Latviešu mūzika

LATVIEŠU MŪZIKA

IV

Latviešu mūzika

RAKSTI PAR MŪZIKU IV

Sakārtojuši A. Darkevics un L. Kārkliņš

Izdevniecība „Liesma"
Rīgā, 1965

Redakcijas kolēģija:
N. Grinfelds, J. Vitoliņš, M. Zariņš
Māksliniece *N. Darkēviča*

Vladimirs Kaupužs
LPSR kultūras ministrs

UZVARAS UN IZAUGSMES GADI

Padomju Latvijas darbaļaudis, atzīmējot savas republikas 25. gadadienu, rūpīgi pārskata tās materiālās un garīgās vērtības, kas gadsimta ceturksni ilgajā, neatlaidīgajā darbā Komunistiskās partijas un Padomju valdības vadībā sakrātas sabiedrības bagātību apcirkņos. Nozīmīgas un lielas ir šīs vērtības. Tās raksturo mūsu dzīves straujo augšupeju pretī gaišajai komunisma rītdienai, izsauc darba darītājos dziļu gandarījumu, iedvesmo tos jaunām uzvarām.

Aplūkojot Padomju Latvijas mūzikas kultūru 25 padomju varas gados, ar pamatotu lepnumu varam konstatēt, ka arī tā guvusi ievērojamus panākumus. Apbrīnojama savā šīsdienas daudzveidībā un kuplumā, dziļi idejiska un augsti mākslinieciska, tā kļuvusi par nozīmīgu mūsu sociālistiskās sabiedrības garīgās dzīves sastāvdaļu.

Padomju Latvijas mūzikas kultūras nepieredzēti straujais uzplaukums atkarīgs no PSKP politikas padomju mākslas attīstības jomā. Partija, augsti vērtēdama mākslas izcilo nozīmi komunistiskās apziņas veidošanā, nemitīgi rūpējas par tās satura padziļināšanu, tematiskā loka paplašināšanu, formas nemitīgu un meistarisku pilnveidošanu.

Mākslas loma komunistiskās apziņas veidošanā nenoliedzami ir liela, tāpēc Komunistiskā partija tās attīstībai ir veltījusi daudz uzmanības, sniegusi lielu palīdzību.

Par vienu no svarīgākajiem priekšnosacījumiem sekmīgai mūzikas kultūras attīstībai jāuzskata muzikālās izglītības problēmas kardināls atrisinājums. Ielūkojoties šajā mūsu mūzikas dzīves jomā, vērojam iepriecinošus rezultātus. Šodien Padomju Latvijā sekmīgi darbojas 41 bērnu mūzikas skola. Zīmīgs šo skolu izvietojums republikā. Mūziku tagad bērni var mācīties ne

tikai lielākajās pilsētās, bet arī Zilupē, Smiltenē, Balvos, Kārsavā, Gulbenē un Limbažos.

Šīm skolām lielu palīdzību sniedz valsts, kas rūpējas par materiālo bāzi un pedagogu kadriem. Protams, arī sociālais faktors — augstais darbaļaužu dzīves līmenis — izšķiroši ietekmē normālu mācību procesu, jo klavieres vai arī citi mūzikas instrumenti strādnieka, zemnieka un inteliģenta ģimenē vairs nav retums.

Padomju Latvijā darbojas arī 7 vidējās mūzikas mācību iestādes, kuru programma ir nesalīdzināmi dziļāka un plašāka par kādreizējo Tautas konservatoriju programmu; mūzikas vidusskolu augsti kvalificētie pedagogi audzēkņiem māca kompozīciju, teoriju, diriģēšanu, dažādu instrumentu spēli, dziedāšanu un mūzikas pedagoģiju. Šīs skolas apgādā valsts, un to studenti saņem stipendijas.

Padomju varas gados Latvijā nodibināta jauna tipa mūzikas mācību iestāde — E. Dārziņa speciālā mūzikas vidusskola. Tās audzēkņu kontingentu veido bērni, kas apveltīti ar izcilām muzikālām dotībām. Šī skola gatavo konservatorijas studentu saimei spēcīgu papildinājumu visās mūzikas specialitātēs.

Jo lielas izmaiņas notikušas arī Jāzepa Vītola Latvijas Valsts konservatorijas dzīvē. Pirmkārt, padomju varas gados atvērtas trīs jaunas nodaļas, kas gatavo mūzikas zinātniekus un teorētiķus, kora diriģentus un mūzikas pedagogus. Otrkārt, konservatorijā darbojas arī neklātienes un vakara nodaļas. Treškārt, konservatorijas mācību programmas pārkārtotas, ievērojot visprogresīvākās — padomju mūzikas zinātnes sasniegumus un sekojot tādu ievērojamu mūzikas mācību iestāžu paraugam kā Maskavas un Ļeņingradas konservatorija. Studentu skaits konservatorijā salīdzinājumā ar pirmspadomju periodu ļoti audzis. Mūsu mūzikas augstskolā par pedagogiem darbojas izcilākie republikas mūziķi, kā arī autoritatīvi mūzikas speciālisti no citām brālīgajām republikām. Bieži vien Padomju Latvijas jaunie mūziķi savas zināšanas pilnveido Maskavas un Ļeņingradas konservatoriju aspirantūrās, bet atsevišķos gadījumos valsts tos komandē arī uz ārzemēm. Tas viss nodrošina talantīgu, ar lielu mūzikas meistarību un dziļu idejiskumu bruņotu mūzikas mākslinieku ieplūdumu mūsu kultūras dzīvē. Tie bagātina mūzikas devumu ar jauniem darbiem, rada spilgtus skatuves tēlus mūzikālajos teātros, papildina konservatorijas un mūzikas vidusskolu pedagogu kadrus, pēta mūzikas zinātņu problēmas, veic organizatorisku darbu.

Republikas skaņražu daiļradei veltīti speciāli apcerējumi, tomēr nevar neminēt padomju varas gados izaugušo komponistu Ģederta Ramana, Oļģerta Grāvīša, Aldoņa Kalniņa, Romualda Grīnblata, Artūra Grīnupa, Valtera Kaminska, Edmunda Goldšteina, Ringolda Ores un citu vārdus. Kopā ar saviem pedagogiem Jāni Ivanovu un Ādolfu Skulti un mūsu skaņražiem Marģeru Zariņu, Jāni Ķepīti, Jēkabu Mediņu, Jāni Ozoliņu, Arvīdu Žilinski, Lūciju Garūtu un citiem tie sekmīgi attīsta tos reālistiskās mūzikas mākslas principus, kuriem pamatus likuši mūsu klasiķi Jāzeps Vītols, Alfrēds Kalniņš, Emīls Dārziņš un Emīlis Melngailis.

Spilgti panākumi iezīmē Padomju Latvijas simfonistu daiļradi. Patiesi milzīga distance gan kvalitatīvā, gan kvantitatīvā ziņā šķir mūsu komponistu daiļradi no latviešu klasiskās mūzikas sasniegumiem šajā žanrā. Filozofisku vispārinājumu un dziļas psiholoģijas piesātinātais Jāņa Ivanova padomju gados nobriedušais simfonisms, Ādolfa Skultes simfoniskās mūzikas sabiedriskais skanējums, Artūra Grīnupa, Romualda Grīnblata un citu jauno simfonistu daiļrade, ko raksturo meklējumi un arī laimīgi atradumi, ar savu žanru un māksliniecisko daudzveidību, tēmu un ideju bagātību kļuvusi par nozīmīgu parādību padomju simfonismā. Tās straujo un daudzveidīgo attīstību visnotaļ labvēlīgi ietekmē simfoniskās mūzikas uzplaukums Padomju Savienībā un tādu izcilu meistaru kā S. Prokofjeva, N. Mjaskovska, D. Šostakoviča, A. Hačaturjana, D. Kabaļevska un citu komponistu darbi. Bet galvenais — mūsu simfonistu daiļradi rosina komunistiskās sabiedrības jauncelsmes process, kas bagātina mūsu skaņražu tēmu un ideju izvēli.

Simfoniskās mūzikas uzplaukumam šodien mūsu republikā ir vislabvēlīgākie apstākļi. Rīga kļuvusi par vienu no ievērojamākajiem simfoniskās mūzikas centriem, kam ir ne tikai Vissavienības, bet pat starptautiska nozīme.

Rīgā sekmīgi darbojas Latvijas PSR Radio un televīzijas simfoniskais orķestris, kurā pāri par 100 mūziķu. Orķestrī blakus atsevišķiem pirmspadomju periodā izaugušiem mūziķiem strādā daudzi konservatorijas pēckara gadu absolventi. Orķestra māksliniecisskais briedums jo sevišķi jūtami audzis tieši pašos pēdējos gados. Liels un vispusīgs ir orķestra repertuārs. Koncertu sezonā ik nedēļu notiek atklātie simfoniskie koncerti, kurus jo kupli apmeklē plašā mūzikas mīļotāju saime. Blakus simfoniskā orķestra diriģentu vecākās paaudzes pārstāvim Leonīdam Vīgneram padomju gados izauguši vairāki jauni, talantīgi

diriģenti, piemēram, visā padomju zemē pazīstamie Arvīds Jansons un Edgars Tons. Bieži viesi Rīgā ir izcilākie padomju diriģenti, kā arī redzamākie Eiropas, Amerikas un citu kontinentu simfoniskās mūzikas interpreti.

Maskavas un Ļeņingradas simfonisko kolektīvu vasaras vieskoncerti Rīgas Jūrmalā jau kļuvuši par tradīciju un mūsu mūzikas kultūras neatņemamu sastāvdaļu.

Pēdējos gados Rīgā viesojušies arī Varšavas, Belgradas, Sofijas, Bukarestes, Budapeštas, Leipcigas un Bratislavas simfoniskie orķestri.

Augstu spriegumu koncertdzīvē ienes tādi izcili padomju mākslinieki kā S. Rihters, E. Gilelss, D. Oistrahs, L. Kogans, M. Rostropovičs un daudzi jo daudzi citi. Bieži pie mums viesojas arī ārzemju instrumentālās mūzikas meistari.

Rīgas koncertzālēs skan padomju autoru, klasiķu, kā arī labāko mūsdienu aizrobežu komponistu darbi. Tas viss palīdz pilnveidot tautas muzikālo gaumi, padara interesantu republikas mūzikas dzīvi, rosina komponistus un izpildītājus mūziķus, dod savu ieguldījumu padomju mūzikas kultūrā.

Padomju varas gados mūsu konservatoriju beigušie mūziķi instrumentālisti guvuši panākumus arī ārpus republikas robežām. Var minēt jaunās, talantīgās pianistes Ilzes Graubiņas spožo uzvaru starptautiskajā J. S. Baha konkursā Leipcigā, konservatorijas studenta-vijolnieka Valda Girska veiksmīgo uzstāšanos «Prāgas pavasara» konkursā, jaunā, talantīgā čellista Māra Villeruša, mežradznieka Arvīda Klišāna un flautista Alberta Racbauma sniegumus. Tas ļauj droši saskatīt mūsu instrumentālās mūzikas gaišo rītdienu.

Atzīstami panākumi iezīmē arī Padomju Latvijas muzikālo teātru darbību aizvadītajos 25 gados. Otrais pasaules karš cirta sāpīgas un grūti aizdziedināmas brūces mūsu operas dziedoņu, baleta solistu, orķestra mūziķu, diriģentu, baletmeistaru un operas režisoru rindās. Viens otrs skeptiķis klusībā domāja, ka kādreizējo Nacionālās operas māksliniecisko līmeni nebūs iespējams sasniegt. Šodien ar pamatotu lepnumu varam atzīmēt, ka Latvijas PSR ar Darba Sarkanā Karoga ordeni apbalvotais Akadēmiskais operas un baleta teātris savā mākslinieciskajā pilnbriedumā ir kļuvis par vienu no spēcīgākajiem šāda veida kolektīviem Padomju Savienībā.

Dabiski, ka laika gājumā no afišām ir izzuduši kādreiz ievērojamu un tautā iecienītu dziedoņu vārdi. Viņu nopelni mūsu mākslas vēsturē ir paliekoši un nenoliedzami. Tomēr padomju

laiks izaudzinājis jaunu spēcīgu maiņu, ar kuru lepojas ne tikai Padomju Latvija, bet kuras panākumi ir atzīti gan visā Padomju Savienībā, gan arī ārzemēs.

Teātrī ir pirmklasīgs solistu ansamblis. Žermēna Heine-Vāgnere, Regīna Frīnberga, Veronika Pilāne, Artūrs Frīnbergs, Aleksandrs Daškovs, Pēteris Grāvelis un citi mūsu operas talantīgie dziedoņi savu meistarību kaldinājuši un izcilu mākslinieciskū pilnbriedumu sasnieguši padomju varas gados. Līdzās viņiem ir arī viņu jaunākie, daudzsološie darba biedri, mūsu konservatorijas pēdējo gadu absolventi — Rita Zelmane, Laima Andersone, Austra Tauriņa, Jānis Zābers, Kārlis Zariņš, Gurijs Antipovs, Oļģerts Krastiņš un citi.

Lielas un pozitīvas izmaiņas notikušas arī teātra baleta trupā. Vecākās paaudzes ievērojamie dejotāji Anna Priede, Arvīds Ozoliņš, Jānis Grauds un citi vai nu devušies pelnītā atpūtā, vai arī, strādājot pedagoģisko darbu Rīgas horeogrāfijas vidusskolā, sniedz savu bagāto pieredzi topošajai dejotāju maiņai. Rīgas horeogrāfijas vidusskola, kuras vadība pašreiz uzticēta pazīstamajam Padomju Latvijas baleta māksliniekam Aleksandram Lembergam, ir pēckara gados kļuvusi par augsti respektējamu mācību iestādi — par mūsu jauno talantu kalvi. Tieši tā devusi mūsu baletam slaveno baleta pāri — Veltu Vilciņu un Haraldu Ritenbergu, tās sienās izaudzis arī PSRS Lielā teātra solists Māris Liepa, Ināra Gintere, Inese Jurgene, Ināra Ābele, Aija Baumane, Artūrs Ēķis, Džons Markovskis, Laimonis Šmits un daudzi citi skolas absolventi, kas ieņem vadošo solistu vietas mūsu teātra baleta trupā. Labu dejotāju un pedagogu papildinājumu baleta trupa ir saņēmusi no Maskavas Lielā teātra horeogrāfijas vidusskolas Palmīras Dzērves, Valentīna Bļinova un Vladimira Cukanova personās. Ļeņingradas baleta skola mūsu trupai devusi Veru Švecovu, Igoru Koškinu un jauno, daudzsološo dejotāju Ausmu Dragoni.

Profesionāli spēcīgais, ar augstu dejas kultūru un izkoptu dejas tehniku apveltītais talantīgo solistu ansamblis un mākslinieciski pilnvērtīgais kordebalets nodrošinājuši mūsu baletam labu slavu un tautas atzinību.

Operas orķestris, kura sastāvā ir spējīgi mūziķi, galvenokārt pēckara gadu konservatorijas absolventi, un arī koris ļauj teātrim sekmīgi risināt vissarežģītākos un atbildīgākos uzdevumus gan operas, gan arī baleta mākslas jomās.

Teātra radošo kolektīvu respektējamo izaugsmi nodrošinājusi prasmīgā mākslinieciskā vadība, kas šodien uzticēta galvenajam

diriģentam Edgaram Tonam. Viņš un viņa darba biedri — diriģenti Rihards Glāzups, Jānis Hunhens un Jāzeps Lindbergs ir kļuvuši par pieredzes bagātiem mūziķiem padomju varas gados.

Par nopietnu un respektējamu skatuves mākslas meistaru ir izaudzis arī teātra galvenais režisors Kārlis Liepa. Droši un prasmīgi teātra baleta trupu vadījusi Helēna Tangijeva-Birzniece ar savu palīdzi baletmeistari Irēnu Strodi.

Artūra Lapiņa vadītie teātra mākslinieki dekoratori Edgars Vārdaunis un Biruta Goģe prot allaž rast efektīgus un izteiksmīgus skatuviskā noformējuma risinājumus operu un baletu izrādēm. Piebilstot, ka kora vadība ir pieredzējušā diriģenta Haralda Medņa rokās, ka trupa nodrošināta ar pianistu koncertmeistaru un baleta pedagogu — repetitoru kadriem, redzam, ka teātrim ir visi priekšnoteikumi raženam darbam.

Teātra repertuārs ir plašs un daudzpusīgs. Var nosaukt M. Musorgska «Borisu Godunovu» un S. Prokofjeva «Karu un mieru», daudzo Čaikovska operu un D. Šostakoviča «Katerinas Izmailovas» uzvedumus, lai gūtu ieskatu par teātra darbu krievu klasiskās un padomju operas novadā. Blakus Mocarta, Rosini, Verdi, Pučini, Bizē, Guno un daudzu citu Rietumeiropas meistaru darbiem mūsu teātra skatuvi rotā R. Vāgnera, R. Štrausa un B. Britena operu uzvedumi. Jo spožu muzikālu un skatuvisku iemiesojumu guvusi mūsu latviešu operas klasikas pērle — Alfrēda Kalniņa «Baņuta». Līdzās tai liela nozīme latviešu padomju oriģināloperas izaugsmē ir bijusi M. Zariņa operu «Uz jauno krastu» un «Zaļās dzirnavas» uzvedumiem. Teātra jauniestudējumi ir A. Žilinska «Zelta zirgs» un O. Grāviša «Audriņi». Vistuvākajā laikā teātra repertuāru papildinās divas M. Zariņa oriģināloperas.

Jau tas vien, ka teātra repertuārā vienlaicīgi ietilpst tādi klasiskā baleta šedevri kā P. Čaikovska «Gulbju ezers», «Apburtā princese» un «Riekstkodis», A. Adana «Žizele» un «Korsārs», kā arī M. Fokina «Šopeniāna» liecina par trupas neierobežotajām iespējām. S. Prokofjeva baleti «Romeo un Džuljeta» un «Pelnrušķīte», A. Hačaturjana «Spartaks», S. Balasanjana «Šakuntala», M. Skoruļska «Meža dziesma» un daudzi citi uzvedumi norāda uz panākumiem padomju autoru darbu apgūšanas jomā.

A. Liepiņa balets «Laima», Ā. Skultes — «Brīvības sakta», R. Grīnblata «Rigonda», kā arī no jauna skatuvei atdzimusī A. Kalniņa «Staburadze» sniedz pilnīgu ieskatu par to, ko teātris devis latviešu oriģinālbaleta attīstībā.

Lielu darbu veicis talantīgais un padomju varas gados izaugušais kolektīvs. Vairākkārt viesodamies Maskavā, Ļeņingradā, Kijevā un Ivanovā, tas vienmēr demonstrējis dziļu mākslas idejiskumu, profesionālās meistarības briedumu un augstu skatuvisko kultūru. Tāpēc šodien teātrim daudz draugu un cienītāju visā mūsu plašajā padomju Dzimtenē. Teātra labo slavu pāri mūsu valsts robežām aiznes daudzie mūsu teātra māksliniekū koncertceļojumi, kā arī tie ārzemnieki, kas viesojas mūsu teātrī.

Zaļoksnējs, pilns vitāla spēka, neierobežotu iespēju, drosmīgu māksliniecisku ieceru, visas darba tautas iemīļots un cienīts šodien ir LPSR Valsts Akadēmiskais operas un baleta teātris.

Padomju vara deva iespēju Rīgā atvērt Operetes teātri. Labākie klasiskās operetes paraugi, padomju autoru operetes un latviešu padomju komponistu oriģinālderbi, tāds šodien ir šī teātra repertuārs. Sevišķi pašos pēdējos gados teātris strauji kāpinājis savu māksliniecisko izaugsmi. Jautra, dzīvespriecīga un saturīga ir kļuvusi šī teātra daiļrade. Jo patīkamāk, ja arī mūsu republikas autoru oriģinālderbi — A. Žilinska muzikālā komēdija «Zilo ezeru zemē» un operete «Dzintarkrasta puiši», E. Īgenbergas «Annele» un N. Zolotonosa «Kad Ādams atvaļinājumā» devuši vērtīgu ieguldījumu teātra panākumu pūrā.

Latviešu augstā kora dziedāšanas kultūra ir vispār atzīta. Līdz mūsdienām tā nostaigājusi garu attīstības ceļu. Padomju varas gados šī tautas iemīļotā muzicēšanas forma ir sasniegusi visaugstāko attīstības pakāpi gan tās sabiedriski politiskajā nozīmībā, gan arī māksliniecīskajā izaugsmē.

Mūsu kora dziedāšanas kultūrai piemīt vairākas būtiski svarīgas īpašības, kas nosaka tās sabiedriski politisko raksturu un māksliniecisko vērtību. Jāpasvītro mūsu kora dziedāšanas dziļais idejiskums un patiesais demokrātisms, kas izpaužas tās nedalāmā kopībā ar darbaļaužu un visas padomju sabiedrības dzīvi, mērķiem. Plašā kora dziedātāju saime dzied par vareno komunisma jauncelsmes laikmetu, padomju cilvēka skaisto un laimīgo dzīvi, tā raženo darbu. Dziesmas slavina Komunistisko partiju — tautas uzvaru un panākumu organizētāju, iedvesmotāju un vadītāju. Padomju patriotisms, tautu draudzība un brālība, cīņa par mieru un citi mūsu sabiedrības ideāli un centieni vienmēr rod dziesmās spilgtu un bagātīgu atspoguļojumu.

Mūsu kora dziedāšanas kultūrai piemīt arī cita nozīmīga un raksturīga iezīme — tās augstā māksliniecīskā meistarība. Te lielu pateicību esam parādā latviešu mūzikas klasiķiem Jurjānu

Andrejam, Jāzepam Vītolam, Emīlam Dārziņam, Alfrēdam Kalniņam un Emīlim Melngailim. Šie skaņraži kora dziesmai ne tikai ierādīja goda vietu savā jaunradē, bet vienmēr bija arī rosīgi un aktīvi kora dziedāšanas kustības organizētāji, vadītāji, tās māksliniecisklā līmeņa kopēji un cēlāji. Padomju Latvijas skaņraži un diriģenti ir rūpīgi šo skaisto un vērtīgo tradīciju glabātāji un pilnveidotāji.

Mūsu valsts, augsti vērtēdama kora kultūras idejisko un māksliniecisko vērtību, tās audzinošo lomu un milzīgo ieguldījumu sabiedrības estētiskajā audzināšanā, visādi atbalsta kora dziedāšanu. Jau minējām, ka mūzikas vidusskolās un konservatorijā tiek gatavoti kora diriģentu kadri. Republikā nodibināti divi profesionālie koru kolektīvi — LPSR Valsts Akadēmiskais koris un LPSR Radio un televīzijas Teodora Kalniņa koris. Valsts koris kļuvis par vienu no mūsu zemes izcilākajiem koncertējošiem kolektīviem, kura repertuārā ietilpst Hendeļa, Baha, Haidna, Mocarta, Bēthovena, Verdi, Čaikovska, Rahmaņinova un citu mūzikas klasiķu oratorijas, kantātes un citi lielās formas darbi. Arī mūsdienu padomju autoru Sviridova, Kabaļevska, Šostakoviča, Zariņa un citu skaņražu lielās formas darbiem kora repertuārā ierādīta goda vieta. Kora repertuārs ir plašs, daudzpusīgs un nozīmīgs gan savā tematiskajā un žanru daudzveidībā, gan arī pārstāvēto autoru, laikmetu un stilu dažādībā. Kopā ar savu māksliniecisko vadītāju un diriģentu Daumantu Gaili šis kolektīvs apceļojis gandrīz visu Padomju Savienību. Kora daiļskanība un spēks, intonatīvā tīrība, dinamiskā un ritmiskā elastība, prasme izcelt skaņdarba satura dziļāko būtību un atklāt stila īpatnības sagādājusi šim talantīgajam kolektīvam slavu un nedalītu atzinību gan Latvijā, gan arī ārpus tās.

Daudz cildinošu vārdu var teikt par Teodora Kalniņa kori. Šī teicamā kolektīva specifiskais nopelns mūsu mūzikas dzīvē saistās ar tā raženo darbu mūsu padomju skaņražu jauno darbu apgūšanā un propagandēšanā.

Blakus profesionālajiem koriem republikā augstu māksliniecisko līmeni sasnieguši arī pašdarbības koru kolektīvi. Vairāki no tiem savu meistarību jau izkopuši gandrīz līdz profesionālu koru māksliniecisklajam līmenim. Diviem pašdarbības koriem piešķirti Republikas Nopelniem bagāto kolektīvu goda nosaukumi (LRAP Kultūras nama Tautas koris L. Vīgnera vadībā un Tautas koris «Dzintars» I. Cepīša vadībā), bet Tautas koru nosaukumi piešķirti 12 jauktajiem koriem, 4 sieviešu un 6 vīru koriem.

Tautas koru kolektīvu repertuārs ir plašs un daudzpusīgs. To piedalīšanās koncertdzīvē aktīva un regulāra. Raksturīgi, ka šādi augstvērtīgi kolektīvi ir izveidojušies ne tikai Rīgā. Tautas koru skatēs un sacensībās Daugavpils, Rēzeknes, Cēsu un Liepājas dziedoņi jo bieži guvuši uzvaras.

Tautas kori tiecas sasniegt mūsu profesionālo koru līmeni, daudzie pašdarbības kolektīvi cenšas savukārt izcīnīt tiesības uz šo goda pilno nosaukumu. Vairāku desmitu tūkstošu lielā republikas kora dziedātāju saime liecina par šīs kustības plašo vērienu.

Šīs masveidīgās kora dziedāšanas krāšņākā izpausme ir Padomju Latvijas dziesmu svētki, kas republikā notikuši jau piecas reizes: 1948. gadā tie bija veltīti Pirmo vispārējo dziesmu svētku 75 gadu atcerei, bet 1950., 1955., 1960., 1965. gadā kuplināja Padomju Latvijas gadadienu svinības.

Šovasar mūsu kori pulcējās Rīgā, lai atzīmētu Padomju Latvijas 25. gadadienu. Šie dziesmu svētki iezīmēja jaunu, augstāku pakāpi mūsu republikas mākslinieciskajā pašdarbībā.

Plaša un bagāta ir Padomju Latvijas mūzikas kultūra. Divdesmit piecos gados tā krāšņi sazēlusi. Tās kopšanā piedalās tūkstošiem un tūkstošiem cilvēku. Tagad var droši teikt, ka visa tauta bauda šīs kultūras augļus mūsu teātros, koncertos, radio un televīzijas pārraidēs, klubos un kultūras namos, kultūras universitātēs un it visā plašajā mākslinieciskajā pašdarbībā. Arvien lielāks kļūst to cilvēku skaits, kas paši aktīvi iesaistās sociālistiskās kultūras veidošanā. Padomju Latvijā, tāpat kā visā lielajā un varenajā Padomju Savienībā, mākslas attīstība noris pēc V. I. Ļeņina principa: Māksla pieder tautai! Tas nodrošina nemitīgu kultūras plauksmi, tās patiesu masveidīgumu un aktivitāti, tas apvieno padomju mākslas attīstības mērķus ar padomju tautas komunisma celtniecības mērķiem. Tāpēc Padomju Latvijas mūzikas attīstības ceļš vienmēr ies augšup, plašā frontē sasniedzot arvien jaunas virsotnes, kalpojot tautas vitālajām interesēm.

Nīlss Grīnfelds

PADOMJU LATVIJAS MŪZIKA CETURTDAĻGADSIMTĀ

Ikkatras nacionālās mūzikas kultūras attīstībā iespējams saskatīt kvalitatīvu lēcienu, kad gadsimtos krātās tautas daiļrades bagātības un profesionālā meistarība it kā pārrauj šauros nacionālos ietvarus un kļūst par visas cilvēces īpašumu, iesaistot savas iedarbības sfērā plašus ļaužu slāņus visdažādākajās zemēs. Vienas tautas mūzikas valoda tiek it kā pārtulkota citu tautu valodās, tās radītie skaņdarbi sāk jaunu dzīvi, kļūst vajadzīgi arī aiz tās zemes robežām, kur tie radušies. Tā bija ar Itālijas un Francijas mūzikas mākslu 17. un 18. gadsimta mijā, Vācijas — 18. un 19. gadsimta mijā, Krievijas — 19. gadsimta otrajā pusē; nedaudz vēlāk tā bija ar Polijas, Čehoslovakijas, Norvēģijas, Somijas mūziku.

Šis process — arvien jaunu nacionālu kultūru piebiedrošanās visas cilvēces kultūras bagātībām — turpinās šodien, tas turpināsies arī nākotnē. Taču buržuāziskajām nācijām šādu procesu apgrūtina dažāda veida sociālās pretrunas, nacionālā apspiestība un tās radītie nacionālie aizspriedumi. Pavisam citādi apstākļi ir sociālistiskajām nācijām, kas brīvas no bremzējošiem faktoriem un kur savstarpēja palīdzība, plaša kultūras vērtību apmaiņa un sabiedriskās attīstības mērķu kopība nosaka pavisam citādus, daudzkārt labvēlīgākus apstākļus nacionālo kultūru izaugsmei un attīstības iespējām.

Sevišķi zīmīgi tas ir mūzikas jomā. Padomju Savienībā nepilnos piecdesmit gados radušās ne tikai jaunas mūzikas kultūras pat tādām tautām, kuras agrāk vispār nepazina profesionālo mūziku, bet daudzu PSRS tautu mūzika iekaro arī starptautisku atzinību un kļūst par visas cilvēces kultūras attīstības parādību. Atcerēsimies A. Hačaturjana daiļrades plašo atbalsi

dažādu kontinentu valstīs, azerbaidžāņu, gruzīnu, ukraiņu komponistu skaņdarbu izplatību ārzemēs, Padomju Savienības republiku daudzo nacionālo ansambļu un solistu triumfālos panākumus. Vispār mūzika mūsu dienās kļūst par nāciju tuvināšanās faktoru, tā sekmē visas zemeslodes progresīvi domājošu cilvēku savstarpējo saprašanos, tā ir iedarbīgs līdzeklis humānisma, sociālisma, komunisma ideju propagandā.

Lai uzskatāmāk spētu pārredzēt, ko Padomju Latvijas divdesmit piecos pastāvēšanas gados sasniegusi tās muzikālā daiļrade, lai novērtētu tās ieguldījumu Vissavienības mūzikas mākslas dārgumu krātuvē, jāatskatās pagātnē, jāatceras daži vēsturiski fakti, kas sekmējuši mūsdienu latviešu mūzikas plauksmi.

Intensīvs «pirmatnējās uzkrāšanas» periods ir 19. gs. otrā puse un 20. gs. pirmais ceturksnis, kad sākās tautas dziesmu meldiju vākšana un apdarināšana, veidojās profesionālā mūzika, kad radās skaņdarbi dažādos žanros, bet pirmām kārtām kora un solo dziesmas žanrā. Tas viss norisa ciešā saskarē ar krievu demokrātisko progresīvo mākslu, pie tam lielie krievu mūziķi tieši bija pirmo latviešu komponistu Jurjānu Andreja, J. Vītola, E. Dārziņa, E. Melngaiļa, A. Kalniņa u. c. skolotāji. Izveidojas lieliskā dziesmu svētku tradīcija, kas balstās uz tautā izplatīto *a cappella* dziedāšanas veidu. Dabiski, ka masu muzikālā kustība kļūst par sabiedriskās cīņas arēnu, kur reakcionārās buržuāzijas intereses saduras ar demokrātisko aprindu progresīvajām tendencēm.

Lielās Oktobra sociālistiskās revolūcijas sagatavošanas un norises gadi rada priekšnoteikumus nacionālās operas mākslas un augstākās muzikālās izglītības izveidošanai Latvijā. Neilgajā Padomju Latvijas pastāvēšanas laikā 1919. gadā tiek nodibināta Padomju Latvijas opera, likti pamati arī konservatorijas izveidošanai. Šajos gados tiek radītas pirmās latviešu operas — Alfrēda Kalniņa «Baņuta» un Jāņa Mediņa «Uguns un nakts».

Lai cik pretrunīga bija mūzikas mākslas attīstība buržuāziskajā Latvijā, tomēr dzīvas bija demokrātiskās tendences un reālistiskās tradīcijas. Arī šajā periodā iespējams konstatēt noteiktas, kaut arī netiešas saiknes ar Padomju Savienības mūzikas kultūru. To apliecina arī latviešu mūzikas meistara, konservatorijas dibinātāja un rektora Jāzepa Vītola sarakste ar saviem draugiem padomju mūziķiem M. Šteinbergu, M. Ipoļitovu-Ivanovu, kura atklāj J. Vītola interesi par padomju konservatoriju darbu. To pašu liecina arī J. Zālīša raksti, kas iepazīstināja lat-

viešu publiku ar padomju mūziku, kā arī redzamāko izpildītāju mākslinieku apmaiņas koncerti, kas sākās 20. gadu vidū. Latvijā vairākkārt viesojās V. Barsova, A. Ņeždanova, L. Sobinovs, bet Padomju Savienības pilsētās koncertēja M. Brehmane-Štengele, Ā. Kaktiņš, E. Žebranska. Latvijā tika atskaņotas Šostakoviča Pirmā un Piektā simfonija, uzvests Gliēra balets «Sarkanā magone».

Divdesmitajos un trīsdesmitajos gados Latvijā vērojama profesionālisma tālāka nostiprināšanās, izpildītājas mākslas meistarības izaugsme, attīstās simfoniskā daiļrade. J. Ivanova, Ā. Skultes, P. Barisona un dažu citu jauno komponistu pirmie skaņdarbi saistīti ar simfonisko orķestri, nevis ar Latvijā parasto kora dziesmu, oriģināldarbi rodas arī operas un baleta žanros.

Taču šī daiļrade īstenībā nesniedzās pāri nacionālās kultūras ietvariem. Tas nenozīmē, ka pusgadsimtā Latvijā nebija radītas mākslinieciskas vērtības, kuras varētu propagandēt aiz tās robežām. Tomēr tam bija nepieciešami citi sabiedriskie apstākļi, kas nebija buržuāziskajā Latvijā ar tās provinciālismu, kultūras dzīves šaurību, jo tās valdītāji bija šo zemi pārvērtuši par Eiropas attīstītāko kapitālistisko valstu agrāro piedēkli.

1940. gads, kad Latvijā atjaunojās padomju vara, radīja priekšnoteikumus jaunam dzīves uzplaukumam. Īsā laikā jaunu spožumu ieguva izpildītāja kultūra, paplašinājās komponistu radošie apvāršņi, mūzikas daiļradei aptverot visdažādākos žanrus, demokratizējās visa mūzikas māksla. Ir pilnīgs pamats uzskatīt, ka latviešu mākslas dekāde Maskavā, kurai bija jānotiek 1941. gada rudenī, būtu devusi pirmo impulsu latviešu mūzikas izplatībai ārpus republikas robežām. Visu to izjauca karš. Mūzikas dzīve Latvijā tika nopostīta, mācību iestādes slēgtas, ugunsgrēkos gāja bojā daudzi nošu materiāli, nodega koncertzāles, fašistiskie okupanti ar varu un viltu aizveda uz rietumzemēm daudzus komponistus, operas un baleta mākslinieku.

Tai laikā, kad latviešu karavīri kopā ar citām tautām varonīgi cīnījās par Dzimtenes atbrīvošanu, Ivanovā tika noorganizēts Latvijas PSR Valsts mākslas ansamblis. Šajā kolektīvā apvienojās no Latvijas evakuētie mūziķi, kas izvērsa aktīvu koncertdarbību un gatavojās nopietnajam un atbildīgajam kultūras atjaunošanas un jauncelsmes darbam atbrīvotajā republikā.

Mūzikas dzīves atjaunošanas periods Padomju Latvijā ilgst apmēram līdz piecdesmito gadu sākumam. Šajā laikā tika radīti diezgan daudzi ievērības cienīgi skaņdarbi: J. Ivanova VI simfonija, M. Zariņa oratorija «Valmieras varoņi», Ā. Skultes baleta

«Brīvības sakta» pirmā redakcija, A. Liepiņa balets «Laima», J. Ozoliņa, A. Žilinska, P. Līcītes un citu komponistu dziesmas. Bagātinājuši ar nozīmīgiem sacerējumiem padomju mūziku, savu daiļrades un dzīves ceļu noslēdza Jāzeps Mediņš, Alfrēds Kalniņš un Emīlis Melngailis — lielie pagātnes komponisti, kas stāvējuši kūmās latviešu profesionālajai mūzikai. Komponistu apziņā norisa svarīgi procesi, padomju tēma, aktuāli politiski uzdevumi kļuva virzošais spēks viņu radošajās iecerēs. Šī vērtību pārvērtēšana radošajā darbā norisa, cīnoties pret ideālistiskajiem māksliniecīskajiem uzskatiem, pret individuālistiskās psiholoģijas izpausmēm un citām negatīvām parādībām, kas bija saņemtas mantojumā no buržuāziskās sabiedrības dzīves veida. Taču atjaunošanas perioda grūtības, izaugsmes procesa pretrunas tika veiksmīgi pārvarētas. Pirmo reizi latviešu mūzikas vēsturē galveno lomu daiļrades bilancē sāka ieņemt lielas formas darbi, tādējādi radot iespēju skaņu mākslā plaši attēlot dzīvi, sniegt laikmeta iezīmētus filozofiskus vispārinājumus. Tika radītas pirmās latviešu oratorijas, operas, baleti, kas atspoguļoja revolucionāro cīņu, tautas atbrīvošanās kustību, jaunās dzīves celtniecību, padomju tautu draudzību. Jaunie skaņdarbi guva panākumus Literatūras un mākslas dekādē Maskavā 1955. gada decembrī.

Dekāde Dzimtenes galvaspilsētā sagādāja slavu mūsu Operas un baleta teātrim, tā labākajiem solistiem, republikas mūziķu kolektīviem — Valsts korim, Radio orķestrim, Padomju Latvijas talantīgajiem diriģentiem un komponistiem. Un var droši teikt, ka pēc dekādes, periodā pēc PSKP XX kongresa, mēs esam liecinieki latviešu mūzikas jaunam, vēl nebijušam uzplaukumam. Latviešu skaņu māksla pacēlusies tajā kvalitatīvi jaunajā pakāpē, kad nacionālā mūzika sāk pārkāpt savas republikas robežas, savās labākajās izpausmēs dziļi un organiski iekļaujas Padomju Savienības mūzikas dzīves kopējā gultnē, iekaro sev atzinību citās brālīgajās republikās.

Latvijas mūzikas kultūra reprezentējusies arī ārzemēs kā padomju mākslas sastāvdaļa. Tas noticis gan starptautiskajos mūziķu izpildītāju konkursos, gan mūsu mākslinieku ārzemju koncertturnejās. Ārzemēs atskaņoti arī daudzi Padomju Latvijas komponistu skaņdarbi.

Šodien var minēt daudzus spilgtus notikumus mūsu mūzikas dzīvē, kur organiski sakļaujas brālīgo padomju republiku māksla ar latviešu mūzikas kultūru, ar latviešu izpildītāju mākslinieku darbību. Ļeņingradā nesen viesojās LPSR Valsts Akadēmiskais

operas un baleta teātris, pirms tam uz šī teātra skatuves rampas gaismu ieraudzīja Maskavas komponista S. Balasanjana balets «Šakuntala», D. Šostakoviča opera «Katerina Izmailova», B. Britena «Pīters Graimss», sen neuzvestā N. Rimska-Korsakova opera «Teiksma par pilsētu Kitežu», virkne R. Vāgnera skatuves darbu, R. Štrausa «Salome» u. c. Tajā pašā laikā Rīgā viesojās ievērojamais J. Mravinska vadītais Ļeņingradas simfoniskais orķestris, kas atskaņo ievērojamus klasiķu skaņdarbus, Ļeņingradas un Latvijas komponistu sacerējumus. Latvijas PSR Valsts Akadēmiskais koris Maskavā, Kijevā un Minskā sadarbībā ar turienes simfoniskajiem orķestriem L. Vīgnera vadībā, piedaloties mūsu republikas solistiem, atskaņo Baha un Hendeļa monumentālās oratorijas. Rīgā 1964. gada maijā Darba rezervju Tautas koris kopā ar Radio simfonisko orķestri sagatavoja D. Kabaļevska «Rekviēmu» un ar lieliem panākumiem to divas reizes atskaņoja autora vadībā. Visi tie ir izcili viena gada, vienas koncertsezonas notikumi. Tiešām, nav iespējams pat nosaukt visas daudzpusīgās savstarpējo sakaru formas, kas nodibinājušās starp brālīgajām republikām. Taču šeit sevišķi gribas pasvītrot Latvijas un Ļeņingradas savstarpējos muzikālos sakarus. Bieži viesojas Ļeņingradā mūsu redzamākie mākslinieki Ž. Heine-Vāgnere, E. Pakule, M. Fišers, L. Andersone, P. Grāvelis, diriģents E. Tons. Savukārt daudz darījuši Latvijas jauno mūziķu audzināšanā Ļeņingradas profesori P. Serebrjakovs, V. Muzaļevskis. P. Serebrjakovs vairākus gadus strādāja J. Vītola Latvijas Valsts konservatorijā kā mūsu jauno pianistu audzinātājs, bet V. Muzaļevskis organizēja un vadīja mūsu Konservatorijas muzikoloģijas katedru. Tā mūsu dienās turpinās un tālāk attīstās vēl pagājušā gadsimtā aizsāktās tradīcijas, kad latviešu mūziķi guva izglītību Pēterburgā pie N. Rimska-Korsakova un citiem izciliem krievu mūziķiem. Daudzi jaunie latviešu mūziķi — pianisti, vijolnieki, muzikologi papildinās aspirantūrā pie Ļeņingradas un Maskavas konservatorijām. Daudzās brālīgajās republikās, Maskavā un Ļeņingradā plaši atzīmēja latviešu mūzikas klasiķa Jāzepa Vītola 100. dzimšanas dienas atceri. Par tradīciju kļuvušas Baltijas republiku un Baltkrievijas jauno mūziķu sacensības, bet 1965. gada sākumā Rīgā notika PSRS rietumu zonas republiku izpildītāju mūziķu konkurss, kurā atlasīja kandidātus trešajam P. Čaikovska konkursam. Šī konkursa repertuārā ietvertos J. Vītola instrumentālos skaņdarbus un dziesmas izpildīja gan Moldāvijas un Igaunijas, gan Baltkrievijas un Lietuvas pārstāvji.

Nacionālo mūzikas kultūru savstarpējie sakari kļūst arvien plašāki, attīstīdamies uz sociālistiskās ideoloģijas bāzes, tie visnotaļ sekmē šo kultūru nemitīgu tālāku plauksmi.

Laika posms pēc PSKP XX un XXII kongresa, kad komunistiskās sabiedrības celšana Padomju zemē jau ietverta konkrētā programmā, iezīmē lielu pacēlumu saimnieciskajā un kultūras dzīvē. Šis apstāklis spēcīgi ietekmējis arī mūzikas dzīves plauksmi Padomju Latvijā.

Nepilnos desmit gados pēc 1955. gada, kad latviešu mūzikas kultūra droši iegāja Vissavienības forumā, spilgti uzplaukst to Latvijas komponistu daiļrade, kuru radošā dzīve būtībā iesākās vai spēcīgi aktivizējās reizē ar padomju varas atjaunošanu Latvijā. Tie ir Ā. Skulte, J. Ivanovs, M. Zariņš, A. Žilinskis un daži citi. Turklāt pēc 1955. gada arvien noteiktāk latviešu komponistu daiļradē sevi piesaka jaunās paaudzes mūziķi — Latvijas konservatorijas absolventi, ko audzinājuši J. Vītola skolnieki, viņa skolas stingro tradīciju turpinātāji.

Latviešu mūzikas panākumi padomju laikā galvenokārt saistās ar simfonisko žanru, kas muzikālajā sabiedrībā izraisījis vislielāko atbalsi. Raksturīgi, ka to pašu var teikt arī par padomju komponistu daiļradi vispār. Zināma evolūcija saskatāma Latvijas aktīvākā simfonista J. Ivanova daiļradē. Viņa pirmo septiņu simfoniju pamatā bija episki dramatisks virziens. No šīm simfonijām autoram vislielākos panākumus sagādāja 1949. gadā komponētā Sestā («Latgales») simfonija, kurā spilgti atainota dzimtās Latgales atbrīvošana no apspiestības jūga. Sākot ar Astoto simfoniju (1956. gads), komponista daiļradē aizvien spilgtāk sāk iezīmēties liriski psiholoģiskas koncepcijas, kuru pamatā ir filozofiskas pārdomas par cilvēka dzīves jēgu, cilvēku likteņiem mūsu laikmetā. Desmitajā simfonijā, kas sacerēta 1963. gadā, šī tēma skatīta caur kara draudu prizmu. Tajā saklausām divu lielu pretspēku cīņu dažādus aspektus ar gaismas varas pārliecinošu uzvaru simfonijas finālā. Komponista pēdējo gadu skaņdarbos sarežģītāks un bagātāks kļūst izteiksmes līdzekļu arsenāls. Desmitajā simfonijā, piemēram, jaušami politonālisma, lineāri harmoniskās domāšanas paņēmieni. Ņemot skaņu audumu vertikālā griezumā (melodiski tematiskās attīstības pamatā likta skaņkārtas ziņā «necentrēta» divpadsmit pakāpju hromatiskā gamma), to it kā cementē spēcīgi ērģeļpunkti un ostinētas secības. Formas konstrukcija ļoti viengabalaina, pat ieturēta tradicionālās sonātes struktūra. Šajā simfonijā strāvo dziļas emocijas, tajā trāpīgi atklāti mūsdienu cilvēka

nemierīgās, saviļņotās dvēseles daudzveidīgie vaibsti. Jāaizrāda, ka līdzīga satura un izteiksmes līdzekļu evolūcija konstatējama arī citos Jāņa Ivanova skaņdarbos, kas radīti pēdējos gados: trešajā stīgu kvartetā, klavierkoncertā, viendaļīgajā *«Sonata brevis»*.

Visumā Jānis Ivanovs ar savām desmit simfonijām ir viens no ražīgākajiem un interesantākajiem simfonistiem Padomju Savienībā. Katrs viņa jaunākais skaņdarbs izraisa dziļu sabiedrības interesi.

Cita tipa — programmatiski tēlojošajam simfonismam pievērsies Ādolfs Skulte. Neparasta pēc formas ir viņa Otrā simfonija korim ar orķestri *«Ave, sol!»*, kas sacerēta 1957. gadā ar Raiņa revolucionārās poēmas vārdiem. Te saules simboliskais tēls personificē ticību uzvarai, kas neatvairāmi tuvojās pēc 1905. gada revolūcijas sagrāves.

Ādolfa Skultes mūzikā Raiņa poēzijas dziļā doma, tās spilgtie tēli daudzējādā ziņā izraisījuši adekvātu izteiksmes spēku. Sevišķi iespaidīgas ir tautas dziesmu lirikas apdvestās lappuses, kā arī nemiera pilnais, aktīvais skanējums otrajā daļā un daudzi citi momenti. Taču dziesmā teksta pārbagātība (kaut komponists izmantojis tikai poēmas fragmentus) noved pie tā, ka koris dzied gandrīz nepārtraukti, izraisot vispārējā skaņu plūsmā zināmu vienveidības iespaidu. Turklāt, pārāk pakļaujot muzikālo dramaturģiju poēmas sižetiskajam izklāstam, komponists bieži sadrumstalo vienoto attīstības līniju, spiests nevajadzīgi atkārtoties, izstiept muzikālo risinājumu.

Trešajā («Kosmiskajā») simfonijā, kas sacerēta 1963. gadā, šādu dramaturģijas nepilnību nav. Mūsu laikmeta saviļņojošā tēma — kosmosa iekarošana — simfonijas mūzikā īstenota no ieceres līdz tās triumfālajam atveidojumam — tāda ir skaņdarba dramaturģijas pamatlīnija. Tās attīstība noris vienotā plūsmā, plašā elpā, enerģiski un mērķtiecīgi. Spilgtas tēlainas asociācijas, atsevišķi programmatiski ilustratīvi momenti (piemēram, raķetes palaišana, tās lidojums), skaidrs, reljefs tematisms sekmē «kosmiskās simfonijas» demokrātiskumu, vieglo uztveramību. Šis skaņdarbs ir nopietns ieguldījums mūsdienu padomju programmatiskajā simfoniskajā mūzikā.

Jānis Ķepītis, kas pazīstams kā vokālās lirikas un klavieru miniatūras meistars, pēckara gados diezgan daudz uzmanības veltījis arī orķestra mūzikai. Viņa otrajā simfonijā (1963) daudz valdzinošu, sirsnīgu jūtu, patiesi skaista melodiska plūduma.

Taču tās izteiksmes pamatā vairāk vēlīnā romantisma tradīciju, mazāk jaunā meklējumu.

Jau minējām, ka pēdējos gados vesela rinda jauno komponistu mēģina spēkus simfoniskajā žanrā. Tā Artūrs Grīnups īsā laikā komponējis septiņas simfonijas un vairākus citus orķestra darbus. Viņa daiļradē imponē mērķtiecība, ražīgums un laba orķestra izjūta (autors ir lielisks kontrabasists, savas grupas koncertmeistars Latvijas Radio un televīzijas simfoniskajā orķestrī). Diemžēl nepietiekami skaidrā iecere, neizvēlība tematiskā materiāla atlasē dažkārt mazina viņa neatlaidīgā darba rezultātus. Labākā A. Grīnupa simfonija — Sestā (1962), liriski eksaltēta improvizācija, kurai pievilcību piešķir savdabīgs spēks un izteiksmes sirsnība. Gribas novēlēt apdāvinātajam autoram pārvarēt zināmo emocionālā tonusa vienveidību, kas nosliecas vai nu uz afektētu satrauktību, vai arī uz drūmu kontemplāciju, censties konkrētāk atklāt savu jūtu ievirzi, panākt savu tēlu žanrisku noteiktību.

Interesanti meklējumi skarbas, pat «dzēlīgas» valodas ziņā izpaužas Romualda Grīnblata Trešajā simfonijā un Imanta Kalniņa Pirmajā simfonijā. Imants Kalniņš 1964. gadā absolvēja prof. Ā. Skultes kompozīcijas klasi. Jaunā komponista Pirmajā simfonijā verd nevaldāma aktivitāte, iekšējs spriegums. Simfonijas valoda asa un pasvītroti ekspresīva. Šajā mūzikā sadzirdams spēcīgu konfliktu, saviļņojošu dvēseles kolīziju atainojums, ko izraisījušas laikmetīgas domas, mūsdienu cilvēku likteņi.

No citiem simfoniskajiem žanriem var atzīmēt instrumentālo koncertu. Komponistu interese par šo žanru daļēji izskaidrojama ar to, ka pēdējos gados manāmi izaugusi jauno izpildītāju meistarība. Šeit minēsim 1954. gadā komponēto mūsu vecākā skaņraža Jēkaba Mediņa Ērģeļkoncertu (viņš komponējis arī vairākus koncertus stīgu un pūšamajiem instrumentiem), Jāņa Ivanova Koncertu vijolei (1952) un Koncertu klavierēm (1959), Jāņa Ķepīša Koncertu čellam (1952), Romualda Grīnblata Koncertu klavierēm (1963), kā arī Edmunda Goldšteina Koncertu čellam (1963), Ģederta Ramana Koncertu saksofonam ar orķestri (1961). Pēdējā autoram zināmā mērā izdevies atklāt jaunas šī instrumenta īpašības, kas neparādās parastas estrādes un dejas mūzikas atskaņošanas praksē.

Komponisti pēdējos gados mazāk uzmanības pievērsuši simfoniskajām poēmām, svītām un citiem programmatiskajiem orķestra darbiem. Toties vokāli simfoniskajā mūzikā ir visai iepriecinoša aina.

Neskarto zemju apgūšana iedvesmojusi divus komponistus rakstīt oratorijas. Tā radusies Valtera Kaminska oratorija «Par tiem, kas ceļā» un Vladimira Meļeškina — «Stepe darbaļaužu uzvarai dzied». Ādolfa Skultes nelielā himniskā kantāte «Mums viena partija», kas apdzied sociālistiskās Dzimtenes uzplaukumu, ir komponista velte PSKP XXII kongresam. Mūsdienu aktuāliem notikumiem veltīta Jēkaba Mediņa oda-kantāte «Pavasara vējos», Lūcijas Garūtas «Viņš lido» (veltīta pirmajam kosmonautam Jurijam Gagarinam), Oļģerta Grāvīša «Planēta bēg no ēnas», Arvīda Žilinska «Roka darba rokai māsa», Jāņa Līcīša «Lai zemeslode krāšņi zied» u. c. Daudzi mūsu komponisti aktīvi atsaukušies uz aicinājumu komponēt speciālu kantāti 1965. gada Dziesmu svētkiem. Rezultātā radušās vairākas nelielas kantātes (to autori M. Zariņš, V. Kaminskis, O. Grāvītis, Ā. Skulte, A. Žilinskis u. c.), kas ir labs papildinājums mūsu republikas Tautas koru repertuāram.

Kantātes un oratorijas žanrā sevišķus panākumus guvis Marģers Zariņš. Viņš centies pārvarēt ar šo žanru nereti saistīto ārišķīgumu. Komponists daudz dzīvinošas ierosmes smēlies no saskares ar teātri. Tieksme pēc teatralizācijas, sižeta dinamizācijas, savdabīga, neparasta skanējuma orķestra — tas viss sekmē M. Zariņa mūzikas labāko lappušu uztveramību un spilgtumu. 1960. gadā komponētā vokāli simfoniskā svīta ar teicēju un bērnu kori «Nezinītis Saules pilsētā» (pēc N. Nosova bērnu grāmatas) ir sava veida mūsdienu pasaka, kur mazā zēna piedzīvojumos savijas fantāzija ar īstenību, sapnis ar realitāti. Svītas daudzkrāsainība un dinamiskums rodas, mijoties raksturīgajam «zvanošajam» skanējumam ar enerģiskiem ritmiem, fantastiku un siltu liriku.

Ar šo skaņdarbu zināmā mērā sasaucas otra vokāli simfoniskā svīta, kurā ietverta pavisam cita tēma. Tā ir 1963. gadā sacerētā «Partita baroka stilā» mecosoprānam ar seno franču dzejnieku tekstiem. Partita sastāv no nelielām novelēm, kas apvienotas vienā ciklā un stāsta par mīlu. Mūzikas pamatā ir sena franču melodija, kuru M. Zariņš brīvi variē, tādējādi radot savdabīgu gleznu. Nelielajā kamerstila orķestrī būtiska loma ir klavierēm un sitamajiem instrumentiem. Var norādīt uz faktu, ka «Partitā», tāpat kā «Nezinītī», ir «zvanošs» skanējums, kas jo lielisku iespaidu atstāj noslēguma daļā — pavanā, kurā ar savdabīgu ironiju apraudāts mīlas gals.

Kaut arī «Partitā» ārēji ir saskatāmi neoklasicisma vaibsti, zināmā mērā līdzīgi K. Orfa un I. Stravinska manierei, tomēr

M. Zariņa svītā (kas salīdzinājumā tuvāka renesanses nekā baroka stilam) nav nomanāma auksta, indeferenta stilizācija. «Partitu» raksturo pagātnes dzīves ainu laikmetisks tulkojums, kurā valdzina saviļņojošu cilvēka jūtu atklāsme.

Marģeram Zariņam vispār raksturīga liela aktivitāte oratorijas žanrā. Te viņam, kā nevienam citam latviešu komponistam, uzkrāta bagāta pieredze. «Valmieras varoņi» (1950), «Cīņa ar Velna purvu» (1952) jau uzrādīja specifisku izteiksmes līdzekļu meklējumus laikmetīgās tēmas atveidojumam. Virkne koru un kantātu, kas sacerētas laikā pēc šīm oratorijām, vēl vairāk bagātinājušas komponista izteiksmes arsenālu jaunu, vēl drosmīgāku meklējumu realizēšanai. 1965. gada sākumā M. Zariņš pabeidza savu jauno oratoriju «Mahagoni», veltītu Patrisam Lumumbam — neaizmirstamajam Āfrikas tautu brīvības cīņu iedvesmotājam. Oratorijā neparasts izpildītāju sastāvs: trīs kori (sieviešu, vīriešu, jauktais) sitamo instrumentu pavadījumā.

Ar M. Zariņa vārdu cieši saistās arī operas attīstība mūsu republikā. Operu «Uz jauno krastu» Rīgā uzveda 1955. gadā un izrādīja arī uz PSRS Lielā teātra skatuves Latviešu literatūras un mākslas dekādes laikā Maskavā. Tas ir stāsts par jaunās kolhozu dzīves celtniecību Padomju Latvijas laukos pirmajos pēckara gados, par individuālistiskās, viensētnieciskās psiholoģijas pretošanos un bojā eju, par jaunās sociālistiskās apziņas un morāles uzvaru. 1958. gadā uzvesta M. Zariņa komiskā opera «Zaļās dzirnavas» (pēc A. Janševska romāna «Dzimtene» motīviem), kurā izsmieta lauku sīkburžuāzijas mantrausība, tās dzīves mietpilsoniskie ideāli un nacionālistiskie aizspriedumi. Ar runas dialogiem, kontrastējošo ainu dinamikas maiņām, daudzajām epizodiskajām personām, kas dažkārt darbojas groteskās un parodētās situācijās, operā valdzina dzīvi apliecinošais tonuss, trāpīgie raksturojumi, mūzikas spilgtais tautiskais kolorīts.

Diemžēl daži dramaturģijas trūkumi ierobežoja M. Zariņa divu pirmo padomju laikā komponēto operu skatuvisko dzīvi. Ķā galvenie no šiem trūkumiem jāmin shematisms un ilustratīvisms (bieži izplatīta parādība padomju operas attīstības pirmajā posmā), kas skatuvisko darbību pakļauj ne tik daudz personu raksturu un emocionālo stāvokļu attīstības loģikai, kā sameklētām situācijām, kurām jāilustrē tie sabiedrisko un ražošanas attiecību dažādie aspekti, kas atbilst šo personu vietai dzīvē. Tādā situācijā komponista iespējas plaši izvērst emocionālo sfēru paliek ierobežotas. Operā «Zaļās dzirnavas» visveiksmīgāk raksturotas komiskās personas. Turpretim pozitīvo varoņu pretstatīšanai

autoram nav izdevies atrast komisko atslēgu, un viņš aizmaldās liriski psiholoģiskajā sfērā. Tas operā ienes zināmu smagnējību un ārda tās stilistisko vienību.

Acīm redzot, operas dramaturģijas sarežģītās problēmas ilgu laiku bremzēja mūsu komponistus un teātra darbiniekus radīt laikmetīgas padomju operas. Tikai pašā pēdējā laikā (1964) Operas un baleta teātris saņēmis vairākus darbus, kas liecina, ka ir nopietni panākumi operas daiļrades jomā.

Savā trešajā operā «Zilās mošejas ēnā» (pēc Ž. Grīvas stāsta motīviem) M. Zariņš stāsta par mūsdienu Turcijas vienkāršo ļaužu cīņu pret intrigām, ko izvērš imperiālisti, gatavodamies šo zemi ieraut militārās avantūrās. Sižeta asais publicistiskums šeit apvienojies ar jaunu operas izteiksmes formu meklējumiem, kas vispār raksturīgs šim vērīgajam komponistam. M. Zariņš savu operu nosaucis par «nabagu operu», norādīdams uz tās līdzību 18. gs. «nabagu operas» demokrātiskajām un tautiskajām tendencēm. Šodien šis žanrs plašāk pazīstams B. Brehta transkripcijā. Mūsdienu dziesmu un deju žanru pielietojums, rečitēšana tautas instrumenta (ģitāras) pavadījumā, darbības kinematogrāfiskais dinamiskums — tādas ir M. Zariņa jaunās operas īpašības.

Jau rampas gaismu ieraudzījusi A. Žilinska pasaku opera «Zelta zirgs». Šī komponistam piemītošā vienkāršā sirsnīguma iezīmētā rainiskā opera guvusi dzīvu publikas atsaucību. Uzvesta arī O. Grāvīša pirmā opera «Audriņi» (F. Rokpeļņa librets), kurā stāstīts par traģiskajiem notikumiem kādā Latgales ciemā, ko Lielā Tēvijas kara laikā hitlerieši nodedzināja un iedzīvotājus nošāva.

