



Boriss Avramecs
Valdis Muktupāvels

MŪZIKAS
INSTRUMENTU
MĀCĪBA

TRADICIONĀLĀ
UN
POPULĀRĀ
MŪZIKA

0307083874
~~98 496~~



SKANOŠĀ PASAULE

ecs, Valdis Muktupāvels

MŪZIKAS INSTRUMENTU MĀCĪBA

TRADICIONĀLĀ UN POPULĀRĀ MŪZIKA

Valdis Muktupāvels
Atļauja izdoti: Latvijas Kultūras ministrija

Rīga 1987

**MŪZIKAS INSTRUMENTU
MĀCĪBA**

**TRADICIONĀLĀ UN
POPULĀRĀ MŪZIKA**

✓ M-3
1535

N

Boriss Avramecs, Valdis Muktupāvels

MŪZIKAS INSTRUMENTU MĀCĪBA

TRADICIONĀLĀ UN POPULĀRĀ MŪZIKA

Eksperimentāls mācību līdzeklis
Atļāvusi lietot LR Izglītības un zinātnes ministrija

Rīga 1997

Boriss Avramecs un Valdis Muktupāvels.
Mūzikas instrumentu mācība. Tradicionālā un populārā
mūzika. – Rīga: Musica Baltica, 1997. – 277 lpp., il., notis

ISBN 9984-588-24-6



Grāmata izdota ar
SOROSA FONDA - LATVIJA
atbalstu

Izdevuma satura izveidi
ierosinājusi un finansiāli atbalstījusi
LR Izglītības un zinātnes ministrija

Teksta autori:

Boriss Avramecs

1. daļas 6. nodaļa,
2. daļas 5.–6., 7. (“Kreolu mūzikas tradīcijas”, “Blūza un spiriĉuelu tradīcijas sākumi”) nodaļa,
3. daļa

Valdis Muktupāvels

1. daļas 1.–5. nodaļa,
2. daļas 1.–4., 7. (“Inuiti”, “Ziemeļamerikas indiāņi”), 8. nodaļa

Zīmējumi:

Valdis Muktupāvels

Vāks:

Vitauts Drande

Redaktore:

Mārīte Starka

Datorsalikums:

Valdis Muktupāvels

© teksts – Boriss Avramecs, Valdis Muktupāvels, 1997

© zīmējumi – Valdis Muktupāvels, 1997

© Musica Baltica Ltd. 1997.

Brīvības iela 85, LV-1001, Rīga
tālrunis 275575, fakss 278060

SATURA RĀDĪTĀJS

IEVADS	13
Grāmatas uzbūve un tematika	14
Daži ieteikumi grāmatas lietošanā	15
<u>1. daļa. MŪZIKAS INSTRUMENTU MĀCĪBA</u>	17
1. nodaļa. SKAŅA UN RĪKS	19
Skaņu avoti	19
Skaņas iedarbība un uztvere. Skaņu vide. Cieti ķermeņi kā skaņas avots (Apjomīgi ķermeņi. Plēves. Stīgas). Šķidrumi kā skaņas avots. Gaiss kā skaņas avots. Elektrība kā skaņas avots	
Mūzikas instrumenti	21
Skaņu rīki un mūzikas instrumenti. Mūzikas instruments kā priekšmets un kā kultūras parādība. Mūzikas instrumentu izplatība	
2. nodaļa. LATVIEŠU MŪZIKAS INSTRUMENTI	24
Kas ir latviešu tradicionālie instrumenti	24
Ko nozīmē jēdziens “tradicionālie mūzikas instrumenti”. Kāpēc ir vērts iepazīties ar latviešu mūzikas instrumentiem. Latviešu mūzikas instrumentu nozīmīgākās grupas	
Ganu instrumenti	26
Svilpe. Stabule. Svilpaunieks. Klabata	
Ieražu un godību instrumenti	29
Eglīte, puškaitis, trīdeksnis, čakans. Taure. Āžrags	
Kokles	32
Deju mūzikas instrumenti	35
Dūdas. Vijole. Čitara. Bungas	
3. nodaļa. INSTRUMENTU GRUPĒŠANA UN KLASIFIKĀCIJA	40
Instrumentu dažādība	40
Kā var grupēt mūzikas instrumentus	41
Mūzikas instrumentu klases	44
Pašskaņi (1). Plēvskāņi (2). Stīgskāņi (3). Gaisskāņi (4). Elektrofoņi (5)	
4. nodaļa. PASAULES TAUTU MŪZIKAS INSTRUMENTI	48
Plaši izplatīti instrumenti	48
Noteiktā apgabalā izplatīti instrumenti	49
Neparasti un eksotiski instrumenti	50

5. nodaļa. EIROPAS KLASISKĀS MŪZIKAS INSTRUMENTI	53
Senās mūzikas instrumenti	53
Blokflauta. Lauta. Klavesīns. Ērģeles	
Simfoniskā orķestra instrumenti	57
Vijole. Čells. Flauta. Oboja. Trompete. Mežragis. Timpāni	
6. nodaļa. MŪZIKAS INSTRUMENTU ELEKTRIFIKĀCIJA	63
Akustisku signālu elektriska pārveidošana	63
Skaņu noņēmējs; pastiprinātājs. Elektroģitāra: evolūcija, svarīgākie paveidi	
Elektriska skaņu ģenerēšana	66
Elektriskas skaņu ģenerēšanas vēsture; termenvokss. Elektroērģeles un to tipi. Daži citi daudz balsīgie elektroinstrumenti. Sintezatori un to tipi. Ritma sintezators; elektroniskās bungas	
Skaņas digitalizēšana	72
Skaņas digitalizēšanas pamatprincipi. Samplers un samplēšana. SinX grupas instrumenti - sinklavieres, singitāra. Programmējamie sintezatori. Datori un mūzika	
<u>2. daļa. PASAULES TAUTU MŪZIKA</u>	77
1. nodaļa. LATVIEŠU MŪZIKA	79
Kas ir tautas mūzika	79
Tradicionālā mūzika	80
Gadskārtu ieražu dziesmas (Līgotnes. Rudens laikmeta dziesmas. Ziemas svētku un ziemas laikmeta dziesmas. Lielās dienas un pavasara laikmeta dziesmas, rotāšana. Ganu dziesmas un gavilēšana). Ģimenes godu dziesmas (Godu balss. Kristību dziesmas, pādes dīdīšana. Precību un vedību dziesmas. Vāķēšanas un bedību dziesmas). Rotaļu un deju dziesmas. Garākas dziesmas un ziņģes	
Tautas mūzikas reģionālais raksturojums	92
Tradicionālā mūzika mūsdienās	94
2. nodaļa. LIETUVIEŠU UN IGAUŅU MŪZIKA	97
Lietuvieši	97
Mūzika kultūrvēsturiskajos novados (Augštaitijas daudz balsība un sutartines. Dzūkijas vienbalsība. Mazās Lietuvas dziesmas). Kankles un skuduči	
Igauņi	103
Rūnu dziesmas. Setu zemes daudz balsība. Dieva un Vecā Nelabā instrumenti	
3. nodaļa. BALTIJAS KAIMIŅZEMJU TAUTU MŪZIKA	106
Skandināvi	106
Balādes. Niķelārfa un hardangervijole	

Slāvi	108
Dziesmas ciemos un pilsētās (Poļesjes ieražu mūzika. Poļu dziesmas un dejas). Balalaikas un vijoles	
Vācieši	112
4. nodaļa. CITU EIROPAS TAUTU MŪZIKA	113
Ķelti	113
Par ko dzied ķelti. Arfa un dūdas	
Franči	115
Dziedāšana dažādos laikmetos. Rata lira	
Spāņi	118
Dziesmas un dejas. Flamenko ģitāra	
Itāļi	119
Neapoles melodiskās dziesmas. Launedas un citi pūšamie	
Rumāņi	121
Doina un hora. Najs	
Ungāri	122
Senā stila dziesmas un verbunkošs. Cimboles	
Bulgāri	123
Senā ieražu mūzika. "Bulgāru ritmi". Gusle un gajda	
Grieķi	125
Sengrieķu mantojums un turki. No turkiem pārņemtie instrumenti	
5. nodaļa. ĀZIJAS TAUTU MŪZIKA	126
Centrālās Āzijas tradīcijas	126
Rikles dziedāšana Tuvā. Mongoļu morinhurs	
Austrumu Āzijas tradīcijas	128
Pekinas opera. Korejas sidžo dziesmas. Japāņu šakuhači	
Dienvidastrumu Āzijas tradīcijas	131
Vjetnamas trings un tā mūzika. Laosas deju teātra mūzika. Filipīnu tradicionālās kundiman dziesmas	
Dienvīdāzijas un Tuvo Austrumu tradīcijas	134
Indijas bhadžans. Afgāņu tradicionālā mūzika. Jemenas zemnieku deju dziesma. Gruzīnu daudzbalssīgā dziedāšana. Armēņu duduku ansambļi	
6. nodaļa. ĀFRIKAS, AUSTRĀLIJAS UN OKEĀNIJAS MŪZIKA	139
Āfrikas mūzika	139
Bungas ("Runājošās" bungas. Bungas un deja). Dziedāšanas tradīcijas (Pigmeju dziedāšana. Grioti. Svazu "personiskās" dziesmas).	
Austrālijas un Okeānijas mūzika	144
Austrālijas aborigēni (Mūzikas instrumenti). Papua Jaungvinejas mūzikas tradīcijas. Havaju salu dziesmas	

7. nodaļa. AMERIKAS ZEMJU UN TAUTU MŪZIKA	149
Inuiti	149
Jokotāju dziesmas un dziesmu karš. Rāmja bungas	
Ziemeļamerikas indiāņi	151
Skarbais liktenis. Redzējumi un Saules deja. Kara bungas	
Kreolu mūzikas tradīcijas	155
Blūza un spiričuelu tradīcijas sākumi	157
Spiričueli. Blūzs	
8. nodaļa. PASAULES TAUTU MŪZIKA LATVIJĀ	163
Mazākumtautību mūzika	163
No senākajiem laikiem līdz 20. gadsimta vidum (Čigānu mūzika. Ebreju mūzika). 20. gadsimta otrajā pusē	
Mūzikas dzīve un masu informācijas līdzekļi	168
Koncerti un festivāli. Radio, televīzija, skaņu ieraksti	
<u>3. daļa. POPULĀRĀ MŪZIKA</u>	171
1. nodaļa. EIROPAS POPULĀRĀS MŪZIKAS ASTOŅI GADSIMTI	173
Kas ir populārā mūzika	173
Eiropas populārā mūzika no viduslaikiem līdz 19. gadsimta sākumam	174
Viduslaiku Eiropas populārā mūzika un mūziķi. Studentu dziesmas.	
Pilsētnieku sadzīves mūzika	
19. gadsimta–20. gadsimta sākuma vieglās mūzikas žanri un stili	180
Vīnes valsis. Polkas. Pilsētas romance, krievu čigānu romance. Operete.	
Leijerkaste, mehāniskie mūzikas instrumenti un automāti. Cirkus mūzika un balagāns	
Nacionālā estrādes mūzika 20. gadsimtā	187
Franču šansons. Vācu šlageris	
2. nodaļa. DŽEZA VĒSTURE UN STILI	191
Agrīnais džezs	192
Svings	195
“Progresīvais džezs”	197
Bībops. Kūldžezs. Džezroks	
3. nodaļa. POPULĀRĀ MŪZIKA AMERIKĀ	202
Mūzika Ziemeļamerikas laukos un pilsētās	202
Kantrimūzika. Afroamerikāņu mūzikas tradīcijas (Gospels. Pilsētas blūzs. Ritmblūzs). Amerikāņu populārā mūzika 20. gadsimta 1. pusē	
Latīņamerikas populārā mūzika	211
Tango. Rumba. Samba. Bossanova	

4. nodaļa. ROKMŪZIKAS VĒSTURE UN RAKSTURĪGĀKIE STILI	214
Rokenrols	214
Ritmblūza un kantrimūzikas “sastapšanās”. Baltie mūziķi un melno ritmblūzs. Rokenrola spožums un noriets	
Bigbīts jeb britu roks	219
Liverpūles “skifls” un “mersibīts”. “Bītli”	
Rokmūzika: jēdziens un parādība	222
Jaunatnes “pretkultūra. Mūzika hipiju kustībā. Folkroks. Roks un izmainītā realitāte. Rokmūzikas uzplaukums un krīze	
Rokmūzikas stili	229
Hārdroks. Metāliskais roks. Ātroks. Pankroks. Ņūveivs. Avangarda roks. Speisroks	
Rokopera	240
5. nodaļa. POPMŪZIKAS VĒSTURE UN RAKSTURĪGĀKIE STILI	241
Masu auditorija, popkultūra un popmūzika	241
Melnās popmūzikas stili	244
Souls. Fanks. Regejs. Reps	
Ņūeidžs	248
“Pasaules mūzika”	250
6. nodaļa. MŪZIKAS INDUSTRIALIZĀCIJA	254
Mūzikas industrializācijas vispārīgs raksturojums	254
Tehnoloģija un mūzika. Skaņu ierakstu tehnikas attīstība (Fonogrāfs un vaska rulliši. Patafons un skaņuplate. Ilgspēlējošā skaņuplate un stereoskanējums. Magnetofons; lente un audiokasete. Videoieraksts; videokasete. Digitālais ieraksts; kompaktdisks, DAT kasete, minidisks)	
Mūzika masu sakaru līdzekļos	258
Radio. Kino. Televīzija	
Videoklips	259
Diskotēka un disko mūzika	259
Vispārējs raksturojums. Diskžokejs. Karaoke. Tehnomūzika	
<u>PIELIKUMI</u>	263
BIBLIOGRĀFIJA	265
Izmantotā un ieteicamā literatūra	265
Nošu materiāli	271
ATTĒLU SARAKSTS	273
NOŠU PIEMĒRU SARAKSTS	274
PERSONU RĀDĪTĀJS	275

IEVADS

Mūzika ir brīnumaina. Tā ir tiešs ceļš pie Dieva, pie citiem cilvēkiem, pie sevis. Tā ir neparasta pasaule, kur viss ir savādāk nekā ikdienā.

Un tomēr mūzika ir arī ikdienišķa un parasta, jo caurauž mūsu ikdienas gaitas un svētkus. Mūziku klausīties un dziedāt vai spēlēt var ikviens. Muzicēšana ir sava veida amatniecība: katra apgūta lieta paver jaunas iespējas mūzikas radīšanā.

Šī grāmata ir iecerēta tā, lai lasītājam radītu izpratni par muzikālo parādību neparastumu un daudzveidību, kā arī atklātu un izgaismotu dažas svarīgas mūzikas amata puses. Tajā skartas daudzas lietas un parādības, par kurām līdz šim latviešu valodā bija grūti vai gandrīz neiespējami atrast jelkādus materiālus; tādējādi šis darbs ir mēģinājums aizpildīt zināmu tukšumu muzikālās literatūras jomā. Grāmatā mūsdienu zinātnes līmenī apkopota informācija par daudzām svarīgām mūzikas kultūras sastāvdaļām, parādībām, veidiem un žanriem, kam mūsdienu Latvijas kultūrsituācijā ir liela nozīme un kas teorētiskajā un jo sevišķi mācību literatūrā ir gandrīz vai ignorēti un tādējādi atstāti pašplūsmai.

Līdzās tekstuālajai informācijai grāmatā ir daudz ilustrāciju, fotogrāfiju, kā arī nošu piemēru, kas pilnīgāk raksturo apskatāmo parādību. Tomēr par mūziku ir svarīgi ne tikai lasīt un uzzināt, to nepieciešams arī dzirdēt un izjust. Tādēļ autori ir sagatavojuši atsevišķu skaņu hrestomātiju, kurā saskaņā ar grāmatas tekstu ir sakopotī mūzikas paraugi. Tā kā attiecīgie skaņu ieraksti nav viegli atrodamī, tad šī jau gatavā skaņu hrestomātija audiokasetēs dos skolotājam nepieciešamos audiomateriālus sekmīgam darbam mūzikas nodarbībās.

Grāmatas uzbūve un tematika

Grāmatu veido trīs daļas – “Mūzikas instrumentu mācība”, “Pasaules tautu mūzika” un “Populārā mūzika” – un pielikumi. Dažus vārdus jāpiebilst par to, kādēļ autori pievērsušies tieši šādām tēmām. 20. gadsimta beigās Latvijā iezīmīgas ar lielām izmaiņām visās kultūras sfērās, tostarp arī mūzikā. Globālie procesi, kas saistīti ar sociālajām un ekonomiskajām pārmaiņām, ar tehnoloģijas un masu informācijas līdzekļu attīstību, būtiski ietekmējuši mūzikas dzīvi. Deviņdesmito gadu cilvēki klausās, uztver, patērē un rada daudz savādāku mūziku un daudz savādākā veidā nekā, teiksim, to darīja gadsimta sākumā vai pat vidū. Šīs pārmaiņas gandrīz nav skārušas mūzikas mācību skolās un augstskolās; inerce ir tik liela, ka tur māca gandrīz to pašu un gandrīz tādā pašā veidā kā pirmās vairākiem gadu desmitiem.

Var jau izkļūties nemanām reālo situāciju un skolās pievērsties tikai Eiropas un

Latvijas klasiskajai mūzikai, komponistu biogrāfijām un koru dziedāšanai. Var jau domāt, ka pārējie mūzikas veidi ir mazvērtīgāki un uzmanība tiem nav jāpievērš. Bet var arī iet mūsdienīga cilvēka cienīgu ceļu: iepazīt mūzikas dzīvi visā tās izpausmju dažādībā un orientēties tajā gan informācijas, gan muzikālās pieredzes ziņā. Tas nozīmē ieklausīties ne vien koncertzālū un operteātru mūzikā, bet dzirdēt un saprast arī to, kas skan baznīcās un lauku sētās, radio, televīzijā un kino, kāzu godos un deju vakaros. Tas nozīmē arī iepazīt mūzikas radišanas ierīces – mūzikas instrumentus, pievērsties tehnikai un tehnoloģijai, kas saistīta gan ar mūzikas radišanu, gan arī ar tiražēšanu un izplatīšanu. Tas nozīmē iesākt sarunu par lietām, kuras tādā vai citādā veidā skar ikvienu no mums.

Tā ir tikai neliela daļa no tēmām un problēmām, kas aktuālas mūsdienu mūzikas kultūras kontekstā, un šīs grāmatas autoru piedāvātā iepazīšanās ar mūzikas instrumentiem, ar pasaules tautu mūziku un ar populāro mūziku uzskatāma par tādu kā ievadu vai tematisku ievirzi šajā jomā.

Grāmatas pirmajā daļā raksturotas skaņas iegūšanas ierīces un paņēmieni. Mācība par mūzikas instrumentiem – organoloģija – apskata šīs ierīces plašākā kultūras kontekstā, dabas un kultūras sadūrā. Te vienlīdz svarīgas ir gan fizika, akustika, biomehānika, fizioloģija, gan arī mitoloģija, simbolika, socioloģija, kultūras vēsture un citas mācības. Organoloģijas jautājumu spektrs ir plašs – no arhaiskām līdz modernās tehnoloģijas parādībām, no konstruktīvi vienkāršām līdz sarežģītām ierīcēm, no gadsimtu tradīcijām līdz unikāliem izgudrojumiem.

Otrajā daļā raksturota reālā mūzikas parādību daudzveidība un parādīta mūzikas saistība ar konkrētām kultūras sistēmām. Mūzikas veidi un formas ir gan ģeogrāfiski, gan vēsturiski nosacīti, tie mainās līdz ar attiecīgās mūzikas kultūras nesējiem. Mūzikas valoda nav universāla, drīzāk jārunā par pasaules mūzikas valodām un dialektiem. Otrās daļas tematisko kodolu veido iepazīšanās ar latviešu tradicionālo mūziku; aplūkotas arī tautas mūzikas tradīcijas Baltijā, Eiropā un citās pasaules daļās. Ne visas mūzikas dzīves parādības iekļautas šajā apskatā: izsmalcinātās, augstās mūzikas un ar reliģijas praktizēšanu saistītās mūzikas kultūras problēmas tiks skartas atsevišķā – klasiskajai, kulta un 20. gadsimta mūzikai veltītā darbā.

Trešajā daļā populārā mūzika ir traktēta plašākajā nozīmē – kā sociāli nozīmīgi un sabiedrībā izplatīti mūzikas veidi dažādos laikmetos. Autori mēģinājuši dot priekšstatu par visu ar populāro mūziku saistīto parādību spektru. Saskarsme ar populāro mūziku notiek ik dienas, tāpēc rodas ilūzija, ka par to nebūtu jārunā. Tomēr tieši tāpēc, ka šī saskarsme ir tik cieša un bieži haotiska, impulsīva, par to ir jārunā. Populārās mūzikas kopējā aina ir diezgan sarežģīta, un tajā jāmeklē orientēties gan skolotājiem, gan bērniem. Priekšstatu par šo mūziku kā tādu palīdz veidot īss vēsturisks apskats un īpašas dzejam, rokam, to svarīgākajiem stiliem, kā arī popmūzikas funkcionēšanas mehānismiem veltītas apakšnodaļas.

Daži ieteikumi grāmatas lietošanā

Pēdējos gados izglītības sistēmā notikušas izmaiņas, kuru rezultātā ievērojami palielinājusies katras skolas un skolotāja brīvība mācīt mūziku pēc sava plāna, kā arī radusies iespēja pievērsties mūzikai vidusskolā. Grāmata paredzēta izmantošanai vidusskolas profilkursā, bet atsevišķas nodaļas – arī pamatskolas un vidusskolas mūzikas mācības vispārējā kursā.

Šis darbs būtībā ir materiālu kopojums, un skolotājs to var izmantot pats pēc saviem ieskatiem – gan konsekventi visu, gan atsevišķas daļas, nodaļas vai tematiskos blokus. Tekstā ievietotie piemēri vai nošu fragmenti palīdzēs radīt priekšstatu par apskatāmo tēmu. Nošu pielikuma norādes palīdzēs izvēlēties materiālus aktīvai muzicēšanai nodarbībās; ir svarīgi attiecīgajā mūzikas veidā katram pašam gūt muzicēšanas pieredzi. Skaņu hrestomātija audiokasetēs jau tika minēta ievada sākumā, vēl tikai jāpiebilst, ka klausīšanās pieredze ir ne mazāk svarīga par iepazīšanos ar tekstuālo informāciju, un tādēļ attiecīgo audiomateriālu izmantošana mūzikas nodarbībās ir vairāk nekā vēlama.

Grāmatā nav atrodami visi mūzikas nodarbībām nepieciešamie materiāli; daudzveidīgāki dziedāšanas un instrumentālās muzicēšanas, mūzikas teorijas materiāli, uzdevumi un vingrinājumi būtu jāsameklē citur.

Beigās ir bibliogrāfija, ko veido izmantotās un ieteicamās literatūras, kā arī nošu materiālu saraksts. Tie ir darbi, kurus izmantojuši autori, rakstot šo grāmatu, un darbi, kurus bez īpašām grūtībām var sameklēt Latvijas bibliotēkās. Iepazīšanās ar šiem darbiem vēlama, ja par attiecīgajām tēmām ir radusies dziļāka interese.

1. nodaļa

SKAŅA UN RĪKS

Skaņu avoti

Mēs dzīvojam skanošā pasaulē. Ikdienā visas skaņas bieži vien nepamanām, tomēr, īpaši ieklausoties, ik brīdi var sadzirdēt skanēšanu visapkārt. Pat tad, ja šķietami ir pilnīgs klusums, cilvēks var sadzirdēt savus sirdspukstus, elpu un jo sevišķi tās skaņas, kas dzīvo mūsu apziņā un kuras var saklausīt ar iekšējo dzirdi. Ne velti var teikt, ka skaņa ir dzīvības, enerģijas, kustības lieciniece un neatņemama īpašība.

Dažādu tautu pasaules radīšanas mītos īpaši nozīmīga ir “kosmiskā skaņa”. Iesvārstīdama un iekustinādama pirmatnējo visumu, tā ir radījusi visas lietas, visu to, kas redzams un taustāms; tādējādi tā ir visas radības sākums. Citiem vārdiem sakot, vispirms visums bija dzirdams un tikai tad – redzams.

Skaņas iedarbība un uztvere

Skaņas iedarbojas gan uz dzīvo, gan nedzīvo pasauli, tās nekad nepagaist bez pēdām. Zinātne zina daudzus dažādus šādas iedarbības piemērus, šajā sakarā var minēt tādu zinātnes nozari kā kimātiku, kas pēta skaņas un vielas iedarbību, savukārt biologi atklājuši, ka patīkama, maiga mūzika oranžerijās veicina stādu augšanu. Dažādi iedarbodamās uz cilvēka ķermeni, skaņas ļauj tās uztvert. Galvenais skaņu uztveres orgāns, protams, ir ausis, taču nav jāaizmirst, ka skaņas iedarbojas arī uz vēderu, ādu un citām ķermeņa daļām. Šīs sajūtas palīdz veidot kopīgo priekšstatu par skaņu. Skaņas uztverē piedalās arī prāts, gan salīdzinādams saklausītās skaņas ar jau dzirdētām un pazīstamām, gan salīdzinādams tās savā starpā, gan analizēdams dzirdētās skaņas. Ja skaņas uztveres procesā prāts atklāj kādas likumības, tad var teikt, ka klausīšanās ir vainagojusies ar sadzirdēšanu.

Skaņu vide

Visas skaņas, kas diendienā skan mums visapkārt, veido skaņu vidi. Var runāt par mājas vai skolas skaņu

vidi. Citāda tā ir uz ielas, pilsētā, pavisam savādāka laukos, mežā. Domās apvienojot visas Latvijā dzirdamās skaņas, mēs varam runāt par Latvijas skaņu vidi.

Pasaule ir visdažādāko skaņu un, protams, šo skaņu avotu pilna. Lai visu šo daudzveidību apzinātu un saprastu, var mēģināt pēc kaut kādām pazīmēm sagrupēt visus skaņu avotus – gan dabiskus (koks, ūdenskritums), gan cilvēka radītus (sirēna, lidmašīna, vijole, radio).

Cieti ķermeņi kā skaņas avots

Apjomīgi ķermeņi

Visizplatītākais skaņu avots ir cietu ķermeņu svārstības. Var skanēt lielāki apjomīgi vielas gabali, piemēram, koka kluciši, metāla gabali (zvans, dzelzceļa sliede, panna), dažādi akmens, stikla (glāze) vai keramikas (māla bļoda, zvans) veidojumi. Šos vielas gabalus ieskandināt ir pagrūti, visbiežāk to dara ar uzsitiena palīdzību: koka klucišus sit vienu pret otru, metāla vai cita materiāla veidojumam uzsit ar koka, metāla vai kādu citu nūjiņu, nogrūvumā akmeņi sitas viens pret otru u. tml. Apjomīgiem cietas vielas gabaliem grūti vai gandrīz neiespējami mainīt skaņas augstumu, nokrāsu, tādēļ šādas skaņas avotus reti izmanto mūzikas instrumentos.

Plēves

Var skanēt plakani nostieptas dabiskās vai mākslīgās plēves: dzīvnieku āda, papīrs, plastikāta plēves. Šajā gadījumā skaņu ierosina ar uzsitiena palīdzību, kā, piemēram, bungām, vai arī citādi – berzējot, skrāpējot utt.

Stīgas

Ļoti izplatīts skaņas avots ir nostieptas stīgas. Stīgu materiāls var būt dažāds: dabiskās (linu, kaņepju auklas, zīds) vai mākslīgās (astri, kaprona aukla) šķiedras, metāla stieples. Stīgas ir ļoti parocīgas spēlēšanai, jo ir vienkārši mainīt skaņas augstumu. To var darīt, mainot stīgas nostiepumu, kā tas ir, skaņojot klavieres vai kokles. Var arī mainīt stīgas garumu, kā, piemēram, spēlējot ģitāru: ar pirkstu piespiežot stīgu noteiktā vietā pie grifa jeb pirkstu laipas, samazinās stīgas brīvais garums un stīga skan augstāk. Stīgu var ieskandināt, to paraujot, berzējot, uzsitot tai ar cietu priekšmetu, uzpūšot gaisu.

Daudz dažādu skaņu var radīt cilvēka un daudzu dzīvnieku balss aparāts. Kaut gan atsevišķām balss saitēm ir zināma līdzība ar stīgām, tomēr balseni kopumā nevar

nosaukt par stīgu instrumentu. Tā ir daudz sarežģītāka un tādēļ būtu uzskatāma par īpaša veida skaņas avotu.

Šķidrumi kā skaņas avots

Ūdens un citi šķidrumi var būt skaņas avots. Varam iedomāties ūdens pilēšanu traukā ar ūdeni vai ūdenskrituma dārdoņu. Šāda veida skaņu avoti sastopami lielākoties dabā un cilvēku radītajā vidē, bet gandrīz nemaz – muzicēšanas vajadzībām, kur tie šķiet pavisam nepiemēroti savas iespējamās neērtības un slapjuma dēļ.

Gaiss kā skaņas avots

Bez jau minētajām cietām vielām un šķidrumiem par skaņas avotu var būt gaiss. Noslēgta, liela un apjomīga gaisa masa var dunēt, kā tas ir tunelī vai lielās bungās. Brīnišķīgas īpašības piemīt caurulē vai cauruļveidīgā apjomā ieslēgtam gaisa stabam. Šāda gaisa staba svārstības ir visu pūšamo instrumentu darbības pamatā. Arī svilpošana vai vēja gaudošana ir saistāma ar norobežota gaisa staba svārstībām: pirmajā gadījumā tas ir svilpotāja mutes dobumā esošais gaiss, otrajā – tukšā spainī, dobumā vai citur ieslēgts gaisa stabs.

Elektrība kā skaņas avots

Īpaša veida skaņas avoti ir dažādas elektriskās ierīces; tajās elektriskās svārstības, kuras cilvēks ar savām maņām nevar uztvert, tiek pārveidotas par akustiskām un tādējādi ar ausi sadzirdamām. Šādas ierīces ir tālrunis, radio, televizors, sintezators, dators un daudzas citas. Tās lielākoties ir radītas pēdējā gadsimtā un arvien vairāk ieviešas mūsu ikdienā.

Mūzikas instrumenti

Skaņu rīki un mūzikas instrumenti

Sarp visām skanošajām lietām pasaulē ir arī tādas, kuras cilvēks apzināti radījis skaņu iegūšanai. Šīs lietas varam nosaukt par skaņu rīkiem – to vidū atradīsim gan svilpītes putnu un zvēru pievilināšanai medībās, gan tarkškus kurmju aizbaidīšanai, gan zvanus ļaužu sasaukšanai, gan sirēnu nelaimes paziņošanai, gan arī, protams, mūzikas instrumentus spēlēšanai. Mūzikas

instrumenti ir tikai daļa no visiem skaņu rīkiem, un tos no citiem atšķir īpašais lietošanas nolūks – ar to palīdzību radīt mūziku. Par mūzikas instrumentiem uz laiku var kļūt arī daži dabas vai sadzīves priekšmeti, kā, piemēram, skanīgi akmentiņi vai koka karotes, tāpat arī dažādi skaņu rīki, kā, piemēram, medību svilpīte vai automašīnas signāltāure.

Tomēr pārsvarā mūzikas instrumenti tiek gatavoti ar noteiktu mērķi – tos spēlēt.

Mūzikas instruments kā priekšmets un kā kultūras parādība

Katrs mūzikas instruments apvieno divas būtiskas sastāvdaļas. No vienas puses, tas ir rīks, lieta. To ir gatavojis meistars, izmantodams viņam zināmus darba rīkus un dabūjamus izejmateriālus. No otras puses, meistars ir arī domājis par to, kas un kā šo instrumentu lietos, kā šis instruments skanēs, kādas skaņas un kādā veidā izspēlēs, kādu mūziku atskaņos, ar kādiem citiem instrumentiem spēlēs kopā.

Ar katru instrumentu saistās noteikti simboliski vai citādi priekšstati. Tā, piemēram, katlveidīgas bungas Rietumāfrikā ir valdnieka varas simbols, kokles dainās ir Dieva instruments, ērģeles ir kristīgās baznīcas instruments, saksofons saistās ar džezu utt. Šie priekšstati parasti ir diezgan noturīgi un neizzūd pat tad, ja instrumentu lieto pavisam citādos apstākļos nekā parasti. Varētu jau spēlēt J. S. Baha korāli uz akordeona, tomēr tad šai kristīgajai baznīcai rakstītajai, atturīgajai mūzikai līdzī nāktu vācu šlāgeru, ziņģu, restorāna ansambļa vai pilsētnieku viesību balles pieskaņa.

Mūzikas instrumentu izplatība

Katram mūzikas instrumentam ir sava rašanās un attīstības vēsture, kā arī izplatība. Daudzi instrumenti ir ļoti līdzīgi ja ne visā pasaulē, tad vismaz vairākās zemēs, piemēram, niedru stabules vai dažādi bangu veidi. Noskaidrot, kur tie radušies, ir gandrīz neiespējami, droši vien tie būs veidojušies daudzviet neatkarīgi.

Daži instrumenti ir pazīstami tikai kādā vienā noteiktā zemē, piemēram, trīdeksnis Latvijā vai sitāra Indijā. Savukārt par citiem instrumentiem ir zināms, kur tie

cēlušies un kā izplatījušies. Te var minēt arābu lautu ūdu, kas ieviesās arābu iekarotajās zemēs un tostarp arī Spānijā, no kurienes to iepazīna pārējās Eiropas zemes. Salīdzinoši nedaudziem instrumentiem ir zināmi to radītāji, kā tas ir, piemēram, saksofonam, ko 1846. gadā Parīzē patentēja Ādolfs Sakss un kas mūsu gadsimtā ir izplatījies visā pasaulē kā džeza, estrādes un izklaidējošās mūzikas instruments.

Katrā zemē līdzās pastāv gan ļoti seni instrumenti, par kuru izcelsmi nevar pateikt neko vai gandrīz neko, gan arī tādi, kas ieviesušies no citām zemēm un ar laiku piemērojušies vietējām mūzikas vajadzībām. Visi šie instrumenti tiek izmantoti attiecīgās zemes instrumentālās mūzikas dzīvē. Tālab svarīgi pievērsties tiem visiem, lai gūtu pilnīgu un patiesu priekšstatu par šīs zemes instrumentālās mūzikas tradīcijām.

2. nodaļa

LATVIEŠU MŪZIKAS INSTRUMENTI

Kas ir latviešu tradicionālie instrumenti

Šajā nodaļā iepazīsimies ar tiem mūzikas instrumentiem, kuri dažādos laikos spēlēti Latvijā. Te var rasties jautājums, kurus instrumentus uzskatīt par latviešu un kurus ne. Mūzikas instrumentu zinātnē, runājot par kādas tautas mūzikas instrumentiem, mēdz lietot jēdzienu “tradicionālie mūzikas instrumenti”. Tā darīsim arī mēs un aplūkosim latviešu tradicionālos mūzikas instrumentus vai, plašāk, latviešu tradicionālos skaņu rīkus.

Ko nozīmē jēdziens “tradicionālie mūzikas instrumenti”

Vārda “tradicionāls” nozīmi šajā gadījumā varētu saprast šādi:

- parasti šo instrumentu gatavošanas un spēlēšanas māka tiek mantota mutvārdu veidā no paaudzes paaudzē – puika ganu gaitās no vecākajiem brāļiem vai citiem ganiem mācās maukt mizas svilpes un satīt tāšu taures; jaunākie no vecākajiem vīriem mācās gatavot kokles, cītaras un tās spēlēt;

- tradicionālos skaņu rīkus lieto noteiktos gadījumos; tā, piemēram, ganu taure skan agri no rīta, aicinot kopā ganāmpulku, trīdeksni lieto kāzās apdziedoties vai Ziemas svētkos ķekatu gājienā, cītaru spēlē kopā ar citiem instrumentiem dejās utt.; šos instrumentu lietošanas gadījumus nosaka tradīcijas, kuras parasti zina visi, – nevienam nenāk prātā, ka tradicionālos instrumentus varētu lietot kādās tiem neparastās situācijās, kā, piemēram, pūst āžragu pie galda vai koklēt mēslu talkā;

- šādas tradīcijas var nepārtraukti turpināties vairākus gadsimtus vai pat gadu tūkstošus; par tradicionāliem instrumentiem neuzskatīsim tādus, kuri, lai gan plaši izplatīti, tomēr Latvijā ir pazīstami salīdzinoši nesen, kā, piemēram, ģitāra;

• tradicionālos skaņu rīkus pazīst un var lietot lielākā tautas daļa, galvenokārt laukos dzīvojošie, tādēļ tos bieži dēvē arī par tautas mūzikas instrumentiem; mūsdienās, kad cilvēki vairs nedzīvo kā agrāk, kad mūsu dzīvē ar koru, operas, radio un televīzijas palīdzību ir ienākusi mūzika ar saviem mūzikas instrumentiem no visas pasaules, latviešu tradicionālos mūzikas instrumentus pazīst tikai nedaudzi. Šie instrumenti ir paglābušies tikai nomaļās vietās un muzejos.

Kāpēc ir vērts iepazīties ar latviešu mūzikas instrumentiem

Pievēršoties latviešu skaņu rīku pasaulei, ir vērts paturēt prātā dažas atziņas:

- iepazīšanās ar tradicionālajiem instrumentiem var kļūt par aizraujošu ceļojumu vēsturē; tā labāk palīdzēs saprast mūsu sentēvu dzīves veidu, viņu tradīcijas, ieražas;
- seno skaņu rīku iepazīšana, gatavošana un lietošana ir vienīgais veids, kā tos atdzīvināt un likt skanēt no jauna un tādējādi paglābt no aizmirstības;
- lielāko skaņu rīku daļu katrs var pagatavot un iemācīties spēlēt pats.

Latviešu mūzikas instrumentu nozīmīgākās grupas

Mūsdienās zināmo latviešu tradicionālo skaņu rīku veidu un paveidu skaits pārsniedz pussimtu. Tādēļ šeit aplūkosim tikai dažus svarīgākos: āžragu, bungas, cītaru, dūdas, klabatu, kokles, stabuli, svilpi, svilpaunieku, tauri, trīdeksni, vijoli.

Mums svarīgi zināt ne tikai šo instrumentu uzbūvi un muzikālās iespējas; instrumenta izgatavošana, spēles veids, arī repertuārs lielā mērā ir atkarīgs no tā, ar kādu cilvēka darbības sfēru attiecīgais instruments saistīts. Būtiski ir zināt instrumenta lietošanas nolūku, situāciju, kas ļauj labāk iepazīt un novērtēt katra instrumenta nozīmi un simboliku latviešu kultūrā agrāk un arī tagad.

No šāda viedokļa izšķiramas četras grupas:

- ganu instrumenti – svilpe, stabule, svilpaunieks, klabata;
- ieražu, godību instrumenti – trīdeksnis, taure, āžrags;
- instruments apcerei, muzicēšanai sev – kokles;
- deju mūzikas instrumenti – dūdas, vijole, cītara, bungas.

Jāatceras gan, ka katram instrumentam var būt arī citāds pielietojums, ne vien šajā iedalījumā minētais. Tā, piemēram, taure vai āžrags itin bieži lietoti arī ganos, bet savukārt dūdinieks ne vien spēlēja dejas, bet arī vadīja kāzu norisi.

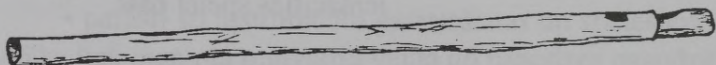
Ganu instrumenti

Svilpe

Svilpes nosaukumam ir zināmi daži varianti: švilpe, svilpis, švilpis, svilpa, svilpene, svelpīte. Nosaukumā mēdz pieminēt arī izgatavošanas materiālu: kārkla svilpe, vītola svilpe utt.

Latviešu tradīcijās ir pazīstami dažādi svilpju veidi:

- vītola mizas caurulīte, kam vienā galā ir svilpes sprauga un aizbāznis ar iegriezumu gaisa strūklas novadīšanai; otrs gals ir vaļējs un spēles laikā to pēc vajadzības nosedz ar rādītājpirkstu; ar šādu svilpi var izspēlēt dabisko virstoņu rindu;



1-1. attēls. Vaļēja svilpe.



1-2. attēls. Slēgta svilpe.

- vītola mizas svilpe, kam vienā galā ir aizbāznis ar gaisa spraugu, bet otrā – nekustīgs aizbāznis;

- putna kaula caurulīte ar vienu skaņas caurumiņu; šādu svilpi izmantoja mednieki medījuma pievilināšanai.

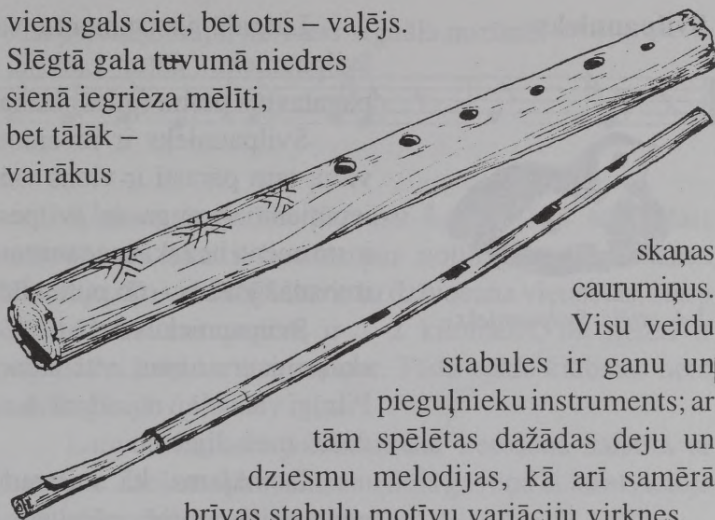
Svilpes ir skaņu rīki, ko ganos labprāt gatavo puikas vai arī meitas. Prasmīgi spēlētāji ar svilpēm var izspēlēt dažādas melodijas.

Stabule

Līdzās parastajam nosaukumam “stabule” ir zināmi arī stebule vai pīpere.

Ir zināmas kaula, māla, niedru, mizas un koka stabules. Lai gan dažādi ir izgatavošanas materiāli, tomēr parasti stabules uzbūves ziņā ir līdzīgas: vienā galā ir svilpes sprauga un aizbāznis ar gaisa pievadu, ir 4–8 skaņas caurumiņi, no kuriem parasti viens stabules apakšpusē, pārējie – virspusē. No citām atšķirīgas ir niedru stabules, kuras gatavoja no niedres stobra, kam

viens gals ciet, bet otrs – vaļējs.
 Slēgtā gala tuvumā niedres
 sienā iegrieza mēlīti,
 bet tālāk –
 vairākus



skaņas
 caurumiņus.

Visu veidu

stabules ir ganu un

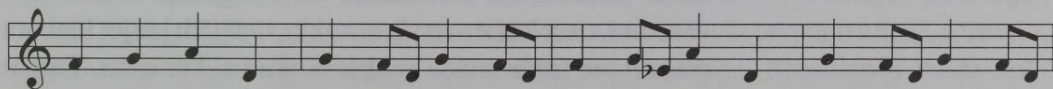
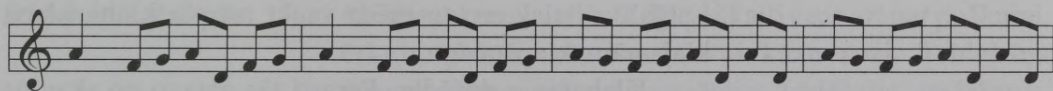
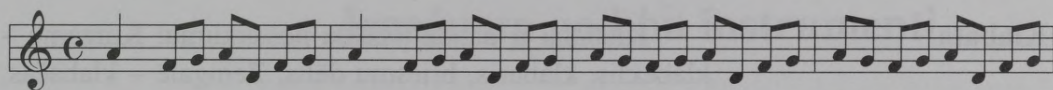
pieguļnieku instruments; ar

tām spēlētas dažādas deju un

dziesmu melodijas, kā arī samērā

brīvas stabuļu motīvu variāciju virknes.

1-3. attēls. Koka un
 niedru stabule.



1-1. nošu piemērs. Stabules
 melodija.

utt.

Folkloras materiālos stabules diezgan bieži ir minētas kāzu mūzikā. Tas atbilst patiesībai tikai tajos gadījumos, kad tās minētas kopā ar bungām (sk. “Bungas”). Acīmredzot pārējos gadījumos ir minētas somas stabules jeb dūdas, ko īsuma labad sauca vienkārši par stabulēm.

Patī senākā kaula stabule Latvijā ir atrasta Lielā Ludzas ezera smilšainajā krastā – tās vecums varētu būt 3–4 tūkstoši gadu. Labi saglabājusies māla plāksnīte ar stabulētāja attēlu ir atrasta Tērvetē; tā ir izgatavota 13. gadsimtā. Dažāda veida stabuļu gatavošanu ganos vēl tagad atceras vecākā un pat vidējā gadagājuma cilvēki, daļa šo cilvēku to māc darīt arī tagad.

Svilpaunieks



1-4. attēls. Svilpaunieks.

Latgalē instrumentu sauc par svilpaunieku vai švilpaunieku. Citur Latvijā, īpaši tad, ja instruments pagatavots putna (pīles) izskatā, to sauc par pīlīti.

Svilpaunieks ir izveidots kā māla figūra ar dobu vidu; tam parasti ir viens vai divi skaņas caurumiņi un iepūtiena sprauga ar svilpes caurumu. Sastopami arī instrumenti bez skaņas caurumiņiem. Svilpaunieku formas ir visdažādākās – no putna līdz velnam zirga mugurā.

Svilpauniekus dažādi pūšot, kā arī nosedzot un atverot skaņu caurumiņus, var atdarināt vairāku putnu balsis. Pilnīgi vai daļēji nosedzot skaņu caurumiņus, var izspēlēt dažas melodijas.

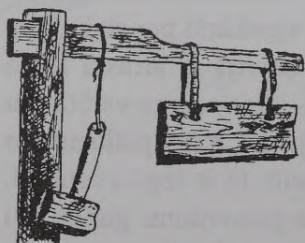
Domājams, ka svilpauniekus lipināja no māliem ganu gaitās, tomēr pārsvarā šie skaņu rīki ir podnieku darinājumi.

Klabata

Klabatai ir daudz dažādu nosaukumu: Kurzemē – klabeklis, klaburis, briesmu dēlis, Zemgalē – klabačas, klabiķis, klabiklis, Vidzemē – klabīkla, klapatas, klangas, Latgalē – talakans; to mēdz saukt arī par klabi, klapi, klabanām, klapētavām.

Klabatas ir dažādas. Parasti tās gatavo no skanīga koka – kļavas vai oša dēliša, kam augšdaļā izurbti divi caurumi, caur kuriem izvērtā aukla, tādējādi ļaujot klabatu piekārt pie īpaša statņa ar šķērskoku vai kur citur. Turpat auklās varēja būt iekārti viens vai divi koka āmuri klabatas sišanai. Ja instrumentu vajadzēja pārnēsāt, tad spēlētājs to pakāra sev kaklā.

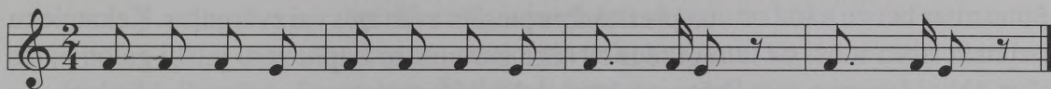
Cita veida klabata ir veidota kā dēlītis ar rokturi. Otrpus dēlītim uz ass ir viens vai vairāki koka āmuri. Klabatu saņem aiz roktura un purina – tā rezultātā āmurs (vai āmuri) sitas pa dēlīti.



1-5. attēls. Klabata.

Klabata lietota kā signālinstruments. Tās uzdevums bija sasaukt ganus vai tīrumā strādājošos mājas ļaudis uz maltīti, bet dažkārt – pavēstīt kaimiņiem par kādu nelaimi, parasti par ugunsgrēku. Klabatu lietojuši pieguļnieki, ar to apstaigādami zirgus, lai zagļi nezog. Klabatu jeb klaburi kā trokšņa rīku lietojuši arī dzinēji medībās. Svarīgi, ka katrā minētajā lietošanas situācijā klabata sista dažādi, un

visi parasti zināja, ko katrs signāls nozīmē.



1-2. nošu piemērs. Klabatas signāls.

Klabatu izplatība pa visu Latviju, kā arī lielais nosaukumu skaits liecina par noturīgu to lietošanas tradīciju. To veicināja latviešu dzīvošana viensētās, starp kurām attālums parasti ir 1–2 kilometri, un nereti ir vajadzība kaut ko ātri paziņot. Tādā veidā klabatas lieto arī Ungārijā.

Latgalē klabatu jeb talakana lietošana saistīta ar baznīcu. Zināms, ka zvanīšanu lielā gavēņa laikā atvietoja ar talakana sišanu.

Ieražu un godību instrumenti

Eglīte, puškaitis, trīdeksnis, čakans

Šiem kāta grabekļiem ir zināmi vēl vairāki nosaukumi vai nosaukumu varianti. Tā puškaiti sauc arī par puškaini, ērkuli, puķīti, kāzu puķi vai kāzu rozi. Trīdekšņa nosaukumam ir daudz variāciju: trīdēkslis, trīdēksnis, strīdēkslis, trīzdeksnis, strīzdeklis, strīzdiķis, ztrīzdiķis, trīdeksnis, trīdēksnis, to var saukt arī par trumuli, trumulu, trumeli, trumulīti vai trumēliņu. Mūsdienās mēdz teikt nepareizi – trejdeksnis vai trijdeksnis, bet šādu salikteņu nozīme ir “trijzaru dakša”, taču vārds “trīdeksnis” cēlies no “trīdēt”, kas nozīmē – skanēt līdzī, vai arī no “trīdināt”, kas nozīmē – skandināt līdzī. Čakanu atkarībā no vietas sauc arī par čokanu, čokenu, čakārni vai čaganu.

Kaut gan visi četri kāta grabekļi ir diezgan līdzīgi, tie atšķiras ar to, kā katram pagatavots kāts.

- Eglītei kātu veido nomizota egles galotne, zari ir piesieti pie stumbra.

- Puškaitim ir nomizots koka kāts, bet atstāti tikai zaru stumbenīši.

- Trīdeksnim ir virpots koka rokturis ar tajā iedzītu dzelzs vai zaļvara stienīti.

- Čakans ir līdzīgs āmuram ar dzelzs kātu.



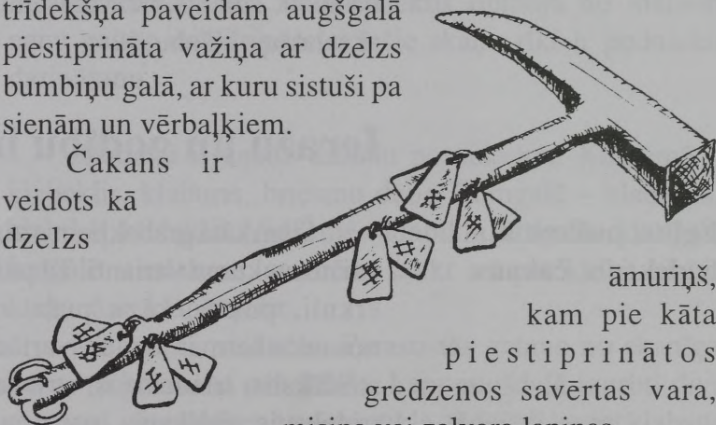
1-6. attēls. Trīdeksnis.

Kāzu eglītei zarus apvij spalvām un visādiem ziediem un pie stumbra piesien zvaniņus vai zvārguļus. Ķekatnieku eglīte ir cilvēka garumā, ar kuplu zaru pušķi galotnē; tās zarus iekārti dažādi izgreznojumi, zvārguļi, kliņģeri.

Puškaitim pie zaru stumbenīšiem pienaglo krāsainas drēbju strēmeles, salmu, lentiņu un koka skaidu virtenes. Galā tam ir spalvu kušķis, turklāt garas gaiša spalvas skaitās visskaistākās. Pie stumbra piestiprināti ir arī zvaniņi un zvārguļi.

Trīdeksnim līdzās zvaniem un zvārguļiem skaņas avots ir arī misiņa vai zaļvara plāksnītes vai gredzeni, kas, sitot vai kā citādi kustinot instrumentu, sitas kopā. Kādam trīdekšņa paveidam augšgalā piestiprināta važiņa ar dzelzs bumbiņu galā, ar kuru sistuši pa sienām un vērbaļķiem.

Čakans ir
veidots kā
dzelzs



āmuriņš,
kam pie kāta
piestiprinātos
gredzenos savērtas vara,
misiņa vai zaļvara lapiņas.

1-7. attēls. Čakans.

Visi kāta grabekļi tiek lietoti godos, galvenokārt kāzās, daudz retāk – Ziemas svētkos. Šo skaņu rīku lietošana saistīta ar dziedāšanu un apdziedāšanos: instrumentu tur rokā teicēja un, dziedot dziesmu, sit ar kātu pa galdū. Eglīte, puškaitis un trīdeksnis ir sieviešu instrumenti, bet čakans – tikai vīriešu.

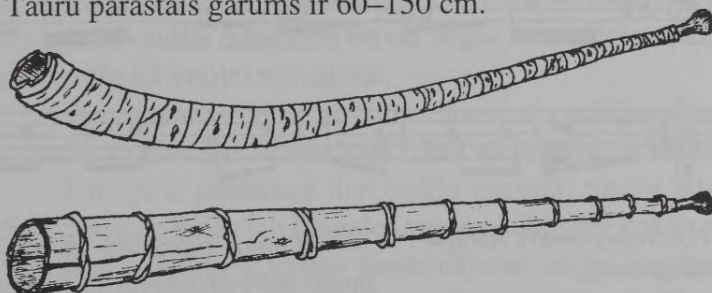
Taure

Taures nosaukuma izcelsme ir saistāma ar dzīvnieka nosaukumu “taurs”, no kura rāgiem instruments ticis gatavots. Taura rāgi kā instrumenta izejmateriāls ir galvenais cēlonis taures un rāga nosaukumu jaukšanai līdz pat mūsdienām – arī mēs pieminam “rāga taurēšanu”.

Citi šā instrumenta nosaukumi ir trimatele, strumpis, strumpe, truba, trūba, trube un arī pīpere.

Latvijā ir pazīstami divi taures veidi: tāšu un koka.

Tāšu tauri gatavo no bērza tāss vai alkšņa mizas, ko spirālveidīgi visapkārt nomauc no koka un tad satin taurē. Tinumu sastiprina ar koka adatu, ko izdur cauri platajam galam. Koka tauri gatavo, pāršķēlot gareniski vidū pušu lazdu, alksni, priedi vai egli, abas daļas rūpīgi izgrebj, saliek atkal kopā un sasaista ar ievas mizas sloksnēm vai arī auklām. Tad instrumentam uztin plānu tāss sloksni. Tauru parastais garums ir 60–150 cm.



1-8. attēls. Koka un tāšu taures.

Tauri spēlē, lietojot tā saukto pārpūtienu: mainot lūpu spriegumu un iepūtiena spēku, ir iespējams panākt, ka skan viens vai otrs virstonis.

Taure ir svarīgs signālinstruments dažādās vedību un kāzu rituāla norisēs: taures pūšana ievada jaunas ģimenes veidošanos. Vedībās taurē vedēji, atbraucot ligavas mājās, vedot pūru, ierodoties kāzu namā utt. Liela nozīme taurei ir saistībā ar lopkopību. Galvenais gans taurē no rīta, lai dzen ganos, vakarā – lai dzen lopus mājās. Sava taure bijusi pat cūkganam. Instruments ir skanējis arī pieguļā.

Āžrags



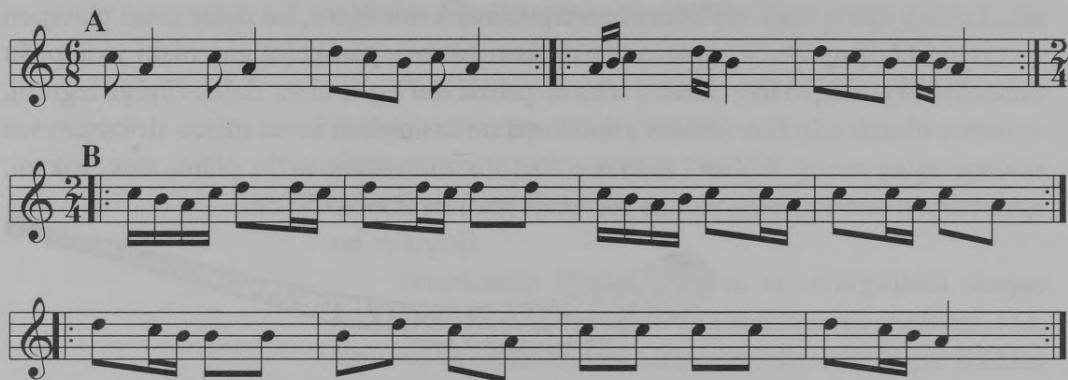
1-9. attēls. Āžrags.

Citi āžraga nosaukumi vēl ir bukarags, čučarags vai dūduls.

Āžragu gatavo no pēc iespējas lielāka āža raga – šaurajam galam nozāgē apmēram 2–4 cm, plato galu nogriež līdzenu. Šaurajā galā iegrebj piemutņa veida padziļinājumu. Plakanajai malai pa vidu izurbj vai izdedzina 3–5 skaņu caurumiņus.

Āžragu pūš kā trompeti, tikai ar vēl vairāk saspriegtām lūpām. Āžraga melodijas sauc par pūtieniem; tos spēlēja pieguļā, ganos, mēslu talkā. Parasti āžragu spēlē vienu pašu, tomēr dažos pūtienos sasauucas divi vai vairāki

āžragi: pirmo pūtiena pusi (A) spēlē viens, tam atbild pārējie, pūzdami otru pusi (B).



1-3. Nošu piemērs. Āžragu sasaukšanās.

Klusos pavasara un vasaras vakaros pūšot āžragu, puisis pavēstīja savai iecerētajai par gaidāmajām vedībām rudenī. Tā kā āžragu pūst ir diezgan grūti, tad skaidrs, ka to spēja izdarīt tikai pietiekami nobriedis puisis.

Kad Liepāju esot apciemojis Krievijas troņmantnieks (tas noticis kaut kad pirms 1891. gada), tad tam par godu esot spēlējuši septiņi ar āžragiem un astoņi ar dūdām.

Āžrags vai tā pūšana ir minēta daudzās dainās. Dažās ir apdziedāta jau iepriekš minētā ziņošana par gaidāmajām vedībām. Lielākoties ar āžragu saistās neparastas situācijas, kas ir neatbilstošas ikdienas uzvedības normām. Nereti ir minēta slinka ganu meita, traka sievasmāte, uz puīšiem kāras meitas.

Tādi paši āžragi ir zināmi latviešiem kaimiņos – Lietuvā, Igaunijā, Zviedrijā, kā arī tālākās zemēs.

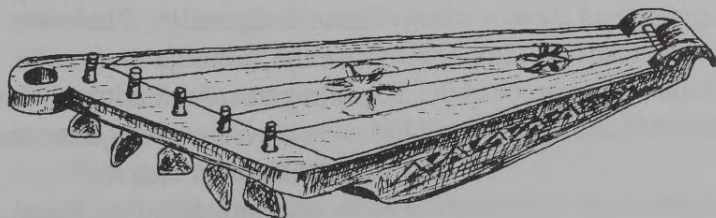
Kokles

Instrumenta senākais nosaukums ir kokles, mūsdienās mēdz teikt arī – kokle. Minētie nosaukumi ir veidojušies no senāka vārda – *kantlēs*; no šī vārda radušies arī visi zināmie latviešu koklēm radniecīgo instrumentu nosaukumi gar Baltijas jūru: lietuviešu kankles (*kanklēs*), kankļi (*kankliai*), lībiešu kāndla, igauņu kannele (*kannel*), somu kantele, karēļu kandeļe (*kandeleh*).

Uzbūves ziņā kokles ir savdabīgs instruments, kas sastopams tikai Baltijas jūras austrumu piekrastes zemēs. Svarīgākās kokles pazīmes ir šādas:

- no viena koka gabala izgriezts silītes vai vienkoča laivas veida korpuss;
- ar sešlapu saulītēm vai maziem caurumiņiem rotāts skaņgaldīšs (rezonators);
- koka tapiņas stīgu savilkšanai;
- starveidīgi izkārtotas brīvas stīgas, kas nebalstās uz sliekšniša kā vijolei vai cītarai;
- stīgu skaits – 5–12, no tām viena – pati garākā stīga – ir īpaša: to sauc par “dziedātāju”, kas vienmēr skan līdzī.

Latvijā ir pazīstami divi kokļu paveidi: mazās jeb Kurzemes un lielās jeb Latgales kokles. Lielajām koklēm ir spārns – kokļu korpusa pagarinājums otrpus tapiņu līnijas; līdz ar to kopējais garums tām parasti ir lielāks. Kokļu stīgas pagatavotas no tērauda stieples; iespējams, ka agrāk lietotas arī zeltainas zaļvara stīgas, par ko liecina apzīmējums “zelta kokles”.



1-10. attēls. Kurzemes kokles.

Spēlējot kokles novieto uz ceļiem vai uz galda. Latgales kokles novieto klēpī ar sāniem uz augšu, atbalstot kokļu augšmalu pret vēderu. Izplatītākais spēles paņēmieni ir šāds: ar kreisās rokas pirkstiem pieklusina nevajadzīgās stīgas, tad, ar labo roku raujot stīgas, ieskanēsies tikai vajadzīgās. Jācenšas, lai ikvienā brīdī visaugstāk skanošā stīga atbilstu attiecīgajam melodijas tonim. Stīgas var raut arī ar abu roku pirkstiem vai arī ar kociņu vai zoss spalvu. Ja nepieciešams, atsevišķos skaņdarbos var mainīt kokļu skaņojumu, pārskanējot vienu vai divas stīgas.

Kokļu klusā, tembrāli bagātā skaņa ir kā radīta apcerīgai, meditātai vai muzicēšanai. Ir zināms, ka koklētāji koklējuši paši sev, savam priekam. Dainās ir pieminēta

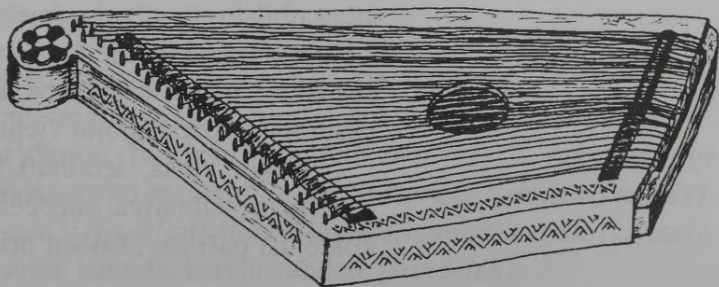
gremdēšanās kokļu skaņās grūtos brīžos, kad miris kāds tuvinieks.

Latviešiem kokles šķiet pats nozīmīgākais instruments, ne velti tās mēdz saukt par Dieva koklēm. Dažas teikas vēsta par to, ka puisim kokles devis pats Dievs kā atlīdzību par labo sirdi. Dainās ir minēts, ka koklē gan vīri, gan arī Dieva dēli, Jānis vai Saule. Kokles – tas ir dziedošais koks, kurā iemiesojusies dvēsele; saskaņā ar ticējumiem kokļu koks ir jācērt, kad mājās kāds nomiris, bet nav vēl apglabāts. Pasakās un dainās ir minēta kokļu taisīšana no tāda koka, kas izaudzis uz pastarītes kapa; šādu kokļu skaņās var saklausīt pastarītes balsi.

Kokles parasti spēlē solo. Dainās ir minēti trīs, deviņi vai pat trejdeviņi koklētāji; tā tomēr nav liecība tam, ka bijuši šādi koklētāju ansambļi, liekas gan, ka šajā gadījumā ir netiešs liecinājums par kokļu izmantošanu kādā rituālā.

Kokļu tradīciju vēsture ir mērojama gadu tūkstošos. Visu šo laiku tās pastāvēja gandrīz nemainīgas Lietuvā, Latvijā, Igaunijā, Pleskavas un Novgorodas apkārtnē Krievijā, Karēlijā un Somijā. Tikai pagājušajā gadsimtā kokļu gatavošanā notika lielas izmaiņas:

- tās vairs netaisīja no viena koka gabala, bet salīmēja no dēlišiem kā cītaras;
- skaņgaldiņu un sānus sāka rotāt ar auseklišiem, līmēja klāt dzintara gabaliņus;
- koka tapiņas nomainīja ar metāla tapiņām kā cītarām;
- zem stīgām palika sliekšņi, lai skaļāk skanētu;
- stīgu skaits ievērojami palielinājās – parasti bija 25–50, bet dažos gadījumos – pat 90 stīgas; izzuda “dziedātāja” stīga.



1-11. attēls. Citarkokle.

Galu galā radās jauns instruments – cītarkokle. Ņemot to par pamatu, mūsu gadsimta vidū tika izveidota modernizētā kokle. Tas ir instruments, kas ļoti atšķiras no Kurzemes un Latgales koklēm gan ar izskatu, gan spēlēšanas veidu un repertuāru.

Modernizētās kokles mācās spēlēt mūzikas skolās, Mūzikas akadēmijā. Rodas koklētāju ansambļi, kur atšķirībā no senās tradīcijas spēlētāji vairs nav vīri, bet gan meitas. Zudusi ir koklēšana pašam sev – tās vietā parasti ir koklētāju ansambļa koncerti.

Deju mūzikas instrumenti

Dūdas



1-12. attēls. Dūdas.

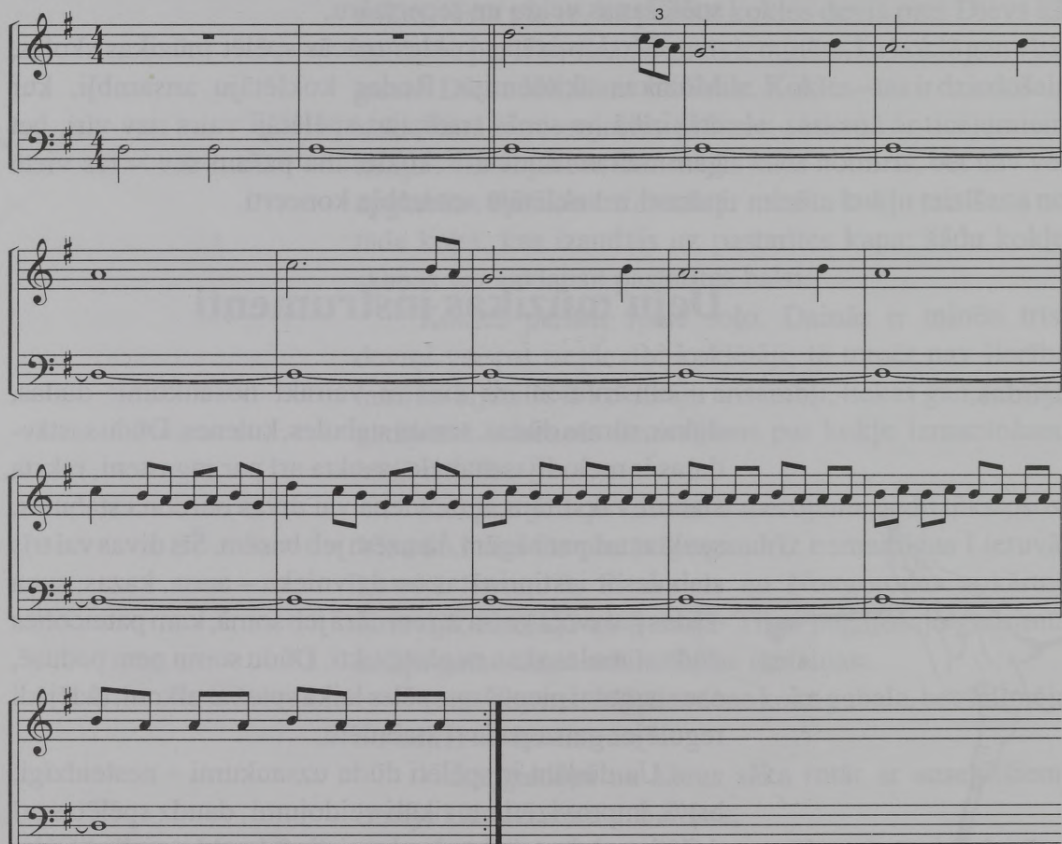
Instrumentam zināmi vairāki nosaukumi: dūdas, dūkas, somas dūdas, somas stabules, kulenes. Dūdu sastāvdaļas ir melodijas stabule, saukta arī par ragasteni, raksta stabuli, rakstītāju, un ir viena vai divas burdona stabules, sauktas arī par bāgām, bauzēm jeb basēm. Šīs divas vai trīs stabules ir iestiprinātas no dzīvnieka – auna, kazas, suņa – ādas gatavotā gaisa rezervuārā jeb somā, kam pateicoties dūdu stabules skan nepārtraukti. Dūdu somu ņem padusē, caur iemutni piepūš un spēles laikā spiež ar elkoni, tādējādi regulējot gaisa padevi stabulēm.

Uz dūdām ir spēlēti dūdu uzsaukumi – nesteidzīgi, brīvi, improvizēti muzikāli veidojumi; daudz spēlētas arī dažādas dejas: “Garais dancis”, “Apaļdancis”, “Cūku dancis”, “Eņģeliņš” un citas.

Pirmās ziņas par dūdām Latvijā ir jau no 16. gadsimta. Tad tās ir minētas kā izpriecu instruments. Tā Baltazara Rusova “Livonijas hronikā” (16. gadsimta beigās) vēstīts:

“Jau sestdienā saradās zemnieki no liela attāluma ar sievām, meitām un kalpiem, un tūlīt ķērās pie dzeršanas. Dūdas bija dzirdamas gandrīz jūdži tālu; tāda jautrība vilkās cauru nakti līdz rītam. [Pēc dievkalpojuma viņi] atkal atstāja baznīcu, tad sākās no jauna dzeršana, dejas, dziesmas un lēkāšana, ka no lielā trokšņa, sievu un meitu dziedāšanas, un no daudzo dūdu skaņām, cilvēks varēja zaudēt samaņu.”

Tomēr vairumā vēsturisko liecību dūdas minētas saistībā ar kāzām. Dūdinieks ar savu spēlēšanu gan vadījis vedību norisi, gan arī spēlējis uz dejām. Vēl dūdas spēlētas pieguļā, lauku darbu un talku laikā.



1-4. nošu piemērs. Dūdu
uzsaukums.

Dūdas Latvijā īpaši populāras bija 17.–18. gadsimtā; vēlākos laikos to spēlēšana gājusi mazumā, un 20. gadsimtā vēl tikai Kurzemes rietumos, īpaši suitu novadā, ir bijuši daži dūdinieki.

Vijole

Vijole Latvijā ir saukta dažādi: pijole, pijolīte, pivole, pīvuliņš, fījole, reizēm arī – skripka, kripka. Ir zināmi vēl tādi nosaukumi kā spēles, smuikas, smuigas, pie tam lociņš saukts arī par smuiguli.

Vijole ir lociņinstrumentu ar 4 stīgām; tās forma Latvijā būtiski neatšķiras no citu Eiropas zemju vijoliņu

formas, toties izgatavošanas veidam ir savas īpatnības: tā, piemēram, prasmīgi zemnieki mācējuši vijoli izgatavot ar viena paša darba rīka – naža – palīdzību, arī daina runā par “pijolišu griežējiņiem”.

Vijoles spēlei bez vienbalsīga izpildījuma veida raksturīga arī burdona tehnika: ar lociņu vienlaikus aizskar vairākas stīgas – to, uz kuras spēlē melodiju, un vēl vienu vai vairākas brīvās stīgas. Tādējādi melodijai līdzī skan viens vai vairāki nemainīgi toņi.

Latvijā vijole ieviesās, domājams, 17. gadsimtā un jau drīz stājās senāko tautas mūzikas instrumentu vietā, līdz ar to daļēji pārņemot arī to repertuāru. Uz vijoles tika spēlētas kokles, kā arī āžraga, stabules un dūdu melodijas. Talantīgākie vijolnieki savu repertuāru lielā mērā veidoja paši.

Vijole bieži izmantota kā solo instruments; vijolnieks jeb spēlmanis bija galvenais un vienīgais muzikants kāzās. 20. gadsimtā vijole vairāk tiek izmantota kopā ar citiem instrumentiem: cītaru, harmoniku, bungām, cimbolēm.

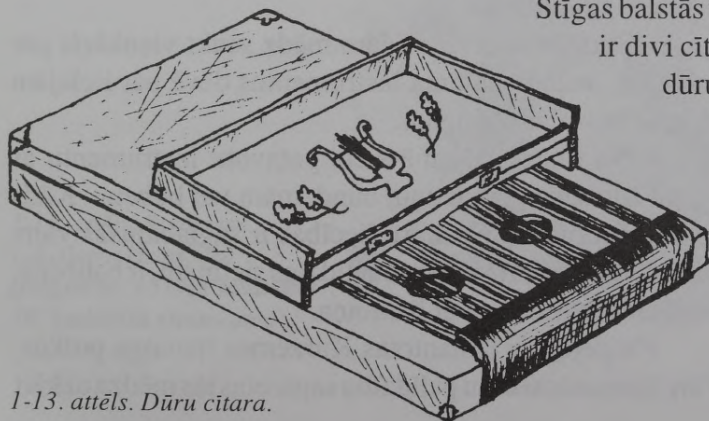
Cītara

Cītaras nosaukums ir aizgūts no vācu vārda *Zither*. Dažādus cītaras paveidus sauc par akordcītaru, dūru cītaru, taustiņcītaru, pedālķītaru, hromatisko cītaru, koncertcītaru. Jāievēro, ka dūru cītaras nosaukumā nav jāsaprot roka ar saliektiem pirkstiem – vārds “dūrs” ir saistīts ar mažora apzīmējumu “dur”.

Cītaras korpusu gatavo kā taisnstūrveida vai citas formas kasti. Vienā galā ir metāla tapiņas stīgu uzvilkšanai.

Stīgas balstās uz sliekšņiem. Izplatītākie ir divi cītaru paveidi: akordcītara jeb dūru cītara un taustiņcītara jeb pedālķītara.

Pirmajai stīgas ir izkārtotas grupās – dūrēs, un vienā dūrē var būt 4–24 stīgas. Vienas grupas ietvaros stīgas ir skaņotas pa mažora trijskaņa vai septakorda skaņām. Dūru skaits ir no 3 līdz 12,



1-13. attēls. Dūru cītara.

attiecīgi instrumentu tad sauc, piemēram, par “septiņdūru cītaru”. Taustiņcītarai pāri visām stīgām novietoti klusinātāji jeb pedāļi, kuriem piestiprināti taustiņi; nospiežot taustiņu, attiecīgais pedālis piespiežas stīgām, noklusinot neakorda stīgas.

Cītaru ieskandina ar koka vai plastmasas brauci (plektru). Akordcītarai brauci valkā turpu un atpakaļ pa attiecīgo dūru, vienlaikus ar roku pieklusinot iepriekš skanējušo akordu. Taustiņcītarai brauci valkā pāri visām stīgām, bet, tā kā neakorda stīgas ir noklusinātas, skan tikai attiecīgais mažora vai minora trijskanis vai septakords.

Cītaras ir pavadošie instrumenti, kurus var izmantot tikai ansamblī ar kādu solo instrumentu, piemēram, vijoli; parasti vēl šādam ansamblim pievienojas bungas, mandolīna vai akordeons.

Pagājušajā gadsimtā cītaras Latvijā bija modes instruments, un tās importēja no Vācijas un citām zemēm. Jau drīz cītaras sāka gatavot tepat Latvijā, un vēl šodien ir zināmi labi cītaru meistari.

Bungas

Latvijā ir zināmi dažādi bungu paveidi, un katram ir savi raksturīgi nosaukumi.

- Katlveida bungas sauc par paupenēm vai vara bungām; to korpuss ir gatavots no vara un novietots uz trim kājām.

- No bluķa vai celma ar iztrupējušu vidu gatavo celma bungas, kurām atstāj 2–3 cm biezas sienīņas. Vienā galā uzstiepj suņa vai kazas ādu, ko satur stīpa un virves vijumi ar sprūdiņām

- Bungas ar divām ādām mēdz saukt vienkārši par bungām; dažāda lieluma instrumentus dēvē par lielajām vai par mazajām bungām.

- No miltu sijājamā sieta gatavotu instrumentu ar vienu ādu sauc par sietiņu, bundziņām vai bubenu. Kāds sens instruments, par kuru liecības ir saglabājušās vairs tikai dainās un kurš varētu būt līdzīgs sietiņam, ir baubens, baubenis, bambens vai bambiņa.

Paupenes ir izmantotas Kurzemes hercoga pulkos. Pārgājienos ar siksnu palīdzību sapārotas tās mēdza uzkārt

nesējam mugurā; bungotājs, iedams nopakaļ, sita pa tām ar divām vālēm.

Lielās un mazās bungas un tāpat arī sietiņu spēlē kopā ar citiem instrumentiem lauku un pilsētas deju mūzikas kapelās. Domājams, ka ir bijuši prasmīgi bundzinieki, un kādā dainā ir minēti īpaši “bungu raksti”.

Liela nozīme bungām ir vedībās. Vairākas dainas vēsta par bingu izmantošanu signalizēšanai – ar bungām vedēji paziņo par savu ierašanos, tāpat arī bungo prombraucot. Interesanti, ka Livonijā 16.–17. gadsimtā ar likumu regulēja bungošanu kāzās: bija noteikts, ka kalpu un “nevācu” – latviešu, lībiešu un igauņu kāzās drīkst lietot tikai stabules un bungas. Droši vien, ka tās dainas, kurās ir minēta bungošana un stabulēšana vedībās, ir minētā likuma darbības atskaņas.



1-14. attēls. Paupenes
viduslaiku karaspēkā
(fragments no ložu sašaudīta
19. gadsimta gleznojuma).

3. nodaļa

INSTRUMENTU GRUPĒŠANA UN KLASIFIKĀCIJA

Instrumentu dažādība

Pasaulē ir neticams daudzums visdažādāko mūzikas instrumentu, to veidu un paveidu skaits vien sniedzas simtos un pat tūkstošos. Pat viens un tas pats instruments dažādu meistarų rokās iegūst atšķirīgas īpašības.

Mūzikas instrumenti atšķiras cits no cita pēc dažādām pazīmēm. Tie var atšķirties pēc izmēriem. Minēsim, piemēram, 2 cm garu māla svilpīti un lielas ērģeles, kuras kopumā var aizņemt telpu trīsstāvu mājas augstumā. Mūzikas instrumentu izgatavošanai cilvēki lieto visdažādākos dabiskos materiālus – koku, niedres, bambusu, akmeni, kaulus, ādu, tomēr meistarų fantāzija neaprobežojas ar to vien, tie meklē arvien jaunus materiālus – metālu, stiklu, plastmasas, kā arī dažādus elektroniskus blokus. Pašu mūzikas instrumentu var veidot viens pats priekšmets, piemēram, kāda stobrauga posms, toties citiem, tādiem kā saksofonam, akordeonam vai klavierēm var būt desmitiem un simtiem sastāvdaļu. Ceļš no cilvēka kustības līdz instrumenta skanēšanai var būt pavisam īss un nepastarpināts, kā, piemēram, uzsitot pa bungu ādu; izgudrojot arvien jaunus instrumentus vai to ieskandināšanas veidus, šis ceļš var kļūt garš un sarežģīts. Tā, nospiežot ērģeļu taustiņu, tiek iedarbināta vesela kloķu un pārvadu sistēma, kas savukārt atver attiecīgo gaisa vārstuli, tādējādi ievirzot gaisa plūsmu stabulē.

Daždažādi ir mūzikas instrumentu spēlēšanas veidi. Instrumentus var sist, klabināt, grabināt, berzēt; to stīgas var strinkšķināt, raustīt, berzēt vai ieskandināt pūšot. Stikla harmoniku ieskandina, glāstot ar mitriem pirkstiem, bet Karpatos sastopamo bugaju – berzējot ar iesveķotiem pirkstiem. Japāņu lielās bungas vienlaikus spēlē četri cilvēki, bet Eola arfu ieskandina vājš.

Mūzikas instrumentus lieto gan muzicēšanai, gan arī



1-15. attēls. Bugajs jeb
bukāčs.

dažādām citām – signalizācijas, maģiskas aizsardzības, militārām – vajadzībām. Raksturīgs signalizācijas instruments dažādu laiku un zemju armijās ir trompete. Dievnamu zvani gan signalizē par dievkalpojumu, gan arī garīgi attīra un svētī visu apkārtni. Mazās bungas karaspēkā palīdz uzturēt vienotu soli, kā arī noskaņo aktīvai darbībai.

