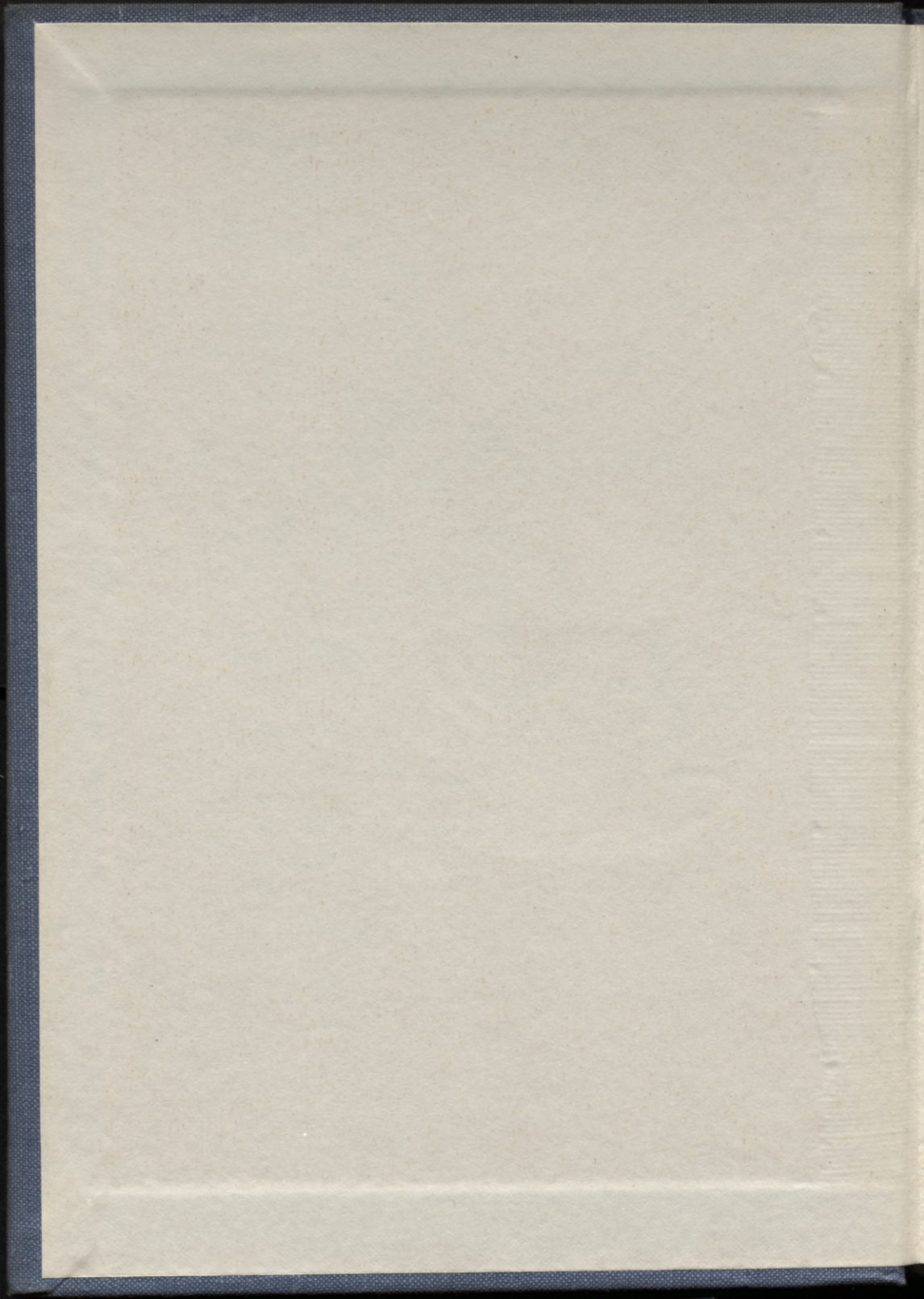
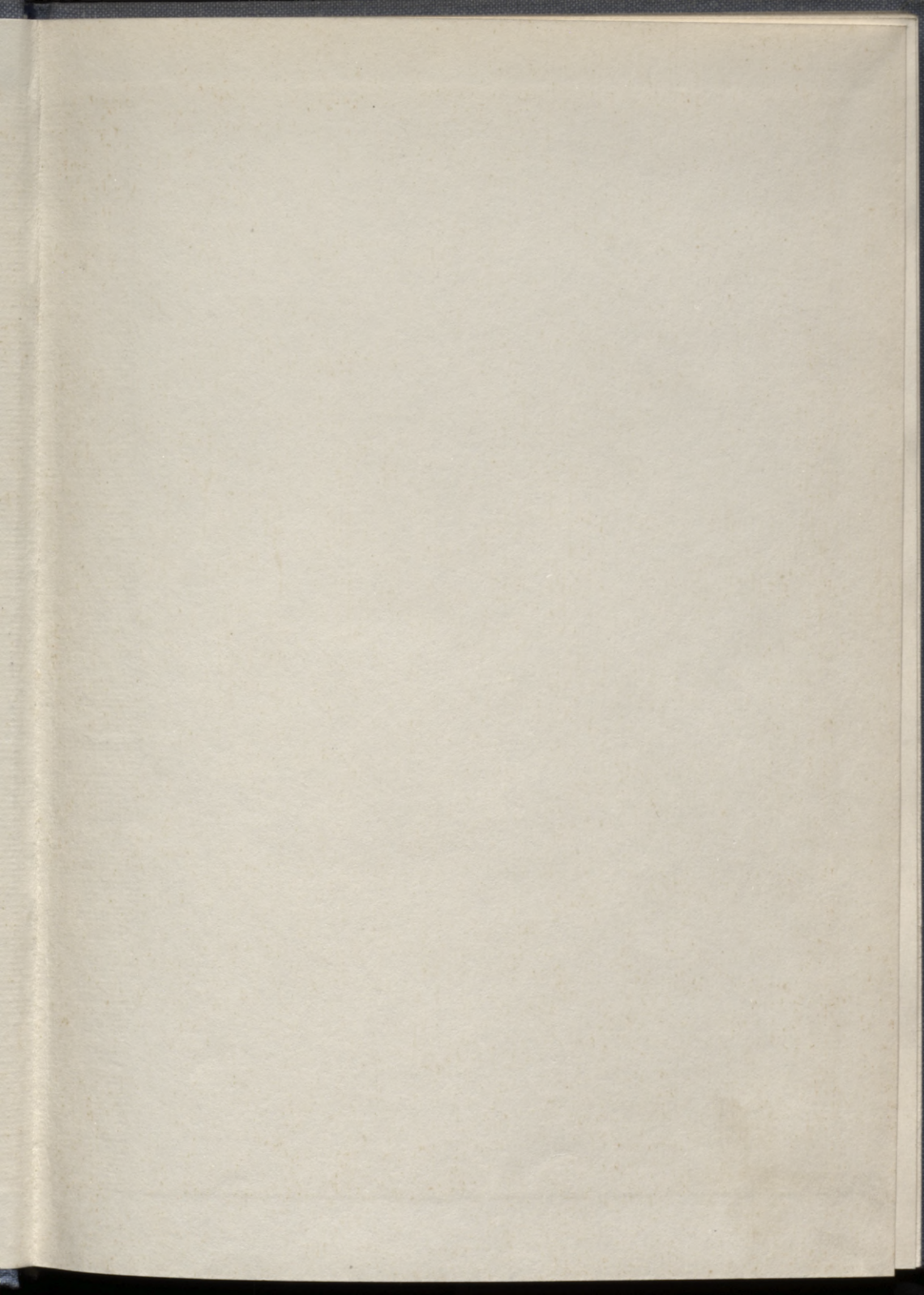
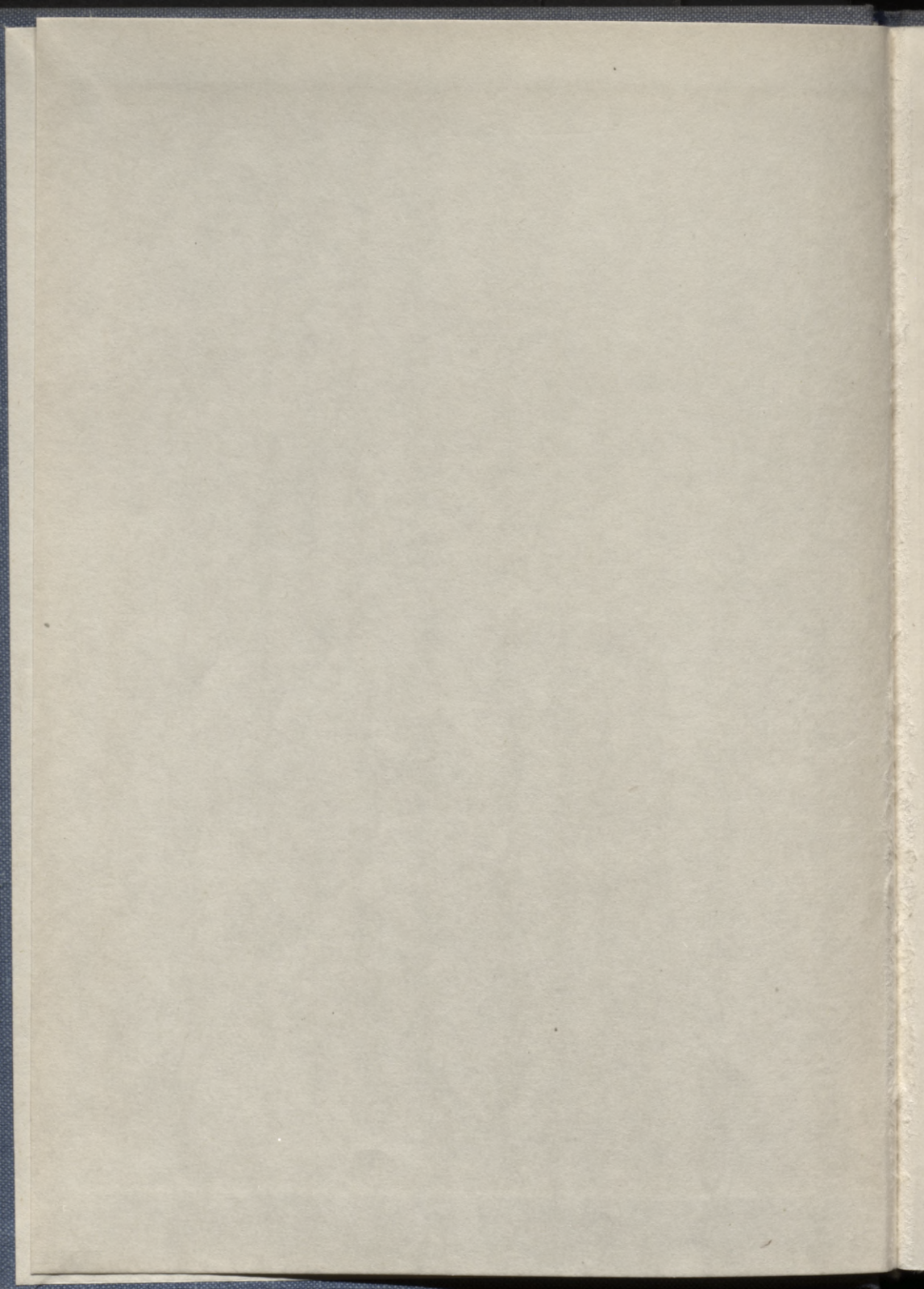


69-3
L 99
IX

Latviešu
mūzika







LATVIEŠU MŪZIKA

IX

Latviešu
mūzika

PARĒSI PAR MŪZIKU

IZDARĪJA A. BĒRZIŅIS UN L. KALŅIS

Industriālā Liepāja
1954

LAURENCE WOLFE

X

L 69-3
99

L
78

Latviešu mūzika.

9.

RAKSTI PAR MŪZIKU

Sastādījuši A. Darkevics un L. Kārklīšs



Izdevniecība „Liesma”
Rīgā 1971

78L2
La802

Vija Lāča Latv. PSR
Valsts bibliotēka

~~71-36.599~~

0303059971

Latvijas
mūzika

LAZI PAR MŪZIKU

Latvijas PSR Valsts bibliotēka, A. Dzelzīteņa ielā 1, Rīga

Redakcijas kolēģija:
N. Grinfelds, A. Klotiņš, J. Vitolinš, M. Zariņš
Māksliniece *N. Darkēviča*

$\frac{9-1-2}{71-1}$

Nils Grīnfelds

MŪZIKAS DZIVE V. I. ĻEŅINA JUBILEJAS GADĀ

Ļeņina gads izraisīja lielu sabiedriski politisku pacēlumu. Ar to saistās daudzi sasniegumi tautas saimniecībā, zinātnē, kultūrā. Neskaitāmi ir jubilejas gada veikumi arī mākslas laukā. Visaugstāko atzinību — Ļeņina prēmiju — guva latviešu tēlotāju mākslinieku izcilais darbs — Salaspils memoriālais ansamblis, kurā iemiesots liels revolucionārā humānisma spēks.

Vareni stimuli, no kuriem galvenais ir — mūzikā atainot lielo laikmetu, iedarbojušies uz komponistu daiļradi. Padomju patriotisms, komunisma lietas cildenums, tautas revolucionārā pagātne, darba un cīņas varonība — lūk, dažas no idejām, kas spārnojušas komponistu domu, kas iemiesotas visdažādāko žanru mūzikā. Un te ir patiesi monumentāli darbi, monumentāli pēc izteiksmes, monumentāli pēc nozīmes mūsu mūzikas vēsturē.

«Tavu ideju gaismā cilvēces nākotne zvēro» — šie dzejnieka Ziedoņa Purva vārdi izsaka pamatdomu, ko ar lielu spēku iemiesojis Jānis Ivanovs savā pēc skaita trīspadsmitajā simfonijā, nosaucot šo darbu par «Cilvēcisko simfoniju» — «*Symphonia humana*». Šo citādi varbūt abstrakto apzīmējumu komponists konkretizē ar dzejas palīdzību. Melodeklamācijas veidā izklāstot katras daļas ievadā mūzikas programmatisko pamatu, autors ievada klausītāja uztveri vajadzīgajā virzienā, attiecīgi to noskaņo. Simfonijas programma ietver revolūcijas pakāpenisko izaugsmi, ļeņiniskās domas dzīvinošo spēku, tautas ceļu uz gaišajiem laimes un taisnības kalngaliem, īstenojot Ļeņina novēlījumus. Lielo, saviļņojošo tēmu komponists risina episki liriskā garā. Tās ārēji atturīgais dramatisms izpaužas dziļāko sirdsdomu muzikālā atainojumā. Salīdzinot ar citām pēdējos gados

rakstītām simfonijām, «*Symphonia humana*» muzikālā valoda vienkāršāka un skaidrāka savā iztēlē. Liekas, ar visai simfonijai cauri strāvojošu melodiskumu komponists meklē tiešāku pieeju klausītāju uztverei. To arī prasa pati leņiniskā tēma, kas mākslā risināma vienīgi tautai skaidri saprotamiem un pieejamiem līdzekļiem.

Ievērojama ir Margēra Zariņa iecere: savā «Operā uz laukuma» radīt jaunu muzikālās dramaturģijas veidu, sintezējot operisko un oratoriālo formu, apvienojot profesionālos un neprofesionālos izpildītājus, ar to tuvinot izrādes dalībniekus un skatītājus. Paši par sevi tāda veida centieni nav pirmreizīgi mūsu gadsimtā. Autors pats atzīst, ka viņu saistījuši plašie masveida uzvedumi Ļeņingradā, Maskavā un citās pilsētās pēcrevolūcijas gados, tādi kā «Izrāde par trešo internacionāli», «Atbrīvotā darba mistērija» un tamlīdzīgi. Bet šādu uzvedumu tradīcijas pēdējos gadu desmitos nav turpinātas, un radās doma ar to palīdzību demokratizēt vienu no sarežģītākajām mūzikas formām — operu. M. Zariņa darbs radniecīgs arī vēsturiskai hronikai, jo attēlo Krievzemes proletāriskās revolūcijas etapus no tās pirmsākumiem pagājušā gadsimta pēdējā ceturksnī līdz Oktobra uzvarai. «Operā uz laukuma» darbojas desmit solisti un simfoniskais orķestris. No pašdarbības kolektīviem piedalās — septiņi kori, kuriem dramaturģiskajā iecerē uzticētas dažādas funkcijas, personificējot gan strādnieku, zemnieku, zaldātu, latviešu strēlnieku grupas, gan veidojot visu izrādi virzošu «notikumu komentētāju» — kori. Viscaur darbā jūtama V. I. Ļeņina personība, lai arī viņa tēls uz skatuves neparādās. Izmantojot V. Majakovska dzeju un Dž. Rida dokumentālo nostāstu fragmentus, komponists paša veidoto libretu ietērpis lakoniskā, bet līdz ar to izteiksmes ziņā monumentālā mūzikā. Kā pats autors izsakās, viņš galvenokārt ņēmis vērā padomju masu dziesmu intonatīvos pamatus «ar tām raksturīgām fanfarveidīgām līnijām — motīviem, emocionāli kāpinātiem un vienlaikus ļoti vienkāršiem, lapidāriem»¹.

M. Zariņa «Operu uz laukuma» nav pa spēkam uzvest tikai vienam kolektīvam. Un nav šaubu, ka šāda visai vilinoši iecerēta darba iestudēšana sekmēs mūsu mūzikas dzīvi virzošu faktoru saliedētību, palīdzēs nostiprināt radošos kontaktus starp atsevišķām mūzikas iestādēm.

¹ «Советская музыка», 1970, № 6, 15. lpp. М. Заринь. Театр — на площадь, к народу.

V. I. Ļeņina simtgadei veltīti vairāki vokāli simfoniskie darbi. Galvenokārt tās ir dažāda apjoma kantātes, atšķirīgas arī pēc autoru rokraksta un izvēlētiem izteiksmes līdzekļiem. Autoram raksturīgos svinīgi monumentālos toņos ieturēta Ā. Skultes kantāte «Atbalss», kuras teksta autors ir dzejnieks Z. Purvs. Ar J. Vanaga vārdiem sacerēta A. Žilinska kantāte «Ļeņina doma varoņus sauc»; kurā ir plašs melodiskais plūdums. L. Garūta pati sacerējusi tekstu savai kantātei «Sev, tev, visiem», risinot Ļeņinisko tēmu sev tuvajā liriski pacilātajā skanējumā. Sirsnīgi dvēseliska pēc ieceres ir O. Grāvīša kantāte «Ļeņina māte» ar M. Ķempes vārdiem. Ā. Elksnes dzejoli «Trīs vārpas» ņēmis par pamatu P. Dambis savam darbam, kur izmantoti arī īpatnēji jauni skanējuma līdzekļi. P. Dambis uzrakstījis arī dziesmu ar I. Lasmaņa vārdiem «Ir latvju tautai Ļeņins dzīvs».

Visai iezīmīgas jaunās kora dziesmas ir Ģ. Ramana «Domas», V. Ķaminska «Ļeņinam». No mazāk izvērstā jauno solodziesmu klāsta atzīmējams V. Utkina cikls baritonam ar klavieru pavadijumu. Daļa no jaunajām V. I. Ļeņina simtgadei veltītajām dziesmām ar panākumiem skanēja 1970. gada Dziesmu svētkos. Bet, rakstot šīs rindas, lielākā daļa no jauniešiem darbiem vēl nav atskaņota, un tālab to pilnīgāku sabiedrisko vērtējumu varēs sniegt tikai vēlāk.

Jubilejas gada ļoti rosīgā mūzikas dzīve neaprobežojās ar komponistu daiļradi. Tā ietver arī koncertus, operu un operešu izrādes, pašdarbības pasākumus, mūzikas mācību iestāžu darbu. Un daudziem jauniem skaņdarbiem bagātais jubilejas gads devis mums daudz atziņu par brālīgo republiku kultūras sasniegumiem, par kopējiem attīstības ceļiem, tādējādi stiprinot internacionālisma un tautu draudzības jūtas. Latvijā notika vesela virkne brālīgo republiku mūzikas festivālu.

Tos atklāja, 1969./70. gada sezonu ievadot, Ķirgīzijas PSR kultūras dienas Latvijā. Gan Rīgā, gan republikas rajonos septembra otrajā pusē notika daudzi Ķirgīzijas mūzikas kolektīvu un solistu koncerti. Klausoties tautas instrumentu ansambļa spilgtos priekšnesumus, novērtējot smalkjūtīgās dziedones Salimas Bekmuratovas mākslu, bija jādodomā, cik daudz padomju iekārta devusi šai agrāk apspiestajai Vidusāzijas tautai!

Ķirgīzija, kam pirms revolūcijas nebija savas profesionālās mūzikas, šodien attīsta nacionālo operu, sarežģītus instrumentālus žanrus, izauklējusi savus komponistus un kvalificētus mūziķus izpildītājus... Lūk, Ļeņina partijas nacionālās politikas



1970. gada Dziesmu svētku kopkoris (fragments)



Kolhoza «Lāčplēsis» dziedātāji

panākumi, lūk, brālīgo padomju tautu interešu kopības un savstarpējas palīdzības izpausme!

Novembrī tikāmie ar Omskas kultūras nedēļas dalībniekiem. Atkal kādreizējā Sibīrijas nomale, Dostojevska katorgas vieta, īsts tuksnesis kultūras ziņā, šodien ved uz Latviju savu simfonisko orķestri, kori, ievērojamus māksliniekus un komponistus... Atkal padomju kultūras izcils apliecinājums!

Dziļi iespaidi saglabājās no Ļeņingradas mākslinieku vieskoncertiem 1970. g. janvārī. Ievērojamais kolektīvs — Ļeņingradas Filharmonijas simfoniskais orķestris uzstājās savu diriģentu — A. Jansona un N. Rabinoviča vadībā, iepazīstinot rīdziniekus gan ar krievu un aizrobežu klasiku, gan ar visai iezīmīgiem Ļeņingradas komponistu darbiem. Spilgtā atmiņā palika V. Salmanova «Oda Ļeņinam», A. Petrova mūzika baletam «Pasaules radišana» (sacerēta pēc Ž. Efela zīmējumiem), jauno autoru Balaja, Voronina, Faļika, Belova daiļrade. Ļeņingradiešu koncertus, kurus noklausījās arī republikas rajonu mūzikas

mīlotāji, kuplināja slavenās Gļinkas kora kapelas (F. Kozlova vadībā) un vairāku izcilu solistu līdzdalība.

No pēdējiem īpaši iepriecināja lieliskā dziedone N. Jureņeva, kas kamerdziedājumu veica iespaidīgā ansablī ar smalkjūtīgo pianisti T. Saltikovu. Kā aizvien, rīdzinieki silti uzņēma sen jau pie mums iemīloto klaviervirtuozu P. Serebrjakovu, kam lieli nopelni arī latviešu pianistu audzināšanā.

Februārī notika padomju patriotiskās mūzikas skate, kurā nozīmīga vieta Baltijas kara apgabala Dziesmu un deju ansambļa priekšnesumiem diriģentu A. Daņilova un J. Raskina vadībā. Patīkami atzīmēt vairāku mūsu republikas komponistu — J. Ivanova, J. Ozoliņa, A. Žilinska, I. Jerjomina, G. Ordellovska, V. Rumjanceva, J. Glagoļeva darbu panākumus šai skatē. Skates laikā iezīmīga vieta bija Latvijas PSR Televīzijas un radio simfoniskā orķestra koncertam, kad L. Viņnera vadībā atskaņoja cīņai par mieru veltīto Ā. Skultes Pirmo simfoniju, kuras izjustā mūzika apliecināja nezūdošu svaigumu. Klausītāji iepazinās arī ar jaunu skaņdarbu — J. Līčiša oratoriju «Jūs pārnācāt». Sis darbs, kas ataino latviešu revolucionāro strēlnieku cīņu gaitas, lai arī ieturēts visumā tradicionālās formās, ar savu solīdo, melodiski saturīgo skaņrakstu apliecina nenoliedzamu sasniegumu autora daiļradē.

Sezonas noslēgumā jūnijā Rīgā notika Lietuvas PSR mākslinieku koncerti.

Bet par grandiozāko jubilejas gada pasākumu kļuva PSRS tautu mākslas svētki, kas aptvēra visas brālīgās republikas, apmainot mūzikas kolektīvus, kad visā plašajā Padomju zemē tauta iepazinās tuvāk ar labākajiem sasniegumiem mūzikā, ar izcilajiem izpildītājmākslas un komponistu daiļrades paraugiem. Mūsu republika uzņēma viesus martā. Ievērojamais kolektīvs — PSRS Valsts simfoniskais orķestris atskaņoja Šostakoviča Divpadsmito simfoniju, kuras mūzika ataino Ļeņina tēlu, Oktobra revolūcijas atmosfēru. Šo darbu diriģēja komponista dēls — jaunais apdāvinātais mākslinieks Maksims Šostakovičs. J. Svetlanova vadībā ar LPSR Valsts Akadēmisko kori orķestris izpildīja svinīgi pacilāto A. Holminova «Dziesmu par Ļeņinu» — šo padomju mūzikā iespaidīgāko vokālo sacerējumu par lielo revolūcijas vadoni. Neparasto koncertu papildināja vēl R. Šcedrina Otrais klavierkoncerts paša autora vērienīgajā priekšnesumā — savā laikmetiski saasinātajā rakstībā un enerģiski trauksmainajā emocionalitātē visai iezīmīgs darbs.

PSRS tautu mākslas svētkos uzņēmām vēl Igaunijas PSR

Akadēmisko vīru kori G. Ernesaksa vadībā, kā arī tādus izcilus solistus kā Maskavas pianists J. Fliērs, armēņu vijolnieks Ž. Ter-Mergerjans, azerbaidžāņu dziedonis L. Imanovs, igauņu ērģelnieks R. Ūsveli u. c. Intensīvi PSRS tautu mākslas svētkos piedalījās arī mūsu republikas pārstāvji: latviešu tautas deju ansamblis «Daile» ar panākumiem viesojās Krievijas Federācijas pilsētās Kazaņā, Uļjanovskā, Kuibiševā, Saratovā, Volgogradā, Voronežā, Rjazanā. Piedaloties mākslas kolektīvu IV Vissavienības konkursā, kas aprīlī notika Maskavā, mūsu ansamblis «Daile» ieguva pirmo vietu. 21. aprīlī ar lieliem panākumiem dailēnieši uzstājās Kremli.

Maskavā un citās pilsētās koncertēja Padomju Latvijas pianiste I. Graubiņa, dziedonis I. Buškins, klavieru trio — V. Jancis, J. Švolkovskis un M. Villerušs. Mūsu mākslinieku gaitas aptvēra arī Aizkaukāzu (LPSR Valsts filharmonijas kamerorķestris T. Lifšica vadībā), Vidusāziju (R. Paula vadītais REO kolektīvs), kaimiņu republikas, Ukrainu un Moldāviju.

Vieskoncertus vēl sniedza vijolnieks F. Hiršhorns, čelliste E. Testeļeca, ērģelnieks P. Sīpolnieks, dziedone I. Tiknuse. Valsts Akadēmiskā kora kolektīvs I. Čepīša vadībā viesojās pie Permas darbaļaudīm.

Ne tikvien «Dailes» kolektīvs, bet arī solisti priecināja ar panākumiem konkursos. Rīgā notika Vissavienības študzinieku konkursi par V. I. Leņina piemiņai veltīto programmu labāko atskaņojumu. Te čellistu grupā pirmo vietu ieguva mūsu republikas pārstāve E. Testeļeca, bet no vijolniekiem otrajā vietā bija F. Hiršhorns. Tas liecina, ka mūsu abi jaunie meistari — jau starptautisko konkursu laureāti — neapstājas pie gūtajiem panākumiem, bet turpina augt, aizvien pilnveidojot savu mākslu. Filharmonijas soliste A. Svetlova ieguva diplomu vokālistu konkursā, kas notika Minskā.

Ievērojams notikums bija vijolnieka Gidona Krēmera triumfs Čaikovska IV konkursā. Sis jaunais mākslinieks, kurš izaudzis Rīgā E. Dārziņa mūzikas skolā un absolvējis Maskavas konservatoriju pie D. Oistraha, bija jau izcīnījis ievērojamus panākumus agrākajos konkursos. Sadarbojoties ar savu dzimto pilsētu, G. Krēmers neilgi pirms konkursa uzstājās Rīgā sava pirmā skolotāja V. Stūrestepa 60 gadu jubilejā un ar Paganini koncertu piedalījās kādā no Filharmonijas simfoniskajiem koncertiem L. Vignera vadībā. Katra tikšanās ar G. Krēmeru apliecināja viņa izcilo artistiskumu, dziļi nopietno attieksmi pret mākslu, arī potenciālo vērienīgumu. Un tagad, iegūstot pirmo vietu



Kolcēnietes krāšņajos tautas tērpos

Čaikovska konkursā, G. Krēmers atzīts par «pirmo vijoli» pasaulē...

Patikami atzīt, ka Rīgas pedagogiem, visai mūsu republikas mūzikas kultūrai, kuras attīstību veicinājis gan G. Krēmera vectēvs, pazīstamais vijolnieks K. Brikners, gan viņa vecāki, Latvijas radio orķestra mūziķi Marianna un Marks Krēmeri, ir savs ieguldījums Padomju mūzikas panākumos.

No paliekamiem iespaidiem Rīgas koncertdzīvē vēl jāatceras vairāku pirmoreiz vai reti dzirdētu padomju autoru darbu atskaņojumi, kā simfoniskam orķestrim sacerētā Hačaturjana «Oda Ļeņinam», Šostakoviča uvertīra «Oktobris», Ģ. Ramana Otrā simfonija, Imanta Kalniņa Otrā simfonija, L. Vignera vadītais Televīzijas un radio simfoniskais orķestris te atkal apliecināja savu nenogurstošo aktivitāti jaunas mūzikas propagandā. M. Baša autorkoncertā dzirdējām viņa pirms vairākiem gadiem sarakstīto, bet pirmo reizi atskaņoto monumentālo oratoriju «Fašisma upuru piemiņai», kas dziļi saviļņoja ar savu izjusto, melodiski izteismīgo mūziku.



Dziesmu svētku virsdiriģenti J. Krisbergs, J. Ozoliņš
un L. Vigners kopmēģinājumā

Iepriecināja daudzi republikas mākslinieku un ansambļu sniegumi, kas demonstrēja nopietnu, estētiski audzinošu programmu un meistarības izaugsmi. To var teikt par J. S. Baha mūzikai veltīto Filharmonijas kamerorķestra koncertu T. Lišica vadībā,



Dziesmu svētku goda virsdiriģents Jekabs Mediņš (centrā) pēc nodirīģētās dziesmas. Pa labi virsdiriģents J. Dūmiņš, pa kreisi virsdiriģents S. Broks

pianistes Ilzes Graubiņas, vijolnieces R. Lielmanes, kamerdziedones I. Tīknuses, klavieru dueta N. Novikas un R. Harandžan-jana un vēl citiem koncertiem.

Skaista un pilnskanīga bija «Rīgas vasaras» programma. Dzintaru koncertzālē publiku priecināja divi pirmklasīgi kolektīvi ar ievērojamiem diriģentiem — PSRS Valsts simfoniskais orķestris G. Roždestvenska vadībā un Maskavas Valsts filharmonijas orķestris ar K. Kondrašinu priekšgalā. Vairākus viņu koncertus papildināja arī Padomju Latvijas spēki. G. Roždestvenskis, uzņemot savu vieskoncertu repertuārā J. Ivanova «*Symphonia humana*», ne tikvien veicināja jaunā darba propagandu, bet arī ierakstīja īpatnējus vaibstus muzikālā traktējuma princīpos. Iezīmīgi bija K. Kondrašina vadītē G. Mālera Trešās simfonijas un Bēthovena Devītās simfonijas atskaņojumi ar vietējiem vokālajiem spēkiem — koriem un solistiem. Kā viesi pie diriģenta pulsts redzējām arī bijušo rīdzinieku A. Jansonu. Šeit nav iespējams atzīmēt visus Rīgas viesus, kas apmeklēja mūsu republiku un noklausījās Filharmonijas rīkotos koncertus. Tas



Diriģē I. Cepītis

viss veidoja bagātu kopainu mūsu koncertdzīvē. Gribas novēlēt, lai tās intensitāte, bagātība un saturīgums, kas sasniegts Ļeņina jubilejas gadā, būtu mēraukla arī tālākiem gadiem...

Un tagad par muzikālās sezonas iespaidīgo finālu — 1970. gada vasaras Dziesmu svētkiem. Šo svētku veltījums V. I. Ļeņina 100. dzimšanas dienai un Padomju Latvijas 30. gadadienai atspoguļojās gan saturīgajā, dziļajā un nopietnajā pieejā svētku gatavošanā, gan visai augstajā priekšnesuma līmenī divos lielos koncertos 19. un 20. jūlijā. Maigā, izlīdzinātā skaņa, tīrā intonācija, priekšnesuma lokanība, sekojot diriģenta norādījumiem, — tas viss apliecina gan mūsu pašdarbības koru izaugsmi, gan koru kultūras veidotāju — diriģentu un pedagogu darba panākumus.

Ar daudzām skaistām dziesmām bagātinājies mūsu koru repertuārs. Svinīga noskaņa, silta liriska izjūta iezīmē Ļeņinam veltītās dziesmas — Aldoņa Kalniņa «Galvas noliecam» (M. Brodele), A. Žilinska «Mūžīgā uguns» (J. Osmanis), Ģ. Ramana «Domas» (J. Peters), — kuras saliedēti un aizkustinoši dziedāja desmittūkstoš lielais apvienotais koris. Nobeidzot

visu koncertu, pacilāti himniski skanēja V. Kaminska «Zvērests» lielā pūtēju orķestra pavadījumā. Tomēr, vērtējot jaunās dziesmas, jāatzīst, ka programmas sastādītāji nav varējuši izvairīties no zināmas vienvēidības, kad vairākas pašas par sevi labas dziesmas pārāk līdzinās cita citai: gan pēc noskaņas, tempa, gan pēc kora rakstības veida. Atsevišķa problēma ir dažu jauno dziesmu melodiskā izteiksmība. Liekas, pārāka nosliece uz teksta deklamatorisku «priekšnesumu» dažkārt nomāc dziedājuma tīri melodisko daiļumu. Tā zināmā mērā nivelējas mūzikas visspēcīgākais komponents — melodija. Tādēļ jo pateicīgāk klausītāji uzņem ikvienu melodiski spilgtāku, iezīmīgāku dziesmu. Šoreiz šajā ziņā neapšaubāmi triumfēja J. Ozoliņa «Dziesmas ceļš» un M. Zariņa labi pazīstamā «Noktirne» no oratorijas «Cīņa ar Velna purvu». Lieliski melodiski plastiskās izteiksmības piemēri! Un paraugs jaunajiem komponistiem!...

Ar savu atjautīgo kora «instrumentāciju», dzīvo, raito skanējumu izcēlās arī A. Žilinska tautas dziesmas apdare «Vai dienīņi, miedzīņš nāk» sieviešu korim. Šajā ziņā no jaukto koru repertuāra sevišķi labi izskanēja divas vecas tautas dziesmu apdares: M. Gubenes efektīgā «Es uzkāpu kalniņā» un P. Jūrjāna lieliskā Ligo dziesmu virkne. Visai pamācoši ir šādi masveida kora salikuma meistariski paraugi, kuru apguve būtu īpaši vērtīga mūsdienu komponistiem. Vēl no pēdējo Dziesmu svētku pamācošās pieredzes nav jāaizmirst panākumi, ko izpelnījās lielās kompozīcijas, kuras izpildīja apvienotie Tautas kori simfoniskā orķestra pavadījumā. Tā pavisam jaunus vaibstus Dziesmu svētku programmā iezīmēja fragmenti no operām — gan samērā vienkāršais Mednieku koris no Vēbera «Burvju strēlnieka» I. Kokara vadībā, gan dzirkstoši elegantā Mazurka no Moņuško operas «Apburtā pils» J. Dūmiņa vadībā un īpaši lielais fragments no A. Kalniņa «Baņutas» L. Vignera vadībā, kas aptver operas pēdējā cēliena lielāko daļu. Te pelna uzslavu visi Tautas koru kolektīvi un apvienotais Latvijas Televīzijas un radio un Liepājas simfoniskais orķestris.

Nevar neatzīmēt arī Liepājas mūzikas dzīves ilggadējā iedvesmotāja diriģenta V. Vikmaņa līdzdalību šo svētku programmas sagatavošanā. Tas iedrošina nākotnē Dziesmu svētkos uzvest arī veselās oratorijas un operas. Un te gribas nožēlot, ka pietrūka uzņēmības un enerģijas 1970. gada Dziesmu svētkiem sagatavot arī M. Zariņa skaņdarbu «Opera uz laukuma».

Vēl pie spilgtākiem Dziesmu svētku iespaidiem pieder apvienoto pūtēju orķestru uzstāšanās, arī viņu uznākšana — bezmaz



Savu kārtu gāda virsdiriģenti: (no kreisās) J. Dūmiņš, L. Vigners, H. Mednis, D. Gailis, I. Kokars,
E. Račevskis un G. Kokars



Virssdirigents L. Vigners

tūkstoš cilvēku lielajam orķestrim uzmaršējot skatuves priekšplānā un paceļot savas skanīgās, mirdzošās taures... Un tieši brīvā dabā, meža ielokā var izbaudīt šāda skanējuma poēziju! Žēl, ka pūtēju orķestris spēlēja tik maz: J. Ozoliņa lapidārais «Muzikālais lozungs» un Čerņecka maršs «Leņina aicinājums» (programmā neprecīzs tulkojums: pareizāk būtu «Leņiniskais iesaukums») tikai «ierosināja apetīti» uz šādu mūziku... Atkal pamācošs piemērs nākošajiem Dziesmu svētkiem un arī visiem mūzikas dzīves organizatoriem.

Kāpēc pēdējos gados tik nevērīga attieksme pret pūtēju orķestriem, kuru izglītojošo, audzinošo lomu augsti vērtējuši gan Rimskis-Korsakovs, Čaikovskis un citi krievu klasiķi, gan latviešu mūzikas vecmeistari? Kāpēc nedz Rīgā, nedz citās pilsetās nenotiek vasaras dārzos regulāri pūtēju orķestru koncerti? Mums ir tādi lieliski kolektīvi kā Baltijas Kara apgabala pūtēju orķestris, arī vairāki Tautas kolektīvi, kuri apliecināja savu meistarību speciālā skatē — sacensībās 13. jūlijā Apgabala virsnieku namā. Mums ir lieliski speciālisti šai nozarē — J. Ozoliņš, J. Raskins, G. Ordellovskis, A. Krisbergs, kvalificēti pūtēju orķestru vadītāji daudzos rajonos, ir komponisti, kas prot un



E. Račevski sumina pēc nodirigētās dziesmas

grib rakstīt mūziku pūtēju orķestrim. To visu var un vajag izmantot daudz plašāk un «saimnieciskāk» tautas estētiskās audzināšanas labā.

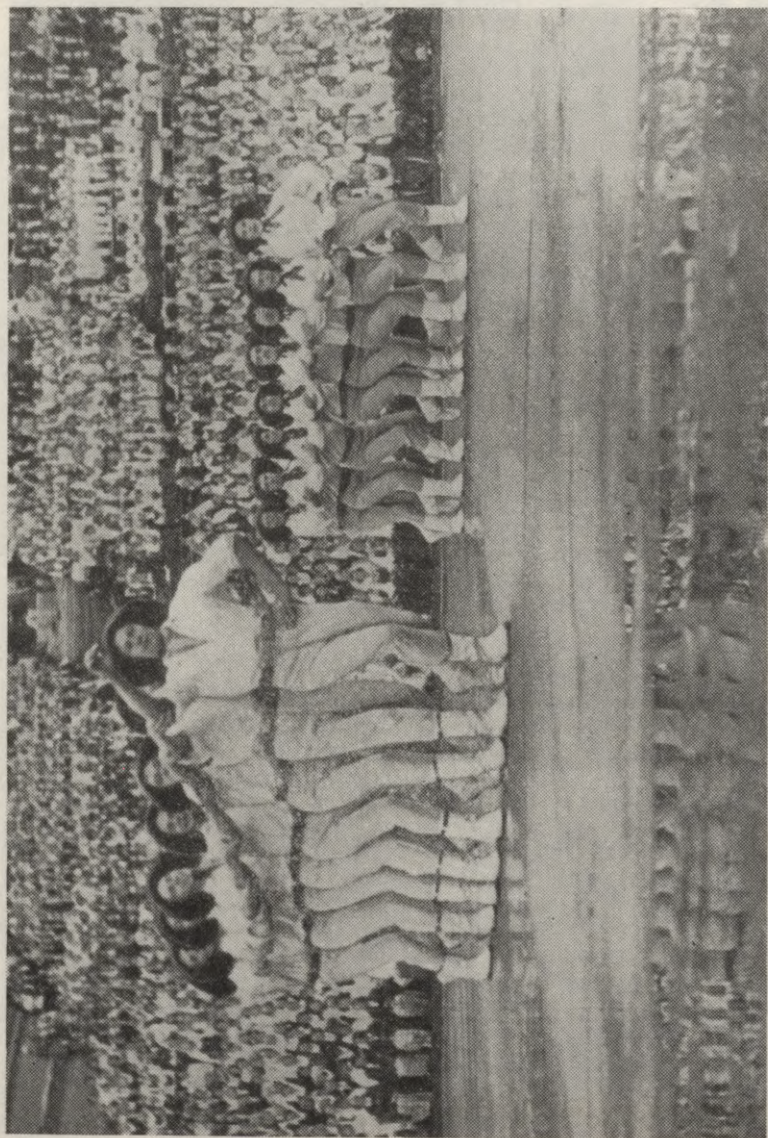
Grandiozie 1970. gada Dziesmu svētki, kur piedalījās 13 500 dziedātāju un 4000 dejotāju, apliecināja mūsu mākslinieciskās pašdarbības izaugsmi, kas to padara par svarīgu tautas estētiskās un sabiedriskās audzināšanas spēku. Profesionālu līmeni mūsu republikā sasnieguši 25 Tautas kori un 20 pašdarbības deju ansambļi. Dziesmu karā spožus panākumus guva jauktie kori «Daile», ko vada G. Kōkars un LVU studentu koris «Juventus» D. Gaiļa vadībā. Zīmīgi, ka blakus šiem Tautas koriem pirmo vietu ieguva arī Cēsu skolotāju koris «Beverīna» I. Kokara vadībā. So un vēl daudzu citu kolektīvu sniegumi dziesmu karā nepārprotami liecina par mūsu pašdarbības koru mākslinieciskā līmeņa pacēlumu, par lielu un auglīgu darbu, ko tie veic tautas estētiskajā audzināšanā. Vislielāko atzinību pelna mūsu čaklie, aizrautīgie kordirigēti, kuru saime pēdējos gados guvusi spēcīgu papildinājumu ar jauniem, padomju augstskolās izaugušiem kadriem.



Deju svētku virsvadītājs U. Zagata
un virsdiriģents J. Ozoliņš

Svētku prieku nespēj dzēst pat spēcīgais lietus





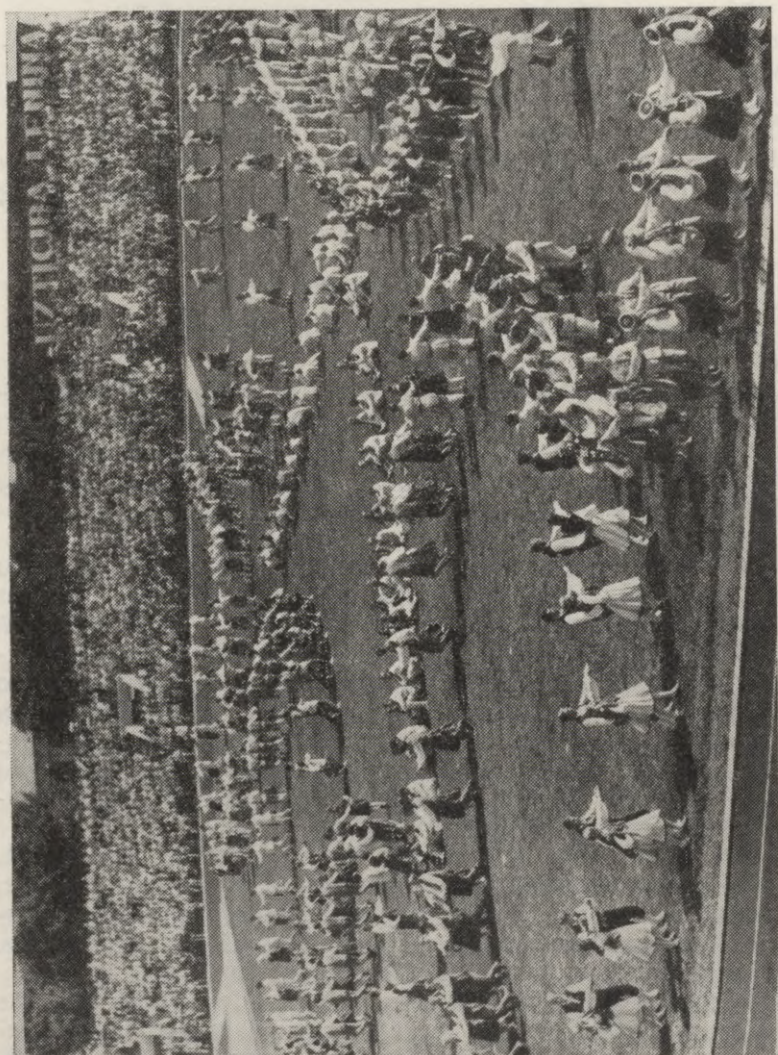
«Dzintarkrasta puīši» V. Ozola horeogrāfijā



Apvienotā pūtēju orķestra virsdiriģenti G. Ordellovskis un J. Krisbergs un Deju svētku virsvadītājs A. Lembergs

Jubilejas gadā manāmi aktivizējušies mūsu labāko pašdarbības koru kontakti ar klausītājiem. Kolektīvi regulāri piedalās koncertdzīvē, viesojas ārpus republikas, arī ārzemēs. Tā 1970. gadā sieviešu koris «Dzintars» viesojās Čehoslovākijā, vīru koris «Dziedonis» — Polijā, Popova radorūpnīcas vīru koris «Auseklis» — Polijā. Savukārt mūsu republikā ciemojās Čehoslovākijas skolotāju sieviešu koris un Polijas dzelzceļnieku vīru koris.

Dziesmu svētku laikā un viss Ļeņina piemiņas gadā dzirdētais repertuārs vēlreiz apliecināja reālistiskās, visiem saprotamās mūzikas nedalīto uzvaru, tās pārākumu pār dažādiem «modernisma» izpaudumiem, kuri nespēj izteikt spēcīgas, tautu savīļņojošas revolucionāri humānistiskas jūtas un idejas. Pārliecinājāmie arī par pilsoniski aktuālās, politiski saturīgās tematikas nozīmi, par tās auglīgo, stimulējošo ietekmi uz komponistu daiļradi, uz mūziķu un klausītāju kontaktiem. Ar to Ļeņina jubilejas gads palīdz vēl vairāk nostiprināt veselīgās, patiesi progresīvās tendences mūzikā, ietekmējot tās tālāko attīstību arī nākamajos gados.



Deju svētku kopskats

PAR MŪZIKAS VIRZIENIEM BALTIJAS PADOMJU REPUBLIKĀS

Šī raksta galvenais uzdevums — sistematizācija. Tas ir mēģinājums apkopot esošās atziņas par latviešu, lietuviešu, igauņu mūzikas stilu beidzamajos gadu desmitos, atrast vienu otru papildu raksturojumu un uzskicēt virzienu attīstības ainu. Baltijas republiku mūzikas beidzamā divdesmitgade ir jau mūsu muzikoloģijā pietiekami skaidri fiksēta un aprakstīta, lai būtu iespējams šo periodu vispārināt un to aplūkot padomju un cittautu 20. gs. muzikālās klasikas fonā. Ir pienācis laiks iet tālāk par empīriskiem raksturojumiem un arī mūsu tuvākajā apkārtņē notiekošos muzikālos procesus saukt tajos vārdos, kuri ir vispārpieņemti (vai arī uz laiku tiek lietoti) mūzikas pasaulē. Lai to varētu, ir nepieciešams atrast idejiski estētiskos avotus ikvienam stilam, metodei un virzienam, ir nepieciešams svarīgākās parādības salīdzināt ar radniecīgām parādībām citās mūsdienu mūzikas kultūrās vai citos mākslas veidos, kā arī atrast savstarpējās ietekmes un mijiedarbību.

Soreiz tikai pašās galvenajās līnijās jācenšas noskaidrot, kādi vadošie virzieni raksturoja mūsu mūziku 40. gadu beigās; kas principiāli jauns šai ziņā parādījās sekojošajos gadu desmitos; kādas tālākas izmaiņas ir pārdzīvojuši kā iepriekšējie, tā arī jaunie virzieni, par ko tie ir kļuvuši šodien.

Stils, metode, virziens — šie ir trīs centrālie jēdzieni mākslas zinātnēs un estētikā, taču to izpratne pagaidām nav pilnīgi vienāda, nav viennozīmīga. Tā, piemēram, vienu un to pašu jēdzienu (piemēram, stilu) viens autors attiecina uz mākslas saturu, cits — uz formu utt. Lai nebūtu pārpratumu, šie trīs jēdzieni tiks lietoti tikai tajās nozīmēs, kādas tiem ir izstrādājis

mākslas zinātnu doktors A. Sohors rakstā «Stils, metode, virziens» 1965. gadā.¹ Stils attiecas tikai uz mākslas darba formu, izteiksmes līdzekļu kompleksu, ar tā palīdzību komponists realizē savu iecerēto tēlu sistēmu. Metode ir mākslinieciskās atspoguļošanas paņēmieni, kas saistīts ar mākslinieka pasaules izjūtu. Nav grūti iedomāties pazīstamākās — romantisko, reālistisko, impresionistisko, ekspresionistisko u. c. metodes. Virziens ir metode tās konkrētajā vēsturiskajā izpausmē un paveidā, piemēram, 19. gs. pirmās puses romantisms vācu mūzikā.

*

Vispirms jautāsim, kas stila ziņā raksturoja Baltijas republiku mūzikas kultūru pirms diviem gadu desmitiem, ar ko iezīmējās 40. gadu beigu un 50. gadu sākuma muzikālā daiļrade. Atbildot uz to, būs jāatzīst, ka toreiz mūsu mūzikai bija raksturīga zināma daiļrades stilu vienādošanās un par vadošo kļuva virziens, kurš visai jūtami akcentēja iepriekšējo mūzikas laikmetu tradīcijas. Šis virziens stipri vien balstījās tajos izteiksmes paņēmienos un estētiskajā skatījumā, ko bija izstrādājusi gan nacionālā mūzikas klasika, gan arī tās svarīgākie avoti — 19. gs. krievu klasiskais mūzikas reālisms un Rietumeiropas romantisma klasiskie sasniegumi. Visredzamāk tas izpaudās simfonijā un citos simfoniskajos žanros. Uzplauka gleznaini aprakstošais programmatisms un ainaviski žanriskā simfoniskā metode; specifiski simfoniskās muzikālās dramaturģijas loma mazinājās, atdodot vietu episkam un žanriskam stāstījumam, — ir vietā runāt par simfonijas zināmu dedramatizāciju; simfoniskajā mūzikā pastiprināti ieplūda folkloras materiāls, pie tam galvenokārt citējumu veidā, sekojot Varenās kopas izstrādātajiem principiem.

Kāds bija cēlonis šīm retrospektīvajām tendencēm? Tiesa, pēckara gados Baltijas republiku mūzikā liels īpatsvars bija vecākās — klasiķu paaudzes komponistiem: Artūram Kaņam, Alfrēdam Kalniņam, Jāzepam Mediņam un citiem, kuri joprojām izkopa savas jau par klasiskām kļuvušās daiļrades stila tradīcijas. Tomēr ne tas bija galvenais cēlonis. Tāpat kā visā padomju mūzikā, tradicionālistisko tendenču galvenais iemesls

¹ A. Сохор. «Стиль, метод, направление». Сборник «Вопросы теории и эстетики музыки», вып. IV, Ленинград, 1965.

bija PSKP CK 1948. gada 10. februāra Lēmuma izkropļojums, administrējošā kritika, kura reālismu mūzikā identificēja ar programmatismu un atzina, ka iztēlojošs skaņuraksts ir pārāks par visiem citiem muzikālās izteiksmības paņēmieniem; tāpat kā tēlotājmākslā, tika izplatīts uzskats, ka «peredvižņiku» māksla esot vienīgais īstais reālisms un tāpēc tā jāatdarinot, tā arī mūzikā par visvēlamāko daiļrades metodi uzlūkoja Varenās kopas reālismu. Lūk, dažas to gadu mākslinieciski redzamākās, stilistiski patstāvīgākās simfonijas, kurās arī tomēr ir izpaudusies laikmeta normatīvā estētika, — J. Juzeļūna Otrā simfonija (1949), J. Ivanova Sestā («Latgales») simfonija (1949), E. Kapa Otrā («Igauņu») simfonija (1954), Ā. Skultes Pirmā simfonija «Par mieru» (1954).

Pazīstamais Ļeņingradas muzikologs H. Orlovs grāmatā «Krievu padomju simfonisms» kaismīgiem vārdiem runā par nelabvēlīgo ietekmi, ko tā laika mūzikas dzīves neveselīgā atmosfēra izraisīja gan visā padomju mūzikā kopumā, gan arī tās atsevišķajās nacionālajās skolās. Par nupat minētajām (un arī citām) nacionālajām padomju simfonijām viņš raksta: «... Pildīdamas svarīgu lomu padomju mūzikas nacionālo stilu uzplaukumā, tās nedeva jūtamu ieguldījumu simfoniskās metodes attīstībā un to lielo idejiski māksliniecisko uzdevumu risināšanā, kuri pēckara gados izvirzījās padomju mākslai.»¹

Ne gluži tik smagus pārmetumus H. Orlovs adresē J. Ivanova Sestajai un Ā. Skultes Pirmajai simfonijai, kurās viņš saskata un atzīst «centienus skart vērienīgu, konfliktējošu problemātiku»². Tomēr, viņa vārdiem runājot, arī tās «nespēja aizpildīt pārrāvumu, kas bija radīts padomju simfonijas dabiskās attīstības līnijā; kara gadu sasniegumi, jaunu auglīgu ideju aizsākumi tika turēti zem pūra, iepriekšējā perioda vispārējais mākslinieciskais līmenis ne tuvu netika sasniegts»³.

Tiešām, ar šodienas acīm atskatoties uz to periodu, nevar tajā nepamanīt jūtamu stila vienkāršotību un biklu turēšanos pie senajiem klasiskajiem risinājumiem. Iepriekšējo gadu simfoniskās dramaturģijas sasniegumi īstenības aktuālo konfliktu atveidošanā tagad uz laiku izslidēja no komponistu rokām, un jau pati lielās formas kompozīciju tematika vairījās šos konflik-

¹ Г. Орлов. «Русский советский симфонизм». Изд. «Музыка», 1966, 273. lpp.

² Turpat, 273. lpp.

³ Turpat, 275. lpp.

tus skart. Zīmīgi, ka pat kara tēma, t. i., tā tēma, kurā tolaik ietvērās ļaužu izjūtu un domu dziļākie vilņojumi, uz zināmu laiku bija izzudusi. Simfonisma dedramatizācija noveda pie tā, ka simfonija arvien vairāk tuvinājās simfoniskajai svītai, bet instrumentālais koncerts (pirmā kārtā — lietuviešu), vairoties no konfliktējoša satura, aizvirzījās rapsodiskumā un nacionālās savdabības ārējās, dekorējošās izpausmēs. Pat dramatiski visvairāk izvērstajos tā laika skaņdarbos — Ā. Skultes Pirmajā un J. Ivanova Sestajā simfonijā — ir jūtams, ka iekšēji patstāvīgu iztēlojošu vai emocionāli ekspresīvu epizožu secīgs, pakāpenisks izklāsts tomēr dominē pār domas attīstību vienotā un nepārtrauktā konfliktējošu pretmetu savijumā.

Jāpasvītro, ka ar teikto nebūt netiek apstrīdētas minēto simfoniju mākslinieciskās kvalitātes. Komponistu izvēlētās (precīzāk — laikmeta apstākļu noteiktās) metodes ietvaros šīs simfonijas sasniedza ievērojamu estētisku rezultātu, tas it īpaši sakāms par J. Ivanova Sesto simfoniju — manuprāt, mākslinieciski vispilnīgāko tā laika simfonisko opusu. Nav šaubu, ka arī jau pati šo minēto simfoniju rašanās bija fakts ar svarīgu idejiski politisku nozīmi. Taču runa ir par to, ka, sekojot šai metodei, tradīcija un priekšteču pieredze ņēma virsroku pār laikmeta jaunās, aktuālās dzīves izjūtas atveidojumu, par dzīves satura ietveršanu tiešākā, pagātnes māksliniecisko domāšanas formu mazāk nosacītā izteiksmē. Tādēļ šī metode nebūt netuvināja komponistus mūsdienu konfliktējoši dramatiskajam simfonismam, t. i., tai metodei, kura ir nepieciešama, lai specifiski muzikāli, simfoniski (nevis programmatiskā iztēlojumā) atveidotu mūsu laikmeta dzīves aktuālo problemātiku plašā filozofiskā tvērumā. Šis solis atpakaļ jeb — H. Orlova vārdiem — pārrāvums simfonisma dabiskajā attīstībā ir labi redzams, ja salīdzinām J. Ivanova Sesto simfoniju ar viņa Piekto un pat Ceturto simfoniju. Tieši šīs pēdējās divas bija tās robežzīmes, līdz ar kurām latviešu simfoniskā mūzika pirmo reizi spēja filozofiski dramatiskā tvērumā pacelt mūsu laikmeta vērienīgās sociālās un psiholoģiskās tēmas — mūsdienu cilvēces attīstības gaitu, kara un miera antitēzi, aktuālās dzīves īstenības pretmetu drūzmā sevi apliecinātāju un dzīves progresu izcīnītāju cilvēka personību. J. Ivanova Ceturtā simfonijā «Atlantīda» (1941) šis saturs vēl bija šifrēts ar simboliku, tomēr konfliktu dziļums un dramatiskā kvēle pauda sava laikmeta kolīzijas. Kara iespaidu zīmogatajā Piektajā simfonijā īstenības mākslinieciskā atklāsme vairs nav simboliski šifrēta, ir tiešāka. Šī opusa valoda un

dramaturģija sniedz laikmeta iezīmju jaunu un svaigu muzikāli žanrisko vispārīnājumu, un šajā apstākļi ir simfonijas principiālais novatorisms, radošās metodes progresīvais raksturs.

Atšķirībā no tā Sestajā («Latgales») simfonijā J. Ivanova metodi raksturo episks, žanriski ainavisks simfonisms, gleznaini aprakstošs programmatisms. Ja iepriekšējās simfonijas degpunktā bija sava laika personība, kura asi izjūt laikmeta komplikētību un pretišķības un kaismīgi iesaistās pretpēku cīņā, tad tagad cilvēka personības emocionālo pasauli nosedz tautas dzīves kā objektīva dotuma notēlojums, par skaņdarba galveno tēmu ir kļuvusi tautas pagātne — gan attāla, gan nesena — episkā, tautiski objektīvā pavērsienā. Tas ļauj atgriezties pie klasiskā izauklētajām episkām un tēlojoši vēstošām izteiksmes formām. Komponists uz laiku atiet no sava laikmeta īstenības konfliktiem un atrod mierīgāku pamatu tajā noturībā, dvēseles skaidrībā un skatījuma objektivitātē, kura piemīt folkloriski tautiskai pasaules uztverei un kuru vispilnīgākās formās ir izslīpējusi A. Borodina — N. Rimska-Korsakova episki žanriskā simfoniskā metode. Arī J. Ivanova nākamajai — Septītajai simfonijai (1953), kura runā ne vairs par atbrīvošanās cīņām pagātnē, bet pievēršas šodienas jaunradoša darba tēmai, ir daudzējādā ziņā raksturīga minētā izteiksmes objektivitāte — individuāli psiholoģiskā elementa pakļaušana tautiski objektīvajam, lai gan kopumā šis simfonijas tēlu loks ir visai plašs. Vēlreiz jāpasvītro, ka te nebūt netiek apšaubītas Sestās un Septītās simfonijas mākslinieciskās vērtības, bet tiek vienīgi norādīts uz tajās pielietoto metodi, kura manāmi atšķiras no J. Ivanova simfonisma attīstības pamatlīnijas. Ja jārunā par šo simfoniju mākslinieciskajām kvalitātēm šaurākā nozīmē, tad tās pieder stilistiski tīrākajiem un emocionāli estētiskā ziņā pašiem līdzsvarotākajiem komponista skaņdarbiem.

Taču visas minētās simfonijas, kā arī virkne citu Baltijas republiku komponistu skaņdarbu 40. gadu beigās un 50. gadu sākumā veica kādu svarīgu idejiski estētisku uzdevumu, kuru nav ņēmis vērā H. Orlovs, bet kurš ir jāatzīmē, lai raksturotu toreizējo daiļrades virzienu. Balstoties uz vispārnozīstamajiem, jau iepriekšējā laikmetā izstrādātajiem tautiskuma izpausmes paņēmieniem, tāpat arī izmantojot episko elementu kā izseno tautas kopības izjūtas nesēju, šis virziens ieguva kādu izcili svarīgu un toreizējos pēckara dzīves stabilizēšanās vēsturiskajos apstākļos visai likumsakarīgu īpašību. Proti, ar šo nedaudz tradicionālo nacionāli klasisko virzienu (un jau ar tā folklorisko

stilu) pašas jaunākās padomju tautas — Baltijas tautas — sevi apzinājās un sevi apliecināja kā savdabīgas sociālistiskas nācijas. Arī tāda ir šī mūzikas virziena nozīme, un tā redzama ne vien simfonijās, bet savdabīgi arī pirmajās latviešu padomju operās un baletos. Piemēram, Ā. Skultes baletā «Brīvības sakta» šīs tautas jaunās dzīves pašapliecinājums visvairāk izpaudās ļoti viengabalainajā, krāšņajā un reprezentablajā nacionālajā stilā. Savukārt M. Zariņa operā «Uz jauno krastu» pēckara gadu Latvijas lauku ļaudis, viņu cīņas un darbs tika pacelti tādā redzamā muzikāli estētiskā vispārinājumā, ka spēja piepildīt operas, t. i., visprasīgākā un augstāk attīstītā muzikāli skatuviskā žanra formu, un, lai arī tas realizējās samērā tradicionālā izteiksmes līdzekļu valodā, tomēr ar to tika sasniegts laikmeta dzīves liels pozitīvs apliecinājums.

Arī turpmākajos gados mūsu republiku mūzikā neizzuda tā daiļrades virziena iezīmes, kurš jau iepriekšējā laikmetā bija apstiprinājies kā tautas dzīves un centienu paudējs. Tas labi redzams strāvījumos, kuri turpināja izmantot nacionālā romantisma un it īpaši klasiskā reālisma metodes. Te ar zināmām tiesībām var pieskaitīt, piemēram, E. Kapa, G. Ernesaksa operas. Bet vēl spilgtāk tas izjūtams kora mūzikā, kur vēl līdz šai dienai stipras ir episkas kora (it īpaši vīru kora) dziesmas nacionāli klasiskās tradīcijas, kas pauž raksturīgo tautiski objektīvo dzīves uztveri. Šis kora mūzikas virziens nedaudz tradicionālā pavērsienā izteic senso, katras tautas dzīlēs izaugušo visu vienkāršo un vīrišķīgo cilvēku kopības un solidaritātes ideālu, šim mērķim — tāpat kā vienmēr — arī tagad izmantojot raksturīgo tautiski episko izteiksmi. Tas uzskatāmi apstiprinās, piemēram, pat samērā jaunā latviešu komponista Valtera Kaminska skaņdarbos korim, kā arī dažu citu mūsdienu kora dziesmas meistarū jaunradē.

Taču Baltijas republiku simfonisms drīz vien atteicās no šī virziena ar tā retrospektīvajām tendencēm.¹ Bet, pirms aplūkojam simfonisma tālākos sazarojumus, pieskarsimies vēl vienai H. Orlova tēzei. Šis autors raksta, ka 40. un 50. gadu mijā simfoniskās mūzikas nacionālais stils tika izprasts pārlietu šauri — kā folkloras motīvu ieviešana, sekojot pārbaudītiem

¹ Arī Marģera Zariņa operā «Zaļās dzirnavas» (1958) mūzikas tautiskums vairs nesaistās ar vienlaidu, nemainīgu kolorītu un vairs nav iekšēji nediferencēts gatavs dotums, — te dažādi tautas un sadzīves mūzikas elementi galvenokārt kalpo atšķirīgiem sociālo slāņu, paaudžu psiholoģiskiem u. c. raksturojumiem, tautiskums ir sociāli un psiholoģiski diferencēts.

Varenās kopas izstrādātiem paņēmieniem, un ka tas noveda pie nacionāli krieviskās izteiksmes krīzes padomju mūzikā. Tajā pašā laikā Baltijas nacionālajām mūzikas skolām, pēc H. Orlova domām, šāds stāvoklis neko nekaitēja, jo «te folkloras iedzīvinājums instrumentālā mūzikā bija pagaidām pieticīgs, šai jomā bija uzkrājusies nesalīdzināmi mazāka pieredze. Šīm skolām te nebija stabilu tradīciju, kas apjomā un nozīmīgumā kaut attālu līdzinātos krievu instrumentālās mūzikas gadsimtiem ilgajām nacionālajām tradīcijām. Šīs tradīcijas tikai sāka veidoties, un tādēļ komponistiem nedraudēja sastingums nacionāli stilistiskā kanonā. 1948. gada pasākumi krasi kāpināja viņu interesi par folkloru, pastiprināja nacionālās iezīmes instrumentālajā daiļradē, bet krievu klasiskā mūzika viņiem noderēja par spilgtu piemēru.»¹

Tāds viedoklis neliekas pareizs. Krievu klasiskā mūzika bija paraugs latviešu mūzikas nacionālā stila izstrādāšanai jau pagājušā gadsimta 80. gados (A. Jurjāna simfoniskās «Latvju dejas»). Nav tiesa, ka nacionāla instrumentāla stila tradīcijas mūsu gadsimta 40. gadu beigās Baltijas republikās tikai sāka veidoties, jo līdz tam laikam taču vairumu savu nozīmīgāko darbu bija jau devuši arī Alfrēds Kalniņš, Jāzeps un Jānis Mediņi, Artūrs Kaps, Heino Ellers un citi. Turklāt, ja pieņemam izplatīto uzskatu, ka Jāzepa Vītola simfoniskā svīta «Septiņas latviešu tautas dziesmas» (1903) ir pat ietekmējusi A. Ļadova «Astoņu krievu tautas dziesmu» (1905) stilu, tad jāatzīst, ka tādas nacionālā stila tradīcijas, kas «kaut attālu līdzinātos» — ja ne apjomā, tad nozīmīgumā — krievu mūzikas nacionālajām tradīcijām, mums 40. gadu beigās tomēr bija. Tādēļ arī Baltijas republiku mūzikai draudēja līdzīgs «sastingums nacionāli stilistiskā kanonā». Zināmā mērā tā arī notika. Nevar taču neatzīt, ka mūsu muzikālo kultūru — tai skaitā jaunrades nacionālā stila attīstības līmenis jau toreiz ļāva sākt citu — dziļāku tautiskuma un nacionālās savdabības formu izstrādāšanu. Taču prasības pēc obligātām nodevām pagātnei, ko toreiz uzstādīja nacionālā stila veidošanā, savā ziņā nobremzēja šo procesu. Folkloras izmantošana simfonijās citātu vai aptuvenu citātu veidā pat veicināja vispārējas antipātijas pret mūzikas nacionālo raksturu zināmā daļā jauno, antiromantiski noskaņoto komponistu, jo šādi nacionālās savdabības līdzekļi nepārprotami pauda iepriekšējā mūzikas laikmeta, iepriekšējā gadsimta mūzikas garu.

¹ Г. Орлов. «Русский советский симфонизм». Изд. «Музыка», 1966, 272. lpp.

Jaunu nacionālā stila formu izstrādāšana apstājās, un sastin-gums šai ziņā tika pārvērtēts tikai vēlāk, kad komponisti no jauna droši un svabadi pievērsās nekanonizētiem folkloras pa-raugiem un uzsāka neortodoksālu to pielietojumu profesionālajā mūzikā.