Interesi izraisa M. Zariņa opera-pantomīma «Svētā Maurīcija brīnumdarbs», kas saistās ar antireliģisko cīņu un cunftu nesaskaņām viduslaiku Rīgā.

Baleta jomā pēc A. Liepiņa «Laimas» un Ā. Skultes «Brīvības saktas» 1960. gadā uzvests jaunā komponista Romualda Grīnblata balets «Rigonda», kurā izmantots V. Lāča romāna «Pazudusī dzimtene» sižets. Tā saturā — cīņa pret koloniālismu. Baleta asi ritmizētās izteiksmīgās, plakātiski spilgtās mūzikas dejiskums lielā mērā sekmēja «Rigondas» panākumus.

Operas un baleta teātrī uzvesti arī trīs jauno komponistu viencēlienu baleti. Ringolda Ores «Varavīksne» traktēta ar bezsižetiskās horeogrāfijas līdzekļiem. Tā pamatā — krāsu spēle. Šī baleta mūzika, kurai piemīt smalki impresionistiski vaibsti,

nav sevišķi spilgta emociju ziņā, taču nevar noliegt tās izteiksmību. Otru viencēlienu, kura sižetam aizgūts antīkais mīts par Pānu un apburto nimfu Sīringu, komponējis Oļegs Barskovs. Viņš līdz šim ar panākumiem debitējis instrumentālajos žanros, it sevišķi kamerorķestra jomā. «Pāna un Sīringas» mūzika, kurā vērojama zināma S. Prokofjeva ietekme, ir melodiski izteiksmīga un ļoti precīzi atsedz sižeta emocionālo noskaņu. Tas ir baletu uzveduma labākais numurs. Raimonda Paula «Kubas melodijas» ir tautas motīvu virkne, kurai trūkst dramatiskās attīstības, kas atklāta sižetā, stāstot par varonīgās salas iedzīvotāju cīņu pret naidnieku. Raimonds Pauls — apdāvināts pianists — daudz sekmīgāk darbojas estrādes un vieglās mūzikas jomā. Viņa estrādes svīta «Portreti» 1963. gadā godalgota jauno komponistu daiļrades Vissavienības skatē Maskavā.

Trešais muzikālā teātra žanrs — operete Latvijā attīstās ar manāmām grūtībām. Pēc 1953. gadā A. Žilinska sacerētās pirmās latviešu padomju muzikālās komēdijas «Zilo ezeru zemē» (E. Zālītes librets), kas izturējusi laika pārbaudi, Rīgas Operetes teātrī uzvestas vēl trīs operetes: N. Zolotonosa «Kad Ādams atvaļinājumā» (A. Vilka librets), E. Īgenbergas «Annele» (J. Osmaņa librets) un A. Žilinska «Dzintarkrasta puiši» (V. Vīgantes librets). Pirmajās divās, kas ir diezgan saistošas un pievilcīgas kā komēdijas, mūzikai diemžēl ierādīta ilustratīva, papildinoša loma. Te nevar runāt ne par pietiekami izmantotām klasiskās operetes tradīcijām, nedz arī par padomju operetes dramaturģijas sasniegumiem un pieredzi.

Visumā veiksmīga ir A. Žilinska jaunā muzikālā komēdija «Dzintarkrasta puiši», kas saista plašas publikas ievērību. Tās mūzikā valda autoram raksturīgā melodiskā vienkāršība, nemākslotā izteiksme. Zīmīgi tverti atsevišķu tēlu muzikālie raksturojumi. «Dzintarkrasta puiši», tāpat kā «Zilo ezeru zemē», māksliniecisks nozīmības ziņā pārsniedz republikas robežas.

Šķiet, minētie darbi pietiekami liecina, ka latviešu komponisti uzkrājuši muzikālā teātra jomā tādu pieredzi, kas ļauj šajā daiļrades nozarē panākt līdzsvaru starp operas žanra iespējām un tā dzīvotspēju, iedarbību un saprotamību plašās klausītāju masās. Tās ir īpašības, uz kurām savā laikā norādīja Čaikovskis, runādams par operas žanra milzīgo pievilcības spēku.

Latviešu komponistu lielo formu skaņdarbi aptver plašu tematisko loku. Te saklausām šodienas dzīves, pagātnes un Padomju Dzimtenes tēlus. Latvijas komponisti pievēršas arī citu tautu dzīves atainojumam. Tā visa nebija latviešu muzikālajā

daiļradē senāk. Daiļrades apvāršņa paplašināšanās ir simptomātiska daudzējādā nozīmē. Taču galvenais — tā liecina par padomju tautu sakariem, par visu mūzikas darbinieku kopējām radošām interesēm un daiļrades kopīgo virzību.

Salīdzinājumā ar lielajām formām vairāk tradicionālā gultnē attīstās solo un kora dziesmas žanri. Šeit līdzās vecākās paaudzes atzītajiem meistariem Jānim Ozoliņām, Paulai Līcītei, Jēkabam Mediņam, Arvīdam Žilinskim, Jānim Ķepītim, kas komponē labā profesionālā manierē, sevišķi necenšoties risināt harmoniski intonatīvās sfēras un parastā četrbalsīgā *a cappella* stila attīstības problēmas, atkal izceļas M. Zariņa daiļrade. Viņa kora svīta «Vecais Taizels» ir pilnasinīga tautas humora apdvesta, tā balstās uz folkloras brīvu interpretāciju; dziesmas ar Ē. Ādamsona vārdiem, etīdes korim — tas viss bagātina mūsu kora rakstības paņēmienus, sevišķi ar instrumentāciju, kontrastu saasināšanu, tēlaini emocionālā tonusa dažādošanu. No jaunajiem komponistiem izteiksmes ziņā tradicionālāks ir dziļais liriķis Aldonis Kalniņš, kas debitējis arī simfoniskajā žanrā (svīta «Pelēkā akmens stāsti», poēma-rekviēms «Tu pārnāksi drīz»). Viņš ir daudzu labi skanošu koru un romanču autors.

Zināma stūrainība nomanāma Edmunda Goldšteina meklējumos bagātināt kora valodu. Interesantākas ir viņa tautas dziesmu apdares. Vispār pēdējos gados latviešu komponistu pieejā tautas dziesmai saskatāma tendence ne tikai bagātināt harmoniju, bet, brīvi attīstot arī pašu tautas dziesmas intonatīvo materiālu, veidot vairāk izvērstas divdaļīgas un trīsdaļīgas formas, radīt iekšējus kontrastus. Piebildīsim, ka agrāk latviešu tautas dziesmu apdarēs biežāk izplatītas bija kupletu vai variāciju formas, kā, piemēram, E. Melngaiļa, J. Graubiņa un daudzu viņu sekotāju darbos.[1]

Šajā nozarē strādā arī komponisti L. Garūta, O. Grāvītis, V. Kaminskis un daži citi jaunākās paaudzes skaņraži.

Pietiekami augsti vērtējot muzikālās daiļrades sasniegumus Padomju Latvijā, nevar neredzēt, ka atpaliek tādi nozīmīgi demokrātiski žanri kā programmatiskā instrumentālā mūzika, simfoniskā miniatūra, masu dziesma un deju mūzika. Neapmierina arī muzikālais noformējums jaunajām sadzīves tradīcijām, sabiedriskajiem ģimenes rituāliem u. c.

Padomju tematika, mūsdienu cilvēku jūtas un domas ieņem

---

[1] Šie novērojumi formulēti Latvijas Valsts konservatorijas studentes S. Zaķes diplomdarbā (1964. g., rokraksts Konservatorijas bibliotēkā).

vadošo vietu latviešu komponistu daiļradē. Tas nosaka arī klausītāju pieaugošo interesi par padomju mūziku. Tāpēc Komponistu savienības plēnumu koncerti un atsevišķu komponistu autorkoncerti gan Rīgā, gan laukos ir labi apmeklēti.

Taču ne visiem mūsu komponistiem ir pilnīgi skaidra formas un satura atbilstības problēma. Daži uzskata, ka pietiek ar to, ja jauno saturu izsaka ierastiem, viegli saprotamiem un iegaumējamiem līdzekļiem.

Citi turpretim aizraujas ar izteiksmes paņēmienu pašmērķīgiem meklējumiem, nedomājot par to idejiski emocionālo attaisnojumu. Tas viegli noved pie modernistiskiem vilinājumiem. Kaut kas tamlīdzīgs noticis ar apdāvināto komponistu R. Grīnblatu. Viņa klavierkoncerts, kurā ir atsevišķi interesanti atradumi, tomēr atbaida ar apzinātu atteikšanos no labskanības, no konsonanses, no noteikta reljefa tematisma. Tādos apstākļos viss mūzikas plūdums tiek saraustīts un atstāj bezmērķa uzbudinājuma iespaidu. Diez vai klausītāju pārliecinās apgalvojumi, ka ar tādiem līdzekļiem var atklāt mūsdienu jaunatnes aktīvo, nemierīgo garu, kā dažkārt mēģina argumentēt ārzemju modernisma apologēti. Nedrīkst aizmirst, ka buržuāziskā modernisma izkropļojumiem «reālā augsne», «barojošā vide» ir pagrimusī un depresīvā psihe, kas radusies mūsdienu kapitālistiskās pilsētas dzīves apstākļos. Nav jāaizmirst, ka izteiksmes līdzekļu attīstība nedrīkst saraut organisko saikni starp komponistu un klausītāju, jo klausītājam vienmēr ir «jāspēj» tikt līdzi mākslinieka radošajai evolūcijai. Patiess novatorisms nav iespējams bez satura un formas vienības, un tieši šās vienības virzienā ir jāstimulē pastāvīgie un nenogurstošie meklējumi. Mūsu mūzikas panākumus sociālistiskā reālisma metodes apgūšanā nosaka tas, ka mūsu radošie darbinieki arvien vairāk izprot šo likumsakarību.

Daļa koru vadītāju pārāk fetišizē klasiķu tradīcijas un izrāda zināmu neticību jauniem kora rakstības paņēmieniem, kas it kā esot smagi, neparocīgi izpildīšanai. Saprotams, ka tāda attieksme pret jauno var novest pie sastinguma kora repertuāra attīstībā, jo vienpusīga pievēršanās vecām formām nereti noved pie tās pašas emocionālās sfēras, kas gan bija raksturīga pagātnes komponistiem, bet kas mums šodien šķiet ierobežota. Tā rodas daudzas epigoniskas, tradicionālisma apzīmogotas dziesmas, kurās laikmetīgajam saturam nav adekvāta iemiesojuma.

Līdzi komponistu radošajai domai augusi arī mūzikas zinātnes, publicistikas un kritikas nozīme mūsu tautas dzīvē.

Pēdējos gados radušies J. Vītoliņa un M. Goldina fundamen-

tālie pētījumi par latviešu folkloras jautājumiem, L. Krasinska pabeigusi lielu zinātnisku darbu par mūzikas programmatisma problēmām. Publicēts daudz monogrāfisku darbu par latviešu mūzikas klasiķiem un padomju komponistiem. Minēsim S. Stumbres grāmatu par E. Melngaili, L. Krasinskas monogrāfijas par Ā. Skulti un M. Zariņu, O. Grāvīša grāmatas par A. Jurjānu un J. Vītolu, S. Vēriņas — par N. Alunānu, L. Vidulejas apcerējumu «Gaišās stīgas», kas aptver 1947. gadā mirušā P. Barisona dzīves un daiļrades analīzi. Plašākā grāmata par J. Ivanovu ir V. Bērziņas «Dzīves simfonija». A. Darkevics aktīvi darbojas muzikālās publicistikas jomā. Aktuālu interesi mūzikas dzīves praksē izraisa L. Kārkliņa darbs «Muzikāli teorētisko priekšmetu mācīšanas metodika», kā arī viņa pētījumi par N. Mjaskovska harmoniju. Kultūras universitāšu klausītājiem noder mūzikas kritiķa P. Pečerska grāmata par krievu klasisko mūziku. Vēl minami O. Grāvīša, S. Stumbres, J. Brauna, H. Lobačovas, S. Vēriņas, B. Briedes, A. Kļotiņa, H. Voskresenskas u. c. kritiski teorētiskie raksti un recenzijas. Protams, muzikologu darbība vēl neapmierina mūsdienu prasības ne aktuālo laikmetīgo problēmu aptverē, ne to izskaidrojuma dziļumā. Manāmi atpaliek muzikālā kritika, kas vēl nespēj apgaismot mūzikas dzīvi visā tās pilnībā un daudzveidībā, nespēj stāties plašu tautas masu muzikāli estētiskās audzināšanas priekšgalā. Taču patlaban tautas estētiskā audzināšana kļūst par aktuālāko un neatliekamāko visu mūzikas darbinieku pienākumu, kas nosaka mūsu mūzikas kultūras tālāko attīstību saskaņā ar komunistiskās sabiedrības celtniecības uzdevumiem. Tautā radās liela interese par tādiem pasākumiem kā Tautas konservatorijas nodibināšana Rīgā 1961. gadā, mūzikas fakultātes atvēršana pie Mākslas darbinieku nama kultūras universitātes, mūzikas lektoriju darbība strādnieku klubos un mācību iestādēs. Taču šeit daudz vēl darāms, sevišķi skolēnu muzikāli estētiskās audzināšanas laukā.

Padomju Latvijas mūzikas darbinieki arvien dziļāk izprot savus uzdevumus, to, ka mākslas saiknes ar dzīvi, ar tautu spēj nodrošināt mūsu mūzikai spožu nākotni. Tikai kopā ar tautu rodas vareni spēki, kas virza uz priekšu kultūru, kas nosaka mākslas izcilo lomu padomju cilvēku dzīvē. Tas, ka Padomju Latvijas mūzikas māksla piedzīvojusi uzplaukumu, liecina par veselīgām saknēm un spēcīgām radošām personībām, kas spēj gūt jaunus panākumus un dāvāt tos mūsu padomju ļaužu, komunistiskās sabiedrības cilvēku garīgās pasaules bagātināšanai.

LATVIEŠU PADOMJU KOMPONISTI PAR RADOŠĀ DARBA PROBLĒMĀM

Krājuma «Latviešu mūzika» sastādītāji lūdza mūsu komponistus izteikt savas domas par vairākiem jautājumiem, kas lielākā vai mazākā mērā raksturo viņu radošā darba principus. Interesanti uzzināt, kā komponists realizē savā daiļradē patiesību: «Māksliniekam jāpazīst dzīve»; kā viņš palīdz ar savu mūziku veidot mūsu laikabiedros komunistiskās morāles īpašības. Ikviena komponista jaunradi daudzējādi raksturo attieksme pret klasiskajām tradīcijām un laikmetīgajām tendencēm mūsdienu mākslā. Nereti daiļradi sekmē sadarbība ar dzejniekiem un dramaturgiem, jaunas radošas ieceres var rosināt arī pārējās mākslas. Atsevišķos gadījumos skaņdarba rašanos pat izsauc kāds konkrēts notikums. Ikvienu mūzikas mīļotāju interesē, kādi ir komponistu daiļrades nodomi tuvākajā nākotnē.

Lūcija Garūta

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

Kas ir tagadnē mūsu dzīves pulsa rosinošais spēks? Kas licis dzīves varenajai straumei uzsist tik augstu vilni, ka nu jau cilvēka spārni sniedzas kosmosā? Kas izaudzinājis zinātniekus ar

tik spēcīgām radošām domām, kas kaldinājis tādus cilvēkus kā Jurijs Gagarins un viņa draugi — kosmonauti, kuru vidū ir arī sirsnīgā Valentina Tereškova? — Rosinošais spēks ir jauna attieksme pret darbu. Nekad tik skaidra nav kļuvusi apziņa, ka cilvēka vērtība ir viņa darbā.

Domas par darba varenību, par darbu kā cilvēka audzinātāju un neatņemamo laimi ir daudzkārt rosinājušas un iedvesmojušas manu jaunradi. Sākumā šī tēma ienāca manās solodziesmās. 1929. gadā skaņās izdzirdu J. Raiņa spēcīgā pacēluma pilno dzeju «Pats». Tai pašā gadā rakstīta arī dziesma par mākslinieka darbu «Kvēlot, liesmot un sadegt». (Veltījums Dacei

Akmentiņai.) Divu dziesmu vārdi un skaņas dzima 1940. gadā: «No savām darba dienām izkal savu laimi» un «Nāc, dosimies droši caur darbā saucošo dzīvi». Vēlākos gados darba tēma jau rada savu izpausmi kora dziesmās. Domu par jaunatni, ko vieno dziesmu skaņas un kopīgs darbs, izteicu jauktā kora dziesmā «Jaunatnes balsis» (1957). Vīru kora balsīs dzelžainā ritmā skanam izdzirdu A. Vējāna iezīmīgos vārdus «Tērauda pērkons». Dziesmā «Vienmēr draugi» vēlējos aicināt jaunatni mīlēt savu skolu un klases biedrus, dziesmā «Griba» (1961) — aicināt nepagurt šķēršļu priekšā. Rakstot vīru kora dziesmu «Jūra, plašā jūra», mani valdziņāja varonīgā jūras dēla tēls, kas, zvejas lomus uz dzimteni vedot, cīņās ar stihiju — bangojošo jūru. 1964. gada pavasarī dzimusi dziesma «Mūža darbs», kurā ietverta doma par cilvēkiem, viņu cildena darba pilno mūžu. (Veltījums profesoram K. Balodim 75 gadu dzīves un 50 gadu darba svētkos.)

Neizsakāmi mani saistījušas domas par cilvēku, kam darba varonība un domas nemaldīgums izaudzēs spārnus lidojumam zvaigžņu tālēs. Sākumā dzima dziedājums par «Nākotnes Cilvēku» (1931). Radošā iztēle negribēja šķirties no šī temata; ilgus gadus šo kosmosa tāles tvīkstošā cilvēka tēlu, sevī nēsājot, izauklēju operu «Sidrabotais putns».

Nav nekādiem vārdiem izsakāms saviļņojums, kādu izjutu, kad 1961. gada 12. aprīlī pa radio atskanēja vēsts, ka, no Zemes skavām atraisījies, zvaigžņu ceļos lido Jurijs Gagarins... Vakarā sapratu, ka tā ir bijusi brīnišķīgākā diena cilvēces vēsturē, kad visu cilvēku domas apvienojis kopīgs mērķis. Šīs neaizmirstamās dienas pārdzīvojums rada izpausmi kantātē «Viņš lido!», kas veltīta pasaulē pirmajam kosmonautam Jurijam Gagarinam (1961, Mirdzas Ķempes un autores vārdi). Domājot par cilvēces pirmo kosmonauti Valentinu Tereškovu, viņas lidojumu un gaišo personību, radās dziesma «Kaija brīnišķā» (1963, autores vārdi).

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

Dzīve ar savu vareno tagadnes strāvojumu aicina un sauc. Tā radusi atbalsi arī manī, liekot pārdzīvojumiem izpausties skaņās. Ko devuši šie mani skaņdarbi? Vai tie skāruši cilvēku sirdis? Šiem jautājumiem atbildi var rast vienīgi atskaņotāji un klausītāji.

Edmunds Goldšteins

Mūzika — ļoti svarīgs idejiskās un estētiskās audzināšanas faktors. Tādēļ komponistam jāveic savi radošie uzdevumi ar lielu atbildības sajūtu, lai ikvienā nozīmīgā dzīves gadījumā mūzika atbilstu savam uzdevumam.

Lai radītu paliekošus skaņdarbus, komponistam jābūt tiešā saskarē ar mūsdienu straujo dzīves ritmu, jāreaģē uz katru jauncelsmes soli, kas ved pretī komunismam, jāpazīst mūsu

sabiedrības veidotājs un cēlājs — Cilvēks, jāprot radīt cilvēka cienīgu mūziku, vienalga, kādā žanrā.

Mūzika, tāpat kā jebkura mākslas izpausme, ir cilvēka radošā talanta, gudrības un spraiga darba rezultāts. Katra mākslinieka jaunrade, ko nosaka sabiedriskā vide, ir arī viņa individuālo īpašību atspulgs. Tāpat kā cilvēki ir dažādi, tā arī mākslinieku individuālās jaunrades sejas ir dažādas. Manuprāt katram komponistam jebkurā žanrā ir jāatrod sev raksturīgi mūzikas tēli. Nevar prasīt no komponista vienādas sekmes visos žanros, tomēr ikviens radošais uzdevums jāizpilda profesionāli pilnvērtīgi. Lai to paveiktu, komponistam jābūt apbruņotam ar visiem mūsdienu mūzikas arsenāla ieročiem. Kā pierādījies, polifonijas un instrumentācijas mākas trūkums ir par šķērsli viena otra komponista plašākai darbībai. It sevišķi tas attiecas uz lielas formas skaņdarbiem. Mūsu laikmeta mūzikas raksturīga iezīme ir polifonija, ar ko cieši saistīts daudzveidīgs un plastisks orķestra skanējums. Daži «avangardistu» virzieni Rietumos no klasiskajām tradīcijām izaugušo polifoniju aizstājuši ar shematismu, bieži vien tādā veidā maskējot savu nespēju domāt lielās līnijās.

Mūsdienu mūzikā polifonija ieguvusi jaunu nozīmi, paplašinot klasisko tradīciju noteiktos ietvarus un veidojot jaunas likumības un harmoniskas saskaņas.

Komponista jaunrades process ir ļoti sarežģīts, tādēļ ir nozīmīgi just aktīvu Komponistu savienības atbalstu. Būtu jādalās domās arī ar citu mākslas nozaru pārstāvjiem, jo visas mākslas nozares ir cieši saistītas savā starpā, papildina cita citu.

Mans novēlējums sev un saviem kolēģiem — radīt vistuvākā nākotnē tādus skaņdarbus, kas neatstātu vienaldzīgus ne klausītājus, ne arī mūzikas kritiķus.

Oļģerts Grāvītis

Mana pamatspecialitāte — mūzikas vēsture. Tai veltīju daudzus gadus pirms otrreizējām studijām konservatorijas kompozīcijas fakultātē, un tā arī man pierādījusi, ka gadsimtiem ilgi par īstās mākslas kritēriju uzskatīta dzīves pazīšana, ka tiklab mūzikas, kā arī literatūras un tēlotājas mākslas pamatā vienmēr stāvējusi sava laikmeta progresīvo parādību reālistiska izpratne. Visa padomju mūzikas skola, visa cilvēces progresīvā mūzikas māksla vienmēr apstiprinājusi šīs tēzes dzīvīgumu. Es būtu laimīgs, ja kaut niecīgā veidā arī man ar saviem skaņdar-

biem izdotos atbalsot laikmeta tendences, mūsu šodienas dzīves lielumu, krāšņumu un dažādību. Mākslinieks bez dzīves patiesīguma ir tukša skaņa. Tāds nevienam nav vajadzīgs.

Ar savu daiļradi neko daudz lepoties nevaru. Ir jau viena otra dziesma, kas ieskanējusies tautā, esmu skāris arī dažas lielākas formas, daudz spēku ziedojis savam pirmajam lielākajam darbam — operai, bet vai tas viss jau ir kaut cik nozīmīgs faktors manu laikabiedru estētiskajā audzināšanā, šaubos. Pietiek kaut vai vasaras brīvlaikos sastapties ar vienkāršajiem darba cilvēkiem, paklausīties viņu vērtējumus, kritiku un priekšlikumus, lai

uzzinātu: tauta no manas mūzikas gaida daudz ko vairāk. Būs vēl jāpaiet krietnam praktiskā darba posmam, pamatīgai profesionālās meistarības izkopšanai, līdz spēšu radīt tādus sacerējumus, kas atbilst mūsu cilvēku komunistiskās audzināšanas uzdevumiem. Laikam gan pašlaik iespēju vairāk audzināt jaunās paaudzes mūzikas draugus ar dzīvo vārdu, ar lektora — propagandista stāstu (kā rakstos, tā radio un televīzijas raidījumos).

Man personīgi tuvs jebkurš žanrs, ja vien ar tā palīdzību es varu izteikt visas tās sajūtas, kas attiecīgajā radošajā momentā ir manī. Šai ziņā nenicinu pat estrādes dziesmiņu...

No dzīvajām tradīcijām uz novatorisku mūsdienu mākslu, tāda ir marksistiskā tēze par klasiskā mantojuma apgūšanu šodienas mūzikā. Šai tēzei seko visa padomju mūzikas skola, visa progresīvā pasaules māksla. Nelokāmā pārliecībā šo uzskatu aizstāvu un aizstāvēšu arī es. Kas attiecas uz mūzikas izteiksmes līdzekļu pielietojumu kosmiskā laikmeta mūzikā, tad, lai kā vēlētos ārzemju modernisti, skaņu valodas pamatprincipi nav iznīcināmi. Tie dzīvo arī šodien. Gan tiesa — ne melodija, ne harmonija, ne polifonija nav kaut kāda dogma. Katrs komponists var rīkoties brīvi, izmantojot visas šā gadsimta mūzikas izteiksmes iespējas. Tomēr, lai arī kādi būtu autora daiļrades paņēmieni, lai arī kāda būtu viņa radošā stila tendence, viņa tehnikas pamatprincipi, viņa meklējuma drosme, noteicošais vārds mūzikā bija un būs patiesai emocijai. Cilvēka sajūtu patiesīgs notēlojums arī ir galvenais skaņdarba kritērijs. Cik gan daudzkārt, dzenoties pēc ārišķīgas oriģinalitātes, lieka skaļuma un viltota «kosmiskā laikmeta mūsdienīguma», viens otrs komponists piemirst šo patiesību.

Bez sadarbības ar literātiem vokāli instrumentālās mūzikas žanrs nav iedomājams, tomēr slikts tas komponists, kas visu sagaida no dzejnieka un dramaturga. Tikai rosinot līdzautoru — literātu sev vēlamā virzienā, strādājot ar viņu roku rokā, var rasties spilgti rezultāti. Jo svarīgs šāds princips šķiet skatuves mūzikas — operas, operetes, baleta žanrā.

Un par kritiku. Gadu gaitā komponista intereses manī ir raisījušas vēlēšanos veikt kritiķa un publicista darbu iespējami smalkjūtīgāk. Nezinu, cik tas manās avīžu rakstītāja gaitās jau atklājies, taču katrā ziņā gribas stāvēt tās kritikas pusē, kas ir partejiska, principiāla un tanī pašā laikā draudzīga, audzinoša, faktiem bagātīgi argumentēta, vienmēr smalkjūtīga. Nav nekas vienkāršāk kā pāris rindās iznīcināt kādu šodienas atskaņotāju mūziķi, kādu komponistu (vienu otru reizi es pats kā kri-

tiķis šai ziņā esmu ne mazums grēkojis!). Vēl ļoti gribētos, lai mūsu kritiķu jaunā audze izkoptu savu profesionālo meistarību, savu vārda mākslu: kritiķim, kas raksta neveikli, lai arī cik daudz viņam būtu patiesības, lasītājs ne labprāt noticēs.

Tiklab jaunais komponists, kā arī kritiķis jau studiju darba sākotnē jātuvina dzīvei. Jau ar pirmo mācību stundu ik topošajā mūziķī, tajā skaitā arī komponistā, muzikologā mums jāmāk attīstīt patstāvību, jāstimulē jaunās paaudzes mūzikālās fantāzijas, izdomas un iniciatīvas tieksmes. Jaunais speciālists gan labprāt patstāvīgi darbotos radošajā laukā, bet viņš vēl nav apjautis visas tās tēmas un problēmas, kas pašreizējā momentā ir pašas aktuālākās, Dzīve no ikviena mākslinieka prasa maksimālu radošo spēku sasprindzinājumu, tā prasa fantāziju, ideju iedzīvinājumu un dedzīgu vēlēšanos kalpot laikmetam. Slikti tam, kas savā mākslā bez citu piepalīdzības šo dzīves balsi nesadzird...

Manā radošajā darbā visvairāk palīdz laba dzeja un proza — galvenokārt manu laikabiedru — rakstnieku visdažādāko žanru daiļrade. Interesējos arī par citām mākslas nozarēm, piemēram, par teātri, kur jau kopš bērnu dienām esmu kārojis darboties, skatos mūsu tēlotājas mākslas meistaru devumu, jo sevišķi apjūsmodams karikatūristus.

Tieši ūdeņu zilgme ar savu nemieru, kaismi un noslēpumaino vilinājumu manī vienmēr raisījusi tieksmi skaņās izteikt savas izjūtas, rakstīt mūziku. Savukārt pati dzīve devusi vielu tēmām, kuras tad auklētas vasaras saules apmirgotajos ezeru un upju krastos, lai ziemu pabeigtu tās pie rakstāmgalda.

Jānis Ivanovs

Manuprāt katra komponista mākslas devīze ir laikmetīgums, kurā izteicas visi progresīvie ideāli, mūsu laika garīgā atmosfēra.

Pie mūsu laikabiedra cildenākajiem uzdevumiem pieder cīņa par mieru; domāju, ka arī daži mani darbi ar savu māksliniecisko tēlu iedarbības spēku piedalījušies šā jautājuma risināšanā.

Mana daiļrade ir pierādījusi, ka man vienlīdz tuvi gandrīz visi mūzikas žanri, taču laika gaitā par iemīļotāku izrādījies instrumentālais žanrs.

Reālistisko tradīciju izpausmi mūsu mākslā nosaka ne tikai mūzikas saturs, bet arī padomju dzīves īstenībai raksturīgs intonāciju loks un jaunie izteiksmes līdzekļi, kuru pielietošana izriet no konkrētā skaņdarba satura, no jaunās muzikālo tēlu sfēras. Te ne pēdējais vārds pieder arī uz klasiskajām tradīcijām balstītam novatorismam. Ikviens mūzikas valodas izteiksmes līdzeklis ir attaisnojams, ja to prasa reljefa muzikālā iecere. Tendence uz māksliniecisko tēlu koncentrētu izteiksmi, asu psiholoģismu visai skaidri jūtama gan laikmetīgajā literatūrā, gan mākslā.

Atsevišķos gadījumos jauna kompozīcija rodas sadarbībā ar

dzejnieku. Tā, piemēram, par manis izvēlētajām tēmām dzejnieks Z. Purvs uzrakstīja divas dzejas «Darba spēks» un «Mēs nomodā». Rezultātā radās divas jaunas dziesmas vīru korim.

Mūzikai daudz kā kopēja ar gleznieciību. Skatoties labu gleznu, tā skan tāpat kā mūzika. Katram gleznotājam ir kaut kas īpatnējs un skaists. Man it sevišķi tuvi K. Sūniņa akvareļi, neparasti dziļa ir R. Piņņa, L. Kokles, U. Zemzara māksla.

Zināma loma manas daiļrades procesā ir bijusi literatūrai. Te jāmin Platons, Mereškovskis, Benuā (Ceturtā simfonija, «Atlantīda»), J. Rainis, A. Pumpurs, J. Sudrabkalns (simfoniskā poēma «Lāčplēsis»). Ja komponists grib sākt darbu pie programmatiska skaņdarba, tad vispirms jāiepazīstas ar visu esošo literatūru par izvēlēto tēmu. Pretēji iepriekš minētajiem piemēriem Sestajai — «Latgales» simfonijai sižetu devusi pati dzīve. Mūsu šodienas aktuālākās problēmas, mūsu laikabiedra tēls daudzējādi raksturo manu daiļradi vispār.

Valters Kaminskis

Jēdzienu «iepazīt dzīvi» man gribētos iedalīt trīs savstarpēji cieši saistītās kategorijās: r e d z ē t dzīvi, i z p r a s t to un p ā r d z ī v o t sev apkārt notiekošo.

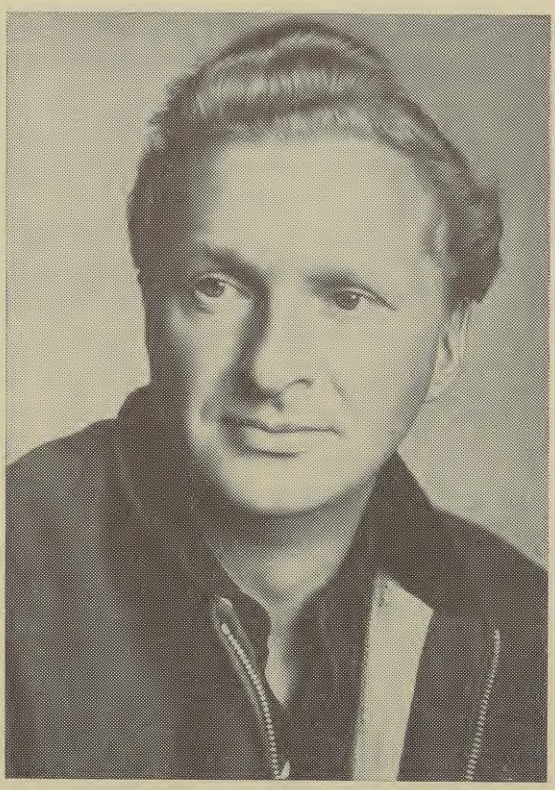
Mēdz teikt: vārdos vari izlikties labāks nekā esi, savos darbos — nekad. Tāpēc mākslinieka dzīves pazīšanu vislabāk atklāj viņa jaunrade, un, tieši to dziļāk analizējot, varam saskatīt, kādā mērā katrs autors spējis risināt tēmu, kurai pieskāries.

Daudz komponistu devušies radošos komandējumos uz visdažādākiem mūsu Dzimtenes rajoniem, lai sastaptos ar visdažādāko profesiju pārstāvjiem un gūtu ierosmes jauniem skaņdarbiem. Dziesmu autoriem ir šķietami vieglāk — no viņiem prasa, lai attiecīgā tematika būtu «fiksēta» tekstā un mūzika atbilstu satura pamatnoskaņojumam. Grūtāk tiem autoriem, kas redzēto vēlas atveidot lielākas formas darbos.

Protams, katram komponistam liekas tuvāks «savs» žanrs. Mani visvairāk saista trīs žanri — simfoniskā mūzika, kora dziesma un estrāde.

Mēs, komponisti, varbūt pārāk daudz diskutējam par to, k ā rakstīt. Mūsdienās, kad apgūti visdrošākie un «vispārdrošākie» skaņu mākslas izteiksmes līdzekļi, var secināt, ka jebkura pakļaušanās kādam n o t e i k t a m tehnoloģisko līdzekļu komplekšam un tā dogmatiska izmantošana ir būtībā formālisms.

Visvairāk vēlos radīt jaunu skaņdarbu pēc saskares ar t. s.



«vienkāršajiem» darba darītājiem, jo viņos ir visvairāk lietišķības. Tad izjūtu atbildību par savu darbu. Tas ir noteicošais, kas liek pašam kritiski novērtēt, cik mana jaunrade ir vajadzīga un nepieciešama citiem cilvēkiem.

Paula Līcīte

Mūsu tagadējā dzīve bagāta ar lieliem notikumiem, kas pārsteidz visu cilvēci. Padomju mākslinieks pārdzīvo tos emocionāli un transformē mākslas darbos, tā dažreiz uzsitot īsti «augstu vilni», — radot darbu ar paliekošu vērtību.

Iecerot darbu, arvien biežāk sāku sev vaicāt, kādai auditorijai to rakstīšu. Saņemot no klausītājiem vēstules, noskaidroju, ko cilvēki no manis gaida un ko es spēju dot. Tā kā es galvenām kārtām rakstu dziesmas, tad izmeklēju sev tuvus tekstus, lai varētu līdzās dzejnieka vārdam parakstīt arī savējo. Visvairāk mani ierosina laba dzeja, dodot ideju ne vien dziesmai, bet arī instrumentālai mūzikai.

Manas muzikālās attīstības pamatā bijušas tautas dziesmas, ko dziedāju un dzirdēju jau agrā bērnībā. Pētīt un mīlēt tautas

mūziku mani studiju gados skubināja Jurjānu Andrejs, pie kura strādāju par sekretāri 1921./22. gadā, palīdzot kārtot viņa sakrātos latviešu tautas mūzikas materiālus. Sirmais komponists daudz runāja par tautas mākslu kā vērtīgu pamatu komponista darbam, aizrādīja uz šo Ģlinkas daiļrades īpatnību.

Esmu laimīga, ka varēju studēt nevis pie kāda atonālista vai dodekafoniķa, bet pie Jāzepa Vītola, izaugot krievu skolas tradīciju paspārnē. Protams, nepagāju garām arī modernajai un vismodernākajai mūzikai, iepazinos — un novērtēju. Mans uzskats: nevar būt labas un bagātas mūzikas, ja komponists nav apguvis visu mūzikas izteiksmes līdzekļu pielietošanas māku. Tāpat nevar atkāpties no skaņkārtas, jo mūzika un skaņkārta ir gandrīz kongruentas. Ar vārdu «skaņkārta» es nedomāju tikai mažoru un minoru vien, ir taču arī hromatiskā, senās skaņkārtas, pentatonika, veselu toņu gamma un eksotiskās skaņkārtas. Tas viss dod mums neierobežotu rakstības brīvību. Turpretī atonālisms slēpj sevī padomju cilvēkam svešu ideoloģiju, pesimismu; tas deprimē klausītāju, radot slimīgas asociācijas, baigas, murgainas, gandrīz šizofrēniskas ainas. Atonālismu varētu pielīdzināt abstrakcionismam. Tāpat dodekafoniskā mūzika ir mākslīgi konstruēts ražojums.

Komponistu savienības darbs man bijis ierosinošs. Esmu atzinusi, cik svētīgi ir būt tādā kolektīvā, cik daudz var mācīties un cik sekmīgi atbrīvoties no liekas iedomības. Darbu iztirzāšana un noklausīšanās man palīdzējusi augt un atrast pašai sevi. Gan pirmajos pēckara gados nācies būt lieciniecei arī visāda veida augstprātīgiem spriedelējumiem, pretrunīgām kritikām; dažiem kritika ierobežojās ar augstprātīgu «man patīk» un «man nepatīk». Man personīgi ļoti palīdzējuši Ā. Skultes un M. Zariņa lietpratīgie, objektīvie iztirzājumi.

Manu radošo darbu visvairāk sekmējusi laba literatūra. Esmu kaislīga lasītāja un arī pati kopš agras jaunības mēģinājusi nodarboties ar dzeju un stāstu sacerēšanu, vēlākos gados parejot uz operu un dziesmu tulkošanu. Brīvajā laikā bieži atgriežos pie Raiņa, Sudrabkalna, Puškina un Paustovska, rodot šo rakstnieku darbos jaunu ierosmi.

Drīz pēc Lielā Tēvijas kara, kad cits pēc cita nomira mūsu komponisti Jāzeps Mediņš, Jāzeps Vītols un Pēteris Barisons, gribējās rakstīt kādu skaņdarbu mākslinieka piemiņai. Sirds smeldza, bet tomēr nezināju, kā un ko rakstīt. Te nejauši gadījās noklausīties, kā skolēni, nākot no ekskursijas, pulciņā ejot, deklamēja V. Plūdoņa «Rekviēmu». Lūk, tēma «Mākslinieka pie-

miņai»! Radās klavieru kvintets: 1) «Pamazām brauciet un klusu», 2) «Jautrais strauts», 3) «Visiem jāizsapņo mums» — ar traģisku noslēgumu.

Par jaunām iecerēm nav viegli runāt, jo tās var ātri izgaist. Mani jau sen valdzināt valdzina Sudrabkalna dzeja «Karogu nakts nomods». Esmu pārliecināta, ka šī ierosme neizgaisīs nerealizēta. Bet pašlaik steidzos pabeigt instrumentālu darbu — «Tautiska svīta».

Jēkabs Mediņš

«Māksliniekam jāpazīst dzīve» ir aksioma, kas nav jāpierāda. Katram komponistam jāiekļaujas pārdzīvojamā laikmetā, kas Padomju Savienībā iezīmējas ar lieliem sasniegumiem visās mūsu dzīves nozarēs, tai skaitā arī reālistiskās mākslas attīstībā.

Kā to realizēju savā daiļradē?

Savā vokālajā un instrumentālajā mūzikā daudzkārt esmu ietvēris ražīgā darba darītāju tēlus; cildinājis darbu (kantātes «Slavinājums» un «Pacelies, saule!», «Traktorista valsis», «Vērpēju dziesma», «Ziedi, mana linu druva!»), apdziedājis varoņus un cīnītājus par brīvību («Varoņa zvaigzne», «Dziesma par Imantu Sudmali», «Dzimtenes sargu dziesma» u. c.).

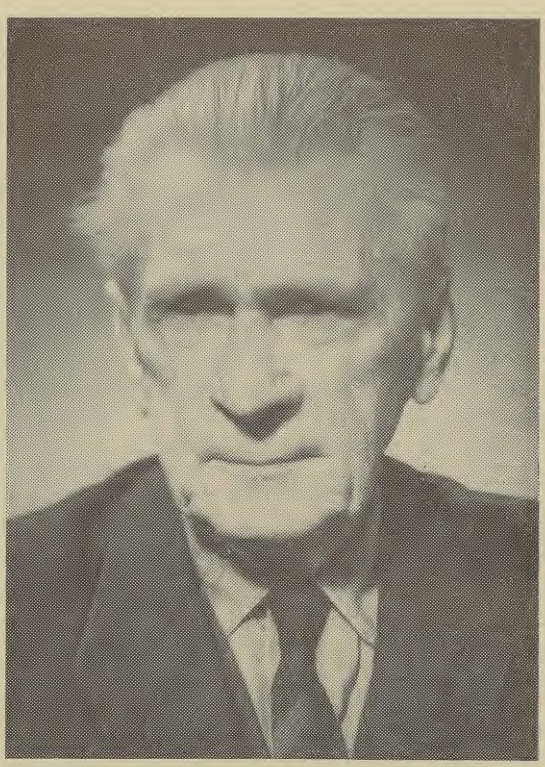
Manu uzmanību arvien saistījusi J. S. Baha polifonijas māksla un formu skaidrība, arī daudzveidība Bēthovena dziesmās, klavieru sonātēs un simfonijās. Ar lielu cieņu izturos pret Rahmaņinova daiļradi, Šostakoviča mākslu, bet cienu arī Čaikovska mākslas vienkāršību, sirsnību un emocionalitāti. Ar interesi sekoju C. Franka, K. Debisī, M. Ravela, O. Respigi darbu atskaņojumiem.

Pret dažādiem «ismiem» esmu atturīgs, jo nevaru jūsmot par neattaisnotiem harmonijas «klekšiem», izteiksmīgas un saistošas melodijas trūkumu, par «matemātiskiem» skaņu sablīvējumiem, kas prātam dod mazu gandarījumu un sirdij neko.

Esmu par brīvu harmonisko, polifono un formas līdzekļu attīstību, bet esmu pret formālistiskiem izlēcieniem.

Komponistiem, kas pievēršas vokālo daiļdarbu rakstīšanai, labāk jāpārzina vokālās mākslas īpatnības. Nevar iztikt ar atsevišķu balss veidu, piemēram, liriskā vai dramatiskā soprāna diapazona pazīšanu, jāpārzina arī šo balsu izmantošanas dabiskās iespējas dažādā dinamikā.

Arī kora dziesmas rakstot, labi jāpārzina kora skanīguma elementi un to specifika. Nekad kora izpildījumā neattaisnojas



akordu sablīvējumi zemākajā tesitūrā. Klavieru skanējums ne vienmēr attaisnojas kora izpildījumā.

Zināmas pārmaiņas būtu vēlamas mūzikas teorētiķu un vēsturnieku sagatavošanas procesā. Teorētiķus un vēsturniekus sagatavo spriest un apsvērt skaņdarba būtību, bet netiek apgūtas praktiskās iemaņas. Magnetofona pieraksta, radioraidījuma vai arī koncerta noklausīšanās, kaut arī papildināta ar paskaidrojumiem, var izrādīties nepietiekama.

Šo apsvērumu dēļ domāju, ka topošajiem komponistiem un mūzikas zinātniekiem ļoti noderīga būtu

1) vokālās mākslas īpatnību izpratne,

2) piedalīšanās korī un instrumentālajos ansambļos vai or-

ķestrī, līdz zināmai gatavības pakāpei apgūstot kādu orķestra instrumentu.

3) prasme rakstīt resp. sacerēt nelielas formas skaņdarbus, fūgas ekspozīciju u. tml.

Kādēļ mūzikas mācību iestādēs neredzam topošos komponistus un mūzikas zinātniekus korī un orķestrī, kaut vai bungas rībinot?

No mākslas nozarēm man vistuvāk arvien bijusi glezniecība, jo arī pats esmu mācījies gleznieciības studijā. Ar aizturētu elpu esmu vērojis Vereščagina gleznu ciklu, kas attēlo 1812. gada Tēvijas kara ainavas. Ar lielu uzmanību lūkojos Repina, Surikova u. c. autoru reālistiskajā mākslā. Arī mūsu Purvītis un tā sekotāji saistījuši manu uzmanību. Nevarēju vienaldzīgi paiet garām vecitāļu meistariem, kuru darbus redzēju Ermitāžā un citu zemju gleznu izstādēs.

Ierosinājumus skaņdarbu rakstīšanai man, piemēram, sniegusi Vereščagina gleznā «Kara apoteoze». Šajā gleznā redzama milzīga cilvēku galvas kausu kaudze, virs kuras lidinās plēsīgi putni, smagi un tumši mākoņi uz pelēkā debess fona. Šī glezna un personīgie pārdzīvojumi frontes tuvumā Lielā Tēvijas kara laikā ierosināja mani uzrakstīt nelielu simfonisku tēlojumu «Pie Dzintara jūras».

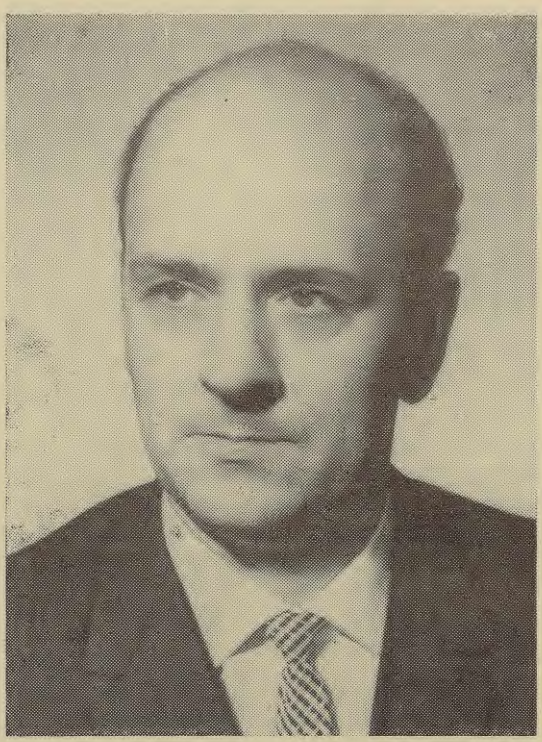
Tuvākajā nākotnē domāju savus darbus veltīt Oktobra revolūcijas 50. gadadienai.

Ģederts Ramans

«Pazīt dzīvi» — manuprāt tas ir ne tikai dzīvot šaurās savu personisko izjūtu robežās, bet dzīvot un redzēt, kas notiek visapkārt, būt kompetentam ne tikai mūzikas pasaulē notiekošajās parādībās, bet zināt daudz vairāk — arī to, kas jauns tehnikā, politikā, arhitektūrā, sportā un daudzās citās mūsu dzīves nozarēs. Tādēļ arī savā daiļradē cenšos pēc lielākas žanru dažādības (simfoniskā mūzika, estrādes mūzika, mūzika dažādiem teātriem, televīzijas, radio iestudējumiem u. c.).

Esmu pārliecināts, ka ikviens komponists spēj uzrakstīt kā labu estrādes dziesmu, tā arī simfonisku skaņdarbu. Vajag tikai to gribēt un attiecīgi strādāt. Cenšos rakstīt tādu mūziku, lai tā palīdzētu veidot mūsu laikabiedros komunistiskās morāles īpašības.

Tendences šodienas mūzikas mākslā ir dažādas, katrs komponists raksta citādi. Vairāk polifonas mūzikas, nepazaudēt



melodiju kā galveno mūzikas komponentu, nekļūt par formas vergu — tā mana devīze turpmākajā darbā.

No pārējām mākslas nozarēm man vistuvākās ir gleznieciba un arhitektūra. Mani saista ikviens mākslas darbs, kas nes sevī lielu, skaidru domu, sniegtu jaunā, vienkāršā un savdabīgā skatījumā. Brīnišķīgi ir Valda Kalnrozes ūdeņi, dziļi domājoši Leo Kokles portreti, smalki niansēti un tēlaini Kurta Fridrihsona akvareļi, spēcīgi un droši tverti Ulda Zemzara darbu tēli.

Piemineklis 1905. gadā kritušajiem cīnītājiem Rīgā, kuram veltīta arī dzejnieka Ziedoņa Purva dzeja, ierosināja mani uzrakstīt simfonisko poēmu «Piemineklis». Taču visvairāk manu daiļradi rosina ceļojumi vasaras atvaļinājumā.

Pašreiz strādāju pie Otrās simfonijas un skatuves mūzikas.

Ādolfs Skulte

Iet kopsolī ar savu laikmetu — tas ir ikviena komponista galvenais uzdevums. Esmu mēģinājis to īstenot arī savā daiļradē. Mana Pirmā simfonija «Par mieru» iekļaujas miera cīnītāju varenajā gaitā, Otrā simfonija «Ave, sol!» (J. Raiņa vārdi) it kā pārmet tiltu uz 1905. gada revolūcijas notikumiem, Trešā «Kosmiskā» simfonija cildina mūsu padomju cilvēku kosmosa iekarotāju varoņdarbus. Līdzīgā veidā radušās arī abas kantātes.

Savā jaunradē žanru ziņā nejūtu ierobežojumus. Tuvākas man ir lielās formas, kurās it kā ar lielāku atvēzienu var izteikt

vērienīgāku domu. Mani ļoti interesē arī opera. Ja atradīšu piemērotu libretu, tad tie man būs lieli svētki. Bet, lai radītu mūsdienu operu, jābūt ļoti ciešai sadarbībai starp komponistu, libretistu un režisoru — tad rezultāti neizpaliks.

Katrs mūzikas valodas izteiksmes līdzeklis ir labs, ja tas savā vietā, nav mākslīgi sagudrots, bet izriet no pašas ieceres. Nerunāsim par moderno kompozīcijas paņēmienu konsekventu pielietojumu, bet atbilstoši tēlam tie var būt zināmā mērā kontrasta elementi. Taču liela māksla ir pārvērst visparastākos mūzikas izteiksmes līdzekļus par jauniem, pasniegt tos jaunā aspektā. Te ļoti nozīmīga ir šo izteiksmes līdzekļu blakusnostatīšana un izvietošana formā.

Sadarbība ar dzejniekiem iespējama dažādās formās. Kantāti «Rīga» ierosināja kāds L. Pēlmaņa dzejas pants. Tālāk dzeja un mūzika radās līdztekus, bet kantātes vidusdaļas muzikālie tēli pat bija uzskicēti pirms dzejas rašanās. Dzejnieks to uzrakstīja vēlāk, vadoties pēc mūzikas rakstura un tematisma.

Radošā sadarbībā ar Āriju Elksni veidojusies kantāte «Mums viena partija». Rakstot «Spārnoto dziesmu» korim, dzejnieks Jānis Liepiņš izveidoja vairākus dzejas variantus dažādos metros par vienu un to pašu tēmu. Atsevišķos gadījumos, piemēram, rakstot dziesmu «Meži šalc», Laimonis Vāczemnieks bija uzrakstījis formas ziņā tik skaidru, muzikālu dzeju, ka nebija vairāk ko vēlēties.

Mūzikas daiļradi rosina ne tikai pati dzīve, skaista glezna, dzeja, bet dažreiz arī laba mūzika.

Mūzikai ļoti tuva ir gleznieciība. Man ļoti patīk gleznotāja V. Kalnrozes krāsu līdzsvarotība, R. Piņņa gleznu krāsu spilgtums. Šādas gleznas rada pārdzīvojumu tāpat kā labs skaņdarbs.

Jau no bērnības, dzīvodams Kijevā, priecājos par spožajām zvaigznēm dienvidu melnajās debesīs. Kad J. Gagarins izlauzās kosmosā, sāku visus līdz tam gūtos iespaidus realizēt mūzikā. Tā radās Trešā «Kosmiskā» simfonija. Republikas 25. gadadienai veltīju savu Ceturto simfoniju.

Domāju arī par laikmetīgu baletu.

Marģers Zariņš

«Māksliniekam jāpazīst dzīve» — šo patiesību es izprotu tā, ka katram radošam cilvēkam jādzīvo līdzi visam tam, kas notiek ap mums, jābūt informētam par visiem notikumiem un tie jāatspoguļo savā daiļradē.

Parasti komponista tēmu loks ir nepārredzams, idejas neizsmeļamas, taču skaņdarba raksturīgai iezīmei vajadzētu būt šodienīgumam.

Tradīcijas jācienī, bet tradīciju vēsturiskā attīstība arī labi jāpazīst, lai varētu blakus tradīcijām izvirzīt radošu un patiesu novatorismu.

Katra mākslas darba ierosmes pamatā ir konkrēts fakts. No citām mākslas nozarēm manu jaunradi rosinājis teātris, glezniecība un dzeja, bet visvairāk konkrētas ierosmes esmu guvis no dzīves notikumiem un vēstures materiāliem.

Konservatorijā vairāk vērības jāpiegriež komponista — padomju mākslas darbinieka — personības veidošanai. Nevienam nelīdz meistarība vien, ja trūkst vispusīgas izglītības — inteliģences, idejiskuma un marksistiskā pasaules uzskata. Arī komponistu saimes uzdevums ir draudzīgi, bet profesionāli un ar stingru mērauklu apspriest jaunradītos skaņdarbus, dedzīgi atbalstīt vērtīgo un to arī visnotaļ propagandēt. Kritikai vienmēr jābūt autoritatīvai.

Manas daiļrades nākotnes nodomos paredzēts rakstīt svinīgas masu dziesmas korim ar orķestra pavadījumu. Tām izmantošu F. Rokpeļņa vārdus.

Arvīds Žilinskis

Māksliniekam dziļi un vispusīgi jāpazīst dzīve. Daudz jāceļo, jānovēro visdažādākās dzīves parādības. Jābūt saskarē ar darba cilvēkiem, jāvēro celtniecības darbs gan pilsētās, gan laukos. Jābūt draugos ar krāšņo dabu, kas ir tik daudzveidīga mūsu lielajā Dzimtenē, ar ūdeņiem, mežiem, bērzu birzēm gan rītausmā, gan saulrietā. Tad raisās skaņu gleznas par dzimtenes pavasari, vasaru, rudeni, ziemu.

Mākslinieka uzdevums ir meklēt skaisto, daiļo un to pasniegt tālāk turpmākām paaudzēm.

Komponistam jāmeklē un jāatrod sava mūzikas valoda. Tas ir grūts uzdevums, kas prasa talantu. Nav jāsamierinās ar vienu mūzikas žanru. Jāmēģina rakstīt daudzos, dažādos žanros un jāpaliek pie tā, kas labāk izdodas.

Mana jaunrade sākās ar solodziesmu, kuru pat nebiju prof. Vītolam rādījis. Mani valdzināja laba tēlaina dzeja, kas deva melodijai desmitiem variantu, vajadzēja tikai atlasīt to, kura būtu spilgtākā, patiesākā.

Melodija, harmonija un polifonija skaņu mākslā ir mūžīgas; var mainīties formas, stili, raksturs utt. Man tuvas tās klasiskās tradīcijas, kas izteic mūzikā saturu, pārdzīvojuma mērķtiecību. Ienīstu tā saucamo «sagudroto» mūziku, kuru var klausīties vienu reizi, jo pēc tam jāiztīra piesārņotās smadzenes . . .

Man ļoti patīk modernās gleznas, tāpat arī modernā mūzika (simfoniskā), kurā ir saglabāts estētiskais daiļums, bet, lai to sasniegtu, autoram jābūt ar lielu talantu, personību.

Sadarbība ar dzejniekiem, sevišķi dramaturgiem, ir smags jautājums, par kuru var daudz debatēt. Varu teikt, ka man tā

bijusi apmierinoša, bet varēja būt daudz labāka. Esmu pateicīgs rakstniecēm Elīnai Zālītei un Ventai Vīgantei, ar kurām izdevies radoši sastrādāt.

Komponistu savienība ir maz sekmējusi un palīdzējusi manā daiļradē, jo komponisti maz interesējas par otra biedra radošo darbu.

Manu jaunradi ar savām atsauksmēm un ierosmēm visaktīvāk ir rosinājusi pati tauta, klausītāji, skolu jaunatne. Skaisti mirkļi ir bijuši, satiekoties ar klausītājiem daudzajos autorkoncertos republikas tuvo un tālo rajonu centros, pilsētu rūpnīcu klubos u. c.

Par kritiku.

Vispirms kritikai jābūt objektīvai. Visļaunākā ir subjektīvā kritika. Kritiķim — recenzentam jābūt plaša vēriena cilvēkam. Kritikai — «man tas patīk» vai «man tas nepatīk» būtu jāpazūd.

Pirmās latviešu padomju muzikālās komēdijas «Zilo ezeru zemē» radīšanā mani un E. Zālīti ierosināja celtniecības tēma— 1953. gadā topošā elektrostacija triju republiku — Latvijas, Lietuvas un Baltkrievijas robežu krustojumā. Šis skatuves darbs vaiņagojies panākumiem. Tauta to iecienījusi un ar patiesu prieku skatās vēl šodien.

Mana trešā muzikālā komēdija — operete «Dzintarkrasta puiši» rakstīta 1964. gadā sadarbībā ar dramaturģi Ventu Vīganti. Šoreiz tās pamatā Baltijas jūras zvejnieku sadzīves tēma.

Operas «Zelta zirgs» (pēc J. Raiņa saulgriežu pasakas motīviem) komponēšanu uzsāku 1957. gadā. Toreiz par lugas «Zelta zirgs» mūziku, ko rakstīju Rīgas Jaunatnes teātra uzvedumam, Maskavā Vissavienības Jaunatnes teātra festivāla komisija piešķīra godalgu «Laureāta diploms». Pamazām strādāju pie libreta un mūzikas, kuru pilnīgi partitūrā pabeidzu 1959. gada vasarā. Sakarā ar J. Raiņa 100 gadu dzimšanas dienas atceri opera «Zelta zirgs» 1964. gadā uzņemta Latvijas PSR Valsts Akadēmiskā operas un baleta teātra repertuārā.

Par turpmākajiem daiļrades nodomiem ir grūti runāt, tie rodas, gan vadoties no nepieciešamības, gan arī laimīgā kārtā sadarbojoties ar rakstnieku. Katrā ziņā domāju atkal par jaunu skatuves darbu un dziesmu repertuāra papildināšanu ar solo un kora dziesmām.

Valdis Breģis

MUZIKĀLĀS IZGLĪTĪBAS IZAUGSME PADOMJU LATVIJĀ

Kā visās mūsu dzīves jomās, tā arī muzikālajā izglītībā Padomju Latvijā 25 gados gūti lieli panākumi. Šodien mūsu republikā darbojas 34 bērnu mūzikas skolas, 7 mūzikas vidusskolas (ar bērnu mūzikas skolām) un konservatorija. Bez tam pie daudzām jau minētajām skolām ir arī neklātienes vai vakara nodaļas. Muzikālo izglītību iespējams iegūt ikvienam Padomju Latvijas jaunietim, kam ir griba un nepieciešamās dotības.

Padomju Savienībā muzikālās izglītības sistēma kalpo ne tikai pirmklasīgu profesionālu mūziķu sagatavošanai, bet muzikālo izglītību var iegūt visplašākās masas. Tāpēc šodien mums nav neviena tāda rajona, kurā nebūtu mūzikas skolas. Lai bērniem nebūtu jāmēro samērā tālais ceļš, daudzām mūzikas skolām lielākajos centros ir nodibinātas filiāles.

