajā piedalās igauņu ērģelnieks Hugo Lepnurms un Pēteris Sīpolnieks. «Tā bija ērģelmūzikas divkārša uzvara. Vispirms ar to, ka atskaņojamās ērģelmūzikas nospraustajās robežās savu māku no vislabākās puses apliecināja divi lieliski ērģelnieki. Otrkārt tāpēc, ka jutām mūsu padomju komponistu interesi par ērģelmūziku.»¹

— Tajā koncertā spēlēju tikai latviešu autoru ērģelgabalus. Biju un esmu pārliecināts, ka mēs, ērģelnieki, varam daudz darīt, lai radītu un saglabātu mūsu komponistu interesi par ērģelmūzikas žanru. Ja regulāri spēlēsim to, kas jau uzrakstīts, tad autoriem būs arī stimulš rakstīt jaunus darbus. Pasaules ērģelliteratūra ir nepārskatāmi plaša. Bet kurš cits mūsu mūziku propagandēs, ja ne mēs paši? Reizēm taisni vai īgnums pārņem, ka jaunie ērģelnieki negrib to saprast. Ja arī pirmatskaņojumu vienreiz nospēlē, tad domā, ka ar to autoram goda dots gana. To vēl nevar saukt par latviešu ērģelmūzikas propagandu. Arī radio šajā ziņā varētu būt krietni aktīvāks.

Tā nu reiz ir Pētera Sīpolnieka svēta pārliecība, kas koncertpraksē visus šos gadus regulāri pierādīta, jau sākot ar 50. gadu koncertiem. «Pētera Sīpolnieka ērģeļu mūzikas koncerts ievērojams ar to, ka te blakus klasikai tika izpildīti līdz šim nepelnīti reti atskaņotie latviešu ērģeļu mūzikas darbi. Tieši pēdējie, cik vērojams, arī tuvāki Pētera Sīpolnieka mākslinieciskajam temperamentam.»² Šeit recenzente runā par Alfr. Kalniņa Šūplā dziesmu, Ievadu un *Allegro*, ko ērģelnieks

¹ Vanadžiņš N. Divkārša uzvara. — Lit. un Māksla, 1957, 12. okt., 14. lpp.

² Stumbre S. Divi ērģelmūzikas koncerti. — Lit. un Māksla, 1957, 2. febr., 13. lpp.

Parādās
1959. gada
15.
1959.
Nr. 31

LATVIJAS PSR VALSTS FILHARMONISKA

MĀKSLAS MEISTARU KONCERTS

Doma muzejā
lielajā zālē

Žermēna Helne-Vagnere
LPSR Valsts soliste

Peteris Gravelis
LPSR Valsts kapellmeistars

Ženija Brugane
LPSR Valsts soliste

Ernests Bertovskis
LPSR Valsts solists

Iga Tiknuse
LPSR Valsts soliste

Ieva Freimane
LPSR Valsts soliste

Kārlis Zariņš
LPSR Valsts solists

Peteris Sīpolnieks
LPSR Valsts solists

LPSR Valsts Akademiskais koris
Dirigents LPSR Valsts akad. koris J. Dumijs

LPSR Radio simfoniskais orķestris
Dirigents LPSR Valsts simf. orķestris L. Vigners

Programmas fragmenti no lietišķajiem mākslas darbiem, kas izstrādāti un izpildīti Latvijas PSR Valsts simfoniskā orķestra un LPSR Valsts akad. korja kopā ar LPSR Valsts solistiem.

Mākslas meistaru koncerta programmas lapīņa

spēlējis daudzās Padomju Savienības pilsētās, par Jēk. Mediņa Fantāziju *a-moll* («Manuprāt, interesantākais Jēk. Mediņa ērģeldarbs; tajā komponists pilnībā licis lietā savu instrumenta pazīšanu»), par O. Grāvīša Trim prelūdijām («Patiešām priecājos, ka O. Grāvītis, toreiz vēl students būdams, pievērsās ērģeļiem. Taisni zēl, ka vēlāk šim instrumentam maz rakstījis»), arī par L. Garūtas dziesmu «Svētā mīla» un Jaņa Mediņa dziesmu «Pagātnes pagalmā».

Stabilu vietu Pētera Sīpolnieka repertuārā ieņem Alfr. Kalniņa ērģeldarbi. Līdzās minētajiem — Fantā-

zija, Pastorāle. Daudz spēlētas arī Variācijas par J. Vītola tēmu, kuras autors tūlīt pēc uzrakstīšanas nodeva Vijas Vismanes un Pētera Sīpolnieka rokās. Abi mākslinieki tās iestudēja gandrīz vienlaikus. Alfrēda Kalniņa ērģeļdarbus Pēteris Sīpolnieks ierakstījis komponista simtgades jubilejas skaņuplatē.

Otrs latviešu autors, ar kura mūziku ērģelniekam pastāvīga saskarsme jau kopš 50. gadiem, ir Jēkabs Mediņš. Līdzās Koncertam, Fantāzijai ar 1959. gadu repertuārā iekļaujas Svīta, virkne dziesmu ar ērģeļu pavadījumiem, vēlāk — vēl citas kompozīcijas. Ar Pētera Sīpolnieka iniciatīvu un pastāvīgu līdzdarbību no 1966. gada ik gadus martā (komponista dzimšanas dienas mēnesī) Doma koncertzālē skanējuši Jēk. Mediņa autorkoncerti. Līdzās Ērģelkoncertam un ērģeļu solo darbiem — solo un kora dziesmas, kantāte «Pacelies, saule!» (1973), Klarnetes koncerts (1976). Laba tradīcija.

1958. gadā Pētera Sīpolnieka repertuārā ienāk Induļa Kalniņa, nedaudz vēlāk — Mārgera Zariņa, Romualda Jermaka un vēl vairāku citu autoru darbi. Un pavisam maza ir tā latviešu ērģeļmūzikas daļa, par kuru mākslinieks saka: šo darbu pazīstu gan, bet koncertos spēlējis neesmu.

— Doma koncertu lielā skaita dēļ gan vajadzētu rast iespēju pa reizei gadā atsevišķos koncertos pakavēties pie redzamāko latviešu ērģeļmūzikas autoru programmām. Viņi to godam pelnījuši.

«Pirmsdoma» periodā aizsākti arī lielo formu atskaņojumi kopā ar ērģelēm (Dž. Pergolēzi «*Stabat mater*» ar E. Dārziņa skolas zēnu kori, Hendeļa «*Mesija*» ar Akadēmisko kori u. c.), kora mūzikas koncerti ar ērģeļu līdzdalību, ērģeļu kuplināti dzejas vakari (ar A. Ābeli, E. Bērziņu). Ierakstītas pirmās ērģeļu skaņuplates. Cieņa pret mākslinieka nenogurdināmo rosību vēl jo lielāka, ja zinām, ka tas viss veikts paralēli skolas direktora tiešajiem pienākumiem.

Tad pienāk sen gaidītais brīdis. «Saulainajā sestdienas novakarē pa Vecrīgas šaurajām ieliņām Daugavmalas virzienā plūda ļaužu straume. Tā ievija taku, kas turpmāk mūzikas draugiem būs staigājama bieži, — 1962. gada 16. jūnijā restaurētajā Doma baznīcā atklāja

jauno koncertzāli.»¹ Sākas jauns cēliens Rīgas ērģel-dzīvē un Pētera Sīpolnieka biogrāfijā. No šī laika darba-vieta — LPSR Valsts filharmonija. Ieņemamais amats — solists ērģelnieks. Goda nosaukums no 1967. gada — Latvijas PSR Nopelniem bagātais mākslas dar-binieks.

Koncertu, mūzikas un dažādu notikumu Domā aizva-dītajos divos gadu desmitos bijis tik daudz, ka grūti pat atlasīt svarīgāko un interesantāko. Jāsauc palīgā intervētāju iecienītais niķis un jālūdz mākslinieku pa-stāstīt par viszīmīgākajiem, visskaistākajiem, visnepatī-kamākajiem un citiem atmiņā vispalikušākajiem brī-žiem.

Zāles atklāšanas koncerts Domā bija pulcinājis vis-kuplāko atskaņotājmākslinieku «buketi». Šajā vakarā muzicēja V. Pilāne, L. Daine, A. Valdēna, A. Frīnbergs, K. Zariņš, D. Kriķis, A. Klišāns, O. Barskovs, N. Na-umova, dārziņiešu vijolnieku ansamblis, Valsts Akadē-miskais koris D. Gaiļa vadībā, bet pie ērģelēm viens otru nomainīja P. Sīpolnieks, L. Roizmans un O. Cin-tiņš.

Vislielākais mēnesī nospēlēto koncertu skaits bijis 18. To pieminot, P. Sīpolnieks gan šūpo galvu: tas par daudz! Tā viegli var kļūt par amatnieku, kurš, N. Vana-dziņa teicienu pieminot, «uzliek plati». Tad jau patīka-māk atcerēties citu «rekordskaitli»: 1963. gada E. Dār-ziņa mūzikas koncertus. Deviņus pēc kārtas un visus pārpilnai zālei!

— Dārziņa programmu sagatavojām kopā ar solisti Austru Valdēnu. Katru frāzi, katru noti iestrādājām, katru akcentiņu vietā noli-kām. Doma zālē jau nevar tā: vienreiz pus-balsi izdziedāt un jau skaitīt dziesmu par samēģinātu. Jāatrod ideālākās ērģeļu un balss dinamiskās un tembrālās attiecības. A. Valdēnai ir milzu izturība un pacietība. Strādājām stundām. Sākumā es spēlēju un Vija Vismane gāja apakšā zālē klausīties. Tad Vija sēdās pie ērģelēm un es no zāles klausijos. Koriģējām reģistrāciju. Sākām no gala. Toties koncertos bija tāda laba sajūta,

¹ Albina D. Jaunā balsis sirmajā Domā. — Pad. Jaunatne, 1962, 19. jūn.



Pēteris Sīpolnieks

ka izdarīts viss iespējamais, ka nu var muzicēt.

Ja vienmēr tā varētu! Strādāt, cik nepieciešams, un tad tikai pieteikt programmu: nu esam gatavi, nu varam rādīties klausītājiem. Bet parasti «to provju ir par maz», kā Jurjāns par Dziesmu svētku gatavošanas periodu reiz teicis.

Vislielākais gandarījums? Ja pats jūti, ka šoreiz nu patiešām viss iznācis, kā iecerēts. Ansambli muzicējot — ja izdodas elpot vienā elpā ar solistu. Taču, lai to panāktu, Doma ērgelniekam labi jāpārvalda daži amata noslēpumi. Piemēram, nevar solistus (sevišķi augstos instrumentus — vijoli, flautu) tā vienkārši pavadīt, tas ir, klausīties tikai un sekot līdzī. Jo ērgļu skaņu vilnis kavējas, tāpēc ērgelniekam visu laiku «jāiet drusku pa priekšu». Tikko sāksi klausīties to, kas kopā skan, tā temps neizbēgami vilksies atpakaļ. Šīs praksē iegūtās atziņas lieti noder, arī dažā citā zālē spēlējot, piemēram, Tbilisi vai Kijevas konservatoriju operstudiju dziļajās skatuvēs, kur ērgelnieks sēž skatu-

ves dziļumā ar muguru pret zāli, bet solists atrodas skatuves priekšplānā. Tiem ērgelniekiem, kuri savās mājās pieraduši, ka solists stāv blakus, šādos apstākļos labu ansambli panākt ir grūti.

— Ar kādiem solistiem bijis vispatīkamāk sadarboties?

— Vispār ar tiem, kuriem mēģinājumos patīk strādāt, ne tikai «samēģināt». Tad vēl, protams, ar muzikāli elastīgiem māksliniekiem. Citādi mēģinājumā sarunājam, iestrādājam kādas nianšes, bet koncertā aiziet atkal vecais, «dzelzī iekaltais» variants.

Konkrēti? To tā nemaz nevar pateikt. Spēlēs kopā ar daudziem labiem instrumentālistiem — ar E. Bertovski, V. Zariņu, A. Klišanu, A. Racbaumu... Viņu instrumenti neskan kā instrumenti, bet kā dzīvas balsis.

— Bet no dziedātājiem?

— Lai neapvainojas citas balsis, bet vislabāk patīk muzicēt kopā ar «mečiem».

— ?

— Nu taču ar mecosoprāniem! Viņu repertuārs labāk sakļaujas ar ērgelēm. Daudzi skaisti koncerti bijuši kopā ar I. Arhipovu, J. Obrazcovu, Z. Doluhanovu, B. Rudenko, tāpat ar A. Pili, A. Valdēnu, L. Daini, I. Tiknusi...

Neparastākie gadījumi un apstākļi? Maskavas Lielajā teātrī dekādes noslēguma koncertā, kad ērgelnieks spēlēja zem skatuves un ar austiņām klausījās, ko dara solisti Jāz. Mediņa «Sapņojumā» uz skatuves. Arī daži kuriozi momenti sadarbībā ar solistu B. Gmirju.

— Pirms paredzētajiem koncertiem Rīgā dabūju komandējumu uz Kijevu tikties ar šo ievērojamo mākslinieku. B. Gmirja mani nosēdināja pie klavierēm un lūdza, lai spēlēju pavadījumu un dziedu solo partiju. Dziedāt? «Man taču nav balss!» — «Nekas, nekas, man tikai jāredz, kā jūs šo mūziku jūtat. Ļevs Oborins man vienmēr dziedāja priekšā.» Labi, dziedāju arī. Lūk, kur noderēja konservatorijas *solfeggio* iemaņas...

Savukārt jau Rīgā — mēģinājumā pie ērgelēm — kādā vietā B. Gmirja pieprasa izcelt

akordu ar akcentu. Lūkoju iebilst, ka ērgelēm tādi spēji akcenti nav pa spēkam. Dziedātājs kļūst tīri dusmīgs: «Kā — nav! Jūs taču apgalvojāt, ka uz ērgelēm viss panākams.» Nu labi, ja jau tā vajag, «piešaujam» klāt vajadzīgajā brīdī kādu spožāku registru, un mākslinieks apmierināts. «Nu re, ka var! Jūs tikai negribējāt...»

Tas vairāk tā — pa jokam stāstīts. Bet vispār B. Gmirja patiešām pieder pie māksliniekiem, kas jūtas atbildīgi par katru frāzi un niansi. Viņš īpaši rūpīgi ieklausījās pavadījuma tembros, izteica savas vēlmes. Rīgas koncertiem sekoja kopīgi koncerti Ļeņingradā un Maskavā.

Darbā ar solistiem specifiska un nopietna ir reperuāra problēma. Lielum lielā daļa pavadījumu ir rakstīti klavierēm, un ne visi piemēroti ērgļu pārlikumam. Pēteris Sīpolnieks uzskata: ja ērgles spēj dziesmai dot kādu jaunu niansi, atsegt kādu dziļāku satura slāni, tad to ir vērts dziedāt ar ērgelēm. Pirmām kārtām jāorientējas uz stilistiski ērgelēm tuvāko mūziku, kā arī uz dziesmām, kas jau sākotnēji iecerētas ar ērgļu pavadījumu.