*

Sākot ar 50. gadu vidu, šis pēckara perioda nacionāli kla-siskais virziens, ieguvis vispilnīgāko izpausmi simfonijas, sim-foniskās poēmas un koncerta žanrā, dažu vidējās paaudzes kom-ponistu daiļradē pāraug konfliktejoši dramatiskā, filozofiskā simfonismā. Šādu pavērsieni noteica, pirmkārt, atjaunotā inte-rese par subjektīvi psiholoģisku izteiksmību mūzikā, par per-sonības problēmu. Literatūrzinātnē neapstrīdama ir kļuvusi atziņa, ka 50. un 60. gadu padomju literatūras galvenā tendence ir bijusi cilvēka personības izvirzīšana uzmanības centrā. Varam teikt, ka līdzīgs process bija ne mazāk būtisks arī mūzikā. Sim-fonijas ceļš — vismaz viens no ceļiem — uz laikmeta savilņojošo sociāli vēsturisko, filozofisko problēmu apguvi ir mūsu mūzikā gājis caur subjektīvās ekspresijas atjaunināšanu, caur psiho-loģiskā elementa atraišanos. Tas arī saprotams, jo lielāka uzmanība personības iekšējai pasaulei ļāva traktēt visā daudz-veidībā arī cilvēka vietu vēstures griežos, tā attieksmes pret sabiedrību, bet to jau parasti arī dēvē par filozofisko tematiku mūzikā. Ne velti starp J. Ivanova žanriski episko Septīto sim-foniju un viņa pirmo filozofiski dramatisko opusu — Devīto simfoniju radās nepārprotami psiholoģiskā Astotā simfonija. Šis pavērsiens kļūst jo saprotamāks, ja atceramies, ka 40. un 50. gadu mijas simfonijās subjektīvais elements bija pakļauts tautiski nacionālās dzīves uztveres objektivitātei. Pat tur, kur komponisti tiecās runāt par personisko, individuālo, mūzika pauda tikai tipisko, vispārējo, bieži — episko. Šādu objektivitāti dažkārt uzskata par dzīves patiesības izšķirošo priekšnotei-kumu, par mākslas ideālu. Taču jāievēro, ka šai objektivitātei ir arī ēnas puses — nepietiekama individualizācija, nevērība pret atsevišķo, specifisko. Ar episko vien mūzikā nevar pateikt visu nedz par sabiedrību, nedz par individu, jo tas nesniedz pietie-kamu diferenciaciju starp vispārējo un atsevišķo, tātad nespēj atveidot drāmu.

Kā jau atzīmēts, šo objektivā elementa valdonību pār indi-viduālo toreiz noteica iepriekšējā laikmeta estētisko normu un

māksliniecisko līdzekļu kundzība, tai skaitā pārlietu cieša turēšanās pie krievu klasiskās mūzikas izteiksmes paņēmieniem. Retrospektīvās tendences aizkavēja intonatīvās atjaunināšanas procesu. Palika tikai viena iespēja — piesardzīgi atsvaidzināt tautiski nacionālā stila un 19. gs. beigu klasiskā reālisma sen aprobēto intonatīvo valodu — un šī iespēja tika godam izmantota. Meistarīgs skaņkārtiskais niānsējums izraisīja tīkamu folkloras aromātu, izsmalcināja izteiksmi, bagātināja kolorītu. Taču mūzikas satura patiesa atjaunošanās notika tikai līdz ar intonatīvās domāšanas maiņu — tā piešķīra jaunu izteiksmību gan harmonijai, gan ritmam, gan formai.

Interese par sava laika cilvēka iekšējo pasauli lauza ceļu vispirms lirikā. Un, ja atkal meklējam piemērus J. Ivanova simfoniskajā mūzikā, tad redzam, ka šis process bija pakāpenisks, — ne uzreiz atjaunojās liriski psiholoģiskā simfonisma vaibsti, kas kādreiz jau bija izpaukušies viņa Trešajā, bet pēc tam ar pilnu spēku Piektajā simfonijā. Šis pakāpeniskais subjektīvi psiholoģiskās ekspresijas padziļinājums izraisīja tādu izcilu un savdabīgu simfoniskā *Andante* paraugu kā viņa Astotās simfonijas trešā daļa, kur klasiski stingrajā emociju grožojumā mūs it kā apņēma Baha un Hendeļa mākslas gars, tās vispārinātais patoss, svinīgi runājošas izteiksmes objektīvais kaismīgums. Jāatzīmē, ka arī turpmākajā daiļradē līdz pat mūsu dienām komponista lirikai joprojām nekļūst sveša arī objektīva izteiksme, ko uzveram gan kā klasiskus vaibstus, gan arī visbiežāk kā tautas mūzikas zemstrāvu. Te skaidri izpaužas viņa centieni sintezēt subjektīvu emocionalitāti ar ārpuspersoniskiem, nacionāliem, ētiskiem un estētiskiem priekšstatiem.

J. Ivanova daiļradē šī jaunā intonatīvā — un reizē ar to arī tonālā, harmoniskā, polifoniskā, metroritmiskā — domāšana pirmo reizi ar pilnu spēku izpaužas viņa Devītajā simfonijā (1960). Vēl pirms tam 1958. un 1959. gada koncertsezona tika par jaunu izpildīta un reabilitēta viņa 5. simfonija. Arī nākamās — Desmitā, Vienpadsmitā un Divpadsmitā — virziena ziņā pilnīgi pieder mūsdienu filozofiski dramatiskajam simfonismam. Bez programmas, bet it kā ar slēptu programmatismu tajās tiek skarti laikmeta lieli notikumi, mūsdienu pasaules un apkārtnes dzīves konflikti. To centrālā problēma — cilvēks mūsdienu pasaulē. Dzīves parādību un laikmeta vaibstu žanriskai vispārināšanai komponists tagad aktīvāk izmanto līdzekļus, kas izstrādājušies 20. gs. mūzikā: steidzinātu un asi kontrastainu metroritmisko pulsu, aktīvi motoriskas kustības formas, lineāru

polifoniju utt. Tomēr viņa filozofiskais simfonisms saglabā ciešas saites ar romantisko metodi, un tas izpaužas raksturīgajā liesmaini kvēlajā emocionalitātē, tipiski romantiskajos kontrastos, harmonisko krāsu patstāvīgajā izteiksmībā, poētiskajā, nereti dziesmotajā noskanīgumā. No otras puses, J. Ivanova mūzikā pat visaugstākajos tās filozofiski dramatiskajos vispārinājumos ir izjūtama savdabīga liriski episkā un ainaviskā simfonisma zemaugsne ar tā iztēlojumu, stāstījumu, juteklisko krāsainību.

Filozofiski dramatiskajam problēmu simfonismam pieder arī Eduarda Balša «Dramatiskās freskas» vijolei, klavierēm un simfoniskajam orķestrim (1965), un daudz no tā, kas teikts par šo virzienu J. Ivanova daiļradē, var zīmēties arī uz lietuviešu meistarū. Taču abi komponisti ir nonākuši pie filozofiski dramatiskā simfonisma pa atšķirīgiem ceļiem, un tas nosaka individuālas atšķirības viņu daiļrades metodē: J. Ivanovs ir daudz radījis liriski episkā, ainaviskā simfonisma jomā, bet E. Balsis ir visvairāk pazīstams instrumentālā koncerta žanrā, un «Freskas» būtībā ir mēģinājums pārkausēt ierastās koncertmūzikas formas un līdzekļus konfliktējoši dramatiskā problēmu simfonisma mērķiem. Tādēļ «Freskās» nemeklēsim to ainaviskā simfonisma bāzi, par kuru var runāt pat pašos filozofiskākajos J. Ivanova opusos. E. Balsis lielā mērā atsakās no poētisku asociāciju valodas, skaņējuma krāšņuma patstāvīgās lomas un poēmas veida stāstījuma, bet toties vairāk paļaujas uz specifiski muzikālajiem līdzekļiem: kontrastu dramaturģiju, instrumentālās faktūras izteiksmību, formas attīstības loģikas spēku. Citiem vārdiem, neraugoties uz sasprindzināto dramatismu, «Fresku» mūzika nezaudē it kā koncertējošu raksturu, sliecas uz diezgan abstrahētu, kā mēdz tekt, «absolūtas mūzikas» izteiksmību. Šīs īpašības tai piešķir nedaudz askētiska instrumentālisma un Brāmsu atgādinošas nopietnības vaibstus, kā arī liek atcerēties, ka E. Balsis pie liela stila filozofiski dramatiskā simfonisma ir nonācis caur instrumentālā koncerta formām. Taču «Fresku» emocionālā atmosfēra kopumā izjūtama kā pilnīgi laikmetīga, tajā virmo šodienas pasaules pretmeti.

*

Tādas ir spilgtākās izpausmes tam virzienam latviešu un lietuviešu mūsdienu mūzikā, ko var apzīmēt par filozofiski dramatisks simfonismu. Taču līdzās tam Baltijas republiku mūzikā nav izzudis arī gleznaini tēlojošais, liriski episkais simfonisms. Tā

tradīcijas attīsta, piemēram, Ādolfā Skultes Trešā un Ceturtā simfonija, lai gan tajās jūtami izpaužas arī vispārināti dramatiskā simfonisma metode. Spilgtāko stilistisko un estētisko svaiģumu šajās simfonijās rada raksturīgā gleznaini tēlojošā izteiksme, kam ģenēze postimpresionisma mūzikā. Ne tik daudz iedziļināšanās mūsdienu cilvēka subjektīvi emocionālajā, psiholoģiskajā pasaulē veido šīs mūzikas saites ar laikmetu, bet gan pirmā kārtā empīriski tiešais, vietumis it kā priekšmetiski tveramais ārējās pasaules parādību un norišu muzikālais iedziņinājums. Gleznieciski krāšņos, dekoratīvi spilgtos aktuālās īstenības muzikālajos gleznojumos skan prieks un tīksme izjust krāsu, gaismas, kustību dzīvo realitāti. Un šajā ār pasaules empīrisko parādību aizrautīgajā tēlojumā izpaužas spilgti pozitīva dzīves uztvere, optimistisks laikmeta apliecinājums. Vēl redzamāk kā simfonijās šī Ādolfā Skultes radošās metodes iezīme izpaužas viņa baletmūzikā, it īpaši baletā «Negais pavasarī» (1967). Simfonijā šī iezīme parādās līdzās minētajām liriski episkā, nereti arī vispārināti dramatiskā simfonisma tradīcijām, un tas dara komponista simfonijas stilistiski ne gluži viendabīgas. Līdzīgus daiļrades metodes vaibstus atrodam arī igauņu vecākās paaudzes komponista Vilema Reimana Pirmajā simfonijā.

Gleznaini iztēlojošam, ainaviskam simfonismam pieder arī Eugena Ķapa Trešā («Pavasara») simfonija. Radošās metodes ziņā tajā ir saskatāma zināma pēctecība Grīga idilliskajam romantismam. Nedaudz tradicionālā intonatīvā domāšana, kas savā veidā raksturīga gan Ā. Skultes, gan arī E. Ķapa simfonijām, uzrāda, protams, neapšaubāmas saites ar tautas melosu. Taču par tautisko intonāciju stilistisko prototipu te kalpo tāds tautiskums, kurš ir jau ļoti būtiski, tā sakot, kultivēts un izsmalcināts nacionālā romantisma mūzikas virzienos, t. i., tā vai citādi disciplinēts un gludināts ar pagājušā gadsimta Eiropas mūzikas vispārējiem stilistiskajiem normatīviem — tonālajiem, harmoniskajiem, strukturālajiem utt. Manuprāt, tas nedaudz piešķir abu šo komponistu mūzikai estētiski retrospektīvu niansi, arī neraugoties uz pilnīgi aktuālo tematiku un tēliem. Taču ar to nav teikts, ka šādas muzikālās domāšanas ietvaros abi komponisti neveidotu katrs savu individuāli savdabīgu stilu. Veselā virknē mūsu republiku vidējās un vecākās paaudzes komponistu, kuru muzikālā domāšana nesaraujami saistās ar nacionālo romantismu un klasisko realismu, tieši Ā. Skulte un E. Ķaps ir individuāli spilgtas parādības.

Citādā ievirzē ir attīstīties gleznaini iztēlojošais simfonisms Juļa Juzeļņa daiļradē, it īpaši viņa Trešajā simfonijā «Cilvēka lira» (1965). Lai gan šīs vokāli instrumentālās simfonijas pamatā ir E. Mieželaiša filozofiskā dzeja, tā nav pirmā kārtā filozofisks, bet gan poētiskas izteiksmes skaņdarbs. Un tas ir saprotami, ja ievērojam filozofisko pārdomu un vispārinājumu ciešo saistību ar tēlaini konkrētu, it kā priekšmetisku liriku dzejnieka grāmatā «Cilvēks».

Jāatzīst, ka «Cilvēka liras» poētiskajā gleznainībā arī ir jūtams savdabīgs estētiskās uztveres priekšmetiskums. Tas izpaužas pirmā kārtā spēcīgā dabas izjūtā, ko mūzikā rada daudzās trihordu intonācijas, melodisko kontūru plastiskums un spilgtā asociatīvā tēlainība, kā arī harmoniju ornamentālā krāsainība. Šos labi pazīstamos tēlaini asociatīvā skaņraksta līdzekļus J. Juzeļņa mūzikā būtiski papildina viņa oriģinālā tonāli harmoniskā sistēma. Šī komponista paša izstrādātā sistēma, kas lielā mērā nosaka viņa skaņu audumu kā horizontālā (melodiskā), tā arī vertikālā (harmoniskā) dimensijā, kā zināms, ir lietuviešu folkloras senāko intonatīvi harmonisko īpatnību universalizācija un vispārinājums. Tādā veidā J. Juzeļņa mūzika vienojas ar tiem raksturīgajiem mākslas slāņiem, kuros ir atstājusi pēdas tāda estētiskā apziņa, kas vēl nav bijusi atbrīvojusies no gluži lietiskas, konkrēti priekšmetiskas estētiskās uztveres. Mūzika piesātinās ar tādu intervāliku, kas izsenis kalpojusi dabas izjūtas izteiksmei. Tas viss jūtami kāpina minēto pasaules uztveres priekšmetiskumu komponista mūzikā.

Tomēr ne tikai tēlu plastiska tveramība iezīmē J. Juzeļņa Trešo simfoniju. Tai ne mazāk raksturīgas ir plašas tēlaini poētiskas asociācijas. Citiem vārdiem, tās gleznainība ir ne vien vizuāla, bet arī asociatīvi simboliska, tā raisa priekšstatus par dzīves īstenības bagātību un krāšņo daudzveidību, izjūtu par iespējamo cilvēka esības piepildījumu saplūsmē ar dabu. Caur plastiski tvertiem dabas priekšstatiem likt sajūst cilvēka esības universālo raksturu — tā var vienā teikumā raksturot vārdiem grūti izsakāmo priekšmetiskas tēlainības un simbolikas vienību, kas — tāpat kā E. Mieželaiša dzeju — caurstrāvo J. Juzeļņa simfoniju, un tieši šī iezīme to visvairāk tuvina impresionismam. Tomēr tās impresionistiskais un romantiskais poētiskums nepārādās tikai kā gatavs dotums — kā tradīcija, bet gan kā precīza izjūtas fiksācija, kā oriģināla un dzīva poētiskā atmosfēra, ko nosacījusi paša komponista tiešā dzīves uztvere un konkrētā iecere. Šī simfonijas izteiksmes savdabība turklāt raksturo ne

tikai liriski kontemplatīvās lappuses, citiem vārdiem — kvartu un kvintu diatonisms veido ne tikai pastorāli (kā biežāk mēdz būt), bet ir pilnvērtīgs izteiksmes komponents arī trauksmaini enerģiskajos, heroiskajos un citos tēlos.

Taču atzīmēsim, ka «Cilvēka liras» dramatisms nepārsniedz objektīva skatījuma ietvarus, tas nav filozofiski dramatisks simfonisms, kam pieskārāmiem iepriekš. Te mūzikas noteicošais pamats ir gleznaina un žanriski tēlaina izteiksmība, kas aizvien meklē cilvēka personības un ārējās pasaules harmoniju. Nevis cilvēka iekšējās pasaules pretmetus un viņa pretrunīgo attieksmi pret ārpasauli tiecas ietvert šī mūzika, bet dzīvi, esību, dabu to viengabalainībā un personību kā šīs viengabalainības dabisku sastāvdaļu. Šādas objektīvas, panteistiski iekrāsotas izteiksmes tradīcija mūzikas attīstībā ģenētiski aizsniedzas vismaz līdz Borodinam. Bagātinājusies impresionisma ietekmē, tā nebija sveša arī 20. gs. pirmās puses mūzikai. Taču «Cilvēka lirā» šai izteiksmei atjaunotu svaigumu piešķir ciešās saites ar tautas muzikālo domāšanu un tautisko simboliku — mākslinieciskā atspoguļojuma līdzekļiem, kas šodienas Lietuvā ir kļuvuši par aktuālām mākslas iezīmēm. Tas liek izjust šo skaņdarbu kā saturā un formā pilnīgi laikmetīgu parādību.

*

Impresionisma iezīmes savdabīgā tautiski nacionālā pavērsienā raksturoja kora mūzikas spilgtāko stilistisko strāvojumu no 1955. līdz 1965. gadam. It īpaši tas sakāms par igauņu un latviešu kora daiļradi, kur šajos gados izveidojās pat jauns īpašs kordziesmas tips — gleznaini liriska kora impresija. Tās gleznainība slēpās koloristisko harmoniju smalkajā niansējumā, kur daudzie piesātinātie akordi izvirzīja priekšplānā tieši fonisko harmonijas izteiksmību. Trauslo, intīmo noskaņu radija visai apvaldītā liriskā jūtu izpausme, vairoties atklātas ekspresijas; trauslas liriskas noskaņas un sajūtas dominēja pār emocijām. Poētisko stāstošo raksturu nosacīja teksta smalkā poetizācija ar melodikas līdzekļiem — izsmalcināti plastiskas ritmointonācijas jūtīgi izsekoja katram dzejas vārdam, turklāt izraisot savdabīgu dabas tēlu impresionistisku tveramību. Tas tika sasniegts, starp citu, melodiski un harmoniski jūtīgi izceļot priekšmetiskām asociācijām bagātākos teksta vārdus. Līdzās tam visam šis kora dziesmas tips bija pilns tautas mūzikas aromāta — ne citātiem, bet tonāliem, intonatīviem un ritmiskiem elementiem. Šīs strāvas

redzamākie pārstāvji bija Aldonis Kalniņš un Veljo Tormiss — pēdējais it īpaši ciklā sieviešu korim «Rudens ainavas», — taču tai pieskārās gandrīz visi kora dziesmu autori.

Šis gadu desmits mūsu republiku kultūras dzīvē raksturojās ar akvareļglezniecības intensīvu uzplaukumu, ar noslieci uz intīmu izteiksmību lietišķās mākslas darinājumos un interjeru noformējumos. Uzplauka trausli liriska izteiksme un miniatūra forma dzejā, kas Igaunijā spilgti izpaudās «haika» formas lielajā popularitātē un jūtami iespaidoja vokālo liriku.

Tas viss liecināja par zināmu sabiedriskās estētiskās apziņas noslieci, par tieksmi uz empīriski juteklisku, priekšmetisku īstenības estētisko uztveri, par zināmu sajūtu pozitīvismu, kurš savā ziņā tuvs impresionistiskai uztverei.

Impresionistiskiem izteiksmes līdzekļiem ir redzama vieta arī V. Tormisa operā «Gulbju lidojums» (1966). Tajā pašā laikā šīs operas muzikāli poētiskais veidojums atšķiras no impresionisma kā metodes. Proti, šajā skaņdarbā valdošā impresionistiskā dabas uztvere, nepārprotamais «sajūtu pozitīvisms», kā arī savdabīgais visa notiekošā simbolisms — tas viss sniegts nebūt ne tiešā, viennozīmīgā uztverē un pārdzīvojumā, kā mēdz būt impresionisma klasiskajos paraugos. Mēs jūtam, ka autoram viss šis «impresionisms» kalpo tikai par raksturojuma līdzekli, jo mūzika skaidri pauž arī personāžu izjūtu un rīcības novērtējumu, un te slēpjas šīs operas intelektuālisms. Līdzīgs «netiešs impresionisms» nereti ir raksturīgs arī V. Tormisa vokālajām miniatūrām.

Atgriežoties pie impresionisma metodes ietekmes kora mūzikā, jāatzīst, ka līdz ar jo smalkāku tās izstrādāšanu un izkopšanu arvien vairāk atklājas arī šīs metodes vienpusība, un, sākot ar 60. gadu otro pusi, tā vairs neveidoja šī žanra pamatstrāvu.

*

Pievērsīsimies tiem Baltijas republiku mūsdienu mūzikas virzieniem, kuri jau 50. gadu vidū atteicās no romantiskās metodes.

Šāda veida pārmaiņas daiļrades metodē arvien izriet no kvalitatīvi jaunas muzikāli estētiskās apziņas un tātad — arī jauna mākslinieciskā dzīves skatījuma. Pats vispārīgākais cēlonis šai muzikālās domāšanas atjaunošanai, ko realizēja virkne jaunās paaudzes komponistu, protams, bija jaunas sabiedriskās apziņas

veidošanās. Dogmatisma kritika atbrīvoja jaunu radošu ideju un meklējumu straumi visās dzīves un apziņas sfērās. Arī zinātnē un mākslā atklājās jaunu, svaigu ideju avoti, kuri bija eksistējuši arī agrāk, bet vai nu bija palikuši nepamanīti, vai arī noklusēti. Mākslā, starp citu, tas bija 20. gadu padomju mākslas prakses un teorētisko ideju mantojums, kā arī zināma daļa no agrāk neievērotas 20. gs. aizrobežu progresīvās mākslas. Mūzikas jomā lielāka radoša stimula un parauga lomu ieguva lielāko padomju mūzikas novatoru Šostakoviča, Prokofjeva un dažu citu daiļrade, kura tagad tika pamatīgāk apgūta. Muzikālā stila radikālajos jauninājumos toreizējā jaunajā komponistu paaudzē sava loma bija arī gluži vienkārši radošas atbrīvotības apziņai, jaunas muzikālas tehnikas apgūšanas priekam, kā arī citām mazāk būtiskām, tai skaitā arī atdarinātājām tendencēm.

Ko īsti nozīmēja 50. gadu otrās puses jauno komponistu novatorisms? Lūk, redzamākie autori un opusi:

Eino Tambergs — *Concerto grosso* (1956) un turpmākie darbi;

Jans Koha — Simfoniskas prelūdijas (1956), Koncerts klavierēm un orķestrim (1958) u. c.

Jans Rētss — agrīnās simfonijas, Koncerts kamerorķestrim (1961);

Romualds Grīnblats — pirmās divas simfonijas (1955), balets «Rigonda» (1959);

Aļģis Bražinsks — Pirmais koncerts klavierēm un orķestrim (1960);

Arvo Perts — agrīnie darbi līdz «Nekrologam» (1960).

Kas bija tas jaunais, ko ienesa minētie komponisti? Stila ziņā šie autori, protams, nekad vienādi nebija, un jo atšķirīgākus ceļus viņi gāja turpmākajā daiļradē. Tomēr, kā jau tika minēts, viņus vienoja atteikšanās no romantiskās metodes. Kā tas izpaudās?

Bieži vien šo komponistu mūzikas valodas īpatnības saskata kāpinātā kontrastainībā, intensīvākā attīstībā, aktīvas ritmikas lomas pieaugumā, un tādas īpašības tai tiešām piemīt. Bet varam jautāt: vai gan kontrastu polaritāte, ritmikas bagātība un intensīva attīstība pati par sevi nav raksturīga arī daudziem romantiskās mūzikas paraugiem, protams, ja neaprobežojamies tikai ar idillisko romantismu? Manuprāt, lai apzinātos minēto darbu un ar tiem saistītā mūzikas virziena novatorismu salīdzinājumā ar romantismu, ir nepieciešams ievērot kontrastu un kon-

trastainības jauno kvalitāti mūsu 50. gadu otrās puses mūzikā. Uz šādu kontrastu jaunu kvalitāti nereti norāda D. Sostakoviča mūzika jau viņa agrīnajā daiļradē, taču plašākā nozīmē tā ir raksturīga ievērojamai 20. gs. mūzikas daļai vispār. Proti: kontrastu pretnostatījumu polaritāte neromantiskajā mūzikā runā ne vairs par reālā un ideālā duālismu, bet par to, ka labais un ļaunais, laime un ciešanas, dzīvība un nāve ir nedalāmi, vienoti. Ar to jaunā mūzika pauž it kā stihiski materiālistisku dzīves uztveri, it kā vairāk noskaidrotu, mazāk iluzoru īstenības skatījumu. Sapņu un ilūziju patstāvīgais īpatsvars mūzikā krasi samazinās. Dzīves bauda, skumjas, sapņi, jūsma par skaisto — šīs pilnasinīgās romantiskās emocijas kļūst mūzikai maz raksturīgas. Ideāli noskaņojumi un tēli vairs nekalpo par patvērumu no īstenības pretstatiem, un ar to vispārējais mūzikas kolorīts kļūst skarbāks, it kā vairāk sabiezināts. Labskanīgumam, kā arī simetrisku struktūru un formu graciozītai daudz mazāka loma. Sostakoviča, Honegera, Bartoka, Prokofjeva, Stravinska un dažu citu 20. gs. klasiķu darbu ievērojamā daļā, kuru tradīcijās izveidojās arī minētā Baltijas republiku komponistu grupa, šī kontrasta jaunā kvalitāte, caurvīdama visīkākajos skaņdarba audus, veido vienu no tām pamatiezīmēm, kas šos komponistus šķir no romantiskās metodes.

Ir iespējams saskatīt arī citas — detalizētākas atšķirības. Piemēram, neraugoties uz visu dzīves uztveres subjektīvo raksturu, tās vispārinājums mūzikā iezīmējas ar kāpinātu intelektuālismu; mūsdienu pasaules pretrunu un konfliktu sprieguma saasinātā uztvere netraucē apzināties dzīves īstenību kā pārskatāmu, loģisku sistēmu. Un vēl: klasiskās un romantiskās mūzikas paraugos redzamāku vietu aizņem liels skaits neitrālu detaļu, fons, kurš izceļ galvenos, būtiskos skaņdarba izteiksmes elementus; taču šodienas neromantiskajos mūzikas strāvojumos šādu neitrālu detaļu skaņdarbā ir daudz mazāk, — tematiskajai jēgai ir stingri pakļauti ne vien galvenie kopuma komponenti, bet arī detaļas. Tas redzams kaut melodikā. Proti, intonatīvā ekspresija ir kļuvusi patstāvīgāka, mazāk atkarīga no pierastākajām tonāli funkcionālajām saitēm, — melodiskie gājieni, to intervālika arvien mazāk tiek uztverta kā tonalitātes universālā, reglamentējošā likuma darbības sekas un kā kaut kas pats par sevi saprotams. Tas pats zīmējas arī uz rītmiku un struktūru — mazinās tipizētā melodiskā kustība un līdz ar to it kā palielinās intonatīvās izteiksmības «svars uz laika vienību», izteiksme atmet daudzvārdību un sabiezinās.

Līdzās tam visam šo 50. gadu otrajā pusē izvirzījušos komponistu grupu dažādi ietekmēja 20. gs. mūzikas redzamāko pārstāvju individuālās daiļrades īpatnības un, protams, arī tipoloģiskās — konstruktīvisms, neoklasicisms utt.

*

Šī jaunā mūzikas strāvojuma ietvaros drīz vien nodalījās trīs galvenās estētiskajā un stilistiskajā ievirzē skaidrākās līnijas.

Pirmo no tām veido komponisti, kuri savā daiļradē bagāti sintezē 20. gs. mūzikas klasikas stilistiskos līdzekļus un izteiksmes paņēmieni ziņā paliek šīs klasikas ietvaros. Jaunākie piemēri beidzamo gadu daiļradē: E. Tamberga opera «Dzelzs māja», J. Kohas Otrā simfonija, Imanta Kalniņa Pirmā un Otrā simfonija, O. Barskova balets «Inku zelts», V. Barkauska daiļrades agrinākā daļa. Šai stilistiskajai līnijai līdz šim piederējuši visi svarīgākie E. Tamberga un J. Kohas skaņdarbi. Tajā ietilpst arī minētie A. Perta un R. Grinblata agrīnie opusi.

Otrā līnija, radusies 60. gadu sākumā, ir piesavinājusi daudz šaurāku 20. gs. mūzikas prakses daļu. Tā pakāpeniski apguva ekspresionisma izteiksmes paņēmienus, pēc tam arī dodekafonijas un sonoristikas līdzekļus. Te redzamākie piemēri ir A. Perta galvenie skaņdarbi, sākot ar «Nekrologu» (1960), virkne R. Grinblata kompozīciju — Koncerts klavierēm un orķestrim (1963), Trešā simfonija (1964), «Noktirne» stīgu orķestrim (1965), Ceturtā simfonija (1967). Šai līnijai pieslejas arī atsevišķi J. Rētsa (piemēram, Koncerts čellam ar orķestri) un K. Sinka (piemēram, kantāte «Pavasaris») darbi, taču ne galvenā šo divu komponistu daiļrades daļa.

A. Perta 60. gadu pirmajos opusos («Nekrologs», *Perpetuum mobile*) dodekafoniskais konstruktīvisms izpaužas tiešāk un klajāk nekā nākamajos (Pirmā un Otrā simfonija, Koncerts čellam un orķestrim). Tieši pēdējos Perta darbos sonoristikas izteiksmes līdzekļi ar savu tiešo asociatīvo iedarbību veido pret-svaru no Vēberna tradīcijām aizgūtajam iracionālismam. Izveidojas savdabīgs izteiksmes duālisms: no vienas puses — izsmalcinātība un trīsaini jūtīga emocionalitāte, bet no otras — skaņu tēlu psihofiziski asociatīva, pat rupji materiāla, naturālistiska iedarbība, kura it kā cenšas pārvarēt mūzikas valodas tradicionālo lielo nosacītību. Tas norāda uz ekspresionisma metodes ietekmi A. Perta daiļradē.

A. Perta mūzikas pamatnoskaņojums nereti ir traģisks. Viņš savā muzikālajā apziņā it kā atlasa tieši tos īstenības objektus un parādības, kuri vairāk par citiem saviļņo mūsu laika cilvēku, uzstāda viņam pašus sāpīgākos jautājumus. Taču centieni apvert un apjēgt dzīvi kopumā un vispārinājumā kā likumsakarīgu sistēmu A. Perta mūzikā ne tuvu neizpaužas tik intensīvi kā filozofiski dramatiskā problēmu simfonisma pārstāvju darbos, tādēļ viņa daiļrade šim virzienam nepieder. To pašu var teikt arī par R. Grīnblatu, lai gan daži viņa opusi pretendē uz filozofisku tematiku, kuru formulējis pats autors (piemēram, Trešā simfonija).

Tiesa, tēlaini stilistiskās antitēzes, ko izraisa muzikālu kolāžu pielietojums, dažkārt A. Perta darbiem tomēr piešķir koncepcionāli visai plašu saturu. Līdzās citiem izteiksmes mērķiem īstas vai šķietamas klasiskās mūzikas kolāžas A. Perta darbos, manuprāt, dažkārt kalpo tam, lai pozitīvā formā paustu estētisko ideālu, jo ekspresionistiski vienpusīgajai viņa mūzikas izteiksmes līdzekļu pamatsistēmai gandrīz nav pa spēkam izraisīt pozitīvas emocijas un tēlus. Tā varam ievērot, ka šīs stilistiskās līnijas iekšienē veidojas centieni pārvarēt savu estētisko vienpusību.

Trešā līnija, kas visspilgtāk ir izteikusies Jana Rētsa 50. gadu un 60. gadu pirmās puses jaunradē, arī attīsta vienu šaurāku 20. gs. klasikas estētiski stilistisko virzienu, taču ne to, ko A. Perta un R. Grīnblata līnija. Tā attīsta žanriski objektīvā, klasiciskā instrumentālisma līniju, kuras saknes iesniedzas mūsu gadsimta pirmās trešdaļas mūzikas parādībās. Pēc pirmā pasaules kara romantisko ideālu sabrukums un ar to saistītie mēģinājumi atrast mūzikai tādus pozitīvus dzinējspēkus un kritērijus, kas atrastos ārpus indivīda psiholoģijas, vienā otrā gadījumā muzikālās izteiksmes centrā izvirzīja žanriskumu un īstenības parādību pasvītroti objektīvu aprakstījumu. Tas kādu laiku bija raksturīgs franču «Seši» grupas komponistiem. Radniecisks subjektīva psiholoģisma noliegums kādas harmoniskākas un «lietišķākas» pasaules uztveres vārdā ir saskatāms arī P. Hindemita konstruktīviskajās un neoklasiskajās tendencēs. Lūk, šīs parādības mūsu gadsimta mūzikā radīja minēto žanriski objektīvo, klasicisko instrumentālismu. Savdabīgi šāda tendence palaikam izpaudās arī S. Prokofjeva mūzikā.

Tieši uz šīs metodes pamata ir veidojies pats iezīmīgākais Jana Rētsa jaunradē. Proti, J. Rētsa mūzikā īstenības parādību vispārināšanas ceļš nav pirmā kārtā liriski psiholoģisks, bet iet galvenokārt caur žanriskumu. Vienā gadījumā tas ir samērā

vienkāršs, it kā žanriski iztēlojošs tautas sadzīves, kā arī darba ritmikas, mašīnu kustības un citu dinamisku mūsdienu dzīves procesu atveidojums. Bet nereti tas ir arī šo īstenības procesu augstāks žanriskis vispārinājums mūzikā, kas tiem piešķir apgarotību un rada viņa mūzikā klasiciska tipa objektivitāti. Tas dažkārt notiek it kā neoklasicisku tendenču iespaidā, kā, piemēram, Koncertā kamerorķestrim vai Koncertā vijolei un simfoniskajam orķestrim. Taču arī šajos visvairāk klasiciskajos komponista opusos klasicisms nav izjūtams kā stilizācijas objekts, bet vienīgi kā paraugs intelektuālai disciplīnai, harmoniskai līdzsvarotībai un ārpuspersoniskai muzikālai izteiksmei.

Šādam daiļrades virzienam neapšaubāmi pieder arī A. Bražinska Kamersimfonija, kas sarakstīta daudz vēlāk — 1967. gadā, kad klasiciskā objektivisma tendence bija plaši izpaukušās arī citās padomju republiku nacionālajās mūzikas skolās. Varbūt tādēļ tajā šī virziena tipoloģiskās iezīmes jūtami dominē pār radoši individuālajām. Runājot par lietuviešu mūziku, šim virzienam jāpieskaita vēl viens otrs darbs, piemēram, Leona Povilaiša Sonatīne klavierēm (1965).

Jūtami citāda attieksme pret neoklasicismu izpaužas vēl vienā līdzīgas ievirzes skaņdarbā — Edmunda Goldšteina Koncertā čellam un orķestrim (1963). Neraugoties uz radošās metodes līdzību, te neoklasicisma tendence izteicas klajāk, jo komponists daudz nepārprotamāk izmanto izvēlēto klasiskā modeļa — baroka stila intonatīvi ritmiskās iezīmes. Te izjūtama Stravinska neoklasicisma ietekme.

Beidzamajos gados visi trīs šīs trešās līnijas redzamākie pārstāvji — Rētss, Goldšteins, Bražinsks — tiecas radošo metodi paplašināt un pārsniegt šī virziena ietvarus. Vislabāk tas redzams J. Rētsa jaunradē. Jāatzīmē, ka arī agrāk daļa viņa skaņdarbu nepiederēja šai līnijai, kaut arī viņš ir bijis visspilgtākais tās izteicējs. Tādi bija, piemēram, Koncerts čellam un orķestrim, kā arī deklamatorijs «Kārlis Markss» (1964). Ar savu Sesto simfoniju, ja runājam par beidzamo gadu darbiem, J. Rētss jūtami tiecas uz filozofiski dramatisko simfonismu. Radošās metodes paplašinājums konfliktējoša dramatisma virzienā labi redzams arī Koncertā klavierēm un orķestrim (1968). Šajā skaņdarbā J. Rētsa mūzikas klasiciskie elementi iegūst jaunu veidu. Tagad tie krasi atšķiras no muzikālo tēlu un izteiksmes līdzekļu pamatrakstura un parādās kā atsevišķas dzidru saskaņu secības vai kā harmoniskas dzīves izjūtas piestrāvoti Vivaldi un J. S. Baha stila veidoti mūzikas fragmenti. Šos klasiciskos ele-

mentus J. Rētss tagad izvirza kā estētiskas apbrīnas objektus, pasniedz tos kā izcilas estētiskas parādības, tātad klasicisma viengabalainā un harmoniskā dzīves izjūta komponistam jo-projām ir sava veida ideāls, un līdz ar to viņš tuvojas tam ko-lāža kā pozitīvās tēlainības nesēja traktējumam, par ko bija runā A. Perta mūzikā.

Filozofiski dramatiskā simfonisma centieni ir izpaukušies E. Goldšteina Pirmajā simfonijā (1967), lai gan tā saglabā arī agrākās neoklasiciskās metodes vaibstus. A. Bražinsks pēc minētās Kamersimfonijas uzrakstīšanas pievēršas arī visdažādākajiem citiem stila līdzekļiem, tai skaitā tiem, kas raksturīgi A. Pertam un R. Grīnblatam.

*

60. gadu otrā pusē parādās vēl jauni stilistiski strāvājumi, kas liecina par jaunām pārmaiņām komponistu un klausītāju muzikāli estētiskajā apziņā. To kopējā un pati vispārīgākā iezīme ir šāda: mūzikas tēlu sistēma veidojas pirmā kārtā ne no kvalitatīvi jauniem izteiksmes elementiem, bet galvenokārt no agrāk jau pazīstamiem, kuriem tomēr ir atrastas būtiski jaunas savstarpējās attiecības un jauni izteiksmes aspekti. Te zināmā mērā izpaužas K. Orfa ietekme.

Šo jauno muzikāli estētisko ievirzi, kas strauji progresē, sākot ar 60. gadu otro pusi, raksturo pirmā kārtā plašāks un elastīgāks neoklasicisma traktējums, — dažādu stilu atveidojums kļūst par patstāvīgu tēlainības līdzekli. Tas redzams, piemēram, virknē Paula Dambja kora opusu — četras «Lauras dziesmas» ar Petrarkas vārdiem (1966), kora poēma «Džordāno Bruno sārts» (1965) ar Paula Ērika Rummo vārdiem. Bet šāda izteiksmes īpašība ir vēl raksturīgāka lielas formas oratoriāliem darbiem; te varam minēt P. Dambja oratoriju «Zilā planēta», A. Perta «Credo». Taču arī grupa agrāk radušos Marģera Zariņa skaņdarbu savā veidā īsteno šo estētiski stilistisko principu. Dažādā intensitātē tas izpaužas viņa vokālajos kamerciklos «Partita in barocco» un «Carmina antica» (abi 1963. g.), oratorijā «Mahagoni» (1964), operā «Sv. Maurīcija brīnumdarbs» (1964). Šāda veida vokāli orķestrālu fresku žanrs ar tā raupjajām, reljefām tēlaini stilistiskajām antitēzēm jau vien liecina par spilgtā 20. gs. mūzikas lielmeistara K. Orfa tradīciju radošu tālākveidojumu.

Tajos šī žanra darbos, kur ne tikai mūzika skar dažādu

laikmetu mākslas garu un stilistiku, bet arī pati tematika iedziļinās cilvēces vēstures kāpienos, neoklasicisms iegūst sevišķi jūtamu saturisku nozīmi. Šajā ziņā raksturīga ir pieminētā P. Dambja oratorija «Zilā planēta» — muzikāli dramatiskos tēlos te atveidojas cilvēka domājošā gara attīstība cauri gadsimtiem. Seno dabas filozofu un vēlāko gadsimtu lielo domātāju tekstu atlase un muzikālā interpretācija tēlaini parāda to ceļu, pa kuru virzoties auga un pieņēmas spēkā cilvēka apziņa, arvien skaidrāk apzinot savu vietu Zemē, Visumā, dabā, sabiedrībā. Tāda radoša pievēršanās senatnes ētiski filozofiskajām un estētiskajām tradīcijām savdabīgi atspoguļo mūsdienās pieaugošo interesi par cilvēka personības jautājumiem. Un ir dabiski, ka šī interese, kas šodien piešķir savdabīgu aromātu ļoti daudzām kultūras nozarēm, rosina māksliniekus vērīgi ieskatīties arī lielajā cilvēka apziņas attīstības spogulī — pagātnes mākslas darbos. Tā rodas šis plaši traktētais neoklasicisms.

Jauno estētiski stilistisko centienu nākamo iezīmi var formulēt tā: pretsvarā dodekafonā konstruktīvisma ietekmēm, kas tiecas novest muzikālo izteiksmi līdz visai bīstamai abstrakcijas pakāpei, novatorisms iet arī jutekliski tveramā muzikāla tēla rehabilitācijas virzienā, tas atjauno priekšmetiski plastisku un poētiski simbolisku asociatīvu tēlainību mūzikā. Tiesa, tas ir raksturīgi pirmā kārtā dažādu īsmetrāžas kinožanru (it īpaši dokumentālā kino) mūzikai — tātad t. s. lietišķajai mūzikai. Tomēr nedrīkst aizmirst, ka, teiksim, bezteksta kinoaprakstā par lietišķo vai tēlotājmākslu mūzikas izteiksmes loma nebūt nav tik visai pakārtota, tā nebūt nepilda tikai ilustratīvu funkciju. Turklāt šī tendence izpaužas arī patstāvīgos instrumentālos opusos, ne tikai tādos, kam sākotnēji bija kāds blakus uzdevums, kā, piemēram, Feliksa Bajora «Vitrāžas» simfoniskajam orķestrim (darbs komponēts kā lietuviešu vitrāžu izstādes muzikāls noformējums un ir šīs muzikāli estētiskās tendences ļoti spilgts paraugs). Tā vērojama arī vairākās P. Dambja kompozīcijās («Svētku mūzika») un visai izsmalcināti arī Kuldara Sinka daiļradē, piemēram, viņa Končertino klavierēm un kamerorķestrim, kur, manuprāt, skaidri saklausāmi gan dabas tēli, gan arī savdabīgs iracionālu izjūtu priekšmetiskojums asociatīvos mūzikas tēlos.

Poētiskais īstenības skatījums, kas ir neatņemams šādam muzikālās tēlainības tipam, par jaunu un jaunā kvalitātē atdzīvina vienu otru romantisma metodes vaibstu. Te ir it kā pārņemts tilts arī no tā tēlaini asociatīvā rakstības veida, kurš,

krievu klasiskās skolas izraisīts un vēlāk impresionisma atsvaidzināts, plaši izpaudās mūsu kaimiņtautu klasiskajā, kā arī pēckara perioda gleznaini tēlojošajā simfonismā. Blakus minot, arī 60. gados — kā jau tika atzīmēts — šis gleznaini tēlojošais virziens ne vien neizzuda, bet, atsvaidzinoties ar vienu otru impresionisma vaibstu, nostiprinājās vairāku vidējās paaudzes redzamu komponistu daiļradē. Taču salīdzinājumā ar šīs caurviju līnijas iepriekšējiem etapiem tagad tajā vairāk akcentēta tieši skaņu tēlu plastiska tveramība, jauns savdabīgs sajūtu pozitīvisms mūzikā, un šiem mērķiem kalpo jaunākie tembrālās krāsainības līdzekļi, pat sonoristikas paņēmieni.

Starp leidzamo gadu tendencēm kā viena no svarīgākajām ir jāatzīmē arī komponistu pieaugoša interese par folkloru un jaunā attieksme pret to. Vokālajā mūzikā tradicionālais apdares žanrs — lai gan tas turpina attīstīties — bieži atdod vietu samērā brīvākai kompozīcijai ar folkloras tekstu un oriģinālu, taču tautiski iezīmētu mūziku. Bet arī neatkarīgi no tā, vai tiek apdarināta īsta tautas melodija vai arī tās stilizācija, ir jūtams, ka komponisti ar jaunu rūpību tiecas ietvert folkloras īpatnības to īstajā, autentiskajā veidā. Te ir labi redzama atšķirība no tā nacionāli tautiskā stila, kurš bija mūsu mūzikai raksturīgs 40. un 50. gadu mijā. Toreiz mūzikas nacionālā īpatnība izteica pirmā kārtā katras tautas folkloras vispārējo raksturu, kopīgo kolorītu un šo izteiksmes vispārīgumu vēl pastiprināja vispārpazīstamie apdares paņēmieni, kas turpināja nacionālā romantisma un krievu klasiskās skolas tradicionālo, plaši zināmo pieredzi, — atcerēsīties daudzos Varenās kopas paņēmienus to gadu simfoniskajā mūzikā, un toreiz mūzikas kritika, piemēram, sevišķi uzslavēja to, ka J. Ivanovs savas Sestās («Latgales») simfonijas otrajā daļā, apdarinot tautas melodiju, esot turējies pie M. Gļinkas (!) paņēmiena. Arī vokālajos žanros tautas mūziku visbiežāk piemēroja visai ilgi slīpētam un Eiropas kopējās muzikālās izteiksmes normās «labi audzinātam» stilam, — tā tas bija tiklab vairumā kora apdaru, kā arī vokālajā kamermūzikā. Un tā, tiecoties pēc vispārnozīmīgā un objektīvā tautas mākslā, agrākie folkloristiskie opusi atstāja novārtā daudz ko no tā, kas nosaka gan folkloras atsevišķo žanru, gan arī tās konkrēto paraugu savdabīgumu, svaigumu un izteiksmes trāpīgumu — aspektus, caur kuriem folklorā izpaužas ne vien tautas mākslas saturs un izteiksmes objektīvais raksturs, bet arī personības (t. i., folkloras personāža) kā subjekta iekšējā, liriski psiholoģiskā pasaule. Un tieši šie aspekti izrādījās pieskanīgi tam jaunajam personības

traktējumam mākslā, kurš uzplauka ar 50. gadu vidu un par ko jau tika minēts. Tagad jaunie komponisti daudz vairāk uzmanības pievērš katra folkloras žanra, parauga vai izteiksmes tipa raksturīgajām intonācijām. Un šī tendence ietvert tiklab individuāli raksturīgo, kā arī atsegt autentisko, pirmatnējo izteiksmes veidu noved pie tā, ka komponistam vairs neliekas nepieciešami izmantot visu tautas melodiju pilnā apmērā, — viņš koncentrē uzmanību pie dažiem tautas mūzikā atrastajiem spilgti individuāliem elementiem un tos pakāpeniski izgaismo kompozīcijas attīstības gaitā. Protams, tautas mūzikas elementu svaiguma izjūta šodienas kompozīcijās rodas arī gluži vienkārši tādēļ, ka apdarināšanai arvien biežāk vairs nekalpo nacionāli romantiskais mūzikas stils, bet citi līdzekļi. Sava nozīme ir arī tam, ka komponisti nereti atrod senākus, romantisko apdaru neskartus folkloras paraugus. Folkloristisko skaņdarbu tradicionālais izteiksmes loks ir paplašinājies, un te pirmšķirīga nozīme ir bijusi 20. gs. muzikāli stilistisko līdzekļu pielietojumam arī šajos žanros. Un, kā tas ir bijis vienmēr, folkloras iesaistīšana jauna muzikāla stila lokā atjauno arī folkloristisko opusu estētisko saturu.

Teiktais zīmējas pirmā kārtā uz V. Tormisa un P. Dambja folkloristiskajiem vokālajiem cikliem. Samērā mazāk pēdējos gados ir radies instrumentālu skaņdarbu par tautas motīviem, kuros būtu izpaudusies minētā jaunā attieksme pret folkloru. Te kā piemēru var minēt V. Barkauska Variācijas divām klavierēm par tautas tēmu.

Jāatzīmē arī tas, ka dažos gadījumos tautiskuma traktējums kļūst it kā neoklasicisks — tautas mūzika vai klasisks tās apdares paņēmiens tiek traktēts kā stilizācijas objekts. Šādam žanram pieder, piemēram, virkne Raimonda Paula estrādes dziesmu, kurās ir tautas teksti, folkloristiskā garā stilizēta melodika un pa tautas mūzikas elementam arī estrādiskajā pavadījumā. Šim žanram tuvas ir arī viņa improvizatoriskā kamerdžeza kompozīcijas tautiskā garā.

Beidzot, sadzīves un dažkārt arī tautisks žanriskums beidzamajos gados jūtāmāk ieplūst arī mūzikā teātrim, it īpaši mūzikla žanrā. Vairāk izsmalcinātā, stilizētā veidā tautisks žanriskums ir ietekmējis pat dažu mūsdienu jauno komponistu simfoniju stilu, — šajā ziņā raksturīga ir Imanta Kalniņa Trešā simfonija, kuras izteiksmes veids pauž centienus pēc tiešākas, mazāk nosacītas un žanriski konkrētākas simfoniskās tēlainības, nekā tas parasts (un nekā tas bija arī šī autora divās pirmajās

liriski filozofiskajās simfonijās, kā arī Koncertā orķestrim). Līdzīgus tautiskuma ceļus simfonijā meklē arī Anti Marguste. Neaizmirsīsim, ka estētiski stilistiskās izteiksmes paplašināšanās ar dažādu pagātnes stilu mūsdienīgiem iztulkojumiem jau daudz agrāk — 60. gadu pirmajā pusē — iezīmējās Marģera Zariņa daiļradē. Tādēļ tie jaunie latviešu komponisti, kuri tiecas it kā vienā sintētiskā stilā sakausēt klasikas un mūsu gadsimta mūzikas tendences, varēja sekot jau zināmai tradīcijai.

*

Tādi ir novērojumi par Baltijas republiku mūzikas attīstību beidzamajos divdesmit gados. Tie, protams, neaptver visu. Sen pazīstamas, tradicionālas parādības muzikālajā jaunradē te netika aplūkotas. Savukārt no daudzajām novatoriskajām tendencēm tika skartas tikai tās, kuru estētiskā ievirze ir labi uztverama un mērķtiecīga un kuras stilistiski ir noskaidrojušās, ir perspektīvas. Protams, saskatīt un formulēt jaunu daiļrades virzienu nav nekāds vieglais uzdevums, un turklāt ne tik bieži rodas jauns virziens šī vārda īstajā nozīmē. Jo, ja virziens tiek uzskatīts par metodes vēsturiski konkrētu izpausmi, tad tas paredz jau pirmā kārtā nodalītu, iekšēji noslēgtu vēsturisku laika posmu. Taču divu gadu desmitu ietvaros runāt par šādu noslēgtu vēsturisku periodu var tikai visai nosacīti. Vieglāk ir formulējamas jaunas daiļrades metodes iezīmes, taču, ciktāl jauna metode saistās ar jaunu autora pasaules uztveri, ir grūti, balstoties tikai uz skaņdarbiem vien, pārliecinoši parādīt, ar ko īsti atšķiras šāda jauna uztvere. Samērā pateicīgs uzdevums ir komponista stila aprakstīšana, un varbūt tādēļ tieši šajā jomā Baltijas republiku mūzikas zinātne ir kaut ko paveikusi.

Var rasties arī jautājums, kāda vieta mūsu republiku mūzikas attīstībā ir sociālistiskā reālisma metodei. Ievērojot, ka attiecībā uz mūziku šī estētikas kategorija ir pavisam maz izstrādāta, atbilde uz šo jautājumu prasītu speciālu teorētiski metodoloģisku pētījumu. Tomēr daži apsvērumi būs vietā.

Kā tas tiek vispāratzīts, iepriekšējais gadu desmits sociālistiskā reālisma metodes attīstībā iezīmējās ar dažādu tautu un nāciju daiļrades savstarpēju bagātināšanos. Mūsdienu pasaules kultūras strāvas apmainījās ar gūto progresīvo pieredzi mākslinieciskās formas un izteiksmes līdzekļu jomā, pieauga sociālistiskās mākslas stilu un izteiksmes paņēmienu bagātība. Tieši tas, kā redzējām, raksturoja arī Baltijas republiku muzikālo

jaunradi. Tie muzikālās izteiksmes jauninājumi, kas ienāk jaunu stilu un daiļrades metožu rezultātā, var bagātināt un jau ir bagātinājuši sociālistiskā reālisma metodi.

Taču sociālistiskais reālisms ir plašāka kategorija nekā parasta daiļrades metode un nepieder pie tās pašas jēdzienu grupas, kur ietilpst parastās klasicisma, romantisma, reālisma utt. metodes. Ne velti sociālistiskā reālisma kategoriju bieži vien aizstāj ar jēdzienu sociālistiskā māksla, ar to saprotot tādu mākslu, kas sekmē sociālistiskās sabiedrības mērķu sasniegšanu. Garīgajā sfērā tāds mērķis šobrīd ir vispusīgi attīstītas cilvēka personības veidošana. Tādēļ mūzika neatkarīgi no tās virziena un metodes šaurākā nozīmē kalpo sociālisma lietai arī visur tur, kur tā audzina cilvēkā tādas morālās kvalitātes, tādas estētiskās jūtas un gaumi, kuras ir komunistiskā ideāla cienīgas. Šis uzdevums aplūkotajā laika periodā ir bijis mūsu republiku komponistu un radošo organizāciju uzmanības centrā.

Nav šaubu, ka arī novatorisma gars, laikmeta jauno iezīmju atsegšanas un izpētes centieni, kas ir redzami visdažādāko Baltijas republiku komponistu jaunradē, kopumā atbilst minētajai sociālistiskā reālisma mākslas attīstības pamatlīnijai beidzamajā gadu desmitā. Nav grūti saprast, ka tieši novatoriska māksla aicina uz priekšu, jo neļauj mūsu apziņai sastingt pierastajās domāšanas un emocionālās uztveres formās. Tā cenšas tvērt mainošos dzīvi un arī veicināt tās progresīvu izmaiņu — pirmā kārtā mūsu apziņā.

Taču šādā aspektā novatoriskai mākslai ir arī otra puse. Radikāli novatoriska mūzika nereti pamana un atspoguļo vienu vai otru jaunu būtisku iezīmi sabiedrības vai tās daļas psiholoģijā, bet tā parasti nespēj tikpat operatīvi ietvert šo jauno arī plašākā un universālākā īstenības filozofiski estētiskā koncepcijā. Tai bieži neizdodas panākt īstenības attēlojuma vispusību, aptvert dzīvi kā pārskatāmu loģisku sistēmu. Mūsdienu filozofiskais simfonisms — teiksim, D. Šostakoviča vai arī J. Ivanova un citu komponistu pazīstamajos darbos — tiecas ar izsmelošu pilnību izskaidrot pasauli vienotā idejiski tēlainā koncepcijā, bet pēdējās desmitgades jauno komponistu eksperimentālie simfoniskie opusi uz šādu universālismu visbiežāk nemaz nepretendē. Pirmie vadās pēc samērā noskaidrotas un izstrādātas tēlaini filozofiskās domāšanas sistēmas, bet pēdējie pagaidām nereti tikai empīriski skar vienu vai otru šodienas dzīves īstenības būtisku pusi. Un tieši tādēļ nebūtu bijis pareizi pieskaitīt A. Perta un R. Grīnblata simfoniskos opusus filozofiski dramatiskajam

simfonismam, neraugoties uz to, ka tie ietver vienu otru svarīgu mūsu laikmeta sabiedriskās psiholoģijas iezīmi.

Tomēr nevar neatzīmēt, ka tie centieni pēc stilistisko līdzekļu, kā arī daiļrades metožu sintēzes un konsolidācijas, ko varam vērot pašos beidzamajos gados, veicina tieši reālistiskās metodes attīstību. Novatorisko centienu straume, kas atbrīvojās 50. gadu vidū, veicināja detalizētus stilistiskus un estētiskus meklējumus, kuri savā vairumā bija auglīgi, bet dzīves īstenības atainojums tajos tomēr reizēm palika vienpusīgs. Tagad šī vienpusība tiek pārvarēta, integrējot atsevišķos meklējumus plašākā — sintētiskā stilā. Bet tieši reālisms atšķirībā no citām vienpusīgākām metodēm, kā zināms, raksturojas ar mākslinieciskā atspoguļojuma daudzšķautnainību.

*

Neraugoties uz grūto uzdevumu formulēt jaunus daiļrades metodes vaibstus un jaunus virzienus mūsu mūzikā, tam tomēr vajadzētu būt mūsu muzikoloģijas interešu lokā, — šādi centieni ir vērtīgi tādēļ, ka liek muzikāli zinātniskajai domai iet tālāk par empīriskiem novērojumiem un operēt ar plašākām zinātniskām kategorijām.

Protams, nav jāiedomājas mūsu muzikālās jaunrades situācija tā, it kā komponisti pirmā kārtā censtos savu daiļradi piemērot jaunām daiļrades metodēm un virzieniem. Īstenībā viņi cenšas tikai pēc tā, lai pēc iespējas patiesīgāk paustu savu attieksmi pret mūsdienu dzīves īstenību. Bet šajā procesā rodas tādas parādības, kuras ir iespējams formulēt tajos muzikāli zinātniskajos jēdzienos, kurus ir izstrādājusi ilgā mūzikas vēstures gaita vai arī mūsu mūzikas tagadējai stilistikai līdzīgas parādības citās mūsdienu mūzikas kultūrās. Daiļrades parādību formulējums zinātniskās un filozofiskās kategorijās var palīdzēt apzināties aktuālo mūsu mūzikas attīstības stāvokli un līdz ar to palīdzēt virzīties tālāk.

DAŽAS FOLKLORAS TENDENCES LATVIEŠU PADOMJU MŪZIKĀ

Tēmu par folkloras tendencēm un arī antitendencēm latviešu padomju mūzikā ierosināja diskusija kādā Latvijas Padomju komponistu savienības daiļrades sanāksmē. Noklausoties jaunās tautas dziesmu apdares un apspriežot tās, izcēlās visai aktīva domu apmaiņa par to, vai tautas dziesmu apdaru žanrs nav izsmelts, respektīvi, vai nav izsmeltas šajā žanrā pielietojamās izteiksmes līdzekļu iespējas. Tomēr pretbalsis, kas noliedza tādu varbūtību, bija enerģiskas un argumentētas.

Patiešām, salīdzinot visu plašo klasiskās apdares mantojumu ar jaunajām tendencēm folkloras materiāla izmantošanā, redzams, ka tautas dziesmu apdare, saskaroties ar jaunajiem skaņu organizācijas paņēmieniem, pēdējos gados latviešu padomju mūzikā iezīmē būtiski jaunas kvalitātes. Līdz ar to par apdaru žanra krīzi nevar runāt, drīzāk šādā noliedzošā attieksmē izpaužas pašu komponistu radošs apšikums, nākot saskarē ar mūzikas folkloru.

Pēdējos gados vērojams, ka interese par latviešu mūzikas folkloru atgriežas. Ir jāpriecejas, ka tai pievērsušies tieši pēckara paaudzes skaņraži, domājot par latviešu padomju mūzikas kultūrai svarīgām problēmām. Interesantākie darbi gan pagaidām vēl saistīti ar vokālās mūzikas žanriem, tādēļ apcerējuma tēmu norobežoju ar minētajām parādībām galvenokārt latviešu padomju kora mūzikā.

Mūzikas folkloras tendences latviešu padomju mūzikā vienmēr koncentrējušās ap sabiedriski nozīmīgo un demokrātisko žanru — tautas dziesmu apdarēm korim.

Tā attīstības cikls, sākot ar Jāņa Cimzes strofiskajām, korāļveida apdarēm 19. gadsmita 70. un 80. gados, pieveda pie Emiļa

Melngaiļa konsekventās diatonikas ar jaunu apdaru tēlainības pakāpi un formu, ietvēra 30. gados vadošās latviešu klasiskās mūzikas kultūras tendences. Tieši no Melngaiļa apdaru principiem sāka veidoties arī jaunās mūsdienu apdares iezīmes, pirmkārt, paplašinātā apdare ar oriģinālmūzikas ienesumiem mūzikas attīstībā, ko sāka Melngailis un tālāk izvērsa Jēkabs Graubiņš un citi. Apmācēs jūtami pieauga arī polifonijas loma. Emīlis Melngailis apdares žanram šodienas skatījumā devis visvairāk, ne tikai ar tās brīvo formas attīstību, bet arī ar harmoniskās valodas piesātināšanu diatonikas robežās (ar sekundām piesātināti akordi, pieturētajām skaņām, paralēlismiem un pat slēptajām bifunkcijām), kas atklājas atsevišķo balsu harmoniskās funkcijās. No Emīļa Melngaiļa tautas dziesmu apdarēm ved vistuvākais ceļš uz interesantākajām parādībām tautas dziesmu apdarē šodien, piemēram, uz Edmunda Goldšteina «15 latgaliešu tautas dziesmām».

Lielā Tēvijas kara gados apdares žanram rodas jauna sabiedriskā nozīme, kas tobrīd gan nesaistās ar jaunām kvalitātēm. Evakuācijas apstākļos Ivanovā sāka darboties tagadējais Valsts koris, kura repertuāru palīdzēja veidot tolaik maz pieredzējuši komponisti, pirmkārt Jānis Ozoliņš. Visa šī perioda tautas dziesmu apdares ir elementāri vienkāršas. Arī pirmajos pēckara gados, kamēr nostabilizējās mūzikas dzīves procesi, īpaši kora dziedāšanas kultūra Padomju Latvijā, apdares žanrā nenotika tālāka attīstība. Tā kā daudzi jaunie pašdarbības kori prasīja vienkāršas dziesmas, dominēja strofiska, uzsvērti vienkārša diatoniska apdare.

Ar jaunu pieeju iezīmējās Marģera Zariņa darbs pie tautas dziesmas 1948. gadā, pirmkārt veidojot scēnisko uzvedumu «Apkūlības kolhozā» un ciklu «12 latviešu tautas dejas un rotaļas». Kā vienā, tā otrā darbā Marģers Zariņš pirmo reizi mērķtiecīgi un plaši ievēda apdarē sadzīves žanra elementus. Minēto parādību gan jau sastopam dažā labā Emīļa Melngaiļa kora kompozīcijā, tomēr Zariņš ar savām «12 latviešu tautas dejām un rotaļām» jauktam korim nostiprina un padara šādu apdares veidu par plašāku parādību. «12 latviešu tautas dejās un rotaļās» ar klasiskiem izteiksmes līdzekļiem ir panākta liela tēlainība; to īpaši pasvītro kora rakstības instrumentālais kolorīts. Muzikālai sadzīves žanra ainai līdzīgu apdares tipu Marģers Zariņš vēlāk vairākkārt pielietoja daudzos citos skaņdarbos, arī lielajās formās — oratorijā un operā, ietekmējot arī citu komponistu daiļradi.

Interese par folkloru 40. gadu beigās un 50. gadu sākumā ir liela. Šajā periodā tiek dibināts LPSR Valsts dziesmu un deju ansamblis «Sakta». Ansamblis veica lielu darbu latviešu mūzikas folkloras propagandā, jo tas koncertēja ne vien republikā, bet arī citās mūsu zemes pilsētās, ar izlases programmu viesojoties arī aiz robežām. Ar šī kolektīva darbību izveidojās pirmais profesionālais tautas instrumentu orķestris ar plašu kokļu grupu un pūšamajiem instrumentiem — ragiem un stabulēm. Kaut gan instrumentu būvē tika pieļautas nepilnības — tie vāji turēja skaņojumu, — pirmoreiz mērķtiecīgi tika veikts plašs darbs instrumentālo un deju melodiju popularizēšanā. Tautas instrumentiem tautiskā stilā jaunus skaņdarbus rakstīja daudzi komponisti.

«Saktas» repertuāru galvenokārt rakstīja ansambļa mākslinieciskais vadītājs Viktors Sams un diriģents Gunārs Ordelevskis. Programmās bija ļoti daudz kora un instrumentālo deju apdaru, bez tam arī uz etnogrāfiskiem pamatiem balstīti scēniski uzvedumi — svītas, atdzīvinot tautas gadskārtu ieražu un ģimenes ieražu tradīcijas. Tas, ka ansambļa «Sakta» darbība nedeva plašāku ieguldījumu mūsu mūzikas kultūrā, izskaidrojams ar komponistu nepietiekami radošo pieeju repertuāra veidošanā. Ansambļa «Sakta» darbības pozitīvais ieguldījums bija tas, ka dienas gaismā tika celts liels, līdz tam neizmantots un neiepazīts mūzikas folkloras materiāls.

Padomju Latvijas komponistu attieksme pret mūzikas folkloru 50. gados izpaudusies arī muzikāli dramatiskajos skatuves darbos. Lielākā daļa no tiem atspoguļo 19. gadsimta mūzikas skolu tipiskās tradīcijas un attieksmi pret tautas mūziku. Mūsu dienās šīs tradīcijas nereti kļuvušas par šablonu, kurā pēc vajadzības ielēja jaunu laikmetīgu saturu. Atsevišķos darbos vai darbu fragmentos autoriem tomēr izdevās saliedēt folkloras elementus ar skaņdarba vispārējo dramaturģiju. Piemēram, harmoniski un orķestrāli krāsainajā Ādolfā Skultes baleta «Brīvības sakta» mūzikā, kas bagātināta ar tautas mūzikas kolorītu un tautas tēmām.

No latviešu padomju operām kā visspilgtāko darbu, kurā operas sižets organiski sakļāviens ar daudzajiem mūzikas folkloras citējumiem, var minēt Marģera Zariņa komisko operu «Zaļās dzirnavas», kuras pirmizrāde notika 1958. gadā. Tieši ar mūzikas folkloras palīdzību komponists radījis to neatvairāmo seno dienu kolorītu un vides raksturojumu, bez kura laikam gan citas šajā operā atrodamās muzikālās asprātības

paliktu bez īsta atbalsta. Tautas mūzikas materiāls šeit nav izmantots formāli, bet gan kā dramaturģijas visciešākā sastāvdaļa, būtiskais kodols. Margers Zariņš izmantojis dažas ļoti tipiskas Latvijas piejūras apgabalu — Bārtas un Nīcas melodijas, izvēlēdamies no daudziem melodijas variantiem īpaši raksturīgos.

Pēc operas «Zaļās dzirnavas» 1961. gadā Margers Zariņš radīja tautiski humoristisko svītu korim «Vecā Taizeļa brīnīkīgie piedzīvojumi». Ar to arī komponista saskarsme ar latviešu folkloras tēmām radošā nozīmē pagaidām pārtraukusies.

Stafeti tagad pārtvērusi pēckara komponistu paaudze. Jo projām tā ir tautas dziesmu apdare korim, kas saista komponistu interesi.

60. gados latviešu padomju komponisti jau daudz bija darījuši kora izteiksmes bagātināšanā. To veicināja arī kora kultūras vispārējā izaugsme. Radio un televīzijas koris Teodora Kalniņa vadībā (pēc viņa nāves diriģents Edgars Račevskis) kļuva par komponistu daiļrades laboratoriju. Aizvien atbildīgākus uzdevumus varēja uzņemt arī labākie Tautas kori. No tiem sieviešu korim «Dzintars», kura meistarība bija visaugstākā un arī diriģentu attieksme progresīva jauniem meklējumiem, ir vislielākie nopelni kora dziesmas tālākā izaugsme.

Tautas dziesmu apdarei pēdējos gados pievērsušies daudzi komponisti. Apdares žanrs tiek stimulēts ar dažādiem iedarbīgiem līdzekļiem. Piemēram, pagājušajā pavasarī Tautas kora skatē bija paredzēta balva arī par labāko jaunas tautas dziesmu apdares atskaņojumu. Tomēr ar gandarijumu jāatzīst, ka interesantākās parādības radušās, nevis ārējas ietekmes, bet komponistu pašu iekšējas nepieciešamības diktētas. Šai sakarībā atsevišķi gribas izcelt vairāku komponistu darbu šajā žanrā, jo sevišķi trīs patstāvīgu radošu personību — komponistu Aldoņa Kalniņa, Edmunda Goldšteina un Paula Dambja individualizētu pieeju tautas mūzikas materiālam. Viņu daiļrade šajā sfērā zīmīgi atspoguļo vispārējās mūzikas attīstības tendences.

Aldoņa Kalniņa tautas dziesmu apdares, tāpat kā viņa daiļrade vispār, varbūt ir visnepretenciozākā triju minēto komponistu sniegumā. Vēl pirms dažiem gadiem Aldonim Kalniņam bieži pārmeta viņa mūzikas izteiksmes līdzekļu mērenību un mūzikas tēlainībā dominējošo liriskas vai labākā gadījumā liriski dramatisko sfēru. Paradoksāli, bet šodien aizvien biežāk dzird uzsveram, ka Aldoņa Kalniņa daiļrade ar savu nacionālo

spilgtumu un patstāvību latviešu mūzikā ir parādība, ar kuru jāreķinās, kas izvirzījusies vadošās pozīcijās mūsu kora mūzikā.