No 34 bērnu mūzikas skolām 23 atvērtas pēdējos desmit gados. Vairākās skolās pirmais izlaidums būs tikai pēc dažiem gadiem. Ievērojami skolās audzis arī audzēkņu skaits. Ja 1953./54. mācību gadā bērnu mūzikas skolās (ieskaitot skolas pie mūzikas vidusskolām) mācījās 1593 audzēkņi, tad pēc 10 gadiem 1963./64. mācību gadā šis skaits pieauga vairāk nekā divas reizes — līdz 3212 audzēkņiem.

Pirms 1953. gada būtu bijis grūti jaunorganizētās bērnu mūzikas skolas nodrošināt ar kvalificētiem skolotājiem, jo mūzikas vidusskolu beidzēju skaits, kas paplašina bērnu skolu pedagogu saimi, bija vēl samērā mazs. Tikai tad, kad konservatorijas absolventi (pirmais lielākais izlaidums pēc kara bija 1948. gadā) varēja nodrošināt pilnvērtīgu mūzikas vidusskolu darbu, kuras drīz sagatavoja profesionāli pilnvērtīgus pasniedzējus, varēja

sākt strauji organizēt jaunas mūzikas skolas. Un arī tad vēl ne vienmēr pietika dažu nozaru speciālistu, piemēram, stīdzinieku un pianistu. Sākumā pamatdisciplīnas bērnu mūzikas skolās bija divas — klavieru un akordeona, kuras mācījās absolūtais bērnu vairākums. Stīgu un pūšamo instrumentu klases bija tikai nedaudzās mūzikas skolās (Rīgā, Madonā, Limbažos, Alūksnē, u. c.).

Pēdējos gados bērnu mūzikas skolās ir nākušas klāt vairākas jaunas specialitātes, piemēram, bajāna, ģitāras, latviešu un krievu tautas instrumentu klases. Tuvākajos gados ikvienā bērnu mūzikas skolā paredzēts izveidot četras pamatnodaļas: klavieru, stīgu instrumentu, pūšamo instrumentu un tautas instrumentu (ieskaitot šeit arī akordeonu un bajānu).

Pie 17 bērnu mūzikas skolām papildus darbojas vispārējās muzikālās izglītības vakarskolas. Tā ir piecgadīga skola, kas darbojas uz pašizmaksas principiem, tajā var mācīties bērni un pieaugušie no 11 līdz 40 gadu vecumam. Specialitātu loks šajās vakarskolās ir plašāks nekā bērnu mūzikas skolās. Bez klavieru, stīgu un pūšamo instrumentu, tautas instrumentu (akordeons, bajāns, ģitāra kokle) klases ir arī vēl bazūnes, tubas, fagota, solo dziedāšanas un kora diriģēšanas specialitātes. Šīs pēdējās 5 specialitātes domātas pieaugušajiem vispārējās vakara mūzikas skolas apmeklētājiem. Šāda veida izglītība ir visai izplatīta. Aizvadītajā mācību gadā tur mācījās ap 950 audzēkņu.

Var rasties jautājums, kāpēc vakara mūzikas skolā neuzņem tikai strādājošos pieaugušos, bet uzņem arī bērnus no 11 gadiem? Šādu prasību ir izvirzījusi pati dzīve. Sākot mācības vispārizglītojošā skolā, daudzi bērni un viņu vecāki nav domājuši par mūziku. Bet skolā, dziedot korī, klausoties mūziku, daudziem bērniem pirmajos skolas gados rodas pat liela interese par skaņu mākslu. Bet kur gan lai iet 11 gadus veci bērni, ja bērnu mūzikas skolā dienas nodaļās uzņem tikai līdz 8 gadu vecumam? Tādos gadījumos ir iespēja nopietni apgūt mūziku vispārējās muzikālās izglītības vakarskolā. Protams, prasības ir augstākas, jo 5 gados jāapgūst septiņgadīgā bērnu mūzikas skolas programma. Taču, kā to rāda līdzšinējā pieredze, čaklajiem un apdāvinātajiem tas ir pilnīgi pa spēkam, un daudzi pēc pieciem mācību gadiem sekmīgi iztur pārbaudījumus mūzikas vidusskolā un vēlāk kļūst par profesionāliem mūziķiem.

Muzikālās izglītības otrs posms ir mūzikas vidusskola.

Mūzikas vidusskolu ģeogrāfiskais izvietojums (Rīgā, Cēsīs, Liepājā, Ventspilī, Jelgavā, Daugavpilī, Rēzeknē) ir ērts, tās var apmeklēt jebkurā republikas malā. Izcili apdāvinātiem bērniem

domāta E. Dārziņa speciālā mūzikas vidusskola Rīgā, kura strādā konservatorijas tiešā paspārnē, piedaloties konservatorijas mācību spēkiem. Tur no 1. līdz 10. klasei māca arī vispārizglītojošos priekšmetus. Tādējādi skolas pedagogu kolektīvam ir iespējams veikt saskaņotāku izcili apdāvinātās jaunatnes audzināšanas un mācīšanas darbu. Speciālās mūzikas vidusskolas absolventi nesaņem diplomu un netiek nozīmēti darbā līdzīgi mūzikas vidusskolu beidzējiem. Viņi saņem tikai gatavības apliecības, kas dod tiesības iestāties jebkurā augstskolā. Aizvadītie pēckara gadi liecina, ka beidzēju profesionālā sagatavotība ir tik augsta, ka gandrīz visi izturējuši iestāju eksāmenus un uzņemti konservatorijā.

Raksturīgi, ka E. Dārziņa speciālā mūzikas vidusskola tika dibināta pāris mēnešu pēc Rīgas atbrīvošanas 1944. gada beigās, kad Kurzemē vēl plosījās karš. Toreiz tā tika saukta par apdāvināto bērnu grupu pie Latvijas PSR Valsts konservatorijas. Padomju varas daudzo pasākumu virknē šim faktam ir dziļi simboliska nozīme — tautas talantiem nekavējoties jāpaver ceļš uz lielo mākslu. Protams, pirmajā — 1944./45. mācību gadā skolā mācījās vēl samērā maz audzēkņu — tikai 72 (klavieru nodaļā 58, stīgu instrumentu nodaļā 13, pūšamo instrumentu nodaļā 1), taču drīz vien audzēkņu skaits ievērojami palielinājās. Nodibinājās arī jaunas nodaļas. 1949./50. mācību gadā darbu uzsāka zēnu kora, bet 1956./57. mācību gadā speciālās teorijas nodaļa. Aizvadītajā mācību gadā skolas 5 nodaļās (klavieru, stīgu un pūšamo instrumentu, zēnu kora — kora diriģentu un speciālās teorijas) pavisam mācījās 319 izcili apdāvinātu audzēkņu. Vairāki šīs skolas bijušie absolventi šodien ir jau dažādu starptautisko konkursu uzvarētāji. Pianiste Ilze Graubiņa ieguva pirmo prēmiju J. S. Baha konkursā Leipcigā, pianists Igors Hudoļejs izcīnīja laureāta nosaukumu Lisabonas starptautiskajā konkursā. Vairāki absolventi dažādos starptautiskos konkursos ieguvuši diplomanda nosaukumus, piemēram, čellists Māris Villerušs (Maskavā un Budapeštā), pianiste Kira Lavrinoviča (Varšavā), vijolnieks Valdis Girskis (Prāgā), 1965. gadā Otrajā Starprepublikāniskajā konkursā Rīgā teicamus panākumus guva 10. klases audzēknis Arnis Zandmanis, piecu republiku jauno pianistu sacensībās iegūdams pirmo vietu. Un ne tikai pēc starptautiskajiem konkursiem vērtējams šīs skolas darbs. Pats galvenais ir tas, ka skola sagatavojusi augstvērtīgu papildinājumu konservatorijai, jo šeit nodrošinātas vislabākās iespējas likt stingrus pamatus audzēkņa nākamajai mūziķa profesijai. Līdz 1964. gadam

skolu beiguši pavisam 219 audzēkņi. No tiem 190 mācās vai jau beiguši konservatorijas Rīgā, Maskavā, Ļeņingradā un Viļņā.

Padomju varas laikā republikā ievērojami izaugušas arī citas mūzikas vidusskolas. Tās organizētas uz kādreizējo t. s. tautas konservatoriju bāzes, taču būtībā toreizējās muzikālās izglītības iespējas un apjoms šajās mācību iestādēs šodien šķiet visai pieticīgs. Lūk, piemēram, Liepājas mūzikas vidusskola (Tautas konservatorija) buržuāziskās Latvijas laikā un šodien. Toreiz tajā mācījās caurmērā ap 100 audzēkņu, strādāja 7—8 pedagogi. Varēja mācīties klavieru, stīgu instrumentu, vokālajā un ērģeļu specialitātē. Mācību laiks nenoteikts, beidzēji nekādu mūziķu kvalifikāciju neieguva. Par mācīšanos bija jāmaksā.

Šodien mūzikas vidusskolu beidzēji saņem diplomu ar kvalifikāciju. Pēc kara 16 gados Liepājas mūzikas vidusskolu beiguši 345 absolventi visdažādākajās specialitātēs: kordiriģentu, pūša-

mo, stīgu, tautas instrumentu, vokālajā un mūzikas teorijas. No minētajiem 345 beidzējiem 97 turpinājuši izglītību konservatorijā. Liepājas mūzikas vidusskolā tagad ir bērnu mūzikas skola (312 audzēkņi), mūzikas vidusskolas dienas nodaļa (158 audzēkņi) un vakara nodaļa (83 audzēkņi). (Minētais audzēkņu skaits bija 1964. g. 1. septembrī.)

Skolā strādā 108 pedagogi, bibliotēkā ir 17170 eksemplāru nošu, ievērojams skaits daiļliteratūras, mūzikas instrumentu utt.

Mūzikas vidusskolās ir vairākas specialitātes, kādu agrāk tautas konservatorijās nebija, piemēram, kordiriģentu, mūzikas teorijas un tautas instrumentu specialitātes. Vislielākās ir kordiriģentu nodaļas, jo vispārizglītojošo skolu un kultūras namu tīkla milzīgā izaugsme republikā daudzkārt palielinājusi pieprasījumu pēc šīs profesijas darbiniekiem.

Mūzikas skolas šodien apgādātas ar bagātām skaņuplašu un magnetofona ierakstu kolekcijām, notīm, magnetofoniem, klavierēm, dažādiem citiem mūzikas instrumentiem.

Daugavpilī, Jelgavā un Cēsīs pastāv arī neklātienes nodaļas. Jāzepa Mediņa mūzikas vidusskolā Rīgā un minētajā E. Melngaiļa mūzikas vidusskolā Liepājā darbojas arī vakara nodaļas.

1963./64. mācību gadā mūzikas vidusskolās dienas nodaļās mācījās 623 audzēkņi, bet neklātienes un vakara nodaļās — 360 audzēkņu. Tātad pēc četriem gadiem republikas mūziķu saime palielināsies gandrīz par vienu tūkstoti jauno mākslinieku ar vidējo izglītību.

Ar katru gadu mūzikas vidusskolās pilnveidojas mācību un audzināšanas darbs. Ikvienā no tām pastāv mācību koris un mācību orķestris. Tas dod iespēju vecāko kursu audzēkņiem praktizēties diriģēšanā, kā arī ieaudzina kolektīvas muzicēšanas iemaņas. Par mācību koru un orķestru augsto profesionālo līmeni liecināja Latvijas PSR Kultūras ministrijas organizētās republikāniskās skates. 1963. gadā mācību koru skatē pirmo vietu ieguva E. Melngaiļa Liepājas mūzikas vidusskola, bet mācību orķestru skatē 1964. gadā par uzvarētāju kļuva Ventspils mūzikas vidusskola.

Bez mūzikas vidusskolām mūsu republikā mūziķus ar vidējo izglītību gatavo arī Rīgas Kultūras un izglītības darbinieku tehnikums. Ikvienam minētā tehnikuma klubu nodaļas beidzējam jāapgūst diriģenta, deju kolektīva vadītāja vai režisora specialitāte. Tehnikuma beidzēji saņem klubu darba metodista un izvēlētās specialitātes kvalifikāciju. Tehnikumu beigušie kora, pūtēju un estrādes orķestru diriģenti (pirmais šāda veida izlaidums bija

1963. gadā) visumā sekmīgi strādā par pašdarbības kolektīvu vadītājiem.

Arī Jāzepa Vītola Latvijas Valsts konservatorija kopš savas dibināšanas 1919. gadā ievērojami izaugusi un pārveidojusies. Tajā mācījušies gandrīz visi mūsu republikas ievērojamākie mūziķi. Nav iedomājama latviešu mūzikas māksla bez konservatorijas, kurā strādā izcili mūziķi. No šejienes radošajā darbā aiziet profesionāli un idejiski sagatavoti aktīvi kultūras frontes cīnītāji, kuru darba veiksme atbalsojas visas Padomju Latvijas garīgās dzīves augšupejā. Konservatorijas izveidošanā liela loma bija izcilajam latviešu komponistam — klasiķim, pedagogam un diriģentam, ilggadējam tās vadītājam Jāzepam Vītolam. Ņemot vērā viņa lielos nopelnus latviešu mūzikas kultūras attīstībā, 1959. gadā mūsu republikas augstākajai mūzikas mācību iestādei tika piešķirts Jāzepa Vītola vārds.

Fašistiskās okupācijas laikā Jāzepa Vītola lolojums faktiski pārtrauca darbu, konservatorijas telpas aizņēma lazarete, inventārs tika izlaupīts, bet daļa pedagogu un audzēkņu gāja bojā. Konservatorijas darbs tika atjaunots 1944. gada rudenī. Tās rektors līdz 1948. gadam bija Alfrēds Kalniņš.

Jaunā padomju dzīve prasīja jaunus speciālistus, kādus konservatorija agrāk nekad vēl nebija gatavojusi. Gan mūzikas vidusskolām, gan republikas pilsētu un lauku koriem bija nepieciešami diriģenti ar augstāko izglītību, tādēļ nodibināja kordiriģentu nodaļu. Tika organizētas arī latviešu tautas instrumentu, mūzikas zinātnes un teorijas nodaļas. Kad 1949. gadā konservatorijai pievienoja Teātra institūtu, radās vēl viena jauna nozare — teātra fakultāte, kas gatavo aktierus un režisorus. Konservatorijā visjaunākā ir 1961. gadā noorganizētā mūzikas pedagoģijas nodaļa. Šīs nodaļas absolventi (pirmais izlaidums 1965. gadā) papildina dziedāšanas skolotāju un diriģentu rindas, celdami muzikāli estētiskās audzināšanas līmeni vispārizglītojošās skolās.

1956. gadā pie konservatorijas tika nodibināta arī neklātienes nodaļa. Tikai dažus gadus darbojas, bet jau lielu popularitāti ieguvusi Tautas konservatorija. Tajā muzikālo izglītību papildina visdažādāko profesiju darbaļaudis. Sabiedriskā kārtā par pedagogiem tur strādā konservatorijas un mūzikas vidusskolu pasniedzēji.

Minēsim tikai dažus skaitļus un nosauksim nedaudzus Padomju Latvijas laikā konservatoriju absolvējušo mākslinieku vār-

dus, lai kļūtu skaidra šīs mācību iestādes lielā loma mūsu mākslas augšupejā. 19 pēckara gados (no 1945. līdz 1964. gadam) konservatoriju beiguši gandrīz 750 mūziķu un teātra mākslinieku. Šodien mēs nevaram iedomāties Padomju Latvijas mūzikas kultūru bez padomju laikā konservatoriju beigušajiem absolventiem. Latvijas PSR Valsts Akadēmiskā operas un baleta teātrī dzied Ž. Heine-Vāgnere, R. Māliņa-Frīnberga, V. Pilāne, E. Zvirgzdiņa, A. Tauriņa, L. Andersone, R. Zelmane, J. Zābers, K. Zariņš, G. Antipovs u. c. Instrumentālās mūzikas novadā pazīstami E. Bertovskis, M. Villerušs, L. Rubene, R. Bulle, J. Putniņa, D. Vīlipa, P. Sīpolnieks, V. Jancis, I. Dālmanis un daudz teicamu orķestra mūziķu. Grāmatu plauktos redzam mūzikas zinātnieku O. Grāvīša, S. Stumbres, L. Vidulejas, V. Bērziņas, V. Muškes, A. Vernera u. c. darbus. Visus mūsu republikas profesionālos korus un labākos pašdarbības koru kolektīvus vada kordiriģentu nodaļu beigušie: J. Dūmiņš, D. Gailis, S. Broks, E. Račevskis, I. Kokars, G. Kokars, I. Cepītis, U. Balodis, A. Krastiņš, A. Alberings, Ā. Melngaile, K. Kreicbergs, T. Bērziņš, P. Kvelde, A. Derkēvica, J. Skrīveris, E. Muižarājs, A. Saliņš, L. Amoliņš, R. Ādamsons, L. Leitis, E. Salmiņa u. c. Orķestru diriģentu klasi beiguši E. Tons, H. Mednis, R. Glāzups, M. Bašs, J. Lindbergs, C. Kriķis, J. Kaijaks u. c. Pazīstami komponistu V. Kaminska, Ald. Kalniņa, O. Grāvīša, R. Grīnblata, V. Sama, E. Goldšteina, Ģ. Ramana, A. Grīnupa, R. Kalsona, P. Dambja u. c. konservatorijas absolventu skaņdarbi.

Ļoti daudzi konservatorijas absolventi strādā pedagoģiskajā darbā konservatorijā, mūzikas vidusskolās, vispārizglītojošajās un bērnu mūzikas skolās, tāpat arī LPSR Valsts filharmonijā, orķestros un teātros, radiofonā un televīzijā.

Jaunie mākslinieki veic lielu darbu darbaļaužu muzikāli estētiskajā audzināšanā. Plaši izvērstajā kultūras universitāšu tīklā par lektoriem un arī par izpildītājiem sabiedriskā kārtā strādā daudzi mūziķi pedagogi. 1963./64. mācību gadā mūzikas mācību iestāžu audzēkņi un pedagogi snieguši vairāk nekā 1200 šefības koncertu skolās, rūpnīcās, kolhozos. Daudzus no republikas pašdarbības koriem, orķestriem un ansambļiem vada padomju laikā mūzikas mācību iestādes beigušie. Ilgu laiku Daugavpilī un Rēzeknē nebija teicamu pašdarbības koru, bet, kad 1954. gadā pēc konservatorijas beigšanas uz Daugavpili aizgāja darbā S. Broks un T. Broka un 1957. g. uz Rēzekni U. Balodis, jau pēc gada šajās pilsētās tika izveidoti tādi kolektīvi, kas

varēja droši nostāties blakus labākajiem republikas pašdarbības koriem. 1958. gadā darbā uz Ventspili aizgāja trompetists J. Gercāns, un drīz te tika noorganizēts un izaudzināts viens no labākajiem pašdarbības pūtēju orķestriem republikā. Šādu paraugu ir daudz.

Profesionālu diriģentu sagatavošana ar augstāko un vidējo izglītību bija par pamatu straujai pašdarbības koru kultūras izaugsmei mūsu republikā. Visspilgtākais apliecinājums tam ir republikas Dziesmu svētki, kā arī 22 kolektīviem piešķirtais Tautas kora nosaukums.

Silvija Stumbre

PADOMJU LATVIJAS AKTUĀLI SABIEDRISKĀ KORA DZIESMA

Ievērojamu vietu mūsu mūzikas dzīvē ieņem padomju sabiedriski aktuālās dziesmas žanrs. Nozīmīgus tautas un valsts dzīves notikumus sagaidot, aizvien izskan arī jaunas dziesmas. Katru izdevušos sacerējumu apsveic gan klausītāji, gan koru kolektīvi.

Padomju Latvijas komponistu sabiedriski aktuālo dziesmu grūti iekļaut kādā noteiktā definīcijā. Tomēr var aptuveni noteikt tās saturu un mūzikas raksturu — tas ir aktīvs, iedvesmojošs. Latviešu sabiedriski aktuālā kora dziesma ir daudzveidīga. Mūsu komponisti dziesminieki te ienesuši kaut ko savu, individualizētu, un tas ir liels sasniegums. Viens no šī raksta galvenajiem uzdevumiem ir noskaidrot, ar kādiem līdzekļiem tas panākts. Galvenais akcents rakstā vērsts uz mūsu vidējās komponistu paaudzes daiļradi. Tas nav nejauši, jo tieši tādi komponisti kā J. Ozoliņš, M. Zariņš un A. Žilinskis ir snieguši mūsu patriotiskās kora dziesmas žanra spilgtākos paraugus, apliecinot arī nenoliedzamu savas daiļrades īpatnību.

Padomju Latvijas sabiedriski aktuālās kora dziesmas pirmveidi meklējami jau mūsu gadsimta sākumā revolucionārajās dziesmās, kuru mūzikas valodas pamatelementi ietekmējuši arī mūsdienu sabiedriski aktuālo kora dziesmu. Blakus daudzu šodien zināmu, kā arī anonīmu autoru — revolucionārās folkloras radītāju — cīņu dziesmām jau gadsimta sākumā tika uzrakstītas kora dziesmas, kuras pauda tautas progresīvās domas un bija cīņā saucējas un aicinātājas. Te jāmin J. Reinholda kora daiļrade ar dziesmām «Mosties» (1912), «Uz brīvības cīņu» (1916), «Uz kauju» (1917) — vīru korim, «Uz priekšu vien»

(1918) — jauktam korim un citas. Jau pirmsrevolūcijas periodā daudz dziedāta un pat folklorizējusies bija arī Jūlija Sproģa dziesma «Lauztās priedes».

Var piebilst, ka latviešu komponistu uzmanību bieži saistījusi Raiņa revolucionārās kvēles piesātinātā dzeja. J. Vītola «Karaļmeita» (1903), E. Dārziņa «Lauztās priedes» (1904), E. Melngaiļa «Senatne» (1904) un «Pastarā diena» (1911), Alfr. Kalniņa «Pastardiena» (1917) ar Raiņa vārdiem pieder pie nozīmīgākajiem mūsu kora klasikas sasniegumiem.

1919. gadā, padomju varas pirmajos mēnešos, Latvijā sabiedriski aktuālās kora dziesmas žanrs vēl nepaguva attīstīties, kaut gan tika izdots Mākslas pārvaldes lēmums par muzikālās daiļrades, tai skaitā laikmetīgas kora dziesmas rašanās stimulēšanu. Toties plaši šajā laikā tiek popularizētas revolucionārās dziesmas, kuru tekstus vairākkārt publicē atsevišķos izdevumos.

1940./41. gadā atjaunojoties padomju varai, Latvijā rodas sabiedriski aktuālās kora dziesmas pirmie iedīgļi. Dziesmās visbiežāk ieskanas revolucionāro cīņu dziesmu, dažkārt arī pazīstamu himnu intonācijas, kas norāda, ka komponisti vēl tikai meklē ceļus, kā ietvert skaņās laikmetīgu tematiku. Toties ar VAPP Mūzikas apgādniecības izdevumiem ļoti strauji sadzīvē ieviešas populāro padomju masu dziesmu paraugi. Skan Pokrasu «Ja mums rītu draud karš», «Maskava», J. Haita «Augstāk un augstāk», I. Dunajevska «Dzimtene», «Sporta maršs», «Kahovka», Knipera «Pļava — pļaviņa», I. Dzeržinska «No zemes līdz zemei» un daudzas citas populāras padomju masu dziesmas. Izdotas arī J. Reinholda dziesmas «Aust rīts», «Nemirstīgais karogs», «Brīvības svētki», Straumes Jāņa «Kvēlojies, liesma!», revolucionārās dziesmas, Internacionāle un Boļševiku partijas himna (tagadējā PSRS valsts himna).

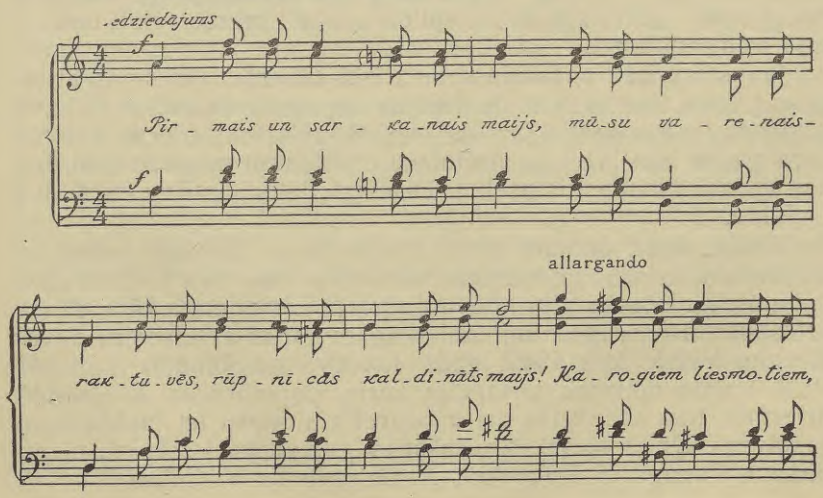
Šī ir bāze, uz kuras savas dziesmas rada arī latviešu komponisti.

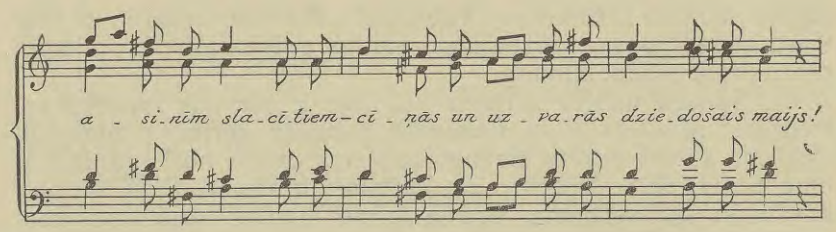
Pārskatot 1940./41. gada nošu izdevumus, redzam, ka pirmie paraugi sabiedriski aktuālo kora dziesmu novadā ir A. Sproģa un A. Valles dziesmas. Jau 1940. gada jūlijā A. Sproģis komponējis dziesmu «Celies» ar Raiņa vārdiem, bet A. Valle «Darba jaunatnes dziesmu» ar V. Viļņa vārdiem. Abas minētās dziesmas ir vienīgās, kas šajā periodā publicētas *a cappella* jauktā kora sastāvam. Arī komponisti M. Zariņš ar dziesmu «Sarkanais maijs», S. Krasnopjorovs ar dziesmu «Pirmais maijs», P. Līcīte ar dziesmām skolu jaunatnei «Vienmēr gatavs» un «Padomju jaunatne», kā arī Jānis Kalniņš rada masu dziesmai līdzīgus

darbus, kuriem raksturīga vienbalsīgi dziedama melodija un klavieru pavadījums. Šo dziesmu prototips galvenokārt ir padomju masu dziesmas un himnas.

A. Sproģa nelielā dziesma «Celies» ir pirmais latviešu sabiedriski aktuālās kora dziesmas paraugs korim *a cappella*. Dziesmā autors centies atspoguļot Raiņa dzejas noskaņu. Dziesmas uzbūve un izteiksmes līdzekļi tomēr ir samērā pieticīgi, balstīti uz stingri vertikālu kora salikumu, dominē autentiskās harmoniskās secības. Intonācijās dažbrīd radniecība ar strādnieku cīņu dziesmām. A. Valles «Darba jaunatnes dziesma» jauktam korim ir pirmais mēģinājums meklēt jaunas, laikmetīgākas intonācijas.

Ja šī perioda *a cappella* dziesmās neiezīmējas jaunas muzikālas kvalitātes, tad uzskatāmāk tās rodas dažās latviešu komponistu masu dziesmās. Kā viens no raksturīgākajiem paraugiem jāmin M. Zariņa dziesma «Sarkanais maijs» (O. Gulbja vārdi) solistam un korim klavieru pavadījumā. Te atspoguļojas tieša padomju masu dziesmas ietekme, kas apvienojas ar autora meklējumiem un individuālā rokraksta iezīmēm. Rezultātā radusies samērā interesanta dziesma. Dziesmas teksts atspoguļo maija svētku gājienu. Varbūt tieši teksta saturs ierosinājis komponistu izmantot krievu tautas dziesmai tuvas intonācijas. Himniskajā kora piedziedājumā turpretī iezīmējas latviešu tautas mūzikai raksturīgas intonācijas un ritms.





Komponists centies dziesmai sniegt kolorītā bagātu harmonisko fonu, piemēram, ievada klavierpavadījuma paralēlo trijskaņu virknēs izceļot subdominantes krāsas. Dziesmas tonālās attiecības visumā veidotas pēc daudzu padomju masu dziesmu paņēmieniem ar pamatmelodiju minorā, bet piedziedājumu mažorā. Abu posmu tonālās attiecības ir *sol* minors un *Re* mažors. Šī dziesma it kā iezīmē ceļu, pa kuru tālāk varētu attīstīties latviešu padomju masu dziesma.

Interesi modina arī S. Krasnopjorova dziesma «Pirmais maijs», kura paredzēta gan *a cappella,* gan vienbalsīgam dziedājumam ar klavieru pavadījumu. Tāds nosacījums jau liecina, ka dziesmas veidojums būs vienkāršs, piemērots masveida atskaņojumam. Tāpat kā izmantotajā L. Paegles dzejā, arī mūzikā ir saulainība un rosme. Melodijas metroritmiskās īpašības ($\frac{6}{8}$) pasvītro dziesmas rotaļīgi vieglo un gaišo noskaņojumu. Diemžēl melodiskais materiāls nav pievilcīgs, īpaši marša ritmā veidotajā piedziedājumā.

Jauns latviešu padomju sabiedriski aktuālās dziesmas attīstības posms saistās ar Lielā Tēvijas kara gadiem, kad pati dzīve komponistiem izvirzīja jaunas prasības. Nozīmīga loma Tēvijas kara gados bija latviešu strēlnieku divīzijas frontes ansamblim, kas izvirzīja komponistus Jāni Ozoliņu, Pēteri Smilgu un Maksi Goldinu.

Tēvijas kara periodā uzrakstītajās kora dziesmās iezīmējas maršveida, liriskās un humoristiskās dziesmas tips. Lielākā daļa dziesmu veidotas līdzīgi krievu padomju komponistu šāda žanra dziesmām divbalsīgam un trīsbalsīgam korim ar klavieru pavadījumu. Vēlāk, kad 1942. gadā Ivanovā nodibinājās Latvijas PSR Valsts mākslas ansambļa koris, populārākās J. Ozoliņa dziesmas tika aranžētas arī *a cappella* sieviešu un jauktā kora sastāvam. Dziesmu tekstus rakstīja galvenokārt latviešu dzejnieki J. Vanags, F. Rokpelnis, A. Grigulis un V. Lukss.

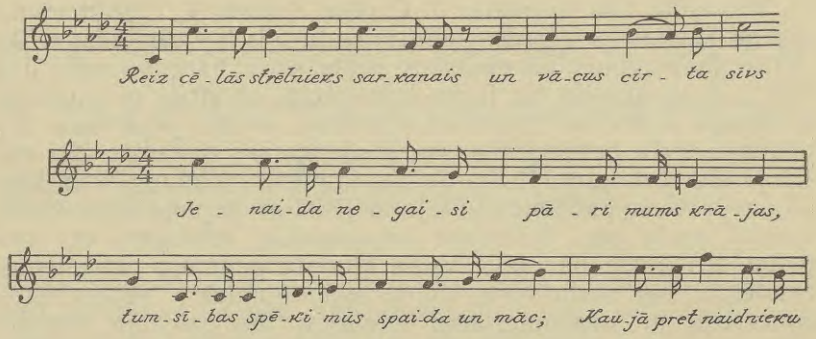
Visvairāk tika dziedātas J. Ozoliņa dziesmas. Viņa dziesmu nozīmi Tēvijas kara gados spilgti raksturojis N. Grīnfelds: «Niknajās cīņas ugunīs, pārgājienos, ziemas salā, bargās kaujās par Maskavu kaldinājās tās jūtas, kas spēcīgi un vīrišķīgi izpaudās slavenajā «Latviešu strēlnieku dziesmā», «Mums jāpārnāk». Šīs cildenās, kvēli patriotiskās, skarbi vienkāršās dziesmas ātri aplidoja visu latviešu daļu karavīrus, izplatījās aizmugurē un kļuva par latviešu padomju cīnītāju idejiskā bruņojuma sastāvdaļu. Paužot naidu pret fašistisko ienaidnieku, nelokāmu uzvaras gribu, tās kļuva par sava veida latviešu padomju patriotisma emblēmu. Tās skandināja frontenieki zemnīcās, improvizētos koncertos, ar neaizmirstamu izteiksmi tās dziedāja sirmais dziesminieks — tribūns Rūdolfs Bērziņš, LPSR Valsts mākslas ansambļa koris, frontes brigāžu mākslinieki. Ar šīm dziesmām uz lūpām latvieši atgriezās savā atbrīvotajā dzimtenē.»[1]

Neapšaubāmi, ka J. Ozoliņa «Latviešu strēlnieku dziesma» ir šī laika nozīmīgākais dziesmu daiļrades paraugs, kas savu mākslinieciskō vērtību saglabājis arī mūsu dienās. Dziesma dzima latviešu divīzijā Gorohovecā 1941. gadā, kur komponists tolaik veica divīzijas pulka orķestra staršinas pienākumus. Pulka ansambļa konkursā tā izpelnījās otro vietu (pirmo vietu ieguva P. Smilgas dziesma «Uz kauju»), tomēr J. Ozoliņa dziesma skan vēl šodien un pieredzējusi aranžējumus visdažādākajam izpildījumam. Šoreiz aplūkosim dziesmas jauktā kora variantu, kas kļuvis populārs pēckara gados.

Jau dzejai piemīt tēlainība un lakoniskums. Tas ir īpaši sakāms par refrēna rindām, kuras nedalāmi sakļaujas ar priekšdziedājumu. Arī dziesmas formas uzbūve ir vienkārša. Vienā periodā iekļaujas atšķirīgi tekstu teikumi, pie tam otrais veido refrēnu — piedziedājumu. Nemainītā veidā (atskaitot noslēguma kadenci) dziesma tiek atkārtota trīs reizes, mainoties tikai priekšdziedājuma tekstam. «Latviešu strēlnieku dziesmu» izceļ tās melodiski iezīmīgais tēls kopā ar kaujiniecisko teksta saturu. Kvadrātiskajā melodijā un metroritmikā, arī intonācijās sazīmējama līdzība ar latviešu un krievu revolucionārajām dziesmām. Priekšdziedājuma melodijas atbalsta punkts — tonikas kvintas tonis ļauj saskatīt līdzību ar poļu revolucionārās dziesmas «Varšavjanka» («Ienaida negaisi») melodiju, kas Latvijā jau sen bijusi populāra.

---

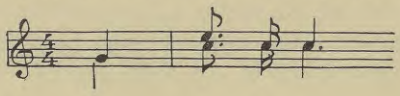
[1] N. Grīnfelds. Jānis Ozoliņš. PSRS Mūzikas fonds — Latvijas nodaļa. Rīgā, 1954.



J. Ozoliņa dziesmā kvintas toņa atkārtošana vēl konsekventāka. Tā dominē visā priekšdziedājumā, veidojot kontrastu ar refrēna melodiju. Tonikas pamattonis pirmoreiz melodijā iezīmējas tikai ar piedziedājuma (refrēna) iestāšanos, pie tam jauno melodisko materiālu komponists nostiprina ar sekvencveida atkārtojumiem, kas rada arī zināmu melodiskās attīstības spraigumu.

Harmonizācijas principi dziesmā ir vienkārši, galvenokārt balstīti uz autentiskām secībām, un tos nosaka melodijas funkcijas. Kā vēlāk redzēsim, šādas īsas, modulējošas melodijas ir ļoti raksturīgas J. Ozoliņa dziesmu daiļradei.

Dziesmai vīrišķību piešķir melodijas maršveida intonācijas oktāvas lēcieni un punktētā ritma uzsvērumi. Svarīgi arī tas, ka jauktā kora salikumā melodiju vīriešu balsīs uzsāk tenori, tādējādi akcentējot dziesmas kareivīgo raksturu. Lai gan kora balsu salikums ir visvienkāršākais — nots pret noti, balsis veidojas patstāvīgi, dažuviet, piemēram, piedziedājumā ar vīru balsu iekritieniem pasvītrojot dziesmas maršveida raksturu.

Otra nozīmīgākā J. Ozoliņa Tēvijas kara gados rakstītā dziesma ir «Mums jāpārnāk» (1943) vīru korim ar V. Luksa vārdiem. Tajā gan neizpaužas tā kompozicionālā viengabalainība, kas «Latviešu strēlnieku dziesmā», tomēr kā frontes dziesma tā visai zīmīga. Tā ir ļoti lakoniska. Īsi veidotajā trijdaļīgajā formā (8 taktis ekspozīcija, 6 taktis vidusdaļa, 5 taktis reprīze) tomēr pateikts daudz. Dziesmas melodisko kodolu veido īss, enerģisks motīvs,  kura aktīvo rak-

sturu pasvītro gan uztakts ar melodijas lēcienu pa sekstu un tercu, gan punktētais ritms. Šī intonācija ar sekvencveida atkārtojumiem rada aktīvās dziesmas malējos posmus. Ļoti tipisks J. Ozoliņa mūzikas intonāciju lokam ir dziesmas vidusdaļas liriskais mūzikas tēls. Vēlākos gados šīs intonācijas dažādos variantos atkārtojas arī citās dziesmās.

„Mums jāpārnāk"

pp mf

Sauc bēr-zu bir-zis mūs, sauc dru-vas. Nu ru-dā

pp mf

ve-lē-na no jau-na ark-lā šņāks.

T. Palēni

„Mana dzimtene"

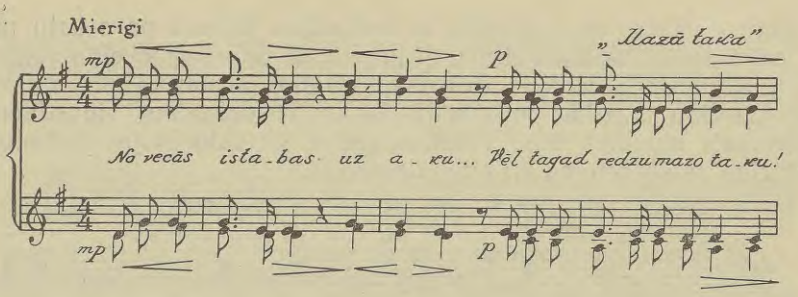
mp

Tu e-si ap-vī-ta ar tum-šo me-žu

B.

mp

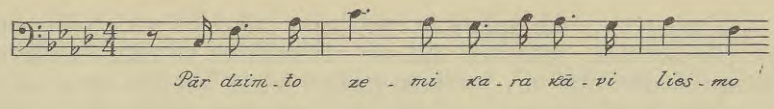
šal-kām, ar strautiem ska-nīgiem un vārpu balsīm smalkām.



Abas minētās J. Ozoliņa dziesmas — «Latviešu strēlnieku dziesma» un «Mums jāpārnāk» ir raksturīgākās un tipiskākās komponista šī perioda daiļradē. Te redzams, kā veidojas viņa daiļrades stils — lakonisks, ar raksturīgām intonācijām un harmoniju secībām. Visas J. Ozoliņa Tēvijas kara periodā rakstītās dziesmas nav saglabājušās. No publicētajām var atzīmēt «Sarkanarmiešu dziesmu» E. Šūmaņa leļļu lugai «Ļaunā vārna» (1943), veidotu Novikova, Dunajevska, Solovjova-Sedoja šī perioda dziesmu stilā. Dziesma «Labdien, labdien, ciemu māte» (no J. Vanaga literāri muzikālās montāžas «Ai vācieti, velna bērns» uzveduma Maskavā 1943. gadā) intonāciju ziņā uzsvērti tuva latviešu tautas mūzikai. Tomēr daktila pantmērā veidotais teksts ir pretrunā ar jambisko melodiju un tās uztakti. Harmonijā te iezīmējas J. Ozoliņa mūzikas valodai ļoti raksturīgie pakāpju savienojumi, īpaši kadencē (II^4_3 — III_6 — I_6).

J. Ozoliņa Tēvijas kara gados rakstīto dziesmu raksturīgās īpatnības ir laikmetīgums, zīmīgi, patriotiski svinīga pacēluma iedvesmoti, liriski un tautiski mūzikas tēli. Arī komponista mūzikas valodā vēlāk nostabilizējas tie paņēmieni, kuru sākums rodams Tēvijas kara perioda dziesmās.

Latviešu divīzijas ansamblis daudz dziedājis arī **Pētera Smilgas** dziesmas. Gorohovecā 1941. gadā Latviešu divīzijas konkursā pirmo vietu izpelnījās P. Smilgas dziesma «Uz kauju», tika premēta arī viņa «Dziesma par dzimteni» (abas uzrakstītas 1941. gadā). P. Smilgas dziesmu tēli tuvi tā laika krievu padomju masu dziesmu stilam. Tāda ir arī viņa kareivīgā dziesma «Uz kauju» vīru korim ar pavadījumu (F. Ķokpeļņa vārdi), kuras minora melodija ar tritona intonāciju stingrā ritmā rada muzikālu tēlu, kas pauž pārliecību par uzvaru, naidu pret ienaidnieku.

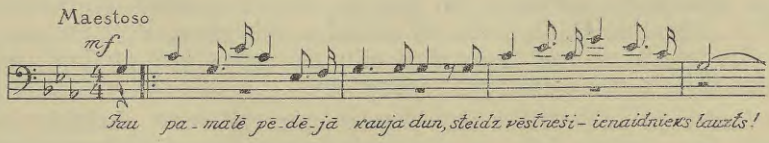


Dziesmai «Uz kauju», kā vairumam padomju masu dziesmu, ir divbalsīgs salikums. Vienkāršo klavieru pavadījumu varētu spēlēt arī akordeons. «Dziesmai par dzimteni» (V. Luksa vārdi) savukārt ir lirisks mūzikas tēls. Tās līdzenā, stāstošā melodija ļoti tuva krievu tautas dziesmai.

Labi izveidota, izteiksmīga melodija ir P. Smilgas dziesmai «No Naras, no Jelaginas» ar J. Vanaga vārdiem, komponēta 1942. gadā, kad notika Latviešu divīzijas cīņas pie Maskavas. Melodijai masu dziesmas raksturs ar zīmīgajām kvartu intonācijām. Blakus P. Smilgas dziesmu veiksmīgi atrastajam melodiskajam materiālam tā attīstības paņēmienos, kā arī dziesmu harmoniskajā valodā un pavadījumos nereti sastopamas neveiklības. Šī frontes pašdarbībā dzimusī dziesma tomēr cīnītājiem bija tuva un nepieciešama, tādēļ šodien nevar neatzīmēt tās sabiedrisko nozīmi.

Pāris rokrakstos saglabājušies nošu paraugi liecina, ka Lielā Tēvijas kara gados dziesmas dažkārt radās arī kolektīvi. Tā, piemēram, Ķumelis un Blaževics radījuši «Latviešu gvardu maršu» (A. Griguļa vārdi), Ķumelis un Lazdiņš dziesmu — «Latviešu strēlnieku ešelons» (1943). Abas dziesmas dziedātas P. Smilgas apdarē solo un vīru korim ar pavadījumu.

No profesionālajiem komponistiem Lielā Tēvijas kara gados frontes tematiku savos skaņdarbos skāris arī M. Goldins. Jauktam korim viņš uzrakstījis dziesmu «Uzvaras rīts». Dziesmas vārdi (J. Vanaga) pauž prieku par tuvo uzvaru. Stingrās līnijās veidotajai enerģiskajai melodijai tomēr ir maz padomju dziesmas iezīmju. Uz tonikas trijskaņa balstītā melodija drīzāk tuva vecajām strādnieku dziesmām, pat Strādnieku marseljēzai.



Padomju Latvijas komponistu nelielajai saimei kara gados pievienojās Anatols Liepiņš. Mūsu republikas mūzikas kultūrā A. Liepiņš darbojās arī pēckara gados. Viņa Tēvijas kara laikā sarakstītā kora dziesma «Padomju Latvija» vēlāk kļuva par Padomju Latvijas himnu.

Jo plaši Padomju Latvijas kora dziesma sazarojās pēc Lielā Tēvijas kara. Jaunas perspektīvas tai pavēra aktīvais jauncelsmes darbs. Kaut gan dziesmās vēl izskanēja neseno cīņu atbalsis, tās saplūda ar tādām, kas slavina jaunās dzīves cēlājus.

Aktuāli sabiedriskās kora dziesmas žanram pievēršas vai visi republikas komponisti. Aktīvi strādā Jāzeps un Jēkabs Mediņi, Paula Līcīte, Pēteris Barisons, Anatols Liepiņš, Marģers Zariņš, Ādolfs Skulte, Pēteris Smilga, Jānis Ozoliņš, Arvīds Žilinskis, Sergejs Krasnopjorovs un citi. Arī latviešu mūzikas klasiķi Alfrēds Kalniņš un E. Melngailis ar savām dziesmām īpatnā veidā pievēršas laikmetīgai tematikai — Alfr. Kalniņš vispārinātos mūzikas un teksta tēlos, kas ietverti klasiskajā latviešu kora dziesmas formā, E. Melngailis ar tautas dziesmu apdarēm un pārveidiem, izmantojot padomju folkloras tekstus («Mūsu tauta, miera tauta», «Kopu sēta, liela sēta», «Kas kaitēja nedzīvot», «Purvi kliedza, purvi brēca», «Kolhoznieku kupla kopa» u. c.).

Kā visai muzikālajai daiļradei, tā arī kora dziesmai savu zīmogu uzspieda personības kulta laiks. Dziesmu daiļradē iezagās tematiska vienveidība un skaļš plakātiskums. 1953. gadā pēc PSKP XX kongresa mākslā ienāk jaunas vēsmas. Jaunu vērienu iegūst arī Padomju Latvijas kora daiļrade, tā kļūst daudzveidīgāka un rosīgāka, paplašinās komponistu daiļrades tematika un līdz ar to mūzikas tēlu loks.

Aizvien lielāku vietu ieņem sabiedriskās tēmas lirizēta interpretācija. Tā, piemēram, P. Līcītes, Jēk. Mediņa, A. Žilinska, Ald. Kalniņa un daļēji J. Ozoliņa dziesmās lielāko tiesu sastopamies ar aktuālās tēmas lirisku muzikālo iedzīvinājumu. Kamēr citās brālīgajās republikās, īpaši Krievijas Federācijā, liela popularitāte ir masu dziesmai, Latvijā šis mūzikas žanrs ir attīstījies gausi. Varam minēt atsevišķu komponistu darbus. J. Ozoliņa «Solījums partijai», M. Zariņa «Miera maršs», Ā. Skultes «Mēs zvēram», O. Grāvīša «Celtnieku dziesma», V. Kaminska, J. Glagoļeva un vēl nedaudzu citu dziesmas var apzīmēt par veiksmīgiem masu dziesmu paraugiem.

Padomju sabiedriski aktuālo dziesmu radīšanā piedalās ļoti plašs komponistu loks — visi aktīvie komponisti dziesminieki.

Saprotams, ka katrs komponists laikmetīgo tēmu atspoguļo savā skatījumā, savā rokrakstā. No samērā lielā patriotisko kora dziesmu klāsta ne visas iegājušas dzīvē. Pavirši un steigā rakstītās jau sen aizmirstas. Dažkārt nav attaisnojušies sadomāti meklējumi muzikālajā izteiksmē.

Kora dziesmu satura pamatā ir Padomju Latvijas dzejnieku vārdi. Redzams, ka komponisti sadarbojušies ar zināmu autoru saimi. Visvairāk tekstu dziesmām devuši V. Lukss, J. Vanags, F. Rokpelnis, M. Ķempe. Ar šiem autoriem mūsu komponisti sadarbojās jau Tēvijas kara gados. Labas patriotiskas, muzikālajam skaņu rakstam piemērotas vārsmas devuši dzejnieki J. Grots, A. Čaks, P. Sils, J. Sudrabkalns, A. Krūklis, A. Skalbe, L. Pēlmanis, A. Balodis, V. Brutāne, S. Kaldupe, L. Vāczemnieks, O. Vācietis, B. Saulītis, I. Mežnora un citi. No klasiskās dzejas izmantoti arī Raiņa un L. Paegles vārdi. Dažkārt vārdus savām dziesmām rakstījuši arī paši komponisti (P. Līcīte, L. Garūta). Bieži, īpaši pēckara gados, tika izmantoti padomju folkloras teksti. Tā, piemēram, jau minētās E. Melngaiļa tautiskās dziesmas. Padomju folkloras tekstus vairākkārt izmantojuši arī P. Līcīte un M. Zariņš savās kora dziesmās ar aktuālu tematiku, tautas mūzikas kolorītā veidojot arī dziesmas muzikālo valodu.

Tālāk konkrēti pievēršoties atsevišķu komponistu dziesmām, vispirms jāaplūko to komponistu daiļrade, kuru darbība saistās ar pirmajiem pēckara gadiem Latvijā. Latviešu klasiskās kora dziesmas tradīcijas savā kora daiļradē turpina Alfrēds Kalniņš. Viņa dziesmas ar padomju tematiku un arī Raiņa «Ave, sol!» savā ziņā var būt komponista laikmetīgās uztveres apliecinājums. No viņa padomju periodā sarakstītajām kora dziesmām še apceramās tēmas raksturam vistuvāk ir dziesmas «Būsim jauni» (V. Luksa vārdi, 1946) un «Pakāpies kalnā» (J. Vanaga vārdi, 1946). Šīs dziesmas gan nepieder pie bieži atskaņotajām, jo to muzikālā izteiksme, īpaši pasmagnējie polifonie sabalsojumi visiem koriem nav tik viegli pārvarami. Nevar neapstāties pie P. Barisona dziesmas «Dziesmai šodien liela diena» (1948, A. Skalbes vārdi), kas kļuvusi par īstu dziesmu svētku himnu. Minētā dziesma ir P. Barisona kora daiļrades spilgtākais laikmetīgās dziesmas paraugs, kam liela sabiedriska nozīme. Šīs dziesmas vērtību nosaka mūzikas tēls ar gavilējošo fanfaru motīvu un tautas mūzikas intonāciju sakausējumiem. Līdzīgi tekstam mūzika likumsakarīgi apvieno tagadni un pagātni — seno tautas dainu un laikmetīgās intonācijas. Līksmie fanfaru saucieni kļuvuši par mūzikas svētku simbolu.

Sasniegumi pirmajos pēckara gados vērojami arī **Jāzepa Mediņa** kora dziesmu daiļradē. Raksturīgi, ka tieši savas dzīves pēdējos gados (komponists miris 1947. gadā), atjaunojoties padomju varai Latvijā, komponists rosīgi pievērsās kora dziesmai. No 1944. gada rudens — kā raksta M. Zālīte savā monogrāfijā par komponistu — Jāz. Mediņš devis 33 dziesmas jauktam korim un 8 — pionieru koriem. Jāz. Mediņa kora dziesmas gandrīz visas veltītas padomju dzīves tēmai. Komponists ar lielu degsmi tiecas iesaistīties jaunās dzīves celtniecībā un tai atdod visus savus radošos spēkus.

Savu dziesmu vārdiem Jāz. Mediņš izvēlas padomju dzejnieku, visvairāk V. Luksa, F. Rokpeļņa, J. Vanaga, M. Rudzīša, A. Krūkļa, A. Baloža dzejas, kur atspoguļojas padomju cilvēka jūtas.

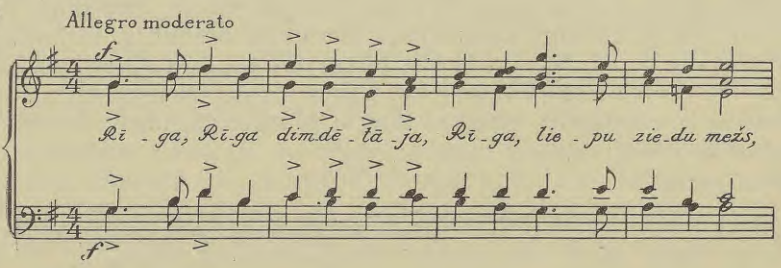
Daļa no Jāz. Mediņa kora dziesmām gaišā, jūsmīgā noskaņā apdzied dzimtenes jauncelsmi, bieži saistot to ar dabas atmodas tēliem, citas pievēršas pagātnes cīņu tēmām («Pēc kaujas», «Kurzemei»). Starp dziesmām izceļas arī dažas svinīga rakstura un tādas, kas apdzied padomju patriotismu. Tā, piemēram, daudz dziedātas viņa «Dziesma Rīgai» un «Jaunais laiks». Abas dziesmas arī šodien var ierindot latviešu padomju kora dziesmas zelta fondā.

Jāz. Mediņa kora daiļrade savā ziņā iezīmē raksturīgu pārejas periodu latviešu sabiedriski aktuālās kora dziesmas attīstībā.

Daļa vecākās paaudzes komponistu, kā S. Krasnopjorovs, A. Valle, A. Sproģis, E. Ūdris un vēl citi tūdaļ pēc Lielā Tēvijas kara, pievēršoties laikmetīga satura kora dziesmai, atgriežas pie vecajām kora dziesmu rakstības tradīcijām, kādas tās bija gadsimta mijā vai pat agrāk. Uzskatot par galveno laikmetīguma iezīmi aktuālu tekstu, dziesmas mūzika tika veidota mazāk radoši. Dziesmu intonatīvā un metroritmiskā struktūra bieži izauga no latviešu revolucionārās un strādnieku dziesmas paraugiem. Taču radoši un profesionāli nepilnveidojot šīs tradīcijas, minētie komponisti nespēja dot mākslinieciski pilnvērtīgus daiļdarbus. Uz šādu pieredzi daļēji balstījās arī Jāz. Mediņa kora daiļrade, tādēļ tās vērtība arī ir nevienāda. Tomēr Jāz. Mediņa kora dziesmās vērojami jaunu ceļu meklējumi, **kā** mūzikā visizteiksmīgāk atspoguļot laikmetīgo saturu, kādus izteiksmes līdzekļus šim nolūkam pielietot. Komponists bieži svārstījās no vienkāršības uz sarežģītību, tādēļ daļa dziesmu pašdarbības koriem ļoti grūti apgūstamas, piemēram, «Dziesma par sauli un

maiju», kura speciāli pašdarbības koriem rakstīta. Dažās Jāz. Mediņa dziesmās izmantoti mazvērtīgi, frāžaini teksti.

Pievēršoties Jāz. Mediņa labākajām patriotiskajām dziesmām, jāizceļ «Dziesma Rīgai», kas tika godalgota konkursā un izdota 1946. gadā. Savā laikā tā bija viena no populārākajām kora dziesmām, bez kuras nebija iedomājami svinīgi sarīkojumi, dziesmu dienas. «Dziesma Rīgai» (V. Luksa vārdi) stāsta par Rīgu šodienas skatījumā, vidusdaļā tēlojot Rīgas pagātni. Dziesmas melodija pēc rakstura ir tuva Jāz. Mediņa kantātes «Ziedošā dzimtene» (1941) galvenajiem mūzikas tēliem, tikai tā ir vēl enerģiskāka, noteiktāka. Dziesmas gaišo, vienkāršo raksturu rada galvenokārt uz pamata trijskaņu pakāpēm veidota melodija. Vairāk nekā citās Jāz. Mediņa dziesmās te iezīmējas tuvība ar latviešu tautas mūziku. Uz to norāda gan trihordu intonācijas, gan plagālā puskadence ar tautas dziesmām tipisku intonatīvu veidojumu. Un, kaut gan arī šajā dziesmā Jāz. Mediņš nelieto diatonisku harmonizāciju, «Dziesma Rīgai» ir lakoniskāka, mazāk modulējoša nekā citas kora dziesmas. Harmonizācijā komponists lieto galvenās pakāpes, septakordus (īpaši II pakāpes), kas izmantoti arī kadencēs.



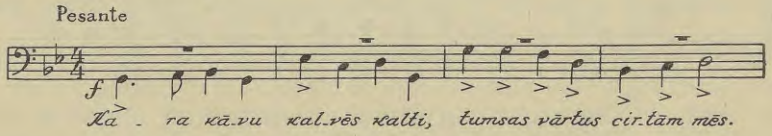
«Dziesma Rīgai» veidota trijdaļīgā formā, pie tam ar plašu vidusdaļu, kā tas Jāz. Mediņa kora dziesmām diezgan raksturīgi. Vidusdaļā mūzikas tēlu kontrastu galvenokārt iezīmē minora skaņkārta, tempa palēninājums, kā arī individualizēti veidotās sieviešu un vīru balsis, pagarinātie nošu vērtību grupējumi. Ekspozīcijas tēls dziesmā tomēr ir nozīmīgākais, un tā atkārtojums veido jaunu emocionālu pacēlumu dziesmas noslēgumā.

No visām aktuāli nozīmīgajām dziesmām emocionālās iedarbības un formas pilnīguma ziņā visvērtīgākā ir «Jaunais laiks» ar Raiņa vārdiem — viena no spilgtākajām lappusēm Jāz. Mediņa

daiļradē un šī perioda latviešu padomju kora mūzikā. Šajā dziesmā nav jaunu atklājumu komponista stilā, bet Raiņa teksts radījis bagātu un tēlainu mūzikas saturu, kas iekļāvies klasiski skaidrā un lakoniskā formā. Samērā nelielā divdaļīgā dziesma atgādina spraigu, aizrautīgu vēstījumu. Melodiskais tēls veidojas no paīsām un spraigām ar pauzi atdalītām frāzēm. Dziesmas nemierpilno, trauksmaino raksturu rada arī tonālais veidojums. Komponists pamatskaņkārtu *(Re)* iezīmē tikai 8 taktis pirms beigām, un patiesībā tikai kadence to pirmoreiz nostiprina ar pamattoni melodijā. Līdz ar to veidojas arī dziesmas kulminācija. Izvairīšanās no pamattoņa melodijā, īpaši frāžu noslēgumos, rada melodijas attīstībā aktivitāti un pastiprinātu spraigumu. Savukārt visā dziesmā intonatīvi vienotais melodijas audums rada kompozīcijas saliedētību un viengabalainību.

Visbiežāk Jāz. Mediņa kora dziesmas ir četrbalsīgas ar balsu dubultojumiem reprīzes (kulminācijas) posmos atkarībā no konteksta, dažkārt izceļot sievu vai vīru balsu unisonus, kā, piemēram, ekspozīcijas daļā, kur tieši unisoni piešķir mūzikas tēlam noteiktu apņēmības pilnu raksturu.

No visām minētajām Jāz. Mediņa sabiedriski aktuālajām kora dziesmām divas iztirzātās ir mākslinieciski vispilnvērtīgākās. Tuvāk iepazīstot komponista citas līdzīga satura dziesmas, redzams, ka ne vienmēr komponists tām devis raksturīgi iezīmētus mūzikas tēlus. Dažkārt mūzikas tēlam nav tālākās attīstības. Tā, piemēram, dziesmā «Prieks» (V. Luksa vārdi) vienīgo reizi Jāz. Mediņš konkretizējis mūzikas tēlu ar maršveida, masu dziesmai radniecīgu melodiju.



Zīmīgo melodisko tēlu komponists tālāk par 8 taktīm neizvērš (izņemot atkārtojumu dziesmas noslēgumā). Starp šiem tematiski saistītajiem posmiem ir plaša vidusdaļa ar lirisku epizodi un izstrādājuma rakstura mūziku, kas mazāk izdevusies. Dziesmā «Prieks» Jāz. Mediņš, šķiet, vēlējies padarīt savu skaņu paleti daudzkrāsaināku, laikmetīgāku, bet aizsākto nav līdz galam pabeidzis. Rezultātā jāsecina, ka Jāz. Mediņš vēlējies bagātināt padomju kora dziesmu repertuāru ar jaunām dziesmām, bet viņa rakstības stils pārāk stingri iekļaujas vecajās tradīcijās. Tikai

atsevišķās dziesmās komponists spēj atbrīvoties no to gūsta, radīt jaunajam laikmetam atbilstošus mūzikas tēlus.