Sarūgtinājuma brīži? Ir bijuši arī tādi, pie tam nereti tieši instrumenta dēļ. Kaut vai toreiz — 1963. gada janvārī, kad koncertu nācās spēlēt tikai... uz IV manuāla, jo pārējie tehnisku vainu dēļ nebija lietojami. Bet nākamais — 12. janvāra koncerts vispār bija jāatceļ. Pēc šiem nepatīkamajiem gadījumiem februārī Doma ērgļmeistara amatā stājās Gunārs Dālmanis, maijā sākās otrreizējais Doma ērgļu remonts, ko veica vācu ērgļmeistaru brigāde. Un vēl šajā gadā bija reize, kad svētā sašutumā Pētera Sīpolnieka «balss skanēja». Tad, kad ērgļu remonta laikā Doma balkonā tika uznesta stereoaparātūra un muzeja apmeklētāji, galvas atgāzuši, klausījās «slaveno Rīgas Doma ērgļu balsis». Ko — raidīt kādu svešu un vāju ērgļu ierakstu, kam ne mazākās līdzības ar mūsu instrumenta skanējumu? Muļķot apmeklētājus un kompromitēt Domu? Toreiz «balss skanēja» — un stereoaparātūra apklusā.

Vesels apstākļu loks, no kā atkarīga ērgļvakara sekmiņa norise, — mūzika, atskaņotājmākslinieki, instruments, meistari.

— Vēl arī — no laba asistenta. Cik pats esmu citiem asistējis, vienmēr ļoti uztraucos. Ja sev ko sajauc — pats cietīsi, bet, ja otram, — nepiedodami. Mans asistents, palīgs, padomdevējs un stingrākais kritiķis ir Vija Vismane. Uz Viju varu droši paļauties.

Palaikam uz afišām parādījies arī Vijas Vismanes vārds. Toreiz, kad māksliniece Domā izpildīja skaistu franču ērģelmūzikas programmu. Kad koncertos skanējusi G. Merkela Sonāte, R. Jermaka uvertūra «Preti zvaigznēm», Ind. Kalniņa «Svētki», proti, mūzika unikālam ansamblim — diviem ērģelniekiem. Biežāk tomēr V. Vismane ir klausītājiem neredzamais, klātesošais labais gars, bez kura Pēteris Sīpolnieks nemēdz koncertēt. Ja nav bijis iespējams braukt abiem, atteikts pat dažs vilinošs vieskoncertu piedāvājums.

Vieskoncertu bijis ļoti daudz. Maskava, Ļeņingrada, Kijeva, Minska, Gorkija, Sverdlovskā, Novosibirska, Aizkaukāza un Vidusāzijas republikas, tuvākās kaimiņrepublikas... Daudzās pilsētās spēlēts vairākkārt. Par to stāsta raibais afišu klāsts. Te Picundas ērģelmūzikas festivālu afišas, kur līdzās citiem ievērojamiem padomju ērģelniekiem 1977. un 1978. gada septembrī piedalījies latviešu meistars. («Picundieši izdarīgi ļaudis — riko pat pa 12 (!) koncertiem nedēļā. Bet manai ausij Picundas ērģeles par asu. Tām trūkst plašuma, varenības.») Te Viļņas ērģelfestivāla afišas. («Viļņas gleznu galerijā patikami spēlēt; divu mākslu sadarbība jau pati par sevi rada pacilātības sajūtu.») Te programmas armēņu valodā. («Erevānā zāle nepārtraukti aizņemta. Mēģināt varējām no 12 nakti līdz 9 no rīta. Jāatzīst, ka nekur citur viesiem tik dāsni nepiešķir mēģinājumu laiku kā mūsu Domā.») Te arī Doņeckas un tālās Irkutskas afišas. («Uz Doņecku vairs nebraukšu. Ērģeles sliktas, zāle tepiķiem izklāta, samta aizkari — skaņa noslāpst kā vatē. Uz Angāras krastiem gan vēlreiz labprāt. Tur ir neliela, bet jauka koncertzāle agrākajā baznīcīnā ierīkota, atsaucīgi klausītāji.»)

Mēroti arī ceļi ārpus mūsu republikas robežām. Vācijas Demokrātiskajā Republikā sniegti koncerti Merseburgā, Leipcigā, Naumburgā, Magdeburgā, Freibergā.

— Freibergas Doma ērģeles — lielisks Gotfrīda Zilbermaņa no 1710. līdz 1714. gadam būvēts instruments ar 45 registriem. Bet dažu



P. Sīpolnieks un V. Vismane

pārsteigumu tās man sagādāja. Piemēram, sāku spēlēt Baha Tokātu. Tokātas sākumā pedālī vajadzīgs lielās oktāvas *Cis*, bet lielās oktāvas *Cis* taustiņa nav! Nu tikai apķeros, ka Zilbermanis vēl būvējis t. s. «īso oktāvu» — bez lielās oktāvas apakšējiem melnajiem taustiņiem. Programmu mainīt jau par vēlu; nācās to *Cis* piespēlēt ar roku. Arī kopelis — manuāļu sajūgs te neparasts. Lai manuāļus sakopelētu, ar abām rokām jāķeras pie īpašiem kloķiem, klaviatūra mazliet jā-

paceļ un jāpavelk uz sevi. Saprotams, to nevar veikt pats ērģelnieks spēles laikā. Ar šādu kopeļu sistēmu praksē saskāros pirmoreiz.

Kopā ar Tautas kori «Dzintars» Pēteris Sīpolnieks viesojies Čehoslovākijā. Veselu mēnesi viņš aizvadījis Parīzē, izstādes apmeklētājiem demonstrējot mūsu republikā ražoto «Prelūdiju». Starp citu, mākslinieks uzskata, ka elektrosintezatoru tomēr nevajadzētu saukt par ērģelēm. Tas ir patstāvīgs īpašs mūzikas instruments, ko nevar pielīdzināt stabuļu ērģelēm. Bez tam elektroinstrumenti visi līdzīgi, bet stabuļu ērģelēm katrai ir sava seja, balss, raksturs. Kā cilvēkiem.

— Esmu ievērojis, ka viesu ērģelnieki, Domā spēlējot, nereti mūsu ērģelēs cenšas atrast «savu» instrumentu. Daudzi vācieši izvēlas tādu reģistrāciju, kāda tipiska Padomju Savienībā visizplatītākajām Aleksandra Šukes firmas ērģelēm. Franči meklē savas mīļās mēļu balsis. Tie, kas ikdienā strādā pie čehu instrumentiem, meklē savu ierasto instrumentu spožās, spalgās krāsas...

Pētera Sīpolnieka instruments ir Valkera firmas ērģeles. Tādas ir gan universitātes aulā, gan Domā — abās zālēs, kur koncertēts visvairāk. Ciešais kontakts ar Valkera romantiskā tipa ērģelēm atstājis savas pēdas mākslinieka spēles stila veidošanā. Pēteris Sīpolnieks stingri ievēro, lai reģistrācijā, piemēram, būtu labs 8' pamatreģistru balsts. Valkera ērģelēs to izvēle jo plaša. Ēkai jābalstās uz drošiem pamatiem, tikai tad uz šiem pamatiem var celt greznuma tornīšus — mazpēdu balsis, alikvotu reģistrus, mikstūras. Tad reģistrācija ir sulīga, instruments skan. Bet, izraugoties par daudz pīkstuļu un rūcēju, niekošanās vien iznāk. Kā tembrālas garšvielas tie noderīgi, nevis kā reģistrācijas pamatkonstrukcijas.

Doma koncertzāles instruments un akustika acīmredzot likuši Pēterim Sīpolniekam īpaši rūpēties par skaidrību, par precizitāti artikulācijā, jo Doma zālē jau tāpat viens skaņu vilnis veļas otram virsū. Ja vēl te sāks skaņas mīcīt un staipīt, tad neglābjami savelsies un samudžzināsies viss skaņu audums.

Liekas, ka Doma ērģeles lielā mērā ir noteikušas mākslinieka simpātijas pret romantisko ērģelmūziku un ro-

mantisko spēles stilu vispār. Izmeklēti skaisti tembri, smalkas krāsu mijas, sulīga dunoņa un caurspīdīgs dzidrums līdzās. Pakāpeniski kāpinājumi un kritumi. Dziļuma, telpas sajūta. Paklausieties Pētera Sīpolnieka ierakstus skaņuplatēs — M. Rēgera «*Benedictus*» un Jāz. Mediņa Prelūdiju *cis-moll*. Tur visas šīs romantiskās ērģelmūzikas raksturīgās nianšes ir saklausāmas. Protams, tās dzirdam arī citos ierakstos, arī kārtējos koncertos. Taču minētos ierakstus par labiem atzīst pat paškritiskais mākslinieks pats, un tas jau kaut ko nozīmē.

Koncertpraksē aizvadītajos gados uzkrāta liela pieredze. Grēks to būtu sev vien paturēt. Tāpēc tagad atsākts jau 60. gados kādu laiku veiktais pedagogiskais darbs konservatorijas Ērģeļu klasē.

«Pēteris Sīpolnieks ievēda mani pasaulē, par kuras esamību līdz tam bija tikai neskaidra nojausma. Skolotājs lika daudz lasīt no lapas. «Šodien es atkal atnesu ko interesantu,» — tā parasti sākās nodarbības pēdējā daļa, kas nereti aizņēma stundu, pat vairāk. Bieži spēlēja autorus, kuru vārdus līdz tam zināju tikai no grāmatām. Ērģeļu nodarbībās skolotājs man atklāja arī Baha korālprelūdiju — šo mazo brīnumu neatkārtojamo pievilcību. Pētera Sīpolnieka stundas bija viena vienīga mūzika,» atceras Pētera Sīpolnieka 60. gadu audzēkne, toreizējā Muzikoloģijas nodaļas studente Maija Kurme.

Par to stāsta arī citi mākslinieka audzēkņi — Tālivaldis Deksnis, Vita Gaide, Marta Čirkše, Lelde Krasīņa, Atis Stepīņš. Stāsta par pienākuma, atbildības sajūtu, kuras pārpārēm ir skolotājam pašam un kuru viņš cenšas ieaudzināt savos audzēkņos. Par tiem muzikālajiem un tehniskajiem ērģeļspēles noslēpumiem, kurus praksē pats atklājis, pārbaudījis un nu nodod jaunākajiem kolēģiem. Stāsta par Pētera Sīpolnieka pacietību, labestību un savā reizē arī par asu neiecietību, kad runa ir par principiāli nepieņemamām parādībām dzīvē un mākslā. Un arī par to, kas skan cauri visam: Latvijas kultūras vēsturē vārdam ērģelnieks ir īpašs statuss. Daudzām paaudzēm tas nozīmējis — apgaismo-tājs, mūzikas dzīves virzītājs, kultūras dzīves veidotājs. Tas bijis sinonīms jēdzienam — gaiša, rosīga un bagāta personība.

KALPOJOT DIVĀM MŪZĀM

Sarp daudzajiem Harija Misiņa fotoattēliem ir arī kāds vecs, nodzeltējis uzņēmums, kurā viņš redzams septiņu gadu vecumā. Ar jocīgi izspūrušo, gaišo matu cekulu un vērigajām, tumšajām acīm zēns izskatās ārkārtīgi aizņemts. Vai gan mazums svarīgu darišanu var būt tādām puīša cilvēkam, kuram aiz muguras jau ir krietna pieredze pulksteņu izjaukšanā, mājas sienu pārkrāsošanā un arī «bēdīgu teātru» sacerēšanā! Vecākais brālis uz Harija «lugu» spēlēšanu nebija pierunājams, tāpēc vajadzēja iesaistīt kaimiņu bērnus. Taču citādi mazā Harija ikdienā nav nekā tāda, kas liecinātu par īpašu talanta izpausmi. Gluži otrādi. Zēns skolā bija ieguvis bikla, ne pārāk apdāvināta bērna slavu.

Vienīgais, ar ko Harijs atšķīrās no saviem vienaudžiem, bija viņa neparasti dzīvā fantāzija, kas to gandrīz vai nomocījusi. Itin bieži zēnam sajucis iedomātais ar reālo, tāpēc attiecībās ar pieaugušajiem radušies nemitīgi pārpratumi. Reiz, uzrāpies kokā, Harijs gaidījis vairākas stundas, kad viņš pārvērtīsies par mušu, lai varētu aizlidot. Tikai parastās zemes vēlmes viņu atgriezušas īstenībā.

Nopietna interese par teātri modusies pēc kādas brīvības izrādes Duntē parkā, kurā piedalījies arī vecākais brālis. Ar jaunu spēku atsākusies «lugu» sacerēšana.

Tomēr skolā joprojām zēnu teātra spēlēšanā neiesaistīja. Mazais Harijs ar sirdssāpēm vērojis, kā lielais brālis spēlē gaili, kamēr viņam atļāvuši tikai atvilkt un aizvilkt priekškaru. Un vispār viņa agrīnā pievēršanās teātrim, kā mākslinieks jokoja, esot bijusi neveiksmīga un ērkšķaina. Vai nu viņš ir nemitīgi aizmirsis vienu un to pašu dzejoliša rindiņu skolas sarīkojumā, vai sarunājis kaut ko par daudz. Vēlāk, mācoties Bulduru dārzkopības tehnikumā, darbošanās kāre izpaudās daudzpusības kompleksā — kā jau vairumam šāda vecuma jauniešu. Topošais dārznieks dziedāja, spēlēja

deju orķestrī un reizi nedēļā izdeva savu avīzi «Domu Burbulis». Vienīgi pedagogs Tambergs mutuļojošā daudzpusībā nemaldīgi saskatīja vienīgo un galveno talanta dominējošo smaili un pacietīgi to centās attīstīt. Arī Bulduros teātra spēlēšana nebūt nebija rozēm kaisīta. Tā sākās ar krampjainām bailēm, kuru dēļ Harijs bieži vien bija ar varu jāuzgrūž uz skatuves. Bailes, kā jau tas nereti notiek, pēkšņi nomainīja negaidīta drosme. Tas esot bijis vēl trakāk, jo jaunais debitants tad darijis un runājis vairāk, nekā lugā paredzēts, tādējādi dzīdams izmisumā savus partnerus un pedagogu Tambergu, kas viņu nereti šādas darbības uzplūdus ar varu vai ar mānīšanu vilcis nost no skatuves.

Pedagogu Tambergu Harijs Misiņš atceras kā savu pirmo isto skatuves mākslas skolotāju, kurš pēc audzēkņa izgāšanās Jēkaba Jūdiņa lomā (J. Jaunsudrabiņa «Jo pliks, jo traks») tomēr nav zaudējis cerības un uzticējies viņam aizvien jaunus uzdevumus.

Par saviem nākamajiem — «liktenīgajiem» pedagogiem Harijs Misiņš uzskata F. Ertneri, A. Amtmani-Briedīti, J. Zariņu, kuri viņam bija pasniedzēji Latvijas aktieru arodbiedrības teātra skolā. Šajā skolā Harijs Misiņš iestājās pret tēva gribu. Tā jau vairs nebija tikai jaunības pašapliecināšanās par katru cenu, bet pilnīgi apzināta sava tālākā ceļa izvēle.