Mūzikas instrumenta loma nereti neaprobežojas tikai ar skaņu radīšanu. Dažādu tautu mitoloģijā, pasaules uztverē noteiktiem instrumentiem var būt simboliska nozīme. Centrālāfrikas iedzīvotāju uztverē galma bungu skaņa simbolizē valdnieka balsi. Viduslaiku Ķīnas izglītotie ierēdņi cītaras ciņa uzbūvē saskatīja Visuma modeli. Viduslaikos Eiropā un arī citās kultūrās konkrēts mūzikas instruments spēlētāja rokās liecināja par viņa piederību, teiksim, augstmaņu vai kļaidoņu kārtai. Daudzu tautu – tibetiešu, papuas, poļu, latviešu – mītos ir vēstīts par to, ka mūzikas instrumentā ir iemiesojušies kādi spēki vai pat miruša cilvēka dvēsele.

Kā var grupēt mūzikas instrumentus

Mūzikas instrumenti – tā ir interesanta, savdabīga un ļoti daudzveidīga pasaule. Lai orientētos šajā instrumentu daudzumā, tie ir jāgrupē.

Par grupēšanas pazīmi varētu izvēlēties instrumenta izmēru vai svaru. Tad, piemēram, visus instrumentus varētu iedalīt šādi: niecīgie (<1 cm), sīkie (<5 cm), mazie (<20 cm), nelielie (<50 cm), vidējie (<1 m), lielie (<2.5 m) un milzīgie.

Šāda grupēšana būtu iespējama, bet diemžēl maz ko varētu atklāt par kāda instrumenta īpatnībām. Daudz vairāk par instrumentu varētu pavēstīt tā piederība noteiktai tautai vai zemei. Nereti runājam par Indijas vai Āfrikas instrumentiem; pavisam noteiktas asociācijas katram ir, ja piemin, piemēram, Grieķiju vai Ziemeļameriku. Līdzīgi mēs varētu runāt arī par kāda noteikta laikmeta

instrumentiem, labāk vēl saistot ar noteiktu zemi. Tā, pieminot senās Ēģiptes vai renesanses Francijas instrumentus, priekšstati varētu būt daudz skaidrāki. Diezgan noteiktus instrumentus iedomājam, ja runājam par baznīcas, galma, krogus, armijas instrumentiem. Reizēm instrumentus mēdz grupēt atkarībā no tā, ar kāda veida mūziku tie ir saistīti, piemēram, klasiskās, roka vai kantri mūzikas instrumenti.

Tomēr mūzikas praksē instrumentus bieži iedala pūšamajos, stīgu, sitamajos; reizēm kā atsevišķa grupa tiek minēti taustiņinstrumenti. Šis iedalījums, lai arī ierasts, tomēr ir nekonsekvents un līdz ar to zinātnes prasībām neatbilstošs, jo nebalstās uz vienu noteiktu pazīmi: tā apzīmējumi “pūšamie” un “sitamie” liecina par spēles veidu, “stīgu” – par skaņas avotu, “taustiņu” – par konstrukciju. Līdzīgi būtu, ja, piemēram, kāds sociologs visus Latvijas iedzīvotājus iedalītu liepājniekos, biznesmeņos un katoļos. Tādēļ būtu vērts pievērsties citiem klasifikācijas paņēmieniem.

Viens no tiem ir ļoti sens, to izveidoja senajā Ķīnā vairāk nekā pirms 2000 gadu. Ķīniešiem bija svarīgi, no kāda materiāla pagatavots mūzikas instruments un kas tajā skan. Pamatojoties uz to, viņi instrumentus iedalīja astoņās klasēs: metāla, akmens, zīda, bambusa, ķirbja, zemes, ādas un koka instrumentos. Kā “zīda” apzīmēja instrumentus ar zīda stīgām, bet “zemes” – no māliem (zemes) gatavotas porcelāna stabules.

Arī Indijā kopš seniem laikiem pazīstamas vairākas instrumentu klasifikācijas; senākā un plašākā no tām ir aprakstīta sanskrita traktātā “Nātjašāstra”, ko radījuši vairāki autori laikā no 2. gs. p. m. ē. līdz 6. gs. m. ē.

Instrumenti tiek iedalīti šādās kategorijās:

“nostieptie” – ar nostieptām stīgām;

“pārklātie” – dažādas bungas;

“dobuma” – ar dobu vidu – flautas un taures;

“cietie” – kā zvani un šķīvji.

Visu četru kategoriju instrumentus atšķir skanošā ķermeņa fiziskais raksturojums – vai tas ir ciets vai pārklāts, dobs vai nostiepts. Nākamajā klasifikācijas kārtā

katra no četrām kategorijām tiek iedalīta “lielajā daļā”, ko veido muzikāli nozīmīgākie instrumenti, un “mazajā daļā”, ko veido pavadošie instrumenti.

Šī senā indiešu shēma šķiet praktiska un ļoti mūsdienīga. Patiesi pārsteidzoša šķiet “Nātjašāstras” traktātā minētās instrumentu klasifikācijas līdzība ar Ēriha Marijas fon Hornbostela (1877–1935) un Kurta Zaksa (1881–1959) izveidotās klasifikācijas pirmo līmeni; īpaši ievērojami ir tas, ka abas minētās shēmas laika ziņā šķir apmēram divi gadu tūkstoši.

Eiropā kopš viduslaikiem līdz mūsdienām valdošās instrumentu grupēšanas pamatā ir seno grieķu uzskati, saskaņā ar kuriem stīgu instrumenti ir vērtīgāki par pūšamajiem, bet sitamie instrumenti ierindojami hierarhijas apakšā. Viduslaiku doma par dvēselisku (vokālo) un bezdvēselisku (instrumentālo) mūziku arī sakņojas helēnisma laika idejās, tāpat kā uzskats par to, ka ikviena kustība rada skaņu un tādēļ arī debesu ķermeņu kustība rada pastāvīgu, cilvēka ausij nedzirdamu skaņu – “sfēru mūziku”. Tā arī Aristotelis (384.–322. g. p. m. ē.) savā darbā “De anima” runā par “dvēseliskiem instrumentiem” (*organon psychon*), ar to apzīmējot cilvēka balsi, un “bezdvēseliskiem instrumentiem” (*organon apsychon*), ar to apzīmējot instrumentus parastā nozīmē.

Instrumentu divējais dalījums dvēseliskajos un bezdvēseliskajos kalpo par paraugu bezdvēselisko instrumentu tālākam iedalījumam stīgu un pūšamajos. Šāds iedalījums ierosināja prātojumus par to, kā bezdvēseliskie instrumenti spēj ietekmēt cilvēka jūtas un raksturu. Jau kopš arhaiskā laikmeta kitāras veida instrumenti ir saistīti ar Apolonu un pašsavaldīšanās, atturības morālo pārākumu; aulosa veida instrumenti turpretī bieži saistīti ar Dionīsu un kaislību, aizrautību.

Pirmo mums zināmo triju kategoriju shēmu izstrādāja Porfirijš (243. g. līdz 4. gs. sāk. m. ē.). Savā darbā “Ptolemai harmonica” viņš instrumentus iedalīja pūšamajos, stīgu un sitamajos, turklāt neaizmirsdams pieminēt tradicionālo kategoriju “dzīvā balss”. Viņa modelis ir neloģisks, jo nav veidots pēc viena līmeņa

kritērijiem: stīgu instrumentus nosaka pēc tā, vai ir vai nav stīgas, bet pūšamos un sitamos – pēc skaņas iegūšanas veida. Tomēr tieši Porfirija modelis kļuva par dominējošo klasifikācijas shēmu Eiropā nākamos 1500 gadus un praksē tiek izmantots joprojām.

Mūzikas instrumentu klases

Pirmo ievērojamo mūzikas instrumentu klasifikāciju, kas būtu piemērota lietošanai visā pasaulē, 1893. gadā izveidoja organologs un akustiķis Viktors Šarls Maijons. Viņš strādāja Karaliskās Mūzikas konservatorijas instrumentu muzejā Briselē par instrumentu kolekcijas kuratoru un strauji augošās kolekcijas vajadzībām izveidoja klasifikācijas shēmu. Instrumenti tika iedalīti četrās klasēs – atkarībā no vibrējošā, skaņu radošā ķermeņa dabas. Pirmo klasi Maijons nosauca par autofoniem – tajā skaņu uzturēja instrumenta ķermeņa elastība, nevis pielikts spriegums vai nostiepums. Otro klasi viņš nosauca par membranofoniem – tajā skaņu viļņus ierosināja stingri nostieptas membrānas. Trešajā klasē – hordofonos skaņu rada nostieptas stīgas svārstības. Ceturto klasi viņš nosauca par aerofoniem jeb instrumentiem, kuros vējš vai elpa iesvārsta gaisa stabu.

Šī shēma bija loģiski veidota, tomēr nevēsturiska, jo maz ņēma vērā izpildīšanas paņēmienus, izpildītāja sabiedrisko stāvokli un instrumenta statusu, kā arī ar instrumentu saistīto muzikālo stilu. Šīs un vēl citas nepilnības noteica to, ka Maijona shēma neguva plašu atzinību.

Organoloģisko zināšanu uzkrāšanās noteica vajadzību pēc to precīzākas sistematizēšanas. To daļēji veica Kurts Zakss sadarbībā ar Ērihu Mariju fon Hornbostelu, apvienojot savas organoloģiskās zināšanas, kā arī izmantojot Maijona sasniegumus. Savas jaunās klasifikācijas aprakstu viņi publicēja 1914. gadā.

Līdzīgi kā V. Š. Maijonam, arī K. Zaksam un Ē. M. fon Hornbostelam visi instrumenti tika iedalīti četrās

klasēs: idiofonos jeb pašskaņos, membranofonos jeb plēvskaņos, hordofonos jeb stīgskaņos un aerofonos jeb gaisskaņos. Kā redzams, salīdzinot ar iepriekšējo shēmu, pirmās klases nosaukums “autofoni” nomainīts ar nosaukumu “idiofoni”.

Pārskatāmības labad savas shēmas dalījumiem Ē. M. fon Hornbostels un K. Zakss piekārtāja skaitļus pēc tā sauktās Djūija decimālās sistēmas. Tā četras klases tika apzīmētas ar 1, 2, 3 un 4 un tālāk, piemēram, otrās klases apakšklases ar 21, 22, 23 utt. Tas organologiem deva iespēju garu aprakstošu nosaukumu vietā izmantot samērā vienkāršus skaitļus, piemēram, “vaļēja galā pūšamā svilpe bez skaņas caurumiņiem” apzīmēta ar 421.111.11. Pašskaņu un plēvskaņu iedalījuma otro soli nosaka ieskandināšanas veids, stīgskaņu – instrumenta uzbūves elementi, bet gaisskaņu – uzbūve un akustiski principi vienlaikus.

Ē. M. fon Hornbostels un K. Zakss veidoja savu shēmu tā, lai ietvertu tajā visus zināmos instrumentus neatkarīgi no vietas un laika (“visām tautām un visiem laikiem”), tātad viņi centās, lai sistēma vismaz teorētiski būtu visaptveroša.

Pašskaņi (1)

sitiēna pašskaņi (11)

raustāmie (12)

berzējamie (13)

pūšamie (14)

Ē. M. fon Hornbostela un K. Zaksa shēmā pirmā klase ir pašskaņi. Par pašskaņiem nosaukti instrumenti, kuriem, pateicoties savai cietībai vai elastībai, skaņas avots ir pats instrumenta materiāls, nevis nostieptas membrānas vai stīgas. Atkarībā no ieskandināšanas veida tos tālāk iedala sitiēna pašskaņos (piemēram, klabatas, šķīvji, zvani, grabekļi), raustāmajos (vargas), berzējamajos (glāzītes, stikla harmonika, naglu vijole), pūšamajos (dziedošās klavīeres, kurās ar pūšanas palīdzību iesvārsta plāksnītes).

Plēvskaņi (2)

sitamās bungas (21)

raustāmās bungas (22)

berzējamās bungas (23)

mirlitoni (24)

Plēvskaņu skaņas avots ir stingri nostieptas membrānas jeb plēves. Atkarībā no ieskandināšanas veida tos iedala šādi: sitamās bungas (lielās, mazās bungas, tamburīns), raustāmās bungas (membrānas vidū iestiprināta stīga, kuru strinkšķinot iesvārstās membrāna),

berzējamās bungas (membrānā iestiprināta nūja vai aukla tiek berzēta un iesvārsta membrānu), mirlitoni (membrānas pārveido cilvēka balss skaņu – ķemmītes, einuhflauta).

Stīgskaņi (3)

vienkāršie (31)
saliktie (32)
lautas (321)
arfās (322)
arfveida lautas (323)

Stīgskaņos skaņas avots ir viena vai vairākas stīgas, kas nostieptas starp diviem nostiprinātiem punktiem. Stīgskaņi dalās divās lielās grupās – vienkāršajos jeb cītārās un saliktajos, kurus tālāk iedala lautās, arfās un arfveida lautās. Par vienkāršajiem stīgskaņiem sauc ierīces, kuras veido viens pats stīgnesis – konstrukcija, ar kuras palīdzību stīgas tiek nostiprinātas abos galos un nospriegotas – vai arī stīgnesis un ar to cieši nesaistīts rezonators. Salikto stīgskaņu gadījumā stīgnesis un rezonators parasti nav atdalāmi un veido vienu veselumu.

Gaišķaņi (4)

brīvie gaišķaņi (41)
pūšamie instrumenti (42)
flautas (421)
mēlīšu instrumenti (422)
oboja (422.1)
klarnetes (422.2)
taures (423)

Gaišķaņi ir instrumenti, kuros sākotnējo svārstību avots ir gaiss. Tos gaišķaņus, kur skaņas avotu neierobežo caurule un kur skaņa tieši izplatās apkārtējā vidē, sauc par brīvajiem gaišķaņiem; tādi, piemēram, ir plīkšķināmā pātāga, mutes harmonika vai arī dūcenis. Pārējos sauc par īstajiem pūšamajiem instrumentiem, un tos tālāk iedala flautās, mēlīšveida gaišķaņos un taurēs. Flautu gadījumā skaņa veidojas, gaisa strūkai šķēloties pret asu malu, un tādējādi veidojot virpuļus. Mēlīšveida gaišķaņos gaisa strūkļa saduras ar elastīgu plāksnīti – mēlīti – un iesvārsta to. Instrumentus ar dubultmēlīti mēdz saukt par obojām, bet ar vienkāršo mēlīti – par klarnetēm. Tauru gadījumā skaņas veidošanā liela nozīme ir paša pūtēja lūpu svārstībām.

Elektrofoni (5)

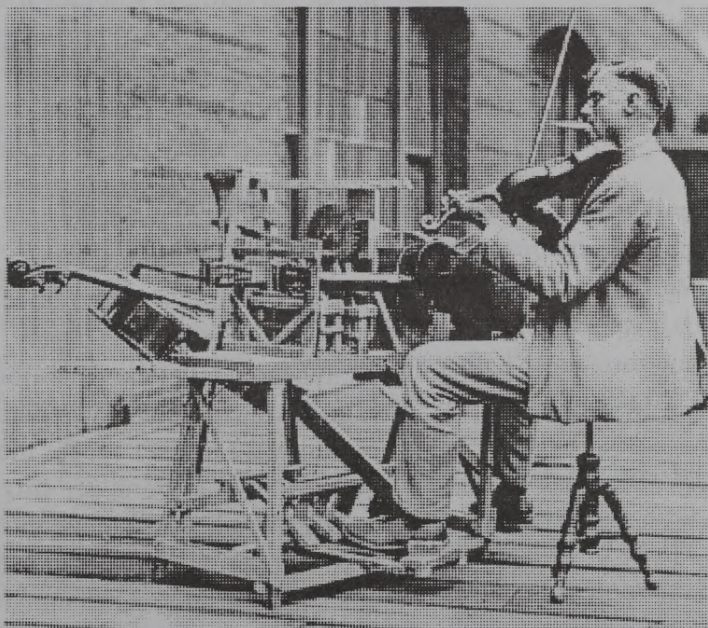
1940. gadā K. Zakss pievienoja shēmai piekto instrumentu klasi, ko viņš pats nosauca par “elektrofoniem” un iedalīja trijās apakšklasēs:

instrumenti, kuros skaņas avots saistīts ar elektrisko strāvu, kā, piemēram, elektroģeļes,

elektromehāniskie instrumenti – tādi, kuri rada skaņu parastajā mehāniskajā veidā, bet tad to, pastiprinot ar elektrisku ierīci, pārveido elektriskajās vibrācijās,

radioelektroniskie instrumenti, kuru darbības pamatā ir oscilējošas elektriskās ķēdes – sintezatori.

Kaut gan Hornbostela-Zaksa shēma ir veidota tā, lai aptvertu visus instrumentus, tomēr tai ir zināmas nepilnības. Tā dažos gadījumos grūti noteikt, kurai klasei vai apakšklasei apskatāmais instruments pieder. Daži instrumenti šajā sistēmā neiekļaujas nemaz, piemēram, ērģeles vai cilvēks-orķestris. Un tomēr šī shēma mūsdienās ir visizplatītākā un veiksmīgi tiek izmantota kā palīgs pasaules tautu instrumentu raksturošanai.



1-16. attēls. Cilvēks-orķestris.

4. nodaļa

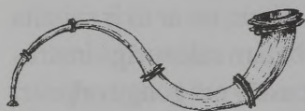
PASAULES TAUTU MŪZIKAS INSTRUMENTI

Plaši izplatīti instrumenti

Nereti mēdz teikt “latviešu instrumenti”, “indiešu instrumenti” vai tamlīdzīgi. Cik pamatots ir šāds teiciens? Parasti ikviens latvietis domā, ka stabule ir latviešu instruments. Tas ir pareizi, tomēr nav jāaizmirst, ka tieši tādas pašas vai līdzīgas stabules ir arī lietuviešiem, igauņiem, poļiem, zviedriem, horvātiem, spāņiem, peruāņiem, japāņiem un daudziem citiem. Līdzīgi var būt, ka lielākā daļa “latviešu instrumentu” ir pazīstami arī citur pasaulē. To var droši teikt attiecībā uz vienkāršākiem instrumentiem – tādiem kā klabatām, dūceņiem, svilpēm, svilpauniekiem, taurēm, ragiem. Arī liela daļa sarežģītāku instrumentu – vargas, bungas, dūdas, cītaras, vijoles – būs tāda pati vai līdzīga Latvijā un citās zemēs.

Tomēr atšķirības pastāv. Var atšķirties instrumenta gatavošanai izvēlētais materiāls – tā, piemēram, pūšamo ragu dažādās zemēs var gatavot no dažādu dzīvnieku ragiem vai Latvijā augošās niedres atšķirsies no Grieķijā augošajām niedrēm un līdz ar to no tām gatavotie instrumenti. Vienam meistaram nav divu vienādu mūzikas instrumentu. Divi spēlētāji vienu un to pašu instrumentu spēlē dažādi, atšķiras arī viņu repertuārs. Ja šādu atšķirību ir pietiekami daudz un ja tās ir pastāvīgas – atkārtojas ilgākā laika posmā, tad varam runāt par instrumentu vietējām variācijām un paveidiem.

Tā Latvijā bungas mēdz būt cilindriskas un ar divām membrānām, turklāt tās parasti sit ar vāli, turpretim Īrijā biežāk redzēsim cilindriskas bungas ar vienu membrānu, kuras ieskandina ar roku. Visdažādākās formas bungas gan ar vienu, gan arī divām membrānām atrodamas tropiskajā Āfrikā, un arī to spēlēšanai zināmi visdažādākie paņēmieni – no sišanas ar plaukstām līdz berzēšanai ar īpašu nūjiņu.



1-17. attēls. Indiešu
bronzas taure ranašringa.

Latvijā taures mēdz gatavot no koka vai tāss, savukārt Indijā tās parasti gatavotas no ziloņkaula vai no bronzas.

Latviešu dūdas ir diezgan līdzīgas citu Ziemeļeiropas un Austrumeiropas tautu dūdām: tām visām raksturīgas vienkāršās mēlītes melodijas stabulei, viena vai divas dūcenes, diezgan skaļa, bet tomēr “dūcoša” skaļa. Savukārt Rietumeiropas dūdām melodijas stabuli mēdz gatavot ar dubultmēlīti, skotu vai īru dūdām dūceņu skaits var sasniegt trīs un skaļa ir īpaši skaļa un spiedzīga. Taču Mazāzijas un Priekšāzijas dūdām dūceņu parasti nav, toties ir divas melodijas stabules.

Noteiktā apgabalā izplatīti instrumenti

Noteiktā apgabalā ilgāku laiku pastāvēt vienādiem vai līdzīgiem dabas, vēstures, kultūras, sabiedriskajiem apstākļiem, izlīdzinās arī muzikālās atšķirības, veidojas kopīgi muzikālās izteiksmes līdzekļi, tradīcijas, arī paši mūzikas instrumenti. Tādējādi šie mūzikas instrumenti kļūst raksturīgi tieši kādam vienam apgabalam – atšķirībā no citiem apgabaliem.

Mums labāk zināmais piemērs ir kokles. Zināms, ka tās ir izplatītas ne tikai Latvijā, bet visās Baltijas jūras austrumu un ziemeļaustrumu piekrastes zemēs – Somijā, Karēlijā, Igaunijā, Lietuvā, kā arī senākajos somugru tautu apdzīvotajos apgabalos tagadējā ziemeļrietumu Krievijā. Arheologi liecina, ka visā šajā apgabalā pastāvējusi pietiekami savrupa, nošķirta kultūra – tā sauktā Narvas kultūra – jau kopš neolīta laikmeta (aptuveni 4000–3500 g. p. m. ē). Un, kā uzskata lietuviešu etnomuzikologs Romualds Apanavičs, tieši šīs kultūras mantojums, raksturīgs tikai iepriekš minētajām zemēm, ir kokles.

Pasaulē ir zināmi daudzi šādi mūzikas instrumenti – kādanoteikta kultūras apgabala muzikālo tradīciju pārstāvji un spilgti liecinieki. Tā, piemēram, ar vāli sitamas rāmja



1-18. attēls. Šamanis ar
rāmja bungām.

bungas ir neatņemams šamaņu ieražu piederums, un tās sastopamas Eirāzijas un Ziemeļamerikas ziemeļu daļā.

Dienvidauststumāziju un Indonēziju var uzskatīt par vienu no senākajiem bronzas metalurģijas apgabaliem, un ar to ir saistīts kāds tikai šim apgabalam raksturīgs instruments – gongs. Tur pastāv pat gongu orķestri un ar gongu mūziku saistītas ieražas, teātri.

Ķīniešu kultūrā nozīmīgs ir cītarveida instruments ar garām zīda stīgām – ciņs. Šis instruments savukārt atrodams visās zemēs, kuras ir ietekmējusi ķīniešu kultūra, – Japānā koto, Korejā kajagums, Vjetnamā dan-tranhs.

Arābu mūzika nav iedomājama bez ūda (lautas); dažādi ūda paveidi sastopami visās arābu un daudzās citu musulmaņu zemēs no Vidusāzijas līdz Marokai, turklāt viduslaikos ūds bija pazīstams arī Spānijā.

17.–18. gadsimtā ASV dienvidu štatos izplatījās bandžo, kas ar laiku kļuva pazīstams un iecienīts visā Ziemeļamerikā.

Tas ieviesās daudzos mūzikas veidos un jo

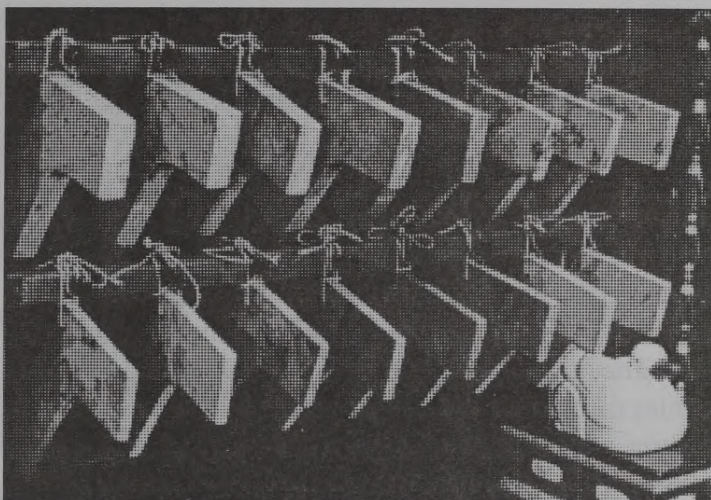
sevišķi tādā amerikāniskā mūzikā kā kantrimūzika un džezs.

Neparasti un eksotiski instrumenti

No mūsdienu latviešu mūzikas viedokļa raugoties, citu tautu un citu laikmetu instrumenti var šķist vairāk vai mazāk pazīstami vai, tieši otrādi, nepazīstami un neparasti. Turklāt, jo apskatāmā mūzikas kultūra vairāk attālināta telpā un laikā, jo neparastāki var šķist tās instrumenti.

Droši vien mēs brīnītos, redzot un dzirdot ķīniešu vai korejiešu litofonu – akmens plāksnīšu komplektu, ko ieskandina, sitot ar vāļīti pa plāksnītēm, taču pašam ķīniešim tā droši vien ir pašsaprotama lieta.

1-19. attēls. Korejiešu
litofons.

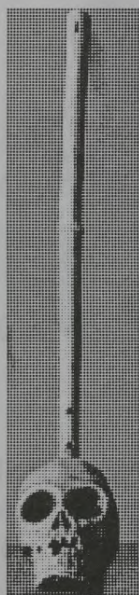


Tikpat neparasts varētu šķist Austrālijas pirmiedzīvotājiem labi pazīstamais didžeri-dū; šo instrumentu, kas ir 1–2 metrus gara koka caurule, ir veidojusi pati daba, skudrām izgraužot koka serdi.

Izbrīns var robežoties ar pārsteigumu vai pat zināmu izbīli, ieraugot tibetiešu tauri *rkang-gling*, kura gatavota no vardarbīgā nāvē miruša cilvēka stilba kaula. Ne mazāk baismīga izskatās Ekvadoras indiāņu stabule ar cilvēka galvaskausu kā rezonatoru.

Tāpat kā izgatavošanas materiāls, neparasti mums var šķist instrumentu spēlēšanas veidi. Indonēzijā un Klusā okeāna salās izplatītas nāss flautas, kuras pūš, pieliekot pie nāsīm.

Stikla klavieru eifona galvenā sastāvdaļa ir rāmī nostiprinātas dažāda garuma stikla nūjas, kuras spēlētājs berzē ar samitrinātiem pirkstiem. Pirkstu samitrināšana vai ieziešana ar īpašu ziedi nepieciešama, lai ieskanētos nīderlandiešu rommelpots vai neapoliešu kakarella – pār māla poda atvērumu pārvilkts pūslis, kuram vidū perpendikulāri pret to nostiprināta nūja; spēlētājs berzē šo nūju, tādējādi ieskandinot nostiepto membrānu.



1-20. attēls. Ekvadoras
indiāņu stabule.



1-21. attēls. Nāss flautas
spēlētājs no Filipīnām.

Kā redzams, eksotiski instrumenti nav jāmeklē tikai tālās zemēs. Ar vijoles lociņu spēlējams zāģis vai piepūsts un izkaltēts cūkas pūslis ar kaltētiem zirņiem tajā ir pietiekami neparasti skaņu rīki tepat. Un cik daudzi no mums zina par Eola arfu, ko Alūksnes pils parkā ir ieskandinājis vējš?

5. nodaļa

EIROPAS KLASISKĀS MŪZIKAS INSTRUMENTI

Šajā nodaļā iepazīsimies tuvāk ar instrumentiem, kuri skanēja viduslaiku un jauno laiku Eiropas pilīs, galmos un pilsētās. Samazinoties kristīgās baznīcas varai un ietekmei, arī mūzikas dzīve kļuva arvien laicīgāka un pati mūzika patstāvīgāka. Tomēr šī mūzika bija savādāka nekā tradicionālā mūzika laukos, tā veidojās un attīstījās pēc savām likumbām. Kļūstot smalkākai valdnieku galmu un augstmaņu dzīvei, arī mūzika izsmalcinājās arvien vairāk, līdz sasniedza savu klasisko formu lielo impēriju valdnieku paspārnē. Šīs mūzikas vajadzības noteica jaunu mūzikas instrumentu rašanos un attīstību.

Senās mūzikas instrumenti

Par seno mūziku mēdz saukt Eiropas mākslas un populāro mūziku no viduslaikiem līdz baroka laikmetam, nereti šajā jēdzienā ietverot arī pēdējo. Ārpus šī apzīmējuma paliek tradicionālā un lielākā daļa baznīcas mūzikas.

Ar senās mūzikas laikmetu saistās daudzi dažādi mūzikas instrumenti, no kuriem daļa zaudēja savu popularitāti un pat izzuda klasicisma laikmetā, citi turpretī pārveidojās.

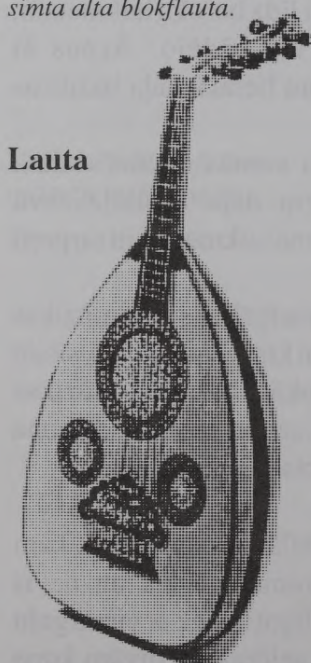
Apskatīsim tuvāk tikai trīs svarīgākos senās mūzikas instrumentus – blokflautu, lautu un klavesīnu. Pievērsīsim uzmanību arī ērģelēm – galvenokārt baznīcas mūzikas instrumentam, kas tomēr kopš savas rašanās sākuma visdažādākajos veidos ir izmantots laicīgajā mūzikā.

Blokflauta

Blokflauta ir viens no garenflautu paveidiem, kam iepūtiena sprauga ir vienā instrumenta galā un nevis sieniņā kā šķērsflautām, tādēļ spēlējot to liek ar vienu galu pie mutes. Instrumenta korpuss veidots no divām kopā samaucamām koka caurulītēm: īsākas cilindriskas un



1-22. attēls. Vācu 18. gadsimta alta blokflauta.



1-23. attēls. Arābu lauta no Tunisijas.

garākas koniskas. Garākajai virspusē ir septiņi skaņu caurumi, apakšpusē – vēl viens īkšķim. Iemutnis ir knābjveida, to ērti paņemt mutē. Cilindriskās caurulītes galā koka aizbāznis ielīmēts tā, ka gaiss no iemutņa pa šauru spraugu nonāk uz sieniņā ievidotu svilpes spraugu.

Blokflautu pūst ir viegli, bet ir diezgan mazas iespējas mainīt skanējuma nokrāsu un skaļumu. Instrumenta skaņa ir samērā klusa, mīksta, tādēļ Francijā to sauc par maigo flautu.

Blokflautām ir zināmi šādi veidi:

oktāvas flauta jeb sopranino, garums 9.5 collas,
diskanta jeb soprāna – 13 collas,
alta – 19 collas,
tenora – 26 collas,
basa – 38 collas.

Senākā liecība par blokflautu ir kāda franču 11. gadsimta miniatūra. Vēl 13.–14. gadsimta viduslaiku mūzikā blokflautu lietoja diezgan reti, bet jau renesanses laikā 15.–16. gadsimtā tā ir samērā plaši pazīstama. Īpaši atzīta blokflauta bija Johana Sebastjana Baha un Georga Frīdriha Hendeļa laika orķestros. Vietās, kur šo komponistu darbu atskaņojumos mūsdienās skan flauta, patiesībā jābūt alta blokflautai.

Lauta ir strinkšķināms stīgu instruments ar korpusu, kas atgādina uz pusēm pārgrieztu bumbieri, – kakliņš ir diezgan īss un plats, bet stīgu turētāju galviņa krasi atliekta atpakaļ.

Lauta Eiropā ieviesās no arābu pasaules 13. gadsimta beigās un jau nākamajā gadsimtā kļuva populāra daudzās Eiropas zemēs. Lautas ziedu laiki saistās ar 16. gadsimtu, kad to dēvēja par instrumentu karalieni un tās nozīme bija līdzīga kā klavierēm mūsdienās. Lautas mūzika līdz mūsdienām saglabājusies īpaša pieraksta – tabulatūras – veidā, kur nošu augstumi norādīti ar burtu vai ciparu palīdzību, kas norāda, kurā vietā jāpiespiež stīga. Daudzos manuskriptos atrodamas dejas, variācijas, fantāzijas, kā arī vokālās mūzikas – motešu, šansonu, madrigālu – pārlikumi.

Sākotnēji lautai bija 4 stīgas un to spēlēja ar brauci (plektru). Renesanses laikmetā iecienītas bija lautas ar 6–16 stīgām, visbiežāk – sešas dubultstīgas vai viena vienkārša un piecas dubultstīgas. Šajā laika posmā instrumentu parasti spēlēja ar pirkstiem. Instrumenta skaņējums maigs, samērā kluss.

Kopš 17. gadsimta lauta arvien biežāk kļuva par pavadošo instrumentu, vairs netika izmantota solo spēlei. Lautas vietā ieviesās citi stīgu instrumenti – mandolīna un ģitāra.

Klavesīns

Klavesīns ir viens no izplatītākajiem 16.–18. gadsimta strinkšķināmajiem stīgu instrumentiem. Ārēji tas līdzīgs flīģelim, bet atšķirīgs ir ieskandināšanas veids: stīgas ieskandina taustiņmehānismā iestiprināti noasināti putnu spalvu stobriņi, kas, spēlētājam nospiežot taustiņus, skar attiecīgās stīgas līdzīgi kā ar brauci (plektru).

Ar uzsitienu pa taustiņu spēlētājs nevar mainīt stīgas skaņējuma skaļumu vai tembru;

lai tomēr iegūtu dažādas skaņējuma nokrāsas, instrumentam izveidoja divus vai pat vairākus manuāļus, un katram bija savādāks skaņējums. To panāca, stīgu ieskandināšanai izmantojot dažāda cietuma putnu spalvas vai arī ādas un pat metāla mēlītes.

Klavesīna skaņa ir dzidra ar metālisku nokrāsu, klusa un ātri gaistoša. Tādējādi šis instruments izrādījās ļoti piemērots baroka un jo īpaši rokoko mūzikas stila vajadzībām.

Franču klavesīnisti Kuperēns, Klerambo, Ramo pārņēma lautas repertuāru ar visu bagāto ornamentēšanu un ornamentēšanas variācijām; viņu nopelns ir rokoko



1-24. attēls. Grezns klavesīns.

stilam raksturīga ornamentēta un izsmalcināta klavesīna skanējuma izveidošana.

Arī paši instrumenti raksturīgi ar izsmalcinātu ārējo apdari – nereti klavesīna vāku rotā īsti mākslas meistardarbi.

18. gadsimtā klavesīnu pakāpeniski nomainīja klavieres.

Ērģeles

Ērģeles ir mūzikas instruments, kura uzbūvē izšķiramas trīs galvenās daļas:

1) stabuļu saime, kas sastāv no dažāda veida stabulēm; viena rinda pakāpeniski noskaņotu stabuļu ir reģistrs, un pat vismazākajām ērģelēm parasti ir vairāki reģistri;

2) gaisa piegādes sistēma, ko veido plēšas, gaisa kanāli, gaisa vadi;

3) klaviatūra un reģistru slēdži. Roku klaviatūru sauc par manuāli; tie mēdz būt vairāki, pat līdz 7. Kāju klaviatūru sauc par pedāli.

Par ērģeļu priekšteci uzskatāms hidrauloss jeb ūdens ērģeles, ko lietoja 2. gs. p. m. ē. Aleksandrijā. Vēlāk šāds instruments kļuva pazīstams arī Eiropā, taču to drīz aizstāja pilnveidotas gaisa ērģeles.

Sākotnēji ērģeles bija galvenokārt laicīgās muzicēšanas instruments, tikai 10.–11. gadsimtā tās sāka izmantot kulta vajadzībām. Baznīcās un katedrālēs tika uzstādītas lielas ar plēšām darbināmas ērģeles, turpretī nelielās baznīcās un sadzīves muzicēšanai izmantoja portatīvus – uz galda novietojamas, klēpī turamas vai plecā pakaramas ērģelītes. Pie mazērģeļu grupas pieder arī pozitīvs. Tās ir nelielas, pārvietojamas ērģeles, pēc izskata līdzīgas harmonijām, parasti bez pedāļa. Šie instrumenti izmantoti prelūdiju un pavadījumu spēlei dievkalpojumos, koncertiem un deju mūzikas atskaņošanai galma sadzīvē, laicīgai muzicēšanai dažādu kārtu pilsoņu namos.

Ērģelēm pilnveidojoties, 14. gadsimtā izplatījās pedālis – klaviatūra spēlei ar kājām viszemāko skaņu iegūšanai. Mūsdienīgu konstrukciju ērģeles ieguva 16. gadsimtā. Tām mēdza būt pieci terasveidā novietoti

manuāli un daudzi reģistru slēdži. Ērģeles varēja imitēt ne tikai atsevišķu instrumentu – flautas, obojas – tembrus, bet arī pilnas orķestra grupas skanējumu; dažreiz ērģeļu skanējums atgādināja pat kori. Šo ērģeļu tembrālo īpašību pamatā ir instrumenta konstrukcija un stabuļu skaits: katrs taustiņš savienots ar vairākiem desmitiem un pat simtiem stabuļu, kuras rada vienāda augstuma, bet dažādas nokrāsas skaņas. Stabuļu skaits sniedzas līdz vairākiem desmitiem tūkstošu; reģistru skaits – no 25 līdz 150 un pat vairāk.

Rīgas Doma ērģelēm, kas uzbūvētas 1884. gadā un savā laikā bijušas lielākās pasaulē, ir četri manuāļi, pedālis, 125 reģistri ar 6768 stabulēm.

Simfoniskā orķestra instrumenti

Vijole

Vijole ir viens no ievērojamākajiem instrumentiem, kurā apvienojusies instrumentu gatavošanas māksla ar uzbūves vienkāršību, kā arī apvienojies toņa skaistums ar dažāda skanējuma iespējām.

Vijole ir stīgu instruments, ko ieskandina ar lociņu. Tai raksturīgs ieapaļš korpuss ar raksturīgiem sānu iedobumiem lociņa vadīšanai, kakliņš ar pirkstu laipu (grifu), kura savukārt nobeidzas ar tapiņu kārbu un gala vītni. Vijoles korpusa iekšpusē starp abiem vākojumiem iestiprināta “dvēselīte” – koka pulķītis, kura uzdevums ir pārnest spēles izraisītās svārstības no augšējā vākojuma uz apakšējo. Skanējumu veicina divas rezonatoratveres – efas.

Vijolēm sākotnēji bija zarnu stīgas, bet jau 18. gadsimta sākumā spēlmaņi mēdza apvīt zemāko stīgu ar sudraba vai vara stieplīti, lai uzlabotu tās skanējumu. Mūsdienās augstākā stīga mēdz būt tērauda, bet pārējās – apvītas zarnu vai neilona stīgas.

Vijoles četras stīgas noskaņotas pa kvintām: g, d1, a1, e2. Spēlējot vijoli atbalsta starp zodu un kreiso plecu, un parasti to ieskandina ar lociņu, ko tur labajā rokā. Skaņas augstuma izmaiņu panāk, attiecīgi novietojot kreisās rokas pirkstus uz stīgām un piespiežot tos pie

pirkstu laipas.

Šobrīd droši zināms, ka vijole pastāvējusi jau ap 1550. gadu, par to ir zināmas rakstiskas liecības. Grūti ir noteikt vijoles rašanās vietu; tā pētnieki vairākās zemēs – Francijā, Polijā, Itālijā – ir mēģinājuši pierādīt, ka vijole ir cēlusies tieši viņu zemē.

Vijoles priekšteči ir vairāki renesanses laika locīninstrumenti: rebeka, renesanses fidele un pleca lira (*lira da braccio*). Vispārpieņemtais uzskats par violu grupas instrumentiem kā vijoles priekštečiem nav apstiprinājies. Kaut arī vijole ārēji ir līdzīga violām un kaut arī laika ziņā violas spēlētas pirms vijoles, tomēr starp šiem instrumentiem nav atrasta tieša pēctecība.

16.–18. gadsimtā izveidojās izcilu vijoļmeistaru skolas dažādās Eiropas zemēs, bet visupirms jau Itālijas ziemeļos. Vēsture saglabājusi tādu izcilu itāļu vijoļmeistaru vārdus kā Nikolo Amati (1596–1684), Antonio Stradivāri (1643–1737), Džuzepe Gvarnēri del Džezū (1698–1744). Pazīstamas arī vācu, poļu un citas meistaru skolas.

Vijoles nelielais izmērs un izcilās spēlēšanas un skanējuma īpašības noteica tās plašo izplatīšanos Eiropas un vēlāk arī citās pasaules zemēs. Vijole un vijoles grupas instrumenti – brāča jeb alts, čells – ir galvenie simfoniskajā mūzikā; daudzās zemēs – Skandināvijā, Polijā u. c. – vijole ir galvenais tautas mūzikas instruments.

Čells

Čells ir vijoļu saimes locīninstruments. Tā izcelšanās attiecas uz 16. gadsimtu. Vienu no pirmajiem zināmajiem čelliem gatavojis Andreā Amati 1572. gadā Kremonā; pāvests Pijs V to uzdāvināja karalim Kārlim IX, kurš, apbrīnodams instrumenta skanējumu, nosauca to par “Karali Amati”.

Formas ziņā čells ir līdzīgs vijolei, tikai ievērojami lielāks par to – tā korpusa garums ir apmēram 75 cm. Instrumenta četras stīgas skaņotas pa kvintām C, G, d, a. Kopš 19. gadsimta čellu spēlē sēžot, to atbalsta grīdā uz īpašas smailes – instrumentā ieskrūvējama spieķīša ar asu galu.

Sākotnēji čellu izmantoja dažādos ansambļos tikai

basa partijas atbalstīšanai, kā arī pavadot vijoles vai flautas spēli vai solodziedājumu. 18. gadsimtā čells nostiprinājās orķestra sastāvā un guva ievērojamu atzinību arī kā soloinstruments.

Flauta

Flauta ir pūšamais instruments, ko veido cilindriskā caurule, iepūtienā sprauga un skaņu caurumiņi, kurus nosedz ar vārstu palīdzību. Spēlējot flautu tur horizontāli un flautas garenass atrodas šķērsām spēlētāja lūpu veidotajai gaisa strāvai, tādēļ to sauc arī par šķērsflautu – pretēji garenflautai (blokflautai). Dažādi no koka gatavotu šķērsflautu paveidi zināmi gan tautas, gan kulta, gan galma mūzikā.

Viduslaikos šķērsflautu Eiropā sauca par vācu flautu; to gatavoja kā cilindrisku caurulīti no viena koka gabala. 17. gadsimta otrajā pusē franču meistari flautas korpusu veidoja kā cilindru, kas nedaudz sašaurinās. Nedaudz vēlāk sāka lietot vārstus skaņu caurumiņu noseģšanai. Tad arī instrumentu pirmo reizi iekļāva operas orķestrī.

Flautu būtiski pārveidoja 19. gadsimta 30. gados vācu flautists, komponists un instrumentu meistars Bēms; kopš tā laika šo flautu mēdz saukt arī par Bēma flautu. Koniskā flautas kanāla vietā atkal atjaunojās cilindriskais, tika izmainīta caurumiņu un vārstu sistēma. Bēma sistēmas flautas ieguva plašas tehniskās un izteiksmības iespējas.

Izšķir vairākus flautu paveidus: mazo jeb pikolo, parasto jeb soprāna, reizēm lieto alta un pavisam reti – basa flautu.

Un vēl – flautu, tāpat kā oboju, mēdz saukt par koka pūšamajiem instrumentiem. Attiecībā uz flautu tas šķiet dīvaini, jo flautas mēdz būt sudraba vai no kāda metālu sakausējuma. Tomēr jāatceras, ka senākās flautas bija koka, un tādējādi flautu iekļaušanai koka pūšamo instrumentu grupā ir vēsturisks pamats.

Oboja

Oboja ir mēlīšu pūšamais instruments. Par tās priekšteci uzskata šalmeju – viduslaiku Rietumeiropā populāru pūšamo instrumentu ar dubultmēlīti. Francijas karaļa Luija XIV galma mūziķi spēlēja galvenokārt

brīvdabas ceremonijās; šādā orķestrī skanēja senie instrumenti – bombardes, pommeri – un vadošā loma bija šalmejai. Šie mūziķi spēlēja arī karaļa izklaidēšanai pils iekštelpās. Tā kā šādai vajadzībai skaļie āra instrumenti nederēja, tad pēc orķestra superintendanta Lullī ierosmes tika veidoti jauni instrumenti. Pirmās obojas tika konstruētas 17. gadsimta vidū un tūlīt tika iekļautas Luija XIV galma orķestra sastāvā īsi pirms 1660. gada. Savas popularitātes virsotni oboja sasniedza 18. gadsimta pirmajā pusē, lai gan daudzi tā laika mūzikas kritiķi uzskatīja, ka oboja neder kopspēlei ar cita veida instrumentiem skaņojuma nesaderības dēļ.

Obojai ir koniskas formas kanāls un vārstu sistēma skaņas augstuma regulēšanai. No īpašām niedrēm tiek gatavota dubultmēlīte, kas ievietota instrumenta tievgalī. Obojai ir koncentrēts, bet maigs skanējums, savā ziņā tā līdzinās cilvēka balsij vairāk nekā citi instrumenti.

Trompete

Trompete ir metāla pūšamais instruments ar piemutni un ventiļiem skaņas augstuma mainīšanai. Trompete sastāv no divkārši saliektas cilindriskas caurules, kas beigu posmā ir koniska un nobeidzas ar piltuvveida paplašinājumu. Trompetei ir spilgta, spoža skaņa.

Trompete ir attāla radniecē metāla taurēm, kas daudzās pasaules zemēs pazīstamas jau kopš sirmas senatnes. Tomēr ir būtiska atšķirība: tauru spēlē tiek izmantoti dabiskie virstoņi, turpretim trompetes ventiļi ļauj bez dabiskajiem virstoņiem izspēlēt arī daudzus citus toņus.

Metāla tauru ventiļi ir samērā vēls izgudrojums. Tā tikai 1801. gadā Vīnē trompetists A. Veidingers konstruēja vārstu trompeti. Pirmās hromatiskās trompetes ar cilindriskajiem ventiļiem vai virzuļventiļiem, līdzīgas mūsdienās sastopamajām, parādījās 1816. gadā. Tās izmantoja simfoniskajā orķestrī, pūtēju orķestrī un arī kā soloinstrumentu.

Mežrags

Mežraga pirmais zināmais priekštecis ir 16. gadsimta vidū Viduseiropas zemēs izplatītais ciešā spirālē savītais misiņa rags. Šādus instrumentus lietoja galvenokārt medībās Vācijā, Francijā, Itālijā. Retos gadījumos medību ragus lietoja 17. gadsimta teātrī medību skatu ilustrēšanai.

Ar mežraga agrīnajiem paveidiem, lietojot pārpūšanas paņēmieni, varēja spēlēt tikai dabiskās skaņurindas skaņas. 19. gadsimta pirmajā trešdaļā izveidojās mežraga mūsdienu forma: gara, tieva, gandrīz trīskārtīgi savīta metāla caurule, kas tuvu galam strauji paplatinās un nobeidzas ar ievērojamu izskaņas paplatinājumu. Instrumenta iekšējā daļā ir trīs ar ventiļiem atveramas papildu caurulītes, kuras dod iespēju atskaņot hromatisko skaņurindu. Tāpēc mežragus arvien biežāk sāka izmantot orķestrī; klasiskajā simfoniskajā orķestrī parasti ir četri mežragi.

Mežraga skaņējums ir mīksts, dziedošs, krāsām bagāts, tas labi saliedējas kopskaņā ar koka pūšamajiem instrumentiem, ko nevar teikt par citiem metāla pūšamajiem instrumentiem. Mežragam ir plašas dinamiskās iespējas.

Timpāni

Simfoniskā orķestra sitamie instrumenti dalās trijās grupās: bungas ar noteiktu skaņas augstumu – timpāni jeb katla bungas, sitamie instrumenti ar nenoteiktu skaņas augstumu – lielās un mazās bungas, šķīvji, gongs, trijstūris, tamburīns, kastaņetes u. c., kā arī skaņotie instrumenti – zvaniņi, zvani, ksilofons, marimba, vibrafons. No šiem vislielākā uzmanība pievērsta timpāniem.

Mūsdienu katla bangu tieši priekšteči ir lielas puslodveida arābu bungas, kuras lietoja pa pāriem, nostiprinātas uz kamieļa vai zirga muguras. Šis instruments Eiropu sasniedza no Osmaņu impērijas 15. gadsimtā un iedvesmoja eiropiešus lietot katla bungas kavalērijā. 17. gadsimtā šīs bungas sāka lietot orķestra spēlē, un, ievērojami pārveidotas, tās pamazām kļuva par timpāniem, kādus tos pazīstam šodien.



*1-25. Taurētāji un
bundzinieki 13. gadsimta
arābu karaspēkā.*

Timpāni ir katla bangu komplekts, veidots no 2–5 instrumentiem. Atsevišķs timpāns veidots kā vara, misiņa vai alumīnija katls, kam pārstiepta āda. Tas skan dobji un dunoši, tomēr skaidri var saklausīt muzikālu toni. Timpāna ādu nostiepj ar malā piestiprinātām skrūvēm vai ar pedālmehānismu; mainot ādas spriegumu, iespējama instrumenta pārskanošana. Pedālmehānisms ļauj timpānus pārskanot pat viena skaņdarba laikā.

Timpānus spēlē ar divām vālitēm, kam ir mīksti – tūka vai filca – uzgaļi.

6. nodaļa

MŪZIKAS INSTRUMENTU ELEKTRIFIKĀCIJA

Akustisku signālu elektriska pārveidošana

Skaņu noņēmējs; pastiprinātājs

20. gadsimtā parādījās jaunu mūzikas instrumentu saime. Šīs saimes instrumentiem kopēja ir elektrības izmantošana skaņu veidošanā un pārveidē. Vispirms radās tā saucamie elektriskie mūzikas instrumenti. Droši var teikt, ka elektrības izmantošanas eksperimenti mūzikas instrumentos sākās jau pagājušajā gadsimtā. Jau 1867. gadā Šveicē tika izgatavotas pirmās elektromehāniskās klavieres. Mūsu gadsimta sākumā Vašingtonā amerikāņu izgudrotājs T. Kehils demonstrēja 200 tonnu smagas elektriskās ērģeles. Daudzo eksperimentu rezultātā radās mums ierastā elektrisko un elektronisko mūzikas instrumentu dažādība.

Pēc uzbūves principa šie instrumenti dalās divās pamatgrupās. Pie pirmās grupas pieder mūzikas instrumenti, kuros skaņa tiek producēta ar parastajiem tradicionālajiem paņēmieniem, bet pēc tam šī skaņa tiek “pastiprināta”. Parasti šos instrumentus sauc par elektriskiem. Otrajā grupā ietilpst mūzikas instrumenti, kuru skaņa veidojas elektrisko svārstību rezultātā bez kāda akustiska avota, un šos mūzikas instrumentus sauc par elektroniskiem.

Elektrības izmantošana skaņu producēšanai un pārveidei kļuva iespējama, tikai pateicoties dažiem izgudrojumiem, kuri deva iespēju pārveidot skaņu elektriskajās svārstībās un, otrādi, no elektriskajām svārstībām iegūt skaņu. Tādējādi kļuva arī iespējama elektromehānisko un elektronisko skaņu ierakstīšana un reproducēšana.

Pirmo grupu galvenokārt veido jau eksistējošie mūzikas instrumenti, kuriem pievienota speciāla ierīce –

skaņu noņēmējs, kas akustiskās svārstības pārveido elektriskajās. Skaņu noņēmējs nav mikrofons, un tas nozīmē, ka starp vienu no instrumenta konstrukcijas daļām un noņēmēju nav starpnieka – gaisa, pa kuru akustiskās svārstības nonāk līdz mikroфона membrānai. Šajā gadījumā skaņas svārstības izplatās kādā cietā materiālā (koks, metāls u. c.), pie kura nepastarpināti tiek piestiprināts skaņu noņēmējs.

Par elektriskām pārveidotās akustiskās svārstības tiek novadītas jau uz citu ierīci – pastiprinātāju. Tas ir elektroniskais bloks, ar kura palīdzību var regulēt strāvas pastiprinājumu un arī citus elektrisko svārstību raksturlielumus, tādējādi ietekmējot citus skaņas parametrus.

Skaņu noņēmēju mēdz saukt arī par adapteru, bet ar adapteriem apgādātus instrumentus – par elektriski adaptētiem. Mūsu gadsimta 30. gados tika izstrādāti dažādi adaptētu instrumentu modeļi. Visbiežāk tie bija stīgu instrumenti – vijoles, čelli, ģitāras un taustiņinstrumenti. Pirmās šāda tipa klavieres tika izgatavotas 1931. gadā vācu firmās “Bechstein” (slavenais koncerta flīģeļu ražotājs) un “Siemens” (spēcīgākais elektrotehniskais koncerns). Elektroniskās tehnikas un tehnoloģijas straujā attīstība stipri ietekmēja elektriski adaptēto instrumentu pilnveidošanu: uzlabojās skaņējuma kvalitāte, radās iespēja samazināt instrumentu gabarītus un to cenas. Pēc popularitātes un nozīmes mūzikas pasaulē pirmā vieta pieder elektroģitārai.

Elektroģitāra: evolūcija, svarīgākie paveidi

Bez elektroģitāras nav iespējams iedomāties rokmūzikas un popmūzikas attīstību. Pateicoties skaņu noņēmēja izmantošanai, ģitāra piedzīvoja atdzimšanu. Pagājušajos gadsimtos ģitāra bija izplatīta Spānijā (ģitāras dzimtene), Latīņamerikā, Filipīnās, 19. gadsimtā kļuva par modes instrumentu Vakareuropā un arī Krievijā, bet 20. gadsimtā savā “elektriskajā” variantā tā kļuva par vispopulārāko instrumentu visā pasaulē. Līdz ar skaņas elektrisko pastiprināšanu un transformāciju ģitāras dabiski klusā un maigā skaņa ieguva spēju kā varenas skaņu

lavīnas piepildīt milzīgas koncertzāles.

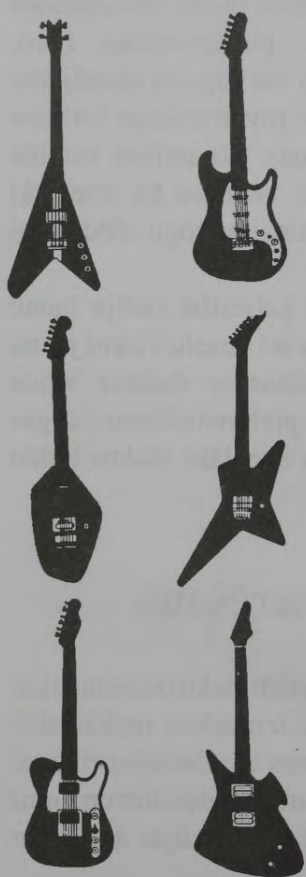
Jaunas ģitāras radīšana un veidošana koncentrējās ASV. Labākās elektroģitāru izgatavotājas – amerikāņu firmas “Gibson” un “Fender” – ir pazīstamas ne tikai pašiem rokmūziķiem, bet arī šīs mūzikas cienītājiem.

30. gadu beigās 40. gadu sākumā daži amerikāņu izgudrotāji izdomāja jaunu ģitāras paveidu. Sakarā ar elektriskā skaņu noņēmēja izmantošanu autori nolēma atteikties no ģitāras ierastā korpusa, kas darbojās kā rezonators. Jaunās ģitāras korpusss bija ciets un viscaur koka vai kāda cita cieta materiāla, tam vairs nebija nepieciešamība pēc ar rezonējošo gaisu aizpildīta apjoma. Ģitāras ar šāda tipa korpusu sauc par “*solidbody*” (burtiskā tulkojumā no angļu valodas – “viscaur ciets korpusss”; praktiski visa terminoloģija, kas ir saistīta ar dažādu elektroģitāru konstrukciju īpatnībām, spēles paņēmieniem un tiem atbilstošiem skaņu efektiem, ir angļu valodā un parasti netiek tulkota citās valodās).

Par visveiksmīgāko minētā tipa ģitāras paraugu tiek atzīta ģitāra, kuru 1948. gadā demonstrēja Leons Fenders. Fenderģitāras ieguva pasaules slavu ar modifikācijām “Broadcaster”, “Telecaster” un “Stratocaster”. Vienlaikus cits amerikānis Pols Bigsbijš nodemonstrēja savu ģitāru, darinātu no parasta taisna koka gabala, kuram bija pievienoti divi skaņu noņēmēji un stīgu turētājs. Neskatoties uz vēlākiem konstrukciju uzlabojumiem, šis princips tiek saglabāts. Firma “Gibson” uzsāka ražot ģitāras pēc Bigsbija piedāvātā principa. Savu Bigsbija ģitāras variantu tā nosauca par “Les Paul” – par godu izcilajam ģitāristam L. Polam Polsfusam. Viņš 1941. gadā izstrādāja jauna tipa ģitāru, kura ir visu “*solidbody*” instrumentu priekšgaitniece.

Šāds “*solidbody*” instruments sastāv tikai no gara grifa un tam pievienota neparastas formas dēļa. Forma – trapecveida, nesimetriska, asiem stūriem – norāda uz šo instrumentu ārkārtējo dabu, piederību jaunai mūzikai. Šī mūzika bieži vien ir agresīva, ekstravaganta un izaicinoša – to pašu arī izsaka ģitāru formas.

Par vienu no elektroģitāras paveidiem kļuva tā



1-26. attēls. Dažādas formas elektriskās ģitāras.

saucamās basģitāras, kuras apvienoja kontrabasa un ģitāras elementus. Pirmās patiesi veiksmīgās basģitāras radīja 1951. gadā firma “Fender”, bet 60. gadu sākumā ļoti kvalitatīvas basģitāras sāka ražot firma “Gibson”, kas ar laiku radīja lielu basģitāru konstrukciju dažādību.

Mūsdienās eksistē ļoti daudz elektroģitāru un basģitāru paveidu, kuri var atšķirties pēc izmēriem, formas, stīgu un grifu skaita – ar diviem un pat trijiem grifiem.

Ļoti drīz pēc elektroģitāru apgūšanas spēlējot sāka izmantot dažādus skaņas transformācijas un deformācijas paņēmienus, lai varētu panākt speciālus efektus. Tas kļuva iespējams, mainot skaņu parametrus tajā posmā, kur skaņa jau pastāv elektriska signāla veidā. Šim nolūkam tika radītas speciālas ierīces – pastiprinātāji, filtri, modulatori utt., ar kuru palīdzību var regulēt skanējuma skaļumu, tembra nokrāsas, radīt reverberāciju (atbalss efektu), pieskaņas un papildskaņas. Šīs ierīces var būt iebūvētas ģitāras korpusā vai arī veidotas kā atsevišķi pievienojami aparāti un ir darbināmas ar pogu, slēdžu vai pedāļa palīdzību.

Ģitāras elektrifikācija, kas patiesībā radīja jaunu mūzikas instrumentu klasi, radīja arī veselu virkni jaunu spēles tehnikas paņēmienu, sākot ar dažāda veida piesitieniem pa stīgām, stīgas pieklusināšanu, stīgas atvilkšanu un beidzot ar minēto speciālo efektu ierīču darbināšanu.

Elektriska skaņu ģenerēšana

Elektriskas skaņu ģenerēšanas vēsture; termenvokss

Pilnīgi atsevišķu grupu veido tādi elektriskie mūzikas instrumenti, kuros vispār netiek izmantoti mehāniskie skaņu veidošanas principi un kuros aprobežojas tikai ar elektriskām shēmām un ierīcēm. Parasti šādus instrumentus sauc par elektroniskiem, kaut arī tie parādījās agrāk par pašu elektroniku.

Šo instrumentu darbības pamatā ir elektriskā skaņu ģenerēšana, nevis elektriskā skaņas pārveide. Neiedziļinoties fizikas un elektrotehnikas jautājumos, var

teikt, ka pirmajā posmā tiek radīta elektriskā maiņstrāva ar noteiktu regulējamu svārstību frekvenci. Otrajā posmā šī maiņstrāva tiek pārveidota akustiskajos signālos.

Jau pagājušajā gadsimtā sākās tādu elektrisko signālu rašanās meklējumi, kurus varētu pārveidot skaņās. Tika izgudroti un izmēģināti šādu signālu rašanās un pārveides dažādi paņēmieni un metodes. Elektroniskajos mūzikas instrumentos kā nepieciešamā elektriskā signāla avots tika izmantots elektroniskais ģenerators, kura sastāvā ietilpa elektronu lampa, kuru vēlāk aizvietoja tranzistors, kondensators un elektromagnētiskā spole. Elektronikas attīstības gaitā visus šos atsevišķos elementus, kuri veido generatoru, aizvietoja tikai ar vienu mikroshēmu.

Pie šiem elektroniskajiem instrumentiem pieder arī elektroģeļes, elektroklavieres (angliski – *electric piano*) un visdažādākie sintezatori.

Pirmo – visvecāko elektronisko mūzikas instrumentu 1921. gadā konstruēja inženieris Levs Termens, kurš savu izgudrojumu arī nosauca savā vārdā – “termenvokss” (no latīņu *vox* – balss). Tas bija vienbalsīgs instruments, kurā elektrisko svārstību frekvenci – respektīvi, toņu augstumu – varēja mainīt ar rokas kustību, pietuvinot vai attālinot to no speciālas antenas. Roka un antena funkcionēja kā kondensatora plāksnes elektriskajā svārstību kontūrā. Šajā instrumentā arī skaņējuma skaļumu regulēja līdzīgi, mainot otrās rokas attālumu no citas antenas. Šāda instrumenta parādīšanās un spēles paņēmieni, bez šaubām, radīja sensāciju – mūziķis taču izpildīja skaņdarbus, nepieskaroties instrumentam. Termenvoksu nosauca par “ētera viļņu instrumentu” (atcerēsimies radio ētera jēdzienu, kura nosaukumā jaušams priekšstats par šo neredzamo, gaisīgo substanci).

Nākamajos gados Vācijā, Francijā, Krievijā parādījās daudz jaunu elektronisko instrumentu. Pirms otrā pasaules kara visplašāko pielietojumu ieguva franču mūzikas pasniedzēja un telegrāfista Morisa Marteno izgudrotais instruments, ko pirmo reizi demonstrēja Parīzes operā 1928. gadā un kas ieguva nosaukumu “Marteno viļņi” (*“Ondes Martenot”*). Dažus skaņdarbus šim instrumentam

uzrakstīja franču komponists Olivjē Mesiāns.

Elektroērģeles un to tipi

Par elektroērģelēm parasti sauc daudz balsīgus elektriskos un elektroniskos mūzikas instrumentus, kuru skaņa līdzīga ērģeļu skaņai vai arī to imitē. Eksistē ļoti liela elektroērģeļu tipu dažādība, no kuriem daļa pēc būtības ir elektromehāniskās. Kā vienu no visveiksmīgākiem paraugiem varētu minēt 1934. gadā izgudrotās un to autora amerikāņu inženiera pulksteņmeistara Laurensa Hamonda vārdā nosauktās "Hamonda ērģeles". Šajā instrumentā tika izmantoti elektromehāniskie ģeneratori, bet pastiprinātājā jau parādījās elektronu lampas.

Hamonda ērģeļu otrā paaudze kļuva par tīri elektronisku instrumentu, bet jau pirmajā paaudzē šim instrumentam piemita ļoti bagātīgas iespējas. Lietojot sarežģītas ierīces un paņēmienus, izdevās panākt tādus efektus kā tremolo, vibrato, reverberācija un īpaši "skaņas sitieni", kuri arī veido specifisku, tikai šim instrumentam piemītošu kvaziērģeļu skaņējumu.

Īstenais elektronisko ērģeļu laikmets sākās 50. gadu vidū. Tieši tad metāliskās stabules aizvietoja ar tranzistoriem, smagnējās elektriskās shēmas pārvērta par miniatūrām mikroshēmām. Tas deva iespēju izmantot 12 atsevišķus ģeneratorus visu 12 hromatiskas skaņurindas toņu radīšanai. Visi šie 12 ģenerētie toņi atradās augstā reģistra vienas oktāvas ietvaros. Pārējo oktāvu toņus varēja radīt, dalot izejas toņu frekvenci.

Līdz ar pāreju uz integrālo mikroshēmu izmantošanu vēlreiz mainījās elektroērģeļu uzbūves principi. Par svārstību avotu visu toņu radīšanai kļuva tā saucamais oscilators. Neiedziļinoties tehnisko aprakstu sīkumos, atzīmēsim, ka oscilatora izmantošana deva iespēju bagātināt radītās skaņas ar lielāku virstoņu skaitu. Atbilstoši tam paplašinājās tembrālo nokrāsu spektrs.

Ap 1980. gadu parādījās jau trešā elektroērģeļu paaudze. Atšķirībā no iepriekšējās tā iezīmējas ar digitālo skaņu radīšanu un formēšanu, pie tam daudzi regulēšanas procesi ir pilnībā automatizēti. Šīm elektroērģelēm jau ir

iespējama dažu skaņu sintēze. Par digitālo skaņu radīšanu parunāsim vēlāk.

Labākās elektroērģeles, kas guva plašu atzinību, ražoja firmas “Roland”, “Korg”, “Farfisa”, sociālisma bloka zemēs – “Vermona”. Daudziem šo marku instrumentiem ir 61 taustiņš, divi manuāļi; daži spēj skanēt ne tikai ērģelēm raksturīgos tembros, bet arī imitēt klavieres, basu, kā arī radīt specifiskus skaņu efektus.

Daži citi daudz balsīgie elektroinstrumenti

Pie elektroērģelēm ir pieskaitāms vēl viens elektroinstrumentu tips – elektriskās klavieres. Šī tipa instrumentiem ir raksturīgs tas, ka vai nu ar elektromehāniskiem, vai arī tīri elektroniskiem līdzekļiem tiek imitēts īsto klavieru skanējums. Tātad *electric piano* pēc būtības ir gan elektriskie, gan arī elektroniskie instrumenti.

Pie pirmā elektrisko klavieru paveida pieder tādi instrumenti kā “Fender-Rhodes Piano”, “Wurlitzer Piano” (tiek ražoti ASV), “Clavinet” (izstrādāts vācu firmā “Hohner”). Labākie otrā paveida instrumenti tika radīti un ražoti Japānas firmā “Yamaha”. Dažas šīs firmas elektriskās klavieres ir divpadsmitbalsīgas un ir spējīgas reaģēt uz taustiņa piesitiena atšķirībām. Šie instrumenti stiprā mērā tuvinās sintezatoriem.

Angļu firma “Mellotronics” izstrādāja īpašu taustiņu elektroinstrumentu veidu. Tā skanējums ir lielā mērā līdzīgs “sintētiskam” stīgu orķestrim. Šo instrumentu, tā saukto “mellotronu”, pirmajā paaudzē tika izmantots diezgan sarežģīts uzbūves princips: katram instrumenta taustiņam attiecīgi atbilda magnētiskā galviņa un ieskaņota magnētiskā lente. Biežāk tās bija stīgu instrumentu skaņas, bet tika izmantotas arī sitamo instrumentu, cilvēka balss, zvanu u. c. skaņas. Mellotrona darbību nodrošināja augstas precizitātes mehāniskās detaļas. Viena toņa skanēšanas ilgums bija ierobežots un nedrīkstēja pārsniegt 8 sekundes. Un tomēr pirmās paaudzes mellotriem piemita ļoti lielas iespējas. Šo instrumentu konstrukcija ietvēra 70 magnētiskās galviņas, kas kopumā nodrošināja līdz 1260 dažādu skaņu radīšanu.

Otrā mellotronu paaudze izmantoja jau tīri elektroniskus ģeneratorus, kuri pēc spēlētāja izvēles varēja radīt stīgu, pūšamo instrumentu, kā arī klavieru skaņējumam tuvas skaņas.

Sintezatori un to tipi

Sintezators ir sarežģīta elektroniskā ierīce, kas nodrošina skaņu radīšanu, imitāciju un formēšanu, kā arī no ārienes ievadīto skaņu apstrādi; bez tam tās neatkarīgi no mūziķa pats spēj veidot toņu izkārtojumu.

Amerikāņu inženierim Robertam Mūgam, pateicoties tā saucamā elektriskā sprieguma sadales principa izmantošanai, izdevās atrast efektīvu sintezatora uzbūves metodi. Tas ļāva precīzi regulēt (pašrocīgi vai automātiski) dažādus skaņu signālu parametrus – frekvenci, amplitūdu, modulācijas pakāpi u. c. R. Mūga izvēlētais princips pirmo reizi atklāja iespēju elastīgi programmēt skaņējuma īpatnības. Savu pirmo sintezatoru ar oscilatoru R. Mūgs nodemonstrēja 1964. gadā. Tas bija ļoti liels stacionārs instruments, kas aizņēma daudz vietas, un ar to bija grūti darboties. Bet, pateicoties elektronikas straujai attīstībai, jau 1970. gadā R. Mūgs varēja pabeigt darbu pie sava slavenā “minimūga” (“*mini moog*”). Tas bija kompakts, vieglāk transportējams un daudz ērtāks lietojams. Gan pirmais “mūgs”, gan “minimūgs” bija vienbalsīgi instrumenti, bet vēlāk R. Mūgs radīja daudz balsīgu sintezatoru, ko nosauca par “polimūgu” (“*poly moog*”).

Elektriskā sprieguma sadales principu 70. gadu vidū pārtvēra daudzi mūzikas instrumentu ražotāji, un kopš tā laika sākās īpaši strauja sintezatoru attīstība. Pēc savas uzbūves tie iedalāmi dažās pamatkategorijās:

- vienbalsīgie sintezatori (angliski “*lead synthesizer*”); tos izmanto galvenokārt kā melodiskos instrumentus;
- vienbalsīgie sintezatori ar spēju saglabāt jau sintezētos toņus; ir diezgan sarežģīti ikreiz no jauna meklēt dažādas skaņas parametru kombinācijas, kuras veido konkrētos toņus, bet iespēja tos saglabāt ļauj tos arī ātri reproducēt;
- sintezatori ar iepriekšēju skaņu nostādīšanu (angliski

“*preset synthesizer*”); tiem piemīt noteikts iepriekš ieprogrammēto skaņu skaits, kas ļauj ātri nomainīt skaņējuma variantus;

- daudz balsīgie sintezatori; tie ir divu veidu – ar iepriekš ieprogrammētām balsīm vai ar sajūgtiem atsevišķiem sintezējošiem komponentiem;

- brīvi programmējamie sintezatori; katram taustiņam ir savs sintezators, kas tiek izmantots kā modulis; ir iespējama skaņu sintēzes vadīšana katram modulim atsevišķi;

- digitālie sintezatori; tie pamatojas uz modernās datortehnikas sasniegumiem un piedāvā gandrīz neierobežotas skaņas sintēzes iespējas; šeit sprieguma sadales sistēma ir papildināta ar digitālo (ciparu) vadību; programmēšana notiek pēc noteiktiem algoritmiem; šis sintezatora tips var būt raksturojams kā datora un taustiņinstrumenta apvienojums.

Ritma sintezators; elektroniskās bungas

Par ritma sintezatoriem sauc speciālas elektroniskās ierīces, kuras sadalās divās kategorijās. Vienai no tām ir raksturīga spēja producēt metroritmiskās formulas un struktūras, kas piemīt noteiktiem mūzikas žanriem un deju tiptiem (valsis, maršs, polka, regejs, bossanova, tvists utt.). Pie otrās pieder brīvi programmējamie sintezatori. Visi šie sintezatori atveido dažādu sitamo instrumentu skaņas – lielās un mazās bungas, šķīvjus, trīsstūri utt.

Elektroniskās bungas ir īpašs sitamais instruments, ko veido biezas sešstūra plāksnes, kas saistītas ar sarežģītā elektronisko ierīci. Tas ļauj spēlēt, izmantojot parasto bungošanas tehniku, taču rezultātā skan iepriekš elektroniski fiksēti dažādu bangu tipu toņi. Līdzīgi ir veidoti arī elektroniskie šķīvji, kā arī lielās bungas un haihets (angliski “*hi-hat*”). Visi šie instrumenti producē regulējamās elektroniskās skaņas.

Skaņas digitalizēšana

Skaņas digitalizēšanas pamatprincipi

Datortehnikas attīstība deva jaunas iespējas attiecībā uz skaņu, kas kopumā bija ievērojams sasniegums – tikpat ievērojams kā agrāk atklātais paņēmieni pārveidot skaņas elektriskajos signālos. “Digitalizēšana” ir jebkuras informācijas pārveidošana skaitliskā formā. Jebkura skaņa vai skaņu kopums speciālās ierīcēs, kuras sauc par konvertoriem, pārveidojas skaitļu kompleksos. Ir zināms, ka datora veiktās loģiskās operācijas reāli izpaužas ļoti īsu elektrisku signālu kustībā. Tātad pirmajā digitalizēšanas posmā skaņa jāpārveido elektriskajā signālā, un tikai pēc tam notiek šī signāla pārveidošanās skaitliskā formā. Lai atkal iegūtu skaņas, tāpat nepieciešamas divas procedūras: vispirms ciparu signālus pārveido elektriskajos un tikai tad – skaņu svārstībās.

Iespēja pārvērst skaņu skaitļu kompleksos un otrādi radija pamatu jaunai skaņu ierakstīšanas un atskaņošanas tehnoloģijai. Tieši šos principus izmanto jaunākā audiotehnika, un tā arvien vairāk izplatās visā pasaulē. Pie šīs tehnikas pieder kompaktdisku atskaņotāji, DAT magnetofoni, digitālās radiopārraides ierīces.

Skaņas digitalizācija atklāja jaunas iespējas arī citās sfērās. Pirmkārt, tās ir jaunas ierakstīto skaņu transformācijas un sakārtošanas metodes, otrkārt, tie ir jauni skaņas radīšanas un sintēzes ceļi. Skaņu pārveidojot par skaitļu kompleksi, jebkurām operācijām ar šiem skaitļiem var izmantot datoru. Programmētāju uzdevums ir radīt speciālas mūzikas datorprogrammas, kas ļauj izpildīt visas minētās operācijas: sintezēt, ierakstīt, transformēt un sakārtot skaņas. Datora izmantošanas rezultātā šīs operācijas notiek zibenīgi. 60. gados elektroniskās mūzikas studijās noteiktu parametru skaņu sintezēšanai un to sakārtošanai nācās veltīt desmitiem un pat simtiem stundu sarežģīta darba (rezultātā iegūstot varbūt tikai 6–7 minūšu reālu skanējumu), taču mūsdienās šīs operācijas ir iespējams veikt nesalīdzināmi ātrāk, izmantojot mūzikas instrumentus, kuru būtiska sastāvdaļa

ir vairāk vai mazāk sarežģīts datorbloks.

Samplers un samplēšana

Par samplēšanu sauc dažādu skaņu paraugu komplektu radīšanas procesu; šie paraugu komplekti sastāv no digitalizētā formā ierakstītu viendabīgu skaņu paketēm. Šādai skaņu paketei angļu valodā nosaukums ir *sample*, tulkojumā – “paraugs”. Atbilstoši šim vārdam radās jēdzieni “samplēšana” un “samplers”. Samplers ir ierīce, ar kuras palīdzību tiek radīti šie skaņu paraugu komplekti. Par sampleru parasti sauc arī mūzikas instrumentu, kura sastāvā ir attiecīgā ierīce. Ārēji šis instruments līdzinās taustiņu sintezatoram, bet atšķirībā no sintezatora spēj veikt pavisam citas operācijas.

Izmantojot mikrofonu, mūziķis var ierakstīt samplerā (“iesamplēt”) jebkuru skaņu: tā varētu būt uz kāda akustiska instrumenta nospēlēta melodija vai akordu ķēdīte, cilvēka balss skaņas vai kāds troksnis. Skaņas avotam nav noteikti jābūt akustiskam – skaņas var pārrakstīt no skaņuplates, magnetofona lentes, kompaktdiska, radioaparāta vai televizora. Abos gadījumos samplers veic skaņas digitalizāciju. Eksistē arī sarežģītāki sampleri, kuri spēj uzņemt digitalizētu un datora disketē vai kompaktdiskā ierakstītu skaņu informāciju. Protams, šādā gadījumā instrumenta konstrukcija ietver arī speciālu “nolasīšanas” ierīci.

Samplers ir instruments, kas apvieno magnetofona, elektroģeļu un sintezatora iespējas. Uz tā spēlē kā uz jebkura taustiņinstrumenta, bet, nospiežot taustiņus, var izdabūt skaņas, kuras jau iepriekš ievadītas tā atmiņā. Samplēšanas tehniku plaši sāka lietot 80. gados, tomēr parasto sampleru iespējas ir diezgan ierobežotas: to atmiņā var ievadīt tikai nelielus skaņu sakopojumus. Kvalitatīva skaņas digitalizēšana ir saistīta ar lieliem informācijas apjomiem un prasa jaudīgus informācijas pārstrādes procesorus un milzīgus atmiņas apjomus. Šie minētie faktori stipri sadārdzina samplera cenu.

SinX grupas instrumenti – sinklavieres, singītāra

Sampleri ar ļoti jaudīgiem procesoriem un milzīgiem atmiņas apjomiem veido digitālu mūzikas instrumentu grupu, kuru parasti apzīmē ar abreviatūru “SinX” (no angļu “SynX”, kas apzīmē sintezatorus, kuri ir spējīgi radīt jebkuras skaņas – atkarībā no tā, kas tiek iesamplēts; X šajā gadījumā arī apzīmē šo mainīgo skanējumu). Šīs grupas instrumentos dažādu skanējumu tipi tiek pārstāvēti ar pilnu hromatisku skaņurindu 6–7 oktāvu diapazonā. Spēlējot SinX instrumentu un izmantojot visus attiecīgos spēlēšanas paņēmienus, ir iespēja darboties, piemēram, ar vijoles, ģitāras, saksofona, balss, pat pērkona un lidmašīnas vai pilnīgi sintētiskām skaņām.

Kā šāda tipa taustiņinstrumentu izstrādātas un reāli darbojas sinklavieres (*synclavier*), tā arī ģitārveidīgs instruments – singītāra (*synguitar*). Šis instruments tikai ārēji atgādina ģitāru, bet skaņas rašanās principi ir pavisam citi.

Programmējamie sintezatori

Šajā digitālo taustiņinstrumentu grupā galvenā funkcija ir mērķtiecīgi vadīt skaņas sintēzi. Skaņa ir pārvērsta skaitļu kompleksos, un atbilstoši tam jebkura skanējuma parametru regulēšana, kas izpaužas tembra nokrāsu, skaļuma, intensitātes, garuma izmaiņās, notiek matemātisko formulu un funkciju valodā. Bet šajā valodā tiek veikta arī datoru programmēšana. Modernajos programmējamajos sintezatoros programmēšanas pamatpaņēmieni ir automatizēti. Mūziķim pat nav jāzina notiekošā matemātiskais aspekts, tam tikai pēc dzirdes jāizvēlas vēlamās toņu īpašības, mainot to parametrus, bet sintezators savā atmiņā saglabā nepieciešamos paņēmienus, kā radīt tieši to – īpašo toni.

Datori un mūzika

Viss pārrunātais faktiski attiecas uz datoru pielietojumu mūzikā, jo visu minēto instrumentu uzbūvē ir specifiskas ierīces, kuras tā vai citādi veic datora funkcijas. Vienkāršākos gadījumos tie ir mikroprocesori, biežāk – diezgan sarežģīti bloki, tomēr visplašākās iespējas ir īpašam muzikālajam datoram. To radīja 60.–70. gados, laikā, kad datori bija ļoti smagnēji un mazjaudīgi. Lai

padarītu tos kompaktākus un efektīvākus, nācās atbrīvoties no darbam nevajadzīgām skaņu ierīcēm un funkcijām.