Aplūkojot **Jāņa Ozoliņa** kora daiļradi, jāizdara pavisam pretēji secinājumi. Jau ar pirmajām dziesmām komponistam ir pārliecinoša laikmetīguma izjūta. Ja arī vienai otrai dziesmai nav pietiekami noslīpētas formas, tomēr dziesmu intonatīvais pamats sakņojas sadzīves mūzikas tradīcijās, dziesmu uztveram kā vitālu, demokrātisku skaņdarbu. Tādējādi J. Ozoliņa kora dziesmu daiļrade, sākusies Lielā Tēvijas kara gados, saplūstot ar tautas dzīvi, cieši ieaug jaunajā Padomju Latvijas ikdienā. Arī miera apstākļos J. Ozoliņš pievēršas cīņu dienu atcerēm («Bij putekļos ceļi», «Uzvarējām», «Migla, migla», «Latvju gvardi», «Gvardu gājiens», «Kara biedram»), taču viņa daiļrade visciešāk saistīta ar aktuāliem notikumiem, ar padomju cilvēka dzīvi. Pēckara periodā J. Ozoliņa daiļradē arvien biežāk ieskanas lirika, aizvien vairāk tajā nostiprinās intonācijas, kas saistītas ar pilsētas folkloru. Lirisku skanējumu ļoti bieži iegūst arī viņa dzimtenei un padomju dzīvei veltītās dziesmas («Mana dzimtene», «Dzimtais ciemats», «Zvejnieku dziesma», «Tāli stiepjas tumši sili», «Var», «Gaiziņš», «Labi dzīvot zemē manā» u. c.). Lirisko elementu ietekmi jūtam arī aktuāli sabiedriskajās dziesmās. Tādu muzikālā tēla vīrišķīgumu kā «Latviešu strēlnieku dziesmā» vai «Mums jāpārnāk» J. Ozoliņa pēckara dziesmu daiļradē vairs nesastopam. Tā vietā viņa dziesmās ienāk lokana, līgana melodika, maigākas, krāsainākas harmonijas.

Pirmajos Padomju Latvijas dziesmu svētkos 1948. gadā izskan J. Ozoliņa «Sveiciens Padomju Latvijai» jauktam korim (J. Sudrabkalna vārdi). Šai līksmajai, gavilējošajai miniatūrai, kas pauž Padomju Latvijas atdzimšanas prieku, izvēlēta vienkārša, uz atkārtojumiem balstītas melodijas uzbūve. Atkal sastopamies ar J. Ozoliņa melodikai raksturīgo punktēto ritmiku. Turklāt melodijai raitu vijīgumu piešķir $\frac{6}{8}$ taktsmērs, kas mainās ar $\frac{9}{8}$. Kā redzēsim, šāds metroritms dominē J. Ozoliņa liriski patriotiskajās dziesmās. Visa dziesma sastāv no deviņām taktīm — trīs teikumi veidoti no trim taktīm (A+A+B). Tieši tas, ka dziesmā nav kvadrātiskās simetrijas, ienes vienkāršajā melodijā zināmu savdabību. Mazā dziesma «Sveiciens Padomju Latvijai» ar atklāto, sirsnīgo izteiksmi savā laikā bija viena no visvairāk dziedātajām pašdarbības koru repertuārā un izskanēja arī 1948. un 1950. gada Padomju Latvijas dziesmu svētkos.

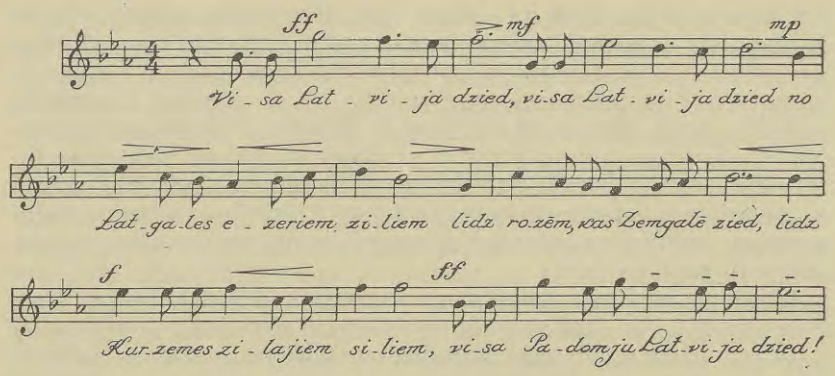
Raksturā tuva iepriekš minētajai kompozīcijai ir «Dziesma»

sieviešu korim (I. Mežnoras vārdi). Tā pievienojas J. Ozoliņa liriski patriotisko dziesmu plejādei. Arī šās dziesmas saturā ir mūsu dzīvi slavinoša tematika. Komponists melodijas veidošanai atkal izvēlējies $\frac{6}{8}$ ritmu, tā panākot tās vijīgumu. Melodijas attīstībā, salīdzinot ar pirmajām dziesmām, vērojama daudz lielāka meistarība. «Dziesma» arī formā citāda — no kvadrātiskiem periodiem darināta trijdaļīga forma. Vidusdaļa kalpo galvenokārt kā dinamikas un faktūras kontrasts, jo vadošais mūzikas tēls atspoguļots malējās daļās. «Dziesmas» reprīzē atkārtots ekspozīcijas materiāls, izmainot noslēguma taktis, kas veido dziesmas pacilājošo nobeigumu.

Tāda paša tipa dziesmu J. Ozoliņš saraksta arī dažus gadus vēlāk jauktam korim — «Padomju dzimtenei dziedāsim slavu». Šeit gandrīz burtiski izmantoti tie paši kompozīcijas paņēmieni kā «Dziesmā» — trijdaļīgais metroritms ($\frac{6}{4}$), trijdaļīgā forma ar tām pašām malējo posmu un vidusdaļas tonālajām attiecībām. Melodija šeit sakarā ar sekvencveida attīstību nedaudz stūraināka, taču spēku un skanīgumu dziesmai savukārt piešķir jauktā kora tembri, īpaši soprānu dalītās balsis. Dziesmai «Padomju dzimtenei dziedāsim slavu» 1960. gada Padomju Latvijas dziesmu svētkos bija nozīmīga vieta, jo ar savu līksmo un pacilājošo noskaņu un laikmetīgumu tā izvirzījās par vienu no republikas komponistu labākajiem sasniegumiem aktuālo dziesmu žanrā.

1955. gada Padomju Latvijas dziesmu svētkos izskanēja J. Ozoliņa rosmīgā dziesma «Būsim jauni» (V. Luksa vārdi). Še J. Ozoliņš *a cappella* dziesmas tipu pratis tuvināt masu dziesmas raksturam. Vispirms uz to norāda dziesmas izteiktais marša ritms, tipiska marša melodijas uzbūve ar uztakti. Ļoti pasvītroti te izjūtama pirmās balss, šajā gadījumā soprānu vadošā loma. Dziesmā ir pat tādas epizodes, kur pārējās balsis asāk akcentē ritmu un it kā veic pavadītāja lomu. Zināmu tuvību masu dziesmai rada arī kupletu forma ar obligāto atkārtojumu.

Apskatot dažus raksturīgākos J. Ozoliņa dziesmu paraugus, var secināt, kādā virzienā attīstījusies viņa aktuālās tematikas daiļrade. Tieksme tuvināt to sadzīves un masu dziesmas žanram ir nepārprotama un pozitīva. Savukārt liriskajās dziesmās joprojām diezgan bieži sastopamies ar sentimentālām intonācijām. Labākas ir enerģiskā, vīrišķīgā rakstura dziesmas: «Latviešu strēlnieku dziesma», «Būsim jauni», «Miera un draudzības laiks» u. c. Tieši šajā jomā komponista daiļradei un arī visai Padomju Latvijas kora dziesmai var pavērties bagātas perspektīvas.



Nepārprotami lirisks raksturs ir visai **Arvīda Žilinska** dziesmu daiļradei. Daudzas no tām komponists veltījis aktuālām sabiedriskām un sadzīves tēmām («Zvejnieku brigādes dziesma», «Dziesma par mieru», «Sveiciens kosmonautiem», «Vienmēr par mieru būt» un daudzas citas). Vislielāko popularitāti tomēr ieguvušas A. Žilinska sirsnīgās, dzimtenei veltītās dziesmas, īpaši «Padomju Latvija dzied» un «Dziesma dzimtenei». Daudz dziedātā arī «Mana dzimtene jaukā» no muzikālās komēdijas «Zilo ezeru zemē», kura tūdaļ pēc uzveduma 1955. gadā kļuva par vienu no populārākajām dziesmām republikā. Visas šīs nelielās kompozīcijas spilgti raksturo A. Žilinska sirsnīgo melodiķa talantu, tieksmi savu dziesmu daiļradi tuvināt masu dziesmas raksturam. Viņa melodijās bieži sazīmējam latviešu tautas mūzikas intonācijas. Komponists nevis mehāniski pārnes raksturīgus intonatīvus elementus, bet tos sakausē ar savu mūzikas stilu. Nacionālais kolorīts ir visā A. Žilinska mūzikas tēla, noskaņas, rakstura, komponista individuālās uztveres pamatā. Šie elementi atrodami melodijas intonācijās, attīstības veidošanas īpatnībās, ritmikā, diatoniskumā. Komponists tomēr diatonikas principus neuzskata par pašmērķi. Ļoti bieži viņa dziesmu melodijas ir diatoniskas un tanī pašā laikā pavadījumā vai blakusbalsīs ir hromatismi, modulatoriskas funkcijas. Tā kā komponists savā dziesmu daiļradē vienmēr uzsvēris melodijas absolūto primaritāti, harmoniskās valodas problēmām viņa dziesmās nav vietas. Te sastopamies ar vienkāršiem savienojumiem, modulācijām. To pašu redzam arī minētajās dziesmās. Tajās apdziedāta, apjūsmota dzimtene, tās daba.

1953. gadā tiek publicēta A. Žilinska dziesma jauktajam

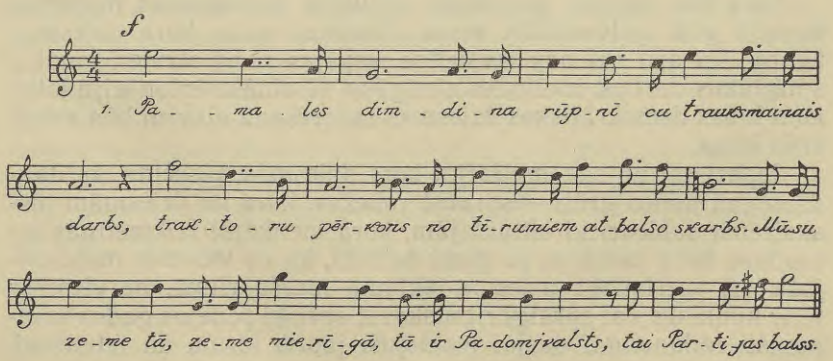
korim «Padomju Latvija dzied» (M. Bendrupes vārdi). Vēlāk komponists dziesmai izveidojis otru redakciju — ar pavadījumu, un tādā veidā to atskaņoja Latgales dziesmu svētkos. Dziesmas pamatmelodijā iezīmējas maršveidība, tā ir ritmiski akcentēta, noteikta, kaut gan arī te izjūtam A. Žilinska melodikas liego lokanību. Piedziedājums turpretī veidojas plašākas melodijas intervālos, un tam piemīt pat zināms himniskums. Ļoti izteiksmīgi komponistam izdevies atspoguļot teksta tēlainību, savienojot slavinošas, himniskas intonācijas ar gaišu nacionāla kolorīta piestrāvotu poētiskumu.

Līdzīgas īpašības redzam arī «Dziesmā dzimtenei» (A. Brodeles vārdi). Arī šeit galveno emocionālo pacēlumu dod piedziedājums: «Par tevi nav labākas dzimtenes, nav skaistākas zemes uz pasaules, šalc jūra un vasarā liepas zied, tava tauta uz saulainiem tālumiem iet.» Piedziedājumam dots raksturīgāks, noturīgāks mūzikas tēls, tajā daudz sirsnības un gaišas pacilātības. Interesanti komponists veido melodijas metroritmiku — piedziedājuma $\frac{9}{8}$ melodija otrajā teikumā, mainoties taktsmēram $\frac{12}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{6}{8}$, iegūst īpašu vijīgumu un pievilcību. Mazāk izdevusies dziesmas pamatmelodija — vienkāršotais melodijas veidošanas paņēmiens ienes mūzikā sentimenta pieskaņu. Šajā virzienā komponista intonāciju izvēli var kritizēt arī dziesmā «Mana dzimtene jaukā», taču tās melodiskais plūdums, izlīdzinātā loģiskā attīstība, ieskaitot nelielo dziesmas vidusdaļu, un viss silti jūsmīgākais mūzikas tēls to attaisno.

A. Žilinska dziesmu daiļrade tautā ir ļoti populāra. Tas tādēļ, ka komponists savam uzdevumam pieiet, vadoties no visplašāko tautas masu prasībām un uztveres spējām, stādīdams par galveno mākslas kritēriju vienkāršību un saprotamību.

No šī viedokļa raugoties, interesanti izsekot, kādi šai ziņā bijuši **Marģera Zariņa** — daudzu aktuālu dziesmu autora — radošie meklējumi. Komponists devis ap trīsdesmit šāda satura dziesmu. Pirmajos pēckara gados viņa māksla ļoti cieši saistīta ar latviešu muzikālo folkloru. Ne vien atsevišķas dziesmas, bet pat veseli cikli atspoguļo padomju tematiku. Dziesmās dominē žanriskais elements. Komponists šajos darbos kā daiļrades metodi galvenokārt pielietojis latviešu tautas mūzikas stila atdarināšanu. Ar laiku viņš no tāda paņēmiena atteicies, uzsvērti pielietojot muzikālās folkloras elementus tikai tādās kompozīcijās, kuru saturs to prasa (svīta «Vecā Taizeļa brīnišķīgie piedzīvojumi», opera «Zaļās dzirnavas» u. c.). Pirmajos pēckara gados līdz ar dziesmām, kurās dominē muzikālās folkloras stila atda-

rināšana (apdare «Diži ļaudis», svīta «Kolhozu dainas», «Tautas dziesma par mieru»), komponists sacer aktuālas *a cappella* dziesmas latviešu klasiskās kora dziesmas tradīcijās («Cīruļi», «Dziesma par Zentu Ozolu», «Dziesmu svētkos», «Lidojums», «Miera dziesma», «Oktobra dziesma», «Padomju vainags», «Uzvaras ceļš», «Vēji no Volgas» u. c.). Pēdējos gados komponists visbiežāk atgriežas pie vienkāršotas, demokrātiskas dziesmu formas un izteiksmes. Pat šķiet, ka M. Zariņš pēdējos gados mērķtiecīgi pievēršas tādas dziesmas formas izkopšanai, kas tuvināta masu dziesmu raksturam. Jau sākot ar 1955. gadu, kad plašu popularitāti koncertos, svinīgos sarīkojumos un dziesmu svētkos gūst viņa dziesma «Uz jauno krastu» no līdzīga nosaukuma operas, var teikt, ka M. Zariņa daiļradē ienāk himniska rakstura patriotiskā dziesma. Gadu gaitā tai radušās līdzinieces, patstāvīgas kora dziesmas ar patriotisku tematiku, piemēram, «Dziesma par Partiju» (A. Krūkļa vārdi) un «Dziesma par dzimteni» (S. Mihalkova vārdi) — komponista daiļrades brieduma liecinieces. Tieši M. Zariņa dziesmas zīmīgi parāda, cik garš var būt šī žanra izkristalizēšanās un attīstības ceļš viena komponista daiļradē. Labākās M. Zariņa masu dziesmu stilā rakstītās patriotiskās dziesmas ir viens no viņa daudzveidīgās daiļrades spilgtiem nozarojumiem. M. Zariņa dziesmu galvenā vērtība slēpjas melodikas intonāciju pievilcībā un tās attīstības nepārtrauktībā un saturīgumā. Komponists spēj savai dziesmai piešķirt vīrišķīgu pacilātību, svinīgumu. Visspilgtāko atveidojumu tas iegūst «Dziesmā par Partiju», kuras spraigumu nenoliedzami pasvītro arī pianistiski iespaidīgos akordos veidotais klavieru pavadījums.



Ar savām radošajām īpatnībām kora kultūrā ienākusi arī republikas jauno komponistu daiļrade. Aktīvākie no viņiem — V. Kaminskis, O. Grāvītis un Ald. Kalniņš. Par viņu darbiem sīkāk rakstīts manā apcerējumā «Jaunas kora dziesmas un kantātes» krājumā «Latviešu mūzika», LVI, 1964.

No jaunajiem komponistiem visvairāk kora dziesmu ir Ald. Kalniņam, bet viņa mūzika līdz šim nav iekļāvusies tajā aktīvo mūzikas tēlu sfērā, kāda piemīt lielākajai daļai še apcerēto skaņdarbu. Kaut gan Ald. Kalniņa kora dziesmas ir neapšaubāmi laikmetīga satura, to mūzikas tēli lielākoties ir liriski kontemplatīva rakstura. Pat aktīvu domu, sižetu viņš mīl attēlot liriskā, pārdomu tēlā.

V. Kaminskis dažbrīd izmanto modernizētu mūzikas valodu («Daugava», «Slava Partijai»), veidojot patriotiska satura dziesmas klasiskajā *a cappella* kora dziesmu formā. Saasinot harmonisko valodu un melodiskās intonācijas, komponists centies piešķirt jaunu spraigumu masu dziesmas žanrā veidotajām dziesmām («Partija», «Mēs no Zemes»). Šajās dziesmās dažbrīd uzšalc kaut kas no tās pacilātības, kāda nepieciešama labai aktuālai kora dziesmai, taču dziesmas izteiksme tajās dažbrīd ir pārāk mākslota.

Arī O. Grāvīša daiļrade pierādījusi to pašu — vislabākās no viņa dziesmām ir tās, kurās komponists ļauj brīvi un dabiski izskanēt dziesmas melodikai respektīvi ļauj brīvi izteikties mūzikā savām melodiķa dotībām.

Nebūt negribu apgalvot, ka laba sabiedriski aktuāla dziesma prasa vienīgi uzsvērti vienkāršu realizāciju. Šādu secinājumu drīzāk izraisījusi atsevišķu mūsu komponistu patriotisko dziesmu daiļrade.

Līdz šim labākie panākumi aktuālās patriotiskās dziesmas novadā gūti galvenokārt masu dziesmai tuvās kora dziesmas žanrā. Arī šeit vēl nav izsmeltas iespējas radīt aizvien jaunus, spilgtākus darbus, izvēloties zīmīgāku, tēlaināku intonāciju loku, kam labas demokrātiskas dziesmas sacerēšanā aizvien būs noteicošā loma.

Iepazīstot un sistematizējot kora dziesmas, jāsecina, ka daudzos gadījumos grūti nospraust robežas, kura no dziesmām pieskaitāma sabiedriski aktuālajām, kura vienkārši laikmetīgas tematikas kora darbiem, jo gluži dabiski, ka ne vienmēr mobilizējoša vai patriotiska dziesma iekļauta marša ritmā, ne vienmēr tā ir himniska vai spraigi ritmiska. It sevišķi pēdējos gados komponisti laikmetīgai dzejai meklējuši jaunu formu un izteiksmi,

kā, piemēram, M. Zariņš savām «Variācijām par partizānu dziesmas tēmu» un «Dziesmā par raķeti», vai J. Graubiņš, izmantodams fūgas formu kora darbam «Dzirkstele» ar Iskras epigrāfa vārdiem.

Radīt lielāku tēlu un formu dažādību plašākās patriotiska satura «koncertkompozīcijās» būtu viens no mūsu republikas komponistu tālākajiem uzdevumiem. Šeit, protams, viss atkarīgs no komponista radošā temperamenta un iztēles bagātības, no teksta izvēles.

Aptverot visu plašo Padomju Latvijas sabiedriski aktuālās kora dziesmas literatūru, kurā blakus pazīstamām, daudz atskaņotām dziesmām ir krietns skaits pavirši radītu un bālu kompozīciju, jāsecina, ka republikas komponistiem priekšā vēl ir liels darbs. Patriotiskajai, laikmetīgajai dziesmai jāatsaucas uz katru ievērojamāko notikumu tautas dzīvē. Ar pilnām tiesībām var teikt, ka šī dziesma iet dzīvei līdzi, tādēļ tās skanējumam jābūt demokrātiskam, spirgtam un drosmīgam.

Ligita Viduleja

PAROLE — ŠODIENA

Ar katru dienu, katru stundu kļūst dziļāka un bagātāka padomju cilvēka garīgā pasaule, aug nepieciešamība pēc lielas, skaistas mākslas, kas rosinātu domāt un palīdzētu rast atbildes uz vissarežģītākajiem jautājumiem. Apmierināt šīs padomju cilvēka augstās prasības var tikai tāds kolektīvs, kas iet vienā solī ar dzīvi, kas māksliniecisku spilgti un drosmīgi risina tās svarīgās un aktuālās problēmas, kuras saviļņo un satrauc pasauli.

Par šādu kolektīvu veidojas Latvijas PSR Valsts ar Darba Sarkanā Karoga ordeni apbalvotais Akadēmiskais operas un baleta teātris, kas republikas 25. gadskārtā atskatījās uz sava darba 46. sezonu.

Gadu desmitu gaitā LPSR Akadēmiskais operas un baleta teātris izkristalizējis savus darba principus, uzkrājis savas tradīcijas, kļuvis par radošu vienību ar spilgti atšķirīgu māksliniecisko seju.

Teātra vadugunis, jau sākot ar 1919. — Padomju Latvijas dzimšanas gadu, kad ar valdības lēmumu tika nodibināta Padomju Latvijas opera, vienmēr bijušas krievu un Rietumeiropas reālistiskās mākslas auglīgās tradīcijas. Visas latviešu profesionālās mūzikas, tai skaitā opermākslas, stūrakmens ir krievu skola, kuru latviešu mākslinieki apguvuši Pēterburgas un Maskavas konservatorijās. Šīs veselīgās daiļrades saites arvien nostiprinājusi un atjaunojusi sadarbība ar krievu teātriem, krievu padomju mākslinieku viesizrādes Rīgā. M. Maksakova, A. Ņeždanova, V. Barsova, L. Sobinovs, D. Smirnovs, A. Pirogovs, F. Šaļapins, komponists A. Glazunovs — šo mākslinieku talanta un meistarības spēks apgaismojis latviešu operas darba ikdienu, bagātinājis ar jaunām atziņām un iecerēm.

Septiņus gadus (1922—1929) latviešu operdziedātāju aktierisko meistarību un skatuves tēlus līdzās latviešu režisoriem R. Bērziņam, E. Laubertam, L. Libertam veidojusi un virzījusi Maskavas Lielā teātra režisora Pjotra Meļņikova pieredzējusī roka. Pjotrs Meļņikovs, strādājot Latvijas operā par galveno režisoru, radoši pārnesis krievu reālistiskās mākslas tradīcijas latviešu muzikālajā teātrī. Visspilgtāk tās izpaudušās krievu klasikas meistardarbu — M. Musorgska operu «Boriss Godunovs», «Hovanščina», N. Rimska-Korsakova operu «Zelta gailītis», «Teiksma par pilsētu Kitežu», «Sadko», «Pasaka par caru Saltanu», A. Dargomižska operas «Nāra», A. Rubinšteina «Dēmona» un citu skatuves darbu pirmuzvedumos. Pjotra Meļņikova režijas dzīvinošais spēks ietekmējis arī latviešu oriģināloperu tapšanu. Viņa vadībā savas skatuves gaitas uzsācis Jāņa Mediņa operas «Uguns un nakts» otrais variants (1924), kur operas abas daļas tika apvienotas un izrādītas vienā vakarā. Pjotra Meļņikova režijā iedzīvināta arī Alfrēda Kalniņa opera «Salenieki» (1926) un Jāzepa Mediņa opera «Vaidelote» (1927). Šīs operas kopā ar Alfrēda Kalniņa «Baņutu» (1920), Jāņa Mediņa «Sprīdīti» un Jāņa Kalniņa operām sastāda latviešu operklasikas zelta fondu. Ja vēl atceramies Pjotra Meļņikova veidotos Rietumeiropas klasikas pirmuzvedumus — «Salomi», «Samsonu un Dalilu», «Fidelio», «Valkīru», «Nirnbergas meistardziedoņus», «Otello», «Aīdu», «Trubadūru», «Karmenu», tad uzskatāmi redzam viņa lielo nozīmi latviešu operteātra vēsturē.

Rietumeiropas mūzikas mākslas reālistiskās tradīcijas Latvijā palīdzējuši izkopt izcilie ārzemju diriģenti Emīls Kupers un Georgs Šnēfogts (kuri Rīgas operā strādāja 20. gados) un jo sevišķi Leo Blehs (30. gados). Šie mākslinieki līdzās latviešu diriģentiem Teodoram Reiteram, Jānim un Jāzepam Mediņiem, Jānim Kalniņam, kormeistariem Paulam Jozuusam, Teodoram Kalniņam noteica Latvijas operas māksliniecisko seju.

Gandrīz visu Verdi un Pučini ievērojamāko operu partitūras, Mocarta, Bēthovena, Vēbera, Guno, Rosini, Sen-Sansa, Riharda Štrausa opermūzika ar panākumiem izskanējusi mūsu operā. Jau ar pirmajiem opertrupas nedrošajiem soļiem, pat pirms valsts teātra dibināšanas, Rīgā auga un veidojās Riharda Vāgnera opermūzikas tradīcijas. Izcilā vācu mūzikas dramaturga daiļrades propagandu stimulēja arī vēsturiskais fakts, ka pagājušā gadsimta trīsdesmitajos gados Rihards Vāgners dzīvojis Rīgā, komponējis savu operu «Rienci» un strādājis Rīgas operteātrī par diriģentu. Tā Vāgnera operu «Tanheizers», «Loengrīns»,

«Skrejošais holandietis», «Valkīra», «Nirnbergas meistardziedoņi», «Tristāns un Izolde», «Parsifāls» uzvedumi Rīgā ir vēsturiski pamatoti.

Krievu baleta spožo tradīciju ietekmē augusi un veidojusies arī latviešu baletmāksla. Tās attīstību ietekmējis baletmeistaru Aleksandras Fjodorovas, Mihaila Fokina, A. un S. Mesereru u. c. krievu meistaru talanta spēks. Latviešu balets strauji attīstās, dzen spēcīgus asnus, un trīsdesmitajos gados jau ir izaugusi pirmā profesionāli spēcīgā latviešu baleta mākslinieku paaudze. No baleta epizodēm operu uzvedumos līdz lielo klasisko baletu iestudējumiem un pirmo latviešu oriģinālbaletu — Jāņa Mediņa «Mīlas uzvara», Jāņa Vītoliņa «Ilga», Jāņa Kalniņa «Rudens» un «Lakstīgala un roze» pirmizrādēm — tāds ir pirmspadomju latviešu baleta izaugsmes ceļš.

Šīs latviešu reālistiskās mākslas uzvaras dzima skaudru pretrunu un virzienu cīņu ugunīs. Operas un baleta teātra talantīgā kolektīva māksliniecisko ieceru realizēšanu buržāziskajā Latvijā ierobežoja un diktēja vadošo aprindu buržuāziskā ideoloģija, mietpilsoniskā gaume, kā arī finansiālās grūtības. Rezultātā trīsdesmitajos gados uz operteātra skatuves uznāca operete, arvien nekautrīgāk pie malas nobīdot operu un beidzot uzvedumu skaita ziņā gūstot pat pārsvaru. Tikai pašu mākslinieku radošā enerģija un talanta spēks palīdzēja teātrim saglabāt savu seju, nepakļauties aizrobežu modernisma modes untumiem un palikt reālistiskās mākslas pozīcijās.

Īstu radošā darba uzplaukumu Operas un baleta teātrim pavēra padomju varas atjaunošana 1940./41. gadā, sniedzot teātrim nepieciešamo valdības atbalstu, radot teātra darbam drošu materiālo bāzi.

Taču aizsākto darbu pārtrauca fašistu iebrukums padomju zemē, saārdot operas un baleta teātra kolektīvu, cērtot dziļas brūces latviešu mūzikas kultūrā.

Pirmie pēckara gadi iegājuši latviešu operas un baleta teātra vēsturē kā pašaizliedzīga un varonīga darba posms, kas piecēla no drupām arī mūsu muzikālo teātri. Izcilais dziedonis Rūdolfs Bērziņš, kurš uzņēmās teātra vadību, diriģents Leonīds Vīgners, režisors Kārlis Liepa, baletmeistare Helēna Tangijeva-Birzniece — tie ir vārdi, ar kuriem vispirmām kārtām saistīts teātra atjaunošanas un jauncelsmes darbs. Ar savu pieredzi un meistarību par kolektīva audzinātājiem kļuva Maskavas Lielā teātra diriģents Mihails Žukovs, kormeistars Rūdolfs Vanags, režisors Nikolajs Vasiļjevs. Ar māksliniecisko domas spilgtumu un jau-

nības degsmi kolektīvā iekļāvās padomju varas izaudzinātie speciālisti — diriģents Arvīds Jansons un baletmeistars Jevgeņijs Čanga. Par īstiem tautas svētkiem 1955. gadā izvērtās Latviešu literatūras un mākslas dekāde Maskavā, kurai ar lielu entuziasmu un aizrautību gatavojās arī Operas un baleta teātris un parādīja sevi kā cieši saliedētu, spilgtu māksliniecisko vienību.

Šodien Latvijas PSR Valsts Akadēmiskā operas un baleta teātra kolektīvā ir tuvu pieciem simtiem cilvēku, tā māksliniecisko vadība nodota republikas izcilāko meistaru Latvijas PSR Tautas mākslinieku — galvenā diriģenta Edgara Tona, galvenā režisora Kārļa Liepas, galvenā dekoratora Artūra Lapiņa rokās. Ilgus gadus teātra galvenā baletmeistare bija LPSR Tautas māksliniece Helēna Tangijeva-Birzniece.

Operas un baleta teātrim raksturīgs dziļš profesionālisms visos izrādes komponentos: tīrs, nevainojams ir orķestra skanējums; precizitāte, harmoniju skaidrība, lielisks *pianissimo* operas kora dziedājumā (galvenais kormeistars Latvijas PSR Nopelniem bagātais mākslas darbinieks Haralds Mednis); profesionāli, tīri izstrādāti, elastīgi pakļāvušies diriģenta žestam ir neskaitāmie operu ansambļi. Opertrupas respektējamais profesionālais līmenis ir visa kolektīva, bet pirmkārt tā talantīgā muzikālā audzinātāja, galvenā diriģenta Edgara Tona un diriģentu LPSR Nopelniem bagāto mākslas darbinieku Riharda Glāzupa, Jāzepa Lindberga un Jāņa Hunhena mākslinieciski pilnvērtīgā darba rezultāts. LPSR Valsts Akadēmiskā operas un baleta teātra lepnums ir talantīgais baleta kolektīvs, kura izcilākie pārstāvji ir starptautiskā mēroga mākslinieki.

*

Ikviena teātra māksliniecisko seju, radošo meklējumu virzienu un saturu nosaka repertuārs un tā interpretācijas principi, kolektīva centieni arvien tiešāk un dziļāk iedarboties uz klausītāju.

Mūsu operteātra *repertuāra* pamatā pasaules klasikas meistardarbi, kas kļūst par jaunās operdziedoņu paaudzes skolu. Viens no ievērojamākajiem pēckara gadu iestudējumiem ir M. Musorgska operas «Boriss Godunovs» vērienīgais uzvedums (1949), par ko kolektīvam piešķirta PSRS Valsts prēmija. Līdzās Čaikovska, Verdi, Pučini, Bizē, Rosini, Glinkas, Borodina un citu opermūzikas klasiķu darbiem, kas ir visu operteātru repertuāra zelta fonds, Latvijas operas un baleta teātris mērķtiecīgi un sistemātiski meklē arvien jaunas vērtīgas, bet

mazdzirdētas partitūras, lai atdzīvinātu šos meistardarbus un aizvadītu līdz klausītājam.

Tā par izcilu notikumu izvērtās N. Rimska-Korsakova tautas drāmas «Teiksma par pilsētu Kitežu» uzvedums Rīgā (1949, 1955), atmodinot šī lieliskā krievu klasikas mākslas darba dzīvi uz padomju operteātru skatuvēm.

Teātris palicis uzticīgs savai vēsturiskajai tradīcijai — Riharda Vāgnera muzikālo drāmu uzvedumiem. Vāgnera operu ciklu, kas padomju laikā teicami iesākts ar «Tanheizeru» (1956), turpina «Loengrīns» (1958) un «Valkīra» (1963).

Riharda Štrausa operas «Salome» (1959) gan muzikāli, gan skatuviski meistariskais iestudējums guvis augstu novērtējumu Rīgā un viesizrādēs Ļeņingradā.

Arī klasisko baletu spilgtākie paraugi gadu gaitā bija tā skola, kurā veidojās latviešu baleta trupas profesionālisms.

Teātra baleta kolektīva meistarību kaldinājuši P. Čaikovska baletu «Gulbju ezers» (1951, 1964), «Apburtā princese» (1948, 1962) un «Riekstkodis» (1959), A. Adana «Žizeles» (1956) un «Korsāra» (1956), C. Pūni un Drigo «Esmeraldas» (1951), L. Minkusa «Dona Kihota» (1945, 1960) uzvedumi, H. Tangijeva-Birzniece radījusi horeogrāfiju M. Ravela «Bolero» (1958) un S. Rahmaņinova «Simfoniskajām dejām» (1961).

Katru gadu aug padomju oriģināloperu un baletu īpatsvars teātra repertuārā. (Padomju varas 20 gados aptuveni no 110 pirmizrādēm — 40 ir padomju autoru darbi.) Pirmajos pēckara gados iestudēts caurmērā pa vienam padomju oriģināldarbam sezonā, bet šodien redzam gluži pretēju ainu — no 1963./64. g. sezonas astoņiem pirmizrāžu nosaukumiem — trīs ir klasikas un pieci padomju autoru darbi. 1964./65. g. sezonā, republikas 25. gadadienu sagaidot, sešas novitātes ir padomju skaņražu partitūras, bet septītā — progresīvā angļu komponista Bendžamina Britena opera.

Īsti laikmetīgs skanējums gan muzikālajā, gan skatuviskajā risinājumā ir izcilā padomju komponista Sergeja Prokofjeva operām un baletiem, kas uzvesti uz mūsu operas un baleta teātra skatuves. Liriski dramatisko baletu «Romeo un Džuljeta» (1953) un «Pelnrušķīte» (1953), dzirkstīgās komēdijas «Laulības klosterī» (1960), fantastiskās pasakas «Mīla uz trim apelsīniem» (1964) un vēsturiskās epopejas «Karš un miers» (1961) uzvedumi iemācījuši operas un baleta teātrim pilnīgāk izprast un atainot S. Prokofjeva mūzikas stilu. Vienu no spilgtākajām lappusēm Latviešu operteātra vēsturē ierakstījis Dmitrija Šostako-

viča dziļu muzikālo domu piesātinātās partitūras «Katerina Izmailova» (1963) iestudējums. Spēcīgu, varenu muzikālo drāmu, traģēdiju atklāsme Rīgas operteātrim īsti pa spēkam un šobrīd izdodas pārliecinošāk nekā, piemēram, vieglu komēdiju risinājums. Latviešu operas un baleta teātra repertuāru bagātinājušas Lielā Tēvijas kara cīņu un varonības iedvesmotās operas: Dmit-

S. Prokofjeva operas «Karš un miers» uzvedums.

rija Kabaļevska «Tarasa dzimta» (1952), Eugena Kapa «Atriebības ugunis» (1947), Ivana Dzeržinska «Cilvēka liktenis» (1962).

Jau pašos pirmajos pēckara gados operas un baleta teātra aizsākto padomju baletu klasikas — B. Asafjeva «Bahčisarajas strūklaka» (1946), R. Gliēra «Sarkanā magone» (1949), A. Kreina «Laurensija» (1949) — popularizēšanu turpina A. Hačaturjana baleta «Spartaks» (1960, 1964) u. c. uzvedumi.

Visa baleta kolektīva, bet pirmkārt baletmeistares Helēnas Tangijevas-Birznieces liela radoša veiksme ir S. Balasanjana baleta «Šakuntala» uzvedums (1963). Baletmeistare, izmantojot indiešu dejotāju Maijas Rao un Šiva Šankara konsultācijas, izveidojusi Indijas kolorīta piesātinātu krāšņu meistardarbu, savā

A. Hačaturjana baleta

oriģinālhoreogrāfijā apvienojot klasiskā baleta un indiešu nacionālo deju elementus.

Īpašā uzmanības centrā visnotaļ bijuši bērnu baletu uzvedumi, lai piesaistītu jauniešus operas un baleta teātrim, lai audzinātu viņu mākslas izpratni: Morozova «Doktors Aikāsāp» (1948), Jaruļina «Sārtais ziediņš» (1951), Čulaki «Jaunība» (1950) un «Pasaka par Baldu» (1962), pēdējais iestudējums baletmeistares H. Tangijevas-Birznieces oriģinālhoreogrāfijā.

Ar mūsdienu aizrobežu komponistu opermākslu Rīgas auditoriju iepazīstina Bendžamina Britena operas «Pīters Graimss» iestudējums. Tā ir padomju klausītāju pirmā tikšanās ar progresīvā angļu komponista muzikāli savdabīgajiem skatuves tēliem mūsu mākslinieku izpildījumā. Bendžamina Britena vadītās angļu Mazās opertrupas viesizrāžu laikā (1964. g. septembrī)

«Spartaks» uzvedums.

komponists iepazinās ar latviešu operteātra mākslinieku darbu «Pītera Graimsa» sagatavošanā, atzinīgi novērtēja radošās iecere un deva savus ierosinājumus. Diriģents Edgars Tons, kormeistars Haralds Mednis, režisors Jānis Zariņš un solisti vēlreiz apstiprināja savu augsto profesionālismu, māksliniecisko gaumi, atklājot šo muzikāli komplicēto un savdabīgo angļu zvejnieka satriecošo dzīves traģēdiju. Solistu grūtās partijas, sarežģītie kori un daudzie ansambļi, orķestra — visa milzīgā samezglotā skaņu auduma pamata — skanējums izstrādāts meistarīgi. «Pītera Graimsa» uzvedums ir viens no spilgtākajiem veikumiem operteātra izaugsmē.

Visgrūtāk atrisināmā repertuāra problēma Latvijas PSR Valsts Akadēmiskajā operas un baleta teātrī līdz šim bijusi latviešu padomju oriģināloperu jaunrade. Divdesmit pēckara

«Sopeniānas» uzvedums baleta svētkos

gados rampas gaismu redzējušas četru operu un trīs baletu (arī trīs baleta viencēlienu) pirmizrādes.

Pirmajā pēckara sezonā (1945) no oriģināldarbiem kā pirmā latviešu padomju opera tika uzvesta «Nilsa Grīnfelda «Rūta». Opera stāsta par latviešu partizānu varonīgajām cīņām Lielā Tēvijas kara laikā.

Gatavojoties Latviešu literatūras un mākslas dekādei Maskavā (1955), radās trīs latviešu padomju skatuves darbu pilnveidotie varianti. Pirmais latviešu padomju balets — A. Liepiņa «Laima» (1947, 1955, M. Ķempes librets) stāsta par latviešu un krievu tautu draudzību sirmajā senatnē, kas izveidojās viņu kopīgajās cīņās pret vācu iebrucējiem. Melodiski bagātajā mūzikā plaši izmantoti folkloras motīvi. Baletmeistares H. Tangijevas-Birznieces horeogrāfija ļoti pārliecinoši atveido saviļņojošos notikumus. Ādolfa Skultes baletā «Brīvības sakta» (1950, 1955,

uz lielās dziesmu svētku estrādes 1964. gadā.

P. Aboļimova librets pēc Raiņa lugas «Spēlēju dancoju» motīviem) parādīta latviešu tautas cīņa pret vācu baroniem. Tēlainā, tautas daiļrades elementiem bagātā, plaši simfonizētā mūzika (finālā izmantots arī kora dziedājums) pauž grodi savīto dramaturģiju. Baletmeistars J. Čanga, horeogrāfijā radoši izmantojot latviešu tautas deju elementus, izveidojis grandiozus tautas masu skatus. Baletā sniegti arī spilgti tēlu raksturojumi. Baleta pirmajā redakcijā, par kuru komponists Ā. Skulte, diriģents A. Jansons un baletmeistars J. Čanga saņēma PSRS Valsts prēmiju, dominēja pantomīma, kas balstījās uz simfoniskās mūzikas nepārtrauktu caurviju attīstību. Otrajā redakcijā komponists un baletmeistars materiālu centušies izkārtot vairāk noapaļotos numuros, akcentējot baletā dejas lomu.

Laikmetīgās latviešu padomju operas radīšanā sevišķa nozīme ir Marģera Zariņa operai «Uz jauno krastu» (1955,

M. Zariņa operas «Zaļās dzirnavas» uzvedums 1958. gadā.

F. Rokpeļņa librets). Komponista vēlēšanās operas žanrā risināt sabiedriski svarīgus jautājumus, izteikusies emocionāli saviļņotā, melodiskā mūzikas valodā, gan vairāk — tradicionālo operas formu ietvaros. Šajā darbā vēl nejūtam Marģera Zariņa spilgto, radošo meklējumu cauausto skaņu rakstu, taču operas labākās lappuses iecienītas vēl šodien, un operas noslēguma koris gadu gaitā kļuvis gandrīz vai par Padomju Latvijas otro himnu.

Komponista muzikālā asprātība, komiķa un satīriķa dzirksts uzšķiļas M. Zariņa otrajā operā «Zaļās dzirnavas» (1958, libretists F. Rokpelnis), kas veidota pēc Janševska romāna «Dzimtene» motīviem.

Komponista Romualda Grīnblata, baletmeistares Helēnas Tangijevas-Birznieces, dekoratora Eduarda Vārdauņa, diriģenta Jāņa Hunhena un visa baleta kolektīva radoša veiksme bija balets «Rigonda» (1959, A. Birnsona un H. Tangijevas-Birznieces librets). Balets radīts pēc V. Lāča romāna «Pazudusī dzimtene» motīviem, pauž antikoloniālisma un nacionālās atbrīvošanās cīņu tēmu. Mūzika iezīmējas ar vienotu simfonisku attīstību, pārliecinošu dramaturģisko izveidi, asi tvertiem raksturojumiem un

laikmetīgu mūzikas valodu. Šīs mūzikas bagātības baletmeistare pratusi pilnībā saklausīt un ietvert spilgtā, mūsdienīgā horeogrāfijā. Par baleta uzvedumu komponistam, baletmeistarei, dekoratoram un galvenās lomas izpildītājai LPSR Tautas mākslinieceī Veltai Vilciņai piešķirta republikas Valsts prēmija. «Rigonda» uzvesta arī Viļņā un Tallinā.

Par jauno latviešu padomju komponistu radošu laboratoriju, pieredzes kalvi izveidojušies baleta miniatūru un viencēlienu vakari. Tā radusies R. Ores «Varavīksne» (1963), O. Barskova «Pāns un Sīringa» (1963), R. Paula aranžētā svīta «Kubas melodijas (1963), Ģ. Ramana miniatūra «Meitene 55908» (1961), O. Barskova «Neglītais pīlēns» (1961) u. c.

Jaunu latviešu padomju operu un baletu veidošana joprojām ir svarīga teātra radošā darba problēma. Tādēļ arī teātris meklē jaunus ceļus, kā nostiprināt sadarbību ar Komponistu un Rakstnieku savienībām, rosina jaunu interesantu ieceru rašanos un to realizāciju. Republikas gadadienai teātris sagatavojis trīs jaunas latviešu padomju operas un vienu oriģinālbaletu.

Arvīda Žilinska opera «Zelta zirgs» (komponista librets pēc J. Raiņa pasakas) domāta skolu jaunatnei. Ar šo iestudējumu teātris atzīmē Tautas dzejnieka Jāņa Raiņa dienas 1965. gadā. A. Žilinska «Zelta zirgs» ir dziesmu opera.

Tēvijas kara traģiskos notikumus atklāj Oļģerts Grāvītis savā pirmajā operā «Audriņi» (libretists F. Rokpelnis). O. Grāvīša operā daudz sirsnīgu, melodisku dziedājumu, skanīgu koru.

Sociāla tēma risināta Marģera Zariņa «Nabagu operā», kuras libretu veidojis komponists pats pēc latviešu padomju rakstnieka Žaņa Grīvas noveles «Zilās mošejas ēnā». Gan operas libretā, gan mūzikā spilgti raksturi, spraiga darbība. Lai gan nav noapaļotu dziedājumu, tomēr vokālais elements ir noteicošais.

Baletu — simfoniju — «Rīga», kas vispārinātos nosacītos horeogrāfiskos tēlos atklāj Padomju Latvijas vēsturiskās izaugsmes ceļu, radījis komponists Romualds Grīnblats. Par viduslaiku Rīgu satīriskā skatījumā stāsta Marģera Zariņa komiskā opera — pantomīma «Svētā Maurīcija brīnumdarbi».

*

Otrs faktors, kas nosaka kolektīva māksliniecisko seju, meklējumu virzienu un saturu, ir interpretācijas principi.

Svarīgi ir dziļi atklāt jebkuras operas partitūras muzikālo dramaturģiju. Šo darbu operas un baleta teātrī vada tā galve-

nais diriģents un māksliniecisskais vadītājs Edgars Tons. Piecpadsmit gadus vadot Latvijas PSR Valsts Akadēmiskā operas un baleta teātra iestudējumus, Edgars Tons izveidojies par stingru un prasīgu audzinātāju, ar savu mērķtiecīgo, apzināto darbu iekarojis cieņu un autoritāti kolektīvā.

Edgara Tona bagātās teorētiskās zināšanas, apvienotas ar mūziķa-praktiķa pieredzi, nodrošina diriģenta radošā darba panākumus.

Savas mūziķa gaitas Edgars Tons sācis kā pianists, vēlāk bijis kontrabasists un beidzot diriģents. Diriģēšanas mākslu apguvis Latvijas Valsts konservatorijā pie Leonīda Vīgnera, bet praktiskā darbā arī divus gadus Ļeņingradas Kirova teātrī prof. Haikina vadībā. Daudz māksliniecisku atziņu Edgars Tons radis, vairākkārt muzicējot pasaulslavenā vācu viesdiriģenta H. Ābendrota vadībā, klausoties padomju diriģenta K. Meļika-Pašajeva, J. Mravinska u. c. interpretācijas.

Līdz ar gadiem izkristalizējusies un nostiprinājusies Edgara Tona māksliniecisskā gaume, kas savu pilnskanīgo izpausmi gūst skaņdarbu interpretācijās un repertuāra izvēlē gan LPSR Akadēmiskajā operas un baleta teātrī, gan Radio simfoniskajā orķestrī, kura māksliniecisskā vadība kopš 1963. g. viņam uzticēta. Diriģenta personībai tuva klasiskā mūzika, it sevišķi Bēthovena un Musorgska skaņu raksts, un šodienas dzīves straujo ritmu un konfliktu piesātinātās 20. gadsimta ievērojamo komponistu Bartoka, Britena, Prokofjeva, Šostakoviča partitūras.

Edgara Tona repertuārā Operas un baleta teātrī ap 40 skatuves darbu, no tiem vairāk par pusi jauniestudējumu. Pie spilgtākajiem diriģenta iestudējumiem jāpieskaita Riharda Vāgnera muzikālās drāmas, Riharda Štrausa opera «Salome», Prokofjeva opera «Karš un miers», balets «Romeo un Džuljeta», Šostakoviča opera «Katerina Izmailova», B. Britena opera «Pīters Graimss» u. c. No latviešu mūzikas Edgars Tons iedzīvinājis Alfrēda Kalniņa operu «Baņuta», Ādolfa Skultes baletu «Brīvības sakta» (otro redakciju), Marģera Zariņa operas «Uz jauno krastu», «Zaļās dzirnavas» un «Nabagu operu».

Intensīvs ir Edgara Tona darbs ar LPSR Radio simfonisko orķestri, kura koncertos klausītāji iepazīstas gan ar latviešu komponistu skaņdarbiem, gan citu interesantu kompozīciju interpretācijām.

Katrs māksliniecisski spilgts kolektīvs izveido savus atšķirīgus mākslas darbu interpretācijas pamatprincipus. LPSR Akadēmiskā operas un baleta teātra izrādēs ir panākts šodienīgs

skanējums. Klasikas skatuves darbu uzvedumos nav arhaisma, muzeja vēsās atmosfēras. Arī klasiku teātris centies parādīt caur mūsdienu prizmu, senajos varoņos meklējot mūsu laikabiedram tuvus vaibstus. Katrā izrādē jūtama cenšanās atrast uzveduma atslēgu, izvērst un akcentēt būtisko režijā, horeogrāfijā, dekorācijās un muzikālajā atklāsmē.

Uzveduma atrisinājuma patstāvība un oriģinalitāte raksturo teātra galvenā režisora Kārļa Liepas radošo darbu. Viņa izrādēm svaiga, spirgta elpa. Režisors savos uzvedumos cenšas atbrīvoties no sīkām detaļām, kas traucētu koncentrēties uz galveno, būtisko, viņš tiecas piešķirt izrādei plašu vispārinājumu. Spilgtākie Kārļa Liepas uzvedumi ir Šostakoviča «Katerina Izmailova», Vāgnera «Valkīra» u. c.

Blakus galvenajam režisoram Kārlim Liepam jau vairākus gadus darbojas režisors Jānis Zariņš, kurš atgriezies dzimtenē no ārzemēm, kur to aizrāva kara notikumi. Jāņa Zariņa psiholoģiski pamatotā pieeja tēla atklāsmei, reljefie lomu zīmējumi atklājušies Pučini operas «Bohēma» un jo sevišķi Britena operas «Pīters Graimss» iestudējumā. Jāni Zariņu raksturo iedziļināšanās tēlu psiholoģiskajā analīzē, darbs ar aktieri.

LPSR Akadēmiskā operas un baleta teātra galvenā dekoratora Artūra Lapiņa skatuves noformējumam raksturīgs lakoniskums, reizē apvaldīts dinamiskums. Mākslinieks bagātīgi un mērķtiecīgi izmanto vienu no spēcīgākajiem skatuves noformēšanas komponentiem — apgaismošanas tehniku. Gaismēnu spēle palīdz pirmajā plānā izvirzīt galveno varoņu pārdzīvojumus un svarīgākos dramaturģijas momentus — visas blakus līnijas atstājot otrajā plānā. Pēc šī principa iecerēts Artūra Lapiņa izteiksmīgais scēniskais noformējums Šostakoviča operai «Katerina Izmailova», Prokofjeva operai «Mīla uz trim apelsīniem», Vāgnera operai «Valkīra» u. c.

Fantāzijas lidojums, dzīvespriecīgs kolorīts vērojams Republikas nopelniem bagātā mākslas darbinieka Eduarda Vārdauņa veidotajās dekorācijās. Vai tas būtu «Rigondas» eksotiskais krāšņums vai Indijas teiksmaini skaistā krāsu gamma «Šakuntalā», vai «Gulbju ezera» romantiskā fantastika, visur skatītājs gūst īstas, lielas mākslas baudījumu.

H. Tangijevu-Birznieci pazīnām kā klasisko baletu interpretācijas meistari. Viņas iestudētie Čaikovska baleti «Riekstkodis», «Apburtā princese» un «Gulbju ezers» ir tehniskā un mākslinieciskā ziņā lieli sasniegumi.

Baletmeistares talants un radošā fantāzija savu visspilgtāko un nozīmīgāko izpausmi guva darbā ar padomju komponistiem. Spilgtākās mākslinieces radītās horeogrāfijas ir R. Grīnblata baletam «Rigonda» un A. Balasanjana «Šakuntalai». H. Tangijeva-Birzniece bija arī talantīgs pedagogs — viņas tiešajā vadībā izaugusi visa mūsu operas un baleta teātra dejotāju vidējā un jaunākā paaudze, mūsu baleta trupas kodols.

Padomju Savienības lielākajiem vokālās mākslas meistariem pieskaitāma LPSR Tautas māksliniece Žermēna Heine-Vāgnere — māksliniece ar plašu balss diapazonu. Psiholoģisks spriegums un emocionāla piesātinātība raksturo Ž. Heines-Vāgneres priekšnesumu. Ar lielu spēku Ž. Heine-Vāgnere atklāj Aīdas un Toskas traģismu, lieliski pārvar Brunhildes sarežģītās vokālās partijas grūtības, meistarīgi atveido Salomi.

Jau pirmajos pēckara gados spoži atplaukst varoņtenora PSRS Tautas mākslinieka Artūra Frīnberga talants. Viņa operdziedoņa un aktiera meistarība visspilgtāk atklājas asi dramatiskās lomās un trāpīgos raksturojumos. Artūra Frīnberga lomu sarakstā krājas tādi šedevri kā Kanio, Griška Kuterma, Viltus Dmitrijs, Pedro, Otello, Vižuts un Aivars, Tanheizers, Erods, Dundurs, Pjērs, Sergejs un daudz citu. Ar Artūra Frīnberga talantu iepazīstināti skatītāji Maskavā, Ļeņingradā, Ļvovā, Odesā, Viļņā, Tallinā, Somijā, Čehoslovakijā, Kanādā, Bulgārijā.

LPSR Akadēmiskā operas un baleta teātra solists Nopelniem bagātais skatuves mākslinieks Miķelis Fišers — pārliecinošs Kavaradosi, Radamesa, Karlosa, Rūdolfa, Graimsa u. c. dramatisko tenoru partiju interpretētājs. Latvijas PSR Tautas mākslinieks Pēteris Grāvelis — baritons ar īsti vīrišķīgu balsi, izcili skaidru dikciju un spožu aktiera meistarību (Jago, Oņegins, Mazepa, Skarpija, Rigoleto, Figaro, Sebastiano, Marsels u. c.).

Krievu sievietes bagāto dvēseli dziļi prot atklāt Latvijas PSR Nopelniem bagātā māksliniece Regīna Frīnberga, māksliniece ar skaistu, maigi siltu balss tembru, emocionālu dziedājumu (Tamāra, Liza, Fevronija, Nataša, Katerina, Mimi, Elizabete, Elza u. c.).

Padomju Latvijas opermākslas attīstībā savu paliekošu ieguldījumu devuši izcilie vecākās paaudzes dziedoņi — LPSR Tautas mākslinieki Anna Ludiņa, Aleksandrs Viļumanis, Elfrīda Pakule un Aleksandrs Daškovs.

Ar savu talantu teātrim nesavtīgi kalpojuši dziedoņi LPSR Nopelniem bagātie mākslinieki Arnolds Skara, Edgars Plūksna, Osips Petrovskis, Gustavs Neimanis, Artūrs Lēpe, solists Hermanis Mikalajuns u. c. Operas repertuārā galveno varoņu tēlus bieži atveido vidējās paaudzes dziedoņi, LPSR Nopelniem bagātie mākslinieki Veronika Pilāne, Vera Davidone, solisti Arta Pile, Elza Zvirgzdiņa, Maigurs Andermanis, Oļģerts Krastiņš, Anatolijs Savčenko u. c.

LPSR Akadēmiskā operas un baleta teātra kolektīvā droši izvirzās talantīgā jaunā maiņa, kas pakāpeniski pārņem repertuāra vadošās lomas.

Dramatiskā tenora partijas blakus A. Frīnbergam un M. Fišeram dzied Kārlis Zariņš. Viņš savu vokālo meistarību papildinājis Bulgārijā pie profesora Josifova. Tanheizers, Zigmunds, Radamess, Pīters Graimss, Princis Prokofjeva operā «Mīla uz trim apelsīniem» liecina par Kārļa Zariņa vokālo un skatuvisko briedumu.

Pēc 2 gadu studijām Itālijā Rīgā atgriezies Jānis Zābers, kas apveltīts ar skaisti tembrētu, visos reģistros izlīdzinātu tenoru. Jaunā mākslinieka meistarība un skatuviskā pievilcība nodrošina panākumus viņa izrādēm un koncertiem.

Kā nopietnu operdziedātāju mecosoprāna partijās un smalkjūtīgu koncertizpildītāju sevi parādījusi Laima Andersone. Viņa ir Vissavienības jauno vokālistu konkursa (1964) laureāte, R. Šūmaņa konkursa Berlīnē diplomande.

Ar interesantām aktieriskām dotībām apveltīts jaunais bass— Gurijs Antipovs. Skaisti tembrēta balss, dzirkstīgs temperaments ir jaunajai solistei Ritai Zelmanei. Viņas pirmās veiksmīgās lomas ir Katerina Izmailova un Brunhilde.

Daudz talantīgu spēku ir Latvijas PSR Valsts Akadēmiskā operas un baleta teātra baleta kolektīvā.

Neaizmirstamas lappuses latviešu padomju baleta vēsturē ierakstījusi Latvijas PSR Tautas mākslinieces Annas Priedes māksla. Starptautisku slavu iekarojuši baletdejotāji LPSR Tautas māksliniece Velta Vilciņa un LPSR Nopelniem bagātais skatuves mākslinieks Haralds Ritenbergs, kuru patiesi dziļajai mākslai aplaudējusi Maskava, Ņujorka, Parīze un citas pasaules lielākās pilsētas. Veltas Vilciņas priekšnesumā apvienojas spoža tehnika ar emocionālu tēlojumu. Viņa meistarīgi atveidojusi visas ievērojamākās baleta klasikas varones, neaizmirstamos tēlos iedzīvinājusi padomju oriģinālbaletu «Brīvības sakta», «Rigonda», «Šakuntala» u. c. varones.

Lielas, patiesas mākslas apdvests ir mūsu baleta kolektīva vadošo solistu Nopelniem bagāto mākslinieku Janinas Pankrates un Aleksandra Lemberga bagātais daiļrades ceļš, Ināras Ginteres, Intas Karules, Artūra Ēķa sniegums.

Par latviešu padomju baleta nākotni gādā Rīgas horeogrāfijas vidusskola, ko vada Aleksandrs Lembergs. Skola pēdējos gados devusi ievērojamu skaitu labu dejotāju. Par tehniski drošu klasiskā baleta varoni veidojas Ināra Ābele, kuras pirmais lielākais pārbaudījums — Gulbju princese — izturēts teicami. Dejas poēziju pauž balerīnas Ausmas Dragones māksla — Stirniņa «Šakuntalā», Džuljeta Prokofjeva «Romeo un Džuljetā». Liriski un emocionāli bagāts ir jauno baletdejotāju Martas Bilalovas, Džona Markovska un citu sniegums.

*

Lai piebiedrotu operai jaunas klausītāju masas, jau vairākus gadus teātrī sekmīgi darbojas pedagoģiskā padome, kas veic nozīmīgu jaunatnes estētiskās audzināšanas darbu, iesaistot operklausītāju saimē jaunatni. Pedagoģiskā padome, kuru vada teātra solisti, nodibinājusi saites ar skolām — organizē regulāras tikšanās ar skolēniem, pārrunas par mūziku un teātri, organizē izrādes skolēniem, iztirzājot uzvedumus. Šāds kontakts ar bērniem raisa viņu intereses par mākslu, palīdz saprast un iemīlēt mūziku.

Operteātra apmeklētāju aktīvs, kuru sastāda rūpnīcu, klubu, mācību iestāžu u. c. uzņēmumu darbinieki, informē savus darba biedrus par interesantākajiem un jaunākajiem notikumiem teātra mākslinieciskajā dzīvē.

Zināmu ietekmi guvis arī jaundibinātais operas klubs, kas rīko operas mākslinieku, komponistu un dramaturgu, mūzikas kritiķu un preses pārstāvju radošas sanāksmes, lietišķas pārrunas. Sevišķi ražīgas bijušas pārrunas par jaunu oriģināloperu un baletu rakstīšanu, kuru tiešā rezultātā radās Marģera Zariņa jaunā «Nabagu opera» un arī pārējo komponistu oriģinālderbi.