Pedagogu domas dalījušās. A. Amtmanis-Briedītis uzskatījis, ka topošā aktiera spējas visspilgtāk izpaudīsoties komiskajās lomās — «urrāpuikās», bet J. Zariņš domājis, ka īstais aicinājums aktierim esot psiholoģisko drāmu varoņi. Izrādās, ka abiem pedagogiem bijusi taisnība. Apaļu piecnieku pie J. Zariņa audzēknis dabū par Osvalda lomu H. Ibsena «Spokos», bet uz Drāmas teātra skatuves A. Amtmaņa-Briedīša iestudētajā J. Jaunsudrabiņa komēdijā «Jo pliks, jo traks» absolvents piedzīvo īstu triumfu. Šoreiz Jēkaba Jūdiņa lomā viņš dejo, spēlē klavieres, dzied un atkal saņem piecnieku.

Pats par sevi saprotams, ka, skolu beidzot, viņam ir daudz vilinošu piedāvājumu.

1945. gadā, kad nodibinās Latvijas Arodbiedrību Centrālās Padomes Strādnieku (tagadējais Rīgas Operetes) teātris, Hariju Misiņu tur uzaicina strādāt par aktieri. Drīz pēc tam sekoja arī citi piedāvājumi, taču aktieris palika savā operetē, kur viņu nemitīgi vilināja arī re-

žisora darbs. Turklāt bija arī kāds cits — daudz svarīgāks iemesls. Nebija tik vienkārši aiziet no kolektīva, ar kuru kopā bija izciestas pirmās teātra dibināšanas grūtības, nakts mēģinājumi, nosvinētas pirmās pirmizrādes. Uz Harija Misiņa paaudzes pleciem iznestas visas objektīvās pēckara laika grūtības. Savu pirmo lomu Andreiku un arī pirmo režiju muzikālajā komēdijā «Kāzas Maļinovkā» mākslinieks atceras vēl tagad. Tas bija toreiz, kad Operetes teātris tikko bija radies.

Pēc tam viens otram sekoja gan režisora, gan aktiera darbi. Lomas un režijas Harijam Misiņam sniedzas vairākos desmitos. Tādas viņa iestudētās izrādes kā «Či-gānu mīla», «Rozmarija», «Havajas puķe», «Marica», «Jautrā atraitle» piedzīvoja ilgu mūžu uz Operetes teātra skatuves. No pēdējā laika režijām īpaši gribas pieminēt R. Benacka «Mana māsa un es», P. Abrahama «Balle «Savojā»» un «Viktorija un viņas huzārs» (par to 1975. g. Teātru pavasara skatē režisors saņēma godalgu).

Kas ir bijis nozīmīgākais mākslinieka daiļradē? No režijas darbiem noteikti R. Benacka «Mana māsa un es», tāpēc ka šajā darbā negaidīti interesanti parādījās visi lomu tēlotāji. Darbs ar aktieri piešķīra šai režijai īpašu pievilcību. Tāpat arī, piemēram, abos P. Abrahama iestudējumos. Pašās banālākajās «viņa un viņas» pliekano mīlas pārdzīvojumu peripetijās Harijs Misiņš tomēr pratis atraisīt aktieros neikdienišķas izpausmes, nemākslotu humoru un fantāzijas oriģinalitāti, kas, starp citu, raksturīgi Harijam Misiņam kā aktierim un ko ne katrs režisors prot panākt pat vērtīgā dramaturģiskā materiālā. Šķita, režisors pratis ar kaut kādām īpašām burvju metodēm iedvest aktierim savu garu. Neatkarojamo. «Misiņisko». To pašu, tikai gandrīz ar sajūtām uztveramo garīgo vibrāciju, kas liek mazajiem klausītājiem kā sīkiem magnētiņiem pieplakt pie lielā magnēta—radio, kad atskan pazīstamais siltais un pasaku noslēpumu sološais «Labvakar, mazo draudziņ!».

Un vai nu vienīgi mazie klausītāji gaida «pasaku onkuļa» balsi ieskanamies ētērā! Vienmēr, klausoties tajā, jādoma — kurā lomā gan tā pa īstam ir izsmelta šī neatkarojamā cilvēciskā vibrācija? Tradicionālajā operēšu varoņu un raksturtēlu galerijā tādu nebūs. Nav neviena klasiskās operetes iestudējuma, kurā H. Misiņš nebūtu spēlējis vai nu galvenos varoņus, vai kādu



H. Misiņš — Bils K. Portera mūziklā
«Skūpsti mani, Keti!» 1967. gadā

komisku raksturlomu. Tie ir bijuši profesionāli noslīpēti darbi, par kuriem mākslinieks daudz slavēts. Tomēr visbagātāk Harija Misiņa aktieriskā būtība atklājusies traģikomiskajā. Turklāt svārstību amplitūda no traģiskā uz komisko bijusi gandrīz vai galēja.

Skatoties viņu jaunības gadu lomā — Šūberta tēlā «Trejmeitiņās» vai arī nesen iestudētajā Kutuzova tēlā «Sendienās», pārsteidz ne tikai izteiksmes līdzekļu bagātība, bet arī reti sastopama operetes māksliniekam būtiska īpašība — tēlojumā nejūt robežu starp dziedājuma un runātā dialoga vietām. Ir viengabalains visu elementu saplūdinājums. Ja centīsies no Harija Misiņa izvilināt kaut ko par tēla koncepciju, diezin vai viņš

to varēs formulēt. Viņa labākie tēli rodas pusneapziņā, pašam māksliniekam par lielu pārsteigumu. Harijam Misiņam ir ļoti vērīga acs. Kādreiz nejauši var noķert to brīdi, kad aktieris «fiksē» savam tēlu «būvmateriālu» fondam kādu sarunu biedra iezīmi, kādu intonāciju vai kustību.

Pavisam nelielu, gandrīz vai epizodisku tēlu Harijs Misiņš atveidoja J. Osmaņa un Ģ. Ramana operetē «Sālsmaize Kartupeļu ielā» (režisors M. Kublinskis). Mākslinieks tur tēloja namu pārvaldes darbinieku Antonu Kloķīti, kas nepārtraukti kaut ko organizē, dara to no visas sirds, brīžiem kļūdams gandrīz vai smieklīgs aiz centības. Mūžīgi aizelsies, ar kaut kādiem papīru ruļļiem un dzīvokļu plāniem azotē viņš joņo pa jaunbūves laukumu un katrreiz nelaimīgi saskrienas ar godkāriģo putrotāju — celtniecības iecirkņa priekšnieku Lielpaneli (to meistarīgi tēloja E. Zveja). Lielpaneļa leksikā ir tikai viens dominējošais vārds «Saraui!», tas arī izsaka šī «darboņa» būtību. Abu mākslinieku dialogi mēģinājumos un izrādēs vienmēr piesaistīja uzmanību. Ne jau tikai viņu interesantā tēlojuma dēļ, bet galvenokārt tāpēc, ka šajās ainiņās, kurās saduras viltus organizatora vulgārais egocentrisms ar naīva, godīga darbinieka neiecietību, izlobās kāda interesanta patiesība. Kā lai Antons Kloķītis neizjūt riebumu pret šo «ziepju burbuļu meistaru», pret šo «mutes bajāru», ja tieši tādu dēļ viņam, Antonam, jādara desmit darbi uzreiz, turklāt viņš tos spiests darīt pavisam! Tad, kad Harija Misiņa Antons atkal jūt tuvojamies kārtējo neatliekamo darbu kampaņu, viņš neiztur un gāž ar saviem dārgajiem papīra ruļļiem Lielpanelim pa «dzelzsbetona pieri». Gandarīts viņš dodas tālāk organizēt kārtējo pasākumu. Taču izrādās, ka viņam jādiriģē pūtēju orķestris. Satracināts incidentā ar Lielpaneli, viņš nostājas orķestra priekšā un ierastā uzmundrinošā «tris, četri» vietā dziļā nopietnībā, sašutuma kamolu rīdams, savus pūtējus nokomandē: «Septiņi, astoņi!» Šī aktiera izdomātā detaļa bija raksturīga un dzīves patiesībai atbilstoša, jo uzspiestā ikdienas steigā mēs bieži kļūstam smieklīgi.

Harija Misiņa tēlu vidū paši ievērojamākie ir tie, kur tuvu saskaras smieklīgais ar nopietno, vai arī tie, kuru pamatā gluži vienkārši ir laba dramaturģija. Kur tas tā nav, tur aktieris cenšas realizēt savu dramaturģisko

ieceri, bet, ja neizdodas, tad piedzīvo neveiksmi kā katrs kārtīgs darba darītājs.

Harija Misiņa talanta izpausmes atkarīgas ne tikai no dramaturģijas, no režijas, tās dažreiz ietekmē pat sīkas kļūmes.

Dīvaini, ka tieši viņš, kas daudziem saviem jaunajiem kolēģiem, būdams režisors, palīdzējis apgūt profesijas noslēpumus un prātis iedvest drosmes un stabilitātes sajūtu, sev nav varējis radošas krīzes brīžos palīdzēt.

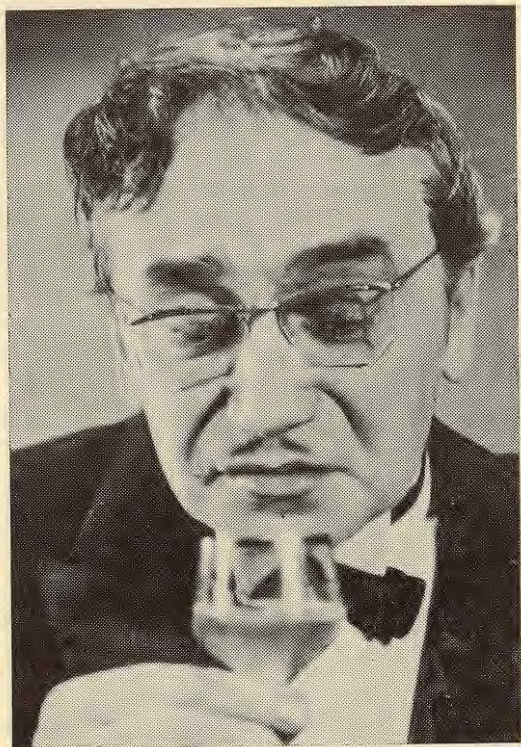
Laimīgi sagadījies, ka tādās reizēs tomēr Harijam Misiņam ir palīdzējis kāds impulss no malas. Tāds impulss pirms vairākiem gadiem — 50.—60. gados bija latviešu padomju oriģināloperetes rašanās, kas saistīta ar Arvīda Žilinska, Elīnas Zālītes, vēlāk ar Ventas Vīgantes ienākšanu teātrī.

A. Žilinska darbu literārais materiāls un muzikālā dramaturģija ir virzīta uz būtisku mūsdienu dzīves slāņu izpēti. Tas savukārt ļāvis aktieriem izpausties bagāti un daudzveidīgi, nevis tikai ekspluatēt sava talanta vienu pusi. Tāpēc A. Žilinska un citu mūsdienu padomju autoru muzikālajās komēdijās un mūziklos jūtam ne tikai aktiera neizsīkstošo humoru, bet arī apzinātu (vai neapzinātu) dzīves patiesības pētījumu, kas temperamentīgi ielauzies mākslinieka skatuves tēlos. Daudz svētīgas ierosmes viss operetes kolektīvs, protams, arī Harijs Misiņš, guva tad, kad teātrī viesojās Alfrēds Jaunušans, iestudējams A. Žilinska un V. Vīgantes «Dzintarkrasta puišus». A. Jaunušana spilgtās radošās fantāzijas rosināta, uz operetes skatuves radās bagāta tēlu galerija.

Piemēram, Alpe, kolhoza priekšsēdētājs. Dramaturģe V. Vīgante Alpes būtību ir koncentrējusi skopā, bet izteismīgā detaļā. Alpe vienmēr, pat vismazāko domstarpību gadījumā drošības labad pārvaicā kā sapulcē: «Jaut'jumi ir?» — un tūlīt pat bez punktiem, bez komatiem seko formāla atbilde: «Jaut'jumu nav.»

Tieši ar šiem diviem mazajiem teikumiem, ko aktieris saka vairāk sev nekā sarunu biedriem, panākts tēla vispārinājums. Harijs Misiņš šajos vārdos precīzi ietvēris Alpes pieķeršanos formālajai «ķeksīšu sistēmai», kas tiek ievērota kārtības labad un sevis nomierināšanai — sak, strādāju pareizi, viss rit normāli.

Harija Misiņa traktējumā mēs Alpi ieraugām kā tukšu plāpu, kas prot izlikties ļoti darbīgs, bet īstenībā ir



H. Misiņš — Negošs F. Lehāra operetē «Jautrā atraitne» 1967. gadā

bļauris un sīkumains komandētājs. Aktieris rāda, ka Alpe nemaz nav spējīgs ieklausīties sarunu biedrā, viņš tajā pat neskatās, par viņa domām neinteresējas, tāpēc Alpe nerunā dialogos, bet gan monologos, kas nobeidzas ar mūžīgo: «Jaut'jumi ir? — Jaut'jumu nav.» Un, kaut gan aktieris šo formālistu pasniedzis ļoti komiskiem līdzekļiem (grims, gaita un amizantā ventiņu izloksne), tomēr aiz sakāpinātā spilgtuma nepazūd brīdinājuma un atgādinājuma nopietnība.

Daudzi kolēģi atceras un ļoti atzinīgi vērtē arī Harija Misiņa tēloto Aldi pirmajā latviešu padomju operetē — A. Žilinska un E. Zālītes «Zilo ezeru zemē». Harija Misiņa izpildījumā Aldis nav tikai ciema mei-

teņu mīlulis. Tas ir puisis, kas sava gaišā humora un personiskās pievilcības dēļ ir sabiedrības dvēsele. Tāpēc arī viņam tiek piedoti visi grēki un grēciņi.

Īpašu vietu aktiera biogrāfijā ieņem karaļa Bobeša tēls Ž. Ofenbaha operetē «Žilbārdis». Operetes pamatā — vērtīgs literārais materiāls. Karikēto karali, kura tēlā izsmiets Napoleons III, Harijs Misiņš atveidoja ar virtuozu ekvilibrista asumu. Bobeša komiskums H. Misiņa tēlojumā bija uzsvērts jau tīri ārēji — sašķiebies neverīgi uz galvas uzliktais kronis, smieklīgi uzrautais deguns, negaidītās kustības liecināja par aizmārsīgu cilvēku, kas nemitīgi aizņemts ar ekscentriskām idejām. Ārpus šīm idejām un to īstenošanas karalim Bobešam nekas neeksistē.

Skatoties mākslinieku šajā lomā, bieži nevilus bija jāievelk elpa no negaidītas, asprātīgas mizanscēnas, piemēram, kad aktieris, pēkšņi nostājies uz galvas, turpina dialogu. Visa pustrakā karaļa Bobeša ačgārnība, viņa apšaubāmais valdnieka prestižs bija atveidots šajā groteskajā situācijā.