Aldonis Kalniņš pieder pie tiem komponistiem, kas vēl joprojām tālāk virza latviešu mūzikas romantisma tradīcijas. Tautas dziesmu apdares žanram komponists pievērsās jau kopš savas kompozīcijas darbības pašiem sākumiem, jo pats piedalījies tautas meldiju vākšanā. ZA Valodas un literatūras institūta Folkloras sektora arhīvā ir pāri par 1000 viņa pierakstu vienību. Tiešā saskare ar tautas mūzikas pirmavotiem jūtami ietekmējuši arī Aldoņa Kalniņa oriģinālmūziku. Tai piemīt mūzikas impresionisma stila iezīmes, kā gleznains harmoniskās valodas kolorīts, poētiskas noskaņas, smalki izstrādāta melodiskā līnija. Šīs īpašības, it sevišķi intonatīvā sfēra un izsmalcinātā metroritmika, tomēr sakņojas latviešu mūzikas folkloras pamatīpašībās. Ja arī Aldonis Kalniņš tautas dziesmu apdares žanram nesniedz būtiski jaunu kvalitāti, viņš tomēr padziļina tās līnijas, kādas jau iezīmējuši klasiķi. Tas ir Melngaiļa izvērsta diatonisms, Melngaiļa un Graubiņa plašā no divām vai pat vairākām meldījām veidotā forma, kurā tautas mūzikas materiāls attīstībā izmantots brīvi; tur sastopamies arī ar krāšņu, meistarīgu kora instrumentāciju, vijīgu, melodisku piebalsu polifoniju. Aldoņa Kalniņa tautas dziesmu apdares žanra meistarības attīstības likne nepārtraukti virzījies augšup. Viņa pēdējo gadu veidotās apdares ar savu īpašo tēlainību un meistarību, tautas dziesmas rakstura tipisku atklāsmi ir ierindojušās latviešu kora mūzikas nozīmīgākajos sasniegumos.

Aldoņa Kalniņa apdaru stila kvintesenci sniedz, piemēram, tautas dziesma «Līdzat, meitas, man dziedāt». Trīsdaļīgajā kompozīcijas vidusdaļā izmantota vēl otra tautas melodija — «Koklītes skanēja» — kā lirisks kontrasts. Abas meldijas attīstībā tuvinātas un melodiski variētas. No pēdējo gadu devuma var minēt arī apdares «Nāc nākdama, Jāņu diena», «Aiz kalniņa miežus sēju» un citas.

Neatmaidīgi un mērķtiecīgi daudzus gadus tautas dziesmu kora apdares žanrā strādājis Edmunds Goldšteins. Viņš pierāda, ka mūzikas folklorā joprojām var sniegt komponistam jaunas iespējas.

Edmundam Goldšteinam ir sava pieeja tautas mūzikas tēlainības atklāšanai. Viņš pēdējos gados pievērsies galvenokārt

Latgales tautas meldijām, iepazīs, kā tās vēl šodien skan tautā, saskaroties ar tautas muzicēšanas vitālajiem pirmavotiem.

1966. gadā radītās «15 latgaliešu tautas dziesmas» savā ziņā var uzskatīt par viņa komponista *credo*. Tās atspoguļo ne vien meklējumus un atradumus muzikālajā izteiksmē, bet arī īpašu tēlainības uztveri. Abi šie momenti atrodas vistiešākā mījiedarbībā.

Komponists ir pret apdares izskaistināšanu un atšķirībā no klasiskajām apdaru tradīcijām arī pret uzsvērtu poetizēšanu. Šāda pieceja vispār tipiska komponista daiļradei un personībai.

«15 latgaliešu tautas dziesmās» korim, kurās cikla veidā atspoguļota cilvēka dzīves gaita, Edmunds Goldšteins it kā vēlēties parādīt Latgales cilvēka dzīves gājumu, kurā, īpaši pirmspadomju periodā, smagais vēstures mantojums, sociālā apspiestība nedeva iemesla bezrūpībai. Nabadzīgā zemnieka sētā gaidītā Laima ienāca reti. Tajā dominēja darbs, bāreņu nopūtas. Sievai bija dzērājs vīrs, meitenei nabags līgavainis. Latgaliešu skarbā dzīve, raupjums akcentēts arī apdarēm izvēlētajos tekstos. Te atspoguļota dzīve bez baltajiem bērziem ar sidraba lapiņām, maz tajā bezrūpīga prieka. Visa Latgales gleznainās dabas poētika atspoguļojas cilvēka dvēseles sāpēs. Dominē skarbā ikdiena, bet svētkos toties prieki ir pārgalvīgi, spīts pilni. Tādu Goldšteins saskata Latgales pagātni, protams, izmantojot arī Latgales mūzikas folkloras izteiksmīgo poētiku, tikai neizvirzot to priekšplānā.

«15 latgaliešu tautas dziesmās» komponistam bija ne vien kopīga sižetiska iecere, bet arī noteikts priekšstats par to, kā veidot šīs apdares. Jau agrākajos gados komponists pievērsa īpašu uzmanību apdaru harmonizācijai, tajās pasvītrojot seno skaņkārtu nozīmi. Tagad šī līnija vēl padziļināta. Lai iegūtu lielāku brīvību, Goldšteins izvēlējās galvenokārt senas meldijas šaurā, biežāk kvartas un arī kvintas apjomā. Daļa no tām ir teicamās dziesmas vai lakoniskās deju un rotaļu dziesmu meldijas.

Edmunda Goldšteina apdares skan brīžiem skarbi, bet to videošanā viscaur izjūtams galvenais pamatuzdevums — pēc iespējas izcelt tajā latgaliešu tautas dziesmai raksturīgo, izsmelt iespējas, kādas sniedz pati melodija un tautas muzicēšanas tradīcijas. Tādēļ arī visas apdares ir diatoniskas, kaut arī harmoniskās valodas ziņā ļoti piesātinātas. Šajā ziņā komponists pierāda sevi ne vien kā Emīļa Melngaiļa tradīciju turpinātāju, bet arī tālākveidotāju. Ne velti lielākā daļa no izvēlētajām

šaura diapazona meldijām ir tādas, kas pakļaujas diatoniskajam harmonizējumam vairākās tonalitātēs. Šajā ziņā autors rikojas ļoti brīvi, radot bitonālas funkcijas, blakus nostatot tālas radniecības tonalitātes.

Ne maza nozīme apdarēs ir tautas daudz balsības elementiem. Komponists bagātīgi izmanto meldijas variēšanas paņēmieni atsevišķu kora balsu veidošanā, izturētās balsis, paralēlu balsu kustību, parādot polifonijas tehnikas prasmi. Ciklā ir pat meldijas, kas risinātas tīri polifoniskā stilā, piemēram, «Aiziet vērši maurodami», ar *ostinato* veida pamatmeldiju un variētām imitācijveida piebalsīm dažādos aspektos. Tomēr apdaru lielākajā daļā polifonija ir tikai viens no apdares elementiem un, ja tā neparādās piebalsu veidā, tad harmoniskajos vertikālajos salikumos izpaužas kā izteiktā atsevišķu kora balsu melodiskā līnija.

Svarīgākais tomēr, ka Edmunda Goldšteina labākajās apdarēs nedz harmonijas, nedz polifonijas elementi nedominē kā pašvērtība, bet ir komponista savdabīgās attieksmes pret tautas dziesmas tēlu māksliniecisks rezultāts.

Aldoņa Kalniņa un Edmunda Goldšteina daiļradē pievēršanās tautas dziesmu apdarēm līdz šim bijusi nepārtraukta. Piemēram, Valters Kaminskis, Imants Kalniņš, Pēteris Plakidis u. c. snieguši atsevišķus iezīmīgus darbus, kuriem vēl tomēr nav raksturīga noteikta metode.

Ir dabiski, ka no komponistiem gaidām, lai, arī saskaroties ar savas tautas mūzikas folkloru, viņi skaņdarbos spētu pateikt savu īpašu attieksmi, atklātu to vēl nebijušā jaunā aspektā. Tādēļ iepriecina jaunā komponista Paula Dambja meklējumi šai virzienā. Pēdējos gados viņš, izmantojot latviešu tautas dziesmu tekstus, radījis virkni vokālu skaņdarbu, ietverot tajos latviešu tautas mūzikas raksturīgos elementus, bet ne konkrētas melodijas. Šie darbi koncertzālēs izskanējuši ar labiem panākumiem, izpelnoties gan klausītāju, gan profesionāļu atzinību. Paula Dambja tautiskajiem cikliem latviešu klasiskajā mūzikā var atrast tālus un tuvus priekštečus. Emīlis Melngailis veidoja tautas dziesmām līdzīgus darbus. Jurjānu Andrejs, Emīlis Melngailis un Jēkabs Graubiņš devuši klasiskus mazāk vai vairāk brīvi veidotus sadzīves ainām līdzīgus apdares paraugus. Šo līniju, kā jau minēts, savos skaņdarbos (ne tikai apdarēs un stilizācijās) plaši izvērsis Marģers Zariņš. Līdzīgas parādības sa-

stopamas arī padomju komponistu Sviridova, Ščedrina u. c. darbos. Domājams, ka Paula Dambja skaņdarbu rašanos varēja ietekmēt arī Karla Orfa kora darbu stils.

Tuvāk pievērsoties Paula Dambja tautiskajiem cikliem, jāteic, ka viņš šos darbus tūlīt pēc uzrakstīšanas vēl nenodeva klausītāju vērtējumam, tādēļ īsā periodā cits pēc cita izskanēja viņa cikli: 1966. gadā rakstītās «Sieviešu dziesmas» balsij un klavierēm, 1967. gadā rakstītā «Kurzemes burtņīca» jauktam korim, 1968. gadā rakstītās «Sērdieņu dziesmas» sieviešu korim, soprānam, flautai, arfai un kontrabasam. 1969. gadā komponists uzrakstījis arī «Šūpļa dziesmas» kamerkorim. Minētie un vēl citi atsevišķi līdzīgi darbi, hronoloģiskā secībā aplūkoti, parāda nepārtrauktu mūzikas izteiksmes bagātināšanos, kaut arī metode, ar kādu tā veidota, visumā paliek tā pati.

Kāda tad ir šī metode? Galvenais komponista mērķis, šķiet, ir bijis pārnest ne vien folkloras mūzikas elementus, bet arī emocionālās un ētiskās vērtības šodienā, tās atdzīvināt, izmantojot latviešu mūzikā līdz tam attiecīgā žanrā vēl neizmantotās izteiksmes iespējas. Komponistam izdodas it kā no jauna radīt ilūziju par tautas sadzīves tradīcijām, priekšnesuma veidu.

Veidojot tematiskos tautiskos ciklus, komponists cenšas katrā no tiem sakoncentrēt un pēc tam brīvi izmantot attiecīgās zīmīgākās mūzikas folkloras īpašības. Piemēram, balsij un klavierēm veidotajās «Sieviešu dziesmās», izmantojot tautas dziesmu intonācijas, tiek paplašināts jau tā plašais dziedamo dziesmu diapazons, vēl pasvītroti rečitējošo, teicamo dziesmu ritmiskie akcenti. Īpaša dziesma veidota no raksturīgā ganu sauciena, kas, brīvi variēts, noslēdzas ar plašāku vokālu solokadenci. Turklāt jau šajā ciklā komponists arī vokālā izpildījuma veidu saista ar tautas dziedāšanai tipisko, bet mūsu profesionālā mūzikā vēl nepielietoto intonēšanu.

Ar līdzīgiem paņēmieniem sastopamies arī «Kurzemes burtņīcā» jauktajam korim. Komponists šeit izmanto jauno kora izteiksmes arsenālu, ieskaitot sonoristikas elementus. Toreiz šie paņēmieni mūsu kora mūzikā un jo sevišķi kora kolektīvu praksē bija jauni, vēl nepierasti un noteikti prasīja īpašu izpildījuma kultūras pakāpi. Šķita, ka ciklam daļēji vēl ir eksperimentāls raksturs, nepilnības kora izteiksmes līdzekļu dramaturģijā.

No Paula Dambja tautiskā stilā veidotajiem jau izskanējušajiem kora darbiem pilnīgākais šķiet pagājušā pavasarī atskatnotais cikls «Sērdieņu dziesmas» sieviešu korim, soprānam, flautai, arfai un kontrabasam.

Latviešu folklorā sērdieņu vai bāru tematika sastopama ļoti plaši, jo sevišķi stāstījums par ļaužu noniecināto, neaizsargāto sērdienīti, kurai nav citas mantas kā vien viņas tikumi. Tautas dziesmā vēstījums par sērdienīti parasti noslēdzas ar ilūziju, viņa tiek celta godā, sērdienīti apbalvo pati Laima vai Māra, vai arī no grūtās dzīves viņu aizved krietns tēvadēls. Latviešu mūzikā bārenītes tikumu slavinājumam klasisku paraugu atstājis Emīlis Melngailis ar savu krāšņo kora dziesmu «Bārenītes slavināšana». Sižetiski arī Paula Dambja «Sērdieņu dziesmām» ir līdzīga ievirze. Par to liecina arī cikla virsraksti — 1. «Aiz ko man sirds sāpēja», 2. «Sērdienīte, sērdienīte», «Visi ļaudis niecināja», 3. «Bārenīte danci grieza» — instrumentāla epizode, 4. «Bārenītes laime» un 5. «Bārenītes kāzas».

Cikla liriski žanriskās ievirzes atklāšanai kalpo, no vienas puses, pašā folklorā atrodamās īpatnības, poētiski, alegoriju bagāti teksti, sērdieņu dziesmu raksturīgās rečitējošās vai plašāk izvērstas krītošu žēlabu intonāciju veidotas melodijas, zīmīga metriskā struktūra, attiecīgu seno skaņkāršu pielietojums. Mūzikas attīstību nosaka latviešu tautas mūzikai raksturīgie simetriskie teikumu vai frāžu atkārtojumi. Taču šie atsevišķie elementi skaņdarbā iekomponējas mūsdienu mūzikai atbilstošā veidā, pie tam cikla muzikālās izteiksmes galvenie bagātinājošie līdzekļi ir harmoniskās valodas piesātinātais diatonisms un dažādiem izpildījuma paņēmieniem bagātā kora faktūra, pie tam te, izmantojot arī instrumentālo skanējumu, pielietoti arī sonoristikas paņēmieni. Ipaša nozīme ir cikla harmoniskās valodas dramaturģijai, kura no minorīgo skaņkāršu, tritonu, bitonālo attiecību veidojumiem pakāpeniski izteicas aizvien dzidrākās un tīrākās mažora krāsās.

Paula Dambja «Sērdieņu dziesmu» mūzikas tēlu sfēra ir noteikti ierobežota — tajā dominē noskaņa, kolorīts. No daļas uz daļu vēstījums mainās ar žanra ainas tēlojumu vai ar to apvienojas, radot savdabīgu gleznainību vai dzirkstošu muzikālo krāsainību. No šādas komponista ieceres izriet un attaisnojas arī ciklā izlietotie muzikālās izteiksmes paņēmieni.

Runājot par folkloras tendencēm latviešu padomju mūzikā, ir jāpiemin meklējumi šajā sfērā arī estrādes žanrā. Interesanti atklājumi te saistās ar komponista un pianista, ansambļa REO vadītāja Raimonda Paula vārdu. REO koncertos izskanējuši viņa uz latviešu tautas mūzikas bāzes veidotie skaņdarbi, vispirms «Piecas improvizācijas latviešu tautas deju garā» klavierēm, kontrabasam un sitamiem instrumentiem un «Piecas dziesmas ar

latviešu tautas dziesmu tekstiem» dažāda sastāva vokāli instrumentālam izpildījumam (sieviešu vokālam ansamblim, duetam un solobalsij). Šie skaņdarbi, izmantojot tautas mūzikas melodiku un tekstus, galvenokārt balstīti uz latviešu mūzikas folkloras un pašreiz dominējošo sadzīves deju ritmu saskares punktiem, apvienojot tos ar estrādes dziesmas vai džeza improvizācijas atskaņošanas stila īpatnībām.

No visa iepriekš teiktā var secināt, ka latviešu padomju mūzikā folkloras tendences ir izvērstas samērā radoši un apgāž uzskatu, ka iespējas šajā ziņā būtu jau izsmeltas. Drīzāk varētu būt otrādi — tās tikai tagad ar rīcībā esošajiem mūsdienu izteiksmes līdzekļiem var īsti sākt jaunu attīstību. Latviešu mūzikai līdz šim, salīdzinoši izsakoties, ir bijuši savi Gļinkas, Grīgi, Dvoržaki, bet nebūt vēl nav izsmelta Bartoka, Kodaļi fāze, nemaz nerunājot par vēl jaunākām parādībām. Tomēr sakustēšanās jūtama visapkārt. Ja domājam par tautas dziesmu apdari koriem, tad pietiek salīdzināt vistuvākās parādības, piemēram, Baltijas republiku komponistu Aldoņa Kalniņa, E. Goldšteina, P. Dambja vai V. Tormisa, A. Margustes un noteikti arī vēl citu skaņdarbus, lai kopsummā izveidotos visai pievilcīga aina par apdares daudzveidību, par tautas mūzikas vitāli svarīgo un atjaunojošo lomu mūsu profesionālajā mūzikā. Pie tam varu apgalvot, ka latviešu mūzikas folklorā ir daudzas maz skartas vērtības — piemēram, atsevišķu novadu (Kurzemes piejūras, suitu, lībiešu, ventīņu u. c.) folkloras, visu novadu, gadskārtu un ieražu dziesmas, kā arī instrumentālā mūzika.

Latviešu padomju mūzikā folkloras viszīmīgāk atspoguļojusies vokālajos žanros. Instrumentālajā mūzikā pavisam izzuduši tādi skaņdarbi, kas konkrēti būtu saistīti ar tautas melodijām. Kopš 1951. gada simfoniskie darbi ar folkloras materiālu vairs nav radušies, ja neskaita Ringolda Ores nepabeigto Suitu deju partitūru.

Turklāt, izmantojot atsevišķas instrumentālas tautas deju un rotaļu melodijas, tikpat kā bez ievēribas palikušas nedejiskās instrumentālās melodijas. Būtu arī aplam uzskatīt svītas, rapsodijas un līdzīgus klasiskās instrumentālās mūzikas žanrus šodien par anahronismiem, ja tie pienācīgā kvantitātē un kvalitātē latviešu padomju mūzikā nav vēl tikuši atspoguļoti.

Protams, ne jau tikai skaņdarbi ar konkrētām folkloras

tēmām vai citātiem nosaka skaņdarba nacionālo specifiku. Šīs specifikas robežas profesionālajā mūzikā ir neizmērojami plašas un tomēr mērķtiecīgi izkopjamas. Nepārdomāts šķiet kādreiz pie mums dzirdētais apgalvojums, ka komponistam nav īpaši jādomā par nacionālās specifikas izpausmēm savos skaņdarbos. Katrs komponists, lūk, esot dzīvā tautas daļa un pat neapzināti paūzot tās mentalitāti un tradīcijas, kas veidojušās sociālo vēsturisko apstākļu attīstībā. Tomēr šķiet, ka ar tādu pasīvu attieksmi nebūtu izveidojušās nedz nacionālās skolas 19. gadsimtā Eiropā, nedz interesantākās parādības — Bartoka, Orfa, Ščedrina un citu komponistu nacionāli iezīmīgā daiļrade 20. gadsimtā un mūsdienās. Par nacionālās specifikas izpausmēm savā simfoniskajā mūzikā, šķiet, no pēckara paaudzes latviešu komponistiem visvairāk domājis Imants Kalniņš, daudz mazāk citi viņa paaudzes komponisti. Šādu parādību faktiski nav grūti izskaidrot. Pēckara gados jauno komponistu daiļrade stabilizējās un veidojās galvenokārt 50. gadu beigās un 60. gados, kad tie ļoti aktīvi nodevās laikmetīgās kompozīcijas tehnikas apgūšanai. Jaunais patstāvīgais mācību process, kas ir katra topoša komponista dabiska attīstības fāze, bija saistīts ar daudzām ietekmēm. Šie paraugi bija Prokofjevs, Šostakovičs, Honegers, Stravinskis, Orfs, Pendereckis un citi, un viņu daiļrades metodes nokļuva jauno komponistu uzmanības centrā. Radošā saskare ar šīm parādībām, protams, nesa daudz pozitīva. No uzmanības loka diemžēl bija izslīdējusi problēma par mūzikas nacionālo specifiku, tādēļ vairāku mūsu pēckara paaudzes komponistu, piemēram, Romualda Kalsona, Artūra Grīnupa, Edmunda Goldšteina un vairāk vai mazāk arī citu komponistu simfoniskā mūzika ir nacionāli nonivelēta. Rodas iespaids, ka iepriekš minētais mācību periods būtu ieildzis, bet faktiski bez ievēribas palicis ievērojams daiļrades metodes komponents. Līdz ar to latviešu simfoniskā mūzika, vismaz tās ievērojama daļa it kā palikusi sāņus no nacionālās specifikas meklējumiem un atradumiem citās latviešu padomju kultūras nozarēs. Sevišķi nozīmīgi šos atradumus Latvijā šodien pauž jaunā dzeja un lietišķā māksla.

Nav šaubu, ka arī simfoniskā un vispār instrumentālā mūzika ar savām ieteiksmes līdzekļu iespējām spēj gūt ļoti daudz, jaunā aspektā saskaroties ar mūzikas folkloru.

Veselīgais process, kas iezīmējas latviešu padomju mūzikas vokālajos žanros, ļauj cerēt, ka tas vērsīsies plašumā, padarīs visu latviešu mūziku bagātāku un daudzveidīgāku, lai tā spilgtāk izceltos daudztautu mūzikas arēnā.

Ludviġs Kārklis

DAŽI MŪZIKAS FORMAS JAUTĀJUMI LATVIEŠU JAUKTĀ KORA DZIESMĀ

Latviešu kora dziesma nogājusi jau simt gadu garu dziesmotu ceļu. Tā priedē mūs arī šodien. Taču mūsu laikabiedra interešu loks ir tik plašs un iespējas tik daudzpusīgas, ka kora dziesmai jātērpjas «jaunās drānās» un jārod «jauna sirds», lai tā spētu jūsmīnāt, aizraut un pārliecināt.

Vienā rakstā, protams, nav iespējams ietvert visas latviešu kora dziesmas mūzikas formas problēmas. Tādēļ arī jāprobežojas tikai ar oriģinālo jauktā kora dziesmu dažu mūzikas valodas aspektu analīzi to koordinācijā ar vienu no kora dziesmas nozīmīgākajiem elementiem — faktūru.

Izklāsta veidam *a cappella* kora dziesmā salīdzinājumā ar vokāli instrumentālo un tīri instrumentālo kameramūziku, simfonisko un klaviermūziku ir ārkārtīgi liela loma muzikālajā tēlainībā, jo koris kā instruments un kora dziesma atskaņojuma brīdī no visiem viedokļiem ir visreljefākā un visvieglāk uztveramā.

Rakstā iztirzāti faktūras jautājumi (monodiskais izklāsts, fona faktūra), attīstības paņēmieni (imitācijas, kora tipu maiņa), kā arī citi mūzikas formas elementi (intonatīvais un harmoniskais kolorīts, kulminācijas, kadences).

I. Monodiskais izklāsts

Tautas mūzikā visizplatītākais ir monodiskais — vienbalsīgs izklāsts. Unisoni un oktāvas arī ir monodiskā izklāsta formas, taču unisons un oktāva vairs nav viendabīgs, bet sintētisks tembrs, un to nokrāsa jau ir atkarīga no apvienoto balsu reģistriem un dinamikas.

Latviešu klasiskajās kora dziesmās monodiskajam izklāstam ierādīta ļoti nozīmīga vieta. J. Vītola daiļradē dažādas monodiskā izklāsta formas visvairāk sastopamas balādēs, kur trāpīgi izvēlēta unisona tēma, vairākreiz atkārtojoties, dod attiecīgu kolorītu, piemēram, «Dūkņu sils», «Čigānu dziesma», «Sauls svētki». Retos gadījumos J. Vītols kora unisonu lieto spēcīga skanējuma panākšanai jau ekspozīcijā («Karaļmeita») vai arī, lai iegūtu psiholoģiski iedarbīgu kontrastu, uztic kādu frāzi attiecīgu balsu grupu unisonam («Gaismas pils», «Beverīnas dziedonis»).

Visai iemīļots J. Vitolam ir dziedājums oktāvās, kas atkarībā no balsu savienojuma var veidot visai specifisku kolorītu («Rūķīši un Mežavacis», «Karalis un bērزلapīte», «Mēnestiņš meļļa»); tāds dziedājums oktāvās iezīmē ne tikai kadences («Čigānu dziesma»), bet pat dziesmu noslēgumus («Brūnās naktis»), pasvītrotot muzikālās tēlainības episko ievirzi. Te vienlaikus atklājas arī šī izteiksmes līdzekļa loma formas veidošanā, respektīvi, atsevišķu formas posmu iezīmēšanā.

E. Dārziņa dziesmās monodiskajam izklāstam vairāk konkretizēta, ar sižetu saistīta pielietošana, piemēram, pie teksta «tur karā jāb bāliņš...» («Senatne») oktāvu monolītais skanējums pasvītrotot muzikālā tēla vīrišķīgo, spēka pilno raksturu.

Visbiežāk ar visdažādākajiem funkcionālajiem uzdevumiem monodisko izklāstu sastopam Alfrēda Kalniņa dziesmās. Tas it kā turpina latviešu tautas dziesmu atskaņošanas tradīcijas, kad iesāk dziedāt viens dziedātājs, bet turpina visi kopā («Līgo svētki», «Pie Daugavas», «Pa negaisa joniem»). Šajās dziesmās unisoni un oktāvas atkārtojas vairākreiz, pasvītrotot robežposmus formas izveidē.

Citās dziesmās monodiskais izklāsts izmantots, lai atveidotu attiecīgu muzikālo tēlu: «Brīvība» (idillisks noskaņojums), «Mātes sēras» (dziļas skumjas). Līdzīgus mākslinieciskus uzdevumus tas veic dziesmās «Burtnieku ezers», «Nakts dziesma», bet spēcīgas dinamikas panākšanai, ja neskaita dziesmu «Dzimentē», Alfrēds Kalniņš monodisko izklāstu neizmanto. Un tomēr monodiskais izklāsts A. Kalniņa dziesmās sastopams tik bieži, ka tas brīžiem zaudē konkrētu attieksmi pret muzikālo tēlainību.

Vairākās sakarībās monodisko izklāstu pielietojis arī E. Melngailis. It sevišķi raksturīgi tas skan dziesmās «Pamazām brauciet» un «Sirds tik grūta», kur pasvītrotā muzikālā tēla, domas

koncentrētība un tieksme tuvināties cilvēka runas intonācijām, rečitativveida dziedājumam. Daudzbalsīgais, homofonais izklāsts skanētu pārāk krāšņi un neatbilstu muzikālā tēla atturīgajam, grafiskajam zīmējumam.

Pārējie komponisti vienpusīgāk izmantojuši monodisko izklāstu, pasvītrojot galvenokārt tā dinamiskās iespējas (J. Graubiņš, P. Barisons) vai arī pielietojot to faktūras aktivizēšanai frāžu sākumos (J. Zālītis, P. Barisons).

Monodiskā izklāsta jautājumam šeit pirmajam pievēršamies ne gadījuma pēc, bet lai pasvītrotu to virzienu, kādā būtu jāizmainās mūsu komponistu kora dziesmai, proti — tai jāiegūst lakoniskāka izteiksme.

Salīdzinot latviešu padomju komponistu daiļradi ar klasisko mantojumu, varam konstatēt, ka monodiskais izklāsts lielākajai daļai komponistu radikāli samazinājies (Jēkabs Mediņš, Arvīds Žilinskis, Jānis Ozoliņš, Oļģerts Grāvītis, Margers Zariņš u. c.). Tas, protams, nenozīmē, ka šo autoru darbos nav monodiskā izklāsta. Var minēt kaut vai O. Grāvīša dziesmas «Vientuļā dvēsele», «Kur miers», A. Žilinska «Daugavas krastos», «Padomju cilvēkam», J. Ozoliņa «Uzvarējām», «Vasaras dziesma», M. Zariņa «Balāde par Oškalnu», «Tautas svētkos». Diemžēl šie ir tikai atsevišķi gadījumi, kas neraksturo attiecīgo autoru stilu. Taču tādus brīžiem spilgtus rečitātīvus, kādus sastopam M. Zariņa dziesmā «Taizels un jūras laupītāji», varētu vēlēties arī biežāk mūsu koru instrumentācijā.

Monodiskā stila klasiskās tradīcijas dziesmās «Dzimtene», «Tevzemes bruņas» turpina V. Kaminskis, veidodams savu individualizētu izteiksmi; tas gan nenozīmē, ka autora stilam būtu raksturīgs lakonisms. Visai iezīmīgas monodiskā izklāsta formas ir Aldoņa Kalniņa dziesmām («Pļaujas rītā», «Ir viena zeme», «Kāzas»).

Monodiskajam izklāstam ir ļoti lielas emocionālas iedarbības iespējas, veidojot spēcīgus dinamikas, kolorīta un faktūras kontrastus. Te, protams, varētu iebilst, ka daudzbalsīgs izklāsts, kur viena doma, tēls uzreiz atklājas vairākos aspektos, it kā sniegtu vairāk informācijas, runājot kibernetiķu valodā. Bet daudzbalsība, lai cik tā būtu bagāta, zaudē savu efektivitāti tāpat kā ikviens cits kompozīcijas paņēmieni, ja tas pārlietu bieži pielietots. Diemžēl mūsdienu jauktā kora dziesmā bagātīgā homofonā faktūra tiecas pāriet «monotonā greznumā», kā savā laikā par R. Vāgnera mūziku izteicās Rimskis-Korsakovs.

II. Imitācijas un faktūras aktivizēšana

Pie latviešu klasiskās kora dziesmas izklāsta nozīmīgiem faktoriem jāmin imitāciju tehnika, kas pieder pie visai seniem mūzikas attīstības paņēmieniem. Jāzepa Vītola dziesmās imitāciju teknikai vērojama diezgan diferencēta un uzmanīga pieeja, ļoti bieži tām sižetiski ilustratīvs raksturs. Imitācijas kopā ar salikto kontrapunktu palīdz veidot žanrisku epizodi par strautiņa čalošanu («Latvju meitiņa»), it kā ilustrē laivas braucienu vētraiņā laikā («Pār kalniem un lejām»), veido slavinājuma rakstura epizodi («Himna») vai vienkārši rada kustības iespaidu («Uz priekšu», «Mēnestiņš meloja»).

Daudz iemīļotāks un plašāk izmantots ir faktūras imitācijas veida aktivizēšanas princips, kad kādu muzikālu domu iesāk viena balss, bet turpina (pakāpeniski vai vienlaicīgi) visas pārējās bez sākotnējā teksta un melodijas atkārtojuma. Dažreiz gan teksts tiek arī atkārtots. Šāds faktūras aktivizēšanas veids mazāk raksturīgs ekspozīcijas izklāstam, vairāk attīstībai un it sevišķi kulminācijām («Dāvids Zaula priekšā», «Diena beidzas», «Vakarā»). Tas nereti visai radniecīgs dažiem krievu piebalsu polifonijas principiem, kur piebalsis gan noskaņā līdzīgas pamatmelodijai, bet tematiski diezgan neatkarīgas.

Vienkāršās imitācijas jau biežāk sastopamas E. Dārziņa jauktā kora dziesmās, tās vienmēr ļoti organiski sakausētas ar tekstu un atbalsta vispārējo emocionālo tonusu. Imitāciju tehnika arī E. Dārziņam noder ne tikai darbības aktivizēšanai («Lauztās priedes»), bet arī iztēlojošā nozīmē («Minjona») un lai vispārinātu izteikto domu («Sapņu tulumā»).

Neparasti plaši imitācijas izmantotas Alfrēda Kalniņa dziesmās. Visbiežāk to uzdevums radīt darbības aktivizēšanos, attīstību, ilustrēt sižetu, piemēram, nemitīgu udeņu tecēšanu («Ciānas bērni»), vēsmiņas šalkšanu («Ūdens rožu vaiņagā»), nākšanu vai iešanu («Divi gāju balodiši», «Burtnieku ezerā», «Balāde par Melno purvu»). Balādē «Rāmavas ozols», variējot vienu un to pašu kanonizēto imitāciju, atveidots pat pretēja rakstura saturs: «izbrauc lēni» un «izbrauc ātri». Otrā gadījumā imitācija dota pakāpeniskā pastiprinājumā un paātrinājumā.

Dažādas imitāciju tehnikas formas vienā un tajā pašā dziesmā sastopamas vairākkārtīgi, bet tādās lielās dziesmās kā, piemēram, «Zvani» atradīsim pat vairāk par desmit dažāda tipa imitāciju un stretu. Rezultātā tās sāk zaudēt spēju individualizēties, iezīmēt kādu konkrētu vai vispārinātu tēlainību un sāk

pārvērsties par vispārējām kustības formām. Dziesmā «Beverīnas pilskalnā» ir vismaz piecas dažādas stretveida imitācijas, bet dziesmā «Sirds klusa kļuva» tās, burtiski, seko cita citai, veicinot gan attīstību, bet neveicinot muzikālās tēlainības dzīvīgu. Imitāciju nepārtrauktais pielietojums kļūst mehānisks. Teiktais lielā mērā attiecas arī uz dziesmām «Zeme», «Mātes sēras» u. c. Diezin vai tieši pie šīs problēmas blakus vairākām citām gribot negribot nebūs jānonāk latviešu kora mūzikas pētniekiem, skaidrojot iemeslus, kādēļ Alfrēda Kalniņa dziesma nav bijusi sevišķi populāra ne agrāk, ne mūsu dienās. Tas nav jāizprot kā tieksme noliegt polifoniju. Polifonijai principā mūsu komponistu darbos vajadzētu būt vēl vairāk, taču jāizvairās no vienu un to pašu visvienkāršāko paņēmienu atkārtošanas, pievēršoties — varbūt retāk imitāciju — biežāk piebalsu polifonijai vai heterofonijai.

Acīm redzot, te izvirzās problēma par attiecīgas tehnikas atbilstību nacionālajam stilam. Domājams, tieši tādēļ, ka E. Dārziņa mūzikas raksturs ir romantiski savijņots un nacionāli mazāk iezīmīgs, tajā visai labi iekļaujas stretveida imitācijas, ko nebūt nevar vienmēr teikt par Alfrēda Kalniņa salīdzinoši daudz objektīvāko, kaut arī nacionāli iezīmīgāko skaņu rakstu. Te imitācijas sastopamas jau ekspozīcijas izklāstā un nav attīstības radītas.

Daudz mazāk raksturīga Alfrēda Kalniņa dziesmās ir faktūras imitācijveida aktivizēšana, kas savukārt norāda, ka viņam mazāk tuvi piebalsu polifonijas principi, kas savdabīgi pārkausēti slēpjas J. Vitola kora dziesmās.

Ievērojot iepriekš teikto, nebūtu vairs pārsteigums, ja tik nacionāli iezīmīga komponista kā E. Melngaiļa dziesmās imitāciju polifonijas izpausmes mēs tikpat kā nesastaptu. Šis paredzējums apstiprinās. Tas, protams, nenozīmē, ka atsevišķos gadījumos arī E. Melngailis savās oriģināldziesmās neizmantoju imitācijas vai stretas. Polifonijas formas visai plaši pārstāvētas dziesmā «Sirds tik grūta», kaut gan nav viegli pateikt, kas rosinājis šādu polifonizētu kompozīcijas iecerī, un grūti būtu to pieskaitīt pie komponista labākajām veismēm. Teiktais daļēji attiecas arī uz dziesmu «Lielākais laiks», kur diezgan daudz imitāciju un vispār pasmaga faktūra, it sevišķi reprīzē.

Stretveida imitācijas visai raksturīgas arī J. Zāliša dziesmās, visbiežāk to kulminācijās, pat neatkarīgi no sižetiskā satura un mūzikas rakstura («Bīķeris miroņu salā», «Pie koklētāja kapa», «Birtaliņa»). Kā faktūru aktivizētājam elementam imitācijai sava nozīme ir arī P. Barisona un J. Graubiņa dziesmās.

Risinot polifonās tehnikas jautājumus latviešu kora dziesmā, interesants ir J. Vītola atzinums, kas publicēts 1940. gadā: «... ja latviešu kora dziesma līdz šim gājusi noteikti uz augšu, tad šeit tā it kā apstājas, pat varbūt uzrāda zināmas dekadences pazīmes. Pirmā kārtā — savās attiecībās pret tautas dziesmu. Tā no Jurjāna un Melngaiļa mākslas aizgājusi tālu projām; it kā pieteikts karš vienkāršībai, dziesmas dabiskai uztverei un apstrādājumam. (...) Sāka harmonizētāji meklēt imitāciju, kanonus vietā un nevietā, gan muzikāli attaisnojamus vai neat-
taisnojamus, ritmiski saprotamus vai ritma mocītājus, toņu-
kārtas pasvītrojot vai nosvītrojot — kā jau kuru reizi, kanonu
par katru cenu. Un galu galā nozūd galvenais — meldija sa-
mākslojumu biezoknī.»¹

Lai gan J. Vītols runāja par tautas dziesmu apdarēm, teiktais attiecās arī uz oriģināldziesmām. Izrādās, ka jau pirms 30 ga-
diem muzikālo sabiedrību ir nodarbinājušas tās pašas problēmas.

Tikai Jāzeps Mediņš spēja lauzt šo stipri vienkāršoto imitā-
ciju polifonijas tradīciju, viešot savās dziesmās jaunu dzīvību. Vienkāršās imitācijas gan vēl sastopam «Svētku rītā», bet tas
nav izšķiroši. Pārējās dziesmās jo plaši izvērstā homofonas fak-
tūras imitācijveida aktivizēšana, kas, it kā apejot visus pārējos
latviešu kora dziesmu komponistus, nākusi taisnā ceļā no Jāzēpa
Vītola un sastopama gandrīz visās Jāzēpa Mediņa dziesmās
(«Kurzeme», «Būsīm jauni», «Saules dziesma»). Tās daudz
vieglāk pakļaujas individualizācijai.

Jāzēpam Mediņam vēl tipiskāks ir tāds faktūras imitācij-
veida aktivizēšanas paņēmiens, kad pavadījuma balsis ar nelielu
nokavēšanas ritmiskā pamazinājumā izpilda ar pamatmelodiju
saistītos vārdus, pie tam lomu dalījums var būt dažāds, piemē-
ram, dziesmā «Mēs, saules tauta» pamattekstu dzied sieviešu
balsis, bet faktūras aktivizēšanu veic vīru balsis. Līdzīgs paņē-
miens izmantots «Dziesmā Rīgai», tikai te teksts abām balsu
grupām vairs nesakrīt. Sieviešu balsīm dotas daudz garākas
skaņu vērtības, un to partija ir trīsbalsīga. Daudz reljefāk at-
dalās abi faktūras slāņi. Dziesmā «Pēc kaujas» pamatmeldīju
dzied trīsbalsīgs sieviešu koris un basi, bet faktūras aktivizēšanu
veic tenors. «Dziesmā par sauli un maiju» trīsbalsīgam sieviešu
korim (bez pauzēm!) imitē trīsbalsīgs vīru koris, balstoties uz
ritmisku kanonu.

¹ J. Vītols. Latviešu kora dziesmas attīstība. «Raksti un Māksla»,
1940, Nr. 1.

Ilgāk pakavējāmieš pie Jāzepa Mediņa, jo minētā faktūras organizācija visspilgtāk izpaužas tieši viņa darbos, kaut arī vispirms bija izmantota Alfrēda Kalniņa dziesmā «Brīvība». Šeit vadošais balsis dzied visu laiku bez pārtraukuma, bet pavadījuma balsis pievienojas katrā taktī tikai otrajā taktsdaļā.

Imitāciju izmantošana ir problēma arī mūsdienu komponistu jautkā kora dziesmās. Daudziem skaņražiēm šis attīstības paņēmiens ir kļuvis neaizstājams vai ikvienā dziesmā, pat neatkarīgi no muzikālās tēlainības (A. Žilinskis, O. Grāvītis, J. Ozoliņš, Jēkabs Mediņš u. c.). Imitācijas ir ļoti raksturīgas arī L. Garūtas dziesmās, un tas ir dabiski, jo autori pazīstam kā lielu polifonijas speciālisti. Komponiste ir izveidojusi savu īpatu, brīvi variētu imitāciju tehniku, kas, atskaitot pāris gadījumu («Jau natnes balsis», «Tava skaņu pils»), ir sastopamas tikai ekspozīcijas izklāstā. Tās gandrīz nekad nepiedalās kulmināciju veidošanā, kas arī bija viena no latviešu klasiskās kora dziesmas «sāpīgākajām vietām», it sevišķi Alfrēdam Kalniņam.

Vienkāršās imitācijas bieži sastopamas Aldoņa Kalniņa dziesmās, bet visai reti tradicionālajā formā («Dziesmu jūra», «Saules lēkts», «Vasaras saulgrieži»). Aldoņa Kalniņa radītais imitāciju tips atrodas starp imitāciju un piebalsu polifoniju un ļoti dabiski iekļaujas vispārējā kolorītā. Tās gandrīz nekad nepārsniedz divas balsis un kalpo par sava veida mikrodraturģijas faktoru, netraucējot nacionālā kolorīta iezīmīgumu («Oktobra zemē», «Nemeklē ziedos vien», «Gaismas audēja»).

J. Ozoliņa dziesmās imitāciju tehnika un to veidotā dinamika ir visa muzikālās attīstības procesa pamatā, taču ne tik daudz burtiskā, cik brīvi variētā formā («Var», «Mana dzimtene», «Padomju dzimtenei dziedāsim slavu»), kas mikrostruktūru veidā piepilda visu izklāstu. Kaut arī pats par sevi faktūras imitāciju veida aktivizēšanas princips pavisam nav slikts, atkārtots no dziesmas dziesmā, tas, līdzīgi ikvienam izteiksmes līdzeklim, ne tikai pats zaudē iedarbības spēku, bet pat nivelē citus mūzikas valodas izteiksmes līdzekļus, kuri katrai dziesmai var būt jauni un pat spilgti.

III. Fona faktūra

Jau klasiskajā kora dziesmā pārāk biežas lietošanas dēļ stretveida imitācijas nereti pārvērtās par vispārējās kustības formām. Latviešu padomju kora dziesmā par vispārējās kustības formu tiecas pārvērsties arī tā sauktā fona faktūra. Fona faktūra

izpaužas gan kustošos, gan stāvošos melodiskos kompleksos. Atkarībā no savas lomas fona faktūra var pildīt dažādus uzdevumus — papildināt pamatmelodijā ietverto saturu, pasvītrot žanra īpatnības, dinamizēt izklāstu, dot mūzikas attīstībai attiecīgu funkcionālu ievirzi, radīt koloristisku fonu.

Klasiskajai kora dziesmai fona faktūra maz raksturīga un galvenokārt aprobežojas ar dažāda tipa ērgelpunktiem. Taču J. Vitola balādē «Dūkņu sils» pirmo reizi parādās jauns fona faktūras veids, kad melodija uzticēta vienai balsij, bet pārējās, dziedot daļēju tekstu, rada kolorīta fonu. E. Dārziņa «Mēness starus stīgo» epizodē «Nāc man līdzī» alta solo pavada kora vokalizācija uz «m». Tieši šos fona faktūras principus tālāk attīsta Alfrēds Kalniņš («Tautās laižot», «Aiziet laiva melnu buru»).

Acīm redzot, minētie fona faktūras dažādie paņēmieni oriģināldziesmā ienākuši no tautas dziesmu apdares. Teiktais attiecas arī uz E. Melngaiļa dziesmām ar tautas dzejas vārdiem («Rožu lauks», «Jāņu vakars»), bet tie nav tipiski viņa oriģinālajām dziesmām, kaut arī paretam sastopami un visai aktīvi papildina saturu («Tautai»).

Arī J. Zāliša un J. Graubiņa dziesmās fona faktūras evolūcija ļoti ierobežota. J. Zāliša «Birztaliņā» paralēlu polifunkcionālu kvartu kvintu harmoniju skanējums (ar aizvērtām mutēm) ilustrē birztaliņas šalkšanu, tā turpinot J. Vitola («Rūķīši un Mežavecis»), E. Dārziņa («Senatne»), A. Kalniņa («Tautās laižot») tradīcijas. Arī J. Graubiņš dziesmas «Dzimtenes ainava» vidusposmā ilustrē kuļmašīnu rūkšanu ar basu hromatiskām pasāžām uz «ū».

Gandrīz katrā P. Barisona dziesmā ir epizodiski pielietots kāds fona faktūras paņēmieni, kas ļoti zīmīgs muzikālajai tēlainībai. Dziesmas «Latvija» vidusdaļā koris uz «m» intonē «Tek saulīte tecēdama» (basā dominantes ērgelpunkts). Vēl aktīvāka loma fona faktūrai ir dziesmā «Pavasara jausma», kuras vidusposmā uz dominantes tonalitātes tonikas figurēta kvartsekstakorda bāzes veidojas fona faktūra «dum, dum, dum, dum» ar alta solo balsi. Šādai barkarolas tipa dziesmai šis pavadījums liekas piemērots, kaut arī kora dziesmas pavadījuma balsis tuvinā instrumentālai mūzikai.

Nedaudz atšķirīgu ceļu iet Jāzeps Mediņš. Viņš pavadījuma balsu fona faktūrai izvēlas kora žanram tipiskāku izklāstu — balsu vokalizāciju, kas pieļauj lielāku žanra daudzveidību. Tādējādi kora dziesma iegūst jaunu krāsu, bet kaut ko arī zaudē — pirmkārt jau šo balsu muzikālajā individualizācijā. Vairākās

Jāzepa Mediņa dziesmās trīs kora balsis (ar aizvērtām mutēm) veido fonu solobalsij, piemēram, basam («Prieks»), tenoram («Kurzemei», «Dziesma par sauli un maiju»), soprānam un basam («Saules dziesma»).

Taču Jāzepam Mediņam pavisam svešs tas fona faktūras veids, kad vairākas balsis ar dažādiem refrēna tipa vārdiņiem veido visu pavadījumu (ja neskaita epizodi «daudzu tautu dēli» no dziesmas «Kurzemei», kur sieviešu dziedājumu atbalsta vīru balsu izsaucieni «ai, ai», kādi mums pazīstami jau no J. Vītola «Beverinas dziedoņa»).

Pakāpeniski fona faktūra izvēršas arī citu mūsu komponistu jauktā kora dziesmās. Dažādas tās formas ir sastopamas L. Garūtas daiļradē, kaut arī nekad neaptver visu attiecīgas dziesmas faktūru. Interesanta iecere ir «Dziesmiņas gaitā», kur alta solo kontrapunktē tenora balss vokalizācijai, bet soprāni un basi dzied izturētas skaņas. L. Garūtas dziesmās fona faktūras gadījumos vienmēr kādai balsij vai balsīm ir teksts.

Mazāk raksturīga fona faktūra ir Jēkaba Mediņa un Arvīda Žilinska dziesmās.

Kaut arī M. Zariņa dziesmās varam sastapt visdažādāko faktūras organizāciju, tomēr fona faktūras paņēmienus neviens no latviešu klasiķiem un padomju komponistiem nav tik plaši izmantojis. Šādā faktūras organizācijā slēpjas gan M. Zariņa kora dziesmu spēks, gan nespēks. Spēks tajā ziņā, ka viena visai spilgta faktūras paņēmiena daudzpusīga pielietošana veidojusi savdabīgu iezīmi M. Zariņa rokrakstā un padarījusi daudzas viņa humoristiskās dziesmas ļoti populāras kora dziedātāju saimē. Nespēks tajā apstākļi, ka šā paņēmiena plaša pielietošana padarījusi M. Zariņa jauktā kora dziesmu vienpusīgāku, samazinājusi muzikālās tēlainības kontrastainību, kas nevar neat-saukties uz muzikālās dramaturģijas iespējām.

Te jāmin dziesmas ar dažādiem refrēna tipa vārdiņiem pavadījuma balsis («Lūdzu, kaimiņ, paskaties», «Mugurdancis», «Suitu deja», «Laivā», «Četrbalsīgs madrigals par vecmodīgo tēmu»), kā arī dziesmas ar vairāk vai mazāk vokalizētām balsīm pavadījumā («Kā gulbji balti padebeši iet», «Trīs daiļas māsas»). Te pieder arī sieviešu kora dziesmas: «Ir mana mila rozes zieds», «Ej, geriljero!». Tipisks liecinieks fona faktūras evolūcijai ir dziesmas-etīdes vīru korim («Mednieku maršs», «Nakts kuranti», «Vokalizē» un «Frankusēze»), kurās vispār vairs nav teksta, bet tikai dažādi refrēnveida vārdiņi, kā pa-pa-pam, la, la, la, tra, ta, ta utt.

Es negribu noliegt etižu nepieciešamību korim, līdzīgi kā tās ir nepieciešamas ikvienam mūziķim, instrumentālistam vai vokālistam. Varētu pat par šo jautājumu nerunāt, ja kāds komponists būtu uzrakstījis dažas šādas dziesmas-vokalīzes (tāda ir arī J. Ivanova «Rudens dziesma») vai dziesmas-etīdes, bet M. Zariņa kora dziesmu klāstā un vairāku citu latviešu komponistu daiļradē šis princips sāk ieņemt pārāk lielu vietu.

Fona faktūras kultivēšanā visai aktīvi piedalījušies E. Goldšteins («Skani tālu, birztaliņa», «Rudens ainava»), O. Grāvītis («Dziesmotā gaita», «Vientuļā dvēsele», dziesma-vokalīze «Māksliniekam»), J. Ozoliņš («Zvejnieku dziesma», «Šūpuļa dziesma», «Dzīvā zvaigzne»). J. Ozoliņa dziesmās fona faktūra gandrīz vienmēr aptver visas balsis.

Jāatzīmē, ka nupat minētie autori atturējušies no faktūras piesātināšanas ar dažādiem refrēna tipa vārdiņiem, viņu dziesmās fona faktūra galvenokārt izpaužas balsu vokalizācijā, kas, starp citu, visai iemīļots paņēmieni arī V. Kaminska dziesmās. Tā, piemēram, dziesmā «Aijā» sastopam gan vienkāršus, gan figurētus divkāršos ērgelpunktus (dziedamus uz «a») vai arī *ostinato* veida figūras basā (dziedamas ar tekstu), kas nenoliedzami atbalsta šūpuļa dziesmas muzikālo tēlainību.

Vokalizētas balsis sastopam arī dziesmās «Kārkli pelēkie zied», «Maija aiju dziesmiņa», «Ziemas vakarā», bet «Dziesma Ventai» ir pilnīgi balstīta uz četrbalsīgu vokalizāciju malējās daļās. Fona faktūra pat atradusi vietu tādās dziesmās kā «Slava partijai» un «Tēvzemes bruņas». Ar to patriotiskā dziesma kļuvusi emocionāli siltāka, izteiksmē bagātāka, bet reizē arī tuvāka parastajai liriskajai dziesmai. Tādējādi tiek nonivelēta žanra specifika.

Fona faktūras izmantošanas ziņā V. Kaminskis sacenšas ar M. Zariņu, tikai viens no viņiem vairāk ievirzās humora, otrs — liriskas jūsmas jomā. Tās abas ir ļoti pievilcīgas sfēras lielajai dziedātāju saimei, bet, kļuvušas pārāk ierastas, var traucēt estētiskā diapazona paplašināšanu.

IV. Kora tipu maiņa

No dažādiem faktūras elementiem kora dziesmas formas veidošanā it sevišķi nozīmīga loma pieder kora tipu maiņai, respektīvi, viendabīga kora un jauktā kora, kā arī dubultkora izkārtojuma dziesmā. Taču šādai kora faktūras instrumentā-

cijai ir ne tikai kolorīta izmaiņas un dinamikas pastiprināšanas, bet arī formu veidojoša nozīme.

J. Vītola kora daiļradē kora tipu maiņa tikai iezīmējas, bet vēl nepārvēršas par muzikālās dramaturģijas principu. Tanī pašā laikā jāmin tāds spilgts dubultkora pielietojums reprīzē, kāds ir J. Vītola dziesmā «Rīgā pirkmu zirgu».

Daudz nozīmīgāka vieta kora tipu maiņai ir Alfrēda Kalniņa kora darbos. Viens no komponista iemīļotākajiem paņēmieniem ir sākt dziesmu ar vīru balsīm («Pa negaisa joniem», «Jāņu nakts») vai sieviešu balsīm («Kādi augsti kalni», «Lačplēša kaps»). Citos gadījumos komponistam svarīgāka bijusi nevis dinamika, bet vīru balsu tembrālās īpašības attiecīgas dziesmas ekspozīcijā («Meklētājs», «Dzejnieka Jāņa Poruka kaps»).

Lai veidotu reljefāku dziesmas muzikālo dramaturģiju, Alfrēds Kalniņš epizodiski «ieslēdz» viendabīgos korus arī tālākajā attīstībā un pat noslēgumā («Nakts dziesma», «Burtnieku ezerā», «Beverīnas pilskalnā»). Tādas krasas faktūras maiņas nereti ir saistītas ar konkrētām sižeta detaļām un bagātina kora instrumentāciju. Alfrēda Kalniņa lielajās dziesmās «Būsim jauni», «Pakāpies kalnā», kas pēc būtības ir simfoniskas kora poēmas, izmantota arī dialogveida faktūra. Te varbūt sava nozīme arī Alfrēda Kalniņa ērģelnieka praksei.

E. Dārziņa dziesmu klāstā kora tipu maiņai mazāk sižeta ilustrācijas loma. Tā veicina pakāpenisku faktūras variēšanu un līdz ar to strofiskās formas dinamizāciju («Mēness starus stīgo», «Sapņu tālumā»).

Atsevišķos gadījumos viendabīgo koru skanējumam pievēršies arī E. Melngailis, gan vienmēr saistot to ar sižetu, piemēram, dziesmā «Pamazām brauciet» epizodē «Mani uz pēdējo dusu smiltājā aizviziniet» dzirdam kompaktu vīru kora skanējumu; turpretī gaišāku atmiņu epizode «Pie strauta malas ziedonī» uzticēta četrbalsīgam sieviešu korim. Taču kora tipu maiņa E. Melngaiļa jauktā kora dziesmās nekāpinā dramatismu, bet parādās kā papildu episka krāsa.

Dubultkoru izmantošana mūsu komponistu klasīku kora dziesmās piedzīvo zināmu evolūciju. J. Vītola un E. Melngaiļa dziesmās tai vēl galvenokārt fona loma, bet Alfrēda Kalniņa un sevišķi E. Dārziņa daiļradē dubultkori pielietoti daudz biežāk, līdz ar to dinamizējot arī dziesmas muzikālo dramaturģiju.

Dažādu kora tipu nozīme faktūras dramaturģijā nav bijusi vienāda ar pārējo komponistu daiļradē. Tiem salīdzinoši maza

vieta ir J. Graubiņa, P. Barisona, Jāzeps Mediņa dziesmās, bet jau daudz svarīgāka J. Zāliša kora darbos. Alfrēda Kalniņa dziesmās viendabīgos korus visvairāk sastapām ekspozīcijā (brīžiem pat ar grūti atšifrējamu attieksmi pret muzikālo tēlainību), bet J. Zālītis tos biežāk izmanto tālākajā attīstībā attiecīga kolorīta vai dinamikas veidošanai («Bīķeris miroņu salā», «Birztaliņa»). Interesanta ir komponista remarka pie vīru kora partijas dziesmā «Birztaliņa» — *quasi corni*.

Kaut arī kora tipu faktūras dramaturģija maz izvērsta M. Zariņa dziesmās, ciklā «Vecā Taizela brīnišķīgie piedzīvojumi» atrodam ne vienu vien spilgtu gadījumu, piemēram, groteskā sieviešu kora replikas «karsti tauki ūsās pil» no dziesmas «Taizels un jūras laupītāji» vai arī vīru kora replika «Nekust, neelpo vairs pieci» no tās pašas dziesmas. Sevišķi izteiksmīga ir vīru kora partija ar tekstu «Skoboļevs pamāj: «Nu! Nu! Taizel brāl — sarauj,»» — no svītas fināla. Starp citu, te pirmoreiz latviešu kora dziesmā parādās *glissando* kā raksturīgs mūzikas izteiksmes līdzeklis. Vairākus kora tipu dramaturģijas piemērus sastopam arī M. Zariņa «Dziesmā par varoni Zentu Ozolu», kā arī «Variācijās par partizāņu dziesmu».

Atsevišķos gadījumos kora tipu dramaturģija sastopama arī citu komponistu dziesmās (Jēkaba Mediņa «Arāja dziesma», «Kāzas kolhozā»; Ā. Žilinska «Baltajā vasaras naktī», «Padomju cilvēkam»; O. Grāviša «Krāj bitīte saldu medu»; J. Ozoliņa «Padomju dzimtenei dziedāsim slavu», «Pirmā lakstīgala», «Gaiziņš». L. Garūtas dziesmās tā izmantota tikai plašāku formu pretstatījumos, piem., «Dziesmiņas gaita»). Visai veiksmīgi kora tipu maiņa atbalsta muzikālo tēlainību J. Ķepiņa dziesmās («Trīs jaunas māsas», bet it sevišķi «Dzimtenē»).

Dažādu kora tipu maiņa daudzveidīgi izmantota Aldoņa Kalniņa kora daiļradē un vairākos gadījumos izceļ atsevišķas frāzes muzikālo tēlainību, piemēram, dziesmā «Tālā ceļā nepagursti» sieviešu koris dzied frāzi «klausās kāpas, klausās sirds»; dziesmā «Vasarai» — «zemes bērniem sildīties»; dziesmā «Dzimtā zeme» — «Tu vienmēr pretī nāc ar baltu bērzu šalkām»; dziesmā «Partizāna kaps» — «Līgst viegli lejup vārpas» u. c. Aldoņa Kalniņa dziesmās it sevišķi raksturīga ir lirisko, liegi pastorālo noskaņu īpaša pasvīturošana, kas arī atbilst komponista radošās individualitātes ievirzei.

Kora tipu dramaturģijā visieziņīgākās ir divas Aldoņa Kalniņa dziesmas: «Vasaras saulgrieži» un «Pļaujas rītā». Pirmajā no tām ir gandrīz nepārtraukts abu kora tipu dialogs, otrajā

viss īpatsvars malējās daļās balstās uz sieviešu balsīm, bet vidusposmā vaidots kāpinājums: basi, vīru koris, jaukts koris. Īpata kolorīta sasniegšanai komponists ne vienā vien dziesmā epizodiski izslēdzis atsevišķas balsis, piemēram, soprānu («Talkas dziesma», «Pļaujas rītā», «Vasaras saulgrieži»).

Un tomēr mūsu komponistu darbos kora tipu dramaturģijas iespējas izmantotas tikai daļēji. Klasiku tradīcijas nav guvušas pietiekamu tālāku attīstījumu. Liekas, ka teiktajam ir zināms sakars ar mūsdienu kora dziesmas žanrisko attīstību, kad nekāda tematika (no intīmās lirikas līdz patriotiskajai) tomēr nespēj aizvest kora dziesmu no tās miniatūrās formas. Klasiskajā kora dziesmā visai lielu pilnību sasniegusi kora balāde kā žanrs padomju kora daiļradē ir gan vienu otru reizi mēģinājusi atdzimt, taču tie ir palikuši tikai atsevišķi, kaut arī vispār veiksmīgi mēģinājumi (Jēkabs Mediņš «Purvs un racēji», Ā. Skulte «Meži šalc», Aldonis Kalniņš «Gaismas audēja»).

V. Akordika un muzikālais tēls

Latviešu komponistu klasiku kora darbu mūzikas valoda lielos vilcienos aprobežojusies ar agrīnā romantisma izteiksmes līdzekļu normām. Par dažu faktūras mikroelementu izteiksmes iespējām runāsim tikai garām ejot, jo to loma faktūras izteiksmībā ir pakļauta. Necenšoties aptvert visu problēmu, pakāvēsimies tikai pie dažām raksturīgām detaļām, piemēram, pamazinātā septakorda, palielinātā trijskaņa, kvartu kvintu harmonijām u. c.

Pamazinātais septakords sastopams gandrīz ikvienā Jāzepa Vītola dziesmā, un nereti to izmantošana ir saistīta ar tradicionālo estētiku. Ar pamazinātajiem septakordiem visvairāk piesātināta ir dziesma «Ceļinieks», it sevišķi pie teksta «kaut jel drīzi tiktu galā, kapenes dus ceļa malā». Tāda harmonijas izteiksmes iespēju izmantošana ir ļoti tuva šā akorda gadsimtos pazīstamajai tradīcijai, kad pamazinātais septakords parasti tika izmantots traģisku dzīves gadījumu atspoguļošanai mūzikā. Pie šāda tipa dziesmām pieder arī «Dievozolu trijotne», «Dūkņu sils», «Vakarā». Pieminētā harmonija visai plaši pārstāvēta arī dziesmās, saistītās ar mīlas liriku («Mīlestības dziesma»), fantastiku («Mākoņlaivas», «Mēnestiņš meloja») un vismazāk raksturīga lielajām balādiskajām dziesmām, kurās valda episka pamatizjūta.

Alfrēda Kalniņa dziesmās pamazinātajam septakordam nav gandrīz nekādas ietekmes uz muzikālo tēlainību, un relatīvi biežāk nekā J. Vītola daiļradē to sastopam tieši lielajās balādiskajās dziesmās («Burtnieku ezerā», «Balāde par Melno purvu», «Sanesāt bēdu»), jo atšķirībā no J. Vītola Alfrēda Kalniņa balādēs vairāk romantiska patosa, bet, no otras puses, arī stiprāk izteikts nacionālais iezīmīgums, kam pamazinātā septakorda kolorīts ir svešs.

Acīm redzot, kāpinātā dramatisma un romantiskā patosa dēļ E. Dārziņa «Lauzto priežu» centrālajā kulminācijā vēl skan pamazinātais septakords, kaut arī vispār tas E. Dārziņam nav raksturīgs. Dinamiskais skaņu raksts, tautiskais mūzikas kolorīts, liriski episkā muzikālā tēlainība ir galvenie faktori, kas izskaidro E. Melngaiļa atteikšanos no minētā akorda izmantošanas.

Līdzīga aina vērojama arī palielinātā trijskaņa pielietošanā. J. Vītola dziesmās palielinātajam trijskanim vēl saglabājusies atblāzma no tiem laikiem, kad šo akordu mūzikā mēdza salīdzināt ar «raganu ķērķšanu»; vairākās dziesmās ar šīs harmonijas palīdzību attēlotas šausmas, tumsa, baigas izjūtas («Karalis un bērzlapīte», «Rīta dziesma», «Pie Dzintara jūras»), bet ne mazāk gadījumos to sastopam pretēja rakstura dziesmās.

Alfrēds Kalniņš palielinātās harmonijas lietojis samērā atturīgāk un nedaudz citā ievirzē, kaut gan komponista pašā pirmajā dziesmā «Imanta» (1903) palielinātais trijskanis vēl pavada gan «jodu bēgšanu», gan «rūķīšu pastaigu». Tādējādi jau šajā dziesmā iezīmējas arī otrs aspekts palielinātās harmonijas traktējumā — poētisku dabas ainu un fantastikas raksturošanai, kas vēlāk turpināta vairākās dziesmās («Beverīnas pilskalnā», «Nu saule veras», «Griķu druva»).

Palielinātais trijskanis vispār nav raksturīgs ne E. Dārziņa, ne E. Melngaiļa kora dziesmai, taču atrodam atsevišķu gadījumu, kur šī harmonija ilgst pat vairāk taktis un reljefi pasvītro attiecīgo tēlu («Ciānas bērni», «Daba un dvēsele»).

Palielinātās un pamazinātās harmonijas sastopam arī J. Zāliša dziesmās («Rainim un Aspazijai»), P. Barisona («Latvija»), J. Graubiņa («Atmoda», «Mežā nakts ir ienākusi»), Jāz. Mediņa dziesmās («Pēc kaujas», «Sauls dziesma», «Dziesma Rīgai»). Kaut arī pieminētās harmonijas kļūst arvien retākas komponistu harmoniskajā valodā, tās nevar izzust pēkšņi, un nav arī tādas vajadzības, ikviena saskaņa atrod savu vietu dažādos stilos.

Atšķirībā no J. Vītola, kura harmoniskās valodas pamatstruktūra bija trijskanis un mazais mažora septakords (kas arī nosaka viņa mūzikas valodas izteiksmes līdzekļu radniecību klasicismam), un atšķirībā no Alfrēda Kalniņa kora darbiem, kur blakus mazajam mažora septakordam strauji pieaug mazā minora septakorda loma, — E. Melngaiļa dziesmā blakus pakāpju septakordi ir harmoniskā kolorīta pamatelementi, bet Zālīša harmoniskajā valodā jau nozīmīgu vietu ieguvuši nonakordi un visai sarežģītas aizturu harmonijas stiprāk hromatizētā vidē.

Arī mūsu šodienas autoru attieksme pret pieminētajām harmonijām ir dažāda. J. Ozoliņa dziesmās tādi romantisma skaņu valodas objekti kā pamazinātais un palielinātais trijskanis ieņem ne pārāk lielu vietu, taču šo akordu pielietojumu nosaka tradicionālā estētika, kas tos ieveda mūsu komponistu klasiķu darbos. Piemēram, «Mana dzimtene», «Dzīvā zvaigzne». Citās dziesmās šo akordu uzdevums ir veidot komponista mūzikai vispār raksturīgo kolorītu («Zvejnieku dziesma», «Šūpļa dziesma»).

Pieminētās struktūras formas nav svešas arī M. Zariņa dziesmām, it sevišķi pamazinātais septakords («Lai vā», «Trīs daiļas māsas», «Variācijas par partizāņu dziesmu»). Retāk sastopamie palielinātie trijskaņi arī saistīti ar tradicionālo estētiku, kas gan atsevišķos gadījumos var pat attaisnoties, piemēram, dziesmā «Taizels un jūras laupītāji». Vispār jāatzīmē, ka M. Zariņa *a cappella* kora dziesmu kolorīts lielās līnijās neaiziet no tipiski romantiskas noskaņas, kaut arī tieksme izlauzties saklausāma, piemēram, dziesmā «Ražas dancis», kas ar savu balssvirzi (paralēlām kvintām, trijskaņiem), lapidārām harmonijām un asi motorisko ritmiku sasaucas ar Stravinska mūzikas valodas principiem.

V. Kaminska dziesmu nereti romantiski saviļņotajai mūzikai pamazinātās un palielinātās harmonijas varētu būt raksturīgas, taču tās tikpat kā nesastopam, atskaitot dažas pirmās dziesmas («Aijā», «Aprīli»). Un tas ir loģiski, jo, piemēram, salīdzinot V. Kaminska un Jāzepa Mediņa dziesmu harmonisko kolorītu, V. Kaminskim tas tomēr ir daudz objektīvāks un nacionāli iezīmīgāks. Tāpēc Jāzepa Mediņa dziesmās ir daudz pamazināto septakordu, bet V. Kaminskim raksturīgāki mazie minora septakordi.

Romantiķu mūzikas valodā raksturīgās struktūras O. Grāvīša dziesmās sastopam visai reti, bet to pielietojums tipisks romantisma estētikai: «Ziemas pievārtē», «Varoņbirzs» (palielinātais trijskanis raksturo mūziku pie teksta «grūtā kaujā», «nāvē

dzima», pamazinātais trijskanis — «Asins lāses»). Teiktais attiecas arī uz L. Garūtas un Jēkaba Mediņa darbiem.

Pieminētās harmonijas zīmīgas arī Aldoņa Kalniņa dziesmām («Nevar neticēt», «Dzimtā zeme», «Oktobra zemē»), bet tās pilnīgi pakļautas blakus pakāpju septakordu un nonakordu harmoniskajam kolorītam, kas visbiežāk figurē kā pilnīgi patstāvīgi skaņu objekti jeb kompleksās melodiskās kustības veidā. Un tieši te slēpjas Aldoņa Kalniņa mūzikas valodas savdabība, kas izveidojusies impresionisma harmonijas raksturīgu paņēmieni un latviešu tautas melodikai tipisku intonāciju oriģinālā sintēzē. Šā ceļa gājējs Aldonis Kalniņš, protams, nav vienīgais, bet gan radikālākais. Tas viņu arī noveda pie spilgti oriģināla izteiksmes veida.

Tāda mūzikas valoda Aldoņa Kalniņa daiļradē neradās pēkšņi. 1956. gadā uzrakstītajā dziesmā «Nevar neticēt» šādai evolūcijai vēl nav nekādu pazīmju. Gadu vēlāk dziesmā «Oktobra zemē» gan saklausām septakordu virknes, taču tiem vēl visbiežāk mainās apvērsumi, un līdz ar to dažas no skaņām atrisinās. Vienlaikus jau pavīd tiešais paralēlisms: sekstakordi («Vasarai», «Bezdelīgas», «Partizāna kaps»), kvartsekstakordi («Tālā ceļā nepagursti»), septakordi («Oktobra zemē»).

Pieminētās tendences vēl spilgtāk izteicas dziesmās, kas uzrakstītas 1963./64. gadā («Saules lēktā», «Maija rītā»). Te it sevišķi nozīmīgs paralēlu akordu (pirmā kārtā kvartsekstakordu) blīvais skanējums šaurā salikumā kā pilnīgi jauna parādība. Brīžiem tie vēl piesātināti ar blakus skaņām.