Straujā datortehnikas attīstība atļauj pat mājas apstākļos izmantot tik jaudīgus un ātri strādājošus datorus, kādi nesen vēl bija pieejami tikai lielajos zinātniskajos vai skaitļošanas centros. Pašlaik moderno “sadzīves” datoru iespējas ļauj veikt diezgan sarežģītus darbus mūzikas jomā gan mācību klases, gan mājas apstākļos. Darba rezultāti ir atkarīgi no izmantojamo mūzikas datorprogrammu kvalitātes. Šādā veidā, izmantojot tikai datoru ar attiecīgu programmu, skaņu var digitalizēt, ierakstīt, iesamplēt, transformēt un sakārtot. Zināmā mērā pats dators vienlaikus kļūst par mūzikas instrumentu un skaņu ierakstu studiju. Izmantojot to, var kļūt par komponistu, instrumentētāju, atskaņotājmākslinieku. Darbojoties ar datoru, var paveikt visu – sākot ar skanējuma atlasīšanu un radīšanu līdz pat partitūras uzrakstīšanai. Var atsevišķi “iespēlēt” katra instrumenta partiju (pie tam var, piemēram, spēlēt lēni un vēlāk dot datoram komandu paātrināt tempu) un tad noklausīties, kā viss skan kopā. Pēc tam var dot datoram komandu ar printeri izdrukāt gatavo partitūru.

Visas aprakstītās operācijas dators izpilda, pakļaujoties komandām, kuras mēs dodam, nospiežot datora klaviatūras taustiņus. Šādā veidā var arī producēt atsevišķus toņus, spēlēt melodijas vai akordus. Tomēr cilvēkam ar pieredzi muzicēšanā daudz ērtāk un vienkāršāk ir spēlēt uz īstas muzikālās klaviatūras. Tādēļ tika radīta īpaša datoram pieslēdzama klaviatūra. To nosauca par “MIDI klaviatūru”. MIDI klaviatūra kopā ar datoru, kas “apbruņots” ar labu mūzikas programmu, pēc savām iespējām ir līdzvērtīga jaudīgam programmējamam sintezatoram.

1. nodaļa

LATVIEŠU MŪZIKA

Kas ir tautas mūzika

Tas, ko ikdienas valodā saucam par latviešu tautas mūziku, ir dažāda veida, stilu, dažādas izcelsmes mūziku sajaukums. Nereti tautas mūzikas nosaukumu izpelnās šīs mūzikas materiālu mūsdienīgi pārcēlumi mākslas mūzikas vai citā jomā. Tā, piemēram, par tautas mūziku tiek nosaukta komponista veidota dziesmas apdare vai kokļu ansambļa priekšnesums. Skaidrības labad nepieciešams mazliet sīkāk pakavēties pie tautas mūzikas jēdziena.

Kopš pirmās latviešu dziesmas publicēšanas vēstures profesora Frīdriha Mēnija darbā “Par livoniešu izcelšanos”, kas publicēts 1632. gadā Tērbatā, latviešu dziesmas bieži sauktas par zemnieku dziesmām. Mācītājs Georgs Mancelis savā 1654. gadā publicētajā “Sprediķu grāmatā” tās nosaucis par blēņu dziesmām.

Vācu filozofs un apgaismotājs Johans Gotfrīds Herders (1744–1803) pirmais sāka lietot terminu “tautas dziesma”. Viņš krāja dažādu tautu, tostarp arī latviešu, dziesmas un apkopoja tās krājumos, kuri 1807. gadā tika izdoti vienā grāmatā ar nosaukumu “Tautu balsis dziesmās”. Par “tautas dziesmām” latviešu presē pirmais rakstījis Kaspars Biezbārdis (1806–1886). Savā rakstā “Mūsu tautas dziesmas”, kas publicēts 1873. gadā, viņš mēģinājis noteikt tautas dziesmas atšķirību no citām pasaulīgajām jeb laicīgajām dziesmām, tās īpašo būtību:

“Tikai tādas būs tautas dziesmas saucamas, kam par kodolu tas, ko ikkatrs tautietis, t. i., visa tauta, par savu īpašu dzīves un gara kodolu justin sajūt, tāpēc arī no visas tautas tiek dziedātas, tā ka īsti sakāms būtu: tauta pati ir tā dziesmu padarītāja, lai gan vispirms šīs un tas tautietis iekš viņām tautas dzīvi un garu vārdos skandinājis. Tautas dziesminieks teic un saka tikai to, ko viņš pie tautas jau sagatavotu atron, nepielikdams no savas īpašības it neko, un tādā kārtā par tautas dziesmām ikkatrs tautietis var sacīt: tās ir kauli no maniem kauliem un miesa no manas

mīesas. Tautas jušanas un cenšanās tikpat priekos, kā bēdās ir īstu tautas dziesmu vienvienīgais un vispārīgais kodols."

Līdzīgus uzskatus vēlāk pauda vairāki nacionālās atmodas laikmeta darbinieki, piemēram, Varaidošu Zanders 1875. gadā savā rakstā "Kas ir tautas dziesmas":

"Tāda dziesma, pie kuras celšanas un dziedāšanas visa tauta dalību ņēma, kura uzglabājās tautas mutē caur ilgāku laiku, no tēva un mātes uz bērniem pāriedama, kuras sirmo sacerētāju tautas atmiņa vairs nezina daudzināt, kura beidzot tautas dzīvi mums tik vientiesīgi un patiesi priekšā stāda, kāda tā īstenībā ir, tādu dziesmu mēs, latvieši, saucam par tautas dziesmu, vācietis par "Volkslied", krievi – "народная песня"."

Kaut gan šāds uzskats īsi un trāpīgi raksturo tautas dziesmas būtību, tomēr tas ir tieši tikpat izplūdis un neskaidrs, cik izplūdis un neskaidrs ir šajā raksturojumā ietvertais "tautas" jēdziens no kulturoloģiskā viedokļa. Tādēļ mūsdienu zinātnē un praksē arvien biežāk "tautas mūzikas" vietā tiek lietots precīzāks jēdziens "tradicionālā mūzika". Ar to tiek apzīmēta plašas iedzīvotāju grupas mūzika, kas ir tieši atkarīga no viņu dzīves veida un ir nesaraujami saistīta ar tradīcijām. Tradicionālā mūzika – tā ir gadskārtu ieražu un ģimenes godu muzikālā sastāvdaļa. Tā ir iedzīvotāju tradicionālo nodarbību neatņemama pavadone – ganu gaviļēšana, talcinieku sadziedāšanās vai kūlēju sprīguļu raksti. Tā ir no mākslas vai populārās mūzikas atšķirīga pasaule. Tradicionālajā mūzikā acumirklīgais savijas ar pārlaicīgo, situācijas intuitīva izspēlēšana ar gadsimtu pieredzi. Anonīmi skaņu modeļi, muzikālas formulas iemiesojas reālu, smalku, jūtošu teicēju dziedājumos.

Tradicionālā mūzika

Latviešu tradīcijās ir divi nozīmīgākie ieražu cikli – gadskārtu un ģimenes godu ieražas. Ar katru no tiem ir saistīti savi dziedājumi, ko vispārināti varētu nosaukt par

gadskārtu ieražu un ģimenes godu dziesmām.

Gadskārtu ieražu dziesmas

Zemkopju gadā darbi mijas ar atpūtu. Dabas spēku uzplūdi un atplūdi, zvaigžņu, saules, mēness stāvokļa izmaiņas – tas viss atspoguļojas ieražās un šo ieražu līdzgaitniecēs – dziesmās. Ne visas ieražas skan vienādi: piemēram, pretstatā mūzikas skaņām pārpilnajai Jāņu dienai un naktij ir pavisam klusais veļu laiks.

Dažām ieražu dziesmām ir raksturīgi piedziedājumi, pēc kuriem nekļūdīgi var noteikt to piederību noteiktiem gadalaikiem. Jāņu dziesmas pazīstam pēc “līgo” vai “rūtō”, Ziemas svētku – pēc “kaladū”, “toldarā”, pavasara rotāšanas – pēc “rotā”.

Ieražu svinēšanā piedalās daudz ļaužu – ģimene, saime, kaimiņi, apkārtējo māju iedzīvotāji, tādēļ arī ieražu dziesmas ir pulkā dziedamas. Kādās noteiktās ieražu svinībās mēdz izmantot vienu vai dažas melodijas, ar kurām tad dzied attiecīgajai situācijai piederīgus tekstus. Nav noteiktas tekstu secības, kas būtu jāiemācās visiem dalībniekiem; dainu tekstus virknē teicēja saskaņā ar savām zināšanām, prasmī, situācijas izjūtu. Mūsdienās noteiktas dainu tekstu virknes ir ieviesušās no folkloras materiālu publikācijām un no koru apdarēm.

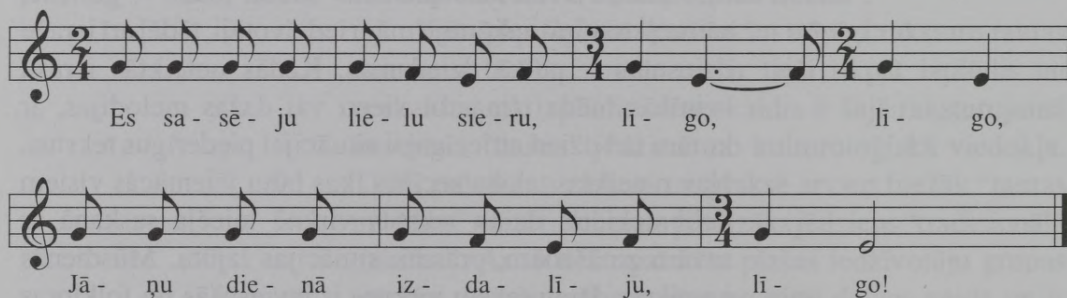
Līgotnes

Par līgotnēm, līgo balsiem, līgo dziesmām jeb Jāņu dziesmām sauc tās, kurās ik pēc teksta rindiņas vai pēc divām ir piedziedājums “līgo”; dažuviet dzied arī “līgoja”, “līgo, Jānīti”, “līgo, līgo rallallā”, “līgō” (ar garu “o”, nevis ar divskani “o”), “leigō”, “leigū”. Latvijas austrumdaļā Jāņu dziesmām ir piedziedājums “rūtō”. Līgotnes ir Jāņu dienas un nakts piederums, bet pašu līgošanu var sākt divas nedēļas pirms Jāņiem un turpināt līdz Pēteriem.

Līgotnēs parasti tekstu izdzied 2/4 taktsmērā un stingri sillabiskā veidā: vienai teksta zilbei atbilst viena muzikāla skaņa, savukārt piedziedājums “līgo” ir metriski daudz brīvāks, notīs to mēdz pierakstīt 3/4 taktsmērā.

Līgotņu melodiju formā mēdz būt dažādi atkārtojumi, visbiežāk atkārtojas teksta otrā rindiņa. Starp atsevišķām

rindiņām var būt viens, divi un pat trīs “līgo”. Viens “līgo” parasti pieder tai rindiņai, aiz kuras tas seko: A līgo / B līgo (te izmantoti šādi apzīmējumi: A, B – dainas teksta 1. un 2. rindiņa, / – cezūra). Ja ir divi “līgo” un pirmais nobeidzas ar garāku noti, bet otrajam abas ir vienādas, tad pirmais pieder rindiņai, aiz kuras tas seko, bet otrais – nākamajai rindiņai: A līgo / līgo B līgo. Divi ceturtdaļnotīs izdziedami “līgo” var sadalīties kā iepriekš, bet abi var arī piederēt rindiņai, aiz kuras tie seko: A līgo, līgo / B līgo, līgo. Trīs “līgo” parasti sadalās tā, ka pirmais pieder rindiņai, aiz kuras tas seko, bet otri divi – nākamajai rindiņai: A līgo / līgo, līgo B līgo.



2-1. nošu piemērs. Līgotne
no Neretas.

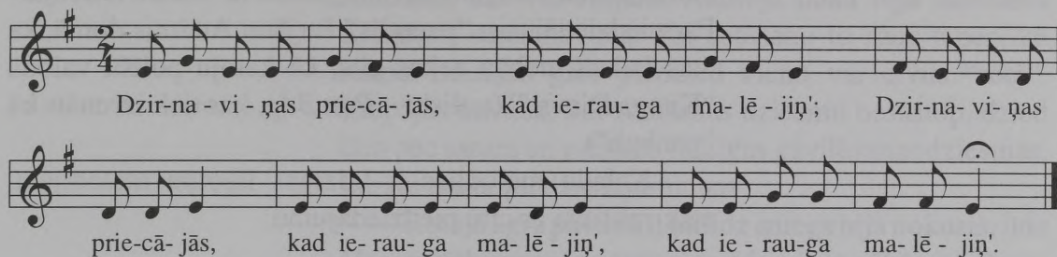
Rudens laikmeta dziesmas

Svarīgi piebilst, ka līgotnes Latvijā bijušas un arī joprojām ir ļoti izplatītas – to skaits ir daudz, daudz lielāks nekā visām pārējām gadskārtu ieražu dziesmām kopā.

Rudens laikmetam, salīdzinot ar pārējiem, nav īpaši raksturīgu dziesmu, arī ieražu svinēšanai nav tā spēka, kas vasaras vai ziemas saulgriežos vai Lielajā dienā. Svarīgākais ir labības plaušanas nobeigums – apjumības un ar to saistītie Miķeļa dienas tirgi. Tad jau nāk klusais veļu laiks, mirušo piemiņas diena un Latvijas luterāņu daļā svinamie Mārtiņi.

Rudens laikmetā dziedāja dažādu kopīgu rudens darbu gaitā un mājās ejot, tāpat arī applāvības, apkūlības, apjumības un citas dzīres svinot. No kopīga darba dziesmām vairāk uzglabājušās kūlēju, malēju un vērpēju dziesmas; pēdējās parasti saistās ar vakarēšanu, bet tad

2-2. nošu piemērs. Maltuves mēdza dziedāt arī dažādas garākas dziesmas un ziņģes. dziesma.



*Ziemas svētku un
ziemas laikmeta
dziesmas*

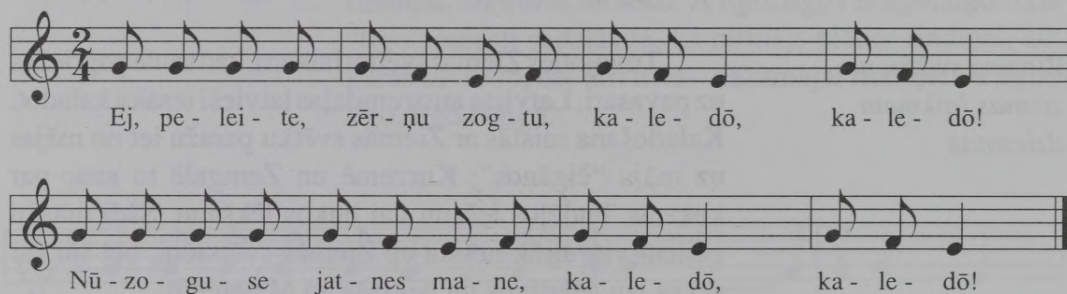
Tuvojoties Ziemas svētku laikam, kad saule pagriežas uz pavasari, Latvijas austrumdaļas latvieši iesāka kaladot. Kaladošana saistās ar Ziemas svētku paražu iet no mājas uz māju “čigānos”; Kurzemē un Zemgalē to sauc par ķekatās, budēļos iešanu vai bukos lēkšanu. Šādi masku gājieni visvairāk notika ap Ziemas svētkiem, bet šur tur sākās jau Mārtiņos un beidzās ap Meteņiem.

Ziemas svētku un masku gājienu dziesmām dažādos novados ir dažādi nosaukumi un savas vietējās īpatnības. Vidzemes malienā un Latgalē tās sauc par kaladām, kaļedām; tām ir dažādi piedziedājumi – “kaladū”, “kolandō”, “kaledā”, arī – “totari”, “tondaro”, “toldaro”, “tolderā”, “olilo”, “duido”, “koču” vai “kūčo”. Līdzīgi kā līgotnēm, arī kaladām tekstu izdzied 2/4 taktsmērā un silabiski, viens vai divi piedziedājumi mēdz būt pēc katras teksta rindiņas.

Ne visu kaladu piedziedājumu nozīme un izcelsme ir skaidra. “Kolandō”, “kaladū” līdzās lietuviešu “kalēda”, poļu “kolęda” un citiem līdzīgiem krievu, baltkrievu, čehu, slovaku, rumāņu piedziedājumiem ir cēlušies no latīņu *calendae* un ir saistīti ar romiešu paražu marta sākumā izsludināt jaunā gada sākšanos, saucot minēto vārdu. “Olilo”, “oliloja” šķiet aizgūts no lietuviešu piegavilējuma “oi lalū” vai “aleliuma”, iespējama arī saistība ar “aleluja”. “Kūčo” ir saistīts ar Ziemas svētku rituālo ēdienu – kūcām, kočām jeb kūķiem. “Totari” pieminēts čigānu dziesmās kā “čigāniņi totariņi”; nav gan skaidrs, vai tas izrunāts ar garu “ō” vai kā divskanis “uo”. Vārda nozīme pavisam neskaidra – Jurjānu Andrejs tā

izcelsmi saista ar “totariņi” minētajā dziesmā un “teteroja” citā dziesmā: “Čigāns savu čigānieti ik vakara teteroja.” Par piedziedājumu “paņudis” Jurjānu Andrejs domā, ka “tas laikam nebūs nekas cits, kā katoļu polišu valodā “Kungs Dievs”” (poliski – *Pan Bóg*, kas tiek izrunāts kā “panbuh”).

Kaladu melodijas ir līdzīgas līgotņu melodijām, atšķiras tikai ar citu piedziedājumu.

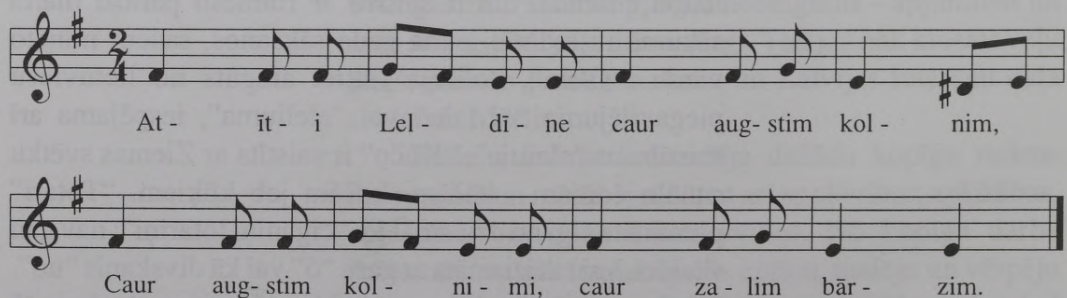


2-3. nošu piemērs. Kaladu dziesma no Viļakas.

Stipri atšķirīgas ir Kurzemes un Zemgales budēļu dziesmas, kā arī Liepājas novada ķekatu dziesmas. Pēdējās ir ātras, spriegā, ritmiskā kustībā, saistītas ar kustībām – lēkšanu. Tām raksturīga bieža dzejas pantmēru – trohaja un daktila maiņa.

Lielās dienas un pavasara laikmeta dziesmas, rotāšana

Vairums Lielās dienas dziesmu ir no katoliskās Latgales. Šo dziesmu tematika saistās ar Lielās dienas gaidīšanu, atnākšanu, ilgā gavēņa grūtībām, šūpoļu kāršanu, šūpošanos, olu došanu. Melodijas lielākoties ir šaura apjoma – tercas vai kvartas – atkārtojošos motīvu savirkņējums.



2-4. nošu piemērs. Lieldienu dziesma no Šķaunes.

Pavasariņš pats raksturīgākais dziedāšanas veids ir rotāšana, kas vēl Jurjānu Andreja laikā bija dzirdama Sēlijā un suitu novadā. Par rotāšanu to sauc tāpēc, ka katras rindiņas galā piedzied vienu vai divus "rotā". Liepājas novadā, kur rotāšanas dziesmu nesastop, dzied tām pēc satura un rakstura līdzīgas gavilēšanas dziesmas, kurām īpašu piedziedājumu nav.

Rotāja agrā pavasarī, tiklīdz sniegs bija nokūsis, līdz Vasarsvētkiem, pēc kuriem tad jau drīz sākās līgošana. Rotāja parasti meitas sen zināmā kalniņā klusos, jaukos un siltos vakaros. Rotāšana ir vairākbalsīga, ar saucēju, locītājām un vilcējām jeb dūcējām. Teicēja izsauc pirmo rindiņu, tad dzied divus "rotā", pēc patikas pastiepdama otro zilbi "-tā", un turpina dziedāt melodijas balsi. Locītājas, sauktas arī par rotātājām, iestājas ar pirmajiem "rotā" un dzied figurēto burdonu uz diviem toņiem, sava veida pavadījuma balsi; viena no locītājām, saukta par sīki rotātāju, dzied oktāvu augstāk nekā reši rotātāja. Vilcējas iestājas ar pirmo "rotā" un velk burdona toni līdz beigām. Lai rotāšana labi izdotos, vajadzīga skaņa, ārdīga balss un ļoti laba sadziedāšanās.

Teicēja
Ce - liet, brā - ļi, aug - stu sē - tu, ro - tā, ro - tā!

Locītājas
ro - tā

Vilcējas: ro - tā

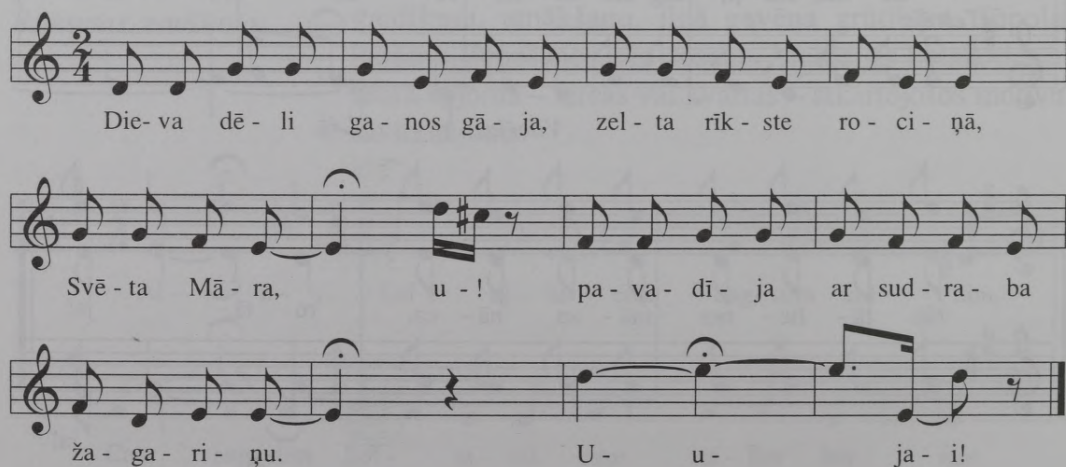
No tā - lie - nes mā - sa nā - ca, ro - tā - ja!

Liepājas novada gaviļēšanas dziesmas pēc sava satura līdzinās rotāšanas dziesmām, bet atšķiras no tām muzikālā ziņā. Gaviļē ļoti lēni un plaši, ne velti to sauc par “garo saucienu”. Tam arī raksturīga vilcēju daudz balsība: teicēja jeb gaviļētāja lēni un skaņi iesāk, nodzied pirmo rindiņu un atkārtoti pusrindu, tad iestājas vilcējas un velk līdz beigām burdona toni uz “e” vai “a”, tikmēr teicēja nodzied arī otro rindiņu. Kā redzams, šai gaviļēšanai trūkst Sēlijas rotāšanas krāšņās daudz balsības.

Ganu dziesmas un gaviļēšana

Ganos dziedāja dažādas dziesmas, tomēr vairāk par ganu dziesmām tika uzskatītas “gaviļēšana”, “lelošana” un dziesmas, ar kurām gani savā starpā sasauca. Šī gaviļēšana atšķiras no Liepājas novada pavasara gaviļēšanas. Jurjānu Andrejs to apraksta tā:

“Vertnītes (t. i. – rindiņas; V. M.) beigās, dažreiz arī vertnītes vidū beigu skaņu ļoti gari vilka (līdz elpas pietrūkst), pēc kam, balsij lūstot, skaļi ūvināja augstajā balss reģistrā, sevišķi tai nolūkā, lai atbalss skaļi atskanētu mežos un ārēs. Protams, ka tādēļ gaviļēšana notika sevišķi rīta agrumā vai ar vakaros, kad mežs un lauks stāvēja majestātiskā klusumā un bija laba atskaņa. Lai gan dažos apgabalos apgalvoja, ka gaviļējot tikai ganos, tomēr pašas tautas dziesmas to rāda, ka gaviļējuši arī citi darbinieki kā p. p. arāji, ecētāji, pat ceļavīri utt.”



2-6. nošu piemērs. Gaviļēšana no Ērgļiem.

Lelošana līdzīga gaviļēšanai, atšķirība tikai tā, ka gaviļējot beigās ūvināja, saucot “aū”, “uū”, “ūa”, “ū-ja-i”, kamēr lelojot beigās piesauca “lelo”. Bez tam atšķirība vēl tāda, ka leloja tikai ganos, kamēr gaviļēja ne tikai ganos, bet arī citur. Lelojot arvienu iepriekš piesauca “gotiņ” vai “tpr, tpr gotiņa” vai arī gotiņas vārdu pieliekot; to darīja it sevišķi tad, kad lopī bija izklīduši un tos vajadzēja kopā sasaukt, vai arī tad, ja kāda govys bija pazudusi.

Gaviļēšanā savienojušies divi melodikas elementi: ritmiski vienveidīgs teiktā veida dziedājums šaurā tercās, kvartās vai kvintās apjomā un ritmiski brīvs, daudzām fermātām piesātināts, intonatīvi plašs gaviļējums dziesmas vidū vai beigās.

Ģimenes godu dziesmas

Ar cilvēka dzīves nozīmīgākajiem posmiem – dzimšanu, kristībām, precībām, kāzām un nāvi – saistās godi jeb godības – tradīciju noteiktas svinības, rituāli, ieražas. Viena no svarīgākajām visu godību norišu sastāvdaļām ir dziedāšana, kurā parasti iesaistās visi vai gandrīz visi godību dalībnieki.

Godu balss

Pats svarīgākais dziedājums visos godos ir godu balss (lūdzu ievērot: vārds “balss” šajā gadījumā tiek lietots vīriešu dzimtē!). Tā ir melodija, kuru zina visi svinību dalībnieki un ar kuru tiek izdziedātas visas ceremoniālās dziesmas.

Katrā Latvijas vietā ir savs viens vai pat vairāki godu balsi. Pats nosaukums “godu balss” ne visur ir saglabājies. Folkloras vācējiem nereti nācies uzklaut, ka ar tādu un tādu melodiju esot dziedātas visas dziesmas kāzās. Šī melodija tad arī ir attiecīgā ciema, novada godu balss.

Dažādos novados godu balsi ir dažādi, taču parasti tie pieder teicamo, nevis dziedāto dziesmu tipam. Godu balsu sāk teicēja, vairāk izrunājot nekā izdziedot pusi četrindes, tad pievienojas pārējie – locītāji, atkārtodami teicējas tekstu; nereti atkārtošana mēdz būt ar uzviju – atkārtojot otro rindiņu divreiz. Šāda godu balsa forma – 10-taktu periods Latvijā ir visizplatītākā.

Saucēja
Es klau-so - si, es klau-sos: kas aiz kal-na vilcējas lē - ve - lē - jās? Es klau-so- si,

Locītājas

es klau-sos: kas aiz kal- na ve - lē - jās, kas aiz kal-na ve - lē - jās?

2-7. nošu piemērs. Godu balss
no Jēkabpils Vārnavas.

Var būt arī saīsināts teksta atkārtojums – locītāji atkārtoti tikai otro rindiņu; tad veidojas 6-taktu periods. Dažos novados godu balsi saistīti ar vilcēju daudz balsību: kamēr viena vai vairākas locītājas atkārtoti teicējas tekstu, pārējie dziedāšanas dalībnieki – vilcēji – velk vienu burdona toni. Mūsdienās vilcēju daudz balsība dzirdama tikai Kurzemes rietumos, kā arī Ziemeļlatgalē un Viduslatgalē, taču pirms simt un vairāk gadiem bija izplatīta daudz plašāk.

Godu balsu lieto dažādos svinību gadījumos, taču parasti ar to sagaida svinību viesus, aicina tos namā un pie galda, dzied svētības, laimes vēlējumus, izsaka pateicības. Godu balsi tiek lietoti apdziedoties vai apdziedot. Apdziedāšanās – tā ir divu pušu ceremoniāla sacensība; apdziedāties var puīši un meitas, vedēji un panāksnieki, māju ļaudis un viesi. Latgalē nav apdziedāšanās, bet ir apdziedāšana: īpašas dziedātājas tiek lūgtas apdziedāt svinību dalībniekus. Apdziedāšanās ir svarīga kāzu sastāvdaļa, taču bez tās neiztiek arī citās godībās, talkās, Ziemas svētkos, Lielajā dienā, Jāņos utt.

Kristību dziesmas, pādes didīšana

2-8. nošu piemērs. Pādes
didišanas dziesma no Bārtas.

Kristībās bez godu balsa ir arī savas īpašas dziesmas – par bērna dzimšanu, par Dieva un Laimas svētību, kūmu dziesmas. No kristību ieražām svarīgākā ir pādes didīšana: kūmas ņēma bērnu uz rokām, to cilināja, sīkiem soļiem līdz grozoties pa istabu citu kūmu apļa vidū. Tad vēlēja pādei (bērnim) visādus labumus dzīvē. Kristību un jo sevišķi pādes didīšanas dziesmās daudz daktila pantmēra tekstu, biežas trohaja un daktila maiņas, kas melodikā izraisa 2/4 un 3/4 vai 3/8 taktsmēru mijas.

Es sa - vu pā - dī - ti ve - dī - šu dī - dīt.

Ai - jā, ma - ni mē - ļu svār - ki, plan - da - tie - si, plan - da - ties!

Precību un vedību dziesmas

Precību ieražās dziedāšanai ir maza loma, toties ir ļoti daudz dziesmu par precībām – par līgavas lūkošanu, bildināšanu, raudzīšanu, derībām. Arī par vedībām ir daudz dziesmu; svarīgi, ka tomēr daudzas vedību dziesmas cieši saistītas ar vedību ieražām – izvedībām, līgavas atvadīšanos no vecāku mājas un svētības došanu, sagaidīšanu līgavaiņa mājā, mičošanu, guldīšanu, celšanu nākamajā rītā. Netrūkst vedībās arī jautru kopīgi dziedamu dziesmu pie galda vai citos brīžos.

Vāķēšanas un bedību dziesmas

Sevišķas dziesmas ir saistītas ar cilvēka mūža pēdējiem gadiem. Jau bedību priekšvakarā nelaiķa mājā ieradās tuvāki un tālāki radi un paziņas, tad notika vāķēšana – dziedāšana pie nomirušā un dažos gadījumos pat rotaļās iešana. Parasti dziedāja psalmus un svētās dziesmas; raudas, kas kā vāķēšanas dziesmu veids pazīstamas lietuviešiem, somugru tautām un slāviem, latviešiem nav zināmas.

Bedību dziesmas ir dziedātas dažādos svarīgos brīžos – izvadot nelaiķi no mājas, braucot uz kapsētu, pie kapa.

Dažādas ieražas un dziesmas saistītas ar bērnu viesu atgriešanos mājā, rituālo šķīstīšanos, bērnu mielastu.

Rotaļu un deju dziesmas

Par rotaļām sauc darbības, ko zināmā kārtībā un kustībā izdara vai nu aukle ar bērnu, vai vairāki bērni savā starpā, vai jauni ļaudis sabiedrībā, lai patikami un jautri pavadītu laiku. Samērā nedaudz ir rotaļu un citu horeogrāfisko norišu ar dziedāšanu, kas ir ieražu sastāvdaļa. Te var minēt Ziemas svētku masku gājienus ar lekšanu, lauku aplīgošanu, Jumja ķeršanu, pādes dīdīšanu, kāzu rotaļas, vāķu rotaļas un pēdu izmīšanu bērēs.

Dziedamās dejas no rotaļām atšķiras ar to, ka tajās svarīgākā ir horeogrāfiskā norise, bet dziedāšanai ir tikai papildinājuma nozīme. Tās var atšķirties arī ar spēles elementa klātbūtni.

Dziedamajās rotaļās un dejās kopā darbojas dzeja, mūzika un kustība. No mūzikas viedokļa rotaļu un deju dziesmas ir ļoti daudzveidīgas. Vairākām rotaļām ir arhaiska melodika: te var minēt teicamo dziesmu stilā ieturēto “Kur tie tādi”, “Dindaru, dandaru”, jādināšanas dziesmas, kā arī šaura toņapjoma dziesmas “Visi ceļi guniem pilni”, “Gan’ gan’ zirdziņus”, “Saulē un Mēness”, “Aizskrēja vanadziņš”. Tomēr lielākajai rotaļu dziesmu daļai ir citāda veida melodika. Daudzas no tām saplūst ar liriskajām tautas dziesmām: “Skaisti dziedī, lakstīgala”, “Stādīju ieviņu”. Liela daļa rotaļu dziesmu ir ieviesušās kā vācu rotaļu lokalizējumi 18.–20. gadsimtā: “Ādamam bij’ septiņ’ dēli”, “Šitam dālderim būs staigāt”, “Nāc šurp, tu daiļā meitiņa”, “Viens zemnieks brauc uz mežu”, “Kas stāv tur vārtu ārpusē”, “Vai jūs zināt, kā viens zemnieks”.

Garākas dziesmas un ziņģes

Gan Krišjāņa Barona “Latvju dainās”, gan citos tautas dziesmu krājumos lielākā daļa tekstu – ap 95% – ir četrriņdes. Diezgan maz latviešiem ir garo dziesmu – tādu, kuru teksts būtu garāks par, teiksim, 8 rindiņām. Tiesa gan, dažas garās dziesmas var sasniegt iespaidīgu garumu: tā, piemēram, vedību dziesmas “Mēs deviņi bāleliņi” tekstā ir 130 rindiņas. Tomēr vairumam garo dziesmu teksti ir 12–24 rindiņas gari.

Garos dziesmu teksti ir sižetiski, tie vēsta par kādu notikumu: meitu lūkošanu, precībām, karavīru gaitām – “Kālabadi miezišam”, “Krauklīts sēž ozolā”, “Kuplis auga ozoliņis”, “Es uzkāpu kalnā”. Ir arī jautājumu un atbilžu dziesmas – “Kur tad tu nu biji”, “Kur tu teci dūru pele” – vai arī kumulatīvās dziesmas, kurās, dziesmu daudreiz atkārtojot, sižeta elementi “uzkrājas” – “Dienēju pie kundziņa”, “Dievs nometa bumbul’ zemē”. Līdzās šīm dziesmām ir zināmas šķietamās jeb neīstās garās dziesmas, kuru tekstu veido stabils četrinžu savirknējums. Četrinžu virknēšana ir būtiska latviešu tradicionālās mūzikas iezīme, tomēr svarīgi atcerēties, ka tradicionāli šis virknējums ir brīvs – atkarīgs no teicēja, situācijas un citiem faktoriem. Stabili četrinžu virknējumi ieviesušies galvenokārt no tautas dziesmu koru apdarēm (“Bēdu manu lielu bēdu”) vai arī no folkloras materiālu publikācijām (“Sidrabiņa lietiņš lija”).

Garās dziesmas no gadskārtu ieražu un ģimenes godu dziesmām atšķiras muzikāli. Tām ir raksturīga dziedamā tipa melodika – tas nozīmē, ka melodija svarīguma un izteiksmības ziņā pielīdzināma tekstam. Melodijas tonējums ir lielāks nekā teicamā tipa dziesmām: tas parasti pārsniedz oktāvu. Locījumi un izrotājumi ir parasta lieta. Sastopami piedziedājumi, taču tie būtiski atšķiras no gadskārtu dziesmu piedziedājumiem “līgo”, “kaladū”, “rotā” vai “ū-ja-i”: garajām dziesmām raksturīgi dažādi trallinājumi – tādi kā “trallallā”, “tam tidi rīdi rallā”, “rai rīdi rā”, “ai dai dūdi dā” – vai arī garāki veidojumi – tādi kā “ai vir-vir-vir-vir bum-bum-bum, ai trrrrrrrr rasasā”.

Teicamās dziesmas dzied pulkā visi vai vairāki ieražas dalībnieki, turpretim garās dziesmas ir vairāk individuālas un piemērotas solo dziedāšanai, kas, protams, neizslēdz iespēju tās dziedāt arī pulkā. Garās dziesmas nav tieši saistītas ar gadskārtu, ģimenes godu vai citām ieražām, tās mēdz uzskatīt un saukt par sadzīves dziesmām. Galvenie garo dziesmu veidi ir šupļa dziesmas, bērnu dziesmas, bāreņu un sērdieņu dziesmas, jaunu ļaužu sadzīves dziesmas, precību dziesmas, ģimenes sadzīves dziesmas,

krogus un dzīru dziesmas, karavīru un rekrūšu dziesmas.

Īpašs garo dziesmu veids ir ziņģes. Kaut gan dažos Latvijas novados – suitos un citur – visas garās dziesmas mēdz dēvēt par ziņģēm, mūsdienās ar šo vārdu parasti apzīmē 18.–20. gadsimtā radušos visbiežāk vācu, bet arī zviedru, čehu u. c. tautu dziesmu, kā arī autoru dziesmu lokalizējumus. Pats ziņģu nosaukums, šķiet, ieviesies no G. F. Stendera (1714–1796) dzejoļu krājumiem “Ziņģu lustes” 18. gadsimta beigās, no kurienes arī nācis pirmais ievērojamais ziņģu slānis. Vēlākos laikos daudzas ziņģes zemnieku dzīvē ieviesās no pilsētām un muižām, bija arī vairāki zināmi vai – biežāk – nezināmi ziņģu sacerētāji turpat laukos.

No muzikāla viedokļa ziņģēm ir raksturīga mažora un ļoti reti arī harmoniskā minora melodika. Nereti ziņģu tekstus dziedāja pēc savulaik populārām melodijām; no šī viedokļa ziņģes uzskatāmas par attiecīgā laika populāro mūziku.

Tautas mūzikas reģionālais raksturojums

Visos laikos Latvijai bijušas dažādas attiecības ar kaimiņiem – skandināviem, lietuviešiem, igauņiem, vāciešiem un slāviem. Arī šo tautu mūzikas kultūras atradušās mijiedarbē. Tādējādi ir veidojušās visam reģionam līdzīgas muzikālas iezīmes, tomēr latviešu kultūras konservatīvais raksturs ir veicinājis arī dažu vietēju un īpatnēju stilu, kā arī repertuāra saglabāšanos un lietošanu.

Raksturojot latviešu tautas mūziku, svarīgi ir apzināties tās iezīmes un īpašības, kas kopējas visai Latvijai. Visupirms tie ir divi galvenie dziedāšanas stili – teicamās un dziedamās dziesmas. Četrriņdes un to virknēšana arī ir raksturīga visiem Latvijas novadiem. Galvenie tradicionālās mūzikas veidi arī ir tie paši, jo līdzīga ir gadskārtu ieražu un ģimenes godu svinību sistēma.

Daudzas kopējas iezīmes mūzikā nosaka līdzīgie dabas apstākļi, dzīves un saimniekošanas veids, kultūras līmenis, ārējās muzikālās ietekmes, tradīcijas; nenovērtējama ir latviešu valodas nozīme.

Latviešu tautas mūzikas kopumu tomēr veido atsevišķu novadu, ciemu un pat atsevišķu personību atšķirīgais devums. Šo atšķirību raksturošanu varētu sākt ar novadu savdabības iezīmēšanu, pievēršoties dziesmu veidu, repertuāra, daudzbalsības un citu muzikālo iezīmju jautājumiem.

Latvija iedalīta četros kultūrvēsturiskos novados – Kurzemē, Zemgalē, Vidzemē un Latgalē. No mūzikas tradīciju aplūkošanas viedokļa lietderīgi iedalīt vēl piekto novadu – Sēliju.

Gadskārtu ieražu dziesmas neskan vienādi visos novados. Visvairāk līgotņu ir Vidzemē; Latgalē Jāņu dziesmu piedziedājums ir “rūtō”; Alsungā Jāņos dzied bez “līgo”, izmantojot godu balsu. Talku un Jumja balsi ir zināmi gandrīz vienīgi Latgalē un Zemgalē ap Bausku un Jelgavu. Mārtiņdienas dziesmas dzied Latvijas luterāņu daļā un nedzied Latgalē. Ziemas svētku dziesmām Latgalē un Vidzemes malienā ir piedziedājums “kaladū”, “kolandō”, Līvānu-Krustpils novadā – “toldarā”, Sēlijā – “duido” un “olilo”; Kurzemē un Zemgalē dzied budēļu dziesmas ar izsaučieniem “bū”, “brrr”; Liepājas novadā skan ķekatu dziesmas. Lieldienu dziesmas ir gandrīz vienīgi Latgalē. Kurzemes piejūras ciemos ir putnu dzišanas, bet libiešu ciemos – putnu saukšanas dziesmas. Īstais rotāšanas novads ir Sēlija; rotā arī Kurzemes vidienē, bet ne tik krāšņi. Pavasara gavilēšana zināma Rietumkurzemē.

Godu balss ir pazīstams visā Latvijā. Godu balss vilcēju daudzbalsības stilā ir Rietumkurzemē, Zemgalē, Sēlijā, Rīgas apriņķī, Ziemeļlatgalē un Viduslatgalē. Citos novados ir apdziedāšanās, bet Latgalē – apdziedāšana. Pādes dīdīšanu vairāk zina Kurzemes rietumos. Līgavas atvadīšanās no vecākiem un svētības došana ir Latgalē. Vāķēšanas rotaļas zināmas galvenokārt no Rietumkurzemes. Bēru dziesmas dzied Kurzemē un

Vidzemes sēlisko izlokšņu novados.

Vilcēju daudz balsības izplatības vietas jau pieminējām. Latgalē sastopama heterofonija, kad vienlaikus skan mazliet atšķirīgi vienas melodijas varianti. Rietumkurzemē un Latgalē dzirdami arī citi daudz balsības veidi: tercu divbalsība vai trīsbalsīga un vairākbalsīga homofonija.

Daktila dziesmas visvairāk ir Lejaskurzemē un Ludzas apriņķī. Ritmiski brīvs dziedājums sastopams Latgales austrumu, bet jo sevišķi dienvidaustrumu daļā.

Tradicionālā mūzika mūsdienās

Jau 19. gadsimta 2. pusē vairāki tautas dziesmu vācēji atzina, ka senās dziesmas gandrīz vairs neskan. Tomēr tās neapklusā pavisam. Lielāki un mazāki tautas dziesmu krājumi tika publicēti, tos izmantoja gan skolās, gan dziedāšanas biedrībās. Daudzām dziesmām komponisti radīja apdares, un tādā veidā šīs dziesmas iekļuva koru repertuārā un kļuva pazīstamas ļoti daudziem. Faktiski lielākā daļa tautas dziesmu, ko šobrīd latvieši var kopā nodziedāt, ir no koru repertuāra: "Div' pļaviņas es nopļāvu", "Kur tu skriesi, vanadziņi", "Pūt, vējiņi" u. c.

Pirmie uzvedumi ar etnogrāfisku dziedāšanu notika jau Latviešu etnogrāfiskās izstādes laikā 1896. gadā. 20. un 30. gados uz Rīgu brauca Alsungas suitu dziedoņi un spēlmaņi, kā arī citu novadu dziedātāji. 50. gados etnogrāfiskie ansambļi izveidojās vai tika izveidoti Latgalē un Kurzemē. Tomēr par folkloras kustību kā par plaši izvērstu folkloras mantojuma apzināšanas, popularizēšanas un praktizēšanas darbību, ko veic reproducējošie un stilizējošie ansambļi jeb, kā tos parasti dēvē, etnogrāfiskās un folkloras kopas, var runāt, tikai sākot ar 70. gadu beigām.

80.–90. gadu folklorisms daļēji turpināja Herdera jau gandrīz pirms diviem gadsimtiem iezīmēto pievēršanos pagātnes mantojumam, tā apgūšanu un attīstīšanu, lai turpinātu pastāvēt kā tauta. Tomēr atšķirībā no 19. gadsimta

otrās puses un 20. gadsimta sākuma romantiskā nacionālisma, kam folklorā kalpoja par simbolisku tautiskās apziņas un nacionālās identitātes veidošanas līdzekli, šis jauno laiku folklorisms daudz dziļāk skāra gan atsevišķu indivīdu, gan sabiedrību kopumā.

Folkloras kustības mērķis tās sākuma posmā bija saglabāt un popularizēt latviešu tautas garamantas. Tā sasniegšanai 80.–90. gadu folklorisms aktualizēja citus, jaunus piegājienu, līdzekļu, formas. Daudzi folkloristi lielu uzmanību pievērsa autentisku folkloras tradīciju iepazīšanai un apgūšanai, kā arī tautas garamantu popularizēšanai. Pēc iespējas atsakoties no koncerta kā uzstāšanās formas, folkloras ansambļi rīkoja vakarēšanas, sadziedāšanās u. tml. Daudzu uzmanība bija pievēsta nevis dziesmām vai mūzikai kā tādai, bet gan ieražu, rituālu kontekstā. Folkloras kopas savā priekšnesumā šo kontekstu mēģināja radīt vai vismaz simboliski iezīmēt. Tam vispiemērotākās izrādījās tematiskas programmas – “Metēņu svinēšana”, “Linu talka”, “Bedības” u. tml. Atsakoties no koncertiem un tamlīdzīgām priekšnesuma formām, dažas folkloras kopas nonāca pie ieražu un godību svinēšanas reālos apstākļos vai, diezgan bieži, pie šo svinību publiskas rīkošanas un vadīšanas, kā to darīja, piemēram, “Skandinieki”, “Budēļi” Rīgā vai “Senleja” Siguldā.

Tādējādi folkloras mantojuma apgūšana, popularizēšana, praktizēšana kļuva par zināmas sabiedrības daļas dzīves un darbības stilu, kas tomēr nelīdzinājās senāko laiku zemnieku tradīcijām, bet izrādījās pavisam mūsdienīgs. Izmainījās arī pašas “autentiskās” tradīcijas: tā, piemēram, kāda vedību vai maltuves dziesma kļuva par folkloras festivāla vadmotīvu, vienā pasākumā skanēja dziesmas no dažādiem novadiem un pat vienai dziesmai varēja būt ļoti atšķirīgas izcelsmes teksts un melodija. Folkloriskajā muzicēšanā izmainoties praktiski visiem tradicionālās dziedāšanas elementiem – skaņas veidošanai, intonācijai, artikulācijai, skaņkārtai, stabila dziedājuma un improvizācijas attiecībām –, arvien samazinājās tradicionālās dziedāšanas manieres nozīme.

Nereti par tā cēloni izrādījās dziedāšana lielās grupās iepretim tradicionālajiem solo vai nelielu grupu dziedājumiem. Lielā grupā nav iespējams pārņemt tradicionālā dziedājuma smalkās ritmiskās un citādas īpatnības, tās nomāc koriskums un monumentalitāte.

80. gadu beigās un 90. gadu sākumā sevi pieteica folklorisma “jaunais vilnis” jeb “postfolklorā”. Šīs parādības rašanās un izveidošanās saistīta ar nelielu, muzikāli spēcīgu, radošu grupu – “Ilgu”, “Rasas”, “Grodu”, “Auru” – darbību. Šo grupu tradicionālās mūzikas interpretācijā jūtama individuāla izteiksme, diezgan brīva intuitīva, dažādas tradīcijas sintezējoša muzicēšana, minimālisma, džeza, roka ietekmes, tomēr vismaz simboliski saglabājoties stiprai saistībai ar senajām mūzikas tradīcijām. 1993. gada Dziesmu un deju svētku ietvaros notika postfolkloras koncerts, kurā piedalījās astoņi ansambļi no Latvijas un no citām zemēm.

2. nodaļa

LIETUVIEŠU UN IGAUŅU
MŪZIKA

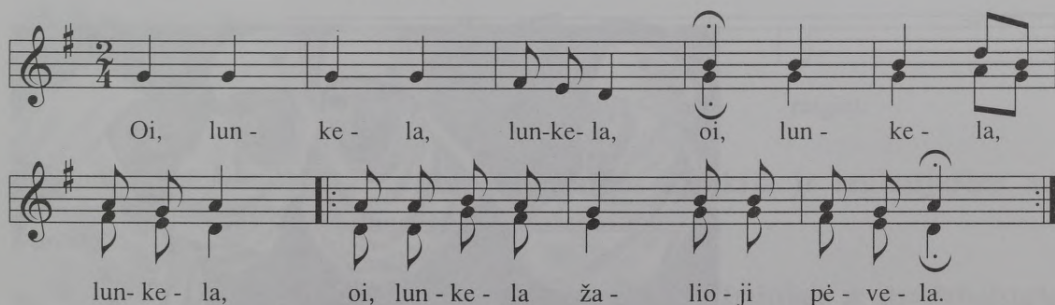
Lietuvieši

Mūzika kultūr-
vēsturiskajos novados

Salīdzinoši nelielajā teritorijā, ko aizņem mūsdienu Lietuva, ir zināmas ļoti atšķirīgas muzikālās tradīcijas. No šo tradīciju viedokļa Lietuvu var iedalīt četros novados: austrumos – Augštaitija, dienvidos – Dzūkija, rietumos – Žemaitija un dienvidrietumos – Suvalkija. Kā atsevišķu vēsturisku novadu jāpiemin Mazo Lietuvu jeb Prūsijas lietuviešu provinci, kuras vietā pēc 2. pasaules kara izveidojies Kaļiņingradas apgabals. Lielie 20. gadsimta vēstures notikumi šī novada kultūru ir iznīcinājuši, tādēļ par tā mūzikas kultūru var runāt tikai pagātnes formā.

Augštaitijas daudz-
balsība un sutartines

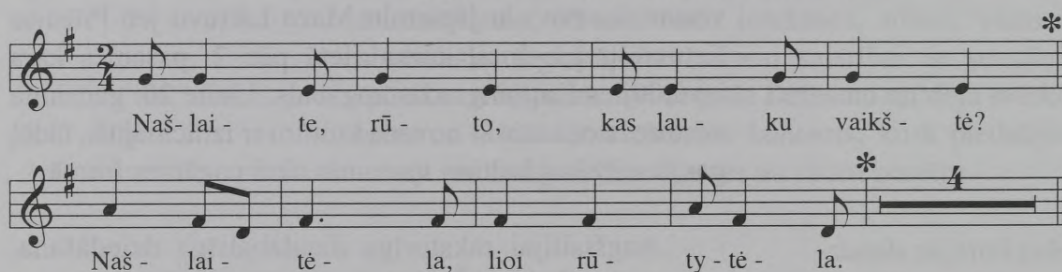
Augštaitijai raksturīga daudz balsīga dziedāšana, parasti 2–3 balsis. Šādi tiek dziedātas rudzu un siena plaujas, precību, vedību, alus, vakarēšanas, ģimenes godību, bāreņu, bērnu, kara un citas dziesmas. Raksturīga ir dziedāšana diezgan augstā reģistrā, vadošā balss mēdz būt augšējā, parastie intervāli starp balsīm – tercās, kvartas un kvintas. Daudzbalsības veidošanas likumības dziedātājiem ir labi zināmas – saskaņā ar šīm likumbām gandrīz ikvienai zināmai melodijai var piedziedāt otru balsi klāt.



2-9. nošu piemērs. Augštaišu
dziesma no Pasvaļa.

Augštaitiju varētu saukt arī par sutartiņu zemi, diemžēl
šis arhaiskais mūzikas veids ir saglabājies tikai nošu

pierakstos un skaņu ierakstos un mūsdienās faktiski tiek rekonstruēts. Sutartiņu tradīcija ir ļoti sena, attīstīta un izsmalcināta, to var uzskatīt par sava veida elitāru, pusprofesionālu mūzikas veidu, jo sutartines nedziedāja ikviens, bet bija zināmas dziedātājas, kas šo mākslu mantoja un piekopa diezgan šaurā grupā – parasti dzimtas ietvaros. Sutartines ir polifoniski dziedājumi; sižetiski tās saistītas ar linu vai rudzu pļauju, vedībām, bitēm, karu. Nereti sutartiņu teksts ir rituālu jautājumu un atbilžu formā. Gandrīz vienmēr līdzās pamattekstam ir piedziedājums, ko atkārto pēc katras teksta rindiņas: tatato, sodauto, čūto, rūto, ratiļo, lingo rito u. tml.



2-10. nošu piemērs. Trejīne no Papiļiem; dziedama kā kanons trijātā.

Sutartinēm raksturīga gan muzikālā, gan teksta polifonija: vienlaikus skan divas muzikālās līnijas un vienlaikus skan teksts un piedziedājums. Sutartines atkarībā no dziedātāju skaita mēdz saukt par dvejinēm, trejinēm vai ketrinēm. Sutartiņu daudz balsības raksturīga iezīme ir paralēlu sekundu saskaņas; daudz retāk



2-1. attēls. Sutartiņu dziedātājas no Rokišķiem.

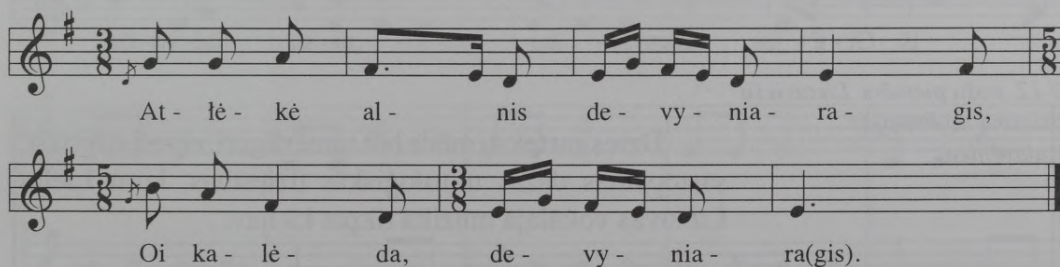
sastopamas sutartines gandrīz unisonā vai ar kvartu un kvintu intervālu izmantošanu.

Sutartines izpilda 2–4 dziedātājas, kuras parasti ir no vienas ģimenes vai dzimtas, kur šī sutartiņu dziedāšana ir mantota no paaudzes paaudzē.

Dziedāšana mēdz būt saistīta ar kādu horeogrāfisku norisi – iešanu pa apli, pārmaiņus griešanos elkoņos, mīdīšanos, īpatnējiem pievilciena soļiem, galvas palocīšanu utt. Bez dziedamajām sutartinēm var būt arī instrumentālās – kankļu, skuduču, ragu – sutartines.

Dzūkijas vienbalsība

Dzūkiju mēdz uzskatīt par vienbalsīgā dziedājuma novadu, un patiesi – tāda ir lielākā dzūku dziesmu daļa. Daudz ir gadskārtu ieražu dziesmu, tāpat arī tādu, kas saistītas ar lauku darbiem, godiem. Ir arī kāzu, bedību un citādas raudas – rituālās raudāšanas vokālā daļa. Raudām ir raksturīgs mazās tercās intervāls, melodiju parasti veido vienas īsas frāzes variēts atkātojums, un starp atsevišķām frāzēm var būt pauzes vai šņukstēšana. Dzūku dziesmām raksturīgas šaura apjoma melodijas, kuras ir ļoti daudzveidīgi un bagātīgi izrotātas. Starp visdažādākajiem izrotājumiem minami priekšskaņi, slīdējumi (glissando), balss notrīcējumi (mordenti, tremolo), pēcskaņi u. c.



2-11. nošu piemērs. Dzūku Ziemassvētku dziesma no Varēnas.

Jaunākos laikos Dzūcijā ir izplatījusies arī daudz balsīgā dziedāšana.

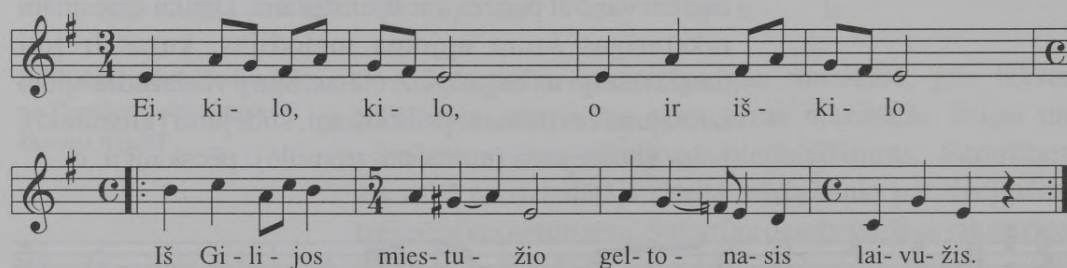
Žemaitija, līdzīgi Augštaitijai, ir daudz balsīgās dziedāšanas zeme, tomēr starp abiem daudz balsības veidiem ir ievērojamas atšķirības. Žemaiši pārsvarā dzied zemā reģistrā un divbalsīgi, vadošā balss ir augšējā.

Dziedājums mēdz būt nesteidzīgs, izrotāts. Atsevišķos gadījumos otro balsi piedzied bez vārdiem, kā vokālīzi, izmantojot skaņu “ū”.

Suvalkija, būdama ekonomiski visattīstītākā Lietuvas daļa, ir visvairāk zaudējusi no senās mūzikas kultūras mantojuma. Tur parastas ir dažādas ziņģes veida dziesmas, romances. Nereti tām ir zināmi teksta vai melodijas autori. Šādas dziesmas parasti dzied viens, nereti spēlējot pavadījumu uz kanklēm.

Mazās Lietuvas dziesmas

Mazās Lietuvas mūzika ir saglabājusies galvenokārt pirmā lietuviešu dziesmu krājēja un izdevēja Ludviga Rēzas (1776–1840) divos krājumos, kuri publicēti 19. gadsimta pirmajā pusē. Tur ievietoto dziesmu muzikālais stils ievērojami atšķiras no visu jau apskatīto novadu mūzikas: raksturīgas viduslaiku diatoniskās skaņkārtas vai arī mažors vai minors, hromatismi, divdaļīga uzbūve, garākas frāzes.



2-12. nošu piemērs. Lietuviešu dziesma no Prūsijas Aulavēniem.

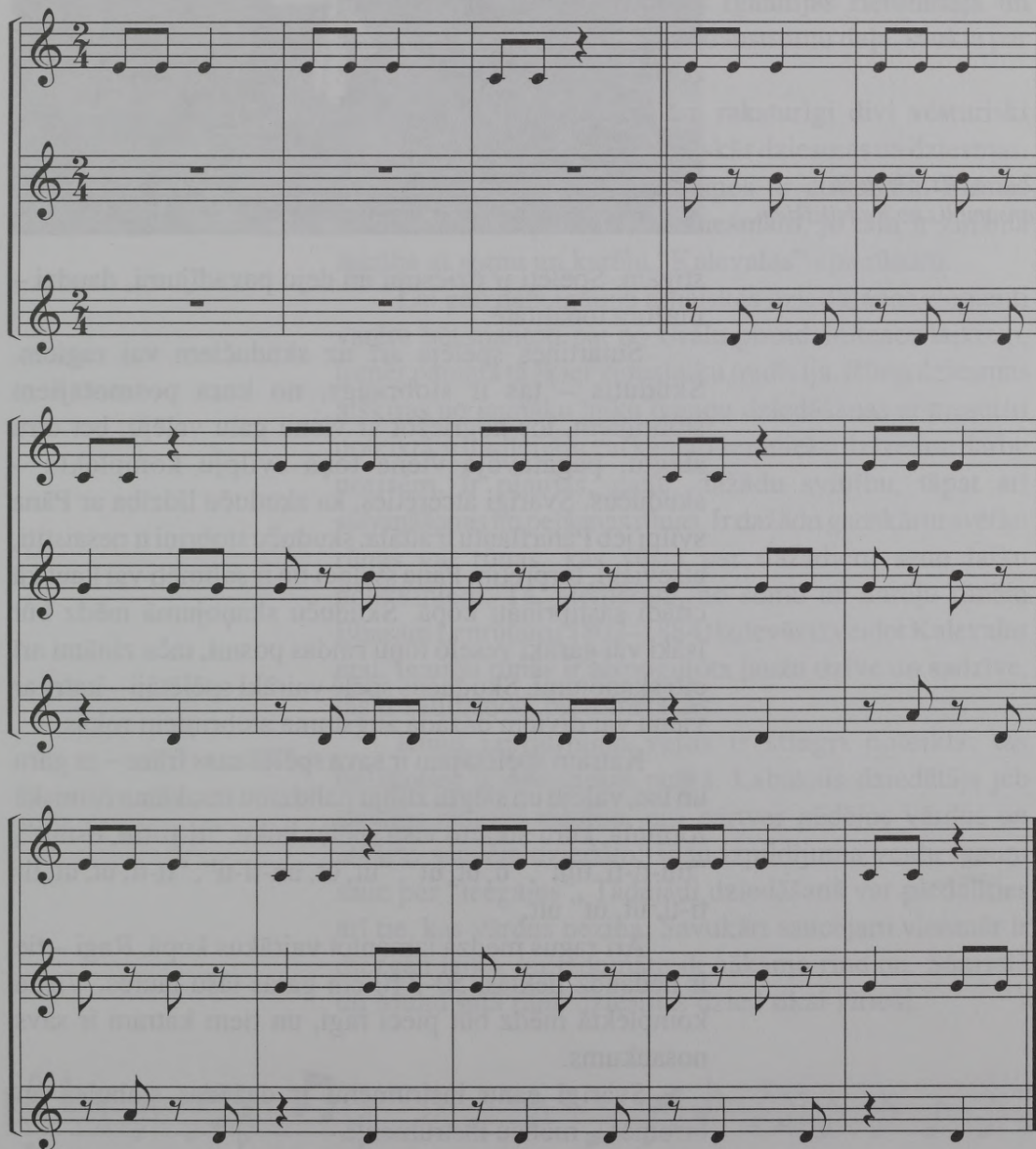
Dziesmu teksti mēdz būt samērā gari, nereti sižetiski; sastopamas dažas mitoloģiskās dziesmas, kuru Lielās Lietuvas vokālajā mūzikā tikpat kā nav.

Kankles un skuduči

Instrumentālajā mūzikā mazāk jūtamas vietējās īpatnības, reģionālie stili, tā ir savā ziņā universālāka. Tamdēļ, apskatot lietuviešu mūzikas instrumentus, ir vērts pakavēties gan pie līdzībām ar latviešu instrumentālo mūziku, gan atšķirībām.

Pats nozīmīgākais lietuviešu instruments ir kankles, kuras, līdzīgi mūsu koklēm, mēdz saukt par Dieva kanklēm. Augštaitijā ir spēlētas piecstīgu kankles, tās izmantotas

sutartiņu spēlēšanai. Šādām kanklēm ir īpašs skaņojums: veselu toņu skaņurinda. Kankļu sutartines, līdzīgi kā dziedamās sutartines, ir skaņdarbi bez sākuma un gala, sava veida skaniskā meditācija. Tā ir mūzika sev, nevis kādam klausītājam.



2-13. nošu piemērs. Skuduču sutartine.

Otrs svarīgākais kankļu novads ir Suvalkija, kur nav vairs instrumentu ar piecām stīgām, bet gan ar 9–13



2-2. attēls. Skuduču ansamblis no Radvilišķiem.

stīgām. Spēlēti ir dziesmu un deju pavadījumi, daudzi – mažora tonalitātē.

Sutartines spēlēja arī uz skudučiem vai ragiem. Skudutis – tas ir stobraugs, no kura posmotajiem stobriņiem, tos nogriežot ar vienu galu vaļēju, bet otru slēgtu, pagatavoja viena toņa svilpju komplektu – skudučus. Svarīgi atcerēties, ka skuduču līdzība ar Pāna svilpi jeb Pāna flautu ir attāla: skuduču stobriņi ir nesaistīti, atsevišķi, turpretim Pāna svilpei tie ir salīmēti vai kaut kā citādi sastiprināti kopā. Skuduču skaņojumā mēdz būt īsāki vai garāki veselo toņu rindas posmi, taču zināmi arī citi skaņojumi. Skudučus spēlē vairāki spēlētāji – katrs ar vienu vai diviem dažāda augstuma stobriņiem rokās.

Katram spēlētājam ir sava spēlēšanas frāze – ar garu un īsu, vaļēju un slēgtu zilbju palīdzību izsakāma ritmiskā formula, kuru atkārto visu spēles laiku: “ti-ti-tiū, ti-tiut”, “tiū-ti-ti, tiūt”, “ū, ut, ut”, “ut, ut, un-ti-ti”, “tī-ti, ut, ut, ti-ti-ti, ut, ut” utt.

Arī ragus mēdza izmantot vairākus kopā. Ragi – tie ir nedaudz liektas, 50–110 cm garas tāšu taures. Vienā komplektā mēdz būt pieci ragi, un tiem katram ir savs nosaukums.

Svarīgi ganu instrumenti ir dažādas stabules un birbīnes – mēlišu instrumenti.

Deju mūzikai bieži izmantotas vijoles vai harmonikas, it sevišķi dažādu lauku ansambļu sastāvā. Daudz retāk nekā Latvijā spēlētas dūdas.

Igauņi

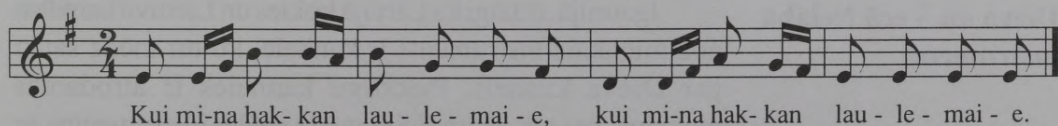
Rūnu dziesmas

No mūzikas tradīciju viedokļa Igauniju var iedalīt divos novados – Ziemeļigaunijā un Dienvidigaunijā; pirmajā novadā īpaši izceļas Igaunijas rietumdaļa un salas, otrajā – Igaunijas dienvidaustrumu daļa, saukta par Setu zemi.

Igauņu tautas dziesmām raksturīgi divi vēsturiski dažādi veidojušies slāņi – arhaiskās dziesmas un dziesmas, kuru teksts sakārtojams pantīpos ar atskaņām. Pirmās mēdz arī saukt par “rūnu” dziesmām, jo tām ir zināma līdzība ar somu un karēļu “Kalevalas” epa rūnām.

Lai gan daži igauņu arhaiskās dziedāšanas elementi varētu būt mantoti pat no Urālu pirmdzimtenes laikiem, tomēr pamatā tā šķiet viduslaiku tradīcija. Rūnu dziesmas atšķiras no jaunāku laiku igauņu dziedāšanas ar piesaisti noteiktām tradīcijām vai kādām zemnieku dzīves un darbu norisēm. Ir pļaujas, ganu, dažādu svinību, tāpat arī slavināšanas un pelšanas rūnas. Ir dažādu gadskārtu svētku rūnas vai rūnas, kas vēsta par dažādiem senu laiku notikumiem. Tā, piemēram, no somu un karēļu rūnām Eliasam Lenrūtam (1802–1884) izdevās izveidot Kalevalas epu. Igauņu rūnās ir atspoguļota ļaužu dzīve un sadzīve, tās ir salīdzinoši piezemētākas.

Rūnu izpildījuma veids ir stingri noteikts: tās lielākoties ir dziedamas pulkā. Labākais dziedātājs jeb saucējs izdzied rindiņu, citi pārtver pēdējos vārdus un atkārto saucēja dziedāto; šādu izpildījuma veidu igauņi sauc par “leegajus”. Tādējādi dziedāšanā var piedalīties arī tie, kas vārdus nezina. Savukārt saucējam vienmēr ir diezgan laika, lai izdomātu ik nākamo rindiņu. Sāmsalā un Muhu salā rūnu dziesmas dzied tikai vīrieši.



2-14. nošu piemērs. Igauņu rūnu dziesma no Kūsala.

Rūniskais dziedājums pazīstams visos Igaunijas novados, bet dzīvā tradīcijā tas skan vēl tikai Rietumigaunijas salās (Kihnu salā) un Setu zemē.

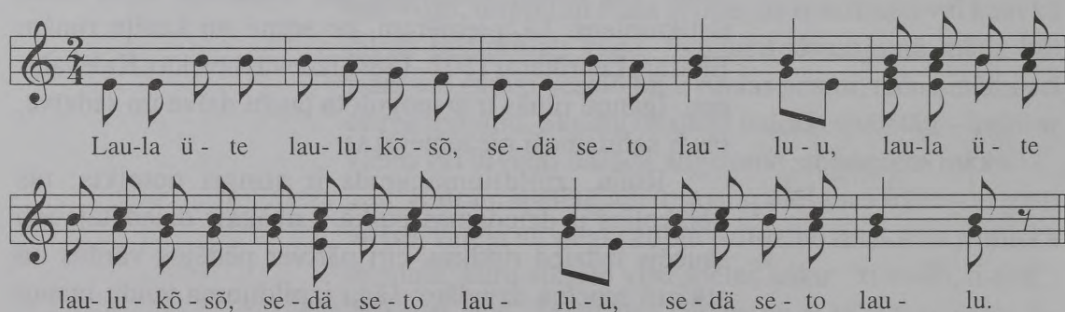
Setu zemes daudzbalsība



2-3. attēls. Setu dziedātāja.

Ļoti īpatnējs Igaunijas novads ir dienvidaustrumu stūris – Setu zeme. Tā ir diezgan nomaļus no centriem, turklāt tās iedzīvotāji no pārējiem igauņiem atšķiras ar konfesionālo piederību – viņi lielākoties ir pareizticīgie. Tas veicināja setu īpatnējo mūzikas tradīciju saglabāšanos.

Setu dziesmas ir daudzbalsīgas, zināmā mērā improvizētas. Tās parasti iesāk teicēja, koris pārtver dziedājumu un turpina to kā pamatbalsi, bet kāda skaņas balss īpašniece dzied augšējo balsi, kuras toņapjoms svārstās sekundas diapazonā. Nereti dziedāšanas laikā teicēja pakāpeniski paaugstina tonalitāti, līdz beidzot pēc zināma laika to strauji pazemina jeb “atvieglo”, tad atsākas pakāpeniska paaugstināšana un strauja pazemināšana utt. Setu dziedājumam nav līdzīga nekur citur Igaunijā, arī kaimiņu krievu novados nekā līdzīga nav. Zināma līdzība



2-15. nošu piemērs. Setu
dziesma.

tam ir vienīgi ar Pievolgas somu tautu – mordviešiem. Setiem ir saglabājušās arī kāzu, bedību un citādas raudas.

Dieva un Vecā Nelabā instrumenti

Igaunijā, līdzīgi kā Latvijā kokles un Lietuvā kankles, nozīmīgākais instruments ir kannele, ko tur mēdz saukt par Dieva kanneli. Piecstīgu kanneles ir atrodamas muzejos, bet tautas tradīcijā mēdz spēlēt instrumentus ar 25–90 stīgām. Parasti tiek spēlēti dažādi danči, tostarp iecienītākais ir polka.

Igauņu folklorā kannele ir Dieva instruments, bet āžrags un dūdas – Vecā Nelabā instrumenti; pēdējie ir kļuvuši īpaši iecienīti, jo sevišķi dūdas. Tās spēlētas dažādos svētkos, taču skanējušas arī ikdienā. Dūdinieki spēlējuši pa vairākiem kopā, un tad daudzo dūdu dūkšana bijusi sadzirdama lielā attālumā.

Gan ikdienā, gan dažādās svinībās ir skanējuši arī citi skaņurīki – vijole, vargas, harmonika vai – vēlākos laikos – akordeons. Tie visbiežāk spēlēti pa vienam, taču iemīļoti bijuši dažāda veida ansambļi, kā, piemēram, pāris vijoļu,

harmonikas un bundziņas. Nereti ritmiskā pavadījuma vajadzībām ir gatavots īpatnējs instruments – jaurams: resna zara abus galus savieno ar paresnu metāla stīgu, uz kuras uzvērti zvārguļi un metāla plāksnītes. Jauramu sit pārmaiņus pa grīdu un ar kociņu pa tā metāla stīgu; instruments ir radniecīgs latviešu velna bungai.

Igaunijas salās mūziku ir ietekmējušas zviedru muzikālās tradīcijas. No zviedriem ir atceļojis gan monohords, gan arī tikai Igaunijas salās sastopamā hiukannele – stīgu locīninstruments ar četrām stīgām.

Hiukannelei nav locīninstrumentiem parastās pirkstu laipas (grifa), tā vietā stīgas pārstieptas pāri caurumam korpusā, pa kuru spēlētājs izbāž roku un pieskaras stīgām ar pirkstu virspusi, tādējādi tās saīsinādam.



2-4. attēls. Hiukanneles spēlētājs.

3. nodaļa

BALTIJAS KAMIŅZEMJU TAUTU MŪZIKA

Baltijas tautu mūzika ir veidojusies, pastāvīgi ietekmējama un pati ietekmēdamās no kaimiņu tautu mūzikas kultūras; ietekmju virziens un intensitāte laika gaitā mainījās, taču kultūras vērtību apmaiņa notika vienmēr.

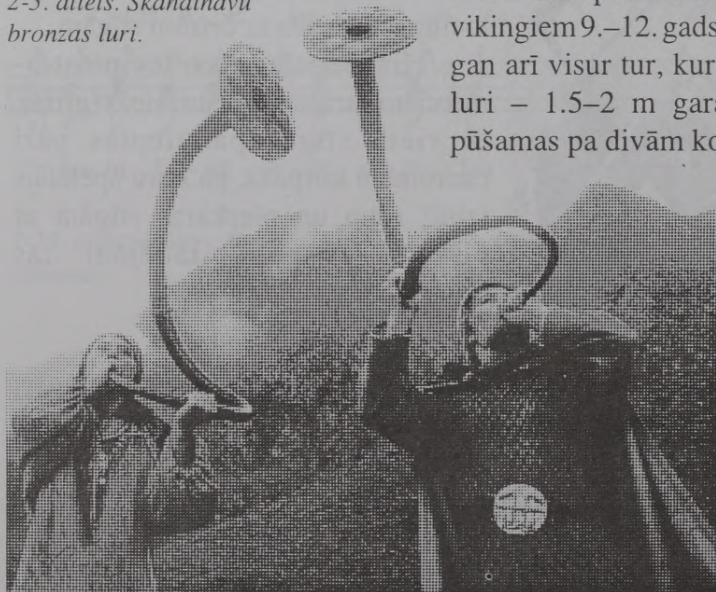
Kaimiņu mūzikas iepazīšana ir aizraujoša un vērtīga pati par sevi, vienlaikus tā var palīdzēt citādāk ieklausīties savā kultūrā.

No skandināvu tautām šajā nodaļā pievērsīsimies tikai lielākajām – zviedriem, norvēģiem, nedaudz arī dāņiem. Dažādu slāvu tautu mūziku apskatu ierobežosim ar Latvijai ģeogrāfiski tuvākajām – baltkrieviem, krieviem un poļiem.

Skandināvi

Balādes

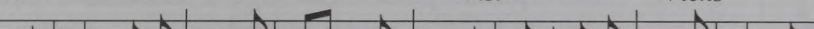
2-5. attēls. Skandināvu
bronzas luri.



Skandināvi – dāņi, norvēģi, zviedri; teritoriāli Skandināvijā daļēji ietilpst arī somu zemes. Skandināvu tautas Eiropas vēsturē ienāk visupirms jau ar vikingiem 9.–12. gadsimtā. Tad gan Skandināvijā, gan arī visur tur, kur vikings aizkuģoja, skanēja luri – 1.5–2 m garas bronzas taures, parasti pūšamas pa divām kopā. Luri bija tik iespaidīgi, ka atskaņas par tiem saglabājušās senajās hronikās un folklorā.

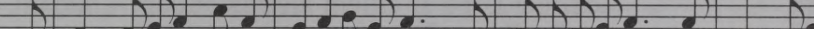
Viduslaiku Skandināvijā neparastu popularitāti iemantoja balādes – fantastiskās vai pārda-biskās, leģendārās, bruņi-nieku, varoņu, vēsturiskās un joku balādes. Balāžu dziedāšanai bija dažādi

Viens *Visi* *Viens*



Herr Rymer han rider på jungfruens gård, trolafvat han i mig, och jungfrun hon ute för

Visi



hon- om står. Två hvita fjädrar för han i sin hatt och falken på sin hand.

2-16. nošu piemērs.
Zviedru balāde.

veidi, bet visbiežāk tās dziedātas pulkā: viens – teicējs – izdziedāja strofu, bet visi pārējie klausījās un ik pēc strofas dziedāja vienu un to pašu piedziedājumu.

Somiem balādes nav tik raksturīgas, tās dzirdamas vienīgi Somijas zviedriskajos apgabalos. Toties somi dzied savas senās rūniskās dziesmas.

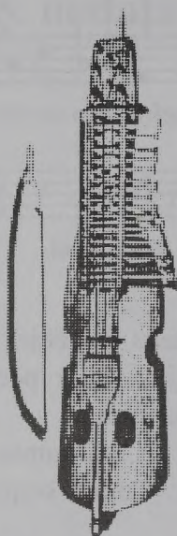
Niçelərfa un hardangervijole

Dziesmu pavadījumam, bet jo sevišķi deju mūzikai Skandināvijā spēlēti dažādi mūzikas instrumenti. Viena no populārākajām sadzīves dejām Zviedrijā un Dānijā ir polska; to var pazīt pēc 3/4 metra un raksturīgās ritmiskās figūras.

The image displays three staves of musical notation for the song "The Rose Tree." The music is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The first staff is a treble clef melody, the second is a bass clef accompaniment, and the third is a second treble clef melody. The music consists of 16 measures in total.

2-17. *nošu piemērs. Zviedru
dziesma polskas ritmā.*

Polskas visbiežāk spēlē viens pats vijolnieks, savā spēlē izmantodams daudzus smalkus rotājumus un variācijas. Īpatnējs skandināvu instruments ir niķeļarfa jeb taustiņfidele – ar lociņu spēlējams stīgu instruments, kam skanējuma augstumu maina, piespiežot stīgas ar taustiņiem, nevis ar pirkstiem. Niķeļarfā skanējums ir piesātināts, pazems, ar īpatnēju pieskaņu, ko dod taustiņa,



2-6. attēls. Zviedru
niķeļarfa.

nevis pirksta pieskāriens stīgām. Mūsdienās niķeļarfu var dzirdēt kopā ar citiem instrumentiem – dūdām, rata liru, lautu, bundziņām.

Vijole skandināvu zemēs ieviesās 17. gadsimtā un kļuva par ļoti populāru instrumentu. Norvēģijā, pateicoties skolotāja Larsa Klarka pūliņiem, izveidojās vijoles paveids – hardingfēle jeb hardangervijole. Atšķirībā no parastās vijoles hardangervijolei ir astoņas stīgas: četras – spēlēšanai, otras četras – rezonances stīgas. Instrumenti parasti ir bagātīgi inkrustēti un izrotāti ar perlamutru un sudrabu. Hardangervijoles repertuārs ir dažādi sloti (jāizrunā ar patskani “o” kā vārdā “stop”) – ornamentētas melodijas, kuras spēlmaņi mācījās no paaudzes paaudzē. Parasti šie sloti saistīti ar norvēģu dejām: springaru, gongaru, hallingu un citām. Norvēģu slotiem ir savas īpatnējas skaņkārtas, starp kurām biežāk lietotais ir līdiskās skaņkārtas variants. Slotu ritmikai nezinātais var sekot ar grūtībām: tā, piemēram, springara metru tikai tuvināti var raksturot kā $3/4$, patiesībā tas nav izsakāms kā racionāls skaitlis, bet gan apgūstams tikai dzīvā tradīcijā.

Slāvi

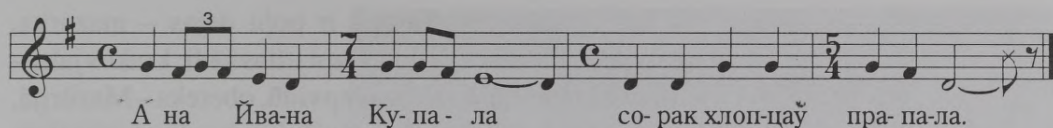
Dziesmas ciemos un pilsētās

Baltkrievu mūzikā liela nozīme ir gadskārtu un ģimenes godu tradīcijām, ar tām ir saistīta lielākā daļa dziesmu. Nozīmīgas ir kaļadu, meteņu, pavasara, Jurgā dienas, Vasarsvētku, kupalas, pļaujas un rudens dziesmas. No ģimenes godu dziesmām svarīgas ir vedību, kristību, šūpuļa dziesmas, kā arī raudas.