Par veiksmi noteikti uzskatāms arī Kutuzova tēls J. Kaijaka un B. Sosāra «Sendienās». Lomas traktējumā būtiska nozīme bija Kutuzovam veltītajai muzikālajai tēmai, kuras episkais skanējums pauda šī karavadoņa garīgo lielumu, viņa demokrātiskumu. Šis īpašības aktiera tēlojumā organiski apvienojās ar zemnieka vitalitāti un dziļu psihologa gudrību.

Interesanti skatuviskie darbi ir radušies, strādājot kopā ar režisoru K. Pamši un dirigentu J. Kaijaku, piemēram, galma glāzniekmeistara Čella tēls «Trejmeitnās».

Dažas Čella īpašības — viņa naivumu un lētticību aktieris sakāpinājis līdz galējībai. Harija Misiņa Čells vēlamo ātri pieņem par reāli esošo un pēc tam pats ilgi brīnās, kāpēc nav tā, kā bija iecerēts. Piemēram, ļoti jauki tiek iecerēts romāniņš ar skaisto operdziedātāju Grizī, pat rūpīgi iestudēta atzīšanās mīlestībā, bet, kad pienāk īstais brīdis, Čells, pats sev par lielu brīnumu, plāpā visādus niekus. Pārsteigts, izbrīnījies — savas fantāzijas upuris — viņš klīst no ainas uz ainu. Čella pārpratumi vedina uz domu, vai tikai lomas atveidojumam nav noderējušas mākslinieka bērnības fantāzijas un iedomas, kuru dēļ pašam un vecākiem vienmēr esot radies daudz pārpratumu.



H. Misiņš — Panatellass Ž. Ofenbaha operetē
«Perikola»

Harija Misiņa humors neatkārtojas, tam ir tūkstoš nianšu, sākot ar visneparastākajām hiperbolām un beidzot ar smeldzīgu, skumju ironiju, arī dramatiskām krāsām. Pat tādā lomā kā blēdīgais veikala direktors dienvidslāvu autora M. Mitroviča vodevilā «Aplaupīšana pusnaktī».

Harija Misiņa tēlojumā direktors ir ne tikai komisks. Viņš ir arī šarmants — īsts mūsdienu Minhauzens, kuram melošana ir aicinājums. Melis virtuozs, kas krāpjas gan savā darbā, gan personiskajā dzīvē, turklāt dara to aizrautīgi, ar iedvesmu. Blēdis, par kuru godī-

gāks ir pat veikalā ielavījies zaglis. Jo šarmantāk Harijs Misiņš atklāj direktora žongliera veiklumu, izklūstot no bīstamām situācijām, jo vairāk noskaidrojas šāda cilvēka bīstamība. Taču pavisam īsu acumirkli veiklā krāpnieka acīs pavīd skumjas, un tad var nojaust, ka viņš ir pats sava tukšuma un nemitīgās mānīšanās nomocīts, ka, bēgdams no šīs urdošās sajūtas, viņš melo aizvien trakāk.

Blēžu galerijas interesants papildinājums ir arī Arturs Klēbergs G. Ordelovska, A. Upīša un K. Pamšes operetē «Peldētāja Zuzanna». Mācītājs Klēbergs rūpēs par garīgo dzīvi neaizmirst arī laicīgo. Būtiski ir tas, kā aktieris atšifrē bailīgā mācītāja smieklīgumu — viņš padosies visiem pasaulīgajiem kārdinājumiem, pārdos pat savu dvēseli sētanam, ja vajadzēs, taču tā, lai viņa «avis» to neuzzina. Pasaules priekšā viņam par katru cenu jāpaliek šķīstam. Jāsaka, šāds tēla traktējums bija gan amizants, gan arī atbilda rakstnieka iecerei.

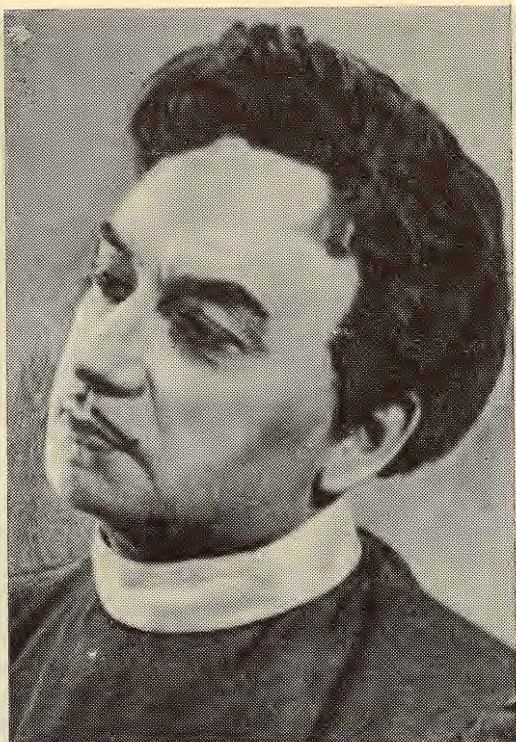
No pēdējā laika veiksmīgākajiem skatuves darbiem īpaši gribas pieminēt divus Blaumaņa tēlus — Ābramu muzikālajā komēdijā «Trīnes grēki» (A. Būmaņa un M. Baša mūzika) un Taukšķi Im. Kalniņa «No saldenās pudeles», par ko aktieris kārtējā teātra skatē saņēma balvu.

Harija Misiņa Ābrams savā pagastā ir interesantākais cilvēks, kurā ideāli apvienojušies gan klejojošs tirgonis, brīnumārst, smalks psihologs, gan arī informators un lielisks diplomāts. Kas tikai viņš nevarētu būt! O! Viņš prot visu!

Elegantajā, asprātīgajā Ābramā jaušams tas īpašais cilvēciskais siltums, kas vienmēr ir piesaistījis mākslinieka vērtīgākajā devumā.

Vienā no ainām Ābrams uznāk uz skatuves, dziedādam un dejodams ar saimes meitām. Šo ainu, kas ātri varētu kļūt par atsevišķu priekšnesumu, mākslinieks sildīt piesildīja ar savu gaišo humoru, apliecinādam Ābramu arī kā smalku «amiziera meistarū». Jā, Ābrams prot būt arī džentlmenis, ja tas nāk par labu viņa veikalam.

Vienreiz gadījās redzēt, kā, mēģinot šo ainu bez grima, parūkas un kostīma, aktiera seja it kā no iekšpuses nogrimējās. Acīs parādījās mazas, viltīgas uguniņas, visā stājā kaut kas uzsvērti švītīgs. Tas reizē

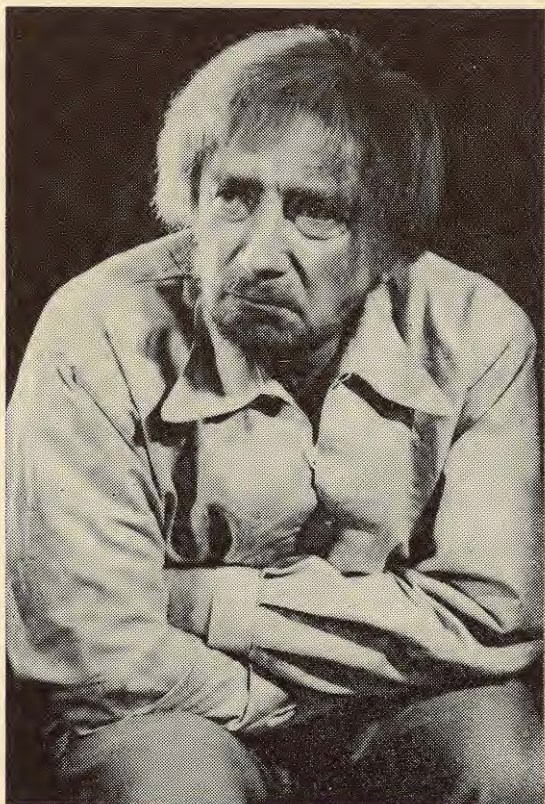


H. Misiņš — Arturs Kļēbergs G. Ordelovska
operetē «Peldētāja Zuzanna» 1968. gadā

bija Harijs Misiņš un arī Ābrams. Gudrais, cilvēku
vājības pazīstošais.

Kolēģi Hariju Misiņu dēvē par grima meistar. Aktiera labākajos darbos viņa grims ir bijis tikpat dabisks un nepiespiests kā visa lomas iekšējā dzīve. Jau mēģinājumos aktiera vaibsti it kā pārvēršas, piemērojas skatuves tēla sejai. Atliek tikai pirms izrādes šos vaibstus ar dažiem vilcieniem pastiprināt.

Būdams spožs aktieris, Harijs Misiņš savukārt nekad nav dēvēts par vokālā izpildījuma meistar. Viņš nav vokālists parastajā nozīmē. Nav viņam skanīga balss materiāla, ko būtu vērts skolot konservatorijā pēc kādas noteiktas dziedāšanas mākslas sistēmas. Tāpēc lomās,



H. Misiņš — Tautsargs Im. Kalniņa muzikālajā komēdijā «No saldenās pudeles» 1975. gadā

kur tomēr ir jādzied, protams, var nomanīt mākslinieka piepūli, neērto uzdevumu veicot.

Bet Harija Misiņa dziedāšanai piemīt kas cits — tas ir pievilcīgs un allaž mākslinieciski iederīgs. Viņš, būdams talantīgs raksturu interprets, prot arī neērtajām vokālajām vietām pārklūt pāri, atstājot uz klausītāju tikamu iespaidu. Viņš vokālo, it īpaši fragmentos, kur pamatā ir muzikālais rečitatīvs, prot iejūtīgi, atbilstoši raksturam izrunāt — izdziedāt, un mākslinieciskā patiesība neko nezaudē. Tātad arī dziedāšanā dominē aktieriskā suverēnā meistarība un šarmantās māks-

slinieckās personības pievilcība, kas kompensē vokālo dotumu trūkumus. Tieši no tā, kā mākslinieks dzied tēlā, kā viņš «izdzied» sava tēla būtiskās īpašības, radušies interesanti, īstas skatuviskas iedvesmas apgāroti mirklī, piemēram, «Dziesma par piena mašīnu» (neaizmirstams E. Zvejas un H. Misiņa duets un dialogs!) vai «Gaiļa dziesma» Imanta Kalniņa muzikālajā komēdijā «No saldenās pudeles», kur ļoti spilgti atklājas Harija Misiņa Taukšķa šaubas un ilgas. Šī loma vairāk nekā citas visā pilnībā apliecināja aktiera mazāk izmantoto talanta pusi — viņa traģikomika dotības. Libreta autore un izrādes režisore M. Tetere konsekvēnti mēģinājumos atraisīja šo aktiera īpatnību, kas ir ļāvusi mākslinieka izteiksmes līdzekļiem nenobružāties samērā vienveidīgajā operešu repertuārā.

Izpūrušais matu ērkulis, naivais un neticīgais acu skatiens zem divainajām pinkām, uzsvērti neatkarīgā gaita Harija Misiņa Taukšķim piešķir noslēgta savdabja izskatu. Viņš atgādināja mājas gariņu, kas tikko izlīdis no klētsapakšas un tūlīt tur var atkal pazust, ja viņu kāds pārmērīgi traucēs. Cilvēks ar lielu pašcieņu. No precībām ar Lavīzi viņš atsakās tieši tāpēc, ka enerģiskajā Lavizē nojauš draudus savai patstāvībai.

Par Taukšķi vēl ilgi jādomā pēc izrādes kā par reāli eksistējošu, pazīstamu cilvēku, kuru daudzi nesaprot, pazobo, uzskata par divaini. Taču viņš ilgojas pēc apkārtējo cilvēku saprašanas un draudzības, kaut arī baidās pievilties. Tēla komisko slāni veido šīs sakāpinātās bailes, kas Taukšķi padara smieklīgu un reizē mums visiem tik saprotamu. Tik gaišu smaidu mūsos spēj izraisīt laikam vēl vienīgi bērnu zīmējumi ar viņu nevilto un pirmatnīgo pasaules vērojumu. Harija Misiņa Taukšķis tieši atgādina ar bērna roku zīmētu izpūrušu «sūnu vecīti», kas liekas no pasaku grāmatas izkāpis un tomēr ļoti reāls.

Par mākslinieka plašo diapazonu neapšaubāmi liecināja arī Solista tēls Im. Kalniņa un M. Teteres bigbīta noveletēs «*Quo vadis, mana ģitāra?*». Šajā tēlā vienopus savijās gan traģiskais, gan komiskais, no tā nemitīgās iekšējās kustības mākslinieka traktējumā radās pretrunu nomākts cilvēks, kas, it kā atrāviens no savas īstās dzīves orbītas, stūrgalvīgi lido pretim savai bojāejai. Taču kaut kas šajā lomā aktieri traucēja, jo ne

visās izrādēs tēlojums bija viengabalains. Aktieris divainā kārtā baidījās uzticēties savai intuīcijai un neļāva līdz galējai amplitūdai aizšūpoties tragikomisma stihijai, kas palīdzētu šo cilvēku rādīt baismīgu un vienlaikus arī smieklīgu. Aktieris it kā nobijās no spožām tēlojuma krāsām un brīžiem samulsa, liekot samulst arī tiem mākslinieka cienītājiem, kuriem spilgtā atmiņā vēl Harija Misiņa Susiks «Trembitā», Eizenšteins «Sikspārnī», bezgala smieklīgais karalis «Zilbārdī».

Toties viņi uzgavilēja Ansim R. Paula un M. Teteres dziesmuspēlē «Pāri, kas dabonas». Te laimīgi saplūda A. Brigaderes un R. Paula humors ar Harija Misiņa spēju radīt savu īpašu tēla dramaturģiju. Atkal no tēlu būvmateriālu krātuvēm tika paņemti pāris interesantu vērojumu, un tā radās Ansis, cilvēks, kuram nav nekādu mazvērtības kompleksu, kurš par sevi ir ļoti labās domās, ar visu apmierināts un iedomājas sevi skaistu un neatvairāmu. Rakstura kvintesence un komisma smaile ir «Stostīgā dziesmiņa», kurā viņš naivā pašpārliecībā to visu izklāsta ciema meitām. R. Pauls dziesmiņā precīzi atklājis šī lielbnieka naivo, sakāpināto iedomību. Harija Misiņa tēlojumā spilgti izjūtam gluži reālo situāciju, kad cilvēku nereti uzskata par to, par ko viņš sevi iedomājas.

Visā šajā daudzveidīgo tēlu galerijā aktiera labākais devums tomēr saistīts ar operetes žanram it kā neraksturīgo repertuāru. Tās ir lomas, kurās atklājas mākslinieka dvēsele, lomas, kas mums liekas ne tikai profesionāli meistarīgas, bet palīdz arī dziļāk ieskatīties gan mākslinieka, gan savā iekšējā pasaulē.