Teātris savā Baltajā zālē eksponē operas muzeja materiālus, organizē republikas ievērojamāko mākslinieku darbu izstādes. Līdz šim operas apmeklētāji iepazinušies ar L. Davidovas-Medenes, V. Svirska un citu mākslinieku daiļradi.

Teātra solistiem un populārākajiem latviešu padomju komponistiem ieplānoti radošā darba vakari.

LPSR Valsts Akadēmiskā operas un baleta teātrim slavu

kaldinājušas kolektīva vairākkārtējās viesizrādes Ļeņingradā, Ivanovā, Kijevā un atsevišķu solistu vieskoncerti daudzās pasaules lielākajās pilsētās. Ar citu republiku un zemju mākslu rīdzinieki iepazīstas, apmeklējot viesizrādes. Par jaunu kolektīva tradīciju izveidojušies draudzības koncerti ar kaimiņu republikām un starprepublikāniskie baleta svētki Latvijā, kuri izvēršas par īstu tautu draudzības un brālības apliecinājumu.

LPSR Valsts Akadēmiskā operas un baleta teātra darbs iet kopsolī ar mūsu bagāto un trauksmaino dzīvi, godam attaisno mūsu republikas vadošā teātra nosaukumu.

Vija Briede, Daila Liepa

PIEZĪMES PAR PADOMJU LATVIJAS VOKĀLO MĀKSLU 25 GADOS

Šodien mūsu republikas mūzikas dzīve var lepoties ar kuplu un māksliniecisklā ziņā atzīstamu vokālistu paaudzi, kas veidojusies padomju varas 25 gados. Ja koncertējošo vokālistu solistu saimei pievienojam vēl divus profesionālos korus — Latvijas PSR Valsts Akadēmisko un Latvijas PSR Radio un televīzijas Teodora Kalniņa kori, tad profesionālo dziedoņu pulks sniedzas simtos. Līdzās profesionālajiem māksliniekiem republikas mūzikas dzīvē arvien drošāk ienāk arī pašdarbības labākie solisti, vokālie ansambļi un kori. Viņu sniegtie koncerti vienmēr rada skanīgu rezonansi klausītājos, tautā, jo ir patīkami uz koncertestrādes redzēt un dzirdēt darba biedru no savas rūpnīcas vai kolhoza, interesanti paklausīties, ko skaņu mākslā spēj dot ļaudis, kam mūzika kļuvusi par otro profesiju.

Republikas vokālā māksla šodien veidojas, balstoties uz tautas talantu bāzes un uz augstas profesionālas izglītības pamatiem. Jauno mākslinieku izglītības un darba perspektīvas šodien ir neaprobežoti plašas: ne tikai bezmaksas mācības mūzikas skolās un konservatorijā, bet arī konkursi, no kuriem ceļš ved uz Padomju Savienības lielākajām koncertestrādēm un operu skatuvēm un arī tālāk. Padomju Latvijas vokālā māksla — šiem vārdiem šodien ir laba skaņa visā mūsu zemē. Bet ielūkosimies ainā, kāda mūsu acīm paveras, atskatoties pagātnē.

Padomju Latvijas pirmais gads sākās ar jaunu vasaras koncertsezonu. Protams, šajā pirmajā koncertsezonā būtu lieki meklēt krasas, radikālas pārvērtības, bet jaunās republikas mūzikas dzīves pulss ieguva jaunu ritmu, spraigumu, kam

varbūt varēja līdzināties tikai 1919. gada rosme, kad Rīgā tapa operas un baleta teātris un konservatorija. Tagad ceļš veda tālāk — uz jauniem principiem bija jāpārkārto darbs šajās iestādēs, jāliek pamati filharmonijai un līdz ar to regulāri, mērķtiecīgi organizētai koncertdzīvei.

Koncerti notika Jūrmalā — Dzintaru koncertzālē un Mellužu koncertdārzā un Rīgā — Vērmanes dārzā. Jelgavā koncertēja vietējais simfoniskais orķestris. Uz turieni regulāri devās mākslinieki no Rīgas. Nevar neminēt arī kūrortu «Mežciems». Šeit ar simfonisko orķestri jo bieži uzstājās Rīgas solisti. Klausītāju uzmanības centrā bija simfoniskie koncerti, kuros piedalījās daudzi operas solisti.

Jaunas īpatnības Padomju Latvijas pirmās vasaras koncertdzīvē ienesa Padomju Savienības mākslas meistaru koncerti, kas notika gan Operas un baleta teātrī, gan arī koncertzālēs. Līdzās tādiem instrumentālās un baleta mākslas meistariem kā M. Kozolupova, O. Ļepešinska, A. Meserers rīdzinieki varēja iepazīties ar izcilo vokālistu M. Reizena, A. Pirogova u. c. sniegumu. Latviešu solistu repertuārs bagātinājās ar padomju komponistu darbiem, kā arī ar krievu klasiku.

Ziemas sezonai sākoties, starp daudzajiem Rīgā veiktajiem pasākumiem sevišķu ievērību pelna Konservatorijas zālē rīkotie solistu-vokālistu tematiskie koncerti.

Tematiskos kamermūzikas vakarus solisti jo bieži atkārtoja arī provinces lielākajās pilsētās.

Padomju Latvijā tika likti pamati jaunām sabiedriskās dzīves tradīcijām, kas skanīgi atbalsojās arī koncertdzīvē. 1940. gada novembrī Latvijā pirmoreiz ar plašu koncertu Operas un baleta teātrī tika atzīmēta Lielās Oktobra sociālistiskās revolūcijas gadadiena. Šeit izskanēja Jāņa Ivanova Svinīgā prelūdija, ko komponists bija veltījis šim gadījumam, te savu mākslu sniedza Padomju Armijas karavīri un Operas teātra labākie solisti. Svētku koncerts operā notika arī par godu 1941. gada 1. Maija svinībām.

Jaunas tālas perspektīvas koncertdzīvei solīja jaundibinātā Latvijas Valsts filharmonija, kuras atklāšanas koncerts notika 1941. gada 9. maijā ar Radio un filharmonijas apvienotā simfoniskā orķestra piedalīšanos. Jauns pasākums šajā laikā bija arī vairāku solistu jaukti koncerti gan Rīgā, gan provincē.

Runājot par vokālās mākslas sasniegumiem Padomju Latvijas pirmajā sezonā, nevar neminēt tādu izcilu notikumu, par kādu izvērtās L. Bēthovena 9. simfonijas iestudējums un

atskaņojums 1940. gada 29. novembrī Operas un baleta teātrī Leo Bleha vadībā.

Latviešu mākslinieiem tika pavērts ceļš arī uz Vissavienības koncertestrādi. Spraigi ritēja sagatavošanās darbi Latvijas PSR mākslas dekādei Maskavā. Vissavienības mākslinieku skatei bija sagatavojušies jaunie talantīgie dziedoņi — E. Pakule, A. Daškovs un L. Zahodņiks. Taču fašistu iebrukums pārtrauca mierīgo jauncelsmi. Sākās bargi cīņu gadi, kur frontinieku un mākslinieku sniegumi saplūda vienkopus padomju tautas uzvaras kalvē.

Jau sākot ar pašiem pirmajiem evakuācijas mēnešiem, latviešu mākslinieki veica lielu, nozīmīgu darbu, koncertējot gan kara hospitāļos, gan arī izbraucot pie frontes karavīriem. Mākslinieki juta, ka viņu sniegums rosina šo ļaužu enerģiju, un tas bija visaugstākais atalgojums.

Īpašā, pašai māksliniecei gluži negaidītā gultnē kara gados ievirzījās Elfrīdas Pakules gaitas. Pēc deviņu mēnešu ilgās koncertdarbības Ivanovā Elfrīda Pakule ieradās Maskavā. Kaut gan Maskava kara gados nespēja lutināt ar ērtībām, tomēr sildīja maskaviešu neizmērojamā viesmīlība, sirsnība un atsaucība. Elfrīdai Pakulei pavērās durvis uz Maskavas Lielā teātra skatuvi, uz lielākajām koncertestrādēm, viņa kļuva par pastāvīgu viesi Vissavienības radio studijās. Uzstāšanās kopā ar ievērojamiem māksliniekiem, mācības pie profesora Raiska, krievu vokālās mākslas meistares Antoņinas Ņeždanovas izteiktā augstā atzinība viņas sniegumam — tas viss nostādīja latviešu vokālās mākslas pārstāvi Maskavā mūzikas dzīves centrā. Elfrīda Pakule iemantoja daudz draugu.

1942. gada pavasarī ar padomju valdības gādību Ivanovā organizējās Latvijas PSR Valsts mākslas ansamblis. Tagad, raugoties no ceturtdaļgadsimta perspektīvas, tas iezīmējas kā izcils notikums latviešu kultūras vēsturē. No dažādām Padomju Savienības malām Ivanovā saradās latviešu mākslinieki, lai, saliedējoties vienotā kolektīvā, kara apstākļos turpinātu latviešu padomju mākslas veidošanu, turpinātu to darbu, kas tika uzsākts 1940. gadā dzimtajā Latvijā. Ivanovā pulcējās dzejnieki (F. Rokpelnis, J. Vanags, A. Grigulis, M. Ķempe u. c.), aktieri, baleta pārstāvji (I. Strode, T. Vītiņa), pianisti (B. Moisejevs, H. Brauns, G. Žinkina-Sluckova), komponisti (N. Grīnfelds, J. Ozoliņš, M. Goldins, A. Liepiņš) u. c. Dziedātājiem A. Daškovam un L. Zahodņikam pievienojās V. Krampe, no latviešu divīzijas atnāca izcilais latviešu tenors — operdziedonis Rūdolfs Bērziņš, ansamblī sāka darbu arī E. Pakule, R. Voļskis, I. Gruz-

diņa, V. Stabrovska, J. Jeršova un jaunās dziedones A. Pile un N. Gaile, kuras 1943. gadā tiek izvirzītas mācīties uz Maskavas Valsts konservatoriju. Visu šo dziedoņu koncertdarbība saistās galvenokārt ar izbraukumiem pa daudziem Padomju Savienības novadiem un pilsētām. Centrālo vietu Latvijas PSR Valsts mākslas ansambļa dzīvē ieņēma ansambļa koris. Sākumā tas veidojās tikai no sieviešu balsīm, bet vēlāk izauga par jaukto kori, kurā bija ap 40 dziedātāju. Kora pirmais diriģents un visa kolektīva dvēsele — komponists Jānis Ozoliņš spēja to saliedēt draudzīgā saimē. Te talkā nāca viņa dziesmas, kas, turpat radušās, izmēģinātas un pārbaudītas, ieguva savu ceļazīmi dzīvei. Protams, kara apstākļos vistuvākās bija dziesmas, kurās izskanēja pārliecība par uzvaru, pārliecība par drīzu atgriešanos dzimtajā pusē. Tā radās J. Ozoliņa dziesmas «Mums jāpārnāk», «Migla, migla», «Ejam, vīri». Tika iestudētas arī padomju komponistu A. Novikova, S. Tuļikova, V. Solovjova-Sedoja, M. Blantera, A. Liepiņa, P. Smilgas, M. Goldina dziesmas. Kara gados koris piedalījās vairāk nekā 1000 koncertos, no kuriem vairums notika karavīriem, bieži pat frontes priekšējās līnijās. Sevišķi nozīmīgu sabiedriski politisku skanējumu ieguva kora uzstāšanās radiopārraidēs okupētajai Latvijai un ārzemēm. Ar kora kolektīvu bieži kopā uzstājās E. Pakule, A. Daškovs, L. Zahodņiks u. c. solisti.

Par vēsturiski nozīmīgu Latvijas PSR Valsts mākslas ansambļa pārbaudi kļuva latviešu mākslas skate Maskavā 1943. gada aprīlī, kurā centrālais notikums bija N. Grīnfelda jaunās operas «Rūta» uzvedums Maskavas Staņislavska teātrī, kā arī plašais latviešu mākslinieku koncerts P. Čaikovska Maskavas Valsts konservatorijas zālē.

Kad 1944. gada oktobrī pēc Rīgas atbrīvošanas no fašistiskās okupācijas Latvijas PSR Valsts mākslas ansambļa dalībnieki atgriezās Rīgā, tie kļuva par republikas mūzikas dzīves galvenajiem atjaunotājiem un organizētājiem.

Jau 1944. gada 23. novembrī notika Latvijas PSR Operas un baleta teātra atklāšanas koncerts, kurā piedalījās V. Krampe, A. Daškovs, E. Pakule, R. Bērziņš, M. Brehmane-Štengele. E. Pakule ir pirmā latviešu māksliniece, kam 1946. gadā par izciliem nopelniem tiek piešķirta PSRS Valsts prēmija.

Pirmajos pēckara gados viens no nozīmīgākajiem koncertdzīves centriem bija radio. Studijā, kas atradās Skolas ielā 6, ik dienas pie mikrofona uzstājās daudz mākslinieku. Bez tikko minētajiem koncertē arī E. Miķelsons, E. Plūksna, E. Traviņa,

R. Veide, D. Brutāne, H. Cinka-Berzinska, A. Vanags, O. Petrovskis u. c. mākslinieki.

Pēckara gados sevišķi aktīva izveidojās E. Plūksnas koncertdarbība. Pievēršoties galvenokārt latviešu komponistu solodziesmas propagandai, dziedonis ar savu vienmēr izjusto priekšnesumu iemantoja plašu popularitāti.

Pirmajos pēckara gados (līdz 1947. gadam) Latvijas PSR Radio studijā atsāka darbu arī E. Melngaiļa 1935. gadā dibinātais instrumentālais ansamblis «Deviņi bāleliņi» (flauta, klarnete, fagots, arfa, klavieres un stīgu kvartets). Šim ansamblim E. Melngailis radīja īpašu repertuāru. Kā solisti ansambļa raidījumos piedalījās K. Bērziņa, E. Plūksna un H. Ozolītis — dziedoņi, kurus savām iecerēm bija izvēlējies pats komponists.

Pēc kara savu darbību Teodora Kalniņa vadībā atjaunoja arī 1940. gadā dibinātais Radio koris, kas deva ļoti nozīmīgu ieguldījumu latviešu un padomju kora dziesmas propagandā. No jauna pārorganizējot tā sastāvu 1957. gadā, koris turpina savu darbību arī šodien. Pēc kolektīva dibinātāja un ilggadējā māksliniecisk ā vadītāja un diriģenta Teodora Kalniņa nāves 1962. gadā Latvijas PSR Radio un televīzijas korim tika piešķirts Teodora Kalniņa vārds. Šodien darbu ar kolektīvu turpina jaunais diriģents Edgars Račevskis. Kora repertuāra pamatu veido latviešu kora mākslas klasiķu A. Jurjāna, J. Vītola, E. Dārziņa,

Latvijas PSR Radio un televīzijas Teodora Kalniņa koris.

Alfr. Kalniņa, E. Melngaiļa, J. Vītola, J. Zālīša, P. Barisona darbi, ieskaitot tādus lielas formas skaņdarbus kā E. Melngaiļa «Latviešu rekviēms», J. Vītola kantāte «Ziemeļblāzma» u. c.

Līdzās latviešu klasiskajai kora mūzikai šī kolektīva repertuārā jo lielu vietu ieņem latviešu padomju komponistu kora dziesma. Kora darbā liela nozīme ir radošai sadarbībai ar komponistiem dziesmas tapšanas gaitā, atsevišķos gadījumos kolektīvam kļūstot it kā par savdabīgu daiļrades laboratoriju jaunajiem komponistiem. Visciešākais kontakts radio korim ir izveidojies ar V. Kaminski, Ald. Kalniņu, R. Kalsonu. Taču kora kolektīvs savā darbā neaprobežojas tikai ar latviešu komponistu kora daiļrades propagandu. Radio un televīzijas kora plašajā repertuārā ir brālīgo republiku skaņražu sacerējumi un arī dažādu pasaules tautu dziesmas. Kolektīvs iestudē *a cappella* dziesmas, taču tā repertuārā ir arī lielas formas vokāli instrumentālie darbi — Ā. Skultes kantāte «Rīga» un «Mums viena partija», A. Arutjunjana «Kantāte par Dzimteni», G. Sviridova «Patētiskā oratorija», J. Ivanova 4. simfonija, M. Zariņa oratorija «Mahagoni» u. c.

1945. gadā savu darbību atjauno Latvijas Valsts filharmonija, koncertdzīve sāk izvērsties plašumā. Nozīmīga loma ir Latvijas PSR Valsts mākslas ansambļa korim, kas pārorganizēts kļūst par Latvijas PSR Valsts filharmonijas kori, bet 1947. gadā iegūst Latvijas PSR Valsts kora nosaukumu. Kolektīvu arī Rīgā sākumā vada Jānis Ozoliņš. Par savu galveno mērķi kora kolektīvs jau no pirmajiem savas darbības gadiem Latvijā uzskata jaunās padomju dziesmas propagandu. Radio un televīzijas koris ar savu nelielo sastāvu (45 dalībnieki) ir piemērots savai darba specifikai pie mikrofona, bet Latvijas PSR Valsts koris ar saviem 80 dalībniekiem spēj sasniegt varenu, spēcīgu skanējumu, tādēļ kolektīvs ar lieliem panākumiem piedalījies L. Bēthovena 9. simfonijas, M. Zariņa oratorijas «Cīņa ar Velna purvu», Ā. Skultes simfonijas «Ave, sol!», P. Čaikovska kantātes «Maskava», J. S. Baha oratorijas «Mateja pasija», G. Hendeļa oratorijas «Mesija», K. Orfa kantātes «Carmina burana» u. c. lielu vokāli instrumentālu skaņdarbu uzvedumos. Ar šiem skaņdarbiem un *a cappella* dziesmu koncertiem koris daudzkārt ir viesojies Padomju Savienības lielākajos centros — Maskavā, Ļeņingradā, Kijevā, Tbilisi, Baku, Tallinā, Viļņā, Minskā u. c., kā arī daudzās Sibīrijas pilsētās, vienmēr gūstot klausītāju atzinību.

Par skaistu, radošu tradīciju Valsts Akadēmiskā kora dzīvē ir kļuvuši atsevišķu komponistu daiļradei veltīto koncertu

Latvijas PSR Valsts Akadēmiskais koris.

iestudējumi. Pie tādiem pieskaitāmi E. Dārziņa, E. Melngaiļa, J. Vītola, Alfr. Kalniņa kora dziesmu vakari. Plašs ir kolektīva radošā darba loks, plašs tā skanīgais repertuārs un daudz tam draugu. Kora kolektīva repertuārā ir vairākas dziesmas, ko autori tam veltījuši, piemēram, J. Ozoliņa «Mana dzimtene», «Dzīvā zvaigzne», Ald. Kalniņa «Gaismas audēja» u. c.

Koris no samērā necila ansambļa savas darbības sākumā — Lielā Tēvijas kara gados — izaudzis par lielisku mākslas vienību, kas godam attaisno savu Valsts Akadēmiskā kora nosaukumu. Šos sasniegumus palīdzējuši gūt šī kora diriģenti — Jānis Ozoliņš, Jānis Dūmiņš, Daumants Gailis un kormeistari — C. Kriķis, I. Bumbieris un O. Cintiņš.

Četrdesmito gadu beigās koncertu afišās un Radio programmās parādās jaunu, daudzsološu dziedoņu vārdi. Tie ir Operas un baleta teātra solisti — A. Frīnbergs, V. Davidone, P. Grāvelis, M. Fišers — vesela grupa talantīgu mākslinieku, kuriem vēl šodien ir ne tikai vadošā vieta Operas un baleta teātrī, bet kas aktīvi darbojas arī koncertdzīvē — radio un televīzijas raidījumos, filharmonijas un Latvijas PSR Komponistu savienības Mūzikas fonda organizētajos koncertos. Viņu koncertu repertuārā daudz latviešu komponistu dziesmu, bieži viss jaunākais, ko sniegusi komponistu daiļrade. Ar šo solistu aktīvo koncertdar-

PSRS Tautas skatuves mākslinieks Artūrs Frinbergs.

bību tautā lielu popularitāti gūst daudzu latviešu komponistu dziesmas. Šajā ziņā joprojām lielu radošu darbu veic arī jau agrākajos gados pazīstamie dziedoņi A. Ludiņa, E. Plūksna, A. Vanags u. c.

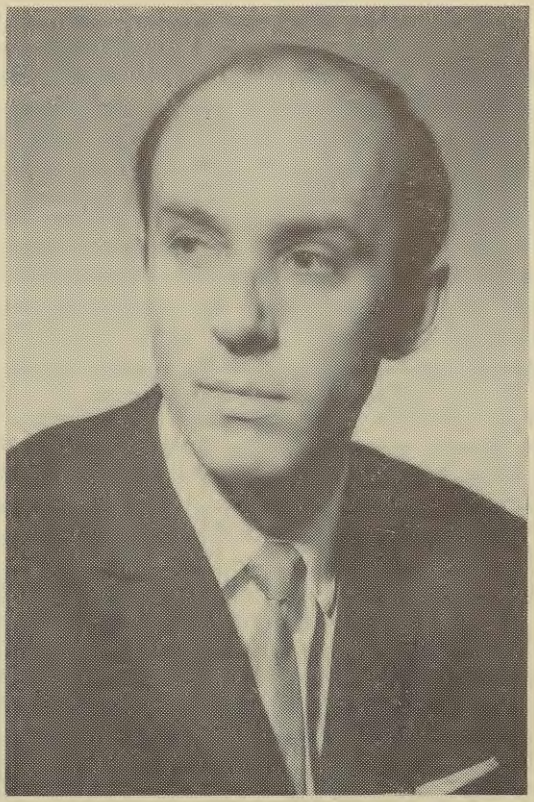
50. gados republikas koncertdzīvei bagātu papildinājumu sniedz Latvijas Valsts konservatorija, kas patstāvīgās mākslinieka gaitās ievada jau savus pirmos pēckara perioda absolventus. Viņu vidū ar neparastajām balss dotībām un savdabīgo radošo dziedones talantu sevišķi izceļas Žermēna Heine-Vāgnere, kuras darbība vienlīdz nozīmīga kā operā, tā koncertdzīvē. Jau tūlīt pēc konservatorijas beigšanas, 1950. gadā, māksliniece sniedz savu pirmo solo koncertu un līdz ar to spoži piesaka savu vārdu Rīgas koncertdzīvē. Viņas panākumi ar katru gadu aug, un drīz vien par Žermēnu Heini-Vāgneri sāk interesēties arī citās Padomju Savienības pilsētās — Maskavā, Ļeņingradā, kur māksliniece bieži tiek uzaicināta. Spoži ir viņas panākumi 5. Vispasaules jaunatnes un studentu festivālā Varšavā, kur Ž. Heine-Vāgnere iegūst laureātes nosaukumu un zelta medaļu. Tie ir mākslinieces pirmie soļi uz starptautiskās koncertestrādes. Nākošajos gados seko koncertceļojums uz Dienvidslāvijas galvaspilsētu, tad uz Rumānijas pilsētām, bet 1963. gadā mākslinieci

sagaida Islande. Žermēnu Heini-Vāgneri šodien nevaram uzskatīt tikai par mūsu republikas mākslinieci — viņu tikpat labi pazīst arī Maskavas, Tallinas, Viļņas, Ķijevas u. c. pilsētu mūzikas draugi. Sevišķi cieša draudzība mākslinieci saista ar Ļeņingradiešiem, kas ik gadus kuplā skaitā pulcējas Ž. Heines-Vāgneres solo koncertos. Dziedones koncertu programmas vienmēr ir nopietni un dziļi iecerētas. Tās ietvērušas S. Rahmaņinova, E. Grīga, P. Čaikovska, R. Štrausa, H. Volfa, R. Vāgnera labākās romances un dziesmas, latviešu skaņražu Alfr. Ķalniņa, J. Vītola, M. Zariņa, J. Ķepīša un O. Grāvīša dziesmas un vokālos ciklus.

Ar izcilām kamerdziedones spējām 50. gados mūsu koncertdzīvē ienāk Arta Pile. Viņas rīkotajiem solo koncertiem vienmēr ir raksturīgas gaumīgi izvēlētas, interesantas programmas, kas bieži ietver maz pazīstamus skaņdarbus. Sevišķi nopelni mākslinieciei ir daudzu aizmirstu, bet mākslinieciski vērtīgu latviešu solodziesmu atskaņošanā (Alfr. Ķalniņa, J. Graubiņa, L. Garūtas, N. Grīnfelda u. c. dziesmas). Bieži vien šīs dziesmas ir tehniski un mākslinieciski sarežģītas, taču A. Piles izpildījumā tās iegūst dzīvu, pilnvērtīgu atskaņojumu. Ķā dziedoni ar spilgtām daiļrades iezīmēm Artu Pili labi pazīst gan koncertu apmeklētāji, gan radioklausītāji. Koncertdarbībā aktīvi piedalās arī Vissavienības vokālistu konkursa laureāte, dziedone Elza Zvirgzdiņa. Pēdējos gados abas mākslinieces ir izveidojušas ansambli — vokālo duetu, savā repertuārā ietverot šā žanra labākos paraugus (L. Bēthovena, F. Mendelsona, R. Šūmaņa, A. Dvoržaka un latviešu komponistu — Alfr. Ķalniņa, P. Līcītes u. c. vokālos duetus).

Izsekojot republikas koncertdzīvei 50. gados, uzmanību saista lielā augšupeja Latvijas Valsts filharmonijas darbā. Šeit veidojas un nostabilizējas spēcīgs solistu kolektīvs, kas gadu gaitā paplašinās un pilnveidojas. Te darbojas L. Rjabova, R. Veide, V. Širokovs, L. Zahodņiks, J. Jeršova. Tiem pievienojas jauni mākslinieki — konservatorijas absolventi: L. Daine, E. Tipaine, A. Meija-Bite. Vērtīgu papildinājumu Filharmonijas mākslinieku saime iegūst 50. gadu beigās, kad no vokālajām studijām Maskavā Rīgā atgriezās apdāvinātā koncertdziedone Ilga Tiknuse.

Spēcīgais solistu sastāvs ļauj filharmonijai organizēt ne tikai atsevišķu solistu koncertus, bet arī interesantus vēsturiska un tematiska profila koncertu ciklus, kam paliekoša nozīme latviešu vokālās mākslas attīstībā. Minēsim tikai dažus: «Visas Rahmaņinova romances» (1955./56. g.), «P. Čaikovska visas romances



Gurijs Antipovs.

un vokālie ansambļi» (1956./57. g.), «Visas Alfrēda Kalniņa solodziesmas un vokālie ansambļi» (8 koncerti), kur pirmo reizi izskan arī komponista nepublicētās dziesmas (1958), «F. Šūberta un R. Šūmaņa solo dziesmu izlase» (1958./59. g.), «Jāzepa Vītola solo dziesmas» (1959), «Jāz. Mediņa un J. Ķepīša solo dziesmu izlase» (1962). Šo ciklu realizējumos ļoti aktīvi piedalās pianisti V. Cīrule un H. Brauns. Ļoti interesants izvērtās 1961. gadā organizētais koncertu abonements «Padomju vokālās mūzikas cikli, kurā izskan tādi agrāk nepazīti vai arī maz dzirdēti darbi kā I. Levitina dziesmu cikls ar Roberta Bērnsa vārdiem, A. Petrova «Vienkāršās dziesmas», E. Tamberga «Piecas

romances», D. Kabaļevska «Desmit Šekspīra soneti» utt. Šo koncertu ciklu sagatavošanā galveno darbu veic filharmonijas solisti, taču aktīvi tiek iesaistīti arī labākie vokālās kamermūzikas izpildītāji no Valsts Akadēmiskā operas un baleta teātra. To vidū sevišķu ievērību izpelnās VI Vispasaules jaunatnes un studentu festivāla Maskavā laureāte Veronika Pilāne, kā arī Austra Tauriņa, Šūmaņa starptautiskā vokālistu konkursa diplomande Laima Andersone, Kārlis Zariņš, Gurijs Antipovs, Jānis Zābers. Šo jauno mākslinieku nozīmīgākie radošie sasniegumi jau attiecas uz 60. gadu sākumu. Ļoti nozīmīgu uzvaru 1965. gada sākumā izcīnīja Gurijs Antipovs, II Starprepublikāniskajā jauno izpildītāju konkursā iegūdams pirmo vietu. Republikas vokālās koncertdzīves centrā šodien ir tādas organizācijas kā Latvijas PSR Valsts filharmonija, LPSR Radio un televīzijas raidījumu komiteja, Latvijas PSR Komponistu savienības Mūzikas fonds, kā arī Jāzepa Vītola Latvijas Valsts konservatorija, Mākslas darbinieku nams un Latvijas PSR Valsts Akadēmiskais operas un baleta teātris (pēdējos gados interesanti kamermūzikas koncerti norisinās teātra Baltajā zālē). Taču bez visa minētā jāatceras arī tas darbs, ko republikas mākslinieki ziedo perifērijas darbaļaudīm, kā arī latviešu mākslas propagandai brālīgajās republikās. Te, protams, visvairāk veic filharmonijas mākslinieki, no kuriem daudzās mūsu zemes pilsētās pazīstami ir kļuvuši dziedoņi I. Tiknuse, L. Daine, D. Kriķis, Ē. Tipaine, I. Buškins u. c.

Latviešu vokālā māksla pēdējos gados gūst aizvien lielāku nozīmi arī Vissavienības mērogā. Par to spilgti liecina arī dziedoņu I. Tiknuses, I. Buškina un S. Stades sasniegumi M. Musorgska Vissavienības vokālistu konkursā, no kura I. Tiknuse un I. Buškins atgriezās kā laureāti, bet S. Stade kā konkursa diplomande.

*

25 gados latviešu vokālā māksla ir nogājusi garu attīstības ceļu. Kupls ir to dziedoņu skaits, kuru vārdus pazīst tālu aiz mūsu republikas robežām, bagāts ir viņu sniegums klausītājiem — koncertu apmeklētāju, radioklausītāju un televīzijas skatītāju saimei, kas ir saprotoša, zinoša un prasīga auditorija. Šodien dziedonis tās priekšā stājas ar lielu atbildības sajūtu, profesionāli teicami sagatavots.

Mūsu republikas vokālā koncertdzīve iet lielu, visaptverošu gaitu, kas sola tālas un plašas perspektīvas nākotnē.

*

Joahims Brauns

INSTRUMENTĀLĀS ATSKAŅOTĀJMĀKSLAS ATTĪSTĪBA PADOMJU LATVIJĀ

Šodien, lielo svētku gadā, atskatoties uz noieto ceļu visās ekonomikas un kultūras jomās, gribas pārskatīt arī instrumentālā atskaņotājmākslā paveikto, no kā tā izaugusi un kādu līmeni sasniegusi.

No kādiem avotiem tad smēlusies Padomju Latvijas instrumentālā atskaņotājmāksla? Kādas tradīcijas turpinājusi, ko saņēmusi no vecā mantojuma, ko atmetusi?

Latviešu instrumentālā atskaņotājmāksla pirmos soļus (19. gs. beigās — 20. gs. sākumā) spērusi vistiešākā krievu mākslas ietekmē. Pirmie ievērojamākie latviešu pianisti (L. Bētiņš, P. Šūberts, A. Daugulis, B. Roge)[1], ērģelnieki (Alfr. Kalniņš, A. Kauliņš, N. Vanadziņš), vijolnieki (J. Ozols, J. Lazdiņš, A. Bērziņš), čellisti (O. Fogelmanis) — visi ieguvuši muzikālo izglītību Pēterburgas konservatorijā ievērojamāko krievu mākslinieku vadībā, visi darbojušies gan Krievijā, gan Latvijā un ienesuši topošajā latviešu atskaņotājmākslā krievu mūzikas demokrātiskās tradīcijas.

Buržuāzijas diktatūras laikā divdesmitajos un trīsdesmitajos gados latviešu atskaņotājmāksla gāja diezgan pretrunīgus ceļus, kaut arī visumā tā bija mazāk piesārņota ar formālistiskām tendencēm un mazāk saindēta ar buržuāziskās ideoloģijas tvanu nekā citi mākslas veidi.

Tā laika sabiedriskie apstākļi un buržuāziskās koncertdzīves īpatnības neļāva mūziķiem atskaņotājiem visā pilnībā izvērst

[1] Autora mērķis nav nosaukt visus vairāk vai mazāk pazīstamus mākslinieku, bet ar piemēriem ilustrēt raksturīgāko.

savu talantu, nerunājot par tiem daudzajiem, kam vispār muzikālā izglītība un mūzikas māksla nebija pieejama materiālo apstākļu dēļ. Lūk, ko par instrumentālās mūzikas stāvokli buržuāziskajā Latvijā sakarā ar Filharmonijas atklāšanu Padomju Latvijā 1941. gadā rakstīja Jēk. Vītoliņš: «... haotiska atsevišķu koncertējošu mākslinieku darbība ... Simfoniskā mūzika — plutokrātu Latvijai šim nolūkam nebija ne naudas, nedz intereses» («Literatūras Avīze», 1941., 5. maijs). Patiešām, buržuāziskā Latvija nepazīst regulārus simfoniskus koncertus ziemas sezonā, netiek turpinātas arī ārzemju simfonisko orķestru vieskoncertu tradīcijas, kas pastāvēja gadsimta sākumā. Var iedomāties, kāds bezspēcīgums raksturīgs visai tā laika koncertdzīvei, kurā nebija sistemātisku atklāto simfonisko koncertu. Nelielais (ap 50 mūziķu) radio orķestris atbildīgākus uzdevumus spēja veikt, tikai apvienojoties ar operas orķestri.

Buržuāziskās Latvijas atskaņotājmāksla, pateicoties vecākās paaudzes mūziķiem ar J. Vītolu priekšgalā, turpināja krievu pirmsrevolūcijas mākslas tradīcijas. Gandrīz pilnīgi pārtraucot saskarsmi ar Padomju Savienības kultūru, tā vienpusīgos kontaktos ar Rietumeiropas mūzikas kultūru uzņēma gan tālaika progresīvās, gan reakcionārās tendences, tomēr šodien varam teikt, ka Latvijā 20. un 30. gados impulsu atskaņotājmākslas attīstībai deva reālistiskās mākslas līnija.

Liela daļa atskaņotāju, kas ieguva izglītību gan jaundibinātajā konservatorijā (1919), gan ārpus tās, no saviem skolotājiem pārņēma krievu mākslas tradīcijas. L. Bētiņa skolniece bija L. Kalniņa-Ozoliņa, B. Roges klasē mācījās A. Žilinskis. A. Dauguļa un N. Dauges (Maskavas konservatorijas absolvents) audzēknis bija I. Kalniņš, P. Šūberta audzēkne — V. Cīrule. Pēterburgā izglītību ieguva arī N. Kārkliņa (viņas audzēknis bija H. Brauns) un J. Majevskis, kura audzēknis un vēlāk asistents bija V. Zosts. Kā pianisti un pedagogi Rīgā darbojās arī Prāgas konservatorijas absolvente L. Gomane-Dombrovska un E. Petri audzēknis S. Tagers. Vijoļmākslā — pie L. Auera audzēkņa A. Meca mācījās S. Rašina, A. Arnītis, A. Madrēvičs, A. Kļaviņš, B. Tiltiņš, V. Rušēvics. Itāliešu skolas vijolnieks E. Lučini bija A. Norīša skolotājs. Vēl Rīgā darbojās arī A. Jungs (viņa audzēknis bija V. Stūresteps), kas daudzus gadus strādāja Pēterburgā. Pie čellista O. Fogelmaņa izglītību guva P. Komisārs un E. Berzinskis. Pēdējais studēja arī Maskavas konservatorijā. A. Ozoliņa (mācījās Maskavas konservatorijā) skolnieki bija A. Birkmanis un A. Teihmanis. Arī pūšamo instrumentu mākslas

tradīcijas nāk no Pēterburgas. Pie J. Jurjāna — slavenā brāļu Jurjānu mežraga kvarteta dalībnieka — mācījās daudzi pazīstami mežradznieki. J. Jurjāna skolnieka A. Dēliņa audzēknis ir J. Zicmanis, kurš pēdējā gadu desmitā izaudzinājis labākos republikas mežradzniekus. Pēterburgas konservatorijas absolventa klarnetista O. Bolma audzēkņi bija E. Mednis un J. Stupāns, pie tās pašas konservatorijas absolventa obojista G. Vernekes mācījies I. Krasnopjorovs.

Jaunā mākslinieka mācību gaitas buržuāziskajā Latvijā bieži noslēdzās, papildinot savu meistarību ārzemēs. Daudzi mūziķi guva radošas ierosmes pie izciliem māksliniekiem atskaņotājiem (I. Kalniņš pie Lazāra-Levī un H. Brauns pie Lazāra-Levī un R. Kazadēzisa Francijā; T. Vējš, A. Arnītis un A. Kļaviņš pie O. Ševčika Čehoslovakijā, P. Krūmiņš pie A. Marto Francijā, A. Ozoliņš pie H. Bekera un J. Klengeļa Vācijā, S. Rašina pie K. Fleša Anglijā).

Tā Padomju Latvijas dibināšanas priekšvakarā latviešu instrumentālā atskaņotājmāksla, pamatojoties uz krievu reālistiskās mūzikas tradīcijām un izmantojot arī dažu Rietumeiropas (čehu, vācu, franču) skolu iespaidus, neraugoties uz nelabvēlīgajiem sociālajiem apstākļiem, izvirzīja daudz respektējamu vietējas nozīmības mākslinieku.

*

1940. gads — pirmais Padomju Latvijas gads. Ar neredzētu spēku atraisījās tautas radošās spējas. Dedzīgāko tautas varas apsveicēju vidū bija mūzikas darbinieki. Jūsmīgi Jēk. Poruks rakstīja laikrakstā «Padomju Latvija» (1940. g. 90. nr.): «Cik ļoti plašs, gandrīz bezgalīgs rādās latvju mūziķu nākotnes darba aploks!... Atskaņotāju pulkiem, vai tiem trūkst vietas, kur likt darbā lokanos pirkstus, dzidrās balsis?... Vērienīgi koncertu plāni, vairāk, daudz vairāk simfoniskās mūzikas, vairāk organizētības solistu koncertos... Mākslinieku apmaiņa ar pārējo Savienību... Darba lauks tīri neizsmeļams... To izvest spēj vienīgi tautas valsts organizācijas roka.»

Koncertzālēs ieplūda tūkstošiem un tūkstošiem jaunu klausītāju, mākslinieki no tradicionālajām koncerttelpām izgāja tautā — rūpnīcās, uzņēmumos, lauku klubos notika brīvkoncerti. Koncertdzīves straujais demokratizācijas process izsauca mūziķos neredzētu aktivitāti.

Pirmo reizi Latvijā tika organizēta Valsts Filharmonija. Līdz ar to dibinājās vairāki lieli mūziķu kolektīvi: koris, simfoniskais orķestris (80 mūziķi), estrādes orķestris. Krāšņi šajā laikā uzplauka simfoniskā māksla, kas ir visdrošākais mūzikas kultūras līmeņa rādītājs. Pazīstamu vecākās paaudzes diriģentu Jāņa Mediņa, L. Bleha, T. Reitera un jaunāko diriģentu L. Vīgnera, B. Skultes vadībā notika daudz interesantu atklātu simfonisko koncertu un raidījumu. Jaunais Filharmonijas orķestris koncertos uzrādīja tik augstas īpašības, ka J. Zālītis varēja rakstīt: «... Vēl plašāku un mākslinieciski tikpat veiksmīgu orķestra mūziķu kolektīvu mūsu apstākļos jau grūti iedomāties» («Padomju Latvija», 1940. g., 68. nr.). Orķestra repertuārā šajā laikā blakus Bēthovena 9. simfonijai (L. Blehs), Glazunova 6. simfonijai (Jānis Mediņš) un citu klasiķu darbiem ienāca padomju komponistu skaņdarbi — Kabaļevska 2. simfonija, Mjaskovska 14. simfonija, Hačaturjana 1. simfonija (Jānis Mediņš) un divas (no apmēram desmit pavisam komponētajām) jaunas latviešu komponistu simfonijas — Jāz. Mediņa Trešā un J. Ivanova Otrā.

1940. gadā organizētā Mūzikas biedrība sadarbībā ar citām iestādēm ievadīja zināmu sistēmu koncertu plānošanā. Kopējais koncertu skaits salīdzinājumā ar iepriekšējiem gadiem tajā laikā gandrīz divkāršojās. Aktīvi darbojās konservatorijas stīgu kvartets (A. Norītis, V. Ruševics, E. Vīnerts, A. Ozoliņš). Ansamblis uzņēma repertuārā visjaunākos padomju autoru darbus, piemēram, Šostakoviča Kvintetu (ar H. Braunu) un kvartetu, Narimanidzes Rapsodiju u. c. Šajā laikā, kā liecina kritika, kvartets atradies sava mākslinieciskā brieduma augstākā pakāpē. Daudzus koncertus sniedz populārais Jāz. Vītola trio (J. Ķepītis, V. Ruševics, A. Teihmanis). 1940. gada rudenī tas atskaņoja trešo latviešu trio — P. Līcītes opusu *E* dūrā.

Daudz koncertē vecākās un vidējās paaudzes mākslinieki — P. Šūberts, A. Mecs, A. Norītis, N. Dauge, V. Ruševics, V. Stūresteps, A. Ozoliņš, S. Tagers, bet īpašu aktivitāti izrāda jaunākie atskaņotāji, kuru sniegums dažkārt sasniedz patiešām augstu līmeni. Te minami S. Rašina, O. Ilziņš, A. Teihmanis, A. Zīverts, H. Brauns, I. Kalniņš, E. Tāls, H. Hodess u. c.

Nevar neminēt to milzīgo, rosinošo iespaidu, kāds 1940. gadā bija padomju izcilo instrumentālistu D. Oistraha, J. Fliēra, E. Gilelsa vieskoncertiem Rīgā.

Padomju Latvijas atskaņotāji mākslinieki 1940./41. g. ziemā lielā pacilātībā sāka gatavoties izcilam notikumam — Latviešu literatūras un mākslas dekādei Maskavā, kas bija paredzēta

1941. g. rudenī. No jauna iestudēja Alfr. Kalniņa «Baņutu» dekādes programmai, pulcināja pa novadiem tautas mūziķus, papildināja orķestrus (dekādei), prese regulāri ziņoja sabiedrībai par paveikto, bet visu to pārtrauca fašistu iebrukums.

*

Okupētajā Latvijā mākslas dzīve panīka. Konservatoriju izraidīja no savām telpām, mācības notika neregulāri, jaunus studentus gandrīz neuzņēma, absolventu skaits bija niecīgs. Konservatorijas inventārs tika izlaupīts, nodarot zaudējumus apmēram miljona rubļu vērtībā. Konservatorijas nedaudzie atklātie koncerti, kā vēsta arhīvā atrastās nodzeltējušās Universitātes aulas plāna blankas, notika pustukšās zālēs. Radio orķestris darbojās pusjaudā, kamēr pilnīgi izputēja, mūziķi izklīda kur kurais.

Smagu triecienu saņēma republikas atskaņotājmāksla, zaudējot daudzus teicamus mākslinieku. Fašisti iznīcināja A. Mecu, S. Rašinu, S. Tageru, E. Tālu un vēl daudzus. Fašistu propagandas iebiedēti, citi pameta dzimteni (A. Norītis, A. Ozoliņš, V. Rušēvics, A. Teihmanis).

*

Cildenu darbu Lielā Tēvijas kara gados veica tie mākslinieki, kas ar visu padomju tautu cīnījās pret fašistiskajiem iebrucējiem.

Ivanovā, netālu no Maskavas, pulcējās evakuētie latviešu mākslinieki, un 1942. gada pavasarī tika nodibināts LPSR Valsts mākslas ansamblis. Tur ietilpa drāmas, operas, kora, 1943. gadā organizētais orķestra kolektīvs un solistu grupas. Ansamblī nodarbināto mākslinieku skaits sniedzās pāri par 120.

Blakus kora diriģentam J. Ozoliņam, dziedoņiem R. Bērziņam, E. Pakulei, A. Daškovam, I. Zahodņikam Ivanovā darbojās daudz instrumentālistu, kas uzstājās gan kā solisti, gan ansambļos un orķestrī. Ansambļa vajadzībām tika demobilizēti no armijas pianisti H. Brauns, M. Sluckovs, orķestri vadīja un kā solists uzstājās vijolnieks J. Jungmanis, daudzos koncertos spēlēja vijolnieks Ē. Ozols u. c.

Valsts ansambļa plašā darbība bija ļoti nozīmīga. Padomju Latvijas māksla, kuru okupanti centās iznīcināt, Padomju Savienības tautu atbalstīta, zēla un vērsās plašumā, kopā ar visu padomju tautu mobilizēja spēkus ienaidnieka sagraušanai. Ansambļa kolektīvi un atsevišķi solisti uzstājās rūpnīcās un

kolhozos, frontē, hospitāļos, radioraidījumos un Maskavā Latviešu mākslas skatē (1943. g. aprīlī) — visur iedvesmojot cilvēkus cīņai pret iebrucējiem. Koncertu skaits nereti sniedzās pāri simtam mēnesī. Darbs bija spraigs un nogurdinošs, bieži vien nepavisam neatgādinot mums ierastos koncerta apstākļus, taču mākslinieku spārnoja sajūta, ka tie ir vajadzīgi tautai. No kareivja, kas devās kaujā, no ievainotā, kas gaidīja izveseļošanos, lai atkal dotos uz fronti, no strādnieka un zemnieka latviešu mākslinieki saņēma pateicības vārdus, sava sniegума augstu novērtējumu. Un, kad Valsts ansamblis 1944. gada oktobra pirmajās dienās uzstājās Daugavpilī (Rīga vēl nebija atbrīvota), tad «Cīņa» pamatoti varēja rakstīt: «Ansambļa sniegumos redzam jaunus mākslas tēlus, jaunas atziņas un izjūtas. Jauns ir ne tikai saturs, jauni ir arī mākslinieki paši. Tie, kurus mēs pazinām agrāk... auguši un nobrieduši un tagad sniedz mums savas mākslas pērles ar lepnu apziņu un iekšēju prieku par to, ka viņi nāk atpakaļ, ne vien izturējuši vētras, bet arī norūdījušies vētrās, stiprāki kļuvuši savā māksliniecīskajā spēkā. Ne katram dots lielais gods ar šādu apziņu stāties savas tautas priekšā.»[1]

*

Pēckara Padomju Latvijā sākās jauns atskaņotājmākslas periods. Tautai bija nepieciešama bagāta un māksliniecīski augstvērtīga atskaņotāja kultūra. Iespējami ātri aizpildīt kara gados radītos zaudējumus un virzīt atskaņotājmākslu tālāk uz priekšu — tādi bija galvenie uzdevumi. Jaunās instrumentālistu maiņas sagatavošanu sāk J. Vītola Latvijas Valsts konservatorija un citas mācību iestādes, vispirms — E. Dārziņa speciālā mūzikas vidusskola.

Atskaņotājmāksla republikā neattīstījās izolēti, bet visciešākā sadarbībā ar kaimiņrepubliku un vispirms — Maskavas un Ļeņingradas mūzikas kultūru. Šī sadarbība izpaudās divos virzienos — Latvijā darbojās mūziķi, kas bija ieguvuši izglītību Maskavā, un jaunie republikas atskaņotāji devās uz Maskavas vai Ļeņingradas konservatorijām un aspirantūru. Netiešā veidā atskaņotājmākslu, īpaši ap piecdesmito gadu vidu, iespaido bagātā koncertdzīve, kas Rīgas mūziķiem dod iespēju dzirdēt izcilākos padomju un aizrobežu mākslinieku.

---

[1] «Cīņa», 1944., 44. nr.

Īsumā aplūkosim, kādā virzienā attīstījās un ko šajos pēckara gados sasniegusi republikas instrumentālā atskaņotājmāksla.

Mūsu republikas simfonisko atskaņotājmākslu reprezentē LPSR Radio un televīzijas simfoniskais orķestris.

Jau pirmajās dienās pēc Rīgas atbrīvošanas no fašistiem komponists Jānis Ivanovs sāka pulcināt orķestra mūziķus. Radio nams (Radio ielā) bija nodedzis — pirmās tikšanās notiek tagadējā Ļeņina ielā 39, kur apmetusies Radio komiteja. Pa vienam, pa diviem piesakās Rīgā dzīvi palikušie mūziķi. Un nepaiet ne nedēļa — jau 16. oktobrī mūziķi J. Ivanova vadībā ierodas uz pirmo mēģinājumu. Pie koncertmeistara pults — viens no vecākajiem latviešu vijolniekiem J. Baltgailis. Orķestrī arī citi pieredzējuši mūziķi — altists A. Stade, kontrabasists E. Jākobsons, klarnetists J. Stupāns, vijolnieks A. Prokofjevs, čellists A. Štāls, flautists K. Štrāls, trompetists V. Lācis, sitamo instrumentu spēlētājs B. Tracevskis u. c. «Entuziasms, ar kādu orķestra mākslinieki ķērās pie darba,» šodien stāsta profesors J. Ivanovs, «nav aprakstāms. Mēteļos un nosalušām rokām, dažkārt arī neēduši, visi domāja tikai par vienu — kaut ātrāk tauta dzirdētu pirmo simfoniskās mūzikas raidījumu, lai ar to paslu-dinātu — Latvijas mūzikas māksla atkal dzīvo.»

Oficiālais lēmums par Radio orķestra dibināšanu 45 mūziķu sastāvā parakstīts 1. novembrī. Pēc nedaudz dienām J. Ivanova vadībā ēterā atskanēja F. Šūberta «Nepabeigtā simfonija», M. Musorgska «Nakts kailajā kalnā» un J. Ivanova «Zilie ezeri». Tā jauno dzīvi sāka Radio orķestris.

Jau 1947. g. orķestra mūziķu skaitu palielināja par 20 vienībām, tad vēl par dažām, un 1961. g. tika nosprausts jauns simfoniskā orķestra sastāvs — 101 orķestra mākslinieks. Tik liels simfoniskais orķestris Latvijā darbojās pirmo reizi.

Laika gaitā Radio orķestra sastāvs daļēji ir mainījies. No dzīves šķīrušies vairāki pieredzējuši orķestra mūziķi: viens no talantīgākajiem latviešu koncertmeistariem un kamermūziķiem— G. Brahmanis, Nopelniem bagātais skatuves mākslinieks kontrabasists E. Jākobsons, J. Baltgailis — vijolnieks, kurš visu savu garo dzīvi līdz pēdējai dienai veltījis orķestra mākslai, J. Zaļums — teicams timpānists, čella grupas koncertmeistars A. Štāls u. c.

No mūziķiem, kas orķestrim atdevuši savu mūžu, var minēt

Arvīds Klišāns.

tādus priekšzīmīgus mūziķus kā klarnetists J. Stupāns, flautists Ķ. Štrāls.

Šodien orķestrī aktīvi darbojas vēl daudzi vecākās paaudzes mūziķi, un viņu padoms allaž noderīgs jaunajiem mākslinieiem. Pieredzējuši orķestra mūziķi ir vijolnieki Nopelniem bagātie mākslinieki A. Madrēvičs un Ē. Ozols, A. Arnītis, altisti P. Stade un Nopelniem bagātais mākslinieks B. Tiltiņš, arfiste Nopelniem bagātā māksliniece Ž. Brūgāne, obojists Nopelniem bagātais mākslinieks I. Krasnopjorovs.

Orķestra kodolu pašlaik veido mūziķu paaudze, kas izglītību

ieguvusi Padomju Latvijas mūzikas augstākajās un vidējās mācību iestādēs. Viņu vidū tādi teicami orķestra mūziķi kā koncertmeistars H. Birznieks (1953. g. beidza Latvijas Valsts konservatoriju, P. Smilgas kl.)[1] — vijolnieks ar plašu dziedošu toni, precīzu intonāciju un labu ansambļa izjūtu, čellu grupas koncertmeistars M. Išhanovs (1952. g. beidza Latvijas Valsts konservatoriju, prof. Ē. Berzinska kl.) — pieredzējis orķestra mākslinieks: kontrabasu koncertmeistars A. Grīnups (1955. g. beidza Latvijas Valsts konservatoriju, V. Kumberga kl.) — komponists un kontrabasa virtuozs; izcils mežradznieks, Vissavienības un starptautiskā konkursa «Prāgas pavasaris» laureāts A. Klišāns (1955. g. beidza Jāz. Mediņa vidusskolu, J. Ziemaņa kl.), flautists L. Lazdiņš (1954. g. beidza Latvijas Valsts konservatoriju, K. Štrāla kl.), klarnetists A. Pope (1951. g. beidza Latvijas Valsts konservatoriju, E. Medņa kl.), timpānists E. Jofe (1952. g. beidza Latvijas Valsts konservatoriju, J. Lāča kl.), klarnetists E. Popovs (1952. g. beidza Latvijas Valsts konservatoriju, E. Medņa kl.) un citi.

Orķestrī spēlē arī vairāki pieredzējuši mūziķi, kas izglītību guvuši kaimiņrepublikās, bet jau daudzus gadus savu darbību saistījuši ar Radio orķestri. Te minami trompetists, Nopelniem bagātais mākslinieks V. Staņkovs, klarnetists M. Ņikitins, obojists V. Lisenko u. c.

Orķestra darbā nozīmīgu ieguldījumu devuši arī vairāki mūziķi, kas zināmu laiku strādājuši Radio orķestrī, bet pēc tam mainījuši sava darba radošo ievirzi. Vispirms te jāmin tāds izcils mūziķis kā Nopelniem bagātais mākslinieks, Republikas prēmijas laureāts E. Bertovskis (čellu grupas koncertmeistars no 1951. līdz 1959. g.), Nopelniem bagātais skatuves mākslinieks I. Dālmanis, prof. K. Brikners, bazūnists G. Ordelovskis u. c.

Orķestri vadījuši labākie latviešu diriģenti. Pēc īslaicīga darba ar orķestri J. Ivanovs uzņemas Radio māksliniecisko vadītāja pienākumus, un jaunais kolektīvs tiek uzticēts vienam no vecākajiem diriģentiem A. Pārupam (1890—1947). No 1945. g. līdz 1949. g. galvenā diriģenta pienākumus pilda D. Kuļkovs —

[1] Par Radio simfoniskā orķestra koncertmeistariem darbojušies J. Baltgailis (1944—1945), T. Vējš (1945), A. Madrēvičs (1944—1951), K. Brikners (1946), G. Brahmanis (1951—1954), I. Dālmanis (1954—1958), H. Birznieks (no 1958. g.)

A. Meca vijoļklases absolvents un Jāņa Mediņa skolnieks diriģēšanā (kursu beidza 1939. g.), ilggadējs alta klases vadītājs Latvijas Valsts konservatorijā, kvarteta dalībnieks un komponists. Laikā no 1949. g. līdz 1963. g. orķestri vadīja Tautas mākslinieks prof. L. Vīgners, kas absolvējis J. Vītola kompozīcijas (1930), P. Jozuusa ērģeļu (1928), sitamo instrumentu klasi un E. Kupera un G. Šnēfogta diriģēšanas kursu. No 1951. g. līdz 1952. g. Radio orķestra diriģents ir arī Latvijas un KPFSR Nopelniem bagātais skatuves mākslinieks, Valsts prēmijas laureāts Arvīds Jansons, tagad kā Ļeņingradas filharmonijas simfoniskā orķestra diriģents plaši pazīstams visā Padomju Savienībā un daudzās aizrobežu zemēs. 1958. gadā darbu ar orķestri uzsāk Leons Reiters, kas izglītojies Zalcburgas Mocarteumā pie slavenā I. Markēviča, bet 1962. g. — jaunais mākslinieks Centis Kriķis, kas 1961. g. beidzis J. Vītola Latvijas Valsts konservatorijā E. Tona diriģēšanas klasi. No 1963. g. Radio un televīzijas galvenais diriģents ir LPSR Tautas mākslinieks Edgars Tons (absolvējis L. Vīgnera diriģēšanas klasi 1950. g., papildinājies no 1950. līdz 1952. g. Kirova operas teātrī pie B. Haikina).

Liela rosinoša nozīme orķestra izaugsmē bija daudziem viesdiriģentiem, kas uzstājās ar Radio orķestri. Starp tiem bija izcilie padomju diriģenti K. Zanderlings, O. Dimitriadi, A. Meliks-Pašajevs, kuru stingrā orķestra disciplīna un izcilā māksliniecisklā personība palīdzēja likt pamatus Rīgas orķestra meistarībai pirmajos pastāvēšanas gados (1945—1947). Vēlāk Rīgā viesojās tādi ievērojami padomju diriģenti kā A. Hauks, N. Anosovs, N. Rahlins, K. Ivanovs, K. Eliasbergs, izkopjot orķestra profesionālo meistarību. Sākot ar piecdesmito gadu vidu, arvien lielāks skaits ārzemju diriģentu stājas pie Radio orķestra diriģenta pults. Vispirms te minami vairāki izcili poļu diriģenti — J. Semkovs (1958), K. Strija (1959), Z. Latoševskis (1960), V. Rovickis (1961), H. Čižs (1964). Visi tie ienesa mūzikas dzīvē un orķestra darbā svaigu vēsmu gan ar nedzirdētu kompozīciju (īpaši poļu autoru) atskaņojumiem, gan ar savu augsto diriģēšanas kultūru. Radoši nozīmīgs bija darbs ar orķestri, ko veica diriģenti K. Ceki (Itālija, 1960, 1963), H. Bongarcs (Vācijas Demokrātiskā Republika, 1962), Dž. Hopkins (Jaunzēlande, 1960), G. Sebastians (Francija, 1961), I. Valdhanzs (Čehoslovakija, 1961) un citi.

Ar Radio orķestri spēlējuši visi izcilākie padomju atskaņotāji (S. Rihters, E. Gilelss, J. Fliērs, G. Ginzburgs, D. Oistrahs, S. Rostropovičs, L. Kogans, M. Vaimans, I. Bezrodnijs u. c.) un

daudzi ievērojami aizrobežu mākslinieki (V. Klaiberns, P. Furnjē, R. Turini, Dž. Ogdons u. c.).

Radio un televīzijas simfoniskais orķestris visus šos gadus sniedzis caurmērā trīs raidījumus nedēļā, pastāvīgi palielinot arī atklāto simfonisko koncertu skaitu gadā, piedaloties visos ievērojamākos republikas mūzikas sarīkojumos: kultūras nedēļās, mūzikas festivālos, Komponistu savienības plēnumos, Vissavienības dramatisko un mūzikas teātru, ansambļu un koru skatē (1957), kur kolektīvs saņēma diplomu, Latviešu literatūras un mākslas dekādē Maskavā 1955. g.

Ar radio studiju saistītais darbs neļauj orķestrim koncertēt republikas perifērijas centros tādā mērā, kā tas būtu nepieciešams, tomēr kolektīvs vairākas reizes uzstājies Liepājā, Jelgavā, Ventspilī, Cēsīs, Valmierā un citās pilsētās.

Mūsu simfoniskā orķestra repertuārs ir plašs. Repertuāra lielo apjomu zināmā mērā nosaka lielais raidījumu skaits. Bet ne tikai tas. Mūsu orķestrim un to vadītājiem raksturīga tieksme pēc jaunām neapgūtām mākslas vērtībām. Vispirms te jārunā par orķestri kā padomju, tai skaitā latviešu mūzikas propagandētāju. Šī tendence skaidri iezīmējusies jau pirmajos orķestra pastāvēšanas gados. 1944. g. Oktobra svētku koncertā orķestris atskaņoja Jāz. Mediņa «Latvju zemi», nedaudz vēlāk (1945. g. 4. jūnijā) Rīga pirmo reizi klausījās D. Šostakoviča 7. simfoniju (dir. L. Vīgners), un visi, kas bija šajā koncertā, atceras, kādu neaizmirstamu iespaidu atstāja šīs mūzikas atskaņojums. Nākamajā gadā pirmo reizi skan D. Kabaļevska Otrā simfonija (dir. A. Staševičs, Maskava). Orķestra dzīvē plašā straumē ienāk padomju mūzika: Šostakoviča «Dziesma par mežiem», Sviridova «Patētiskā oratorija», Prokofjeva «Aleksandrs Ņevskis», Kabaļevska «Rekviēms» (dir. autors). Šostakoviča Piektā, Sestā, Devītā, Vienpadsmitā un Divpadsmitā simfonija, Mjaskovska Divdesmit septītā simfonija, Kabaļevska, Hačaturjana simfoniskie darbi. Daudzi padomju autoru skaņdarbi skan pašu komponistu vadītos autorkoncertos. Tādi bijuši D. Kabaļevskim, N. Rakovam, A. Hačaturjanam, I. Dunajevskim, A. Balančivadzem, Nijazi u. c.