Visai pilnīgu ieskatu Aldoņa Kalniņa dziesmu skaņu rakstā dod 1965. gadā publicētās 16 dziesmas, kur jo nozīmīga vieta pieder jau pieminētajai balsu dublēšanai. Te sastopam ne tikai paralēlas tercās un sekstās («Daugavas pavasaris»), kvartsekstakordus («Pļaujas rītā», «Dzintara lāses») un septakordus («Tiltu ceļ»), bet arī paralēlus trijskaņus («Jūra, jūra sidrabainā») un kvartseptakordus («Kāzas»). Bagātīgās kompleksās balssvirzes formas, mūzikas tautiskais intonatīvais audums, kā arī brīvā faktūras tipu maiņa veido Aldoņa Kalniņa dziesmu oriģinālo stilu.

Kad šādas tieksmes parādījās Alfrēda Kalniņa solodziesmās trīsdesmito gadu vidū, tad J. Vītols rakstīja: «Sis savā ziņā mehanizētais kompozīcijas paņemiens mazāk Kalniņa dabā. Tas stājas pretrunā ar psiholoģiski izsmalcināto raksturošanas veidu agrākajos Kalniņa darbos, top viegli ārišķīgs, neskatoties uz tieksmēm uz eksotismu, — pat pasauss. Šķiet, divām dvēse-

lēm Kalniņa krūtīs nav vietas, un pirmā man labāk patīk; otrā eksperiments, ne daba.»¹ Par Aldoni Kalniņu gribas apgalvot pretējo. Pieminētais kompozīcijas paņēmieni kļuvis komponistam par organisku izteiksmes formu.

Rakstā «Aldoņa Kalniņa kora dziesma» M. Goldins pareizi atzīmēja, ka «ievēribu pelna komponista kora faktūra. Koris tiek traktēts kā orķestris, kurā atsevišķu orķestru grupu funkcijas uzticētas cilvēku balsīm. Var runāt par komponista meistarīgo kora instrumentāciju. Faktūra pastāvīgi mainās, izmaiņas faktūrā noteic tēla attīstību.»²

VI. Intonācija un harmoniskais kolorīts

Ievērojot to, ka visumā mūsu jauktā kora dziesmās valda četrbalsība, it sevišķi svarīga ir komponistu attieksme pret skanīguma ziņā lakoniskākām izteiksmēm — oktāvu, kvintu un kvartu, kā arī intervālu un akordu paralēlismu. Tie skan gan efektīgi, bet samazina patstāvīgo balsu skaitu un līdz ar to maina funkcionalitātes raksturu.

J. Vītola dziesmās nozīmīga vieta ierādīta oktāvas intonācijai. Nereti to sastopam viduskadencēs, kas piešķir īpatu kolorītu, kompaktu, monolītu skanējumu un brīžiem pat pārvērš tonikas funkciju par dominanti, nodrošinot dziesmas atsevišķu posmu organiskāku saisti («Upe un cilvēka dzīve», «Karalis un bērslapīte»). Citos gadījumos kadences oktāvām uzticēts jau vesels saturā nozīmīgs vārds («Bērzs rudenī») vai arī tās pārvēršas par ilgstoši izturētu ērgelpunktu, uz kura fona, piemēram, «Dūkņu silā», dzirdamas fantastisko dūkņu balsis.

Vairākkārt oktāvas un kvintas harmonisko skanējumu J. Vītols izmanto, lai pasvītrotu dziesmas episki balādisko raksturu («Pie Dzintara jūras», «Karaļmeita»), vai arī tām ir ilustratīvs raksturs («Latvju meitiņa», «Brālis mēness»).

Atbilstoši J. Vītola daiļrades daļēji romantiskajai ievirzei tajā sastopam diezgan daudz paralēlo tercu, kuru uzdevums diatoniskā vidē pasvītrot liriski pastorālu vai liriski dramatisku muzikālo tēlainību («Pār kalniem un lejām», «Pavasars un

¹ Jāzepe Vītols. «Alfrēds Kalniņš». Raksti, 263. lpp.

² Maksis Goldins. Aldoņa Kalniņa kora dziesma, «Latviešu mūzika», Izdevniecība «Liesma», R., 1967, 180. lpp.

rudens»). Turpretī paralēlo tercu virzība hromatikas apstākļos parasti sasaucas ar fantastikas pasauli («Dūkņu sils»).

J. Vītols savu kora dziesmu faktūrā ļoti rūpīgi veidojis katru detaļu, un, jo lielāka dziesma, jo lielāka uzmanība veltīta detaļām. Acīm redzot, te komponists vairāk domājis par mūzikas atbilstību teksta šizētiskajai attīstībai, turpretī mazās dziesmiņas it kā uzzīmētas ar vienu otas vilcienu un visbiežāk pasvītro tikai vienu — saturā nozīmīgāko aspektu.

Kaut arī Jāzeps Vītols un Alfrēds Kalniņš ir laikabiedri, liekas, ka pēdējais savu daiļrades ceļu sācis pēc J. Vītola, tāpat kā Bēthovens un Šūberts dzīvoja vienā laikā, bet katrs pārstāvēja savu stilu. Protams, arī te abiem autoriem ir daudz kopīga, taču tas, kas J. Vītola daiļradē tikai iezīmējas, A. Kalniņam jau kļuvis raksturīgs, principā atšķir viņa kora dziesmu kolorītu no J. Vītola un E. Dārziņa un daudzējādi rada to grūti tveramo, bet spilgti tautisko skanējumu, par kuru bieži runājam, pārskatot Alfrēda Kalniņa mantojumu.

Jāzepam Vitolam raksturīgās oktāvas un unisoni kadencēs sastopami Alfrēda Kalniņa dziesmās pat pārāk bieži un līdz ar to zaudējuši savas priekšrocības.

It sevišķi krasas atšķirības vērojamas kvartu un kvintu intonāciju pielietojumā, kas kļuvušas par Alfrēda Kalniņa dziesmu tipiskā harmoniskā kolorīta noteicējām («Imanta», «Līgas svētki»). Raksturīgi, ka abās dziesmās izmantots dubultkora princips. Efekts nenoliedzami ir liels, grūtāk noskaidrot, kāpēc Alfrēds Kalniņš vēlāk atteicās no aizsāktā rakstības stila, kaut gan epizodiski to sastopam vairākās dziesmās («Dzimtenē», «Sanesāt bēdu», «Pa negaisa joniem»). Iespējams, ka šāds kolorīts neatbilda dziedātāju un klausītāju dzirdes pieredzei, kuras attīstībai bija maz impulsu, vai arī pašu komponistu neapmierināja izvēlēta harmoniskā kolorīta pārāk objektīvais skanējums.

Kvartu kvintu harmonijas ienes Alfrēda Kalniņa dziesmā no Rietumeiropas romantiskā stila atšķirīgu episku kolorītu, kas sasaucas galvenokārt ar dzimtenes tēmu («Dzimtenē»), tautas sadzīves atspoguļojumu («Jāņu nakts») un tautas grūto pārdzīvojumu attēlojumu («Ciānas bērni»).

Alfrēda Kalniņa, tāpat kā Jāzepa Vītola dziesmās sastopam jau pieminētās paralēlās tercās, paralēlos sekstakordus, bet ienāk arī kaut kas pilnīgi jauns: paralēli kvartsekstakordi, kuru radītais kolorīts ļoti spilgts un veido pat polāri pretēju muzikālo tēlainību, piemēram, paralēli sekstakordi dziesmā «Dzejniekam» (pie vārdiem «Kā pasakā vēsma čukst») un paralēli kvartsekst-

akordi dziesmā «Mātes sēras» (pie vārdiem «viņu kauli, kaulī balo»). Te sastopam divas dažādas pasaules: fantastisku poēziju un reālās dzīves tragiku. Atsevišķos gadījumos izmantota sekundu paralēlisma izteiksmība («Zvani»).

Liekas, ka ar visu iepriekšminēto saistās Alfrēda Kalniņa dziesmu tautiskais skanējums, kas izteicas ne tikai tautas melosam radniecīgās intonācijās, bet arī paša komponista veidotajā tautiskajā harmonijā, kam savukārt visai ciešs sakars ar melodikas intonatīvo sastāvu.

Neiedziļinoties harmonijas jautājumos, tomēr jāatzīmē, ka Jāzepa Vītola harmoniskās valodas saknes ieiet visai dziļi klasicisma tradīcijās, turpretī Alfrēda Kalniņa harmoniju funkcionālo pusi vairāk nosaka melodiskie sakari, kas to tuvina romantisma mūzikas valodai.

Sava vieta ierādāma Emīlam Dārziņam, kurš pēc būtības atrodas starp Jāzepu Vītolu un Alfrēdu Kalniņu, kaut gan tuvāks Alfrēdam Kalniņam un viņa lielajās dramatiskajās dziesmās skaidri redzams, ka ar krāšņajiem, pilnskanīgajiem trijskaņiem vairs nekādu īstu «cīņu» atspoguļot neizdosies. Vajadzīgi skaudrāki līdzekļi.

Nemot vērā E. Melngaiļa daiļrades vairāk objektīvo raksturu, viņa dziesmās nesastopam tik dzīvu un konkrētu reaģēšanu uz katru vārda poētisko saturu, un tomēr tīrās kvintas intonācija arī šeit izmantota tēlainības sfērā, atveidojot senatnes atspulgu vai dzīves nedienas. Pat «Latviešu rekviēma» noslēgumā skaudrā kvinta kā sēru un skumju simbols.

Ipaši jārunā par kvartsekstakorda izmantošanu. Emīlim Melngailim mazāk raksturīga tāda konkrēta sižetiska tēlainība, kāda ir Alfrēda Kalniņa skaņdarbos, kur kvartsekstakordi visbiežāk veido traģiski skaudru izteiksmi. Tomēr atsevišķus gadījumus sastopam arī E. Melngailim dziesmā «Pamazām, palēnām» no «Latviešu rekviēma». Visbiežāk tiem vispārēja, kaut arī nacionāli iezīmīga kolorīta nozīme («Vēl saule augstu», «Deviņi dēli», «Ai, kaimiņu zeltenīte», «Dziesma par dimantu»). Dziesmā «Svešai zemē» pat visi trīs pēdējie akordi ir kvartsekstakordi, citos gadījumos tie iekrāso attiecīgu faktūras slāni («Ar vagari saderēju», «Smuks puisītis»). Liekas, ka kvartsekstakordu pielietošanā E. Melngaiļa dziesmās vērojamas M. Musorgska harmoniskās domāšanas tradīcijas. Kā zināms, E. Melngailis ļoti augstu vērtējis izcilā krievu komponista mākslu.

Nesalīdzināmi pieaudzis izklaidu un paralēlo sekundu īpatsvars harmoniskajā kolorītā, par ko jau savā laikā rakstīja

Viktors Sams, runājot par E. Melngaiļa kora dziesmu harmoniju.¹

Kaut arī J. Zāliša rokrakstu iezīmē vēlīnajam romantismam raksturīgā hromatika, kas saasina muzikālās izteiksmes krāsainību — viņa dziesmās vērojama arī tieksme uz faktūras vienkāršību, lakonismu un tautisku kolorītu. Daudzās dziesmās pasvītrots tukšo kvartu, kvintu skanējums, kas figurē pat frāžu kadencēs («Sirds tik grūta»), bet dažos gadījumos arī visas dziesmas noslēguma kadencēs («Birtaliņa», «Kā oši šalc»). Melodisko sakaru nostiprināšanās rezultātā harmonisko kolorītu piesātina paralēli kvartsekstakordi («Ceļš uz dzimteni»), terc-kvartakordi («Bīķeris miroņu salā», «Lai zemei sāpes nav») un it sevišķi paralēli sekundakordi («Tā vēsma», «Kā sniegi kalnu galotnēs»), kas daudzējādi neitralizē ierastās funkcionālās attiecības, ievieš dažus modālās harmonijas elementus un vienlaicīgi izmaina mūzikas nokrāsu.

J. Graubiņa dziesmas ar visai izturētu četrbalsību nepretendē uz spilgtāk izteiktu tautisko kolorītu. Teiktais attiecas arī uz Jāzepa Mediņa romantiska kolorīta iezīmētajām kora dziesmām. Tām daudz raksturīgāks paralēlu tercu skanējums, kas patiešām sastopams gandrīz ikvienā Jāzepa Mediņa dziesmā. Savdabīgs izņēmums ar kvartu kolorītu ir dziesma «Lielā vēja plēšas».

P. Barisona dziesmas diezgan krasi dalās romantiski saviļņotās un tautiski pastorālās. Pirmajām tuvākas «Pavasara jausma», «Tālie dzimtenes ceļi», otrs tips iezīmējas tādās dziesmās kā «Latvija», «Dziesmai šodien liela diena». Tajās arī sastopam kvintu kvartu intonāciju dažādas izpausmes.

Viss teiktais guvis zināmu atspulgu arī mūsu šodienas komponistu kora dziesmā. Speciālus tautiskā kolorīta meklējumus latviešu padomju komponistu dziesmās sastopam diezgan reti, taču vairākās dziesmās dzirdam jau no klasikas iepazīto kvartu kvintu kolorītu (P. Līcītes «Ciema meitenes dzied», J. Ķepīša «Trīs jaunas māsas», Jēkaba Mediņa «Purvs un racēji», O. Grāviša «Varoņbirzs», L. Garūtas «Ābele»). Tomēr vairumā dziesmu vēl joprojām noteicošais ir romantiski saviļņotais tercu un sekstu kolorīts, kas attiecas gan uz minēto komponistu dziesmām, gan arī uz M. Zariņa, R. Kalsona, V. Kaminska un pat Aldoņa Kalniņa jauktā kora dziesmām. Protams, te jūtama diezgan liela diferenciācija.

¹ V. Sams. «Kadences un harmonijas E. Melngaiļa tautasdziesmu apdarēs». «Latviešu mūzika», LVI, R., 1958, 125. lpp.

Brīžiem visai spilgti iezīmēta nacionālā specifika arī M. Zariņa kora dziesmās, visbiežāk tieši ar harmonijas palīdzību. Te atkārtoti ieskanas kvintas un oktāvas intonācijas («Dziesma par varoni Zentu Ozolu», «Vēji no Volgas». Jāatgādina melngailiskās paralēlās sekundas dziesmā «Taizels un jūras laupītāji»).

R. Kalsona jauktā kora dziesmu skaņu raksts pirmajā brīdī var izlikties pavisam tradicionāls. Tajās daudz paralēlu sekstu, tercū, ne viena vien imitācija. Taču harmoniskā kolorīta izveidošanā svarīgs ir ne tikai faktūras atsevišķu līniju izkārtojums, bet arī visa skaņu matērija kopumā, harmoniskie skaņu kompleksi, intonatīvie uzslāņojumi. Izrādās, ka tercās visbiežāk ir kādu disonējošu akordu sastāvdaļas, arī paralēlie kvartsekstakordi pēc E. Melngaiļa nav nemaz tik bieži sastopami. Tie dod īpatnēju tautisku kolorītu, jo pasvītroti skan kvartas intonācija («Dzimentene», «Dzimtā puse»). Citos gadījumos paralēlās sekstas veido polifonās faktūras vienu slāni, kas ar pārējām balsīm var veidot visnegaidītākās saskaņas vai arī slēpto polifoniju («Naktī») un dot pozitīvu rezultātu individualizētas tēlainības sasniegšanai — ļoti dziedošu, skanīgu faktūru. Bet vienlaikus sekstu pārbagātība, par kādu brīžiem var runāt R. Kalsona dziesmās, piešķir tām arī romantisku juteklību un pārāk lielu kolorīta vispārinātību.

Aldoņa Kalniņa tieksme uz tautisku kolorītu saistās ar vairāku Emiļa Melngaiļa un Alfrēda Kalniņa daiļrades aspektu turpinājumu. Viens no spilgtiem faktoriem te ir sekundu un septīmu izklaidu paralēlisms, kā arī tiro kvartu un it sevišķi kvintu skanējuma hipertrofija, kas bija raksturīga Alfrēda Kalniņa daiļrades sākumā un iezīmē latviešu un ne tikai latviešu tautas mūziku. Bieži sastopamas kvartas intonācijas («Vasarai», «Bezdelīgas», «Dziesmai sirdī dzintarlāse»), vēl daudzpusīgāks ir kvintas intonācijas pielietojums («Nemeklē ziedos vien», «Sauls lēktā», «Dzintara lāses»). Pieminēto intonāciju lielā noturība bija viena no būtiskiem faktoriem Aldoņa Kalniņa kora stila veidošanas procesā.

VII. Kulminācijas

Risinot kora mūzikas formas jautājumus, visai interesants ir ne tikai tematiskā materiāla izklāsts ekspozīcijā, bet arī tā attīstība.

Līdz šim lielākā vērība bija veltīta ekspozīcijas izklāstam,

tagad pievērsīsimies muzikālās dramaturģijas fokusam — kulminācijai, kuras sagatavošana un realizēšana ir visas attīstības pamatā un līdz ar to daudzējādi nosaka muzikālo tēlainību.

Jāzeps Vītola dziesmu kulminācijas lieku reizi apstiprina komponista lielo meistarību un radošās fantāzijas bagātību. Vistipiskākā kulmināciju īpašība ir ritmisks palielinājums, kas parasti atrodams tikai pašā virsotnē, bet sagatavošanas ceļš ir daudzveidīgs: sekvence («Lūgšana», «Saule austrumos»), variēts atkārtojums («Mākoņlaivas», «Bērzs tīrelī»), imitācijveida formas, stretas («Dievozolu trijotne», «Pār kalniem un lejām»).

Tādējādi vissvarīgākais kulminācijas veidošanas princips ir krasa faktūras maiņa. Bieži korāļveida faktūra jeb izturēta četrbalsība pārslēdzas uz dialogveida faktūru («Beverīnas dziedonis», «Diena aust»). Dažreiz kulminācija veido it kā veselu plato ar solo un kora dialogu, kas var pat radīt scēnisku iespaidu («Dāvids Zaula priekšā»). Pavisam retos gadījumos kulminācijas veidotas ar dinamisku spēku, izmantojot dubultkori («Pavasars un rudens»), visa kora unisonu («Himna»). Tādējādi, lai gan ir daži kopīgi principi kulmināciju veidošanā J. Vītola kora dziesmās, vispār to instrumentācija ir ļoti bagāta un individualizēta.

Diemžēl to nevaram teikt par Alfrēda Kalniņa dziesmām. Tām ir vairāk episka ievirze. Daudzas no Jāzeps Vītola dziesmām varētu saukt par liriski dramatiskām, bet vairums Alfrēda Kalniņa dziesmu ir liriski episkas. Šādā sakarībā lielai daļai Alfrēda Kalniņa dziesmu nav krasi izteiktu kulmināciju, kas prasītu faktūras tipa maiņu. Tādēļ arī kulminācijas mazāk reljefas un līdz ar to mazāk individualizētas. Daudzām dziesmām kulminācijās sabiezināta faktūra, lielāks balsu skaits («Imanta», «Līgas svētki», «Ciānas bērni»), vairāk vai mazāk variētas sekvences («Mātes sēras», «Sanesat bēdu», «Lāčplēša kaps»), variēts atkārtojums ar ritma palielinājumu («Nu saule veras»), variēts atkārtojums ar dubultkori («Zeme»).

Taču milzīgā pārsvarā dziesmu kulminācijas veido stretas, kas tikai atsevišķos gadījumos papildinātas ar citiem izteiksmes faktoriem — variētu atkārtojumu («Jāņu nakts»), unisonu («Birzīm rotāts Gaiziņš»), dubultkori («Dzimtenē»), poliritmiskas nomaiņu ar monoritmiku («Pie Daugavas»), bet visbiežāk ir tikai stretas: viena streta («Burtnieku ezerā», «Ceļa jūtis», «Būsim jauni»), divas («Beverīnas pilskalns», «Līksmošana», «Rānavas ozols»), četras («Balāde par Melno purvu») un pat sešas stretas («Meklētājs»). Šāda vienveidība attīstības

principu izvēlē, protams, neliecina par muzikālās tēlainības individualizāciju. Teiktais, protams, neattiecas uz visām dziesmām, kur izmantotas stretas. Daudzās lielajās dziesmās Alfrēds Kalniņš ir ieguvis episkas kulminācijas ar kontrastējošiem blakusnostatījumiem vai pakāpenisku faktūras attīstību.

E. Dārziņš kulmināciju veidošanā iet pa J. Vītola nosprausto ceļu, bet E. Melngailis tuvāks Alfrēdam Kalniņam. Viņa dziesmās vairākkārt sastopam sekvenses («Vēl saule augstu», «Senatne»), kas bagātinātas ar ritma palielinājumu («Daba un dvēsele», «Jāņuvakars») vai stretu («Pastarā diena»). Dziesmā «Sirds tik grūta» savdabīgu kulmināciju veido faktūras pārslēgšana, novirziens no homofona izklāsta uz polifonu.

Minēto komponistu tradīcijas kulmināciju veidošanā turpina J. Zālītis, bet J. Graubiņš ievieš arī kaut ko jaunu — orķestrālu pieeju kulmināciju iecerē, piemēram, dziesmās «Atmoda» un «Rītdienas rota». Pirmajā dziesmā kulminācijas gatavošanas periodā dzied sieviešu koris, tad pievienojas tenori, vēlāk basi un kulminācijā skan kora *tutti*. Otrajā dziesmā kulminācijas sagatavošanas posmā dzied trīsbalsīgs sieviešu koris uz tenoru izturētas skaņas fona, tad pievienojas basi un kulminācijā skan *tutti* ritma palielinājumā.

P. Barisona dziesmās nav sevišķu kulmināciju, un tomēr tajās izmantoti ļoti dažādi, individualizēti līdzekļi, kas atbilst attiecīgajai muzikālajai tēlainībai. Īpati skan «Pavasara jausmas» kulminācija, kur faktūra piesātināta ar paralēlu sekstakordu kustību.

Pirmajās Jāzepa Mediņa dziesmās kulmināciju veidošanā sastopam jau no klasiķu dziesmām pazīstamos paņēmienus — unisonu sagatavojuma posmā un ritma palielinājumu virsotnē («Būsim jauni», «Lielās vēju plēšas»), pat sekvenses («Dziesma Rīgai»). Bet te jau iezīmējas arī komponistam raksturīgo individualizēto kulmināciju «asni» — stingri izdalīta, akcentēta ceturtdaļu kustība ar ritma palielinājumu virsotnē («Prieks», «Svētku rītā», «Kurzeme»), kas noved pie Jāzepa Mediņa dziesmu kulmināciju pamattipa — ceturtdaļnošu kustība vienai vai dažām balsīm uz pārējo balsu izturēta fona («Mēs, saules tauta», «Uzvarai», «Svētku rītā»).

Sādam faktūras izkārtojumam ir lielas izteiksmības iespējas — tematiski piesātināts plašs dziedājums kulminācijā, ko saasina noteikta enerģiska kustība. Tādējādi reljefi izdalās visi trīs enerģijas veidi — melodiskais, harmoniskais un ritmiskais, pieļaujot daudzus variantus.

Arī mūsdienu komponisti cenšas individualizēt kulmināciju veidošanu. Visai liela kulmināciju dažādība sastopama Jēkaba Mediņa dziesmās. O. Grāvītis tās biežāk panāk ar imitāciju tehniku, L. Garūta un A. Žilinskis ar brīvi risinātām sekvencēm. J. Ozoliņa dziesmās kulminācijas parasti diezgan episkas ievirzes un pa lielākajai daļai sasniegtas ar sekvenču palīdzību, kas nav bijis īsti tipiski nevienam mūsu komponistam («Pirmā lakstīgala», «Dzīvā zvaigzne»). Sastopami arī atkārtoti, variēti kompleksi («Mana dzimtene»), stretveida kāpinājumi («Gaižiņš»).

M. Zariņš vairākās savās dziesmās it kā turpina Jāzepa Mediņa tradīcijas — kulminācijā skan ar akcentiem izdalītas ceturtdaļnotis («Balāde par Oškalnu», «Dziesma par draudzību», «Taizels precas»). Vēlāk sastopam dažādus individualizētus paņēmienus: dubultkori («Tautas svētkos»), unisonu («Cīruļi»), sabiezinātu faktūru («Ražas dancis»).

V. Kaminskis pakāpeniski izveidojis sev raksturīgu kulmināciju veidošanas praksi. Pirmajās dziesmās bija ritma palielinājums («Aijā»), arī stretveida formas («Aprīli»), dubultkors («Dzimtenē»), faktūras imitācijas un dubultkors («Ziemas vakarā»), gan arī variēts atkātojums un dubultkors («Sauls kalnā»). Taču visos šajos gadījumos (kā arī dziesmā «Liesmojošā birzs») kulminācijas sagatavošanas galvenais faktors ir viļņveidīga attīstība bez speciāliem līdzekļiem. Pakāpeniski sabiezinās faktūra un priekšplānā izvirzās kompleksā balsu kustība, it sevišķi paralēli trijskaņi («Slava partijai», «Tēvzemes bruņas»), kas stājas agrāko paralēlo tercū vietā («Aijā», «Aprīli»).

Arī Aldoņa Kalniņa jauktā kora dziesmu kulmināciju veidošanā vērojama zināma evolūcija. Pirmajās dziesmās («Nevar neticēt», «Oktobra zemē») dots spēcīgs ritma palielinājums, vēlāk variēti atkārtoti, sabiezināti faktūras kompleksi un atsevišķu zilbju akcentēšana («Tālā ceļā nepagursti», «Vasarai», «Maija rītā»). Dažu dziesmu kulminācijās vērojams vairāk vai mazāk izteikts dubultkors («Dzimtā zeme», «Slava darbam»), variēts atkātojums ar sekvenci («Sauls lēktā», «Talkas dziesma», «Vasaras saulgrieži», «Bezdelīgas») vai arī metroritma palielinājums («Partizāna kaps»).

Atsevišķos gadījumos Aldonis Kalniņš panāk kulmināciju ar faktūras pakāpenisku sabiezināšanu vai balsu reģistru maiņu («Daugava», «Pļaujas rītā»). Pirmajā no dziesmām tēma vispirms skan basos, tad augšējās trīs balsīs paralēlos sekstakor-

dos un beidzot vēl ar savu patstāvīgu līniju pievienojas basi. Otrajā dziesmā basa solobalsij seko vīru koris, tad jauktais. Te Aldoņa Kalniņa rokkraksts it kā sasauca ar Jēkaba Graubiņa dziesmām.

Tomēr par Aldoņa Kalniņa jauktā kora dziesmu kulmināciju tipiskāko faktoru var uzskatīt dubultkori, kuru atkarībā no konteksta pastiprina solists («Dzimtenes ozoli šalc»), streta un unisoni («Dziesmai sirdī dzintarlāse»), faktūras imitācija un streta («Gaismas audēja»). Interesanta ir brīvdalījuma izmantošana kulminācijā («Tiltu ceļ»), kā arī melodijas izklāsts oktāvās («Balto bērzu zeme»).

VIII. Kadences

Muzikālajā tēlainībā ļoti nozīmīga ir dziesmas noslēguma faktūra. Ne velti komponisti dziesminieki saka: «Simfonistiem ir fināla problēma, bet mums kadences problēma.»¹ Te, protams, ļoti būtiska nozīme harmonijai, melodijai, metroritmikai un citiem faktoriem, kuri šeit mazāk skarti.

Jāzeps Vītola dziesmu nobeigumiem raksturīgs teksta un mūzikas variēts atkārtojums, kam vēl var sekot skaņkārtas modulācija («Bāriņš»), papildinājums («Vakarā»), faktūras sabiezējums («Diena aust», «Daugava»), retāk kora tipu maiņa («Karalis un bērزلapīte») vai ritma palielinājums («Pie Dzintara jūras»).

Pie raksturīgākajiem faktūras izkārtojumiem J. Vītola dziesmās pieder faktūras retinājums, kad izturētas četrbalsības vietā stājas diferencēts kora balsu izmantojums, ko beigās var atkal rezumēt pilns jauktais koris («Diena beidzas», «Brūnās naktis», «Bērzs rudenī»).

Taču ne visu dziesmu nobeigumu izklāsti pakļaujas šādai klasifikācijai. Ir dziesmas, kuras apstājas it kā negaidot («Mēnešņi meloja»), kur beigās paliek tikai darbības fons («Dāvids Zaula priekšā»), bet citai dziesmai stāstījums nemaz nebeidzas — tas aktīvi turpinās klausītāju domās («Rūķīši un Mežavecis»). Tādējādi J. Vītola kora dziesmas nobeigumi ir ļoti individualizēti un šādam mūzikas izklāstam ir liels izteiksmības spēks. Ikvienai detaļai ir dziļi psiholoģisks pamatojums.

¹ В. Зак. Песни Александры Пахмутовой. «Советская музыка», 1965, № 3, 10. lpp.

Alfrēda Kalniņa dziesmu noslēgumi visumā ir vienveidīgāki, un to raksturīgākā pazīme ir variēti teksta atkārtojumi, ko nereti pavada arī mūzikas variēts atkārtojums («Sena aukles dziesma»). Teksta variēto atkārtojumu nereti vienlaikus iezīmē krasākas mūzikas faktūras maiņas un visbiežāk tieši ritmiskais palielinājums, kuru sastopam gandrīz 50 % Alfrēda Kalniņa dziesmu. Dažreiz ritmiskais palielinājums darbojas izolēti («Māte un meita»), citreiz kopā ar skaldīšanas un summēšanas elementiem («Mātes sēras») vai ar akcentēti aprautu dziedājuma nobeigumu («Tautās laižot»), sabiezinātu faktūru vispār («Dzimtenē»).

Dziesmu nobeigumos sastopam arī faktūras retinājumu, kuru atšķirībā no J. Vītola vairs nerezumē kora *tutti* («Klusu — visur miers», «Dzejniekam»). Visa dziesma nobeidzas ar vīru balsīm vai nepilnu jaukto kori. Atsevišķās Alfrēda Kalniņa dziesmās visai pārliciecināšus noslēguma posmus veido monoritmiska faktūras organizācija, kas nomaina iepriekšējo poliritmiju («Imanta», «Kādi augsti kalni»). Brīžiem tā sadarbojas ar ritmisko palielinājumu («Brīvība») vai variēti atkārtotu tekstu («Rāmavas ozols»).

Emīlim Melngailim, līdzīgi Alfrēdam Kalniņam, dziesmu noslēgumos liela nozīme ritma palielinājumam, kas ne vienmēr izrakstīts notīs, bet dots kā autora remarka: divtik plaši («Dzērājpuisis»), itin plaši («Mēness starus stīgo»), ļoti rimti («Dziesma par dimantu»). Kādreiz to ievada sekvence («Jāņu vakars») vai papildina dubultkoris («Pastarā diena»).

Vairākos gadījumos sastopam arī retināto faktūru, kur uz laiku izslēgti soprāni («Senatne»), beigu tekstu dzied tikai bass un alts («Jūra krāca, jūra šņāca») vai tikai bass («Sirds tik grūta»).

Dažu E. Dārziņa dziesmu nobeigumu faktūrai visai raksturīgs tonikas ērģelpunkts («Mēness starus stīgo», «Sapņu tālumā»), kas atsevišķos gadījumos sastopams arī Alfr. Kalniņa («Sila ziedu vainadziņš», «Tik asras vien») un Jāz. Vītola dziesmās («Mākonlaivas», «Dāvids Zaula priekšā»).

Savu priekšteču aizsāktās tradīcijas turpina J. Zālītis. Arī viņa dziesmās sastopam ērģelpunktus («Bīķeris miroņu salā», «Pie koklētāja kapa»), kurus citreiz ievada, sagatavo visai aktivizēts bass («Birztaliņa»).

Lielāko daļu Jēkaba Graubiņa un Jāzepa Mediņa dziesmu raksturo teksta atkārtojumi noslēgumos ar vienlaicīgu ritma palielinājumu un faktūras sabiezināšanu.

Jau pieminētie ērģelpunkti kļuvuši par visai tipisku parādību vairāku mūsdienu komponistu liriski episku dziesmu nobeigumos, pie tam augšējo balsu dziedājumu uz basa ērģelpunkta pakāpeniski nomaina vairākas izturētas balsis, uz kuru fona skan divbalsīgs (Aldoņa Kalniņa «Partizāna kaps») vai vēl biežāk vienbalsīgs dziedājums (M. Zariņa «Ražas dancis», Aldoņa Kalniņa «Dzimtenes ozoli šalc», «Jūra, jūra sidrabainā», «Birz-tala»). Var būt, ka Aldoņa Kalniņa dziesmu klāstā šādu nobeigumu pat drusku par daudz, kaut arī tiem vienmēr zināma individualizācija, piemēram, dziedājums paralēlos kvartseptakordos uz «a» virs tonikas ērģelpunkta dziesmā «Kāzas» ar sekojošu piesātināto noslēguma akordu («rūgts»).

Īpatnēji individualizētas kadences sastopam arī R. Kālsone dziesmās. Te jāmin noslēguma frāze altiem dziesmā «Vasara» un paralēlo sekunžu vokalizācija dziesmā «Lubāns sapņo par Daugavu», kas ierāmē un caurvij visu dziesmu, jo spilgti iezīmējama tās kolorītu.

*

Tāda kaut vispārēja iepazīšanās ar latviešu oriģinālo jauktā kora dziesmu dod mums iespēju izdarīt arī dažus secinājumus. Viens no svarīgākajiem jautājumiem ir komponista attieksme pret tekstu, pret dzejā ietvertu tēlainību, respektīvi, par dzejas un mūzikas savstarpēju mijiedarbību. Ir skaidrs, ka pat neatkarīgi no komponista individualitātes miniatūrās kora dziesmiņās muzikālā tēlainība visbiežāk tverta vispārināti vai arī akcentēts tikai viens dzejas aspekts, turpretī lielajās dziesmās (it sevišķi kora balādē) komponists parasti lielāku uzmanību veltī tēlainības attīstībai. To prasa arī muzikālās dramaturģijas pamatprincipi.

Kādus mūzikas izteiksmes līdzekļus konkrētu vārdu vai domu izteikšanai kora dziesmā mūsu komponisti izmanto nepietiekami mērķtiecīgi? Uz šādu jautājumu nevar atbildēt viennozīmīgi, un tomēr vispirms būtu jāmin faktūra. Jau tas apstākļi vien, ka lielul lielais vairums dziesmu neatkarīgi no satura uzrakstītas diezgan stingri izturētā četrbalsībā, dod visai skaidru atbildi. Ar to nebūtu jāsaprot, ka mūsu kora literatūrā nebūtu arī šajā jomā ļoti spilgtu, pat atdarināšanas cienīgu paraugu. Tādi ir. Minēsim kaut vai Aldoņa Kalniņa dziesmu «Kāzas», R. Kālsone «Lubāns sapņo par Daugavu», M. Zariņa svītu «Vecā Taizela brīnišķīgie piedzīvojumi», Imanta Kalniņa «Manu jaunu dienu

zeme», kas faktūras ziņā ir pozitīvs turpinājums tādiem klasikas paraugiem kā J. Vītola «Rūķīši un Mežavecis», «Dūkņu sils», «Karalis un bērzlapīte», E. Dārziņa «Lauztās priedes», Alfrēda Kalniņa «Brīvība», «Pa negaisa joniem», E. Melngaiļa «Jāņuvakars» u. c.

Protams, faktūra nav vienīgais un izšķirošais mūzikas valodas komponents, kas nosaka mūzikas un dzejas mijiedarbību. Ļoti liela nozīme pieder melodikai, ritmikai, harmonijai, polifonijai un visu šo komponentu savstarpējai mijiedarbībai. Mēs varam nosaukt faktūras ziņā ļoti interesanti, bagāti veidotas dziesmas, kas tomēr nav izturējušas laika pārbaudi un tiek ļoti reti atskaņotas vai pat nemaz (E. Melngaiļa «Saki jel, Saulīte», Alfr. Kalniņa «Būsim jauni», J. Vītola «Bērzs tīrelī» un daudzas citas).

Domājot par mūzikas izklāsta veidojumu, jāvairās no vienveidības, no mūsu kora dziesmai tik raksturīgās smagnējās daudzvalsības, kas bremzē muzikālās domas brīvu, elastīgu attīstību, dziesmas atsevišķo komponentu — melodikas, ritmikas reljefas izpausmes, jo gan melodiski, gan ritmiski spilgti veidojumi labāk izcelsies uz viendabīga, nevis iespējami saraibināta fona. *Nepārtrauktā* polimelodika un poliritmika mūsu kora dziesmā ir vistiešākais muzikālās tēlainības individualizācijas nonivelētājs, kas laika gaitā ir pat zināmā mērā neitralizējis komponistu tieksmi uz intonatīvi vai ritmiski saasinātu, oriģinālu intonāciju meklējumiem kora dziesmā.

Ar to nav teikts, ka vienkārša nepretencioza intonācija būtu tradicionālisma pazīme, ka imitāciju tehnika un tāpat fona faktūras pielietojums jau raksturo sliktu gaumi. Nav sliktu vai labu mūzikas valodas izteiksmes līdzekļu, ir gan šo līdzekļu sliktāka vai labāka izmantošana.

Ne jau mērķtiecīgas izmantošanas rezultātā daudz no savām izteiksmes iespējām zaudējusi harmonija. Vienas un tās pašas harmonijas vienā un tanī pašā kontekstā sastopamas, pat atveidojot pilnīgi pretēja satura dzeju. Uz to daudzkārt pavedina klasiskajai mūzikai raksturīgais reprīzes princips, kas pārāk tieši, bezkritiski tiek pielietots no dziesmas dziesmā arī šodien, un blakus faktūrai formas veidošana laikam ir otrs visvairāk sastingušais novads latviešu kora dziesmā. Rakstot par E. Melngaiļi, S. Stumbre arī izsaka neapmierinātību tieši par komponista kora dziesmas muzikālo formu: «Ja ko varam pārņemt Melngaiļa dziesmās, tad tas ir zināms primitīvisms formas izveidē. No viņa kora dziesmām dažas lielākās ir trijdaļīgā, viena rondo formā,

bet pārējās visas veidotas no diviem, trim vai četriem kupletiem.»¹ Teiktais neliecina par komponista intensīvu darbu formas individualizācijā. Acīm redzot, ikvienam komponistam ir zināms, ka reprīzes princips jeb atgriešanās pie sākuma (kaut jaunā līmenī) var realizēties visai daudzveidīgi: gan kā melodiskās līnijas kāpums un kritums, gan kā noturības, nenoturības un noturības secība, gan kā sprieguma kāpinājums un kritums jeb retinājums, gan kā kulminācijas un atslābuma veidojums ar dinamikas, metroritma vai tembra līdzekļiem, gan arī kā tradicionālais sākuma mūzikas atkārtojums, kur visbiežāk vienlaikus darbojas kā tematiskais, tā tonālais, dinamiskais un izklāsta faktors. Kāpēc gan aprobežoties tikai ar vienu visaptverošāko kompozīcijas paņēmieni? Arī šāda pieeja nonivelē muzikālās tēlainības individualizācijas iespējas.

Ar komponistu I. Stravinska, B. Bartoka, K. Orfa, O. Mesiana, G. Sviridova un M. Zariņa daiļradi metroritmika mūsu gadsimta mūzikā piedzīvo īstu atdzimšanu, izvirzās daudz mūzikas valodas komponentu priekšplānā un ļoti efektīgi iespaido muzikālo tēlainību, muzikālo dramaturģiju. Ja šādā gaismā gribētos vērtēt mūsu dziesmu, tad laikam izrādītos, ka tā vispār atrodas ārpus mūsu laikmeta. Pie tam atkal jāievēro, ka spēcīgu kontrastu var radīt ne tikai ar neregulāru metriku un sarežģītu ritmiku, tos pretstatot regulārajam un vienkāršajam, bet arī otrādi. Tas brīžiem dod pat spilgtākus rezultātus. Taču arī metroritmikas iespēju praktiskai pielietošanai nepieciešama liela mērķtiecība, jo arī metroritmikas elementi ne vienu reizi vien tiek lietoti izšķērdīgi un nedod vajadzīgo efektu.

Jau vairākas reizes bija pieminēta polifonija. Tiešām, nav daudz tādu dziesmu, kur nevarētu saskatīt polifonijas elementus. Diemžēl visbiežāk notiek aprobežošanās ar imitāciju polifonijas paņēmieniem to visšaurākajā izpratnē (vienkāršas imitācijas, stretas), neizmantojot tādus mūsdienu mūzikas valodai raksturīgus, kaut arī senus polifonās mūzikas attīstības paņēmienus kā palielinājums, pamazinājums, apvērsums, vēžveida apvērsums, brīvā imitācija, ritma imitācija utt. Daudzās mūsu komponistu dziesmās sastopami piebalsu polifonijas elementi, taču pa lielākajai daļai tie jo stingri pakļauti harmoniskajai domāšanai un līdz ar to zaudējuši savu specifiku un izteiksmes iespējas. Bet tāda savdabīga izteiksmes forma kā heterofonija, kas

¹ Silvija Stumbre. Emīlis Melngailis. LVI, 1959, 196. lpp.

pēc būtības atrodas tuvu piebalsu polifonijai, ir tās paveids, — pavisam maz attīstīta latviešu kora dziesmā.

Kora mūzikas komponistiem būtu ļoti lietderīgi papildināt savu pieredzi ar tām kora mūzikas kultūras bagātībām, no kurām mūs šķir vairāki gadsimti, vienlaikus neatstājot bez uzmanības pašas jaunākās parādības.

Pēc 1966. gadā notikušā Latvijas Padomju komponistu savienības plēnuma, kas bija veltīts kora mūzikai, A. Klotiņš atgādina, ka komponistu vainas dēļ mūsu muzikālajai pašdarbībai draud vienpusīgas attīstības briesmas, un šādā sakarībā ieteica paplašināt repertuāra stilistisko diapazonu, neaprobežojoties tikai ar dažādu tautu labākajiem laikmetīgajiem sacerējumiem, bet drošāk iekļaujot savās programmās arī renesanses, baroka kora mūziku utt.¹ Pagājuši vairāki gadi, bet maz kas ir mainījies, taču kora repertuāru diapazona paplašināšanai ir audzinoša nozīme ne tikai attiecībā uz pašiem izpildītājiem — dziedātājiem un diriģentiem. Domāju, ka tas būtu ļoti spēcīgs stimulants arī mūsu komponistu radošā rokraksta, radošās domas attīstībā.

Pašreiz pie savu izteiksmes līdzekļu amplitūdas paplašināšanas strādā daudzi komponisti, bet visaktīvāk J. Ivanovs, P. Dambis, Im. Ķalniņš, Ald. Ķalniņš, R. Ķalsons u. c. P. Dambis gan vairāk pievērsies dziesmai ar instrumentālu pavadījumu un lielām formām vispār, bet viņam pieder arī visai drosmīgs eksperiments jauktam korim *a cappella* «*Canzoni de dormire*».

Šā raksta uzdevums galvenokārt bija ierosināt gan komponistus, gan diriģentus, gan klausītājus aktīvāk domāt par mūsu kora mūzikas nozīmīgākajām problēmām. Visas sabiedrības uzmanība nenoliedzami rosinās arī radošo procesu progresīvu ievirzi, kas savukārt veicinās šī mākslas žanra sabiedriskās nozīmības pieaugumu.

¹ А. Клотынь. Латышская музыка в развитии. «Советская музыка». 1967, № 5, 23. lpp.

LATVIEŠU KLASISKĀ KORA BALĀDE

Žanrs latviešu muzikoloģijā vēl pieder pie samērā maz pētītām jomām. Žanriskā klasifikācija šķiro skaņdarbus pēc to izpildīšanas veida (vokālie, instrumentālie vai vokāli instrumentālie žanri), struktūras (opera, simfonija, koncerts utt.), norāda uz visa darba jeb tā atsevišķo daļu raksturu (lirisks, episks, dramatisks). Mūzikas kritiskajos vērtējumos nereti tiek lietots apzīmējums: «spilgti izceļas mūzikas žanriskie elementi» — ar to saprotot skaņdarba ciešo, uztverei samērā viegli diferencējamo saisti ar mūzikas žanriem, kas iesakņojušies sadzīvē. Skaņdarba žanriskās specifikas analīze dod iespēju atsegt būtiskas, konkrētu laikmetu, konkrēta autora daiļradi raksturojošas pazīmes, izprast žanra internacionālās un nacionālās tradīcijas un to jauno, atšķirīgo, ko šo tradīciju attīstībai devis analizējamais skaņdarbs. Katram skaņdarbam žanriskā struktūra ir citāda, žanriskās pazīmes tanī kārtojas individuālā, ne vienmēr neapstrīdami organizētā sistēmā. Taču sarežģītajā žanrisko pazīmju un ietekmju «polifonijā» diezgan nepārprotami izdalās kaut kādas muzikālajai uztverei vieglāk diferencējamās pazīmes — skaņdarba žanriskā dominante, — pēc kuras vadoties attiecīgo skaņdarbu var ierindot citu līdzīgu darbu skaitā.

Latviešu kora literatūrā žanru pētniecība spēj dot interesantas atziņas. Kora dziesmas novadā komponistu centieni pēc harmonisko, ritmisko, fakturālo un citu izteiksmes līdzekļu atjaunināšanas saduras ar daudz lielāku pretestību no tradīcijām uzticīgo dziedātāju un klausītāju puses, nekā tas vērojams instrumentālajā un vokāli instrumentālajā mūzikā. Kora dziesmu

žanriskās struktūras tālākas attīstības veidošanā tradīciju ietekme, šķiet, jūtama mazāk. It īpaši tajos gadījumos, kad dziesmas autors saviem meklējumiem smel ierosmi sava laikmeta muzikālajā sadzīvē.

Viens no idejiskā un mākslinieciskā ziņā vērtīgākajiem latviešu kora literatūras žanriem ir latviešu klasiskā kora balāde. J. Vitola, A. Kalniņa, E. Dārziņa, E. Melngaiļa, J. Zāliša un citu komponistu — klasiķu kopīgais darbs latviešu kora dziesmas tradīciju izkopšanā ļoti bieži savus spilgtākos augļus devis kora balādes žanrā. Daudzām tautām pazīstamais balādes žanrs latviešu mūzikā sastopams gan solodziesmās, gan klavieru un simfoniskajā mūzikā, gan operā. Taču viskonsekventāko attīstību balāde guvusi *a cappella* kora dziesmā. Mūsu dienās izplatītākais balādes žanra formulējums — «balāde — liriski vēstošs sacerējums ar tautas leģendu un teiku dažreiz tīri fantastisku saturu»¹ — atspoguļo vienu no būtiskākajām balādes īpašībām — tās liriski episko sižeta risinājuma pamatnoskaņu. Balādes žanra specifikas izpratnē bieži ietilpina arī īpašas balādiskas noslēpumainības atmosfēru.

Tautu mākslā balāde bieži kalpojusi kā žanrs cīnītājs. Latviešu lasītājus ar Gētes un Šillera balādisko dzeju jau 19. gs. 60. gados iepazīstināja J. Alunāna, J. Zvaigzņītes, Ausekļa un citu latviešu literātu veiktie tulkojumi. Krievu dzejas meistarū Žukovska, Puškina u. c. balādes latviešu tulkojumos parādījās vēlāk, kad žanram bija radušies jau savi kopēji latviešu oriģināldzejas autoru vidū. Īpaši nozīmīga loma šeit latviešu agrīnajiem romantiķiem Auseklim un Pumpuram, kuru balādiskā dzeja rosinājusi daudzas kora kompozīcijas. Ausekļa un Pumpura dzejas muzikālie tulkojumi radušies gandrīz vienlaikus ar šo dzejnieku darbu publicējumiem.

Ar milzīgu, vairāk gan improvizatorisku nekā stingru māksliniecisko kritēriju kontrolētu degsmi savu laikabiedru dzeju muzikālos tēlos tērpis Baumaņu Kārlis (dziesmu krājumi «Austra» un «Līgo» — izd. 1874. g., Kronvalda piemiņai veltītais «Mortuos plango» — 1875. g.). Ausekļa dzeju vīru korim komponējis A. Jurjāns (piem., balādiskā «Dievozolu trijotne», 1877. g.). Četrpadsmit gadus pirms sava skolnieka — A. Kalniņa Ausekļa varoņteiksmu «Imanta» plašākā trīsdalīgā kompozīcijā jauktam korim mēģinājis ietvert O. Šepskis (1889). Īpaši daudz dziesmu

¹ Mūzikas terminu vārdnīca. LVI, Rīgā, 1962, 25. lpp.

rakstīts ar Ausekļa «Trimpulas» vārdiem. Dzeja gan tikai ar savām sākuma rindām:

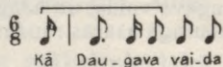
Kā Daugava vaidā, un bangas kā krāc!
Kā Staburags asaras rauda! —

it kā sagatavo klausītāju balādiska sižeta risinājumam. Tās tālākā attīstība tuvāka dzīru dziesmas žanram. Taču tautā populārāko dziesmu autori (Baumaņu Kārlis, Vigneru Ernests) savā mūzikā, šķiet, ietekmējušies tieši no «Trimpulas» sākumam piemītošā balādiskā patosa.¹ Ausekļa, Pumpura un viņu laikabiedru dzejas dinamismu nosaka progresīvie sabiedriskie centieni: atbrīvošanās no feodālisma paliekām, tautas tieksmes pēc kultūras. Vēlāko latviešu balādiskās dzejas meistarū — F. Bārdas, V. Plūdoņa, A. Saulieša u. c. romantiku iemīļotā nesamierināmu pretmetu ietveršana balādes kompozīcijas pamatos latviešu agrinajai balādei vēl nav īpaši raksturīga. Attīstības mērķis šķiet tuvs, samērā viegli sasniedzams, tādēļ balādes (it īpaši — Ausekļa) bieži beidzas ar optimistisku, himnisku izskaņu.

Dzejas heroisko trauksmi mūzikas izteiksmes līdzekļos centušies ietvert arī pirmie latviešu komponisti savās kora dziesmās ar Ausekļa tekstiem, iedibinot dažas klasiskajai kora balādei visai raksturīgas tradīcijas. No skaņkārtām priekšroka tiek dota minoram, kura trīs klasiskos variantus (dabisko, harmonisko un melodisko) jo bieži nomaina novirzieni uz paralēlo mažoru. Visās (lielāko tiesu — četrās) kora balsīs vienādi ritmizētā, blīvā (un tādēļ brīvdabas akustiskajos apstākļos ļoti skanīgā) akordu faktūra nepārprotami pakļaujas T-D harmonijām. Latviešu tautas dziesmām raksturīgā teksta un melodijas ritmiskā saskaņotība (melodijas skaņu skaits lielākoties atbilst dzejas zilbju skaitam) pat visplastiskāk veidotajām melodijām piešķir deklamatorisku raksturu. Runas akcentam (ar samērā retiem izņēmumiem) atrodies uz vārda pirmās zilbes, melodijās izveidojas atbilstoši organizētas metroritmiskas šūniņas un, tām atkārtojoties, melodijas attīstība pakļaujas sava veida «metroritmiskam ostinato». Tā, piemēram, populārās Baumaņu Kārļa

¹ 1902. gadā komponētā J. Vītola dziesma vīru korim ar «Trimpulas» tekstu Ausekļa dzeju jau izvērš līdz vairākdalīgai kompozīcijai — klasiskai kora balādei.

«Trimpulas» melodijas attīstībā noteicošā loma ritma organizācijā ir šūniņai



kura visā īsajā melodijā atkārtojas sešas reizes, nodrošinot tai viengabalainību.¹

19. gs. beigās rosinošu bāzi komponistu darbībai kora dziesmas novadā nodrošināja daudzie objektīvie vēsturiskie apstākļi: pieaugoša kora dziedāšanas masveidība Latvijā, trīs Vispārējo dziesmu svētku pieredze, Jurjānu Andreja, Vigneru Ernesta un citu latviešu folkloristu zinātniski vērtīgās atziņas par tautas mūzikas īpatnībām. Krievu reālistiskās mūzikas meistaruru Rimska-Korsakova, Čaikovska, Glazunova, Ļadova daiļrades pamatcentieni — tautiskums, demokrātisms — auglīgi ietekmēja latviešu muzikāli estētisko uzskatu veidošanos, rosināja komponistus meklēt tādas daiļrades formas un žanrus, kuros vislabāk varētu ietvert savai tautai un laikmetam aktuālas idejas. Klasiskās kora balādes žanrs šinī virzienā pavēra plašas iespējas. Žanra klasisko pamatpazīmju izveidošanās procesā izcila loma ir J. Vītola darbībai kora balādes jomā. 1891. gadā ar Ausekļa tekstu sacerētajai balādei «Beverīnas dziedonis» bija lemts kļūt par visu agrāko (citu komponistu un paša J. Vītola) balādiskās specifikas meklējumu sintezējošu paraugu. Triumfālie panākumi, kādus «Beverīnas dziedonis» guva IV Dziesmu svētkos (1895), izvirzīja tolaik vēl maz pazīstamo J. Vītolu latviešu populārāko komponistu avangardā. Ar saviem turpmākajiem darbiem — «Gaismas pils» — Ausekļa vārdi (komp. 1899. g.) un «Karaļmeita» — Raiņa vārdi (komp. 1903. g.) — J. Vītols vēl vairāk nostiprināja gūtos panākumus, kora balādes žanrs latviešu mūzikā kopš tā laika saistīts ar J. Vītola devumu šinī novadā.

Balādes žanra daudzveidīgās mākslinieciskās iespējas J. Vītols savās kora dziesmās dažādi variējis, žanriskā struktūra dažādās dziesmās ir individualizēta. Taču, pārskatot visu J. Vītola devumu (vairāk nekā 20 dziesmu) latviešu kora balādes

¹ Metroritmisko formulu daudzie atkārtojumi, *ostinato*, ir iemesls, kādēļ Baumaņu Kārlim (un ne tikai viņam vien) spilgti izveidotās sākuma tēmas ne vienmēr pakļaujas attīstībai plašākā formā.

žanrā, no tā iespējams izdalīt divus nozīmīgākos grupējumus. Pirmajā no tiem — heroiski patētisko kora balāžu grupā — bez jau minētajām («Beverīnas dziedonis», «Gaismas pils», «Karaļmeita») iekļaujas arī «Dievozolu trijotne» (1891. g. jauktam korim), «Staburadze» (1891), «Trimpula» (1902) — vīru korim ar Ausekļa vārdiem, vīru kora dziesmas «Krīvu krīvs» — F. Brīvzemnieka vārdi (1903), «Uguns milna» — A. Brigaderes vārdi (1924), «*Dies irae*» — V. Plūdoņa vārdi (1930) u. c. Pieminētajos darbos dominē aktīva, darbīga, dinamiska atmosfēra, dramatisko konfliktu samezgļojumu balādes centrā bez īpašām grūtībām pārvar jau ekspozīcijā atklātā episkā rakstura spēks.

J. Vītola kora balāžu otrajā grupā žanrisko dominanti grūtāk formulēt. «Karalis un bērزلapīte» (F. Bārdas vārdi, komp. 1912. g.) uztverama kā balāde-pasaka jeb balāde-elēģija, «Rūķīši un Mežavecis» (V. Plūdoņa vārdi, komp. 1924. g.) — balāde-skerco, «Dāvids Zaula priekšā» (F. Bārdas vārdi, 1928. g.) — balāde-poēma. Episki apvaldītais, balādes žanra pamatpazīmi veidojošais ekspozicionālā tēla raksturs šīs grupas darbos spilgti kontrastē ar otru — lirisko, poētiski vienkāršo, nereti — trauslo, pozitīvo ideālu aplieciņošo tēlu. Ekspozīcijas pretmetu attiecības balādes gaitā jūtami neizmainās, noskaņa ir spilgtāka nekā darbība, liriski episkais tēlojums gūst pārsvaru pār raksturu dramaturģisko sadursmi. Šai grupai piederošajās kora dziesmās spēcīgāk izceļas tā romantiski balādiskā atmosfēra, kuru pats J. Vītols apzīmējis par «mistiski traģisku».

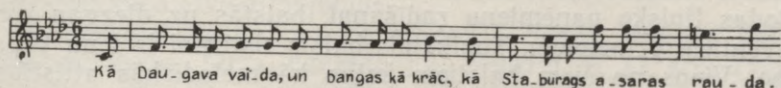
No formas viedokļa J. Vītola balādiskās kora kompozīcijas šķiet veidotas ļoti brīvi, it kā pakļaujoties dzejas tēlu raksturu un noskaņu maiņai.¹ «Beverīnas dziedoņa» kompozicionālajā uzbūvē, piemēram, ietilpst pieci strukturāli samērā patstāvīgi posmi, no kuriem katrs raksturo, pat it kā ilustrē citu sižeta attīstības fāzi.

Taču pat «Beverīnas dziedonī» — vienā no visbrīvāk veidotajām J. Vītola balādēm — jūtama autoram raksturīgā, formu disciplinējošā loģika. Katra no piecām epizodēm kontrastē iepriekšējām ar melodijas attīstības virzienu, ritmiku, kora faktūru, muzikālās uztveres procesā var rasties atsevišķu epizožu žan-

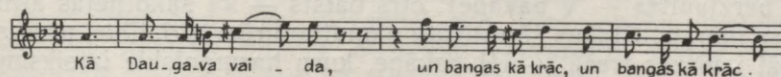
¹ Šī šķietamā nepiespietība mūzikas attīstībā nereti (it īpaši — pirmspadomju laika mūzikas kritikā) rosinājusi J. Vītola kora dziesmu formu vērtēt kā «caurkomponētu» — t. i., nepakļautu stingrākiem formas organizācijas principiem.

riska diferenciacija, asociācijas ar pazīstamiem latviešu tautas dziesmu žanriem (piem., balādes sākums: «Beverīnas staltā pili...») — ritmiskās organizācijas jomā tuvs pazīstamajai sociālā protesta dziesmai «Ej, saulīte, drīz pie dieva», epizode «Augstu, augstu vaļā logā...» savukārt asociējas ar latviešu līgodziesmām raksturīgo struktūru). Rapsodisko «Beverīnas dziedoņa» uzbūvi vieno skaņkārtiskās organizācijas pakļaušana vienai tonikai (*fa diez* minors, pēdējā epizodē *Fa diez* mažors), kā arī 4. epizodes («Strinšķēja kokles...») centralizējošā loma formas attīstībā, kas piešķir visai balādei trīsdalīgas formas kontūras. Analogiski balādes dramatiskās attīstības virsotni iezīmējoši (kaut gan apjomā visai nelieli) posmi kalpo kā formas attīstību centralizējoši elementi daudzās J. Vītola kora balādēs: «Gaismas pils» («ātri grima, ātri zuda...»), «Karaļmeita» («Melnais suns palaikam norūc...»), «Upe un cilvēka dzīve» ar K. Barona tekstu («Te krūts tam vareni ceļas...») u. c. No formas daļu funkciju viedokļa šīm uzbūvēm (kaut arī — kā, piemēram, «Karaļmeitā» — tās tikai dažas taktis garas) svarīga dramaturģiska loma, tieši šeit balādē ietvertā konflikta dziļums atsedzas visatklātāk. Savās kora balādēs J. Vītols nereti lieto arī citādus formas veidošanas principus. «Kāralis un bērzlapīte» veidota variētas strofiskās formas, «Dūkņu sils» — rondo formas ietvaros. Kora dziesmu kompozicionālā vienotība, formas attīstības mērķtiecība, nevainojama gaume intonatīvo un harmonisko izteiksmes līdzekļu izvēlē ir tās īpašības, kuras nodrošina J. Vitolam pirmo vietu latviešu klasiskā kora balādes žanrā, nosaka viņa īpaši svarīgo lomu žanra pamattradīciju dibināšanā. Savas kora balādes J. Vītols parasti iesāk ar stingrās ritmiskās kontūrās zīmētu tēlu. Taču atšķirībā no agrākās paaudzes latviešu komponistiem J. Vītola ritmika ir daudz dzīvāka, elastīgāka, uz priekšu traucoša, plašākas formas attīstības apvāršņus meklējoša. Komponists reti pieļauj, lai ekspozicionālā motīva ritmiskā struktūra atkārtojoties izveidotu to «metroritmisko ostinātu», kurš, pakļaujot savai ietekmei formas attīstību, ierobežo tās apjomu, nosakot tai noslēgtā (vienkārša vai paplašināta) perioda ietvarus. Uzsākot Ausekļa «Trimpulas» teksta muzikālo tulkojumu, J. Vītols jau kopš pirmajām kora dziesmas taktīm cenšas saglabāt iespējas apjomīgas, īsti balādiskas muzikālas kompozīcijas izveidošanai. Salīdzinot Bauņaņu Kārļa un J. Vītola ar vienu tekstu komponēto dziesmu sākuma taktis, kardināla atšķirība formas veidošanas centienos atklājas īpaši skaidri.

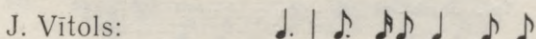
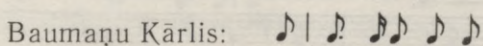
Baumaņu Kārlis:



J. Vītols:

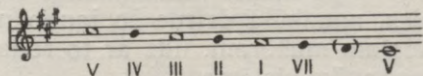


Metroritmiskās struktūras abos ekspozicionālajos motīvos nav krasi atšķirīgas.



Atšķirību nosaka komponistu dažādā pieeja motīvu tālākajā attīstībā: Baumaņu Kārlis, tiecoties melodiju attīstīt līdz kulminācijai, metroritmisko struktūru atstāj neizmainītu, turpretim J. Vītols cenšas ierobežot motīva aktīvo, attīstības turpinājumu ietekmējošo raksturu. Bieža metroritmisko struktūru izmaiņošana, metrisko akcentu variēšana nodrošina J. Vītola mūzikai plašus attīstības apvāršņus, lielas formas veidošanas iespējas.

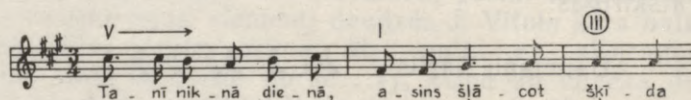
Melodiju skaņkārtiskajā organizācijā J. Vītola kora balādēs (it īpaši to ievaddaļās) bieži sastopama nepilna — heksahordiska dabiskā minora skaņkārtā, kurā trūkst VI pakāpes.



Šādas skaņu organizācijas sistēmas ietvaros veidoti ekspoziicionālie tēli daudzās J. Vītola balādēs: «Beverīnas dziedonis», «Gaismas pils», «Rūķīši un Mežavecis», «Dūkņu sils» u. d. c. Ierosmi heksahordiskā minora pielietošanai, lai veidotu balādiskos episki liriskos tēlus, komponists smēlies savās folklorista gaitās. Savukārt apdarinot tautas dziesmas korim, veidojusies šai sistēmai pieskaņota harmoniju palete.¹ Veids, kādā J. Vītols

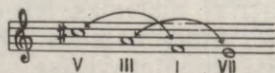
¹ Salīdzinot J. Vītola korim apdariņātās tautas dziesmas ar hronoloģiski tuvā laikmetā radītajām balādēm, skaņkārtisko sistēmu un harmonisko paņēmieni sakrīšana vērojama bieži. Piemēram, t. dz. «Div' dūjiņas gaisā skrēja» (1889) un «Beverīnas dziedonis» (1891).

izmanto heksahordisko minoru savas intonatīvās un harmoniskās valodas tipisko paņēmieni radišanai, balstās uz diezgan konsekventiem principiem. Tonikālais balsts sistēmai ir I un V pakāpe. Viens no šiem balstiem kalpo kā melodiskās attīstības sākums («Beverīnas dziedonī» — 1. epizodē, «Gaismas pilī», «Dūkņu silā», piemēram, tā ir I pakāpe, «Karaļmeitā», «Karali un bērزلapītē» — V pakāpe), otrs balsts — kā sākotnējās attīstības mērķis. Blakus šīm divām pamatnoturēm attīstības procesā bieži izvirzās trešā — III pakāpe, kuru harmoniskie izteiksmes līdzekļi parasti «izgaismo» kā paralēlā mažora toniku. Piemēram:



Iekļaujoties jau kopš J. Cimzes «Dziesmu rotas» laikiem (1872) latviešu kora dziedātājiem pierastajā klasiskajā funkcionālajā sistēmā, šī J. Vītola kora balādēm raksturīgā skaņu organizācijas sistēma ietver arī tās jaunās atziņas, kādas mūzikas praksē parādījās ar krievu komponistu klasiķu kopto, XIX gs. otrajā pusē kā ļoti «svaigu», novatorisku uztverto diatoniku.

J. Vītola intonatīvajā valodā ievērojama loma arī trihordam — latviešu klasiskajā tautas dziesmu melodikā ļoti izplatītam skaņkārtiskās organizācijas elementam. Heksahordiskajā minorā tāds veidojas no I, VII un V pakāpes, radot vēl vienu notures variantu — VII pakāpi.¹ Funkcionālās sistēmas tradīciju ietekmē veidojusies, muzikālā dzirde šo jauno noturi asociē kā dominanti paralēlajam mažoram, līdz ar to rodas mainīga heksahordiskā minora toniku sistēma.



Balstoties uz šo sistēmu, komponists var pielietot visu trīs sava laikmeta latviešu muzikālajā uztverē aktuālāko tonālās organizācijas sistēmu (trihords — kā latviešu tautas dziesmai raksturīga sistēma, klasiskā funkcionālā sistēma, diatonika)

¹ Trihordā, kā zināms, noturu mainīgums ir ļoti raksturīgs, jebkura no trim skaņām attīstības procesā var kalpot par toniku.

iespējas, nodrošināt savas mūzikas uztveri un reproducēšanai nepieciešamos atvieglinājumus.

Heksahordiskā minora VI pakāpi J. Vītols, veidojot balāžu ekspozicionālos tēlus, izmanto ļoti atturīgi, it kā «rezervējot» to tālākas attīstības vajadzībām. Tā, piemēram, balādē «Karalis un bērزلapīte» variētās strofiskās formas pirmajā uzbūvē VI pakāpe (skarta kā viegli garāmslidoša pārgāju skaņa) no tādas dzirdes viedokļa, kas pieradusi pie funkcionālas sistēmas, iekļaujas dabiskā minora attiecībās. Turpretim otrajā tēmas izvedumā paaugstinātā VI pakāpe jau rada doriskā minora kolorītu.

I
Šal - co - šu birz - ta lu ze - mē

II
Zel - tī - tā scep - tera ga - lā.

Ap VI pakāpi, kā arī tonikālā balsta — V pakāpes apakšējo ievadskaņu — IV pakāpi ļoti bieži veidojas J. Vītola kora balāžu dramatiskās kulminācijas, nereti palīdzot radīt tās šķietami tonāli nenoturīgās epizodes, kuras dzirde diferencē kā dramatiskās piesātinātības augstāko pakāpi. Ilustrācijai var minēt dziesmas «Dūkņu sils» rondo formas iezīmes veidojošo brīdinājumu: «Nesper kāju, dēls, kāju tai silā.»

sempre ff
Ne - sper kā - ju, dēls, kā - ju

sempre ff
Ne - sper kā - ju, dēls, kā - ju tai si - lā

sempre ff
Ne - sper kā - ju, dēls, kā - ju

sempre ff
Ne - sper kā - ju, dēls, kā - ju tai si - lā

Klasiskās kora balādes formas un izteiksmes līdzekļu bagātināšanas centieni J. Vītola daiļradē īpaši nozīmīgi kļūst darbos, kuri komponēti, sākot ar XX gadsimta otro desmitu. Ar nelieliem izņēmumiem šie darbi pieskaitāmi J. Vītola kora balāžu otrajai

apakšgrupai. Atspoguļojot tās jaunās kvalitātes, kādas latviešu balādiskajā dzejā ienesa F. Bārdas un V. Plūdoņa daiļrade, šie ar simfonika cienīgu meistarību veidotie, lielas muzikālas vērtības saturošie darbi uzstāda jaunas — augstākas prasības arī latviešu kora dziedātājiem un kora mūzikas klausītājiem. Salīdzinot ar J. Vītola agrīnajām balādēm, šīs kompozīcijas, šķiet, zaudējušas savu konkrēto piesaistījumu laikmeta aktuālajām sabiedriskām problēmām, savu kaujiniecisko patosu. Šo balāžu dramaturģiju veidojošie pretmeti vairāk tiecas uz ētisku un estētisku nekā sociālu ideālu apstiprināšanu. No žanriskās struktūras, formas un izteiksmes līdzekļu viedokļa samērā sarežģītie skaņdarbi mazāk piemēroti tradicionālo Dziesmu svētku brīvdabas apstākļiem, to smalkais polifonizētais skaņu raksts pilnībā izklausāms tikai slēgtās telpās. Tādas J. Vītola kora balādes kā «Rūķīši un Mežavecis», «Dūkņu sils», «Dāvids Zaula priekšā» ir mākslas darbi, ar kuriem latviešu kora dziesma jau sasniegusi augstu līmeni.