Poļesjes ieražu mūzika

Viens no īpatnējākiem novadiem, kur tautas tradīcijas un senā mūzika ir labi saglabājušās, ir Poļesje – mežiem apaugusi Dienvidbaltkrievija. Par seno tradīciju dzīvīgumu tajā liecina folkloras vācēju atzinums, ka katra Poļesjes ciema sievas – tas ir gatavs folkloras ansamblis. Poļesjes dziesmām raksturīga diezgan šaura apjoma ornamentēta melodika, senās diatoniskās skaņkārtas un reizēm harmoniskais minors, samērā brīvs ritms.

Dziesmas lielākoties vienbalsīgas, tomēr katrai



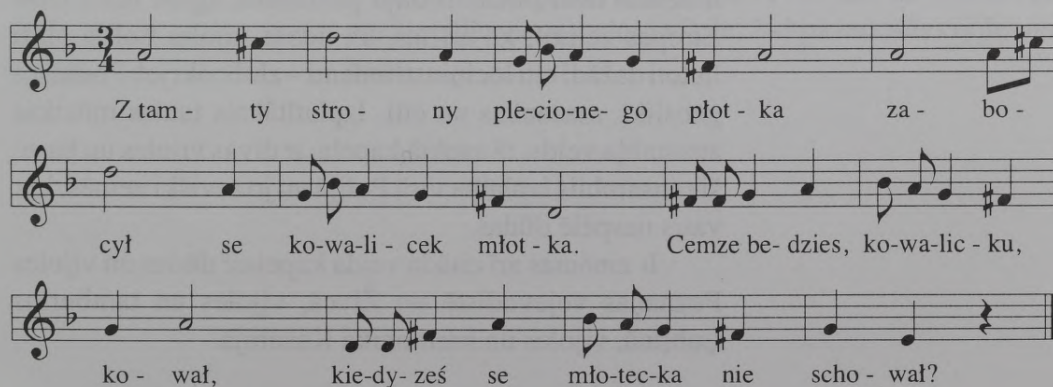
2-18. nošu piemērs. Vasaras saulgriežu dziesma no Baltkrievijas Poļesjes.

dziedātājam mēdz būt sava īpatnēja ornamentācija vai sava mazliet atšķirīga melodiskā līnija, tādējādi veidojas daudzvalsība, ko dēvē par heterofoniju.

Krievu mūzika dažādos reģionos – rietumu, dienvidu, vidus, ziemeļu un austrumu – ir atšķirīga. Tieši rietumu reģionā ir saglabājusies arhaiskāka vokālā mūzika un instrumenti. Te, līdzīgi kā Baltkrievijā, liela nozīme ir gadskārtu ieražu dziesmām. Tām raksturīgs šaurs dziedājuma diapazons un reizēm arī burdona daudzvalsība. Ziemeļu reģions tiek uzskatīts par episka rakstura dziedājumu – biļinu – dzimteni. Visos Krievijas reģionos izplatīta savdabīga daudzvalsīgā dziedāšana: galvenā melodiskā līnija mēdz būt apakšējā balsī; ziemeļu reģionā balsu skaits var sasniegt piecas un pat vairāk.

Poļu dziesmas un dejas

Poļu vokālajai tautas mūzikai, atšķirībā no baltkrievu un krievu, vairāk raksturīga vienvalsība. Poļu dziesmām var izšķirt trīs galvenos veidus: ieražu un godu dziesmas, ar ieražām un godiem nesaistītās dziesmas – liriskās, episkās, karavīru, žēlabu – un deju dziedājumus. Vēl var pieminēt šūpļa, ganu dziesmas, kā arī ar īpašiem amatiem (šuvēju u. c.) saistītās dziesmas, kas faktiski jau līdzinās pilsētu dziesmām.



2-19. nošu piemērs. Poļu dziesma no Žešovas.

Labi pazīstamas Eiropā ir poļu dejas – mazurka, krakovjaks. Pašā Polijā dejas izplatītas šādi: krakovjaks – rietumu Mazpolijā, Krakovas apvidū, obereks – Mazūrijā, ziemeļu Mazpolijā, Ļubļinā, Kujāvijā, mazliet Lielpolijā, polka – dienvidaustrumu un rietumu Mazpolijā, kalniešu dejas – Podhalē, vivati – vidus un dienvidrietumu Lielpolijā, kolomijka – dienvidaustrumu pierobežā, rotaļdejas “Skroderis”, “Slota” u. c. – rietumu zemēs Pamarē un Lielpolijā.

Balalaikas un vijoles

Baltkrievu mūzikas instrumenti pārsvarā ir tādi paši kā Latvijā un jo sevišķi Lietuvā, nav vienīgi kokļu tradīcijas. Daudz vairāk nekā Baltijā tur izplatītas cimboles – spēlētas gan vienas pašas, gan ansambļi ar vijolēm un bungām.

Krievu muzikālais instrumentārijs ir daudzveidīgs, tajā ļoti daudz aizguvumu no citām tautām. Ziemeļrietumu Krievijā pazīstami gusļi, no baltiem un somiem mantoto kokļu-kanteles radinieki. Savdabīga ir krievu balalaikas izcelsme: tā parādījusies 17. gadsimtā kā domras vienkāršots paveids, savukārt domra uzskatāma par instrumentu, kas ieviesies Krievijā no turku tautām. Sākotnēji balalaikai bija divas stīgas, bet 18. gadsimtā pievienota trešā. Balalaikas pamatrepertuārs – deju mūzika; lietota arī dziedāšanas pavadījumam.

Vispopulārākais poļu instruments ir vijole. Ir zināms uzskats par vijoles pirmdzimteni Polijas teritorijā; šim uzskatam par labu tiek minēts tas, ka vijole kā tautas mūzikas instruments Polijā pazīstama agrāk nekā citās Eiropas zemēs, kā arī tas, ka līdzās vijolei Polijā plaši lietoti dažādi citi locīinstrumenti – zlubcoki jeb Podhales gensliki, mazankas un citi. Izplatītākais tautas mūzikas ansambļa veids, tā sauktā kapela, ir divas vijoles un base; šis ansamblis izplatīts visā Polijā un jo sevišķi zemēs, kur vairs nespēlē dūdas.

Ir zināmas arī citāda veida kapelas: dūdas un vijoles Poznaņas vojevodistē un Živcā, vijoles un tamburīns Ļubļinā, vijoles un harmonika Kašūbijā.

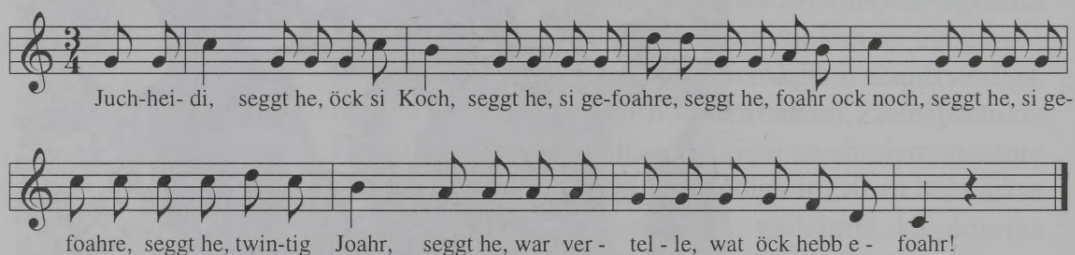


2-7. attēls. Poļu kalniešu instrumentālais ansamblis.

Īpašu ievērību pelna deju mūzikas kapelas Dienvidpolijas kalnu apgabalos – Podhalē: tur vienlaikus mēdz spēlēt viena vadošā vijole, 2–3 pavadošās vijoles un base.

Vācieši

Mūzikas kultūra vācu zemēs ir attīstījusies savādāk nekā Baltijā vai Skandināvijā; īpaši jāpiemin lielā baznīcas, galma un pilsētu mūzikas nozīme. Izplatītākie tautas mūzikas veidi ir balādes, reliģiskās tautas dziesmas un folklorizējušies zināmu autoru sacerējumi. Tāda, piemēram, ir viena no populārākajām vācu jūrnieku dziesmām “Juchheidi”, kuras izcelsme saistāma ar Kārļa fon Holteja dziesmu “In Schönbrunn, sagt er” no dziesmu spēles “Die Wiener in Berlin”.



2-20. nošu piemērs. Vācu jūrnieku dziesma no Baltijas jūras piekrastes.

Vācu dziesmām, īpaši balādiskajām, raksturīgs plašs diapazons un mažora tonalitātes pārsvars. Senāki dziedājumi parasti veidoti no garākām frāzēm, turklāt katra nākamā frāze sākas ar to skaņu, ar kuru beidzas iepriekšējā.

Īpašs izpildījuma paņēmieni ir izveidojies kalnu apgabalos – Dienvidvācijas un Austrijas Tirolē un Štīrijā. Tā ir jodelēšana – intensīva dziedāšana vai gavilēšana ar tai raksturīgu lēcienveidīgu krūšu reģistra un falseta balsu maiņu. Jodelēšana notiek ar vārdiem, kuriem parasti nav īpašas nozīmes: “holladio”, “dulje” u. c. Atsevišķas jodelēšanas frāzes var parādīties dziesmas vidū, taču visbiežāk ar to tiek nobeigts pants. Šāda vokalizēšana var būt arī daudz balsīga: kanonveida sasaukšanās ar balsu krustošanos.

4. nodaļa

CITU EIROPAS TAUTU
MŪZIKA

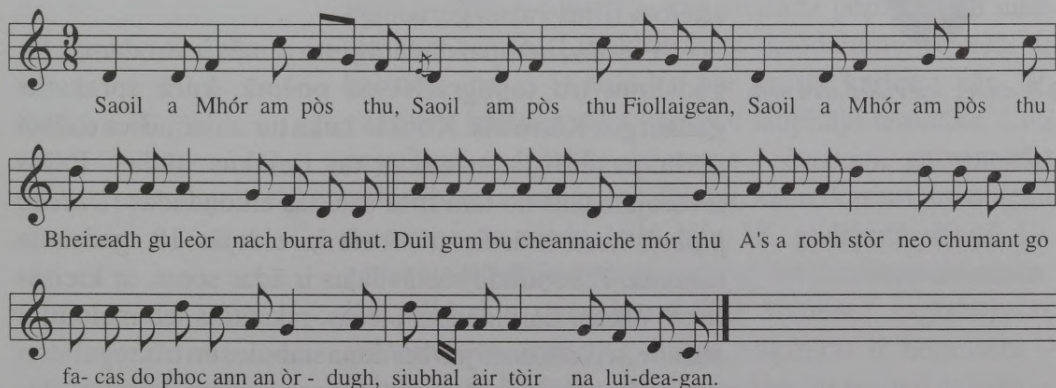
Ķelti

Par ko dzied ķelti

Mūsdienu ķelti ir bretoņi Francijā, velsieši un Skotijas gēļi Lielbritānijā un Īri. Pirms vairāk nekā diviem tūkstošiem gadu visi Eiropas rietumi bija dažādu ķeltu cilšu mājvieta. Laikam ritot, romieši, angļi, sakši un normāņi pamazām iekaroja viņu zemi un pakļāva tās iedzīvotājus, bet pat vēl viduslaiku Eiropā runāja gan par varonīgajiem ķeltu karotājiem, gan par druīdiem – svētniekiem, filozofiem, dzejniekiem, senās gudrības glabātājiem, kuri ķeltu sabiedrībā bija ne mazāk vareni kā laicīgie valdnieki, bet jo īpaši par bardiem – profesionāliem dziesminiekiem, spēlmaņiem, teicējiem, kuri izkopa augstu muzicēšanas un dzejošanas mākslu un bija tautas atmiņas un dzīvā gara uzturētāji. Bardu dziedājums arfas pavadījumā bija svarīga visu lielāku tautas svētku un saietu sastāvdaļa.

Sobrīd zināmās ķeltu dziesmas līdzinās balādēm, bet atšķiras no citu Eiropas tautu balādēm. Tajās nav izteikta sižeta vai darbības. Dziedātājs it kā dalās savos pārdzīvojumos, domās. Skotijas gēļiem ir varoņus un kaujas apdziedošas, kuģus, laivas un ieročus slavinošas,

2-21. nošu piemērs. Skotijas
gēļu humoristiska dziesma.



Saoil a Mhór am pòs thu, Saoil am pòs thu Fiollaigean, Saoil a Mhór am pòs thu

Bheireadh gu leòr nach burra dhut. Duil gum bu cheannaiche mór thu A's a robh stòr neo chumant go

fa-cas do phoc ann an òr - dugh, siubhal air tòir na lui-dea-gan.

dažādus notikumus un vietas aprakstošas dziesmas, šūpuļdziesmas, sēru dziesmas, politiska un reliģiska rakstura dziesmas, darba dziesmas.

Ļoti bieži ir apdziedāta mīlestība, parasti gan nerasniedzama vai nelaimīga un tādējādi pacelta idealizētu iedomu augstumos. Īpatnējas, tikai Skotijai vien raksturīgas ir tā sauktās tvīda velšanas dziesmas. Velšana ir tradicionālā Skotijas ražojuma – tvīda – izgatavošanas beigu posms. To veica tikai sievietes, īpatnējā veidā mīdot tvīda pusfabrikātu ar kājām vai mīcot ar rokām un dziedot ritmiskas, tematiski visdažādākās dziesmas.

Atmiņas par bardiem ir sekmējušas īru folkloras atdzimšanu mūsdienās. Nu jau angļiski īri dzied par varoņiem, par aizgājušo laiku notikumiem, par mīlestību. Arfu ir nomainījušas ģitāras un bandžo.

Arfa un dūdas



Visām ķeltu tautām – īriem, gēļiem velsiešiem un bretoņiem – ir labi pazīstami senie mūzikas instrumenti arfa un dūdas. Arfa ieviesās ap 11. gadsimtu, un viduslaiku bardi – arfas spēlētāji un dzejnieki – bija cienīti sabiedrībā; viņus pazina visā rietumu Eiropā un gaidīja valdnieku galmos. Jau 18. gadsimtā arfa apklusa, bet vēlāk, 19. gadsimtā, atskanēja dažādās arfas spēles veicināšanas biedrībās. To darbības rezultātā ir atdzimušas gan senās arfas dažādās formas, gan dažādu ķeltu tautu tradicionālā arfas mūzika. Liela nozīme šai kustībai ir Bretaņas kultūras dzīvē, kur šobrīd darbojošos arfistu skats pārsniedz simtu. Izcilākais no viņiem ir Alans Stivels. Senā ķeltu arfa attēlota Īrijas valsts ģerbonī.

Pirmās ziņas par dūdām ķeltu zemēs ir atrodamas 11. gadsimta īru topogrāfiskajā poēmā, kurā aprakstīts gadatirgus Kārmanā. Kopš tā laika tur attīstījušies dažādi dūdu paveidi – mazākas un lielākas dūdas. Pašas ievērojamākās no tām ir tā sauktās elkoņdūdas (*Uilleann pipes*), kuru mūsdienu forma izveidojās 18. gadsimta sākumā. Elkoņdūdu sastāvdaļas ir ādas soma, ar kreisās rokas elkoni darbināmas plēšas, rakstītāja jeb melodijas stabule, trīs dūcenes jeb burdona stabules un trīs regulatori – paralēli nostiprinātas stabules ar vārstiem, kurus spēles

2-8. attēls. Īru viduslaiku arfa.

laikā piespiež ar labās rokas elkoni; tas dod īsas akordiskas pavadījuma skaņas uz nepārtraukti skanošo dūceņu fona. Šādas dūdas iecienīja apkārtceļojošie dūdinieki, kuri spēlēja pilsētu laukumos, gadatirgos, svētkos. Viens no pēdējiem ceļojošajiem dūdiniekiem ir šā instrumenta patiess virtuozs Fēlikss Dorans. Dūdu mūzikā ir divi galvenie skaņdarbu veidi – airi un rīli (*airs and reels*). Airiem raksturīgs brīvs, nesteidzīgs plūdums, garas ar tremolo vai kā citādi izrotātas skaņas, ritmiskas pulsācijas trūkums. Rīli savukārt izskan ātrā tempā un uzsvērti ritmiski; parasti aīram bez pauzes seko rīls.

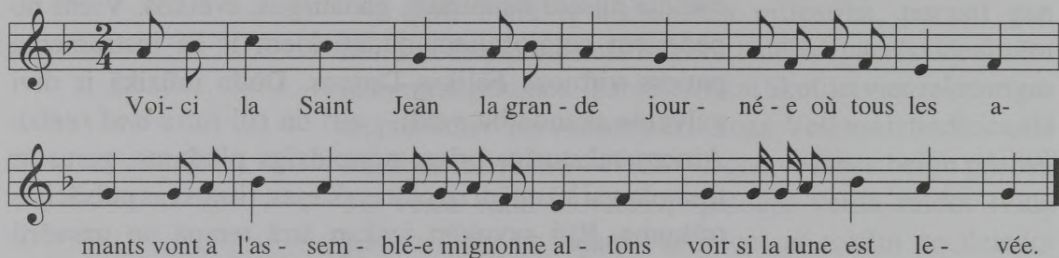
Dažādi īru un skotu dūdu paveidi kļuva par iecienītu instrumentu britu salu valdnieku galmos. Skotijā izveidojās pirmie militārorkestri, kuros spēlēja dūdas, šalmejas un bungas. Šāda parauga orķestri vēlāk izplatījās arī citās zemēs: vispirms britu salās, tad Lielbritānijas kolonijās un domīnijās – Austrālijā, Indijā, Amerikas Savienotajās Valstīs, kā arī citur.

Francī

Dziedāšana dažādos laikmetos

Franču mūzikas pirmsākumi saistīti ar ķeltiskajiem galliem un ģermāniskajiem frankiem, kas apdzīvoja tagadējās Francijas teritoriju kopš seniem laikiem; liela nozīme ir romiešu kultūrai, kas kļuva par pamatu franču kultūrai. Franču tautas mūzikā svarīgas ir episkās tradīcijas; to senākie paraugi ir varoņpoēmu dziedājumi (*chanson de geste*), vēlāk – romance, kas vienlīdz populāra arī citās romāņu zemēs. Liriski episku dziedājumu paveids ir balādes, īpašas ir balādes par krusta kariem; pēc 17. gadsimta balādēs sāka dominēt laupītāju tematika. Ļoti populāras ir liriskās dziesmas – šansoni, galvenokārt mīlestības dziesmas, arī žēlabu, satīriskās un amatnieku dziesmas, to ziedu laiki bija 18. gadsimtā. Kopš 17. gadsimta attīstījās arī deju, sadzīves un dzeršanas dziesmas. Kā reliģiskie dziedājumi līdz šodienai saglabājušās svētceļnieku dziesmas. Stipri atšķirīgas ir lielpilsētu – galvenokārt Parīzes – ielu dziesmas; tās parasti dziedātas

rata liras, leijerkastes vai citu mehānisko instrumentu pavadījumā. Vislabāk folklorā ir saglabājusies nomalēs – Overņā, Bretaņā, Provansā, Korsikā un basku zemē.



2-22. nošu piemērs. Franču
vasaras saulgriežu dziesma
no Normandijas un
Ildefransas.

Franču dziesmām raksturīgas graciozas un lokanas melodijas, cieša vārdu un melodijas saistība, dziedājums pantiņos. Ir vērts pieminēt, ka 16. gadsimta vidū šansons kļuva par renesanses mūzikas daudzbarsīgās dziedāšanas žanru, tomēr nezaudējot saistību ar to vidi, kur tas radies.

Dažādu Francijas novadus nodala tur izplatītākās dejas: burē – Burbonā, gavote – Bretaņā, rigodons – Alpos.

Rata lira

Dažādiem Francijas novadiem raksturīgi savi mūzikas instrumenti vai to ansambļi: bungas un stabule Dienvidfrancijā, rata lira, dūdas, harmonika, kornete un kāds basa instruments centrālajā Francijā, šalmeju un citu dubultmēlīšu instrumenti Pirenejos, ģitāras Korsikā, dūdas *biniou*, šalmejas un bungas Bretaņā. Viens no izplatītākajiem tautas mūzikas instrumentiem ir rata lira; tā spēlēja dziesmu – šansonu – pavadījumā, gan arī visdažādākā veida ansambļos. Rata lira bija pazīstama jau 10. gadsimtā, līdz 13. gadsimtam to sauca par organistrumu. Vēlāk tās nosaukums bija simfonija vai šifonija, kas norāda uz vienlaicīgu vairāku skaņu kopskaņu; tā rata liru pazīst Francijā vēl šodien.

Rata lira ir stīgu lociņinstrument, tikai parastā lociņa vietā tai ir koka ripa, ko griež ar rokturi un kas berzējas gar stīgām, tās visu laiku ieskandinot; šādu koka ripu varētu nosaukt arī par bezgalīgo lociņu. Rata lirai mēdz būt viena vai divas melodijas stīgas un divas vai vairākas burdona

stīgas. Instrumenta korpusam ir lautas, fideles vai ģitāras korpusa veids. Stīgu piespiešanai lieto īpašus taustiņus, kas ir sakārtoti pie korpusa piestiprinātā taustiņu kastē; piespiežot taustiņu, melodijas stīgai pieskaras tā sauktā tangente un stīga skan augstāk.



2-9. attēls. Franču rata liras spēlmanis.

No Francijas rata lira izplatījās citās Eiropas zemēs, it īpaši 18. gadsimta otrajā pusē, kad no Savoijas dienvidaustrumu Francijā, nabadzības dzīti, savos ceļojumos ar rata liru plecos devās daudzi bērni, nonākdami pat Zviedrijā un Krievijā.

Spāņi

Dziesmas un dejas

Spāņu tautas mūziku galvenokārt veido viduslaiku, renesanses un baroka laika reliģiskā un laicīgā mūzika, kā arī no austrumiem nākusī arābu, žīdu un čigānu mūzika. Muzikālā ziņā Spānijas novadi ievērojami atšķiras: Katalānija līdzinās franču Provansai, Galīcijā dominē basku mūzika, Kastīlijā izplatītas reliģiskās dziesmas un romances, Andalūzijā ir spēcīgas austrumu ietekmes.

Svarīgi ir gan liriskie žanri – mīlestības dziesmas (*cantiones de amore*), gan arī episkie vai episki liriskie – romances, kā arī tām tuvās mīlas dēku dziesmas (*villancico amoroso*). Spānijai raksturīgas ir reliģiskās dziesmas: reliģiskās balādes, dziesmas par svētajiem.

Senākās spāņu dejas bija dejojamas ar staigāšanu pa apli. No 16. gadsimta fandango attīstījušās dažādas pāru dejas. Vispopulārākās ir bolero, malagveņa, granadina. Līdz 17. gadsimtam kāzās dejota sarabanda.

Flamenko ģitāra

Spānijā ir nedaudz zināmi senāki tautas mūzikas instrumenti – dūdas, pandora, lauta, arfa, psaltērijs, klabekļi. Tomēr tos stipri aizēnojusi ģitāra, kas Spānijā pazīstama jau kopš 13. gadsimta un kļuvusi īpaši populāra 18.–19. gadsimtā. Ģitāras korpuss ir plakans, atgādina astoņnieku, tai ir gara pirkstu laipa ar metāla iedalījumiem, 4–12 stīgas – sākumā zarnu, vēlāk metāla vai neilona. 18. gadsimta vidū Eiropā nostiprinājās ģitāra ar 6 vienkāršām stīgām, mūsdienās nereti lieto 6 dubultstīgas.

Īpaši ir jāpiemin flamenko (*canto flamenco*) – Dienvidspānijas (Andalūzijas) čigānu dziesmas ģitāras un kastanešu pavadījumā un dejas. Flamenko nozīmē “liesmojošais” – šis apzīmējums vislabāk raksturo stilu. Dziesmas ir ļoti ekspresīvas, tajās ir daudz atkārtojumu, bet vēl vairāk negaidītu, improvizatorisku pavērsienų; dziedājumu nereti pavada tādi izsaučieni kā “aj, aj”, kā arī dažādi melismātikas elementi – balss tricināšana, priekšskaņi u. c. Flamenko ģitāras spēli raksturo brāzmainu akordu secību nomaiņa ar īsām, virtuozām solo pasāžām.

Itāļi

Neapoles' melodiskās dziesmas



2-10. attēls. Bakha pavadone ar dubultstabuli. Neapole, 2. gs. sākums.

Tautas mūzika Itālijā ir veidojusies ciešā mijiedarbībā ar mākslas, profesionālo mūziku un baznīcas mūziku.

Ziemeļitālijas mūzikā pārsvarā ir episkās un ganu dziesmas, balādes, romances un reliģiski dziedājumi. Dienvidos vairāk attīstītas ir liriskās dziesmas, tur vairāk izjūtama austrumu ietekme. Īpaši vokālās mūzikas veidi ir salās: Korsikā dzied šūpuļa, žēlabu dziesmas (*voceri*), Sicīlijā vēl līdz mūsdienām saglabājusies dziedāšana ar burdonu. Daudzbalsīgi dzied arī Istrijā. Visā zemē pazīstamas dažādas deju dziesmas. Stipra mākslas mūzikas ietekme ir izjūtama villotas dziedājumos; villota zināma jau kopš 15. gadsimta, un tai ir dažādi atšķirīgi vietējie varianti – Venēcijas, Neapoles u. c.

Itāļu dziesmām izteikts melodiskums un dzīvīgums.

Dejām mēdz būt ātrs temps un 6/8 vai 12/8 metrs. Saltarella pazīstama jau no 13.–14. gadsimta, tai radniecīga ir lombarda (Lombardijas deja) un forlana (Venēcijas, friulu deja). Dienviditāļu tarantella ir izplatījusies visā Itālijā. Līdzās tarantellai diezgan populāra ir siciliāna, kas ir daudz mierīgāka.

Visā Itālijā pazīstamajām Neapoles dziesmām

2-23. nošu piemērs. Neapoliešu dziesma.

Sto crescendo un gentil cardel - li - no, quante co-se gli vo-glio in-se-
gnar! Vo'imparar gli un ben no-to cam- mi- no, le amba- scia-te per far-mi por-
tar. Sen-ti qua, ca- ro mio po-coin-nan-te v'è una ca-sa una bel-la vi-
sta, tu lo vedi che non è dis- tante, quella bella a trova-re ne va!

raksturīgas plastiskas un dziedošas melodijas, izteikti lirisks raksturs un reizēm uzsvērts jutekliskums.

Launedas un citi pūšamie

Instrumenti Itālijā laika gaitā stipri mainījušies, tomēr līdzās pavisam jauniem saglabājušies arī daži senāki. Tipisks instruments ir launedda (*launeddas*): to veido trīs dažāda garuma niedru vai bambusa stobri ar tajos iegrieztām mēlītēm. Vidējais un īsākais ir domāti melodiju spēlēšanai, tiem ir iegriezti papieciem skaņu caurumiņiem, garākais ir burdona stobrs. Domājams, ka launedda ir mantota vēl no feniķiešiem. Mūsdienā launeddu kapelu mēdz saukt par “Cunzertu Launeddas”; tā spēlē tautas svētkos, kāzu, baznīcu procesijās. Dažādos svētkos mēdz spēlēt arī piferāri (*pifferari*) – dūdu, šalmeju un stabuļu ansambļi. Itāļu dūdām zampoņai (*zampogna*) ir divas melodijas stabules – katra domāta spēlēšanai ar savu roku. Tās parasti tiek spēlētas tercās, un nereti otrs spēlētājs piespēlē uz neliela obojas veida instrumenta.



2-11. attēls. Itāļu muzikanti ar zampoņu un dubultmēlišu stabuli.

Rumāņi

Doina un hora

Rumāņu tautas mūzika ir diezgan daudzveidīga, tajā jūtas kaimiņu slāvu tautu, turku, kā arī ungāru un vācu minoritāšu atstātās ietekmes. Ir saglabājušies ļoti senatnīgi dziedājumi – bērnu raudas jeb sēru dziesmas. Rumāņu muzikālās folkloras bagātība ir ieražu – kaladu, pavasara, pļaujas, kāzu, bērnu – dziesmas, šūpuļa, ganu, joku, liriskās dziesmas, episkās balādes. Daudzām ir sillabisks raksturs – vienai teksta zilbei atbilst viena muzikāla skaņa.

Viens no sarežģītākajiem un attīstītākajiem muzikālās folkloras žanriem ir doinas; tām raksturīgas izvērstas, ornamentētas melodijas. Doinu melodijām ir minora nosliece; skaņurindā mēdz būt viena vai pat divas palielinātās sekundas.

Rumāņu dziesmas ir vienbalsīgas, reizēm divu līdzīgu melodijas variantu vienlaicīga dziedāšana rada heterofoniju. Tautas mūzikai raksturīga asimetriska ritmika, neregularitātes, ritmisko grupu dažādība, stipro taktsdaļu aizplīvurošana.

Senākā rumāņu deja ir hora, tās metrs ir 2/4, temps – nesteidzīgs, tai raksturīga minora tonalitāte un īpatnēji punktēti ritmi. Cita populāra deja – serba jeb sirba – ir mažorā un ātrā tempā. Bieži dejas pavada dziedāšana.

Najs

Daudzveidīgas ir instrumentālās melodijas; nereti tām ir improvizatorisks raksturs, bagāta ornamentika un mainīga ritmika. Populārākais instruments ir vijole, to mēdz spēlēt kopā ar lautas veida strinkšķināmo instrumentu kobzu, cimbolēm un basi; mūsdienās šādiem ansambļiem var pievienoties arī klarnete.

Iecienīti ir dažādi pūšamie instrumenti; no tiem ievērojamākais ir najs – Pāna flautas radinieks. Najs veidots no savstarpēji sastiprinātām dažāda garuma koka caurulītēm, kurām viens gals slēgts, bet otrs – vaļējs. Spēlētājs instrumentu tur pie lūpām un pūš pāri caurulīšu atverēm; katra caurulīte dod vienu toni. Naja skanējumam dzīvīgumu dod spēlētāja elpas pieskaņa. Naja spēlētāji

var sasniegt virtuozu izpildījuma tehniku, kas ļāvis šim kādreiz tipiskajam ganu instrumentam kļūt par kapelas solo instrumentu.

Ungāri

Senā stila dziesmas un verbunkošs

Ungāru tautas mūzikā iezīmīgas ir senā stila dziesmas, ko viņi, domājams, no savas pirmdzimtenes Urālos ir saglabājuši līdz mūsdienām. Tām raksturīga bezpustoņu pentatonika, runājošs izpildījums; melodijas 3. un 4. frāze nereti ir pirmo divu transpozīcija kvintu zemāk.

El ké - ne in - dul - ni, meg kén ház - a - sod - ni.
De még az a kér - dés, kit ké - ne el - ven - ni.
Jaj, jaj, jaj, jaj, jaj, jaj, kit ké - ne el - ven - ni.

2-24. Ungāru senā stila dziesma.

18. gadsimta beigās sāka veidoties jauns ungāru mūzikas stils – verbunkošs, kas radās kā apkārtklejojošo čigānu muzikantu māksla. Ar verbunkošu saistīta “ungāru gamma”, kurā ir divas palielinātās sekundas. Verbunkoša stilu izplatīja čigānu ansambļi, un to sniegumam raksturīga tempa un ritma brīvība, improvizatorisko rotājumu spožums, mažora un minora strauja maiņa, punktēti ritmi. Ar laiku verbunkoša stila mūziku pieņēma gan aristokrātu galmos, gan pilsētu vidē. Verbunkošs – tā ir arī divdaļīga deja: lēnajai daļai ar nosaukumu lassū seko ātrs friss ar taktsmēru 2/4 vai 4/8. Verbunkošu dejoja kareivji pilnā uniformā ar zobenu; pats vārds *verbunkos* nozīmē “vervēšana”, un tas saistīts ar jauniesaucamo vervēšanu armijā: šo vervēšanu pavadīja dejas un mūzika.

Cimboles

Svarīgākais verbunkoša stila mūzikas instruments nenoliedzami ir vijole; ansambļi mēdz būt divas vijoles – galvenā un sekundējošā, kontrabass un cimboles.

Pēdējais instruments ir pazīstams daudzās Tuvo Austrumu un Mazāzijas zemēs. Eiropā – galvenokārt Ungārijā un Rumānijā tas izplatīts kopš 18. gadsimta. Cimboles ir stīgu instruments, ko ieskandina ar īpaši izliektām koka nūjiņām; skaņas mīkstināšanai tās mēdz aptīt ar filcu. Cimbolei ir taisnstūra vai trapeces veida korpuss, kam pārvilkta metāla stīgas – 35 divkāršu, trīskāršu vai četrkāršu stīgu kopas.

Bulgāri

Senā ieražu mūzika

Bulgāru mūzikas kultūras veidošanā ir piedalījušās gan senās tautas – trāķieši, illīrieši, gan arī savs iespaids bijis helēniskajai un Bizantijas kultūrai. Slāvi ir devuši šai tautai valodu, bet no Pievolgas atceļojušie turku radinieki bulgāri – tautas nosaukumu. No šiem senākajiem laikiem saglabājušās daudzas ieražas ar savu mūziku. Iespaidīgas un krāšņas ir “kukeru spēles” – maskotu ļaužu gājieni Ziemas svētkos, kurus pavada ar vara zvaniņu skaņām un īpašām dejām, kā, piemēram, rituālo deju uz nokaitētām oglēm. Ar savu senisko skanējumu pievilcīgas ir labības pļaujas dziesmas, kurām raksturīgs brīvs ritms, daudzveidīga ornamentika, biežas pauzes, kā arī iekļiedzieni sākumā un beigās. Interesanti atzīmēt, ka tieši šīm pļaujas dziesmām ļoti līdzīgas ir Lietuvā, jo sevišķi tās dienvidu daļā – Dzūkijā.

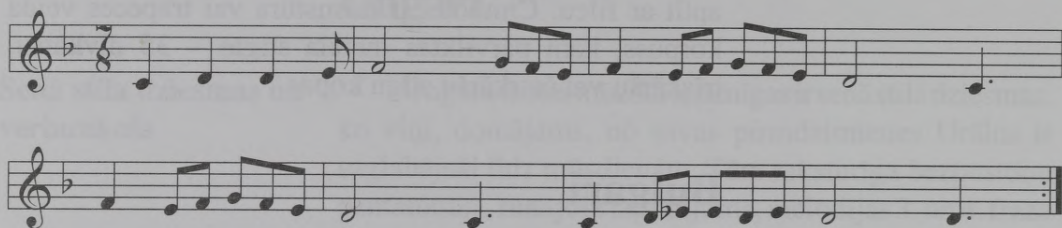
Bulgāru dziesmas pārsvarā ir vienbalsīgas; divbalsība un trīsbalsība ar atsevišķu balsu kustību sekundās un kvartās sastopama vidus, rietumu un dienvidrietumu Bulgārijā.

"Bulgāru ritmi"

14. gadsimta beigās Bulgāriju iekaroja turki, uz vairākiem gadsimtiem nomākdami tās kultūru un dziļi to ietekmēdami. Visvairāk šīs ietekmes jūtas vēlāku laiku mūzikā, jo sevišķi pilsētās. Arī deju tradīcijas un mūzikas instrumenti liecina par turku iespaidu.

Jaunāku laiku bulgāru mūzikā savijies melodiskums ar bagātu ornamentiku. Īpatnēja ir metriskā dažādība:

līdzās vienkāršiem metriem 2/4, 3/4, 4/4, 3/8 u. c. bieži sastopami 5/8, 7/8, 8/8, 9/8, 10/16, 12/16, 14/16; sastopamas arī sarežģītākas līdzīgu taktsmēru kombinācijas.



2-25. nošu piemērs. Bulgāru
ručenica no Trāķijas.

Bela Bartoks (1881–1945) tos nosaucis par “bulgāru ritmiem”. Mēdz būt, ka dziesmām noteikta taktsmēra nemaz nav.

Ritmiski daudzveidīgas ir deju dziesmas, piemēram, ručenica ar taktsmēru 7/16. Daudzām dejām (horo) ir taktsmērs 8/16; sastopami arī dažādi saliktie taktsmēri – 5/8, 5/16, 7/8, 9/8, 14/16. Horo parasti ir dziedamas; nereti muzikālās frāzes nobeigums laika ziņā atšķiras no dejas nobeiguma.

Gusle un gajda

Katrā Bulgārijas novadā ir kāds no turkiem pārņemts persiešu–arābu izcelsmes instruments. Dienvidrietumu Bulgārijā izplatīts strinkšķināmais instruments ir tambura, kurai raksturīgs izliekts korpuss un garš kakliņš. Rietumu Bulgārijā spēlē locīņinstrumentu gusli, sauktu arī par gudulku; tai korpuss atgādina bumbieri un gandrīz nav kakliņa. Gusli spēlē, ar nagiem no sāniem pieskaroties stīgām, tādējādi tās saīsinot. Daudzos novados pazīst dubultstabuli (*dvojanka*); arī dūdas (*gajda*) ar vienu melodijas un vienu burdona stabuli ir iecienīts instruments.

Grieķi

Sengrieķu mantojums un turki

Grieķu mūzikas kultūrai ir senas saknes. Mūsdienās ir plašas zināšanas par dziedāšanu un instrumentiem Senajā Grieķijā. Tomēr šai mūzikas kultūrai nebija lemts attīstīties līdz mūsdienām: 15. gadsimtā iesākās gandrīz pustūkstoš gadu ilga turku jūgs, kura ietekme bija milzīga. Līdzās seno Mazāzijas un Balkānu kultūru ietekmēm un jau minētajiem turkiem grieķu mūziku iespaidoja arī dienvиду slāvi, un laikam tāpēc tai daudz līdzības ar bulgāru mūziku.

Grieķu tautas mūzikā ir episkās, vēsturiskās, sadzīves dziesmas un balādes. Vēsturiskās mēdz saukt par kleftu dziesmām par godu varonim Kleftam; tajās parasti apdzied cīņas ar turkiem. Grieķu dziesmas bieži tiek dziedātas, dejojot aplī. Dejas parasti nosauc tās vietas vārdā, no kurienes tās cēlušās (Krētas deja); to nosaukumā var būt atspoguļots dejas ritms un kustība (*sirtos*, *sirtaki*). Aplā dejas, piemēram, *sirtaki*, mēdz iesākties lēnā tempā un pakāpeniski paātrināties.

No turkiem pārņemtie instrumenti

Ar turku starpniecību grieķi ir pārņēmuši daudzus persiešu–arābu tradīcijai raksturīgus instrumentus. Te var minēt pūšamos – svilpi (*kaval*) un obojas veida instrumentu (*zurna*). Zurnai pavadījumu spēlē ar bungām (*dauli*), un šādu ansambli sauc "*zighia*". Pretēji tādām no turku kultūras mantotam ansamblim mūsdienās nereti dzirdama "kompānija", kurā vienkopus skan vijole, klarnete, lauta vai lautas veida instruments buzuki un cimbole.

Grieķu mūzikā nozīmīgi ir dažādi strinkšķināmi instrumenti. Izplatīta ir lauta ar īsu kakliņu (*uti*), kā arī ar garu kakliņu (*ksilo*). Daudziem strinkšķināmajiem instrumentiem, tostarp arī ļoti populārajam buzuki, nenoliedzami ir austrumnieciska izcelsme.

5. nodaļa

ĀZIJAS TAUTU MŪZIKA

Šajā nodaļā runāsim tikai par nelielu daļu no Āzijas mūzikas tradīciju milzu daudzveidības. Šeit netiks apskatīti nedz mūzikas veidi, kas ir saistīti ar dievkalpojumu (religiskajai mūzikai nepieciešams atsevišķs izdevums), nedz arī dažādu Āzijas civilizāciju klasiskā mūzika, piemēram, indiešu rāga vai arābu makams (šie jautājumi ir ļoti sarežģīti – un tāpēc apskatāmi atsevišķā izdevumā).

Āzija ir vislielākā pasaules daļa gan teritorijas, gan iedzīvotāju skaita un tautību dažādības ziņā. Āzija – tā ir gan Sibīrijas tundra, gan Indonēzijas salas siltajās jūrās, gan Arābijas tuksnesis, gan Tibetas kalni. Visur dzīvo cilvēki, un, kā atšķiras daba, klimats un apkārtnē, tā arī atšķiras tautas un tādā pašā pakāpē atšķiras arī to mūzika.

Šeit ir ietverti 13 dažādu mūzikas tradīciju apraksti, kuri pārstāv svarīgākos Āzijas reģionus.

Centrālās Āzijas tradīcijas

Rikles dziedāšana

Tuvā

Sibīrijas dienvidu kalnainajā apvidū atrodas zeme, kuras nosaukums ir Tuva. Gandrīz līdz mūsu gadsimta vidum tur saglabājās daudz senlaicīgu un pat arhaisku ieražu, paražu un ticējumu; vēl nesen tur, kā arī citur Sibīrijā varēja satikt šamaņus, zintniekus un dziedniekus. Tieši ar šīm ieražām bija saistīta viena no ārkārtīgi neparastām mūzikas tradīcijām – vīriešu solo divbalsīga dziedāšana. Parasti, kad cilvēki klausās šādas dziedāšanas skaņu ierakstu, viņi nespēj noticēt, ka to izdzied viens cilvēks, nevis skaņa nāk no diviem skaņu avotiem.

To varam pamatot tā, ka jebkurām dabiskām skaņām piemīt diezgan sarežģīta uzbūve. Bez pamattoņa visas skaņas satur tā saucamos virstoņus, kuru frekvence noteiktu skaitu reižu lielāka par pamattoņa frekvenci. Parasti mēs tos nedzirdam, bet tieši tie piešķir skaņai tādu īpašību, kuru mēs saucam par tembru vai skaņas nokrāsu.

Tuvieši, kā arī dažas citas Āzijas tautības (jakuti, mongoļi u. c.) attīstīja īpašu spēju veidot skaņu, dziedot

pašā zemākajā reģistrā, ar ļoti sasprindzinātām balss saitēm, lai varētu izdabūt ar virstoņiem maksimāli piesātinātu skanējumu. Pie tam tiek sasniegts tāds efekts, ka enerģija vairāk tiek pielikta augstiem virstoņiem – 15., 16., 17., kuri no pamattoņa atrodas dažu oktāvu attālumā. Mēs tik un tā nevarētu izdzirdēt šos virstoņus, ja dziedātājs nemainītu mutes dobuma apjomu, kā arī lūpu stāvokli, lai speciāli pastiprinātu un tādējādi izdalītu konkrētu virstoni.

Pēc kārtas izdalot dažādus virstoņus, dziedātājs veido melodiju, kura skan tā, it kā spēlētu stabulīte vai kāds svilpotu. Vienlaikus ar to nepārtraukti skan arī pamattonis, no kura arī tiek izvilināti tie virstoņi. Šo vokālo tradīciju spēj uzturēt tikai vīrieši. Ja arī sieviete varētu šādā veidā dziedāt, tad šos virstoņus nevarētu sadzirdēt, jo tie atrastos vīrs mūsu spējām uztvert tādu skaņu. Tas ir saistīts ar to, ka sievietes balss skan augstākā reģistrā un līdz ar to virstoņi šādā dziedājumā sniedzas gandrīz līdz ultraskaņas līmenim. Šo neparasto vokālo tradīciju sauc par rīkles dziedāšanu.

Mongoļu morinhurs



2-12. attēls. Mongoļu morinhurs.

Ļoti bieži muzikālajās tradīcijās atspoguļojas apkārtējās dabas īpatnības, saimnieciskās darbības raksturs un vispār konkrētas tautas dzīves veids.

Mongoļi vienmēr ir bijusi klejotāju tauta, kurai vissvarīgākais dzīvē ir zirgi. Savukārt starp laicīgiem mūzikas instrumentiem īpaša nozīme pieder stīgu lociņa instrumentam morinhuram. Kā instrumenta veidolā, tā arī tautas teikās par tā rašanos svarīgāko vietu ieņem zirgs.

Kā redzam, instrumenta galviņa ir zirga galvas veidā. Interesanta ir leģenda par pirmā morinhura rašanos. Tajā stāstīts, ka reiz dzīvoja kāds dižs vīrs, kuram piederēja spārnots zirgs. Šis cilvēks ļoti mīlēja savu zirgu. Tie daudz laika pavadīja kopā, ceļojot uz tālajām zemēm, lidojot debesīs. Kādu nakti šī vīra sieva, būdama ļoti greizsirdīga, apgrīza zirgam spārnus, no kā tas gāja bojā. Dziļās bēdās vīrs izdomāja, kā iemūžināt savu iemīļoto zirgu – no tā mirstīgajām atliekām viņš izgatavoja pirmo morinhuru. Zirga āda tika apvilkta ap korpusu-rezonatoru, dzīslas kļuva par divām stīgām, astes astrus izmantoja lociņa

izgatavošanai. Lai instruments vēl vairāk atgādinātu par bojā gājušo draugu, no koka viņš izgreda zirga galvu, kura greznoja tā garo kakliņu.

Bieži izpildītāji dzied šo leģendu, pavadot sevi uz morinhura, kura spēles paņēmieni un tehnika, kā arī skanējuma raksturs līdzinās spārnota zirga auļošanai un zviegšanai.

Austrumu Āzijas tradīcijas

Pekinas opera

18. gadsimtā Pekinā, kura jau toreiz bija lielās Ķīnas galvaspilsēta, izveidojās jauna mūzikas drāmas tradīcija, kuru eiropieši parasti sauc par Pekinas operu. Šajā teātrī viss ir augstākajā mērā simbolisks. Sagatavotais skatītājs daudz “nolasīs” no aktieru grimējuma krāsām, tērpu īpatnībām, kustību rakstura. Mūzikas elementiem arī ir



2-13. attēls. Skats no Pekinas operas.

simboliskā slodze. Ja, piemēram, pirms skatuviskās darbības sākšanās aizkulisēs skan tikai vienas flautas melodija, mūzikas pazinējs ir spējīgs atšifrēt, ka ir agrs rīts, ka vecs karavadonis, gatavojoties kaujai, ar mīlestību atceras dzimto māju un ka tas viss notiek pavasarī, imperatora Ļao valdīšanas laikā.

Šajā muzikālajā teātrī viss tīši tika darīts tā, lai maksimāli nebūtu līdzīgs dzīvei. Aktieri runāja un dziedāja nedabiskās balsīs. Visas sieviešu lomas bez izņēmuma attēloja vīrieši. Tika izstrādāta vesela varoņu ampuā sistēma un katrs aktieris specializējās vienā no tiem. Tas varētu, piemēram, būt “gudrais sirmgalvis”, “drošsirdīgais kareivis”, “uzticīgā sieva”. Bija arī tādi vīrieši, kuri visu mūžu spēlēja tikai sieviešu lomas. Tas nozīmēja, ka vajadzēja apgūt gan kustību īpašo plastiku, gan runāšanu un dziedāšanu augstajā “sieviešu balsī”.

Visizcilākais pasauleslavenais Pekinas operas aktieris un dziedātājs Mei Lanfangs bija tieši sieviešu lomu izpildītājs. Burtiski, visi ķīnieši pazīst viņa izpildījumā skatu “Jan Gujfejas reibums”, kurā viņš tēlo imperatora iemīļoto sievu Jan Gujfeju. Tajā Jan Gujfeja, tuvojoties ienaidnieka karaspēkiem, izvēlējas bēgšanas vietā nāvi līdzās savam vīram. Viņa, pirms durt savā sirdī zobenu, izdzer viņa kausu.

Mūsu ausīm viss skan neierasti: gan instrumentālais pavadījums, gan dziedāšana-rečitātīvs.

Korejas sidžo dziesmas

Pēc teritorijas neliela Koreja atrodas blakus milzīgi lielajai Ķīnai un netālu no dižās Japānas. Neskatoties uz šādu tuvumu, Korejai izdevās saglabāt savu dziļi savdabīgo kultūru. Ja tēlotājmākslā un literatūrā var atrast daudz kopīga ar ķīniešiem un japāņiem, tad mūzika Korejā radikāli atšķiras gan no visiem ķīniešu mūzikas veidiem, gan no japāņu tradīcijām.

Korejas tradicionālā mūzika ir ārkārtīgi bagāta un daudzveidīga, ir zināmi daudzi tās žanri. Neskatoties uz dažādību, tos apvieno mūzikas īpašā ekspresivitāte, spēcīga un elastīga ritmiskā pulsācija; ļoti svarīga vieta pieder sitamajiem instrumentiem. Klausoties korejiešu mūziku,

bieži rodas svinga efektu klātbūtnes sajūta.

Sidžo ir viens no svarīgākajiem Korejas tradicionālajiem dziesmu žanriem. Ja sākumā sidžo dziesmas izplatījās starp izglītoto slāņu pārstāvjiem, tad vēlāk tās ieguva ļoti lielu popularitāti visā valstī; izveidojās pat daži sidžo reģionālie varianti.

Sidžo žanrā ļoti liela nozīme ir dzejai. Tiek izmantoti trīsrindiņu panti, dažādas ritmiskās struktūras, bieži pirmais pants tiek izpildīts balsī falceta skanējumā. Pārsteidz plaša izmantoto dziedāšanas paņēmienu palete. Dziedāšanu pavada tikai flauta un bungas, dažreiz tiem pievienojas arī divstīgu "vijole".

Japāņu šakuhači



2-14. Šakuhači.

Šakuhači ir japāņu dzenbudistu mūku bambusa flauta. Paši mūki, to flautas izcelšanās un pielietojums ir noslēpumu tīts. Dzenbudistu Fukē sektas locekļi 13. gadsimtā savā praksē budistu lūgšanu – sutru dziedāšanu aizvietoja ar šakuhači spēli. Flautas specifiskā skaņa tika izmantota kā spēcīgs līdzeklis, kas palīdz dziļāk ieiet meditativajā stāvoklī. Šakuhači piemīt ļoti vienkārša konstrukcija, bet to ir ļoti grūti spēlēt. Mūzikas raksturs ir sarežģīts, bet pašu skaņdarbu saturs balstās uz konkrētu programmu. Brīžiem pats nosaukums liecina par to, ka skaņdarbs pauž kādu dabas ainu vai poētisku tēlu, piemēram, "Vējš priedēs", "Vīstosās lapas". Derētu zināt, ka, piemēram, priede tradicionālā japāņu poētikā apzīmē vīrieti un atbilstošā mūzikas sacerējumā tiek izmantots sevišķs pūšanas veids, kas simbolizē smagu un apgrūtinātu samuraja elsošanu cīņas laikā. Vēl dziļāk aiz šiem tēliem slēpjas reliģiski filozofiski jēdzieni un simboli.

Pagājušos gadsimtos daži Fukē sektas mūki klejoja no ciemata uz ciematu, ubagodami un spēlējami savu flautu. Turklāt galvās tiem bija uzmaukti milzīgi grozi, kas pilnībā slēpa seju. Tam bija sava jēga: dažreiz mūki nevēlējās, lai redzētu to sejas, bet bez tam viņi varēja vajadzības gadījumā vieglāk nodarboties arī ar spiegošanu dažādu konfliktējošo samuraju labā.

Šakuhači tradīcija, izrādās, dažādos veidos ir saistīta ar kaujas mākslām. Sevišķi izstrādāto elpošanas tehnika,

kāda bija nepieciešama sarežģītāko skaņu efektu radīšanai, pārņēma samuraji, lai sasniegtu kaujas meistarības virsotnes. Bieži vien samuraji pēc smagiem treniņiem paši spēlēja šakuhači. Daži, kuriem kaut kāda iemesla dēļ bija aizliegts nēsāt zobenus, pasūtīja īpaši garus un asus šakuhači instrumentus, lai vajadzības gadījumā tos varētu izmantot kā paš aizsardzības ieroci.

Paša instrumenta skaņējums ir tikpat noslēpumains kā tā vēsture. Spēles laikā nemitīgi mainās toņu nokrāsas un skaļums no visklusākā un tumšā līdz griezīgam un caururbjošam. Izmantojot īpašu spēles tehniku, mūziķi producē milzīgu toņu daudzumu, no kuriem tikai daļa iekļaujas pentatoniskajā skaņurindā.

Dienvidaustrumu Āzijas tradīcijas

Dienvidaustrumu Āzija ir neiedomājami bagāta ar dažādām mūzikas tradīcijām. To atšķirības nosaka tas, ka šajā reģionā dzīvo daudz dažādu tautu, kuras runā dažādās valodās un pieder dažādām reliģijām (budisms, hinduisms, islams, vietējās ticības). Svarīga loma tautu nošķiršanā un atšķirību padziļināšanā bija arī dabas stihijām – salām, kalniem, upēm, džungļiem.

Tomēr šai pasaules daļai ir arī kopējas iezīmes. Pirmkārt, daudz tradicionālā teātra veidu un žanru – dažādi leļļu teātra paveidi un ēnu teātris, dzīvu aktieru mūzikas un deju drāma. Visus šos teātrus vieno tas, ka tie pēc būtības ir muzikāli teātri – tur nepārtraukti skan mūzika. Otrkārt, gan teātros, gan feodālu galmos, gan tempļos īpaša vieta ir nacionālo instrumentu orķestriem. Blakus šai smalki attīstītajai mūzikai pastāv bezgaldaudz tradicionālo mūzikas veidu, kuru lielākajai daļai piemīt lietišķs, utilitārs raksturs. Šī mūzika pavada cilvēkus gan lauku darbos, gan zvejā, gan ieražu svinībās.

Vjetnamas trings un tā mūzika

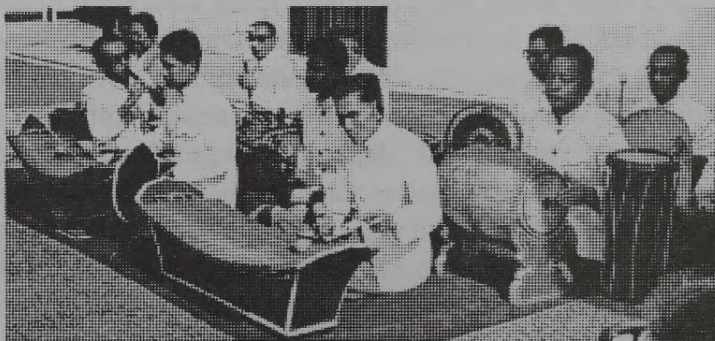
Vjetnamā, līdzīgi kā vairumā dienvidaustrumu Āzijas valstu, vienuviet ar pamattautu (Vjetnamā – ar vjetiem) dzīvo desmitiem tā saucamo “mazo” tautu, kuras

galvenokārt dzīvo grūti pieejamos kalnu rajonos. Tās cita no citas atšķiras gan ar izskatu, gan valodu, gan apģērbu un nodarbošanos. Un nav brīnums, ka tās izmanto tikai tām raksturīgos mūzikas instrumentus, dziesmu tipus, dziedāšanas manieri.

Kā piemēru varam minēt īpašu ksilofonu – tringu, kas izplatīts tikai Tai Nguenas rajonā. Tā konstrukcija ir diezgan neparasta: to veido uz īpašā statīvā nostiprinātām auklām savērtas koka brusas (pēc formas tas atgādina pusi no šūpuļtīkla). Ir trīs tringa paveidi – ar augstu, vidēju un zemu skanējumu; katram ir sava skaņurinda. Tringu spēlē gan solo, gan kopā ar citiem instrumentiem. Vēl nesen zemnieki aizsargāja savus sējumus no putniem un zvēriem, biedējot tos ar šī instrumenta skaņām. Nereti trings pavada arī dziedāšanu.

Laosas deju teātra mūzika

Laosas nacionālās mākslas tradīcijas gan literatūrā, gan arhitektūrā, gan teātrī un mūzikā attīstījās klasiskās Indijas literatūras un it sevišķi episko ciklu “Mahābhārata” un “Rāmājana” iespaidā. Laosas karaliskā galma teātra tradīcijas izceļas ar bagātu un izsmalcinātu horeogrāfiju, tērpiem un mūziku. Teātra izrāžu tēmas un sižeti parasti ņemti no poēmas “Rāmājana”. Viena tāda teātra izrāde ilgst visu nakti un ietver dejas, pantomīmu un tīri instrumentālu muzicēšanu. Darbību pavada teicēja deklamācija. Teicējs, varētu teikt, ir centrālā izrādes figūra: viņš lasa poēmas atsevišķās daļas, tā paskaidrojot notiekošo uz skatuves, kā arī laiku pa laikam izdzied atsevišķas poēmas rindiņas. Līdz ar to teicējs it kā vada izrādi, dodot



2-15. attēls. Pi-phet orķestris.

signālus ainu nomaīnai, orķestra spēles iestāšanās laikam utt.

Teātra izrādi pavada klasiskais "pi-phat" orķestris. Tā sastāvā ietilpst gongu komplekts, ksilofoni, dažādi sitamie, kā arī obojas tipa instrumenti pi. Minimāli orķestrī ir 6 mūziķi, bet to skaits var sasniegt 20. Pi-phat orķestra repertuāru veido polifoniskas kompozīcijas; tā mūzikas mums liekas svešāda divu iemeslu dēļ. Pirmkārt, tiek izmantotas skaņurindas, kuru intervāli nesakrīt ar eiropeiskās mūzikas intervāliem, un otrkārt – gongu un citu metālinstrumentu izmantošana rada ļoti specifisku skanējumu ar izteikti īpatnēju nokrāsu.

Filipīnu tradicionālās kundiman dziesmas

Filipīnas ir salu zeme, ko apdzīvo desmitiem dažādu tautu. Lielākajā Filipīnu teritorijas daļā ilgu laiku saimniekoja spāņi, kam izdevās iedzīvotāju vairākumu pievērst katolicismam, kā arī uzspiest tiem savas paražas, ieradumus un arī mūziku. Tikai kalnu tautām līdz mūsdienām izdevies saglabāt savas arhaiskās mūzikas tradīcijas, un arī Filipīnu dienvidos dzīvojošās tautas joprojām piekopj savu vietējās izcelsmes mūziku. Tomēr filipīniešu vairākumam, kuriem pat vārdi un uzvārdi ir spāniski, par "nacionālo" mūziku kļuva tieši ievestā, eiropeiskā.

Filipīnu pilsētās un laukos visizplatītākais ir instrumentālais ansamblis "rondalja". Tā sastāvā ietilpst mandolīnas tipa stīgu instrumenti (bandurija, lauda un oktavīna), ģitāras un kontrabasa paveids un bieži vien arī akordeons. Noteicošais šādā ansamblī ir strinkšķināmo instrumentu pārsvars. Rondaljas repertuāru veido spāņu, latīņamerikāņu un pat ziemeļamerikāņu deju mūzika: valsis, hota, tango, fokstrots utt. Vienai repertuāra daļai ir nosliece vairāk uz pagātnes populāro mūziku, bet otru repertuāra daļu veido filipīniešu tautas dziesmu apdares.

It sevišķi ir izplatītas sentimentālās "kundiman" balādes. Filipīnieši diezgan organiski savējās tradīcijās iekļāva spāņu un pārējās Eiropas mūzikas valodas principus. Tā kā jau no 15. gadsimta filipīnieši baznīcās dzirdējuši Eiropas garīgo mūziku un paši piedalījušies

dziedāšanā un tādas mūzikas radīšanā, tie izmantojuši šos principus arī savā nacionālajā mūzikā. Arī “kundiman” balādēs izmanto 19. gadsimta Eiropai raksturīgās skaņkārtas, melodiku un harmoniju.

Dienvidāzijas un Tuvo Austrumu tradīcijas

Indijas bhadžans

Bezgalīgajā indiešu mūzikas formu un žanru dažādībā sevišķa vieta pieder reliģiskiem dziedājumiem, kuri netiek vis izpildīti tempļos, bet gan gluži citās situācijās. Kādreiz tie varbūt skanējuši feodāļu galmos, tirgu laukumos, turīgu pilsētnieku mājās, upju krastos. Šo dziedājumu saturs tika veltīts dieva Krišnas un tā sievas Rādhas mīlestības slavinājumam. Ticīgo acīs tam ir mistiska un sakrāla jēga. Nozīmīgākie šāda veida dziedājumi ir tā saucamie “bhadžani”.

Daudzi šie himniskie dziedājumi saistīti ar dižajiem Indijas dzejniekiem – Kabīru, Tulsīdāsu un Surdāsu. Kabīrs (1440–1518) pēc savas nodarbošanās bija parasts audējs, bet vēlāk kļuva par klejojošu askētu. Viņš radīja jaunu mācību, kurā mēģināja apvienot hinduismu ar islamu. Kabīrs sacerēja milzumdaudz dzejas rindu, kurās spilgtos



2-16. attēls. Bhadžanu dziedātāji.

un iespaidīgos tēlos pauda savas mācības principus. Viņa dzeja līdz pat šim laikam tiek izmantota bhadžanu tekstos.

Tulsīdāss (1532–1623) savā galvenajā sacerējumā pirmo reizi izklāstīja Rāmas (viena no dieva Krišnas tēliem) vēsturi tautas valodā – hindi. Tieši tāpēc daudzas šajā darbā iekļautās himnas kļuva tautā ļoti populāras un arī pastāvīgi tiek izmantotas bhadžanos. Surdāss (1483–1563), kurš bija ļoti daudzpusīgs dzejnieks un tempļa mūziķis, paveica ļoti daudz bhadžanu muzikālajā attīstībā.

Bhadžani muzikālā ziņā balstās uz rāgas principiem. Tiem piemīt spēja izpausties dažādos līmeņos. Tos izpilda gan izcilākie indiešu klasiskās mūzikas izpildītāji, gan arī tautas dziedoņi. Pēdējā gadījumā bhadžani tiek izpildīti, solistu dziedāšanai mijoties ar nelielu vokālo grupu. Parasti dziedāšanu pavada neliels instrumentāls ansamblis. Visos bhadžana paveidos galvenais ir sasniegt augstu garīgo koncentrāciju un izraisīt reliģiskās ekstāzes un mistiskās apgaismības sajūtu.

Afgāņu tradicionālā mūzika

Afgāņu tautības kā tādas, var teikt, ka nav. Afganistānā dzīvo dažādas tautas. Mazliet vairāk nekā puse no iedzīvotājiem ir tā saucamie puštuni, otra puse – tadžiki, hazareji, turkmēņi, arābi, beludži un dažādas klejotājcilts. Afganistānas mūzikā atspoguļojas ģeogrāfiskā izvietojuma īpatnības. Tas fakts, ka Afganistāna robežojas ar dažādām valstīm, kurām katrai ir sava sena un bagāta kultūra, iespaidoja arī afgāņu mūzikas tradīciju daudzveidību. Dažādu rajonu mūzikā jaušama gan Irānas, gan Indijas, gan Vidusāzijas mūzikas ietekme. Kalnu rajonos savukārt attīstījās izteikti savdabīgas mūzikas tradīcijas, it sevišķi puštunu apdzīvotajos apgabalos.

Puštuni muzicēšanā izmanto daudzus dažādus mūzikas instrumentus. Svarīgākie ir lautas tipa instrumenti – tambura, rubabs un dilrubabs; tiek izmantoti arī stīgu locīninstrumenti, dažādas stabules, flautas un obojas tipa instrumenti, dūdas; no sitamajiem instrumentiem svarīgākie ir dažādi bungu paveidi – timpānu un tamburīna veida, kā arī visās arābu musulmaņu valstīs izplatītās

kausveidīga korpusa bungas. Pēdējos gadu desmitos dažādu Afganistānas tautu mūzikas tradīcijās pieaug Indijas ietekme, par ko liecina, piemēram, Ziemeļindijas pāra bungu tablas izmantošana.

Jemenas zemnieku deju dziesma

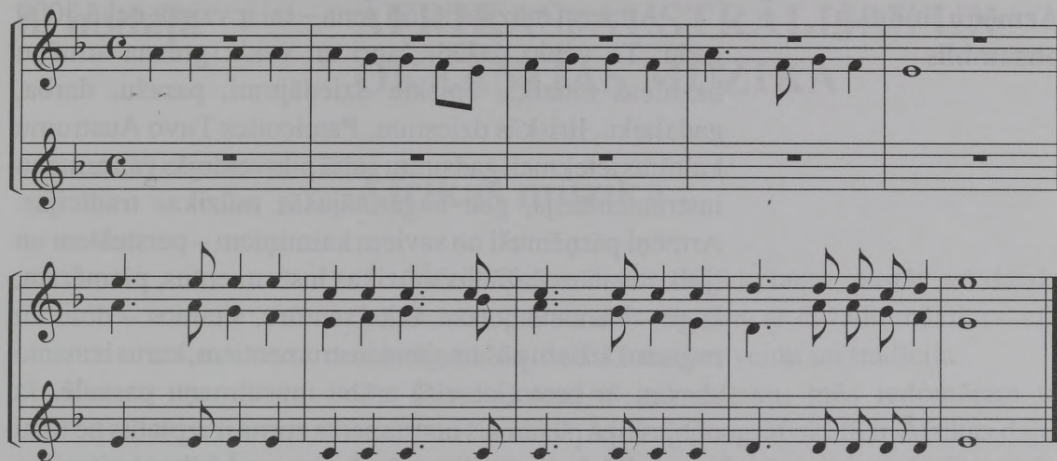
Arābu etnoss un viņu kultūra ir izveidojusies Arābijas pussalā, un no turienes tie izplatījās milzīgās teritorijās, līdz nesot islama kultūru, bet ikvienā zemē kaut ko pārņemot no vietējās kultūras. Galu galā arābu mūzikai, nezaudējot kopīgo pamatu, izveidojās daudzi vietējie dialekti. Tāpēc arī, piemēram, Ēģiptes mūzika ievērojami atšķiras no Sīrijas mūzikas, Arābijas pussalas tautu mūzika – no Tunisijas mūzikas. Nozīmīgas reģionālās atšķirības ir sastopamas pat augsti profesionālās viduslaiku klasiskās mūzikas sfērā. Taču vēl lielāki kontrasti raksturīgi vienkāršās tautas mūzikas tradīcijām.

No vissenākajiem tradicionālās pirmsislama mūzikas žanriem saglabājušās karavānu “hida” dziesmas; šai tradīcijai tuvas dziesmas joprojām dzied beduīni Sauda Arābijā, Jemenā un Kuveitā. Arhaisks kolorīts piemīt Šahras provinces zemnieku deju dziesmu tradīcijai.

Gruzīnu daudzbalsīgā dziedāšana

Pateicoties daudzbalsīgai vīriešu dziedāšanas tradīcijai, gruzīnu tradicionālā mūzika ir kļuvusi diezgan pazīstama visā pasaulē. Ir izplatīta gan trīsbalsīga, gan arī četrbalsīga dziedāšana. Tāpat kā gruzīnu valodā pastāv dažādi dialekti, tā arī folklorai katrā vēsturiski etnogrāfiskajā reģionā ir savas īpatnības. Un visos šajos reģionos arī dzied savādāk, izmantojot savus daudzbalsības veidus, vokālos paņēmienus un dziedāšanas manieres. Tāpēc arī pastāv atšķirīgas hevsūru, pšavu, kartliešu, megrēliešu, imerētiešu, gūriešu utt. dziesmas.

Lielākā daļa šo tradīciju izceļas ar reti sastopamu skaistumu un izteiksmes spilgtumu. Izmantotās polifoniskās tehnikas sasniegtā sarežģītības pakāpe bieži var radīt pat izbrīnu, it sevišķi tāpēc, ka šīs tradīcijas uztur un attīsta neprofesionāli dziedātāji, kuri bieži dzied ne jau zināmas dziesmas, bet rada tās ikreiz no jauna, pielietojot sarežģītus kompozīcijas principus.



2-26. nošu piemērs. Gruzīnu
daudzbalsīgā dziesma.

Gruzīnu tradicionālā daudzbalsība izmanto daudzus paņēmienus, no kuriem lielākajai daļai piemīt dziļi savdabīgs raksturs. Nereti tiek pielietots tāds paņēmiens, kad trīsbalsīgā dziedājumā kāda no balsīm velk vienu toni, tā saukto burdonu, zemajā reģistrā, uz kura fona vienlaikus divi solisti tercās dzied galveno melodiju. Bieži šādos dziedājumos var dzirdēt eiropiešiem neierasto balsu kustību paralēlās kvartās, kvintās vai pat trīsskaņos (visbiežāk mažora trīsskaņos). Nereti dažādu melodisko līniju mijiedarbības rezultātā dzirdami beztercu uzbūves akordi, disonējošas vairāku toņu saskaņas. Daudzās dziesmās melodija tiek izrotāta. Solistu partijām piemīt sarežģīta ritmiskā struktūra.

Vēl šobaltdien daudzbalsīgā dziedāšana Gruzijā dzirdama bieži. To izpilda koncertos – gan profesionāli ansambļi, gan folkloras kopas. Tā skan radio programmās. Bet sadzīvē tā ir gandrīz kā svētku galda sastāvdaļa. Šīs dziedāšanas tradīcijas iedvesmo gruzīnu komponistu daiļradi.

Armēņu duduku ansamblis

Armeņu mūzika ir ļoti sena – tai ir vairāk nekā 3000 gadu. To veido dažādi žanri un veidi: grezna armēņu baznīcas mūzika, episkie dziedājumi, paražu, darba, gadalaiku, liriskās dziesmas. Pateicoties Tuvo Austrumu kultūras ietekmei, gadsimtu gaitā pilnveidojās gan armēņu instrumentārijs, gan bagātinājušās mūzikas tradīcijas. Armēņi pārņēmuši no saviem kaimiņiem – persiešiem un tjurku tautām dažādus mūzikas instrumentus, piemēram, stīgu – kemanču, sazu, ūdu, santūru, sitamos – dolu un nagaru. Dažiem pūšamajiem instrumentiem, kurus izmanto armēņi, ir prototipi visā arābu musulmaņu pasaulē. Ja obojas tipa pūšamais instruments zurna ir izplatīts ne tikai Armēnijā, bet arī milzīgajās Āzijas un Āfrikas teritorijās, tad citu dubultmēlīšu pūšamo instrumentu duduku armēņi uzskata par savu nacionālo instrumentu, kaut tam ir līdzīgi Gruzijā un Azerbaidžānā.

Armēnijā pagātnē uz duduka spēlēja klasiskās tradīcijas solo mūziku. Mūsdienās nereti viena vai divu duduku spēle pavada dejas. Dueta gadījumā viens mūziķis spēlē melodiju, bet otrs – burdona pavadījumu, velkot vienu toni. Uz duduka spēlētai melodijai ir raksturīgs vijīgums un bagāta ornamentika. Šiem instrumentiem piemīt dziļš, silts un izteismīgs skanējums.

6. nodaļa

ĀFRIKAS, AUSTRĀLIJAS UN OKEĀNIJAS MŪZIKA

Āfrikas mūzika

Āfrikā dzīvo daudz dažādu tautu, pastāv arī daudz dažādu valodu, un tā ir pārpilna ar dažādu mūziku – cik valodu, tik daudz arī mūzikas veidu un tradīciju.

Parasti, runājot par Āfriku, mēs iedomājam tā saucamo “melno” Āfriku. Ģeogrāfiski tā ir Āfrikas daļa, kas atrodas uz dienvidiem no Sahāras tuksneša. Turpmāk runāsim tikai par “melnās” Āfrikas mūziku.

Bungas

Pirmais, kas cilvēkam asociējas sakarā ar Āfrikas mūziku, ir bungas. Bungas Āfrikā nav tikai enerģijas izpausme, tām ir lielāka nozīme. Protams, ir grūti iedomāties kādu ceremoniju, kāzu un bērņu ieražu norisi vai arī izklaidēšanos tropiskajā naktī bez ugunīgām dejām bungu ansambļa pavadībā. Bet vēl ne visai sen konkrēti bungu tipi varēja piederēt tikai valdniekiem. Tāpat kā kronis, šķēps un vairogs, šādas bungas simbolizēja augstāko varu, bet to skaņa tika uztverta kā paša valdnieka balss. Un tāpēc šīs īpašās valdnieka bungas pārstāv augstākās varas un spēka simbolu.

”Runājošās” bungas

Āfrikā bungu skaņas salīdzinājumam ar cilvēka balsi ir reāls pamatojums. Tur jau senos laikos cilvēki izgudroja tā saucamās “runājošās” bungas. Un tas nav sižets no pasakas. Protams, bungas pašas nerunā. Uz tām spēlē īpaši apmācīti mūziķi, kuri prot bungu skaņās iedzīvināt vārdus.

Šī spēja pamatojas uz dažām afrikāņu valodām piemītošo tonālo dabu. Tas nozīmē, ka šajās valodās tāpat kā, piemēram, ķīniešu valodā runas intonācijai, kā arī toņu augstumam, kādā tiek izrunātas zilbes, ir ļoti liela nozīme. Intonāciju un toņa augstumu nedrīkst brīvi izvēlēties, jo no tā var izmainīties vārdu un teikuma jēga.

Vārdu izrunāšanā šajās valodas obligāti ietilpst dažādu toņu izmantošana.

Afrikāņi sen atraduši paņēmienus ar bingu spēles palīdzību radīt toņu ķēdītes, kas līdzīgas toņu secībai runāšanā. Kā to var panākt? Var ņemt vienas bungas un spēlējot mainīt toņu augstumu (Āfrikā jau sen ir izdomātas tādas konstrukcijas bungas) vai arī izmantot bingu komplektu, kurā katrai ir savs toņa augstums. Runas imitācija kļūst vēl pilnīgāka, ja bingu spēlē prot radīt toņus, kontrolējot to garumu un skanīgumu.

Vēl mūsu gadsimta vidū Nigērijas ziemeļos, kā arī citās Rietumāfrikas valstīs uz bungām izrībināja pat dzejoļus. Tie bija cildinoša rakstura dzejoļi, kurus veltīja emīriem un sultāniem, nelielu valstu musulmaņu valdniekiem.

Bungas un deja

Dažādās Rietumāfrikas mūzikas tradīcijās bingu radītos “vārdus” var ne tikai pārtulkot parastajā cilvēku valodā: tos izmanto arī kā savdabīgu deju notāciju. Katrs bingu sitiens – tā ir konkrēta zilbe un vienlaikus arī apzīmējums vienkāršai vai arī komplicētākai dejojāja kustībai. Piemēram, ja dejojājam vienlaicīgi jāpaceļ kreisā kāja, labā roka jāvēzē sānis, bet galva jāpagriež pa kreisi, tad tā ir komplicēta kustība. Skatītājam, vērojot dejas bingu ansambļa pavadībā, liekas, ka redzamais un dzirdamais ir viss. Taču patiesībā ļoti bieži notiek smalka dejojāju un bundzinieku mijiedarbība, pat sacensības, kuru gaitā tiem jāspēlē dažādas lomas. Vienā gadījumā bundzinieks (ansambļa solists) uzsāk improvizēt sarežģītu toņu sēriju, dejojājiem zibenīgi jāaptver šīs sērijas uzbūve, jāparedz turpmākā sērijas gaita un jāizpilda tādas kustības, kuru apzīmējums sastāv no toņu sērijai atbilstošām zīlēm. Bet var notikt arī otrādi. Improvizāciju var uzsākt dejojājs, bet bundziniekam jācenšas izspēlēt tam līdzī. Un tas viss notiek mežonīgi ātrā tempā!

Jāzina, ka afrikāņiem mūzika – tā ir skaņa vienkopus ar kustību. Visbiežāk tā ir tāda ķermeņa kustība, kura nepieciešama, lai, spēlējot kādu instrumentu, rastos skaņa. Gandrīz vienmēr afrikāņi, klausoties mūziku, uz to reaģē



2-17. attēls. Bunu ansamblis
no Kamerūnas.

arī ar sava ķermeņa kustību.

Āfrikā jau pirms eiropiešu ierašanās eksistēja daudz dažādu feodālo valstu. Viena no šo valstu svarīgākajām mūzikas tradīcijām bija galma mūzika. Šīs galma mūzikas tradīcijai bija raksturīgi dažāda tipa ansambļi, piemēram, tauru ansambļi Centrālajā Āfrikā vai ksilofonu ansambļi Ugandas karalistē. Šādiem ksilofonu ansambļiem skaņdarbus sacerēja šo ansambļu vadītāji.

Dziedāšanas tradīcijas

Pigmeju dziedāšana

Pigmeju daudz balsīga dziedāšana pieder pie visinteresantākajām Āfrikas mūzikas parādībām. Pigmeji mīt milzīgā tropiskajā mežā. Mežs tos sargā, mežs tos baro, un pigmeju uztverē mežs ir to valdnieks un tēvs. Smalkā dziedāšana pirmām kārtām ir veltīta Meža ausīm.

Grioti

Rietumāfrikas piekrastē kādreiz pastāvēja liela valsts – impērija, kurā noteicēji bija mandingu tautības iedzīvotāji. Šajā valstī katram feodālim kalpoja īpatnēja persona – profesionāls dzejnieks, dziedātājs un mūziķis.



2-18. attēls. Gambijas griots ar koru.

instrumentālists vienlaikus. Šo personu sauca par griotu. Tā amatu nav pat iespējams raksturot ar vienu vārdu, jo griota pienākumi bija ļoti dažādi: glabāt savā atmiņā valsts un sava feodāla dzimtas vēsturi, izpildīt diplomātiskus uzdevumus, būt ceremonijmeistaram pieņemšanu laikā, izglītēt valdnieka bērnus, būt par starpnieku – tulkotāju, kād kāds padotais vēršas pie valdnieka ar lūgumu. Pēdējā gadījumā tas bija nepieciešams tāpēc, ka valdnieks it kā nerunāja mirstīgo valodā un arī nesaprata to. Griotam šādā gadījumā vajadzēja pārlikt pateikto citādos vārdos un pie tam dzejas formā – tikai tad teiktais kļuva uztverams un saprotams abām pusēm. Dzejisku formu ieguva viss, ko izklāstīja grioti, – vai tas bija vēstures apraksts, diplomātiskais vēstījums vai arī valdnieka slavinājums. Āfrikā visa dzeja noteikti bija dziedama. Un arī griots savus pienākumus izpildīja, nemitīgi dziedot un dziedājumu pavadot ar mūziku

instrumentu spēli. Pie tam instrumenta izvēle bija atkarīga no griota ranga. Tikai augsta ranga griotiem bija tiesības spēlēt strinkšķināmu stīgu instrumentu – koru. Šim arfas veida instrumentam ir 21 stīga, kuras ir jāuzskaņo ļoti cītīgi, balstoties uz sarežģītu skaņkārtu. Vidēja ranga griotiem bija atļauts spēlēt īpašus ksilofonus, bet pārējie grioti drīkstēja spēlēt tikai vienkāršus stīgu instrumentus. Arī šodien tādās Āfrikas zemēs kā Gvinejā, Mali, Senegālā, Gambijā var dzirdēt griotu dziedāšanu un redzēt to instrumentus.

Svazu "personiskās dziesmas"

Āfrikā pastāv ļoti daudz mūzikas veidu, žanru un tradīciju. Mēs jau runājām par mūziku galmā un par mūzikas veidiem, kas domāti citiem – vai tas būtu valdnieks, dejojāji vai arī tropiskais mežs. Bet Āfrikā ir arī tāda mūzika, kuru cilvēks rada pats sev. Piemēram, dienvidaustrumu Āfrikā Svazilendas teritorijā sen jau izveidojusies īpatnēja tradīcija – tā saucamās "personiskās dziesmas". Visbiežāk tās top, kad cilvēks atrodas ceļā. Stundām ilgi viņš vientulīgi mēro savu ceļu caur mežu vai savannu un izklaidē vai uzmundrina sevi ar dziedāšanu. Uzmundrinājums ir nepieciešams, jo apkārtne bieži nav droša: var taču sastapties ar plēsoņu vai kādu no naidīgās cilts. Par ko tad cilvēks dzied? Viņš apdzied savas dzimtas vēsturi, priekšteču varoņdarbus, atceras tautiešu uzvaras, apraksta savu mājīgo ciematu. Tādējādi dziedot, viņš beidzot apdzied arī pats sevi: cik ir labs un nesavtīgs cilvēks, cik gudrs un drošsirdīgs, cik labi veicies pēdējās medībās un cik labi atpūtīšies pēc šī garā pārgājiena.

Šo dziesmu pavadījumu spēlē uz sanzas (citās Āfrikas valodās – mbira vai likembe), kas ir tikai tropiskajā Āfrikā vien pazīstams instruments. Pie ķirbjeveidīga rezonatora korpusa piestiprinātas dažāda izmēra koka vai metāla plāksnītes, kuras spēlētājs iestrinkšķina ar pirkstiem. Sanzas skaņa ir klusa, bet spēlētājs to burtiski izbauda. Tikpat lielu baudu kā sanzas skaņas tam sniedz taustes izjūtas, kuras rodas, ar pirkstu galiem raustot svārstīgās instrumenta plāksnītes.



2-19. attēls. Sanzas spēlētājs.