GODA NO LATVIJAS
HRONIKA
 UN KOLEKTIVU



Mārgerita Zariņa —

Latvijas PSR

*Kopējais bagātākais mākslas darbinieku
 guāns*

*Rūta Zilvante — Latvijas PSR Valsts Akadēmiskā
 operas un balsta teātra soliste.*

*Anatolijs Vasiļevičs — Latvijas PSR Valsts Akadē-
 miskā operas un balsta teātra solists.*

*Sigis Vāgš — pianists, Latvijas PSR
 Valsts konservatorijas koncertmeistars.*

*Eldons Vasiļevičs — solists, Latvijas PSR Valsts
 konservatorijas solists.*

Latvijas Pār

*Kopējais bagātākais mākslas darbinieku
 guāns*

*Alfrēds Bērziņš — Daugavas kara apgabala
 kara divīzijas priekšnieks.*

*Valdis Bērziņš — Valsts konservatorijas
 solists.*

*Valdis Bērziņš — Valsts konservatorijas
 solists.*

*Šī grāmata ir par Latvijas PSR 1975. gada
 1. ceturkšņa mākslas darbinieku — Latvijas
 PSR Valsts konservatorijas solistu.*

Lolita Fūrmane

**GODA NOSAUKUMI UN APBALVOJUMI
LATVIJAS PSR MŪZIKAS DARBINIEKIEM
UN KOLEKTIVIEM¹**

1970. gads

PSRS Tautas mākslinieka goda nosaukums

Margerim Zariņam — komponistam.

*Latvijas PSR
Nopelniem bagātā skatuves mākslinieka
goda nosaukums*

*Ritai Zelmanei — Latvijas PSR Valsts Akadēmiskā
operas un baleta teātra solistei,
Anatolijam Vasiļjevam — Latvijas PSR Valsts Akadē-
miskā operas un baleta teātra solistam,
Silvijai Heinei-Madrēvičai — pianistei, Latvijas PSR
Valsts filharmonijas koncertmeistarei,
Eleonorai Testeļecai — čellistei, Latvijas PSR Valsts
filharmonijas solistei.*

*Latvijas PSR
Nopelniem bagātā mākslas darbinieka
goda nosaukums*

*Aleksandram Daņilovam — Baltijas kara apgabala or-
ķestru dienesta priekšniekam,
Uldim Balodim — Rēzeknes mūzikas vidusskolas
pedagogam,
Jānim Gercānam — Ventspils mūzikas vidusskolas
pedagogam,*

¹ Hronikas dati sniegti par laikposmu no 1970. līdz 1973. ga-
dam (iepriekšējais hronikas publicējums — «Latviešu mūzikas»
VIII laidienā — beidzas ar 1969. gada datiem).

- Antoņinai Mežinskai* — Rēzeknes mūzikas vidusskolas pedagoģei,
Gunāram Ordelovskim — komponistam, Latvijas PSR Valsts deju ansambļa «Daile» galvenajam diriģentam,
Edgaram Račevskim — Latvijas PSR Radio un televīzijas Teodora Kalniņa kora mākslinieciskajam vadītājam un galvenajam diriģentam.

Latvijas PSR

Nopelniem bagātās pasniedzējas goda nosaukums

- Jutai Daugulei* — E. Dārziņa speciālās mūzikas vidusskolas pedagoģei.

Latvijas PSR

Nopelniem bagātā kolektīva goda nosaukums

- Latvijas PSR Radio un televīzijas Teodora Kalniņa korim (mākslinieciskais vadītājs un galvenais diriģents Edgars Račevskis).

Latvijas PSR Valsts prēmija

- Komponistam *Jānim Ivanovam* par simfoniju «*Symphonia humana*».

Latvijas Ļeņina komjaunatnes prēmija

- Komponistam *Paulam Dambim* par oratoriju «Zilā planēta» un Koncertu — rekviēmu diviem korim, divām zēnu balsīm un ērģelēm, komponistam *Raimondam Paulam* par lielo ieguldījumu latviešu padomju estrādes mūzikas attīstībā un aktīvo koncertdarbību.

Tautas kolektīva goda nosaukums

- Cēsu rajona skolotāju korim «*Beverīna*» (diriģents Imants Kokars),
 Madonas rajona padomju saimniecības «*Cesvaine*» jauktajam korim «*Cesvaine*» (diriģents Harijs Šulcs),
 Alūksnes rajona kultūras nama jauktajam korim «*Dzelme*» (diriģents Jānis Kravalis),

Talsu rajona kultūras nama un Energoceltniecības tresta Talsu pārvietojamās mehanizētās kolonnas (PMK) pūtēju orķestrim «Talsi» (diriģents Jānis Gercāns).

Mākslas zinātņu doktora grāds

Komponistam un muzikologam *Maksim Goldinam* par disertāciju «Latviešu tautasdziesmas stilistiskās pamatiezīmes un tās saites ar austrumslāvu tautasdziesmu», kas tika aizstāvēta P. Čaikovska Maskavas Valsts konservatorijā.

Mākslas zinātņu kandidāta grāds

Muzikoloģei *Tatjanai Kuriševai* par disertāciju «Vokālais kamercikls mūsdienu padomju mūzikā», kas tika aizstāvēta P. Čaikovska Maskavas Valsts konservatorijā,

Muzikoloģei *Sofijai Vēriņai* par disertāciju «Muzikālais teātris Latvijā un latviešu nacionālās operas rašanās», kas tika aizstāvēta N. Rimska-Korsakova Ļeņingradas Valsts konservatorijā.

Vissavienības jauno mūziķu izpildītāju konkurss

Pirmo vietu un konkursa laureāta nosaukumu izcīnīja Latvijas PSR Valsts filharmonijas čelliste *Eleonora Testeļeca*.

Latvijas PSR konkurss par labāko masu dziesmu

Edmundam Goldšteinam pirmās pakāpes prēmija piešķirta par dziesmu «Jaunība un Ļeņins» (L. Pēlmaņa vārdi),

Gedertam Ramanam otrās pakāpes prēmija — par dziesmu «Skaistākā jūra, mīļākais krasts» (G. Selgas vārdi),

Romualdam Kalsonam trešās pakāpes prēmija — par dziesmu «Tālāk ejam» (A. Skalbes vārdi),

Gedertam Ramanam trešās pakāpes prēmija — par dziesmu «Tēvu zeme» (G. Selgas vārdi),

Mendelim Bašam trešās pakāpes prēmija — par dziesmu «Ļeņinieši» (G. Beilina vārdi).

1971. gads

*Latvijas PSR
Tautas skatuves mākslinieka
goda nosaukums*

Aleksandram Lembergam — Latvijas PSR Valsts Akadēmiskā operas un baleta teātra galvenajam baletmeistaram.

*Latvijas PSR
Nopelniem bagātā skatuves mākslinieka
goda nosaukums*

Oļģertam Šustam — Latvijas PSR Radio un televīzijas simfoniskā orķestra solistam,

Renātei Pučkai-Šteinbergai — Valsts Rīgas Operetes teātra solistei,

Jēkabam Krēsliņam — Valsts Rīgas Operetes teātra solistam.

*III Vissavienības komjaunatnes
dziesmu festivāls Vorosilovgradā*

Laureāta nosaukumu izcīnīja LPSR Valsts Akadēmiskā operas un baleta teātra solists *Vladimirs Okuņs*.

*V. I. Leņina 100. dzimšanas dienai veltītais
Vissavienības konkurss
par labāko muzikālā teātra iestudējumu*

Pirmās pakāpes diploms — Latvijas PSR Valsts Akadēmiskajam operas un baleta teātrim par O. Barskova baleta «Inku zelts» iestudējumu,

Trešās pakāpes diploms — Valsts Rīgas Operetes teātrim par T. Hreņņikova operetes «Baltā nakts» iestudējumu.

Oktobra Revolūcijas ordenis

Jānim Ozoliņam — komponistam.

Darba Sarkanā Karoga ordenis

Jānim Hunhenam — Latvijas PSR Valsts Akadēmiskā operas un baleta teātra diriģentam,
Kārlim Zariņam — Latvijas PSR Valsts Akadēmiskā operas un baleta teātra solistam,
Dzintaram Kļaviņam — Ventspils mūzikas vidusskolas direktoram.

Ordenis Goda Zīme

Raimondam Paulam — komponistam,
Ģedertam Ramanam — komponistam.

Medaļa «Par darba varonību»

Intai Villerušai — J. Vītola Latvijas Valsts konservatorijas koncertmeistarei.

1972. gads*Latvijas PSR*

Tautas skatuves mākslinieka goda nosaukums

Kārlim Zariņam — Latvijas PSR Valsts Akadēmiskā operas un baleta teātra solistam.

Latvijas PSR

*Nopelniem bagātā mākslas darbinieka
goda nosaukums*

Birutai Dreīžei — LPSR Televīzijas un radoraidījumu komitejas vecākajai redaktorei,
Ausmai Derkēvicai — Tautas kora «Dzintars» diriģentei,
Elvirai Salmiņai — Tautas kora «Līvzeme» diriģentei,
Aldonim Kalniņam — komponistam.

Latvijas PSR Valsts prēmija

Valteram Kaminskim — komponistam.

Latvijas Ļeņina komjaunatnes prēmija

Anatolijam Vasiļevam — Latvijas PSR Valsts Akadēmiskā operas un baleta teātra solistam.

*Vissavienības koru festivāla (Tallinā) laureāta
nosaukums*

Sudraba medaļa kamerkorim «Ave sol» (mākslinieciskais vadītājs un galvenais diriģents Imants Kokars). Kora sniegunā konkursā izskanēja A. Koševska «Fa-re-mi-do-si», U. Naiso «Karam — nē!», P. Dambja cikla «Jūras dziesmas» fināls.

*IV starprepubliku
jauno izpildītāju konkursa (Viļņā) laureāti*

Čelliste *Maija Prēdele* — pirmās pakāpes diploms,
dziedātāja *Elga Brahmane* — pirmās pakāpes diploms,
pianists *Valentīns Bogoļubovs* — pirmās pakāpes diploms,
čelliste *Ingrīda Meškone* — otrās pakāpes diploms,
vijolnieks *Vladimīrs Cipins* — otrās pakāpes diploms,
vijolnieks *Uldis Sprūdžs* — otrās pakāpes diploms,
čellists *Ivars Pauls* — trešās pakāpes diploms.

Darba Sarkanā Karoga ordenis

Nikolajam Vanadziņam — ērģelniekam, J. Vītola Latvijas Valsts konservatorijas profesoram.

1973. gads

Latvijas PSR

Tautas skatuves mākslinieka goda nosaukums

Daumantam Gailim — kordirigentam.

Latvijas PSR

Nopelniem bagātā pasniedzēja goda nosaukums

Voldemāram Šeļegovam — E. Dārziņa speciālās mūzikas vidusskolas Stīgu instrumentu nodaļas vadītājam.

*Latvijas PSR**Nopelniem bagātā kolektīva goda nosaukums*

Tautas korim «D a i l e» (diriģents Gido Kokars).

Tautas kolektīva goda nosaukums

Bauskas rajona kultūras nama skolotāju korim «D a i n a» (diriģents Gido Kokars),

Olaines plastmasu pārstrādes rūpnīcas jauktajam korim «D z i e s m a» (diriģents Jevgeņijs Augustinovičs),

Republikas izglītības, augstskolu un zinātnisko iestāžu darbinieku kultūras nama skolotāju korim «S k a ņ u p e» (diriģents Haralds Mednis),

ražošanas apvienības «Sarkanā tekstilniece» sieviešu korim «Ā u s m a» (diriģents Jānis Zirnis),

Rēzeknes pilsētas tirdzniecības pārvaldes sieviešu korim «Ļ e v i ņ a» (diriģente Antoņina Mežinska),

Rēzeknes pilsētas medicīnas darbinieču korim (diriģente Emīlija Slišāne),

Valmieras rajona kultūras nama vīru korim «I m a n t a» (diriģente Irēna Baltābola),

Ludzas rajona kultūras nama pūtēju orķestrim (diriģents Jānis Broks).

Mākslas zinātņu kandidāta grāds

Muzikoloģei *Jeļenai Voskresenskai* par disertāciju «Latviešu baleta mūzika», kas tika aizstāvēta N. Rimska-Korsakova Ļeņingradas Valsts konservatorijā.

II starptautiskais džeza kompozīciju konkurss Monako

Uldim Stabulniekam par skaņdarbu «Balāde» piešķirta trešā prēmija un laureāta goda nosaukums.

Vissavienības dziesmu konkurss

Imantam Kalniņam un dzejniekam *Imantam Lasmanim* par dziesmu «Dzimtene» — pirmā prēmija,

Raimondam Paulam un dzejniekam *Ziedonim Purvam*
par dziesmu «Esam tavi, Dzimtene» — trešā
prēmija,
Valteram Kaminskim par «Draudzības dziesmu»
(J. Sirmbārža vārdi) — goda diploms,
Imantam Kalniņam par dziesmu «Ļeņinam» (I. Zie-
doņa vārdi) — goda diploms.

*M. K. Čurloņa starprepubliku pianistu
konkurss (Viļņā)*

Trešo vietu izcīnīja Jāz. Mediņa mūzikas vidusskolas
absolvente *Olga Moskaļonova* (E. Strazdiņas kla-
vieru klase).

LATVIEŠU PADOMJU KOMPONISTU SKAŅDARBU PIRMATSKAŅOJUMI

1970. gads

Oļegs Barskovs. Koncerts obojai un orķestrim; 10. XI LPSR Valsts filharmonijas zālē atskaņoja E. Zemovičs un Latvijas PSR Radio un televīzijas simfoniskais orķestris C. Kriķa vadībā.

Indulis Dālmanis. Trīs dziesmas ar Z. Purva vārdiem («Rudenī», «Var paiet gadi...», «Kalnā kāpējam»); 15. XI LPSR Valsts filharmonijas Kamermūzikas zālē dziedāja L. Andersone, pie klavierēm J. Lindbergs.

Pauls Dambis. *Sonata Nr. 4 per piano duo* (op. 30); 15. XI LPSR Valsts filharmonijas Kamermūzikas zālē atskaņoja klavieru duets — M. Švinka un R. Redbergs.

Lūcija Garūta. Kantāte «Sev, Tev — visiem» (autores vārdi); 15. XI Doma koncertzālē izpildīja Latvijas PSR Radio un televīzijas T. Kalniņa koris E. Račevska vadībā, solists P. Grāvelis, pie ērģelēm P. Sīpolnieks.

«Viņu spēks» (autores vārdi); 15. XI Doma koncertzālē dziedāja P. Grāvelis, ērģeļu pavadījumu atskaņoja P. Sīpolnieks.

Edmunds Goldšteins. Vokāli simfonisks cikls «Jūra un krasts» (A. Krūkļa vārdi); 12. XI LPSR Valsts filharmonijas zālē atskaņoja Latvijas PSR Radio un televīzijas simfoniskais orķestris A. Viļumaņa vadībā, soliste L. Andersone.

Oļģerts Grāvītis. «Jel dod man izturību, zeme» (C. Dineres vārdi); 3. V LPSR Valsts filharmonijas Kamermūzikas zālē dziedāja Ā. Simsone, pie klavierēm R. Bulle.