Pie tādām pieskaitāma J. Vītola balāde — poēma «Dāvids Zaula priekšā» ar F. Bārdas vārdiem (komp. 1928. g.). Balādiskās dramaturģijas pamatu te veido sadursme starp dziļi humāno un vienkāršo dziesminieku Dāvidu un brutālo Zaulu. Balādes specifikai nepieciešamais dramaturģiskais konflikts šeit jau rod divas (nevis vienu — kā agrākās J. Vītola balādēs) izpausmes formas: ārējo — Zaula un Dāvida raksturu pretstatījumā un iekšējo pretrunu paša Zaula raksturā. J. Vītols šajā skaņdarbā, līdzīgi muzikālai drāmai, iezīmējis gan raksturus (Zauls, Dāvids, iztapīgie galminieki), gan situācijas (Zaula pamošanās). Pat Zaula žestikulāciju var iedomāties, klausoties repliku: «Kur gana zēns? Šurp to!» Visi ritmiski intonatīvie, faktūras un harmoniskie izteiksmes līdzekļi lietoti ļoti ekonomiski, nekur nepārsniedzot reālās *a cappella* stila kora dziesmas iespējas. Sadursmē ar Zaulu Dāvids šķietami cieš sakāvi. Taču tikai šķietami. Zaula tēla iekšējais konflikts, kas J. Vītola mūzikā izcelts jau balādes sākumā, agri vai vēlu novedīs līdz gaišo, pozitīvo ideālu uzvarai (pēc tam kad Dāvids padzīts un Zauls atkal iegrimis snaudā, būs atkal sapņi, sekos mokoša pamošanās, atkal tiks saukts gana zēns...). Notikumu cikla atkārtosanos nodrošina balādes formas koncentriskā uzbūve:

A — B — C — B₁ — A

Posmi A (1.—26. un 86.—113. takts) veidoti *sol* minorā, skaņkārtiskajā sistēmā sastopamas visas tās pašas pazīmes, kas jau

aplūkotajā minora heksahorda organizācijā. Kora faktūra polifonizēta, ar stipri individualizētu katras balss ritmisko struktūru.

Posms C veido trijdaļīgās formas vidusdaļu. Homofonā, akordiskā faktūra, tembrālās dramaturģijas izmaiņas (posmā A vadošā balss ir tenors, posmā C — soprāns) iezīmē reljefu, dzirdei viegli diferencējamu kontrastu, veidojot tautas mīluļa koklētāja Dāvida tēlu ar gaišām, himnai raksturīgām krāsām.

Posmi B (27.—42. takts) un B₁ (70.—85. takts) radniecīgi funkciju ziņā, kādas tiem ir kā formas daļām. Tās ir pārejas, kuru galvenais uzdevums sasaistīt mūzikas nozīmīgākos ekspozicionālos tēlus. Šie tonāli samērā nenoturīgie posmi veidoti, izmantojot variētus sekvenčējošus motīvus kā skaņkārtiskās organizācijas attīstības līdzekli. Balssvedībā lielāku lomu iegūst diatonisko un hromatisko pustoņu kāpieni, akordikā — alterētās ievadharmonijas, it sevišķi — ievadharmonijas dominantei:

poco più f

Cik sejs pilns tam tum - sas un mo - ku
Cik sejs pilns tam tum - sas un mo - ku

Kopumā — saasinātās ievadtoņu attiecības izveido tādu skaņu organizācijas sistēmu, kurā tikai tonikas un dominantes skaņas sastopamas vienā variantā, bet visas pārējās (arī trešā — kura nosaka mažora vai minora kolorītu) — divos vai pat trijos hromatiskos variantos.

(* posmā B₁ — 84. takts — arī *sol bemol*)

Pakāpju hromatiskā variēšana paver daudzveidīgas iespējas to atrisināšanai, jo izmainās diatonikas ietvariem pierastās tieksmes. Tas, protams, uzstāda paaugstinātas prasības dziedātāju intonēšanas mācai, prasa, lai dzirde spētu ātri atbrīvoties

no tonālās inerces, iejusties no klasiskajām skaņkārtu modifikācijām atšķirīgās skaņu sistēmās.¹ Tajā pašā laikā klasiskās funkcionālās sistēmas organizatoriskais pamats — T-D attiecības — paliek nemainīts kā atsevišķu uzbūvju, tā visas kompozīcijas ietvaros, saglabājot latviešu kora mūzikas tradīcijās audzinātajai dzirdei ierasto balstu.

J. Vītola dziesma «Dāvids Zaula priekšā» un tai radniecīgās balādiskās kompozīcijas savās žanriskajās struktūrās vairs nebalstās tikai uz tautas dziesmām un muzikālās sadzīves primārajiem žanriem, bet meklē žanriskās ierosmes jau pašas latviešu kora dziesmas tradīcijās. Un tomēr — laiku pa laikam, veidodams savas monumentālās *a cappella* stila balādiskās kompozīcijas, J. Vītols savā intonatīvi patstāvīgajā skaņu audumā ieauž pa motīvam, kura melodiskā un ritmiskā struktūra rosina klausītāju atcerēties, ka visa šī skaņu bagātība sakņojas latviešu klasiskajā tautas dziesmā, tautas dzīvi un tās progresīvos cēnienus atspoguļojošās muzikālās izteiksmes formās.²

Kora balādes žanra specifiskā iekļaujas arī daudzas Alfrēda Kalniņa kora dziesmas: «Imanta» (1903), «Lāčplēša kaps» (1928) ar A. Pumpura vārdiem, «Burtnieku ezerā» (1918), «Beverīnas pilskalnā» (1918) ar J. Akuratera vārdiem, «Balāde par Melno purvu» (1921) ar Plūdoņa vārdiem u. d. c. Zīmīgi, ka pirmā samērā plašu popularitāti iemantojusi A. Kalniņa balādiskā kora dziesma «Imanta» radīta tajā pašā revolūcijas jausmu pilnajā laikā, kas latviešu mūzikai devis gan J. Vītola «Karaļmeitu», gan Raiņa «Senatni» E. Dārziņa un E. Melngaiļa muzikālajos tulkojumos, t. i., laikā, kad latviešu kora balādes žanrs sasniedz vienu no savas evolūcijas spilgtākajām kulminācijām.

A. Kalniņa balādiskajās kora dziesmās noskaņa ir spēcīgāk izteikta nekā raksturi, lirisks, reizēm ļoti smalki niansēts dabas tēlojums bieži gūst virsroku pār sižetisko attīstību, uz priekšu virzošo darbību. Balādes žanram raksturīgo lirisko, episko un dramatisko elementu vienību A. Kalniņš meklējis ļoti individualizētā, no J. Vītola tradīcijām atšķirīgā veidā. Pēc žanriskajām dominantēm A. Kalniņa kora dziesmas stāv tuvāk liriski episkai

¹ J. Vītols savā 1903. gadā izdotajā «Īsajā elementārteorijas un solfedžo kursā», kurš veltīts «latviešu koru vadoņiem», izstrādājis arī metodes, kā attīstīt šādas dzirdes īpašības.

² «Dāvids Zaula priekšā», piemēram, sākas ar raksturīgu motīvu (basi), kura melodiski ritmiskā struktūra atgādina sociālā protesta tēmu skarošo tautas dziesmu «Kas tie tādi, kas dziedāja...».

poēmai nekā dramatiskai balādei¹, kaut gan muzikālo attīstību dramatisējošiem izteiksmes līdzekļiem komponists veltījis lielu vērību. Sevišķu interesi pelna A. Kalniņa kora dziesmu faktūras polifonizācijas, kā arī skaņkārtiskās organizācijas paņēmieni, kuru ietekmē veidojas viņa kora dziesmu dramatiskais spriegums un forma. Kā paraugs var noderēt dziesma «Lāčplēša kaps» ar latviešu tautas epa «Lāčplēša» autora Andreja Pumpura vārdiem.

Formas ziņā trīsdalīgās kompozīcijas malējās daļas sniedz liriski episku dabas tēlojumu.

Poco andantino $\text{♩} = 80$

S. *pp*
M, — m, —

A.
Sau - les sta - ri rie - tē - da - mi bā - li gri - ma

Dau - ga - vā - i, Dau - ga - vā - i, Dau - ga - vā

Pēc variēta sākotnējās tēmas atkārtojuma, komponists mūzikas tālākajai attīstībai izmanto imitāciju polifonijas paņēmienus. Viņš pielietojis XVI—XVII gadsimta vokālās polifonijas meistaru izkoptu formu, sadalot periodiskas struktūras melodiju atsevišķās frāzēs un veidojot katrai no tām savu, uz imitācijām balstītu attīstības zonu.

a
Sē - ri krā - ca ū - dens vil - ņi pu - to - da - mā

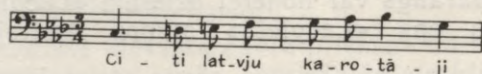
b
Dau - ga - vā - i.

c
Vil - ņi sa - vā klē - pī ņē - ma
lat - vju tau - tas va - ro - ni.

¹ J. Vitola pārliciecinātā, latviešu kora dziedāšanas praksē nostiprinātā balādes žanra koncepcija bieži it kā «aizēno» pārējās.

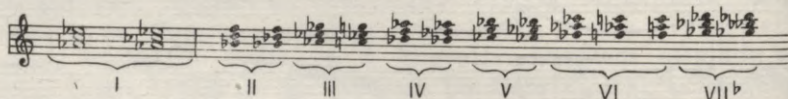
Liriskais tautas diatonikas tradīciju ietvaros veidotais ekspozicionālais tēls ar šādas attīstības palīdzību iekšēji dramatisējas.

Dziesmas «Lāčplēša kaps» vidusdaļa veidota kā monumentāls divkāršs fugato ar episka rakstura tēmu.



Fugato uzbūvē var izdalīt trīs fāzes: kāpjošu imitāciju virkni, homofoni harmoniskā stilā veidotu virsotnes platformu un sekojošu kritošu imitāciju virkni par apvērstu tēmu. Pēc tam seko otrs tāds pats attīstības vilnis no sekundu augstākās pakāpes. Fugato tēmai ir modulējoša daba (*do-fa*), tādēļ imitācijas tiek veidotas kāpjošu, kvartas attiecībās esošu tonalitāšu virzienā.

Tonālās attīstības orbitā līdz ar to iesaistās aizvien jaunas tonalitātes, izveidojas daudzas pagaidu tonikas. Apkopojot visā dziesmā skartās tonikas, izveidojas šāda shēma:



t. i., diahromatiskā skaņkārtā ar toniku *la bemol*, zemo VII pakāpi (A. Kalniņa iemīļotais miksolidiskais kolorīts!), kurā katru pakāpi pārstāv divi, bet VI pakāpi — pat trīs toniku varianti.

Bagātīgā tonālo krāsu palete, samērā konsekventā diatonika balssvedībā, faktūras paņēmieni daudzveidība nodrošina dziesmai «Lāčplēša kaps» to īpaši krāšņo, dekoratīvo korisko skaņējumu, ar kādu izeļas Alfrēda Kalniņa kora dziesmas. Ar klasisko formas daļu līdzsvarotības prasību mēraukļu pieejot, «Lāčplēša kaps» nav bez nepilnībām: grandiozā, apjomā plašā un dinamiski piesātinātā vidusdaļa kļūst par centrālās noskaņas veidotāju, salīdzinājumā ar to malējās daļas iegūst it kā prologa un epiloga funkcijas. Teksta mazsvarīgums pretstatā bagātajam kora skaņējumam, sižetiskās intrīgas trūkums izvirza uztveres priekšplānā oratoriāla žanra iezīmes, aizēnojot balādiskumu.

Līdzīgas īpatnības piemīt arī citām A. Kalniņa kora kompozīcijām, to skaitā pat «Balādei par Melno purvu» — darbam, kura balādisko ieceri atspoguļo jau tā nosaukums. Skaņu raksta monumentālais vēriens Alfrēda Kalniņa lielās formas dziesmās

nereti aizēno tekstu, izvirza uztveres priekšplānā muzikālo attīstību. Prasība pēc teksta un mūzikas līdzsvarotības *a cappella* kora dziesmu uztveres tradīcijās vēl ir ļoti spēcīga. Šķiet, ka tā arī ir viens no galvenajiem šķēršļiem, kura dēļ Alfrēda Kalniņa oratoriāli veidotās lielās formas kora dziesmas tik gausi iekaro sev pienācīgu vietu latviešu koru repertuāros. Līdz ar to aizkavējas arī Alfrēda Kalniņa kora daiļrades apgūšana un izpratne: bez dzīvās, muzikālajā praksē savu apstiprinājumu rodošās uztveres pieredzes analīzes šiem vērtējumiem ir visai relatīva daba.

No pārējiem latviešu komponistiem — klasiķiem vērā liekamu ieguldījumu kora balādes žanra attīstībā devuši E. Dārziņš («Senatne», «Lauztās priedes» ar Raiņa vārdiem), E. Melngailis («Senatne»), Jāz. Mediņš («Mežotnes taure», V. Plūdoņa vārdi). Formas ziņā šie darbi no jau pieminētajām tradīcijām būtiski neatšķiras, toties intonatīvās valodas un harmonijas, kā arī faktūras jomās katrs no pieminētajiem komponistiem, tāpat arī J. Zālītis ar savu «Biķeri miroņu salā» pierāda, ka klasiskās kora balādes lakoniskajos ietvaros spēj izpausties ļoti atšķirīgi muzikālie rokraksti, ka žanra specifika saglabā iespēju individuālu māksliniecisko centienu izpaušmei.

J. Zālīša skaitliski nelielajā, bet mūzikas valodas ziņā spilgti individualizētajā kora dziesmu daiļradē «Biķeris miroņu salā» (ar J. Poruka vārdiem) izdalās kā viena no visapjomīgākajām kompozīcijām. Pēc žanra pazīmēm tā radniecīga J. Vītola balādēm-poēmām ar V. Plūdoņa vai F. Bārdas vārdiem.¹ Tai trīsdalīgā forma ar episka rakstura malējām daļām un it kā himniska, dzīves optimismu vēstoša skanējuma vidusdaļu. J. Zālītis savā izsmalcinātajā harmoniskajā valodā ievērojami plašāk, nekā tas bija raksturīgs J. Vītolam, izmanto subdominantes funkcijas izteiksmes iespējas, kas piešķir mūzikai īpašu lirisku emocionalitāti. Taču dzirdes un uztveres tradīciju saglabāšana, kas *a cappella* stila ietvaros nav mazsvarīgs faktors, «Biķerī miroņu salā» izpaužas gan T-D attiecību organizējošā lomā, gan harmoniski sarežģītāku posmu ietilpināšanā starp tonāli noturīgām, episko raksturu veidojošām un jau ekspozīcijā nostiprinātām epizodēm.

Jāz. Mediņa «Mežotnes taure» (Plūdoņa vārdi) pēc satura un

¹ Būtiskāko atšķirības pazīmi šīnī salīdzinājumā nosaka ne tik daudz muzikālās kvalitātes, kā dzejas tēlu vispārinājuma pakāpe. J. Poruka dzejā tā jau robežojas ar simbolismu.

rakstura tuvāka heroiskajām kora balādēm. Tas, ka šī divdesmitajos gados radītā muzikāli interesantā balādiskā kompozīcija samērā reti tiek atskaņota, gan laikam vairāk izskaidrojams ar V. Plūdoņa dzejas vielas neaktualitāti nekā ar kompozicionāliem trūkumiem. No klasiskās kora balādes žanra tradīciju bagātināšanas viedokļa «Mežotnes taure» interesanta ar to, ka komponists šajā saliktajā trīsdalīgajā formā (A — B — A₁ — C + koda /A₂/) veiksmīgi risinājis savdabīgu muzikālās attīstības uzdevumu, viņš gribējis panākt, lai ekspozīcijā atklātais episkais raksturs pakāpeniski pāraugtu patriotiska rakstura masu dziesmas žanram tuvā kvalitātē.

Izcilā latviešu mūzikas folkloras pazinēja E. Melngaiļa kora dziesmu žanrisko struktūru un to dominantes būtiski ietekmē komponista dzīves un daiļrades ciešās organiskās saites ar tautas mūziku. Pat savās kora oriģināldziesmās E. Melngailis it kā «ieklausās» dzejas tēlu pasaulē caur latviešu tautas žanrisko un intonatīvo izteiksmes līdzekļu prizmu, bet savās apbrīnojami meistarīgajās tautas dziesmu apdarēs katrā melodijā, pat atsevišķā intonācijā saklausa tautas dzīves atainojuma episko monumentalitāti. Skaitliski nelielajā kora oriģināldziesmu daiļradē Melngailis bieži saskāries ar kora balādes specifiku tās liriski episkajā izpratnē. Pat *a cappella* stilā un E. Melngailim raksturīgajā konsekventi diatoniskajā rakstības veidā ieturētajā «Latvju rekviēmā» nepārprotami saklausāmas balādiskas kompozīcijas kontūras. Taču viens no spilgtākajiem Melngaiļa darbiem kora balādes žanrā ir viņa «Senatne» (Raiņa vārdi). Komponista individualitātes izpausmes iespējas viena žanra ietvaros īpaši labi var novērtēt, ja Melngaiļa «Senatni» salīdzina ar tanī pašā laikā (1903) un ar to pašu tekstu komponēto E. Dārziņa «Senatni». Melngaiļa balādē spilgtāk izceļas liriski episkie, Dārziņa skaņdarbā — liriski dramatiskie strāvājumi. Melngaiļa «Senatnē» vairāk raksturīgs rapsodisks epizožu kārtojums, noslēdzot balādi tādā pašā noskaņā, kādā tā sākās. Turpretim E. Dārziņa «Senatne» (tāpat kā apmēram tai pašā laikā komponētās «Lauztās priedes») visā muzikālās attīstības procesā tiecas uz dramatisējošas sadursmes atklāsmi balādes centrā un himnisku, revolucionāra patosa piesātinātu, uzvaras gribu apliecināšanu izskaņu balādes noslēgumā. Abu komponistu darbos tomēr arī daudz kopīgu iezīmju gan skaņkārtiskās organizācijas jomā (balsts uz trihordus saturošu, heksahordisku vai pentahordisku diatoniku), gan harmoniskajā valodā (subdominantes akordu lielais īpatsvars), gan faktūrā (intervālu — tercu vai sekstu —

un akordu — trijskaņu apvērsumu — paralēlismi, t. i., skaņu kompleksu pielietojums balssvedībā).

Latviešu klasiskās kora balādes evolūcijā visspraigākais žanrisko īpašību polarizēšanās un tradīciju izveidošanās periods aptver laika posmu no XIX gs. deviņdesmitajiem līdz XX gs. trīsdesmitajiem gadiem. Trīsdesmitajos gados attīstības process ievērojami sagrausinās. Izskaidrojums šādam apstāklim meklējams daudzu objektīvu cēloņu mijiedarbībā. Žanra attīstība (pirmo kulmināciju tā sasniedz 1905. gada revolūcijas priekšvakarā, bet otru — laika posmā no 1911. līdz 1917. g.) vienmēr atradies zināmā atkarībā no tautas sabiedrisko uzskatu dialektiskās attīstības. Latvijā sabiedriskās aktivitātes pieaugums stimulējis, atslābums — vājinājis komponistu interesi par kora balādes žanru. Bez tam trīsdesmito gadu sākumā kora balādes žanrs jau bija izveidojies ar visiem saviem daudzveidīgajiem atzarojumiem, tā veidošanā bija piedalījušās ļoti daudzas mākslinieciskā ziņā ietekmīgas komponistu personības.

Spilgtās tradīcijas, stilu un žanrisko koncepciju dažādība kora balāžu bagātīgajā klāstā saistīja arī jaunākās paaudzes komponistus. Savukārt pašu tradīciju izveidotāju J. Vitola, A. Kalniņa, E. Dārziņa, E. Melngaiļa, J. Zāliša interese par kora balādes žanru gan subjektīvu, gan objektīvu iemeslu dēļ bija ievērojami atslābusi, pievēršoties citām latviešu muzikālās dzīves problēmām, citu žanru izteiksmes iespējām. Klasiskās kora balādes žanra pamatlicēju — latviešu komponistu bagātās pieredzes apgūšana un pielietošana ar jaunu vērienu atsākās tikai pēc Lielā Tēvijas kara. Padomju Latvijas komponistu darbība šajā jomā ir atsevišķi vērtējama. Balādes žanrs ir sava laikmeta, savas rašanās vēsturisko apstākļu, tautas dzīves problemātikas vispārināts atainojums, tādēļ tā uztverē un izpratnē notiek būtiski svarīgas izmaiņas tad, kad pašos pamatos izmainās tautas dzīve.

Maksis Goldins

PAR NACIONĀLĀ ELEMENTA IZPAUSMI
LŪCIJAS GARŪTAS ORATORIJĀ
«DZĪVĀ KVĒLE»

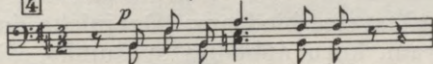
Ievērojams lielas formas skaņdarbs latviešu padomju mūzikā ir Lūcijas Garūtas oratorija «Dzīvā kvēle». Tā veltīta Tautas dzejnieka Jāņa Raiņa 100 gadu dzimšanas dienas atcerei. Oratorija domāta mecosoprānam, tenoram, sieviešu un vīru korim un simfoniskajam orķestrim. Oratorijas pamatā ir atsevišķas Raiņa dzejas no krājuma «Tie, kas neaizmirst», «Sasaukšanās», «Neparadušais», «Pie dzīvības katliem», «Dziļumā», «Atsveice biedram», «Dzīvā kvēle», «Vienpatis». Pirmās, otrās un ceturtais daļas pamatā ir atsevišķi dzejoļi, bet trešajā daļā («Pie dzīvības katliem») un finālā apvienoti divi. Tekstu izvēlē vērojama komponistes mērķtiecība idejiski estētiskajā plāksnē un dramaturģijā. Visām minētajām dzejām aužas cauri brīves gara nemirstības ideja. Oratorijas pamatdoma izteikta sekojošā «Dzīvās kvēles» sešrindā:

Saules dzīvā kvēle kaist
Sodien kā priekš tūkstots gadiem:
Ģintis aug, un ģintis gaist,
Bet caur ģintu radu radiem
Brīves gars caur siržu vadiem
Mūžam līdzī saulei kaist.

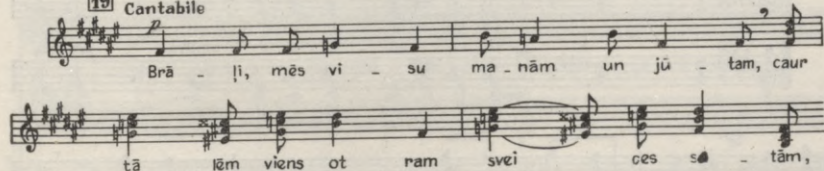
Dzeju mērķtiecīgā izvēle un izkārtojums devis iespēju komponistei radīt idejiski, estētiski un dramaturģiski dzīvotspējīgu ciklu, kur ideja atklājas vairākās fāzēs, vienlaicīgi veidojot nedalāmu, cieši saliedētu kompozīciju.

I daļas pamatā, kā jau atzīmēts iepriekš, dzejolis «Sasaukšanās». Tas aicina apvienoties visas pasaules, visu kontinentu darbaļaudis.

I daļas mūzika dramatiski sasprindzināta, ar spilgti izteiktu simfonisku elpu. Tā aizrauj ar savu vērienīgumu un muzikālo tēlu gleznainajiem kontrastiem. Spilgtais tematiskais kodols

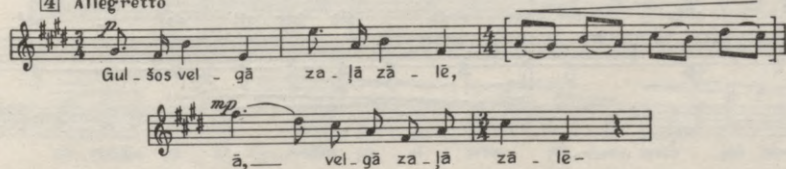
I daļa
 4 *Commodo un poco sostenuto*
p

 No a-siem zie-me-liem

slēpj sevī lielas attīstības potences. Formai izvēršoties, parādās spēcīgas kulminācijas. Daļas pēdējā posmā — kodā — iestājas tēma, ko varētu apzīmēt par nākotnes ilgu tēmu.

I daļa
 19 *Cantabile*

 Brā-ļi, mēs vi-su ma-nām un jū-tam, caur
 tā-lām viens ot-ram svei-ces sa-tām,

Sākumā tai apslēpts, klusināts raksturs, kas attīstoties izaug monumentālā apoteozē.

II daļa uztverama kā liriski pastorāla epizode. Pēc pirmās dramatiski sasprindzinātās daļas tās iestāšanās sevišķi efektīva, dramaturģiski attaisnota.

II daļa
 4 *Allegretto*

 Gul-šos vel-gā za-lā zā-lē,
 ā, vel-gā za-lā zā-lē-

Forma — variēts kuplets. Trešais tēmas izvedums (*Fa diez* mažorā) paplašināts, tam rezumējošs raksturs. Šo spīrgto mūziku ietver vaidu intonāciju ievads un noslēgums. Tās ir tās pašas intonācijas, kas veido I daļas tematisko kodolu, kā arī ievadu pirmajai daļai.¹

¹ Uzskatot no dramaturģijas viedokļa oratorijas otro daļu kā liriski pastorālu epizodi, kuru ietver vaidu intonāciju ievads un noslēgums, norādīsim arī uz citu viedokli. Otrā daļa ir pirmās — «universālas» daļas detaļizēšana, konkretizācija. Te attēlots viens no «bāra bērniem», kurš cieš un meklē mierinājumu dabā.

Krasu kontrastu liriskajai otrajai daļai rada nākošā — maršveidīgā «Pie dzīvības katliem». Maršs (autores remarka *quasi marcia*) izaug no vairākām trešās daļas sākuma epizodēm. Tam raksturīgs spriegums un kolorītā bagātas, romantiskas harmonijas.

IV daļa — «Atsveice biedram». Dzejnieka dotais nosaukums: «Atsveice biedram, kuru apbedīja svešumā». Tā ir visspilgtākā oratorijas daļa — īsts sēru mūzikas šedevrs.

IV daļa
Lento espressivo
Sēru koris

Ta - va gul - ta lai ir smilts, un lai
ve - lē - na ir se - ga! Lai ir ze - mes klē - pis
silts tev, kam sirds tik kar - sti de - ga!

Forma, tāpat kā otrajai daļai, — variēts kuplets, bet bez rečitējoša ietvara.¹ Šīs daļas mūziku varētu raksturot kā sēru pārdomas. Tēma intonatīvi izaug no oratorijas pirmās daļas. Dramaturģiskā ziņā tā ir atelpa pēc «kaujinieciskās» III daļas.

¹ Pirmais tēmas izvedums — sieviešu korim, otrais — vīru korim un kontrapunktējošiem sieviešu kora unisoniem. Trešais izvedums — atkal sieviešu korim, bet ar vīru basu iekritieniem. Tembrālā un faktūras ziņā šai daļā vērojamas arī trīsdaļības iezīmes.

Finālu veido divas galvenās tēmas — himniski pacilāta tēma, kas izteic dzejnieka filozofisko domu par saules mūžīgumu,

I daļa

4 Andantino, quasi andante

Sau - les dzīvā kvē - le kaist šo - dien kā priekš tūkots

ga - diem, kā priekš tūk - stots, tūk - stots ga - diem

un satraukti rečitējoša tēma ar vārdiem «Vienpatim jākrit»¹.

I daļa

6 Allegro sostenuto, risoluto

Vien - patim jā - krit, lai Vi - sume, Vi - sume cel - tos, lai

zie - doklim pā - ri, zie - doklim pā - ri brīvs plū - dums, brīvs plū - dums,

brīvs plū - dums, plū - dums vel - tos.

Lūcijas Garūtas oratoriju var novērtēt no dažādiem viedokļiem. Šeit tiks skarts jautājums par nacionālā elementa izpausmi skaņdarbā. Padomju tautu mūzikas kultūru nacionālās īpatnī-

¹ Finālam salikta trijdaļu forma ar fūgas veida vidusdaļu un dinamizētu reprīzi. Vidusdaļā ir divas tēmas.

bas — joprojām viens no padomju mūzikas zinātnes kardinālajiem jautājumiem. Jautājums par nacionālā elementa izpausmi mūzikā ir ne tikai jautājums par nacionālo kolorītu vien, tas ir jautājums par attiecīgā skaņdarba reālistiskumu, kas ir sevišķi svarīgi, vērtējot lielu formu vokāli instrumentālus skaņdarbus. Oratorijā «Dzīvā kvēle» nacionālais elements izpaužas divējādi:

- a) tautas mūzikas intonāciju, ritmu, skaņkārtas iezīmju izmantošanā; tēlu veidojumos, kas tuvi tautas dziesmu tēliem;
- b) sekošanā klasiskajām tradīcijām. Te domātas nacionālā elementa iemiesojuma tradīcijas, kā arī nacionālā un internacionālā elementa sintēze.

Tautiskas intonācijas ir ļoti svarīgs, bet nebūt ne vienīgs nacionālā elementa kritērijs.

Lai gan te tiešu tautas dziesmu un instrumentālu meldiju citātu nav, tomēr ir intonācijas, radniecīgas tautas dziesmu intonācijām, kā arī latviski ritmi un skaņkārtas elementi.

Lielu vietu «Dzīvajā kvēlē» ieņem recitatīvs. Sava nozīme arī vēstošajam elementam, taču episkais un liriskais elements gandrīz arvien savijas kopā.

Lūdzoši žēlabainu ciešanu, bet tanī pašā laikā apslēpta nemiera intonāciju raksturs ir I daļas tematiskajam kodolam (sk. 1. noša piemēru 109. lpp.). Uz šīm intonācijām balstās gandrīz visa I daļa (līdz ciparam 19), kā arī ievads un II daļas ietvars.

II daļa

2 Lento

Kas lai klau - sās mū - su vai - dus,
Kam lai sū - dzam sa - vas sā - pes?

9

Sau - le aiz - iet, aiz - iet sa - vu gai - tu

I daļa

a 5 Poco sost.

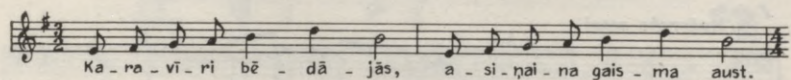
No cil - vēcēs dzi - ļās pirm - dzimtas, no pa - šas mā - tes Ā - zi - jas

b 7

(poco più mosso)

Un pā - ri no viņ - pus o - ke - ā - na.

Šim intonācijām ārkārtīgi svarīga loma oratorijas veidošanā. Intonācijas, ko var apzīmēt par oratorijas tematisko kodolu, dziļi sakņojas tautas melosā. Lēciens uz «gaisa» septimu¹ un sekojošais lejupejošais tercās gājiens no «gaisa» septimas uz kvintu minora melodikā ļoti tipisks latviešu tautas dziesmām par karu. Atcerēsīties «Karavīri bēdājās» meldiju.



Lēciens uz gaisa septimu nevis no kvintas skaņas, bet no tercās un pamatskaņas atrodams tautas dziesmas «Pati māte savu dēlu» meldiju variantos.

Two variants of the melody «Pati māte savu dēlu» are shown. Variant (a) is labeled «LTMM VI 21» and variant (b) is labeled «LTMM VI 20». Both are in G major (one sharp) and 2/4 time.

Variant (a) notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Lyrics: Pa - ti mā - te sa - vu dē - lu.

Variant (b) notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Lyrics: Kā - da sirds.i tai mā - tei, tai mā - tei, Pa - ti dē - lu.

I daļas tematiskais kodols sasprindzinātāks, tam vairāk izlauzīta līnija. Minora tipa tautas dziesmās kvintas «telpa» tiek apgūta pakāpeniski. Dziesmā «Karavīri bēdājās» — taisnā, augšupejošā kustībā, dziesmā «Pati māte savu dēlu» (b) — viņveidīgi, ar atgriešanos tonikā. Oratorijas I daļas tematiskajā kodolā kvintas telpa tiek apgūta lēcienvēidīgi, pēc tam lēciena intervāls tiek pat palielināts; nenotiek atgriešanās tonikā, jo septima ievirzās kvintas skaņā.² Tematiskais kodols reljefāks, tā izteiksmība salīdzinājumā ar analogiskām tautas dziesmu intonācijām pastiprināta. Tematiskā kodola emocionālais spēks ir tik liels, ka no tā izdalītā smeldzes intonācija ietekmējusi visu

¹ «gaisa» septima ir nesagatavota un neatrisināta septimas skaņa dabiskajā minorā.

² Tas pats, tiesa, novērojams dziesmā «Karavīri bēdājās». Bet tautas dziesmā līnija daudz mierīgāka, tajā pārsvarā diatoniska kustība.

I daļas ievadu un arī II daļas ietvaru, kurā (sk. 1. nošu piem. 112. lpp.) iemiesoti apspiestās tautas vaidi («Kas lai klausās mūsu vaidus, Kam lai sūdzam savas sāpes?»). Muzikālās intonācijas šeit, kā arī visā oratorijā ideāli atbilst dzejai. I daļas ievadā jau minētā smeldzes intonācija izveido spēcīgas viļņveida kulminācijas, izsauzienus.

I daļa
 2) *Moderato assai*

Pirmajā daļā šī intonācija ir iesaistīta drūmi vēstoša rakstura mūzikā, kur tā, tāpat kā ievadā, izveido frāzes nobeiguma melodisko pavērsieni (sk. piem. a un b 112. lpp.). No tās atvasinātas arī «atbalsis» — vaidu, ciešanu intonācijas, kurām milzīga loma ievadā un visā I daļā. Ievadā un I daļas sākumā (līdz ciparam 8) tās ir lejupslidošas.

Ievads
 S. *m. sekunda*
 A. *ā, —*
 Ork. *pp*

I daļa
T. A. *m. terca* *t. kvartā*

B. ā - ū, ā - ū, ā, - ā, -

Orķ.

Sākot ar 8. ciparu, ar šīm intonācijām tiek dziedātas teksta rindas: «Brāji, brāji, Esat tuvi, kas tāli!»

I daļa
8 *marcato*

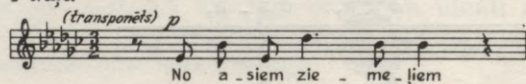
Brā - ji! Brā - ji! Brā - ji! E - sat tu - vi, kas tā - li,

brā - ji! Brā - ji! Brā - ji!

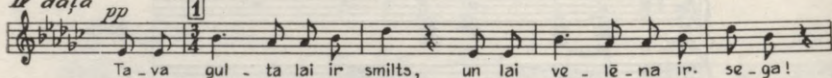
Par tematiskā kodola transformāciju jāuzskata arī intonātais materiāls oratorijas daļai «Atsveice biedram». Kā jau tika atzīmēts, šīs daļas saturu varētu raksturot kā sēru pārdomas. Mazināts ciešanu asums, ciešanu tiešums kā emocionālā reakcija, bet padziļināta un vispārināta to filozofiskā jēga (sk. piem. 110. lpp.). Tanī pašā laikā šai daļai piemīt arī žanriskas iezīmes: orķestrī (ievadā un vokālās partijas frāžu atstarpēs)

dzirdamas klusinātas palēnināta sēru marša atskaņas. Šīs daļas intonatīvā tuvība pirmajai daļai acīm redzama.

I daļa

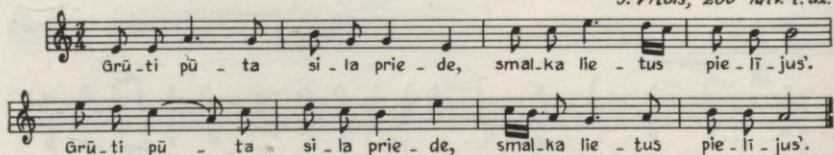


IV daļa



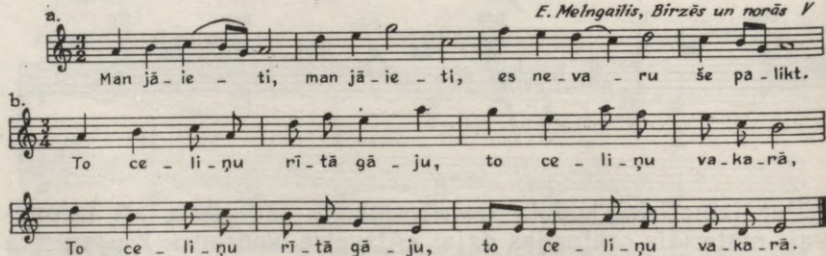
Turpinājumā (110. lpp. piemēra 5—7 taktis) tā sasauca ar vairākām tautas dziesmām. Pirmām kārtām te varētu minēt bārenītes dziesmu «Grūti pūta sila priede».

J. Vītols, 200 latv. t. dz.



Brīvākā radniecībā ar «Atsveice biedram» ir rekrūšu atvadu dziesma «Man jāieti» un varbūt arī bārenītes dziesma «To celiņu ritā gāju».

E. Melngailis, Bīrzēs un norās V



Norādot uz oratorijas lūdzoši žēlabaino intonāciju dziļākajām saknēm latviešu dziesmu melosā, atzīmēsim reizē arī to, ka komponistes harmonija piešķir šīm intonācijām frīgiskās skaņ-

kārtas kolorītu (sk. 1. piem. 109., 110. un 112. lpp. a). Frīgiskais kolorīts šeit, tāpat kā daudzos citos gadījumos, izceļ skumjas; mūzikai ritot lēnā tempā, tiek padziļinātas sēras («Atsveice biedram»). Latviešu tautas melosā intervāls starp atbalsta skaņu un blakusskaņu, kas atrodas augstāk, ļoti bieži veido pustiņi. Taču attiecīgās skaņurindas šķēlums tetrahordos atšķirīgs no frīgiskās skaņurindas parastā šķēluma. Frīgiskā skaņkārtā (tāpat kā miksolidiskā, doriskā, eoliskā un lidiskā), kā zināms, šķēļ skaņurindu kvintā un kvartā. Tā tas arī ir L. Garūtas oratorijā. Latviešu tautas dziesmu melosā skaņurindas šķēlums turpretī ir kvartā un kvintā. Bet neatkarīgi no pustoņa traktējuma tomēr jāatzīst, ka komponistes izveidotais frīgiskais kolorīts iet «kopsolī» ar visiem pārējiem stilistiskajiem elementiem, kas piešķir oratorijai spilgtu nacionālu nokrāsu.

Gaiši pastorālu, rotaļīgi draisku intonāciju īpatsvars saskaņā ar komponistes koncepciju šajā oratorijā neliels. Šādas intonācijas atrodamas tikai II daļā, pie tam skumju intonāciju ietvarā (sk. 3. nošu piemēru 109. lpp.).

Komponiste dziļi iejutīgi mūzikā atveido valdzinošo, spirdziņošu daļu («Gulšos velgā, zaļā zālē»), strauta dzidrumu. Zīmīgi, ka arī tautas dziesmās, ar kurām sasaucas komponistes mūzika, daba tverta gaiši pastorālās krāsās.

Moderato 3. Vītols, 200 latv. t. dz.

Es redzē - ju jū - ri - ņā - i trīs zvejnī - kus zve - jo - jām.

Zī - da tik - lis, zel - ta lai - va, sid - ra - bi - ņa zē - ģe - līt's.

Tautiski pastorālās mūzikas raksturu oratorijā pasvītro konsekventi diatoniskā harmonija, blakus pakāpju akordu secības¹. Melosa «elpa» šeit gan plašāka nekā tautas meldijā; dziedošas intonācijas te savītas kopā ar reċitatīvām un ariozoveida intonācijām. Komponiste tās kāpina un noved pie samērā plašas

¹ Sniedzam trešo kupletu, kas veidots toni augstāk par iepriekšējiem, lai attēlotu gaismas pieaugumu.

II daļa
Solo (mezzo-s.) 7

sost.
Cel - šos aug - sā: Klau - sies, sau - le, lai pret sau - li

mf
Orķ.

quasi f
Kūp tās sā - pes! Kar - sta to - pi, sadedz vi - su, kar - sta to - pi,

Più mosso
mp
mf crescendo

allarg.
sadedz vi - su, sa - dedz vi - su! Sau - le! Sau - le!

ff

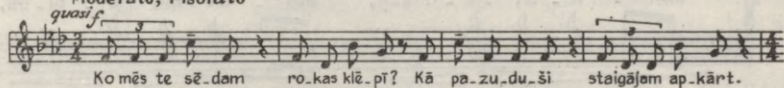
Meno mosso
con dolore
mf
Sau - le!

mp
rit.

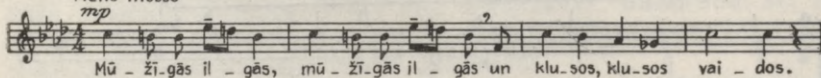
kulminācijas (sk. nošu piemēru no 5. līdz 10. taktij). Arī lēcieni te lielāki, intervālika vairāk izlauzīta; kupleta pirmajā pusē melodiska būtībā pentatōniska (no 1. līdz 4. taktij).

Energiskas, vīrišķīgas, maršveidīgas intonācijas raksturīgas oratorijas trešajai daļai — «Pie dzīvības katliem». Precizāk — šīs daļas otrajai pusē¹. Pirmajā pusē intonācijām rečitāti

II daļa
Moderato, risoluto

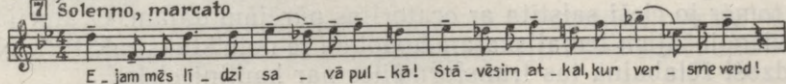


Meno mosso



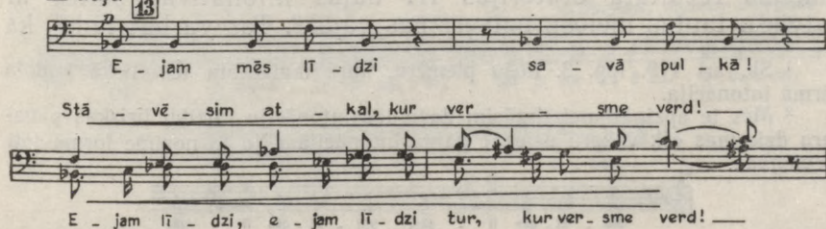
un ariozo raksturs.

III daļa
Solenno, marcato



Trešajā daļā attēlota proletariāta uzvara pār veco pasauli. Neizturot triecienu, vecā pasaule grūst. Marša žanrs mūzikā ievīts visai likumsakarīgi, kā gājiena tēlojums. Maršu ar tam raksturīgu ritmu un akcentāciju izpilda orķestris (sk. 11. ciparu). Uz tā fona iestājas vīru kora sinkopēta, īsas elpas, bet sasprindzināta, kāpjoša melodija,

III daļa



¹ Sākot ar 11. ciparu (*quasi marcia*). Oratorijas trešajai daļai salikta divdaļu forma.

kura, sākot ar 18. ciparu, kļūst lapidārāka.

III daļa
28

Dien - vi - di, zle - me - li, aus - tru - mi, rie - tu - mi,
sa - kūst vlen - ko - pus ver - do - šā blāk - snī!
ā, ā, jā - sa - kūst blāk - snī!

Lai gan šai daļai krasi žanriska nosliece, intonatīvā ziņā tā tomēr jo cieši saistīta ar oratorijas pārējām daļām. Oratorijas apvienojošajam tematiskajam kodolam te noteiktāks raksturs. No lūdzoši žēlabainā tas transformēties par kaujiniecisku¹.

I daļa
No asiem zie - mejiem

III daļa
3 Sostenuto
Ūdens un u - guns tur pil - nā cī - ņā

III daļa
5 Tie pa - šī brā - li

III daļa
15 Vai ru - de - nī cī - ru - li, kas tur dzied?

Lai gan intervālika saglabāta, dziļās tematiskā kodola transformācijas rezultātā oratorijas III daļas intonatīvās saites ar latviešu tautas melosu uztveramas vājāk². Tas varbūt tādēļ, ka

¹ Sk. arī 119. lpp. 3. nošu piemēru, kurā izmantota tematiskā kodola pirmā intonācija.

² Mēs te apzināti neiztirzāsim dažu tās intonāciju līdzību liriskās pavasara dziesmas «Ik vakaru dziedāt gāju» intonācijām, jo to nozīme formā ļoti nevienāda.

a.
Mū - ži - gās il - gās, mū - ži - gās il - gās

b. *fiens*
Ik - ve - ka - ro dziedēt gā - ju, dziedēt gā - ju

LTN/M 180
Pisri

latviešu zemnieku dziesmu poētisko tēlu pasaule pārāk tāla tiem Raiņa dzejoļiem, kas pamatā oratorijas daļai «Pie dzīvības katiem». Raiņa dzejas simbolika Lūcijas Garūtas mūzikā atainota vēlinam romantismam tuvā kolorītā un harmoniju krāsainībā.

Kā jau atzīmēts, nozīmīga vieta oratorijā ierādīta rečitātvam, precīzāk, rečitātīviski deklamatoriskajai melodikai, kā arī ariozo posmiem. Pie tam ne vienmēr tie padodas diferenciacijai. Plaši rečitātīviski un ariozo posmi sastopami katrā oratorijas daļā, izņemot ceturto («Atsveice biedram»). Jānorāda arī uz dažu rečitātīvisku posmu intonatīvām saitēm ar oratorijas tematisko kodolu un latviešu tautas dziesmām.

Oratorijas tematiskais kodols veido fināla fūgveida rečitātīviskā posma intonativo pamatu (salīdz. 1. piem. 109. lpp. un 2. piem. 111. lpp.). Tiesa, finālā šis kodols iesaistīts plašākā intonatīvā lokā un ar to arī nesākas fugato. Bet šajā gadījumā tas mazāk svarīgi, jo norādītais tematiskais kodols noteic visu rečitātīva tālāko attīstību.¹

Viens no rečitātīviskiem posmiem oratorijas otrajā daļā («Neparadušais») ar savu melodiku un ritmisko zīmējumu tuvs tautas dziesmai.

II daļa
Agitato

Kur lai me-tu sa-vas sē-pes, krū-tis man no vi-ņām sa-deg?

Te domāta vispirms bārenītes dziesma «Balti, balti ievai ziedi».

A. Juriāns, Kopoņas dziesmas

Bal-ti, bal-ti ie-vai zie-di, Vēl jo bal-ti, ē-ā-be-lei,
Vēl jo bal-ti, ē-ā-bel'.

¹ No plašākas uzbūves izdalītais kodols trešajā taktī tiek sekvecēts brīvā apvērsumā. Rečitātvam satrauktas deklamācijas raksturs. Komponiste šeit panāk vārda un mūzikas intonācijas augstu atbilstības pakāpi.

Kopīga ir ne tikai melodika un ritms (salīdz. 121. lpp. 1. piemēra 2. takti ar 2. piemēra 1., 2. takti). Tuvi ir paši tēli. Nepārprotami latviski skan mūzikā arī rinda «Kur lai metu savas sāpes?»¹.

Kā jau tika atzīmēts, oratorijas rečitātīviskie posmi veidoti latviešu mūzikas klasiskajās tradīcijās. Ļoti raksturīgs šajā ziņā I daļas fragments ar sekojošām Raiņa dzejoļa rindām:

Ir balsis tik vājas,
Tās izskan bez vārda kā vaids.
Ir balsis tik stipras,
Tās griežas caur kauliem kā naida!

Te diametrāli pretēju kategoriju pretnostatījums: vājums un stiprums; vāju balsu izskaņa pielīdzināta vaidam, stipras balsis — naidam. Komponistes mūzika palīdz aiznest līdz klausītāju apziņai šīs dzejas māksliniecisko jēgu. Saskaņā ar klasisko tradīciju mūzika, kas atbilst pirmajai divrindei, ir trausli liriska, maiga, ar vaidu intonāciju nobeigumā; turpretim mūzika, kas atbilst otrajai divrindei, — strauji kāpjoša, ar asi disonējošu sauciena akordu nobeigumā — kulminācijā.

I daļa

17 Lento espressivo
17. koris p

Ir bal - sis tik vā - jas, tās iz - skan bez vār - de kā vaids.

Più mosso
17. koris

Ir bal - sis tik stip - ras, tās griežas caur kauliem kā naida!

¹ Līdzīgas atstoddaļas, pentatoniskums, pirmās skaņas augstuma izcelšana īsās atkārtotošās intonācijās — visi tie ir latviešu dziesmu melosa atribūti, sniegti šeit koncentrētā veidā.

Kontrasts pasvītrots arī tembrāli (sieviešu koris — vīru koris), dinamiski ($p-f$) un tempa ziņā (*Lento* — *Più mosso*). Tāpat kā Vītola, Dārziņa, Alfrēda Kalniņa un citu latviešu komponistu kora mūzikā, unisonu un to sazarojumu likumsakarības pilnīgi noteic tēla attīstība.

Intonācija ar vārdiem «Ir balsis tik vājas» uztverama kā oratorijas tematiskā kodola variants¹. Fragments, it sevišķi tā otrā puse (tekstā: «tas izskan bez vārdiem kā vaids») — noskaņas ziņā radniecīga Baumaņu Kārļa kora dziesmai «Kā Dāvgava vaidā». Šī iemīļotā folklorizējusies dziesma tika dziedāta arī 1905. gadā revolūcijas laikā (ar vārdiem «Cik žēli šīs rokpeļņu vaimanas plūst»).

Spēcīgi, seviļoti Jēk. Vitolis, Čīpas dziesmas, 44.

Cik žē - li šīs rok - peļ - ņu vai - manas plūst, tik sē - ri un žē - li bez

ga - la, bet ta - gad reiz ver - dzi - bas va - žām būs lūzt, ko
rit.

strād - nie - ki pa - šī sev ka - la. // va - žes.

Izanalizējuši vispārējos vilcienos oratorijas intonatīvās valodas saites ar latviešu tautas dziesmu, pieskarsimies nacionālo iezīmju izpaušmēm kora traktējumā.

Nacionālās iezīmes kora traktējumā L. Garūtas oratorijā izpaužas sekošanā klasiskajām tradīcijām. Galvenokārt Alfrēdam Kalniņam. L. Garūta lieliski pārvalda kori. Kora «instrumentācija», izkārtojums bagāts un daudzveidīgs. Kora faktūru raksturo homofona domāšana. Polifonijas nav daudz, tā izmantota apdomīgi un vienmēr dramaturģiski pamatota. Bieži sastopama homofona akordveidīga vīru kora trīsbalsība un četrbalsība, sieviešu kora trīsbalsība un četrbalsība, trīsbalsības un četrbalsības dublējums oktāvā. Tikpat iemīļoti ir unisoni, kuri

¹ Lēcieni uz «gaisa» septimu saglabāts, bet tās sagatavošana nav vairs tik enerģiska (kvintās lēcieni aizstāti ar tercām). Arī sekojošā intonācija mazāk spraiga: septima neveido lēcieni, bet pakāpeniski ievirzās kvintā.

nereti (kulminācijās) sazarojas trīsbalsībā. Jauktā četrbalsība, tāpat kā dziedājumi uz ērģelpunkta fona, — retāka parādība. Arī divbalsība nav bieži sastopama: tai kontrastējošs raksturs. Nelielā rakstā nevar pat uzskaitīt visus kora izmantošanas paņēmienus. Sastopamas atsevišķu kora grupu sasaukšanās (I daļā — ar vārdiem «mēs nomodā, nomodā»), rečitativveida replikas (IV daļā 3. kupletā). Pirmajā daļā izmantots arī papildu vīru koris — aiz skatuves. Polifonas epizodes veidotas meistariģi. Šajā ziņā izceļas četrbalsīgais fugato finālā ar vārdiem «Vienpatīm jākrīt, lai Visums celtos», kanons ar vārdiem «Un visās pusēs kustēties sāk» pirmajā daļā, sieviešu un vīru kora dubultkanons finālā.¹ Nevar neatzīmēt arī efektīvo ansambli — kori un solistus fināla apoteozē.

Kora faktūra un tās izteiksmība nepārtraukti mainās, pārveidojas, attīstās. Lieliski veidoti kāpinājumi un kritumi. Kora skanējumā jūtama plaša elpa. Komponiste prot veidot plašas līnijas, bet tanī pašā laikā koris smalki, jūtīgi reaģē uz vismazākajām niansēm dzejas tēla attīstībā.

Mēģināsim izsekot kora izkārtojumam atsevišķās oratorijas daļās. I daļā kora partija bagāta, var sacīt, pat grezna. II daļā koris klusē: vokālā līnija uzticēta solistei — mecosoprānam. Šī atelpa dramaturģiski nepieciešama. III daļa sākas ar tenora solo, kas pāraug vīru kora divbalsībā. Sieviešu balsis ienāk pakāpeniski, skanējums pieaug, daļas beigās ir kora *tutti* dublētā trīsbalsībā. IV daļā rodas īpata kora faktūras un līdz ar to arī tembrāla reprīze. Pirmais kuplets uzticēts četrbalsīgam sieviešu korim, otrais kuplets — vīru korim, kura četrbalsībai kontrapunktē piektā — sieviešu balss. Trešais kuplets atkārtoti pirmo, bet ne burtiski — vietām ar vīru rečitativveida replikām — iekritieniem (timpānu ritmu imitācijām!). Fināls sākas ar tenora solo, kuru nomaina mecosoprāna solo un duets. Arī sekojošais koris neiestājas reizē. Tas veidots kā fugato (basi — tenori — alti — soprāni). Fināla pēdējā posmā — apoteozē — hamofona

¹ Fināla vidusdaļu veido divas tēmas. Viena — jau minētā fugato tēma (2. nošu piem. 111. lpp.), otrā — sākot ar ciparu 10. Tai četri izvedumi. Pirmo reizi tā parādās vīru korī, otro reizi — altos, kontrapunktā ar fugato tēmu (cipars 11), trešo reizi — oktāvas kontrapunktā ar to pašu fugato tēmu (cipars 12), ceturto reizi — kora *tutti*, kuram kontrapunktā skan orķestris ar fugato tēmu paplašinājumā (cipars 13). Dubultkanons veidots sieviešu un vīru grupās — ceturtajā izvedumā, kulminācijā. Imitācija — četrbalsībā, trīsbalsībā un divbalsībā (cipars 13, taktis 5—8).

akordveida faktūra: blīva kora sešbalsība, astoņbalsība un četrbalsība, kurai pievienojas solistu dziedājumi.

Šīs īpatnības liecina par spilgti izteiktu klasisko kora tradīciju izmantošanu. Atcerēsimies Alfrēda Kalniņa «Baņutu», Jāzeps Vītola «Gaismas pili», «Karaļmeitu», Emīla Dārziņa «Lauztās priedes».

Nacionālās iezīmes — sekošana latviešu mūzikas kultūras tradīcijām izpaužas arī oratorijas harmoniskajā valodā un orķestra izmantošanā.

Lūcijas Garūtas oratorija «Dzīvā kvēle» latviešu padomju mūziku papildina ar meistarīgu monotematisku skaņdarbu, kura paraugi vokāli instrumentālajos žanros sastopami visai reti.

INSTRUMENTĀLĀS MUZICĒŠANAS AIZSĀKUMI LATVIJAS TERITORIJĀ

Poētiska sendienu teika stāsta, ka reiz šajā zemē iebru-kuši bruņinieki. Tad Burtnieku ezera dzelmē nogrimusi neliela sala ar pili un latviešu burtniekiem — tautas gudrajiem. Šķita, līdz ar tiem ezera tumsa apslēpa arī visas ziņas par senajiem mūzikas rīkiem un to spēlētājiem Baltijas jūras austrumu piekrastē. Varbūt šis nostāsts, kā arī K. Barona minētā «īpašā koklinieku kārtā» (48, I, XXIII)¹ ir tikai tautas fantāzijas radīts idealizēts priekšstats par savu pagātņi, dzimis līdzīgi atsevišķa cilvēka iztēles varonim, kuram piemīt visas tās īpašības, kas trūkst pašam šī tēla radītājam?

Pēdējā laikā atklājas arvien jauni vēsturiski fakti un detaļas, kuri soli pa solim aizpilda senās kultūras ainu Latvijas teritorijā. Sevišķa nozīme šeit strauji progresējošajai arheoloģijai. Un tomēr līdz šim visgausāk vēsturiskās ainas faktoloģiski materiālais aizpildīšanas process norisa skaņu mākslas novadā. Šeit darbojas gan jau zināmi faktori, kas apgrūtina vispārējās mūzikas vēstures izpēti (mūzikas laika ierobežotā būtība, seno mūzikas instrumentu trauslās konstrukcijas un materiāls, šo instrumentu nolietojšanās), gan lokālas īpatnības (vēla rakstības ieviešana: vācu — XIII gs., latviešu — XVI gs.; «nevācu» tautu kultūras vērtību ignorēšana līdz pat XIX gs.). Tanī pašā laikā baltu tautu vēsturiskās attīstības apstākļi — samērā gausie migrācijas procesi, sākot ar II gt. sakumu p. m. ē., un zināma tautas kultūras konservācija XIII—XVIII gs. nacionālās apspiestības

¹ Iekavās tiek sniegtas bibliogrāfiskās norādes (sk. Pielikumu). Pirmais cipars — avots, otrais — sējums, trešais — lapas puse vai paragrāfs. Divi cipari minēti, trūkstot sējuma numuram.

apstākļos — ļauj šo kontinenta nostūri uzskatīt etnogrāfiskā ziņā par sevišķi nekustīgu. Tādā veidā (ievērojot arī muzikālo tradīciju īpatu sīkstumu) ziņas par muzicēšanu Latvijas teritorijā kļūst sevišķi nozīmīgas ne tikai latviešu, bet arī citu Eiropas tautu vēsturei un mūzikas zinātnei.

Līdz pat XIX gs. pēdējiem gadu desmitiem instrumentālās mūzikas izpētei Latvijas teritorijā organogrāfiskā¹ skatījumā vispār netika pievērsta uzmanība. Atsevišķi etnogrāfiski novērojumi, kurus starp citu pieminējuši hronisti, ceļotāji un vēsturnieki, pauž pilnīgu informācijas vai intereses trūkumu par vietējo iedzīvotāju muzikālo dzīvi. Tā vēl XIX gs. pirmajā pusē, laikā, kad tautas meistari paši grieza vijoles (14, 129), J. Kols rakstīja: «Latviešu mūzikas instrumenti atrodas vēl tajā pašā stāvoklī, kādā tie bija Arkādijā, kad Merkurs pārvilka stīgas bruņurupuča čaulai» (45, 2, 181). B. Rusova², P. Einhorna³, A. Hupela⁴ u. c. senākos latviešu zemnieku dzīves aprakstos labākajā gadījumā atrodam tautas instrumentu uzskaitījumu. Pirmais zināmais attēls, kur redzami latviešu spēlmaņi ar mūzikas instrumentiem (griežamā lira, dūdas un flautai līdzīgs instruments), atrodams S. Minstera «Kosmogrāfijā» (62, 1301). Pat monumentālā J. Broces darbā mūzikai netika pievērsta uzmanība — autors vienīgi sniedz divus attēlus, kur zemnieki pūš dūdas un skandina trideksni (18, III, 10 un VI, 60).

Ar nacionālās kultūras atmodu XIX gs. otrajā pusē sāka rasties arī interese par tautas muzikālajām bagātībām. Veicot plašus folkloristiskus pētījumus visā Latvijas teritorijā, Andrejs Jurjāns sāka sistematizēt materiālus par mūzikas instrumentiem. Pirmie viņa apcerējumi parādījās periodikā 1879. un 1892. gadā (40 un 41). Sajos rakstos A. Jurjāns aprobežojas ar sava laika etnogrāfisko materiālu, dažkārt iezīmējot paralēles ar citu tautu mūzikas instrumentiem. Jādama, ka materiālus par mūzikas instrumentiem, ko A. Jurjāns bija savācis savās ekspedīcijās, viņš bija nodomājis apkopot savā mūža darbā «Latvju tautas mūzikas materiāli», kur ceturtajā burtnīcā viņš raksta: «Par kokli un citiem tautas mūzikas rīkiem plašāki tiks runāts sevišķā

¹ Organogrāfija — zinātne par mūzikas instrumentiem.

² Autors vairākkārt min dūdas (66, 11 un 18).

³ Autors min «*Saitenspiel*» («stīgu instrumenta spēlēšanu») (25, 623).

⁴ Autors raksta par «*elende liegende Harfe und die Violine*» («nožēlojamo guļošo arfu (kokli — J. B.) un vijoli»).

nodaļā» (42, 4, 63). Tomēr šādu nodaļu turpmākās burtniecās neatrodam. Daļa A. Jurjāna materiālu glabājas ZA Valodas un literatūras institūta Folkloras sektora arhīvā.

Vēsturiski konkrētas ziņas ar etnogrāfisku un folkloristisku materiālu par mūzikas instrumentiem savā rakstā mēģinājis apvienot mūzikas vēsturnieks, komponists un folklorists Jānis Straume. Tomēr minētais vēsturiskais materiāls ļoti niecīgs un pierāda šāda veida avotu bezspēcīgumu. J. Straume raksta: «Visdrošākais avots, kur šīs ziņas (par mūzikas instrumentiem. — J. B.) varam smelties, ir latviešu tautas dziesma un latviešu teikas» (82, 649), — tādā veidā pievēršot uzmanību folkloristisku avotu nozīmei mūzikas instrumentu izpētē. Šāda folkloristiski etnogrāfiska materiāla pārvērtēšana un vēsturiski faktoloģiska materiāla nenovērtēšana raksturo latviešu mūzikas zinātnes stāvokli 19. un 20. gs. mijā.

J. Straume diezgan konsekventi izvirza teoriju par «visnenākmiem» latviešu un «vēlāka laikmeta, resp., patapinātiem» mūzikas instrumentiem (82, 658). Šāda šķirošana turpmāk diezgan plaši izplatīta vairāku baltvācu zinātnieku (A. Bīlenšteina, N. Buša) un arī latviešu pētnieku (E. Melngaiļa, J. Sproģa) darbos. Šīs lielā mērā vulgārās teorijas izplatība izskaidrojama ar mūzikas instrumentu sabiedriski sociālo funkciju neizpratni, kā arī pašu pētījumu nepilnību. Mūsdienu organogrāfijā arvien plašāk nostiprinās uzskati, kas saista mūzikas instrumentu attīstību un «dzīvi» ar mūzikas vispārējo stāvokli un caur to ar sabiedrības sociāli ekonomisko attīstības pakāpi (115, 17; 99, 22; 6, 135). Nav pamata spēles (loks ar vienu stīgu), stabules, āža ragu un kokli uzskatīt par latviskākiem mūzikas instrumentiem nekā dūdas, vijoli vai vēsturiski tik neskaidrus instrumentus kā dainās minētās «vara bungas» un «vara taures». Noteiktā attīstības stadijā vairāk vai mazāk analogos sociāli ekonomiskos un garīgās dzīves apstākļos daudzas tautas lietojušas līdzīga tipa skaņu rikus. Loku ar vienu stīgu pazina jo daudzas tautas (67, 128), ne mazāku izplatību ieguva vēlāk daudzstīgu strinkšķināmie hordofoni (67, 133) vai lociņinstrumenti (6, 164). Tas pats sakāms par dažāda veida flautām. Instrumenta attīstība un izplatība, it īpaši pašdarbības sfērā, saistīta ar tā piederību noteiktai etniskai un sociālai videi (103, 16). Dabiski, ka teiktāis neizslēdz atsevišķu instrumentu vai to grupu straujāku lokālu attīstību, ko veicināja nacionālās īpatnības. Tomēr vienmēr zināmās robežās.

Dažus gadus pēc J. Straumes publicējuma Bindu Atis vis-

pārizgļītojošā rakstā par mūzikas instrumentu vēsturi apskata arī vietējos instrumentus. Nekādā ziņā nepapildinot jau zināmo, autors šajā rakstā tomēr pirmoreiz polemizē ar K. Barona teoriju par vīriešu monopolu latviešu instrumentālajā muzicēšanā (10, 100).

Līdz šim vispilnīgāko mūzikas instrumentu etnogrāfisko aprakstu sniedzis A. Bilenšteins savā grāmatā „*Die Holzbauten und Holzgeräte der Letten*” (1918). Tā trūkumi galvenokārt saistāmi ar jau pārrunātām problēmām un tematikas ierobežotību, par kuru liecina paša darba nosaukums.¹ N. Bušs, pētot Rīgas mūzikas dzīves atsevišķas epizodes, pirmo reizi pievērsa uzmanību vēsturiski konkrētiem arhīvu materiāliem, kuri atļāva spriest par mūzikas instrumentāriju Latvijas pilsētās laikā apmēram no XVI līdz XVIII gs. (21)².

Zinātniski nozīmīgākais pētījums, kas apskata atsevišķa instrumenta likteņus Baltijā (Igaunijā, daļēji Latvijā), ir Elmara Arro „*Zum Problem der Kannel*” (4). Apkopojot muzeja materiālus un rakstiskos avotus, autors pirmo reizi uz ergoloģiskiem³ pamatiem sniedz kokles tipa instrumentu klasifikāciju. Pamatoti tīk apstrīdēti vairāki šī instrumenta ģeogrāfiskās izcelsmes un migrācijas varianti, sniegtas pirmās vēsturiskās ziņas. It kā protestēdams pret iepriekšējo autoru vienpusīgo folkloristiski etnogrāfisko metodi, E. Arro folkloristisko materiālu neizmanto. Šim pētījumam piesienas Z. Slavinska darbs par lietuviešu kanklēm, kur sniegts ļoti bagātīgs instrumentu apraksts un 45 attēli (76).

Turpmākie publicējumi ilgāku laiku kvalitatīvas izmaiņas pētījumos neienes. Aprakstot latviešu dejas vēsturi savā grāmatā «Latviešu dejas», nelielu nodaļu mūzikas instrumentiem veltījusi E. Siliņa. Autore saista dejas un instrumentālās mūzikas

¹ Seit nepieskarsimies sīkāk A. Bilenšteina kļūdainajiem uzskatiem par mūzikas instrumentu, kā arī vispār latviešu mūzikas attīstības likteņiem. Par grāmatas tendenciozitāti var liecināt sekojošais fragments: «Tauta ar prieku un aizrautību dziedāja un muzicēja dzimtbūšanas apstākļos... Taču no tā laika, kad dzimtbūšana un paklausība izbeidzās un iestājās «zelta brīvības» laiks... vecais dziesmu prieks un jautrība... tika aizmirsti. Tagad vecās dziesmas gandrīz aizmirstas un vecie mūzikas instrumenti vairs neskan» (9, 718).

² Analogiski darbi, kas līdz ar N. Buša rakstu radīja diezgan vienotu priekšstatu par Baltijas pilsētu mūzikas instrumentāriju un muzicēšanas apstākļiem no XVI līdz XVIII gs., ir O. Greifenhāgena (30) un E. Arro darbi (5).

³ Ergoloģija — mūzikas instrumentu uzbūve, konstrukcija, tehniskās īpašības.

izcelsmi un sniedz interesantus novērojumus par dejas un skaņu mākslas nozīmi pirmatnējos kultos (75). J. Sproģis savā grāmatā «Senie mūzikas instrumenti un darba un godu dziesmu melodijas Latvijā» publicējis tautas dziesmu tekstus, sakārtotus pēc atsevišķu mūzikas instrumentu grupām, un ziņas par vairāk nekā 50 koklēm, kā arī 47 instrumentu attēlus. Šī darba pozitīvais moments ir arī autora paustā doma par seno mūzikas instrumentu un darba un godu dziesmu organisko kopību (77, 7). Atziņu par darba procesa un muzikālo impulsu (it sevišķi metroritmisko) saistību, kā arī mūzikas instrumentu nozīmību šajā darba — muzicēšanas praksē plašāk attīstījis pazīstamais folklorists un komponists Emīlis Melngailis «Latviešu danci» (58, 14). Šī paša darba nodaļā «Latviskie spēļurīki» E. Melngailis aprobežojas tikai ar epizodiskiem, dažkārt stipri apstrīdamiem vērojumiem («spēļmanis no abām pusēm ir latvisks vārds») (58, 19), kas pamatoti uz folkloras materiālu.

Mūzikas instrumentu nosaukumu etimoloģiju sniedz vācu zinātnieks J. Zēvers. Autors raksta: «No indoģermāniskās aizvēstures mūsu rīcībā nav tādu nosaukumu, par kuriem droši var teikt, ka tie apzīmējuši mūzikas instrumentus, un tāpēc no valodniecības viedokļa esam virzīti uz secinājumu, ka indoģermāniskā aizvēsturē bija vēl ļoti nabadzīgs mūzikas instrumentu skaits. Arī aizvēstures pētījumi no neolīta mūsu rajonos nevar gandrīz neko sniegt par mūzikas instrumentu atradumiem» (73, 396). Šo apgalvojumu tomēr pēdējais gadu desmits stipri revidējis (31, 321). Tāpēc jāsecina, ka valodniecības iespējas, acīm redzot, nav izmantotas pilnīgi, vai arī tās ierobežotas. Sevišķi tas jāsaaka par avotiem latviešu valodā, kuri sniedz apliecināšu materiālu, tikai sākot ar XVI gs.