Austrālijas un Okeānijas mūzika

Austrālija un Okeānija kā pasaules daļa aizņem milzīgu teritoriju, taču lielākā tās daļa ir bezgalīgs okeāns. Tas ir tik neiedomājami plašs, ka tajā it kā “pazūd” gan Austrālijas kontinents, gan neskaitāmi daudz salu, kurās no senseniem laikiem dzīvo cilvēki. Šo cilvēku tradicionālajai kultūrai un mūzikai ir daudz kā kopīga, bet eksistē arī dziļas atšķirības. Kopīgs ir tradicionālās kultūras arhaiskais raksturs, kopīga mūzikas lielā sociālā nozīme,

t. i., mūzika bieži kļuva par prestiža un statusa simbolu, tai piederēja svarīga loma maģiskos rituālos, ceremonijās, pamācošajās ieražās. Dziesmas un dejas bieži vien tika uzskatītas par cilts īpašumu. Daudzām tradīcijām raksturīgs bagāts mūzikas instrumentu klāsts. Daži instrumentu tipi ir sastopami visā Okeānijā. Piemēram var minēt spraugu bungas, ksilofonus, gliemežvākus un bambusa stiebrus kā skaņurīkus, “dūcējus” un stabules. Bet pastāv arī atšķirības, sevišķi vokālo tradīciju jomā.

Okeāniju nosacīti iedala trijos pamatreģionos: Melanēzijā, Mikronēzijā un Polinēzijā. Katrs reģions atšķiras ar savu valodu, materiālo kultūru, mākslas un mūzikas tradīcijām.

Austrālijas aborigēni

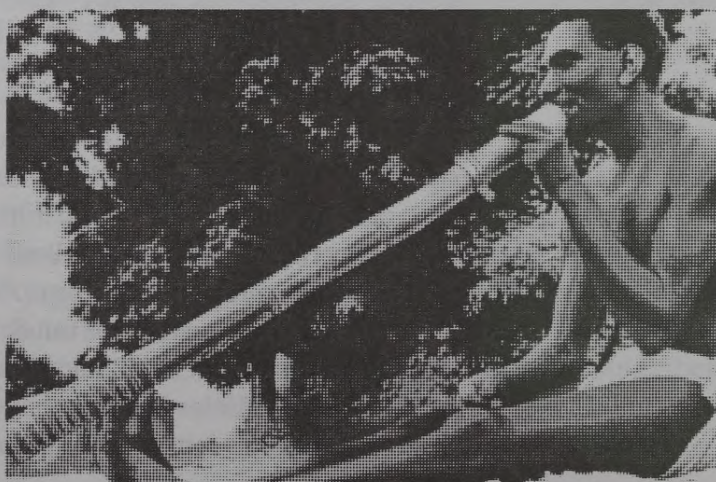
Austrālijas kontinents brīnumainā kārtā līdz mūsu dienām ir saglabājis daudz ko tādu, kas raksturīgs tikai šai zemei un nepastāv vairs nekur citur pasaulē. Tieši tāpat ir arī ar vietējo tautu, kuru skaits sniedzas pāri diviem simtiem, tradicionālo kultūru. Eiropieši visus šo tautu piederīgos sauc par aborigēniem, lai gan katrai tautai ir savs nosaukums. Lielākā daļa šo vietējo tautu gandrīz līdz mūsu dienām dzīvoja savā arhaiskajā pasaulē, kurā visampamatā ir mitoloģiskais pasaules skaidrojums un kurā par lielāko notikumu cilvēku dzīvē tika uzskatīti rituāli un maģiskās ceremonijas. Pēc aborigēnu uzskatiem, vienlaikus un ļoti tuvu viena otrai eksistē kā redzamā, ierastā pasaule, tā arī neredzamā, kuru apdzīvo neskaitāmi daudz dažādu garu. Šie gari spēj iejaukties gan cilvēku dzīvē, gan dabas norisēs, gan iespaidot dažādus notikumus. Cilvēkiem pieklājas ne tikai to vienmēr atcerēties, bet arī stāties kontaktos ar šo neredzamo pasauli.

Par dabas parādību, atsevišķu priekšmetu, darba iemaņu rašanos stāsta īpaši mīti. Pēc aborigēnu uzskatiem, visu rašanās mītu pirmsākumi meklējami īpašā zemē, kuru tie sauc par Sapņu zemi. Viņi vēl joprojām tic, ka šī zeme pastāv, un tieši tur mīt dažādie gari. Tie uzskata, ka noteiktu rituālu laikā, kad cilvēki nonāk transa stāvoklī, cilvēku dvēseles iegūst spēju ieskatīties Sapņu zemē. Šīs zemes aprakstam ir veltīti gan mīti, gan rituālu dziesmas,

gan aborigēnu tēlotājmāksla. Tas, ko svešinieks uztvertu kā abstraktu līniju, krāsu plankumu kombinējumu, patiesībā ir šīs neredzamās zemes karte.

Vairākums tradicionālo dziesmu ir konkrētu ceremoniju un rituālu sastāvdaļa. Dažas šo dziesmu kategorijas tiek nosauktas atbilstoši dažādiem totēmiem – mītiskiem, sevišķi augsti cienītiem konkrētas cilts priekštečiem. Totēmi var būt gan dzīvnieki, gan putni, koki, zivis vai kādas mītiskas būtnes. Piemēram, ir krokodila vai emu, žubītes vai arī zilmēles ķirzakas dziesmas. Citas dziesmu kategorijas tiek sauktas atbilstošā rituāla vārdā. Piemēram, pastāv lietus saukšanas, dziedēšanas, raudu dziesmas. Sevišķas ir tās dziesmas, kuras tiek dziedātas dzīvnieku vai putnu atdarināšanas deju laikā. Dejojāji ar apgleznotiem ķermeņiem, izdarot noteiktas kustības, ļoti precīzi atveido attiecīgā dzīvnieka manieres un kustību raksturu.

Mūzika pastāvīgi skan īpašās teatralizētās kopienas ceremonijās – “koroborī”, kurās tiek ietvertas gan dejas, gan kora dziesmas, gan pantomīma, gan mūzikas instrumentu spēle. Dažu rituālu maģisko dziesmu nozīme bija tik milzīga, ka pat izveidojās paraža mainīties ar dziesmām cilšu starpā. Bet gadījumā, ja šādai maiņas dziesmai nebija atbilstošās vērtības ekvivalenta, šo dziesmu vajadzēja “pirkt”.



2-20. attēls. Didžeri-dū spēlētājs.

Mūzikas instrumenti

Starp daudziem dažādiem aborigēnu mūzikas instrumentiem ar savu neparasto skanējumu izceļas īpašas garas (līdz pat 1.5 m) koka taures – “didžeri-dū”. Īpatnējs ir tas, ka izpildītājs vienlaikus ar pūšanas tehniku iemanās caur šo instrumentu “dziedāt”, artikulējot zilbes. Didžeridū šajā gadījumā ir kaut kas vidējs starp neparastu, platu tauri un megafonu, ko lieto balss pastiprināšanai. Pie tam, spēlējot didžeridū, tiek pielietota sevišķa elpošanas tehnika, kas nodrošina nepārtrauktu skanējumu. Gaiss tiek ievilkts caur degunu, vaigi speciāli tiek uzpūsti ar gaisu un ne tikai atgādina, bet arī izpilda plēšu funkciju. Caur muti gaiss nonāk taurē, bet caur degunu nemitīgi tiek papildināts gaisa krājums vaigos.

Papua Jaungvinejas mūzikas tradīcijas



2-21. attēls. Dūcējs no Jaungvinejas.

Jaungvineja pieder Melanēzijas reģionam. Tā ir ļoti liela sala ar kalniem un neizbrienamiem džungļiem, un to apdzīvo daudzas papuas tautas. Lielākā daļa dziesmu un mūzikas instrumentu tipu tiek izmantoti rituālos un tiem piedēvē maģisku nozīmi. Tas ir attiecināms arī uz bambusa stiebru “taurēm”, ar kurām saistās daudz priekšstatu. Pastāv dažādi šo instrumentu rašanās teiku varianti, priekšstati, ka paši šie instrumenti ir mitoloģisko un totēmisko senču, mirušo garu, pielūdzamo mitoloģisko briesmoņu iemiesojums.

Sakrāls raksturs piemīt ne tikai instrumentu skaņām, kuras tiek traktētas kā mitoloģisko būtņu balsis, bet arī pašiem instrumentiem. Visam, kas ar tiem saistīts, ir kāda dziļa, noteikta nozīme. Piemēram, gadījumos, kad taures tiek spēlētas pāri, tiek uzskatīts, ka viena no tām simbolizē sieviešu, otra – vīriešu sākumu; jaunas iegādātas vai izgatavotas taures tiek uztvertas kā iepriekšējo tauru bērni. Par attieksmi pret šiem instrumentiem kā pret dzīvām būtnēm liecina arī tāds fakts, ka tos laiku pa laikam baro, liekot instrumenta vaļējā galā barības kumosīkus.

It neparasts instruments ir “dūcējs”, kas ir labi apstrādātas īpaši izliektas plānas koka plāksnītes, kuras pēc formas atgādina vai nu zivi, vai abpusgriezīgu nazi, vai vārpstiņu. Vienā plāksnītes galā ir caurums, caur kuru izvelk garu auklu, ar ko to piestiprina garam bambusa

kātam. Bambusu vēcinot, auklā iesieto plāksnīti griež virs galvas, un tā šņākdama, dūkdama un kaukdama šķeļ gaisu. Dūcēju, tāpat kā tauru izcelšanās saistāma ar fantastiskiem apstākļiem un mitoloģiskiem spēkiem. Dūcējs parasti ir vīrišķības simbols. Ne tikai Jaungvinejā, bet arī citur Melanēzijā dūcējs simbolizē klana totēmu. Ļaudis tic, ka tā skaņā iemiesojusies pirmsenča balss, un tādējādi tas ir īpaša spēka avots. Tajā it kā akumulējas šī senča labie vai ļaunie spēki, kuri pāriet pie kopienas rituāla laikā, kad dūcēju griež vai tam pieskaras. Pēc tradīcijas dūcēja skanējumam ir jāizraisa trīsas un svētsvinīgu šausmu sajūta, pat tā pieminēšana vien var izraisīt steidzīgu daudzu klātesošo bēgšanu.

Havaju salu dziesmas

Polinēzijai raksturīga vokālās mūzikas tradīciju bagātība. Plaši ir izplatītas dažādas daudz balsības formas. Daudzu dziesmu melodika eiropiešiem šķiet daiļskanīga. Havaju salās lielākā daļa dziesmu ir saistīta ar deju un visas šīs dziesmas tiek sauktas par “mele hula”. Pats dejas stils ir ļoti neparasts: dejojājs izdara kustības ar rokām un kājām, pašam nemainot atrašanās vietu, bet vēl izsmalcinātāka ir dejas maniere, kad kustībā ir tikai pirksti un cilvēks “dejo” sēžot. Dziesmu teksti, kuri pavada šīs dejas, vēstī par dieviem, varoņiem un dabas skaistumu. Dziedāšanas maniere ir ļoti mierīga, bet pats mūzikas raksturs, lai gan vienkāršs, ir trausls, maigs un jūtu pilns.

7. nodaļa

AMERIKAS ZEMJU UN TAUTU MŪZIKA

Inuiti

Jokotāju dziesmas un dziesmu karš

Eirāzijas kontinenta ziemeļaustrumos, Aļaskā, Kanādā un Grenlandē dzīvo eskimosi; viņi paši sevi sauc par inuitiem. Bargo ziemeļu dabas apstākļu dēļ viņu izdzīvošana atkarīga no medību prasmes, kā arī no varēšanas sagādāt mājokli un apģērbu. Lai to nodrošinātu, nepieciešams vērsties pie dzīvnieku gariem “inua” vai atmosfēras gariem “sila”; to dara mednieks pats vai šamanis, dziedādams bungu pavadījumā. Garu godināšanai par godu tika rīkoti rituāli un svinības, kurās netrūka dziedāšanas, dejošanas, pantomīmas, maģisku darbību, stāstu stāstīšanas un sacensību. Katrām svinībām tika sacerētas jaunas dziesmas, bez tam svinību dalībnieki dziedāja viņu ģimenei vai tikai pašiem vien piederošās dziesmas.

Ļoti svarīgas bija mednieku spēka dziesmas, kurām vajadzēja nodrošināt labu veiksmi. Tās sacerēja mednieks pats, tās varēja arī nopirkt. Turklāt, ja pircējs “aizmirsa” samaksāt, tad viņš nevarēja vairs atcerēties vārdus.

Vēl nesenā pagātnē parastas bija jokotāju dziesmas. Par jokotājiem varēja būt divi attālos ciemos dzīvojoši radnieki, brālēni vai citi, kuri savstarpēji apmainījās dziesmām ar sūtņa palīdzību. Pirmais jokotājs sacerēja savu joku dziesmu un iemācīja kādam, kas devās uz attālo ciemu. Sūtnis, nonācis galā, to nodziedāja, tad iemācījās otrā jokotāja sacerēto atbildes dziesmu un atnesa atpakaļ. Tāda joku apmaiņa varēja turpināties pat gadiem ilgi.

Savstarpējos strīdus inuiti mēdza atrisināt apdziedāšanas dziesmu karā. Tā divi sastrīdējušies vīri saaicināja katrs savus radniekus par vērotājiem, ņēma katrs savas bungas, nostājās viens otram iepretim – un dziesmu karš sākās. Dziedātāji centās viens otru pārspēt asprātībā. Cīņa bija patiesi nopietna, jo zaudētāja kauns

bija tik liels, ka nereti viņam bija jāatstāj ciems un jādodas meklēt jaunu mājvietu.



2-22. attēls. Inuitu “dziesmu karš”.

Rāmja bungas

Vienīgie inuitu instrumenti ir rāmja bungas ar rokturi, sauktas “keiloutik”, “saujit” vai “čaujuk”, kā arī kastes veida bungas, sauktas “kailukuk”. Parasti tiek lietotas rāmja bungas, bet kastes veida bungas spēlē tikai dažās rituālajās dejās.

Rāmi bungām gatavo no egles vai alkšņa, tam pārstiepj vaļa vēdera plēvi vai briežādu. Rāmim piestiprina no vaļa kaula vai koka gatavotu ornamentētu rokturi. Bungas tur rokās un sit ar garu, lokanu egles vai vītola nūju, sitot pa apmalīti.

Ziemeļamerikas indiāņi

Skarbais liktenis

Pirmie iedzīvotāji Ziemeļamerikā ieradās no Sibīrijas jau vismaz pirms 20 000 gadu pa zemes šaurumu, kas toreiz savienoja šīs divas mūsdienās atdalītās zemes. Iedzīvotāju migrācija no Sibīrijas un Ameriku turpinājusies ilgi; tā rezultātā radušies dažādi antropoloģiskie tipi, kā arī izveidojušās daudzas ļoti atšķirīgas valodu grupas. Daudzas kultūras ir veidojušās un zudušas, dažos gadījumos sasniegdamas diezgan augstu attīstības līmeni, kā, piemēram, tolteku, maiju un vēlāk acteku kultūra; to ietekmē veidojās jauni civilizācijas centri Dienvidrietumos un Dienvidaustrumos. Diemžēl šos procesus nežēlīgi pārtrauca eiropiešu veiktā kolonizācija. Tās rezultātā Ziemeļamerikas indiāņi ir kļuvuši par minoritāti savā tēvu zemē. Tur, kur samērā nesen plauka un zēla indiāņu sabiedrība, kur saskaņā ar senču gudrību un likumiem dzīvoja neskaitāmas ciltis, šobrīd nedaudzās vietās ir atrodamas dažas kopienas. Vismazāk indiāņu palicis Amerikas austrumu krastā, kur kolonizācija sākās. Tā, piemēram, Ņujorkas štatā šobrīd dzīvo ap 6000 irokēzu. Lielākais indiāņu centrs ir Oklahoma ar vairāk nekā 110 000 dažādu tautību pārstāvju. Nedaudz mazāk viņu ir Arizonā un Ņūmeksikā – attiecīgi 75 000 un 50 000, taču atšķirībā no Oklahomas, kurp indiāņus deportēja no austrumu krastiem, šīs tautas te atrodas savā dzimtenē. Ap 20 000 siu indiāņu ir Dakotā un blakusštatos. Tad vēl ir dažas izkliedētas grupas Kalifornijā, Oregonā, Vašingtonā, Nevadā, Aidaho, Montānā, Viskonsinā, Minesotā – un tas arī viss.

Redzējumi un Saules deja

Kopš senseniem laikiem indiāņiem svarīgi ir bijuši redzējumi. Gan piedalīšanās lielos rituālos, gan arī dziļa pašiedvesma un koncentrēšanās varēja veicināt redzējuma piedzīvošanu. Redzējuma brīdī cilvēks piepildījās ar maģisku, pārdabisku spēku, viņš varēja apjaust tagadni un ielūkoties nākotnē, guva spēju ārstēt sevi un citus. Redzējumi palīdzēja uzsākt svarīgus pasākumus, izšķirties

par būtiskiem lēmumiem. Galu galā cilvēkam bija gandrīz neiespējami dzīvot bez redzējumiem.

Visvarenākais redzējumu piedzīvošanas veids Lielo Līdzenumu indiāņiem ir bijusi un arī tagad ir Saules deja. Reizi gadā sapulcējas visa cilts, lai piedalītos šajā dejā. Saules deju var uzsākt arī kādā īpaši grūtā brīdī, kad ciltij draud iznīcība un vajag nodrošināties ar pārdabisku spēku palīdzību. Redzējumi, kas tādā reizē rodas lielā vairumā, dod ciltij lielu labumu un nosaka arī tālāko rīcību.

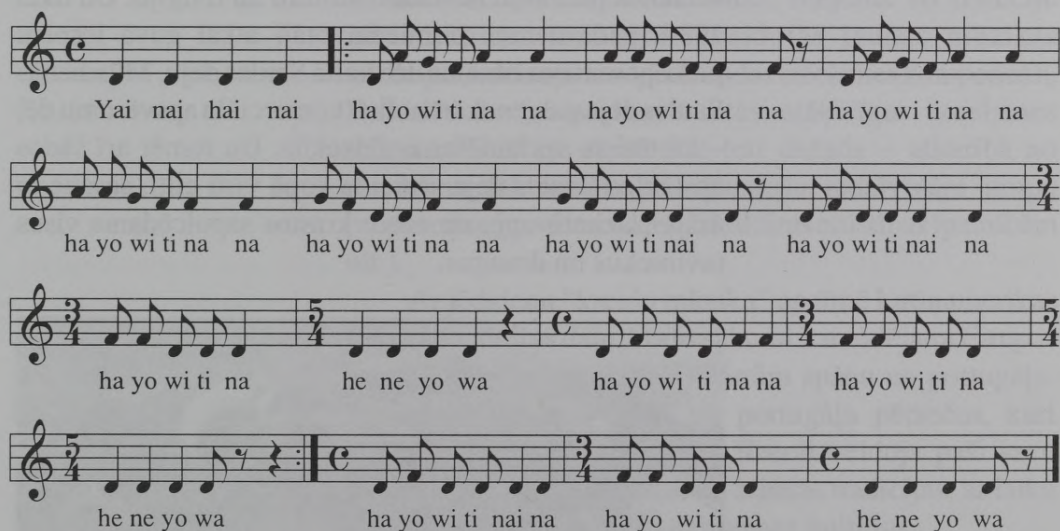
Saules dejas galvenais notikums ir kopīga dejošana ap īpašu centrālo rituāla stabu, kas ir pagatavots no



2-23. attēls. Dakotu Saules deja; zīmējums uz ādas.

ceremoniāli it kā nogalināta koka. Dejošana notiek aplī, neļaujot kopīgajai enerģijai izklīst. Dejojāji paši dzied, gandrīz nemaz nekustēdamies, un tikai dažas vienkāršas darbības atkārtojas visu ceremonijas laiku. Rituāla dalībnieki noteikti vairākas stundas neēd un nedzer, līdz beidzot sasniedz transa stāvokli un gūst redzējumu.

Dzied parasti tikai vīrieši – vairāki kopā. Nereti dziedāšanas laikā atskan kliegzieni vai dzīvnieku saucienu atdarinājumi. Dziesmu teksti pārsvarā ir bezjēdzīgu zilbju savirknējumi, tādi kā “ē hi jē, ē hi jē, o wi ja hē, o wi ja hē” vai “jai nai hai nai”.



2-27. nošu piemērs.

Komanču pejota dziesma.

Šādos redzējumos mēdza iegūt zināšanas par to, kā, saliekot kopā zināmus objektus, varētu iegūt sev labvēlīgu iznākumu, ieguva arī burvju vārdus vai dziesmas. Ja cilvēks nespēja izraisīt redzējumu un iegūt savu dziesmu, tad viņš to varēja nopirkt no cita, kam tas nāca viegli.

Dienvidrietumu pueblo indiāņiem bija daudz ceremoniju, kuru pamats meklējams sakrālo mītu sfērā. Viņu dejas, pēc būtības dramatizētas lūgšanas, bija stingri noteiktas un ļoti precīzi izmēģinātas, bija nepieciešama visu dalībnieku precīza kopdarbība. Deju laikā skanēja dziedāšana bungu pavadībā.

Līdzās šādām dejām bija arī kara un skalpu dejas, bifeļu dejas, godināšanas dziesmas. Savdabīga bija rituālā lielišanās, ko veica pirms cīņas. Visa cilts sarīkoja publisku ceremoniju, kurā ikviens karotājs izrādīja savus brašos nodomus. Lai arī izrādīšanās stipri pārsniedza vienkāršības un pieticības robežas, tomēr visam bija jānotiek precīzi un stingri saskaņā ar tradīcijām: tā, ja kāds lielīdamies pārsentās, tad saņēma stingru, noteiktu sabiedrības nopēlumu.

Amerikas Savienotajās Valstīs indiāņu Saules deja tika oficiāli aizliegta 1910. gadā – vienlaikus ar nežēlīgu vēršanos pret viņu tiesībām, kultūru un reliģiju. Un tikai 1934. gadā zemes pirmiedzīvotāji atkal guva iespēju piekopt sentēvu rituālus, to skaitā Saules deju. Mūsdienās Saules deja galvenokārt notiek komerciālu apsvērumu dēļ – kā tūristu izklaidēšanas līdzeklis. Un tomēr arī šādos apstākļos Saules deja saaicina kopā visu cilti, sasauc to mājās, dzimto upju un ezeru krastos sapulcēdama visus tuviniekus un draugus.



2-24. attēls. Lielās kara bungas.

Kara bungas

Vissvarīgākais instruments nenoliedzami ir bungas. Visā Ziemeļamerikā izplatītas ir rāmja bungas ar vienu ādu, pa tām parasti sit ar koka nūjiņu. Pueblo, šoni un citi apkārtnējo novadu indiāņi pazīst cilindriskas bungas ar divām ādām, zuņji – māla bungas. Šoni indiāņu kara bungas ir lielas, un tās spēlē vienlaikus 3–4 vīri, sitot ar

koka vālītēm un bungu pavadījumā dziedot.

Nereti bungošānu un dziedāšanu pavada svilpes un stabules. Pūšamos instrumentus mēdz gatavot no koka, kaut gan zināmi arī no kaula gatavoti instrumenti.

Kreolu mūzikas tradīcijas

Latīņamerikas zemju mūzikas tradīcijas ir ļoti dažādas un pēc savas izcelsmes un rakstura pieder trijām lielām grupām, kuras sakņojas Amerikas indiāņu, Eiropas un Āfrikas tautu mūzikā. Gadsimtu ritējumā šo tradīciju mijiedarbības rezultātā izveidojās jaunas mūzikas tradīcijas, kurās apvienojās dažādas izcelsmes komponenti. Dažādās Latīņamerikas vietās atšķirīgas izcelsmes mūzikas tradīciju samērs ir ļoti dažāds – atkarībā no daudziem faktoriem (no atbilstošo iedzīvotāju grupu proporcijas, no vēsturiskās un kultūras attīstības īpatnībām utt.).

Ar jēdzienu “kreolu mūzika” apzīmē Latīņamerikas mūzikas kultūras daļu, kuras sākumi ir meklējami Eiropas mūzikas tradīcijās, pirmām kārtām spāņu un portugāļu. Par kreoliem sauc spāņu un portugāļu pēctečus, kuri dzimuši aizokeāna kolonijās. Kreoli veidoja paši savu kultūru, kura, kaut arī paturēja bijušās tradīcijas, ar laiku attālinājās no vēsturiskās dzimtenes kultūras.

Kreolu mūzika dominē galvenokārt Meksikā un lielākajā Centrālās Amerikas un Dienvidamerikas daļā – Argentīnā, Čīlē, Venecuēlā, Urugvajā. Kreolu mūzikas tradīcijas ietver simtiem dziesmu un deju veidu un tipu, desmitiem mūzikas instrumentu un instrumentālo ansambļu.

Latīņamerikā ieviestām Eiropas mūzikas tradīcijām bija dažāds liktenis. Dažas formas un žanri ilgstoši saglabājās tajā pašā vai gandrīz tajā pašā veidā, kādā tur nokļuva. Tas vairāk attiecināms uz romancēm, reliģiskajām un ieražu dziesmām, bērnu un šūpuļdziesmām. Dažas formas jaunajos apstākļos mainījās, radot jaunas tradīcijas. Spāņu un portugāļu mūzikas evolūcija Amerikas kolonijās

norisinājās citādos apstākļos nekā Eiropā. Rezultātā jau 17.–18. gadsimtu mijā Amerikas spāņu un portugāļu kolonijās izveidojās jauna kreolu mūzikas kultūra, kas ievērojami atšķīrās no tās pirmsākuma avotiem.

Svarīgi atzīmēt, ka kreolu tradicionālā mūzika (tā, ko mēdz saukt par mūzikas folkloru) krasi atšķiras no spāņu un portugāļu tradīcijām. Senlaicīgās kreolu mūzikas skaņkārtas un melodika ir izteikti citādāka. Kreolu tautiskajām dejām nav prototipu Pireneju pussalas tautas horeogrāfijā. Savukārt arī Ibērijas mūzikas tradīciju reģionālās formas un žanri nav atrodamī spāņu Amerikā. Tas pats arī attiecas uz mūzikas instrumentāriju.

Tajā pašā laikā Latīņamerikas zemju tradīcijās saglabājās gregorisko dziedājumu melodika, spāņu 15.–16. gadsimta galma dzeja un plaši izplatījās spāņu profesionālās mūzikas formas. Praktiski visu kreolu tautisko deju un to mūzikas izcelsme tieši saistīta nevis ar Eiropas tautiskajām, bet gan 16.–19. gadsimta salonu dejām. Piemēram, samakueka izcēlās no spāņu sarabandas, kuando – no franču menueta, perikona – no angļu kontrdansa, rančera – no poļu mazurkas, čamame – no čehu polkas. Pārsteidzoši, ka Latīņamerikas tradicionālās mūzikas dziļākajos slāņos vēl jaušams viduslaiku minnezengeru un trubadūru mantojums.

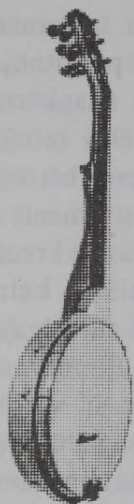
Pēc tam, kad Spānijas un Portugāles Amerikas kolonijas 19. gadsimta sākumā izcīnīja neatkarību, pastiprinājās citu Eiropas (franču, angļu, vācu un slāvu) mūzikas tradīciju iespaids. Dažās Latīņamerikas daļās pieauga indiāņu un afroamerikāņu mūzikas tradīciju ietekme. Līdz ar to pastiprinājās kreolu mūzikas savdabība. 20. gadsimta sākumā jau izveidojās visas kreolu mūzikas galvenās iezīmes. Tās pamatprincipi, bez šaubām, ir eiropiski attiecībā uz melodiku, harmoniju, ritmiku, poētiku, formas uzbūvi. Taču tās emocionālais raksturs un kolorīts, kā arī ekspresija būtiski atšķiras no Spānijas un Portugāles “tautas mūzikas”, kā arī no citu Eiropas zemju mūzikas tradīcijām. Kreolu mūzika, kaut arī ar eiropisku izcelsmi, ir diezgan īpatnēja un mākslinieciskā izpausmē ļoti krāšņa un spoža.

Kreolu mūzikai raksturīgs trīsdalīga taktsmēra pārsvars; bieži tiek izmantoti mainīgi metri un poliritmija. Galvenokārt izmanto mažora un minora skaņkārtu. Dziesmas tiek dziedātas divbalsīgi paralēlās tercās; dziedājumu noteikti pavadā mūzikas instrumenti, bet deju – dziedāšana. Galvenais kreolu mūzikas instruments ir ģitāra un tās vietējie paveidi. Minētais attiecas uz kreolu mūziku visā Latīņamerikā. Bet vienlaikus katrā Latīņamerikas zemē šai mūzikai piemīt tikai attiecīgajai vietai raksturīgas stilistiskās īpatnības. Piemēram, Urugvajas un Argentīnas kreolu mūzika ir vairāk eiropēizēta nekā Peru vai Bolīvijā, kur vēl saglabājušās 18.–19. gadsimta arhaiskās formas. Venecuēlā ir manāma afroamerikāņu ietekme skaņkārtās un metroritmikā. Reģionālo izpausmju dažādība ir manāma pat vienas valsts vai provinces ietvaros.

Blūza un spiričuelu tradīcijas sākumi

Pirmie melnādainie cilvēki pašreizējā ASV teritorijā tika ievesti 17. gadsimta sākumā. Tajā laikā pieauga vajadzība pēc darbaspēka angļu Amerikas kolonijās. Vietējie indiāņi kategoriski atteicās strādāt baltajiem. Savukārt no Āfrikas ievestos melnos vergus varēja piespiest to darīt. Tādējādi Ziemeļamerikā līdz 1700. gadam visās trīspadsmit angļu kolonijās, no kurām vēlāk izveidojās Amerikas Savienotās Valstis, izplatījās verdzība.

Atšķirībā no spāņu un portugāļu vergu tirgotājiem angļi no paša sākuma ar nežēlīgām metodēm spieda šos melnos vergus integrēties jaunajā vidē, dažādiem paņēmieniem aizliedzot izpildīt melno tradicionālos rituālus un piespiedu kārtā pieņemt kristietību. Saprotoot lielo lomu, kuru šo cilvēku reliģiskajos rituālos nozīmē mūzika, ierobežoja tās atskaņošanu, pat aizliedza vergu kuģos ceļā no Āfrikas krastiem līdz Amerikai ņemt līdzī mūzikas instrumentus. Un tomēr dažiem izdevās slepus



2-25. attēls. Bandžo.

aizvest uz Ameriku nelielas vienkāršas bungas un stīgu instrumentus. Un, lūk, uz šo stīgu instrumentu bāzes šajos jaunos – tik nežēlīgajos krastos tapa jauns instruments, kuru tagad visa pasaule pazīst ar nosaukumu “bandžo”.

Vēl koloniālajā periodā, t. i., līdz 1786. gadam, pirms ASV neatkarības pasludināšanas, melno vergu muzikalitāte tika pamanīta un ieguva lielu balto atzinību. Tā, piemēram, melnādainie svētdienās gāja balto baznīcā, kur aizņēma tiem speciāli atvēlētas vietas un ārkārtīgi aizrautīgi dziedāja protestantu himnas. Dziedāja arī dienvidu kokvilnas plantāciju laukos savas “darba dziesmas”. Šīm dziesmām bija ļoti svarīga funkcija: tās piedeva darbam ritmu, saskaņoja kopējos centienus un – pats svarīgākais – mazināja emocionālo spriedzi, mudināja uz darbu.

Strādājot uz lauka, pārnēsājot smagas kravas kuģu piestātnēs, šiem melnajiem vergiem bija raksturīgi īpatnēji izsaukieni, kuri vēlāk pārveidojās garās un emocionāli piesātinātās frāzēs.

Spiriĉueli

19. gadsimtā visos štatos izplatījās reliģioza kustība, ko nosauca par “Lielo atdzimšanu” vai “Otro atmodu”. Tā aizrāva arī melnos. Ap to laiku viņi jau bija kļuvuši cītīgi kristieši, piedalījās dievkalpojumu sarīkojumos, kur pulcējās tūkstošiem cilvēku, un ar entuziasmu dziedāja balto garīgos dziedājumus un himnas. Taču savās – melno baznīcās viņi varēja gandrīz stihiski attīstīt savu īpašu reliģiskās tautas dziesmas paveidu, kuru sauca par “spiriĉuelu” (no *spiritual song* – “garīgā dziesma”). Tieši tajā tika izmantota Āfrikas dziedāšanai raksturīgā forma “jautājums–atbilde”. Tas notiek šādā veidā: draudzes līderis izdzied vienu dziesmas rindiņu, bet pārējie to atkārto. Vai arī tā: pēc katra pantiņa, ko nodzied līderis, draudze atkārto vienu un to pašu vienkāršu refrēnu. Daudzi spiriĉueli sākotnēji tika improvizēti dievkalpojumu laikā, to tekstos atainojās vergu dzīves grūtības, viņu ciešanas. Tāpēc šajās dziesmās jo spēcīgāk tika izteiktas cerības pēc apsolītās zemes un pastarās dienas gaidas. Ļoti bieži šīm

I'm gonna lay down my sword and shield down by the riv-er - side,
 down by the riv-er - side, down by the riverside. I'm gonna lay down my
 sword and shield down by the riv-er-side, and stud- y war no more.
 I ain't gonna stud-y war no more, ain't gonna stud-y war no more, ain't gonna
 stud-y war no more. I ain't gonna stud-y war no more, ain't gonna
 stud-y war no more, ain't gonna stud-y war no more.

2-28. nošu piemērs. *Spiričuēls*
"Down by the Riverside".

dziesmām piemīt enerģisks un jautrs raksturs, kas norāda uz ticības spēku.

Pavadot baznīcā vairākas stundas (dažkārt līdz pat pusnaktij), draudze, pašai dziedīgi lūgdama Dievu un dziedot, pamazām nonāca līdz ekstāzei. Un tādos brīžos, kad visi dziedot ritmiski kustējās, negaidīti ik pa brīdim izskanēja arī raksturīgi izsaučieni. Šādā nokaitētā gaisotnē izkristalizējās melno amerikāņu mūzika, kas būtiski atšķīrās gan no Āfrikas, gan no balto amerikāņu mūzikas (kura ap to laiku vēl bija izteikti eiropiska). Atšķirība izpaudās intonēšanā, melodikā, ekspresijā. Spiričuēla tradīciju veidošanās gaitā meloritmiskās formulas kļuva par pamatu turpmākajiem melno amerikāņu (bieži tos sauc par afroamerikāņiem) mūzikas veidiem.

Blūzs

Pēc ASV pilsoņkara beigām (1861–1865), kad verdzībai pienāca gals, daudziem melnādainajiem vajadzēja savu dzīvi pārkārtot atbilstoši iegūtajai brīvībai. Tas bija zināms trieciens ierastajam dzīves ritmam. Daži izrādījās šķirti no savām ģimenēm un draugiem, daži nokļuva cietumā vai arī bija spiesti pelnīt savu gabalu maizes smagos darbos. Bija arī tādi, kuriem nācās ubagot. Visas savas sāpes, vientulības un pamestības jūtas daži izteica solodziesmās. Šīs emocionālās dziesmas, kurās tika izmantotas jau minēto darba dziesmu un spiričuēlu izsaucienu intonācijas, nosauca par blūziem (angl. *blues*).

Blūzi un spiričuēli kļuva svarīgākie afroamerikāņu mūzikas veidi. Atšķirība: spiričuēls – kora vai grupas dziesma, blūzs – solodziesma; spiričuēlam ir garīgs saturs, blūzam – laicīgs. Bet muzikālā ziņā tiem ir daudz kopīga.

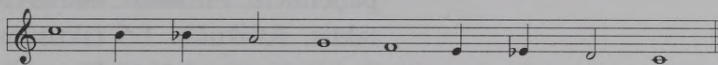
Blūza izpildīšana ļoti ātri kļuva par izklaides veidu. Izpildītāji, kuri visbiežāk bija arī dziesmu autori, sāka izmantot savu māku klausītāju izklāidei – pie lauku ugunskuriem, ciematu nabadzīgākajos rajonos utt. Pavadijumam balsij viņi izmantoja jebkurus pieejamos instrumentus, bet visbiežāk bandžo vai mutes harmonikas.

Visagrīnākais blūzs parādījās Misisipi deltas lauku rajonos, kur pirmatnējā veidā, ko sauca par kantriblūzu vai agrīno blūzu, to vēl varēja dzirdēt līdz pat mūsu gadsimta 60. gadiem. Kad blūzs sāka skanēt arī pilsētās – pat bāros un krogos par naudu, tas sāka mainīt savu raksturu. Mainījās dziesmu tematika – blakus vientulības noskaņām parādījās izaicinošs humors, pat ākstīšanās, pavadījumā citi instrumenti (ģitāra un vēlāk klavieres). Šīs pilsētas blūzs pēc būtības ir vēl daļēji tradicionālā mūzika, bet vienlaikus jau pārstāv arī populārā žanra sākumus.

Jau savā arhaiskajā formā blūzā sakopojas tam visraksturīgākās īpašības, un tās saglabājas arī attīstības gaitā. Pirmām kārtām tā ir specifiska skaņkārtā: blūza dziedātāji, bet vēlāk arī instrumentālisti intonē gammas trešo un septīto pakāpi tādā veidā, ka atbilstošie toņi vai nu parādās neitrālā pozīcijā (piemēram, do mažorā blūza

trešā pakāpe ir kaut kas starp mi bemolu un mi bekaru), vai arī tonis ir slidošs.

2-29. nošu piemērs. Blūza skaņurinda.



Šāds princips sakņojas Āfrikas tradicionālajā mūzikā, bet amerikāņu melno mūzikā tas parādās saistībā ar spīričuelu. Muzikologiem tas kļuva zināms, pateicoties blūzam, tādējādi tika nosaukts par “blūza skaņkārtu”. Slidošie toņi padara skaņdarba melodisko līniju sevišķi elastīgu un dod iespēju vēl precīzāk izteikt emocionālā stāvokļa nianšes. Šos gurdenos izlocītos toņus džeza mūziķi nosauca par “blūza notīm” (angl. *blue notes*; latviski vārds *blue* nozīmē “zils”, bet saistībā ar šo mūziku amerikāņu angļu valodā šim vārdam radās vēl tādas nozīmes kā “melanholija”, “skumjas”, “grūtsirdība”).

Kad blūzam raksturīgās intonācijas un melodika izplatījās džezā, pēdējā neizpalika arī tam atbilstošās emocijas. Sevišķi svarīga kā blūzam, tā arī ar to saistītajiem melno mūzikas veidiem izrādījās blūza uzbūves forma. Parasti tas ir muzikālais periods, kas satur divpadsmit taktis un dalās trijās četraktu frāzēs. Pirmā pantiņa rinda tiek dziedāta divas reizes uz atkārtotošo melodiju, tai seko vēl viena rindiņa ar citu melodiju. Šo uzbūves formu shematiski varētu izteikt tā: AAB. Ir vēl viens svarīgs moments: katra no šīm trijām frāzēm balstās uz pilnīgi konkrētu akordu secību. Blūzā tiek izmantotas vienkāršas harmonijas. Lietojot Eiropā pieņemtos harmonisko funkciju apzīmējumus (T – tonika, S – subdominante, D – dominante), šo akordu secību divpadsmit taktu klasiskajā blūzā varam parādīt šādi:

1. rinda / 1. melodiskā frāze	T (S)
2. rinda / 1. melodiskā frāze	S T
3. rinda / 2. melodiskā frāze	D S T (D)

Pēdējā svarīgā blūza pazīme ir iespēja improvizēt. Reāli blūzā tika izmantoti dažādi improvizācijas paņēmieni. Pirmkārt, katras rindiņas teksts ilgst tikai 2.5 taktis. Atlikušās 1.5 taktis mūziķis var aizpildīt ar no izskanējušās frāzes kaut kāda melodiska fragmenta dziedāšanu (darot to, dziedātājs izmanto kādas bezjēdzīgas zilbes; vēlāk šo paņēmieni sāka izmantot arī džezā, kurā tas ieguva nosaukumu *scat singing*) vai ar improvizāciju uz pavadošā instrumenta. Kad melodija atkārtojas otrajā frāzē, tā tiek variēta un izrotāta. Konstantā 12-taktu blūza perioda struktūra ar nemainīgu akordu secību un blūzam raksturīgā ritmiskā pulsācija paver plašas iespējas kā meloīdiskai improvizācijai, tā arī ritmiski brīvai meloīdiskās līnijas attīstībai. Viens no vissvarīgākiem blūza izteiksmes līdzekļiem ir nemitīga toņu tembrālo krāsu maiņa.

The blues a-round me if it's night or day

The blues a-round me if it's night or day

Un - less you love me they won't go a - way.

2-30. nošu piemērs. Blūzs.

Visas šīs blūza īpašības – sevišķs izteiksmes spēks, improvizēšanas iespējas – atnesa tam milzīgu popularitāti tā vēlīnajos paveidos: pilsētas blūzā un ritmblūzā. Tās kļuva par džeza un rokmūzikas kodolu.

8. nodaļa

PASAULES TAUTU MŪZIKA LATVIJĀ

Dažādu tautu mūzikas kultūras veidojas un attīstās, mijiedarbojoties ar citu tuvāku un tālāku tautu mūziku. Pastiprinoties noslēgtībai zināmos vēstures posmos, šāda mijiedarbība var pavājināties, tomēr tā neizzūd nekad. Pilsētas mūždien ir bijušas daudz atvērtākas jaunajam, neparastajam nekā tradicionālās un konservatīvās lauku kopienas. Agrākos laikos nozīmīgākie jaunu muzikālo ietekmju izplatīšanās cēloņi bija karagājieni, tirdzniecība, tautu staigāšana, apkārtklejojošie muzikanti, precības dažādu tautu pārstāvju starpā un citi, turpretim mūsdienās šīs ietekmes izplatās galvenokārt ar radio, televīzijas, skaņu ierakstu, kā arī koncertu un festivālu palīdzību.

Mazākumtautību mūzika

**No senākajiem
laikiem līdz 20.
gadsimta vidum**

Kopīgā Latvijas muzikālās dzīves aina visos vēstures laika posmos veidojusies no atsevišķu tās teritorijā dzīvojošo tautību, reliģisko, profesionālo vai citādu iedzīvotāju grupu muzikālās darbības. Nav tiešu liecību par senāko zināmo Latvijas tautu – baltisko latgaļu, sēļu, zemgaļu, kuršu un somugrisko lībiešu – mūziku. Mūdienu Latvijas tradicionālajā mūzikā varam saklausīt vienīgi tālas atbalsis no aizvēsturiskiem laikiem. Tādas pašas tālas atskaņas no citu tautu mūzikas skanēšanas Latvijas zemē rodamas folkloras, vēstures un citos materiālos. Tā, piemēram, vairākās dainās minēto vara tauri var skaidrot kā tautas dzejas tradīcijā saglabājušos priekšstatu par vikingu bronzas tauru – luru – spēlēšanu. Par vairāku tautību karotāju muzicēšanu, pavadot nakti pie ugunsкура, vēsta Indriķa “Livonijas hronika”:

“[Karotāji] dienā cīnījās, naktī sarīkoja spēles un klaigāja. Līvi un leti, sizdami zobenus pret vairogiem un reizē kliegdami, vācieši ar savām bungām un stabulēm un citiem mūzikas instrumentiem, krievi ar saviem

instrumentiem un bļautišanos – visi vadija nakti bez miega.”

Muzikālās dzīves kopīgā aina Latvijā stipri izmainījās pēc 13. gadsimta, kad lielākā krusta karotāju daļa apmetās iekarotajās zemēs uz dzīvi. Viņiem sekoja iecerotāji no Svētās Romas zemēm, galvenokārt vācieši, un drīz vien muzikālā dzīve pilsētās, muižās un baznīcās uz vairākiem gadsimtiem bija kā viņu izcelsmes zemes muzikālās dzīves atspulgs. Vācu tautas mūzikas iespaids Latvijā ordeņa laikos un pirmajos gadsimtos pēc reformācijas ir diezgan mazs, jo vācieši Livonijā lielākoties bija zemes un baznīcas kungi, tirgotāji, pilsētu amatnieki, bet ne zemnieki, un vāciski runājošā iedzīvotāju daļa piekopa baznīcas mūziku, dažādus augstās un smalkās mūzikas veidus, pilsētu populāro mūziku, bet ne tautas mūziku.

18. un 19. gadsimtā vācu tautas mūzikas iespaids pastiprinājās. Diezgan daudzās vācu tautas dziesmas latviešu vidū izplatījās ar dažādu publikāciju, jo sevišķi Gotharda Frīdriha Stendera (1714–1796) sakopoto ziņģu krājumu starpniecību, nevis tieši no vācu vienkāršajiem ļaudīm. Domājams, ka dažādajiem vācu mūzikas veidiem ir liela nozīme latviešu tautas mūzikas vēlinā slāņa veidošanā. Diezin vai bez vācu mūzikas, tajā skaitā tautas mūzikas līdzdalības domājama funkcionālās harmonijas un līdz ar to mažora skaņkārtas principu ieviešanās latviešu tautas mūzikā.

Zemnieku un citu zemāko iedzīvotāju slāņu plašāka pārvietošanās feodālisma laikā nebija raksturīga, tāpēc līdz pat 19. gadsimta vidum latviešu tuvāko kaimiņu – igauņu krievu, baltkrievu, lietuviešu – tagadējās Latvijas teritorijā nebija daudz. Tomēr ir zināms par lielāku iedzīvotāju grupu pārvietošanos un apmešanos uz dzīvi.

Tādi, piemēram, ir tā sauktie “krieviņi” – patiesībā pareizticīgie somugrisko votu tautasbrāļi, kurus Livonijas ordenis pēc iebrukuma Novgorodas zemēs 15. gadsimta vidū saņēma gūstā un nometināja Bauskas apkārtnē, lai tos izmantotu Bauskas pils būvdarbos. Šie voti savu valodu, ieražas un mūziku saglabāja līdz 19. gadsimta beigām. Ludzas apriņķī vēl 20. gadsimta 30. gados dzīvoja

samērā daudz igauņu, un Emīlis Melngailis (1874–1954) savu folkloras ekspedīciju laikā tur dzirdēja un pierakstīja igauņu dziesmas. Krievijas vecticībnieki, glābdamies no briesmīgajām vajāšanām viņu dzimtenē, veselām kopienām apmetās uz dzīvi Krievijas kaimiņzemēs, tostarp arī Latvijas austrumdaļā – Latgalē. Dzīvodami savrup un kulturāli un reliģiski atšķirdamies no apkārtējiem, viņi līdz pat šodienai saglabājuši savas dziesmas un dziedāšanas veidu. No 19. gadsimta vidus līdz 20. gadsimta vidum daudz lietuviešu laukstrādnieku devās meklēt darbu Latvijas laukos, nereti tur apmezdamies arī uz dzīvi. Kur viņi bija, tur skanēja lietuviešu dziesmas. Par to 19. gadsimta vidū pat rakstīja “Latviešu Avīzes”:

“Leišu meldiņi skan bēdīgi, pavisam citādi nekā latviešu dziesmas. Jau no tālienes var izšķirt, vai dziedātāji ir leiši vai latvieši.”

Sēlijas pierobežā ir pat tāds ticējums:

“Kad leiši dzied, tad būs lietus.”

Čigānu mūzika

Pēc Livonijas kara 16. gadsimta beigās Latvijā ienāca pirmās čigānu grupas, un lielākā skaitā viņi ieradās 17.–18. gadsimtā. Čigānu pirmsdzimtene ir Indijas Bengālija. Izceļojuši no tās mūsu ēras 1. gadu tūkstoša beigās, viņi apmetās uz dzīvi Mazāzijā un Ēģiptē, no kurienes vēlāk ieceļoja Eiropā – Pireneju pussalā, Balkānos, Donavas līdzenuma zemēs. Virzīdamies caur Žečpospolitu, viņi nonāca arī Kurzemes hercogistē un citās Latvijas zemēs un apmetās uz dzīvi vientuļākos lauku apvidos.

Čigāni dzīvoja savrup un daudzu gadsimtu laikā spēja saglabāt savu valodu, dzīves veidu, ieražas un, protams, arī mūziku – taboru dziesmas un ceļojumu laikā no citām tautām pārņemto un pārveidoto populāro mūziku. Latvijas čigānu taboru dziesmas ir divējādas: lēnās balādiskās un ātrās deju dziesmas. Balāžu dziesmās čigāni dzied par zirgiem, ugunskuriem, muzikantiem, meitenēm, kā arī par dažādiem notikumiem. Deju dziesmas ir īsas, bet dziedot tekstu mēdz daudzkārt atkārtot – visu vai pa daļām, nereti to pavadot ar dažādiem izsaučieniem. Kopumā tomēr par Latvijas čigānu mūziku zināms gaužām

maz. Dažas dziesmas vēl 30. gados pierakstījis Emīlis Melngailis, bet 80. gadu sākumā čigāniete Elvīna Pauča (1903) ir iedziedājusi mazo skaņuplati.

Ebreju mūzika

Ap to pašu laiku, kad Livonijas zemēs iebrauca čigānu pajūgi, Baltijas zemju iedzīvotāji iepazīna citu no savas Āzijas dzimtenes trimdā izraidītu tautu – ebrejus. Sākumā viņi te ieradās kā tirgotāji, bet pēc Polijas un Lietuvas sadalīšanas 18. gadsimtā liels skaits ebreju ieceļoja Krievijas impērijas nomalēs, tostarp arī Vidzemē, Kurzemē un Latgalē, un apmetās uz dzīvi miestos un pilsētās, izņemot Rīgu.

Ebreju kopienu dzīvē ievērojama loma bija mūzikai: tā skanēja gan reliģiskos svētkos, gan sadzīvē. Arhaisku Bībeles rečitācijas tradīciju bija saglabājuši sinagogu dziedājumi senebreju valodā; tos parasti izpildīja kantors. Šiem dziedājumiem raksturīga izrotāta melodika un runas intonācijām tuva ritmika. Ebreju sadzīves un ieražu mūzikai raksturīgi vairāki žanri – deju dziesmas, balādes, gaudu dziesmas, galda dziesmas. Šīs dziesmas pārsvarā dziedāja idišā – ebreju sarunvalodā, ko var uzskatīt par vienu no vācu valodas dialektiem. Sadzīves un ieražu mūzikas stila izveidošanā zināma nozīme bija no senākiem laikiem mantotajiem persiešu un arābu mūzikas, bet vēlāk – Austroungārijas un Krievijas impērijas rietumu daļas pilsētu, kā arī vācu populārās mūzikas elementiem.

Diezgan maz ir zināms par ebreju mūziķiem – klezmeriem. Vissvarīgākie bija vijolnieki, bet reizēm klezmeri spēlēja nelielos ansambļos, kuros bez vijoles bija vēl cimbole, kontrabass un klarnete.

Interesanti pieminēt, ka Emīlis Melngailis savas folklorista gaitas sāka tieši ar ebreju mūzikas materiālu vākšanu. 1898. gada vasarā Lietuvā Ķedaiņos viņu savaldzināja veca ebreja dziedājums, ko viņš tūlīt pierakstīja. Nākamajā dienā rakstīšana turpinājās, un pēc nedēļas bija gatavs ebreju dziesmu krājums ar 120 melodijām; dziesmu tekstus ebreju kvadrātiskajā rakstā un arī latīņu transkripcijā pierakstīja kāds inteliģents ebreju jauneklis. Rudenī atgrieždamies Pēterpilī,

komponists šo krājumu nodeva Ģeogrāfijas biedrībai glabāšanā, tomēr pēc revolūcijas tas izrādījās pazudis.

Latvijas ebreju dziesmas, kopskaitā dažus simtus, 1980. gados savāca un apkopoja Maksis Goldins.

Vēstures gaitā latviešu zemes nonāca dažādu varu pakļautībā; administratīvā ziņā Latvijas novadi ir bijuši Zviedrijas, Polijas un Lietuvas vai Krievijas sastāvā. Attiecīgajā laikā zināms skaits administrācijas, ierēdņu un citādu ļaužu ir ieplūdis Latvijā – ikreiz ar savu mūziku.

20. gadsimta otrajā pusē

Otrais pasaules karš pašos pamatos izmainīja etnisko un līdz ar to arī mūzikas kultūras situāciju Latvijā. Latvieši paši kļuva par mazākumtautību krieviskajā Padomju Savienībā, jo formāli atstātās republiku robežas faktiski nepastāvēja. Tādējādi arī pašu latviešu mūzika šajā laika posmā būtu iekļaujama mazākumtautību mūzikas kategorijā.

Iepriekš aplūkoto Latvijas tautu mūzikas kultūras bija pakļautas sovjetizācijai, un tās pakāpeniski deformējās. Radās dažādas tautas mūzikas hibrīdformas: padomju folklorā, aģitbrigādes, tautas mūzikas instrumentu orķestri, dziesmu un deju kolektīvi utt.

Tajā pašā laikā īpaši veicināto etniskās migrācijas procesu rezultātā Latvijas teritorijā ieplūda liels skaits dažādu jaunu tautību pārstāvju – ukraiņi, moldāvi, uzbeki, tatāri un daudzi citi. Šāds tautību raibums tomēr neveicināja mūzikas dzīves daudzveidību, jo migrantus sovjetizācija bija skārusi visvairāk un tā rezultātā viņu nacionālās kultūras bagāža izrādījās stipri deformēta un faktiski arī visnabadzīgākā.

Neatkarības atjaunošana 1991. gadā radīja apstākļus etnisko mūzikas tradīciju atdzimšanai, un dažu nacionālo kultūras biedrību muzikālās aktivitātes jau piesaistījušas atjaunotās Latvijas sabiedrības uzmanību. Tomēr sovjetizācijas smagais mantojums Latvijas mazākumtautību kultūrā būs jūtams vēl ilgi.

Mūzikas dzīve un masu informācijas līdzekļi

Koncerti un festivāli

Mūsdienās saskare ar citu tautu mūziku nereti notiek koncertu veidā. Kaut gan šādā gadījumā tautas mūzika tiek "izrauta" no savas pastāvēšanas vides un tiek pakļauta skatuves likumībām, tomēr saglabājas tās skanējuma īpatnības, ekspresija, muzikālā valoda. Šo mūziku izpilda dzīvi cilvēki, kādas noteiktas tautas pārstāvji, un šajā mūzikā izpaužas viņu īpatnējā pasaules uztvere, viņu mentalitāte un sazināšanās veids ar citiem. Klausītājiem ir iespēja gūt tiešus citas mūzikas un kultūras tradīcijas iespaidus, kā arī emocionāli pārdzīvot savu saskarsmi ar šīs mūzikas kultūras pārstāvjiem.

Citu tautu mūzika Latvijas koncertu dzīvē agrākajos gados ir skanējusi diezgan reti, un tikai 80. gados mūsu zemi sāka biežāk apmeklēt citu zemju mūziķi. Nedaudz agrāk, 1978. gadā, diezgan ievērojams notikums šajā ziņā bija Senegālas nacionālā tradicionālās mūzikas ansambļa koncerts Rīgas Operas un baleta teātrī. Daudziem patika japāņu mūziķu – koto trio un šakuhači – no Kobes viesošanās 1983. gadā, kā arī koto ansambļa uzstāšanās gandrīz desmit gadus vēlāk. Indijas Radžastānas štata tradicionālo mūziku un dejas 1987. gadā uz Rīgu atveda Komala Kothari izveidotais ansamblis.

Diezgan bieži Latvijā ir skanējusi Indijas klasiskā mūzika. Tā vairāki izcili mūziķi viesojās Indijas mūzikas festivāla laikā 1987. gadā, viņu vidū sitārists Ustads Imrat Hans ar dēliem, šenaja virtuozs Bismillā Hans. Neaizmirstami bija dhrupada stila dziedātāju brāļu Dagaru koncerti. Īpašs notikums bija pasaulslavenā sitārista Ravi Šankara uzstāšanās 1988. gadā. Kopš 80. gadu beigām Indijas klasiskās mūzikas koncerti ar pašmāju – Rīgas un Viļņas – mūziķu piedalīšanos ir jau parasta lieta.

Ar Āzijas un Āfrikas mūzikas popularizēšanu nodarbojas 1990. gadā izveidotais Latvijas Orientālās mūzikas centrs. Ir notikuši vairāki tā rīkoti pasākumi, tostarp Taivānas Kaošungas pilsētas ķīniešu orķestra un

ķīniešu etnomuzikologa un mūziķa Džena Žuidžeņa uzstāšanās. 1996. gadā Rīgā un Liepājā uzstājās ķīniešu *liyuanxi* mūzikas teātra ansamblis “Han Tang Yuefu” no Taipejas.

Kopš 80. gadu sākuma Latvijā arvien biežāk dzirdami tuvākie kaimiņi – lietuvieši un igauņi. Folkloras kopas un atsevišķi mūziķi koncertējuši muzeju dienās, Brīvdabas muzeja gadatirgos, oficiālās un vēl biežāk neformālās saulgriežu un citu gadskārtu svētku svinībās. Desmit gadu laikā šāda savstarpēja Baltijas kaimiņu ciemošanās ir piedzīvojusi pacēlumus un kritumus, un 90. gadu vidū vismaz dažas reizes gadā Latvijā dzirdama lietuviešu un igauņu mūzika.

Visvairāk citu tautu mūziku var dzirdēt festivālos. 1987. gadā Lietuvā notika pirmais “Baltica” festivāls, un jau nākamajā – 1988. gadā Latvijā muzicēja un dejoja simtiem dalībnieku no Lietuvas, Igaunijas, Somijas, Zviedrijas, Norvēģijas, Bulgārijas, Spānijas, Vācijas, Polijas, Baltkrievijas, Krievijas, Amerikas Savienotajām Valstīm. Arī nākamajos “Baltica” festivālos Latvijā 1991., 1994. un 1997. gadā skanēja daudzu – galvenokārt Baltijas un Skandināvijas tautu mūzika, bet bija arī viesi no tālākām Eiropas, Āzijas un Amerikas zemēm.

Pasaules tautu mūzika skan bērnu un jauniešu folkloras festivālā “Pulkā eimu, pulkā teku”. Sākot ar 1986. gadu, festivālā ir muzicējuši lietuvieši, igauņi, armēņi, poļi, norvēģi, zviedri, islandieši, vācieši, krievi, somi, gruzīni, baltkrievi, karēļi un serbi.

Eiropas ziemeļu daļas – Skandināvijas un Baltijas – tautu mūzika skan “Ziemeļzemju Ziemassvētkos”. Šis festivāls sākās 1994. gadā, un tajā piedalījušies mūziķi no Lietuvas, Igaunijas, Somijas, Ālandu salām, Zviedrijas, Norvēģijas, Dānijas, kā arī no Islandes un Fēru salām.

1997. gada aprīlī notika līdz šim lielākais Ziemeļu kultūras festivāls Latvijā. Tajā piedalījās mūziķi, mākslinieki, dejojāji no visām Baltijas un Ziemeļu zemēm. Par izciliem notikumiem izvērtās divu norvēģu – Mari Boines Persenas un Jana Garbareka – un viņu grupu koncerti. Ievērību izpelnījās arī Skandināvijas un Baltijas

tautas mūziķu apvienotās grupas uzstāšanās visās Baltijas valstīs.

Radio, televīzija, skaņu ieraksti

Visvairāk mūzikas cilvēks dzird ikdienā, klausoties radio vai skatoties televīziju. Kopumā pasaules tautu mūzika no visa radio vai televīzijā skanošās mūzikas apjoma veido tikai nelielu daļu. Dažādos laikos ir bijuši gan šai mūzikai veltīti raidījumu cikli, piemēram, "Pasaules tautu mūzika" Latvijas radio 1. programmā, gan arī īpaši Eiropas, Āzijas vai Āfrikas tautu mūzikai veltīti raidījumi valsts un komerciālajās programmās. Atsevišķi raidījumi vai to cikli mēdz būt pirms cittautu mūzikas koncertiem vai festivāliem. Muzikālas reportāžas ar komentāriem mēdz skanēt pēc lielākiem vai mazākiem sarīkojumiem Latvijā vai ārzemēs.

Pasaules tautu mūzika ir ieņēmusi diezgan stabilu vietu skaņu ierakstu tirgū. Jau 90. gadu vidū Latvijā varēja iegādāties praktiski visu pasaules daļu mūziku audiokasešu un kompaktdisku veidā. Svarīgi piebilst, ka mūsdienās ievērojami mainās pats skaņu ierakstu iegādāšanās veids. Protams, audio un video kasešu vai kompaktdisku nolūkošana veikala plauktos, paklausīšanās un pēc tam sekojošā nopirkšana būs aktuāla arī turpmāk. Līdzās tam arvien lielāka nozīme ir specializētajiem katalogiem, īpaši sagatavotiem tematiskiem demonstrācijas materiāliem, kā arī skaņu ierakstu klubiem.

Visplašākās iespējas noteiktu skaņu ierakstu meklēšanā, iepazīšanā un iegādē dod elektroniskais sakaru tīkls "Internet". Ar tā palīdzību ir iespējams meklēt interesējošos skaņu ierakstus, ja zināms tikai ieraksta nosaukums vai mūzikas izpildītājs; var arī meklēt stilistiski vai žanriski radniecīgu mūziku. "Internet" lietotājam nereti ir iespēja noklausīties interesējošās mūzikas fragmentus. Tādējādi ar "Internet" palīdzību Latvijā ir iespējams meklēt un iegādāties lielāko daļu visā pasaulē publicēto skaņu ierakstu.

1. nodaļa

EIROPAS POPULĀRĀS MŪZIKAS ASTOŅI GADSIMTI

Kas ir populārā mūzika

Cilvēki parasti domā, ka populāra mūzika kā tāda radusies mūsu gadsimtā. Bet, runājot tikai par Eiropas kultūru, derīgi zināt, ka mūzika, ko pilnīgi pamatoti varētu nosaukt par populāro, izveidojusies daudz agrāk.

Pirms konkrētu muzikālo stilu izskatīšanas mēģināsim saprast dziļāk, ko nozīmē vārds “populārs” saistībā ar mūziku. Šis vārds radies no itāļu vārda *popolo* – “tauta”. Un, ja mēs gribētu šo vārdu tulkot burtiski, tad “populārās mūzikas” vietā lasītu “tautas mūzika”. Protams, mums tautas mūzika apzīmē pavisam kaut ko citu nekā populārā mūzika.

Kas tad tā ir – populārā mūzika?

Visprecīzāk būtu teikt, ka tā ir tāda mūzika, ko labprāt klausās lielākā to cilvēku daļa, kuri dzīvo kādā konkrētā valstī, zemē vai pilsētā, citiem vārdiem sakot – pieder vienai kultūrai. Protams, senos laikos, kad neeksistēja nedz radio, nedz magnetofoni, nedz satelītu televīzija, viena kultūras slāņa piederīgie nevarēja saskarties ar mūziku, kura pastāvēja citā slānī. Parasti katram kultūras slānim bija sava mūzika, respektīvi, aristokrātu galmā cilvēki klausījās vienu, baznīcā – citu, pilsētas tirgus laukumā vēl citu mūziku, un pavisam atšķirīga mūzika skanēja zemnieku sētā.

Kur gan varēja satikties visi cilvēki neatkarīgi no savas sociālās piederības? Protams, visupirms tāda vieta bija baznīca. Bet tajā skanošo mūziku nevarētu nosaukt par populāru, kaut arī to klausās visi. Tomēr ir vēl viena vieta – tirgus laukums. Un tā Eiropas vēsturē notika, ka tieši tur – tirgus laukumos – izveidojās populārā mūzika. Pilsētnieku (tirgoņu, amatnieku, ierēdņu utt.) mūzikas tradīcijas kļuva tai par pamatu. Šīs tradīcijas piederēja laicīgajai mūzikai, bet pilsētnieki savā muzicēšanā

izmantoja arī dažus baznīcas mūzikas elementus.

Bieži starp pilsētas profesionālajiem mūziķiem gadījās arī tādi, kuri laiku pa laikam spēlēja vai dziedāja galmā. Apģūstot tur smalkās mūzikas paņēmienus, kā arī atsevišķus elementus (melodiskos gājienus, deju ritmus un pat instrumentus), tie sāka tos izmantot, spēlējot pilsētnieku kāzās, bērēs, kā arī tirgus laukumā. Taču uz tirgu devās arī zemnieki, kuriem bez precēm vezumos līdzī bija arī dziesmas. Šādā veidā pilsētas mūziķiem radās iespēja savu muzicēšanu bagātināt arī ar lauku mūzikas elementiem.

Eiropas populārā mūzika no viduslaikiem līdz 19. gs. sākumam

Un tā jau viduslaikos pilsētās izveidojās tāda laicīgā mūzika, kurā bija atrodamī ļoti dažādu tradīciju – baznīcas, galma, kā arī lauku mūzikas – elementi. Bet obligāts priekšnosacījums šo elementu izmantošanā bija radītās mūzikas vienkāršība un pieejamība katram cilvēkam.

Kādu mūziku labprāt klausījās viduslaiku pilsētas

A - las, my love, you do me wrong, to cast me off dis-cour-teous-ly, and

I have loved you so long, de - light - ing in your com - pa - ny.

Green - sleeves was all my joy, Green - sleeves was my de-light,

Green-sleeves was my heart of gold, and who but my La - dy Green - sleeves.

3-1. nošu piemērs. Populāra angļu dziesma "Greensleeves", pirmoreiz publicēta 16. gadsimtā.

iedzīvotāji? Protams, tās bija dziesmas – jautras un skumjas, ar nopietnu tekstu un ne visai, kā arī instrumentālā deju mūzika. Kopumā tā bija diezgan vienkārša mūzika.

Kopš viduslaikiem Eiropas kultūrā populārā mūzika vienmēr pastāvējusi. Tā mainījās laika gaitā, bet nemainījās savā būtībā: vienkāršībā un pieejamībā. Šodien Rietumos par populāro mūziku dažreiz uzskata ne tikai estrādes dziesmas vai hītparādes grāvējus, bet arī operu ārijas slavenāko dziedoņu priekšnesumā vai Antonio Vivaldi koncertus vijolei ar orķestri no cikla “Gadalaiki”. Iemesls – visi labi pazīst šos skaņdarbus vai arī izpildītājus un labprāt pērk šos skaņu ierakstus.

Viduslaiku Eiropas populārā mūzika un mūziķi

Mums ir grūti aptvert, cik lielā mērā viduslaiku Eiropā atšķīrās dažādu sociālo kārtu pārstāvju dzīve. Katrai kārtai bija sava pasaules izjūta, savas domas, tēpi, ēdieni, runas veids. Brīžiem tas aizgāja tik tālu, ka runāja pat dažādās valodās. Pietiekami atcerēties, ka latīņu valoda ilgu gadsimtus bija ne tikai baznīcas un zinātnes valoda, bet arī augstās kultūras un mākslas valoda. Arī vēlāk, kad latīņu valoda pamazām tika izstumta no kultūras un mākslas sfēras, valodas atšķirības saglabājās vēl ilgi. Piemēram, starp Provansas trubadūru kurtuāzās dzejas valodu un parasto cilvēku valodu gūlās bezdibenis. Tādu pašu situāciju varēja vērot arī tā laika mūzikas dzīvē – tāds pats bezdibenis šķīra baznīcas dziedājumus no zemnieku deju mūzikas.

Tieši tad, viduslaikos, parādās arī tāda mūzika, kura uzņemas īpaša tiltiņa lomu, lai savienotu šīs dažādās kultūras pasaules. Kas tā bija par mūziku? Kur tā parādījās? Un kas to atskaņoja?

Izsenis viduslaiku Eiropā eksistēja tādas mūzikas parādības, kuras sasniedza praktiski jebkura cilvēka ausis, – vai tas būtu pilsētas amatnieks vai izsmalcināts galminieks, vai ierēdnis, vai zemnieks. Nereti starp pilsētas profesionāliem mūziķiem gadījās arī tādi, kuri laiku pa laikam spēlēja vai dziedāja galmā. Apgūstot tur smalkās mūzikas paņēmienus, kā arī atsevišķus elementus (melodiskos gājienus, deju ritmus un pat instrumentus),

tie sāka tos izmantot, spēlējot pilsētnieku kāzās, bērēs, kā arī tirgus laukumā. Bet uz tirgu taču devās arī zemnieki, kuriem bez precēm to vezumos gāja līdzī arī dziesmas. Šādā veidā pilsētas mūziķiem radās iespēja bagātināt savu muzicēšanu arī ar lauku mūzikas elementiem.

Rietumeiropā, it sevišķi Francijā, 11.–12. gadsimtā par vienu no ievērojamākām figūrām kļuva žonglieris. Šodien mēs par žonglieriem saucam īpašu cirkus meistarų kategoriju, kuras pārstāvji žonglēja ar dažādiem priekšmetiem, metot tos gaisā un veikli ķerot. Bet tajos tālajos laikos žonglieris bija aktieris, kas uzjautrināja publiku, izpildot visu, ko prata: dziedāja, dejoja, rādīja akrobātikas brīnumus, tēloja dzīvniekus un, starp citu, arī žonglēja. Viduslaikos līdzīgi publikas uzjautrinātāji bija dažādās zemēs. Senajā Krievijā tādus izpildītājus sauca par “skomorohiem”. Žonglieri savu māku biežāk rādīja pilsētas tirgus laukumos, bet dažkārt tos pie sevis uzaicināja uzstāties pat bagāti pilsētnieki vai aristokrāti.

Reāli pastāvēja daudz šādu aktieru, žonglieru un mūziķu paveidu, kuri atšķīrās cits no cita gan pēc savas mākas līmeņa, gan pēc izpildāmo vai pašsacerēto dziesmu tekstu sarežģītības un nopietnības. 13.–14. gadsimtā žonglierus un tiem līdzīgus aktierus un mūziķus mēģināja pat klasificēt, liekot tos hierarhiskā secībā. Tā līdzās žonglieriem pastāvēja menestreli, minnezengeri (minnezingeri), truvēri un trubadūri, kuri apvienoja sevī gan dzejniekus, gan melodiju sacerētājus vienā personā.

Truvēri un trubadūri, no kuriem lielākā daļa bija nabadzībā nokļuvuši bruņinieki, protams, piederēja galma kultūrai, bet pakāpeniski tie kļuva par sava veida klejojošiem mūziķiem un dziedātājiem. Un tieši viņi izplatīja augstai kultūrai piederošās melodijas, tēlus un izteiksmes līdzekļus parasto pilsētnieku aprindās.

Studentu dziesmas

Renesanses un baroka laikmetā, kad visur Rietumu un Centrālās Eiropas valstīs sāka parādīties universitātes un speciālās baznīciskolas, ļoti lielu nozīmi ieguva studentu dziesmas. Tās stipri atšķīrās no agrāk dziedātā. Šo dziesmu pamatā bija baznīcas dziedājumi; studenti nereti melodijas

saglabāja pilnībā, bet mainīja tikai tekstus. Ar laiku melodijas tika sacerētas pa jaunam, balstoties uz vienkāršotiem dievkalpojumu mūzikas principiem. Teksti savā formā praktiski vienmēr parodēja garīgās dzejas žanrus, t. i., tika izmantoti to žanru stilistiskie modeļi vai to elementi. Šo dziesmu teksti bieži līdzinājās lūgšanām un himnām, bet saturiski tajās tika dziedāts par studentu dzīves grūtumu, par nelaimīgu mīlestību, par dzirēm draugu pulkā vai kautiņiem.

Šī tradīcija izveidojās jau viduslaikos. Pateicoties tam, ka šīs tradīcijas nesēji bija izglītoti cilvēki, kuri pirmo reizi uzsāka šādu laicīgo mūziku pierakstīt, šīs mūzikas paraugi nonākuši līdz mūsdienām. To starpā ir slavenais 11.–13. gadsimta vācu buršu un mūku dziesmu krājums “Carmina Burana”. Tajā ietvertas dziesmas ar moralizējoši satīrisku saturu un mīlestības dziesmas; dažiem tekstiem klāt ir neimu notācija.



In ta-ber-na quan-do su-mus, non-cur-am-us, quid sit hu-mus, sed ad lud-um
 pro-per-am-us, cui sem-per in-sud-am-us. Quid ag-at-ur in tab-er-na, ub-i num-mus
 est pin-cer-na, hoc est op-us, ut quer-at-ur, sed quid loq-u-ar, au-di-at-ur.

3-2. nošu piemērs. Anonīms

autors. Dziesma “La Taberna”
 no 11.–13. gadsimta “Carmina
 Burana” krājuma.

Saistībā ar tā laika studentu dziesmām parādījās viens no svarīgākiem populārās mūzikas radīšanas principiem un mehānismiem, kas aktuāls arī šobaltdien: pārņemot augstās kultūras stilistiskos modeļus, paņēmienu un izteiksmes līdzekļus un pārceļot tos citā vidē, pazeminās to statusu žanru hierarhijā. Līdz ar sociālās, kulturālās un estētiskās degradēšanās procesu notiek šo modeļu un paņēmienu vienkāršošana. Vienkāršojumi (gan estētiskā, gan formālā ziņā) ir neizbēgami, jo radikāli

mainās auditorija – no šaura elitārā loka uz vienkāršu klausītāju. Rodas nepieciešamība atbilst plašajam masu auditorijas pieprasījumam.

Pilsētnieku sadzīves mūzika

Pilsētām pieder sevišķa loma kultūras attīstībā. Pilsētas jau pašas par sevi ir īpašas vietas, kur dzīvo dažādi cilvēku slāņi ar dažādu nodarbošanos, dažādiem paradumiem, dzīves ritmu un tempu. Nosacīti nelielā platībā nonāk liels cilvēku skaits, kuri ietekmē cits citu.

Visu šo nosacījumu kopība nevarēja neietekmēt īpašas pilsētnieka pasaules izjūtas veidošanos. Patiešām pilsētniekiem ir savs pasaules skatījums, savi priekšstati par dzīvi un likteni, sava vērtību sistēma. Tāpēc saprotami, ka pilsēta rada savu īpašo kultūras tipu, kuram raksturīgi savi īpašie mākslas un mūzikas veidi un žanri. Mēs jau pieminējām, ka no šiem pilsētas mūzikas žanriem arī radās populārā mūzika.

Iepazīsimies tuvāk ar dažiem veclaiku pilsētas mūzikas žanriem. Galvenokārt Eiropas pilsētās 16. un 17. gadsimtā bija īpaša mūziķu kategorija – “pilsētas mūziķi”. Tos aicināja pilsētas dome, un to pienākumos ietilpa ne tikai dziedāšana un muzicēšana oficiālo ceremoniju laikā,

When I was a bachelor, I lived all a-lone, I worked at the weaver's trade, and the
on-ly, on-ly thing that I did that was wrong was to woo a fair young maid. I
Wooed her in the win-ter-time and in the sum-mer, too; and the
on-ly, on-ly thing I did that was wrong was to keep her from the foggy, foggy dew.

3-3. nošu piemērs. Angļu 15.-
16. gadsimta tautas dziesma.

bet arī uzstāšanās pilsētas ielās un laukumos svētku dienās un svinībās. To, ko viņi izpildīja ielās un laukumos, dzirdēja visi pilsētas iedzīvotāji. Un pati šī mūzika jau no paša sākuma tika radīta, rēķinoties ar plašu auditoriju.

Vienlaikus ar profesionāliem mūziķiem mūzikas instrumentu spēle un dziedāšana sagādāja vaļasprieku arī citiem pilsētniekiem. Biežāk par citiem ar to nodarbojās jaunākie amatnieku un tirgoņu ģilžu locekļi. Ar laiku parādījās mūziķi, kuri specializējās ģilžu un citu profesionālo apvienību apkalpošanā. Šie mūziķi tika aicināti spēlēt arī kāzās un dažādās ģimenes svinībās. Mūzikai, kuru tie izpildīja, piemita galvenokārt izklaidējošs raksturs. Tās bija vai nu dziesmas, vai mūzika deju pavadījumam. Šo melodiju un ritmu izcelsmes pirmavoti meklējami, no vienas puses, senajās zemnieku mūzikas tradīcijās un, no otras puses, galma muzicēšanā un dejās.

Minētā mūzika galvenokārt radās spontāni vai piederēja kādai konkrētai senai tradīcijai, bet 17. gadsimta beigās un 18. gadsimta sākumā Vācijā, sākot ar mājas muzicēšanas izplatīšanos, parādījās īpašs mūzikas veids. Profesionāli komponisti uzsāka sacerēt īpašus skaņdarbus, paredzētus mājas muzicēšanai, t. i., domātus amatiermūziķa izpildījumam. Šajos skaņdarbos tika izmantota augstas, komplicētas mūzikas valoda, kompozīcijas principi un paņēmieni. Bet to visu pasniedza vienkāršotā un atvieglotā variantā. Šai mūzikai bija jābūt tādai, lai to spētu izpildīt amatieris, bez tam tai vajadzēja atbilst izpildītāju pieticīgajai gaumei. Atšķirībā no augstās mūzikas šeit nav ko meklēt sevišķi lielu dziļumu un nopietnību. Tieši šeit rodami tā sauktās “vieglās” (tas nebūt nenozīmē kaut ko pavieglu, bet gan mūzikas atvieglotu variantu) mūzikas sākumi.

Sevišķu cieņu Vācijā ieguva mājas muzicēšanai domāts īpašs mūzikas žanrs – tā saucamā “tāfelmūzika” (vāciski – *Tafelmusik*), burtiski – “galda mūzika”. Pats nosaukums liecina par to, ka šī mūzika skanējusi galvenokārt svinīgos kopīgos mielastos. Daudzi vācu komponisti sacerēja tāfelmūziku, bet sevišķi izcēlās Georga Filipa Tēlemaņa (1681–1767) šī žanra sacerējumi.

19. gadsimta–20. gadsimta sākuma vieglās mūzikas žanri un stili

Eiropas mūzikas kultūras desmit attīstības gadsimti deva ļoti lielu ieguldījumu populārās mūzikas attīstībā. Gandrīz līdz mūsu dienām “nopietnie” mūzikas vēsturnieki, var teikt, ignorēja “piezemētos” mūzikas žanrus. Tiem par argumentu kalpoja izteicieni, ka šāda mūzika ir primitīva, pārāk rupja, ka tā atspoguļo vienkāršo cilvēku neattīstītās jūtas un tāpēc nav pelnījusi uzmanību. No tā izriet, ka daudz, kas bija attiecināms uz populāro mūziku, nebija piefiksēts: netika pierakstītas melodijas vai kāda cita informācija par šīs mūzikas lietojumu, izplatību un īpašībām.

Šis stāvoklis mainījās tikai nesen. Sāka pētīt atsevišķus “vieglus” žanrus, pat rakstīt populārās mūzikas vēsturi, bet vismaz pagaidām šī aina ir ļoti tālu no pilnības. Mūsu uzdevumā neietilpst izklāstīt visu šo vēsturi. Mēs šeit aprobežosimies tikai ar nedaudzām parādībām, kuras izveidojās pagājušajā gadsimtā un saglabā savu nozīmi arī 20. gadsimtā. Tā kā informācija par tām ir pietiekami pieejama, mēs tikai nedaudz aprakstīsim to svarīgākās īpašības.

Vīnes valsis

Šī ir pāru deja; tās pamatā ir līgana griešanās ar vienlaicīgu virzīšanos uz priekšu. Pats šīs dejas nosaukums (vāciski – *Walzer*, no *walzen* – griezties dejā) liecina gan par dejas kustību raksturu, gan par šīs dejas dzimteni.

18. gadsimta 70. gados šajā vārdā sauca zemnieku deju dažos Dienvidvācijas un Austrijas novados. 19. gadsimtā kā deja, tā arī tās mūzika kļuva par vienu no izplatītākiem sadzīves mūzikas žanriem visā Eiropā un vēlāk arī Amerikā. Pie tam Vācijā un Austrijā tas kļuva populārs visos sabiedrības slāņos; no tā laika valša žanru sāka izmantot arī dažādu zemju profesionālie komponisti – akadēmiskās mūzikas pārstāvji.

Valša agrīnā forma tika izmantota Vīnes klasiskās skolas komponistu J. Haidna un L. Bēthovena daiļradē. Bet sevišķi bieži šim žanram pievērsās komponisti

romantiķi: F. Šūberts, R. Šūmanis, J. Brāmss, F. Šopēns, F. Lists. Ar laiku valsis iespiedās dažādos mūzikas veidos: simfonijā (H. Berliozs, P. Čaikovskis), operā (Š. Guno, Dž. Verdi), baletā (L. Delibs). 20. gadsimta pirmās puses komponisti arī savā daiļrade nereti pievērsās valša žanram. Varam nosaukt G. Mālera, M. Ravela, S. Prokofjeva un E. Dārziņa vārdus.