Romualds Grīnblats. Mūzika A. Lindgrēnas stāstam «Pepija Garzeķe». Pirmizrāde notika Ļeņina komjau-natnes Jaunatnes teātrī 2. I (latviešu trupā) un 11. II

(krievu trupā); rež. inscen. J. Ogņanova (Bulgārija), scenogr. D. Rožlapa.

Mūzika M. Bulgakova lugai «De Moljēra kunga dzīve». Pirmizrāde notika 15. X Rīgas Krievu drāmas teātrī; rež. L. Beļavskis, scenogr. J. Feoktistovs.

Mūzika Rīgas kinostudijas televīzijas filmai «Šūpoles»; scen. aut. S. Mihaļčenko, rež. R. Gorjajevs, oper. R. Piks, mākslinieks U. Pauzers.

«Runcis un putns» (Ž. Prevēra vārdi); 15. XI LPSR Valsts filharmonijas zālē dziedāja E. Dārziņa speciālās mūzikas vidusskolas zēnu koris J. Ērenštreita vadībā.

Nilss Grīnfelds. Kapričo klavierēm un stīgu orķestrim; 12. XI LPSR Valsts filharmonijas zālē atskaņoja V. Jancis un Latvijas PSR Radio un televīzijas simfoniskā orķestra stīgu grupa A. Viļumaņa vadībā.

Artūrs Grīnups. Koncerts mežragam un orķestrim; 10. XI LPSR Valsts filharmonijas zālē atskaņoja A. Klišāns un Latvijas PSR Radio un televīzijas simfoniskais orķestris L. Reitera vadībā.

Jānis Ivanovs. «*Symphonia humana*» (Z. Purva teksts); 22. I LPSR Valsts filharmonijas zālē atskaņoja Latvijas PSR Radio un televīzijas simfoniskais orķestris diriģenta A. Kaca (Novosibirska) vadībā, tekstu lasīja aktieris U. Norenbergs.

«Skicējums 1a» klavierēm; 13. XI LPSR Valsts filharmonijas Kamermūzikas zālē atskaņoja I. Ivanovs.

Igors Jerjomins. Svinīgā uvertīra; 7. II LPSR Valsts filharmonijas zālē atskaņoja Baltijas kara apgabala štāba orķestris diriģenta N. Čina vadībā.

Romualds Jermaks. Koncerts ērģelēm un kamerorķestrim; 11. XI Doma koncertzālē atskaņoja P. Sīpolnieks un LPSR Valsts filharmonijas kamerorķestris T. Liščica vadībā.

Sešas dziesmas ar R. Tagores vārdiem («Sirdsskaidrā sveicienā tev vien», «Nakts ir tumša», «Jā, es zinu», «Kad sirds sāk nocietināties un sastingt», «Manas dziesmas ir kā pavasara puķes», «Es gremdējos veidu okeāna dziļumā»); 11. XI Doma koncertzālē dziedāja A. Tauriņa, pie ērģelēm P. Sīpolnieks.

Aldonis Kalniņš. Vokāli simfoniska poēma «Man reizēm vajag klusuma...» (E. Matuzēviča vārdi); 14. XI LPSR Valsts filharmonijas zālē atskaņoja Latvijas

PSR Radio un televīzijas simfoniskais orķestris L. Vignera vadībā, soliste L. Daine.

«Jūra elpo» (Z. Purva vārdi); 15. XI Doma koncertzālē dziedāja Latvijas PSR Radio un televīzijas T. Kalniņa koris, diriģents E. Račevskis.

«Krusta zirnekļis» (O. Vācieša vārdi), «Karavīri iet» (B. Sauliša vārdi), «Jampadracis» (O. Vācieša vārdi); 15. XI LPSR Valsts filharmonijas zālē dziedāja E. Dārziņa speciālās mūzikas vidusskolas zēnu koris J. Ērenštreita vadībā.

«Balāde par pieradumu» (M. Čaklā vārdi) un «Pelēka diena» (M. Čaklā vārdi); 15. XI LPSR Valsts filharmonijas zālē dziedāja Tautas sieviešu koris «Dzintars», diriģente A. Derkēvica.

Imants Kalniņš. Mūzika A. Dimā «Trīs musketieriem» (A. Miglas dramatisējums, V. Kalniņa dziesmu teksti); pirmizrāde notika 24. I Valsts Liepājas teātrī; rež. A. Migla, scenogr. A. Plaudis.

Koncerts orķestrim (otrā redakcija); 30. V LPSR Valsts filharmonijas zālē atskaņoja Latvijas PSR Radio un televīzijas simfoniskais orķestris L. Vignera vadībā.

Romualds Kalsons. Četras dziesmas ar D. Avotiņas vārdiem («Atveries, jūra», «Es izbrīdu», «Pie mūsu jaunības slitas», «Ai, marta puteni»); 25. IV LPSR Valsts filharmonijas Kamermūzikas zālē dziedāja L. Daine, pie klavierēm V. Cīrulle.

Mūzika V. Ļūdēna lugai «Rīga dimd»; pirmizrāde notika 10. VI Leļļu teātrī (latviešu trupā); rež. A. Cepurītis, mākslin. A. Mangalis.

Koncerts čellam un orķestrim; 12. XI LPSR Valsts filharmonijas zālē atskaņoja E. Testeļeca un Latvijas PSR Radio un televīzijas simfoniskais orķestris autora vadībā.

Dmitrijs Kuļkovs. Koncerts ērģelēm un kamerorķestrim; 13. VI Doma koncertzālē atskaņoja J. Ļisicina un LPSR Valsts filharmonijas kamerorķestris T. Lifšica vadībā.

Jānis Ķepītis. «Tagad» (D. Avotiņas vārdi); 4. I LPSR Valsts filharmonijas Kamermūzikas zālē dziedāja I. Jakobsone, pie klavierēm D. Graubiņa.

Prelūdijs un Skerco divām klavierēm; 31. III LPSR

Valsts filharmonijas Kamermūzikas zālē atskaņoja klavieru duets — N. Novika un R. Haradžanans.

Jānis Mediņš. Balets «Mīlas uzvara» (otrā redakcija; V. Komisāra librets); pirmizrāde notika 2. I Akadēmiskajā operas un baleta teātrī; diriģ. J. Hunhens, baletmeist. I. Strode, scenogr. E. Vārdaunis.

Jēkabs Mediņš. Otrais koncerts mežragam un orķestrim; 22. III Doma koncertzālē atskaņoja A. Klišāns un P. Sīpolnieks (ērģeles).

Raimonds Pauls. Mūzika Rīgas kinostudijas mākslas filmām: «Vella kalpi»; scen. aut. J. Anerauds un A. Leimanis (pēc Rutku Tēva romāniem), rež. A. Leimanis, kinooper. M. Kleins, mākslin. L. Grasmanis;

«Klāvs — Mārtiņa dēls»; scen. aut. J. Lūsis, rež. O. Dunkers, oper. M. Zvirbulis, mākslin. G. Balodis;

Mūzika Rīgas kinostudijas leļļu filmai «Vecītis»; scen. aut. un rež. A. Burovs, mākslin. A. Merkmanis, oper. J. Milbrets.

Pēteris Plakidis. Mūzika E. Braginska un E. Rjazanova lugai «Reiz Jaungada naktī»; pirmizrāde notika 14.V A. Upīša Akadēmiskajā drāmas teātrī; rež. A. Jauņšans, scenogr. M. Kitajevs.

Mūzika klavierēm, stīgu orķestrim un timpāniem; 14.XI LPSR Valsts filharmonijas zālē atskaņoja Latvijas PSR Radio un televīzijas simfoniskā orķestra stīgu grupa L. Vignera vadībā.

Mūzika izrādei «Piecstāvu pilsēta» (pēc V. Lāča romāna, A. Liniņa dramatiz.); pirmizrāde notika 26.XII A. Upīša Akadēmiskajā drāmas teātrī; rež. A. Jaunušans, scenogr. G. Zemgals.

Gederts Ramans. Estrādes hiperbola «Sālsmaize Kartupeļu ielā» (J. Osmaņa librets); pirmizrāde notika 3.III Rīgas Operetes teātrī (latviešu trupā); diriģ. M. Bašs, rež. M. Kublinskis, baletm. J. Pankrate, scenogr. A. Freibergs.

Mūzika Rīgas kinostudijas mākslas filmai «Šaujmanā vietāl»; scen. aut. R. Vētra un M. Makļarskis, rež. J. Streičs, oper. R. Piks, mākslin. I. Antone.

Mūzika Rīgas kinostudijas leļļu filmai «Zaķa kāposti»; scen. aut. A. Sakse un A. Burovs; rež. A. Noriņš, mākslin. A. Burovs, oper. J. Milbrets.

Trešā simfonija; 14.XI LPSR Valsts filharmonijas zālē atskaņoja Latvijas PSR Radio un televīzijas simfoniskais orķestris L. Vignera vadībā.

«Uz jaunu gadu simteni» (J. Petera vārdi), «Dzelzu puika» (V. Ļūdēna vārdi), «Lai dzīvo sports» (O. Vācieša vārdi); 15.XI LPSR Valsts filharmonijas zālē dziedāja E. Dārziņa speciālās mūzikas vidusskolas zēnu koris J. Ērenštreita vadībā.

Ādolfs Skulte. Kantāte «Atbalss» (Z. Purva vārdi); 23.IV LPSR Valsts filharmonijas zālē izpildīja Valsts Akadēmiskais koris un Latvijas PSR Radio un televīzijas simfoniskais orķestris C. Kriķa vadībā.

Mūzika Rīgas kinostudijas televīzijas filmai «Uzbērumš»; scen. aut. A. Dripe, rež. Ē. Lācis, kinooper. J. Briedis, mākslin. L. Grasmanis.

Valentīns Utkins. Trīs dziedājumi no vokālā cikla «Mūžības granītā cirsts»: «Nelķes» (G. Selgas v.), «Pieņimeklis» (A. Skalbes v.), «Tikšanās ar Ļeņinu» (I. Ziedoņa v.); 13.XI LPSR Valsts filharmonijas Kamermūzikas zālē dziedāja G. Antipovs, pie klavierēm D. Graubiņa.

Ivars Vigners. Mūzika Rīgas kinostudijas leļļu filmām:

«Juceklis»; scen. aut. V. Mihailovs, rež. A. Burovs, mākslin. A. Merkmanis, oper. J. Mīlbreits;

«Ak, mode, mode!»; scen. aut. C. Melameds, rež. A. Burovs, mākslin. G. Vīndedzis, oper. J. Mīlbreits.

Margēris Zariņš. Koris no uzveduma «Opera uz laukuma» 1. cēliena; 15.XI LPSR Valsts filharmonijas zālē dziedāja Tautas vīru koris «Dziedonis», diriģents I. Koks.

Mūzika Rīgas kinostudijas mākslas filmai «Vārnu ielas republika»; scen. aut. J. Plotnieks (pēc J. Grīziņa stāsta), rež. A. Neretniece, oper. Z. Dūdiņš, mākslin. H. Līkums un J. Matīss.

Arvids Žilinskis. Kantāte «Ļeņina doma varoņus sauc» (J. Vanaga vārdi); 23.IV LPSR Valsts filharmonijas zālē izpildīja Valsts Akadēmiskais koris un Latvijas PSR Radio un televīzijas simfoniskais orķestris C. Kriķa vadībā, solists P. Grāvelis.

«Zeme» (A. Brodeles vārdi); 3.V LPSR Valsts filhar-

monijas Kamermūzikas zālē dziedāja Ā. Simsone, pie klavierēm R. Bulle.

Liriskā poēma «Sarkanā marmora noslēpums» (A. Krūkļa librets); pirmizrāde notika 29.XII Rīgas Operetes teātrī (latviešu trupā); diriģ. M. Bašs, rež. H. Mišņš, baletm. J. Pankrate, scenogr. A. Zirnis.

1971. gads

Romualds Grinblats. Mūzika R. Kaugvera lugai «Sava sala»; pirmizrāde notika 3.IV Rīgas Krievu drāmas teātrī; rež. I. Pekers, scenogr. J. Feoktistovs.

Mūzika K. Goci lugai «Zaļais putniņš»; pirmizrāde notika 22.IX Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātrī (krievu trupā); rež. N. Šeiko, scenogr. D. Rožlapa.

Mūzika Rīgas kinostudijas mākslas filmai «Salātiņš»; scen. aut. J. Lūsis, rež. V. Brasla, oper. U. Egle, mākslin. U. Pauzers.

Jānis Ivanovs. «*Sinfonia da camera*»; 25.IX Rēzeknes kultūras namā atskaņoja LPSR Valsts filharmonijas kamerorķestris T. Lifšica vadībā.

Romualds Jermaks. Sonāte ērģelēm; 3.III Doma koncertzālē atskaņoja J. Ļisicina.

Meditācija ērģelēm; 21.IV Doma koncertzālē atskaņoja J. Ļisicina.

«Mana dziesma» (R. Tagores vārdi); 28.IV Doma koncertzālē izpildīja L. Daine (mecosoprāns), E. Bertovskis (čells) un P. Sīpolnieks (ērģeles).

Aivars Kalējs. Variācijas ērģelēm; 11.XII Doma koncertzālē atskaņoja J. Ļisicina.

Aldonis Kalniņš. Ķora cikls «Un zeme zied» (Z. Purva vārdi); 15.XII LPSR Valsts filharmonijas zālē dziedāja Valsts Akadēmiskais koris I. Cepīša vadībā.

«Pavasara dziesmas» sieviešu korim un stīgu orķestrim (tautasdziesmu vārdi); 26.XII LPSR Valsts filharmonijas zālē izpildīja Tautas koris «Dzintars» un Latvijas PSR Radio un televīzijas simfoniskā orķestra stīgu grupa L. Vīgnera vadībā.

«Latviešu tautasdziesmas» stīgu kvartetam, II burt-nīca; 26.XII LPSR Valsts filharmonijas zālē atskaņoja filharmonijas stīgu kvartets: V. Žariņš (1. vijole),

L. Girska (2. vijole), J. Madrēvičs (alts) un M. Grīnbergs (čells).

Imants Kalniņš. Mūzika F. Molnāra lugai «Lilioms»; pirmizrāde notika 5.IV A. Upīša Akadēmiskajā drāmas teātrī; rež. A. Jaunušans, scenogr. G. Zemgals.

Romualds Kalsons. Mūzika Rīgas kinostudijas mākslas filmai «Kara ceļa mantinieki»; scen. aut. un rež. V. Krūmiņš, oper. R. Piks un Z. Vītols, mākslin. G. Balodis.

Valters Kaminskis. Baleta viencēliens «Mana pilsēta»; pirmizrāde notika 14.VI Akadēmiskajā operas un baleta teātrī; diriģ. J. Hunhens, baletm. A. Lembergs, scenogr. E. Vārdaunis.

Jānis Ķepītis. «Vārpu valoda» (Ā. Elksnes vārdi) un «Pie gudras zīlnieces» (G. Selgas vārdi); 6.II LPSR Valsts filharmonijas Kamermūzikas zālē dziedāja D. Kriķis, pie klavierēm D. Graubiņa.