Jaunākais pētījums, kas skar mūzikas instrumentus folkloristikā skatījumā, ir vācu zinātnieka K. Brambata raksts. Šeit pirmoreiz dainu analizē aprakstoši vērojošā metode aizstāta ar zinātniski nesalīdzināmi produktīvāko statistisko metodi. Autors pārlicinoši apstrīd dažus iesakņojušos uzskatus (par instrumentālmūzikas sekundāro stāvokli senlatviešu skaņu pasaulē, atsevišķu instrumentu izplatību), izvirza vairākas problēmas jaunā skatījumā (piemēram, problēmas, kas saistās ar vara tauri). Tomēr mūzikas instrumentu vēsturiskās veidošanās procesi, līdz ar to arī hronoloģijas un migrācijas jautājumi palikuši atklāti. Sis raksts, būdams zinātniski pamatots, pierāda folkloristikā materiāla izmantošanas vienpusību. Tāpēc arī varam pievienoties K. Brambata iezīmētajai nākotnes per-

spektīvai: radīt pētījumus, kuri ņemtu vērā «...visu folkloras materiālu, kā arī vēsturiskos un etnogrāfiskos avotus» (12, 25).

Savā rakstā «No latviešu instrumentālās mūzikas vēstures» esmu centies pievērst uzmanību jaunākajiem sasniegumiem arheoloģijā un izmantot mazāk pazīstamus avotus. Lociņinstrumentu problemātikai Latvijā pieskāros rakstā «No latviešu un poļu mūzikas sakaru vēstures», it sevišķi grāmatā «Vijoļmākslas attīstība Latvijā», kur pēc iespējas balstījos uz arheoloģijas, folkloristikas, etnogrāfijas, ikonogrāfijas, lingvistikas (ieskaitot toponīmiķu un uzvārdu studijas) rakstiskiem muzeju un nošu materiāliem. Pēdējo gadu materiāli liek koriģēt dažus šajos darbos izteiktos spriedumus.

Ļoti nozīmīgu devumu seno mūzikas instrumentu izpētē Latvijas teritorijā pēdējos gados saņēmām no arheoloģijas. Dažādos muzejos un pētniecības iestādēs izkaisītos mūzikas instrumentu arheoloģiskos atradumus vienkopus apskatījis V. Urtāns, kura rokrakstu «Древнейшие музыкальные инструменты на территории Латвии» ar autora laipnu atļauju esmu izmantojis.

Vispār tomēr jākonstatē speciālo pētījumu trūkums. Līdz šim nav elementāras skaidrības daudzos kardinālos jautājumos (piemēram, par muzikālās attīstības līmeni, ko sasnieguši Latvijas teritorijas iedzīvotāji pirms Vācu ordeņa iebrukuma, par detaļām, kas saistās ar atsevišķu mūzikas instrumentu hronoloģiju, spēles praksi utt.). Tas radīja ļoti nevēlamu stāvokli plaši izmantojamā pasaules informatīvajā literatūrā — enciklopēdijās, rādītājos, pārskatos. Ja pat neievērojam vairāku gadu desmitu vecu literatūru, kā H. Rīmaņa „*Musik-Lexikon*” 1922. gada izdevums¹ un K. Zaksa „*Handbuch der Musikinstrumente*”, kas kokles tipu vispār nepiemin, arī mūsdienu visrespektējamākos izdevumos par instrumentālo muzicēšanu Latvijas teritorijā atrodam vai nu paviršas, vai ļoti skopas ziņas. „*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*”, piemēram, raksta: «Igaunijas, Latvijas un Lietuvas iedzīvotājiem ir ļoti sena mūzikas kultūra... kura saglabājusies šo tautu folklorā. Svarīgākais tautas instruments... Latvijā ir kokle... Tas pieder pie gusļu ģints un pārdzīvojis vairākas attīstības pakāpes» (63, 1, 1187). Šo tekstu papildina ar XII gs. datēts attēls (Tafel XLVI). Attēloto instrumentu varētu datēt apmēram ar XVII gs. (1, 82),

¹ Ar šķirkli «Rīga» bibliogrāfija aptver vienīgi N. Buša un K. Perla rakstus, kā arī V. Neimaņa «*Lexikon baltischer Künstler*», kurā mūziķi vispār netiek minēti.

pilnīgi neskaidri, kādi apsvērumi bijuši iepriekšējā raksta autoram.

Horsta Zēgera leksikonā kantele figurē kā somu mūzikas instruments, kas radniecīgs gan gusļiem, gan mūsdienu ungāru cimbolēm (74, 1, 458). Hronoloģiskas ziņas par latviešu un vispār Baltijas tautu mūzikas instrumentiem un instrumentālo muzicēšanu nesniedz arī «Энциклопедический музыкальный словарь» (M., 1966) un citi izdevumi. Pat «Latvijas PSR Mazā enciklopēdija» aprobežojas ar šādām skopām ziņām par seno instrumentālo muzicēšanu: «Latv. mūzikas kultūras pamatā ir jau kopš pirmsfeodālisma laikmeta veidojusies bagāta un daudzveidīga tautas mūzika. ... Kopš XIV gs. Rīgā pastāvēja pilsētas muzikantu amats» (46, 601, 602). Dokumentāli, starp citu, pagaidām šādu amatu varētu apliecināt vienīgi no XV gs. vidus (16, 33).

Tautas mūzikas instrumentu antoloģijās, kas nākušas klajā pēdējos gados, atrodam galvenokārt mūsdienu rekonstruēto mūzikas instrumentu aprakstus (20 un 93). Ne velti šo izdevumu autori raksta: «It sevišķi neapmierinošs stāvoklis ir mūzikas instrumentu izcelsmes vēstures un attīstības jautājumu iztīrīšanā» (93, 16). Kas attiecas uz mūzikas instrumentiem Latvijas teritorijā, tad šis stāvoklis ir sevišķi nestabils.

Ir nepieciešams, ja arī ne principiāli izvirzīt jaunas nostādnes mūzikas instrumentu vēstures izpētē Baltijas, respektīvi, Latvijas teritorijā, tad vismaz spert pirmo soli šajā virzienā — proti, izmantojot kompleksi salīdzinošo metodi (kas nosaka paralēlo zinātņu izmantošanu), vienkopus fiksēt vēsturisko materiālu, kā arī izmantot netiešos pierādījumus par instrumentālās muzicēšanas aizsākumiem Latvijas teritorijā un uz šī pamata izvirzīt dažas iespējamās hipotēzes. Tas arī būtu šī raksta galvenais uzdevums.

Pirms pievērsos paša materiāla izklāstam, vēl daži vārdi par raksta izkārtojumu. Domāju šajā gadījumā sniegt hronoloģisku apskatu, jo darba nolūks ir pēc iespējas noskaidrot mūzikas instrumentu attīstību Latvijas teritorijā vairāku gadsimtu periodā. Izejot no jau agrāk izteiktām nostādnēm, kas saista mūzikas instrumentu vēsturi ar sabiedrības attīstības ceļiem, izmantoju padomju vēsturē vispārpieņemto iedalījumu. Tas sniegts trijās daļās: I. Ģints sabiedrība — mezolīts, neolīts, bronzas un dzelzs laikmets (apmēram līdz I gt. vidum); II. Šķiru sabiedrības pirmsākumi un agrīnais feodālisms (VI—XIII gs.); III. Feodālisms (XIII—XVII gs.). Feodālisma periods šīnī rakstā nav aplūkots. Šis periods beidzas ar mūsdienu

mūzikas instrumentārija parādīšanos. Atsevišķos vēsturiskos posmos ievērota mūzikas instrumentu secība pēc morfoloģiskiem principiem: A. Idiofoni¹, B. Membrafoni², C. Aerofoni³, D. Hordofoni⁴.

I A. Liecības par pirmā cilvēka apmešanos Latvijas teritorijā attiecas uz mezolītu (VIII—V gt. p. m. ē.) (97, 92), kad Viduseiropas un Austrumeiropas iedzīvotājiem jau sen bijuši zināmi ne tikai pirmatnējie idiofoni, kurus pieņemts uzskatīt par cilvēka vissenākajiem mūzikas rīkiem⁵, bet arī aerofoni (31, 321) un hordofoni⁶. Tātad pilnīgi pamatoti varētu uzskatīt, ka Baltijas teritorijā dzīvojošās ciltis bija jau apguvušas pirmatnējo instrumentu spēli.

Iespējama arī cita nostādne, ka pirmās instrumentu spēles iemaņas Austrumbaltijā dzīvojošās ģintis apguva pašas. Zināmā mērā par to liecina sīkstums, ar kādu šajā teritorijā saglabājušās primitīvākās skaņas veidošanas formas, kas tālāk noveda pie mūzikas instrumentu dzimšanas, proti, cilvēka ķermeņa izmantošana ritmisko impulsu akcentēšanā dejā, kulta rituālos, darba procesā. Roku plaukšķināšana, kāju piesitieni ieņem nozīmīgu vietu latviešu tautas dejā (75, 122 un 83, 130). Ritmizēta trokšņa elementus, kuros izmantots cilvēka ķermenis vai arī utilitāri priekšmeti, mūsdienās gadu tūkstoša rakstiskie avoti. Pat tad, kad kaimiņkultūru mijiedarbība kļūst jau ļoti aktīva, latvieši neatsakās no šī pirmatnējā veida, kas saistīts ar seno kultūru rituāliem. Par 1224. g. notikumiem Indriķa Livonijas Hronikā lasām: «... naktīs sarīkoja spēles un kļiedza. Lībieši ar letgajiem sita zobenus pret vairogiem un kļiedza; vācieši ar timpāniem un stabulēm, un citiem mūzikas instrumentiem, krievi ar saviem instrumentiem...» (33, XXVIII, 5). 1585. gada ziemā ceļotājs R. Lubenaus vēro, kā pēc mielasta latvietis «atnesa tukšu alus mucu, sita pa to ar diviem spriguliem, un vīri un sievas ap galdu dejoja» (57, 420). Aprakstot vecākos latviešu ritus — saules sveikšanas parašas agrā pavasarī, 1857. gadā kāds aculiecinieks

¹ Instruments, kam skaņas avots ir instrumenta ķermenis.

² Instrumenti, kam skaņas avots ir membrāna.

³ Pūšamie instrumenti.

⁴ Stīgu instrumenti.

⁵ Šā uzskata piekritēji ir visdažādākie pētnieki no R. Grūbera (104, 43) līdz K. Zaksam (68, 42).

⁶ Madlēnas laikmeta zīmējums *Trois Frères* alā (apm. XV gt. p. m. ē.), jādama, attēlo pirmatnējo vienstīgas loku (20, 3), bet ne aerofonu, kā uzskata daži pētnieki

raksta: «Meitas... dziedādamas skrej basām kājām pa ciemu... Kad pie ciema gala bija nonākušas, viņas, lēkdamas un plaukostas sizdamas, gaviļēja» (53). Apmēram tanī pašā laikā lasām par ķekatniekiem: «Ar lielu kliegšanu, zvārguļu skandināšanu un lāpstu sišanu» (54). Trokšņu rīki plaši izmantoti masku un budēļu gājienos: «Veci katli, pannas... un pudeles... zvani un cūkas pušļi, kurus piesēja jostas vietā» (39, 19). E. Melngailis darba procesā vēl mūsu gadsimtā saskata instrumentālisma aizsākumus: «Ikkatrs darbarīks, kuru lietojot atskan raksts, top par rotaļainu mūzikas daiktu» (58, 14). Laikus, kad ar ritmiem un dejām saistītās rotaļās un rotaļspēlēs mūzikas instrumentus vēl neizmantoja, atceras arī daina.¹ Tāpēc laikam būs tomēr jānoraida doma par to, ka «jau no saviem sākumiem latviešu dejas bija saistīta arī ar primitīvākajiem mūzikas instrumentiem» (95, 301), protams, ja tautas dejas aizsākumus meklējam jau pie pirmajiem Latvijas teritorijas iedzīvotājiem.

LPSR Brīvdabas muzejā glabājas klabatas², kas kalpojušas vienīgi sazinašanās nolūkiem — to skaņas aicināja mājas ļaudis vakariņās. Klabatu dzidrā skaņa, ko iegūst, sitot ar diviem koka āmuriem noteiktā ritmā pa pakarinātu dēlīti (apm. 60×20 cm), sadzirdama gandrīz kilometru tālu. Šī funkcija stipri atšķiras no līdzīgu rīku lietošanas prakses citās zemēs, kur tie vienmēr bijuši saistīti ar baznīcu. Tas ļauj domāt par klabatu lokālo attīstību Baltijas teritorijā un arī Viduseiropas rajonos (Ungārijā), kur vērota līdzīga prakse (67, 27). Šis rīks, acīm redzot, ir jau attīstītāka koka idiofona forma nekā dainās domātā («situ koku uz kociņu») (9, 163). Folkloristiskie pētījumi liecina par šādu rīku aizvēsturiskumu (12, 40), tomēr jāatzīst, ka, lai gan pēdējā laikā atrasti daudzi koka priekšmeti³, starp tiem nav koka idiofonu.

Varbūt tādi bijuši starp kaula priekšmetiem? Ludzas rajona Kreičos, piemēram, neolīta kapulaukā, ko datē ar II gt. pirmo pusi p. m. ē., atrastas vairākas dzīvnieku zobu kakla rotas (91, 7), kuras varam uzskatīt par pirmatnējām rotām — grabekļiem. Tās sastāv no 9, 15, pat 42 dzīvnieku (aļņa, meža cūkas, lāča) zobiem — piekariņiem. Raksturīgi, ka dažas no šīm rotām atras-

¹ «Dejat, brāļi, zābakiemi, Lai rīb tautu istabiņa; Sit, māsiņa, plaukstiņāmi. Lai skan tavi gredzeniņi» (48, 24063); «Rakstā situ sprigulīti» (48, 28777¹).

² Kurzemes zemnieku mājās.

³ Piemēram, Sārnaves apmetnē, ko datē ar III gt. p. m. ē., ap 2800 m² lielā platībā atrasti ap 300 koka priekšmetu.

tas nevis apbedītā kakla vai galvas tuvumā, bet gan rokas tuvumā (6. apbedījums). Vai tas neapstiprinātu šī rīka — talismana grabekļa funkcijas? K. Zakss taču tieši par šādiem rīkiem raksta: «Kakla rotas no gliemežvākiem vai kauliem ir vecākie un zīmīgākie trokšņa rīki» (67, 3).

Pirmatnējā rota un skaņu rīks gājuši kopsoli — izdaiļošanās tieksme, totēms, rīts izpaudās vienkopus vizuāli un akustiski. Arī starp metāla priekšmetiem šādas funkcijas varētu piedēvēt dažiem atradumiem no libiešu senču sieviešu akmeņkrāvuma kapulaukiem Talsu rajonā (21 riņķa aprobe) vai latgaļu-sēļu senču Mārciena un Boļu kapulaukiem (rotātas ar skanošiem metāla piekariņiem), kas tiek datēti ar m. ē. I—IV gs. (116, CVVM 62136, 59393 un 59163).

Būtu pamats domāt, ka uz ļoti senu laiku attiecas arī visā pasaulē plaši pazīstamo kāta grābekļu ieviešanās Baltijā, kas šeit iemantojuši ļoti dažādus un apbrīnojami daudzveidīgus nosaukumus — eglīte, ērkulis, puškaitis, trideksnis, zvirgulis, čagans, trumulītis, kāzu puķe, kāzu roze. Tomēr etimoloģija šeit bezspēcīga. Arī arheologi klusē. Vienīgi varbūt liecība par to, ka šos rīkus atšķirībā no citiem skandināvu galvenokārt sievietes, (12, 40; 58, 18), ļauj tos saistīt ar matriarhāta ģints laiku. Tas tomēr varētu zīmēties vienīgi uz eglītes tipa koka rīkiem. Zīmīgs arī fakts, ka eglīte saistīta tieši ar kāzu ierašām (48, III₁, 34), tāpat ar vissenākiem rītiem, kas pavadīja auglības kultu.

Turpretim trideksnis (metāla) varēja parādīties tikai bronzas vai dzelzs laikmetā. Kādiem priekšmetiem šinī laikmetā tika izmantots metāls? «Starp 86 apskatītiem bronzas priekšmetiem, kas datēti ar vēlo bronzas un agrīno dzelzs laikmetu, vairums ir rotas un ieroči... No tā skaidrs... ka bronzu izmantoja, lai pagatavotu spīdošas rotas un skaistus, izturīgus ieročus. Visi dzelzs priekšmeti agrīnā dzelzs laikmeta pirmā pusē, cik mums zināms, ir darba rīki» (102, 103). Šādos apstākļos, kad dārgais varš netika žēlots rotai, bet rotas nozīmība savukārt tika pielīdzināta skaņurīka nozīmībai, jādodomā, ka gadījumā, ja patiešām Latvijas teritorijā tajā laikā tiktu kalti tridekšņi, tie būtu parādījušies izrakumos.

Attiecībā uz kāta idiofoniem iespējama arī cita secinājuma gaita. Nevaram nepievērst uzmanību faktam, ka Eiropas tautas gandrīz nepazīst šāda veida metāla vai koka idiofonus, un tādēļ to atveidojums J. Broces zīmējumā (18, 3, 10) XVIII gs. otrajā pusē un tanī pašā laikā, pat nedaudz agrāk minētie nosaukumi (73, 396) ir ļoti zīmīgi. «Атлас музыкальных инструментов на-

родов СССР» latviešu instrumentu tabulās sniedz astoņus šāda tipa idiofonus (zīm. 307.—314.), kuriem trūkst jebkādu analoģu visās citās tabulās pat pie tuvākajiem kaimiņiem. A. Buhnera „*Musikinstrumente der Völker*” nav ziņu par šādiem skaņurīkiem Eiropā. Turpretim «visos austrumos no Japānas līdz pat Āfrikai nesamiem zvaniem un grabuļiem ļoti nozīmīga vieta (67, 51). Arī Amerikas kontinenta indiāņu un eskimosu vidū tie plaši pazīstami (22, 77). Paradoksāli skan ne tikai šo idiofonu ģeogrāfija, bet arī vēsture. «Svētkos par godu dievietei jaunās meitenes braukāja ar vieglām laivām pa Nīla biezokni, lai savāktu papiirusa ziedus un piespraustu tos sešes-grabekļiem» (34, 48). Šis apraksts attiecas uz Ēģiptes divdesmitās dinastijas laika sistru, kura dažādi veidi vijas cauri visai Nīlzemes vēsturei, sākot ar tās zemnieku — keramikas un mednieku — zvejnieku kultūrām (IV gt. p. m. ē.). Sievietes «viņus (egļītes, zvirguļus. — J. B.) apvija spalvām un visādiem ziediem un pie vidus piesēja pulkstenišus» (48, III₁, 34). Tas no K. Barona kāzu apraksta. Vai tiešām atkal pirmatnēja lokāla attīstība mūsu teritorijā? Bet varbūt tradīcija, kas ienākusi II gt. sākumā p. m. ē. līdz ar baltu ciltīm, šo cilšu klejojuma gadu atribūts, kas saistīts ar to pirmatnējo kultūras areālu Melnās jūras piekrastes rajonos (97, 111), austrumu senkultūru tuvumā?

I B. Vienīgie membrāfoni, kuri būtu attiecināmi uz apskatāmo laika posmu, ir bungas, kuras daina šķiro kā «bungas» un «vara bungas». Jāatzīst, ka organogrāfija, cik var spriest, gandrīz vai nepazīst gadījuma, kad, pilnīgi izzūdot no visiem vēsturiskiem un etnogrāfiskiem avotiem, kāds mūzikas instruments būtu saglabājies vienīgi tautas poēzijā, pie tam tik aktīvā veidā.

Pats vārds «bungas» aizgūts no lejasvācu *bunge*, latviešu valodā minēts XVII gs. (73, 398). Tomēr tas, kā citur raksta J. Zēvers, aizstāja kādu vecāku formu, proti, «paupenes» (37, 142), kas savukārt attiecināms uz «*Pauken*». Šis vārds minēts, sākot ar XIII gs., bet izcelsmes ziņā vēl ļoti strīdīgs (67, 93). Zīmīgi arī, ka E. Bleses latviešu personvārdu studijās, kas dibinātas uz XV un XVI gs. vidus avotiem, neatrodam nevienu, kas saistāms ar vārdu «bungas». Tiek minēti vienīgi «*Pouke*», «*Pauke*», «*lele Pauke*» (11, 220 un 226). Turpretim XVII gs. avotos blakus «*Paucks*», «*Pauke*» Vidzemes zemes revīzijas sarakstos pētnieki uzrāda arī vairākas personas ar uzvārdiem «*Bunges*», «*Bunsenix*», «*Bunge*» (49, 464 un 472; 24, 868). Tātad

varētu secināt, ka vārds «bungas» tikai šajā laikā valodā uzņemts. Vai arī dainā tas ienācis tik vēlu? Un kāds vārds tādā gadījumā figurēja dainā pirms tam? Uz šiem jautājumiem pagaidām atbildes trūkst. Nav arī skaidrs, no kura laika ieviesušies vietvārdi «Bunga», «Bungas muiža», «Bungas kalns», «Bungu purvs», «Bungarāji» (28, 145), kaut arī to lokalizācija varētu novest uz domām par zināmu ritu tradīcijām šajās vietās.

«Metāla taure un metāla bungas varētu apzīmēt par dainu noslēpumainākajiem mūzikas instrumentiem» (12, 44), pilnīgi pamatoti raksta K. Brambats. Tomēr jāievēro principiāla atšķirība vārdu «bungas» un «taures» etimoloģijā: vārds «taure» pieder pie latviešu valodas vissenākajiem slāņiem (73, 402). Būtiska ir arī starpība abu bingu un taures veidu proporcijās pašās dainās (vara bungas — bungas minētas attiecībās 1:2,4; vara taure — taure — 1:1,1) (12, 41 un 45). Tādā veidā, runājot par bungām, šķiet, daina min varu aizgūtas metaforas veidā (pat samērā vēlā laika posmā).

Pagaidām mūsu rīcībā arī nav materiāla, kas liecinātu par vārda «bungas» lietošanu tā klasiskajā nozīmē Latvijas teritorijā apskatāmajā laika posmā. Runāt varētu varbūt par keramikas (māla) bungām, kuras neolītā atrastas gandrīz vai pie visiem mūsu tuvākajiem kaimiņiem — Polijā, Čehoslovākijā, Ukrainā (43, 141). Starp vairākiem simtiem dažādu podu tipu fragmentu atradumiem Latvijā no bronzas un senākā dzelzs laikmeta (no II gt. p. m. ē. līdz I gt. vidum p. m. ē.), kurus apskata J. Graudonis (102, XXVIII—XIII tabulas), varētu būt arī māla bingu fragmenti. Dainās minētas koka bungas («No celmgala bungas taisu», 48, 30189 u. c.) varbūt saistāmas ar klabatu principu vai paša celma izmantošanu kā trokšņa rīku. Vācu ceļotājs R. Lubenaus apraksta mucas izmantošanu dejas ritmam. Te varētu būt minētas mucu bungas, kuras labi pazīstamas jau no XII gs. un pieder pie pirmā gadu tūkstoša spēļu rīkiem. Piebildīsim arī, ka, pēc A. Bilenšteina domām, latvieši mucas formu pazinusi jau aizvēsturiskos laikos. Par to varētu liecināt arī šī vārda etimoloģija (9, 324).

Neraugoties uz visu teikto, iespējami varbūt arī citi, nedaudz riskantāki spriedumi. Skaidrs, ka pilnīgi nepārliecinoši izklausās hipotēze par vara bungām — jaunāko laiku gonga tipa rīku, ko karināja pie lauku māju vārtiem, aizstājot ar to koka klabatu funkcijas (93, 74). Daina nevarēja minēt šo utilitāro priekšmetu — «līdzīgi metāla taurei, šīs bungas redzam pārdabisku

būtņu rokās» (12, 45). Toties pievērsīsimies nedaudz gonga tipa instrumentiem. Gongā tipa instrumentus Eiropā iepazīna tikai I gadu tūkstoša otrā pusē. To izcelsmi tomēr saista ar senām kultūrām Austrumāzijā, bet pēc jaunākajiem pētījumiem — ar Vidusjūras baseina austrumdaļu. Tieši šī pēdējā hipotēze varētu mūs interesēt, jo tā izvirza vecāko gonga tipa instrumentu šādas trīs pazīmes: a) no vara darināti, b) ilgstoša rībinoša skaņa, c) lielākoties saistīti ar mirušo kultū¹. Tas gandrīz vai pilnīgi sakrīt ar dainas priekšstatu par vara bungām. Sajā sakarībā būtu diskutējama šāda domu secība: ģintis, kas apdzīvojušas Latvijas teritoriju pirms baltiem, kā arī citi Eiropas vidusdaļas un ziemeļdaļas iedzīvotāji vara bungas nepazīna. Nav ne mazākās liecības, ka šāds instruments tiktu izmantots Latvijas teritorijā. Tātad arī baltu ciltis, kas II gt. sākumā p. m. ē. šeit apmetās, pašu instrumentu neizmantoja, bet tautas poezijā kaut kādā veidā atcerējās to no baltu klejotuma laikiem. Euxinus pontus² piekraste bija tikai nedaudz uz ziemeļiem no gonga dzimtenes — Vidusjūras austrumu krastiem.

Katrā gadījumā līdz šai dienai pārliecinoši skan A. Jurjāna vārdi: «...Latviešiem (precīzāk gan būtu «baltu ciltīm». — *J. B.*) bungas nav tas pats bijis, kas citām tautām, bet varbūt no metāla, no vara, līdzīgas indiešu instrumentam «tamtam»... Varbūt arī atribūtam «vara»... nav pieliekams sevišķs svars, bet arī cits piemērs (runa ir par dainas citējumiem. — *J. B.*) rāda, ka seno latviešu bungas nav bijušas dobjas, ādu pārslieptas» (40, 13).

I C. J. Straume norāda uz spieganu kā vienu no visvecākajiem, ja ne pašu vecāko skaņu rīku (82, 649). Tomēr spiešanas konstrukcija — mēlītes princips — liek to ierindot aptuveni aerofonu trešā vēsturiskā tipa grupā, ja iezīmējam apmēram šādu koka aerofonu attīstību: a) flautas tips bez skaņu caurumiem, b) flautas tips ar skaņu caurumiem, c) mēlišu instruments.

Starp primitīvākajiem aerofoniem, kas atrasti Latvijas teritorijā, minamas kaula svilpītes, kuras gan, jādomā, kalpoja vienīgi medībās putnu vai zvēru pievilināšanai. Šāda svilpīte atrasta 1958. g. Kentes pilskalnā (A. Stubava izrakumi), un tās iespējamai hronoloģijai ir diezgan plašs diapazons: no I gt. p. m. ē. līdz I gt. vidum (117). Līdzīgu putna kaula svilpīti

¹ Šo hipotēzi izvirza raksta «Gong» autors J. Kunsts (63, 5, 521).

² Senais Melnās jūras nosaukums.

(I gt. vidus) izracis V. Urtāns Daugmales pilskalnā 1967. gadā. Apdare šai svilpītei (garums 75 mm) daudz rūpigāka, gals abpusēji nogriezts, iegriezts arī rezonanses caurums. Interesanti, ka šī svilpīte arī tagad vēl lietojama.

Mākslinieciskas funkcijas varētu toties būt Lielā Ludzas ezera krastā atrastajai flautas tipa kaula stabulei (117, savrupatradums 1), kuru R. Šnore attiecina uz neolītu (no III līdz II gt. p. m. ē.).¹ Šī stabule saglabājusies fragmentāri (91 mm gara, 11—13 mm plata), tomēr varam konstatēt vismaz trīs skaņu caurumus, tās pirmatnējais garums varēja būt ap 110 mm. Ja arī stabules bojājumi neatļauj noteikt tās skaņurindu, tomēr aptuveni aprēķini varētu dot pamatu domāt, ka uz tās varēja skanēt pentatoniskā skaņkārtā un tās diapazons bija ne mazāks par kvintu. Acīm redzot, E. Melngaiļa Alšvangā pierakstīto raksturīgo stabules meldiju toreiz stabulētājs būtu varējis atskaņot. Piebildīsim, ka par šīs meldijas lielo senumu liecina tās pentatoniskā skaņkārtā, kā arī strukturālā izveide ($AA + A_1A_1 + A_2A_2 + A_3A_3 \dots$). Atsevišķas stabules, gan ar mazāku skaņu caurumu skaitu, Eiropā atrastas, sākot ar paleolīta mednieku kultūrām. Ludzas stabule pēc izveides principiem un izmēriem līdzīga neolīta laika stabuļu atradumiem Bornholmas salā (Dānijā) un Černaja Gorā (Viduskrievijā) (31, 322). Tā kā šādi atradumi reti, Ludzas stabule pieskaitāma interesantākajiem eksemplāriem Eiropā.

Sakarā ar šiem un arī daudzajiem kaula stabuļu atradumiem vēlākajos gadsimtos (no IX līdz XII), kurus apskatīsim turpmāk, dabiski izvirzās jautājums par analogisku koka skaņu rīku pastāvēšanu attiecīgos laika posmos. Pilnīgi pamatoti skan aizrādījums, ka koks atšķirībā no kaula gadu gaitā daudz retāk saglabā savas pamatformas. Tomēr atcerēsīmies bagātīgos koka priekšmetu atradumus Latvijā (Sārnates apmetne). Nevar neievērot arī, ka koka stabules, kuras min etnogrāfija, formas ziņā ir vairāk attīstītas (izmēri vismaz dubultīgi — sākot ar apmēram 25 cm, skaņu caurumu skaits ne mazāks par 4—5). Šāda instrumenta zīmējums izrakumos parādās tikai XII gs. (Zemgales stabulnieks). Tādā veidā iespējama varbūt arī cita interpretācija — pirmatnējās stabules vietējās mednieku ciltis pagatavojušas no kaula un tikai vēlāk, zemkopībai kļūstot par galveno nodarbošanos, izrotājumiem, kulta priekšmetiem un skaņu rīkiem plaši sāk izmantot koku.

¹ V. Urtāns norāda, ka šis datējums nav pilnīgi drošs (112).

Mājlopu ragi varēja parādīties Latvijas teritorijā pēc lopkopības apgūšanas, tātad sākot ar II gt. vidu p. m. ē. Eiropā «vienkāršam ragam... līdz vēlajiem viduslaikiem bija noteicoša nozīme...», un pēc krustnešu karagājieniem «tos lietoja vienīgi mednieki, gani un sargi» (67, 253). Latvijā, cik var spriest, tas ļoti vēlu (XVII un XVIII gs. mijā) minēts (13, 148). Āžaragu daina gan min savos vecākajos slāņos (58, 21; 12, 47), un dažas pierakstītās bukaraga meldijas dveš tik arhaisku noskaņu, ka varētu tās pieskaitīt senākām sekundās—kvartas diapazona meldijām (58, Nr. 336, 343, 344, 345). Tomēr tas, ka nav arheoloģiskā materiāla¹ (šeit taču mums darišana ar kaulu, nevis ar trauslo koku!), liek piesardzīgi spriest par šī rīka senumu. Jādomā, ka tā rašanās būtu jāatbīda līdz mūsu ēras sākumam (lopkopības nostiprināšanās, patriarhāta pēdējais posms).

Kā zināms, agrīnos avotos bieži vien raga un taures instrumentu robeža izzūd. Arī latviešu etnogrāfijā vērojam šo parādību: piemēram, starp ganu taurēm, kuras apraksta A. Bilenšteins, vairākām ir raga forma (9, zīm. 670, 671; 93, 284). Ievērojot šī vārda etimoloģiju, varētu tāpēc pieņemt, ka Latvijas iedzīvotāji pirms mūsu ēras sākuma pazinūši taura ragus tieši kā taures (14, 119). Vārda «rags» etimoloģija norāda uz jaunākiem sakariem — slāvu *poz*, tomēr nav izslēgtas arī citas iespējas: nepaliski *rāgo* — vērsis, *rāg* — meldija. Ar to, ka taures nosaukums agrīnajā posmā lietots arī ragam, varētu izskaidrot tik bieži dainā pieminēto tauri — 24,8% no vispārējā mūzikas instrumentu skaita (12, 39).

Līdz ar to esam nonākuši pie sarežģītās taures problēmas latviešu organogrāfijā. Pašlaik senākais atradums, kas attiecas uz koka vai tāšu tauri, saistāms ar V—VII gs. p. m. ē. (?) datēto kaula iemutni; tas izrakts Tērvetes pilskalnā (72 km no Rīgas) (17, 85). Šādiem kaula iemutņiem ir analogijas etnogrāfiskajā materiālā.

Taures problēmu sarežģī folkloras materiāls, kas blakus parastai taurei min arī «vara tauri». Šo jautājumu kompleksu jo sīki apskata K. Brambats (12, 40), un izšķirošie momenti no šī pētījuma, kas atļautu kaut cik šo problēmu risināt, būtu: kaut arī vara taure pagaidām nav identificējama ar kādu mums zināmu instrumentu, tā arī nav tikai metaforisks apzīmējums

¹ Ragi — spēļu rīki vispār nav atrasti, zināmi tikai dzeramo ragu atradumi, sākot ar I gt. pirmo pusi (116, A9170:20). Vecākais pušamais rags LPSR Valsts vēstures muzejā (Inv. nr. VCCM 22224) attiecināms uz 1757. g. (60 cm, ar latviešu tautas ornamentu apkalumu).

vien un galvenokārt sasauca ar pirmskristiānisma laika auglības rītiem, mirušo kultu un senlatviešu centrālo dievību (Jānis). Šie kultī, kā zināms, pastāvējuši arī ilgāku laiku m. ē. sākumā, vismaz visu pirmo gadu tūkstoši — laika posmā, kura materiālā kultūra mums diezgan skaidra un pagaidām neatļauj pieņemt varbūtību par vairāk attīstīta metāla pūšamā instrumenta izmantošanu. Tas pats vēl lielākā mērā sakāms par senākiem laikiem. Tādā veidā, izejot no pašreizējā materiāla, iespējamība par metāla taures izplatību Latvijas teritorijā pirms mūsdienu taures iepazīšanas pagaidām atkrīt. Tāpēc hronoloģiski vienīgi pieņemamā alternatīva būtu tā, kas sasauca ar vara bungu likteni: baltu ciltis, apmetušās Latvijas teritorijā apmēram XVIII gs. p. m. ē., līdzī atnesušas vienīgi poētisko priekšstatu par šādu spēles rīku. Bet ko tad pasaule toreiz pazinusi no metāla (taures — ragu) aerofoniem, kas varētu būt par šī poētiskā priekšstata rosinātāju? Tik senus metāla aerofonus pagaidām atrodam vienīgi divās vietās. Ēģiptē pilnīgi nepārprotami tie sastopami XIV gs. p. m. ē. (zelta trompetes). Par raga instrumentiem toties lasām: «Vecākie Mezopotāmijas ragu attēli saglabājušies no laika ap 2700 g. p. m. ē., pūšamie instrumenti redzami uz zīmogiem no karaļa Gudea laikiem (XXI gs. p. m. ē. — J. B.). Tos sauca siim, un jau agri tie tika ar vara zīmi apzīmogoti» (63, 6, 742). Vara taures... un atkal tieši rajonā, kas jau tika minēts sakarā ar citiem mūzikas instrumentiem.

Tomēr iespējams vēl viens variants — ziemeļu ceļš. Arī šeit, acīm redzot, netika pārņemts pats instruments, bet drīzāk gan poētiskas atskaņas par to folklorā. Skandināvu bronzas luri, ķeltu karinksi, kas attiecas uz II gt. vidu p. m. ē., nevarēja tajā laikā nepārsteigt un neradīt pārdabiskas asociācijas citu Baltijas piekrastes iedzīvotāju psihē. Tāpēc arī daudzkārt transformētā veidā uzņemti latviešu tautas poēzijā, tie tika saistīti ar pārdabiskiem spēkiem.

I D. Pievērsoties stīgu instrumentiem, vispirms būtu skaidrojams jautājums par primitīvo spēļloku (spēles — loks ar vienu stīgu, dūda — loks ar 1—2 stīgām un dzīvnieku pūšļa rezonatoru). Vai mūsu rīcībā ir materiāls, kas apliecinātu Latvijas teritorijā raksturīgo evolūcijas procesu no spēļloka uz vairāk attīstītajiem hordofoniem?

Instrumenti — loks ar vienu stīgu, ko spēlējot piespiež pie zoda, lai mutes dobums veidotu rezonatoru, kas Eiropā redzams, kā jau minējām, *Trois Frères* alā akmens laikmeta zīmējumā

(apmēram XV gt. p. m. ē.) un pēc tam apbrīnojamā veidā parādās vienīgi m. ē. XVII gs. jau kā lociņinstruments (67, 129), — Latvijā tika izstādīts 1896. gadā etnogrāfiskajā izstādē, kur tas apzīmēts kā «Spēl (*Spiel*) loks ar vienu stīgu» (44, 71). Diemžēl pēc izstādes instruments pazudis. Lociņš blakus spēlēm, kā redzam, nav minēts. Turpmāk spēles un dūda vairākkārt minētas mūsu gadsimta etnogrāfiskajos materiālos, no kuriem var spriest par šo instrumentu arhaiskajām īpašībām. Vispirms mūs te varētu interesēt atskaņojuma tehnika. Atšķirībā no Eiropā izplatītās lociņtehnikas šeit vairākkārt minēta strinkšķināšanas tehnika vai kāda starpforma: «stīga tiek ar kociņu rauta» (9, 738), «labā roka rāva stīgu» (58, 19). Spēles un dūdu Latvijā pārvilka ar «parupju pašu vērpstu un šķeterētu linu diegu» (116, 3132, 135), ar vītu auklu (82, 656). Pītu, šķeterētu vilnas un zīda stīgu min arī daina (48, 27037, 21554 u. c.). «Zīda izmantošana nāca no Rietumāzijas un izplatījās uz austrumiem un rietumiem,» raksta K. Zakss (67, 123). Dabiski, Baltijas apstākļos zīds tika aizstāts ar linu, jaunākos laikos ar metālu, bet nekad ar dzīslu, kas tik raksturīgi Rietumeiropai.

Citā vietā K. Zakss raksta par šāda tipa instrumentiem: «Eiropieši tātad veido atsevišķu grupu, kur neizmanto mutes rezonatoru» (69, 87). Latvijā arī šinī ziņā vērojama lokāla savdabība: «Viens gals (spēlēm. — *J. B.*) atspiedās uz zemi, bet otrs pret zodu» (58, 19). Arī A. Bilenšteins min šādu spēles veidu (9, 19). Tātad būtu jāatzīst, ka šeit piekoptā prakse spēļu darināšanā, kā arī atskaņojuma tehnika uzrāda vissenāko veidu, radniecīgu Āzijas paraugiem. Tas liecinātu par aizvēsturisku izcelsmi. Jāpiebilst arī, ka tieši spēles ir instruments, kas ergoloģiski vistiešāk uzskatāms par kokles tipa instrumentu aizvēsturisko senci (63, 14, 1340; 84, 5). Tāpēc arī nevajadzētu pilnīgi izslēgt varbūtību par hordofonu attīstības pilnu ciklu Baltijas teritorijā.

Ņemot vērā to, ka trūkst avotu, būtu pārdroši šajā gadījumā pilnīgi izslēgt H. Hikmaņa hipotēzi, ka «pie spēļloka mums darišana ar ačgārnisku attīstību» (63, 9, 1079) — no sarežģītā uz vienkāršo. Šādai varbūtībai par labu liecina vārda «spēles» etimoloģija, kura nekādā ziņā nav saistāma ar vienlaicīgu šī instrumenta un tā nosaukuma izcelsmi Latvijā, kā domā E. Melngailis (58, 19). Vārds «spēles» lietots par sinonīmu mūzikas instrumentiem vispār — «Dzēdin dzēda bes mittesan, ar koklem und gigams, ar stabulem un strumpems, ar wyssadams spaelems» (26, 167), ieskaitot vijoli — «*spehle* — vijole» (23), — un ienācis

valodā, acīm redzot, diezgan vēlu — XV gs. Valodas analīze pierāda, ka tā vietā tika lietots vārds «mieslot» (92, 142). Vienīgi varētu pieņemt, ka instruments šādu nosaukumu ieguvis vēlāk, bet tā pirmatnējais veids saistāms ar vārdu «dūda», kurš uzrāda tik raksturīgo šāda tipa instrumentu nosaukumiem «u» skaņu («No vietējiem nosaukumiem vairāk par pusi ir tādi, kur dominē «u» skaņa,» raksta K. Zakss par spēļlokiem Āzijā un Āfrikā) (69, 62).

Viena no Baltijas organogrāfijas centrālajām un arī sarežģītākajām problēmām ir kanteles (som.) — kanneles (ig.) — kankles (liet.) — kokles (latv.) problēma. Ievērojot šo instrumentu kopējo ģints piederību, kas neapšaubāmi pierādīta (4, 166; 76, 290), kā arī stingri ierobežoto areālu (Baltijas jūras dienvidaustrumu piekraste), nav vēlami, lietderīgi un nav arī iespējams apskatīt vēsturiskā aspektā atsevišķi kādu no šiem hordofoniem. Lai gan ir vairāki pētījumi¹ un samērā liels skaits saglabājušos instrumentu (tikai Baltijas republikās zināmi: Latvijā vairāk par 100, Lietuvā — 60, Igaunijā 40²), tomēr proveniences³, etimoloģijas un hronoloģijas jautājumi nav skaidroti līdz galam. Tas pašlaik, šķiet, arī nav iespējams. Tomēr kādu ainu sniedz tagadējais kopējais izpētes stāvoklis?

Vecākie instrumenti, kas saglabājušies, datējami apmēram ar XVII—XVIII gs. robežu⁴ (116, CVVM 22239, 22253; 76, att. 28; 1, 82), lielākā daļa saglabājušos un zināmo instrumentu darināti XIX gs. Tas, starp citu, liecina par ārkārtīgi spēcīgām kokles būves tradīcijām. Ja pat gadsimtā, kad pēc vispārējā atzīnuma šis instruments sāka pilnīgi izzust no muzicēšanas prakses, tika pagatavoti vismaz 100 instrumentu, tad kāds bija instrumentu skaits tā ziedu laikos? Neapšaubāmi, rakstiskos avotos kokle minēta jau agrāk. Par īgauņu kanneli E. Arro

¹ Blakus minētajiem nozīmīgākie pieder K. Zaksam, T. Norlindam, A. Vaisanenam, O. Andersonam, A. Famincinam (sk. E. Arro un Z. Slavinska bibliogrāfiju).

² Attēli un apraksti J. Sproģim, E. Arro un Z. Slavinskam.

³ Provenience — priekšmeta ģeogrāfiskā izcelsme un migrācija.

⁴ Nav pamata uz dažām koklēm iegrebtās zīmes interpretēt kā kādu senu rakstu. Nelielai daļai šo zīmju līdzība ar slāvu burtiem, bet lielākoties tās pieder pie latviešu etnogrāfijā plaši pazīstamajām, t. s. boišu zīmēm — īpašuma markas, kas tika lielos vairumos iegrebtas dažādos priekšmetos, it īpaši dravās (9, 207; 1, 84). Visām šīm zīmēm, jādoma, slāviska proveniencie — pilnīgi analogiskas figūras atrastas Novgorodas izrakumos. Uz mucām «daudzās tā saucamās «bortnie znamena». Mucas ar šīm zīmēm uzietas tikai XIV un XV gs. slāpos (109, 30).

raksta, «ka pirms XIX gs. sākuma pats instruments gan ir minēts, bet ne tā nosaukums» (4, 175), bet Latvijā «kokle» figurē daudz agrāk ne tikai kontekstos, kur instrumenta un nosaukuma identiskumu varētu apstrīdēt (26, 166; 56), bet ļoti nepārprotamā veidā, piemēram, 1613. g. jezuītu kolēģijas annālēs: «*excepta cochlea Lotavica 5 chordis gaudens quam Dei cochleam Simplices vocant, haec sola absuit*»¹ (80, 556). No 1569. gada saglabājies Rīgas Rātes rikojums, kas atļauj nevācu siktirgotājiem pārdot latviešu amatnieku darinājumus, starp tiem «visādas stīgas, ko nevāci uz harfām (koklēm. — J. B.) izmanto» (79, 370). Pievērsisim uzmanību faktam, ka kokļu stīgas figurē starp izstrādājumiem (latviešu rotkaļu ražojumi, adatas, naži, ķemmes u. c.), kuru ražošanas tradīcijas saistītas ar pirmsordeņa laikiem.

Vēl par gadsimtu pavirzāties atpakaļ, pamatojoties uz vecākajiem latviešu amata biedru sarakstiem. Šeit Nesēju sodu grāmatā (1456. g.) vairākkārt figurē Kokelnyk, Kokelneke, Nesēju brālības biedru sarakstos (1454. g.) — Kokelne Seewe (11, 135 un 193). Šo dokumentu sabiedriskajai nozīmei XV gs. pievērsīsimies vēlāk. Taču, ņemot vērā to, ka dokumentos ir arī citi uzvārdi, kas saistīti ar mūzikas instrumentu nosaukumiem, nav pamata apšaubīt, ka minētie uzvārdi liecina par kokles eksistenci vismaz jau XV gs. pirmajā pusē. Vēl vairāk — interpretējot šos uzvārdus pēc pētnieku speciālistu pamatota ierosinājuma arī kā profesijas apzīmējumus (11, 135; 60, 5) un ievērojot, ka vairākas latviešu profesijas, kas nesadūrās ar vācu amatnieku konkurenci (starp tiem bija tautas rotu meistari; tiem neapšaubāmi pieskaitāmi arī koklenieki!), saglabājās šajā laikā no pirmsordeņa gadsimtiem (8, 101), varam apgalvot, ka koklenieku profesija pastāvējusi jau pirms XIII gs.

Lietuvā Jons Bretkūns (1536—1602) savā psalmu grāmatā zem virsraksta «*Nomina instrumentorum musicorum quorum usus in Lituania*» min pirmo reizi kankles ar šādu interesantu piezīmi — «*kewersche (kurische) Harfe*» (76, 248).

Uz I un II gadu tūkstoša robežu mūs atvirza arheoloģiskais materiāls. Jau minētajā Tērvetes pilskalnā XIII gs. sākuma slānī atrasts apdedzināts koka dēlītis ar sīku, taču stilistiski skaidru un noteikti veidotu ornamentu. Pēc atraduma autores E. Brīvkalnes domām, to varētu interpretēt kā kokles fragmentu (17, 104). Būtu gan jānorāda, ka starp mums zināmām koklēm nav nevienas, kuras ornaments būtu līdzīgs Tērvetes atradumam.

¹ Nebija vienīgi latviešu kokles ar 5 stīgām, ko par dieva kokli vienkāršie ļaudis sauc.

Kokles tipa instrumenti ar to raksturīgākajām viduslaiku ergoloģiskajām pazīmēm (divdaļīga uzbūve — izgrebts rezonanses ķermenis un šī ķermeņa aizsegs ar rezonanses caurumiem, sagitālveida tapiņas, starveidīgs stīgu izkārtojums, slīpa tapiņu caurumu līnija, spārna¹ pazīmes) atrasti Polijas teritorijā — viduslaiku pilsētā Opolē (netālu no Vroclavas) — XI gs. (35) un Gdaņskas tuvumā — XII gs. (84,8)². Bagātīgi mūzikas instrumentu izrakumi saistīti ar Novgorodu (109, 85), kur XIII un XIV gs. slāņos atrasti pieci gusji (fragmentāri), kas ļoti līdzīgi koklēm (ar 3, 4, 5 un 9 stīgām).

Jo saistošu liecību mums atstājuši trīs VII—IX gs. Bizantijas hronisti (Teofilakts, Teofāns un Anastasijs). Viņu liecības dibinātas galvenokārt uz „Theiphylacti simocattae Historiae Mauricii...”, kas sarakstīta VII gs. pirmajā pusē. Seit par 590. gada notikumiem, kas saistīti ar imperatora Maurīcija un Avares hana karu, lasām sekojošo: «*Postridie viri tres nec gladiis accincti, nec cillo genere armorum praediti tantummodo citharas gestantes a satellitibus Imperatoris capiuntur... Respondent, se Sclaus esse; ad Oceanum occidentalem habere sedes... Citharam porro curare, quod arma fractare nesciant; quandoquidem ipsorum regio ferro careat, unde extra seditiones ac tumultus in pace ac tranquillitate aeuum degant. Lyris canere, cum tubis circumstrepere non didicerint. Bellum enim ignorantibus, aptabiliorum autumabant esse exercitationem musicam. Imperator hinc gentem laudans, et illos ipsos ad se adductos hospitem in modum habens, eorumque magna corpora, et magnos membrorum artus admirans...*» (85, 6, 293). (Imperatora kalpi saņēma gūstā trīs vīrus, kam nebija zobenu un kam nebija nekādu citu ieroču, kam bija tikai cītaras. Viņi atbildēja, ka esot slāvi, ka dzīvo pie Rietumu jūras... Viņi galvenokārt nodarbojas ar cītarām, tāpēc ka rīkoties ar ieročiem nav iemācījušies, tā kā viņu pusē nepazīst dzelzs, viņi, ja neņem vērā nemierus un sacelšanās, dzīvo mierā un bez satraukuma. Tie spēlē uz lirām, tā ka trokšņot ar taurēm tie nav iemācījušies. Viņiem, kas nepazīst kara lietas, vēlamāka esot nodarbošanās ar mūziku. Pēc tam imperators uzslavēja viņu tautu un viņus pašus, lika atsaukt pie sevis un sagaidīja viņus

¹ Spārns — kokles daļa, kas veido rezonanses ķermeņa turpinājumu tapiņu iespraušanai. E. Arro un Z. Slavinskis lieto igauņu valodas vārdu «laba», tomēr latviešu, kā arī citās valodās ērtāks būtu A. Famincina (113) lietotais vārds «spārns».

² Par šo instrumentu varbūtējo spēli ar lociņu sk. 58. lpp.

viesmīlīgi, un visu klātbūtnē sajūsminājās par viņu vareno augumu, rokām un kājām un aizsūtīja tos.)¹ Vispirms gribas pievērst uzmanību tai fantāziju rosinošajai aktīvās garīgās un mākslas dzīves ainai, kādu ieskicē citētais hronikas fragments par Baltijas jūras dienvidaustrumu piekrastes iedzīvotājiem.

Sis teksts vienīgajā krievu valodas tulkojumā, kas nav bijis pietiekami precīzs (108, 26),² mūsu mūzikas zinātnē nav citēts pilnīgi un devis pamatu, sākot ar XIX gs., atzīmēt šo avotu kā pirmo, kur minēti gusļi. Gūstekņu stāstījums par to, ka tie esot slāvi un dzīvo pie Rietumu jūras, tātad, kā raksta M. Karamzins, «aiz Vislas un tālāk uz ziemeļiem... Baltijas jūras krastos» (108, 26), nepārprotami liecina: runa ir par ciltīm, kas dzīvoja ja ne kopējos rajonos ar senajām baltu ciltīm, it īpaši senkuršu un žemaišu, tad šo rajonu tuvumā. Vēsture apstiprina šo cilšu samērā mierīgu, kara vētru un migrācijas procesu neskartu dzīvi I gt. vidū. Neskaidri ir vārdi «*ferro careat*», kaut zināms, ka šinī laikā Baltijas piekrastes ciltis jau bija sasniegušas dzelzs laikmetu. Iespējams, ka samērā nelielā dzelzs ieguve Baltijas teritorijā varētu liecināt par dzelzs trūkumu šajā rajonā salīdzinājumā ar Viduseiropas centrālo daļu un dienvidiem. Jāievēro mūzikas instrumentu nosaukumu sajukums. Teksta sākumā minētās kitaras vēlāk sauktas par lirām, kas liecina par tiem laikiem raksturīgo mūzikas instrumentu nosaukumu juceklibu. Šinī gadījumā tam par iemeslu varētu būt arī tas, ka stāstītāji, sastapuši svešu mūzikas instrumentu, nevarēja to precīzi nosaukt un ievēroja tikai tā psalterija veida hordofono būtību, jo kitaras un liras toreiz tika šķīrotas. Šajā laikā, Romas impērijai sabrūkot, Bizantijas tautas ne vienu reizi vien sadūrās ar jaunām ergoloģiskām formām. Par šāda veida instrumentiem — Cithara barbarica ar trīsstūra vai, ievērojot šādu liecību neprecizitāti, kokles veida ķermenī³ — varbūt rakstīja šinī laikā Isidors no Seviljas (miris 640. gadā) (67, 133). Tubu (metāla) — tā laika Bizantijā tik raksturīgo militārās dzīves atribūtu — Baltijas piekrastes iedzīvotāji patiešām nepazina.

Antropoloģiskais tips, ko apraksta Bizantijas vēsturnieki, raksturīgs Baltijas piekrastes iedzīvotājiem, precīzāk, Kurze-

¹ R. Feldhūna un J. Borovska tulkojums.

² Pirmais teikums tulkots: «Grieķi saņēma gūstā trīs svešzemniekus, kam ieroču vietā bija kitaras un gusļas.» Tālākajā tekstā pieminētās «citharam» tulkotas «гусли», bet teikums «Lyris canare...» vispār izlaists.

³ Saglabājušās arī pilnīgi trīsstūrainas kokles (76, att. 16).

mes—Zemgales—Zemaitijas tipam. «Masīvais, dolihronais... tips izplatīts galvenokārt apskatāmās teritorijas (Baltijas republiku. — J. B.) rietumu rajonos... Raksturīgs piemērs... ir žemaišu un zemgaļu galvas kausi no mūsu ēras I gt...» (94, 210; sk. 46, 77).

No visa iepriekš teiktā varētu secināt, ka Bizantijas hronistu minētais instruments pieder pie šeit pārrunājamās hordofonu grupas.

Šādu iespēju apstiprina arī etimoloģija. Kankles — kokles ne vēlāk par I gt. otro pusi pārdzīvojušas an>o, un šo vārdu senbaltu valodas piederība pierādīta (73, 407; 29, 215; 61). Tādā veidā šī instrumenta nosaukuma izcelsme jāsaista ar vēl senākiem laikiem, varbūt I gt. pirmo pusi.

Līdz šim tomēr līdz galam nav skaidrota visvecākā šī vārda forma — baltu «kanktle». Ja atzīstam izcelsmi no lat. *cano*, *cantare* un gr. *kanachē*, tad būtu jāsecina, ka balti Eiropas dienvidtautu vispārējo darbības apzīmējuma formu pieņēmuši savam spēļu rīkam. Instrumenta nosaukuma «kanun» vēlāis dokumentālais apliecinājums (X gs.) (69, 243) varētu likt domāt, ka tāds liktenis bijis vairākiem instrumentiem, ko lietoja ārpus Bizantijas, — *cithara barbarica* dažādiem veidiem. Varbūt tas būtu kāds izskaidrojums samērā nelielam dainu procentam — 14,6 (12, 39), kas min kokli salīdzinājumā ar senākiem instrumentiem, piemēram, tauri? Tomēr drīzāk mums būtu jāņem par pamatu senākā indoeiropiešu sakne, variants, kas latviešu etimoloģijā līdz šim nav ievērots: vecindiešu *kankanī* — rota ar zvaniņiem, *kankaṇah* — riņķis, riņķveidīga rota (90, 123). Šeit saduramies atkal ar sensenā skanošo rotu. Varbūt arī baltiem šis vārds kādreiz apzīmējis šādu rotu un vēlākā laikā pārņests uz mūzikas instrumentu.

Kareļu-somu tautas eposs «Kalevala» norāda uz kokles tipa instrumentu parādīšanos ne vēlāk par I gt. pirmo pusi — rūnas par kanteles radīšanu saistāmas ar pirmatnējo pirmšķiras sabiedrību (110, 8; 98, 127). Latviešu folklorā nedod precīzāku pamatu kādai papildu hronoloģijai, kā vienīgi iespēju saistīt kokles radīšanas motīvus (48, 33625) ar to laiku pirms mūsu ēras, kad baltiem un skandināviem bija cieša saskare. Toties lietuviešu tautas poēzijas Pērkūna tēls mūs it kā brīdina no pārāk agras hronoloģijas. Pērkūns, kas zināmā mērā personificē vispārējo pirmatnējo dievību senlietuviešu mītu pasaulē, folklorā tiek dēvēts par Dunduli, Dunduti (rūcējs), Tarškuli, Poškuli (trokšņotājs), Trenktini (sitējs), Duduti (taurētājs?), Dūdu veci (taures vecis), bet

nekad ar vārdu, kuru varētu saistīt ar kankli (7, 160). Šeit līdzība ar latviešu dainu Jāni, kas, starp citu, tikai divas reizes pieminēts ar kokli (12, 47). Vai tas nerada zināmas asociācijas ar Jāni bungotāju un taurētāju, tieši ar to skaņu pasauli, kas saistīta ar baltu pirmsklejojumu laikmetu? Vai tas lieku reizi neliecina par kokles tīri laicīgajām funkcijām? «Nav norādījumu, ka lietuviešu kankles būtu spēlētas valdnieku pilīs vai ka tās būtu lietotas sakarā ar kulta rītiem. Vairāk ticams, ka kankles bija mūzikas instruments, ko lietoja vienīgi tautas mūziķi.» Sos Z. Slavinska vārdus (76, 317) pilnā mērā var attiecināt uz visu kankles — kanteles — kanneles — kokles saimi. Vai mums nebūtu tāpēc tiesības runāt par kokles tipa instrumentu ieviešanos (dzimšanu?) senbaltu ģintīs sinhroni ar plašākas demokrātiskas kustības vilni, kas parasti raksturīgs būtiskāku sociāli sabiedrisku izmaiņu laikmetiem? Tātad — rodoties šādiem demokrātiskiem slāņiem pirmatnējās kopienas sairšanas laikā (m. ē. I gt. sākumā)?

Ergoloģiski kokles tips veido spilgti izteiktu savdabīgu grupu, kura nav sastopama ārpus šīs grupas Baltijas jūras dienvidaustrumu piekrastes areāla.

Radniecība ar tā saucamām звончатые гусли un šī pēdējā instrumenta tipa izdalīšana atsevišķā grupā no visas gusļu ģints, jādodomā, dibiņās uz zināmu pārpratumu. Nosaukumu «звончатие... sastopam vienīgi dziesmās un biļinās» (93, 27). Instrumenti, kas tomēr citētajā izdevumā figurē ar šo nosaukumu (att. Nr. 21—24), ir tipiskas kokles. Bijušajā Daškova etnogrāfiskajā muzejā analogiski instrumenti aprakstos vienmēr saukti «gusļi — kanteles» (106, 210). Visu šo instrumentu izcelsme lokalizējas Igaunijas—Karēlijas pierobežu rajonos. A. Faminčins, kurš ir minētās teorijas autors, pats pasvītro, ka senie gusļi vienmēr būvēti no vairākiem plāniem dēļiņiem (113, 17), kas principiāli atšķiras no kokles tipa ergoloģijas. Tas viss atļauj domāt, ka kokles tipa instrumenti, kas atrasti ārpus šaurā Austrumbaltijas areāla, radušies ciešā saskarē ar šo tipu. A. Faminčina no gusļu saimes izdalītā grupa būtībā identiska ar kokles tipu, retos gadījumos uzskatāma par šī tipa modifikāciju. Tam pretim nerunā arī minētie Novgorodas arheoloģiskie izrakumi no XIII—XIV gs. Baltijas aktīvā tirdznieciskā, ekonomiskā un garīgā saskarsme ar Novgorodas—Pleskavas zemēm attiecas uz IX — XII gs., turpmākajos gadsimtos (līdz XVII gs.) šīs saistes lielā mērā pārtrauktas, tāpēc nav pamata domāt, ka Baltijā minētais hordofona tips būtu pārņemts pēc tā perioda, uz

kuru attiecas Novgorodas atradumi (XIII gs.). Jāievēro arī, ka citos rajonos, kuriem nebija tik ciešas saskares ar Poliju, šādi instrumenti pagaidām nav atrasti (5, 163).

Kā jau psalterija instrumentiem, koklei ir kopīgas iezīmes ar citiem šīs ģints instrumentiem, tomēr pagaidām nav dziļāka iemesla to saistīt ar morfoloģiskiem veidiem, līdzīgiem *tjlempung* (Java) vai *dan thap luk* (Vjetnama) (63, 14, 1340) instrumentiem, kuri ergoloģiski uzrāda citus principus (trūkst rezonanses kārbas, tātad arī rezonanses caurumu, vienīgais rezonanses dēlis izliekts uz stīgas pusi, stīgas balstās uz steķīšiem un līdzīgi ķīniešu *k'in* (*ku-tihin*), japāņu *koto*, korejiešu *kajagum* un to paveidiem. Vienīgi rezonanses ķermeņa forma un starveidīgais stīgu izkārtojums spēj atgādināt kokles tipu (20, 12 un 29; 38, 1, 43 un 68; 32, 2 tab.). Drīzāk varbūt varētu ergoloģiski saistīt baltu kokli ar hantu (Jakutija) *nars-juh*, kurai arī izgrebts rezonanses ķermenis. Atcerēsimies, ka baltu-somu senči pirms lokalizēšanās Baltijas jūras rajonos saskārušies ar Eiropas ziemeļaustrumu rajoniem līdz pat Urāliem (97, 108). Pat šī instrumenta nosaukums *nars-juh* (skanošs koks) (93, 146) zināmā mērā sasaucas ar latviešu dainu un pasaku (48, 33625 un 13373). Tomēr tas varētu būt arī visā pasaulē izplatītā «dziedošā kaula» motīva variants, kura izcelsmi «driksam... atbīdīt uz tālo priekšvēsturi» (51, 76).

Varbūt kokles tips saistāms ar jau pieminēto *kanum* no Tuvajiem Austrumiem? Šeit atrodam slīpus sānus ar sagitāltapiņām (69, 243) — ļoti būtisku un savdabīgu ergoloģisku momentu, kas aizved mūs uz dienvidaaustrumiem. Baltkrievijā XII gs. arheoloģiskajos izrakumos (99) sastopam līdzīgas formas instrumentu ļoti mazā skulptūriņā (9 cm), un, kas sevišķi interesanti, šis instruments redzams mūziķa rokās uz Airtamas frīzes, kas attiecas uz Vidusāzijas valsti Baktriju III—II gs. p. m. ē. (111, 29 un 45.—49. tab.). Tomēr šo instrumentu tipā, acīm redzot, trūkst izdabā rezonanses ķermeņa un raksturīgā starveidīgā stīgu izkārtojuma. Arī spēlēšana atšķirībā no kokles tipa notiek, turot instrumentu vertikāli.¹

Tātad, pārskatot mūzikas instrumentus ģeogrāfiskā plāksnē,

¹ Citāru spēles veids (vertikālais vai horizontālais), cik var spriest, vēl nav bijis pietiekoši rūpīgas izpētes objekts, tāpēc arī grūti sniegt kādus secinājumus attiecībā uz kokles tipu. Tomēr jāpasvītro, ka visi kokles tipam kaut cik līdzīgie psalteriji, izņemot vienīgi Tālo Austrumu instrumentus, atšķirībā no pašām koklēm spēlēti vertikāli.

mēs tikai ar grūtībām atrodam atsevišķas kopīgas, taču nesais-
tošas ergoloģiskas pazīmes.

Ko mums varētu sniegt ieskats pašas kokles saimes ergolo-
ģisko īpatnību grupējumā?

Baltijas kokļu ģints skaidri sadalās divās grupās: a) mazie instrumenti, varētu teikt, Kurzemes tips, ar minimālu spārnu, gliemežveida pakaramo galu, izmēru diapazonu, piemēram, Lat-
vijā, no 28 cm (īsie sāni) līdz 70 cm (garie sāni), b) lielie vai
Latgales tips ar izvērstu spārnu un izmēru diapazonu 46—
77 cm, tātad jūtami mazāku spārna gala leņķi. Šie divi veidi
Baltijas republikās diezgan krasi lokalizējās, pie tam grupu
izplatības robeža ir apmēram uz Tartu—Viļņas līnijas. Šīs līnijas
austrumpusē — tātad Igaunijas dienvidaustrumstūris un Latgale
(LPSR austrumdaļa) — izplatītas galvenokārt lielās kokles, rietu-
tumu rajonos — gandrīz visa Igaunija, ieskaitot Sāmsalu, Kur-
zeme, Zemgale (LPSR rietumu un dienvidu daļa) un Lietuva —
mazās. Pašlaik vēl neiespējami dot šīs parādības pilnīgu izskaid-
rojumu, taču nav izslēgta varbūtība, ka tieši šeit uz vietējā
materiāla pamata sadūrušās dažādas ietekmes — tās, kas saistā-
mas ar Dienvidaustrumāzijas četrstūrainajām dēļu cītarām, tās,
kas raksturīgas Vidusāzijas un arābu-persu kultūrlokam, kā arī
Eiropas ziemeļrietumu rezonanses ķermeņa cītarām. Aptuvenais
laiks, kad tas varēja notikt, vienīgi saistāms ar mūsu ēras sā-
kumu, kad ķeltu liras jau pazīstamas (67, 162) un Āzijas iespaidi
kļūst jūtami sakarā ar tautu kustību II un III gs.

Mazās kokles, kurām raksturīgas 5 un 7 stīgas, pieņemts
uzskatīt par senāko formu, bet lielās ar 8, 9 un vairāk stīgām —
par jaunāku, no vecākās atvasinātu formu (5, 160; 77, 88; 93,
72 un 77). Atcerēsimies, ka patiešām pirmās pieminētās kokles
jezuītu kolēģijā bija ar 5 stīgām, arī J. Bretkūns piemin Kurze-
mes kokli. Šis stīgu skaits, kā zināms, mūzikas vēsturē saistīts ar
cilvēka pirmatnējiem kosmogoniskajiem pasaules priekšstatiem,
it īpaši austrumos (103, 94, 14. att.). Jāatceras tomēr, ka Bal-
tijā maģiskie spēki saistīti ar skaitli 3. Lai gan 5 un 7 stīgu
instrumenti ir ļoti seni, gribas pievērst uzmanību kādai kokles
tipa savdabībai. Runa ir par kokles ģints instrumentu vāku
rezonanses caurumiem. Šajos caurumos apvienojas instrumenta
raksturīgie konstruktīvie elementi ar meistarā — tautas māksli-
nieku izrotāšanas tieksmēm. Tās vistiešākā veidā saistītas ar
cilvēka priekšstatiem attiecīgajā attīstības pakāpē. Tieši mūsu
ēras sākumā, ģints sabiedrības pēdējā posmā, Baltijas cilšu garī-
gajā dzīvē vērojamas izmaiņas. Gadu tūkstošu mijā uz rotas

lietām un citiem priekšmetiem nostiprinājās ģeometriskais raksts — riņķiņi, krustiņi, trisstūri, saulītes (saktas tips), kuriem bija simboliska, ar saules, auglības un citiem rītiem saistīta nozīme (47, 27). Šie raksti vijas cauri visām cilvēka garīgās darbības nozarēm. Tā, piemēram, latviešu «horeogrāfijas zīmējumam pilnīgi analogas ir senā latviešu ornamenta ģeometriskās zīmes» (83, 22). Dabiski, arī ornamentā vērojama vēsturiskai attīstībai raksturīgā tendence no vienkāršā uz sarežģīto. Šajā ziņā varētu pieņemt shēmu (nedaudz tikai pilnveidojot), kuru iezīmējis somu zinātnieks O. Andersons pētījumā par mūzikas instrumentiem. Viņš sniedz ģeometriskā raksta attīstības ainu Baltijas teritorijā, saistot to ar mūzikas instrumentu rezonanses caurumu zīmējumu (3, 301), iedalot tos šādās grupās: 1) nesistemātiski izvietoti caurumiņi, 2) sistemātiski izvietoti caurumiņi, kas veido kvadrātu, krustu, sešstūri vai apli, 3) caurumu veidoto figūru zīmējumu papildina kokgrebums, 4) raksturīgā sešstūrīnā zvaigzne apli — saules simbols. Rezonanses caurumi koklēs sakārtojās caurmērā šādā veidā:

Rezonanses caurumu izvietojanas grupas	Latgales lielās koklēs	Kurzemes mazās koklēs
	(procentos)	
1	37	15,4
2.	34	14
3.	4	13
4.	14,8	58,4

Ņemot vērā atsevišķu instrumentu grupu izveides tradīcijas, kas stabilizējušās vairākos gadsimtos (cik sīkstas šīs tradīcijas, pārlicinājāmajies mūzikas instrumentu vēsturē ne vienu vien reizi!), šajā tabulā, šķiet, diezgan uzskatāmi, kaut arī netiešā veidā atklājas katras grupas vecums. Šeit redzami divi slāņi kokļu rezonanses caurumu izveidē. Viens — senāks, kur caurumi tika griezti bez kādas noteiktas sistēmas, otrs — radies m. ē. ornamentālās mākslas iespaidā. Cipari liecina, ka senākā ir nevis Kurzemes mazā kokle (tā patiešām ir elegantāka, rafinētāka, vieglāka, jūtama zināma apdares virtuozitāte), bet gan Latgales lielā — pasmagā, stūrīnā, primitīvākā. Spriedumi par mazo kokli kā par senāko bija dibināti galvenokārt — ja ne vienīgi — uz nelielo stīgu skaitu (5). Tomēr stīgu skaits ne vienmēr raksturo instrumenta vecumu. Ēģiptē III gt. p. m. ē. bija arfas ar 7 un 9 stīgām (34, 21. un 25. att.), jaunākie laiki (X gs.) pazīst liras ar

5 stīgām (67, 44. att.). Starp citu, slīpā trapecveidīgā forma (bez spārna) pazīstama Eiropā, tikai sākot ar II gt. pirmajiem gadsimtiem (6, 26. att.; 19, 97. att.). Saprotams, ka tikai uz šādas netiešas liecības pamata mums nav tiesību noteikt mazo un lielo kokļu relatīvo vecumu, tomēr varam spriest par šo grupu ilgstošu, patstāvīgu un paralēlu attīstību. Mūs varētu galvenokārt interesēt šāds apstāklis: ja lielās kokles nav tikai mazo kokļu vēlākā laika atvasinājums, bet abi veidi ir viena priekšteča līdztiesīgi attīstības produkti, radušies specifisku apstākļu rezultātā, tad šāda šķirota attīstība varēja izpausties tikai tad, kad kļuva jūtama kuršu-zemgaļu un latgaļu senču etniskā un garīgā savdabība. Mūzikas mākslas jomā tā apliecināta, kā redzam, ne tikai organogrāfiski, bet arī muzikālā plāksnē: «Latgales un Kurzemes-Vidzemes dziesmas jāapskata atsevišķi, tā ka šo rajonu lokālās īpašības jau senos laikos bija ļoti nozīmīgas» (100, 14). Arheoloģija un antropoloģija liecina, ka šis process nobriedis ne vēlāk par I gt. pirmo pusi. Tātad tam vajadzētu būt arī laikam, kad veidojas divas kokles instrumentu grupas.