Visu Padomju Latvijas simfoniķu daiļrades ceļš cieši saistīts ar Radio orķestri, jo tas bijis ne tikai visu simfonisko darbu pirmais atskaņotājs, bet parasti arī šo komponistu daiļrades laboratorija. Jo cieši, piemēram, ar orķestra dzīvi saistīta mūsu izcilākā simfoniķa J. Ivanova daiļrade. Īpaši te būtu jāatzīmē J. Ivanova 5. simfonijas (L. Vīgners), pirmās latviešu padomju autora simfonijas atskaņojums 1946. g., kurš deva arī pirmo

liecību par latviešu padomju mūzikas vitālo spēku. Katras turpmākās J. Ivanova simfonijas atskaņojums bija īpašs posms gan komponista, gan Radio orķestra izaugsmē. 1963. gadā E. Tona vadībā skanēja viņa 10. simfonija. Arī visu citu republikas komponistu jaunradē orķestra loma bijusi nozīmīga. Te skanējuši Alfr. Kalniņa, Ā. Skultes, M. Zariņa, A. Grīnupa, R. Grīnblata, J. Ķepīša, R. Kalsona, Ģ. Ramana, E. Goldšteina, V. Kaminska, Imanta Kalniņa un daudzu citu latviešu padomju komponistu simfoniskie darbi.

Ievērojamu vietu orķestra repertuārā ieņem Rietumeiropas un krievu klasiķu un romantiķu, kā arī jaunāko laiku komponistu skaņdarbi. Īpaši plaši pārstāvēti komponisti, kuri, atbilstot zināmu diriģentu mākslinieciskām tieksmēm, blakus citam repertuāram ieņem vadošo vietu šo mākslinieku darbā ar orķestri. Te minams, piemēram, Bēthovens (Trešā, Piektā, Devītā), Skrjabins («Ekstāzes poēma» un «Prometejs»), Sibēliuss (Otrā simfonija, «Somija»), kas iezīmē augstus sasniegumus L. Vīgnera aktīvākās darbības laikā. A. Jansona vārds saistīts ar Čaikovska (4., 5., 6. simfonija), Dvoržaka (9 simfonijas), Lista («Prelīdes», «Taso») skaņu pasauli. Pēdējos gados orķestris pievērsies jauna repertuāra meklējumiem: L. Reiters diriģēja Brukneru (6. simfonija), Māleru (1., 4. simfonija, «Dziesma par zemi») un Bartoku (Koncerts orķestrim). E. Tons blakus nozīmīgām klasikas un padomju komponistu darbu interpretācijām (Bēthovena 5. simfonija, J. Ivanova 4. simfonija), pirmo reizi Rīgā diriģēja Šūmaņa mūziku «Manfredam», Onegera «Pacifik 231», Respigi «Gnomu balādi», «Putnu svītu», R. Štrausa «Rožu kavalieri», Debisī «Ibēriju» u. c.

Visai nozīmīgu vietu orķestra repertuārā ieņem oratorijas-kantātes žanrs. Tieši šā žanra iestudēšanas ziņā mūsu orķestrim pieder ievērojama vieta Padomju Savienības orķestru vidū. Pirmā ierosme nāca no nozīmīgajiem un audzinošajiem K. Zanderlinga vieskoncertiem 1947. g., kad pirmo reizi pēc kara tika atskaņots Mocarta «Rekviēms». Tas arī turpmāk palika mūsu orķestra repertuārā (L. Vīgners, A. Jansons). Mocartam drīz pievienojās Haidna «Gadalaiki» (L. Vīgners, vēlāk E. Tons), Hendeļa «Mesija» (L. Vīgners, vēlāk E. Tons), Berlioza «Fausta pazudināšana» (E. Tons), Baha «Mateja Pasija» (L. Vīgners) un *Messa h moll* (L. Vīgners), Verdi «Rekviēms» (E. Tons), Taņejeva «Joans Damaskins» (L. Vīgners), Rahmaņinova «Pavasaris» un «Zvani» (L. Vīgners), Orfa *«Carmina burana»* (L. Vīgners) u. c. Nozīmīgs ir arī darbs, ko veica orķestris,

iestudējot vairāku operu uzvedumus koncertizpildījumā. Lielāko tiesu tie tika realizēti D. Kuļkova un L. Vīgnera vadībā (Gļinkas «Ivans Susaņins», Rimska-Korsakova «Maija nakts» un «Cara līgava», Dargomižska «Nāra», Guno «Fausts», Smetanas «Pārdotā līgava», Dzeržinska «Klusā Dona» u. c.).

Radio un televīzijas orķestris ir neapšaubāmi pieredzējis kolektīvs, kuram pa spēkam visatbildīgākie mākslinieciskie uzdevumi. Orķestris divdesmit gadu laikā ir izveidojies par respektējamu mākslinieciscu vienību Vissavienības mērogā. Pie orķestra slavējamām īpašībām, kas veidojušās gadu gaitā, pieskaitāma spēja ātri orientēties jaunā repertuārā, pakļāvība diriģenta personībai un atskaņojuma kultūra, kurai sveša nevēlamā skaņas forsēšana. Šīs īpašības parasti arī atzīmē viesdiriģenti.

Radošais darbs reti norit ilgāku laiku bez jūtamiem uzplūdiem un atplūdiem. Tā tas bijis arī Radio orķestra pastāvēšanas laikā. Tūlīt pēc Latvijas atbrīvošanas sākās radoša pacēluma periods, kas pārliecinošā kulminācijā izskanēja Latviešu literatūras un mākslas dekādes gadā (1955). Šajā laikā gan vietējās, gan centrālās preses kritika vienbalsīgi atzīmēja, ka Radio simfoniskais orķestris ir «pirmklasīgs, profesionāli nobriedis mūziķu kolektīvs» («Советская культура» 1955, 155. nr.). Tādi atskaņojumi kā, piemēram, Bēthovena 9. simfonija, Rimska-Korsakova «Kauja pie Keržencas» vai Skultes «Miera simfonija» pieskaitāmi augstākajiem latviešu simfoniskās atskaņotājmākslas sasniegumiem.

Pēc dekādes sākās laiks, ko nosacīti varētu dēvēt par otro posmu. Pirmās pazīmes parādījās jau Baltijas mūzikas festivālā («Literatūra un Māksla», 1957, 42. nr.), un tad arvien vairāk klausītājiem kļuva skaidrs, ka Radio orķestra mākslinieciskais līmenis pazeminās. Arī šajā laikā bija atsevišķi ievērības cienīgi atskaņojumi, taču zināma pašapmierinātība, metodiski nemērķtiecīgi virzīts darbs iespaidoja kolektīva radošo atmosfēru. Rezultātā iezīmējās jūtami trūkumi — nestabils ansamblis, sistemātiskas tehniskas kļūmes, neizlīdzināts skanējums.

Pēdējos gados orķestra darbs uzrāda jaunu pacēlumu, noteiktu augšupeju. Gan ansambļa ziņā, gan intonācijā Radio orķestris atkal izvērš savas potenciālās spējas. Mērķtiecīgs darba režīms, regulāras grupu nodarbības, arī pilnīgi jaunas rosinošas darba formas, kā, piemēram, sistemātiskie orķestra mākslinieku kamerkoncerti, stabilizē kolektīva profesionālismu un ceļ tā darba spējas.

Par sasniegto liecina panākumiem bagātie koncerti Ļeņin-

gradā, kur orķestris E. Tona vadībā 1964. gada decembrī vairākos koncertos atskaņoja plašu un daudzveidīgu programmu. (Bēthovena Piektā un J. Ivanova Ceturtā simfonija, Hendeļa «Mesija», M. Zariņa, R. Štrausa, K. Debisī skaņdarbi.) Lūk, ko par šiem koncertiem raksta avīze «Ленинградская правда» (1964. g. 13. dec.): «Rīgas viesi nospēlēja tikai dažas simfonijas (J. Ivanova «Atlantīda». — *J. B.*) taktis — un jau varēja just, ka tas ir augstas profesionālas kultūras kolektīvs... Orķestris... īpaši klusā skanējumā valdzina ar atsevišķu grupu saskaņīgumu un niansu vijīgumu.» Augstu vērtējumu guva Hendeļa «Mesijas» atskaņojums. Recenzents īpaši izceļ diriģenta un orķestra mūziķu labo stila izjūtu.

Arvien pilnveidojot savu meistarību, mūsu simfoniskajam orķestrim ir visas iespējas, lai ietu pretim jauniem māksliniecisk iem pānākumiem.

Republikā vairāk vai mazāk regulāri dažādos laika posmos darbojušies arī c i t i o r ķ e s t r i.

No 1948. līdz 1950. gadam Rīgā darbojās Filharmonijas simfoniskais orķestris, taču, tā kā tas sastāvēja galvenokārt no Radio un operas orķestra māksliniekiem, to drīz likvidēja.

Profesionālā ziņā gatavākais ir uz Radio un televīzijas simfoniskā orķestra bāzes 1961. g. izveidotais kamerorķestris, ko vada jaunais diriģents Centis Kriķis. Kamerorķestris raidījumos atskaņojis daudz vecmeistaru darbu (Korelli, Hendeļa, J. S. Baha un citus instrumentālus koncertus, Vivaldi, Bokerini, Stamica, Pergolēzi orķestra darbus), kā arī aktīvi pievērsies mūsdienu mūzikas propagandai (Onegers «Vasaras pastorāle», Britens «Serenāde», padomju komponista Štogarenko «Jaunatnes svīta», tiešā sadarbībā ar kamerorķestri dzima O. Barskova *«Concerto grosso»)*. Sākot ar 1964. g., kolektīvs uzstājas arī atklātībā.

Nozīmīgu izglītojošu darbu veic vairāki perifērijas pilsētu simfoniskie orķestri, kas sniedz atsevišķus koncertus. Šie kolektīvi darbojas, apvienojot pilsētas profesionālos mūziķus, mūzikas vidusskolu audzēkņus un mūzikas mīļotājus. Simfoniskie orķestri darbojas Daugavpilī (diriģents Nopelniem bagātais mākslas darbinieks P. Krūmiņš), Liepājā (diriģenti K. Bunka, J. Dreimanis, Nopelniem bagātais mākslas darbinieks V. Vikmanis), Cēsīs (diriģents K. Veilands, no 1961. A. Krastiņš), Ventspilī (diriģents J. Gercāns). Šie kolektīvi strādā ar patiesu entuziasmu un bieži vien risina sarežģītus māksliniecisk us uzdevumus. Tā, piemēram, Liepājas orķestris atskaņojis F. Šūberta «Nepabeigto

simfoniju», J. Ivanova Sesto, G. Sviridova «Patētisko oratoriju», V. Salmanova «Divpadsmit», V. A. Mocarta «Rekviēmu». Cēsu orķestris atskaņoja Rahmaņinova operu «Aļeko» koncertizpildījumā. Mūsu republikas darbaļaužu estētiskās audzināšanas interesēs būtu nepieciešams, lai šie orķestri justu vietējo kultūras iestāžu un sabiedrisko organizāciju atbalstu.

Nozīmīgu darbu vairākus gadus (1956—1960) veica Jaunatnes orķestris (diriģents L. Vīgners). Tas izveidots uz konservatorijas studentu orķestra bāzes, pieaicinot E. Dārziņa speciālās mūzikas vidusskolas un Jāz. Mediņa mūzikas vidusskolas audzēkņus. Kolektīvs piedalījās vairākos koncertu ciklos. VI Jaunatnes un studentu festivālā Maskavā (1959) un Starprepublikāniskajā atskaņotāju konkursā Minskā (1960). Taču pēc tam kolektīvs sistemātisku darbu pārtrauca. Spēlēšana jaunatnes orķestrī ne tikai audzināja gados jaunos dalībniekus, ne tikai deva iespēju jaunajiem māksliniekiem koncertēt orķestra pavadījumā, bet tā augstvērtīgais māksliniecisk ais sniegums kalpoja arī atbildīgiem padomju mākslas uzdevumiem.

Pašlaik darbojas Jāzepa Vītola Latvijas Valsts konservatorijas (diriģents prof. L. Vīgners), E. Dārziņa Speciālās mūzikas vidusskolas (dir. J. Hunhens) un Jāz. Mediņa mūzikas vidusskolas (dir. J. Lindbergs) mācību simfoniskie orķestri, kas uzstājušies arī atklātos koncertos.

*

Stīgu instrumentu atskaņotājmākslas kultūras drošākais rādītājs ir kvartetu darbība.

Divdesmit pēckara gadus gandrīz nepārtraukti darbojas Radio un televīzijas kvartets, kas devis nozīmīgu ieguldījumu mūsu republikas kamermūzikas novadā. Kvartets dibināts 1945. g. jūlijā, pirmais mēģinājums notika tā paša gada 16. augustā. Pirmā kvarteta sastāvā bija Teodors Vējš (1. vijole), Ē. Ozols (2. vijole), Bernhards Tiltiņš (alts), Ernests Bertovskis (čells). B. Tiltiņš un E. Bertovskis darbojas ansamblī līdz šai dienai; pirmo vijolnieku 1947. g. nomainīja Indulis Dālmanis, bet otro vijoli jau 1945. g. decembrī Gastons Brahmanis un 1954. g. pēc viņa nāves — H. Birznieks.

Iemantodams republikā plašu popularitāti, kvartets savā pastāvēšanas laikā sniedzis ļoti daudz koncertu — ap 1800. Tie bijuši visbiežāk radio raidījumi, taču līdz 1957./58. g. koncertsezonai ansamblis bieži uzstājies arī atklātībā — filharmonijas

koncertos, lektorijos, Komponistu savienības plēnumos, dažādās skatēs (tai skaitā Kauņā un Viļņā 1947. g. Latviešu mūzikas dekādē, Vissavienības kvartetu skatē Maskavā 1950. g., kur ierindojās ceturtajā vietā, Latviešu mākslas un literatūras dekādē Maskavā 1955. g.).

Radio kvartets par savu galveno uzdevumu vienmēr uzskatījis padomju komponistu daiļdarbu propagandu. Ansambļa plašajā repertuārā (216 opusi), ko nosacījusi radio specifika, ir četrdesmit trīs padomju autoru kamermūzikas darbu (kvartetu, kvintetu, sekstetu), tai skaitā Šostakoviča, Prokofjeva, Gliēra, Mjaskovska un citu redzamāko padomju komponistu kvarteti. Īpaši jāatzīmē latviešu padomju komponistu darbu pirmatskaņojumi — pavisam 29 (J. Ivanova 2. un 3. kvartets, I. Dālmaņa Kvartets, J. Graubiņa 1. un 2. kvintets, R. Grīnblata Kvintets, Jāz. Mediņa Kvartets, Jēk. Mediņa 1., 2. un 3. kvartets, Ald. Kalniņa Tautas dziesmas kvartetam u. c.). No klasiskās un romantiskās mūzikas īpaši vietu Radio kvarteta repertuārā ieņem Haidna, Mocarta, Bēthovena, Šūberta, Čaikovska, Taņejeva, Borodina, Smetanas, Grīga darbu interpretācijas. Ansamblim nav sveši arī jaunāko laiku skaņdarbi — Ravela, Debisī, R. Štrausa, Janačeka kvarteti. Dažādus ansambļus kopīgi ar kvartetu atskaņojuši daudzi republikas mākslinieki (J. Ķepītis, H. Brauns, V. Cīrule, A. Kliišāns, L. Lazdiņš, M. Išhanovs, J. Bremšs u. c.).

Radio kvarteta atskaņojuma kultūra ir visai respektējama. Latviešu atskaņotājmākslas vēsturē nav otra ansambļa ar tik plašu darba vērienu. Kvarteta meistarība izpaužas precīzā intonācijā, augsti izkoptā kopspēles izjūtā un tembrāli līdzenā skanējumā. Mākslinieku delikātais spēles veids, augstā atskaņojuma kultūra īpaši piemērota klasiķu (Haidna, Mocarta) darbu interpretācijai, kas arī tika atzīmēts kvartetu skatē Maskavā. Ansamblim mazāk raksturīgi romantiskie tēli, tomēr veiksmīgi koncertos skanējuši Čaikovska, Borodina, Grīga kvarteti. Niecīgās iespējas koncertēt atklātos koncertos, it īpaši pēdējos 6—7 gados, kā arī kvarteta dalībnieku pievēršanās citiem darbības profiliem (pedagoģija, kompozīcija, solo koncertēšana) pēdējā laikā pazeminājusi ievērojamā republikas kameransambļa māksliniecisko līmeni.

Pēckara gados darbojās arī vairāki citi kameransambļi. J. Vītola Latvijas Valsts konservatorijas kvartets nodibināts tūlīt pēc Rīgas atbrīvošanas. Tā sastāvs vairākkārt mainījies: pirmā vijole — doc. P. Smilga, no 1952. g. prof. J. Targonskis, otrā vijole — A. Arnītis, J. Hunhens un P. Smilga, alts — D. Kuļ-

kovs, čells — prof. Ē. Berzinskis un E. Bertovskis. Konservatorijas kvarteta koncertdarbība ierobežojās ar līdzdalību konservatorijas rīkotajos kamermūzikas koncertos un lektorijos un turpinājās līdz 1959. gadam. Kvarteta repertuārā gan klasika, gan padomju un latviešu komponistu skaņdarbi. Savā darbībā nepaceļoties līdz nozīmīgākam mākslinieciskam sniegumam, kvartets veica lielu muzikāli audzinošu darbu, tuvāk iepazīstinot klausītājus ar kamermūzikas literatūru.

Vairākus gadus (no 1960. g.) pastāvējis Mākslas darbinieku nama kvartets (E. Bulavinovs, V. Stabulnieks, J. Zilberšteins, O. Barskovs), kas nedaudz mainītā sastāvā pāraudzis Radio un televīzijas simfoniskā orķestra kvartetā (E. Bulavinovs, J. Seimanovs, A. Senakols, O. Barskovs). Ansamblis raidījumos un atklātos koncertos atskaņojis Haidna, Mocarta, Bēthovena, Borodina, Čaikovska, Vītola, Barskova kvartetus.

LPSR Operas un baleta teātra koncertos, sākot ar 1949. g., vairākkārt uzstājies Operas orķestra mākslinieku kvartets (A. Zvagulis, L. Siksna, H. Zīverts, J. Tīss).

1963. g. tika nodibināta jauna patstāvīga vienība — LPSR Valsts filharmonijas kvartets. Visi jaunā ansambļa dalībnieki — V. Bergs, V. Stabulnieks, J. Madrēvičs, J. Grīnbergs — 1964. g. konservatorijas absolventi. LPSR Nopelniem bagātā mākslas darbinieka J. Targonska vadībā ansamblis iestudējis ap piecpadsmit kvartetu, tai skaitā Haidna, Mocarta, Prokofjeva, J. Vītola, J. Ivanova Trešo, P. Dambja Kvartetino (pirmatskaņojums). Savā pirmajā koncertsezonā jaunie mākslinieki sekmīgi sniedza sešu koncertu ciklu.

Pastāvīga sastāva trio republikas atskaņotājmākslā bijuši retāk. No 1945. līdz 1948. g. darbojās Radio trio (H. Brauns, Ķ. Brikners, Ē. Berzinskis), kas sniedza vairāk nekā 300 koncertu un raidījumu, izpelnoties kritikas atzinību. 1946./47. g. koncertsezonā Radio trio rīkoja desmit koncertu ciklu, atskaņojot darbus vēsturiskā secībā: no Haidna un Mocarta sacerējumiem līdz Šostakoviča un gluži jaunajam Sviridova Trio, kā arī latviešu autoru P. Līcītes un J. Ķepīša darbus. Divus gadus (1951—1953) koncertēja Filharmonijas trio (H. Brauns, L. Rubene, E. Bertovskis), sarīkojot vairākus interesantus tematiskus koncertus, veltītus Bēthovena, Brāmsa, Rahmaņinova, Čaikovska un padomju autoru daiļradei. Trio mainīgajā sastāvā darbojušies vairāki republikas mākslinieki, biežāk par citiem J. Ķepītis, V. Cīrule, I. Dālmanis, H. Birznieks, A. Zvagulis, E. Bertovskis, J. Tīss.

No cita veida kameransambļiem jāmin Radio un televīzijas simfoniskā orķestra pūtēju kvintets (L. Lazdiņš — flauta, M. Ņikitins — klarnete, I. Krasnopjorovs — oboja, J. Kociņš — fagots, A. Klišāns — mežrags). Ansamblis atskaņo ne tikai klasiku (piemēram, Bēthovena klavierkvintetu), bet arī pastāvīgi popularizē padomju autoru (piemēram, V. Kapa, E. Goldšteina, Ģ. Ramana) darbus.

Kamermūzika ir atskaņotājmākslas novads, kur augstu spēles kultūru var iegūt tikai ilgos darba gados. Ja arī visumā republikā ar kamermūziku nodarbojas diezgan aktīvi un kamerkoncertu skaits ir prāvs, tomēr, neorganizējot pastāvīgus kolektīvus (par to liecina daudzie «vienas dienas» ansambļi un samērā maz kolektīvu, kas darbojas ilgāk par pieciem gadiem), atskaņotāja kamermūzika nespēj pacelties augstākā līmenī.

*

Padomju Latvijas pianisms pēc 1944. gada izaudzis, pamatojoties uz pirmskara sasniegumiem un galvenokārt apgūstot padomju mākslas sasniegumus, pazīstamu padomju mākslinieku vistiešākā iespaidā.

Republikas jauno pianistu audzināšanas darbu daudzus gadus veica profesori V. Zosts un N. Dauge. Ilgāku laiku konservatorijā strādāja Pāvels Serebrjakovs — izcils padomju klavierskolas pārstāvis. Nopelni republikas pianistu audzināšanā ir arī vidējās un jaunākās paaudzes mācību spēkiem (I. Kalniņš, H. Brauns, K. Blūmentāls, N. Fedorovskis, J. Daugule, V. Jancis, J. Putniņa u. c.).

Koncertējošo pianistu pamatkodolu republikā veido Nopelniem bagātie mākslinieki V. Cīrule un H. Brauns, N. Fedorovskis, K. Blūmentāls, D. Vīlipa, V. Jancis, J. Putniņa, S. Heine. No visjaunākās paaudzes māksliniekiem var minēt Starptautiskā konkursa laureāti I. Graubiņu, Otrā starprepublikāniskā konkursa laureātu A. Zandmani u. c.[1]

Vērtējot mūsu republikas pianismu kopumā, jāatzīst, ka tas nepārtraukti attīstās, uzrādot stabilu profesionālo skolu. Republikas arvien pieaugošais pieprasījums pēc profesionāli labi sagatavotiem pianistiem visumā tiek apmierināts. Taču spilgtāku pa-

---

[1] Sīkāk par Padomju Latvijas pianistiem sk. V. Krastiņa rakstā (137. lpp.).

rādību pagaidām maz. Pianistu attīstībā lielāka uzmanība visos mācību posmos jāveltī lielākai izpildījuma emocionalitātei, spilgtākai individualitātei. Dabiski, ka uz drošiem profesionālās meistarības pamatiem arī šīs īpašības augs un veidosies.

*

Latviešu ērģeļmāksla senām tradīcijām bagāta. Padomju Latvijā plašāku vērienu tā ieguva, sākot ar piecdesmito gadu vidu. Spēcīgu impulsu ērģeļmākslas attīstībai deva Literatūras un mākslas dekāde Maskavā, kur augsti tika novērtēti latviešu ērģeļmākslas sasniegumi («Советская культура» 1955, 25. dec.). Sevišķi labvēlīgus apstākļus republikas ērģeļmākslai radīja Doma izcilo ērģeļu restaurēšana. Šī instrumenta (pāri par 7000 stabuļu, 127 reģistri, 4 manuāļi) nodošana koncertmākslas vajadzībām ienesa jaunu niansi visā Rīgas koncertdzīvē, pārvēršot republikas galvaspilsētu par vienu no Padomju Savienības ievērojamākajiem ērģeļmūzikas centriem.

Ik gadus koncertē viens no vecākajiem un pieredzes bagātākajiem latviešu ērģelniekiem Nikolajs Vanadziņš. Mākslinieka repertuārs, kas aptver daudz skaņdarbu, sākot no vecmeistariem līdz Padomju Latvijas komponistiem, liecina par plaša vēriena interpretācijas spējām. N. Vanadziņu varam uzskatīt par jaunās Padomju Latvijas ērģeļmākslas radītāju.

1945. g. pirmais Padomju Latvijas konservatorijas absolvents bija Pēteris Sīpolnieks (prof. N. Vanadziņa kl.) — mūsu republikas aktīvākais un meistarībā ievērojamākais ērģelnieks. P. Sīpolnieks pastāvīgi koncertē Rīgā (pēdējos gados sistemātiski vairākas reizes nedēļā) un viesojas arī citās pilsētās (Maskavā, Ļeņingradā, Tallinā, Gorkijā). Blakus ērģeļmūzikas pamatrepertuāram (Bahs, Franks, Vidors) mākslinieks atskaņo padomju autorus (Gēdike, Arro, Mušels) un it sevišķi propagandē latviešu padomju komponistus (Alfr. Kalniņš, Jēk. Mediņš, Ind. Kalniņš, O. Grāvītis). Jēk. Mediņa Koncerts (pirmatskaņojums — N. Vanadziņa 1946. g. absolvente V. Vismane) dekādē izskanēja P. Sīpolnieka pārliecinošā izpildījumā. P. Sīpolnieka mākslu raksturo augsta reģistrācijas meistarība, laba mākslinieciskā gaume un stila izjūta.

Sekmīgi uzsākuši koncertdarbību jaunākās paaudzes ērģelnieki — Astra Biteniece (beidza N. Vanadziņa klasi 1962. g.) un

Oļģerts Cintiņš (beidza N. Vanadziņa klasi 1957. g.). A. Biteniece sniegusi vairākus patstāvīgus koncertus, kur viņa atskaņoja Baha, Franka, Rēgera, Alfr. Kalniņa un Kušnarjova skaņdarbus.

*

Smagus zaudējumus kara gados cieta latviešu vijoļmākslā. Visos tās veidos — pedagoģijā, orķestra, ansambļa un solo spēlē vajadzēja radīt jaunus kadrus. Jau pirmskara gados pazīstami vijolnieki — J. Baltgailis, A. Madrēvičs, A. Arnītis, T. Vējš, J. Hunhens — aktīvi darbojās kā orķestra mākslinieki un izpelnījušies sabiedrības atzinību: A. Madrēvičam, piemēram, 1955. g. piešķirts Nopelniem bagātā skatuves mākslinieka goda nosaukums. Daudzi ar panākumiem stājās pie diriģenta pults (J. Hunhens, T. Vējš). Pirmajos pēckara gados radio raidījumos un kamerkoncertos bieži uzstājās Kārlis Brikners, atskaņojot plašu klasisko un padomju repertuāru. Voldemārs Stūresteps kā Filharmonijas solists tajā pašā laikā piedalījās daudzos koncertos, apceļojot republikas perifēriju. Tomēr republikas vajadzības netika apmierinātas. Jauno kadru sagatavošanu konservatorijā veica Kārlis Brikners (H. Zita skolnieks, beidzis 1909. gadā Leipcigas konservatoriju) un Pēteris Smilga (1929. g. beidzis K. Mostrasa klasi Maskavas konservatorijā), no 1952. g. Jakovs Targonskis (beidzis Maskavas konservatorijas A. Jampoļska klasi 1929. g., aspirantūru pie K. Mostrasa 1933. g.) un no 1955. g. V. Stūresteps. Ieguldījumu jauno vijolnieku sagatavošanā devuši arī vairāki citi pedagogi (I. Abramiss, V. Šeļegovs).

Panākumiem vainagojās Nopelniem bagātās skatuves mākslinieces Lidas Rubenes (beidza K. Briknera vijoļklasi 1948. g.) koncertdarbība. Lielais skaits solo koncertu un radio raidījumu (pavisam tie sniedzas pāri 1500) apliecina vijolnieces spilgto virtuozo un dramatisko talantu. L. Rubenes interpretācijā izskanējuši Čaikovska, Mendelsona, Dvoržaka, Sibēliusa, J. Ivanova koncerti, Franka, Grīga, Rahmaņinova, Veņavska, Sen-Sansa, Ravela, Lalo, Vladigerova skaņdarbi. Mākslinieces priekšnesumu raksturo izteiksmīga lirika, sulīga krāsu gamma, reljefa ritmika. Ievērojamu vietu viņas repertuārā ieņem latviešu komponistu darbi: J. Glagoļeva Sonāte, A. Žilinska Koncertino, daudzas latviešu komponistu miniatūras (Jāz. Mediņš, J. Ķepītis u. c.). Vi-

jolniece koncertējusi visā Padomju Savienībā, arī ārzemēs (Somijā, Ungārijā, Bulgārijā). Pēdējos 3—4 gadus māksliniece kā Ukrainas «Goskoncert» soliste koncertē kaimiņu republikās.

Nopelniem bagātie skatuves mākslinieki Indulis Dālmanis (beidza P. Smilgas klasi 1948. g., 1961. g. asistentūru Maskavas konservatorijā) un Arvīds Zvagulis (A. Noriša skolnieks) galvenokārt spēlē orķestrī un arī kameransambļos. I. Dālmanis kā solists radio raidījumos atskaņojis daudzus latviešu komponistu skaņdarbus (J. Ivanova Koncertu vijolei ar orķestri, J. Vītola Rapsodiju). Vairākkārt kā solists uzstājies Gastons Brahmanis (beidza K. Briknera klasi 1948. g.). Viņš atskaņoja Baha, Mocarta, Brāmsa koncertus vijolei un kā pirmais interpretēja 1951. g. J. Ivanova koncertu vijolei; radio raidījumos, sadarbojoties ar E. Melngaili, spēlēja pazīstamā komponista miniatūras.

Piecdesmitajos gados vijoļmākslā ienāca vairāki vijolnieki, kas papildināja orķestra mākslinieku skaitu (H. Birznieks, L. Siksna, P. Bišere, D. Feigelsone, A. Jofe, E. Bulavinovs). Daudzi uzstājās kā solisti orķestra pavadījumā un kamerkoncertos (H. Birznieks, A. Jofe, E. Bulavinovs), veidojās jauna pedagogu maiņa. Taču jūtamāku vispārēju izaugsmi gan skaitā, gan profesionālā meistarībā vērojam, tikai sākot ar piecdesmito gadu beigām, kad konservatoriju beidza tie jaunie vijolnieki, kas Padomju Latvijā izgājuši pilnu mācību kursu (apmēram 15 g.). Šajos gados vijolnieku repertuārs kļuva bagātāks, neaprobežojoties tikai ar tehniskā ziņā pieticīgiem skaņdarbiem. Vijoļliteratūras pamatkoncerti (Paganini, Čaikovskis, Glazunovs, Hačaturjans, Prokofjevs) ir jauno vijolnieku repertuāra neatņemama sastāvdaļa, solo koncerti kļuvuši par vijolnieku jaunās paaudzes raksturīgu parādību. Latvijā atskaņotājmāksla nebija sasniegusi profesionāli tik augstu caurmēra līmeni, kāds pastāv tagad izglītības sistēmas vidējā un augstākā posma vijoļklasēs. Par to liecina panākumi Vissavienības un starptautiskajos konkursos — piemēram, konservatorijas students Valdis Girskis (V. Stūrestepa audzēknis) ir Starprepublikāniskā konkursa (Minskā, 1960) laureāts, izcīnīja diplomu festivāla «Prāgas pavasaris» konkursā (1963). Sekmīgi noritējušas arī konservatorijas studentu un E. Dārziņa speciālās mūzikas vidusskolas audzēkņu piedalīšanās Vissavienības konkursos un atlasēs starptautiskajiem konkursiem, kā arī Otrajā starprepublikāniskajā konkursā 1964. gadā. Laureātu nosaukumus tur ieguva G. Krēmers un R. Lielmane.

Maskavas konservatoriju un aspirantūru 1965. g. beiguši

apdāvinātie vijolnieki Juris Švalkovskis (G. Barinovas klase) un Valērijs Ozoliņš (D. Ciganova klase), kuri vidējo muzikālo izglītību guvuši Rīgā. Nesen mūsu republikā sarīkotajos koncertos J. Švalkovskis demonstrēja tehniski pārliecinošu, gaumīgu spēli, V. Ozoliņš — skaņdarbu impulsīvu atklāsmi. Sekmīgu koncertdarbību uzsācis Filharmonijas kvarteta pirmais vijolnieks Valdis Bergs. Jaunā vijolnieka profesionālā gatavība, skaidrais un loģiskais muzikālās domāšanas veids ir pozitīvas īpašības, kas ir pamats turpmākajiem mākslinieciskajiem panākumiem.

Pēdējo gadu panākumi vijoļmākslā ļauj cerēt, ka vistuvākajā laikā republikas koncertējošo mākslinieku saime papildināsies ar vairākiem vijolniekiem, kas būs spējīgi izvērst aktīvu koncertdarbību, tiks apmierinātas prasības pēc augsti kvalificētiem orķestra māksliniekiem, kamermūziķiem un pedagogiem.

*

Augstu līmeni Padomju Latvijā sasniegusi čella māksla. Tieši te varētu runāt par zināmām iezīmēm apveltītu republikas skolu, kas devusi vairākus ievērojamus māksliniekus.

Republikas čella skolas pamatlicējs ir LPSR Tautas mākslinieks profesors Ēvalds Berzinskis. Ievērojamais mūziķis daudzus pēckara gadus darbojies kā Operas un baleta teātra koncertmeistars, vairākkārt uzstājies arī kā solists un kamerkoncertos spēlējis kvartetā, trio. Taču savus galvenos spēkus viņš veltījis jauno čellistu audzināšanai, radīdams, S. Rostropoviča vārdiem runājot, «lielisku čellistu skolu» («Cīņa», 29. janvāris, 1964.).

Ē. Berzinska māksla izveidojusies mācību gados Maskavas un Pēterburgas konservatorijās krievu čella skolas vistiešākā iespaidā. Īpaši te jāmin slavenā čellista A. Veržbiloviča ietekme. Taču, kā stāsta sirmais profesors, ne tikai čellisti ir bijuši viņa skolotāji. Visā krievu reālistiskajā mākslā, it īpaši vokālajā, viņš smēlies ierosmi. Viņš vienmēr centies iespējami tuvināt sava instrumenta skanējumu tādu meistaru kā Šaļapina, Ņeždanovas balss izteiksmīgajam plūdumam. Skaņas «instrumentālā aukstuma» (B. Asafjevs) pārvarēšana, tās deklamatorisko un izteiksmes spēju kāpināšana, par ideālu uzskatot cilvēka balsi, šī ievirze, kas ir viena no krievu atskaņotājas estētikas svarīgākajām prasībām, Ē. Berzinska mākslinieciskajos uzskatos ieguvusi dominējošo nozīmi un sevišķi spilgtu izpausmi.

Ē. Berzinska un viņa skolnieku atskaņotājmākslas īpatnības savā loģiskajā virzībā no skaņu kvalitātes uz augstu izteiksmību nonāk arī pie cita pamatprincipa — spilgtas emocionalitātes, kas izpaužas galvenokārt frāzējumā, dinamikā un vibrācijā. Līdz augstākai skaidrībai iezīmēts frāzējums, izkārtots visos sīkumos, dinamizēts katrā motīvā, taču arī apvienots vienotā elpā ar spilgti izteiktu kulmināciju, līdzās ārkārtīgi plaša diapazona niansu paletei ir raksturīgs mūsu čella mākslas labākajiem sasniegumiem. Vibrācijai, šim savdabīgajam tehniskajam izteiksmes līdzeklim, kas visvairāk tuvina locīņinstrumentu vokālajai mākslai, ierādīta mūsu čella skolā visnozīmīgākā vieta, varbūt varētu teikt «emocionāla barometra» loma. Lai gan republikas čella skola blakus šim īpašībām uzrāda arī pietiekamu tehnisku meistarību, tomēr mūsu jaunajiem čellistiem vēl nav izdevies sasniegt spožu virtuozitāti. Saglabāt visu labāko, ko radījusi mūsu čella skola līdz šim, un vēl kāpināt virtuozitātes līmeni — tie ir svarīgākie republikas čellistu uzdevumi.

LPSR Nopelniem bagātais skatuves mākslinieks, LPSR Valsts prēmijas laureāts Ernests Bertovskis (beidza Ē. Berzinska čella klasi 1948. g.) ir plaša vēriena mākslinieks. Viņš viesojies gandrīz visās Padomju republikās, visos lielākajos centros, koncertējis arī ārzemēs (Somijā, Polijā, VDR, Bulgārijā), kopējais viņa sniegto koncertu un radio raidījumu skaits ir ap 2000. Mākslinieka repertuārā ir ievērojami darbi čellam ar orķestra pavadījumu (Bokerini, Haidna, Sen-Sansa, Lalo, Dvoržaka, Čaikovska, Onegera), pazīstamākās sonātes (visas Bēthovena sonātes) un daudzi citi skaņdarbi. Īpašu vietu E. Bertovska repertuārā ieņem padomju (Šostakovičs, Prokofjevs, Mjaskovskis) un latviešu komponistu sacerējumi. Viņš interpretējis J. Ivanova (jaunajā redakcijā) un J. Ķepīša koncertus čellam, Jēk. Mediņa un J. Ķepīša svītas, O. Grāviša «Siluetus» u. c. E. Bertovska spēles īpatnībās vērojam jau minētās republikas čella skolas iezīmes. Tās vēl varētu papildināt ar mākslinieka spēlei piemītošo īpašo cēlumu un dabiskumu, kas izpaužas visās viņa interpretācijās.

Lielus panākumus starptautiskajos konkursos guvis Māris Villerušs (beidzis Ē. Berzinska klasi 1960. g., aspirantūru pie M. Rostropoviča 1963. g.), kas P. Kazalsam veltītajā konkursā (Ungārijā) un Čaikovska konkursā Maskavā saņēma diplomus. M. Villeruša spēles veids impulsīvs, aktīvs. Viņa repertuārā ir A. Dvoržaka Koncerts, kas pēc rakstura īpaši tuvs jaunajam māksliniekam, P. Čaikovska «Variācijas par rokoko tēmu», Baha

svītas, J. Ivanova koncerts un citi skaņdarbi. M. Villerušs koncertējis arī daudzās Padomju Savienības pilsētās (Maskavā, Kijevā, Novosibirskā).

Mūsu republikas čellistu saimē ir tādi teicami mūziķi kā Nopelniem bagātais skatuves mākslinieks Operas un baleta teātra koncertmeistars Jānis Tīss, Jaunatnes festivāla Maskavā laureāts Oļegs Barskovs, Starprepublikāniskā konkursa Minskā laureāte (pirmā vieta) Ļeņingradas konservatorijas aspirante Eleonora Testeļeca, Otrā starprepublikāniskā konkursa laureāte L. Briede, Radio orķestra koncertmeistari Mihails Išhanovs un Juris Bremšs, orķestra mākslinieki un pedagogi Sergejs Osokins un Dons Jofe (visi Ē. Berzinska skolnieki). Šie mākslinieki blakus savam pamatdarbam aktīvi koncertē kamermūzikas novadā, arī kā solisti, vairāki no tiem pievērsušies pedagoģiskajam darbam.

*

Nobeidzot šo apskatu, var konstatēt, ka latviešu instrumentālā atskaņotājmāksla Padomju Latvijas 25 gados sasniegusi augstu pakāpi, atbilstošu prasībām, ko tai uzstāda mūsdienu padomju un ārzemju progresīvā mūzikas māksla.

Valdis Krastiņš

LATVIJAS PIANISTI

Ceturtdaļgadsimts, kas aizritējis kopš 1940. gada jūlija dienām, visai bagātu ražu devis arī republikas izpildītājmākslā. Aplūkojot latviešu pianismu, daudzmaz pilnīgāku pārskatu varam gūt tikai tad, ja pēdējo gadu veikumu vērtējam uz latviešu pianisma vēstures vispārējā fona. Šis apskats ir pirmais mēģinājums apkopot periodikā un dažādos izdevumos izkaisītās, kā arī laikabiedru atmiņās saglabātās ziņas par nozīmīgāko republikas robežās darbojošos pianistu radošajām gaitām. Tādēļ arī apskata pirmā nodaļa veltīta pianistiem, kas savu profesionālo izglītību guvuši līdz Latvijas konservatorijas dibināšanai 1919. gadā, bet otrajā skarts laika posms no 1919. līdz 1940. gadam. Tā kā ar nelieliem izņēmumiem nav saglabājies neviens vecākās paaudzes republikas pianistu izdarīts skaņu ieraksts, tad attiecīgo mākslinieku individualitātes raksturojumi bija jābalsta galvenokārt uz samērā nabadzīgā recenziju un atmiņu materiāla; tas jo bieži neļāva izdarīt dziļākus secinājumus. Trešajā nodaļā apskatīta republikas pianistu darbība padomju varas gados. Mēraukla attiecīga pianista ietveršanai apskatā bija vispirms viņa koncertdarbības regularitāte un aktivitāte; protams, ka par tiem mākslinieiem, kuri savā darbībā vēl tikai top un veidojas, vispārinājumi un dziļāka analīze būtu nevietā.

I

Latviešu profesionālā mūzikas māksla kā topošās nacionālās kultūras sastāvdaļa sāka veidoties pagājušā gadsimta otrajā pusē. Viens no tās pirmajiem lielākajiem sasniegumiem bija 1873.

gadā notikušie Pirmie latviešu vispārējie dziesmu svētki, kuru sekmīgā norise bija ievērojams stimuls latviešu profesionālo mūzikas darbinieku kadru tapšanas procesam. Nepatīkams šķērslis bija tas, ka Latvijā un visā Baltijā nebija nevienas nopietnāk ņemamas mūzikas mācību iestādes; darbojās tikai dažas privātās mūzikas skolas. «No tām pirmā vietā Rīgas «*Schule der Tonkunst*» ar savā laikā diezgan redzamiem vietējas nozīmes nopelniem, kā arī Pirmais Rīgas mūzikas institūts. Abas iestādes vairāk vai mazāk piemērojās vietējām vajadzībām, nespēdamas dot plašāku, noapaļotu mūzikas izglītību, bez tam nedeva nekādas tiesības pilsoniskā un, galvenais, valsts dzīvē.»[1]

Tā kā viss vāciskais latviešu apziņā pa lielākai daļai saistījās ar vairāku gadsimtu ilgā baronu jūga pārestībām un netaisnībām, tad tikai daži no nākamajiem latviešu profesionālajiem mūziķiem par savu *alma mater* izvēlējās Vācijas konservatorijas. Daudzi muzikālās izglītības pamatus bija gan spiesti apgūt vietējo vācu pedagogu vadībā, bet tālāk raudzījās uz Pēterburgu vai Maskavu, kur konservatorijās darbojās daudz ievērojamu mūziķu. Tie latviešu jaunieši, kuriem izdevās mācīties šajās konservatorijās, guva plašu un vispusīgu muzikālu izglītību, jo to prasīja laikmets. Toreiz mūzikas darbiniekam nācās būt komponistam, organizatoram, diriģentam, ērģelniekam un arī pianistam vienā personā.

Spilgts piemērs tam ir abu latviešu klasiskās mūzikas pārstāvju komponistu Jāzepa Vītola (1863—1948) un Alfrēda Kalniņa (1879—1951) radošās biogrāfijas. Lai gan Vītola darbība laikā no 1886. līdz 1918. gadam saistās ar Pēterburgas konservatoriju, kā pavadītājs pianists viņš aktīvi piedalījās Rīgas latviešu biedrības Mūzikas komisijas rīkotajos rudens koncertos (tie notika regulāri laikā no 1891. līdz 1914. gadam un izvērtās par latviešu tā laika mūzikas mākslas skatēm), Pēterburgas latviešu studentu pulciņa un latviešu dziedāšanas biedrības koncertos, pianista-pavadītāja darbību turpinot arī šā gadsimta divdesmitajos gados. Alfr. Kalniņš, neapšaubāmi, ir pats lielākais latviešu ērģeļspēles meistars, kurš arī daudzkārt piedalījies koncertos kā pianists-pavadītājs.

Pagājušā gadsimta sešdesmitajos septiņdesmitajos gados latviešu pianistu profesionāļu perspektīvas bija īpaši neizdevīgas. Cerēt uz plašām auditorijām pilsētās nevarēja vāciešu

---

[1] J. Vītols — rakstu krājumā «Latvijas konservatorija 1919.—1929.», Rīgā, 1930., 9. lpp.

nelabvēlīgās, bieži pat naidīgās nostājas dēļ, bet lauku apvidos klavieres toreiz bija vēl retums, kas atrodamas gan baronu muižās, bet ne latviešu skolās. Toties ērģeles bija vai katrā baznīcā. Šķiet, tieši šādi apsvērumi būs pamudinājuši pirmo latviešu profesionālo pianistu Ludvigu Bētiņu (1856—1930) reizē pievērsties kā klavierēm, tā arī ērģelēm. Mācījies pie sava tēva[1], tad pie ērģelnieka Postela Jelgavā, L. Bētiņš 1876. gadā iestājās Pēterburgas konservatorijas T. Lešeticka klavieru, L. Homiliusa ērģeļu un N. Rimska-Korsakova teorijas klasē. Pēc studiju beigšanas 1879. gadā L. Bētiņš strādāja Krievu mūzikas biedrības Kijevas nodaļas mūzikas skolā, pēc tam ilgāku laiku Tiflisā. 1885. gadā L. Bētiņš Veimārā ticies ar Listu; šīs tikšanās laikā L. Bētiņš spēlējis ungāru meistara kompozīcijas.[2] Diemžēl par šo interesanto un iztēli rosinošo notikumu nav pagaidām nekādu tuvāku, konkrētāku datu.

Kopš 1890. gada L. Bētiņa darbība saistījās ar Maskavas konservatoriju, kur viņš bija klavieru un ērģeļu klases profesors. Pamazām progresējošā slimība Bētiņu piespieda atteikties no šī darba. Pēc pirmā pasaules kara L. Bētiņš atgriezās dzimtenē un ne koncertdzīvē, ne arī pedagoģijā vairs aktīvi nepiedalījās.

Lai gan pedagoga pienākumi L. Bētiņu gada lielāko daļu saistīja tālu ārpus Latvijas, viņa koncertdarbība vasaras mēnešos ritēja visai dzīvi. Viņš bija pirmais latviešu mūziķis, kam 1886. gadā izdevās koncertēt uz vācu draudzei piederošās Doma baznīcas lieliskajām ērģelēm[3]. Koncerts radīja dzīvu atbalsi un visai pozitīvu novērtējumu arī vietējā vācu presē[4]. Lielu izglītojošu darbu L. Bētiņš veica koncertceļojumos pa Latvijas lauku novadiem, atkarībā no apstākļiem sēžoties gan ērģeļu solā, gan pie klavierēm. Tikpat nozīmīga bija L. Bētiņa darbība kamermūzikas novadā kopā ar vijolnieku Nedeļu un čellistu Fogelmani. Kā solists pianists L. Bētiņš piedalījies Trešajos latviešu vispā-

---

[1] Jānis Bētiņš (1830—1912) ērģelnieks un mūzikas skolotājs Kurzemē, mācījies Irlavas seminārā, tad pie Postela. Vēlāk strādāja Irlavas seminārā, īpašu vērību veltot kora dziedāšanai un orķestrim. No J. Bētiņa skolniekiem minams Ernests Vīgners. J. Bētiņa otrais dēls Ādolfs (1864—1911) beidzis Pēterburgas konservatorijas ērģeļu un klavieru klasi, kopš 1901. gada vadījis privātu mūzikas skolu Maskavā.

[2] Straumes Jānis — «Mūsu mūzikas mākslinieki». Rīgā, 1922., 31. lpp.

[3] *Rigaer Theater — und Tonkünstler — Lexikon, Riga,* 1890. Te gan noklusēta Bētiņa nacionālā piederība.

[4] «Mūsu mūzikas mākslinieki», 32. lpp.

rējos dziesmu svētkos, Mūzikas komisijas koncertos un citos muzikālos sarīkojumos.

Pārskatot saglabājušās un pieejamās koncertu programmas, recenzijas un atmiņas, redzam, ka L. Bētiņu kā pianistu samērā maz saistījuši virtuozas ievirzes skaņdarbi. «Sevišķi lielu izpratni viņš parāda kā klasiķu interprēts — viņa mīļākais klasiķis ir Bēthovens[1].» Šim vērtējumam var pievienot arī Emīla Dārziņa vārdus: «Bētiņš rekomandēja sevi it īpaši kā Bēthovena interpretu.»[2]

Klasiskajā mūzikā izpaudās Bētiņa pianisma labākās īpašības — dzidrs tonis, nevainojams detaļu slīpējums, kas pilnībā iekļāvās reljefi, ar sevišķu skaidrību un pārliecību atveidotajā skaņdarba vispārējā iecerē. Tieši interpretācijas vienkāršība un skaidrība, kuras pamatā rūpīga iedziļināšanās skaņdarbā, bijis viens no visraksturīgākajiem momentiem L. Bētiņa apgarotajā spēlē. Ne velti vēl šī gadsimta divdesmitajos un pat trīsdesmitajos gados Jānis Zālītis savās recenzijās min L. Bētiņa «cildeni muzikālo personību»[3], viņa «dziļi skaidroto mākslu»[4], runā par viņu kā par «mūsu labāko klaviermākslas meistaru»[5].

Arvēds Daugulis (1879—1955) Pēterburgas konservatorijā mācījās laikā no 1892. līdz 1904. gadam pie F. Blūmenfelda un A. Jesipovas. Ja arī A. Daugulis, tāpat kā L. Bētiņš, pēc konservatorijas beigšanas darbu bija spiests meklēt ārpus Latvijas robežām, tad šis apstāklis vērtējams kā viena no tā laika sabiedrībai raksturīgajām kroplībām. Latvijas pilsētās blakus vāciešiem nu savu vietu bija izcīnījusi arī spēcīgi sazēlusī latviešu buržuāzija, kurai būtībā netrūka ne līdzekļu, ne iespējas mūzikas dzīves veicināšanai. Īsā laika sprīdī pie bagātības tikušie latviešu lielburžuāzijas pārstāvji ar skaļiem vārdiem un solījumiem arī neskopojās, bet praktiski nacionālās kultūras labā darīja ļoti maz. Par to daudz rūgtu vārdu saglabājies tā laika mūzikas darbinieku rakstos.

Tā Daugulis devās uz Samāru, vēlāk — Kursku un Pērnavu, kur darbojās par pedagogu. Tikai pēc 15 gadiem — 1919. gadā A. Daugulis pārnāca uz Rīgu, kur viņa nozīmīgā pedagoģiskā darbība līdz pat mūža vakaram saistīta ar Latvijas konservatoriju.

---

[1] «Mūsu mūzikas mākslinieki», 33. lpp.
[2] «Dzimtenes Vēstnesis», 35. nr., 1907. g.
[3] «Jaunākās Ziņas», 229. nr., 1923. g.
[4] Turpat, 73. nr., 1930. g.
[5] Turpat.

A. Dauguļa koncertdarbība visaktīvāk ritējusi šī gadsimta divos pirmajos gadu desmitos — viņš spēlējis Pēterburgā, Maskavā, Latvijas, Igaunijas, Lietuvas pilsētās un lauku novados. Vēlākos gados mākslinieks uzstājās arvien retāk, jo visus spēkus paņēma darbs konservatorijā. Jau 1926. gadā Jēkabs Graubiņš rakstīja: «Šī pazīstamā klavierpedagoga koncerti notiek ārkārtīgi reti.»[1] Laikabiedru atmiņās A. Dauguļa pianisms saglabājies kā virtuozi vērienīgs, ar tieksmi uz priekšnesuma ārējo spožumu un eleganci. To apstiprina arī recenzijas[2] un koncertos atskaņotie darbi, kuru sarakstā galvenā vieta virtuozas ievirzes kompozīcijām, pie kam īpaši lielu vērību A. Daugulis parādījis Lista un Šopēna daiļradei.

Arī Pauls Šūberts (1884—1945) beidzis Pēterburgas konservatoriju, kur mācījies pie A. Jesipovas laikā no 1905. līdz 1911. gadam.[3] Turpat Pēterburgā viņš uzsāka mūzikas skolotāja un koncertējoša pianista gaitas. No 1919. līdz 1944. gadam P. Šūberts darbojās Latvijas konservatorijā, kur izvirzījās vadošo pedagogu skaitā.

P. Šūberts savā koncertdarbībā bijis viens no visaktīvākajiem latviešu pianistiem, koncertējis arī Igaunijā, Lietuvā, Somijā. Uzstājies ne tikai kā solists, bet arī dažādu kameransambļu sastāvos. Šī P. Šūberta pianista darbības puse bija visai nozīmīgs un vērtīgs ieguldījums latviešu mūzikas dzīvē; pateicoties viņa radošajai iniciatīvai, koncertos atskanēja ne tikai klasiķu kamermūzikas darbi, bet arī 20. gadsimta komponistu sacerējumi. Labprāt P. Šūberts piedalījās latviešu komponistu jauno kamermūzikas darbu atskaņojumos. Kā pavadītājs P. Šūberts darbojies ne tikai vietējo mākslinieku koncertos, bet daudzkārt piedalījies arī ievērojamu ārzemju viesu (piemēram, F. Šaļapina, L. Sobinova, K. Petrauska, A. Marto u. c.) koncertos Rīgā. P. Šūberta — pianista repertuārs bijis visai plašs un daudzpusīgs; tajā blakus klasiķu un romantiķu darbiem ievērojama vieta ierādīta latviešu mūzikai, vēlākos gados arī franču un somu komponistu daiļradei.[4] Viņa spēli vēl konservatorijas gados visai atzinīgi novērtēja E. Dārziņš, runājot par P. Šūberta «piesitiena maigumu un elastīgumu, skaidro pasāžu tehniku»[5]. Turpat 30

---

[1] «Jaunākās Ziņas», 234. nr., 1926. g.

[2] Sk. piem., J. Zālīša recenziju laikr. «Jaunākās Ziņas», 229. nr., 1923. g.

[3] Interesantu epizodi no P. Šūberta mācību gaitām sk. grāmatā Н. Бертенсон, А. Есипова, Л., 1960. g., 128. lpp.

[4] Sk. J. Zālīša recenziju laikr. «Jaunākās Ziņas» 62. nr., 1936. g.

[5] «Dzimtenes Vēstnesis», 224. nr., 1908. g.

gadus vēlāk J. Zālītis atzīmē «priekšnesuma skaidro koncepciju, toņa jaukās īpašības, teicami disciplinēto pedalizācijas mākslu»[1]. Blakus tam jāatzīmē zināmas pasausa akadēmisma iezīmes, virtuoza un emocionāla vēriena trūkums, kas neļāva P. Šūberta pianista darbībai gūt plašāku, starptautisku skanējumu.

Līdz pirmā pasaules kara beigām ar latviešu mūzikas kultūru saistīts Harijs Ore (dz. 1885. gadā). Pēterburgā mācījies pie Holcapfela, Ļadova un Vītola, H. Ore 1911. gadā konservatoriju beidza kā eksterns. Kopš 1918. gada H. Ore dzīvo Tālajos Austrumos — Hongkongā, kādu laiku arī Manilā, kur visai pazīstams kā koncertējošs pianists, pedagogs un komponists. Viņš jāmin kā pianists, kas gadsimta sākumā latviešu klausītājus pirmais iepazīstināja ar toreiz Latvijā vēl tikpat kā nepazīstamajiem A. Skrjabina vidējiem un pēdējiem opusiem.[2]

H. Ores kompozīcijas, kā arī viņa koncertu programmas[3] liecina, ka, ilgus gadus svešumā dzīvodams, mākslinieks centies uzturēt saiti ar latviešu mākslu. Nedaudzās pieejamās Hongkongas preses recenzijas gan neļauj gūt tiešāku priekšstatu par H. Ores spēli, tomēr rāda viņu kā šīs pilsētas vadošu pianistu un pedagogu.

Gadsimta pirmo divu gadu desmitu koncertu programmās sastopam arī dažu citu, mazāk nozīmīgu pianistu uzvārdus (B. Roge, P. Krieviņš). Visumā bija izveidojies īpatnējs un katrā ziņā nenormāls stāvoklis — nedaudzie labākie latviešu pianisti tikai vasaras mēnešos varēja uzstāties dzimtenē — pārējā laikā tie bija saistīti darbā ārpus Latvijas. Situācija izmainījās ar Latvijas konservatorijas nodibināšanos 1919. gadā.

II

Par jaunās latviešu augstākās mūzikas mācību iestādes vadītāju kļūst Jāzeps Vītols, klavieru nodaļas darbā iesaistot akadēmisko izglītību ieguvušo latviešu pianistu lielāko daļu. Izšķirošu lomu te ieguva krievu pianisma tradīcijās izaugušie pianisti, kuri veidoja mācību darba pamatievirzi — L. Bētiņš (gan tikai nomināli — kā goda biedrs), P. Šūberts, A. Daugulis, B. Roge, V. Asere, N. Dauge, vēlāk N. Kārkliņa. Ja buržuāziskās republikas apstākļos mācību spēku kadri tika komplektēti, va-

---

[1] «Jaunākās Ziņas», 62. nr., 1936. g.

[2] Sk. laikr. «Dzimtenes Vēstnesis», 210. nr., 1910. g. un 195. nr., 1909. g.

[3] Tajās, piemēram, J. Vītola «Variācijas par latviešu tautas dziesmas tēmu», op. 6, u. c. latviešu komponistu darbi.

doties ne no šauri nacionālā viedokļa, bet gan no tīri profesionāliem apsvērumiem, tad tas, bez šaubām, ir vispirmām kārtām J. Vītola nopelns. Rezultātā Latvijas konservatorijas klavieru nodaļas darbā savu ieguldījumu deva arī pedagogi, kas līdz tam bija saistīti ar vācu mūzikas kultūru un izglītību ieguvuši Rietumeiropas konservatorijās — L. Gomane-Dombrovska, A. Sokolovska, H. Šmits[1].

Visu to pozitīvo un rosinošo, ko konservatorijas darbā ienesa atsevišķi pedagogi, ar savu lielo autoritāti un neizsīkstošo enerģiju lielā mērā vienoja un virzīja J. Vītols (it īpaši konservatorijas pastāvēšanas pirmajos gados), kas bija klāt visās klavieru nodaļas sēdēs, eksāmenos un audzēkņu koncertos. Rezultāti tomēr nebija visai iepriecinoši — tikai niecīga daļa no Latvijas konservatorijas klavieru nodaļas absolventiem vairāk vai mazāk regulāri pievērsās aktīvai koncertdarbībai. Daudzi pēc viena vai labākā gadījumā pāris klaviervakariem pievērsās pedagoģijai vai arī pavisam pameta mūziku. Šīs parādības dziļāka analīze iespējama tikai visas attiecīgā laikmeta latviešu mūzikas dzīves apskata ietvaros. Te varam atzīmēt vienu no faktoriem — slaveno ārzemju virtuozu koncerti jau pilnībā apmierināja sensāciju kāro un skaļas reklāmas pavadā ejošo publikas mantīgāko daļu, no kuras toreizējās sabiedriskās iekārtas apstākļos bija atkarīgi katra koncerta materiālie rezultāti. Tādējādi pat ļoti rūpīgi sagatavots un māksliniecisku augstvērtīgs klaviervakars jaunam, maz pazīstamam pianistam bieži nesa zaudējumus, līdz ar to nopietni apdraudot tālākās radošās darbības iespējas.