Valša lietojuma diapazons – no zemnieku dejas līdz simfoniskai poēmai – jau liecina par šī žanra popularitāti. Bet valša kā tieši populārās mūzikas žanra labākos paraugus radīja 19. gadsimta Vīnes komponisti, sevišķi Štrausu ģimenes pārstāvji. Tie bija Johans Štrauss (tēvs; 1804–1849) un trīs viņa dēli – Eduards (1835–1916), Jozefs (1827–1870) un Johans (1825–1899) – visslavenākais no Štrausiem. Viņš sacerēja ap 500 deju mūzikas skaņdarbu: valšus, polkas, mazurkas utt. Viss tika sacerēts simfoniskajam orķestrim; tajos Johans Štrauss balstījās uz augstās mūzikas principiem un izmantoja komponistu klasiķu un romantiķu paņēmienus. Bet vienlaikus viņš centās savu mūziku padarīt vienkārši uztveramu. Tajā nav sevišķa dziļuma, bet šī mūzika ir ļoti elastīga, smalka un bagāta niansēm, tā ir viegla šī vārda labākajā nozīmē. Faktiski Johans Štrauss radīja tā saucamās “viegļās simfoniskās” mūzikas labākos paraugus.

Starp J. Štrausa valšiem ir izteikti šedevri: “Pie skaistās, zilās Donavas”, “Vīnes meža pasakas”, “Pavasara bālsis”. Ir daudz J. Štrausa valšu pārlikumam klavierēm, mandolīnai, ksilofonam un pat pūtēju orķestrim.

Polkas

19. gadsimts ir romantisma laikmets, kurš atklāja nacionālo tradīciju vērtību un skaistumu. Šī jaunā attieksme pret tautas tradīcijām, kura izveidojās izglītotās elites vidū, ātri vien izplatījās dažādos sabiedrības slāņos. Par vienu no šī procesa izpausmēm kļuva strauja dažu tautas deju un mūzikas popularitātes augšupeja. Vienlaikus 19. gadsimtā ir vērojama neredzēta pilsētas iedzīvotāju skaita palielināšanās. Veidojas jauns pilsētas kultūras tips, kurā ļoti ievērojamu vietu ieņem populārā mūzika. Visbiežāk tā ir pārstāvēta ar tādiem mūzikas žanriem, kuros apvienojas

tikko izceltie tautas tradīcijas elementi ar piezemētiem augsto tradīciju principiem un paņēmieniem.

Polka ir viens no šī procesa piemēriem. Sākumā polka bija viena no populārākajām čehu nacionālajām dejām. Savulaik šo deju pazina ar citiem nosaukumiem. Par polkas nosaukuma izcelsmi notiek strīdi. Dzīva un vienkārša pēc savas formas šī deja 19. gadsimta sākumā kļuva populāra Slovakijā, Serbijā, Ungārijā un Austrijā. Šī gadsimta 40. gados tā izplatījās visā Eiropā jau kā balles deja. Gadsimtu mijā polkas mūzika skanēja it visur Eiropā un Amerikā; jau tad bieži polkas, kā arī valša mūzika vairs nebija saistīta ar deju kā tādu. Interesanti atzīmēt, ka līdz pat mūsu gadsimta beigām dažās valstīs polka nav zaudējusi savu aktualitāti un ir viena no iemīļotākajām dejām, bet, piemēram, Somijā šī polkas mūzika kļuva pat par nacionālu iezīmi. 60.–70. gados lielākā daļa populāro dziesmu, kuras stundām ilgi skanēja radio, bija sacerētas polkas formā.

Pilsētas romance; krievu čigānu romance

Ļoti bieži pilsētas romanci sauc arī par “sadzīves” romanci. Plašākajā nozīmē romance ir kamerskaņdarbs balsij ar kāda instrumenta pavadījumu. Pats termins radās Spānijā un apzīmēja dzejoli, kuru izpildīja mūzikas pavadījumā. Izplatoties citās zemēs, jēdziens “romance” kļuva jau par vokālā žanra apzīmējumu; daudzās valstīs romances un dziesmas tiek sauktas vienā vārdā (vāciski *Lied*, angļiski *song*). 18. gadsimta otrajā pusē un 19. gadsimtā romance kļūst par vienu no svarīgākiem klasiskās mūzikas žanriem. Veidojās romances nacionālās skolas, Krievijā romances sacer M. Gļinka, A. Dargomižskis, M. Musorgskis, P. Čaikovskis, Francijā – Š. Guno, Ž. Masnē, Norvēģijā – E. Grīgs, Čehijā – B. Smetana un A. Dvoržaks.

Vienlaikus ar klasisko rodas arī sadzīves romance, kas domāta amatierdziedātājiem; stilistiski tā tuvojas dziesmai. Šie abi romanču tipi atradās pastāvīgā mijiedarbībā, it sevišķi tas raksturīgs Krievijai. Šeit ļoti lielu popularitāti ieguva A. Aļabjeva, A. Varlamova, A. Guriļova sacerētās romances.

Parasti romances tika sacerētas vienai balsij, retāk

divām. Pavadijuma partija bija paredzēta vai nu klavierēm, vai mandolīnai, vai ģitārai. Pilsētas romanču tekstu un mūzikas raksturs galvenokārt sentimentāls, pieticīgs, bez pretenzijām uz kādu domu dziļumu un jūtu nopietnību. Mēs šeit arī sastopamies ar jau pazīstamu ainu, kad augstas dzejas un mūzikas principi un paņēmieni tiek adaptēti atbilstoši masu ne visai attīstītai gaumei un estētiskām spējām.

Čigānu romance savā būtībā ir krievu sadzīves mūzikas žanrs. Tas ir veidojies uz 18.–19. gadsimta pilsētas dziesmu un romanču tradīciju pamata specifiskās čigānu izpildes manieres iespaidā. Šai manierei ir raksturīga liela improvizācijas brīvība, īpašs rīkles-nazālais (rīkles-deguna) balss tembris un atsevišķu vārdu izdalījums ar īpašu to skandējošu izdziedāšanu.

Zināmi trīs pirmsrevolūcijas laika čigānu romances attīstības posmi: 19. gadsimta vidū – klasiskais, 19. gadsimta beigās parādījās tā saucamā “cietsirdīgā romance” un no 20. gadsimta sākuma līdz revolūcijai čigānu romance saplūda ar vodeviļas un estrādes mūzikas dziesmu žanriem – te bija kuplejas, “dziesmiņas”, salasītās operetes.

Pēc revolūcijas atdzima čigānu klasiskās romances tradīcija. Ir vesela šo romanču izcilu izpildītāju plejāde: Varvara Paņina, Rada Volšaņinova, Nikolajs Sličenko u. c. Klausītāju mīlestību tie ieguva ar izpildījuma īpašu brīvības izjūtu, emocionālu atbrīvotību, jūtu romantisku izpausmi.

Operete

Operete ir muzikālā teātra apzīmējums, kur saplūst vokālā un instrumentālā mūzika, deja, balets un estrādes mākslas elementi. Sadzīviskā izpratnē operete it kā būtu atvieglots operas paveids. Par to liecina arī pats nosaukums, jo itāļiski *operetta* burtiski nozīmē – mazā opera. Patiesībā līdz pat 19. gadsimta vidum ar šo vārdu arī apzīmēja nelielas operas.

Kā patstāvīgs žanrs operete radās Francijā 1850. gados. Tā paša gadsimta 60. gados parādījās austriešu (Vīnes) operete, 70. gados – angļu, 80. gados – amerikāņu. Operetes pirmsākumi meklējami muzikālo komēdiju izrāžu

tradīcijās; tās priekšteči ir komiskā opera, operu parodijas, franču vodeviļa, austriešu un vācu zingšpils (*Singspiel*). Operetes muzikālo pusi pārsvarā veido kupleju tipa dziesmas un dejas. Kaut šeit tiek izmantotas operai raksturīgās formas – ārija, duets, ansamblis, koris –, tās parasti ir vienkāršākas nekā operā un tām pašām piemīt dziesmotu deju raksturs. Francijā un Anglijā sevišķu popularitāti ieguva operetes ar tā laika aktualitāšu satīrisku atveidojumu.

Tādas bija operetes, kas atnesa slavu franču komponistam Žakam Ofenbaham (1819–1880), tostarp mums pazīstamās “Skaistā Helēna” un “Parīzes dzīve”. Ironiskas operetes tiek radītas 70.–90. gados arī Lielbritānijā; pašas pazīstamākās pieder komponistam A. Salivenam (1842–1900), kurās viņš visbiežāk izmantoja U. Gilberta sacerētos libretus. Vairāk pazīstama ir viņa operete “Mikado”.

Tajā pašā laikā Francijā un Austrijā parādās operetes ar jauniem sižetiem. Tie bija romantiska un sadzīviska rakstura. Līdz mūsdienām tiek uzvestas operetes, kas pieder austriešu komponistiem – J. Štrausam (dēlam), F. Supē, K. Millekeram un K. Celleram.

19.–20. gadsimta mijā Lielbritānijā operete satuvinājās ar muzikholu (īpašs mūzikas teātra veids, kuram raksturīga ir dažāda žanra priekšnesumu montāža uzkrītošā un pat groteskā formā). Bet tajā pašā laikā Francijā operete satuvinājās ar farsa teātri. Rezultātā operete kļūst par tīri izklaidējošu izrādes veidu.

20. gadsimta sākumā parādās tā saucamā “jaunā Vīnes operete”, kurai ir raksturīgs sižeta situāciju asums, izvērsta dramaturģija, spilgtas un neaizmirstamas melodijas un efektīgs orķestrējums. Par šīs operetes spilgtākajiem pārstāvjiem kļūst ungāru komponisti Ferencs Lehārs (1870–1948) un Imre Kālmāns (1882–1953). Šie komponisti ietvēra savās operetēs ungāru, rumāņu un slāvu nacionālo melodiku. Daudzas šo komponistu sacerētās operetes tiek pelnīti uzskatītas par izciliem meistardarbiem. Mūsdienās joprojām ļoti populāras ir F. Lehāra operetes “Jautrā atraitne” un “Grāfs Luksemburgs”,

kā arī I. Kālmāna – “Čardaša karaliene” (biežāk pazīstama kā “Silva”), “Cirkus princese”, “Monmartras vijolīte”. Valšu, čardašu un āriju melodijas no šīm operetēm vēl joprojām valdzina mūs.

Leijerkaste. Mehāniskie mūzikas instrumenti un automāti

Jau no 18. gadsimta Eiropā sakarā ar populārās mūzikas attīstību izplatās dažnedažādi mehāniskie instrumenti. Tie ir tādi instrumenti, kuriem ir iebūvētas speciālas tehniskas ierīces, kas nodrošina fiksēto skaņdarbu atskaņošanu bez mūziķa līdzdalības. Par skaņas avotiem tajos kalpo gan stabules (mehāniskās ērģeles, leijerkaste), gan stīgas, gan zvaniņi vai speciālas plāksnītes. Bet mūzikas fiksācijas un atskaņošanas mehānismā tiek izmantoti vai nu ar speciālām tapiņām apgādāti cilindri, vai metāla diski, vai arī papīra lentes ar caurumiņiem. Šīs tapiņas vai caurumiņi izvietoti zināmā kārtībā un pārstāv mehānisku mūzikas “ierakstu”. Cilindri, lentes, diski tiek iedarbināti dažādiem paņēmieniem – ar hidraulisku, mehānisku, pneimatisku ierīču palīdzību.

Mehānisku mūzikas instrumentu repertuārs bija atkarīgs no instrumenta konstrukcijas sarežģītības un kvalitātes. Repertuārs galvenokārt ietvēra zvaniņu sazvanīšanos, sadzīvisku un izklaidējošu mūziku. Tās bija populāras dziesmiņas, deju melodijas, atsevišķi fragmenti no iemīļotām operām un operetēm, lielu formu skaņdarbi (sonātes, svītas, uvertīras utt.) saīsinātā un vienkāršotā variantā. Mūzikas izpildījums bija mehānisks, bez izteiksmes un skaņu nokrāsām, jo šo instrumentu konstrukcija neatļāva nedz mainīt izpildījuma tempu, nedz pakāpeniski mainīt skanējuma skaļumu.

19. gadsimta beigās un 20. gadsimta sākumā parādījās daudz tādu mehānisko instrumentu veidu, kuri darbojās automatiski un kuru mehānismu varēja iedarbināt, iemetot speciālā spraugā monētas. Tādi automāti tika novietoti krogos, restorānos un dažādās izklaides vietās.

Leijerkaste ir neliels mehānisks ar saspīestu gaisu darbināms instruments. Pēc būtības tās ir pārnēsājamas ērģeles bez klaviatūras. Īpašas uzbūves kastē sarindotas skanošas caurules, tur arī ievietotas gaisa plēšas un veltnis

ar tapiņām; veltni iedarbina, griežot ārpus kastes novietotu rokturi. Uz viena veltna varēja "ierakstīt" tikai vienu skaņdarbu, un tāpēc katrai leijerkastei bija klāt daži nomaināmi veltni.

Leijerkaste parādījās 17. gadsimta beigās Francijā, sākumā šis instruments bija paredzēts dziedātājputnu apmācībai. Tad leijerkaste ieviesās Vācijā, kur kļuva par klejojošo mūziķu instrumentu. Bet 19. gadsimtā tā jau kļuva populāra visā Eiropā, arī Latvijā.

19. gadsimta beigās veltnus ar tapiņām nomainīja perforēti kartona vai metāla diski, kuros varēja ierakstīt garākus skaņdarbus. Šāda veida leijerkastes nosauca par "aristoniem".

Mehāniskās klavieres ir mehānisko mūzikas instrumentu tips, kas ieņem sevišķi svarīgu vietu mūsu gadsimta sākuma populārās mūzikas pasaulē. Tās bija parastās klavieres ar iebūvētu vai tām piestiprinātu mūzikas atskaņošanas ierīci. Eksistēja dažādi tādu klavieru paveidi. Paši izplatītākie bija pianola un velte-minjons, kuros tika fiksēta nevis skaņa, bet taustiņu un pedāļu kustības. Taustiņu vadību nodrošināja perforēta papīra lente.

Paši sarežģītākie savā konstrukcijā bija tā saucamie "orķestrioni". Pats nosaukums jau liecina par to, ka to uzdevums bija orķestru imitācija. Daži no šo instrumentu paveidiem veiksmīgi atdarināja ne tikai pūšamo, bet arī stīgu instrumentu skanējumu. Vēl dažiem to konstrukcijā tika ietverti dažādi sitamie instrumenti.

Ar skaņu ierakstu un atskaņošanas aparatūras parādīšanos un to attīstību mehāniskie instrumenti ļoti ātri izgāja no dzīves aprites.

Cirkus mūzika un balagāns

Par 19. gadsimtā populārāko izklaides veidu visā Eiropā kļuva cirkus izrādes. Šīs izrādes pastāvīgi pavadīja skaļa, uzkrītoša mūzika. Tās uzdevums bija pievērst uzmanību, ievilināt un uzbudināt skatītājus. Šī mūzika ietvēra gan militārai mūzikai piederošus maršus un fanfāras, gan populāro deju melodijas, gan visiem pazīstamas dziesmas un ārijas no operetēm. Cirkus izrāžu mūzika bija tīri instrumentāla un to izpildīja speciāli

orķestri.

Bija vēl viena vieta, kur pagājušajā gadsimtā vienkāršiem cilvēkiem bija iespēja saskarties ar dzīvu mūziku. Tas ir tā saucamais “balagāns” – viegli atritināma un uzstādāma telts. Šādas teltis izlika gadatirgos, pilsētas laukumos vai (ja aizliedza pilsētas valde) arī ārpus tās. Balagānos rādīja izklaidējošas izrādes raiba mistrojuma veidā, kur satīriski dzejoļi mijās ar deju numuriem, sentimentālas dziesmiņas ar klaunu ākstībām, zāģa spēlēšana ar dresēto sunīšu priekšnesumiem. Varētu teikt, ka tas bija pats piezemētākais, pieticīgākais un primitīvākais izklaides veids, domāts un pieejams visplašākajai auditorijai.

Balagānos muzikālo pavadījumu nodrošināja nelieli instrumentāli ansambļi, kuru sastāvā varēja būt gan vijole, gan akordeons, gan leijerkaste.

Nacionālā estrādes mūzika 20. gadsimtā

Franču šansons

Vārdam “šansons” ir daudz nozīmju, bet visplašāk šo jēdzienu lieto, runājot par franču dziesmām visā to daudzveidībā, kurā pārstāvētas viduslaiku tautas episkās dziesmas, balādes un rondo, romances, kā arī 19. un 20. gadsimta revolucionārās un sadzīves dziesmas. Starp šiem visdažādākajiem dziesmu žanriem var atrast izsmalcinātas un sarežģītas polifoniskās dziesmas un vienlaikus arī vienkāršotas uzbūves un viegli uztveramas dziesmas.

Šaurāk un konkrētāk jēdziens “šansons” tiek lietots, lai apzīmētu solodziesmas ar instrumentālu pavadījumu. Tā pagājušajā gadsimtā izveidojās īpašs šansona paveids – pilsētas dziesmas ar izteikti populāru raksturu. 19. gadsimta beigās šādas dziesmas tika dziedātas īpašās sabiedriskās vietās “kafēšantānos” (no *café* “kafējnīca” un *chanter* “dziedāt”). Pēc būtības tie bija restorāni ar nelielu skatuvīti, parīziešu iemīļotas atpūtas un izklaides vietas, kuras apmeklēja, lai varētu paklausīties kādu

konkrētu izpildītāju. Ar laiku daži no šiem kafešantāniem kļuva par kabarejām – kaut ko vidēju starp restorānu un muzikālo teātri. Tajās jau bija lielāka skatuve, kas deva iespēju uzstāties kā dziedātājiem, tā arī dejojājiem un cirkus aktieriem.

Tieši tur aktīvi veidojās tas, ko saucam par masu kultūru, populāro mūziku, estrādes dziesmu. Šādās iestādēs ir orientācija uz maksimāli demokrātisku auditoriju, uz cilvēkiem ar pieticīgu gaumi un vēlmi izklaidēties. Attiecīgi šīm dziesmām, lai arī dažādām pēc satura, vajadzēja būt viegli uztveramām. Šansonam piemīt skaidra noskaņas izteiksme, melodiskums – nereti ar sentimentālu raksturu. Vienlaikus tajā spoži iemiesojas franču racionālais prāts ar savu asumu un ironiju. Šansonā izteiktais jūtu, noskaņojumu un domu diapazons ļoti plašs: sākot ar sirsnīgu, intīmu izpausmi un beidzot ar sarkasmu un dumpīgumu, pasniegtu ar ielu runātāja dedzīgo temperamentu.

Ar šansonu cieši saistīti tā saucamie “šansonjē” (*chansonnier*) – dzejnieki un dziesmu izpildītāji, visbiežāk tekstu autori, kā arī mūzikas sacerētāji. 20. gadsimta vidū parādījās spoža šansonjē plejāde, kuru daiļradē šansons sasniedza īstas mākslas virsotnes, ieguva satura dziļumu, īpašu emocionālo spēku un smalkumu. Pasaules slavu ieguva šansonu izpildītāja Edīte Pjafa (1915–1963). Viņa kļuva slavena, pateicoties gan savai ekspresīvajai priekšnesuma manierei, gan pašsacerētajām dziesmām. Ir arī tādi izpildītāji, kuri varbūt nav tik pazīstami pasaulē, bet pašā Francijā tos pazīst un mīl. Varam minēt tādus smalkus un dziļi jūtošus dzejniekus kā Žoržs Brasāns un Žaks Brels vai arī tādas izcilas estrādes zvaigznes kā Moriss Ševaljē, Šarls Aznavūrs un Žilbērs Beks.

Šansonjē dziesmām piemīt dažāda mūzikas stilistika. Dažreiz tās var būt tīšuprāt vaļsirdīgas vienkāršu ģitāras akordu pavadījumā, dažreiz – pilsētas kuplejas neliela ansambļa pavadījumā, kurā tiek izcelta akordeona partija, bet dažreiz parādās džeza pulsācija orķestra pavadījumā un amerikāņu lirisko dziesmu paņēmieni vokālajā partijā. Franču šansons tomēr saglabā nacionālo tradīciju

savdabīgumu apstākļos, kad Eiropā un citur pasaulē populārā mūzika nonivelējas, zaudē savdabību, orientējoties uz amerikāņu masu mūzikas standartiem. Daudziem cilvēkiem ar šansonu saistās priekšstats par Franciju. Franču dziesmas, var teikt, ir Francijas vizītkarte.

Vācu šlāgeris

“Šlāgeris” – tas ir vācu vārds, kas ieviesies arī citās valodās. Šis vārds apzīmē izklaidējoša rakstura dziesmu, kurai piemīt deju ritms un teksta saturs bieži vien ir lirisks. No šī gadsimta 20. gadiem līdz pat 80. gadiem šlāgeris bija viena no populārās mūzikas pamatformām. Tas ir viens no masu kultūras virzieniem, kas izceļas ar savu shematismu un šabloniem kā mūzikas, tā arī dzejas ziņā. Par komerciālā aspekta nozīmi šī žanra attīstībā liecina jau pats vārds “šlāgeris” – “ejoša prece”. Pārnestā nozīmē par šlāgeri var nosaukt jebkuru īpaši populāru skaņdarbu ar paviēglu, pat primitīvu saturu. Tas vienmēr ir saistīts ar ātri pārejošu modi.

Šlāgeris radies un veidojies Vācijā. No vienas puses, tas bija saistīts ar dažādu mūzikas žanru un tradīciju principu vienkāršošanu un, no otras puses, romantiskās dzejas izteiksmes līdzekļu un paņēmieni ekspluatāciju vulgarizētā formā. Par mūzikas avotiem kļuva 19. gadsimta pilsētas romances, operešu ārijas, vodeviļu kuplejas; 20. gadsimta 10.–20. gados šlāgeri stipri ietekmēja dzeza komercializētais variants, 50. gados – roks savās vienkāršākajās izpausmēs. Šlāgeros nereti izpaužas arī modificētas tautiskās, kā arī nacionālās populārās mūzikas (šansons, kantri, čigānu dziesmas) elementi.

20. gadsimta pirmajā pusē šlāgeru teksti bieži tika sacerēti jau gatavai melodijai, kura nereti piederēja neprofesionālam autoram. Pēc tam šo melodiju harmonizēja un aranžēja profesionāli, bet beigās šai dziesmai tika dots nosaukums, kas bija izdevēja vai skaņuplašu firmas vadītāja privilēģija. Vēlāk par galveno kļuva izpildītājs – “zvaigzne”; šlāgeri tika sacerēti konkrētam izpildītājam, ievērojot tā imidžu un atraktīvās spējas.

Tomēr visās izpausmēs vācu šlāgeris saglabājis savas pamatpazīmes: tam piemīt kupleju forma ar uzbāzīgi atkārtotošos refrēnu, ir ļoti vienkārša melodija un shematisks akordu pavadījums, maksimāli viegls saturs. Var teikt, ka šlāgeris ir patiesas mākslas pretstats, jo tajā apzinīgi izvairās no tā, kas ir vērtīgs patiesā mākslā: dziļums, nopietnība, radošas iztēles veicināšana klausītājā.

Šlāgera eksistence nesaraujami ir saistīta ar tā izplatīšanas kanāliem. Bez radio, skaņuplatēm, kinofilmām šlāgeris nespētu sasniegt tik lielu popularitāti. Ar savu orientāciju uz mazāk izglītotiem un mazāk prasīgiem klausītājiem šlāgerim ir diezgan negatīva loma auditorijas gaumes veidošanā.

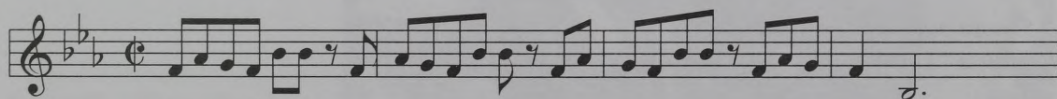
2. nodaļa

DŽEZA VĒSTURE UN STILI

Džeza kā mūzikas veids ir radies ASV mūsu gadsimta sākumā un vēlāk izplatījies pa visu pasauli. Savā attīstības gaitā tas ir ļoti mainījies, un patlaban džezā izšķirami dažādi stili, kuri cits no cita atšķiras ar savu saturu, raksturu, noskaņu, instrumentāriju un pat skanējuma īpatnībām.

Iesākumā džezs bija tradicionālā mūzika, ko atskaņoja tikai melnie muzikanti, turklāt tā noteikti bija saistīta ar kaut ko ārpusmuzikālu – tā varēja būt vienkārši pavadījums vai arī fona mūzika. Vēlāk džezs kļuva par populāru deju mūziku, pēcāk parādījās tāds džeza paveids, ko visprecīzāk varētu raksturot kā koncertmūziku, jo tādu džezu var tikai klausīties, nedarot neko citu mūzikas skanēšanas laikā. Starp vēlīniem džeza mūzikas stiliem var sastapt arī tādus, kurus mūzikas sarežģītības dēļ droši var salīdzināt ar nopietnās kamermūzikas vai arī mūzikas avangarda paraugiem.

Džeza no citiem mūzikas veidiem pirmām kārtām atšķiras ar savu specifisko ekspresiju, enerģiski pulsējošo ritmu.



3-4. nošu piemērs. Džordžs

Gēršvins. Melodija no mūzikla
"Lady Be Good" (1924).

Džezam raksturīga melodisko
akcentu nesakritība ar
metroritmisko pulsāciju.

Bet īstam džezam piemīt vēl viena ļoti svarīga īpatnība – un tā ir mūziķu improvizācija. Atkarībā no konkrētā džeza stila improvizācijai tiek atvēlēta lielāka vai mazāka vieta.

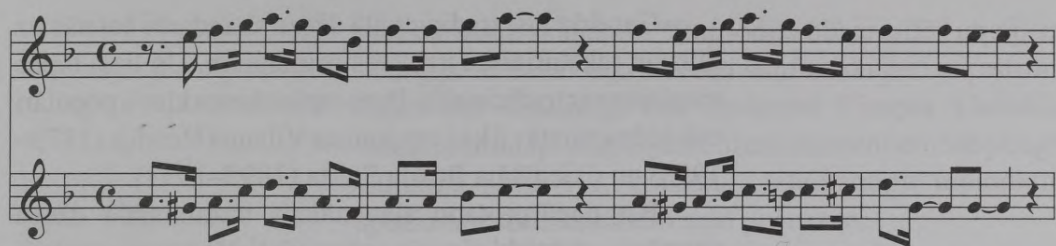
Džeza mūzika izveidojās, saplūstot dažādu – balto un melno – mūzikas tradīciju elementiem. Šajā sakarībā var minēt Eiropas izcelsmes garīgās himnas un militāros maršus, dažādu deju mūziku un sentimentālas balādes. Arī eiroamerikāņu mūzikas tradīcijas, kuras radās Karību jūras salās, ietekmēja šo jauno mūziku. Bet svarīgākā loma džeza tapšanas gaitā pieder afroamerikāņu mūzikai – spirīčuelam, blūzam, regtaimam u. c.

The image shows a musical score for piano, arranged in three systems. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The time signature is 3/4. The first system begins with a forte (*f*) dynamic and features a lively melody in the treble with eighth and sixteenth notes, and a supporting bass line. The second system starts with a piano (*p*) dynamic, showing a more melodic and harmonic development with some rests and a crescendo hairpin. The third system returns to a forte (*f*) dynamic, with a more complex texture involving chords and moving lines in both hands, ending with a piano (*p*) dynamic and a decrescendo hairpin.

3-5. nošu piemērs. Skots Džoplins.
Regtains "Entertainer".

Agrīnais džezs

Agrīnais džezs izveidojās ASV dienvidos – vienā konkrētā pilsētā. Tā bija Ņūorleāna. Tieši tur pagājušā gadsimta beigās melnie mūziķi apguva pūtēju orķestra instrumentus, kuri, norakstīti no militārām noliktavām, nokļuva viņu rokās. Tie tika spēlēti pilsētas ielās svētku dienās, kā arī bērū procesijās. Pie tam kā vienā, tā otrā gadījumā šī mūzika bija izteikti enerģiska un brīžiem pat jautra. Pēc dažiem gadiem šie paši mūziķi sāka spēlēt krogos, kuru lielākā daļa koncentrējās Ņūorleānas jautrajā Storivilas kvartālā.



3-6. nošu piemērs.
Klarnetes un trompetes
kospēle Čikāgas stila
tradicionālajā džezā.

Ņūorleānas stila mūziku atskaņoja nelieli – no 3 līdz 8 mūziķiem sastāvoši – ansambļi. Melodiju spēlēja uz kāda pūšamā instrumenta – klarnetes, trompetes, trombona. Ritmisko zīmējumu veidoja sitamie instrumenti, tiem palīdzēja arī bandžo vai klavieres ar iespēju spēlēt arī akordos. Basa līniju uzturēja tuba.

Ši gadsimta pirmās desmitgades beigās un divdesmito gadu pirmajā pusē daudzi Ņūorleānas džeza mūziķi devās uz ziemeļiem. Daļa no tiem apmetās Kanzassitijā, daudzi – Čikāgā, no kuriem savukārt daļa nokļuva Ņujorkā.



3-1. attēls. "King Oliver's
Creole Jazz Band", 1923
(Lūiss Ārmstrongs stāv
ceturtais no kreisās puses).

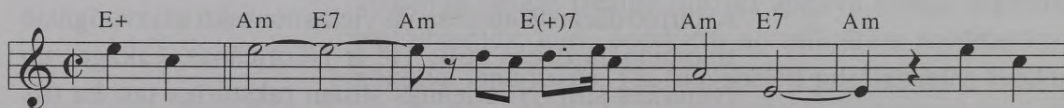
Agrīno džezu bieži sauc par tradicionālo džezu. Pēc šo pirmo džezistu apmešanās vietas nosaukti trīs svarīgākie tradicionālā džeza stili. Tie ir Ņūorleānas, Čikāgas un Ņujorkas stili. Ņūorleānas stilam raksturīgs tas, ka trīs solisti improvizē vienlaikus, katrs spēlējot savu melodijas variantu, bet Ņujorkas stilā mūziķi improvizē pa vienam. Ar laiku tubu aizvietoja kontrabass, bandžo vietu ieņēma ģitāra. Ansambļa sastāvam bieži sāka pievienot arī saksofonu.

Gandrīz visi tradicionālā džeza skaņdarbi balstās uz blūzam raksturīgiem uzbūves principiem. Un tieši tāpēc vienlaikus ar tradicionālā džeza izplatīšanos kļuva populāri tādi blūza pārstāvji kā komponists Viljams Hendijs (1873–1958) un dziedātāja Besija Smita (1895–1937).

Bet nepārprotami slavenākais tradicionālā džeza pārstāvis – faktiski pirmais solists un lielākā zvaigzne bija trompetists un dziedātājs Lūiss Ārmstrongs (1901–1971).

Tieši Ņujorkā 20. gados baltie mūzikas mīļotāji pirmo reizi pievērsa uzmanību džezam. Mums tagad pat grūti iedomāties, cik šokējoši asa un enerģiska šķita šī mūzika tā laika klausītājam, kurš pazina tikai Eiropas mūziku un kā populāro mūziku pazina Štrausa valšus un polkas vai operešu melodijas. Lai varētu paklausīties džezu, vajadzēja doties uz Ņujorkas melno rajonu Hārlemu. Un tādu drošsirdīgu asu iespaidu meklētāju, protams, nebija sevišķi daudz, bet tie piederēja pie tā saucamās zelta jaunatnes, par ko rakstīja avīzēs augstāko aprindu hronikas slejās. Protams, arī dažiem citiem, kuriem gan nebija tik izteikta piedzīvojumu kāre, radās interese par šo eksotisko mūziku. Lai apmierinātu šo interesi, uzņēmīgi cilvēki dibināja džeza ansambļus, kuru sastāvā spēlēja tikai baltie. Palielinoties pieprasījumam pēc džeza mūzikas, restorānos un klubos, kur pulcējās tikai baltie, sāka aicināt spēlēt arī melno džeza ansambļus.

Jaunā deju mūzika strauji izplatījās, iekarojot arvien lielākas un lielākas cilvēku masas. Bet neskaitāmi daudzie jaundibinātie balto džezistu ansambļi nespēja spēlēt oriģinālo džeza mūziku. Tās vietā viņi izpildīja tā saucamo “saldo” džezu (“sweet jazz”), bez tradicionālā džeza asuma un improvizēšanas.



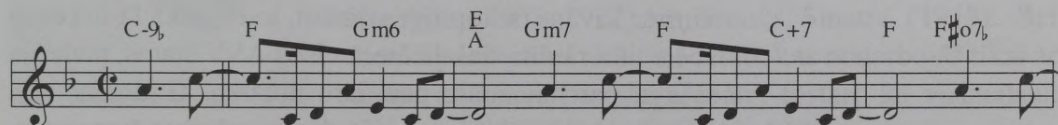
3-7. nošu piemērs. Džordžs Gēršvins. *Fragments no operas "Porgijs un Besa".*

Blakus “saldajam” džezam izplatījās tā saucamais simfoniskais džezs. Tā slavenākais pārstāvis bija komponists Džordžs Gēršvins (1898–1937). Gēršvina

pazīstamākie skaņdarbi “Rapsodija blūza stilā” un opera “Porgijs un Besa” bija sacerēti simfoniskajam orķestrim. Tajos ļoti veiksmīgi tika apvienoti Eiropas klasiskās mūzikas principi ar spilgtiem džeza elementiem: atsperīgu ritmisku pulsāciju, krāsainu, izteiksmīgu melodiku, spožiem instrumentāliem solo pošmiem.

Svings

30. gadu vidū popularitāti ieguvušajai bigbenda mūzikai raksturīgo ekspresiju, ritmisko pulsāciju tipu un daudzas citas smalkas īpašības kopumā apzīmēja ar vārdu *swing* (burtiski – šūpošanās). Šim vārdam ir daudz nozīmju. Viena no tām – paņēmieni, kad vairākas astotdaļnotis spēlē nelidzenā ritmā, dažādi mainot to garumu uz citu instrumentu uzdotā dzelžainā ritma pamata. Tas rada tādu efektu, it kā melodiskā līnija ritmiski nepārtraukti svārstītos, tādējādi priekšnesumam piešķirot zināmu elastību un brīvību. Vārds “svings” nozīmē arī īpašu noskaņu, ko prot radīt tikai izcili džeza mūzikas meistari, smalki sasaistot visus mūzikas elementus tādā mijiedarbībā, kad uz viena instrumenta izspēlēto neparasto melodisko gājieni cits instruments atbild ar skaņas nokrāsas vai akorda bīvuma izmaiņu. Kad viss minētais kopumā notiek, tad džeza mūzikas mīļotāji saka, ka “mūzika svingo”.



3-8. nošu piemērs. Edgars Sempsons, Čiks Vebs, Benijs Gudmens. *Svings* “Stompin’ at the Savoy”.

Trīsdesmitajos gados ASV visvairāk “svingoja” bigbenda mūzika. Un tāpēc šo mūziku sāka saukt par svingu. Un, lūk, arī trešā šī vārda nozīme: džeza mūzikas stils, kas saistīts ar lielu orķestru – bigbendu parādīšanos 20. gadsimta 30. gados, un vēsturisks šīs mūzikas attīstības posms.

Svinga bigbenda (*big band* – liela mūziķu grupa) sastāvā ir 12–18 mūziķi, kuri savukārt dalās trijās grupās. Pirmā no tām ir metāla pūšamo instrumentu grupa (trompetes un tromboni); otrā – mēlīšu pūšamie instrumenti (saksofoni, dažkārt arī klarnete); trešā – ritma grupa (ģitāra un/vai kontrabass, sitamie instrumenti).



3-2. attēls. Benijs Gudmens ar savu bigbendu.

Parasti svinga orķestra mūziķi bija muzikāli izglītotāki nekā agrinā džeza pārstāvji. Līdz ar to arī bigbenda mūzikā bija sastopama komplicētāka harmonija, skaņdarbu struktūra. Svinga orķestrī visi mūziķi galvenokārt spēlēja kopā un solo posmiem atvēlēts mazāk laika. Par svinga karali tika iedēvēts baltais klarnetists, kā arī orķestra vadītājs Benijs Gudmens (1909–1986). Tieši viņš ar savām radioprogrammām, kuru laikā tā orķestra spēle tika raidīta tiešajā ēterā visos ASV štatos, padarīja svingu par nacionālo populāro mūziku. Gudmens bija pirmais, kurš sāka organizēt džeza mūzikas koncertus. Tas bija ļoti svarīgs solis džeza evolūcijā, jo mainījās attieksme pret džezu, ko nu spēlēja ne tikai deju pavadīšanai, bet kas kļuva par klausāmu mūziku. Bet tas nebija viss. Benijs Gudmens atļāvās uzaicināt savā balto orķestrī arī melnos mūziķus.

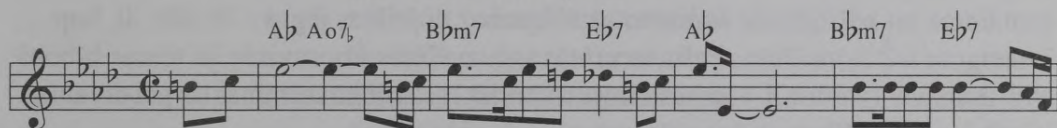
Svinga mūzika saglabāja savu milzīgo popularitāti arī 40. gados, kad bigbenda pavadījumā uzstājās estrādes dziesmu zvaigznes. Šajā stilā sāka spēlēt arī mazie



3-3. attēls. Djūks Elingtons.

instrumentālie kombo ansambļi. Par vienu no spilgtākajiem un slavenākajiem bigbenda un kombo līderiem kļuva melnais aranžētājs un pianists Kaunts Beizijs (1904–1984). Parasti bigbendi spēlēja mūziku, kas balstījās uz plaši pazīstamām maršu un himnu melodijām, kā arī uz populārām dziesmām.

Tikai retos gadījumos skaņdarbi tika sacerēti speciāli bigbendam. Ģeniālākais tādas mūzikas autors bija komponists, pianists un melno orķestra vadītājs Djūks Elingtons (1899–1974). Viņa sacerētajai mūzikai piemita īpašs smalkums, komplicētība, liecinot par neparastu radošo iztēli un spēku.



3-9. nošu piemērs. Harolds Ārlens. Populāra melodija "Stormy Wheather", ko izmantojuši daudzi džeza mūziķi.



3-4. attēls. Ella Fildžeralda.

Agrīnā džeza mūzika pārsvarā bija instrumentāla. Tādāpat sākumā bija arī bigbenda mūzika. Džeza mūzikai vienmēr bija ciešas savstarpējās attiecības ar populāro dziesmu. Džeza mūziķi savā spēlē izmantoja dziesmu melodijas, bet džeza mūzika savukārt dziļi ietekmēja populāro dziesmu instrumentāciju un izpildījuma manieri. Ar laiku bigbendi sāka sadarboties ar izciliem vokālistiem, pavadot viņu solo priekšnesumus. Daži no slavenajiem vokālistiem pieder populārajai mūzikai. Piemēram, Bings Krosbijs (1903–1977) un Frenks Sinatra (1915). Bet vienlaikus bija arī tādi dziedātāji, kas nodarbojās tikai ar džeza un kļuva par slavenībām, tostarp kā visizcilākā minama Ella Fildžeralda (1918–1996).

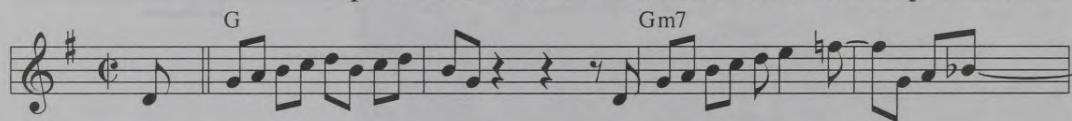
“Progresīvais džezs”

Bibops

40. gadu pirmajā pusē Ņujorkā neliela jaunu džeza mūziķu grupa radīja neparastu džeza mūzikas stilu un izpildījuma manieri. Tā bija ļoti sarežģīta un virtuozā instrumentālā mūzika, ar kuru šī stila izgudrotāji gribēja

atjaunot agrīnā džeza ideālus: improvizāciju, virtuozitāti un tiešu mijiedarbību starp solistu un kombo (*combo* – neliela instrumentāla grupa). Bet reāli bībops (*bebop*) vai vienkārši bops (*bop*) – kā nosauca šo jauno stilu – kļuva par modernā (laikmetīgā) džeza pirmo paveidu. Tipiskajā bībopa kombo ir trompete, saksofons, klaviers, kontrabass un sitamo instrumentu komplekts, kurā ietilpst bungas un dažāda veida šķīvji.

Katrs no ansambļa dalībniekiem noteikti bija izcils solists. Ikviens improvizējot centās ienest skaņdarba attīstībā kaut ko jaunu un svaigu, nevis variēt kādu iepriekš labi pazīstamu melodiju. Vokālajā improvizācijā tika izmantotas zilbes bez noteiktas jēgas – bī, džī, dī, bop ... Pašu sacerētās vai izvēlētās improvizāciju tēmas bībopā parasti ir īsas, ritmiski asas, it kā stūrainas un pat dīvainas.



3-10. Nošu piemērs. Čārlijs Pārkers, Benijs Hariss.
Tēma džeza kompozīcijai bībopa stilā.

Tas dod plašas iespējas brīvai muzikālā materiāla attīstībai. Protams, tādu mūziku vairs nebija iespējams izmantot deju pavadījumam. Pēc savas harmoniskās, ritmiskās un arī intelektuālās sarežģītības šī mūzika tuvojās komplicētākai tā laika klasiskajai kamermūzikai. Nav brīnums, ka šādai mūzikai radās arī sava auditorija –



3-5. attēls. Čārlijs Pārkers un Mailss Deiviss.

mākslinieki, rakstnieki, zinātnieki, intelektuāļi. Tas ir ļoti šaurs, pat elitārs klausītāju loks. Tikai vēlāk, 50.–60. gados, bībopa cienītāju rindas sāka kuplināties.

Visizcilākie bībopa stila pārstāvji atkal ir melnie mūziķi: trompetists Dizijs Gilespijs (1917–1993), saksofonists Čārlijs Pārkers (1920–1955), pianists Teloniuss Monks (1920–1982) un kontrabasists Čārlzs Minguss (1922–1979).

1949. gadā džeza orķestris pianista un aranžētāja Stena Kentona vadībā uzstājās slavenajā Ņujorkas “Carnegie Hall”, kas tika uzskatīta par visprestīžāko nopietnās mūzikas koncertzāli. Gan orķestra lielums (22 mūziķi), gan spēlētās mūzikas sarežģītība un smalkums liecināja par jauna džeza stila parādīšanos. Šai progresīvā džeza (tā šo stilu nosauca pats Kentons) mūzikai bija daudz tāda, kas to tuvināja mūsu gadsimta nopietnajai akadēmiskajai mūzikai. Dažas progresīvā džeza ietvaros izveidojušās tendences noveda līdz avangardismam raksturīgai eksperimentēšanai. Tā tas notika “frīdžezā” (*free jazz* – brīvais džezs), kas kā stils parādījās 50. gadu beigās un 60. gadu sākumā. Frīdžeza pamatā ir spontānas, brīvas improvizācijas princips; pazūd tonalitāte, pulsācija, melodija. Citas tendences deva impulsu “trešās strāvas” mūzikas izveidošanai, kuras pārstāvji centās tā apvienot džeza un klasiskās mūzikas elementus, lai saglabātos to daba.



3-6. attēls. Soprána, alta, tenora, baritona un basa saksofoni.

Kūldžezs

Tajā pašā laikā, kad radās progresīvais džezs, citi mūziķi izveidoja vēl vienu stilu, kuru nosauca par “kūldžezu” (*cool jazz* – vēsais džezs). Kūldžezs radās 50. gadu sākumā kā savdabīga reakcija uz bībopa sarežģītību un elitāro raksturu. Kūldžeza pārstāvji organizēja lielus orķestrus, kuru sastāvā bija arī daži simfoniskā orķestra instrumenti – mežrags, flauta vai oboja.

Kūldžeza mūziku gan lieliem orķestriem, gan maziem ansambļiem zīmīgi ietekmēja tādi Eiropas 20. gadsimta klasiskās mūzikas virzieni kā impresionisms un neoklasicisms. Piemēram, franču impresionista Kloda Debisī mūzika spēcīgi iespaidoja izcilā kūldžezista – baltā pianista Bila Evansa (1929–1980) daiļradi.

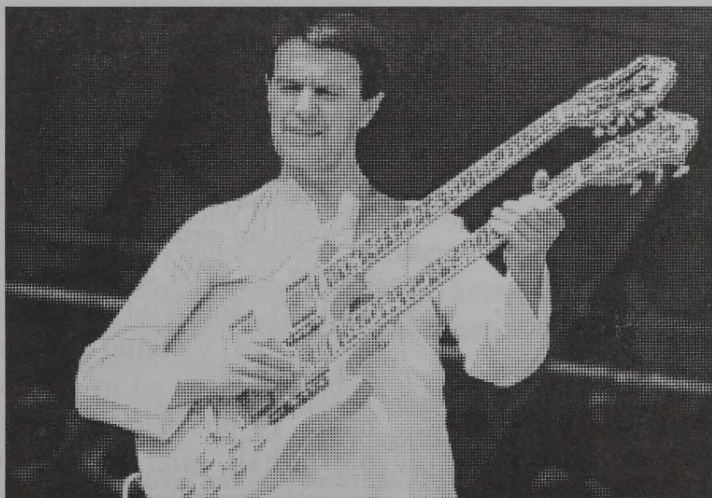
Droši vien par izcilāko kūldžeza mūziķi var uzskatīt ģeniālo melno trompetistu, aranžētāju un komponistu Mailsu Deivisu (1926–1991), kas savā laikā stāvēja arī pie vēl divu jaunu džeza stilu – modālā džeza un džezroka (vai citādāk – *fusion*) šūpuļa. Mailss Deiviss ar savu ansambli 1949.–1950. gadā ierakstīja skaņu plašu albumu ar raksturīgu nosaukumu “Birth of the Cool” (tulkojumā – “Vēsuma dzimšana”). Līdz ar šo plati kļuva slavens Deivisa trompetes skanējums, kurā aiz distancētas un it kā vēsas skaņas bija jaušama pastāvīga spriedze un emocionāla degsme. Salīdzinājumā ar “karsto” bībopa mūziku kūldžezam raksturīga atturīga un eleganta izteiksme, apvaldītas emocijas, tajā liela nozīme ir racionālajam momentam.

Džezroks

Sešdesmito gadu otrajā pusē jaunatni pilnīgi savaldzināja un pārņēma rokmūzika. Arī plašais populārās mūzikas patērētāju slānis pārorientējās uz popmūziku, kas izmantoja rokmūzikas elementus. Rezultātā džeza mūzika izrādījās nostumta malā. Daudz izcilu džeza mūziķu pameta ASV un aizbrauca uz Eiropu, kur vēl joprojām bija saglabājusies visdziīvākā interese par šo mūzikas veidu, it sevišķi Francijā un Dānijā. Tomēr vienlaikus daži mūziķi centās iegūt popularitāti, mēģinot apvienot džeza un rokmūzikas elementus. Šai jaunajai mūzikai raksturīgs tas, ka instrumentālajā sastāvā un arī

skanējumā saplūst džeza un rokmūzikas elementi: kontrabasa vietā parādās basģitāra, tiek lietota elektriskā soloģitāra, sintezatori, rokbungas.

Pirmais to uzsāka jau minētais Mailss Deiviss. 70. gados par slavenāko džezroka ansambli kļuva amerikāņu grupa "Weather Report" (tulkojumā – "Laika prognoze"). Šīs grupas un arī citu tā laika mūziķu spēlē var atrast dažādus elementus, kuri ir ņemti no citiem mūzikas veidiem: indiešu, afrikāņu vai arī elektroniskās mūzikas u. c. Tāpēc ar laiku džezroku sāka apzīmēt ar vārdu *fusion* (tulkojumā – sakausējums). Tāpat kā citos džeza veidos, arī *fusion* mūzikā radās savi virtuozī. Nenoliedzami slavenākais no tiem ir Anglijā dzimušais Džons Maklāflins (1942), kas mēdz uzstāties arī ar pseidonīmu "Mahavišnu".



3-7. attēls. Džons Maklāflins.

3. nodaļa

POPULĀRĀ MŪZIKA AMERIKĀ

Mūzika Ziemeļamerikas laukos un pilsētās

Kantrimūzika

Kā zināms, ASV teritoriju apdzīvoja izceļotāji no dažādām Eiropas zemēm. Kad dažādu tautību pārstāvji kļuva par amerikāņiem, tie apguva angļu valodu, pieņēma esošo morālo un sociālo vērtību sistēmu, uzvedības normas. Bet kaut ko viņi arī saglabāja – un tās bija muzikālās tradīcijas. Ļoti ilgi baltajiem amerikāņiem “raibās” etniskās izcelsmes dēļ nebija kopējas nacionālās mūzikas. Bet tad notika pārsteidzošais: vienas balto iedzīvotāju grupas muzikālās tradīcijas šā gadsimta 30. gados izplatījās visā valstī un jau 50. gados gandrīz visi baltie amerikāņi to uztvēra kā savu tautas mūziku. Šādā veidolā tā kļuva pazīstama jau visā pasaulē.

Apalaču kalnu masīvā, kas stiepjas no ziemeļiem uz dienvidiem netālu no Atlantijas okeāna piekrastes, jau izsenis uz dzīvi apmetās izceļotāji no Lielbritānijas – angļi, īri, skoti. Viņi nodarbojās ar lauksaimniecību. Līdz pat mūsu gadsimta vidum šo apvidu neskāra industrializācija un arī pilsētu kultūras ietekme tajā bija maza. Tā bija izteikti dziļa Amerikas province. Šādā patriarhāli mierīgā gaisotnē populārās mūzikas neskartajiem kalniešiem izdevās saglabāt ļoti daudz seno balāžu un deju melodiju, muzikālo instrumentu spēles un dziedāšanas paņēmieni, kuri tika nodoti no paaudzes uz paaudzi. Bieži tur skanēja tādas melodijas, kas pat nav saglabājušās Britu salās. Šī mūzika kopumā ieguva nosaukumu “*country music*” (“lauku mūzika”) vai “*hill music*” (burtisks tulkojums – “pakalnu mūzika”).

Pagājušā gadsimta pēdējā trešdaļā šajā izolētajā pasaulē parādījās jaunas vēsmas. Tika uzsākta dzelzceļa celtniecība, atklātas ogļu raktuves, atvērtas tekstilrūpnīcas.

Ieceļojušie strādnieki atveda sev līdzīgu jaunu nedzirdētu mūziku un neredzētus instrumentus. Blakus tradicionālajam "fidlam" (*fiddle* – angļu senais tautiskais vijoles paveids) parādās bandžo, kas kļūst par svarīgāko dziesmu un deju pavadījuma instrumentu. Vienlaikus ar jau esošajām tradīcijām – jūrnieku, mežcirtēju, kovboju dziesmām – parādījās dzelzceļu būvētāju un ogļraču dziesmas.

Savukārt vietējie kalnieši dažkārt devās uz pilsētām, no kurām atveda jaunus dziesmu tematus un jaunu mūzikas skanējumu. Rezultātā diezgan ātri attīstījās jaunas "tautas" ("*folk*") dziesmas, kas, kaut arī bija līdzīgas senajām balādēm, tomēr viennozīmīgi bija jau amerikāniskas kā pēc satura, tā arī stila. Bieži vien cilvēki aizmirsa melodijas izcelšanās vēsturi. Folkdziesmu repertuārā gadījās arī tādas, kuras sacerēja komponisti, nevis tradicionālie izpildītāji.

20. gadu sākumā skaņu ierakstu kompānijas uzsāka aktīvus folkdziedoņu un instrumentālistu meklējumus. Rezultātā šie lauku dziedātāji un spēlmaņi sāka uzstāties pilsētās. 1925. gadā ansamblis, kas ar nosaukumu "Hill Billies" ("Pakalnu Billiji") ierakstīja savas skaņuplates, deva impulsu jauna jēdziena tapšanai. "Hillbilly music" – tā sāka saukt (brīžiem pat nievājoši) kopumā visu mūziku, ko atskaņoja lauku vijolnieki, mutes harmoniku spēlmaņi, tradicionālo balāžu dziedoņi.

Pateicoties skaņuplatēm, hillbilliju mūzika ļoti strauji izplatījās. To ar prieku sāka klausīties arī pilsētnieki. Daļa no lauku mūziķiem-amatieriem kļuva par profesionāliem izpildītājiem. Viņi vairs nesaistīja savu muzicēšanu ar kādiem citiem darbiem, bet, ļoti ātri pielāgojoties tirgus komerciālajām prasībām, uzsāka sacerēt jaunas dziesmas un izpildīt tās tādā manierē, kādu gaidīja pilsētas klausītāji.

1927. gadā lielu popularitāti ieguva divi atšķirīgi hillbillija mūzikas stili. Pirmais no tiem galvenokārt saistījās ar mūziķi Džimiju Rodžersu (1897–1933), kas bija dzimis Misisipi štatā. Viņš strādāja dzelzceļa būvē un atainoja to savās dziesmās, kur plaši izmantoja savu jodelēšanas māku.

Otro stilu attīstīja ansamblis, kas kļuva slavens ar nosaukumu “Kārteru ģimene”. Šis ansamblis nāca no Virdžīnijas štata kalniem. Elvins, Sāra un Meibela Kārteri atskaņoja tradicionālās dziesmas, balādes un himnas tipiskā kalniešu manierē, kam raksturīga īpatnēja deguna skaņa un augsts balss diapazons. Vēl līdz šim laikam Kārteru ģimene no paaudzes paaudzē profesionāli izpilda kantrimūziku.

20. gadu beigās vairākumam amerikāņu mājās jau bija radio. Un tieši tad vietējās raidstacijas uzsāka raidīt hillbillija mūziku un lauku garīgo mūziku, ko sauca par “gospelu” (*gospel* – tulkojumā “evanģēlijs, sprediķis”). Tas notika vispirms Apalačos un pēc tam visā Amerikā. Šīs mūzikas izpildīšana radioprogrammās iespaidoja tās stilistisko attīstību un it sevišķi instrumentāciju. Sentimentālās dziesmas, senās balādes, gospelu himnas un darba dziesmas tika izpildītas bandžos, fidla vai, retāk, ģitāras pavadījumā. Deju melodijas atskaņoja tā saucamie “*string bands*” (“stīgu orķestri”) – nelieli ansambļi, kas sastāvēja no dažiem fidliem, viena vai vairākiem bandžos un ģitārām.

Ar laiku visā Amerikā radās dažādi atšķirīgi kantrimūzikas paveidi: keidžens (*cajun*), zaideko (*zydeco*), blūgrāss (*bluegrass*), nešvilsaunds (*The Nashville Sound* – Nešvilas skanējums), kantrivesterns (*country–western*), honkitonks (*honky–tonk*), kovbojsongs (*cowboy songs* – kovboju dziesmas).

Afroamerikāņu mūzikas tradīcijas

Gospels

Mēs jau pieminējām garīgās himnas un dziedājumus, ko baltie Amerikas iedzīvotāji dziedāja protestantu baznīcās. 19. gadsimta beigās daudzas no šīm himnām savās baznīcās uzsāka dziedāt arī melnie. Un tieši tajās šo garīgo mūziku sāka pavadīt ar mūzikas instrumentiem.

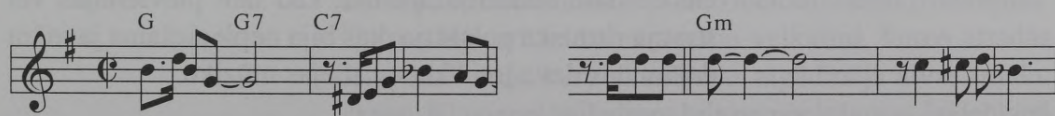
Ar laiku melno gospel sāka atšķirties ne tikai no balto gospela, bet arī no spīričuēla. Atšķirībā no spīričuēla mūsu gadsimta divdesmitajos gados gospela dziedājumus atskaņoja nevis koris, bet solists vokālā kvarteta un klavieru pavadījumā. No tā laika gospelus varēja dzirdēt arī ārpus baznīcas. Bet jau 30. gados klavierēm pievienojās vēl daži

instrumenti (ģitāra, sitamie, kontrabass), kas faktiski jau veidoja nelielu džeza ansambli. Rezultātā šī mūzika kļuva vēl populārāka, to sāka ierakstīt skaņuplatēs. Pateicoties radio un skaņu ierakstiem, melno gospels iekaroja aizvien lielāku auditoriju, ar laiku mainoties un tuvojoties – pat pārvēršoties par populārās mūzikas paveidu. Tomēr tā reliģiozais saturs palika neskarts. Vispazīstamākā melno gospelsa izpildītāja bija Mahalija Džeksone (1911–1971).

50. gadu sākumā lielākajās Ņujorkas koncertzālēs tika organizēti grandiozi melno garīgās mūzikas festivāli, kur skanēja arī gospels. Bet šo pašu gadu beigās sakarā ar masveidīgu interesi par folkmūziku rikoja ikgadējus gospelsa, spīričuēla un folkmūzikas festivālus. Tajā pašā laikā gospelsu varēja dzirdēt arī džeza mūzikas festivālos. Tas viss liecina par šīs mūzikas īpatnēju vietu mūzikas kultūrā, jo tajā vienlaikus savijās tradicionālās mūzikas elementi, garīgums un improvizatoriskums.

Pilsētas blūzs

Kad tradicionālā blūza izpildītāji parādījās pilsētās un sāka uzstāties izklaides vietās (naktsklubos, bāros utt.), uzņēmīgi cilvēki nojauta lielas komercijas potenciālu. Un komercija sākās ar to, ka 1912. gadā pārdošanā parādījās pirmie blūza nošu izdevumi, bet jau 20. gados tika uzsākta masveidīga skaņuplašu ražošana. Blūzu sāka sacerēt profesionāli gan melnie, gan baltie komponisti. Melnais komponists Viljams Hendijs (1873–1958) ar savu radošo darbību pārvērtā blūzu par populārās mūzikas veidu. Pats slavenākais no Hendija sacerētajiem blūziem ir “Sentluisas blūzs”.



3-11. nošu piemērs.

Fragmenti no Viljama

Hendija “St. Louis Blues”.

Ja mūzika tiek izpildīta pārdošanai, tad tas nozīmē, ka ir uzsācies process, ko sauc par komercializāciju. Tas notika arī ar blūzu. Un blūza komercializētais variants ieguva nosaukumu “pilsētas blūzs”, tā izpildīšana kļuva



3-8. attēls. Besija Smita.

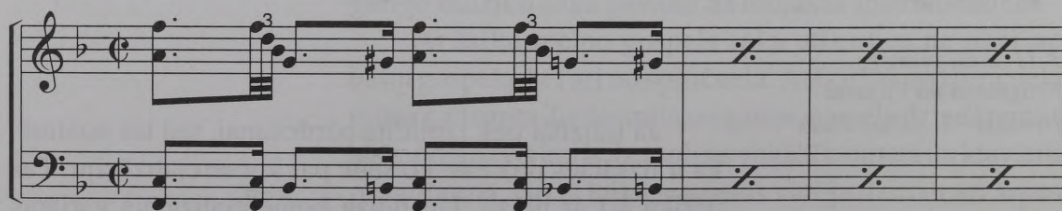
jau par darbu, un to sāka izpildīt profesionāli dziedātāji.

Pilsētas blūzā saglabājās visas agrīnā blūza īpašības, tostarp gan blūza notis, gan improvizācija, bet mūzikas forma kļuva komplicētāka, tika izmantoti sarežģītāki akordi. Bet tās nebija vienīgās atšķirības starp pilsētas blūzu un tā agrīno variantu. Tradicionālo blūzu izpildītāji bija vīrieši, bet visizcilākās pilsētas blūza izpildītājas bija sievietes. Slavenākās – Ģertrūde Ma Reinija (1886–1939) un Besija Smita (1895–1937).

Ritmblūzs

Daudzu gadu laikā nicinošais jēdziens “*race records*” (“rasu skaņu ieraksti”) tika izmantots skaņuplašu, kuru mūzika bija domāta melno auditorijai, apzīmējumam. Šī mūzika bija ļoti dažāda – lauku un pilsētas blūzi, gospels, džezs, sentimentālas balādes. Tās lielākā daļa bija vai nu saistīta, vai balstījās uz blūza harmoniju un formu. Ar savu enerģisko ritmisko pulsāciju šī mūzika derēja arī dejām.

30.–40. gados norisinājās būtisks process. Sakarā ar lielo gospelsa popularitāti daudzi tā izpildītāji sāka tā paņēmienus izmantot izklaidējošā deju mūzikā. Tika saglabāts gandrīz viss, kas raksturīgs gospelam, – solists ar vokālo kvartetu, melodiskie gājieni, dziļa izteiksme, taču tekstu saturs krasī izmainījās: garīgo dzejoļu vietā parādījās laicīgi pantiņi, kas raksturīgi blūzam. Gospelsa intensīvais pārdzīvojums savijās ar pilsētas blūza emocionālo atklātību, un tad, kad tam pievienojās vēl strauja ritmiska pulsācija, kas bija nepieciešama jaunām dejām, tas deva ļoti “karstu” dejas mūziku.



3-12. nošu piemērs. Laionels Hemptons un Milts Bakners. “Hamp’s Boogie Woogie”.

Kad 1949. gadā ASV galvenais mūzikas industrijas žurnāls "Billboard" nomainīja rubrikas, kas bija atvēlēta melno mūzikai, nosaukumu "*race records*" uz "*rhythm and blues*" (R&B), tad šis nosaukums pirmām kārtām tika saistīts ar jauno deju mūziku.

Ritmblūzs pēc būtības pārstāvēja jaunu mūzikas stilu. Šī stila dziesmas parasti izpildīja vai nu viens dziedātājs, vai vīru vokālā grupa. To pavadīja instrumentālais ansamblis, kurā obligāti bija ģitāras ar elektrisko pastiprinājumu. Vajadzētu atcerēties, ka vokāli instrumentālie ansambļi, kuros ietilpa elektriskās ģitāras, pirmo reizi parādījās nevis rokmūzikā, bet tieši ritmblūzā. Ritmblūza instrumentālais pavadījums bija ļoti skaļš, tā ka dziedātājam vajadzēja forsēt balss skaļumu, pat censties pārkliegt orķestri. Paši pazīstamākie ritmblūza autori un izpildītāji bija Bibi Kings (1925) un Madijs Voters (1915–1983).

Amerikāņu populārā mūzika 20. gadsimta 1. pusē

Alvas trauku aleja

Tin Pan Alley – tas ir jēdziens, kas ataino 20. gadsimta amerikāņu populāro mūziku. Ar šo jēdzienu pieņemts apzīmēt amerikāņu populārās dziesmas tradīcijas to visproduktīvākajā laika posmā. Šķiet, ka ļoti bieži amerikāņu populārajai mūzikai veltītajās grāmatās to autori no sirds ir pārliecināti, ka "*Tin Pan Alley*" ir reālas Ņujorkas ielas nosaukums. Atsevišķi vārdi ir tulkojami šādi: *tin pan* – alvas trauki, *alley* – aleja; tādējādi tulkojums būtu – "Alvas trauku aleja". Kāpēc tik divains nosaukums?

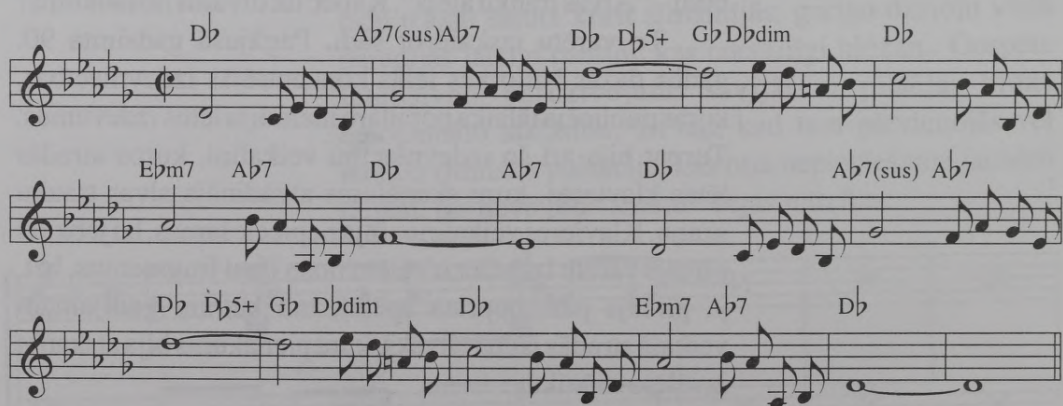
To varētu izskaidrot šādi. Pagājušā gadsimta 90. gados dažās Ņujorkas ielās koncentrējās izdevniecības, kuras publicēja tālaika populāro melodiju lētus izdevumus. Turpat bija arī šo izdevniecību veikaliņi, kuros atradās lētas klavieres, kuru skanējums atgādināja alvas trauku skaņu. Klavieres veikaliņos bija nepieciešamas, lai jebkurš pircējs varētu izspēlēt izvēlēto nošu lapu fragmentus, bet, ja pircējs pats neprata spēlēt, tad katram gadījumam veikālā atradās jauns cilvēks, kura pienākums bija atskaņot izvēlēto mūziku.

Ar laiku preču klāsts šādos veikaliņos mainījās: populārās mūzikas nošu lapas nomainīja mehānisko

klavieru skaņu lentes, kuras savukārt nomainīja skaņuplates utt. Bet galvenā “prece”, kuru ražoja un tirgoja radusies mūzikas industrija, iegūstot nosaukumu “*Tin Pan Alley*”, bija un palika populārā dziesma. Interesanti, ka šīs izdevniecības un to tirgotavas laika gaitā pārcēlās no vienas ielas uz otru, bet parādības kopīgais apzīmējums saglabājās.

Tādējādi “*Tin Pan Alley*” kļuva gan par mītiskas ielas, gan mūzikas industrijas nozares, gan noteikta dziesmu tipa apkopojošu nosaukumu. Šī tipa dziesmām bija raksturīga forma – pants ar piedziedājumu. Piedziedājumu veidoja 32 taktis, kuras savukārt dalījās četrās vienāda garuma frāzēs; tieši piedziedājuma melodija un vārdi vislabāk palika atmiņā. Šo dziesmu saturs vienmēr bija saistīts ar personiskiem pārdzīvojumiem un emocijām, teksti – nesarežģīti, sentimentāli, romantiski un visai vāji saistīti ar reālo pasauli. Dziesmu mūziku ļoti lielā mērā ietekmēja blūza un džeza tradīcijas.

Populāro dziesmu vairākumam ir vienas dienas tauriņu liktenis: varbūt šodien tās klausās daudzi visās malās, atkārtojot simtiem reižu, bet pēc mēneša par tām reti kurš vairs atceras. Un tikai ļoti nedaudzas dziesmas spējušas saglabāt savu popularitāti gadu desmitiem un tiek mīlētas dažādās paaudzēs. Šādas paliekošas dziesmas amerikāņi sauc par “standartiem” – tieši tās skanēja un skan estrādes revijās un šovos, Brodvejas mūziklos un



3-13. nošu piemērs. Fragments no Džeroma Kerna mūzikla “*Roberta*” dziesmas “*Smoke Gets in Your Eyes*”.

naktsklubos, skaņuplatēs un radio; simtiem izcilu džeza mūziķu izmantojuši tās savu improvizāciju pamatā. Gandrīz visi izcilie standarti tika sacerēti 20.–50. gadu laika posmā kā mūziklu dziesmas. Lūk, izcilāko mūziklu autori: Džeroms Kerns (1885–1945), Ērvings Bērlins (1888–1989), Džordžs Gēršvins (1898–1937), Kouls Porters (1892–1964), Ričards Rodžerss (1902–1979), Leonards Bernsteins (1918–1990).

Mūzikls

Mūzikls (*musical*) – jēdziena “muzikālā komēdija” (*musical comedy*) saīsinājums un svarīga 20. gadsimta mūzikas teātra žanra apzīmējums. Ir nepareizi to uztvert kā operetes paveidu. Operete ir tikai viens no mūzikla priekštečiem līdzās daudziem citiem muzikālās izklaides žanriem, kas veicināja tā rašanos. Atšķirībā no operetes mūzikls ir veidots ar vienotu darbības attīstības līniju un tīri dramaturģiskam aspektam tajā ir ļoti liela loma. Lai arī tam ir raksturīga izklaides ievirze un nosaukumā ir vārds “komēdija” (“muzikālā komēdija”), mūzikls ne vienmēr ir komēdija. Bieži vien tā saturā ir ietvertas asas sociālas un politiskas problēmas. Tā, piemēram, brāļu Džordža un Airas Gēršvinu mūzikls “Par tevi dziedu”, kas satīriski ataino prezidenta vēlēšanu kampaņu, 1931. gadā saņēma prestižo Pulicera prēmiju par sasniegumiem dramatiskajā mākslā. Dažos gadījumos mūzikla sižets balstās uz personāžu raksturu dramatiskām sadursmēm un var pat iegūt traģisku pavērsienu, kā tas ir Leonarda Bernsteina “Vestsaidas stāstā” (1957). Var teikt, ka mūziklā pirmo reizi pilnā mērā iemiesojās amerikāņu populārās kultūras galvenais princips: viegli uztveramā formā runāt par nopietnām lietām.

Īstā mūziklā visi tā komponenti – melodijas, dialogu un dziesmu teksti, dejas un scenogrāfija – ir vienādi svarīgi un kalpo galvenās idejas maksimāli spilgtam un pārlicecinošam attēlojumam. Tādējādi pastāv augstas prasības izpildītājiem – katram jāprot augstā profesionālā līmenī gan dziedāt, gan dejot, gan arī tēlot kā aktierim. Mūzikls ir komerciāla rakstura parādība: katrs iestudējums prasa lielus finansiālus ieguldījumus, kuri pēc tam

jāatpeln. Tas iespējams, ja mūzikls ir ļoti vilinošs un to apmeklē liels skaits cilvēku, tālab visiem uzveduma aspektiem jābūt perfektiem. Mūziklu uzvedumi kļuva par kolektīvās daiļrades sasniegumiem: katrs darīja savu – viens komponists radīja ģeniālas melodijas, cits – aranžējumu, viens autors rakstīja dziesmu tekstus, cits – dialogus utt.

Visi klasiskie mūzikli tika uzvesti speciālos tiem atvēlētos teātros, kuri koncentrējās Ņujorkā dažādos Manhatanas kvartālos ap Brodveju. Kaut Brodveja ir ļoti gara iela (ap 32 km), tās nosaukums kļuva par šī mūzikas teātra žanra apzīmējumu. Ja mūzikls bija izdevies veiksmīgs, tas tika uzvests katru vakaru trīs, piecu, desmit gadu garumā ... un pat ilgāk. Tieši tā arī notika ar tādiem klasiskiem mūzikliem kā Koula Portera “Skūpsti mani, Ket” (1948, pēc Šekspīra “Spītnieces savaldīšana”), Ričarda Rodžersa “Oklahoma” (1943) un “Mūzikas skaņas”(1957). Mūzikla attīstība turpinājās arī 60. gados – un ne bez izciliem sasniegumiem. Tā, piemēram, Džerija Boka “Vijolnieks uz jumta” (pēc Šoloma Aleihema romāna) no savas pirmizrādes 1964. gadā līdz 1977. gadam tika uzvests 3242 reizes, bet Džerija Hermena “Halo, Dollij!” tajos pašos gados – 2844 reizes.

Pēc otrā pasaules kara mūziklus sāka sacerēt arī Eiropā. Par ievērojamāko Eiropas mūziklu autoru kļuva anglis Endrjū Loids Vēbers (1948), kuram pieder tādi pazīstami darbi kā “Kaķi” (1981) un “Operas rēgs” (1985).

Standartu izpildīšana 30.–50. gados padarīja slavenus tos estrādes dziedātājus, kuriem piemita īpaši liriska un sirsnīga priekšnesumu maniere, kas tika nodēvēta par “krūningu” (crooning). Perijs Komo (1912) un Frenks Sinatra (1915) bija izcilākie šīs tradīcijas pārstāvji.

Latīņamerikas populārā mūzika

20. gadsimtā Latīņamerikas deju mūzika ik pa laikam viļņveidīgi vēlās pāri Eiropai, Ziemeļamerikai un pēc tam izplatījās visā pasaulē. Tagad mēs pat nevaram iedomāties, cik šī mūzika tā laika cilvēkiem likās uzbudinoši jauna un pat jutekliski bīstama. Bet laiki mainās – un tagad mēs sadzīvojam ar tādu mūziku, kas ir vēl enerģiskāka, agresīvāka un jutekliskāka: rokenrols, breiks, reivs utt. Un tango, rumba, samba vairs netiek uztvertas kā nepieklājīgas, bet atgādina vecos, labos laikus. Šīs dejas un to mūzika ir tipiski Jaunās Pasaules augļi, kur saliedējušies dažādas izcelsmes elementi – gan no Eiropas, gan Āfrikas, gan arī vietējās mūzikas tradīcijas.

Tango

Sākumā kā deja, bet vēlāk arī kā dziesma tango radās Argentīnā pagājušā gadsimta 80. gados. Muzikālā ziņā tango pārstāv tā saucamo kreolu – balto Latīņamerikas iedzīvotāju kultūras slāni. Šai dejai un mūzikai ir raksturīga pasvītota ritmiskā zīmējuma akcentuācija ar uzsvērumu uz aiztaks daļu. Parasti tango izpildītāju pavadīja nelieli ģitāras, vijoles un flautas ansambļi, kam 20. gadsimta sākumā pievienojās akordeona paveids – bandoneons. Agrīnais tango bija vīriešu deja un izcēlās ar savu agresivitāti. 20. gados mainījās gan dziesmu saturs, gan mūzikas raksturs. Tango zaudēja asumu un agresivitāti, kļūstot sentimentāls. Tieši šādā veidolā tango sāka izplatīties Eiropā un Ziemeļamerikā. Tango stilā tika sacerētas dziesmas gan Vācijā, gan Francijā, gan Krievijā, gan arī Latvijā.

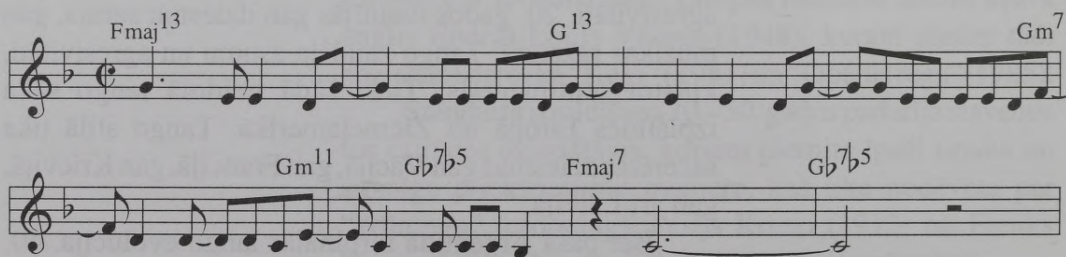
Bet pašā Argentīnā turpinājās tango evolūcija. 40. gadi raksturīgi ar tango mūzikas uzplaukumu lielu orķestru izpildījumā. Arī vēlāk laiku pa laikam no jauna uzplaiksnīja interese par tango. Pēdējo reizi tas notika sakarā ar izcilā argentīniešu komponista un mūziķa Astora Pjaccollas (1921–1990) daiļradi.

Rumba

Šādi sauc kubiešu melno iedzīvotāju deju žanru instrumentālā un vokālā pavadījumā. Tajā kā dejā, tā arī mūzikā tiek demonstrēta afrikāņu izcelsme. Rumbai ļoti raksturīgs ir ugunīgo ritmu, ko rada ar kongas bungu un “claves” (koka klabekļu) palīdzību, sarežģīts savijums. Pārpratuma pēc par rumbu sāka saukt arī citu Kubas populārās mūzikas formu – sonu, un līdz šim laikam situācija ar nosaukumu nav mainījusies. Atšķirībā no istās rumbas sona pārstāv afrikāņu un spāņu izcelsmes mūzikas elementu sintēzi. Bez tam šīs dejas mūziku atskaņo lielāki ansambļi, kur dziedātājus pavada trompetes, ģitāras, kontrabass un dažādi sitamie instrumenti (līdzās klavēm un kongām te parādās arī bongas, marakasi utt.).

Samba

Par sambu sauc brazīliešu deju un tās mūziku. Sākumā tā bija melno brazīliešu tradīcija, bet pašam vārdam ir afrikāņu izcelsme. 40. gados samba kļuva par brazīliešu galveno populārās mūzikas veidu, bet vēlāk izplatījās pa visu pasauli. Ir daudzi sambas paveidi, piemēram, lēnā, karnevāla, pat “soļojošā” samba utt. Sambas mūzikai ir raksturīgs novirzīto ritmisko akcentu sarežģīts zīmējums. Parasti samba skan un to dejo brazīliešu slaveno karnevālu laikā. Eksistē daudz sambas ritmu – ir lēnās un ātrās sambas utt.



3-14. nošu piemērs. Antonio Karloss Džobims. Skaņdarbs bossanovas stilā “The Girl from Ipanema”.

Bossanova

Šis brazīliešu deju mūzikas ritms radās Riodežaneiro 50. gadu beigās kā sambas, baijao (ziemeļaustrumu Brazīlijas deju mūzika) un ASV kūldžeza apvienojums. Tā ir izsmalcināta populārās mūzikas forma, kuras radīšanā piedalījās talantīgi dzejnieki un mūziķi. Sambas poliritmijas un džeza pulsācijas elastīguma kopums rezultātā veidoja vissarežģītākās ritmiskās struktūras, kādas reti kad ir sastopamas populārajā mūzikā. Vispazīstamākais bossanovas stilā radītu dziesmu autors ir komponists un ģitārists Antonio Karloss Džobims (1937).

Dažas viņa sacerētās dziesmas kļuva par 60. gadu sākuma hītiem ASV un Rietumeiropā. Daudzi izcilākie džeza mūziķi šo dziesmu melodijas lika savu improvizāciju pamatā. Turpmākajos gados vairāki Amerikas un Eiropas komponisti bieži savas dziesmas sacerēja bossanovas stilā.

4. nodaļa

ROKMŪZIKAS VĒSTURE UN RAKSTURĪGĀKIE STILI

Rokenrols

Ikviens cilvēks ir vismaz dzirdējis vārdu “rokmūzika”, pat ja tā viņam nepatīk un viņš nemaz nepazīst šo mūziku. Bet arī rokmūzikas cienītājiem varbūt jaunums ir tas, ka rokenrols ir šīs mūzikas pirmais vēsturiskais veids, kas radās ASV 50. gadu pirmajā pusē. Tieši pateicoties divu amerikāņu mūzikas veidu – melnā ritmblūza un balto kantrimūzikas – sadurei un mijiedarbībai, radās mūzika, kas kļuva pazīstama un slavena ar nosaukumu “rokenrols”.

Ritmblūza un kantrimūzikas “sastapšanās”

Ritmblūzam un kantrimūzikai ir daudz kopēja. Abi šie mūzikas veidi pastāvēja savrup no izplatītākās populārās mūzikas un abi izveidojās ASV dienvidos. Ritmblūzam un kantrimūzikai piemita deju raksturs. Gan vienā, gan otrā gadījumā svarīga loma bija ģitārai – akustiskai vai arī ar elektrisko pastiprinājumu. Ritmblūza un kantrimūzikas dziesmu saturs vēstīja par ikdienišķām cilvēku rūpēm, vienkāršām jūtām, tādējādi atšķiroties no mūzikas ar nosacīti romantiskiem tēliem, kuri dominēja tā laika salkanajās dziesmās. Šo dziesmu teksti tika dziedāti no pilsētas balto iedzīvotāju valodas atšķirīgos dialektos.

50. gadu pirmajā pusē ASV parādījās pavisam jauna mūzikas klausītāju un patērētāju grupa. Tā bija “beibībūmeru paaudze” – 2. pasaules kara laikā dzimušie. Šo jauniešu bija ļoti daudz – kara laikā Amerikā tika novērota paaugstināta bērnu dzimstība, tad arī šo parādību nosauca par “mazuļu sprādzienu” (“*baby boom*”). Beibībūmeru paaudze bija gados jauna un atšķirīga pēc savas uzvedības un orientācijas. Šiem jauniešiem nebija ne mazākās intereses par vecāko paaudžu iemīļoto sentimentālo populāro mūziku. Dziesmās par šķiršanos, vientulību, cerībām utt. viņi neredzēja jēgu. Jaunieši

meklēja uzbudinājumu, gribēja dejot. Svarīgi izrādījās arī tas, ka šiem jauniešiem bija pietiekami daudz naudas, lai varētu apmierināt savus mūzikas untumus, pērkot skaņuplates, un šādā veidā pirmo reizi mūzikas vēsturē pusaudži un jaunieši sāka ietekmēt populārās mūzikas industriju un tās attīstību.