Kokles instrumentu senākie stīgu skaņojumi dibinājās uz apakšējo (vai arī augšējo) stīgu burdona funkciju, ko papildina pārējo stīgu dažādi tetrahordi: *d, g, a, h, c', d'* — «zemā stīga arvien līdzī skan, kādēļ viņu par dziedātāju sauc» (41, 14; 59, 1, Nr. 1352). Arī nedaudzie pazīstamie kokles mūzikas pieraksti (izņemot tos, kur jaunāko laiku iespaidi klaji jūtami) un spēles tehnika liecina par dziļi iesakņojušos burdona tehniku (dažkārt arī uz divu skaņu pamata) un melodiskās līnijas samērā šauru diapazonu, bieži kvartas—kvintas apjomā (58, Nr. 312, 325, 355, 358; 59, 1, Nr. 1352; 4, Nr. 3; 42, 4, Nr. 78; 78, 17; 76, Nr. 27; 93, Nr. 97). Pašlaik gandrīz neiespējami pateikt, vai senlatviešu vokālā mākslā šis princips ieviesies no instrumentālās mūzikas vai otrādi. Kā tas arī nebūtu, burdona tehnika pieder pie visvecākiem tautas mūzikas slāņiem (96, 12). Senās teicamās dziesmas, kurām burdona tehnika tieši raksturīga, balstījās uz kokļu pavadījuma skaņām. Jādomā, ka tieši šī bija kokles tipa pirmatnējā funkcija, kas atbilst ne tikai tā laika muzicēšanas praksei, bet arī mums zināmām kokles akustiskajām īpatnībām, tautas mākslinieciskajai emocionālajai noskaņu sfērai.

Arī kokļu skaņojums uzrāda senus muzicēšanas slāņus. Kokles tipa instrumentu līdzība ar grieķu kitarām un lirām varēja izveidoties uz šo instrumentu kopīgo skaņojuma principu pamata. Zināms, ka grieķi ar lielu sīkstumu turējās pie «savu abu galveno instrumentu — liras un kitaras — pentatōniskās struk-

tūras... Šis pentatoniskās struktūras bija divējādas: ar lielajām tercām un pušņiem un ar mazajām tercām un veselēm toņiem» (68, 202). Šādu skaņojumu, kur pentatoniskās atbalsis skaidri sajūtamas, atrodam tautas muzicēšanas praksē koklēm vēl XIX gs. (4, Nr. 1, 3, 4; 58, Nr. 359; 77, 113; 93, 68 un 78). Jāatceras arī, ka vecākie koklētāji skaņoja savus instrumentus no augšas uz leju, kas atbilst seno grieķu tetrahordu konstrukcijas principiem. Pentatoniski deformētu skaņkārtu izjūtam arī lietuviešu kokļu veseloņu skaņojumā, kas tika izmantots sutartīnu — Baltijā vecāko mums zināmo instrumentālisma paraugu atskaņošanai (76, 282 un 284).

Nemot vērā senās kokļu mūzikas intonatīvo struktūru un kokļu skaņojumu, pagaidām grūti teikt, kādā mērā mums ir tiesības apgalvot, ka pietiek pierādījumu «par labu diatoniskās un pentatoniskās skaņu sistēmas līdztiesībai senajā latviešu tautas mūzikas intonāciju slānī» (100, 43).

Domāju, ka viss teiktais atļauj secināt, ka baltu ciltis apstākļos, kad sociāli sabiedriskās dzīves attīstība ievirzījās straujākā gultnē, noslēdzās plašais aizvēsturiskais laikmets un sāka veidoties šķiru sabiedrība (apmēram m. ē. sākums), radīja šai attīstības pakāpei atbilstošu hordofonu, gan absorbējot dažādu lielākā vai mazākā mērā radniecīgu kultūru ieguvumus, gan pilnveidojot savu īpatno vēsturisko pieredzi.

II A. Mūsu ēras I gt. vidū sāk veidoties šķiru sabiedrība, parādās agrīnā feodālisma iezīmes. Metāla priekšmetu ražošana Latvijas teritorijā jūtami attīstās un V—VII gs. sasniedz ievērojami augstu līmeni. Līdz ar to kļūst iespējamās un straujāk attīstās cilvēka rotāšanās tieksmes. Arheoloģiskie materiāli atklāj būtisku starpību starp pieticīgajām, pat askētiskajām I gt. pirmās puses rotām un bagātajām, gandrīz vai barokāli smagnējām un izšķērdīgām sieviešu rotām šī paša gadu tūkstoša otrajā pusē. Rotkaļu meistarība ļauj daudzus piekariņus un plāksnītes, kurus pieminējam jau kā pirmatnējos idiofonus, veidot daudz attīstītākās formās — kā zvaniņus. Šī senlatviešu cilšu tieksme uz «skanošu» rotu saistāma ar senāko laiku skaņu mantiku, par kuras lielo nozīmi varam spriest no latviešu ticējumiem (81, 1, 534). Maģisko nozīmi, kas tiek saistīta ar rotu un skaņu, apliecina arī šo skanošo priekšmetu vai zvaniņu skaits — ar ļoti retiem izņēmumiem tie vienmēr sastopami grupās, kuru dalītājs ir skaitlis 3, bet «skaitlis 3 un skaitļi, kas dalās ar 3, ... no seniem

laikiem ir svēti un sastopami kulta izdarībās» (57, 62). Rindā piestiprinātos piekariņus, par kuriem K. Zakss raksta — «senie instrumenti, kurus atrodam gan mūsdienu primitīvajām tautām katrā zemā kultūrā, gan arī paleolīta medniekiem» (70, 26) —, šeit pavisam citā attīstības pakāpē sastopam apvienotus ar rotu.

Arheoloģijas materiālos minētās rotas ar zvārguļiem un zvaniņiem diezgan lielā skaitā sastopam, sākot jau ar I gadu tūkstoša vidu, bet no VII gs. «zvana forma latviešiem labi pazīstama» (86, 67; sk. 87, 53; 88, 25). Sevišķi iemīļotas un bagātīgas šādas rotas bija latgaļiem un sēļiem, kuru rotām dažreiz ir 15, 18, pat līdz 24 apaļiem, slēgtiem (*schellen*) vai vaļējiem (ar mēlīti) zvaniņiem (116, Nr. 9529:3 u. c.) ar diametru no 1,5 līdz 3 cm. Zvaniņi tika piestiprināti pie kakla rotām, galvas rotām, pie vilnas sagšām un bronzas vainagiem, jostām. Varam iedomāties, kāds fantastiski daiļš skanējums pavada šādi rotātas sievietes soli, it sevišķi, ja tas ieturēts dejas ritmā!

Zvaniņu lielā popularitāte latgaļu un sēļu rotā, kā arī vispār baltu tautu apgērbā ļauj arī Polijas teritorijā atrastos piekariņus (Šeligas un Gņeznas pilskalnos) attiecināt uz baltu tautām. Interesanti, ka tie konstatēti arī austrumslāviem (Baltkrievija) jauktajā latgaļu-slāvu kapu kalnā Latišonokos (X gs.) (86, 79). Varētu domāt, ka mēs te sastopamies ar diezgan spilgtu, lokālu skaņu rotas izpausmi.

Zvaniņi, kas rotās jāuzskata par piekariņu attīstītāku formu, drīz vien tika atdalīti no rotas un piestiprināti tieši pie cilvēka ķermeņa vai arī turēti rokās, tādējādi iegūstot jau patstāvīga idiofona funkcijas. Par to saglabājušās liecības gan etnogrāfijā («Jaunekļiem pie kājām piesēja zvanus, un tādā kārtā tie lēkājot sastādīja mūziku.») (2, 314), gan rakstiskās liecībās («pēc maltītes sievietes un meitenes nostājas uz gara sola un, rokās turēdamas zvaniņus, sarīko ar tiem... visādas izdarības, ko pie viņiem par deju sauc») (13, 79). Ar laiku, acīm redzot, piekariņi un zvaniņi piestiprināti arī pie darba rīkiem, piemēram, kā liecina etnogrāfijas materiāli, sietīnš ir parastais saimniecībā lietojamais siets ar piekarinātām metāla plāksnītēm (93, 74). Raksturīga detaļa: ja zvaniņi savā pirmatnējā dzimtenē, austrumzemēs, galvenokārt bija saistīti ar kulta personām — priesteru (63, 11, 1782) vai Sibīrijas šamaņu (114, 16) apgērba rotāšanu —, tad šeit mūsu rīcībā nav liecību par šo rīku izmantošanu kulta vajadzībām. Tieši otrādi — būdami sieviešu rotas sastāvdaļa, tie liecina par laicīgām funkcijām; tos var arī saistīt ar tautiskiem ticējumiem, un tad tie pilda amuleta lomu.

Latvijas, kā arī Igaunijas etnogrāfija diezgan lielā skaitā pazīst koka zvanus, kas savā pirmatnējā veidā bija vienkārši koka grabuļi. Tie tika apsieti ap mājlopu kaklu, lai noteiktu to atrašanās vietu ganos (9, 713). No tā varētu secināt, ka attīstītas lopkopības periodā (apmēram I gt. vidū) šie metāla lējuma zvaniņi tika pārnesti uz cilvēka rotu. Tomēr mums pagaidām nav tiešāku pierādījumu K. Zaksa apgalvojumam, ka metāla zvans «attiecināms uz koka zvanu, kas Igaunijā (ne vairāk, starp citu, kā Latvijā. — J. B.) sastopams» (69, 123).

Latvijā bija pazīstama arī ļoti attīstīta baznīcas zvanu forma vismaz jau XII un XIII gs. robežās. Aprakstot vācu bruņinieku postījumus Jersikā 1209. gadā, Livonijas Indriķis raksta: «... karaspēks... savāca daudz laupījuma, paņemdams no visiem pilsetas kaktiem drēbes un sudrabu, un purpuru, un daudz lopus; un no baznīcām zvanus un svētbildes, un citus priekšmetus, un naudu...» (33, XIII, 4). Šo zvanu parādīšanos Latvijā, kā arī paša vārda «zvans» (звон) etimoloģiju saista ar pareizticīgās kristietības ieviešanos Latgalē, sākot apmēram ar X gs. (47, 60). Pašlaik neiespējami pateikt, kā saukti rotas zvaniņi, — ja arī par zvaniem, zvārguļiem, tad tas liecinātu par šī vārda ienākšanu latviešu valodā nevis ar kristīgo ticību, bet gan drīzāk ar senāko gadsimtu (pirms I gt. vidus) pagāniskajiem ticējumiem. Nevar izslēgt arī orientālu provenienci. «Zvaniņu rota pie apgērba ir ļoti sena, nāk laikam no austrumiem un no turienes ievesta Eiropā» (63, 11, 1796). Zvana etimoloģija savukārt diezgan tieši norāda uz vecindiešu vārdu *svanas* (skaņa) (89, 449).

II B. Mūsu rīcībā nav pagaidām materiālu, kas liecinātu par kaut kādām izmaiņām membrafonu grupā šajā laika posmā. Pastāvot šādam materiālu trūkumam, varētu domāt, ka šis ģints mūzikas instrumentiem bijusi sekundārā nozīme kuršu-latgaļu-zemgaļu cilšu skaņu pasaulē.

II C. Sākot ar I gt. otro pusi, aerofoni arheoloģiskajos izrakumos atrodami daudz vairāk. Latvijas teritorijā atrastas piecas kaula stabules, kuras datējamās ar IX—XII gs. Visi šie priekšmeti diemžēl bojāti, tomēr ļauj spriest par diviem stabuļu veidiem, kurus nosaka izmantojamā kaula forma. Divas stabules, kas atrastas Āraišu ezera salā (atraduma autors J. Apals) latgaļu apdzīvotā vietā un tiek datētas ar IX—X gs., ir taisnas,

8—10 cm garas, ar 4 skaņu caurumiem.¹ Trīs pārējās stabules veidotas no nedaudz lielākiem kauliem, kuri vidū ir šaurāki, bet augšējā un sevišķi apakšējā galā plašāki. Šīs stabules, kas atrastas Kokneses un Altenes (Daugavas krastā, apm. 100 km no Rīgas) pilskalnos, kā arī Salaspils apmetnē, hronoloģētas apmēram ar XII—XIII gs.² Altenes stabule ļoti rūpīgi veidota, labi pulēta, tai trīs (iespējams, bija ceturtais) skaņu caurumi (atrastais fragments ir 11 cm garš). Salaspils eksemplārs vismaz ar 3 skaņu caurumiem un rezonanses caurumiem, 11,6 cm garš (fragments), diametrs 1,2—2 cm. Šeit būtu jāmin arī Turaidas pili atrastā ļoti skaistā kaula stabule ar 5 skaņu caurumiem (12,5 cm), kaut tā pieder vēlākam laikam (XVI gs.)³; principiālas atšķirības no vecākiem eksemplāriem tai nav, vienīgi labāk saglabājusies.

Sajā pašā laikā tika pagatavotas arī sarežģītākas koka stabules. Tās veidotas ar spundītēm (tapiņām) augšējā galā, kā to liecina arī etnogrāfiskais materiāls. Šāda spundīte no IX—X gs. atrasta Āraišu ezera salā.⁴ Koka stabule attēlota arī vienā no unikālākajiem arheoloģiskiem atradumiem Latvijas teritorijā (un vispār Austrumbaltijā), kas saistīts ar mūziku, proti, Tērvetes pilskalna rotkaļa krāsns sienas apmetuma zīmējumā (17, 102). Šeit attēlotais stabulnieks ir izteikts zemgalieša tips, stabules garums ne mazāks par 25 cm, tai vismaz pieci seši skaņu caurumi, mūziķis spēlē ar abām rokām. Skaņu caurumu un spēles veids liecina par atskaņotās mūzikas jo plašu diapazonu, attīstītu spēles tehniku. Interesi var saistīt arī paša zīmējuma atrašanās vieta — rotkaļa darbnīca. Vai tas patiešām vēlreiz (sk. I D) neliecinātu par zināmas inteliģences, mākslinieku grupas (koklinieku, burtnieku) pastāvēšanu? Ņemot vērā atrasto aerofonu lielo skaitu⁵, šī sabiedriskā kopa varbūt bija galvenokārt saistīta ar skaņu mākslu?

Etnogrāfiskais materiāls pieļauj varbūtību, ka vietējiem iedzīvotājiem bijuši pazīstami arī citi stabuļu veidi. Par tādiem

¹ Atradumu autors J. Apals (1967. g.) (117).

² Atradumu autors A. Stubavs (Koknese un Salaspils) (117) un J. Graudonis (Altene) (116) 1966., 1963. un 1968. g.

³ Atradumu autors A. Stubavs (1953. g.). Glabājas Siguldas novadpētniecības muzejā, inv. Nr. SM 840.

⁴ Atradumu autors J. Apals (1967) (117).

⁵ So atradumu kvantitatīvā nozīmība kļūst pilnīgi skaidra, ja salīdzinām to, piemēram, ar atradumiem daudz plašākajā Polijas teritorijā, kur bija indentificēta stabule no XI gs. ar pieciem skaņu caurumiem (72, 9) un stabule, kas spēlējama ar vienu roku no IX gs. (55, 928).

stāsta abi redzamākie tautas mūzikas vācēji A. Jurjāns un E. Melngailis. A. Jurjāns sniedz ziņas par pana flautām līdzīgu instrumentu. «Niedres jeb koka stiebriņiem vienu galu aiztaisa un tos pēc kārtas no īsāka līdz garākam citu pie cita piestiprina (gani tos savieno ar sveķiem).»¹ Otrs pierakstīja senatnīgu melniju t. s. divnāšu svilpei un sniedz šādu paskaidrojumu: «divnāšu svilpe — div' svilpes blakām, katrai 5 blikstiņi (raksti, caurumiņi)» (58, 133). Vai tā būtu līdzīga dienvidslāvu dvojnieci?

Uz šo laiku attiecas arī vairākkārt literatūrā pārrunātais bronzas aerofons (fragments 426 mm garumā, 17—27 mm diametrā), kurš atrasts pagājušā gadsimta beigās Jaungulbenes apkaimē (116, CVVM 64680). Pēdējie V. Urtāna pētījumi rāda, ka, kaut arī spektrālā analīze atrod analogijas vēlā bronzas laikmeta Latvijā, tomēr šī instrumenta hronoloģija saistāma ar VIII—XIII gs., jo atrasts kopā ar latgaļu kapu senlietām no šī laika. Arī šī hronoloģija, kas, dabiski, neatļauj vilkt paralēles ar skandināvu lurām, kā es to biju citā vietā mēģinājis (14, 119), rada ļoti bagātas iespējas, lai secinātu par tā laika iedzīvotāju muzikālo attīstību. Uzmanību saista instrumenta ornamentika, kas atgādina tāšu tauru pinumu, arī citus latviešu ornamentālos motīvus, kam pievērsis uzmanību V. Urtāns (112). Tāpēc instruments nav katrā ziņā jākvalificē kā ievests.

Vai mums ir pamats apgalvot, ka Latvijas teritorijā jau šajā laikā bija pazīstamas dūdas (arī somu dūdas)? Pagaidām tam tiešu pierādījumu trūkst. Nosaukums «dūdas» atļauj šo instrumentu saistīt ar poļu ietekmi, kuriem ir tas pats nosaukums (duda). Šī paša instrumenta cits nosaukums — dūkas (dūkt — turēt zemu toni) — saistāms ar organogrāfijā tik bieži sastopamiem onomatopoētiskiem veidojumiem, kas varbūt liecina par tā senāko ieviešanos Latvijā un nepieciešamību radīt lokālu apzīmējumu (atdarināt instrumenta nemainīgo skaņu, līdzīgi trideksnim — trīdēt). Šī instrumenta rakstisku un ikonogrāfisku avotu apliecinātā ārkārtīgi plašā popularitāte XVI—XVIII gs. un tā izmantošana dejā, izpriešanās, daļēji darba procesu laikā liecina drīzāk par novēlotu instrumenta izplatību. Tā pirmatnējās funkcijas, kā raksta K. Zakss, bijušas saistītas ar ganībām, ganu un ganāmpulkiem, «un tikai reti tas šķiras no ganībām, lai zemniekiem uzspēlētu dejas» (67, 353). Latvijā dūdas galvenokārt

¹ ZA Etnogrāfijas un folkloras institūts, Bb. 43, 200. Šis instruments ir nesasprausto stabuļu komplektu — lietuviešu *skudučai* attīstītāka forma (101, 58).

bijušas tieši zemnieku izprieceas instruments, un vēlākos gados šo zemnieku lielo mīlestību uz dūdām, kurai ir dziļākas saknes, acīm redzot, izmantoja arī darba procesa aktivizēšanai. (Sikāk par to sk. III C.)

II D. Avotu trūkums neatļauj sīki izsekot kokles tipa instrumentu konstrukcijas, skaņojuma vai spēles tehnikas izmaiņām senākos laikos. Tāpēc mēs varētu vienīgi, ievērojot Austrumbaltijas cilšu vispārējo straujo attīstību (arī muzikālo) apskatāmā laika posmā, it īpaši X—XII gs., domāt, ka šajā laikā kokles tips turpina savu pilnveidošanās procesu un galīgi noslīpējas tā klasiskās formas.

Spēcīgākais faktors, kas iespaido Eiropas hordofona attīstību X—XII gs., ir lociņa ieviešanās. Lociņa parādīšanās problēma Eiropā tagad ar V. Bahmana (6) kapitālo pētījumu, šķiet, atrisināta. Šī darba gaismā jaunu pamatojumu gūst jau minēto poļu (Opoles un Gdaņskas, XI—XII gs.) kokles tipa instrumentu lociņspēle. «No austrumiem netika pārņemti... lociņinstrumenti, kā vairākkārt apgalvots, bet tikai gan pats lociņš, un to izmantoja pie jau sastopamiem instrumentiem» (6, 72). Katra rajona, arī Baltijas jūras piekrastes iedzīvotāji šajā laikā savus mūzikas instrumentus pielāgo jaunajai skaņas veidošanas teknikai. Tam, ka tas bija, pēc poļu zinātnieku pamatotām domām, tikai «neveiksmīgs mēģinājums pielāgot lociņspēli nesimetriskā gusļu tipa piecstīgu hordofoniem (mūsu interpretācijā kokles tips. — *J. B.*), kas bija atrodamī Baltijas rajonos» (35), nav izšķiroša nozīme. Ceļu uz Austrumbaltijas rajoniem lociņš bija jau atradis un, jādodomā, tieši šādā veidā uz tautas garam tik tuvās kokles spēles pamata ieviesies Latvijas teritorijā (16, 17; 15, 122).

Lociņspēles poliskā proveniencē Latvijas teritorijā sasauca ar aktīviem ekonomiskiem un kultūras sakariem, kas tajā laikā attīstījās starp abām zemēm (47, 46). Raksturīgi, ka arī turpmākajos gadsimtos poļu-latviešu saskare instrumentālisma novadā saistīta ar lociņspēli (15, 123). Savukārt X—XII gs. kuršu, zemgaļu un latgaļu garīgi sabiedriskās dzīves, kā arī muzikāli estētisko priekšstatu loka attīstība (vokālo un instrumentālo melodiju ambitusa paplašināšanās, liriskā elementa veidošanās) sagatavoja jauno lociņspēles praksi. Kokles spēles principi, starp citu, lielā mērā bija piemēroti agrīnajai lociņspēlei tik raksturīgajai burdona teknikai (6, 169). Dabiski, ka tas bija iespējams tikai uz mazās Kurzemes tipa kokles.

Kokles lociņspēle nav ieviesusies un nav turpmāk saglabājusies (tam par iemeslu varēja būt daudzi momenti — gan tīri tehnoloģiski-ergoloģiski, gan estētiski-psiholoģiski), bet lociņspēles pirmatnējā forma kā šī procesa atbalss saglabājusies. «Kā apliecina etnoloģiskie pētījumi, ar astriem pārvilktais lociņš ir tālākā attīstības pakāpe pēc beržamā kociņa... kas vairākos avotos minēts sakarā ar agrīno lociņinstrumentu spēli» (6, 172). Saglabājušās liecības par kokles spēli ar dažāda veida plektriem. 1788. gadā, piemēram, tiek stāstīts «par koka daiktu, kas ar dažām metāla stīgām bija pārvilkts un tika ar kociņu spēlēts» (4, 176), — vai citā vietā — «stīgas tika... ar sevišķu kociņu trinkšķinātas» (40, 10). Par spēles tehniku, kurā izmantots kāds palīgrīks — lociņa prototips —, liecina arī senais tautas teiciens «sist kokles» (41, 12; sk. 4, 186).

Tomēr jānorāda, ka lociņspēles praksei, ja tā šajā laikā Dienvidaustrumbaltijā arī parādījusies, varēja vietējo iedzīvotāju mūzikas pasaulē būt vienīgi tangentiāls raksturs. Par to liecina gan turpmākā mūzikas instrumentu attīstības gaita Latvijas teritorijā, gan vispārējā zemniecības muzicēšanas prakse šajos gadsimtos, kurai līdz XIV gs. raksturīgāka paliek idiofonu, arofonu un strinkšķināmo hordofonu izmantošana.

Diezgan neskaidrs ir ģīgas (lociņinstruments ar kastes veida rezonansķermeni) izcelsmes jautājums Latvijas teritorijā. Vieglākais variants patiešām būtu to saistīt ar J. Dillnera izgudrojumu (1829. g.) pedagoģiskiem nolūkiem (63, 14, 1364) un tā plašo izplatību izskaidrot ar strauji augošās muzikālās izglītības vajadzībām XIX gs. Tas atbilstu arī teorijai par monohorda suverēnām pedagoģiskām funkcijām, sākot ar tā parādīšanos V gs. p. m. ē. (50, 571). Tomēr šāda interpretācija attiecībā uz Baltijas monohordu nesaskan ar dažām liecībām.

Ģīgas bijušas izplatītas jau XVIII gs., kā raksta F. Ammelungs, «tās pirms simts gadiem, Hupeļa laikos, bija diezgan izplatītas, bet tagad (XIX gs. otrajā pusē. — J. B.) vienīgi uz salām, piemēram, Dago salā atrodamas» (64). Pētījumā par monohordu lasām: «Kā monohords tiktu izmantots arī kā mūzikas instruments... nav iespējams» (50, 572). Etnogrāfiskie materiāli tomēr liecina, ka latvieši «to plaši pazina un apgalvoja, ka ģīngas (ģīgas. — J. B.) esot vissmalkākais instruments» (9, 729). A. Bilenšteins turpina: «Un patiešām es biju pārsteigts par skaisto toni, kam bija čella dziļums un pilnkanīgums» (9, 729). Vārds «ģīgas» Latvijā minēts jau XVII gs. otrajā pusē (26, 167), un ar to tad apzīmēts kāds no kokles principā atšķirīgs

instrumentu (iespējams, lai pasvītrotu starpību starp strinkšķināmo un locīntehniku) (27; 204; sk. 16, 27). Šim vārdam valodā dziļākas saknes, par ko liecina tā dažādas interpretācijas, pat senā skaņas atveidošanas prakse instrumentu nosaukumos: ģīgāt — nepatikami spēlēt, ģīga — slikts cilvēks (92), žīgots — dejojot (52, 176), džindžināt — zvanīt, džindžināt — dziedāt ar aizvērtu muti, džinkstēt — bites dūc (9, 731). Arī pati spēles tehnika uz ģīgām un zināmā mērā to konstrukcija liecina par ļoti seniem muzicēšanas principiem, kas nesaskan ar to jauna laika provenienci. «Ģīgai viena stīga, divas un trīs,» raksta kāds tautas muzicēšanas pazinējs, «ja divas stīgas, tad otra stīga kalpoja kā bass, vīrs kuras skanēja melodija . . . melodijas darinātas divi, triju, četru toņu apmērā. Ja trīs stīgas, tad ģīgai bija divi basi, skaņoti kvartas vai kvintas intervālā. Ģīgu turēja atspiestu uz celgaliem, ja lielāka ģīga, tad tā ar galu gulēja uz grīdas» (71). Šeit atkal sastopamies ar agrīnajai locīnspēlei raksturīgo burdona tehniku. Vienu no retajām ģīgas melodijām, kas saglabājusies, pierakstījis citētā teksta autors. Uz burdonējoša basa skan pentatoniska melodija kvintas diapazonā. Visas šīs detaļas varbūt varētu likt pagaidām piesardzīgāk spriest par ģīgu pagātņi. Ietverdams ģīgas šajā nodaļā, negribu apgalvot, ka šis instruments ieviesies tik sen, taču pašreiz arī nebūtu pamata šādu iespēju pilnīgi noraidīt.

Apskatītie materiāli neapšaubāmi liecina par plaši piekoptu instrumentālo muzicēšanu Latvijas teritorijā agrīnā feodālisma gadsimtos. Sajā laikā kurši, zemgaļi un latgaļi spēji attīsta savu ekonomiku, paplašina tirdznieciskos sakarus, līdz ar to rodas ekonomiski privileģēta iedzīvotāju daļa, kurai ir iespēja bagātīgāk veidot savu māksliniecisko pasauli. Plašu izplatību iegūst mūzikas instrumenti (aerofoni un hordofoni ar samērā attīstītām ergoloģiskām formām un spēles tehniku), kuru dažādie veidi var arī liecināt par mūzikas attīstību divos virzienos — apoloniskā (kokle) un dioniskā (stabule). Ar mūziku nodarbojās atsevišķas iedzīvotāju grupas. Tas viss atļauj domāt, ka ar šo laiku saistāmas agrīnā instrumentālā profesionālisma pirmās iezīmes Latvijas teritorijā.

Pielikums

IZMANTOTIE AVOTI UN FONDI

1. Abuls P. Kokļu uzraksti. Filologu biedrības raksti. 1924, Nr. 44.
2. Aizsils A. Senās kāzas Daugavpils aprīņī. R., 1941.
3. Anderson O. *Strakharpan*. Helsingfors, 1923.
4. Arro E. *Zum Problem der Kannel*. Tartu, 1931.
5. Arro E. *Die Dorpater Stadtmusici 1587—1809*, Tartu, 1931.
6. Bachmann W. *Die Anfänge des Streichinstrumentspiels*. Leipzig, 1964.
7. Balys J. Perkūnas lietuviu liaudies tikejimuose. Tautosakos darbai, III, Kaunas, 1937.
8. *Benninghoven F. Rigas Entstehung und der Frühhansische Kaufmann*. Hamburg, 1961.
9. *Bielenstein A. Die Holzbauten und Holzgeräte der Letten*. St. Petersburg, II, 1918.
10. Bindu Atis. Skats mūzikas instrumentu vēsturē. Mūzikas Druva, 1908, Nr. 6/7.
11. Blese E. Latviešu personu vārdu un uzvārdu studijas. R., 1929.
12. *Brambat K. Die lettische Volkspoesie in Musikwissenschaftlicher Sicht, I. Musikinstrumente im Spiegel des lettischen Volksliedes*. Musik des Ostens, 5. J. G. Herder. Forschungsstelle für Musikgeschichte. 1969.
13. *Brand J. A. Reysen durch die Marck Brandenburg, Preusen, Curland, Liefland etc. Wesel*, 1702.
14. Brauns J. No latviešu instrumentālās mūzikas vēstures. Latviešu mūzika, II, R., 1962.
15. Brauns J. No latviešu un poļu mūzikas sakaru vēstures. Latviešu mūzika, III, R., 1964.
16. Brauns J. Vijoļmākslas attīstība Latvijā. R., 1962.
17. Brīvkalne E. Daži amatniecības darinājumi Tērvetes pilskalnā. Arheoloģija un etnogrāfija, VI, R., 1964.
18. *Brotze J. Ch. Sammlung verschiedener Liefländischer Monumente...* Bd. 1—10, R., 1771.—1818. (Rokraksts, glabājas LPSR ZA Fundamentālajā bibliotēkā.)
19. *Buchner A. Musikinstrumente im Wandel der Zeiten*. Prag, 1956.
20. *Buchner A. Musikinstrumente der Völker*. Prag, 1968.

21. *Busch N. Zur Geschichte des Rigaer Musiklebens im 17. Jh. Gesellschaft für Geschichte und Altertumskunde. Sitzungsberichte, R., 1910.*
22. *Collaer P. Amerika, Musikgeschichte in Bildern, 1/2, Leipzig.*
23. *Depkin L. Lettisches Wörterbuch. R., 1704. (Rokraksts, glabājas LPSR ZA Fundamentālajā bibliotēkā.)*
24. *Dunsdorfs E. Vidzemes 1638. g. arklū revīzija, II. R., 1940.*
25. *Einhorn P. Ein Christlicher Unterricht... R., 1636. Scriptores rerum Livonicarum, II, R., 1853.*
26. *Elgers G. Cantiones spirituales etc. Vilnae, 1673.*
27. *Elgers G. Dictionarium Polono-Latino-Lattanicum. Vilnae, 1683.*
28. *Endzelins J. Latvijas PSR vietvārdi, I. R., 1956.*
29. *Fraenkel E. Litauisches etymologisches Wörterbuch, I. Heidelberg u. Göttingen, 1962.*
30. *Greifenhagen O. Revaler Stadtmusikanten. Baltische Monatschrift, Bd. 55.*
31. *Häusler A. Neue Funde steinzeitlicher Musikinstrumente in Osteuropa. Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin Luther Universität. Halle-Wittenberg, Ges.-Sprachw., IX/3, 1960.*
32. *Heinitz W. Instrumentenkunde. Wildpar-Potsdam, 1928.*
33. *Henrici Chronicon Livoniae. Hannoverae, 1955. Indriķa Livonijas Hronika. R., 1936.*
34. *Hickmann H. Ägypten, Musikgeschichte in Bildern, II/1. Leipzig.*
35. *Holubowicz W. Pietkiewicz L., Skrypcypolskie z XI w., z bajan w Opolu; Archeologia slaska, II. Zeszyty naukowe Nr. 19, Warszawa, Wrocław, 1959.*
36. *Hupel A. W. Topographische Nachrichten von Lief- und Ehistland. Bd. 2, R., 1777.*
37. *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts, I, 1932, Nr. 2.*
38. *Jalowec K. Enzyklopedie des Geigenbaues. Prag, 1965.*
39. *Janson J. Die lettischen Maskenumzüge. R., 1933.*
40. *Jurjāns A. Latviešu tautas mūzika. Balss, 1879, Nr. 10 un 13.*
41. *Jurjāns A. Ievērojumi, latviešu tautas mūzikas materiālus krājot. Balss, 1892, Nr. 7—10, 12—16 un 25.*
42. *Jurjāns A. Latvju tautas mūzikas materiāli, I—IV. R., 1894—1926.*
43. *Kaminski W. Beiträge zur Erforschung der frühmittelalterlichen Musikinstrumente der Nordwest und Ostslaven. Anfänge der slavischen Musik. Bratislava, 1966.*
44. *Katalog der lettischen ethnographischen Ausstellung... in Riga. R., 1896.*
45. *Kohl J. Die deutsch-russische Ostseeprovinzen, I, II. R., 1841.*
46. *Latvijas PSR Mazā enciklopēdija, II. R., 1968.*
47. *Latvijas PSR vēsture, I. R., 1953.*
48. *Latvju dainas Kr. Barona kopojumā, I—X. R., 1922.*
49. *Latvijas universitātes raksti, II. R., 1932/34.*
50. *Lüdecke R. Über Stellung und Bedeutung des Monochords. Wissenschaftliche Zeitschrift d. M.-Luther Universität. Halle-Wittenberg, Ges.-Sprw., XIII/8, 1964.*
51. *Mackensen L. Der Singende Knochen. Helsinki, 1923.*
52. *Magazin herausgegeben von der Lettisch-Litterarischen Gesellschaft. Bd. 20, Mitau, 1905.*
53. *Par dažiem ieradumiem pie veciem latviešiem. Mājas Viesis, 1857, Nr. 171.*
54. *Par ziemassvētku čigāniem. Mājas Viesis, 1874, Nr. 22.*

55. *Mala encyklopedia muzyki*. Warszawa, 1968.
56. *Mancelium G. Lettus*. Riga. 1638.
57. *Mannhardt. Letto-Preussische Götterlehre*. R., 1936.
58. Melngailis E. *Latviešu dancis*, R., 1949.
59. Melngailis E. *Latviešu mūzikas folkloras materiāli*. R., 1951.
60. *Metting C. Über die Nationalitäts und Gewerbeverhältnissen in der Bierträgergilde zu Riga*. R., 1892.
61. Mülenbach K. *Latviešu valodas vārdnīca*, II. R., 1925.
62. *Münster S. Cosmographia oder Beschreibung aller Länder ...* 1587.
63. *Musik (Die) in Geschichte und Gegenwart*. Kassel und Basel, 1949.
64. *Revalische Zeitung*, 1880, Nr. 69.
65. *Riemann H. Musik-Lexikon*. Berlin, 1922.
66. *Rossowen. Balthasar ... Chronica der Provintz Lyfland ... Revaliensem*, 1578.
67. *Sachs C. Handbuch der Musikinstrumentkunde*. Leipzig, 1930.
68. *Sachs C. Die Musik der Alten Welt*. Berlin, 1968.
69. *Sachs C. Geist und Werden der Musikinstrumente*. Hilversum, 1965.
70. *Sachs C. The history of Musical Instruments*. New-York, 1940.
71. *Salaks A. Vēstules*, 1958. (Rokraksts, glabājas pie šī raksta autora.)
72. *Szulzowna A. Muzykowanie w Polsce renesansiwej*. Poznan, 1959.
73. *Sehwers J. Sprachlich-Kulturhistorische Untersuchungen*. Berlin, 1953.
74. *Seeger H. Musiklexikon, I—II*. Leipzig, 1966.
75. *Siliņa E. Latviešu dejas*. R., 1939.
76. *Slavinskās Z. Lietuviu kankles. Tautosakos darbai*, III, Kaunas, 1937.
77. *Sproģis J. Senie mūzikas instrumenti un darba un godu dziesmu melodijas Latvijā*. R., 1943.
78. *Stepulis P. Kankles*. Vilnius, 1955.
79. *Stieda W. Metting C. Schragen der Gilden und Aemter der Stadt Riga bis 1621*. R., 1896.
80. *Straubergs K. Latviešu buramie vārdi*. R., 1939.
81. *Straubergs K. Latviešu tautas parašas*. R., 1944.
82. *Sraume J. Par latviešu tautas mūziku un seniem mūzikas instrumentiem. Vērotājs*, 1904, Nr. 6.
83. *Sūna H. Latviešu rotaļas un rotaļdejas*. R., 1966.
84. *Szulc Z. Słownik lutnikow polskich*. Poznan, 1953.
85. *Theophilacti Simocattae ... Historiae Mauricii ... in latinum conversa ... Jacobo Pontano. Rx Typographia Adami Sartorii*, 1604.
86. *Urtāns V. Latvijas iedzīvotāju sakari ar slāviem I gt. otrajā pusē. Arheoloģija un etnogrāfija*, VII, 1968.
87. *Urtāns V. Kalmiešu otrais kapulauks. Arheoloģija, LPSR vēstures muzeja raksti*, R., 1962.
88. *Urtāns V. Vinkalna kapulauks pie Stukmaņiem. Arheoloģija un etnogrāfija*, IV, 1962.
89. *Vasmer M. Russisches etymologisches Wörterbuch, I. Heidelberg*, 1955.
90. *Walde A. Lateinisches etymologisches Wörterbuch*. Heidelberg, 1910.
91. *Zagorskis F. Kreiču neolīta kapulauks. Arheoloģija un etnogrāfija*, III, R., 1961.
92. *Zēvers J. Par dažiem XVII gs. latviešu valodas pieminekļiem. Izglītības Ministrijas Mēnešraksts*, 1924, Nr. 8.

93. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. М., 1963.
94. М. Витов, К. Марк, Н. Чебоксаров. Этническая антропология восточной Прибалтики. М., 1959.
95. Я. Витолинъ. Вопросы изучения латышской народной музыки. Диссертация. Р., 1955 (рукопись).
96. Я. Витолинъ. Исследование в области латышской народной музыки. Автореферат диссертации. Л., 1960.
97. П. Долуханов. История Балтики. М., 1969.
98. В. Евсеев. Историческая основа карело-финского эпоса. М.-Л., 1957.
99. Л. Гинзбург. История виолончельного искусства, I. М., 1950.
100. М. Гольдин. Основные музыкально-стилевые черты латышской народной песни и ее связи с народной песней восточных славян. Диссертация. Р., 1965 (рукопись).
101. О. Гравитис. Андрей Юрьян. Р., 1955.
102. Я. Граудонис. Латвия в эпоху поздней бронзы и раннего железа. Р., 1967.
103. Р. Грубер. Музыкальная культура древнего мира. Л., 1937.
104. Р. Грубер. Всеобщая история музыки, I. М., 1960.
105. Ф. Гуревич. Изображение музыкантов в древней Руси. «Советская археология», 1965, № 2.
106. Иллюстрированное описание инструментов, хранящихся в Дашковском этнографическом музее. Труды музыкально-этнографической комиссии, II, М., 1911.
107. История СССР с древнейших времен до наших дней. Первая серия, М., 1966.
108. М. Карамзин. История государства Российского, I. Спб., 1818.
109. Б. Колчин. Новгородские древности. 1968.
110. О. Куусинен. Вступление Калевала, Карельские руны. М., 1956.
111. К. Тревер. Памятники греко-бактрийского искусства, М.—Л., 1940.
112. В. Уртан. Древнейшие музыкальные инструменты на территории Латвии. *Studia archaeologica in memoriam Harri Moora*, Таллин, 1970.
113. А. Фаминцын. Гусли, русский народный музыкальный инструмент. Спб., 1890.
114. Финдейзен. Очерки по истории музыки в России. М.—Л., 1928.
115. Б. Штейнпресс. Вопросы материальной культуры в музыке. М., 1931.
116. LPSR Vēstures muzeja fonds.
117. LPSR ZA Vēstures institūta arheoloģijas sektora fonds.

NO LATVIEŠU OPERAS VĒSTURES¹

Opera — žanrs ar bagātu pagātņi, ar dažādiem attīstības ceļiem, ar spožu panākumu periodiem, kas mijas ar krīzes gadiem, — žanrs, kuram bija izšķiroša nozīme gandrīz visas Eiropas nacionālo mūzikas kultūru vēsturē. Arī latviešu mūzikā opera kļuva par to žanru, par kuru sapņoja labākie mūziķi. Operas parādīšanās Alfrēda Kalniņa un Jāņa Mediņa daiļradē 20. gadsimta otrajā desmitgadē bija svarīgs notikums, kas liecināja par latviešu mūzikas kultūras pilnbriedumu. «Baņuta» un «Ūguns un nakts», ko bija sagatavojusi profesionālisma attīstība gan kompozīcijas, gan atskaņotājmākslas laukā, kļuva zināmā mērā par pagrieziena punktu latviešu mūzikas vēsturē. Taču, lai gan tās bija pirmās klasiskās latviešu operas, tie tomēr nebija pirmie mēģinājumi operas žanrā. Fakti ir zināmi: dzīves pēdējos gados E. Dārziņš komponējis operu «Rožainās dienas»; 19. gs. beigās Ā. Ore sacerējis operu «Gunda»; 1893. gadā Rīgas Latviešu teātrī uzvesta J. Ozola opera «Spoku stundā».² Latvijas muzikologi pēdējā laikā nodarbojas ar latviešu operas pētījumiem, kas sniegs mums plašākas ziņas par šo periodu. Nozīmīgākais no šiem pētījumiem ir Sofijas Vēriņas kandidāta disertācija «Latviešu mūzikas teātris un latviešu nacionālās operas rašanās». Tas atrodas J. Vitola Latvijas Valsts konservatorijā.

Pats pirmais skatuves darbs, kuru autori nosaukuši par operu, bija J. Ozola «Spoku stundā» ar J. Dubura libretu. Abi autori bija toreiz jauni — komponistam bija 30, libretistam — 27 gadi. Abi bija cieši saistīti ar teātri.

¹ Sis raksts ir fragments no «Latviešu mūzikas vēstures» (autoru kolektīvs — N. Grīnfelds, L. Krasinska, J. Vitoliņš), kuras I sējuma publikācija paredzēta tuvākajos gados.

² Bez minētajām operām komponētas arī dažas Eižena Bukes (1877—1920) operas, kas uzvestas Maskavā Zimina teātrī. Latviešu mūzikas pētnieku uzdevums dot izsmeltošu vērtējumu šim aizmirstajām partitūrām.

Jēkabs Ozols (1863—1902) 1891. gadā absolvējis Pēterburgas konservatorijā vijoles klasi un ar to pašu gadu sācis strādāt par kapelmeistaru Rīgas Latviešu teātrī. Viņš bija daudzpusīgi attīstīts mūziķis, jo Rimska-Korsakova un Johansena vadībā bija apguvis arī mūzikas teoriju. Jēkabs Ozols bija viens no ievērojamākiem latviešu vijolniekiem, pirmās latviešu «Vijoles skolas» autors (1887), aktīvs koncertants. Tomēr viņa darbība neierobežojas tikai ar vijolnieka profesiju. J. Ozols ilgušus gadus vadīja Rīgas Latviešu dziedāšanas biedrības kori. Taču viņa pamata darba vieta bija Rīgas Latviešu teātris, kur viņš iepazinās arī ar J. Duburu.

Jēkabs Duburs (1866—1916) — viena no spilgtākajām personībām latviešu mākslas vēsturē — vienādi nozīmīgs kā mūzikas, tā arī teātra jomā. Savas aktiera gaitas viņš sācis jau agrā jaunībā. Iekarojis skatītājus ar savu lielo talantu, viņš drīz kļuva par vispopulārāko latviešu aktieri. J. Dubura lomu amplitūda bija ļoti liela. Blaumaņa, Gogoļa, Gorkija, Sillera, Šekspīra un Hauptmaņa varoņi sastopami viņa skatuves reperetuārā blakus daudz citu ievērojamu un arī mazāk pazīstamu dramaturgu lugām.

Apveltīts ar skaisti tembrālu tenoru, J. Duburs no jaunības gadiem guvis klausītāju simpātijas arī kā dziedātājs — gan teātra izrādēs, gan koncertos. 20. gs. sākumā J. Dubura dziedātāja darbība kļuva jo intensīva. Viņš ļoti daudz koncertos dziedāja jauno latviešu komponistu solodziesmas, aktīvi propagandējot latviešu mūziku. Daudzas E. Dārziņa, A. Kalniņa, J. Vītola, J. Zāliša solodziesmas pirmoreiz atskanēja tieši J. Dubura priekšnesumā. Nereti viņš rikoja koncertus, kuros uzstājās kā dziedātājs un arī kā aktieris, lasot latviešu rakstnieku un dzejnieku darbus.

Ne mazāk nozīmīga ir bijusi J. Dubura darbība režijas laukā. A. Brigaderes «Sprīdītis» (1903), R. Blaumaņa «Indrāni» (1904) un «Ugunī» (1905) J. Dubura iestudējumā pieskaitāmas pie labākajām tā perioda Rīgas Latviešu teātra izrādēm.

Tālākās gaitas veda J. Duburu uz jaundibināto, progresīvo Jauno Rīgas teātri. Visciešākie J. Dubura sakari ar mūziku jo spilgti izpaudās «Latviešu operas» darbības laikā (1913—1915), kur viņš bija pirmais režisors, kas iestudēja «Jevgeņiju Oņeginu», «Dēmonu», «Karmenu» un Humberdinka bērnu operu «Ansītis un Grietiņa». Šis daudzveidīgais mākslinieka ceļš, kas ļāva J. Duburam kļūt par vispopulārāko un iemīļotāko latviešu aktieri un dziedātāju, sākās 1887. gadā Rīgas Latviešu teātrī,

kur blakus lugām jau toreiz sāka parādīties operetes un vēlāk arī operas. J. Dubura pirmajā darbības gadā Rīgas Latviešu teātrī uzveda arī Ž. Ofenbaha opereti «Atrastā manta» un F. Supē «Pieviltais augļotājs jeb Brašie zēni». 1889. gadā parādījās vēl divas operetes — R. Planketa «Korneviļas zvani» un F. Gumberta «Mīlestības dzēriens». 1890. gadā uzvesta F. Supē operete «Desmit meitas un neviena vīra», 1892. gadā — Ž. Ofenbaha «Vecais Mārtiņš».

Pilnīgi dabiski, ka muzikālās izrādes Rīgas Latviešu teātrī varēja ierosināt domu par latviešu operas radīšanu. Ne mazāk nozīmīgs fakts bija Ā. Alunāna lugu uzvedumi ar lauku sadzīves tematiku. Tur skanēja latviešu tautas mūzika, un šīs lugas zināmā mērā tuvojās dziesmu spēles žanram.

Tāda bija teātra dzīves kopīgā aina, kad J. Ozolam un J. Duburam dzima doma par latviešu operas radīšanu, kaut arī objektīvie apstākļi nebija vēl tik tālu nobrieduši, lai šī iecere varētu izsaukt īstu latviešu nacionālās operas attīstību.

J. Ozola un J. Dubura operas «Spoku stundā» materiāli — teksts un mūzika — saglabājušies¹, tā rodas iespēja pilnībā iepazīties ar šo latviešu operas pirmo paraugu.

Autori nosaukuši savu darbu par romantisku operu, un tiešām — zināmas romantiskās operas iezīmes šajā darbā vērojamas, lai gan muzikālās dramaturģijas ziņā tas vairāk tuvojas dziesmu spēlei, kur mūzika iesprausta starp runātiem dialogiem.

Operas saturs ir romantiskas fantastikas un tautas sadzīves ainu apvienojums. Pilnīgi reāli tēli ir bārenīte Ilziņa, viņas patēvs vagars Ģiets, rijkuris Andrejs — Ilziņas līgavainis, kūrēji un kūrējas. Romantiskais personāžs ir Naudas gars. Kādreiz virs zemes viņš bija pieķēries tikai naudai vien, par to viņš sodīts ar mūžīgu nemieru, un glābt viņu var tikai meitenes līdzietība.

Tādēļ ka, virs zemes mītot,
Prāts tik naudai pieķērās,
Dvēsle, miesām bedrē kritot,
Velti raud pēc mūžības.
Viņas — daiļās meičas rokām,
Kura dzelmē dzestrajā
Cerē galu atrast mokām,
Mana gaita nodota.

¹ Librets izdots atsevišķi Rīgā 1893. gadā. Partitūra (rokrakstā) glabājas J. Vītola Latvijas Valsts konservatorijas bibliotēkā. Operas teksts partitūrā nav fiksēts.

Ja tā rūgto bēdu kausu,
Piepildītu sausmaņā,
Iztukšoj'se gluži sausu
Būs — līdz pēd'jam pilienam
Un tai tomēr sirdi slēpsies
Līdzcietības dzirkstele,
Mierā mūžīgā tad tērsies
Mana vārgā dvēsele.

Tā dzied Naudas gars operas sākumā.

Sen pazīstamā romantiķu ideja — ļaunuma izpirkšana ar meitenes mīlestību vai līdzcietību — atgādina «Klīstošā holandieša» pamata koncepciju. Sižeta līnija veidojas šādi: vagars Ģiets, Ilziņas patēvs, grib viņu izprecināt bagātam dārzniekam. Taču Ilziņa mīl nabaga rijkuri Andreju. Lai Andrejs neizjauktu Ģieta plānus, vagars «sastāstījis lielam kungam pilnu galvu, ka Andrejs esot laisks, nepaklausīgs un neuzticams cilvēks. Lielskungs Andreju atcēlis no rijkura amata, un vecais Ģiets — pagāns tāds — pats uzlaidis Andrejam vervētājus virsū» — tā stāsta kūrēja Trīne pārējiem zemniekiem. Zaudējusi Andreju, Ilziņa izmisumā grib izdarīt pašnāvību, ielecot upē, bet pirms nāves aiziet atvadīties no mātes kapa. Ierodas Andrejs, kuram ar lielām grūtībām izdevies aizbēgt no vervētājiem, kas viņu veda «uz zaldātiem». Andrejs aiziet meklēt Ilziņu, un pa to laiku skatītāji redz Ģietu, kas nes savu naudu uz upi, lai nogremdētu to «dzelmē», jo, pēc viņa domām, tā ir vienīgā vieta, kur nauda var mierīgi gulēt. Parādās Naudas gars un brīdina Ģietu no aizraušanās ar naudu.

Kad drūmā kapā dusēs tava miesa,
Tad tava dvēse velti ilgosies
Pēc miera mūžīgā, jo barga tiesa
Tai aizliēgs viņā saulē liksmoties.

Un baigā vientulībā simtiem gadu
Tai dzestrā zemes klēpī jāsmok būs,
Līdz tā caur līdzcietīgu roku kādu
No smaga sloga atpestīta kļūs.

Bet Ģiets, ātri attapies no savām bailēm, nav labojams. Viņš manījies naudu dzelmē, no kuras pacēlies Naudas gars, un viņa naudas kāre vēl aug. «Ko šis spoks mani biedēja? No kā? Vai no zelta, ko viņš man rādīja? Nemūžam! To man vajaga dabūt, un kaut man vai pate pekle stātos pretī!» viņš iesaucas un steidzas meklēt kādu lāpstu, lai izraktu naudu. Parādās Ilziņa, kas atgriezās no mātes kapa un iet uz upes pusi, un Andrejs, kas meklē Ilziņu. Jaunieši runā par savām jūtām, par tikšanās laimi, bet

Spoku stundâ.



Romantiska opera weenâ zehleenâ

no

Dubura.

Musika no J. Ozola.



Sufleera

Rigâ, 1895.

J. Gehlins apgahdeenâ.

Grebnera

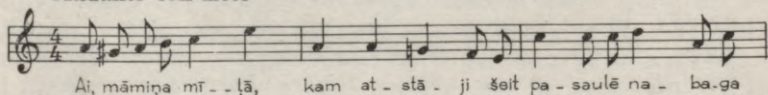
J. Ozola operas klavierizvilkuma titullapa

Andrejs saka, ka viņiem jāsteidzas prom, jo šeit viņus gaida briesmas. Tomēr aizbēgt viņiem neizdodas: parādās Ģiets, kas nikni uzbrūk Andrejam par to, ka viņš izbēdzis no vervētājiem, un liek puisiem Andreju sasiet, draudot ar to, ka nepaklausīgos gaida Andreja liktenis. Lai viņa dēļ nebūtu jācieš citiem, Andrejs ļauj sevi sasiet un skumji atvadās no Ilziņas. Ilziņa izmisusi, viņa paliek viena, kad pēkšņi viņas priekšā parādās Naudas gars, pārvērties par sirmgalvi. Viņš lūdz apžēlot viņu, palīdzēt nokļūt pajumtē. Lai gan Ilziņai savas bēdas, viņa jūt līdz cita cilvēka sāpēm. Ilziņa solās sirmgalvi aizvest pie kūlējiem, kur viņš varēs sasildīties. Naudas gars, dziļi aizkustināts, novēl Ilziņai laimi. Bet, tikko Ilziņa aizskar viņu, atskan briesmīgs troksnis, un Naudas gars pārvēršas par naudas gubu. Šajā momentā atskrien Ģiets, kuram seko puisi un meitas. Ieraudzījis naudas gubu, kas mirdz zelta spožumā, skopulis Ģiets zaudē prātu. «Zelts — nauda! Tā pieder man — man vienam, pašam! Neaizskariet to! Tā visa pieder man, jo es viņu atradu! Es būšu — nē, nē — es esmu naudas kungs — es esmu naudas vergs!» (Ielec dzelmē.) Tātad — Naudas garu atpestīja Ilziņas žēlsirdība. Ģiets naudas dēļ ārprātā ielēcis upē. Ilziņa un Andrejs brīvi un laimīgi. Ja ņem vērā, ka «Spoku stundā» ir viencēliena opera, notikumu ir ļoti daudz.

Operas sižets tiek risināts runātos dialogos, kas ietverti prozā. Dziedājumi, kuru teksts veidots dzejā, atklāj varoņu dvēseles stāvokli un pārdzīvojumus. Katram operas galvenajam personāžam ir vokālie dziedājumi — Ilziņai, Andrejam, Ģietam, bet Naudas garam pat divi.

Ilziņas raksturojumu sniedz viņas dziedājums operas sākumā.¹ Tā ir uzruna mirušajai māmiņai, žēlošanās par savu drūmo dzīvi. Ilziņas dziesmā valda liriski elēģiska romances rakstura melodija. Interesants ir autora mēģinājums piešķirt melodijai lielāku radniecību ar runas intonācijām. Ilziņas izsauciens «prom mani aicini uz citu pasauli» veidots kā motīva atkārtojums, kas atdalīts no pirmā motīva ar veselas takts pausi.

Andante con moto



¹ Libretā tas nosaukts par āriju, bet partitūrā par dziesmu. Mūzikas rakstura ziņā tas vairāk tuvojas dziesmai.

bā - re - ni! Man dzī - ve še grū - ta - jel paklausī, kad
 lū - dzos no te - vis es sir - snī - gi: prom ma - ni ai - ci - ni
 uz ci - tu pasauli, - pie ta - vas mī - ļās
 krāts vairs ne - spiež lik - - - tens grūts.

Dziesma veidota trijdaļīgā formā, pēc kadences pamata tonalitātē (*la minorā*) notiek modulācija uz *si minoru*, kurā bez pārtraukuma sākas Naudas gara dziedājums. Naudas gara s — operas centrālā figūra. Viņa divi dziedājumi — «Baigā spoku stunda sāksies» un «Tu naudas vergs» (operas 2. un 6. nr.) apzīmēti par ārijām. Autors piešķīris Naudas garam zināmus «mefistofeliskus» vaibstus. Viņam ir pat sava «vadtonalitāte» *si minors*, kas veido pamatu visai ar Naudas gara tēlu saistītajai mūzikai. Naudas gara pirmā ārija sākas ar nelielu ievadu, kas ar saviem īsi aprautajiem unisoniem zemajā reģistrā sagatavo viņa raksturojumu.

Moderato

Ārijas melodijai piemīt zināma maršveidība, tomēr raksturs, kas saistīts ar «spoka» tēlu, mūzikā nav sasniegts.

(Moderato)

Bai. gā spo - - ku stun. da sāk - sies, lie - lais brī - - dis
 at - auste, kurā vēs - - ti . sa. ņemt nāksies, ko man lik - tens
 no - sprau - dis, ko man lik - - tens nospraudis.

Viņa otrā ārija — brīdinājums Ģietam — ir viena no spilgtākajām operas lappusēm.

Šeit melodijai plašāks vēriens, mūzikā valda atturīgs, kaut arī nopietns un drūms kolorīts.

Allegro vivace

Tu, nau - - das vergs, kas šeit
 vīrs ze - - mes smo - ki zem zel - - ta
 bur - - - - - vī - ga - - - - - jā. spī - - du - ma.

Naudas gara «velnišķīgā» rakstura kolorītu spilgtāk pauž vidusposms (ārija veidota trijdaļīgā formā), kur vērojami asāki lēcieni, deklamācijas elementi un arī hromatismi. Naudas gara pavadoņi — spīgalas — raksturotas ar savu mūziku, kas skan operā vairākkārt: operas sākumā — Naudas garam pazūdot

(sk. partitūras 56. lpp.), Naudas gara skatā ar Ģietu pirms viņa parādīšanās (105. lpp.) un Naudas gara skatā ar Ilziņu, kur dziedāšanas nav, bet dialogs noris mūzikas fonā «Melodrāmas» sākumā (no 147. līdz 154. lpp.). Šī mūzika saistīta ar horeogrāfiju — spīgalu deju. Tā ir ātra, strauja, bet maz individualizēta mūzika, kas, līdzīgi citām Naudas gara tēmām, balstās uz tonikas trijskaņa skaņām.

Allegro vivace

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of staves. The first system is marked "Allegro vivace" and includes a fermata over the first measure. The score is written in treble and bass clefs with various musical notations including notes, rests, and ornaments.

Maz izdevies Ģieta raksturojums. Viņa vienīgais dziedājums (5. nr.) «Naudai liela vara» ir pārāk elēģisks, lai varētu izteikt teksta saturu.

Larghetto

Nau - dai lie - la va - ra šei - tan pa - sau - lē,
gud - ri tāds tik da - ra, kas to pie - sau - dzē, kam vajā nelgam nau - das,
kas to zau - dēt var, kam nav pat ne jau - das, cik tā prie - ka dar?

Pantu forma, kur trešais no četriem pantiem pārcelts vienvārda mažorā un mazliet variēts, arī nepalīdz dziļāk atsegt Ģieta tēlu. Mūzika neatklāj ne viņa cietsirdību, ne naudas kāri.

Nevar atzīt par izdevušos arī Andreja muzikālo raksturojumu. Parādās Andrejs pēc izbēgšanas no vervētājiem. Viņa stāsts par pārdzīvoto atspoguļojas operas 4. numurā, Rondo. Visa tā mūzika izturēta vienādā dejiskā raksturā, kas maz piemērots tekstam. Vienīgā iespējamā šāda rakstura izmantošana var būt saistīta ar autora gribu parādīt Andreja brašo, nesalaužamo garu.

Andreja dziedājums veidots no diviem posmiem, kas atkārtojas nedaudz variēti, veidojot šādu struktūru: ABA_1B_1 coda¹. Mūzikā izturēts vienāds temps, faktūra un ritmiskais zīmējums, kas nosaka vienādu raksturu visā Andreja dziedājumā. Mūsu priekšā — brašs puisis, bet visi viņa pārdzīvojumi mūzikā nav atspoguļoti.

Allegro molto

De - vi - ņi jo - di, kas tā bij par cī - - ņu,

¹ Kā redzams no šīs shēmas, tas nav rondo, jo te nav rondo formas visraksturīgākās pazīmes — refrēna (resp. «A») vairākkārtēja atkārtojuma.

ka - mēr no ķē - rā - jiem iz - - - spru - - - ku!

Es tik viens pats, un liels bars bij vi - - - ņu,

to - mēr tos beī - dzot es pār - - - spē - - ju.

Allegro molto

Ā - rā iz ra - tiem.fff! Pā - ri pār grā - - vi

me - žā! Lūk, var - būt var pa - - - slēp - - ties.

Andreja un Ilziņas duets pieder pie visplašāk attīstītiem operas numuriem. Tikšanās prieku te nomaina satraukta saruna par notikumu, un dueta beigās jaunieši atvadās no dzimtās puses. Mūzikā autors centies atspoguļot teksta saturu. Sākuma melodijai piemīt gaiši pacilāts raksturs, te skaidri izjūtams arī mūzikas nacionālais kolōrīts, kaut arī konsekventi neizturēts.

Con moto

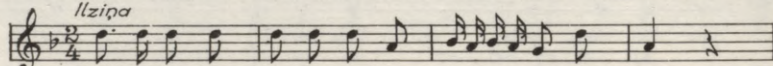
Ilziņa
An - drej! Tu? Vai pa.tiesī - - - ba, jeb vai ma - ni viņ mans skats?

Andrejs
Dār - gā Il - ziņ! Mī.les.tī - - - bā prāts man gluži val.dzināts.

Sākusies ar repliku maiņu, dueta mūzika pakāpeniski pāraug
 istā duetā, kad abu jauniešu balsis saplūst kulminācijā pie vār-
 diem «Šķīroties uz mūža dienām, draudē sirds vai pušu lūzt, —
 Atkal redzoties, ik vienam debess prieki tajā plūst».

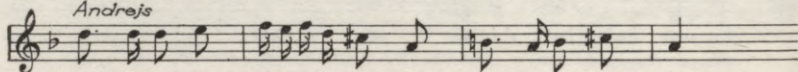
Allegretto

Ilziņa

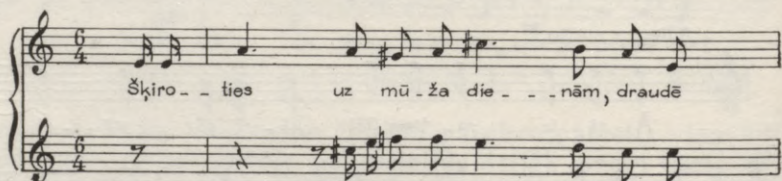


Laipnais skats tavs simtkār-ti - gi nu man bēdas atmak - - sā .

Andrejs

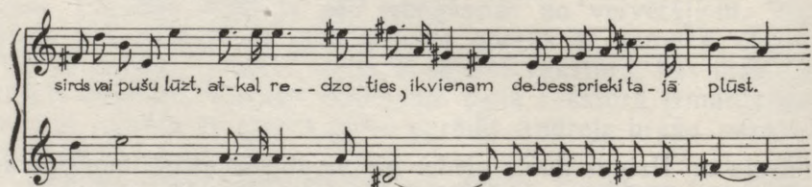


Ta - vās a - cīs debestīgi prie - ki ma - nim uz - smai - - da .



Šķiro - - ties uz mū - ža die - - nām, draudē

Šķīroties uz mū - - ža die - nām ,



sirds vai pušu lūzt, at - kal re - - dzo - ties , ikvienam de - bess priekī ta - jā plūst .

sirds vāsi ' pu - šu lūzt, ik vie - - nam debess priekī ta - jā plūst .

Bet bargā dzīves realitāte partrauc tikšanās prieku. Sākas uz-
 traukta saruna, kuru komponists atveidojis īsās deklamācijas
 rakstura replikās.

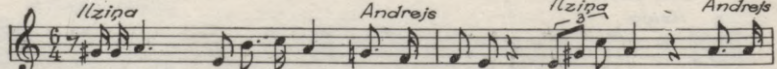
Rečit.

Ilziņa

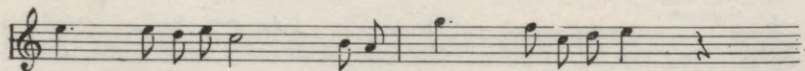
Andrejs

Ilziņa

Andrejs



Bet nuteic - - kur bi - ji tu? Par to vō - lāk. Kā - lab tā? Gan to,



dār - - gā, sa - cī - šu, | kad mēs bū - - sim drošī - bā.

Dueta beigu posms ir svinīga atvadišanās no dzimtās puses.

Tempo di marcia (*Coda*)

Nu tad ar - - die - - vu, tu dzim - - te - ne

jau - - kā, mū - žam mums pa - lik. si pie - - mī - ņā.

Blakus atsevišķu personu muzikālajam raksturojumam operā ir arī divi kori. Pēdējais ir mazāk nozīmīgs, jo tā mūzika nav individualizēta. Toties pirmais (Kulēju koris, operas 3. numurs) pieder visinteresantākajām operas lappusēm, sevišķi sava nacionālā kolorīta dēļ, kuru tam piešķir galvenokārt ritmiskais zīmējums.

Allegretto

Svei - ki, pui - šī, nu tik kna. šī ķer - si - mies pie dar. ba klāt!

Se - ru iz - kul. sīm jo a - šī, va - - gars lai mūs ne. var rāt.

Blakus vokālajai mūzikai operā sastopami vairāki simfoniskie fragmenti. Vispirms te jāatzīmē samērā plaši attīstītā Introdūkcija un operas beigās — Melodrāma.

Introdūkcijas tēmu saturs kļūst skaidrs, ja to salīdzina ar Melodrāmu. Spriežot pēc teksta, Melodrāmas mūzika skan pēdējā skatā Ilziņas un Naudas gara sarunas laikā. Vispirms mūzikā parādās tēma, kas šeit atkārtojas jau trešo reizi un ir saistīta ar spīgalām, kuras vienmēr pavada Naudas garu. Libreta 8. skata tekstā lasām: «Kad Ilziņa saļimst, parādās spīgalas tāpat kā 2. un 5. skatā» (2. skatā — Naudas gara parādīšanās un monologs; 5. skatā — Ģieta un Naudas gara tikšanās). Skan diezgan plaši izvērstā spīgalu dejiskā rakstura mūzika. Tad sākas Naudas gara skats ar Ilziņu.

Naudas gars (*vitola stumbra dobumā*). Sai acumirkli manam liktenim jāizšķiras.

Ilziņa (*pieceļas, monotoni*). Viss pagalam! Mana cerība zuduse, mana laime beigusēs. (*Spīgalas nozūd.*) Dzestrā dzelme, atpestī mani no manām mokām. (*Iet uz dzelmi.*)

Naudas gars. Daiļā meitiņ, apžēlojies par vārguli!

Ilziņa (*ierauga Naudas garu*). Es tevīm, vecīt, nevaru palīdzēt.

Naudas gars. Skaistā spulgactiņ, apžēlojies par mani, paldzi man tikt pajumtē. Nakts ir vēsa, un mani vecie kauli ilgojas pēc siltuma. Tādēļ apžēlojies jē!

Ilziņa. Es tevi aizvedīšu pie kūlējiem. Tur siltā rijā varēsi sasildīties. Vairāk es tevīm nevaru palīdzēt.

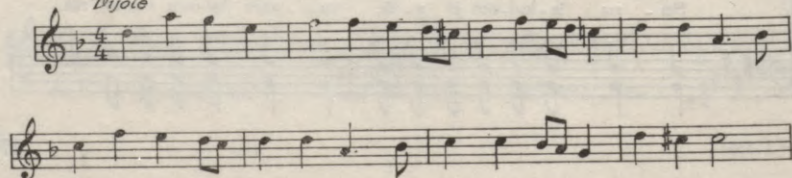
Naudas gars. Simtu, simtu paldies! Par to tevi, meitiņ, Laimes māmiņa bagātīgi apveltīs. Topi laimīga un paliec aizvien tik žēlsirdīga.