Stāvokli sarežģīja tas, ka Latvijā darbojās liels skaits privātu klavierskolotāju un mūzikas studiju, kur sagatavošanās pirms konservatorijas ne vienmēr ritēja vajadzīgajā līmenī un virzienā. Uz šī fona jo labāk saprotami apdāvinātāko konservatorijas klavieru klases absolventu vidū vērojamie centieni savu spēles meistarību noslīpēt starptautiski pazīstamu meistaru vadībā. Īpašs pievilkšanas spēks izrādījās Parīzei, kur darbojās I. Filips, A. Korto, M. Longa, L. Lazārs-Levī, R. Kazadēziss.

---

[1] Īpaši jāatzīmē jau drīz (1923. g.) mirušā Hansa Šmita darbība. Tuvs J. Brāmsa draugs (dažas J. Brāmsa dziesmas, piemēram, «Safo oda», ir ar H. Šmita tekstiem), Joahimu ģimenes muzikālais audzinātājs, H. Šmits Rīgā darbojās kā pianists-pavadītājs un mūzikas kritiķis ar labvēlīgu un lietišķu kritiku sekmējot arī latviešu mūzikas mākslas veidošanos (sk. J. Vītola rakstu krājumu «Latvijas konservatorija 1919—1929.»). Savā pedagoģiskajā darbā konservatorijā H. Šmits galveno uzmanību pievērsis skaņdarba emocionālā satura dziļai un pārliecinošai atklāsmei, šajā ziņā rosinot arī citu pedagogu darbu.

Izsekot šo meistaru ietekmei atsevišķu pianistu tapšanā nav iespējams, jo nodarbības ar tiem parasti nebija ilgstošas (dažādi vasaras kursi utt.), tomēr kopumā zināmus pozitīvus impulsus šī saskare ar franču skolu deva — it īpaši bagātinot pianistisko izteiksmes līdzekļu arsenālu, padziļinot stila izpratni un paplašinot repertuāru.

Sākot 20.—30. gadu koncertdzīves apskatu, vispirms jāpiebilst, ka šajā laikā Latvijā viesojušies gandrīz visi ievērojamākie šī gadsimta pirmās puses pianisti. Šeit nosauksim tikai dažus — A. Šnābels, A. Rubinšteins, L. Kreicers, A. Borovskis, J. Hofmanis, R. Kočaļskis, M. Taljafera, K. Ceki, N. Orlovs, R. Kazadēziss. No latviešu pianistu vecākās paaudzes šajā laikā aktīvi koncertēja P. Šūberts, J. Suhovs, N. Dauge.

Nikolajs Dauge (1894—1964) muzikālo izglītību guvis vispirms Varšavā, tad laikā no 1908. līdz 1915. gadam mācījies Maskavas konservatorijā pie K. Kipa. Pedagoģisko darbu strādāja vispirms Penzā, bet no 1920. gada Latvijas konservatorijā. Studiju gados guvis daudz ierosmju no N. Metnera un A. Skrjabina, N. Dauge savā koncertdarbībā jo bieži un veiksmīgi pievērsies šo komponistu daiļradei. Atzīmējamas arī viņa ar nevainojamu gaumi, dziļu priekšnesuma kultūru un muzikalitāti veiktās R. Šūmaņa un klasiķu, īpaši V. A. Mocarta darbu interpretācijas. N. Dauge darbojies arī kamermūzikas novadā (sonātu vakaru cikls sadarbībā ar vijolnieku A. Andrejevu).

Jānis Suhovs (dz. 1892. g.), beidzis Pēterburgas konservatoriju 1917. gadā, bija ļoti veikls un smalkjūtīgs pavadītājs, ilgstoši darbojās operā un radiofonā, muzicēja dažādu kameransambļu sastāvā. «Uz koncerta estrādes ikviens muzicētājs — vai tas dziedātājs vai spēlētājs — jūtas drošāk, ja viņa tuvumā pie klavierēm novietojies bezbailīgais, «izpalīdzīgais» Suhovs»[1]— lūk, J. Zālīša atsauksme.

No vidējās un jaunākās paaudzes pianistiem, kuru koncertdarbība risinājās ar zināmu regularitāti, vispirms minēsim tos, kas savu muzikālo izglītību guvuši Latvijas konservatorijā. Ar savu mākslu pārkāpt Latvijas robežas jau 30. gadu vidū izdevās Viktoram Babinam (dz. 1908. g.). Ieguvis vispusīgu muzikālu izglītību[2], V. Babins koncertēja Varšavā, Prāgā. Plašākas

---

[1] «Jaunākās Ziņas», 77. nr., 1933. g.

[2] Līdz 1927. gadam mācījies pie N. Dauges, 1928. gadā beidzis L. Gomanes-Dombrovskas klavieru klasi, kompozīcijas klasi pie J. Vītola un diriģēšanas klasi pie E. Kupera.

iespējamības pavēra studijas pie A. Šnābeļa un F. Šrēkera Berlīnes mūzikas akadēmijā. Kopā ar V. Vronsku specializējies divu klavieru ansambļa spēlē (abi koncertējuši, piemēram, 1957. gadā festivālā «Prāgas pavasaris»), darbojās arī kā komponists; joprojām aktīvi koncertē.

Starptautisko virtuozu rindās iegājis arī Hermanis Godess[1]. Samērā bieži koncertos piedalījās Lūcija Garūta (dz. 1902. gadā, konservatoriju beigusi 1925. gadā pie H. Šmita un L. Gomanes-Dombrovskas), Lauma Reinholde (dz. 1906. gadā, konservatoriju beigusi 1926. gadā pie A. Dauguļa), Arvīds Žilinskis (dz. 1905. gadā, konservatoriju beidzis 1927. gadā pie B. Roges), Jānis Ķepītis (dz. 1908. gadā, konservatoriju beidzis 1932. gadā pie P. Šūberta), Igors Kalniņš (dz. 1914. gadā, konservatoriju beidzis 1936. gadā pie A. Dauguļa). L. Garūta pēc konservatorijas beigšanas papildinājusies Parīzē pie I. Filipa, divdesmitajos un trīsdesmitajos gados daudz darbojusies kā izcili smalkjūtīga pavadītāja, kopā ar tā laika pazīstamākajiem solistiem-vokālistiem uzstājoties Latvijas pilsētās un laukos. Ja daudzi šī laika latviešu komponistu vokālo sacerējumu pirmatskaņojumi notikuši ar L. Garūtas piedalīšanos, tad kamermūzikas novadā to pašu var teikt par J. Ķepīti. Pēc studijām konservatorijā J. Ķepītis savu pianista māku pilnveidoja pie V. Gīzekinga un R. Kazadēzisa, savās atskaņotāja gaitās pievēršoties galvenokārt tieši kamermūzikai. Visai aktīvi savu pianista-solista darbību pēc konservatorijas beigšanas izvērsa A. Žilinskis, savos samērā regulāri notikušajos klavierkoncertos atskaņojot Rietumeiropas klasiķu un romantiķu, kā arī latviešu komponistu darbus.[2] Kā L. Garūta, tā arī J. Ķepītis un A. Žilinskis absolvējuši konservatorijas klavieru un kompozīcijas klases. Visu triju mākslinieku gaitās priekšplānā izvirzījies tieši komponista radošais darbs, ar laiku atstājot mazāk vietas koncertestrādei.

Daudzsološi sākās L. Reinholdes pianistes darbība. Par viņas pirmo patstāvīgo klaviervakaru J. Graubiņš rakstīja: «Reinholdes uzstāšanās modina ticību un paļāvību tās talantam.»[3] Sekoja studijas pie L. Kreicera, E. Petrī un samērā aktīva koncertdarbība, kura tomēr pamazām apsīka.

---

[1] Beidzis konservatoriju 1937. gadā pie P. Šūberta; V. Babins un H. Godess patlaban dzīvo ASV.

[2] Viņa repertuārā, piemēram, Jāņa Mediņa Klavierkoncerts, Lista *La* mažora koncerts un Fantāzija par ungāru tautas tēmām, R. Šūmaņa simfoniskās etīdes, F. Lista rapsodijas, F. Šopēna darbu izlase, visi ievērojamākie J. Vītola un Alfr. Kalniņa klavierdarbi.

[3] «Jaunākās Ziņas», 234. nr., 1926. g.

I. Kalniņš pēc konservatorijas beigšanas guva iespēju papildināties pie Lazāra-Levī. Viņa pianista-solista gaitu sākumu visai atzinīgi vērtēja J. Zālītis, atzīmējot, ka «spēles labākās īpašības izpaudās īpaši Šopēna un Debisī darbos»[1], līdz ar to pietiekoši uzskatāmi parādot mākslinieka interešu ievirzi. Savu ieguldījumu I. Kalniņš devis arī latviešu komponistu klavierdarbu popularizēšanā.[2]

Atsevišķi jāatzīmē izcili apdāvinātā Lilija Kalniņa-Ozoliņa (1903—1934). Sākdama pie igauņu pianista T. Lembas, Kalniņa-Ozoliņa pēc tam mācījusies pie L. Bētiņa; starp latviešu pianistiem viņa tātad ir vienīgā, kurai bija iespējams tieši pārņemt šī izcilā meistara pieredzi un zināšanas. No daudzajām atzinīgajām recenzijām citēsim J. Graubiņu: «Kalniņas-Ozoliņas talants nav no ikdienišķajiem. Patīkami vērot, kā tas vairāk un vairāk nobriest.»[3] Kā solisti L. Kalniņu-Ozoliņu visvairāk saistīja romantiķu māksla, bet kamermūzikas novadā tās interešu loks visai plašs — no Mocarta līdz R. Štrausam, Ravelam un jaunajiem latviešu komponistiem. Jādomā, ka no L. Bētiņa mākslinieces pianisms guvis savas pozitīvākās iezīmes — ļoti skanīgu, skaidru un daudzveidīgu piesitienu, visai atzīstamu virtuozitātes pakāpi un krāsainā priekšnesuma līdzsvarotību. Ar viņas pāragro nāvi latviešu pianistu saime zaudēja vienu no saviem spējīgākajiem pārstāvjiem.

Rietumeiropas konservatorijās savu muzikālo izglītību bija ieguvuši Marija Zalmanoviča, Ļubova Zalkinde, Edgars Tāls, Sergejs Tagers, kuri ilgāku vai īsāku laiku aktīvi piedalījās Latvijas mūzikas dzīvē. Spēcīgākais no viņiem, šķiet, bija S. Tagers, par kuru J. Graubiņš rakstīja: «Pianists nāk no ārzemēm, ar labu Parīzes, Berlīnes, Vīnes presi. Rīgā viņu sagaidīja labs pulciņš ziņkārīgas publikas. Savu ierašanos koncertā tā nenožēlos — Tagers ir labs pianists.»[4] Tas pats recenzents arī E. Tālu ierindo «vienā no pirmajām vietām starp Rīgas pianistiem»[5]. M. Zalmanovičas, E. Tāla un S. Tagera dzīve pārtrūka masu kapos vācu okupācijas laikā.

---

[1] «Jaunākās Ziņas», 9. nr., 1940. g.

[2] Tā, piemēram, pirmajos pēckara gados Maskavā sadarbībā ar A. Jansonu atskaņota P. Barisona «Rapsodija» klavierēm ar orķestri.

[3] Laikraksts «Latvis», 2534. nr., 1930. g.

[4] «Brīvā Zeme», 264. nr., 1936. g. Sk. arī J. Zālīša recenziju laikrakstā «Padomju Latvija», 21. nr., 1941. g.

[5] «Brīvā Zeme», 110. nr., 1940. g.

III

Laikā no 1919. līdz 1940. gadam Latvijā darbojošos pianistu saime skaitliskā ziņā bija kļuvusi it prāva; bija gūti ne mazums vietējā mūzikas dzīvē nozīmīgu un vērtīgu sasniegumu, tomēr arī pašiem talantīgākajiem visumā neizdevās savu mākslu pacelt līdz meistarības pašām augstākajām virsotnēm. Lai nolīdzinātu un pavērtu ceļu uz šīm virsotnēm, pēc padomju varas nodibināšanas Latvijā tika veikta virkne pasākumu. Vispirms — koncertdzīves organizēšanu savās rokās pārņēma Valsts filharmonija, kuras darbības pamatā bija gluži citi principi nekā privātajām koncertorganizācijām. Nākamo konservatorijas studentu sagatavošanā izšķirošu lomu ieguva valsts organizētās mūzikas skolas ar noteiktu mācību programmu un stingri formulētām prasībām. Arī konservatorijas klavieru nodaļai nācās pārvērtēt savu darbu, aktīvi apgūstot padomju pianisma skolas pieredzi. Klavieru nodaļas darbā šajā laika posmā tika iesaistīti S. Tagers un Valerijs Zosts[1] (1901—1960). Karš un okupācijas gadi pārtrauca šo aktīvo darbību. Kad 1944. gada oktobrī konservatorija atsāka darbu, kad izvirzījās uzdevums atjaunot republikas koncertdzīvi, noskaidrojās kara un okupācijas laika drūmā bilance šajā novadā — izklīduši un gājuši bojā bija daļa konservatorijas audzēkņu, pedagogu un koncertējošu mūziķu. Konservatorijas klavieru nodaļas pedagogu rindās vairs nebija S. Tagera, P. Šūberta; nodaļas darba atjaunošanu uz saviem pleciem nācās iznest A. Daugulim, N. Daugem, V. Zostam, kā arī viņu jaunākajiem kolēģiem I. Kalniņam, A. Žilinskim, kuri konservatorijā darbojas vēl šobrīd. Šo pēckara gados ilgāku vai īsāku laika sprīdi darbojošos vecākās paaudzes pedagogu vadībā pamazām veidojās un brieda jaunās paaudzes — nākamo Padomju Latvijas mūzikas dzīves aktīvo līdzdalībnieku un konservatorijas klavieru katedras pedagogu prasme. Jaunā pianistu audze savās darba gaitās pārņēma un tālāk attīstīja divdesmitajos un trīsdesmitajos gados saglabātās krievu pianisma tradīcijas, tās apvienojot un bagātinot ar padomju skolas pedagoģiskajiem un interpretācijas principiem.

Pirmajos pēckara gados no vecākās paaudzes pianistiem koncertēja N. Dauge, A. Žilinskis. Šajā laikā republikas vadošo pianistu rindās izvirzījās Vilma Cīrule (dz. 1923. g.) un Hermanis Brauns (dz. 1918. g.).

---

[1] Muzikālas izglītības pamatus ieguvis Pēterburgā; 1929. gadā kā eksterns beidzis Latvijas konservatoriju.

Nopelniem bagātā skatuves māksliniece V. Cīrule Latvijas konservatoriju beigusi 1944. gadā pie P. Šūberta, daudz darbojusies kamermūzikas novadā. Kā sevišķi veiksmīga pavadītāja V. Cīrule bijusi partnere republikas labāko vokālistu un instrumentālistu, kā arī ārzemju viesu koncertos. Latviešu pianistu mākslu pārstāvējusi ne tikai citās Padomju Savienības republikās, bet arī Somijā, Albānijā, Bulgārijā, Islandē. V. Cīrules repertuārs visai plašs, tajā blakus rietumu klasikai un romantiskajai mūzikai ir krievu un padomju komponistu darbi, bagātīgi pārstāvēta arī latviešu mūzika. Viņa bijusi vairāku J. Ivanova klavierdarbu pirmā interprete. Skaidrs, skanīgs tonis, visai pārskatāmi atveidotas skaņdarba galvenās līnijas, priekšnesuma gaiši optimistiska ievirze — lūk, V. Cīrules pianisma pamatiezīmes.

Nopelniem bagātais skatuves mākslinieks H. Brauns Latvijas konservatoriju beidzis pie N. Kārkliņas 1938. gadā, papildinājies Parīzē pie L. Lazāra-Levī, R. Kazadēzisa, M. Longas, Tēvijas kara laikā darbojies LPSR Valsts mākslas ansamblī. Pēckara gados izvirzījies mūsu republikas pianistu-pavadītāju pirmajās rindās, daudzkārt uzstājies kopā ar Padomju Savienības un ārzemju solistiem Rīgā, Maskavā, Ļeņingradā un citur. Arī H. Brauna repertuārs visai plašs, īpašu ievērību pianists izpelnījies kā jaunāko padomju mūzikas sasniegumu nenogurstošs propagandētājs. Viņa pianisms izceļas ar savu emocionālo piesātinātību; jau studenta gados kritika atzīmēja H. Brauna «spēles dzīvo pulsu», «jaunības sparu, spēku un trauksmi».[1]

Jāatzīmē arī Pētera Pečerska[2] koncertdarbība; pianists sarīkojis vairākus klaviervakarus, piedalījies kamermūzikas koncertos, aktīvi darbojas kā lektors.

Operas un baleta teātrī ilgus gadus strādā pieredzes bagātā koncertmeistare, Nopelniem bagātā skatuves māksliniece Helēna Viļumane.

Konstantīns Blūmentāls (dz. 1925. g.) savu pianistisko izglītību guvis Maskavas konservatorijā (pie profesora K. Igumnova), tad beidzis Ļeņingradas konservatorijas aspirantūru pie prof. P. Serebrjakova. Blūmentāls koncertē visai aktīvi; blakus klasiķiem un romantiskās mūzikas lielmeistariem (Šopēns) viņa uzmanību vienmēr saistījušas republikas komponistu novitātes

---

[1] J. Graubiņš laikrakstā «Brīvā Zeme», 110. nr., 1937. g. un 44. nr. 1939. g.

[2] 1937. gadā beidzis Maskavas konservatoriju pie G. Neihauza, Rīgā darbojas kopš 1945. gada.

klaviermūzikas novadā (piemēram, J. Ivanova klavierdarbi, to skaitā arī Klavierkoncerts, V. Utkina 6. sonāte, Ā. Skultes Sonatīne).

Divos pēckara gadu desmitos arvien spēcīgāk republikas koncertdzīvē ieskanas Padomju Latvijas konservatorijas absolventu pianistu vārdi. Diezgan regulāri sava radošā darba rezultātus klausītāju vērtējumam nodevis Nikolajs Fedorovskis (beidzis prof. V. Zosta klasi 1950. gadā). Mākslinieks teicami atskaņojis J. Ivanova, D. Šostakoviča Otro koncertu, Bēthovena, Čaikovska, Musorgska, Vītola darbus. Pianiste Jautrīte Putniņa beigusi profesora V. Zosta klasi 1952. gadā; viņas temperamentīgajā izpildījumā skanējuši Lista, Rahmaņinova, Šūmaņa darbi, J. Ķepīša 3. sonāte. Daina Vīlipa (beigusi docenta I. Kalniņa klasi 1952. gadā) pievērsusies impresionistu mākslai (M. Ravela Koncerts *Sol* mažorā), viņa ir J. Ivanova *«Sonata brevis»* pirmā atskaņotāja. Rima Bulle (beigusi prof. V. Zosta klasi 1953. gadā) un Gunārs Stade (beidzis prof. N. Dauges klasi 1955. gadā) pievērsušies galvenokārt koncertmeistara darbībai.

Valdis Jancis, kas beidzis prof. P. Serebrjakova klasi 1958. gadā, pazīstams kā mūziķis ar poētisku talantu. Pārliecinoši republikas mūzikas dzīvē ienākusi Silvija Heine (beigusi vec. pedagoga N. Fedorovska klasi 1962. gadā), Marina Baltere (beigusi pedagoga K. Blūmentāla klasi 1962. gadā), daudzsološi veidojas Noras Novikas profesionāli augstvērtīgais pianisms (beigusi N. Fedorovska klasi 1964. gadā). Jāaizrāda, ka Padomju Latvijas 25 gados atjaunojušies un nostiprinājušies latviešu pianisma tradicionālie sakari ar Maskavas un Ļeņingradas konservatorijām, laba daļa aktīvāko jaunās un vidējās paaudzes pianistu cēluši vai joprojām ceļ savu meistarību šo mācību iestāžu aspirantūrā (N. Fedorovskis, D. Vīlipa, V. Jancis, G. Stade, R. Bulle, Z. Urga, D. Freidenfelde, N. Novika, M. Baltere).

Republikas pianistu panākumu kaldināšanā vislielākā nozīme bijusi mūzikas skolām — it īpaši Emīla Dārziņa speciālajai mūzikas vidusskolai; nākamie konservatorijas studenti guvuši pamatīgu profesionāli muzikālu rūdījumu, kas būtiski atšķiras no nekontrolētās sagatavošanās iestāju eksāmeniem konservatorijā, ar ko divdesmitajos un trīsdesmitajos gados bija jāsamierinās labai daļai pianistu. Šis nopietnais sagatavošanās darbs ļāva konservatorijas studentiem pianistiem gūt teicamus panākumus vispirms jau Minskas starprepublikāniskajā konkursā 1960. gadā. Studente Kira Lavrinoviča sekmīgi piedalījās Vissavienības atlases konkursā un iekļuva to skaitā, kas padomju

Ilze Graubiņa.

pianisma skolu pārstāvēja Šopēna starptautiskajā konkursā Varšavā 1960. gadā. E. Dārziņa mūzikas vidusskolas absolvente, Maskavas konservatorijas studente Ilze Graubiņa kopā ar citiem padomju pianistu jaunās audzes pārstāvjiem piedalījās Vena Kļaiberna starptautiskajā konkursā ASV 1962. gadā; ar I. Graubiņas vārdu saistās līdz šim lielākā uzvara starptautiskajā arēnā, ko izcīnījis republikas pianistu pārstāvis — pirmā prēmija 1964. gadā J. S. Baha starptautiskajā konkursā Leipcigā. Šie sasniegumi runā pietiekami skaidru valodu — pienācis laiks, kad republikas pianisti aktīvi piedalās padomju izpildītājmākslas sa-

sniegumu kaldināšanā. Tas nozīmē, ka vispārējais republikas pianistu meistarības līmenis pēdējos gados ieguvis īpašu pacēlumu. Tomēr, priecājoties par veikto, jāatzīmē arī tālākie uzdevumi. Te blakus tām problēmām, kas republikas pianistiem risināmas kopīgi ar visu padomju pianisma skolu, izvirzās daži specifiski jautājumi. Ārkārtīgi augstās prasības, ko pianistiem izvirza koncertestrāde, neatliekami prasa, lai vispirms tiktu strauji kāpināta tehniskā meistarība, vēl tālāk attīstot mūsdienu pianista darba organizācijas un racionalizēšanas paņēmienus. Šiem paņēmieniem ir liela loma padomju pianisma skolas vadošo pārstāvju radošajā darbā, tie nodrošina viņu pianistiskās meistarības līmeņa nemitīgo kāpinājumu. Protams, ka pianistiskā meistarība ir tikai līdzeklis, bet ne pašmērķis; padomju izpildītājmāksla spēkus smeļ vispirmām kārtām savās ciešajās saitēs ar klausītāju masām, ar tautas centieniem un jauncelsmes darba straujo pulsu. Tomēr bez attiecīga pamata, bez pianistiskās meistarības nav domājams sekmīgs un pārliecinošs idejiski māksliniecisko uzdevumu risinājums. Sastapšanās ar republikas pianistu sniegumu koncertzālēs parādījusi, ka ne viena vien teicama iecere dažkārt guvusi nepietiekami reljefu pianistisko ietērpu. Neskatoties uz visiem panākumiem, pašapmierinātībai šajā novadā, šķiet, nebūtu vietas. Visam labākajam, vērtīgākajam un progresīvākajam mūsdienu pianisma praksē un teorijā jo ātrāk jāienāk republikas pianistu darbā, jākļūst par mērauklu, vērtējot sasniegto un uzstādot tālākos mērķus.

Jo plašāk veicināma republikas pianistu pastāvīgā saskare ar klausītājiem. Tieši dzīvā kontaktā ar auditoriju, praktiskā izpildītāja darbībā veidojas un top pianista māksliniecisk̄ā seja, krājas pieredze, izvirzās tālākie mērķi un uzdevumi. Tādēļ jo apsveicama, gluži nepieciešama ir pianistu vēl aktīvāka, plašāka koncertdarbība. Lai gan pēdējos gados te iezīmējas zināms pagrieziens (filharmonijas koncertu cikli ar republikas pianistu piedalīšanos un citi līdzīgi pasākumi), visas iespējamības šajā novadā vēl ne tuvu nav izsmeltas. Te savs vārds sakāms arī republikas koncertorganizācijām un mūzikas kritikai, no kuras sabiedrība gaida sistemātisku republikas pianistu darba vērtējumu.

Pianistu saimes visciešākās saites ar šodienu repertuārā, kā arī interpretācijas principos, pastāvīga sava darba pārvērtēšana palīdzēs tai veikt dzīves izvirzīto uzdevumu — sasniegt arvien jaunas, augstākas meistarības un māksliniecisk̄ās pilnvērtības virsotnes.

TAUTAS KORU PORTRETI

Mūsu republikā pirmie Tautas kori radās 1960. gada dziesmu svētku dienās, kad Tautas kora nosaukumu piešķīra vienpadsmit koriem — «dziesmu kara» uzvarētājiem. Tas bija ne tikai pagodinājums attiecīgajam kolektīvam par paveikto darbu, par augsto kora dziedāšanas kultūru, bet izvirzīja arī ļoti nopietnas prasības turpmākajā koru darbā. Tādējādi šie kolektīvi kļuva par ļoti nozīmīgiem kora mākslas propagandētājiem un to muzicēšanas līmenis nereti tuvojās profesionālajiem koriem. Laikā pēc 1960. gada dziesmu svētkiem Tautas koru skaits pieaudzis līdz divdesmit diviem, tie ieņem arvien redzamāku vietu republikas mūzikas dzīvē, arvien plašāk ieinteresē muzikālo sabiedrību. Šajā krājumā sākam iepazīstināt lasītājus ar redzamākajiem mūsu republikas Tautas koriem.

Maija Kurme

DAUGAVA

1954. gadā Daugavpilī, tikko pabeiguši Jāzepa Vītola Latvijas Valsts konservatoriju, ieradās divi jauni kordiriģenti: Terēze un Staņislavs Broki. Staņislavs Broks sāk vadīt pilsētas mūzikas vidusskolu, Terēze turpat sāk strādāt par pedagogu, paralēli uzsākot mēģinājumus ar pašas tikko noorganizēto sieviešu ansambli.

Divus gadus vēlāk pilsētas kultūras nodaļa uzaicina Staņislavu Broku organizēt kori. 1956. gada oktobrī notiek jaundibinātā kora pirmais mēģinājums. Diriģenta priekšā — 90 cilvēku, 90 mūzikas mīļotāju, pagaidām tikai — cilvēku pūlis. No tā jāveido kolektīvs, jāapgūst dziedāšanas iemaņas, visi 90 cilvēki jāieved brīnišķīgajā skaņu pasaulē.

Pusgadu vēlāk koris pirmoreiz stājas pilsētas publikas priekšā. Pirmā veiksme!

1957. gada vasaras sākumā Rīgā, republikas Jaunatnes un studentu festivālā daugavpilieši iegūst pirmo vietu un tiek izvirzīti uz VI Vispasaules Jaunatnes un studentu festivālu Maskavā. Prieks ir neaprakstāms! Tagad katrā mēģinājumā diriģents un kolektīvs strādā ar divkāršu enerģiju, tiek slīpēta katra frāze, labota kaut mazākā intonācijas nestabilitāte. Tur, lielajos miera un draudzības svētkos, kļūmju nedrīkst būt.

Maskavā daugavpilieši piedalās Vissavienības koru konkursā. Jauni panākumi vainago līdzšinējo darbu — iegūta otrā vieta, sudraba medaļa.

Neaizmirstamas dienas! Mācoties citu tautu dziesmas, daugavpilieši iepazīstina dažādu kontinentu jauniešus ar savas tautas dziesmām. Pavisam festivāla laikā koris sniedz divpadsmit koncertus.

Tautas koris «Daugava».

Viss nākamais gads paiet daudzos mēģinājumos un koncertos, kurus daugavpilieši sniedz apkārtējos rajonos un pilsētās: Ilūkstē, Varakļānos, Viļānos, Līvānos, Jēkabpilī, Neretā, Madonā u. c.

Tik plaša koncertdarbība prasa plašu repertuāru. Broks līdztekus daudzajām Alfr. Kalniņa, E. Melngaiļa un J. Graubiņa tautas dziesmu apdarēm iestudē latviešu komponistu klasiķu oriģinālдziesmas, kā arī krievu un Rietumeiropas komponistu darbus.

Taču sevišķa uzmanība tiek veltīta padomju komponistu kora dziesmām. Starp pirmajām kora repertuārā parādās J. Ozoliņa, A. Žilinska, Ald. Kalniņa dziesmas.

1958. gada decembrī koris piedalās Latgales Kultūras nedēļas koncertos Rīgā. Diriģentam S. Brokam piešķir republikas Nopelniem bagātā mākslas darbinieka nosaukumu. Latgales Dziesmu svētkos Daugavpilī 1959. g. jūlijā tiek izcīnīta pirmā vieta un Latgales Dziesmu svētku ceļojošais karogs.

Vēl pēc gada, Latvijas PSR 20. gadadienas Dziesmu svētku «dziesmu karā» daugavpilieši iegūst otro vietu. Korim tiek piešķirts goda nosaukums — Tautas koris. No šīs dienas tas iegūst arī «Daugavas» vārdu.

Spožie panākumi daugavpiliešiem liek vēl neatlaidīgāk strādāt. Repertuārs papildinās ar vairākām kantātēm: P. Barisona «Dzimtenei», P. Čaikovska «Maskava». Ar sevišķu mīlestību ko-

ris dzied dažādu tautu dziesmas: krievu, igauņu, lietuviešu, indonēziešu u. c. Labākie padomju komponistu darbi kora dziesmas žanrā tūlīt tiek uzņemti kora repertuārā.

Koncertiem bagāti ir nākamie (1962—1963) gadi. Koris sniedzis ne tikai šefības koncertus Daugavpils Sintētiskās šķiedras rūpnīcas strādniekiem un Pļaviņu HES celtniekiem, bet ar savām dziesmām iepazīstinājis arī kaimiņu republiku darbaļaudis, piedaloties Uzvaras dienai veltītajā koncertā Narofominskā, Kingisepā, dziesmu svētkos Panevēžā, koncertējot Šauļos, Tartu, Tallinā u. c. Vairākas reizes šajā laikā koris ticies ar rīdziniekiem, piedaloties III Vissavienības Komponistu kongresam veltītajos koncertos, uzstājoties televīzijas pārraidēs.

Nelielu priekšstatu par «Daugavas» mākslinieciskō vērienu sniedz šādi skaņdarbi no kora repertuāra: Alfr. Kalniņa kantāte «Pastarā diena», J. Vītola «Dziesma», «Dūkņu sils», I. Jerjomina kantāte «Šī diena līdzināsies gadsimtam», G. Sviridova «Vakarā zilā», Holminova «Dziesma par Ļeņinu», Ald. Kalniņa «Daugava, mosties» un «Dzimtenes ozoli šalc», paša diriģenta oriģināldziesma «SumināJums», veltīta pirmajam kosmonautam J. Gagarinam, kā arī latgaliešu tautas dziesmu apdares: «Visi mani vēji pūta» un «Aiz ezera balti bērzi».

Tautas koris «Daugava» jau sniedzis vairāk nekā 120 koncertu.

Nemierīgs, aktīvi pulsējoša ritma pilns ir kora darbs. Ar savu straujo izaugsmi Tautas koris «Daugava» iet līdz mūsu lielajai dzīvei.

Jānis Rijnieks

LIEPĀJAS ZINĀTNES UN IZGLĪTĪBAS DARBINIEKU NAMA TAUTAS KORIS

Aizbangoja kara vētras. Atbrīvotajā Liepājā sākās jauna dzīve. 1946./47. mācību gadā Liepājas skolotāji organizēja kori, par diriģentu pieaicinot Valdi Vikmani. Jau 1948. gadā koris piedalījās pilsētas un apriņķa Dziesmu dienā un Pirmajos Padomju Latvijas dziesmu svētkos Rīgā.

Nostiprinoties kora skaitliskajam sastāvam, diriģentam V. Vikmanim radās aizvien drošāki plāni. 1954. gadā viņa vadībā liepājnieki dzied vairākas daļas no A. Arutjunjana «Kantātes par Dzimteni», M. Zariņa oratoriju «Valmieras varoņi». Kora repertuārā blakus latviešu klasiķu J. Vītola, E. Dārziņa, E. Melngaiļa dziesmām parādās arī M. Gļinkas un F. Lista darbi. Kolektīvs regulāri koncertē savā pilsētā, kā arī izbrauc uz tuvējiem rajoniem, bet 1954. gadā Liepājas skolotāji dzied Ļeņingradā.

1955. gadā koris iegūst pirmo vietu Liepājas pilsētas Dziesmu dienu skatē, bet pēc dažiem gadiem (1957) Jaunatnes festivāla koru konkursā Rīgā izcīna laureāta nosaukumu. 1960. gadā Padomju Latvijas Dziesmu svētkos Liepājas Izglītības un zinātnes darbinieku nama jauktais koris iekļūst «koru kara» finālā.

1961. gada rudenī Liepājas Izglītības un zinātnes darbinieku nama jauktajam korim tiek piešķirts Tautas kora nosaukums.

Padomju Latvijas komponistu V kongresā jaunais Tautas koris izpilda Jāņa Līcīša kantāti «Lai zemeslode krāšņa zied». 1962. gada 31. oktobrī tas piedalās arī V. A. Mocarta «Rekviēma» atskaņojumā. Labus panākumus ar «Rekviēmu» liepājnieki gūst Klaipēdā, bet izcils notikums kolektīva dzīvē ir tā atskaņojums Doma koncertzālē Rīgā.

Liepājas Zinātnes un izglītības darbinieku nama Tautas koris.

1963. gadā, gatavodamies 1. Maija svētkiem, koris iestudē G. Sviridova «Patētisko oratoriju».

1963. gada maijā liepājnieki klausās arī koncertu, kas veltīts Jāzepa Vītola simtās dzimšanas dienas atcerei. Skan dziesmas «Dāvids Zaula priekšā», «Rūķītis un Mežavecis», kantāte «Ziemeļblāzma» u. c. izcilā klasiķa skaņdarbi. Šis koncerts drīz tiek nodots rīdzinieku vērtējumam, un liepājnieki gūst panākumus: otrās Tautas koru skates žūrijas komisija piešķir korim pirmo vietu un ceļojošo balvu.

Seko daudzi koncerti — Priekulē, Kazdangā, Grobiņā un Rīgā, koris piedalās jauno sadzīves tradīciju pasākumos.

1963. gada rudenī, kad Liepājā viesojās Baltijas republiku Tautas mākslas namu semināra dalībnieki no Igaunijas, Lietuvas, Gruzijas, Ukrainas un Baltkrievijas, Izglītības un zinātnes darbinieku nama Tautas koris atskaņo G. Sviridova «Patētisko oratoriju».

Nākošajā pavasarī koris pirmo reizi mūsu republikā atskaņo

Ļeņingradas komponista A. Salmanova oratoriju poēmu «Divpadsmit».

Liepājas skolotāju kora panākumi kaldināti neatlaidīgā darbā, izvirzoties pašu labāko republikas koru skaitā.

Kas ir šo panākumu pamatā? Vispirms — tā ir dalībnieku lielā mūzikas un darba mīlestība. Nenoliedzami, ka veiksmēs un panākumos lielākie nopelni ir tā diriģentam Latvijas PSR Nopelniem bagātajam mākslas darbiniekam Valdim Vikmanim. V. Vikmanis pazīstams arī kā E. Melngaiļa Liepājas mūzikas vidusskolas simfoniskā orķestra diriģents. Šo divu kolektīvu radošajā sadarbībā izskanējuši visi lielās formas skaņdarbi.

Aizvadītajos 19 darba gados koris sniedzis ap 300 koncertu. Gandrīz no pirmās kolektīva pastāvēšanas dienas tajā dzied kora valdes priekšsēdētājs Kazimirs Rutkis un dziedāšanas skolotāja Elvīra Vīka, kura veic valdes priekšsēdētāja vietnieces pienākumus. Korī dzied daudzi Liepājas skolu dziedāšanas skolotāji, tajā iesaistīti arī citi pedagogi, skolu darbinieki. Liepājas Pedagoģiskā institūta mūzikas katedras vadītājs Alfrēds Eidiņš kopā ar savu dzīvesbiedri korī darbojas kopš 1947. gada. Liepājas 6. Raiņa vidusskolas skolotāja Velta Eidiņa dziedāšanu korī uzskata par savu pienākumu: «Nebūtu godīgi, ja nedziedātu,» saka b. Eidiņa. Dziedāšana kļuvusi par sirdslietu arī Liepājas Pedagoģiskā institūta matemātikas katēdras vadītājam Jānim Mencim, lietišķās mākslas vidusskolas vecākajai grāmatvedei Annai Ertsonei, Liepājas I vidusskolas bioloģijas skolotājam Ernestam Eleksim. Vairāk nekā 30 gadu dziesmai atdevuši pensionētā skolotāja Marta Štolcmane, 6. Raiņa vidusskolas skolotājs Jānis Veisbuks.

Darbam iedvesmo atbildīgie uzdevumi un lielie panākumi. Pēc Padomju Latvijas 1965. gada dziesmu svētkiem kolektīvs atkal grib ķerties pie kāda lielākas formas skaņdarba. Katru gadu vismaz vienu lielas formas skaņdarbu — tā domā Tautas koris un tā diriģents.

Ruta Bāliņa

«VIDZEME»

1872. gadā Cēsīs nodibinājās Latviešu dziedāšanas biedrības koris, bet 1889. gadā kā atskaņa III vispārējiem dziesmu svētkiem tiek sarīkoti plaši Cēsu novada dziesmu svētki.

Daudz gadu pagājuši no tās dienas, kad pilsētas pirmais koris sniedza savu pirmo koncertu. Tagad Cēsis ir bagātas ar daudziem pašdarbības kolektīviem: koriem, ansambļiem, orķestri, Tautas teātri un dažādiem pulciņiem.

Nozīmīgu vietu Cēsu un arī visas republikas kultūras dzīvē ieņem Tautas koris «Vidzeme», kas organizēts 1944. gada novembrī. Pirmos piecus gadus to vadīja diriģents Kārlis Ozols. Jau 1945. gada martā republikas koru sacensībā Rīgā cēsinieki ieguva 1. vietu, bet rudenī koris piedalījās Vissavienības mākslinieciskās pašdarbības skatē Maskavā.

No 1950. gada Cēsu kultūras nama kora vadību pārņēma Arvīds Krastiņš — darbīgs, pašaizliedzīgs mūziķis, labs organizators. Pirmajā Padomju Latvijas Jaunatnes festivālā Cēsu kultūras nama koris izcīnīja republikas laureāta nosaukumu, bet 1961. gada 16. janvārī tam piešķirts Tautas kora nosaukums. 1963. gada decembrī, kad notika LPSR komponistu plēnums, Tautas koris «Vidzeme» piedalījās vienā no koncertiem ar plašu programmu, bet nākošā gada vasarā republikas Tautas koru pirmajā salidojumā cēsinieki ieguva pirmo vietu.

Tautas kora «Vidzeme» repertuārā ir ap 400 skaņdarbu, kas skanējuši gan tematiskajos vakaros, gan autorkoncertos, pavisam vairāk nekā 350 koncertos, ko savas pastāvēšanas laikā sniedzis kolektīvs. Diriģents A. Krastiņš nav baidījies iestudēt arī lielākas formas darbus — kantātes. Šim žanram veltītā

Tautas koris «Vidzeme».

koncerta programmā bija J. Vītola «Dziesma», «Beverīnas dziedonis», Ā. Skultes «Rīga», L. Garūtas «Pavasara vējos», Jāzepa Mediņa «Ziedošā dzimtene».

Daudzi koncerti izskanējuši kopā ar Cēsu kultūras nama simfonisko orķestri.

Cēsinieki savas dziesmas skandinājuši arī brālīgajās republikās — Igaunijā un Lietuvā. Cieša draudzība viņus saista ar pleskaviešiem, igauņu Vīlandes jaukto kori «Koit», vīru kori «Sakala» un Veru sieviešu kori «Kannele». 1964. gada vasarā «Vidzeme» veica koncertceļojumu pa Lietuvu, Dienvidukrainu un Aizkarpatu Ukrainu.

Korī ir ap 80 dziedātāju. Kora darbu sekmē kormeistari Gaida Kalniņa, Visvaldis Grāvītis un koncertmeistars Romāns Stepe.

Daudzveidīgas ir kora darba formas. Daudzas no tām veido kolektīva tradīcijas, stiprina kolektīvisma jūtas, veicina radošā darba sekmes.

1954. gadā kolektīva dalībnieki sacerēja savu jaunrades dziesmu «Mūsu ļaudis kopā nāca». Koris bieži piedalās dažādos sabiedriskos pasākumos. Tas neaizmirst arī vietējos autorus un ir viens no viņu darbu pirmajiem izpildītājiem un vērtētājiem. Tā Cēsu pilsētas 750 gadu jubilejā (1956) kultūras namā notika plašs koncerts, kurā tika izpildīti tikai cēsinieku darbi.

Lai kļūtu par Cēsu kora «Vidzeme» dalībnieku, ikvienam jaunam dziedātājam jāpierāda sava muzikalitāte, stingri jāpakļaujas kora disciplīnai. Vispirms jaunais korists tiek ieskaitīts kandidātos, bet pēc zināma pārbaudes laika viņu uzņem par pilntiesīgu locekli dziedātāju saimē, svinīgi pasniedzot kora nozīmīti.

Daudz tālu ceļu vēl gaida «Vidzemi» nākamajos gados, daudz jauku brīžu rosīgais kolektīvs sagādās saviem klausītājiem, jo šī kora māksla aug kopā ar Padomju Latvijas darba sasniegumiem.

Jānis Porietis

«TĒVZEME»

Republikāniskā izglītības un zinātnes darbinieku kultūras nama Tautas koris «Tēvzeme» savu dziesmoto ceļu sāka 1957. gada oktobrī diriģenta Latvijas PSR Nopelniem bagātā mākslas darbinieka Haralda Medņa vadībā. Uz pirmo mēģinājumu pulcējās ap 60 vīru. Lielākā daļa no tiem bija jau korī dziedājuši, tāpēc jau pēc neilga laika — 1958. gada 19. martā koris var sniegt pirmo atklāto koncertu LPSR Operas un baleta teātrī.

1963. gada maijā «Tēvzemei» piešķirts Tautas kora nosaukums.

1964. gada 27. jūnijā Cēsīs Padomju Latvijas Tautas koru pirmajā salidojumā «Tēvzeme» starp vīru koriem izcīnīja pirmo vietu.

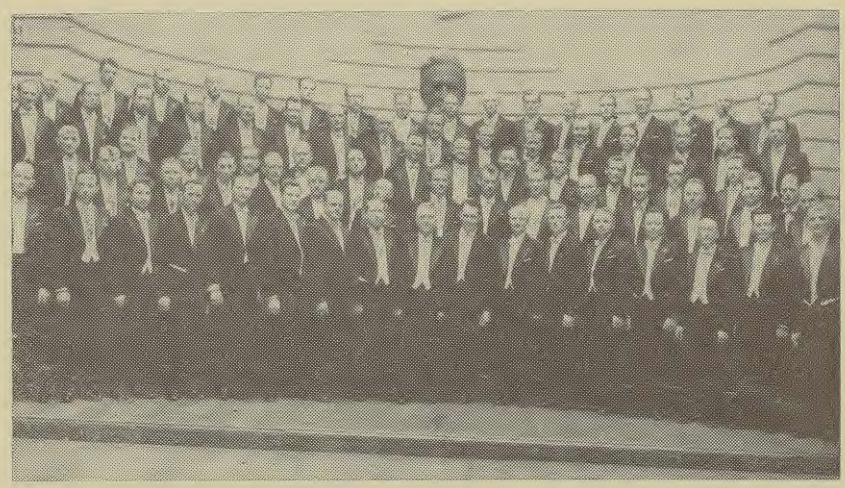
Kora vadītājam darbā palīdzējuši kormeistari Oļģerts Cintiņš, Alfrēds Cinovskis, Ludis Poselis un pēdējos divos gados Juris Skrīveris. Kā balsu nostādītāji pie kora strādājuši Arnolds Jēkabsons un Elmārs Majors. Visā kora pastāvēšanas laikā par koncertmeistari darbojusies Maija Saiva.

Kora dalībnieku skaits pēdējos gados nostabilizējies uz 85 dziedātājiem. Tā dalībnieki ir dažādu profesiju ļaudis, arī studenti.

Raženajā, vairāk nekā 8 gadus ilgajā kora «Tēvzeme» darbības laikā tā dziesmu pūrā uzkrājies plašs, daudzpusīgs repertuārs.

Koris atskaņojis vairāk nekā 170 padomju komponistu, latviešu, krievu un citu tautu klasiķu oriģināldarbus un tautas dziesmu apdares.

Pāri par 30 skaņdarbu klausītāji iepazinuši tieši Tautas kora «Tēvzeme» pirmatskaņojumā. To vidū tādas klausītāju atzinību



Tautas koris «Tēvzeme».

ieguvušas dziesmas kā, piemēram, komponista Jāņa Ivanova «Tēvzemei» veltītā dziesma «Darba spēks», Marģera Zariņa 4 dziesmas ar skotu dzejnieka Roberta Bērnsa vārdiem, «Frankusēze», Jāņa Ķepīša «Tautas dziesma» un «Nav laika», Arvīda Žilinska «Kritušie Padomju Latvijai», «Komponistam», «Mana bērnības upe» un «Liesmo vairāk». «Tēvzemei» savu dziesmu «Jūra, plašā jūra» veltījusi komponiste Lūcija Garūta.

Kolektīva repertuārā ir M. Glinkas, S. Prokofjeva, F. Šūberta, J. Brāmsa, B. Smetanas, T. Vetika, G. Ernesaksa, E. Arro, J. Vītola, Jāzepa un Jēkaba Mediņu, E. Dārziņa, Alfr. Kalniņa, E. Melngaiļa, P. Barisona un daudzu citu komponistu dziesmas.

1961. gada rudenī koris iestudēja speciālu koncertprogrammu, veltītu PSKP XXII kongresam.

Daudzi koncerti aizvadītajos gados notikuši ne vien Rīgā, Valmierā, Liepājā, Cēsīs, Jelgavā, Siguldā, bet arī vairākās Igaunijas, Lietuvas un Ukrainas pilsētās. 7 darba gados (ieskaitot 1964. g.) sniegti 143 koncerti.

Blakus kārtējiem koncertiem koris sagatavojis arī komponistu Emīla Dārziņa, Alfrēda Kalniņa, Jāzepa Vītola, Marģera Zariņa, Arvīda Žilinska u. c. autorkoncertus.

Tautas kora «Tēvzeme» dziedātās dziesmas skanējušas arī

radio un televīzijas pārraidēs, koris piedalījies Verdi «Rekviēma» uzvedumā un Verdi operas «Dons Karloss» izrādēs.

Tautas kora sabiedrisko un muzikālo izaugsmi daudz veicinājušas kora tradīcijas.

Par regulāru tradīciju jau kļuvušas tikšanās ar komponistiem, kurās piedalījušies Marģers Zariņš, Arvīds Žilinskis, Gustavs Ernesakss, Oļģerts Grāvītis, Valters Kaminskis un citi.

Korim nodibinājušās sirsnīgas attiecības ar Ventspils kori «Līvzeme» un Nopelniem bagāto kolektīvu Tautas kori «Dzintars», Tallinas izglītības darbinieku arodbiedrības kultūras nama Nopelniem bagāto sieviešu kori (diriģents Lembits Verlins) un jaukto kori (diriģents Alfrēds Karindi).

Koris domā arī par savu dalībnieku jauno maiņu. Dziesmu mīļotāji jau vairākkārt klausījušies Rīgas zēnu kora un «Tēvzemes» vīru kopīgi dziedātās dziesmas.

Kolektīvs vasarās organizējis izbraukumus uz varoņpilsētu Ļeņingradu, koncertējis Aizkarpatu Ukrainā, pa ceļam arī Viļņā un Ļvovā, apceļojis Latgali, Dienvidlietuvu, Kaukāzu un Krimu. Pēc atgriešanās rīkotajos kora draudzības vakaros notikušas pārrunas, uzņemto filmu demonstrējumi. Šo pasākumu organizēšanā lielu palīdzību sniedz Republikāniskais izglītības augstskolu un zinātnes darbinieku Kultūras nams.

Jau paveikts liels un nozīmīgs darbs tautas estētiskajā audzināšanā. Taču padomā jau atkal ir daudz skaistu ieceru, jauni autorkoncerti, pirmatskaņojumi, izbraukumi uz citām pilsētām un republikām, kur koris savas dziesmas vēl nav skandinājis.

Kora dalībnieku un tā vadītāju enerģija un talants, kā arī klausītāju atsaucība ir labākā ķīla, ka Tautas vīru koris «Tēvzeme» šīs ieceres arī īstenos.

Oļģerts Grāvītis

«DZINTARS»

LPSR Nopelniem bagāto Tautas kori «Dzintars» šobrīd droši varam nosaukt par kolektīvu, kas pārkāpj jau pašdarbības mākslas slieksni.

Kad 1947. gada septembrī konservatorijas students, kordiriģents Mefodijs Skuja (1911—1959) pie Tirdzniecības darbinieku arodbiedrības republikāniskās komitejas noorganizēja sieviešu ansambli, kurā bija 18 (!) dalībnieces, nākotnes ieceres tiklab diriģentam, kā arī koristēm bija pavisam pieticīgas. Jau pirmajā darba gadā diriģents sastopas ar lielām grūtībām — sieviešu kora idejai maz atbalstītāju. Tirdzniecības darbinieku kluba korī tiek iesaistītas arī vīru balsis. Mefodijs Skuja laiku pa laikam sagatavo jauktā kora uzstāšanos, taču diriģentu vilina tieši sieviešu kora problēmas. Kora sieviešu grupa 1951. gadā Rīgas pilsētas māksliniecisskās pašdarbības skatē iegūst pirmo vietu. 1954. gada septembrī Mefodijs Skuja pilnīgi atsakās no vīru balsīm un pārvērš Tirdzniecības darbinieku kluba kolektīvu par īstu sieviešu kori. Izskan pat pārmetumi: kāpēc gan Mefodijs Skuja nav pratis saglabāt jauktā kora sastāvu. Sieviešu kora entuziasts tomēr spītīgi turas pie savas ieceres. Ap kori pulcējas arvien lielāks dziesmu mīļotāju skaits. Viens no M. Skujas galvenajiem nopelniem ir tas, ka viņš centās izskaust toreiz par tradīciju uzskatīto trīsbalsīgo dziedāšanu, ieviešot sieviešu kora repertuārā četrbalsības principu. Tiek likti pamati krāšņāku harmonisko salikumu iespējām, lielākai atsevišķu tembru izteiksmībai, dziesmas polifonā auduma interesantākam izstrādājumam. Jau toreiz paveras perspektīva, kas kora mākslā ieviešas pašlaik: astoņbalsīga skanējuma iespējas (Marģera Zariņa «Rudens ainava»), sešbalsīgā salikuma princips (Gustava Ernesaksa

Tautas koris «Dzintars».

dziesmas). M. Skuja nepieredz sava darba rezultātus, taču viņa mantojumu pārņem enerģiski un atsaucīgi jaunās paaudzes koridiriģenti: studiju un šobrīd arī dzīves draugi Ausma Derkēvica (Jāzepa Vītola Latvijas Valsts konservatorijas Teodora Kalniņa klases absolvente 1959. gadā) un Imants Cepītis (Jāņa Ozoliņa klases absolvents 1959. gadā).

Lielu atbalstu jaunajiem diriģentiem un korim sniedza kolektīva šefs Latvijas PSR Tautas mākslinieks Teodors Kalniņš, kurš nesavtīgi interesējās par kora radošo dzīvi. Diriģentiem izdodas nostiprināt arī kolektīva vokālās izglītības pamatus, pieaicinot par pedagogu ilggadējo operdziedoni Mildu Pūci.

Kora vēsturē šodien ierakstītas ap pieci simti uzstāšanās. Atbildīgākās no tām saistītas ar padomju mūzikas programmām, republikas komponistu autorkoncertiem, Latvijas Padomju Komponistu savienības plēnumiem un kongresiem. Lieli panākumi gūti republikāniskajos sieviešu koru salidojumos Smiltenē (1959), Tukumā (1964), pirmajā Tautas koru salidojumā Cēsīs (1964), «Dzintara» piecpadsmit gadu jubilejas koncertā (1963. gada 20. aprīlī).

Ļoti plašs ir kora repertuārs. Te vairāk nekā divi simti skaņdarbu: V. A. Mocarts, F. Šūberts, R. Šūmanis, A. Grečaņinovs, C. Kiī, M. Herma un citi klasiķi; padomju autori V. Kapps, M. Kovaļs, B. Dvarions, G. Ernesakss, A. Svešņikovs; tautas dziesmas, Padomju Latvijas autoru Jēkaba Mediņa, Jāņa Ozoliņa, Aldoņa Kalniņa, Marģera Zariņa dziesmas. Jāņa Ozoliņa dziesmas «Sidraba pēdas» un «Maza taka», Marģera Zariņa dziesmas «Dzeguze ābelē», «Pīķa kungs», «Odu dancis», «Ei, geriljēro», jau minētā «Rudens ainava», Aldoņa Kalniņa dziesmas «Dravniece», «Miežu vārpa un apinītis» — šie un vēl daudzi citi šodien pazīstami latviešu komponistu sacerējumi sieviešu korim savu gaitu sākuši tieši dzintariešu pirmatskaņojumā. Laimīgs ikviens autors, kas savu darbu varējis nodot tik talantīga, atsaucīga un pašaizliedzīga kolektīva rokās. Katrā ziņā arī šo rindiņu rakstītājs pieskaita sevi laimīgo pulkam. Laikam gan nebūs mūsu vidū komponista, kam šo labi saskaņoto radošo sadarbību arī uz priekšu jo čakli negribētos turpināt.

*

Valkas kultūras nama zāle. Pēc nogurdinoša brauciena, pēc aizvadītā koncerta Palsmanē un nakts pieticīgajā, bet viesmīlīgajā skolā, pēc rīta mēģinājuma un pusdienas koncerta Valkas rajona vecāku un skolotāju otrās konferences dalībniekiem «Dzintars» muzicē pilsētas darbaļaudīm. Diriģē Ausma Derkēvica. Glezni, smalki veidojas dziedājums. Mākslinieces priekšnesumam piemīt kaut kas no skolotāja Teodora Kalniņa spējas viegli aijāt un šūpot dziesmu... Pirmajos akordos nervozē koris, viegli iedrebas arī diriģentes rokas. Bet tas tikai sākumā. Tad pamazām satraukums izzūd. Dzintariešu balsis kļūst arvien noteiktākas.

Priekšnesumu uzmanīgi vēro Imants Cepītis. Mākslinieku kaut kas neapmierina. Viņš domās atzīmē tās detaļas, kas Rīgā būs jāpārmēģina vēl, vēl un vēlreiz... Bet nu jau pienākusi arī paša Imanta Cepīša kārta. Kora kolektīvs it kā pārvēršas. Sākotnējā gleznainā maiguma un sievišķības vietā nu atveidojas skaudrākas, vīrišķīgas krāsas. Spāņu revolucionāro cīnītāju lepnuma apdvesta skan Marģera Zariņa dziesma «Ei, geriljēro», zib un dzirkst «Odu danča» humors, uzliesmo ungāru mūzikas temperaments dziesmā «Brinzu rītā čigāns ēd».

Mainās diriģenti, kā instruments viņu gribai un muzikāliem

nodomiem dažādās emocionālās noskaņās atbalsojas koris. Un tu jūti, cik izkopta un viengabalaina ir šī kora vokālā kultūra, balss grupu ansamblis. Tu apbrīno otro altu sulīgo, it kā meža bites nemierīgam dūcienam līdzīgo skanējumu, tu priecājies par pirmo soprānu dzidro, spožo *la*, tu jūsmo par kora meiteņu muzikalitāti. Tu redzi viņas — mūsu šodienas dzīves ierindas darbinieces: maizes veikala vadītāju, tirdzniecības uzskaitvedi, Universālveikala vecāko pārdevēju, medmāsu, kasieri, studenti, pedagoģiskās skolas audzēkni, vakara vidusskolas skolnieci. Klausītāju sirdīs ielīst siltums. Liekas, tu esi saules pielietajā Baltijas jūras malā. Klusi čalo viļņi, aijādami un stāstīdami kādu skaistu teiksmu par mazo dzintara gabalu, kas lās visās varavīksnes krāsās . . .

Lija Krasinska

PROGRAMMATISKĀ SIMFONISKĀ MŪZIKA PADOMJU LATVIJĀ

Programmatiskie skaņdarbi — viens no raksturīgākajiem žanriem Padomju Latvijas simfoniskajā mūzikā. Šī žanra intensīvai attīstībai ir divi stimulējoši faktori: pirmkārt, šāds žanrs vispār ir ļoti izplatīts padomju mūzikā, jo dod komponistam iespēju ietvert savos skaņdarbos konkrētu saturu un padarīt tos skaidrāk uztveramus klausītājiem; otrkārt, tas sakņojas latviešu klasiskajā mūzikā, kuru savukārt ietekmēja krievu un progresīvo Rietumeiropas komponistu daiļrade. Pietiek īsumā atcerēties latviešu simfoniskās mūzikas attīstības līnijas, lai apstiprinātu šo domu. Jurjānu Andreja «Latvju tautas brīvlaišana», «Dziesmu svētku maršs» un «Latvju dejas», J. Vītola «Līgo», «Dramatiskā uvertīra», «Sprīdītis», «Princese Gundega un karalis Brusubārda», kā arī vēlākos gados sarakstītie «Dārgakmeņi», «Rudens dziesma» un «Latvju lauku serenāde», E. Dārziņa «Vientuļā priede» un «Melanholiskais valsis», Alfr. Kalniņa «Mana dzimtene» un «Latvija» — lūk, raksturīgākie latviešu klasiķu simfoniskie skaņdarbi. Kā retus izņēmumus var minēt Jurjānu Andreja Simfoniju un J. Vītola divas simfonijas, kas gan skanēja latviešu profesionālās mūzikas rītausmā, bet neieguva lielu nozīmi tālākajā latviešu mūzikas attīstībā.

«Vītola skola» — jaunie latviešu komponisti, kas sākuši komponēt galvenokārt 1930. gados (daudzi no viņiem — tagadējie vidējās paaudzes komponisti Padomju Latvijā), no sava skolotāja mantoja interesi par programmatismu. Daudzi tā laika skaņdarbi bija saistīti ar dzimtenes un dabas tēmām, bet tikai

retos gadījumos šīs tēmas tika risinātas dziļa idejiskuma plāksnē[1], daudz biežāk autori ierobežojās ar muzikālu peizāžu radīšanu[2].

Būtībā plaša simfoniskās mūzikas attīstība Latvijā sākās pēc Lielā Tēvijas kara. Līdz pirmajam pasaules karam var runāt tikai par latviešu simfonisma pirmajiem asniem: daži Jurjānu Andreja, J. Vītola un E. Dārziņa simfoniskie opusi — lūk, gandrīz visa latviešu simfoniskā mūzika tajos gados. Buržuāziskās Latvijas laikā simfoniskā daiļrade aktivizējās, jo darbojās konservatorija, kur komponistus audzināja J. Vītols, organizējās izpildītāju kolektīvi un sistemātiska koncertu dzīve, kaut gan tā bija pakļauta dažādām nejaušībām. Šajā periodā J. Vītols pats radījis tikai trīs simfoniskus darbus, bet viņam pievienojās daudz citu autoru. Starp J. Vītola skolniekiem visspilgtākie simfoniskās mūzikas entuziasti bija J. Ivanovs un Ā. Skulte. Aktīvi darbojās Jāzeps un Jānis Mediņi, kā arī daži citi komponisti (L. Garūta, P. Barisons, A. Valle). Tomēr simfonisko darbu kopskaits bija neliels.