Šajā laikā ritmblūza mūziku balto raidstacijas raidīja reti, jo to īpašnieki bija pārliecināti, ka šāda mūzika var atbaidīt viņu klausītājus. Pēkšņi atklājās, ka baltie jaunieši kuplā skaitā ir pasākuši klausīties melno raidstaciju programmas tieši šīs mūzikas dēļ. Klīvlendas baltās raidstacijas diskžokejs Alans Frīds (1922–1965) ļoti labi izprata šo situāciju un pirmais sāka atskaņot savās programmās dziesmas ritmblūza stilā melno mūziķu priekšnesumā. Tas notika 1951. gadā. Uzskata, ka tieši Alans Frīds bija pirmais, kurš sāka izmantot vārdu “rokenrols”, lai apzīmētu šo melno ritmblūzu, kas tika piedāvāts balto auditorijai.

Baltie mūziķi un melno ritmblūzs

Kad balto jauniešu vairākums sāka klausīties ritmblūza radioprogrammas, tiem, protams, radās vēlēšanās iegādāties skaņuplates ar šo dziesmu ierakstiem. Bet tajā laikā vēl bija spēkā rasu segregācija – tāda kārtība, kurā melnajiem ASV iedzīvotājiem bija atļauts uzturēties speciāli viņiem atvēlētās vietās gan parkos, gan transportā, gan pilsētas rajonos. Viņiem bija savas baznīcas, veikali, izklaides vietas. Tāpat bija arī ar mūziku: pastāvēja mūzika melnajiem, ko atskaņoja un arī iespēlēja skaņuplatēs melnie mūziķi. Šīs plates apzīmēja ar speciālu nosaukumu “*race records*” (burtiski – “rasu ieraksti”, bet faktiski tas nozīmēja – skaņuplates melnajiem). Un tieši šis apstāklis atturēja baltos jauniešus no šo skaņuplašu pirkšanas.

Uzņēmīgie baltie producenti, saprazdami, ka, pārdodot šo jauno deju mūziku, varēs labi nopelnīt, sāka aicināt baltos mūziķus ierakstīt skaņuplatēs ritmblūza dziesmas. Vienīgais, ko viņi gribēja mainīt – uz skaņuplates vāka melno seju vietā bija jābūt baltām. Šos balto ritmblūza dziesmu variantus tā arī nosauca par “*cover version*” (burtiski – “vāka versija”). Uzsākot izpildīt melno

ritmblūzu, baltie mūziķi mīkstināja skaņu ekspresiju, kā arī novērsa dziesmu tekstos pārāk rupjus izteicienus un klaju seksualitāti. Šādā variantā ritmblūzs kļuva pieņemams vēl plašākai balto auditorijai un tika ļoti bieži spēlēts balto raidstacijās. Izpildot šāda veida ritmblūzus, slavens kļuva baltais dziedātājs Pols Anka (1941).

Rokenrola spožums un noriets

Šai mūzikai, kas kļuva tik populāra balto vidū, radās izteikta vajadzība pēc jauna nosaukuma, jo balto auditorija pret nosaukumu "ritmblūzs" izturējās ar aizspriedumiem. Tiek uzskatīts, ka jau minētais didžejs Alans Frīds pirmais sāka izmantot vārdu "rokenrols", lai apzīmētu šo mūzikas stilu. Šo vārdu jau pirms tam bieži izmantoja saistībā ar melno populāro mūziku dažādās nozīmēs, bet ne jau kā stila apzīmējumu.

Rokenrols radīja revolūciju populārās mūzikas pasaulē. Tas notika, pateicoties divu pasauleslaveni dziedātāju centieniem. Bils Heilijs (1925–1981) un viņa grupa "Comets" ("Komētas") uzsāka savu mūziķa karjeru, izpildot dziesmas kantri un vesterna stilā. 1954. gadā kā "vāka versija" tika ierakstīta jau slavena ritmblūza dziesma ar nosaukumu "Shake, Rattle and Roll" (kā vienu no tulkojuma variantiem varam piedāvāt: "Drebinies, vārties un šūpojies"). Šo dziesmu B. Heilija grupas izpildījumā sāka atskaņot pat tās raidstacijas, kuras nekad nebija raidījušas ritmblūzu. Tā strauji ieņēma pirmo vietu ASV populārās mūzikas sarakstā. Pirmo reizi rokenrols aizēnoja salkano dziesmu popularitāti. Nākamajā gadā "Komētu" ierakstītā dziesma "Rock around the Clock" ("Roks visu laiku") kļuva par starptautiski atzītu hītu.

Vēl viens bijušais kantri dziesmu dziedātājs Elviss Preslijs (1935–1977) ar rokenrolu iekaroja visu pasauli. Vēl līdz mūsu dienām viņš nav pārspēts popularitātes ziņā. Miljoni klausītāju padarīja viņu par savu elku, it sevišķi tas attiecas uz jaunietēm, kuras viņu dievināja. Agrīnie Preslija ieraksti tā saucamajā "rockabilly" vai "country rock" stilā bija populārāki melno vidū. Bet jau 1956. gadā "vāka versijā" ierakstītais blūzs "Medību suns" ieņēma pirmo vietu vispirms melno hītu sarakstā un

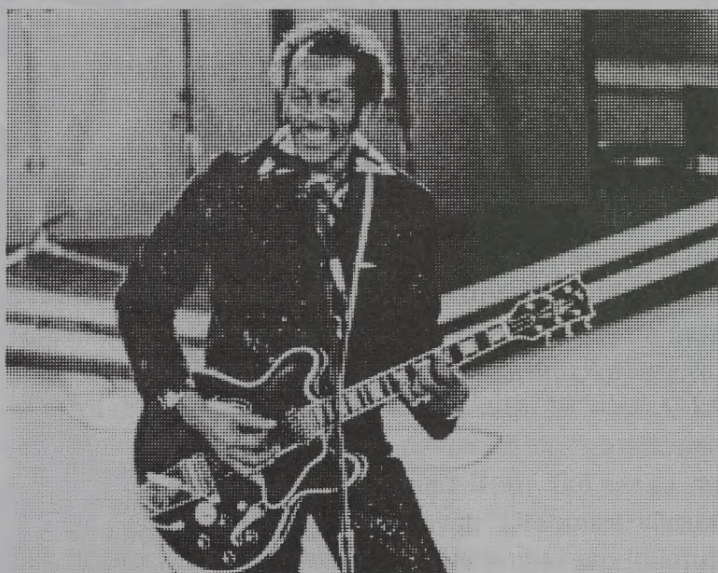
pēc neilga laika arī balto hītos. Elviss Preslijs nekad nav mācījies mūziku, bet slavu un popularitāti kā dziedonis ieguva, pateicoties savam talantam, neatlaidībai un veiksmi.



3-9. attēls. Elviss Preslijs.

Agrīnā rokenrola dziesmu vairākums formas un harmonijas ziņā balstās uz blūza principiem. Solistu dziedātāju pavada viena vai vairākas elektriski pastiprinātas ģitāras, saksofons, dažreiz arī trompete. Dziedātājs pēc vajadzības var ne tikai dziedāt, bet arī kliegt, brēkt, rūkt.

Drīzumā arī melnie mūziķi uzsāka radīt savus rokenrola paveidus. Varam minēt Bo Didliju (1928), Litlu Ričardu (Mazo Ričardu, 1935). Pats slavenākais bija Čaks Berijs (1926), kura priekšnesumi sasniedza vēl augstāku meistarību, nekā piemita Bilam Heilijam un Elvisam Preslijam. Tieši Čaka Berijs mūzika nopietni ietekmēja divu slavenāko britu agrīnā roka grupu – “The Beatles” un “Rolling Stones” – daiļradi.



3-10. attēls. Čaks Berijs.

Sākumā rokenrolu atskaņoja mūziķi, kuri pārstāvēja dažādus citus mūzikas stilus un rokenrolā ieviesa šo stila elementus. Svarīgākie bija ritmblūzs (faktiski rokenrola pamats), kantri mūzika un estrādes dziesmas. Tālākajā rokenrola attīstībā tam bija liela loma. Atkarībā no katra komponenta proporcijas veidojās citi populārās mūzikas stili. Tā, piemēram, daudzu kantri mūzikas paņēmieni – dziedāšanas manieres, instrumentācijas utt. – izmantošana noveda pie “folkroka”. Melnās mūzikas elementu dominante radīja pamatu turpmākiem melno populārās mūzikas stiliem, tādiem kā “souls”, “fanks” un “reps”. Kad estrādes mūzikai raksturīgie paņēmieni sāka aizvietot rokenrola ekspresiju un enerģiju, parādījās virziens, ko tagad saucam par “popmūziku” visos tās bezgalīgi

daudzajos paveidos.

50. gadu beigas kļuva par rokenrola norieta laiku. No vienas puses – tirgu pārplūdināja neiedomājams daudzums pakaļdarinājumu. No otras puses – dažādu sakritību dēļ vairums labāko rokenrola izpildītāju atstāja skatuvi: Elviss Preslijs aizgāja dienēt armijā, Litls Ričards uz kādu laiku pameta rokenrolu reliģisku apsvērumu dēļ, Badijs Holijs gāja bojā aviokatastrofā, Čaku Beriju arestēja utt. Rokenrols zaudēja savu enerģiju, asumu. Šādos apstākļos popmūzika iekaroja aizvien vairāk ievēribas, vienlaikus kļūstot sociāli konformistiskāka un mākslinieciski vājāka.

Bigbīts jeb britu roks

Par nākamo rokmūzikas attīstības pakāpi uzskatāms stils, kuru sauc par bigbītu. Šis stils radies kā rokenrola un Anglijas pilsētu jaunatnes amatieru mūzikas stilu mijiedarbības rezultāts. Pirmo reizi 20. gadsimtā populāras mūzikas stils, kas ieguva starptautisku atzinību, izveidojās nevis ASV, bet citā valstī.

Liverpūles “skifls” un “mersibīts”

Interesanti, ka tas ir noticis Liverpūlē, nevis Lielbritānijas galvaspilsētā. Liverpūle ir ostas pilsēta ar daudzām rūpnīcām. Tieši 60. gadu sākumā pilsētu pārņēma liels bezdarbs. Jaunatnei pēc skolas beigšanas bija maz izredžu dabūt darbu. Rezultātā ļoti daudzi sāka spēlēt mūziku nelielos klubos, bāros. To, ko viņi spēlēja, bieži apzīmēja ar vārdu “skifls”. Savienotajās Valstīs šāds nosaukums bija mūzikai, kuru spēlēja visnabadzīgākie cilvēki, kuri naudas trūkuma dēļ bija spiesti mūzikas instrumentu vietā izmantot dažādus priekšmetus. Tā, piemēram, kontrabasa vietā bija uz nūjas uzstiepta virve, ritma iezīmēšanai – mazgājamais dēlis utt. To pašu jaunieši darīja arī dažās Anglijas pilsētās.

Mūzika, ko viņi spēlēja, bija nenoteikta – tajā mijās gan tradicionālā džeza elementi, gan estrādes dziesmu melodijas. Viņi spēlēja un dziedāja ar izteiktu nevīžību un zemāko slāņu mūzikai piemītošu vienkāršību. 50. gadu

beigās Lielbritānijā radioraidījumos un skaņuplatēs reti varēja dzirdēt rokenrolus, vēl retāk – ritmblūza stila dziesmas, jo briti, kā zināms, ir diezgan konservatīva tauta. Liverpūle šajā ziņā bija izņēmums, jo, pateicoties ASV jūrnikiem pilsētā tika ievestas skaņuplates tieši ar šo mūziku. Skiflu spēlējošie jaunieši bija sajūsmā par jauno ekspresiju, kas dvesa no šīs mūzikas, un centās to atdarināt. Galvenā orientācija tika vērsta uz melno ritmblūzu ar tā asumu un enerģiskumu.

Rezultātā daži Liverpūles jauniešu ansambļi ieguva lielu popularitāti – vispirms savā pilsētā, pēc tam arī Londonā un visā Lielbritānijā. Parādījās pat jauns vārds “*Merseybeat*”, ar ko apzīmēja šo jauno populāro mūziku no Liverpūles. “*Mersey*” ir Liverpūles upe, kuras krastā atrodas strādnieku kvartāli – spēlējošās jaunatnes dzīves vieta. “*Beat*” – uzsitiens, bet vienlaikus amerikāņu dzežā un ritmblūzā to izmantoja ritmiskās pulsācijas apzīmējumam. Un tieši jauno liverpūliešu mūzika arī izcēlās ar ļoti izteiktu un aktīvu ritmisko pulsāciju. Tieši tādēļ pēc dažiem gadiem, kad britu jauniešu mūzika iekaroja visu pasauli, Eiropā to nosauca par “bītu” (*beat*) vai “bigbītu” (burtiski – liels uzsitiens vai liela pulsācija) – tik enerģiska un pulsējoša šī mūzika šķita eiropiešiem.

“Bītlī”

No liverpūliešu un pat angļu grupām pati slavenākā kļuva grupa “The Beatles” (“Bītlī”). Savas darbības pirmajos gados viņi pārsvarā atskaņoja rokenrolus un ritmblūzus, kā arī pašu sacerētas vienkāršas dziesmas, un jau kļuva ļoti populāri. Kopš 1964. gada kādu četru gadu laikā tie radīja tik daudz jauna, ka izraisīja īstu revolūciju, kura radikāli izmainīja populāro mūziku visā pasaulē.

“Bītlu” novatorisms izpaudās visā, ko viņi darīja, aptverot gan dziesmu tekstu saturu, gan mūzikas valodu, gan izteiksmes līdzekļus un priekšnesuma paņēmienus. Viņi faktiski savos skaņdarbos iekļāva gandrīz visu mūziku, kāda līdz šim pastāvēja. Dažās dziesmās “Bītlu” dziedājums atgādināja kādu no renesanses laika skaņdarbiem, dažās – vecas angļu balādes, piepeši kādā dziesmā ieskanējās indiešu stīgu instruments sitāra vai arī

Eiropas klasiskajai mūzikai piederošais stīgu kvartets.

Viņi uzsāka darbu ne tikai pie vienas vien dziesmas, kā bija ierasts līdz šim, bet radīja veselus dziesmu albumus. Tajos vairākas dziesmas bija apvienotas ar vienotu saturisko ieceri un muzikālo koncepciju, veidojot veselu ciklu. Bieži dziesmu tekstos ievijās smalka dzeja ar brīžiem sirreālistisku tēlainību un filozofisku zemtekstu. Skaņuplašu fonogrammas ieraksta darbs prasīja daudzas nedēļas, pat mēnešus pavadīt studijā, kur "Bītlu" rīcībā bija viss izteiksmes līdzekļu arsenāls, ko varēja piedāvāt modernā mūzika, – no simfoniskā orķestra līdz elektroniski sintezētajām skaņām. Viņi spēja gan rūpīgi strādāt studijā, ilgi meklējot labāku skanējuma variantu, gan fantastiski atraktīvi uzstāties koncertos un pedalities filmēšanā.

The image displays a musical score for the song "A Hard Day's Night" by The Beatles. It consists of three systems of music, each with a piano accompaniment (left hand) and a vocal line (right hand). The lyrics are written below the vocal line. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. The lyrics are: "It's been a Hard Day's Night and I've been work-ing like a dog. It's been a Hard Day's Night, I should be sleep-ing like a log. But when I get home to you, I find the thing that you do will make me feel al - right."

3-15. nošu piemērs. Džons Lenons un Pols Makartnijs. "A Hard Day's Night" (1964).

“Bītlu” ansambļa dalībnieki: basģitārists Pols Makartnijs, ģitāristi Džordžs Harisons un Džons Lenons, bundzinieks Ringo Stārs. Visi dziedāja un sacerēja dziesmu tekstus un melodijas. Bet lielākā daļa slavenāko dziesmu pieder Džonam Lenonam un Polam Makartnijam.

Tādas “Bītlu” dziesmas kā “Help!” (“Palīgā!”), “Yesterday” (“Vakardien”), “Eleanor Rigby”, “All You Need Is Love” (“Viss, kas jums vajadzīgs, ir mīlestība”), mūzika multiplikācijas filmai “Dzeltenā zemūdene”, albumi – “Seržanta Peppera vientuļo siržu kluba orķestris” un “Let It Be!” (“Lai tā notiek!”) izmainīja populārās mūzikas likteni 20. gadsimtā.

Rokmūzika: jēdziens un parādība

60. gadu otrajā pusē apzīmējums “roks” tiek plaši izmantots ne tikai ASV, bet arī Rietumeiropā sakarā ar šo jauno mūziku, kura daļēji balstās uz rokenrola tradīciju. Tas ir saistīts ar izmaiņām pašā mūzikā, bet ne mazākā mērā arī ar notikumiem sociālajā un politiskajā dzīvē, kuri radikāli izmainīja gan jaunatnes pasaules izjūtu, gan noskaņojumu. Šie notikumi radīja pavisam citu gaisotni. Protams, jaunā mūzika ļoti jutīgi reaģēja uz to un ļoti precīzi iemiesoja sevī mainīgo laika garu.

Jaunatnes “pretkultūra”

Savienotajās Valstīs lielākajās pilsētās norisinājās melno kvartālu nemieri, visās valsts universitātēs notika studentu mītiņi, pret ASV piedalīšanos Vjetnamas karā, pret rasu diskrimināciju un autoritārismu vērstie sēdošie streiki. Šāda veida pacifistiskie un anarhistiskie noskaņojumi pārņēma arī lielāko Rietumeiropas studentu daļu. Kulminācija tika sasniegta 1968. gada maijā, kad Parīzē notika pazīstamā studentu “maija revolūcija”. Daudzas dienas pilsētas transports tika paralizēts, uz ielām un bulvāriem parādījās barikādes, ēkas Parīzes centrā bija apmālētas ar maoistiskiem, trockistiskiem, anarhistiskiem un pat sirreālistiskiem lozungiem. Ļoti populārs kļuva uzsaukums: “Esiet reālisti: prasiet

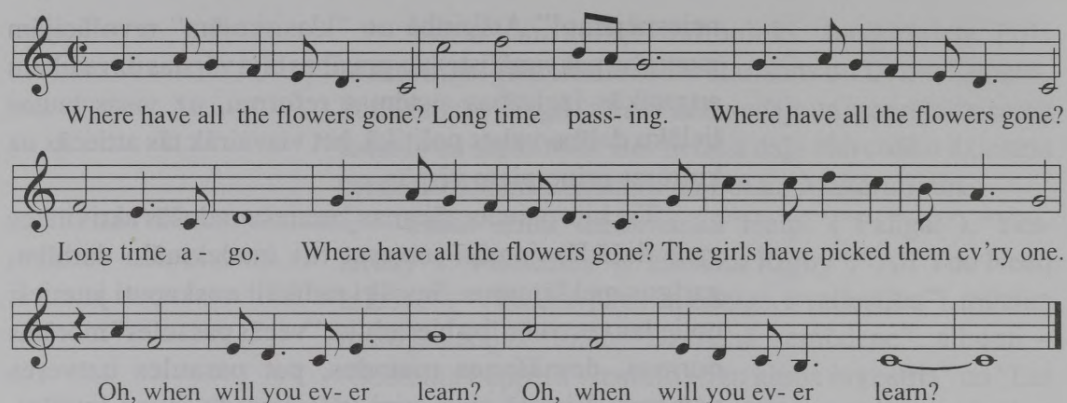
neiespējamo!” Atšķirībā no “klasiskajām” revolūcijām jauniešu maksimālistiskās prasības bija vērstas uz radikālu augstākās izglītības sistēmas reformu, uz visas tautas lielāku dalību valsts politikā, bet visvairāk tās attiecās uz kultūras principiem vispār.

Tie bija neiedomājamas jauniešu radošās aktivitātes gadi dažādās jomās, ietverot tīri intelektuālo darbību, garīgos meklējumus. Sevišķi radikāli noskaņoti jaunieši noliedza veco vērtību hierarhiju, “vecās pasaules” morālās normas, domāšanas metodes, pat pasaules uztveres pamatus. Visa tā vietā viņi vēlējās radīt jaunu kultūru, kurā jebkurš cilvēks varētu attīstīt savas radošās spējas, kurā katram būtu atklāts ceļš klūt par godīgu, labvēlīgu un laimīgu personību. Tādam radikālam noskaņojumam tika dots nosaukums “*counter-culture*” (burtiski – “pretkultūra”).

Daži pa jaunam atklāja kristietību, daži meklēja garīgos pamatus Austrumu reliģiski filozofiskajās tradīcijās. Dažkārt tas izpaudās ārēji spožās un dekoratīvās formās. Jaunatne pilnīgi apzinīgi izdarīja apvērsumu gan ģērbšanās manierē, gan matu sakārtojumā, gan uzvedībā. Jaunieši un jaunietes neiedomājamās kombinācijās uzstīvēja sev mugurā dažādu laikmetu un pat kultūru apģērbus. Vienā kompānijā varēja redzēt jaunus cilvēkus gan indiešu sarī, angļu gvardes mundieros, vecmāmiņu svārkos, kovboju cepurēs. Viss tas radīja pastāvīga un mūžīga karnevāla iespaidu.

Mūzika hipiju kustībā

Minētās tendences sevišķi redzami koncentrējās “hipiju” kustībā, kuras dalībnieki emocionāli, garīgi un pat estētiski noliedza esošās sabiedrības normas. Vecāku pasaulei viņi pārmeta melus, divkosību, atsvešinātību, vardarbību un merkantilismu. Tā vietā tika sludināta atteikšanās no ikdienišķām rūpēm unniecībām, iedziļinoties iekšējā pasaulē, baudot daiļo. Bet galvenais – mīlestība! Amerikāņu hipiji pretkara akciju laikā militāro policistu šauteņu stobros bāza nelķes, uz viņu krekliņiem lieliem burtiem bija rakstīts: “*Make Love Not War!*” (tulkojumā – “Ne karot, bet mīlēties!”).



Where have all the flowers gone? Long time pass-ing. Where have all the flowers gone?

Long time a-go. Where have all the flowers gone? The girls have picked them ev'ry one.

Oh, when will you ev-er learn? Oh, when will you ev-er learn?

3-16. nošu piemērs. Pita Sigeras dziesma, kas kļuva populāra hipiju pretkara akciju laikā.

Hipiji paši sevi dēvēja par “puķu bērniem”. Bet ne vienmēr tas izskatījās tik jauki un rožaini. Vēlēdamies visu vienkāršot, jaunieši bieži vien nemazgājās, staigāja netīrās un saplēstās drēbēs, gari noaudzētos matus nekopa un neķemmēja. Vēloties ātrāk nokļūt “augstākā realitātē”, daudzi lietoja vieglā variantā narkotikas (marihuānu). Par vissvarīgāko hipiju jūtu paudēju kļuva mūzika. Gandrīz visi spēlēja ģitāru, dziedāja, varētu teikt – tie dzīvoja mūzikā un caur mūziku.

Viss, ko to gadu jaunatnes paaudze ienesa pasaulē – dumpīgumu, bezrūpību, ideālismu, patiesumu, vienkāršību un vienlaikus pievēršanos izsmalcinātai mākslai –, izpaudās mūzikā, ko arī nosauca par “rokmūziku”. Šī mūzika bija tikpat raiba un dažāda, bet to apvienoja šo gadu jaunatnes gars un kopīga ekspresija, kas sakņojās rokenrolā. Neapstrīdami – tā bija tikai šīs paaudzes jauniešu mūzika, kas tai bieži kļuva par piederības zīmi un vienlaikus dalīja cilvēkus “savējos” un “svešos”. Kā hipijiem, tā arī pārējai tā laika jaunatnei sevišķi saskanīga ar viņu centieniem bija “Bītlu” mūzika. Tieši tāpēc “Bītlu” izdevās tik strauji iekarot ASV jauniešus un līdz ar to amerikāņu populārās mūzikas tirgu. Tas mūsu gadsimtā notika pirmo reizi, jo līdz tam amerikāņi iztika ar savu mūziku, ko tie veiksmīgi eksportēja visai pasaulei.

No tā laika angļu populārās mūzikas liktenis cieši savijās ar amerikāņu, savstarpēji iespaidojot vienam otru. Kaut arī visu šo jauno stilu kopumu sāka saukt par “rokmūziku”, tomēr bija jūtama atšķirība starp dzīvu,

spožu, patiesu mūziku un viduvēju, paviršu, masveidīgu produkciju.

Folkroks

ASV pilsētās 60. gados vairāku balto tradicionālās mūzikas izpildītāju dziesmās vienlaikus ar jaunu tematiku tekstos ieviesās rokmūzikas paņēmieni. Šo jauno stilu nosauca par “folkroku”. Tieši šādā manierē izpildītās protesta dziesmas iekaroja bezgala daudzus amerikāņu studentu sirdis. Daudzi paši sāka sacerēt un dziedāt savas dziesmas. 60. gados šī aizraušanās kļuva tik spēcīga, ka tad to sāka uzskatīt par folkroka bumu.

Ar šādu dziesmu vienkāršu un patiesu izpildījumu kļuva slavena dziedātāja Džoana Baēza (1941). Tikpat lielu slavu izpelnījās dziedātājs un dziesmu autors Bobs Dilans (1941), kam izdevās saglabāt savas dzejas un ar to saistītās mūzikas smalkumu pat pēc tam, kad viņa ansamblī akustiskos instrumentus nomainīja elektriskās ģitāras un roka bungas.



3-11. attēls. Bobs Dilans.

Pati nozīmīgākā ASV folkroka grupa bija “The Byrds” (tulkojumā – “Putni”), kas radās Losandželosā 1964. gadā. Šīs grupas ieraksti ar savu īpašu piegājienu instrumentālajai skaņai stiprā mērā iespaidoja turpmāko folkroka attīstību. Mūziķi pastiprināja un pat deformēja skaņu, lai sasniegtu maksimālu izteiksmi.

Roks un izmainītā realitāte

ASV rietumkrastā – Sanfrancisko pilsētā – ap 1965. gadu izveidojās vēl viens rokmūzikas stils, ko nosauca par “*psychedelic*” vai “*acid*” roku. Abi šie nosaukumi liecināja par “eksperimentiem” ar ļoti spēcīgu narkotisko vielu LSD. Slengā šo narkotiku sauca par “*acid*”, kas nozīmē “skābe”. Tāpat nosaukumu “*acid rock*” varētu tulkot kā “kodīgais roks”. Daudzi mūziķi, kas piederēja pie “pretkultūras” kustības, uzstāšanās laikā centās ar skaņas pastiprināšanu līdz neciešamam skaļumam, pie tam vēl ar īpašiem gaismas efektiem novest klausītāju auditoriju līdz stāvoklim, kas līdzīgs narkotiskam transam. Klausoties šādu mūziku, reizēm pazuda realitātes sajūta, parādījās halucinācijas. Narkotiskās vielas, kas izsauc halucinācijas, sauc par “psihodeliķiem”, analogiski mūziku un vizuālo mākslu, kas spēj izsaukt transu vai halucinācijas, sauc par “psihodeliskiem”.

Tas likās vērtīgi tiem jauniešiem, kam realitāte šķita pelēcīga, garlaicīga un nomācoša. Tās vietā viņi meklēja alternatīvu “realitāti” visur, kur vien iespējams: dzejā, mākslā, mūzikā, narkotiskās halucinācijās. Esidroka koncerti kļuva par lielām izrādēm, jo visa izpildāmā skaņdarba laikā tika izmantoti dažādi tehniski sarežģīti efekti – speciālas gaismas, dūmi, migla. Paši skaņdarbi bija ļoti gari.

Kā pašus slavenākos esidroka izpildītājus varētu minēt melno ģitāristu un dziedātāju Džimiju Hendriksu (1942–1970) un balto dziedoni Džeinisu Džoplinu (1943–1970). Džimiju Hendriksu pamatoti uzskata par sevišķi apdāvinātu, savdabīgu, izdomas bagātu un visa roka laikmeta visiespaidīgāko ģitāristu. Džeinisa Džoplina savukārt ar fantastisku spēku, atklātību un pārliecību prata izpaust savas sāpes un dzīves bezcerīgumu. Abi šie izpildītāji, lai sasniegtu maksimālu izteiksmes spēku un intensitāti, arvien vairāk un vairāk lietoja alkoholu un narkotikas. Viņi nomira gandrīz vienlaikus no narkotiku pārdozēšanas.

Bieži vien narkotiku nosaukumi vai to pieminēšana tika iešifrēti gan angļu, gan amerikāņu rokgrupu dziesmu tekstos, piemēram, “Bītlu” dziesmā “Lucy In The Sky

With Diamonds” (tulkojumā – “Lūsija dimantu pilnās debesīs”). Dažreiz šis saturs netika slēpts, kā, piemēram, amerikāņu grupas “Jefferson Airplane” (“Džefersona lidmašīna”) dziesmā “White Rabbit” (“Baltais trusītis”). Grupa “The Doors” (“Durvis”) savās dziesmās apdziedāja seksu, nāvi, pašnīcināšanos. Citu grupu stils un maniere nebija tik agresīvi, bet atbaidošs nosaukums liecināja par piederību esidrokam – piemēram, “The Grateful Dead” (“Pateicīgais mironis”).

Rokmūzikas uzplaukums un krīze

20 gadu garā pastāvēšanas laika beigu posmā rok mūzika savā jaunajā veidolā atkal kļuva par amerikāņu



3-12. attēls. Rokmūzikas
festivāls Vudstokā.

jaunatnes galveno mūziku. ASV daudzās vietās organizēja rokmūzikas festivālus. Vislielākais no tiem, kas pat iegāja vēsturē, notika 1969. gada augustā Ņujorkas štatā Vudstokā.

1970. gads rokmūzikā bija lielu izmaiņu gads. Vienlaikus ar jaunatnes kustības krīzi iezīmējās krīzes situācija arī rokmūzikā. Šī mūzika bija tā laika jauniešu pasaules izjūtas izteicēja. Tā ne tikai pastāvēja jaunajiem, bet to arī radīja un izpildīja jaunie. Laika gaitā neizbēgami radās jautājums: kā būs tālāk – kļūstot vecākiem? Tā taču nevarēja turpināties bezgalīgi. Daudzi jaunieši izdomāja, ka viņi nevēlas kļūt vecāki, un atbilstoši tam arī izrīkojās ar savu dzīvi – it kā tiem būtu atvēlēts īss mūžs.

Šo dzīves uztveri vēl veicināja arī tas, ka tie bija sevi izpaušuši ar tādu pilnību un intensitāti, ka radās iztukšotības sajūta. Gados jaunākajiem likās, ka viss jau ir izdarīts un pateikts. Jauninājumu plūsma noplaka.

Rokmūziku pārņēma populārās mūzikas industrija, kas to vienkāršotā un primitīvā veidā atdarināja un laida pasaulē milzīgos daudzumos. No vienas puses – rokmūzika caurstrāvoja populāro mūziku tik lielā mērā, ka pat popmūziku dēvēja par rokmūziku. No otras puses – visnemierīgākā un radošākā jaunatnes daļa jutās dezorientēta un pat daļēji apkrāpta. Viss izplūda, zaudēja skaidrību un jēgu. Taču tas neturpinājās pārāk ilgi. Pēc pāris gadiem rokmūzikā atkal parādījās kaut kas jauns. Bet nekad tā vairs neatguva tādu vienojošu lomu, nekad nerasniedza tādas radošas aktivitātes virsotnes, nekad vairs ar to nesaistījās tādi ideālistiski sapņojumi un utopiski plāni.

Sintezatori un citi jauni instrumenti un elektroniskās ierīces arvien vairāk spēja mainīt un bagātināt tembrālās krāsas, būtiski paplašināja iespējas strādāt ar skaņu dzīvajā izpildījumā, kā arī studijas ierakstos. Dažas grupas gandrīz vai pavisam atteicās no koncerta priekšnesumiem un deva priekšroku darbam studijā, kur mēnešiem ilgi varēja “burties”, eksperimentēt, meklējot optimālu skaņu iemiesojumu savām muzikālajām idejām un iecerēm. Skaņu režisori kļuva gandrīz vai par mūziķu līdzautoriem.

Rezultātā rokmūzika kā koncertizpildījumā, tā arī ierakstos sasniedza jaunu sarežģītības pakāpi.

Tieši šajos gados visradošākie un dzīvīgākie bija britu roka pārstāvji. Viena no visnozīmīgākajām rokmūzikas vēsturē bija angļu rokgrupa “Rolling Stones” (“Ripojošie akmeņi”). 60. gados grupas mūziķi bija visnapietnākie sāncenši “Bītliem”. Jau sākumā “Rollingstonu” mūzika krasi atšķīrās no “Bītlu” mūzikas. Kaut gan visi šīs grupas dalībnieki bija baltie un nākuši no labklājīgām ģimenēm, viņi savā mūzikā orientējās uz nabadzīgo melno amerikāņu mūziku un arī atbilstoši dziedāja “melno stilā”. Atšķirībā no “Bītliem”, kuru dziesmu noskaņojums galvenokārt bija naivs un cerību nesošs, “Rollingstonu” mūzika iespaidoja ar savu dumpīgumu, agresiju un neapmierinātību. Tā ir viena no retajām grupām, kura vairāk nekā 30 gadus – līdz pat šodienai – turpina darbību un nezaudē savu milzīgo popularitāti.

Rokmūzikas stili

70. gados rokmūzika attīstījās dažādos stilos, kuru skaits turpināja pieaugt. Stilu nosaukumi vairojās, bet daudzi tika radīti mūzikas komercializācijas ietvaros un neko īpašu nenožīmēja. Daži stili iezīmēja nopietnas parādības rokmūzikā. Līdzās folkrokam, esidrokam, džezrokam var minēt šādus svarīgākos roka stilus: hārdroku, metālisko roku, ātroku, pankroku, ņūveivu, avangarda roku, speisroku, kā arī rokoperu.

Hārdroks

Hard – tulkojumā “ciets”. Galvenais rokmūzikas virziens. To raksturo stingra akcentēšana, agresīva dziedāšanas maniere, skaļums. Pats apzīmējums un stils izveidojās 60. gadu beigās un 70. gadu sākumā Lielbritānijā. Ievērojamākie hārdroka pārstāvji ir britu grupas “Led Zeppelin” (burtiski – “Svina dirižablis”; jauniešu slengā teiciens “lidot lejā kā svina dirižablis” nozīmē izgāšanos); “Deep Purple” (“Tumšais purpurs” –

džeza dziesmas nosaukums); “Black Sabbath” (“Melnais sabats” jeb “Melnā sestdiena”). Visas trīs grupas dibinājās 1968. gadā. Viņu mūzikā ļoti jaušami ir blūza un folka elementi, kuri savienojas ar asu un smagu skanējumu. Īpaši 70. gados daudzi roka mūziķi un cienītāji bija pārliecināti, ka tieši hārdroks ir vienīgais no daudzajiem tā laika roka stiliem, kas pārstāv īsto bezkompromisa un dzīvo roku. Izcilākās angļu hārdroka grupas ļoti spēcīgi iespaidoja turpmāko rokmūzikas evolūciju – arī ASV.

Metāliskais roks

Angļu valodā tas parasti tiek apzīmēts ar vārdu “*heavy metal*” – “smagais metāls”. Šis stilistiskais virziens kā hārdroka modifikācija radies 70.–80. gados. To raksturo vēl asāka un smagāka akcentuācija, agresivitāte un skaļums. Daži speciālisti uzskata, ka minētās hārdroka grupas jau savos pirmajos skaņuplašu albumos ir attīstījušas šo stilu. Metāliskā roka pamatu veido elektriskās ģitāras – solo, akorda un basa, kuru skaņa tiek pastiprināta tik spēcīgi, ka rodas blīva un rupja skaņu šķēršļa vai pat sienas sajūta. Skaņa it kā materializējas. Tieši šai metāliskā roka un hārdroka īpašībai piemita vēl viena loma vai funkcija: būt par jauniešu “akustisku patvērumu”. Protams, pieaugušie gluži fiziski nevarēja izturēt šīs mūzikas intensitāti, asumu un skaļumu.

Amerikas metāliskā roka saknes ir meklējamas gan britu hārdrokā (bez jau minētajām grupām nosauksim leģendāro trio “Cream” (“Krējums”) – tādā nozīmē kā “visizmeklētākie”, ar slaveno ģitāristu Eriku Kleptonu), gan amerikāņu ģitārista Džimija Hendriksa mūzikā.

Par metālisko roku sāka runāt jau 70. gadu otrajā pusē, kad priekšplānā parādījās angļu grupas “Motorhead” (“Motorizētā galva”) un “Iron Maiden” (“Dzelzs jaunava” – viduslaiku spīdzināšanas rīks – daba statuja ar dzelzšņiem, kurā ievietoja upuri). No amerikāņu metāliskā roka pārstāvjiem var nosaukt grupu “Metallica”, kas radās 1982. gadā. Tieši ap šo laiku iezīmējas metāliskā roka uzplaukums.

Ar metālisko roku masveidā aizsākās un jaunatnes subkultūrā izplatījās izteikti negativistiskā attieksme pret

visu pasauli, cilvēka dzīvi, reliģiju, pret visu gaišo un dzīvi apstiprinošo. Tas izpaudās ne tikai dziesmu tekstos, bet arī vizuālajos efektos koncertu laikā, pašu mūziķu tērpos un uzvedības manierē, skaņuplašu grafiskajā noformējumā. Metāliskā roka pielūdzēji parādījās uz ielām un sabiedriskajās vietās kniedētos melnas ādas apģērbos, smagos zābakos, apkārušies ar metāla ķēdēm. Gan “metāliskā” simbolika – zārki, krusti, zibeņi, gan savas nolādētības pasvītrošana, forsētās instrumentu skaņas, histēriskie dziedātāju blāvienī, to uzvedība it kā uz dzīves un nāves robežas, kas varbūt daļēji pārspīlēja un uzspēlēja, lai šokētu mietpilsoni un “pakutinātu nervus” vienaldzīgam un pasīvam jauneklī, – tas viss diemžēl kļuva par destruktīvu un visai bīstamu realitāti. Ne velti dziesmu tekstos, simbolikā un uzstājosies parādījās sātana pielūgšanas elementi.

Ārtroks

Art – tulkojumā “māksla”. Tas ir rokmūzikas virziens, ko raksturo izsmalcināts mūzikālās faktūras veidojums; tajā bieži izmanto Eiropas klasiskās mūzikas elementus, arī instrumentus. Šis rokmūzikas stils arī izveidojās Lielbritānijā, un lielākā daļa šajā stilā spēlējošo ansambļu bija britu rokgrupas. Nozīmīgākās – “Emerson, Lake and Palmer” (dibināta 1970. gadā), “Genesis” (no 1969. gada), “King Crimson” (no 1968. gada), “Pink Floyd” (no 1966. gada), “Yes” (no 1968. gada), “Jethro Tull” (no 1968. gada).

Pirmām kārtām var atzīmēt, ka šo grupu mūziķu vairācumam bija profesionālā mūzikas izglītība un viņi brīvi jutās dažādos klasiskās mūzikas vēsturiskos stilos un žanros. Viņi ieviesa rokmūzikā muzikālās formas izsmalcinātību, saasinātu tembra un skaņu krāsas izjūtu un spēju artistiski spīdoši koncertēt. Līdz ar šo stilu rokmūzikā parādījās augstas kultūras intelektuālais spožums, paradoksālā asprātība, filozofiskais dziļums. Nereti ārtroka grupu nosaukums pats par sevi liecināja par piederību augstajai kultūrai. Piemēram, nosaukumam “Genesis” piemīt ne tikai vārdnīcas tulkotā nozīme – “izcelsme”. Kristīgās kultūras kontekstā šis vārds saistās

ar Bībeles pirmo grāmatu.

Nosaukums “Jethro Tull” – angļu 18. gadsimta agronoma vārds. Šīs grupas mūzikā apvienotas džeza un blūza intonācijas ar viduslaiku angļu tautas mūzikas elementiem. Droši vien anahronisms nosaukumā bija nepieciešams, lai pasvītrotu šīs mūzikas neparasto kolorītu. “Pink Floyd” (nosaukumā ir apvienoti divu amerikāņu blūza izpildītāju Pinka Andersona un Floida Kaunsila vārdi) un “King Crimson” (“Karalis Tumšsārtis”) izveidojās savdabīgā Londonas mākslinieku pagrīdē. Tā bija tāda bohēmiska vide, kura kultivēja jaunas dzīves formu radišanu ar rokmūzikas palīdzību. Šī ir pārdroša un arī naiva tā laika rokmūzikas pretenzija uz visu pagātnes kultūru mantojumu. Tas veicināja dīvainu stilu sajaukumu rašanos, asociāciju bagātināšanos un sarežģīšanos. Tā elektroniskajai avangarda mūzikai raksturīgo skanējumu varēja pārtraukt sadzīves un industriālie trokšņi, tāpat varēja ieskanēties korāļi kopā ar frīdžeza paņēmieniem.

Grupā “King Crimson” – visīstākās angļu roka skatuves novatores centrālā figūra bija Roberts Frips (1946) – ģitārists, taustiņu instrumentu spēlētājs un komponists. Viens no oriģinālākajiem ārtroka sasniegumiem ir grupas “King Crimson” albums ar dīvainu nosaukumu “Cīruļu mēlītes želejā”, kas pārstāv konceptuālo kompozīciju un izveidots, izmantojot mūziķu virtuozo improvizēšanas meistarību. Pēc ansambļa iziršanas 1974. gadā Roberts Frips iedziļinājās avangardistiskā eksperimentēšanā elektroniskajā mūzikā, sadarbojās ar tādu slavenu avangardistu kā Braiens Īno un ar jaunākās rokmūzikas superzvaigzni Pīteru Geibrielu.

Ārtroka veidolā rokmūzika cieši saskārās ar elitāro kultūru.

Pankroks

Punk – pūstošs. Rokmūzikas virziens, kas radies 70. gadu vidū kā reakcija uz rokmūzikas sarežģīšanos, izsmalcināšanos. Tam ir spēcīgi izteikts sociālās kritikas aspekts, apzināti rupja, nepareiza, netīra mūzika. 70. gadu beigās daudzi rokmūziķi vairāk aizrāvās ar naudas pelnīšanu savā jomā, nekā muzicēja, izsakot spontānu,

“īstajam rokam” raksturīgu reakciju uz dzīvi un pasauli. Rezultātā rokmūzika zaudēja savu bezkompromisa raksturu un vairāk nosliecās uz masu patērētāju gaumi. Un atkal Lielbritānijā uzradās jauna kustība, kas pauda ideālistisku pretreakciju pret šo bīstamo roka mūzikas pamatu komercializāciju. Un atkal, kā izteicās mūzikas kritiķi, briti izglāba rokmūziku, kas draudēja sabrukt no savu panākumu nastas.

70. gadu vidū radās līdzīga situāciju, kāda bija raksturīga 60. gadu sākumam, kad radās britu bigbīts, arī paši “Bitli”. Atkal palielinājās jauniešu skaits, kuriem nebija nedz darba, nedz naudas un kuri bija sašutuši par “sistēmu”, kas radījusi sociālo nevienlīdzību un politisko divkosību. Viņi tāpat nonievāja bagātībā iedzīvojušās rokmūzikas zvaigznes, kas jau piederēja šai “sistēmai”. Šie dumpīgie jaunieši bija pārliecināti, ka jāizdara apvērsums sabiedrībā, lai pasaule kļūtu par dzīvei labāk piemērotu vietu. Tieši šie uzskati kļuva par viņu dziesmu saturu.

Kā raksta kritiķi, 1976. gada sākumā godprātīgajiem angļiem likās, ka britu jaunatne zaudējusi prātu. Ielas pārplūdināja pretīga izskata pusaudžu pūļi. Ādas jakās un tīšām ceļgalos saplēstos džinsos, ar spraužamatatām ausīs un riņķiem nāsīs, ar skūtām galvām vai daudzkrāsainām matu sekcēm, ar izkrāsotām sejām un ar šalles veidā pāri plecam pārmetām klozetes ķēdēm tie okupēja vārtrūmes, vietējos alus bārus un kafejnīcas. Viņi huligāniski uzvedās kinoteātros, bija izaicinoši pret policistiem un aizskāra garāmgājējus. Šādā veidā tie steidza izteikt savu protestu pasaulei, kurā bija piedzimuši un izauguši. Citas protesta formas likās pārāk neefektīvas. Panku filozofija bija līdz galam vienkāršota “zudušās paaudzes” filozofija: cūku kūti labāk pašiem būt cūkām. Viņi noteikti nolēma, ka izmainīt pasauli uz labu nav iespējams, un tāpēc dzīve un karjera šo vārdu vecajā nozīmē viņiem zaudēja jēgu un beidza pastāvēt.

Visu šo jauniešu dumpi un jauno mūziku, kas viņus iedvesmoja, nosauca par “panku”. Šim vārdam jau bija gara un zīmīga vēsture. Šajā vārdā Anglijā 17. gadsimta

žargonā sauca ielasmeitas, bet 20. gadsimta sākumā ar to ASV cietumos apsaukāja ieslodzīto pakalpiņus. Bet mūsu laikos ikdienas valodā ar *punck* apzīmē netīrumus, puvekļus un mēslus.

Bez šī sociālā un morālā patosa pankroks krasi atšķīrās arī muzikālā ziņā. Raksturīga ir atziņa, ko izteica kāda skaņu ierakstu koncerta pārstāvis: “No muzikālā viedokļa tas ir vienkārši nemuzikāli.” Tā tas arī bija. Daudziem pankroka pārstāvjiem patiešām nebija nekādu mūziķu dotību un daudzi pat neprata spēlēt nekādus mūzikas instrumentus. Panki radīja savu alternatīvu rokmūzikas pasauli, kam nevajadzēja desmitiem tūkstošu dolāru dārgas aparatūras iegādei, nebija vajadzīgi kontrakti ar solidām skaņu ierakstu kompānijām. Viņi nebija ieinteresēti skaņuplašu miljonu tirgū. Viss nepieciešamais šāдай pašdarbībai bija pāris lētu ģitāru un sitamo instrumentu iekārta. Un katrs ar minimālām muzikālām dotībām (bet tas nebija obligāti) varēja organizēt ansambli savās mājās.

Pankroks iespaidoja rokmūzikas un popmūzikas turpmāko attīstību tādā mērā, ka tā parādīšanās tiek uzskatīta par otro roka revolūciju (pirmā ir rokenrola parādīšanās). Šī otrā rokmūzikas revolūcija sākās 1975. gada 6. novembrī, kad notika grupas “Sex Pistols” (“Seks pistoles”) pirmā publiskā uzstāšanās, kas izvērtās par milzīgu skandālu. Šokējoši bija dziesmu teksti, skanējums, mūziķu izskats un uzvedība. Iespaidis bija tik graujošs, ka pēc desmit minūšu uzstāšanās tika noslēgta elektrība.

Kā piemēru varam minēt grupas “Sex Pistols” dziesmas ar provokatorisku nosaukumu “Dievs, svētī karalieni” (Lielbritānijas nacionālās himnas nosaukums) tekstu:

Dievs, svētī karalieni.
Taču tas fašistu režīms
Padarīja tevi par muļķi –
Par potenciālu ūdeņraža bumbu.

Dievs, svētī karalieni,
Šī taču nav dzīvs radijums.
Nav nākotnes
Angļu sapņos.
Nav nākotnes, nav –
priekš tevis.

Bet, ja nav nākotnes,
Kā var eksistēt grēks?
Mēs – miskastes ziedi,
Mēs – cilvēces inde.
Mēs esam nākotne –
Jūsu nākotne.

Jau 1976. gada septembrī Londonā notika pankroka festivāls. Daudzi ansambļi – festivāla dalībnieki bija diletanti un centās atdarināt “Sex Pistols”. Viņu dziesmas ilga ne vairāk pa divām minūtēm, tika izpildītas ātrā rokenrola ritmā ar vienveidīgu basa partiju, izskanēja tišuprāt asi, nemelodiski. Dziedātāji gārdza, aizrijās, blāva, spiedza mikrofona. Bieži vien uzstāšanās atstāja jēla, pusgatava materiāla iespaidu.

1977. gadā Lielbritānijā jau bija tūkstošiem pankgrupu. Ātri veidojās jauna – tā saucamā “neatkarīgā” rokindustrijas sistēma. Parādījās mazas privātas skaņu ierakstu firmiņas, sauktas par “*indie*” (saīsinājums no vārda *independent* – “neatkarīgs”), sāka izdot pašdarinātus žurnālus ar informāciju par pankroku. Drīz pankrevolūcija tika pieņemta. Sabiedrībai bija ļoti būtiski neitralizēt panku sociālo spriedzi. Mūzika tika palaista popindustrijas konveijerā. Uz panku rēķina tika radīts jauns bizness. Viņu atribūtika nāca modē. Lielākie mūzikas žurnāli savu hītparāžu slejās speciālu rubriku atvēlēja “*indie*” skaņuplatēm. Neviens vairs neaizliedza un neatcēla panku grupu koncertus, nearestēja gatavu skaņuplašu metienus. Pankus palaida televīzijā. Rezultātā pankroks sāka deformēties, mainīties. Parādījās desmitiem jaunu stilu, kas atšķīrās ar muzikālajām un estētiskajām īpašībām, ar politisko orientāciju. Tādējādi rokmūzikā sākās jauns vilnis.

Nūveivs

“*New Wave*” (“Jaunais vilnis”) – rokmūzikas virziens, kas radies 70. gadu nogalē Lielbritānijā un ASV; tas parādījās kā mēģinājums iedvest rokmūzikai jaunu dzīvību, un tajā iestrādāti agrīnā roka, Jamaikas un citu trešās pasaules zemju populārās mūzikas, diskomūzikas elementi, kā arī elektroniskās mūzikas sasniegumi. Nūveivs

sākumā bija ļoti "raibs". Taču bez muzikālās un estētiskās dažādības tajā var saskatīt arī kopējas iezīmes. Pati galvenā – tieksme uz vienkāršību pat avangardiskās novirzēs. Atšķirībā no pankroka ņūveivs neatteicās no izklaides un bieži vien tišām tiek izmantoti deju mūzikas elementi. Visiem šā vilņa pārstāvjiem bija svarīgs ārējais izskats, pie kura pat piestrādāja, lai tas iegūtu ekstravaganci. Tieši ņūveivā mūzikas vizuālā puse iemantoja lielu nozīmi, kā rezultātā tika sasniegta cita kvalitāte. Uzstājoties koncertos, tika speciāli iestudēta scenogrāfija, gaismu izmantošana, izpildītāju kustību plastika un tērpi.

Šī virziena stili iedalījās svarīgākās grupās, kuras atšķīrās cita no citas 1) ar savu orientāciju uz jau eksistējošiem mūzikas stiliem, ieskaitot arī "trešās pasaules" populāro mūziku, 2) ar tieksmi eksperimentēt ar elektroniku, 3) ar agrīnā roka atdzīvināšanu, 4) ar izklaidējošā momenta pārsvaru.

Pie pirmās ņūveiva stila grupas pieder "ska", "pank-fanks", "hārdkors", "pankdžezs" u. c. Šiem paveidiem raksturīga aizņemšanās no citām mūzikas kultūras sfērām un stilistisko elementu sintēze.

Otru grupu pārstāv "nekāds vilnis", "alternatīvais virziens", "sintēzpop" un zināmā mērā arī "ņūeidžs".

Pie trešās ņūveiva stila grupas, kura proklamē atgriešanos pie pagātnes, var nosaukt "neorokabiliju", "neomodi" un "pauerpopu".

Ceturtais stila grupa vairāk iederas popmūzikā; pie tās pieskaitāmi "elektropops" un "jaunie romantiķi".

Ansamblis "Police" ("Policija") dibināts 1976. gadā un droši vien ir izcilākais ņūveiva pārstāvis. Pēc daudzu lietpratēju domām, šim ansamblim kā ideālai popgrupai un rokgrupai vairāk nekā citiem britu ņūveivā izdevies piekļūt maksimāli tuvu "Bītlu" statusam. Šis statuss paredz radošas atjautības un augsta mākslinieciskā līmeņa eksistēšanu vienlaikus ar īstu masu popularitāti. Šai grupai izdevās pankroka vienkāršību un negaidītību apvienot ar regeja krāšņu melodismu un eksotiskajām intonācijām. "Police" mūzika izcēlās ar smalku intelektuālismu un nevainojamu gaumi. Katrs no pieciem skaņuplašu

albumiem tika pārdots vairāk nekā 10 miljonu lielā tirāžā. Šīs grupas vadošais solists un daudzu dziesmu autors Gordons Samners (1951), kļuvis slavens ar vārdu Stings, pēc grupas iziršanas (1984) uztaisīja grandiozu karjeru kā skaņuplašu albumu autors, dziedātājs, kino un teātra aktieris.

Pastāv vēl viena slavena īru nūveiva grupa – “U2”. Rietumos visi zina, ka tā 60.–70. gados sauca pasaulē visātrāko amerikāņu izlūklidmašīnu. Grupa radās 1977. gadā Dublinā, to dibināja vienas koledžas studenti. Šīs grupas pirmā turneja pa Lielbritāniju 1980. gadā un arī pirmais albums kritiķiem ļāva “U2” nosaukt par “britu 80. gadu rokmūzikas cerību”. Šīs cerības pilnībā piepildījās. Turpmākajos grupas albumos satura dziļums, emocionālais spēks, aizraujoša muzikalitāte apvienojās ar sociālu un pat politisku ieinteresētību. Ar savām dziesmām un uzstāšanos presē un televīzijā grupas dalībnieki reaģēja uz pilsoņkaru Centrālajā Amerikā, atbalstīja cīņu pret apartheīdu Dienvidāfrikā un poļu Solidaritātes kustību. Sadarbības rezultātā ar slaveno mūziķi un producentu Braienu Īno (1948) parādījās albums “The Joshua Tree” (“Džošua koks” – Kalifornijas kaktusu paveids), kas ierindojās hītparāžu pirmajās vietās. Dziesmu tematos izskan bažas par narkomānijas izplatīšanos, par cilvēku tiesībām, reģionāliem konfliktiem; mūzikā ir jaušama gan īru folkloras nokrāsa, gan izsmalcinātība.

Nūveivs izplatījās ne tikai Eiropas robežās, bet nonāca arī ASV. Zīmīgi, ka šī mūzika atrada savu nišu Ņujorkas intelektuāļu vidū. Pazīstamākā amerikāņu grupa, kas spēlēja šādu komplicētu un pat dīvainu mūziku, bija ansamblis “Talking Heads” (“Runājošās galvas”), kas radās 1977. gadā. Šī grupa arī nokļuva Braiena Īno paspārnē, kurš dažus gadus kā producents darbojās ar šo ansambli. Radot kompozīcijas saviem izsmalcinātajiem albumiem un koncertprogrammām, “Talking Heads” smēlās iedvesmu Latīņamerikas karnevālos, Āfrikas rituālu mūzikā un avangarda dzejā. Pateicoties albumam ar raksturīgu nosaukumu “Fear Of Music” (“Bailes no mūzikas”, 1979. g.), grupa kļuva plaši pazīstama. Grupas

līderis Deivids Bairns (1952), pēc izglītības mākslinieks un dizainers, nodarbojās ar konceptuālo mākslu. Un tāpēc nav jābrīnās, ka dažos savos projektos “Talking Heads” tuvojās avangarda rokam. Deivida Bairna kopējie ieraksti ar brazīliešu un afrikāņu mūziķiem tuvinājās vēlākajai “world music” (“Pasaules mūzikai”).

Avangarda roks

“*Avant-garde*” (franču val.) – “avangards, priekšpuls”. Rokmūzikas virziens, kas radies 70. gadu vidū. Tajā nereti par saturu kļūst pati rok mūzikas valoda un izteiksmes līdzekļi. Mūziķi it kā tišām pievērš klausītāju uzmanību tam, kas parasti apzinīgi netiek uztverts, piemēram, skaņu tapšanas procesam vai kāda rok mūzikas novirziena stilistikajām īpatnībām. Šādus elementus daudzkreiz atkārtojot, tie savā ziņā tiek novesti līdz absurdam. Tā var izrīkoties, piemēram, ar dzīvesprieku vai enerģiskumu, vai arī tā hipertrofēt izklaidi, ka tā sāk šķist bezjēdzīga. Mūziķi it kā spēlējas ar jau gataviem pazīstamiem mūzikas izteiksmes līdzekļiem. Tiek izrādīta ironiska attieksme pret visu, kas ir rok mūzikā. Un tajā pašā laikā viss tiek darīts pilnīgi nopietni.

Lielā mērā 80.–90. gadu avangarda roka attīstības priekštece bija amerikāņu grupa “The Velvet Underground” (“Samta pagrīde”). Grupa pastāvēja tikai no 1966. gada līdz 1970. gadam, bet no tā, ko tā paspēja izdarīt, pateicoties tās diviem līderiem Lū Rīdam (1944) un Džonom Keilam (1940), radās daudzi mūsdienu avangarda roka kustības virzieni. Ne ar vienu nesalīdzināms bija amerikāņu ģitārists, komponists un grupas līderis Frenks Zappa (1940–1993), kurš izsmēja un parodēja gandrīz visus roka un popmūzikas stilus un virzienus. 60. gados viņš tik pārdroši eksperimentēja ar dažādiem muzikāliem izteiksmes veidiem, ka liela daļa no viņa tajā laikā radītā līdz pat mūsu dienām tiek uzskatīta par avangarda roka nepārspējamu paraugu.

Amerikāņu vai varbūt pat starptautiska grupa “Residents” (grupas nosaukumā vārds “Rezidenti” nepārprotami apzīmē pastāvīgus izlūk dienesta pārstāvjus svešā zemē un naidīgā apkārtņē) ilgāk nekā 20 gadus atrodas avangarda

roka “sirdī”. Visu šo laiku grupa atrodas it kā noslēpumainības un mistifikācijas aizsegā, tā ka neviens līdz šim nav izdibinājis, kādi mūziķi spēlē šajā ansambli. Savu reto koncertu laikā ansambļa dalībnieku sejas tiek slēptas aiz milzīgām maskām. Visi kontakti ar ārpasauli ir uzticēti nelielai firmai ar nosaukumu “Noslēpumainā korporācija”. Uz skaņuplašu vākiem nav minēts neviens uzvārds. Savās kompozīcijās “Rezidenti” apsmej it visu, kas ir roka mūzikas un popmūzikas pasaulē. Bet tas tiek darīts tik asprātīgi, tik spīdoši un brīžiem tik aizraujoši muzikālā ziņā, ka daudzi kritiķi uzskata, ka šajā ansambli laiku pa laikam ir piedalījušies visizcilākie rokmūziķi pasaulē.

Speisroks

Space – “telpa, kosmos”. Speisroks vai elektroniskais roks – rokmūzikas virziens, kuru raksturo dažādu elektronisko taustiņu instrumentu lietošana, orientācija uz meditatīvu mūzikas pārdzīvojumu. Zināmā mērā šis nosaukums attiecas uz rokmūzikas novirzienu 70. gados, kad to sāka lietot. Viens no speisroka komponentiem ir psihodeliskā mūzika, kā otru varam minēt džezroku ar tam raksturīgo elektrificēto skaņējumu. Tam visam pievienojas aizraušānās ar austrumu misticismu un Indijas klasisko mūziku. Speisroka attīstības gaitā arvien vairāk sāk pielietot “nopietnās” avangarda elektroniskās mūzikas sasniegumus.

Viens no interesantākajiem un radošākajiem šī virziena ansambļiem bija “Tangerine Dream” (“Mandarīna sapnis”). 1970. gadā ansambļa vadītājs, ģitārists, ērģelnieks un elektronisko instrumentu pārzinātājs Edgars Frēze un Kristofers Franke, kurš spēlēja sintezatorus, laida klajā pirmo albumu ar nosaukumu “Elektroniskās meditācijas”, kurā skaņdarbos apvienotas brīvās improvizācijas ar skaņas deformācijām Džimija Hendriksa garā un jūtama slavenā “akadēmiskā” avangardista Štokhauzena ietekme. Albuma mūzikā var nojaust Frēzes un slavenā mākslinieka sirreālista Salvadora Dalī draudzības atblāzmu. Turpmāko albumu mūzikā pielietojumu rada sarežģīti sintezatori un cita elektronika. Kopumā tas viss deva iespēju radīt ļoti

garas kompozīcijas ar lēnu pulsāciju un divainiem, neparastiem tembriem, kuriem ik pa brīdi pievienojās dabas radītās skaņas (okeāna šalkoņa, putnu dziesmas), pārnesot klausītāju citās telpas un laika dimensijās. Par vislabākajiem grupas albumiem var uzskatīt “Atem” (1973), “Rubycon” (1975), “Ricochet” (1975).

“Tangerine Dream” mūzika spēcīgi ietekmēja ne tikai turpmāko elektroniskā roka attīstību, bet arī tādu popmūzikas virzienu veidošanos kā “*space music*” (“telpiskā mūzika”), “*electro/techno*” un “*New Age*” (“jaunā laikmeta mūzika”).

Rokopera

Rokopera – rokmūzikas žanrs, muzikālā teātra paveids. Tajā ir skatuviska darbība, tikai izmantotā mūzika ir roks. Rokopera ir diezgan tuva mūziklam. Atšķirībā no iepriekš apskatītajiem rokmūzikas veidiem, kur dziesmas eksistē pašas par sevi, rokoperā tās apvieno noteikts sižets. Starp dziesmām var skanēt tīri instrumentālas kompozīcijas.

Visslavenāko rokoperu “Jesus Christ Superstar” (“Jēzus Kristus Superzvaigzne”) sacerēja angļu komponists Endrjū Loids Vēbers (1948). Šī rokopera tika ierakstīta skaņuplatē 1970. gadā, pirmo reizi iestudēta Ņujorkā 1971. gadā, uzfilmēta 1973. gadā. Tai bija grandiozi panākumi visā pasaulē. Londonas izrādi spēlēja katru vakaru astoņus gadus. Šo panākumu iespaidā radās doma, ka tā saucamā rokopera ir revolucionārs rokmūzikas žanrs ar spīdošām perspektīvām. Parādījās daudz līdzīga rakstura skaņdarbu, kur savienojās rokmūzikas elementi ar operas dramaturģijas principiem. Tomēr pat pašas “Superzvaigznes” mūzika vairāk ir roka imitācija nekā īstais roks, un faktiski nav iespējams nosaukt kaut vienu veiksmīgu rokoperas piemēru.

5. nodaļa

POPMŪZIKAS VĒSTURE UN RAKSTURĪGĀKIE STILI

Masu auditorija, popkultūra un popmūzika

Jēdziens “popmūzika” ir cieši saistīts ar jēdzienu “popkultūra”. Kā vienā, tā otrā tiek izmantots vārds “populārs”. Īsinātajā formā “pop” šis termins ieguva jaunu jēgu. 60. gados Rietumu attīstītākajās valstīs izveidojās jauns sabiedrības tips – masu patērētāju sabiedrība. Tās viena sastāvdaļa ir kultūra, kas balstās uz jauniem pamatiem un kam raksturīga jauna tipa funkcionēšana. Tā tika nosaukta par “masu kultūru”. Apstākļos, kad jebkurš materiālās ražošanas priekšmets, jebkurš radošā darba auglis kļūst par preci un visiem rakstniekiem, zinātniekiem un māksliniekiem ir jārēķinās ar to, arī mūzika nevar palikt neskarta.

Protams, arī agrāk mūzikai vajadzēja nokļūt līdz klausītājiem. Taču tagad, kad mūzika galvenokārt izplatās skaņu ierakstu veidā, kuri tiek ražoti lielos daudzumos un tātad arī ir pieejami potenciāli neierobežotam patērētāju skaitam, tā neizbēgami iegūst preces īpašības, pie tam šī prece paredzēta masu patēriņam. Tas nozīmē, ka mūzikai tagad jāņem vērā “vidējā klausītāja” gaume un līmenis. Ja par šādu preci kļūst klasisko simfoniju un operu āriju ieraksti, tirgus prasību ietekme uz mūziku nav sevišķi jūtama. Šajā gadījumā ietekme var izpausties, piemēram, izpildītāju izvēlē (vēlams, lai tie būtu pazīstami un slaveni) un repertuāra izvēlē. Turpretī populārā mūzika šajā jaunajā situācijā tiek modelēta un radīta masu patērētājam.

Cilvēki, kā zināms, ir ļoti dažādi, un tiem piemīt dažādas gaumes un muzikālās tieksmes. Un mūzikas industrijas uzdevums ir izdabāt pēc iespējas lielākam cilvēku skaitam. To var mēģināt sasniegt dažādos veidos. Viens no tiem ir radīt daudzplāna mūziku, kas būtu

spilgta, izteiksmīga, pieejama un tik nevainojami “veidota”, ka varētu dot gandarījumu kā klausītājam bez īpašām prasībām, tā arī izsmalcinātam melomānam. Tāda bija amerikāņu estrādes dziesma un džeza mūzika 30.–50. gados. Tādi bija arī mūzikli.

60. gadu masu kultūra izveidoja savu virzienu: panākt mūzikas pieejamību, izmantojot vienkāršākos un bieži primitīvākos risinājumus. Mūzikas industrija orientējās pirmām kārtām uz labi pazīstamo pat pašiem pieticīgākajiem un nesagatavotākajiem klausītājiem. Bet, ja tas pazīstamais tomēr vēl nebija labi uztverams, tad to vienkāršoja līdz klausītāja sapratnes līmenim. Agrāko laiku populārās mūzikas labākie paraugi bija īsta māksla un arī iedarbojās uz klausītājiem kā īsta māksla, tos garīgi bagātinot. Masu patēriņa mūzika neprasa nekādu klausīšanās piepūli, klausītāju iztēle ir nomākta. Tā veido sliktu gaumi, padara mūzikas cienītāju par pasīvu patērētāju. Tādējādi visi tiek pielīdzināti muzikāli un estētiski neattīstītam klausītājam. Rezultātā par mūzikas industrijas produktu kļūst ne tikai mūzika, bet arī pats klausītājs.

Tieši tādu mūziku, kas pilnīgi pakļaujas masu kultūras un masu patēriņa prasībām un likumiem, sauc par “popmūziku”. 60.–70. gados par tās pamatu bieži kļuva jauniešu mūzikas paraugi, visbiežāk – rokmūzika. Tāpēc popmūzikā noteikti pastāv regulāra ritmiska pulsācija, bet salīdzinājumā ar to pašu rokmūzikā tā ir mehāniska un notrulinoša. Līdzīgi kā rokmūzikā, arī popmūzikas instrumentācijā ir elektroģitāras, sitamo instrumentu iekārtas, rokdziedoņus imitējoša dziedāšanas maniere, tomēr šī līdzība ir tikai ārēja, virspusēja un neskar šīs mūzikas būtību. Popmūzikai ir tikai viens mērķis – izklaidēt, bet tiem, kas to rada, dominē tikai viena motivācija – vairāk pelnīt un labāk pārdot savu mūziku.

Tomēr arī popmūzikā darbojas apdāvināti un talantīgi mūziķi, piemēram, zviedru grupa “ABBA”, amerikāņu dziedātāji Madonna un Stīvs Vonders, krievu dziedātāja Alla Pugačova, britu izpildītājs Eltons Džons. Taču šie izņēmumi nemaina popmūzikas dabu, tā parazitē uz citu

mūzikas veidu radošajiem sasniegumiem. Tajā tiek izmantoti paņēmieni un izteiksmes līdzekļi gan no estrādes un sadzīves mūzikas, gan no dažāda stila rokmūzikas, klasiskās mūzikas un džeza, gan arī no dažādu tautu muzikālajām tradīcijām. Šie principi pirmo reizi parādījās britu bītmūzikā un jauniešu subkultūrā 60. gados. Mūsu laikos kā popmūzika, tā arī popkultūra neaprobežojas tikai jauniešu vidē, bet ir izplatījušās pa visu pasauli un kļuvušas par universālu parādību bez nacionālajiem vaibstiem un piederības.

Popmūzika ir neskaitāmu stilu un virzienu konglomerāts. Tirgū arvien parādās tās jauni paveidi. Tas ir tādēļ, ka pat visizdevušākās un plašu atzinību ieguvušās dziesmas savas vienkāršības un primitivitātes dēļ masu auditorijai ļoti ātri apnīkst. Agrāk šādas dziesmas sauca par šlageriem, bet tagad – par hītiem vai – latviski – grāvējiem. Šāda tipa dziesmas uzbāzīgā biežumā pārraida radio, televīzijā, kas vēl vairāk saīsina to mūžu. Tāpēc šo nodeldēto dziesmu vietā nepieciešamas jaunas. Tāds ir masu patēriņa sabiedrības ekonomiskais likums: pastāvīgi turēt patērētāju spriedzē, laižot tirgū jaunas preces, preču veidus un ar reklāmas palīdzību iestāstot tam par to nepieciešamību.

Popmūzika pastāvīgi cenšas it kā nomākt rokmūziku, pilnīgi pakļaut to saviem likumiem. Daudzas rokzvaigznes patiešām kapitulē, padodas vai nu sava radošā potenciāla izsīkšanas dēļ, vai arī pārāk liels ir kārdinājums ātri kļūt bagātam. Rezultātā dažkārt ļoti grūti novilkt robežlīniju starp popmūziku un rokmūziku. Vienīgie atšķirības kritēriji ir to patiesais saturs, kas bieži vien slēpjas dziļāk nekā vārdos, un mūzikas ekspresija.

Protams, nav iespējams pilnīgi aptvert popmūzikas neizmērojamus apjomus, tā vispār ar grūtībām padodas kādai klasifikācijai. Jebkurš popmūzikas stils un virziens vienmēr satur daudz neviendabīgu elementu, stili nemitīgi krustojas, savienojas dažādās proporcijās, radot aizvien jaunus un jaunus stilus. Tālāk pārrunāsim tikai vissvarīgākos popmūzikas veidus.

Melnās popmūzikas stili

60. gados ASV izplatījās “melnais nacionālisms” un lielpilsētu melno kvartālos kļuva populāri lozungi “*black power*” (“melno vara”) un “*black is beautiful*” (“melnais ir skaists”). Pirmo reizi vēsturē Amerikas melnie iedzīvotāji vairs necentās visā līdzināties baltajiem, neorientējās uz balto kultūru. Nu tie pirmām kārtām centās izcelt un uzsvērt pašiem piemītošo savdabīgumu, spēku un enerģiju.



3-13. attēls. Tina Tērnerē.

Souls

Soula (*soul music*, no “*soul*” – dvēsele, gars) mūzikas pamatā ir modificēts ritmblūzs. To parasti izpildīja nelielas vokālās grupas, vēlāk – arī solo dziedātāji. Izpildīšanas maniere un balss skanējums bija pasvītroti nevīžīgi, raupji. Dziedātājus pavadīja mazi ansambļi (kombo), parasti sastāvā iekļaujot arī saksofonu. Soula skanējums sakņojas gospelā un blūzā. Viena no izcilākajām soulu izpildītājām Areta Franklina (1942), tāpat kā citi soulu dziedātāji, ieviesa populārajā mūzikā gospelam raksturīgu emocionālu priekšnesuma manieri.

Pašu vārdu “souls” 50. gados melno cilvēktiesību kustības ideologi izmantoja simboliskā nozīmē, lai izceltu labāko, ar ko, pēc viņu domām, melnie atšķiras no baltajiem, un tas ir – dvēsele un garīgums. Šī mūzika iemiesoja sevī šo priekšstatu un tika arī izpildīta ļoti pārliecinoši, kaislīgi un vaļsirdīgi.

Soula afrikāņu saknes ir jaušamas parupajā un enerģiskajā Džeimsa Brauna (1928), saukta par “misteru Dinamītu”, izpildījumā. Toties aklo dziedātāju un pianistu Reju Čārlzu (1930) dēvēja par soula ģēniju un pat “tēvu”. Viņam izdevās savā īpašā stilā apvienot džeza improvizācijas paņēmienus ar ritmblūza pulsāciju un gospela emocionālo dedzību.

Ar laiku jēdziens “souls” izplūda un melno mūzikas kontekstā tam radās jaunas nozīmes.

Fanks

Šim vārdam ir vairākas nozīmes, no kurām dažas saistītas ar mūziku. 50. gados šis vārds bija saistīts ar dzezu, bet no 70. gadu sākuma tiek lietots pirmām kārtām sakarā ar amerikāņu melno populāro mūziku. Šī mūzika pēc būtības ir agrākā ritmblūza paveids, un sākumā tā līdzinājās soulam. Mūziķi, kuri izpildīja fanku, pasvītvoja savu piederību melno subkultūrai. Dziesmu saturs bieži atainoja starprasu attiecību problēmas. Kā mūzikas ekspresijas raksturs, tā arī mūziķu uzvedība uzstāšanās laikā bija uzsvērti “melna”.

Fanka mūzika pārsvarā ir deju mūzika, kur dominē aktīva pulsācija. Pat tajos gadījumos, kad pulsācijas pamatā ir mehānisks disko ritms, tam tiek uzklāta smalka pārvietoto

ritmisko akcentu spēle, kas tik raksturīga džezam. Patiešām – fanka mūziku zināmā mērā var raksturot kā džeza elementu apvienojumu ar melno rokmūziku. Tas atspoguļojas arī instrumentālajā sastāvā. Pie ierastajām elektroģitārām un sitamajiem pievienojas pūšamo instrumentu grupa (viena vai vairākas trompetes, saksofons, trombons) un bieži arī elektroērģeles. Pūšamie instrumenti parasti iespēlē retas un īsas frāzes, kas atšķiras ar sinkopētu asumu un agresīvu skanējumu.

Pazīstamākie fanka pārstāvji ir ansamblis “Funkadelic” ar vadītāju Džordžu Klintonu un grupa “Earth, Wind and Fire” (“Zeme, vējš un uguns”). Pēdējā vairāk pārstāv mērenu fanka variantu bez īstā fanka trakulības. Vieglākajā variantā fanks ietekmēja daudzus vēlākos deju popmūzikas veidus, ieskaitot hiphopu.

Regejs

Regejs ir Jamaikas populārās mūzikas veids, kas izveidojās 60. gados ritmblūza, rokmūzikas un vietējās populārās un pustradicionālās mūzikas elementu apvienošanās rezultātā. Eksistē dažādi regeja stili. Jamaikā regeja dziesmas pauda sociālo un pat politisko protestu un vietējās melnās reliģiskās “rastafariāņu” kustības (radās 20. gadsimta pirmajā pusē; apvieno kristietības, islama, afrikāņu tradicionālo ticējumu elementus ar ticību mītiskajam “melno pestītājam”) idejas.

60. gadu beigās Jamaikas regeja izpildītāji parādījās Holandē un Lielbritānijā. Šī mūzika izplatījās starp daudzajiem trešās pasaules ieceļotājiem, bet 70. gados būtiski iespaidoja britu roku un popmūziku. 80. gados regejs kļuva populārs Savienotajās Valstīs, it sevišķi melno vidū.

Regeja mūzika zināmā mērā balstās uz ritmblūza principiem, bet ritmiskā pulsācija ir daudz komplicētāka, jo tajā kļūst jaušama Āfrikas tradicionālajai mūzikai raksturīgā poliritmija. Basa līnija regejā ir konkrētāka, bet tempi lēnāki. Regeja ansambļu sastāvā ir elektroģitāras, arī basģitāra, elektroērģeles un sitamie instrumenti. Par izcilāko regeja mūzikas autoru un izpildītāju kļuva Bobs Mārlijs (1945–1981).



3-14. attēls. Bobs Mārlijs.

80. un 90. gados gan Eiropā, gan Amerikā regeja mūziku sāka izpildīt arī baltie.

Jamaikas diskžokeji ieviesa īpatnēju manieri ļoti ātri un ritmizēti runāt “pa virsu” skanošai mūzikai. Vēlāk šī maniere izrādījās izšķiroša populārās mūzikas “repa” stila izveidē.

Reps

Repa mūzika parādījās Ņujorkas melno kvartālos 70. gadu vidū un ieguva plašu popularitāti 80. gadu vidū. Salīdzinājumā ar citiem melno popmūzikas veidiem repa galvenā muzikālā atšķirība ir tā, ka dziesmu tekstus nedzied, bet skandē ļoti ātrā tempā, pasvītroti ritmizējot un grupējot zilbes pēc uzstājīgās ritmiskās pulsācijas. Rezultātā daži vārdi tiek sadalīti, bet citi saplūst nepārtrauktā plūsmā. Dažādi sitamie instrumenti izpilda ritmiskos zīmējumus, kuri radās fanka mūzikā un bieži ir saistīti ar regeju. Nereti repā lielas kompozīciju daļas vispār iztiek bez melodijas, kad skan tikai “repera” runāšana, bungas un negaidīti aprauti sintezatora akordi.

Sākumā reps pastāvēja kā ārpus sabiedrības un labklājības esošu jauniešu emociju un pasaules uztveres izpausme. Tas izveidojās kā fanka un disko ritmu, breika kustību un stihiskās ielu protesta dzejas kombinācija. Teksti bieži vien bija tik agresīvi un rupji, ka ASV ilgāku laiku darbojās aizliegums pārraidīt radio un televīzijā visspilgtāko repa izpildītāju uzstāšanos. Īstā repa videoklipi

ar grūtībām izlauzās ēterā un pat dažas reizes kļuva par iemeslu skandaložām tiesu prāvām. Reps bija ne tikai muzikāla, bet arī sociāla parādība.

Šī mūzika izskanēja ar tik augstu enerģētisko lādiņu un tā šokēja ar savu agresīvo ekspresiju, ka sāka izplatīties arī ārpus melno kvartāliem. Repu kā “savējo” mūziku izjuta gan labklājīgo Rietumeiropas valstu tīņi, gan trūcīgo trešās pasaules zemju jaunieši. Vēsture atkārtojās: reiz kaut kas līdzīgs notika ar ritmblūzu, kas pēkšņi “pārvērtās” par rokenrolu. No vispazīstamākajiem repa izpildītājiem var nosaukt grupu “Public Enemy” (varētu tulkot kā “Sabiedrības ienaidnieks”, bet burtiski tas nozīmē “sociāli bīstams elements”) un dziedātāju M. C. Hammeru.

80. gadu vidū nepalika nekādu šaubu, ka repa mūzikai piemīt milzīgs komerciālais potenciāls. Lai iztaptu masu patērētājiem, pirmajā plānā tika izvirzīts repa atvieglotais variants “hiphops”. Sociālā protesta vietu dziesmu saturā ieņēma agresīva pašapliecināšanās. Video izplatīšanās laikmetā mūzikas vizuālais aspekts iegūst milzīgu nozīmi. Pilnīgi apzināti, mērķtiecīgi un uzbāzīgi tiek rādīti izpildītāji, kuri nav zvaigznes, bet gan vienkārši cilvēki “no ielas” un ar kuriem jebkurš klausītājs var līdzināties. Bieži vien tie ir vēl primitīvāki savās emocionālajās reakcijās un jūtu izpausmēs nekā viduvējs klausītājs un skatītājs, bet ar savu pārmērīgo dzīves enerģiju, bezproblēmu eksistences demonstrēšanu un nekaunīgo pašapliecināšanos palīdz kompensēt “mazā cilvēka” mazvērtības sajūtu.

Nūeidzs

Šis modernās populārās mūzikas virziens muzikāli stilistiskajā izpausmē ir ļoti raibs. Pats nosaukums “New Age” – “jaunais laikmets” ir saistīts ar tādā pašā vārdā nosaukto reliģisko kustību. Šis reliģiskās kustības piekritēju uzskatu pamatā ir astroloģisku spekulāciju, matemātisku kalkulāciju, teozofisku konstrukciju un dažādu austrumu reliģiju elementu sajaukums. Galvenais pamatojums ir

tas, ka saule savā redzamajā debesu kustībā no Zivs zvaigznāja ieiet Ūdensvīra zvaigznājā (faktiski tas ir saistīts ar to, ka mūsu galaktika pilnu apgrieziena ap savu asi izdara aptuveni 22 000 gadu laikā, tātad apmēram pēc katriem 2000 gadiem tā ieiet jaunā zvaigznājā, jo pēc tradīcijas astronomiski debesjumu iedala 12 zvaigznājos) un tāpēc notiek būtiskas izmaiņas Zemes dzīvē. Ar to saistās ticējumi, ka jaunajā Ūdensvīra laikmetā cilvēku apziņā attiecības starp racionālo un intuitīvo mainīsies intuīcijas labā, ka radikāli mainīsies vērtību hierarhija, mainot dominanti no materiālajām vērtībām uz garīgajām. Un tieši šo jaunajā ērā gaidāmo nosauca par “jauno laikmetu” (“*New Age*”). Šis jaunās vēsmas aizskāra dažādas dzīves jomas – tērpšanos, attieksmi pret ēdienu, radija jaunu skatījumu uz dabu un tās aizsargāšanu. Visvairāk jaunais izpaudās mūzikā.