Ilziņa (*iet pie Naudas gara*). Nāc tētiņ! (*Aizskar viņu. Briesmīgs troksnis. Naudas gars pārvēršas par naudas gubu.*)

Melodrāmas mūzika attīstās paralēli skatuves notikumiem un tekstam. Sākumā skan liriska tautiska melodija, kas raksturo Ilziņas sirsniņu, viņas līdzjūtību pret cita cilvēka sāpēm. Vijoļu maigā tembrā tā skan sevišķi silti. Vijoļu un klarinetes dialogs, acīm redzot, atdarina Ilziņas un Naudas gara dialogu.

Andante sostenuto

Vijole

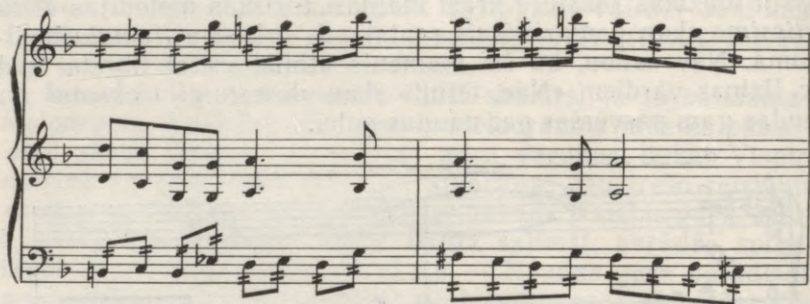


Pekšņi mūzikas raksturs krasi mainās. Liriskās melodijas vietā *fortissimo* skan pamazinātais septakords orķestra *tremolo* izpildījumā. Nav šaubu, ka šis moments atbilst vietai libretā, kad pēc Ilziņas vārdiem «Nāc, tētiņ!» skan «briesmīgs troksnis» un Naudas gars pārvēršas par naudas gubu.

Turpmākajās taktīs *piano* ar Ilziņas motīva intonācijām saista tuvāko momentu — «Ilziņa atlec pāris soļu atpakaļ un paliek kā sastinguse stāvēt». Taču darbība strauji rit uz priekšu. Parādās Ģiets, ierauga naudas gubu un lielā satraukumā ielec dzelmē. Tas notiek uz Melodramas mūzikas pēdējā fragmenta fona, kad sākas nepārtraukta sešpadsmitdaļnošu kustība.

Melodramas tēma deva materiālu arī Introdūkcijai, kur tas pats tematisms attīstīts daudz plašāk. Sākumā skan Ilziņas līdzcietības tēma, to nomaina mūzika, kas skan brīdī, kad Naudas gars pārvēršas par naudas gubu, bet, tā kā šī mūzika nav saistīta ar skatuves darbību kā Melodramā, tā kļūst Introdūkcijā par plaši attīstītu tēmu. Te tai arī cits muzikālais saturs. Tremolējošie akordi šeit tikai fons, uz kura metāla pūšamo instrumentu unisonos skan «draudošā» rakstura tēma.

Più mosso



Veidojot asu kontrastu iepriekšējam tēlam, šī mūzika attīstīta plašā fragmentā. Tai no jauna seko Ilziņas tēmas izklāsts, kuru nomaina Melodrāmas beigu posma, respektīvi, Ģieta ārprāta tēlojums mūzikā. Visinteresantākais Introdūkcijā ir tas, ka autors cenšas parādīt ļauno un labo spēku cīņu: Ilziņas mūzika ne tikai pretstatīta, bet vietām pat dota mijiedarbībā ar citiem tēliem. Tā, piemēram, Ģieta ārprāta tēlojumam seko posms, kur stūdzinieku grupā ir ārprāta tēmas atskaņas, bet koka pūšamajos instrumentos skan Ilziņas melodija. Plašā kodā skan Naudas gara pārvēršanās mūzika, kas atkāpjas Ilziņas mūzikas priekšā. Nobeidzot Introdūkciju ar Ilziņas mūziku, komponists pasvītro humānisma uzvaru pār tumšajiem spēkiem.

Rezumējot iepriekšējo, varam teikt, ka «Spoku stundā» žanra ziņā pieskaitāma dziesmu spēlei, bet arī šā žanra ietvaros uzrāda zināmā mērā pārdomātu muzikālo dramaturģiju. Tas redzams kaut vai no tonalitātēm un tempiem:

Introdūkcija — *Andante, re minorā*;

1. Dziesma (Ilziņa) — *Andante con moto, la minorā*;
2. Ārija (Naudas gars) — *Moderato. Allegro vivace* (spīgalas). *Presto, si minorā*;
3. Koris — *Allegretto, Si mažorā*;
4. Rondo (Andrejs) — *Allegro molto, Sol mažorā*;
5. Dziesma (Ģiets) — *Larghetto, mi minorā*;
6. Ārija (Naudas gars) — *Allegro vivace, si minorā*;
7. Scēna un duets — *Moderato cantabile, Do mažorā*;
8. Melodrāma (sākumā — spīgalas) — *Allegro vivace, si minorā. Andante, re, la minorā*;
9. Noslēguma koris — (svinīgi) *Sol mažorā*.

Kā redzams, vērojama tempu maiņa pēc kontrasta principa,

tonalitātēm arī nepārprotami iekšēji sakari, var pat runāt par zināmu tonalitāšu simetriju un «tonālo dramaturģiju», jo Ilziņas tonalitātes ir *re* un *la* minors, kas apvienojas duetā *Do* mažorā, bet tām pretstatu veido Naudas gara *si* minors. Bez šaubām, grūti šeit vēl runāt par kādu dziļāku operas dramaturģijas plānu, tomēr «Spoku stundā» kā kultūrvēsturiska parādība izraisa neapšaubāmu interesi. Pirmizrāde notika Rīgas Latviešu teātrī ar ievērojamāko aktieru un dziedātāju piedalīšanos: Andrejs — J. Duburs, Ģiets — J. Brigaders, Ilziņa — M. Brigadere. Maz laimējās Naudas garam, kura tēlojums aktiera Toša sniegunā toreizējā presē atzīts par neizdevušos. Preses atsauksmes par operu bija diezgan bargas. «Dienas Lapa» redakcijas rakstā deva operai gandrīz iznīcinošu recenziju.¹

«Latviešu teātrī vakardien bija izsludināta izrādīšanai pirmā latv. opera «Spoku stundā». ... t ā d a s izrādes esam jau daudzreiz redzējuši tepat Latv. teātrī, — kā tādu gabalu var saukt par operu! Vai tā tiešām opera, kad piekomponēta uvertūra, kad nodzied kāda persona āriju, kāda cita kādu rondo, koris kādu dziesmu, tikai viena duetīte nāk starpā, kad viss cits saistās parastos runātos monologos un dialogos? ... Vienkārši jāsaka, ka «Spoku stundā» n a v n e k ā d a o p e r a, bet vienkārša romantiska s k a t u l u g a a r d z i e d ā š a n u (...) tik ar to starpību, ka te caur samērā gariem un daudziem dziedamiem gabaliem tik īsā lugā dramatiskā darbība stipri top traucēta un iespajds vājināts.»

Recenzents uzstāda J. Ozola sacerējumam īsti augstas prasības, bet, acīm redzot, viņam ir svešs jēdziens par dziesmu spēles žanru, kas dotu iespēju vērtēt šo darbu ar citu mērauklu. Apšaubāma ir arī anonīmā autora tēze par to, ka «caur samērā gariem un daudziem dziedamiem gabaliem (...) dramatiskā darbība stipri top traucēta». To varētu teikt, ja pati luga būtu mākslinieciski ļoti nozīmīga, bet Dubura teksts tomēr nav tik mākslinieciski pilnvērtīgs, lai to varētu uzskatīt par dramaturģiski nevainojamu darbu. Arī par operas mūziku recenzents raksta diezgan noraidoši:

«... oriģinēla arī nelikās būt šī mūzika, jo daudz vietās tā atgādina jau vecas, pazīstamas skaņas, kā 5. dziesma kādas šai pašā teātrī izrādītas skopuļa lomas dziesmu, pirmā kora dziesma — meldiju «Dievs, dod mūsu tēvu zemei» u. c. Itin patikama ir pate iesākas ārija, tāpat arī duete.»

¹ Dienas Lapa, 1893, Nr. 245.

Citādā tonī kritizēja operu Ādams Ārgals laikrakstā «Baltijas Vēstnesis».¹ Viņš neapšaubā šā darba piederību operas žanram, kaut arī uzskata rečitātīvu trūkumu par negatīvu parādību. Operas mūzikā viņš augstāk vērtē tās nedaudzās vietas, kur skaidri jūtams nacionālais kolorīts, un pārmet komponistam nevis mūzikas pārmērību, bet gan nepietiekošu satura atklāsmi. Recenzijā lasām: «[...] Kas zīmējas uz mūziku, tad vislabākās cerības dod pats uvertīras iesākums. Še tūlīt dzirdams motīvs no latv. tdz. «Ej, saulīte, drīz pie dieva», kas mums atgādina viņus klausas laikus [...] Arī koris Nr. 3. mums likās atgādinājam tdz. «Strauja, strauja upe tecēj». Citos numuros un vispārīgi visā operā ne visai atspoguļojas latviešu tautas mūzikas raksturs [...] Vispārīgi bija ievērojams, ka mūzikai trūka vajadzīgos brīžos sparības un tādēļ diezgan nepiepalīdzēja klausītājiem līdzī just drāmas darbību. [...] Tā rečitātīvu, kuriem vajaga drāmas notikumus dabīgi sagatavot, pavisam trūkst. [...] Caur šiem trūkumiem operas darbība top manāmi saraustīta. Ievērojot šos dažādus trūkumus pie vārdiem un mūzikas, mums jāsaka, ka pirmais mēģinājums dažā ziņā nav diezgan izdevies. Tomēr mums jāpriecājas, ka pirmais solis sperts, un cerēsim, ka viņam sekos citi daudz labāk izdevušies.»

«Spoku stundā» tika izrādīta četras² reizes, un, kaut arī šī opera nekļuva par stimulu citu latviešu operu tapšanai (kas pilnīgi attaisnojams apstākļos, kad nebija vēl attīstījušies nepieciešamie priekšnoteikumi latviešu operas uzplaukumam), tomēr tās parādīšanās ir nenoliedzami interesants un ievēribas cienīgs fakts latviešu mūzikas vēsturē.

Ipatnēja vieta latviešu operas vēsturē pieder Ādama Ores operai «Gunda», kas komponēta 1899. gadā.

Ādams Ore (1855—1927) pieder tai mūziķu paaudzei, kas lika pamatus latviešu nacionālās mūzikas attīstībai. Taču viņa daiļrade nekādā ziņā nav pielīdzināma citu tā laikmeta komponistu mantojumam vispirms tieši nacionālās mūzikas jomā. Ā. Ores attīstības ceļš, kas saistīts ar studijām Vācijā, vēlreiz pierāda, ka vācu konservatorijas audzināja savus studentus vāciskā garā, nestimulējot viņu nacionālo savdabību. Atkārtotās sen pazīstama E. Grīga muzikālās audzināšanas aina, ar to starpību, ka norvēģu komponists stingri nolēma atbrīvoties no Leip-

¹ Baltijas Vēstnesis, 1893, Nr. 246, Ā. Ārgals.

² K. Kundziņš «Latviešu teātra vēsture», R., «Liesma», 1968, 309. lpp.

cigas audzināšanas un ielūkojās savas tautas folkloras bagātībās, bet Ā. Ore palika pie tā, kas viņam tika iepotēts studiju gados.

Dzimis Vidzemē, Salacas krastos, Ā. Ore pēc draudzes skolas pabeigšanas turpināja savu izglītību Valmieras skolā. Klavieru spēli viņš bija sācis mācīties jau bērnībā, un mūzika kļuva par viņa dzīves sapni. Lai turpinātu mūzikas studijas, Ā. Ore 20 gadu vecumā dodas uz Rīgu. Rīgā viņš studēja klavieru spēli pie Tibelta un Pabsta. Biogrāfiskās ziņas par Ā. Ori mums ir diezgan trūcīgas. Vispilnīgākās (?) ziņas sniedz Augusta Mežsētas raksts¹, publicēts 1931. gadā. Autors stāsta, ka, pēc profesora L. Bētiņa atmiņām, Ā. Ore bija iestājies Maskavas konservatorijā, bet «nevarēja ieaukt krievu mākslas dzīvē un sabiedrībā». Šī psiholoģiskā neatbilstība Maskavas kultūras dzīvei kļuva par izšķirošu faktoru Ā. Ores tālākajā mūziķa ceļā. Visi latviešu mūziķi, kas mācījušies Krievijas konservatorijās, guvuši studiju laikā varenus stimulus tieši nacionālās kultūras veidošanai. Pilnīgi pretēji tas bija ar Ā. Ori. Ar sava brāļa Teņa Ores palīdzību, kas bija advokāts Rīgā, Ā. Ore aizbrauca uz Berlīni, kur studēja klavieru spēli pie T. Kullaka, pēc īsa laika aizbrauca uz Štutgarti, kur studēja kompozīciju un ērģeļu spēli pie prof. Faista. Ap 1882., 1883. gadu Ā. Ore pārcēlies no Vācijas uz Itāliju, kur Neapolē turpinājis savas studijas ērģeļu spēlē. Drīz pēc tam viņš sācis savus ceļojumus, koncertēdams kā ērģeļu virtuozs daudzās Eiropas valstīs — Krievijā, Vācijā, Austrijā, Itālijā, Šveicē, Hollandē. Viņa koncerti dažādu pilsētu presē tika ļoti augstu novērtēti. Piemēram, 1888. gadā pēc koncertiem Berlīnē kritiķis I. Krauze laikrakstā „*Reichsbote*” rakstīja: «Izrādījās, ka Ādamam Orem līdzīgu mākslinieku ļoti maz, un gadījums kādu mākslinieciski nobriedušu ērģeļu virtuozu dzirdēt ir patiešām rets.» Bet, lūk, ko apmēram tai pašā laikā teicis Jurjānu Andrejs par Ā. Ori savā referātā par latviešu mūzikas attīstības ceļiem, kas tika nolasīts 1891. gadā.

«No visiem latviešu mūziķiem Ā. Ores k. visvairāk laidis klajā dažādu ražojumu, bet neviens no mūsu mūziķiem nav izrādījis savā darbā tik daudz diletantiskas paviršības. Gandrīz visas tautas dziesmas Ores k. ar savu komponista roku sabojājis, un tādēļ Ores k. nosaucams par latviešu tautas dziesmu deformētāju.» Par Ā. Ores oriģināldarbiem Jurjānu Andrejs saka:

² Izglītības Ministrijas Mēnešraksts, 1931, 3. burtnīca.

«Viņa brīvās kompozīcijas ir tiešām brīvas no katras oriģinalitātes, tanīs atrodami pazīstami vācu sentimentālu tautas dziesmu vai triviālu danču motīvi.»¹

Sajā iznīcinošajā kritikā uzmanību saista divi momenti: pirmkārt, Ores tautas dziesmu apdarēs Jurjānu Andrejs saskata latviešu folkloras deformēšanu, un, otrkārt, viņa oriģināldarbos viņš dzird vācu sentimentālo dziesmu vai triviālu danču atskaņas. Abi šie momenti var būt izskaidrojami tieši ar to, ka vācu muzikālās audzināšanas rezultātā Ā. Ore nav izjutis latviešu tautas mūzikas specifiku, kaut arī pievērsies folkloras melodiju apdarināšanai.

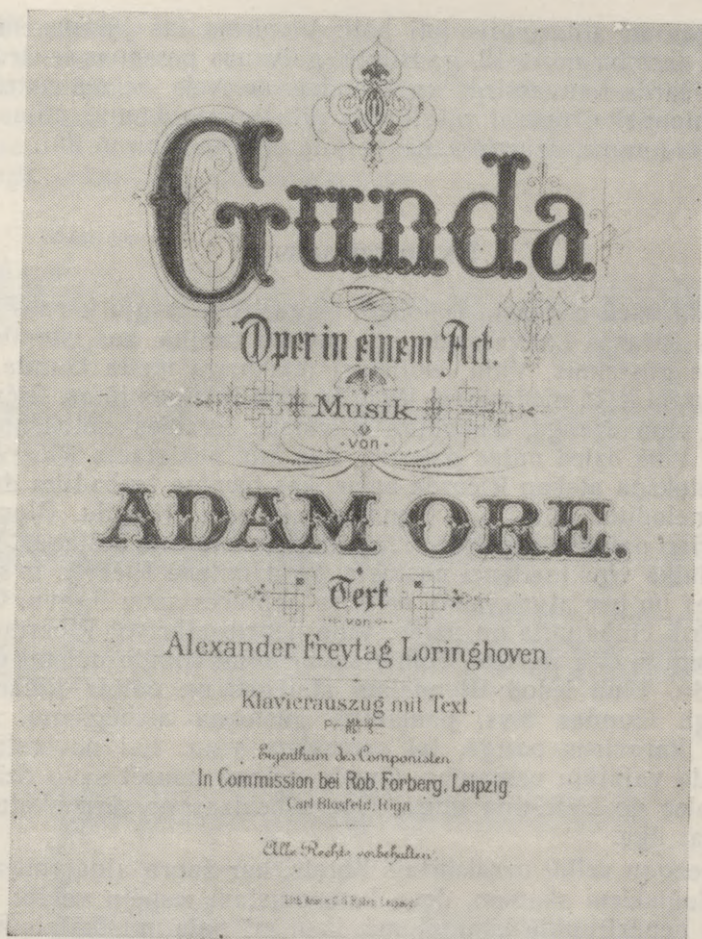
Salkani sentimentāls raksturs valda Ā. Ores solodziesmās, kas rakstītas galvenokārt ar vācu tekstiem. Arī klavieru miniatūrās redzama muzikālo tēlu pelēcība un eklektika. Lielākais viņa klavierdarbu skaits ir programmatiskas miniatūras — pēc nosaukumiem visbiežāk saistītas ar dzimtenes tēmām, piemēram, «Dinaburgas Grīvas piemiņai», «Pie Daugavas», «Zem senču ozola», «Dziesma no Burtnieku ezera», «Kāzas uz laukiem». Bet mūzikā nav nekā, kas atsegtu nosaukuma būtību, absolūti nekādu sakaru ar latviešu folkloras elementiem. Ja vienā otrā vietā parādās latviešu tautas dziesmu intonācijas, tad tās pilnīgi sakropļotas ar nepiemērotu harmonizāciju un faktūru. 1890. gadā izdota Ā. Ores «Jaunā dziesmu rota» («Tautas dziesmas un brīvas kompozīcijas vīru koriem»)². Arī šis krājums pierāda, ka Ā. Ore stipri atpalicis no sava laikmeta, kaut gan dažas apdares ir izdevušās un pat atskaņotas dziesmu svētkos, piemēram, «Kur tu augi, daiļa meita» (III dziesmu svētkos).

Taču Ā. Ore daudz komponējis, un, acīm redzot, viņa profesionālā tehnikā pakāpeniski augs. Viņa skaņdarbi tika publicēti galvenokārt Vācijā, kur viņam izveidojās zināma autoritāte. Sevišķi daudz publicētu darbu ir ērģelēm (*Andante cantabile*, op. 15; Fantāzija «O, Sanctissima», op. 25; «Konzertsatz», op. 36; Korāļu fantāzija, op. 55, u. c. — gandrīz visi publicēti Berlīnē).

Vācijā savu pirmuzvedumu piedzīvoja arī Ā. Ores viencēliena opera «Gunda», komponēta ar Aleksandra Freitāga Loringhovenā tekstu vācu valodā. Tā pabeigta 1899. gadā un tajā pašā gadā uzvesta Berlīnē diriģenta Lafita vadībā; 1902. gadā «Gunda» uzvesta arī Vīnē, Leipcīgā un Odesā.

¹ «Baltijas Vēstnesis», 1891, Nr. 171.

² «Jaunās dziesmu rotas» 2. burtnīca parādījās 1899. g.



Ā. Ores operas klavierizvilkuma titullapa

Tālākie pētījumi ved mūsu muzikologus uz Odesu, kur, iespējams, varētu atrast kādas atsauksmes presē par «Gundas» uzvedumu; pagaidām mūsu rīcībā ir tikai operas klavierizvilkums, kas izdots Leipcigā.

Opera «Gunda» liecina, ka tās autors ļoti labi pazinis vācu romantisko operu un sevišķi sekojis R. Vāgnera paraugam,

kaut gan to atdarinājis ļoti bāli. Vispirms tas jūtams sižeta izvēlē: darbība noris 12. gadsimtā, galvenās personas — trubadūri Ričards Lauvassirds un Blondels de Nels. Sižetā netrūkst arī romantiskai operai raksturīgu jūtu un notikumu: mīlas un naida sadursme, uzpurēšanās mīļotā cilvēka labā u. tml.

Iss operas saturs

Kādā vācu cietoksnī ieslodzīts sagūstītais angļu karalis trubadūrs Ričards Lauvassirds, bet neviens nezina, kas īstenībā ir jaunais gūsteknis. Viņu iemīlējusi pilskunga meita Gunda, un viņas mīla it kā modinājusi Ričarda sirdī līdzīgas jūtas. Ričardu meklē viņa draugs, trubadūrs Blondels. Ieradies cietokšņa tuvumā, viņš dzied mīlas dziesmu, kas labi pazīstama Ričardam. No cietokšņa atskan Ričarda balss, kas turpina trubadūra dziesmas melodiju. Zinot par Gundas mīlu pret Ričardu, Blondels lūdz viņu palīdzēt atbrīvot karali, dabūt cietokšņa atslēgas. Tajā pašā laikā viņš meitenei pastāsta, ka dzimtenē Ričards ir sadelinājies un pēc atgriešanās no kara apprecējis savu līgavu. Gundas sirdī cīnās mīla un naidis. Viņa negrib atbrīvot Ričardu, lai viņu iegūtu cita sieviete. Tomēr uzvar mīla: Gunda nolemj glābt Ričardu. Viņa iedod Blondelam atslēgas un palīdz Ričardam aizbēgt. Gundas tēvs, pamanījis gūstekņa aizbēgšanu, sauc savus karavīrus palīgā, lai sameklētu viņu. Lai novērstu no Ričarda vajātāju uzmanību, Gunda nolemj upurēt savu dzīvību un nolec no cietokšņa mūra. Opera beidzas ar sēru skatu pie Gundas līķa.

Diezgan veikli uzrakstītais librets, kur žanra ainas mijas ar psiholoģiskiem skatiem, deva komponistam iespēju veidot savu operu nepārtrauktā kāpinājumā, kaut arī pats muzikālais materiāls nekur nesniedzas pāri ļoti viduvējai kvalitātei.

Opera attīstās nepārtraukti, bet tās uzbūvē var manīt it kā trīs posmus: pirmais posms, kur pārsvarā žanra skati un dominē vīrišķīga rakstura mūzika; otrais — intīmie skati ar liriskas lielāko īpatsvaru; trešais — dramatiskā operas kulminācija un atrisinājums. Katrs no šiem posmiem savukārt iedalīts atsevišķos skatos, kas veidojas pēc kontrasta principa. Tas gan darbībā, gan mūzikā ienes dažādību, kaut arī ne raibumu, jo ir zināmi mūzikas elementi, kas piešķir vienotību. Tā pirmais posms, kur valda vīrišķīga rakstura tēli, rada žanrisku fonu un

netieši raksturo Ričarda varonību. Darbība notiek Svētās Marijas svētkos. Skan tautas koris, kas gaišās krāsās dzied par dabas skaistumu. No baznīcas atskan meiteņu koris, bet uz tā fona karavīri lūdz savu biedru Kuno pastāstīt viņiem par Ričardu. Kuno stāstā izaug vīrišķīga tēma, kas operā iegūst Ričarda varonības vadmotīva nozīmi.

Maestoso

f

Von Lö - wen - herz dem Hel - - - - den, von

f

Ri - - chard stolz und stark,

Jau šī tēma viena sniedz zināmu priekšstatu par «Gundas» mūziku: tēmas raksturs pauž varonību, bet nav te nekā savdabīga, individuāla — mūzikas materiāls veidojas no nosacītiem «varonības» elementiem — fanfarveidīgām intonācijām, punktētiem ritmiem, akordu faktūras.

Sis vīrišķīgais raksturs valda visā operas pirmajā posmā, bet jau šeit kontrastu ienes Gundas īslaicīga parādīšanās, kur veidojas pilnīgi cita rakstura — maiga un liriska mūzika. Gundas mūzikas divi fragmenti parādās starp vīru kora un solo dziedājumiem, tā radot zināmu nosacītu «rondo» ar ievadu. Kaut arī mūzika nekur neatkārtojas tieši, tomēr kareivīga rakstura tēmas veido «refrēnu».

Gundas mūzikā valda plūstošas melodijas, tai raksturīgs 6 taktmērs un viļņveida kustība pavadījumā. Raksturīgs piemērs ir iss ariozo, kur Gunda pauž savu milu pret nezināmo gūstekni. Tā ir viena no operas skaistākajām melodijām, taču tā negūst īstu attīstību.

Andantino
Gunda

Ich füh-le mich ge-fes-selt durch dei-nes Au-ges

Strahl, o na-men-lo-se Won-ne, o na-men-lo-se Qual!

Visi līdzšinējie skati tikai sagatavoja operas galvenos notikumus, kas sākas ar Ričarda parādīšanos (pilskungs atvedis viņu pastaigā). No šejienes var runāt par operas otro posmu, tās liriskāko ainu, kur dota visu galveno personu (Ričarda, Gundas un Blondela) ekspozīcija. Sākumā šeit skan Ričarda dziedājums, kas apjoma ziņā tuvs divdaļīgam ariozo; vidusposmā samērā plaši veidots Gundas un Ričarda skats, kas noslēdzas ar mīlas *duettino*; beigās — Blondela mīlas dziesma, visvairāk izvērsta operas solodziedājums.

Ričarda ariozo saturs — īslaicīgs prieks par iespēju redzēt sauli un skumjas par savu likteni. Mūzikas izteiksmes ziņā nozīmīgāka ir dziedājuma otra puse, kas pauž Ričarda skumjas.

Allegro
♩ = ♩.

Dul - - dend muss ich wei - - - ter

le - - ben, wenn dies Da - - sein le - - ben heisst,

Skatam, kurā darbojas Gunda un Ričards, ir nepārtraukta caurviju attīstība. Sākumā tas ir dialogs, tad to pārtrauc jūsmas pilns Gundas ariozo, kas pauž viņas laimi, un beidzot attīstās

neliels *duettino* — mīlas un laimes kulminācija. Nošu piemērā redzams šā *duettino* noslēguma posms.

Moderato

das wirft in Ker-ker-räu-me den hell-sten, hell-sten

das wirft in Ker-ker-räu-me den hell-sten, hell-sten

Strahl zu-rück, den hell - - - sten, hell - - - - sten

Strahl zu-rück, den hell - - - sten, hell - - - - sten

ff *Tutti*

Strahl zu - rück.

Strahl zu - rück.

Kad Ričardu aizved uz cietoksni (pirms tam skanēja neliels Ričarda, Gundas un viņas tēva tercets), Gunda paliek viena. Viņa ir laimīga, taču viņas laimi pauž diezgan salonīga rakstura mūzika, un šeit sevišķi jūtams tas Ā. Ores mūzikas stils, kuru tik iznīcinoši kritizējis Jurjānu Andrejs.

Moderato
Gunda

Er liebt mich, er liebt mich, das ist Lebens-

won - ne, er liebt mich, er liebt mich,

Seko viens no svarīgākajiem operas numuriem — aiz skatuves skan Blondela trubadūru mīlas dziesma, kas komponēta samērā plašā trīsdaļīgā formā. Pats komponists atzinis šo dziesmu par operas pirmās puses noslēguma kulmināciju. Dziesma beigusies, pēc tam skan vairākas orķestra taktis, kas veido paplašinātu kadenci, un seko autora remarka: «Operas 1. daļas beigas».

Blondela dziesma — arī viens no ļoti raksturīgiem «Gundas» mūzikas paraugiem. Nevar kategoriski apgalvot, ka tā ir slikta mūzika, bet tikpat grūti teikt, ka tā ir laba. Tā ir bāla, neindividualizēta «romantiskā pacēluma» paudēja, kaut arī tā izsauc zināmas asociācijas ar R. Šūmaņa cikla «Sievietes mīla un dzīve» otrās dziesmas sākumu.

Allegro moderato

quasi harpa *mf*

Blondel

Dir, du Schönsteder Schö - nen, dir er - tö - net mein Lied,

du nur ah - nest das Seh - nen, das mir die See - le durch zieht.

Pēc Blondela parādīšanās uz skatuves sākas dramatiski notikumi. Blondels dzirdējis Ričarda balsi, viņš jūt Gundas simpātijas pret savu karali un lūdz viņas palīdzību. Gundas svārstības, viņas lēmums glābt Ričardu, bēgšanas moments, Gundas tēva aicinājums karavīriem meklēt bēgli, Gundas pašnāvība — visi šie notikumi seko cits citam ļoti straujā tempā. Muzikālā ziņā nozīmīgākais fragments šeit — Gundas dziedājums, kad viņa pārvarējusi naidu un grib glābt Ričardu. Nepretendējot uz sevišķu dziļumu, šī mūzika tomēr saista ar savu iekšējo siltumu.

Andante tranquillo

Gunda
Das Gu - - te siegt in schwe - - - rem

Kamp - fe, und des Ge - be - - tes hei - li - ge Macht,

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a soprano or alto register, with lyrics in German. The piano accompaniment consists of two staves, with the right hand playing chords and the left hand playing a more active line. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4.

Operas darbība noris svētku dienā. Tas deva komponistam iespēju parādīt visus dramatiskos notikumus uz svētku fona. Skan ērģeles, Gundas sāpju pilnās pārdomas pārtrauc mierīgs korālis, kas atskan no baznīcas (nepārmetīsim autoram, ka 12. gadsimta dievkalpojumā skan korāļi, kas parādījās tikai 16. gadsimtā, jo cik tādu muzikālu anahronismu nav arī lielāko garu skaņdarbos!), un šis paņēmiens, kaut arī nav jauns, tomēr liecina par autora prasmīgu muzikālās dramaturģijas izmantošanu.

Operas mūzikā skaidri jūtama tās autora atkarība no Vāģnera operas tradīcijām. Neviens operas dziedājums nav apzīmēts ar nosaukumu «ārija», «dziesma», «ariozo», «duets» vai tml., kaut arī šie noapaļotie dziedājumi ir sastopami — pārsvarā gan ļoti lakoniski, bet lielā skaitā. Ļoti jūtama ir izvairīšanās no noslēgtām formām, kas panākts ar pārtrauktām kadencēm, kaut arī šīs kadences, kā arī vairākas modulācijas un novirzieni ir ne visai veikli un dažreiz skan samāksloti. Vietām operas «vāģnerismi» gūst pārāk skaidru muzikālu asociāciju spēku, kā, piemēram, harmoniskā secība, kas ar attiecīgo melodiju pārāk tieši atgādina likteņa motīvu no «Valkīras».

Le . . bens . qual !

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a soprano or alto register, with lyrics in German. The piano accompaniment consists of two staves, with the right hand playing chords and the left hand playing a more active line. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4.

Nepārprotama ir arī Ā. Ores tendence izmantot operā vadmotīvus. Ir jau atzīmēta maršveidīga vīrišķīga tēma, kas gūst operā Ričarda vadmotīva nozīmi (sk. piem. 187. lpp.). Pirmo reizi tā skan Kuno stāstā un raksturo Ričardu.

Vēlāk šī pati mūzika, katreiz variētā veidā, parādās, kad Blondels izsaka cerību atrast cietoksnī savu karali (klavierizvilkuma 44. lpp., kur atskan tikai harmonijas kontūras akordos), kad Blondels atklāj Gundai, kas ir cietokšņa gūsteknis (48.—49. lpp.), kad Ričards iznāk no cietuma un Blondels apveic viņu (61. lpp.).

Vēl lielāka nozīme ir trubadūru mīlas dziesmai, kas skan operā vairākās vietās.

Kad Blondels grib pārbaudīt, vai pareiza viņa nojauta, ka Ričards atrodas šajā cietoksnī, viņš sāk dziedāt šo dziesmu un dzird Ričarda balsi, kas cietoksnī turpina pazīstamo melodiju (46. lpp.); parādoties pēc tam, kad ar Gundas palīdzību viņš ticis brīvībā, Ričards laimīgs dzied, ka dzirdējis Blondela balsi un pazinis dziesmu (62. lpp.); aiz skatuves šī dziesma skan arī operas finālā pēc Gundas pašnāvības, veidojot kontrastu traģiskajai situācijai uz skatuves (71. lpp.). Visos šajos gadījumos trubadūru mīlas dziesmai bija vispārināts, bezpersonisks raksturs, taču dziesmas pamata intonācija, gan variētā veidā, kļūst par Gundas jūtu paudēju. Pēc tam kad Blondels izstāstījis Gundai par Ričarda līgavu, Gunda pārdzīvo sāpes un vilšanos. Nupat taču Ričards ir runājis par savu mīlu uz viņu, Gundu. Vai var mīlēt tādu cilvēku? «Nē, nevar, un tomēr es mīlu,» saka Gunda, un šajos vārdos skan atbalss no trubadūru mīlas dziesmas.

Andante

rit.

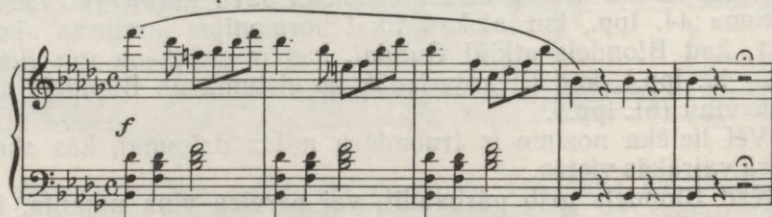
es ist un - mög - lich und doch, ich lie - be ihn,

rit.

Pārvarējusi savas šaubas, mīlas un naida cīņu, Gunda nolemj glābt mīļoto cilvēku. Un, kaut arī Gundas dziedājumā nav nekā

kopīga ar trubadūru mīlas dziesmu, viņas jūtas pauž orķestra noslēguma taktis, kurās skan šis dziesmas pamatmotīva variants.

Andante tranquillo



Zīmīgi, ka komponists atkārtojis šo pašu tēmu operas noslēgumā, piešķirot tai jo svarīgu idejiskās ieceres paudējas nozīmi.

«Gunda» nepārprotami liecina par latviešu komponistu straujo profesionālo izaugsmi. Žēl, ka šo operu nevar ierindot to skaņdarbu sarakstā, kas veicināja latviešu mūzikā nacionālo virzienu, bet sava nozīmīga vieta latviešu mūzikas vēsturē «Gundai» tomēr ir, jo tāda opera varēja rasties tikai tad, kad latviešu mūzikas kultūra bija sasniegusi jau noteiktu profesionālās attīstības pakāpi.

«Spoku stundā» un «Gunda» pieder divām pilnīgi dažādām operas sfērām. Pirmā no tām — mēģinājums radīt latviešu dziesmu spēli, otrā — vācu romantiskās operas bāla atbalss. Šķiet, ka latviešu nacionālās mūzikas attīstībā J. Ozola operai lielāka nozīme, jo, lai gan te jūtama naivitāte, mēs redzam pievēršanos tautas sadzīvei un kaut daļēji — tendencei balstīties uz latviešu folkloras elementiem, turpretī Ā. Ores mūzika, runājot Jurjānu Andreja vārdiem, «brīva no katras originalitātes». Sacerētas 19. gs. beigās, abas šīs operas veidoja tikai pirmos soļus ceļā uz sarežģītā operas žanra apgūšanu.

20. gadsimts sākās ar ļoti strauju latviešu mūzikas uzplaukumu. Jurjānu Andrejam un Jāzepam Vitlam pievienojās jauno komponistu grupa, kas radīja apvērsumu latviešu nacionālās mūzikas jomā. E. Dārziņš, E. Melngailis, A. Kalniņš, J. Zālītis, Jānis un Jāzeps Mediņi, Jānis Reinholds — lūk, latviešu komponistu kuplā saime jaunā gadsimta sākumā. Stipri izaudzis profesionālisms, individuālo rokrakstu dažādība, arvien dziļāka kļuvusi

iejušanās nacionālās mūzikas specifikā, vērojama žanru amplitūdas paplašināšanās daiļradē un paralēli — nepārtraukta atskaņotāju mākslinieku izaugsme. Parādījās vesela plejāde dziedātāju, instrumentālistu, diriģentū — visi šie apstākļi neizbēgami stimulēja interesi par operas žanru. Sevišķi kaisli par operu sapņoja E. Dārziņš. Runājot J. Zāliša vārdiem, viņa «ilgu zvaigzne arvien bija opera». J. Zālītis izskaidro šo apstākli ar E. Dārziņa tieksmi runāt savā mākslā ar visplašākajām tautas masām. Viņš raksta: «... Dārziņš izvēlējies operu un nevis absolūtu mūziku, jo viņam gribējās vairāk runāt uz tautu. Atceros, ka viņš pagājušajā pavasarī, spēlējams dažiem draugiem priekšā kādus fragmentus no «Rožainām dienām» (...) atsaucās uz Čaikovski, kurš teicis, ka grūti esot turēties pretim kārdinājumam runāt ar plašākām laužu masām. Un arī viņš sajūtot šo kārdinājumu.»¹ Pēc J. Zāliša liecības, E. Dārziņam bija vairākas operu iecerēs. Starp sīžetiem, kurus viņš bija paredzējis savām operām, bija Poruka «Pērļu zvejnieks» un Čehova drāma «Ivanovs». Taču viņš paspēja savas dzīves pēdējos gados pievērsties tikai vienam sīžetam — E. Vulfa lugai «Rožainās dienas». Komponists sācis strādāt pie savas operas 1908. gada vasarā, turpināja to 1909. gadā un sevišķi intensīvi — 1910. gada vasarā. Nāve pārtrauca šo darbu, operai paliekot nepabeigtai. Tās materiālu lielākā daļa pazaudēta pirmā pasaules kara gados. Pēc tām nedaudzajām lappusēm, kas ir saglabājušās, mēs varam gūt zināmu priekšstatu par iecerēto operu. Šo priekšstatu apstiprina J. Zālītis, kam bija pazīstama «Rožaino dienu» mūzika. «Nevar teikt, ka šis pirmais operas mēģinājums, kad tas nāktu gatavs, varētu jau sacensties ar šī laika augsto operas tehniku, taču mums, latviešiem, tas arvien būtu liels ieguvums. Ja Dārziņam būtu lemts ilgāk dzīvot, mums «Rožainās dienas» būtu tikpat mīlas mūsu latviešu operu repertuārā kā viņa dziesmas.» Operas mūzikā valda Dārziņam tik tipiskā nemākslotā sirsnība, vienkāršība un siltums.

E. Vulfa luga «Rožainās dienas» parādījās uz latviešu teātru skatuvēm 1906. gadā. 16. aprīlī lugu uzveda II Rīgas riteņbraucēju biedrībā, 16. jūlijā «Apollo» teātrī, 1907. gada 26. augustā — Rīgas Latviešu teātrī. Lugas sīžetā Dārziņu varēja ieinteresēt galveno personu iekšējā pasaule, viņu pārdzīvojumi, kaut arī pati luga ir diezgan vāja.

¹ J. Zālītis. «Par Emīlu Dārziņu», publicēts «Dzimtenes Vēstnesī», 1910, Nr. 197.

Iss lugas saturs

Inženiera Āra vasarnīcā dzīvo viņa sieva Erna, Ernas māsa Oļa un Āra māte. Erna satikusi dziedātāju Štrālu un iemīlējusi viņu. Māte sāpīgi pārdzīvo dēla likteni, jo viņš kaislīgi mīl savu sievu. Oļa atklāj mātei savu noslēpumu — viņa jau sen mīl savas māsas vīru un ir gatava savā mīlā aizmirst sevi, lai tikai dzīvotu blakus mīļotajam cilvēkam. Oļu mīl gleznotājs Upīts, bet Oļa noraida viņu, jo viņas sirds pieder citam.

Māte uzrakstījusi vēstuli savam dēlam, kurā aicina viņu atbraukt, lai neļautu Ernai aiziet ar Štrālu. Ārs atbrauc un redz, ka Ernas mīla pret viņu zudusi. Viņš ir ar mieru dot viņai pilnīgu brīvību. Kaut arī Erna saprot, ka nedrīkst atstāt savu vīru, kas ir smagi slimš ar tuberkulozi, Ārs viņas žēlastību noraida un lūdz viņu pēc iespējas ātrāk aizbraukt. Viņa veselības stāvoklis spēji pasliktinās, sākas plaušu asiņošana, un Oļa ir kļāt viņa dzīves pēdējos mirkļos.

Lugas darbība notiek vasarā, kad apkārt plaukst ziedi, no šejienes arī nosaukums «Rožainās dienas». Visu atmosfēru caurauž Dārziņam tik tuvās elēgiskās jūtas.

Luga ir rakstīta prozā, tur daudz liekvārdības, un operas libretam varēja derēt tikai sižeta pamatlīnija. Operas libretam bija nepieciešams pilnīgi jauns teksts, un to uzņēmās izveidot dzejnieks Kārlis Jēkabsons. Savās nublicētajās «Atmiņās par Emīlu Dārziņu», kas glabājas Raiņa muzeja rokrakstu fondos, K. Jēkabsons raksta:

«Emīls Dārziņš gribēja komponēt kā operu Ed. Vulfa «Rožainās dienas», un es uzņēmos prozas tekstu pārtulkot operai nepieciešamā dzejā un pantos [...] Teksta pārmodulēšana veicās labi, un komponists par padarīto darbu bija ārkārtīgi sajūsmīnāts. Te nu izrādījās, ka vēlāk, kad komponists jau faktiski sāka strādāt pie mūzikas, mans dzejējums apmierināja viņu vairs tikai pa daļai. No Ed. Vulfa «Rožainām dienām» bija palicis vienīgi virsraksts un personu vārdi, bet viss pārējais jau kaut kas pavisam cits (un pa labai daļai izvests dekadentu gaumē). Būtība komponistam bija pieņemama, jo iebildumi viņam radās vienīgi pret atsevišķām vietām [...] Gandrīz visās sarunās viņš bija uzsvēris savu moderno gaumi, un droši vien to apliecināja arī viņa tieksme komponēt A. Čehova «Ivanovu», bet tagad izrādījās, ka E. Dārziņš jūsmo par mēnesnīcas naktīm, un sakarā ar to saņēmu komponista rājienu, ka esmu aizmirsis tekstā iepīt kārtīgu nakts serenādi. Emīls Dārziņš, ar kuru ik dienas satikos,

atsūtīja man rakstisku vēstuli, deva visus vajadzīgos padomus un atzīmēja arī noteiktu pēdu skaitu, kā serenāde jāuzraksta. Man nekas vairāk neatlika kā sekot vienīgi visiem komponista noteikumiem, un līdz ar to, kā I cēliena mūzika nāca gatava, tekstā bija notikušas smagas un svarīgas reformas. Mūzikā, tāpat kā dzīvē, Emīlam Dārziņam bija pašam savas noteiktas idejas, kuras droši vien visspilgtāk taptu redzamas «Rožaino dienu» uzvedumā, bet par dziļu nožēlošanu operai bija tikpat nelaimīgs liktenis kā pašam komponistam.»

Visos publicētajos materiālos par E. Dārziņu lasām, ka opera «Rožainās dienas» bija gandrīz pilnīgi gatava uzmetumos, bet aizgāja bojā pirmā pasaules kara laikā. Dārziņa māte saglabāja operas partitūras uzmetuma 24 lappuses, kas pašlaik glabājas Raiņa Literatūras muzeja rokrakstu fondā (izplatītā versija par šo lapu atrašanos J. Zāliša arhīvā ir kļūdaina). No operas fragmentiem tika publicēta vienīgi «Mātes dziesma» (pirmo reizi — žurnāla «Mūzikas Druva» pielikumā 1912. g. 9. burtnīcā). Mūsu rīcībā pašlaik ir «Mātes dziesma», nepublicēta «Serenāde» un uzmetums no 9. līdz 32. lappusei. Uzmetums, rakstīts ar zīmuli, ir īpatnējs klavierizvilkums ar atsevišķiem norādījumiem par attiecīgas vietas instrumentāciju. Teksts notis nav atzīmēts, tāpēc var tikai aptuveni saprast, kāds ir šā fragmenta saturs.

E. Vulfa luga ir publicēta, un ar to var iepazīties pilnā veidā, toties K. Jēkabsona librets līdz šim nekur nav atrasts. Ja mūsu rīcībā būtu librets, veidots dzejā, tad atšifrēt Dārziņa mūziku būtu pavisam viegli, jo operas uzmetumā ir atzīmēti atsevišķu personu iestāšanās momenti.

Uz skatuves sākumā darbojas māte un kalpone, tad ienāk Upīts — notiek viņa saruna ar māti. Seko Upīša serenāde, tad ierodas Štrāls. Seko īsa Upīša un Štrāla saruna, un ar to beidzas lappuses, kas saglabājušās no uzmetuma.

Tā kā, spriežot pēc K. Jēkabsona atmiņām, no E. Vulfa lugas «atlicies vienīgi virsraksts un personu vārdi», grūti apgalvot, kāds bija iecerētās operas žanrs. Tomēr var pilnīgi pamatoti iedomāties, ka «Rožainās dienas» bija iecerēta kā kameropera. Personu skaits ir neliels, nekur nav paredzami plaši masu skati vai kāda grandioza attīstība. Pamata jūtas ir liriskas jomā, visur valda intīms noskaņojums, tātad nebūtu šeit vietas citam operas žanram.

Acīm redzot, komponists aktīvi ietekmējis libretista darbu. Kaut arī K. Jēkabsons savās atmiņās raksta, ka «būtība komponistam bija pieņemama, jo iebildumi viņam radās vienīgi pret

atsevišķām vietām», mazliet tālāk viņš konstatē, ka «līdz ar to, ka I cēliena mūzika nāca gatava, tekstā bija notikušas smagas un svarīgas reformas» (pasvītrojums mans. — L. K.).

Par teksta izmaiņām libretā salīdzinājumā ar lugu mēs varam spriest vienīgi pēc Mātes dziesmas. Operā Mātes dziesmai ir šāds teksts:

Viss kluss, ne lapa nekustas,
No ziedoņvēsmas ieaijāta;
Un še cik tumšs; nevienas dvēseles,
Viss izsvaidīts un atstāts brīvā.
Un Ernas vēl arvienu nav,
Kaut sen ir vakars klātu.
Tā svešās rokās laimi jūt,
Ko sava drauga pajumtā tā negrib gūt.
Mans Kārlis bij man puika glīts
Un stalts, un sārts kā jaunais rīts,
Ar acu skatu mundro, brīvo.
Kas vainas bij mums nedzīvot,
Būt laimīgiem un laimi dot,
Kā citi labi ļaudis dzīvo!
Bet tagad... kā viss nu citādi!
Mums laimes saule miglā tīta:
Mans dēls, viņš tālu svešumā,
Un viņa neuzticīgā,
Kas viņu mīlēt solīja,
Pie cita sāniem tagad laimi rod.
Bet man... man sirds vairs miera neatrod,
Man tevis žēl, mans nabags dēls,
Man tevis žēl, mans nabags dēls.

Pēc satura šī «Dziesma» atbilst Mātes monologam lugas pašā sākumā. Bet cik dažādi šie divi teksti! Lai tas kļūtu skaidrs, jāiepazīstas ar Mātes monologu no Vulfa lugas:

«Tāda nekārtība... viss izsvaidīts, savandīts. Kur nu... kā jau teic... mākslinieki... Dzīvojām, kā jau godīgiem ļaudīm pienākas — dieva mierā, kamēr nesāka daudzīties pa māju tie dziedātāji un pindzelētāji... Arī ar «šo» varēja būt mierā... Bet tad uzskūlās tas dziedātājs un beigas visam bija... Ai, ai... Kam nu Kārlim vajadzēja tādu sievu precēt!... Vai tad nu nebija smuku un pie tam vēl bagātu meiču diezgan?... Paņēma, gandrīz vai sacīt, no ielas, apģērba, izgreznoja kā kādu lielmāti, bet šī tev... Paskat nu — kumpoņas ar citu... Ai, ai! (*Paņem sveci un iet pie sienas pulksteņa.*) Paskat nu — pulkstens jau gandrīz desmit... Vairāk kā četras stundas prom no mājas... Kur tad šī tā var iet?... Pazīstamu nekādu te nav, — riņķī zvej-

nieku mājeles vien... Diezin kāds negods vēl — dievs piedod grēkus — var izcelties... Ai, ail»

Bez liekiem komentāriem redzams, cik ļoti poetizēts ir Mātes tēls operā. Viņas teksts atbrīvots no vulgārismiem, no sikumaina mietpilsoniskuma, no īgnuma. Acīm redzot, tādā pašā virzienā bija «pārmodulēts» arī pārējais lugas teksts. Operas uzmetuma fragments ir pārāk īss, lai mēs varētu spriest par darbošos personu muzikālajiem raksturojumiem, jo sevišķi tāpēc, ka šajā fragmentā darbojas blakus personāži, bet Oļa, Erna un Ārs vēl neparādās, un arī Štrāls redzams, tikai satiekoties ar Upīti. Un tomēr dažādu raksturu skicējumus var vērot jau šeit. No visām pārējām personām krasi atšķiras Upīts. Viegļprātīgais un pašpārliecinātais «pindzelētājs» iegūvis savu tonālo un metroritmisko sfēru: viņa dziedājumi ieturēti *Re* un *Sol* mažorā, ³/₄ takstūrā. Melodikā valda gaišas, bet mazliet banālas intonācijas, kas raksturo viņa paviršību.

The image shows two musical score systems. The first system is for the character 'Upīts' and includes parts for 'Fl.' (Flute) and 'Cor.' (Cornet). The second system is for the character 'Māte' and includes a part for 'Fag.' (Bassoon). Both systems are written in G major and 3/4 time. The vocal lines are in treble clef, and the instrumental accompaniment is in bass clef. The score consists of several measures of music with various note values and rests.

Upīts

Cl.

Māte *Upīts*

Cl.

Mātes piebildē iestājas minors, krasi mainās arī intonāciju loks, atgādinot Mātes un Kaļpones sarunu. Ierodoties Strālam, atkal mainās intonācijas, gūstot vīrišķīgāku kolorītu (Vulfa lugā Štrāls raksturots kā cilvēks, kas lepojas ar savu vīrišķīgo spēku). Diemžēl Štrāla partija tik tikko iezīmēta, un operas fragments pārtraucas.

Mātes un Kalpones dialoga tonālā sfērā (*re* minors, *Fa* mažors, *re* minors) pārsvarā divdaļu taktsmērs, ritmiskā kustība ieturēta astotdaļnošu vērtībās, un melodija veidojas skaidri izteiktā viļņveida līnijā ar Dārziņam raksturīgu kāpinājumu līdz kulminācijai un pakāpenisku atslābumu.

The musical score is arranged in three systems. The first system features a vocal line for 'Māte' (Mother) in the upper staff and piano accompaniment in the lower staff. The piano part includes a woodwind line labeled 'Ob.' (Oboe) in the upper staff and a string line in the lower staff. The second system features a vocal line for 'Cor.' (Cornet) in the upper staff and piano accompaniment in the lower staff. The piano part includes a woodwind line labeled 'Cor.' (Cornet) in the upper staff and a string line in the lower staff. The third system features a vocal line for 'Fag.' (Bassoon) in the upper staff and piano accompaniment in the lower staff. The piano part includes a woodwind line labeled 'Cl.' (Clarinet) in the upper staff and a string line in the lower staff. The string line in the third system is marked 'pizz.' (pizzicato). The score is written in 2/4 time and features a melodic line with a wave-like pattern.

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a single melodic line in a treble clef, featuring eighth and sixteenth notes with various accidentals. The middle and bottom staves are grouped as a grand staff, with the middle staff in a treble clef and the bottom staff in a bass clef. The accompaniment includes chords and rhythmic patterns, with some notes marked with a '7' indicating a seventh chord.

Molto più mosso

The second system begins with the tempo marking "Molto più mosso". It features three staves. The top staff has a melodic line with a "7" above the first measure. The middle staff is marked "Kornet" and "Holzbl." and contains several measures of chords. The bottom staff is marked "Fr." and contains a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords. A star symbol (*) is placed above a measure in the bottom staff.

The third system continues the musical score with three staves. The top staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle and bottom staves are grouped as a grand staff, with the middle staff in a treble clef and the bottom staff in a bass clef. The accompaniment features chords and rhythmic patterns, with some notes marked with a '7'.

First system of a musical score. It features a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The key signature has one flat (B-flat). The piano part includes chords and arpeggiated figures. The word "Tutti" is written above the piano accompaniment in the third measure.

Second system of the musical score. It continues the vocal and piano parts. The piano accompaniment includes several measures marked "pizz." (pizzicato), indicating a change in playing technique. The key signature remains one flat.

Third system of the musical score. The piano accompaniment includes several measures marked "arco", indicating a change from pizzicato to arco playing. The word "Maie" is written above the vocal line in the third measure. The key signature remains one flat.

Interesanti šeit attīstīta melodiskā līnija, kurā apvienojas tīra kantilēna ar skaidri izteiktām deklamatoriska rečitātīva iezīmēm. Mēs nevaram pilnībā novērtēt šo deklamāciju, jo nošu rakstā nav teksta, tomēr tendence uz runas intonācijām te nepārprotama.

Viss «Rožaino dienu» uzmetuma fragments veidots nepārtrauktā attīstībā. Acīm redzot, E. Dārziņa iecere bija radīt Čaikovska tipa opermūziku ar attīstītiem arioso veida rečitātīviem, nepārtrauktajā attīstībā ietverot noapaļotus vokālos numurus. Pirmais no tiem — Mātes dziesma; nav gan zināms, kādā veidā šī dziesma bija savienota ar turpmāko attīstību. Turpretī Upīša serenāde ir saglabājusies pilnā veidā, un var skaidri redzēt, kā tā tiek sagatavota un pilnīgi organiski pāriet uz turpmāko darbību (konkrēti — uz skatu ar Štrālu). Operas fragmentā sastopams pilnīgi noapaļots Upīša dziedājums, apzīmēts ar vārdu «serenāde» (bet, līdzīgi visām pārējām epizodēm, bez teksta). Serenāde ir *Do* mažorā, $\frac{6}{8}$ taktmērā, to sagatavo orķestra priekšspēle, kur skan jau serenādes melodijas sākums.

The image shows two systems of musical notation. The first system is for Violin (Viol.) and Arpa (Harp). The Violin part is in the treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It begins with a series of chords and a melodic line. The Arpa part is in the bass clef and starts with a series of chords and a melodic line. The second system continues the Violin and Arpa parts, showing further development of the melodic and harmonic material. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Bet šīs serenādes mūzikai nav nekā kopēja ar to serenādi, kas saglabājusies vairākās kopijās. Tā tika vairākkārt dziedāta un sen pazīstama tieši ar serenādes nosaukumu.¹

Pēc E. Vulfa sižeta nav iedomājams, ka te būtu iespējama vēl viena serenāde. Vispārliciecināšāka hipotēze rodas, pārļausot K. Jēkabsona atmiņas. Tā kā viņš liecina, ka I cēlienā notika «smagas un svarīgas reformas», un speciāli atzīmē, ka komponistam trūka īstas serenādes, varam iedomāties, ka Dārziņš sacerējis divus serenādes variantus, meklējot labāko savas ieceris atrisinājumu.

Re mažora serenāde nav saglabājusies Dārziņa rokrakstā, un vairākas reizes ir izteiktas šaubas par to, vai šās serenādes autors ir pats Dārziņš. Šīs šaubas, šķiet, tomēr nepamatotas. Stilistiski serenādes mūzika ir ļoti tuva Dārziņa rokrakstam, un bez tam ir vairāki faktoloģiski momenti, kas ļauj, bez šaubām, uzskatīt šo serenādi par «Rožaino dienu» fragmentu un pie tam tieši par Upīša serenādi.

¹ Raiņa Literatūras un mākslas vēstures muzejā glabājas serenādes kopija no komponista B. Sosāra arhīva.

Upīša mūzikas sfēra šeit izteikta trijos momentos: 1) serenādes tonalitāte — *Re* mažors — nepārprotami attiecas uz Upīša raksturīgākajām tonalitātēm; 2) taktsmērs $\frac{3}{4}$ — raksturīga Upīša mūzikas iezīme; 3) serenādes intonācijas tuvas Upīša intonācijām sarunā ar māti.

Tempo di Valse lente

The musical score consists of three systems, each with a vocal line and piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Tempo di Valse lente'.

System 1:
 Vocal line: Jūs tik skais - ta, cē - - la, stal - - - - ta,
 Piano accompaniment: The piano part features a steady bass line with chords in the right hand.

System 2:
 Vocal line: kā pār u - pi ie - vas zars! Mir - dzē - da - ma glez - ni
 Piano accompaniment: Continues with similar harmonic support.

System 3:
 Vocal line: bal - ta, it - kā strautā mē - ness stars!
 Piano accompaniment: Concludes the system with sustained chords.

Serenādes piederība Dārziņam jo skaidri saklausāma epizodē ar vārdiem «Tā arvienu», kas asociējas ar dziesmas «Teici to stundu» kulminācijas posmu.

(Tempo di Valse lente)

Tā ar - vie - - nu, tā ar - vie - nu, tā ar - vie - - nu, tā ar -

vie - nu tik pēc jums, pēc jums, pēc jums

mī - lae, mī - lae il - gāe sirds man tvīkst.

Vietā, kas apzīmēta ar *, kopijā ir nevis *mi* minora, bet *Re* mažora akords. Taču šī harmonija nav ticama E. Dārziņa stilā. Acīm redzot, tā ir pārrakstīšanas kļūda. To pierāda arī attiecīgās vietas reprīze, kur harmonija ir šāda:

Ma-na lai - - - me pie - der te - - vim

Ir arī vēl viens pierādījums tam, ka *Re* mažora serenāde («Jūs tik skaista») pieder Dārziņam: tas ir klavieru pavadījums, kur daudzas vietas klavierēm nav izpildāmas, toties autora remarkas norāda attiecīgās vietas instrumentāciju, tāpat kā visā pārējā manuskriptā.

Vai es stā - - vu, vai es e ju,

ca

λ

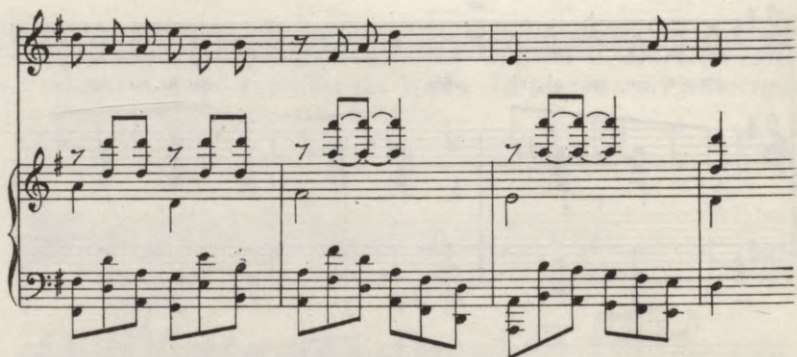
ag-ris vai, vai a-rī vēls, re - dzujū . su dai-ļo

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in G major, with lyrics "ag-ris vai, vai a-rī vēls, re - dzujū . su dai-ļo". The middle and bottom staves are piano accompaniment, with the right hand playing chords and the left hand playing a simple bass line.

se - ju ! Māj man jū - su dār - gais tēls !

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in G major, with lyrics "se - ju ! Māj man jū - su dār - gais tēls !". The middle and bottom staves are piano accompaniment, with the right hand playing chords and the left hand playing a simple bass line.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in G major, with lyrics "se - ju ! Māj man jū - su dār - gais tēls !". The middle and bottom staves are piano accompaniment, with the right hand playing chords and the left hand playing a simple bass line.



Tas ir vēl viens pierādījums, ka mūzikas autors nav apšaubāms, jo tādā veidā ir uzrakstīts viss operas nošu teksts. Sis moments dod mums iespēju kaut daļēji ieskatīties komponista orķestrālajā domāšanā. Kā to pierāda remarkas, Dārziņš instrumentācijā lielu lomu ir iecerējis koka pūšamajiem instrumentiem un mežragiem. Pietiek ieskatīties Mātes un Kalpones sarunā (piem. 203.—205. lpp.), kur orķestra piebalsis uzticētas fagotam un klarinetei, bet harmonija mežragam. Zīmīgi, ka Mātes sarunā ar Upīti (piem. 201., 202. lpp.) viņas frāzes atkal pavada piebalsis fagota un klarnetes tembrā. Sī detaļa ļauj mums iedomāties, ka komponistam bija iecerēti zināmi vadtembri un varbūt pat zināma tembru dramaturģija. Uzmanību saista arī tembru un ritmu dramaturģija jau vairākkārt minētajā Mātes un Kalpones skatā. Kalpones un Mātes intonācijas un arī melodisko līniju attīstība tuvas, gandrīz radniecīgas, un to var izskaidrot ar to, ka abas sievietes runā par vienu tēmu un izsaka līdzīgas domas. Taču abu runātāju tipus pauž citi mūzikas valodas elementi. Vispirms Kalpones vārdi skan nevis minorā kā Mātei, bet mažorā. Galvenais tomēr ir ritmiskais zīmējums un tembrs: Mātes vārdi skan atturīgā mierīgā ritma fonā ar melodiskām piebalsīm (kā jau atzīmēts — fagots un klarnete). Toties Kalpones melodijas fonu rada dejiska rakstura ritmiska figūra trompešu un augstā reģistra koka pūšamo instrumentu (acīm redzot — flautu un oboju) pavadījumā.¹ (Sk. nošu piemēru 203.—205. lpp.)

Interesantu tembru sintēzi rada remarkas Štrāla dziedājumā sarunā ar Upīti. Vīrišķīgo Štrālu raksturo mežraga piebalss, kas

¹ Dārziņa manuskriptā koka pūšamie instrumenti apzīmēti ar vācu vārdu „Holzbläser”, dažreiz metāla pūšamie instrumenti apzīmēti ar vārdu „Blech”.

konsekventi izturēta visa viņa dziedājuma laikā. Taču viņš runā ar Upīti un ironizē par viņu (vismaz šāda ir viņa saruna ar Upīti Vulfa lugā), un šī ironijas dzirksts izpaužas flautas un klarinetes trilleros un vieglā skrējienā uz augšu.

štrāls

Vienīgais operas fragments, kas ir pazīstams publicētā veidā, ir Mātes dziesma. Tā ļauj iepazīties ar operas stilu, jo tai ir daudz kopēju iezīmju ar tiem fragmentiem, kas saglabājušies manuskriptā. Zināma tendence uz deklamatoriskā tipa melodiku, piebalsis orķestri, kas vietām veido duetu ar dziedātāja balsi, — tāda tipa posmi sastopami gandrīz katrā manuskripta lappusē.

«Rožaino dienu» traģiskais liktenis skar ne tikai Dārziņa mantojumu, bet latviešu mūzikas vēsturi vispār, jo nav šaubu, ka ar šo Dārziņa darbu varētu datēt latviešu operas dzimšanu.

Handwritten text at the top of the page, possibly a title or header, which is extremely faint and illegible.

A large, faint table with multiple columns and rows, possibly a ledger or account book. The text within the table is illegible due to fading.

Handwritten text at the bottom of the page, possibly a footer or concluding remarks, which is extremely faint and illegible.

SATURS

<i>N. Grinfelds.</i> Mūzikas dzīve V. I. Ļeņina jubilejas gadā	5
<i>A. Klotiņš.</i> Par mūzikas virzieniem Baltijas padomju republikās	24
<i>S. Stumbre.</i> Dažas folkloras tendences latviešu padomju mūzikā	50
<i>L. Kārklīņš.</i> Daži mūzikas formas jautājumi latviešu jauktā kora dziesmā	61
<i>Dz. Kļaviņš.</i> Latviešu klasiskā kora balāde	91
<i>M. Goldīns.</i> Par nacionālā elementa izpausmi Lūcijas Garūtas oratorijā «Dzīvā kvēle»	108
<i>J. Brauns.</i> Instrumentālās muzicēšanas aizsākumi Latvijas teritorijā	126
<i>L. Krasinska.</i> No latviešu operas vēstures	165

ЛАТЫШСКАЯ МУЗЫКА

Сборник статей

Издательство «Лиезма»

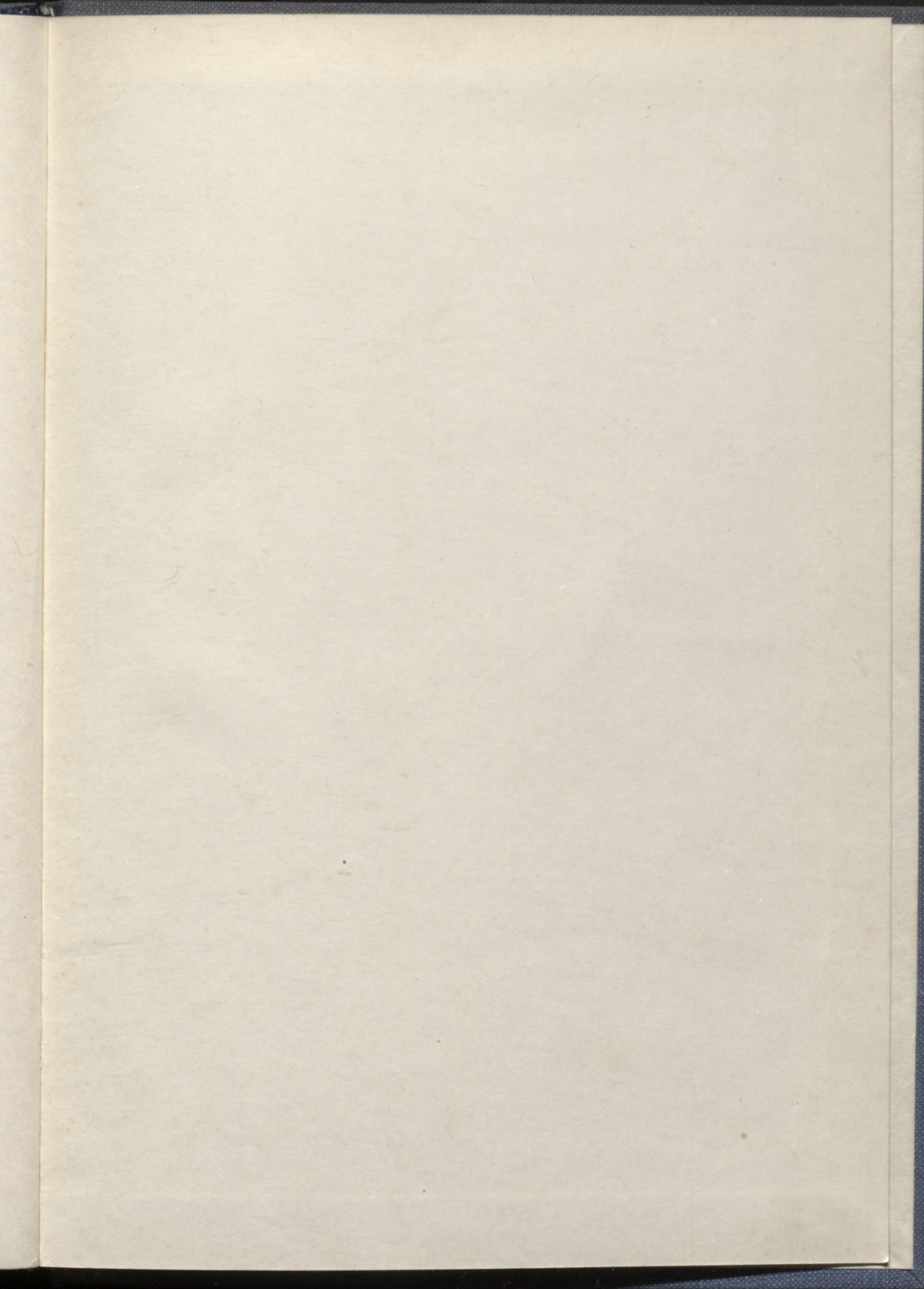
На латышском языке

Redaktore Dz. Bērziņa. Māksl. redaktore Ņ. Šakirjanova. Tehn. redaktore A. Pelikša. Korektore L. Kamene.

Nodota salikšanai 1970. g. 21. decembrī. Parakstīta iespēšanai 1971. g. 14. maijā. Dobspiedes papīrs Nr. 1, formāts 60×84/16. 13,5 fiz. iespiedl.; 12,56 uzsk. iespiedl.; 12,60 izdevn. l. Metiens 2000 eks. JT 19137. Maksā 1 rbl. Izdevniecība «Liesma» Rīgā, Padomju bulv. 24. Izdevn. Nr. 24075MM-1214. Iespiesta Latvijas PSR Ministru Padomes Preses komitejas Rīgas Paraugtipogrāfijā Vienības gatvē 11. Pasūt.

Nr. 11346

1



LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTEKA



0303059971

Kontroleksuplars