Trešā simfonija; 28.VI Dzintaru Mazajā zālē atskaņoja LPSR Valsts filharmonijas kamerorķestris T. Lifšica vadībā.

Jāzeps Lipšāns. Variācijas par Ž. B. Lullī tēmu divām klavierēm; 21.III LPSR Valsts filharmonijas Kamermūzikas zālē atskaņoja klavieru duets — M. Švinka un R. Redbergs.

Jēkabs Mediņš. 2. un 3. daļa no Koncerta trompetei un orķestrim; 21.III Doma koncertzālē atskaņoja P. Kaldre un P. Sīpolnieks (ērģeles).

Gunārs Ordelovskis. Operete-vodeviļa «Ciema donžuāns» (A. Vilka librets); pirmizrāde notika 26.V Rīgas Operetes teātrī (latviešu trupā); diriģ. J. Kaijaks, rež. H. Misiņš, scenogr. A. Merkmanis, baletm. I. Čača.

Raimonds Pauls. Mūzika Rīgas kinostudijas mākslas filmai «Tauriņdeja»; scen. aut. Z. Skujiņš, rež. O. Dunkers, oper. M. Zvirbulis, mākslin. G. Zemgals.

Pēteris Plakidis. Mūzika izrādei «Putni bez spārnēm» (pēc V. Lāča romāna, A. Liniņa dramatiz.); pirmizrāde notika 20.I A. Upīša Akadēmiskajā drāmas teātrī; rež. A. Jaunušans, scenogr. G. Zemgals.

Mūzika H. Gulbja lugai «Un visi nāks pie manis»; pirmizrāde notika 3.XI A. Upīša Akadēmiskajā drāmas teātrī; rež. J. Bebrišs, scenogr. A. Freibergs.

Mūzika Rīgas kinostudijas leļļu filmām:

«Sarkanās korpītes»; scen. aut. A. Burovs un G. Saulīte, rež. A. Burovs, mākslin. G. Vīndedzis, oper. J. Mīlbrets;

«Ragainais māls»; scen. aut. V. Ļūdēns, rež. A. Burovs, mākslin. G. Balodis, oper. J. Mīlbrets.

Ģederts Ramans. Mūzika A. Griguļa lugai «Šekspīrs mazgā traukus»; pirmizrāde notika 21.VI A. Upīša Akadēmiskajā drāmas teātrī; rež. O. Šalkonis, scenogr. A. Merkmānis.

Mūzika A. Milna stāstam «Lācītis Pūks un viņa draugi»; pirmizrāde notika Ļeņina komjaunatnes Jauņatnes teātrī 11.X (latviešu trupā) un 8.XII (krievu trupā); rež. inscen. N. Šeiko, scenogr. A. Balodis.

Ādolfs Skulte. Opera «Princese Gundega» (autora librets pēc A. Brigaderes pasaku lugas «Princese Gundega un karalis Brusubārda»); pirmizrāde notika 30.XII Akadēmiskajā operas un baleta teātrī; diriģ. J. Lindbergs, rež. K. Liepa, scenogr. E. Vārdaunis.

Mūzika Rīgas kinostudijas mākslas filmai «Meldru mežs»; scen. aut. E. Līvs, rež. Ē. Lācis, oper. G. Skulte, mākslin. U. Pauzers.

Ivars Vigners. Mūzika G. Sapgira un G. Ciferova lugai «Sņukuriņa draugi»; pirmizrāde notika Leļļu teātrī 26.IX (latviešu trupā) un 6.XI (krievu trupā); rež. A. Cepurītis, mākslin. A. Mangalis.

Margēris Zariņš. Fantāzija par J. Poruka tēmu ērģelēm; 27.XI Doma koncertzālē atskaņoja P. Sīpolnieks.

Mūzika Rīgas kinostudijas mākslas filmai «Nāves ēnā»; scen. aut. J. Kalniņš un G. Piesis (pēc R. Blaumaņa noveles), rež. G. Piesis, oper. M. Kleins, mākslin. H. Likums.

1972. gads

Oļegs Barskovs. Mūzika A. Volodina lugai «No mīļotajiem nešķirieties!»; pirmizrāde notika 10.III Rīgas Krievu drāmas teātrī; rež. L. Beļavskis, scenogr. J. Feoktistovs.

Mūzika A. Upīša traģēdijai «Žanna d'Arka»; pirmizrāde notika 22.IX Rīgas Krievu drāmas teātrī; rež. A. Kacs un I. Pekers, scenogr. I. Blumbergs.

Indulis Dālmanis. Trīs noskaņas čellistu ansamblim; 10.VI Doma koncertzālē atskaņoja LPSR Valsts filharmonijas čellistu ansamblis E. Bertovska vadībā.

Pauls Dambis. Kora cikls «Blēņu dziesmas» (Ā. Elksnes vārdi); 21.X LPSR Valsts filharmonijas zālē dziedāja Tautas sieviešu koris «Dzintars» (diriģ. I. Cepītis), solistes I. Jakobsone un A. Pitāne.

Oratorija «*Stanza di Michelangelo*»; 22.X Doma koncertzālē izpildīja Valsts Akadēmiskais koris (diriģ. I. Cepītis), pie ērģelēm J. Ļisicina.

«Oda priekam un mieram»; 22.X LPSR Valsts filharmonijas zālē atskaņoja Latvijas PSR Radio un televīzijas simfoniskais orķestris L. Vignera vadībā.

Lūcija Garūta. «Liesma — cilvēka dziesma» (autores vārdi); 12.V LPSR Valsts filharmonijas zālē dziedāja Latvijas PSR Radio un televīzijas T. Kalniņa koris E. Račevska vadībā.

«Dziesmu vācelīte» (autores vārdi); 22.X LPSR Valsts filharmonijas zālē dziedāja Rīgas 6. vidusskolas jaunāko klašu skolēnu koris diriģentes S. Apines vadībā.

Oļģerts Grāvītis. Latviešu tautasdziesmas apdare «Sajāj' tautas, sarībina»; 21.X LPSR Valsts filharmonijas zālē dziedāja Tautas sieviešu koris «Dzintars» (diriģ. I. Cepītis).

Romualds Grinblats. Kameropera «Bārddziņa meita»; pirmizrāde notika 25.IX Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātrī (latviešu trupā); inscen. N. Šeiko, rež. L. Baumanis, diriģ. A. Lasmanis, scenogr. A. Freibergs.

Mūzika A. Hmeļika un M. Šatrova lugai «Lietus lija kā no spaiņa»; pirmizrāde notika 21.X Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātrī (krievu trupā); inscen. Ā. Šapiro, rež. A. Andrejevs, scenogr. M. Kitajevs.

Artūrs Grīnups. «*Sinfonia per archi*»; 22.X LPSR Valsts filharmonijas zālē atskaņoja Latvijas PSR Radio un televīzijas simfoniskā orķestra stīgu grupa L. Vignera vadībā.

Jānis Ivanovs. 15. simfonija «*Symphonia ipsa*»; 16.X LPSR Valsts filharmonijas zālē atskaņoja Latvijas PSR Radio un televīzijas simfoniskais orķestris diriģenta E. Klāsa (Tallina) vadībā.

Skicējumi klavierēm *h, cis, es, F, fis, g*;

20.X LPSR Valsts filharmonijas Kamermūzikas zāle atskaņoja I. Ivanovs.

Tokāta (R. HaradžanĶana apdare divām klavierēm); 26.XII LPSR Valsts filharmonijas Kamermūzikas zālē atskaņoja klavieru duets — N. Novika un R. HaradžanĶans.

Romualds Jermaks. Kantāte «Mūžīgā sardze» (Z. Purva vārdi); 16.X LPSR Valsts filharmonijas zālē izpildīja Valsts Akadēmiskais koris un Latvijas PSR Radio un televīzijas simfoniskais orķestris R. Kalsona vadībā.

Oratorija «Salaspils sirdspuksti» (Z. Purva vārdi); 22.X Doma koncertzālē izpildīja Latvijas PSR Radio un televīzijas T. Kalniņa koris un LPSR Valsts filharmonijas kamerorķestris T. LišĶica vadībā, soliste A. Tauriņa, pie ēģelēm J. LišĶicina.

Aldonis Kalniņš. «Ko svāri pa nakti dara» (M. Čaklā vārdi); 21.X LPSR Valsts filharmonijas zālē dziedāja Tautas sieviešu koris «Dzintars» I. Cepīša vadībā.

«Dziesma par Vecāķiem» (M. Čaklā vārdi); 21.X LPSR Valsts filharmonijas zālē izpildīja Tautas sieviešu koris «Dzintars» I. Cepīša vadībā, solisti A. Pitāne (soprāns) un V. Strautiņš (flauta).

Imants Kalniņš. Mūzika A. Čaka «Spēlē, Spēlmani!» (I. Ziedoņa un P. Pētersona skatuves kompozīcija); pirmizrāde notika 30.I Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātrī (latviešu trupā); rež. inscen. P. Pētersons, scenogr. I. Blumbergs.

Mūzika V. Rūmnieka un M. Līcītes lugai «Brēmenes muzikanti» (pēc brāļu J. un V. Grimmu pasakas motīviem); pirmizrāde notika 13.X Valsts Liepājas teātrī; rež. A. Migla, scenogr. L. Sēlietis.

Indulis Kalniņš. Tēma ar variācijām ēģelēm; 21.X Doma koncertzālē atskaņoja P. Sīpolnieks.

Mūzika V. Vīgantes lugai «Parastais 1×1»; pirmizrāde notika 4.XI Akadēmiskajā Jāņa Raiņa Dailes teātrī; rež. F. Ertņere, scenogr. Ģ. Vilks.

Mūzika Rīgas kinostudijas leļļu filmai «Eža kaķciņš»; scen. aut. A. Burovs, rež. A. Noriņš, mākslin. Ģ. Vīndedzis, oper. M. Masaļskis.

Romualds Kalsons. Mūzika A. Brigaderes lugai «Sprīdītis»; pirmizrāde notika Leļļu teātrī 23.IX (latviešu

trupā) un 8.XI (krievu trupā); rež. A. Cepurītis, mākslin. A. Mangalis.

Trešā simfonija; 19.X LPSR Valsts filharmonijas zālē atskaņoja Latvijas PSR Radio un televīzijas simfoniskais orķestris autora vadībā.

Mūzika Rīgas kinostudijas mākslas filmām:

«Egle rudzu laukā»; scen. aut. V. Lorencs, rež. I. Krenbergs, oper. M. Rudzītis, mākslin. I. Matīss un I. Antone;

«Peterss»; scen. aut. A. Grigulis, M. Makļarskis, K. Rapoport, rež. S. Tarasovs, oper. R. Pīks, mākslin. G. Balodis.

Jānis Ķepītis. Rapsodija divām klavierēm; 26.XII LPSR Valsts filharmonijas Kamermūzikas zālē atskaņoja klavieru duets — N. Novika un R. Haradžanžans.

Jānis Licītis. «Tai milzu jūrā» (I. Auziņa vārdi); 2.XII Doma koncertzālē dziedāja Tautas vīru koris «Tēvzeme» H. Medņa vadībā.

Gunārs Ordelovskis. Mūzika P. Putniņa lugai «Paši pūta, paši dega»; pirmizrāde notika 26.I A. Upīša Akadēmiskajā drāmas teātrī; rež. A. Jaunušans, scenogr. A. Freibergs.

Jānis Ozoliņš. Cikls sieviešu korim «Piecas R. Hamzatova astoņrindes»; 21.X LPSR Valsts filharmonijas zālē dziedāja Tautas koris «Dzintars», diriģents I. Cepītis.

Raimonds Pauls. Mūzika Rīgas kinostudijas mākslas filmai «Vella kalpi vella dzirnavās»; scen. aut. A. Anerauds un A. Leimanis (pēc Rutku Tēva romāniem), rež. A. Leimanis, oper. M. Kleins, mākslin. L. Grasmanis un D. Rožlapa.

Mūzika Rīgas kinostudijas televīzijas filmai «Lielais dzintars»; scen. aut. J. Osmanis, A. Brenčs, rež. A. Brenčs, oper. H. Pilipsons, mākslin. H. Līkums.

Pēteris Plakidis. Vokāli simfoniska poēma «Strēlnieks» (V. Ļūdēna un tautasdziesmu teksti); 19.X LPSR Valsts filharmonijas zālē izpildīja Latvijas PSR Radio un televīzijas T. Kalniņa koris un simfoniskais orķestris R. Kalsona vadībā, teicējs E. Girgensons.

Mūzika E. Ansona lugai «Makšķernieku stāsts»; pirmizrāde notika 17.XI Valsts Liepājas teātrī; rež. K. Mārsons, scenogr. T. Jufa, J. Petera dziesmu teksti.

Mūzika Rīgas kinostudijas televīzijas filmai «Vālodzīte»; scen. aut. V. Bāls, rež. J. Streičs, oper. M. Rudzītis, mākslin. I. Antone.

Mūzika Rīgas kinostudijas leļļu filmai «Nozagtais pūdelis»; scen. aut. V. Mihailovs un A. Burovs, rež. A. Burovs, mākslin. A. Merkmanis, oper. M. Masaļskis.

Gederts Ramans. «Svētku uvertīra»; 24.III LPSR Valsts filharmonijas zālē atskaņoja Latvijas PSR Radio un televīzijas simfoniskais orķestris A. Viļumaņa vadībā.

«Mūzika stīgu orķestrim un četrām flautām»; 24.III LPSR Valsts filharmonijas zālē atskaņoja Latvijas PSR Radio un televīzijas simfoniskā orķestra stīgu grupa A. Viļumaņa vadībā, solisti: V. Strautiņš, J. Morics, L. Veilande, L. Lazdiņš.

Concerto leggero deviņiem džeza mūziķiem, stīgu orķestrim un timpāniem; 24.III LPSR Valsts filharmonijas zālē atskaņoja Estrādes un vieglās mūzikas orķestris A. Zaķa vadībā, solisti: I. Birkāns (flauta), E. Straume (alta saksofons), Z. Linde (trompete), E. Klovskis (trombons), Z. Rezevskis (vibrafons), I. Vigners (klavieres), V. Boldirevs (sitamie instrumenti), A. Zitars (kontrabass).

«Vai tu zini» (D. Avotiņas vārdi), dziesmu cikls «Mana pelēkā zeme» (L. Kamaras vārdi), groteska vokālizē «Vecās ermonikas»; 24.III LPSR Valsts filharmonijas zālē dziedāja Latvijas PSR Radio un televīzijas T. Kalniņa koris E. Račevska vadībā.

«Jūsma» (L. Veilandes vārdi); 21.X LPSR Valsts filharmonijas zālē dziedāja Tautas sieviešu koris «Dzintars», diriģents I. Cepītis.

Svinīgais monologs «Draudzībai» (L. Kamaras vārdi); 22.X LPSR Valsts filharmonijas zālē atskaņoja Latvijas PSR Radio un televīzijas simfoniskais orķestris L. Vignera vadībā, soliste Ž. Heine-Vāgnere.

Ruta Vintule. Cikls sieviešu korim «Ziemas impresijas» (M. Losbergas vārdi); 21.X LPSR Valsts filharmonijas zālē dziedāja Tautas koris «Dzintars», diriģents I. Cepītis.