Kā varētu raksturot nūeidža mūziku? No vienas puses, tā ir mūzika, kuru apzināti rada komponisti un izpildītāji ar nolūku izteikt jaunā laikmeta kustības idejas. No otras puses, šīs kustības ideologi labprāt pieskaita pie “savas” mūzikas džeza, speisroka, austrumu mūzikas skaņu ierakstus, kuri satur nepieciešamās noskaņas: meditatīvu mieru, dzidrumu un skaidrību. Par nūeidža mūzikas pirmsācējiem mēdz uzskatīt angļus Braienu Īno (1948), Maiku Oldfildu (1953) un vācu grupu “Tangerine Dream”. Tomēr pareizāk būtu uzskatīt, ka nūeidža mūzika ir tikai tā, kas apzināti pauž jaunā laikmeta idejas.

Faktiski nūeidžs neradīja nedz jaunu mūziku, nedz arī tās valodu. Tika izmantots jau eksistējošais dažādos mūzikas stilos un virzienos. Galvenais nūeidža mūzikā ir raksturs un noskaņojums. Tajā ir derīgs viss, kas izteic pozitīvu bezkonfliktu pasaules uztveri un rada dabiskuma sajūtu: tie var būt dažādu pasaules tautu mūzikas instrumenti un sintezatori, Eiropas klasiskās mūzikas paņēmieni un minimālistiska kompozīcijas tehnika utt. Nūeidža mūzikā ienāca pieredzējuši mūziķi no folkroka un ārtroka, no džeza un meditatīvās mūzikas.

Uzradās skaņu ierakstu kompānijas, kuras specializējās tikai nūeidža mūzikā, izstrādājot savas

skanējuma normas. Svarīgākās no tām ir Kalifornijas kompānijas "The Windham Hill" un "Narada Records". Šis jaunais virziens mūzikā ļoti precīzi atbilda pieaugušo padzītnieku cerībām un gaumēm, kuri bija "piekusuši" klausīties skaļo un agresīvo rok-mūziku. Nūaidža mūzikas ierakstus sāka pārdot lielos daudzumos, un tie nesa milzīgu peļņu (piemēram, kompānija "The Windham Hill" 1976. gadā bija nodibināta, lai izlaistu tikai vienu ģitārista Vila Akermana solo plati, bet jau 1984. gadā šīs kompānijas apgrozījums pārsniedza 20 miljonus dolāru). Dabiski, ka nūaidža mūzika tika pakļauta tirgus interesēm, un šajā ziņā tas ne ar ko neatšķiras no citiem popmūzikas veidiem.

Jau nūaidža rašanās sākumā varēja nojaukt, ka šī mūzika tiek radīta ar noteiktu nodomu, ka tās iedvestais miers un skaidrība dod samākslotības sajūtu un brīžiem pat atgādina speciāli atvieglotu un salkanu mūziku bērniem. Komercializācija, padarījusi nūaidža mūzikas skanējumu sterilu līdz "salaizītībai", gribot negribot to noplicināja vēl vairāk.

Kā pazīstamākos nūaidža mūziķus var nosaukt Džordžu Vinstonu, Deividu Arkenstonu un Marku Išemu. Par vienu no nūaidža mūzikas galvenajiem ideologiem kļuva kādreiz labi pazīstams vācu džeza kritiķis Joahims Ernsts Bērents. 90. gados nūaidžs nereti saplūda ar citiem līdzīgiem mūzikas virzieniem, tādiem kā meditatīvā mūzika, relaksācijas mūzika utt. Bieži nūaidža mūzikā tiek izmantotas dabas radītās skaņas: putnu balsis, okeāna šalkoņa, kalnu atbalss u. c.

"Pasaules mūzika"

80. gadu beigās Rietumeiropas un ASV lielākajos skaņu ierakstu veikalos parādījās nodaļas ar nosaukumu "World Music". Tur varēja atrast visdažādāko veidu mūziku: līdzās Eiropas tautu mūzikai (no bulgāru kora dziedāšanas līdz skotu dūdām) bija indiešu klasiskās rāgas vai Dienvidamerikas Andu indiāņu ansambļi ar tiem raksturīgo mūziku, kurā sajaukušās gan vietējās, gan

spāņu tradīcijas, kā arī afropops. Pēdējā laikā pieprasījums pēc šādas mūzikas nemītīgi pieaug. Tas izskaidrojams tā, ka pēdējos gadu desmitos Rietumu populārajai mūzikai ir izteikta nepieciešamība pēc “svaigām asinīm”, jo ar savām vien nepietiek un rodas vajadzība tās meklēt ārpusē. Gandrīz visa mūsu gadsimta garumā par mūzikas enerģijas avotu kalpoja Amerika. No tās nāca džezs, rokenrols un regejs – mūzikas veidi, kuru pamatā ir melno tradīcijas ar tiem raksturīgo no eiropiešiem atšķirīgo muzikālo domāšanu, mūzikas valodu un ekspresiju. Popmūzikā 80. gados strauji pieaug trešās pasaules izpildītāju procents (tā, piemēram, diskomūzikā bija daudz izpildītāju, kuri izceļoja no Karību jūras salām). 60. gadu beigās Rietumos krasi pieauga interese par Indijas klasisko mūziku, un jau 80. gados pieauga klausītāju skaits, kuri labprāt klausījās arī ķīniešu, japāņu un afrikāņu mūziku. Repa un ar to saistīto popmūzikas stilu ietekme uz masu auditoriju arī zināmā mērā sekmēja tās pakāpenisku pārorientēšanos uz tādu mūzikas valodu un ekspresiju, kas radikāli atšķīrās no Eiropā ierastās.

Rezultātā auditorija tika psiholoģiski un muzikāli sagatavota novācijām, kas parādījās 80. gadu otrajā pusē. Novāciju sakarā pirmām kārtām jānosauc divi izcili rokmuziķi un popmuziķi: tie ir amerikānis Pols Saimons (1941), kas kļuva slavens jau 60. gados kā folkroka pārstāvis, un anglis Pīters Geibriels (1950) – pazīstamās ārtroka grupas “Genesis” solists. Šie abi komponisti un dziedātāji savās radītajās dziesmās un dziesmu albumos sāka eksperimentēt, iekļaujot eiroamerikāņu popmūzikā Āfrikas, Latīņamerikas un Āzijas tradicionālās un populārās mūzikas elementus. Tā nebija tikai interese par eksotiku, kaut arī tā ienesa mūzikā zināmu svaigumu. Galvenais iemesls slēpās muzikālas un ētiskas dabas apsvērumos. Galvenā šo mūziķu vēlēšanās bija atklāt Rietumu iztukšotajam un vienaldzīgajam cilvēkam vitalitāti, nesamākslotu dzīvesprieku un zināmu naivumu, kas bija vēl rodami trešās pasaules tautu mūzikā. Protams, viņus ietekmēja arī idealizēts priekšstats par nesamaitātiem Austrumiem, kuri dzīvo saskaņā ar dabas un kosmosa

likumiem. Šāds priekšstats sasaucas ar Žana Žaka Ruso izdomāto “laimīgo mežoni”, kurš dzīvo saskaņā ar sevi, citiem cilvēkiem un Visumu un kurš ir neizmērojami labāks par izvirtušu un rafinētu civilizēto cilvēku. Abstrahējoties no idealizācijas un pievēršoties mūzikai, var teikt, ka tā patiesi izskan ar pasaules uztveres svaigumu un dzīves pulsējumu, pie tam ietverot neizsmeļamu skaņu krāsu, ritmu un melodiju bagātību.

Pīters Geibriels sāka organizēt starptautiskus festivālus, kuri saucās “Mūzikas, mākslu un dejas pasaule” (“Worlds of Music, Arts and Dance Festival”), nodibināja speciālu skaņu ierakstu kompāniju “World of Music”, kurā arī izdeva savus albumus. Tā divi 1989. gadā radītie kompaktdiski atnesa viņam jaunu slavu. Vienā diskā tika ierakstīta Geibriela sacerētā mūzika M. Skorcēzes filmai “Passion” (“Kristus ciešanas”), kurā viņš izmantoja gan sintezatorus, gan džezrokam raksturīgu sitamo instrumentu spēli, gan tradicionālos Marokas, Turcijas, Armēnijas, Ēģiptes mūzikas instrumentus, kā arī Pakistānas musulmaņu mistiķu – kavvali dziedājumus utt. Otrajā diskā ierakstīti minēto muzikālo tradīciju paraugi oriģinālā skanējumā.

Pols Saimons jau 1986. gadā izdeva “Graceland”, kas tika uzskatīts par desmitgades labāko popmūzikas albumu. Tajā daudz izmantots afrikāņu mūziķu izpildījums, daži no šīs mūzikas ierakstiem pat tapa Dienvidāfrikā. Bet vēl viena slavena albuma “The Rhythm of the Saints” (“Svēto ritms”, 1990) pats radišanas process jau liecina, ka tā ir īsta “pasaules mūzika”. Vispirms komplicēta ritmiskā pulsācija melno bundzinieku ansambļa priekšnesumā skaņu celiņos tika ierakstīta Brazīlijas ostas pilsētā Baijā. Parīzes studijā tika ierakstīta Pola Saimona dziedāšana, kā arī afrikāņu, franču un amerikāņu mūziķu spēle. Pēc tam Ņujorkas studijā ar komplicētas aparātūras palīdzību atsevišķos ierakstus apstrādāja un samiksēja.

90. gados daudzi Rietumeiropas – sevišķi Francijas mūziķi, Saimona un Geibriela panākumu iedvesmoti, uzsāka producēt savus ierakstus, kuros centrālā vieta tika

atvēlēta “krāsaino” mūzikai, un visbiežāk tā bija Āfrikas mūzika – gan tradicionālā, gan populārā.

Visspilgtāk šo tendenci demonstrē pusanonīmā franču dueta 1993. gadā izdots albums “Deep Forest” (“Dziļais mežs”). Šajā albumā ir izmantoti nemainītā oriģinālā formā dažādu Āfrikas tautu (pigmeju, Burundi tautu u. c.) dziedāšanas paraugi gan pēc senajām tradīcijām, tā arī ar jūtamu Eiropas ietekmi. Radot atsevišķas albuma kompozīcijas, autori ļoti rūpīgi ar datoru palīdzību sacerēja un iespēlēja ritmisko zīmējumu un akordus. Šādā veidā viņi uzsvēra atšķirību starp dabisko balss skanējumu un radikāli jauno, sarežģīto elektronisko skaņu, kuri reāli brīnumainā kārtā papildina viens otru, radot nomierinošu meditatīvu efektu.

Pateicoties šādai praksei, arvien vairāk cilvēku Rietumos sāk klausīties oriģinālu populāro mūziku no dažādām pasaules malām – afrikāņu, arābu, polinēziešu, latīņamerikāņu utt. Raksturīgs piemērs šai “raibajai” ainai, kuru pārstāv “pasaules mūzika”, ir 1991. gadā iznākušais kompaktdisks “The World Music Album”, kas ir mūzikas skaņdarbu krājums no dažādiem kompaktdiskiem. Tajā dzirdams gan argentīnieša Astora Pjaccollas tango, gan senegālieša Salifa Keitas priekšnesums, gan psihodeliskā *fusion* pārstāvja amerikāņa Džona Hasela trompete, gan brazīlieša Milтона Našimento ģitāra. Var paredzēt, ka šādas dažādu pasaules mūzikas tradīciju elementu savienošanas un kombinēšanas tendences turpināsies arī 21. gadsimtā.

6. nodaļa

MŪZIKAS INDUSTRIALIZĀCIJA

Mūzikas industrializācijas vispārīgs raksturojums

Tehnoloģija un mūzika

Mūsu gadsimtā mūzikā notika būtiskas pārmaiņas. Pirmkārt, pateicoties tehnikas attīstībai, radās iespēja mūziku ierakstīt un to masveidīgi tiražēt. Otrkārt, ar masu kultūras izplatīšanos skaņu ieraksti kļuva par masu patēriņa preci. Treškārt, tehnoloģijas attīstības līmenis ļāva veidoties tā saucamajiem “masu informācijas līdzekļiem”, t. i., radio, televīzijai un vēlāk datoru tīkliem, kas visi kļuva par šo skaņu ierakstu izplatīšanas kanāliem. Visu šo darbu veikšanai tiek dibinātas speciālas institūcijas un organizācijas: skaņu ierakstu studijas un firmas, specializētas skaņu ierakstu veikalu kompānijas, radioprogrammas un televīzijas kanāli. Viss nosauktais kopā veido varenu mūzikas industriju, kas pastāv un attīstās pēc saviem – masveidīgas ražošanas un komercijas – likumiem. Arvien vairāk tā sāk ietekmēt populārās (un ne tikai populārās) mūzikas attīstību.

Tālāk pievērsīsimies skaņu ierakstu tehnikas evolūcijai.

Skaņu ierakstu tehnikas attīstība *Fonogrāfs un vaska rulliši*

Viss sākās ar fonogrāfu, ko pagājušā gadsimta beigās – 1877. gadā – izgudroja amerikānis Tomass Alva Edisons (1847–1931). Fonogrāfa rulliši populārās mūzikas ierakstiem netika izmantoti. Tajos tika ierakstīta tikai klasiskā mūzika.

Patafons un skaņuplate

Citāda ierīce skaņu ierakstu atskaņošanai – gramofons – parādījās Vācijā 1887. gadā. Daudzās zemēs tas ir pazīstams ar nosaukumu “patafons”. Skaņu fiksācijai izmantoja īpašu ierīci, kas uz vaska diska spirālveidīgi vilka vadziņas, kuru dziļums un citi parametri bija atkarīgi

no skaņas. Šādu matricas disku izmantoja, lai pagatavotu veidni, ko savukārt izmantoja daudzu ieraksta kopiju izgatavošanai. Sākumā kopiju gatavošanai izmantoja šellaku, vēlāk – plastmasu. Lūk, šādā veidā “piedzima” mums zināmā skaņuplate. Pastāvīgi tika meklēti paņēmieni, kā uzlabot skaņu ierakstu kvalitāti, t. i., kā varētu pilnīgāk izteikt tembrālās nokrāsas, precīzāk sekot skaļuma izmaiņām. Patafona plates griezās ar ātrumu 78 apgriezieni minūtē. Izveidojās arī plates standarta izmērs. Rezultātā uz vienas skaņuplates puses varēja izvietot trīs minūtes ilgstošu mūziku. Lai šādi ierakstītu simfoniju vai operu, vajadzēja daudz plašu. Līdz ar to lielāku skaņdarbu vajadzēja sadalīt sīkākās daļās. Pirmā vairāk nekā miljons eksemplāros izpārdotā skaņuplate bija ar dižā operdziedoņa Enriko Karuzo balsi.

Protams, platēs sāka ierakstīt arī populāro mūziku. Plates izmēra standarts nežēlīgi diktēja rāmjus, kuros vajadzēja ietilpt dziesmām vai instrumentālajai deju mūzikai. Tās bija tikai trīs minūtes. Pirmās plates ar džeza ierakstiem radās 1917. gadā, ar blūza – 1920. gadā un ar kantrimūziku – 1922. gadā. Visi skaņu ieraksta un atskaņošanas posmi bija tīri mehāniski, elektrība vispār netika izmantota. Lai plate uz patafona grieztos, vajadzēja uzvilkt speciālu atsperes mehānismu.

Mēģinājumi skaņu ierakstīšanai izmantot elektrību iesākās 1915. gadā. Bet, sākot ar 1925. gadu, praktiski jau visas skaņu ierakstu kompānijas izmantoja mikrofonu. Mikrofona spēja pārveidot skaņu elektriskajā signālā tika izmantota skaņu vadziņas izveidošanas mehānisma iekustināšanai. Vēlāk atskaņotājos plašu griešanas mehānisma darbināšanai sāka izmantot elektrisko motoru.

Ilgspēlējošā skaņuplate un stereoskanējums

Visi tā laika ieraksti bija “mono”. Vārds “mono” nozīmē “viens”. Šis jēdziens nozīmē, ka ieraksts tika veikts no viena punkta un arī skaņa atskaņošanas laikā nāca no viena punkta. Bet reāli mēs taču dzirdam, ka skaņa nāk no dažādām pusēm – tā ir “telpiska”. Lai atskaņoto skaņu tuvinātu reālajai, 1933. gadā tika izgudrota metode ierakstīšanai un atskaņošanai no diviem noteiktā attālumā

esošiem punktiem. Vēlāk to nosauca par “stereo” ierakstu un atskaņošanu.

Laika gaitā nobrieda vajadzība pēc iespējas vairāk mūzikas “iebāzt” skaņuplates vienā pusē. To varēja sasniegt, kombinējot divas metodes: 1) pazeminot plates griešanās ātrumu, 2) padarot skaņu vadziņas šaurākas. Vienlaikus bija svarīgi ne tikai nezaudēt skanējuma kvalitāti, bet pat uzlabot to. To varēja atrisināt tikai tehnikas progress. 1945. gadā parādījās ilgspēlējošās plates (LP – no angļu “*long play records*”), kuras griežās ar ātrumu 33 apgriezieni minūtē un kuru vienā pusē varēja ietilpināt 30 minūšu ilgu mūziku. Pirmās stereoplates pārdošanā parādījās tikai 1958. gadā.

Speciāli kvalitatīvas un lētas populārās mūzikas skaņu ierakstu ražošanai sāka izmantot īpaša formāta skaņuplates. Tām bija mazāks diametrs nekā parastajām platēm un griešanās ātrums – 45 apgriezieni minūtē. Šajos tā saucamajos “singlos” parasti bija 1–2 dziesmas.

Magnetofons; lente un audiokasete

Pirmo reizi magnētiskie skaņu ieraksti tika veikti 1898. gadā. To darīja uz speciālas stieples. Bet jau 30. gadu vidū parādījās magnētiskās lentes, kas bija izgatavotas no speciāla dzelzs oksīda graudiņus saturoša plastiska materiāla. Pēc otrā pasaules kara visus studiju ierakstus skaņuplatēm sāka veikt uz magnetofona. Pirmkārt, tas uzlaboja skaņu kvalitāti un, otrkārt, deva iespēju rediģēt ierakstus, t. i., izgriezt, līmēt ierakstīto lenti. Tādējādi parādījās priekšnoteikumi elektroniskās mūzikas radīšanai ar visiem tai piemītošiem efektiem un paņēmieniem. Viss tas zibenīgi atrada pielietojumu populārajā mūzikā.

Ilgāku laiku magnetofona ieraksti tika izdarīti uz lieliem lenšu ruļļiem, bet 1963. gadā firmā “Philips” tika izgudrota magnetofona kasete. Populārās mūzikas izplatīšanai tas bija liels ieguvums. Kasešu kompakturnums, iespēja viegli atskaņot no jebkuras vietas un jebkurā situācijā (piemēram, staigājot pa ielām, atrodoties automobili) veicināja to, ka populārā mūzika sāka izplatīties ar kasešu palīdzību. 1983. gadā ASV un 1987. gadā Lielbritānijā ierakstīto kasešu pārdeva vairāk nekā

ilgspēlējošo skaņuplašu.



3-15. attēls. Skaņu ierakstu pults.

*Digitālais ieraksts;
kompaktdisks, DAT
kasete, minidisks*

Kad 1982. gadā kompānijas “Sony” un “Philips” ieviesa kompaktdiskus (CD – no angļu “compact disc”), sākās jauna skaņu ierakstu un mūzikas izplatīšanās ēra. Kompaktdiskos izmantota jauna skaņu ieraksta metode – tā sauktais digitālais ieraksts (skaņu ieraksta metode, kas balstās uz skaņas sadalīšanu sīkākās daļās un katras šīs daļas pārvēršanu skaitļu izteiksmē). To ierakstīšanai un atskaņošanai izmanto datortehniku, lāzeru atskaņotājus.

Kompaktdiski ir ļoti ērti izmantojami un skaņas kvalitātes ziņā ievērojami pārspēj gan skaņuplates, gan magnetofona kasetes. Daudzkārtēja atskaņošana kompaktdiskus nebojā, ko nevar teikt par to priekšgājējiem. Tas nav pārsteigums, ka augsti attīstītajās valstīs ilgspēlējošās plates, kompaktdisku izstumtas, pilnīgi izzuda no ražošanas.

Mūzika masu sakaru līdzekļos

Radio

Pateicoties radio, populārā mūzika ātri un viegli ienāca katrā mājā. Sākumā, 20. gados, mūziķu spēli raidīja tiešā ēterā no studijas. Vēlāk radio sāka translēt arī koncertus. Sakarā ar skaņu ierakstu kvalitātes uzlabošanos arvien biežāk sāka izmantot skaņuplates un magnetofona lentes. Tādējādi radās jauna ar mūziku saistīta profesija – mūzikas programmu vadītājs, ko Amerikā nosauca par “diskžokeju”.

Kino

Par ievērojamu populārās mūzikas izplatīšanas līdzekli kļuva skaņu kino. Sevišķi liela nozīme tam bija 30.–50. gados. Tad pilnīgi visas Holivudas filmas caurstrāvoja mūzika, bieži skanēja speciāli filmām sacerētas dziesmas. Lielu popularitāti ieguva īpašs muzikālo filmu žanrs, kas ietvēra arī pazīstamāko mūziklu kinoversijas.

Televīzija

Pēc otrā pasaules kara iesākās strauja televīzijas attīstība. Tādējādi radās jaunas iespējas izplatīt populāro mūziku. Klausoties plates un radio, populārās mūzikas cienītājiem bija liegta iespēja redzēt savus “elkus”. Toties tagad, neizejot no mājas, bija radusies iespēja ne tikai dzirdēt, bet arī redzēt iemīļotos mūziķus uzstājamies studijā vai īstā koncertā. Sakarā ar to populārās mūzikas auditorija daudzkārt palielinājās. Televīzijas skatītāji sāka pievērst uzmanību arī mūziķu izskatam, koncertu noformējumam un teatralizācijai.

Satelītu translācija palielināja koncertu auditoriju

pat līdz pusotram miljardam cilvēku. Pirmo reizi mūzikas vēsturē iestājās laiks, kad kādu dziesmu vienlaikus varēja klausīties visa pasaule.

Videoklips

Sarežģītas videotehnikas attīstība radīja priekšnoteikumus jauna sintētiska žanra dibināšanai, ko tagad sauc par “videoklipu”. Tas radās sakarā ar nepieciešamību kaut kā atdzīvīnāt un dažādot attēlu kādas populāras dziesmas televīzijas pārraides laikā, sevišķi tādos gadījumos, ja tas bija viduvējs izpildītājs ar neizteiksmīgu ārējo izskatu un uzvedību. Tika meklētas dažādas metodes, kā to varētu izdarīt. Piemēram, rādīja dziedošu izpildītāju dažādās vietās un situācijās – dabā, skaistā interjerā, uz skatuves –, bet patiesībā izpildītājs tikai vārstīja muti iepriekš sagatavotas fonogrammas pavadījumā. Pēc tam uzņemto kinomateriālu samontēja. Vēlāk, ņemot vērā, ka visiem tāpat skaidrs, ka izpildītājs reāli nedzied, piešķīra tam dziesmas liriskā varoņa lomu. Tad to, piemēram, varēja rādīt kā ejošu pa ielu, runājošu pa telefonu vai skūpstāmies un tikai laiku pa laikam kā dziedošu. Vēlāk – sevišķi MTV kanāla (“Music television”) – Amerikas speciālais satelītu televīzijas kanāls, kas populāro mūziku translē visā pasaulē) programmās sāka izmantot avangarda mākslas radītos pašus sarežģītākos (gan vizuālos, gan konceptuālos) paņēmienus. Vizuālā tēla sakarības ar mūziku un dziesmas tekstu nav vienkāršas un acīm redzamas, tās var izpausties sarežģītu asociāciju veidā.

Diskotēka un diskomūzika

Vispārējs raksturojums

70. gados Rietumeiropu un Amerikas Savienotās Valstis, bet vēlāk arī visu pasauli pāršalca totāla aizraušanās ar jaunu deju mūzikas paveidu – “disko”. Šis nosaukums tika atvasināts no vārda “diskotēka”. Mūsdienās diskotēku

ir tik daudz, ka grūti iedomāties, ka kādreiz tās ienāca mūsu dzīvē kā kaut kas neparasts un jauns. Daudzus gadus vietās, kur cilvēki pulcējās padejot, spēlēja “dzīvā” mūzika. Ierakstītā mūzika, kuras atskaņošanai pat izmantoja speciālus automātus, tika izmantota mazās kafejnīcās, naktsklubos.

Diskžokejs

60. gados parādījās jauna tipa deju klubi, kur izmantoja mūzikas atskaņošanas pieredzi radio. Šajos klubos īpaši vadītāji, tā saucamie diskžokeji (dīdžeji), ievadīja katru dziesmu, īpašā manierē stāstot par dziesmu, par tās izpildītājiem, jokojo un pat piedziedot. Klubos mūziku atskaņoja tikai no skaņuplatēm, kas klubu īpašniekiem bija daudz lētāk. Lai uzturētu pastāvīgu interesi un lai aktivizētu kluba apmeklētājus, tomēr bija nepieciešams “dzīvs” cilvēks. Un šo funkciju – radīt noskaņojumu un apmierināt apmeklētāju vēlmes, to darot mūziķu vietā, uzņēmās dīdžejs. Šo diskotēku eksistēšana iesākumā nekādi neiespaidoja popmūzikas attīstību – tajās atskaņoja tikai to, ko piedāvāja skaņuplašu tirgus.

70. gadu vidū parādījās mūzika, kas bija radīta speciāli diskotēkām. Tas laikam ir pirmais mūzikas stils, kas jau no paša sākuma radās tīra aprēķina dēļ. Mārketinga intereses šeit nepārprotami tika vērtētas augstāk par muzikālajiem un estētiskajiem apsvērumiem. Pirmajā plānā izvirzījās producenti un tehnoloģija. Kā iedarbības galvenais līdzeklis tika izvēlēta primitīva mehāniskā ritma pulsācija. Diskomūzikā nav vietas džeza ritmu elastīgumam un bagātībai, kā arī roka asumam. Visu nomāc uzbāzīga katras metriskās daļas vienvēidīga akcentēšana. Parasti to realizē elektroniskie sitamie, kurus nosauca par “*drum machine*” (burtiski “bungu mašīna”). Vokālistu pavadījums ir diezgan primitīvs, to veido divas līdz trīs ar triviāliem akordiem harmonizētas melodiskās frāzes, kuras nemitīgi atkārtojas. Pavadījumam tiek izmantoti programmējamie sintezatori, kuri imitē īsto instrumentu skanējumu. Šādā veidā pat pašas fonogrammas veidošanas procesā dzīva muzicējošā cilvēka loma tiek samazināta līdz minimumam. Pašam dziedātājam ir

atvēlēts mehāniski atkārtot vienu un to pašu īso pantiņu ar nemainīgu melodiju. Tekstu saturs ir līdz absurdam vienkāršots un atbilst diskomūzikas kopējam uzdevumam: simulēt dzīvesprieku un spriedzi. Lai palielinātu šīs mūzikas iedarbību, to atskaņo palielinātā skaļumā, kā arī izmantojot speciālu deju ritmā mirgojošu apgaismojumu.

Pirmo reizi Rietumu kultūras vēsturē tika piedāvāta kustība kustības pēc – deja kā spēcīgs stresa noņemšanas līdzeklis. Atšķirībā no afrikāņu tradicionālās dejas efekts netika panākts ar organiskiem, dabiskiem līdzekļiem, bet mākslīgi, kā rezultātā diskomūzika nevis deva un uzturēja enerģiju, bet nomāca un notrulināja.

Visa diskomūzika tapa ierakstu studijās. Koncertos un televīzijas kameru priekšā izpildītāji tikai radīja ilūziju, ka tie dzied un spēlē, bet patiesībā skanēja iepriekš ieskaņota fonogramma. Tieši ar diskomūziku par “normālu” parādību kļuva šāda masu krāpšana, kas aizgāja pat tik tālu, ka uz skatuves kustējās tikai nedziedoši statisti, kamēr studijā vokālās partijas iedziedāja citi. Tieši tā darbojās kādreiz tik iecienītā grupa “Boney M”.

Diskomūzikas drudža sākumā tajā darbojās arī talantīgi mūziķi, tādi kā afrikāņu saksofonists Manu Dibango (1933), amerikāņu dziedātāja Donna Sammere (1948). Lielu popularitāti izpelnījās amerikāņu filma “Sestdienas vakara drudzis” (1977) ar Džonu Travoltu galvenajā lomā.

Pēc 1980. gada disko popularitāte strauji kritās, bet savas pastāvēšanas laikā tai izdevās iespaidot dažādus rokmūzikas un popmūzikas stilus, sākot ar pūveivu līdz tehnopopam un reivam.

Karaoke

Karaoke ir 80. gadu sākumā Japānā izgudrots muzicēšanas paņēmieni ar tam nepieciešamo aparatūras komplektu, kas dod iespēju jebkuram cilvēkam dziedāt orķestra vai ansambļa pavadījumā. Zināmā mērā tas ir īpaša skaņu ieraksta veids, tā sauktā “mīnus viens” (angliski “*minus one*”) paņēmiena pielietojums jaunā tehniskā līmenī. No mūzikas kādam solo instrumentam ar orķestri skaņuplatē ar apzīmējumu “mīnus viens” tika ierakstīts

tikai orķestra pavadījums. Solo partiju varēja izpildīt jebkurš. Šādā veidā katram mūziķim – gan iesācējam, gan amatierim – tika piedāvāta unikāla iespēja “koncertēt” izcila orķestra pavadījumā.

Karaokes sistēma izmanto sarežģītu programmējamo sintezatoru vai pat mūzikas datorus, kuru atmiņā ir dažādas populāras dziesmas. Ar īpašu programmu palīdzību no skaņu ieraksta var nošķirt solista balsi, turklāt programma savā veidā “atceras”, kādai jābūt solista partijai un kā balsij jāskan pareizi. Rezultātā jebkurš gribētājs var izpildīt kādu dziesmu karaokes sistēmas pavadījumā un šī sistēma koriģē un izlabo attiecīgā priekšnesuma kļūdas un vājās vietas. Ja, piemēram, dziedātājs dzied pārāk klusi vai ar neizteiksmīgu tembru, sistēma pieliek skaļumu vai tembrālās krāsas; beigu beigās bāla un pat nepatīkama balss kļūst par piepildītu un patīkamu. Kad pats dziedātājs dzird sevi šādā uzlabotā veidā, tas viņam palīdz pārvarēt bīklumu un kautrību. Tad patiešām viņa balss sāk skanēt labāk un viņš dzied jau droši un pārliecinoši. Karaokes sistēmā paredzēta iespēja izpildāmās dziesmas tekstu projicēt monitorā.

90. gados karaoke kļuva ārkārtīgi populārs gan Eiropā, gan Amerikā, gan dažās Āzijas valstīs.

Tehnomūzika

Viens no svarīgākiem masu populārās mūzikas virzieniem 80.–90. gados ir tā saucamā “tehnomūzika”. Jau no paša nosaukuma var saprast, ka tā tiek radīta skaņu ierakstu studijās, izmantojot ļoti jaudīgu elektronisko tehniku. Tehnomūzikai ir raksturīga īpaši izcelta un pat uzmācīga metroritmiskā pulsācija, kurai piemīt izteikti elektronisks raksturs. Pulsācijas fonā parādās īsas vokālās un instrumentālās frāzes, kuras daudzkārt atkārtojas pilnā vai saīsinātā variantā. Visi šie uzslāpojumi un atkārtojumi tiek veikti ar samplešanas tehnikas palīdzību.

Tehnomūzika parasti skan diskotēkās vai īpašos pasākumos, kurus pašreiz sauc par “reiviem” (angliski “rave party”). Maksimāls skaļums, nemitīga atkārtotojos ritmisko struktūru mirgošana noved klātesošos stāvoklī, kas tuvojas transam.

BIBLIOGRĀFIJA

Bibliogrāfijai ir divas daļas. Izmantotā un ieteicamā literatūra un nošu materiāls. Izmantotās literatūras saraksts ir vispārīgs, tajā ir iekļautas svarīgākās publikācijas. Ieteicamās literatūras sarakstā iekļauti darbi, kuri raksturīgākās izstrīmes ir materiāla daudzpusība, citu ierobežotība, populārizētijskaļķis. Tie ir darbi, kas ir izstrīdēti, krīvēti, zogu vai vārni valodā, ka arī tādi, kas būtu jābūt izstrīdēti, lai būtu jābūt izstrīdēti. Nošu pielikumi ir ievērtas gan publikācijas, no kurām ņemti nošu pielikumi, gan arī grāmatas, kuras mūzikas nodarbības ir ņēmas izmantot kā mūzikas materiālu avotu.

PIELIKUMI

Izmantotā un ieteicamā literatūra

- Apanavičius 1972 - Apanavičius, Romualdas. Balinstrumentsentologija - Kaunas: "Vydūks" prešs, 1972 - 55 p.
- Apanavičius 1994 - Apanavičius, Romualdas, Aliešius, Vytautas k. k. Struktūras kinties ir kinties / Parange Romualdas. Apanavičius - 2. asis parasytas ir papildytas leidimas. Vilnius: Muzika, 1994 - 160 p.
- Ariels 1980 - Ariels, Andre. Jazz: Analyse und Aspekte - Berlin: VEB. Lied der Zeit, Musikverlag, 1980 - 294 S.
- Arthey 1989 - Arthey, Neil. Music - London: Kailis - 1989 (Kwena - 1989) - 64 p.
- Balinskis, Apanavičius 1991 - Balinskis, Maria, Apanavičius, Romualdas. Lietuvių liaudies muzikos instrumentai - Vilnius: Muzika, 1991 - 131 p., 11.
- Betz, Dagobert, Hofman 1987 - Betz, Helmut, Dagobert, J. H. Hofman, H. P. Musical: Geschichte und Werke - Berlin: Lied der Zeit, 1980 - 197 S.
- Björns 1977 - Björns, Anthony. Woodwind Instruments and Their History - London: Faber and Faber Ltd., 1977 - 261 p.
- Björns 1982 - Björns, Anthony. Musical Instruments through the Ages - 2. ed. by Anthony Björns for the Galpin Society - London: Boosey, 1982 - 384 p.
- Björns 1983 - Björns, Vytautas. Pasaulyje ir Lietuvoje amodo lietuvių publicistikos skaidrumas - Kopa: Žurnalas, 1983 - 171 lap.

BIBLIOGRĀFIJA

Bibliogrāfijai ir divas daļas: izmantotā un ieteicamā literatūra un nošu materiāli. Izmantotās literatūras saraksts nav pilns; tajā ir iekļautas svarīgākās publikācijas. Ieteicamās literatūras sarakstā iekļauti darbi, kuru raksturīgākās iezīmes ir materiāla daudzpusība, enciklopēdiskums, populārzinātnisks izklāsts. Izvēlēti darbi tikai latviešu, krievu, angļu vai vācu valodā, kā arī tādi, kas būtu dabūjami Latvijā - bibliotēkās vai pārdošanā. Nošu pielikumā ietvertas gan publikācijas, no kurām ņemti nošu piemēri, gan arī grāmatas, kuras mūzikas nodarbībās varētu izmantot kā mūzikas materiālu avotu.

Izmantotā un ieteicamā literatūra

- Apanavičs 1992 - Apanavičius, Romualdas. Baltų etnoinstrumentologija. - Kaunas: "Vydijos" priedas, 1992. - 55 p.
- Apanavičs 1994 - Apanavičius, Romualdas, Alenskas, Vytautas ir kt. Senosios kanklės ir kankliavimas / Parengė Romualdas Apanavičius. - 2-asis pataisytas ir papildytas leidimas. - Vilnius: Muzika, 1994. - 160 p.
- Asriels 1980 - Asriel, Andre. Jazz: Analysen und Aspekte. - Berlin: VEB Lied der Zeit, Musikverlag, 1980. - 294 S.
- Ārdlijs 1989 - Ardley, Neil. Music. - London: Kindersley, 1989 (Eyewitness Guides). - 64 p.
- Baltreniene, Apanavičs 1991 - Baltrėnienė, Marija, Apanavičius, Romualdas. Lietuvių liaudies muzikos instrumentai. - Vilnius: Mintis, 1991. - 181 p., il.
- Becs, Degenharts, Hofmans 1980 - Bez, Helmut, Degenhardt, J., Hofmann, H. P. Musical: Geschichte und Werke. - Berlin: Lied der Zeit, 1980. - 397 S.
- Beinss 1977 - Baines, Anthony. Woodwind Instruments and Their History. - London: Faber and Faber Ltd., 1977. - 384 p.
- Beinss 1982 - Musical Instruments through the Ages / Ed. by Anthony Baines for the Galpin Society. - Penguin Books, 1982. - 384 p.
- Bērziņa 1983 - Bērziņa, Vizbulīte. Tautas muzikālā atmoda latviešu publicistu skatījumā. - Rīga: Zinātne, 1983. - 171 lpp.

- Boiko 1994 - Boiko, Martin. Latvian Ethnomusicology: Past and Present // Yearbook for Traditional Music. - 1994. - p. 47-65.
- Bolenders, Hollers 1980 - Bohländer, Carlo, Holler, Karl-Heinz. Jazzfürer: I. Sachteil, II. Personenteil. - Leipzig: Edition Peters, 1980. - 338 + 711S.
- Bolmans 1988 - Bohlman, Philip V. The Study of Folk Music in the Modern World. - Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1988. - 159 p.
- Brambats 1983 - Brambats, Karl. The Vocal Drone in the Baltic Countries: Problems of Chronology and Provenance // Journal of Baltic Studies, XIV (1). - 1983. - p. 24-34.
- Brambats 1987 - Brambats, Kārlis. Latviešu tautasmūzikas skaņurīki: Kritiski papildinājumi // Latvju mūzika, 1987. - Nr. 17. - 1764.-1785. lpp.
- Brambats 1988 - Brambats, Kārlis. Latviešu tautasmūzikas skaņurīki: Kritiski papildinājumi // Latvju mūzika, 1988. - Nr. 18. - 1876.-1886. lpp.
- Brauns 1962 - Brauns, Joahims. No latviešu instrumentālās mūzikas vēstures // Latviešu mūzika. - Rīga, 1962. - 2. laid. - 115.-130. lpp.
- Brauns 1975 - Brauns, Joachims. Instrumentālās mūzicēšanas pirmsākumi Latvijas teritorijā // Latvju mūzika, 1975. - Nr. 8. - 692.-721. lpp.
- Buhners 1968 - Buchner, Alexander. Musikinstrumente der Völker. - Prag: ARTIA, 1968. - 295 S.
- Čārltona 1994 - Charlton, Katherine. Rock Music Styles: A History. - Madison: Brown and Benchmark, 1994. - XI, 324 p.
- Čekanovska 1983 - Чекановска, Анна. Музыкальная этнография: Методология и методика. - Москва: Советский композитор, 1983.
- Dārziņš 1956 - Dārziņš, Volfgangs. Latvju tautas dziesmu veidi un īpatnības // Latviešu tautas dziesmas. Chansons populaires lettonnes, XI. - Copenhagen: Imanta, 1956. - 577.-613. lpp.
- Durnona 1981 - Dournon, Geneviève. Guide for the Collection of Traditional Musical Instruments. - Paris: The UNESCO Press, 1981. - 108 p.
- EFCWM 1969 - Encyclopedia of Folk, Country, and Western Music / Ed. by Irwin Stambler and Grelun Landon. - New York: St. Martin's Press, 1969. - IX, 396 p.

- EM 1992 - Ethnomusicology: An Introduction / Ed. by Helen Myers. - New York, London: W. W. Norton & Company, 1992. - 487 p.
- Ferisa 1993 - Ferris, Jean. America's Musical Landscape. - Madison: Brown and Benchmark, 1993. - XXI, 324 p.
- Gotlībs 1991 - Gottlieb, Anthony. The Music Business // The Economist. - Dec 21, 1991. - Survey, p.2-18.
- Grauzdiņa 1987 - Grauzdiņa, Ilma. Tūkstoš mēlēm ērģeles spēlē jeb Grāmata par Latvijas ērģeļu būvētājiem, spēlētājiem, instrumentiem un mūziku. - Rīga: Liesma, 1987. - 255 lpp., il.
- Grigsons 1992 - A Louis Armstrong Study Album / Ed. with transcriptions and biographical and analytical notes by Lionel Grigson. - London: Novello, 1992. - IV, 75 p.
- Hārdijs, Lengs 1988 - Hardy, Phil, Laing, Dave. Encyclopedia of Rock. - New York: Schirmer, 1988. - 480 p.
- Hičkoks, Vilijs 1988 - Hitchcock, H. Wiley. Music in the United States: A Historical Introduction. - Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1988. - XVIII, 365 p.
- Hornbostels, Zakss 1987 - Хорнбостель, Эрих М. фон, Закс, Курт. Систематика музыкальных инструментов // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: Сборник статей и материалов в двух частях / Под. общ. ред. Е. В. Гиппиуса. - Часть 1. - Москва: Советский композитор, 1987. - С. 229-261.
- Jurjāns 1980 - Jurjāns, Andrejs. Raksti / Sast. L. Mūrniece. - Rīga: Liesma, 1980. - 275 lpp.
- Kārklīšs 1990 - Kārklīšs, Ludvigs. Mūzikas leksikons. - Rīga: Zvaigzne, 1990. - 336 lpp., il.
- Kartomi 1990 - Kartomi, Margaret J. On Concepts and Classifications of Musical Instruments. - Chicago and London: The University of Chicago Press, 1990. - 329 p.
- Kernfelds 1995 - Kernfeld, Barry. What to Listen for in Jazz. - New Haven: Yale University Press, 1995. - XVII, 247 p.
- Klotiņš, Muktupāvels 1985 - Klotiņš, Arnolds, Muktupāvels, Valdis. Latviešu tautas mūzikas instrumenti un to lietošanas semantika K. Barona "Latvju dainās" // Latviešu mūzika, 1985. - Rīga: Liesma, 1985. - 17. laid. - 53.-82. lpp.
- Kokarevs 1992 - Кокарев, Андрей. Панк-рок от А до Я. - Москва: Музыка, 1992. - 80 с.

- Kolinss 1980 - The Rock Primer / Ed. by John Collins. - Harmondsworth: Penguin Books, 1980. - 335 p.
- Koljērs 1984 - Коллиер, Джеймс. Становление джаза. - Москва: Радуга, 1984. - 390 с.
- Kollers 1967 - Collaer, Paul. Amerika: Eskimo und indianische Bevölkerung. - Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, - 1967. - 211 S. - [Musikgeschichte in Bildern. - Band I: Musikethnologie. - Lieferung 2].
- Kurbanovskis 1991 - Курбановский, Алексей. Рок-блокнот: Опыт антологии западной рок-музыки. - Санкт-Петербург: Контакт, 1991. - 92 с.
- Lašs 1987 - Lasch, Stefan. Instrumentarium des Rock. - Berlin: Lied der Zeit, 1987. - 179 S.
- Lems, Hems 1980 - Popular Music / Andrew Lamb (I), Charles Hamm (II) // The New Grove Dictionary of Music and Musicians - Vol. 15. - London, 1980. p. 87-121.
- Lings 1981 - Линг, Ян. Шведская народная музыка. - Москва: Музыка, 1981. - 127 с.
- Loids 1975 - Lloyd, A. L. Folk Song in England. - London: Lawrence & Wishart, 1975. - 413 p.
- Malms 1977 - Malm, William. Music Cultures of the Pacific, the Near East, and Asia. - Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1977. - XVIII, 236 p.
- ME I-VI - Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. - Москва: Советская энциклопедия, 1973-1982. - 1-6 т.
- Menings 1993 - Manning, Peter. Electronic and Computer Music. - Oxford: Clarendon Press, 1993. - 399 p.
- Meņšikovs 1992 - Меньшиков, Виталий. Энциклопедия рок-музыки. - Ташкент: Узбекистон, 1992. - 368 с.
- Merve 1992 - Merwe, Peter van der. Origins of the Popular Style: The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music. - Oxford: Clarendon Press, 1992. - XIII, 352 p.
- MMC 1983 - Musics of Many Cultures: An Introduction / Ed. by Elizabeth May. - Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1983. - 434 p.
- Muktupāvels 1987a - Muktupāvels, Valdis. Tautas mūzikas instrumenti Latvijas PSR teritorijā. - Rīga, 1987. - 142 lpp.
- Muktupāvels 1987b - Muktupāvels, Valdis. Kokles Latvijā. Kultūrvēsturiski ieskicējumi // Māksla. - Nr. 6. - 1987. - 50.-51., 63. lpp.

- Muktupāvels 1991a - Muktupāvels, Valdis. Skaņurīku ābece. Latvian Musical Instruments. - Stokholma-Rīga: Memento-Zalktis, 1991. - 52 lpp.
- Muktupāvels 1991b - Muktupāvels, Valdis. Par āžaragu, vara bungām un ne tikai // Karogs. - Nr. 5.-6. - 1991. - 211.-216. lpp.
- Muktupāvels 1993 - Muktupāvels, Valdis. Kūklej muni brōleleni sov' ōreņu maleņā // Tāvu zemes kalendars 1993. - Rēzekne, 1993. - 106.-112. lpp.
- Obērs 1991 - Aubert, Laurent. Mondes en musique. - Genève: Musée d'ethnographie, 1991. - 119 p.
- OCPM 1993 - The Oxford Companion to Popular Music. / Ed. by Peter Gammond. - Oxford and New York: Oxford University Press, 1993. - IX, 739 p.
- OMKNTA 1973 - Очерки музыкальной культуры народов Тропической Африки. - Москва: Музыка, 1973. - 126 с.
- NGD MI 1984 - The New Grove Dictionary of Musical Instruments: In 3 vols. / Ed. by Stanley Sadie. - London, 1984.
- Panasjē 1978 - Панасье, Юг. Истрия подлинного джаза. - Ленинград: Музыка, 1978. - 128 с.
- PEPE 1990 - The Penguin Encyclopedia of Popular Music / Ed. by Donald Clarke. - Harmondsworth: Penguin Books, 1990. - 1378 p.
- Priedīte 1983 - Priedīte, Īrisa. Ko spēlēja sendienās / Latvijas Etnogr. Brīvd. muz. - Rīga: Zinātne, 1983. - 117 lpp.
- Priedīte 1988 - Priedīte, Īrisa. Tautas mūzikas instrumenti. - Rīga: Avots, 1988.
- Priedīte 1993 - Priedīte, Īrisa. Cītaras un meistari. Katalogs. - Rīga: Latvijas Etnogrāfiskais Brīvdabas muzejs, 1993.
- Reks 1977 - Reck, David. Music of the Whole Earth. - New York: Scribner and Sons, 1977. - XI, 545 p.
- Roksona 1970 - Roxon, Lillian. Rock Encyclopedia. - New York: Grosset, 1970. - 613 p.
- Sauderna 1983 - Southern, Eileen. The Music of Black Americans: A History. - New York: Norton, 1983. - XX, 602 p.
- Siliņa 1939 - Siliņa, Elza. Latviešu deja. - Rīga: Latviešu Folkloras krātuve, 1939. - 187 lpp.
- Sproģis 1943 - Sproģis, Jūlijs. Senie mūzikas instrumenti un darba un godu dziesmu melodijas Latvijā. - Rīga, 1943. - Korektūras eksemplārs.

- Stemblers 1989 - Stambler, Irwin. The Encyclopedia of Pop, Rock, and Soul. - New York: St. Martin's Press, 1989. - X, 881 p.
- Tampere 1983 - Тампере, Херберт. Эстонская народная песня. - Ленинград: Музыка, 1983. - 159 с.
- Tanners 1992 - Tanner, Paul et al. Jazz. - Madison: Brown and Benchmark, 1992. - XII, 228 p.
- Teilors 1976 - Тэйлор, Чарльз Артур. Физика музыкальных звуков. - Москва: Легкая индустрия, 1976. - 184 с.
- Troickis 1991 - Троицкий, Артём. Рок в Союзе: 60-е, 70-е, 80-е ... - Москва: Радуга, 1991. - 207 с.
- Vards 1986 - Ward, Ed, et al. The Rolling Stone History of Rock And Roll. - Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1986. - 649 p.
- Vertkovs, Blagodatovs, Jazovicka 1975 - Вертков, Константин, Благодатов, Георгий, Язовицкая, Эльза. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. - 2 изд., доп. и перераб. - Москва: Музыка, 1975. - 399 с.
- Vike, Cīgenrikers 1987 - Wicke, Peter, Ziegenruecker, Wieland. Rock, Pop, Jazz, Folk: Handbuch der populären Musik. - Leipzig: DVfM, 1987. - 583 S.
- Viloubijs 1993 - Willoughby, David. The World of Music. - Madison, Wisconsin; Dubuque, Iowa; Indianapolis, Indiana; Melbourne, Australia; Oxford, England: WCB Brown & Benchmark, 1993. - XII, 385 p.
- Vītoliņš 1972 - Vītoliņš, Jēkabs. I. Tautas mūzika. II. Vēsturiskas ziņas par latviešu tautas mūziku // Jēkabs Vītoliņš, Lija Krasinska. Latviešu mūzikas vēsture. - Rīga: Liesma, 1972. - 7.-93. lpp.
- Zakss 1980 - Sachs, Curt. Handbuch der Musikinstrumentenkunde. - 6-te Auflage. - Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1980. - 419 S.

Nošu materiāli

- BC 1983 - The Beatles Complete (Piano/Organ/Vocal Edition). - London: Wise Publications, 1983. - 317 p.
- Bdz - Vītoliņš, Jēkabs. Bērnu dziesmu cikls. Bēru dziesmas. - Rīga: Zinātne, 1971.
- Česiene 1995 - Česienē, Alvyda. Skambantys kankleliai: Kankliavimas devynstygėmis kanklėmis. Lietuvių liaudies dainos, šokiai. - Vilnius: Muzikos švietimo centras, 1995. - 72 p.
- Ddz - Latviešu tautas muzika I: Darba dziesmas. Izlase / Sast. Jēkabs Vītoliņš. - Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1958.
- DRS 1989 - Джаз в ритме самбы: Бразильские самбы и пьесы в стиле босса нова для шестиструнной гитары. - Киев: Музична Украина, 1989. - 128 с.
- GG - Mellēna, Māra, Muktupāvels, Valdis, Spīčs, Ernests, Irbe, Iveta. Gadskārtu grāmata: Folkloras materiālu hrestomātijā ar komentāriem. - Rīga: Atols, 1995. - 489 lpp.
- Glđz - Vītoliņš, Jēkabs. Gadskārtu ieražu dziesmas. - Rīga: Zinātne, 1973.
- Hibiņskis 1958 - Od Tatr do Bałtyku: Wybór polskich melodii ludowych / Zestawił Adolf Chybiński. - Warszawa: Polskie wydawnictwo muzyczne, 1958. - 270 s.
- Kdz - Kāzu dziesmas / Sakārt. Jēkabs Vītoliņš. - Rīga: Zinātne, 1968.
- LMFM I-III - Melngailis, Emilis. Latviešu muzikas folkloras materiāli. - Rīga: LVI, 1951.-1953. - 1.-3. sēj.
- LTMM I-VI - Jurjānu Andrejs. Latvju tautas mūzikas materiāli. - Rīga: RLB Mūzikas komisija (1.-4.), Latv. Kultūras fonds (5.), Latvju komponistu biedrība (6.), 1894.-1926. - 1.-6. sēj.
- Melngailis 1949 - Melngailis, Emilis. Latviešu dancis. - Rīga, 1949.
- Mendoza - Mendoza, A. Graded Rounds for Recorders or Voices. Book One. - Novello.
- Noubls - Noble, R. Folk Tunes to Accompany (A Guide to Simple Accompaniment for Beginners of All Ages in Schools, Clubs, Colleges or at Home). - Borough Green (Kent): Novello, 1969.
- Book 1. 60 European Folk Tunes (Using Two Chords in Keys G, D, C and F).

- Book 2. 65 European Folk Tunes (Using Three Chords in Keys G, D, C and F). - 1970.
- Book 3. Modes and Minors. - 1971.
- Book 4. Music for Christmas. 30 Folk Carols. - 1972.
- NS 1980 - Avannaamiut erinarsuutit. Davvilávlagat. Nordsange. Nordsanger. Nordsånger. Norðurlenskir sangir. Norður-söngvar. Pohjolan lauluja. - Sveriges Utbildningsradio AB, 1980. - 160 p.
- NS 1991 - Nordiske sange: En nordisk folkehøjskolesangbog / Samlet og redigeret af Birthe Dam Christensen. - Stockholm, København: Nord, 1991. - 188 p.
- PAM 1987 - Песни из американских мюзиклов. (Для среднего голоса в сопровождении фортепиано). - Москва: Музыка, 1987. - 63 с.
- Pdz - Vītolīņš, Jēkabs. Precību dziesmas. - Rīga: Zinātne, 1986.
- Pustans 1976 - Pustan, Cyril. British and American Songs. - Leipzig: Enzyklopädie, 1976. - 233 S.
- RDFS 1969 - Reader's Digest Family Songbook / Ed. by W. A. Birnie. - New York: The Reader's Digest Association, 1969. - 252 p.
- Štrobahs 1980 - Shanties / Herausgegeben und kommentiert von Hermann Strobach. - Rostock: Hinstorff Verlag, 1980.
- Zīgere 1948 - Seeger, Ruth Crawford. American Folk Songs for Children: In Home, School and Nursery School. - New York, London, Toronto, Sydney, Auckland: Doubleday, 1948. - 190 p.

ATTĒLU SARAKSTS

- 1-1. Valēja svilpe.
- 1-2. Slēgta svilpe.
- 1-3. Koka un niedru stabule.
- 1-4. Svilpaunieks.
- 1-5. Klabata.
- 1-6. Trīdeksnis.
- 1-7. Čakans.
- 1-8. Koka un tāšu taures.
- 1-9. Āžrags.
- 1-10. Kurzemes kokles.
- 1-11. Cītarkokle.
- 1-12. Dūdas.
- 1-13. Dūru cītara.
- 1-14. Paupenes viduslaiku karaspēkā.
- 1-15. Bugajs jeb bukāčs.
- 1-16. Cilvēks-orķestris.
- 1-17. Indiešu bronzas taure ranašringa.
- 1-18. Šamanis ar rāmja bungām.
- 1-19. Korejiešu litofons.
- 1-20. Ekvadoras indiāņu stabule.
- 1-21. Nāss flautas spēlētājs no Filipīnām.
- 1-22. Vācu 18. gadsimta alta blokflauta.
- 1-23. Arābu lauta no Tunisijas.
- 1-24. Greznis klavesīns.
- 1-25. Taurētāji un bundzinieki 13. gadsimta arābu karspēkā.
- 1-26. Dažādas formas elektriskās ģitāras.
- 2-1. Sutartiņu dziedātājas no Rokišķiem.
- 2-2. Skuduču ansamblis no Radvilišķiem.
- 2-3. Setu dziedātāja.
- 2-4. Hiukanneles spēlētājs.
- 2-5. Skandināvu bronzas luri.
- 2-6. Zviedru niķeļarfa.
- 2-7. Poļu kalniešu instrumentālais ansamblis.
- 2-8. Īru viduslaiku arfa.
- 2-9. Franču rata liras spēlmanis.
- 2-10. Bakha pavadone ar dubultstabuli. Neapole, 2. gs. sākums.
- 2-11. Itāļu muzikanti ar zampoņu un dubultmēlišu stabuli.
- 2-12. Mongoļu morinhurs.
- 2-13. Skats no Pekinas operas.
- 2-14. Japāņu šakuhači.
- 2-15. Pi-phat orķestris.
- 2-16. Bhadžanu dziedātāji.
- 2-17. Bungu ansamblis no Kamerūnas.
- 2-18. Gambijas griots ar koru.
- 2-19. Sanzas spēlētājs.
- 2-20. Didžeri-dū spēlētājs.
- 2-21. Dūcējs no Jaungvinejas.
- 2-22. Inuitu "dziesmu karš".
- 2-23. Dakotu Saules deja; zīmējums uz ādas.
- 2-24. Lielās kara bungas.
- 2-25. 19. gadsimta 7-stīgu bandžo.
- 3-1. "King Oliver's Creole Jazz Band", 1923.
- 3-2. Benijs Gudmens ar savu bigbendu.
- 3-3. Djūks Elingtons.
- 3-4. Ella Fīdžeralda.
- 3-5. Čarlijs Pārkers un Mailss Deiviss.
- 3-6. Soprāna, alta, tenora, baritona un basa saksofoni.
- 3-7. Džons Maklāflins.
- 3-8. Besija Smita.
- 3-9. Elviss Preslijs.
- 3-10. Čaks Berijs.
- 3-11. Bobs Dilans.
- 3-12. Rokmūzikas festivāls Vudstokā.
- 3-13. Tina Tērnere.
- 3-14. Bobs Mārlijs.
- 3-15. Skaņu ierakstu pulsts.

NOŠU PIEMĒRU SARAKSTS

- 1-1. Stabules melodija.
- 1-2. Klabatas signāls.
- 1-3. Āžragu sasaukšanās.
- 1-4. Dūdu uzsaukums.
- 2-1. Līgotne no Neretas.
- 2-2. Maltuves dziesma.
- 2-3. Kaladu dziesma no Viļakas.
- 2-4. Lieldienu dziesma no Šķaunes.
- 2-5. Sēlpils rotāšana.
- 2-6. Gavilēšana no Ērgļiem.
- 2-7. Godu balss no Jēkabpils Vārnavas.
- 2-8. Pādes dīdīšanas dziesma no Bārtas.
- 2-9. Augštaišu dziesma no Pasvaļā.
- 2-10. Trejine no Papiļiem; dziedama kā kanons trijātā.
- 2-11. Dzūku Ziemassvētku dziesma no Varēnas.
- 2-12. Lietuviešu dziesma no Prūsijas Aulavēniem.
- 2-13. Skuduču sutartine.
- 2-14. Igaunų rīnu dziesma no Kūsālu.
- 2-15. Setu dziesma.
- 2-16. Zviedru balāde.
- 2-17. Zviedru dziesma polskas ritmā.
- 2-18. Vasaras saulgriežu dziesma no Baltkrievijas Poļesjes.
- 2-19. Poļu dziesma no Žešovās.
- 2-20. Vācu jūrnīeku dziesma no Baltijas jūras piekrastes.
- 2-21. Skotijas gēļu humoristiska dziesma.
- 2-22. Franču vasaras saulgriežu dziesma no Normandijas un Ildefransas.
- 2-23. Neapoliešu dziesma.
- 2-24. Ungāru senā stila dziesma.
- 2-25. Bulgāru ručenica no Trāķijas.
- 2-26. Gruzīnu daudzbalssīgā dziesma.
- 2-27. Komanču pejota dziesma.
- 2-28. Spīričuēls "Down by the Riverside".
- 2-29. Blūza skaņurinda.
- 2-30. Blūzs.
- 3-1. Populāra angļu dziesma "Greensleeves", pirmoreiz publicēta 16. gadsimtā.
- 3-2. Anonīms autors. Dziesma "La Taberna" no 11.–13. gadsimta "Carmina Burana" krājuma.
- 3-3. Angļu 15.–16. gadsimta tautas dziesma.
- 3-4. Džordžs Gēršvins. Melodija no mūzikla "Lady Be Good" (1924). Džezam raksturīga melodisko akcentu nesakrītība ar metroritmisko pulsāciju.
- 3-5. Skots Džoplins. Regtains "Entertainer".
- 3-6. Klaretes un trompetes kospēle Čikāgas stila tradicionālajā džezā.
- 3-7. Džordžs Gēršvins. Fragments no operas "Porgijs un Besa".
- 3-8. Edgars Sempsons, Čīks Vebs, Benijs Gudmens. Svings "Stompin' at the Savoy".
- 3-9. Harolds Ārlens. Populāra melodija "Stormy Wheather", ko izmantojuši daudzi džeza mūziķi.
- 3-10. Čārlijs Pārkers, Benijs Hariss. Tēma džeza kompozīcijai bībopa stilā.
- 3-11. Fragmenti no Viljama Hendija "St. Louis Blues".
- 3-12. Laionels Hemptons un Milts Bakners. "Hamp's Boogie Woogie".
- 3-13. Fragments no Džeroma Kerna mūzikla "Roberta" dziesmas "Smoke Gets in Your Eyes".
- 3-14. Antonio Karloss Džobims. Skaņdarbs bossanovas stilā "The Girl from Ipanema".
- 3-15. Džons Lenons un Pols Makartnijs. "A Hard Day's Night" (1964).
- 3-16. Pita Sīgera dziesma, kas kļuva populāra hipiju pretkara akciju laikā.

PERSONU RĀDĪTĀJS

- Akermans, Vils (1949) *Will Ackerman* 250
 Aleihems, Šoloms (1859-1916) *Sholom Aleichem* 210
 Amati, Andrea (1505-1580) *Andrea Amati* 58
 Amati, Nikolo (1596-1684) *Nicola Amati* 58
 Andersons, Pinks (1900-1974) *Pink Anderson* 232
 Anka, Pols (1941) *Paul Anka* 216
 Apanavičs, Romualds (1947) *Romualdas Apanavičius* 49
 Aristotelis (384-322 p. m. ē.) *Αριστοτέλης* 43
 Arkenstons, Deivids *David Arkenston* 250
 Ārlens, Harolds (1905-1986) *Harold Arlen* 197
 Ārmstrongs, Lūiss (1901-1971) *Louis Armstrong* 193-4
 Aznavūrs, Šarls (1924) *Charles Aznavour* 188
 Aļabjevs, Aleksandrs (1787-1858) *Александр Алябьев* 182
 Baēza, Džoana (1941) *Joan Baez* 225
 Bahs, Johans Sebastjans (1685-1750) *Johann Sebastian Bach* 22, 54
 Bairns, Deivids (1952) *David Byrne* 238
 Bakners, Milts (1915-1977) *Milt Buckner* 206
 Barons, Krišjānis (1835-1923) 90
 Bartoks, Bela (1881-1945) *Béla Bartók* 124
 Beizijs, Kaunts (1904-1984) *William "Count" Basie* 197
 Beko, Žilbērs (1927) *Gilbert Bécaud* 188
 Bēms, Teobalds (1794-1881) *Theobald Boehm* 59
 Bērents, Joahims Ernsts (1922) *Joachim Ernst Berendt* 250
 Berijs, Čaks (1926) *Chuck Berry* 218-9
 Bērlins, Ērvings (1888-1989) *Irving Berlin* 209
 Berliozs, Hektors (1803-1869) *Hector Berlioz* 181
 Bernsteins, Leonards (1918-1990) *Leonard Bernstein* 209
 Bēthovens, Ludvigs van (1770-1827) *Ludwig van Beethoven* 180
 Biezbārdis, Kaspars (1806-1886) 79
 Bigsbijis, Pols *Paul Bigsby* 65
 Bismillā Hans (1916) *Bismillah Khan* 168
 Boks, Džerijs (1928) *Jerry Bock* 210
 Brāmss, Johans (1833-1897) *Johannes Brahms* 181
 Brasāns, Žoržs (1921) *Georges Brassens* 188
 Brauns, Džeimss (1928) *James Brown* 245
 Brels, Žaks (1929-1978) *Jacques Brel* 188
 Cellers, Karls (1842-1898) *Carl Zeller* 184
 Čaikovskis, Pjotrs (1840-1893) *Пётр Чайковский* 181-2
 Čārlzs, Rejs (1930) *Ray Charles* 245
 Dagars, Faijazuddīns (1934-1989) *Faiyazuddin Dagar* 168
 Dagars, Zahiruddīns (1933-1994) *Zahiruddin Dagar* 168
 Dalī, Salvadors (1904-1989) *Salvadore Dalí* 239
 Dargomižskis, Aleksandrs (1813-1869) *Александр Даргомыжский* 182
 Dārziņš, Emīls (1875-1910) 181
 Debišī, Klods (1862-1918) *Claude Debussy* 200
 Deiviss, Mailss (1926-1991) *Miles Davis* 198, 200-1
 Delibs, Leo (1836-1891) *Léo Delibes* 181
 Dibango, Manu (1933) *Manu Dibango* 261
 Didlijs, Bo (1928) *Bo Diddley* 218
 Dilans, Bobs (1941) *Bob Dylan* 225
 Dorans, Fēlikss (1914?-1972) *Felix Doran* 115
 Dvoržaks, Antons (1841-1904) *Antonin Dvořák* 182
 Džeksone, Mahalija (1911-1972) *Mahalia Jackson* 205
 Džens Žuidžens (1942) *Cheng Shui-cheng* 169
 Džezū, Džuzepe Gvarnēri del (1698-1744) *Giuseppe Guarneri del Gesù* 58
 Džobims, Antonio Karloss (1927) *Antonio Carlos Jobim* 212-3
 Džons, Eltons (1947) *Elton John* 242
 Džoplina, Džeinisa (1943-1970) *Janis Joplin* 226
 Džoplins, Skots (1868-1917) *Scott Joplin* 192
 Edisons, Tomass Alva (1847-1931) *Thomas Alva Edison* 254
 Elingtonas, Džūks (1899-1974) *Edward "Duke" Ellington* 197
 Evanss, Bils (1929-1980) *Bill Evans* 200
 Fenders, Leons (1909) *Leo Fender* 65
 Ficdžeralda, Ella (1918-1996) *Ella Fitzgerald* 197
 Franke, Kristofers *Christopher Franke* 239
 Franklina, Areta (1942) *Aretha Franklin* 245
 Frēze, Edgars (1944) *Edgar Froese* 239
 Frīds, Alans (1922-1965) *Alan Freed* 215-6
 Frips, Roberts (1946) *Robert Fripp* 232
 Garbareks, Jans (1947) *Jan Garbarek* 169
 Geibriels, Piters (1950) *Peter Gabriel* 232, 251-2
 Gēršvins, Aira (1896-1985) *Ira Gershwin* 209
 Gēršvins, Džordžs (1898-1937) *George Gershwin* 191, 194, 209
 Gilberts, Viljams (1836-1911) *William Gilbert* 184
 Gilespijs, Dizijs (1917-1993) *John "Dizzy" Gillespie* 199
 Gļinka, Mihails (1804-1857) *Михаил Глинка* 182

- Goldins, Maksis (1917) 167
- Grigs, Edvards (1843-1907) *Edvard Grieg* 182
- Gudmens, Benijs (1909-1986) *Benny (Benjamin) Goodman* 195-6
- Guno, Šarls (1818-1893) *Charles Gounod* 181-2
- Guriļovs, Aleksandrs (1803-1858) Александр Гурилёв 182
- Haidns, Jozefs (1732-1809) *Joseph Haydn* 180
- Hammers, M. C. (1962) *M. C. Hammer* 248
- Hammonds, Lorenss (1895-1973) *Laurens Hammond* 68
- Harisons, Džordžs (1943) *George Harrison* 222
- Hariss, Benijs *Benny Harris* 198
- Hasels, Džons *John Hassel* 253
- Heilijs, Bils (1925-1981) *Bill Haley* 216, 218
- Hemptions, Laionels (1913) *Lionel Hampton* 206
- Hendelis, Georgs Frīdrihs (1685-1759) *Georg Friedrich Händel* 54
- Hendijs, Viljams (1873-1958) *William Handy* 194, 205
- Hendrikss, Džimijs (1942-1970) *Jimi Hendrix* 226, 230, 239
- Herders, Johans Gotfrīds (1744-1803) *Johann Gotfried Herder* 79, 94
- Hermens, Džerijs (1932) *Jerry Herman* 210
- Holijs, Badijs (1936-1959) *Buddy Holly* 219
- Holtejs, Kārlis fon (1824-?) *Karl von Holtei* 112
- Hornbostels, Ērihs Marija fon (1877-1935) *Erich Maria von Hornbostel* 43-5, 47
- Imrat Hans, Ustads (1935) *Ustad Imrat Khan* 168
- Indriķis (13. gs.) *Heinricus* 163
- Īno, Braiens (1948) *Brian Eno* 232, 237, 249
- Išems, Marks *Mark Isham* 250
- Jurjānu Andrejs (1856-1922) 83-6
- Kabīrs (1440-1518) *Kabir* 134
- Kālmāns, Imre (1882-1953) *Imre Kálmán* 184-5
- Kārlis IX (1550-1574) *Charles IX* 58
- Kārtere, Meibela (1909-1978) *Maybelle Carter* 204
- Kārtere, Sāra (1899-1979) *Sara Carter* 204
- Kārters, Elvins Plezants (1891-1960) *Alvin Pleasant Carter* 204
- Karuzo, Enriko (1873-1921) *Enrico Caruso* 255
- Kaunsils, Floids (1911-1976) *Floyd Council* 232
- Kehils, Tadejs *Thaddeus Cahill* 63
- Keils, Džons (1940) *John Cale* 238
- Keita, Salifs (1949) *Salif Keita* 253
- Kentons, Stens (1912-1979) *Stan Kenton* 199
- Kerns, Džeroms (1885-1945) *Jerome Kern* 208-9
- Kings, Bibi (1925) *B. B. King* 207
- Klarks, Larss *Lars Klark* 108
- Kleptons, Eriks (1945) *Eric Clapton* 230
- Klerambo, Luī Nikolā (1676-1749) *Louis Nicolas Clerambault* 55
- Klintoni, Džordžs *George Clinton* 246
- Komo, Perijs (1912) *Perry Como* 210
- Kothari, Komals *Komal Kothari* 168
- Krosbijs, Bings (1903-1977) *Bing Crosby* 197
- Kuperēns, Fransuā (1668-1733) *François Couperin* 55
- Lehārs, Ferencs (1870-1948) *Ferenc Lehár* 184
- Lenons, Džons (1940-1980) *John Lennon* 221-2
- Lenrūts, Eliass (1802-1884) *Elias Lönnrot* 103
- Lists, Ferencs (1811-1886) *Ferenc Liszt* 181
- Litls, Ričards (1935) *Little Richard* 218-9
- Luijs XIV (1638-1715) *Louis XIV* 59-60
- Lulli, Žans Batists (1632 -1687) *Jean-Baptiste Lulli* 60
- Madonna (1958) *Madonna Louise Ciccone* 242
- Maijons, Viktors Šarls (1841-1924) *Victor-Charles Mahillon* 44
- Makartnijs, Pols (1942) *Paul McCartney* 221-2
- Maklāflins, Džons (1942) *John McLaughlin* "Mahavishnu" 201
- Mālers, Gustavs (1860-1911) *Gustav Mahler* 181
- Mancelis, Georgs (1593-1654) *Georg Mancelius* 79
- Mārlijs, Bobs (1945-1981) *Bob Marley* 246-7
- Marteno, Moriss (1898-1980) *Maurice Martenot* 67
- Masnē, Žils (1842-1912) *Jules Massenet* 182
- Mejs Lapfans (1894-1961) *Mei Lan-fang* 129
- Melngailis, Emilis (1874-1954) 165-6
- Mēnijs, Frīdrihs (?-1657/9?) *Friedrich Menius* 79
- Mesiāns, Olivjē (1908-1992) *Olivier Messiaen* 68
- Millekers, Karls (1842-1899) *Karl Millöcker* 184
- Minguss, Čārlijs (1922-1979) *Charlie Mingus* 199
- Monks, Teloniuss (1917-1982) *Thelonius Monk* 199
- Mūgs, Roberts (1934) *Robert Arthur Moog* 70
- Musorgskis, Modests (1839-1881) Модест Мусоргский 182
- Našimento, Miltons (1942) *Milton Nascimento* 253
- Ofenbahs, Žaks (1819-1880) *Jacques Offenbach* 184
- Oldfilds, Maiks (1953) *Mike Oldfield* 249
- Paņina, Varvara (1872-1911) Варвара Панина 183
- Pārkers, Čārlijs (1920-1955) *Charlie Parker* 198-9
- Pauča, Elvīna (1903-?) 166
- Persena, Mari Boine (1956) *Mari Boine Persen* 169
- Pijs V (1504-1572) *Pius V* 58
- Pjacolla, Astors (1921-1992) *Astor Piazzolla* 211, 253
- Pjafa, Edīte (1915-1963) *Edith Piaf* 188
- Polfuss, "Les Pols" (1915) *Lester William Polfuss* "Les Paul" 65

- Porfirijš (243-304) *Πορφύριος* 43-4
 Porters, Kouls (1891-1964) *Cole Porter* 209-10
 Preslijs, Elviss (1935-1977) *Elvis Presley* 216-9
 Prokofjevs, Sergejs (1891-1953) *Сергей Прокофьев* 181
 Pugačova, Alla (1949) *Алла Пугачёва* 242
 Pulicers, Džozefs (1847-1911) *Joseph Pulitzer* 209
 Ramo, Žans Filips (1683-1764) *Jean Philippe Rameau* 55
 Ravels, Moriss (1875-1937) *Maurice Ravel* 181
 Reinija, Ģertrūde Ma (1886-1939) *Gertrude "Ma" Rainey* 206
 Rēza, Ludvigs (1776-1840) *Ludwig Rhesa* 100
 Rīds, Lū (1944) *Lou Reed* 238
 Rodžerss, Džimijš (1924) *Jimmy Rogers* 203
 Rodžerss, Ričards (1902-1979) *Richard Rodgers* 209-10
 Ruso, Žans Žaks (1712-1778) *Jean Jacques Rousseau* 252
 Rusovs, Baltazars (1542-1602) *Balthasar Russow* 35
 Saimons, Pols (1941) *Paul Simon* 251-2
 Sakss, Ādolfs (1814-1894) *Antoine Joseph "Adolphe" Sax* 23
 Salivens, Artūrs (1842-1900) *Arthur Sullivan* 184
 Sammere, Donna (1948) *Donna Summer* 261
 Sempsons, Edgars (1907) *Edgar Sampson* 195
 Sigers, Pits (1919) *Pete Seeger* 224
 Sinatra, Frenks (1915) *Frank Sinatra* 197, 210
 Skorčēze, Martins (1942) *Martin Scorsese* 252
 Sličenko, Nikolajs (1934) *Николай Сличенко* 183
 Smetana, Bedržihs (1824-1884) *Bedřich Smetana* 182
 Smita, Besija (1898-1937) *Bessie Smith* 194, 206
 Stārs, Ringo (1940) *Ringo Starr* 222
 Stenders, Gothards Fridrihs (1714-1796) *Gothard Friedrich Stender* 92, 164
 Stings (1951) *Sting (Gordon Sumner)* 237
 Stivels, Alans (1944) *Alan Stivell Cochevelou* 114
 Stradivāri, Antonio (1643-1737) *Antonio Stradivari* 58
 Supē, Francis (1819-1895) *Franz Suppé* 184
 Surdāss (1483-1563) 134-5
 Šankars, Ravi (1920) *Ravi Shankar* 168
 Šekspīrs, Viljams (1564-1616) *William Shakespeare* 210
 Ševaljē, Moriss (1888-1972) *Maurice Chevalier* 188
 Šopēns, Frederiks (1810-1849) *Fryderyk Chopin* 181
 Štokhauzens, Karlhains (1928) *Karlheinz Stockhausen* 239
 Štrauss, Eduards (1835-1916) *Eduard Strauss* 181
 Štrauss, Johans (dēls) (1825-1899) *Johann Strauss* 181, 184
 Štrauss, Johans (tēvs) (1804-1849) *Johann Strauss* 181
 Štrauss, Jozefs (1827-1870) *Joseph Strauss* 181
 Šūberts, Francis (1797-1828) *Franz Schubert* 181
 Šūmanis, Roberts (1810-1856) *Robert Schumann* 181
 Tēlemanis, Georgs Filips (1681-1767) *Georg Philipp Telemann* 179
 Termens, Levs (1896-1993) *Лев Термен* 67
 Tērnere, Tina (1938) *Tina Turner* 244
 Travolta, Džons (1954) *John Travolta* 261
 Tulsidāss (1532-1623) 134-5
 Varaidošu Zanders (1848-1910) 80
 Varlamovs, Aleksandrs (1801-1848) *Александр Варламов* 182
 Vēbers, Endrjū Loids (1948) *Andrew Lloyd Webber* 210, 240
 Vebs, Čiks (1902-1939) *Chick Webb* 195
 Veidingers, Antons (1767-1852) *Anton Weidinger* 60
 Verdi, Džuzepe (1813-1901) *Giuseppe Verdi* 181
 Vinstons, Džordžs (1949) *George Winston* 250
 Vivaldi, Antonio (1678-1742) *Antonio Vivaldi* 175
 Volšaņinova, Rada *Рада Волшанинова* 183
 Vonders, Stīvs (1950) *Stevie Wonder* 242
 Voters, Madijs (1915-1983) *Muddy Waters* 207
 Zakss, Kurts (1881-1959) *Curt Sachs* 43-7
 Zappa, Frenks (1940-1993) *Frank Zappa* 238



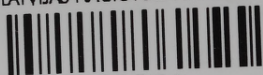




2.25

**OBLIGĀTAIS
EKSEMPLĀRS**

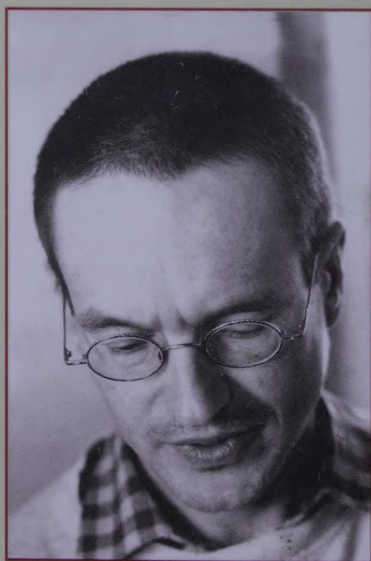
LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTĒKA



0307083874



BORISS AVRAMECS (1949) – muzikologs un mūziķis. Latvijas Mūzikas akadēmijas, Rīgas Pedagoģijas un izglītības vadības augstskolas, Latvijas universitātes un Latvijas Mākslas akadēmijas docents, Rīgas Senās mūzikas centra un Latvijas Orientālās mūzikas centra vadītājs. Starptautiskās Tradicionālās mūzikas padomes un Eiropas Etnomuzikoloģijas semināra biedrs. Dzimis Baku Azerbaidžānā, beidzis Latvijas Valsts konservatoriju Rīgā kā vijolnieks un Maskavas konservatorijas aspirantūru kā muzikologs. 1990. gadā Viļņā Boriss Avramecs aizstāvēja doktora disertāciju par Etiopijas mūzikas kultūru. Ir publicējis vairāk nekā 40 rakstus zinātniskos krājumos, enciklopēdijās un periodiskos izdevumos. Sastādījis un publicējis 10 Āfrikas mūzikas skaņuplates. Par tradicionālo, populāro, 20. gadsimta mūziku, kā arī par vispārīgiem mūzikas kultūras un etnomuzikoloģijas jautājumiem viņš ir lasījis lekcijas un referējis Latvijā, Vācijā, Krievijā, Ungārijā, Spānijā, Šveicē, ASV un citās zemēs. Kā Latvijas Filharmonijas kamer-orķestra mūziķis koncertējis Eiropā, ASV un Indijā. Šobrīd ir baroka ansambļa “Collegium Musicum Rīga” dalībnieks.



VALDIS MUKTUPĀVELS (1958) – etnomuzikologs un mūziķis. Strādā Latvijas universitātes Etniskās kultūras centrā. Dzimis Līvānos Latvijā, izglitojies Latvijas universitātē un Latvijas Valsts konservatorijā Rīgā, viņš ieguva mākslas maģistra grādu Latvijas Kultūras akadēmijā par pētījumiem organoloģijā. Latvijas Orientālās mūzikas centra vadītāja vietnieks, Vēsturisko instrumentu gatavotāju un pētnieku biedrības un Eiropas Etnomuzikoloģijas semināra biedrs. Būdam starptautiski atzīta autoritāte latviešu organoloģijas un tradicionālās mūzikas jomā, Valdis Muktupāvels ir publicējis grāmatas, rakstus zinātniskiem krājumiem, enciklopēdiskiem un periodiskiem izdevumiem, kā arī ieskaņojis un publicējis skaņuplates, audiokasetes un kompaktdisku. Par dažādiem tradicionālās kultūras jautājumiem viņš ir lasījis lekcijas un referējis Latvijas augstskolās, Somijā, Spānijā, Šveicē, ASV un latviešu trimdas zemēs. Pats dzied un spēlē senos instrumentus un kā solists vai ar citiem mūziķiem ir koncertējis Latvijā, Eiropas zemēs, Ziemeļamerikā un Austrālijā.