Mārgeris Zariņš. *Concerto triptichon* ērģelēm un kamerorķestrim; 20.V Doma koncertzālē atskaņoja P. Šipolnieks un LPSR Valsts filharmonijas kamerorķestris T. Lifšica vadībā.

«Runcis grib Rīgā braukt» (J. Petera vārdi); 21.X LPSR Valsts filharmonijas zālē dziedāja Tautas sieviešu koris «Dzintars», diriģents I. Cepītis.

Mūzika Rīgas kinostudijas mākslas filmai «Ceplis»; scen. aut. V. Lorencs (pēc P. Roziša tāda paša nosaukuma romāna), rež. R. Kalniņš, oper. G. Skulte, mākslin. U. Pauzers.

Nikolajs Zolotonoss. Muzikāla komēdija «Ak, muļķa sirds!» (A. Vilka librets); pirmizrāde notika 10.XI Rīgas Operetes teātrī (latviešu trupā); rež. V. Pūce, diriģ. M. Bašs, scenogr. A. Zirnis.

1973. gads

Pauls Dambis. Mūzika A. Ostrovska lugai «Arī gudriņieks pārskatās»; pirmizrāde notika 11.V Rīgas Krievu drāmas teātrī; rež. A. Kacs, scenogr. T. Šveca.

Mūzika Ā. Geikina lugai «Leģenda par Kaupo»; pirmizrāde notika 21.XI Leona Paegles Valmieras drāmas teātrī; rež. O. Kroders, scenogr. A. Freibergs.

Mūzika Rīgas kinostudijas mākslas filmai «Šahs briljantu karalienei»; scen. aut. V. Kaijaks, M. Steiga, L. Volfs, rež. A. Brenčs, oper. H. Pilipsons, mākslin. H. Likums.

Romualds Grinblats. Mūzika Rīgas kinostudijas mākslas filmai «Pieskāriens»; scen. aut. A. Lapiņš, rež. R. Gorjajevs, oper. G. Skulte, mākslin. D. Rožlapa.

Jānis Ivanovs. Poēma korim un kamerorķestrim; 19.VII Doma koncertzālē izpildīja LPSR Valsts Akadēmiskā kora kamersastāvs un Valsts filharmonijas kamerorķestris T. Lifšica vadībā.

Jānis Kaijaks. Muzikāla varoņkomēdija «Sendienās» (B. Sosāra mūz. fragm. A. Gladkova lugai); pirmizrāde notika 8.II Rīgas Operetes teātrī (latviešu trupā); rež. inscen. V. Pūce, diriģ. J. Kaijaks, scenogr. A. Merkmanis, baletm. J. Pankrate.

Imants Kalniņš. Ceturtā simfonija; 20.IV LPSR Valsts filharmonijas zālē atskaņoja Latvijas PSR Radio un televīzijas simfoniskais orķestris L. Vīgnera vadībā.

Mūzika Rīgas kinostudijas televīzijas filmai «Cāļus skaita rudeni»; scen. aut. A. Dripe, rež. O. Dunkers, oper. M. Zvirbulis, mākslin. I. Antone.

Mūzika Rīgas kinostudijas mākslas filmai «Pūt, vējiņi!»; scen. aut. I. Ziedonis, G. Piesis (pēc Raiņa lugas), rež. G. Piesis, oper. M. Kleins, mākslin. D. Rožlapa.

Romualds Kalsons. Sešas dziesmas ar Ā. Elksnes vārdiem («Grūti», «Ļaudis mani lepmu sauc», «Brūklenāju sala», «Maza balāde», «Šūpuļa dziesma baltajam puisītim», «Dziesmiņa»); 17.IV LPSR Valsts filharmonijas Kamermūzikas zālē dziedāja L. Dainē, pie klavierēm V. Cīrule.

Stīgu kvartets; 17.IV LPSR Valsts filharmonijas Kamermūzikas zālē atskaņoja Valsts filharmonijas stīgu kvartets: V. Zariņš (1.vijole), L. Girska (2.vijole), J. Madrēvičs (alts) un M. Grīnbergs (čells).

«Kantāte par mūžīgo braukšanu» (I. Ziedoņa vārdi); 17.IV LPSR Valsts filharmonijas Kamermūzikas zālē izpildīja vīru vokālais ansamblis un instrumentāls decimets autora vadībā, solisti I. Kalsone un G. Antipovs.

Mūzika izrādei «Brauc, pelīte, mūsmājās» (aut. A. Cepurītis); pirmizrāde notika Leļļu teātrī 22.XII (krievu trupā) un 26.XII (latviešu trupā); rež. A. Cepurītis, mākslin. P. Šenhofs.

Juris Karlsons. Poēma ērģelēm; 17.I Doma koncertzālē atskaņoja J. Ļisicina.

Jānis Ķepītis. Ceturtais klavieru trio; 14.I LPSR Valsts filharmonijas zālē atskaņoja J. Vītola Latvijas Valsts konservatorijas studentu klavieru trio: L. Bulava (klavieres), J. Bulavs (vijole) un A. Nelsons (čells).

«Ievogas ienākas drīz» (G. Selgas vārdi), «Džeza dziedātājam» (A. Imermaņa vārdi), «Vecums» (E. Ozola vārdi); 14.I LPSR Valsts filharmonijas zālē dziedāja A. Frīnbergs, pie klavierēm autors.

Sešas humoreskas «Mūziķu sarunas starpbrīdī» instrumentālam ansamblim; 14.I LPSR Valsts filharmonijas zālē atskaņoja V. Strautiņš (flauta), A. Pope (klarnete), J. Barinskis (fagots), A. Senakols (alts), A. Klišāns (mežrags), J. Klišāns (I trompete), I. Grīntāls (II trompete) un G. Sniķers (III trompete).

Ceturtā simfonija («Meža simfonija»); 14.I LPSR Valsts filharmonijas zālē atskaņoja Latvijas PSR Radio un televīzijas simfoniskais orķestris L. Vignera vadībā.

Jānis Licitis. Kamersimfonija; 31.V LPSR Valsts fil-

harmonijas Kamermūzikas zālē atskaņoja Valsts filharmonijas kamerorķestris T. Lifšica vadībā, soliste L. Daine (mecosoprāns).

«Dzimtenei» (Ā. Elksnes vārdi), «Kad mākoņi sagriežiesies» (A. Krūkļa vārdi); 31.V LPSR Valsts filharmonijas Kamermūzikas zālē dziedāja I. Tiknuse, pie klavierēm V. Cīrule.

Piektais stīgu kvartets; 31.V LPSR Valsts filharmonijas Kamermūzikas zālē atskaņoja Valsts filharmonijas stīgu kvartets: V. Zariņš (1. vijole), L. Girska (2. vijole), J. Madrēvičs (alts) un M. Grīnbergs (čells).

Gunārs Ordellovskis. Mūzika R. Blaumaņa lugai «Zagli»; pirmizrāde notika 24.V Valsts Liepājas teātrī; rež. A. Migla, scenogr. A. Dzenis.

Mūzikls «Ceturtais skriemelis jeb Blēdis pret paša gribu» (K. Pamšes librets pēc M. Larni romāna-pamfleta); pirmizrāde notika 23.XI Valsts Liepājas teātrī; rež. K. Mārsons, scenogr. Z. Filics, diriģ. K. Klucis, baletm. I. Čača.

Jānis Ozoliņš. «Vēji, aizdodiet dziesmu» (Z. Purva vārdi); 13.XI LPSR Valsts filharmonijas zālē dziedāja Valsts Akadēmiskais koris I. Cepīša vadībā.

Raimonds Pauls. Mūzika izrādei «Īsa pamācība mīlēšanā» (A. Liniņa dramatiz. pēc R. Blaumaņa darbu motīviem); pirmizrāde notika 4.VI Akadēmiskajā Jāņa Raiņa Dailes teātrī; inscen. A. Liniņš, scenogr. I. Blumbergs.

Mūzika Rīgas kinostudijas mākslas filmai «Dāvana vientuļai sievietei»; scen. aut. L. Vāczemnieks, rež. Ē. Lācis, oper. Z. Vītols, mākslin. U. Pauzers.

Pēteris Plakidis. Mūzika A. de Misē lugai «Lorencačo»; pirmizrāde notika 25.I A. Upīša Akadēmiskajā drāmas teātrī; rež. A. Jaunušans, scenogr. G. Zemgals.

Mūzika L. Pura lugai «Kaķīša dzirnavas» (pēc K. Skalbes pasakas motīviem); pirmizrāde notika 7.XII Valsts Leļļu teātrī (latviešu trupā); rež. T. Herberga, mākslin. J. Pīgoznis.

Mūzika Rīgas kinostudijas leļļu filmai «Ābelīte»; scen. aut. N. Ozoliņa un A. Burovs, rež. A. Burovs, mākslin. A. Zīle, oper. M. Masaļskis.

Gederts Ramans. Valsis-ekspromts; 26.XII LPSR Valsts filharmonijas zālē atskaņoja Latvijas PSR Radio un televīzijas simfoniskais orķestris A. Viļumaņa vadībā.

Mūzika Rīgas kinostudijas leļļu filmai «Gribulītis»; scen. aut. Dz. Rinkule-Zemzare, rež. A. Noriņš, mākslin. A. Burovs, oper. M. Masaļskis.

Uldis Stabulnieks. Mūzika A. Farazi lugai «Aug buciņš, lauž radziņus»; pirmizrāde notika 2.II Leona Paegles Valmieras drāmas teātrī; rež. E. Freibergs, scenogr. P. Rozenbergs.

Ivars Vigners. Mūzika S. Prokofjevas lugai «Vilks zābakos»; pirmizrāde notika Leļļu teātrī 5.V (krievu trupā) un 10.IX (latviešu trupā); rež. A. Cepurītis, mākslin. P. Šenhofs.

Mūzika Rīgas kinostudijas televīzijas filmai «Oļegs un Aina»; scen. aut. A. Korins un N. Rozancevs, rež. A. Leimanis, oper. M. Rudzītis, mākslin. V. Šildknehts.

Imants Zemzars. Mūzika Rīgas kinostudijas mākslas filmai «Pilsētas atslēgas»; scen. aut. L. Brīdaka, rež. I. Krenbergs, oper. R. Piks, mākslin. H. Likums.

RETAS FOTOGRĀFIJAS



Emīls Dārziņš grupas uzņēmumos. Fotografēts 1909. gada jūlija sākumā Viļķēnu muižā (pie Limbažiem)





Jāzepa Vītola muzeja «Anniņas» atklāšanas dienā 1963. gadā.
No labās: Arvijs Zilinskis, Silvija Stumbre, Milda Lasmane, Kārlis
Egle, Lauma Reinholde, Jēkabs Vītoliņš, Arvijs Darkevics

SATURS

<i>Darkevics Arvids</i> . Dzīves asinsritei	5
---	---

Mūzikas attīstības procesi Latvijā, Lietuvā, Igaunijā

<i>Krasinska Lija</i> . Baltijas republiku mūzikas kultūras veidošanās sākuma posms (līdz 1917. g.)	11
<i>Landsbergis Vitauts</i> . Lietuviešu mūzikas kultūras attīstības pamatposmi (periodizācijas shēmas)	39
<i>Normets Leo</i> . Igaunų kultūras veidošanās (1900—1940)	52

Teorija

<i>Jaunslaviete Dace</i> . Jāņa Ivanova ritmika latviešu valodas un mūzikas daiļrades sistēmā	83
<i>Kuriševa Tatjana</i> . Par baleta mūzikas dabu	107

Vēsture

<i>Jurjānu Andreja</i> vēstules	125
---	-----

Portreti

<i>Grauzdiņa Ilma</i> . «Esmu radis daudz strādāt...»	157
<i>Lagzdiņa Irēna</i> . Kalpojot divām mūzām	179

Hronika

<i>Fūrmane Lolita</i> . Goda nosaukumi un apbalvojumi Latvijas PSR mūzikas darbiniekiem un kolektīviem	195
Latviešu padomju komponistu skaņdarbu pirmatskaņojumi	203

Retas fotogrāfijas

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Даркевич Арвид.</i> Живительные соки	5
---	---

Процессы развития музыкального искусства в Латвии, Литве, Эстонии

<i>Красинская Лия.</i> Начальный этап развития музыкальной культуры Прибалтийских республик (до 1917 г.) . . .	11
<i>Ландсбергис Витаут.</i> Основные этапы развития литовской музыкальной культуры (схемы периодизации)	39
<i>Нормет Лео.</i> Формирование эстонской культуры (1900—1940)	52

Теория

<i>Яунслайете Даце.</i> Ритмика Яниса Иванова в системе словесного и музыкального творчества	83
<i>Курьшева Татьяна.</i> О музыкальной природе балета . . .	107

История

Письма Андрея Юрьяна	125
--------------------------------	-----

Портреты

<i>Грауздиня Илма.</i> «Я привык много работать...» . . .	157
<i>Лагздиня Ирена.</i> Певец двух муз	179

Хроника

<i>Фурмане Лолита.</i> Почетные звания и награды музыкальных деятелей и коллективов Латвийской ССР	195
Первое исполнение произведений латышских советских композиторов	203

Редкие фотографии

ЛАТЫШСКАЯ МУЗЫКА XV

Рига «Лиезма» 1982

На латышском языке

Составители А. Даркевич и И. Лейте

Художник Г. Клява

ИБ № 3608

LATVIEŠU MŪZIKA XV

Sastādītāji Arvīds Darkevics un Inese Leite

Redaktore V. Zalcmane. Mākslinieciskais redaktors D. Breikšs.
Tehniskā redaktore M. Zaumane. Korektore I. Kalniņa

Nodota salikšanai 25.11.82. Parakstīta iespiešanai 28.06.82. JT 10235.
Formāts 84×100/32. Tipogrāfijas papīrs № 1. Literatūras garnitūra. Augstspiedums. 10,92 uzsk. iespiedl.; 11,80 uzsk. kr. nov.; 11,55 izdevn. l. Metiens 2000 eks. Pasūt. № 100539. Cena 1 rbl. Izdevniecība «Liesma», 226047 Rīgā, Padomju bulv. 24. Izdevn. № 87/31168/M-1478. Iespiesta Latvijas PSR Valsts izdevniecību, poligrāfijas un grāmatu tirdzniecības lietu komitejas Rīgas Pārvaldes tipogrāfijā, 226004 Rīgā, Vienības gatvē 11.

La 802 **Latviešu mūzika: [Rakstu krāj.], 15 / Sast. A. Darkevics, I. Leite. — R.: Liesma, 1982. — 223 lpp., il.**

Rakstu krājuma 15. laidienā līdzās latviešu mūzikas vēstures un teorijas jautājumiem pirmo reizi plašāk aplūkotas kultūras procesu norises visās Baltijas republikās. Atsākta mūzikas dzīves hronikas datu publicēšana.

L 90101—87 242.82.4905000000
M 801(11)82

78 L
85.23(2L)



LATVIJAS NACIONĀLĀ BIBLIOTĒKA



0303059838