Padomju Latvijā simfoniskās mūzikas sacerēšanai pievērsušies ap 30 komponistu. Viņu daiļradē sastopami visdažādākie simfoniskie žanri: simfonijas, poēmas, svītas, uvertīras, miniatūras u. c. Nozīmīga vieta latviešu padomju komponistu daiļradē ierādīta simfonijām. Padomju gados sešas simfonijas uzrakstījis J. Ivanovs (sākot ar Piekto — 1945. un beidzot ar Desmito — 1963.), četras — Ā. Skulte, astoņas — A. Grīnups, trīs — R. Grīnblats, divas — J. Ķepītis, vienu Ģ. Ramans, vienu V. Utkins u.c.

Lai gan simfonija ir «visabstraktākais» simfoniskās mūzikas žanrs, raksturīgi, ka arī starp tām sastopami vairāki programmatiski skaņdarbi, kuru saturs fiksēts virsrakstā, bet programma plašāk atklāta autora paskaidrojumos. Līdz šim latviešu padomju mūzikā radītas piecas tīri instrumentālas programmatiskas simfonijas: V. Utkina Otrā, J. Ivanova Sestā, Ā. Skultes Pirmā un Trešā[3] un A. Grīnupa Piektā («Kaugurieši»).

Dabiski, ka citos simfoniskajos žanros — poēmās, svītās,

---

[1] Šeit vispirms jāmin Jāz. Mediņa simfoniskā poēma «Latvju zeme», kas vispārināti stāsta par latviešu tautas brīvības cīņām.

[2] J. Ivanova Latgales ainavas — «Padebešu kalns», «Zilie ezeri», «Rāzna», «Varavīksne», Ā. Skultes «Viļņi», «Rītausmā», L. Garūtas «Mana dzimtene», A. Valles — «Vakars Daugavas krastā» u. c.

[3] Šeit nav minēta Ā. Skultes Otrā simfonija «Ave, sol!», jo tā rakstīta korim ar orķestri un būtībā pieder citam žanram.

gleznās u. tml. komponistu pievēršanās programmatiskajai mūzikai ir vēl konsekventāka.

Latviešu padomju komponistu programmatisko darbu saturs ir ļoti daudzveidīgs, bet to lielākajā daļā vērojami idejiski nozīmīga satura meklējumi. Daudzveidīgi šajos skaņdarbos atspoguļojas laikmetīga tēma: kosmosa iekarošana, padomju cilvēka darba varonība, mūsu laikabiedru portreti mūzikā, cīņa par mieru, atmiņas par padomju cilvēku heroismu Lielajā Tēvijas karā. Nozīmīga vieta ierādīta vēsturiski revolucionārai tēmai. Dažu programmatisko darbu pamatā ir literārie sižeti.

Skaidrs, ka nozīmīga tēma vēl nenosaka skaņdarba vērtību. Vispirms jāatrod pareizā idejiskā koncepcija katras tēmas izklāstam un līdzvērtīga mākslinieciskā meistarība, lai panāktu satura pārliecinošu, aizraujošu muzikālo iedzīvinājumu. Vai tas vienmēr izdevies latviešu padomju komponistu daiļradē — tas ir šī raksta kardinālais jautājums.

Bet, iekāms apskatām Padomju Latvijas programmatisko simfonisko mūziku, pakavēsimies pie dažiem jautājumiem, kas skar programmatiskās mūzikas vispārīgās problēmas.

PAR PROGRAMMATISKĀS MŪZIKAS SPECIFIKU

a) Programmatisms mūzikā

Pēdējos gados apklusušas programmatismam veltītās diskusijas, kas notika no 1949. līdz 1951. gadam žurnāla «Советская музыка» un avīzes «Советское искусство» slejās. Tā bija pirmā programmatiskās mūzikas problēmām veltītā padomju mūzikas zinātnieku diskusija, kas diemžēl neienesa nekādas skaidrības. Gluži otrādi. Izrādījās, ka eksistē divi uzskati: viens apgalvo, ka programmatiska mūzika ir īpatnējs mūzikas paveids, otrs — ka katra saturīga mūzika ir programmatiska. Pēc dažiem gadiem krājumā «Вопросы музыкознания», (выпуск I, Москва, 1954) bija publicēts M. Tarakanova raksts «О программности в музыке». Programmatisma jautājumiem pievēršas arī V. Vanslovs savā grāmatā «Об отражении действительности в музыке» (Музгиз, 1953), kur ir nodaļa «Вопросы программности». Abi šie autori programmatisko mūziku

uzskata par specifisku mūzikas paveidu, nejaucot programmatisma un saturīguma jēdzienu.[1]

Iespēja jaukt saturīguma un programmatisma jēdzienu slēpjas skaņu mākslas īpatnībās, jo tā īstenību atspoguļo vispārinātos tēlos, kuriem nav tiešas līdzības ar «oriģinālu». Lielākajā daļā instrumentālo skaņdarbu, kuriem ir saturs, bet nav programmas, komponisti necenšas izraisīt klausītāja uztverē nekādas konkrētas asociācijas vai sižetus. Atšķirībā no tiem mūzikā sastopami programmatiski darbi, kuros komponists tiecas izteikt konkrētu saturu un izsaukt klausītājā asociatīvu priekšstatu par dotā satura atveidojumu skaņdarbā.

Bez šaubām, mūzikas specifika nemainās arī programmatiskajos skaņdarbos. Tā nevar sniegt redzes priekšstatu līdzīgi tēlotājām mākslām, tāpat nevar dot sīku aprakstu līdzīgi literatūrai vai dzejai. Bet mūzikai ir spēcīgs iedarbības līdzeklis — asociatīvie tēli un priekšstati, un, meistarīgi tos izmantojot, komponists var ievadīt klausītāja uztveri noteiktā gultnē. Šeit viņam nāk talkā programma.

Tie, kas neatzīst programmatisma atšķirību no saturīguma, parasti atsaucas uz P. Čaikovska pazīstamo vēstuli N. fon Mekai, kurā komponists pauž savu māksliniecisko *credo*. P. Čaikovskis raksta, ka viņš neatzīst mūziku, kas neko neizsaka, un tāpēc netiešā nozīmē katra mūzika ir programmatiska. Bet nav šaubu, ka šeit komponists izmantojis metaforisku un nevis tiešu definīciju, jo, turpinot šo domu, viņš raksta: «Bet tiešā nozīmē ar šo nosaukumu saprotama tāda simfoniskā vai vispār instrumentālā mūzika, kas ilustrē noteiktu sižetu, ko publikai sniedz programma (pasvītrojis P. Čaikovskis. — *L. K.*), un kurai ir šā sižeta nosaukums.»[2]

Programmatisma un saturīguma identiskuma aizstāvji parasti apstājas domas vidū un necitē to tekstu, kas izskaidro programmatisma jēdzienu vārda tiešā nozīmē.

Jau šajos vārdos skaidri parādīts Čaikovska uzskats par programmatisko mūziku kā par īpatnēju mūzikas paveidu. Viņš nekad nav jaucis programmatisma un saturīguma jēdzienus, pasvītrojot, ka ir darbi, kuros komponists izsaka savas subjektīvās jūtas, un tādos gadījumos «programma ne tikai nav

---

[1] Vēlāk parādījušies vēl vairāki darbi, kas veltīti programmatismam mūzikā, piemēram, Hohlova brošūra «О музыкальной программности». Музгиз, 1963.

[2] П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк. «Academia», 1934, I sēj., 531. lpp.

vajadzīga, bet pat nav iespējama». Bet pavisam cita lieta, ja komponists grib mūzikā izteikt «to sižetu, kas viņu iedvesmojis. Te programma nepieciešama» (tajā pašā vēstulē; pasvītrojumi mani. — *L. K.*).

Pirms Čaikovska līdzīgas domas izteicis arī A. Serovs. Būdams kaislīgs cīnītājs pret E. Hansliku, kas uzskatīja, ka mūzikai nav satura, A. Serovs visā savā publicista un kritiķa darbībā pasvītroja mūzikas idejiskumu, saturīgumu, bet to arī necentās identificēt ar programmatismu.

Paradoksāli, bet, noliedzot programmatisma un saturīguma atšķirību un uzsverot, ka katra reālistiska mūzika ir programmatiska, šī viedokļa pārstāvji objektīvi noliedz pašu programmatisma jēdzienu. Ja katra mūzika ir programmatiska, ja nav nekādas starpības šajā ziņā, piemēram, starp J. S. Baha «Fūgas mākslu» un H. Berlioza «Fantastisko simfoniju», tad bezjēdzīgi un gadījuma pēc radies arī pats priekšstats par programmatismu mūzikā.

Katra reālistiska mūzika ir saturīga, tā atspoguļo īstenību un pauž autora pasaules uzskatu, bet programmatisms ir īpatnējs, specifisks saturīguma izpausmes veids ar savām raksturīgām, tikai tam piemītošām iezīmēm. Neprogrammatiskas mūzikas pamatā ir kādas idejas, domas, jūtas vispārināts muzikāls atklāsmes veids. Programmatiska skaņdarba pamatā ir konkrēts saturs, sižets, notikums, cilvēka tēls u. tml., kas nes sevī kādu ideju, domu, jūtu sfēru, un šo konkrēto saturu komponists cenšas ietvert savā mūzikā. Savu nodomu viņš atklāj ar virsraksta vai programmas palīdzību. Tādā gadījumā mūzikai jāatbilst šim saturam un jāizsauc klausītājā saturam atbilstošas asociācijas.

b) Programmatiskās mūzikas tipi

Mūzikas zinātnes literatūrā pagaidām maz darbu, kas būtu veltīti programmatiskās mūzikas klasifikācijai vai vēsturiskam apskatam. Tomēr dažu padomju mūzikas zinātnieku darbos var atrast diezgan pārliecinošu programmatiskās mūzikas iedalījumu dažādos tipos, citiem vārdiem — klasifikāciju[1]. Vispilnīgāk šis jautājums izskaidrots V. Bobrovska nepublicētajā kandidāta disertācijā[2]. Viņš iedala programmatiskos skaņdarbus trijos tipos: 1) vispārināti nesižetiskajos; 2) vispārināti sižetiskajos un

[1] Sk. minētos M. Tarakanova un V. Vanslova darbus.

[2] «Sonātes forma krievu klasiskajā programmatiskajā mūzikā» (Maskavas Valsts konservatorijas bibliotēka, 1953).

3) secīgi sižetiskajos. Vispārināti nesižetiskie skaņdarbi attēlo kādu atsevišķu apkārtējās dzīves parādību (piemēram, P. Čaikovska «Trijjūgs»), nesižetisku literatūras darbu (piemēram, F. Lista «Petrarkas soneti») un dabas ainavu (E. Grīga «Rīts»).

Ļoti izplatīts ir vispārināti sižetiskais skaņdarbu tips, kura pamatā ir literāra (vai arī no dzīves ņemta) sižeta ideju un tēlu vispārināts atveidojums (P. Čaikovska simfoniskā uvertīra «Romeo un Džuljeta»). Daudz retāk sastopams trešais— secīgi sižetiskais tips, kur mūzika atveido literāra (vai arī no dzīves ņemta) sižeta pakāpenisku notikumu secību. (Piemēram, N. Rimska-Korsakova simfoniskā glezna «Sadko», M. Ipoļitova-Ivanova simfoniskā poēma «Mciri»[1]). Acīm redzot, nav nejaušība, ka secīgi sižetiskā tipa skaņdarbi sastopami samērā reti, jo mūzikai vairāk raksturīga sižeta vispārināta izpausme.

Programmatisko skaņdarbu iedalījums dažādos tipos nav formāls moments, jo dažāda tipa darbi pakļaujas dažādām likumsakarībām. Vispārināti nesižetiskie skaņdarbi ir tuvāki neprogrammatiskajai mūzikai. To mūzikas attīstība, struktūra, izteiksmes līdzekļi vairāk pakļaujas tīri muzikālai loģikai nekā programmas ietekmei. Pilnīgs pretstats tiem — secīgi sižetiskā tipa skaņdarbi, kas visvairāk atkarīgi no programmas, kuros vislielākā loma ir ilustratīvajiem momentiem un visbrīvāk var veidoties forma. Vispārināti sižetiskajos skaņdarbos vērojami abu tipu elementi: stingrāka pakļaušanās muzikālām likumsakarībām, tomēr samērā brīvs formas traktējums; vispārināta mūzikas izteiksmes līdzekļu izvēle, bet ar konkrētākiem tēliem, nekā tas ir neprogrammatiskajā mūzikā.

c) Programmatiska iecere un tās muzikālais atveidojums

Vai ir principiāla atšķirība starp muzikālo tēlainību programmatiskajā un neprogrammatiskajā mūzikā? Tā kā nav principiālas atšķirības starp šiem diviem mūzikas veidiem, nav arī principiālas atšķirības to izteiksmes sfērās. Tomēr zināma specifika programmatiskai mūzikai ir, un tātad jābūt arī atbilstošai specifikai izteiksmes līdzekļu izvēlē.

---

[1] Nereti sastopami arī tādi skaņdarbi, kuros apvienojas dažādu programmatisma tipu iezīmes.

Nepretendējot uz problēmas izsmeļošu noskaidrošanu, gribas to pamatīgāk aplūkot un kaut daļēji atbildēt uz jautājumu par programmatiskās mūzikas tēlu un izteiksmes līdzekļu īpatnībām.

Neatkarīgi no tā, vai darbs ir programmatisks vai neprogrammatisks, komponista rokās ir tikai tie līdzekļi, kurus var sniegt skaņu māksla. Nenodarbojoties ar elementāro mūzikas izteiksmes līdzekļu uzskaitīšanu un raksturojumu (skaņkārta, temps, reģistrs, tembrs u. tml.), var tikai minēt žanra elementus, tautas dziesmu citējumus un citus plaši pazīstamus paņēmienus. Tos izmanto visi komponisti neatkarīgi no tā, vai viņi raksta programmatisko vai neprogrammatisko mūziku. Tajā pašā laikā programmatiskā mūzika ar savu konkrēto, noteikto saturu prasa pēc iespējas konkrētāk uztveramu tēlainību — «sataustāmu», «saredzamu» muzikālo tēlu radīšanu. Tas nozīmē, ka no vispārpazīstamiem un visur lietojamiem paņēmieniem sevišķu nozīmi programmatiskajā mūzikā iegūst tie, kas palīdz radīt šo «taustāmību». Tāpēc dabiski, ka programmatiskā mūzikā ļoti liela nozīme ir žanra elementiem, kas piešķir mūzikas tēlam sevišķi spilgtu, konkrētu saturu, kā arī dažādiem izteēlojošiem paņēmieniem, kas rada gandrīz redzes sajūtu. Dažos gadījumos programma prasa arī vietas un laikmeta kolorītu; to ļoti uzskatāmi var panākt, citējot pazīstamas melodijas (tautas dziesmas, revolucionāras dziesmas).

Tā kā programmatiskā mūzika bieži tēlo vienu varoni (personu, cilvēku grupu vai pat lielu kolektīvu), kas pārvar dažādus šķēršļus, cīnās par kāda mērķa sasniegšanu u. tml., tad ļoti liela nozīme programmatiskā skaņdarba ieceres un satura atklāsmē var būt vadmotīvam vai vadmotīvu grupai, kas tiek transformēti atkarībā no skaņdarba idejiskās vai sižetiskās ieceres risinājuma.

Šādi mūzikas valodas elementi un paņēmieni sastopami arī neprogrammatiskajos skaņdarbos, tomēr tur tie var būt un var arī nebūt, turpretim programmatiskajā mūzikā tie sastopami gandrīz vienmēr vai nu visi reizē, vai atsevišķi, un, jo meistarīgāk tie izmantoti, jo skaidrāks klausītājam kļūst skaņdarbu saturs.[1]

Šo atzinumu pareizību var pierādīt, izsekojot dažādu stilu programmatiskās mūzikas izcilākajiem paraugiem no Bēthovena līdz mūsu dienām. Atcerēsimies kaut vai trompetes fanfaru —

---

[1] Simfoniskajā mūzikā šiem specifiskajiem programmatiskās mūzikas paņēmieniem jāpieskaita arī brīvāka instrumentācija, kas ar savām skaņu krāsām pasvītro tēla raksturu.

žanra elementu Bēthovena uvertīrā «Leonora», lielisku reālistisku iztēlojošu paņēmienu — negaisa tēlojumu vai žanra elementu — lendleru viņa «Pastorālajā simfonijā». Viens no spilgtākajiem piemēriem ir H. Berlioza «Fantastiskā simfonija», kurā tik meistarīgi izmantots vadmotīvs kā noteiktā tēla izteicējs un vadmotīva transformācija šā tēla jauna kvalitatīva satura radīšanai. Tikpat pārliecinoši šajā simfonijā izmantoti žanra elementi, kas tēlo konkrētu vidi— valsis, gana stabules melodija, maršs, zvanu skaņas. Pat citāts *Dies irae* kalpo tam pašam mērķim — simfonijas ieceres konkretizācijai.[1]

Ļoti skaidri var saskatīt šos paņēmienus Lista simfoniskajos darbos. Tieši vispazīstamākie no tiem, visdemokrātiskākie dod interesantu vielu šā jautājuma noskaidrošanai. «Prelīdēs», piemēram, plaši izmantoti gan žanra elementi (maršs, fanfaras, gana stabule), gan iztēlojošie (negaiss), gan plaši attīstīts vadmotīva transformācijas paņēmiens.[2]

Monteki un Kapuleti naids P. Čaikovska uvertīrā «Romeo un Džuljeta» attēlots vispārināti iztēlojoši, Romeo un Džuljetas mīlas tēmā ar neparastu smalkumu un apgarotību izmantots žanra elements — šūpļa dziesma, kas vienmēr pauž dziļu maigumu[3]. Turklāt ģeniāli transformētā mīlas tēma kodā skan kā traģisks sēru maršs — vēl viens apliecinājums tam, cik bagātas satura atklāsmes iespējas slēpj sevī šis paņēmiens.[4]

Padomju komponistu programmatiskajā mūzikā lietoti tie

---

[1] Minētie paņēmieni — žanriskie vai iztēlojošie elementi, citāti un vadmotīvi — nevar paši par sevi radīt skaņdarbu, tie ir tikai atsevišķi elementi, kam ir liela, dažreiz pat noteicoša nozīme programmatiskās ieceres atklāsmē. Tie paši paņēmieni sastopami arī neprogrammatiskajā mūzikā, un viss atkarīgs no to īpatsvara, proporcijām, blakus nostatījuma, attīstības, bet nav šaubu, — jo konkrētāks ir mūzikas materiāls, jo skaidrāks, vienreizīgāks ir mūzikas tēls.

[2] Nevis nejauši, bet pilnīgi likumsakarīgi monotematisma princips izveidojies tieši programmatisma aktīvas attīstības periodā. Vadmotīvs — muzikāls «simbols», muzikāls «portrets» iegūst konkrētus vaibstus, taustāmu saturu un ar savām transformācijām vai atkārtojumiem palīdz autoram atsegt klausītājiem skaņdarba idejisko un dažreiz arī sižetisko attīstību.

[3] Šeit runāts par mīlas tēmas viduspos mu.

[4] Vadmotīvu un citu intonatīvo sakaru plaša izmantošana neprogrammatiskajā instrumentālajā, galvenokārt simfoniskajā mūzikā 19. gs. beigās un 20. gs. nepārprotami liecina par programmatiskās mūzikas ietekmi uz visiem citiem žanriem (P. Čaikovska IV un V simfonija, C. Franka simfonija, A. Glazunova IV un VII simfonija; A. Taņejeva simfonija *do* minorā, G. Mālera simfonijas, D. Šostakoviča simfonijas u. c.).

paši paņēmieni, bet nāk klāt vairāki jauni mūzikas izteiksmes līdzekļi, pirmkārt — žanra elementi, kas izauguši padomju īstenībā — revolucionārā un masu dziesma, pionieru maršs, pionieru fanfaras u. tml.

Viens no zīmīgākajiem padomju simfoniskās mūzikas paraugiem — D. Šostakoviča Vienpadsmitā simfonija to spilgti apliecina. Tajā sastopam vispārināti iztēlojošus momentus (Pils laukuma stinguma noskaņas tēlojums, satrauktās tautas gājiena aina), žanra elementus, kas šeit vairākkārt saplūst ar revolucionāru dziesmu citātiem (I, III, IV daļā), un vadmotīvus, kas iet cauri visai simfonijai.

d) Formas un dramaturģijas jautājumi

Plaši pazīstams fakts ir programmas iedarbība uz mūzikas formu (gan vārda šaurā nozīmē—«forma-struktūra», gan plašā— «forma-process»). Protams, te nav domāta programmatiskās mūzikas «prioritāte» šajā ziņā, nemaz nerunājot par nesatricināmo formas un satura dialektisko vienotību ar satura primātu arī neprogrammatiskajā mūzikā (piemēram, L. Bēthovena klavieru sonātēs). Un tomēr — noteiktas programmas esamība vienmēr stimulē formas brīvāku traktējumu. Tā jau Bēthovena III simfonijā skan sēru maršs — pilnīgi jauna parādība simfonijas cikla struktūrā — lai parādītu sižetisku līniju — varoņa bojā eju. «Pastorālo» Bēthovens papildina ar viņam vajadzīgo daļu — negaisa ainu, pārvēršot simfoniju par piecdaļīgu ciklu.

Programmatiskā iecere izsauca sonātes formas jaunu traktējumu Berlioza «Fantastiskās simfonijas» I daļā vai Glinkas uvertīrā operai «Ruslans un Ludmila».

Tā formas brīvāku traktējumu vispirms izraisīja programma, bet tas attaisnojams tikai tad, ja to diktē saturs, sižeta vai idejiskas ieceres loģisks risinājums.

Skaņdarbam jābūt apveltītam ar specifiskām mākslas darba īpašībām, t. i., tam jāpakļaujas zināmām likumsakarībām, proporcijām, attīstības principiem, kas atkarīgi no tīri muzikāliem pamatiem, tajā pašā laikā vadoties no programmas. Kā apvienot šīs divas tendences? Kā organiski saliedēt programmas prasības ar muzikālās loģikas prasībām? Te slēpjas, acīm redzot, viena no vislielākajām programmatiskās mūzikas radīšanas grūtībām. Ne vienmēr šī sintēze padodas autoram. Dažreiz dominē mūzikas prasības un ēnā paliek programma, dažreiz otrādi — pārsvarā programmas noteikumi, bet mūzika paliek ēnā.

Lai izvairītos no šādas disproporcijas, nepieciešams ļoti rūpīgi pārdomāts skaņdarba dramaturģiskais plāns.

Veidojot skaņdarba dramaturģisko pamatu un no tā atkarīgo formu, ļoti svarīgi ievērot proporcijas, jābūt mēra sajūtai. Nepieciešama prasība ievērot uztveres specifiskās spējas, cilvēka psihes iespēju atsaukties uz mūzikas iedarbību. Šajā ziņā visbiežāk novērojamas divējāda veida kļūmes: 1) skaņdarba pārblīvēšana ar kontrastiem, pārāk liels kāpinājumu un kulmināciju skaits. Šie paņēmieni nogurdina, šķietamā tēlu daudzveidība noved pie «kontrastu un kulmināciju monotonijas»; 2) kontrastu trūkums, pārāk liela tēlu līdzība, kas rada vienmuļību, un tā savukārt nogurdina klausītāju, jo vienveidībā zūd spēja uztvert kaut kādu domas risinājumu.

No šīm bīstamajām parādībām, no šo muzikālo formu «Scillas un Haribdas» var glābt vienīgi stingri pārdomāta idejiskā koncepcija un tai atbilstoša muzikālā dramaturģija.

LATVIEŠU PADOMJU PROGRAMMATISKĀS SIMFONISKĀS MŪZIKAS PĀRSKATS

Latviešu padomju simfoniskajā programmatiskajā mūzikā reprezentēti visi tās raksturīgākie tipi. Programmatisko darbu vairums pieskaitāms vispārināti sižetiskajam tipam.

Šis tips sastopams dažādos žanros. Visas mūsu programmatiskās simfonijas ir vispārināti sižetiskas, tādas ir arī lielākā daļa simfonisko poēmu un svītu. Vairākos no šiem darbiem sastopamas arī konkrēti sižetiskas epizodes ar secīga sižetiskuma vaibstiem. Vispārināti nesižetiskais programmatisms sastopams vispirms uvertīrās ar vispārinātu norādījumu par programmu («svētku»), dažās poēmās, kur nav sižetiskuma iezīmes, piemēram, Ā. Skultes «Horeogrāfiskajā poēmā», arī dažās svītās, kur atsevišķu daļu nosaukumi norāda uz kādu nesižetisku ainu, piemēram, V. Kaminska svītā «Vasara Latvijā».

Šajā rakstā nav aplūkotas svītas, kas veidotas no lugām vai kinofilmām rakstītas mūzikas, jo tās radušās nevis kā patstāvīga programmatiskā mūzika, bet kā pilnīgi cits žanrs.

Neapstāšos tuvāk arī pie svītām, kas radītas no tautas dziesmām, un uvertīrām, jo arī tajās var runāt tikai par tīri muzikālām likumsakarībām. Šī raksta mērķis ir izsekot īstā programmatisma specifikai tīri instrumentālā mūzikā.

Darbu apskats nav pakļauts kādai noteiktai shēmai, bet katrā atsevišķā gadījumā uzmanība tiek veltīta dažādām problēmām, kas attiecīgajā darbā šķiet sevišķi nozīmīgas.

a) Programmatiskās simfonijas

Piecas instrumentālās programmatiskās simfonijas, kas radušās Padomju Latvijā (līdz 1964. g.), ir dažādas pēc sava satura, bet visām ir viena kopīga īpašība: tās visas veltītas lielām, sabiedriski nozīmīgām, galvenokārt — laikmetīgām tēmām. Dažāda ir šo simfoniju struktūra[1], dažāda mūzikas valoda, dažādi programmatisma atveidojuma principi, un tas visskaidrāk liecina par programmatiskās mūzikas neierobežotajām iespējām. Lai tuvāk iepazītos ar šiem darbiem, aplūkosim tos atsevišķi.

V. Utkina Otrā simfonija radīta latviešu padomju simfoniskās mūzikas rītausmā. Latviešu padomju programmatiskās simfonijas vēsture sākās Lielā Tēvijas kara bargajos gados, kad jaunā latviešu padomju republika viena no pirmajām nokļuva fašistisko iebrucēju jūgā un bija okupēta līdz 1944. gadam. Padomju tautas domas un jūtas, cīņas spars un ticība uzvarai caurstrāvoja visu padomju komponistu daiļradi. Šajos gados radās arī V. Utkina Otrā simfonija (*si♭* minorā), kurā komponists apdziedājis krievu tautas varonību un dzimtenes mīlestību. Katrai simfonijas daļai autors devis epigrāfu, kas atklāj skaņdarba ideju. Pirmās daļas epigrāfā — «Сила сильная, воля вольная, слава славная, Русь могучая!»[2] saklausāms Borodina un Glazunova episki diženo skaņdarbu gars. Tāda ir arī simfonijas mūzikas valoda un tēli.

Ticība krievu tautas spēkam un neúzvaramībai caurauž visu simfoniju. Otrās daļas saturu komponists izteicis vārdos «Чредой суровые проходят времена»[3]. Kā himna tautai un dzimtenei skan simfonijas fināla (trešās daļas) epigrāfs — «Поднялась на брань сила сильная, отстоять всей земли волю вольную, погреметь, как и встарь славой славною»[4].

---

[1] Divas no tām — J. Ivanova Sestā un Ā. Skultes Pirmā — ir četrdaļīgas, viena — V. Utkina Otrā — trisdaļīga, viena — A. Grīnupa Piektā — sešdaļīga un viena — Ā. Skultes Trešā — viendaļīga.

[2] Tulkojumā — «Spēks tu spēcīgais, brīvība brīvā, slava slavenā, Krievzeme varenā!» — šis epigrāfs zaudē savu specifisko skanējumu, seno biļinu raksturu.

[3] «Rit savā gaitā bargais laiks.»

[4] «Pacēlās cīņai spēks spēcīgais, lai nosargātu zemes brīvību brīvo, lai dimdētu kā senāk slava slavenā.»

Savas ieceres atveidojumam komponists izvēlējies episka rakstura mūziku. Visa cikla pamatā ir viena, dažādi transformēta melodiska intonācija. Šī intonācija atvasināta no krievu tautas dziesmas «Zvanīja zvani» melodijas. Programmatisma ziņā šī simfonija pieder pie vispārināti nesižetiskajiem darbiem.

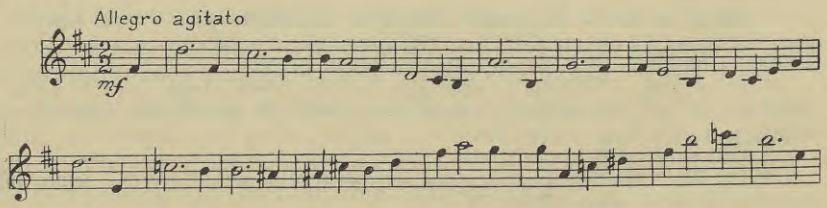
Īsti programmatiskas gan pēc nosaukuma un autora paskaidrojumiem, gan pēc muzikālās tēlainības ir Ā. Skultes simfonijas.

Savā Pirmajā simfonijā (1951—1954), kas veltīta cīņai par mieru, Ā. Skulte risinājis ļoti sarežģītu uzdevumu. Tēmas sarežģītība sakņojas tās dziļi vispārinātajā idejiskajā saturā un viegli iespējamā šī satura trafarētā risinājumā, kad «gaisma cīnās pret tumsu», «labais pret ļauno», «pozitīvais pret negatīvo». Autoram izdevies no šīm briesmām izvairīties un radīt skaņdarbu, kas nepārprotami, bez liekām naturālistiskām ilustrācijām saistīts ar programmu, paceļoties īsta vispārinājuma līmenī.

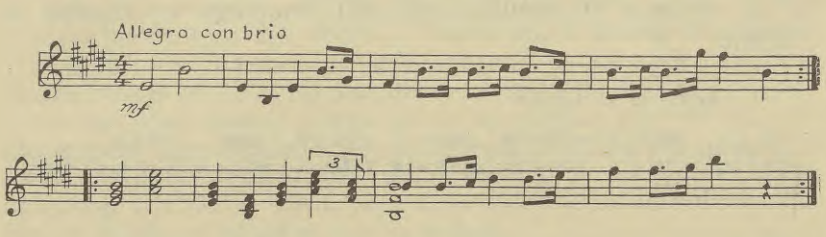
Komponista nodoms bijis radīt plašu skaņdarbu, kura saturs aptvertu neseno pagātni, tagadni un nākotnes perspektīvas. Autora paskaidrojumā dots konkrēts priekšstats par simfonijas ieceri un katras daļas saturu. Pirmajā daļā tēlota miera piekritēju cīņa pret kara kurinātājiem un ticība miera uzvarai. Otrajā daļā ir liriskas pārdomas par dzimteni, trešajā — celtniecības un darba prieks un finālā cilvēces mierīgā dzīve, kara draudu parādīšanās un miera cīnītāju spēku parāde, kas pārvēršas par uzvarētāju triumfa gājienu.

Simfonijas muzikālie tēli izteiksmīgi, reljefi, tie pārliecinoši atklāj simfonijas idejisko ieceri. Tematismā skaidri vērojama programmatiskās mūzikas specifika, uz kuru tika aizrādīts iepriekšējā nodaļā. Šai specifikai veltīts sekojošais apskats.

Simfonijā jo bagāti izmantoti žanriskie elementi. No tiem visplašāk attīstīts maršs, kas saistīts ar masu cīņas, enerģijas, gribas spēka atveidojumu mūzikā. Pirmais spilgtākais marša izmantošanas moments — galvenās partijas otrā tēma, kas nes sevī tautas pretošanās, gribas, cīņas gatavības tēlu.



Žanriskā elementa izmantošana konkrēta tēla radīšanai sevišķi uzskatāmi redzama otrās daļas otrajā tēmā. Pēc autora paskaidrojuma šajā daļā attēlots rosmes pilns darbs, kad «palīgā steidzas dzīvespriecīgā jaunā paaudze». Un tieši «jaunās paaudzes» notēlojumam autors izmanto dzīvespriecīgo, gaišo maršu.



Maršam ir ļoti daudz paveidu, un katrs no tiem saistās ar konkrētām asociācijām. Pirmās daļas maršveida tēma ir dramatisma pilna, sasprindzināta; pilnīgs pretstats tai ir otrās daļas bezrūpīgais, gaišais, gandrīz graciozais maršs.

Žanriskajiem elementiem ir būtiska dramaturģiska funkcija arī simfonijas finālā. Tā pirmajā pusē («Dzīve pilnā sparā iet uz priekšu, cilvēks strādā un bauda laimi») attīstās divas dzīvespriecīgas tēmas, no kurām pirmajai ir idejas, bet otrajai — svētku marša raksturs. Tās abas palīdz radīt gaišas, prieka pilnas dzīves ainas.

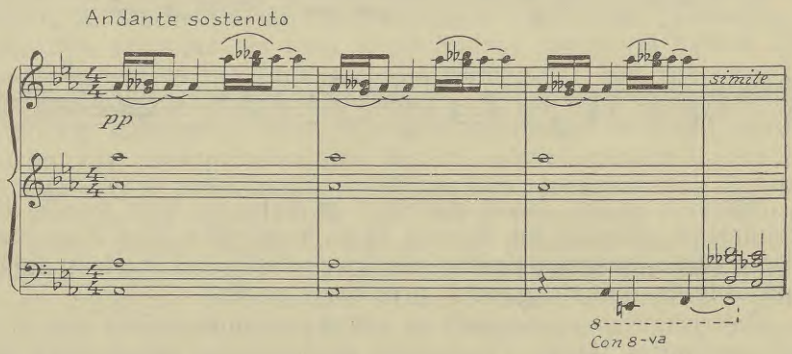
Vēlreiz komponists pievēršas žanriskumam fināla beigās, kur viņa uzdevums — rādīt tautu, kas cīnās pret karu. Šeit vislabāk piemērotas masu dziesmas intonācijas. Melodija raksturā tuva miera cīnītāju dziesmām, kas padomju mūzikā simfonijas radīšanas laikā bija ļoti izplatītas.

Pārliecinoši simfonijā izmantoti arī izteēlojošie paņēmieni.

«Nakts. Dabas neaptveramā klusumā jūtami kara draudi» — šiem pirmajiem programmas vārdiem atbilst mūzikas pirmās taktis. Kā parādīt mūzikā nakti, klusumu? — Šie jēdzieni, kas šķiet tāli «skanošiem» mūzikas tēliem, tomēr plaši pazīstami. Atcerēsimies kaut vai Dž. Verdi «Aīdas» ceturtā cēliena ievadu— ģeniālo nakts ainavu Nīlas krastā; A. Borodina skaņu gleznas «Vidusāzijā» pirmās taktis, kas attēlo sakarsušo gaisu, D. Šostakoviča Vienpadsmitās simfonijas sākumu, kas atveido Pils laukumu stindzinoši saltā naktī, kā arī daudz citu līdzīgu

piemēru. Visbiežāk šādu muzikālo ainavu tēlus rada gari stieptas skaņas augstajā tesitūrā *pianissimo*, caurspīdīgos tembros.

Analoģiskus asociatīvās «iztēlošanas» paņēmienus lieto arī Ā. Skulte: maigais caurspīdīgais *la♭* no pirmās līdz ceturtajai oktāvai skan sevišķi izteiksmīgi, pateicoties jauktam tembram, kurā apvienoti vijoļu un altu flažoleti, čelesta, arfa, ksilofona tremolo, triangolo, surdinētais mežrags un flautas ar obojām.



Šis neparasti maigais skanējums ilgst tikai divas taktis, bet *Andante sostenuto* tempā tā pilnīgi pietiek, lai radītu vajadzīgo «dabas neaptveramā klusuma» asociāciju.

Tajā pašā laikā mūzikā neskaidri sajūtams kaut kas netverami nemierīgs, satraucošs. Šo sajūtu rada īslaicīgi skanošā pamazinātā terca (flautās un obojā) ar tās asi sasprindzināto tieksmi uz centrālo skaņu *la♭*. Un jau trešajā taktī uz šī «skanošā klusuma» fona parādās dobji draudošas basa skaņas (kontrabasi, čelli, arfa, klarnete), intonējot īsu motīvu, kas sākas ar pamazināto kvartu.

Nav un nevar būt tādu muzikālu paņēmienu, kas varētu radīt konkrētu kara draudu tēlu. Bet autora paskaidrojums sagatavo klausītāja uztveri attiecīgā virzienā, un īsais, raksturīgais basu motīvs izraisa vajadzīgo — apslēpta drauda sajūtu.

Simfonijas pirmās taktis uzreiz saista klausītāja uzmanību. Ar vienkāršiem, bet pārliecinošiem līdzekļiem radīts atmiņā paliekošs, individuāli zīmīgs tēls, kas ar muzikāli iztēlojošiem līdzekļiem izsaka autora domu.

Iztēlojošu momentu simfonijā visumā maz, tomēr tie sasto-

pami vēl dažās vietās, piemēram, fināla otrajā pusē. «Un cīņai par mieru ceļas tautas. Tūkstošiem pievienojas tūkstoši, miljoniem — miljoni. Miers uzvarēs karu!» Te izmantots ļoti vienkāršs skanīguma pieauguma paņēmiens, kas rada pilnīgi reālu, gandrīz redzes asociāciju. Tikko jaušami, *piano pianissimo,* uz mazo bundziņu nepārtrauktā marša ritma fona ieskanas masu dziesmas melodija (flauta, mežrags, klavieres, čells). Pakāpeniski pievienojas citi orķestra instrumenti, pieaug skanējuma spēks, un mēs jūtam — nē, mēs redzam! — ka arvien lielākas tautas masas pievienojas šim miera cīnītāju gājienam.

Komponists nemeklē kaut kādus neparastus paņēmienus, nemeklē nebijušus efektus. Sen pazīstamo līdzekļu arsenālā viņš atrod ļoti pārliecinošas krāsas, kas savienojumā ar jauno, masu dziesmas intonāciju sfēru, rada tieši to mūzikas tēlu dinamiku, kas vislabāk atbilst programmas iecerei.

Beidzot pievērsīsimies v a d m o t ī v i e m un citiem intonatīviem sakariem un to nozīmei simfonijā.

Vadmotīva transformācija, kurai ir liela idejiska nozīme, sastopama jau simfonijas pirmajā daļā. Tā skar galvenās partijas otro tēmu, kas pauž gribas spēku un tautas protestu pret karu. Ekspozīcijā tā skan bargi un sasprindzināti, to caurauž draudošā kara tēma (mežragu trioļu kontrapunktiskā melodija). Bet autora paskaidrojumā pirmajai daļai teikts: «Lielajā cīņā uzvar miera spēki. Dzīve uzvar nāvi un sāpju kliedzieni pārvēršas par uzvaras himnu.» Izejot no šiem vārdiem, transformējas aplūkojamā tēma, reprīzē pārvēršoties par «uzvaras himnu». Mainās ne tikai temps (*Andante espressivo* skan *Allegro agitato* vietā), skaņkārta (*Mi* mažors — *si* minora vietā), instrumentācija un faktūra, bet arī tēmas melodiskā attīstība, kas šeit iegūst kāpjošu virzību. Šīs tēmas pārveidošana ir viens no paņēmieniem, kas atklāj simfonijas ieceri jau pirmajā daļā. Pilnīgi loģiska ir arī pārveidotās tēmas parādīšanās (mažora variantā) fināla kodā, kur tā savijas ar simfoniju noslēdzošu uzvaras himnu.

Spilgts simfonijas vadmotīvu dramaturģijas piemērs ir fināla himniskā uzvaras marša tēmas attīstība, kas iet cauri visai simfonijai. Pirmo reizi tā parādās pirmās daļas kodā *Andante funebre* epizodē, kur tā rada skumja sēru gājiena tēlu. Un tieši no visas tautas sērām dzimst arī visas tautas protesta un sašutuma jūtas. Simfonijas otrajā daļā šī tēma pārveidojas par lirisku dziesmu, simbolizējot gaišu piemiņu kritušajiem. Bet visbūtiskāko transformāciju tā iegūst simfonijas finālā, pārvēršoties par miera cīnītāju gājiena galveno melodiju.

Aplūkotie paņēmieni pierāda, ka Ā. Skultes Pirmā simfonija nepārprotami pieskaitāma tiem programmatiskajiem darbiem, kuru atveidojums mūzikas tēlos atbilst iecerei.

Bet simfonijai ir arī nepilnības, kas saistītas ar struktūru. Pirmajā daļā ietverts pārāk daudz satura, ieskaitot pat idejisko atrisinājumu («Dzīve uzvar nāvi, un sāpju kliedzieni pārvēršas par uzvaras himnu»). Otrkārt, pirmās daļas mūzikas nepārtrauktā emocionālā piesātinātība, katras tēmas ilgstoša attīstība, kas ved pie sasprindzinātām kulminācijām, prasa no klausītāja tādu «pārdzīvojuma» spēku, ka sekojošajām daļām tas spēj veltīt daudz mazāk uzmanības. Lai saglabātu uztveres spēju līmeni, nepieciešama vēl spilgtāka, vēl aizraujošāka mūzika, bet pēc muzikālā satura spilgtuma un nozīmīguma pirmā daļa pārspēj nākošās. Zināmā mērā tas tiek kompensēts ar mūzikas pārslēgšanu citā tēlu sfērā. Dramatisku konfliktu pilno, stipri sasprindzināto pirmo daļu nomaina žanriska otrā daļa, liriski kontemplatīva trešā daļa un svētku rakstura fināls, bet arī šeit autoram draud zināmas briesmas: marša elementu pārpilnība (pa divām maršveidīgām tēmām otrajā daļā un finālā) rada tēlu vienveidību.

Tādējādi Ā. Skultes Pirmajā simfonijā savijas veiksme ar zināmām kļūmēm. Tomēr latviešu padomju programmatiskās mūzikas vēsturē tai ir nozīmīga vieta. Tas ir viens no pirmajiem dziļi idejiska, laikmetīga satura simfoniskajiem skaņdarbiem un pirmais simfoniskais darbs, kurā autors attēlojis padomju cilvēka tiekšanos pēc miera un kaislo aicinājumu cilvēcei — cīnīties par to.

Pagājuši gandrīz desmit gadi, kamēr Ā. Skulte no jauna pievērsies tīri instrumentālam programmatismam un radījis savu Trešo («Kosmisko») simfoniju. Simfonijai nav detalizētas programmas, bet autors iepazīstināja ar savu nodomu televīzijas skatītājus 1963. gada decembrī, kad atskaņoja arī fragmentus no Trešās simfonijas. Viņš pastāstīja, ka no jaunības viņu vilinājušas zvaigšņu tāles, kuras viņš sapņojis attēlot mūzikā. Šis sapnis tomēr tika realizēts tikai tad, kad padomju zinātnieku un kosmonautu varoņdarbs kļuva par spēcīgu daiļrades impulsu. Komponists nav iecerējis sižetisku programmatisku skaņdarbu, bet savā simfonijā gribējis attēlot vispirms cilvēka domu, kura tiecas atklāt kosmosa noslēpumu, tad šīs tieksmes īstenošanu, cilvēka izjūtas kosmosā, kosmonauta atgriešanos uz dzimto Zemi, varoņa sagaidīšanu, visas tautas prieku.

Tāda ir simfonijas vispārinātā iecere, kuras centrā, kā to

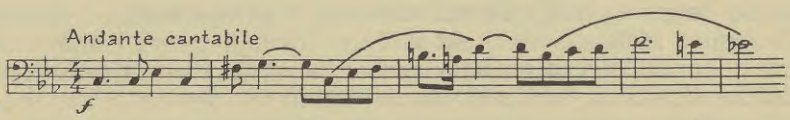
liecina autora paskaidrojums, nevis lidojuma ilustratīvs zīmējums vai kosmiskā izplatījuma nosacīti fantastiska aina, bet cilvēks — cilvēks domātājs, cilvēks — kosmosa varonīgais iekarotājs.

Šis nodoms skaidri izpaužas mūzikā, kurā valda filozofiski, liriski vai darbīgi tēli, bet iztēlojošiem momentiem, kas domāti kosmosa ainavu radīšanai, ir vismazākā loma.

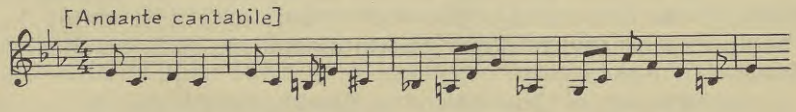
Ā. Skultes Trešā simfonija ir viendaļīga, bet tās struktūrā nepārprotami manāmas cikliskuma iezīmes. Šī nosacītā cikla atsevišķas daļas it kā atklāj mūzikā kosmosa apgūšanas atsevišķus etapus, sākot ar pirmās domas rašanos, beidzot ar kosmonauta triumfējošo atgriešanos no kosmosa.

Muzikālo tēlu sfēra šeit ļoti daudzveidīga, kaut gan simfonijas pamatā ir neliela tēmu grupa. Pamata materiāls izklāstīts sākumā. Pašās pirmajās taktīs skan tēma, kuru var nosaukt par domas meklētājas tēmu (simfonijas risinājumā tā būtiski pārveidotā skanējumā parādās vairākkārt, iezīmējot domas uzvaru, mērķa sasniegšanu; skat. piemēru 190. lpp.).

Jau astotajā taktī iesākas jauna tēma, kurai ir jo svarīga loma tālākajā attīstībā. Nosauksim to par gribas tēmu.



Pēc dažām taktīm to savukārt nomaina tai radniecīga, tomēr nepārprotami jauna tēma, kuru var apzīmēt par aktīvās darbības tēmu[1].



[1] Šo tēmu raksturs lēnā tempa dēļ neatklājas uzreiz, bet visa tālākā attīstība pierāda, ka tās ir cilvēka gribas un darbības paudējas.

Tēmu apzīmējumi izsauc asociācijas ar Skrjabina mūzikas raksturīgajiem tēliem, bet kvalitatīva starpība ir tā, ka Skrjabina «gribas», «tieksmes» u. tml. tēmas saistītas ar dažādām cilvēka gara attīstības pakāpēm, turpretim šeit tām ir pilnīgi reāls saturs, saistīts ar cilvēka reālo darbību un konkrētu mērķi.

Nevienā no šīm tēmām nav konkrētu sižetisku elementu, visas tās pauž vispārinātas idejas, tāpēc pilnīgi dabiski, ka šeit nevar izmantot žanriskos vai iztēlojošos momentus. Visi šie tēli tiek radīti ar tādiem mūzikas izteiksmes līdzekļiem, kas izsauc noteiktas psiholoģiskas asociācijas.

Domas meklētājas tēma ir pasvītroti nenoturīga. Pamata tonalitāte — *do* minors, tā pirmās taktis — pirmsikts uz dominantes ērģeļpunkta ar pasvītrotu dominantes harmoniju (D_9). Tēmas tipiskā pazīme — īss divbalsīgs motīvs ar raksturīgu balsu pretkustību. Tai ir jautājuma raksturs. Kā atbilde rodas gribas tēma ar savu pilnīgi jauno intonatīvi ritmisko un harmonisko struktūru. Kāpjošā, tonāli skaidrā un noturīgā melodija rada iekšēja spēka pilnu muzikālu tēlu.

Pēc rakstura cilvēka gribas tēmai tuva aktīvās darbības tēma, kas apvieno sevī abu iepriekšējo tēmu iezīmes: gribas tēmas tonālo stabilitāti, kāpjošo tendenci, raksturīgos ritma elementus un tajā pašā laikā domas meklētājas tēmas melodijas tipisko sašķelšanos divās līnijās, kas šeit notiek slēptās polifonijas veidā.

Šie asociatīvie tēli dod materiālu tālākai mūzikas attīstībai, vispirms simfonijas posmam, kuru nosacīti var nosaukt par cikla pirmo daļu *(Agitato)*. Pirmā fāze šeit ir gribas tēmas attīstība. Tā iegūst iekšēju spēku, aktivizējas. Straujā tempā tēma skan *fa*♯ minorā klavieru un basklarnetes tembrā. Viens tēmas izvedums seko otram, ikreiz citā tonāli intonatīvā variantā, kas rada ļoti straujas attīstības iespaidu. Jau šīs pirmās attīstības fāzes beigās domas meklētājas tēma skan svinīgi, tā ir kā uzvaras priekšnojauta. Tāpat kā ievadā, gribas tēmas attīstību tieši turpina darbības tēma, kas izveidota brīva fugato veidā — tēla dinamika te sasniegta ar tonālās un harmoniskās attīstības palīdzību: ja sākumā dominēja stabila tonalitāte — *do* minors, tad tālākajā mūzikas risinājumā notiek strauja tonalitātu maiņa, kuras dinamiku pasvītro nepārtraukta disonējošu saskaņu saasināšanās.

Darbības tēmas attīstībā rodas pirmā spilgtā kulminācija, kur *Mi* mažorā skan pārveidota triumfējošā domas tēma, apvienota ar svinīga marša skaņām. Tomēr arī šeit tā vēl nav mērķa sasniegšana, bet tikai priekšnojauta. Kulminācija ir īsa, tai seko mierīgu pārdomu epizode, kur pakāpeniski izkristalizējas *Do* mažora kontūras, ar kuru arī beidzas simfonijas pirmais posms, mērķa sasniegšanas pirmā pakāpe.

Sekojošais posms, kas vienlaicīgi ir sonātes formas izstrādā-

jums un visa cikla *Skerco,* sākas *Do* mažorā *Vivo.* Vispirms dinamiskajā fūgā attīstās aktīvās darbības tēma, un tās visaugstākā kāpinājuma brīdī iestājas gribas tēma grandiozā skanējumā orķestra *tutti* fonā. Te autors dod «darbības veikšanas» ainu — spēcīgā kulminācija simbolizē kosmosa sasniegšanu, bet sekojošā grandiozā, taču statiskā epizode (lidiskais *Mi* mažors) it kā pauž cilvēka pārsteigumu, ieraugot kosmosa tāles.

Tomēr sastingumu drīz nomaina sajūsma. Sākas cikla lēnā daļa, *Largo Mi* mažorā. Krasi izmainās tematisms, orķestra krāsas, attīstības paņēmieni. Darbību nomaina miers, cilvēks vēro kosmosu.

Šajā posmā sastopami iztēlojošie un arī ilustratīvie elementi, kas dažreiz kļūst par pašmērķi kosmosa tēmai veltītajos skaņdarbos, bet Ā. Skultes simfonijā izmantoti ļoti piesardzīgi. Īsā ilustratīvā epizode tēlo zvaigžņu tāles. *Mi* mažora tonikas ērģeļpunkta fonā (čelli, kontrabasi, timpāni) klavierēs un arfā zaigo krāšņas mažora akordu ķēdes, kurās valda mazo tercu un tritonu attiecības (*mi, sol, si♭, si, fa, si* utt.).

Ilustratīvā skanējuma sfēru ātri nomaina maiga lirika, kas caurstrāvo lēno daļu un piešķir tai īstu jūtu siltumu. Mierīgie ritmi, plašā melodika, mežragi *pianissimo,* kas savā samtainajā tembrā intonē īsu raksturīgu melodiju paralēlās kvintās — visi šie paņēmieni, kuriem laiku pa laikam pievienojas zaigojošie «zvaigžņu akordi», rada savdabīgu simfonijas posmu.

Nākošā epizode — *Presto* — izpilda cikla fināla funkcijas. Šeit līdzās jaunai, svētku marša rakstura tēmai plaši attīstās melodija, kas pirmo reizi skanēja triumfējošās domas kulminācijas momentā — svinīga marša tēma. Šī mūzika veido svētku skatu, kurā organiski apvienojas prieks un svinīgums — taisni tās jūtas, kas tik raksturīgas padomju kosmonautu sagaidīšanas dienās.

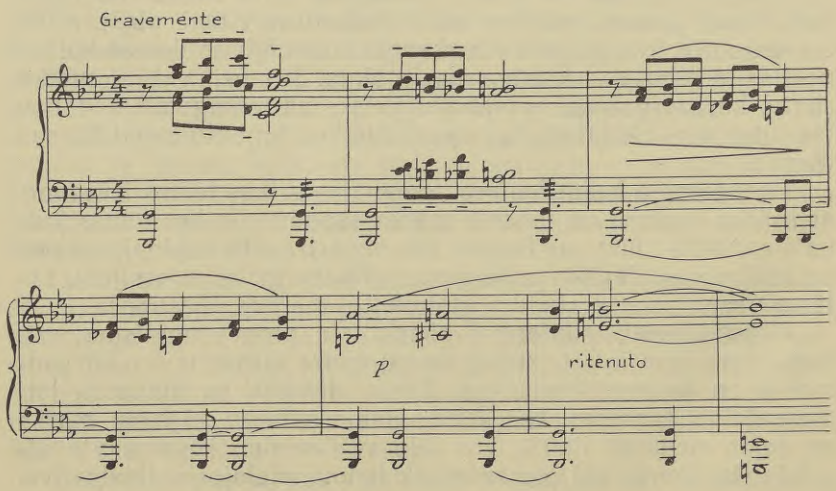
Grandiozajā kodā *Fastoso* apvienojas gribas tēmas izvedums ar svētku fanfaru un triumfa marša skaņām. Gribas tēmas jaunais variants kļūst par fugato, kas nepārtrauktā kāpinājumā ved uz simfonijas idejisko noslēgumu: cilvēka griba uzvarējusi, tās tēma vareni izskan skaidrā stabilā *Do* mažorā *(Festivo).*

«Kosmiskajai» simfonijai piemīt īsta programmatisma iezīmes, starp tām ir arī iztēlojošie un žanra elementi, kā arī vadmotīvi un to transformācijas. Žanra elementi te izmantoti ļoti piesardzīgi: fanfaras, kas atklāj fināla svinīgo gājienu; marša un dejas elementi finālā, kas tēlo svētku ainu kosmonauta atgriešanās dienā. Vēl piesardzīgāk lietoti iztēlojošie, ilustratīvie

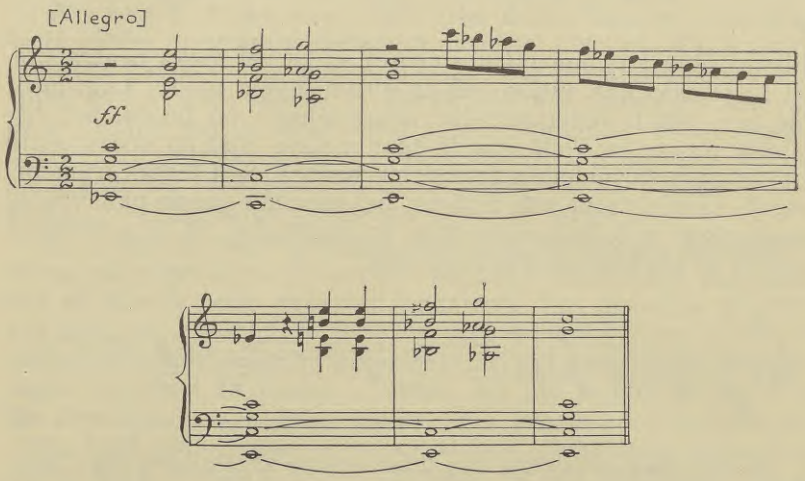
elementi — tikai arfas un klavieru caurspīdīgie akordi, kas it kā atveido zvaigžņotās tāles.

Toties plaši izmantoti vadmotīvi un to transformācijas, kas dod atslēgu simfonijas satura atšifrēšanai. Jau minēti pašas pirmās tēmas («domas meklētājas») vairākkārtējie «pārrāvumi». Šīs tēmas transformācijas ir autora nepārprotama veiksme, jo katrs jauns tās izvedums veido it kā jaunu pakāpi uzstādītā mērķa sasniegšanā. Lūk, simfonijas pirmās taktis, kur tēma skan kā neatlaidīgs jautājums. Harmonijas spilgti izteiktā dominantes funkcija — tikai viens no izteiksmes līdzekļiem, kas piešķir mūzikai jautājuma raksturu. Pirmo divu taktu melodijas atbalsta punkti *fa* un *si* izveido tritonu. Tālākās taktis ir pirmās intonācijas neatlaidīgs atkārtojums, kas ved uz asi nenoturīgu virsotni *si*♮, tā no jauna pasvītrojot tritonu no melodijas zemākās skaņas *fa*. *Si*♮ sasniegšanas momentā melodijā bass, kas līdz tam veidoja nepārtrauktu dominantes ērģeļpunktu, pēkšņi aiziet uz *mi*♮, radot jaunu harmoniju — III augsto pakāpi, kas arī ir spilgti nenoturīga. Viss šajā mūzikā pasvītro tās jautājuma raksturu.

Bet šī pati tēma parādās *Agitato* gribas tēmas aktīvās attīstības laikā trompetu un mežragu skanīgajās balsīs, *do* minora tonikas harmonijas fonā, pēdējās skaņās saplūstot ar to. Nav



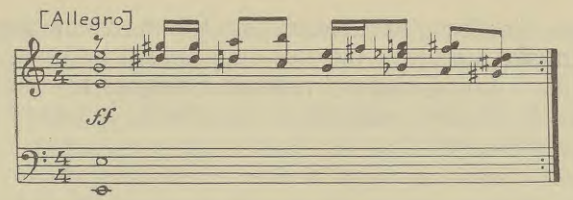
vairs tritonu kontūru, bet tēmas atkārtojums vienā augstumā ar nelielu ritmisku variantu jau nes sevī apstiprinājuma elementu. Vēl spilgtāk šī jaunā tēmas kvalitāte izpaužas nākošajās taktīs, kur tā skan *Si* mažora saliktās tonikas fonā. Jau ar šo parādīšanos ievada tēma pauž domas uzvaru.



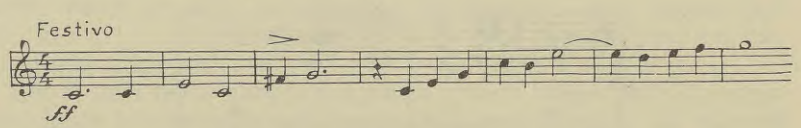
Tālāk tēma parādās kāpinājuma kulminācijā pēc gribas un darbības tēmu plašas attīstības, kur domas tēmas dejiskais svētku skanējums pauž līksmi par uzvarējušo cilvēka prātu. Iepriekšējā starptonālā epizode noveda pie tonikas *mi* stabilizācijas, bet nav vēl skaidrs — vai tas ir mažors vai minors. Un taisni šeit augstā reģistrā, flautu un oboju tembrā unisonā ar mežragiem parādās mums jau pazīstamā, bet pilnīgi transformētā «domas meklētājas» tēma, kas jau ar savu pirmo skaņu *sol* ♯ pasvītro mažora skaņkārtu. Melodiskā līnija šajā tēmas variantā balstās tieši uz *Mi* mažora tonikas trijskaņa skaņām. Dejas ritms, gaišo tembru krāsas, noturīgā harmonija un tai pakļautā melodija piešķir domas tēmai absolūti jaunu raksturu.

Beidzot jau kodā domas meklētājas tēma izskan kā stīdzinieku un koka pūšamo instrumentu sasaukšanās blakus citām svinīgām un līksmes pilnām tēmām, kas vēstī nelokāmās gribas, domas un drosmes uzvaru.

Ne tik intensīvas ir gribas tēmas transformācijas. Tā rodas



sākumā lēnajā tempā (*Gravemente*), it kā vēl spēkā neatraisīta, bet kļūst raksturā aktīva jau ar pirmo tempa maiņu (*Agitato*). Pēc tam gribas tēma parādās izstrādājumā un finālā, bet vislielākā nozīme tai kodā, kur tā skan metāla pūšamo instrumentu korī ar pamata melodiju trompetei mažorā. Šeit tēmas transformācija sasniegta ar sen zināmo, bet vienmēr jauno paņēmienu: nenoturīgas intonācijas aizstātas ar noturīgām, un visa melodija balstās uz tonikas trijskaņa skaņām.



«Kosmiskā» simfonija nav brīva arī no nepilnībām. Nav veiksmīga vairākkārtēja fugato izmantošana, kuru pamatā ir ļoti līdzīgas tēmas, kas noved pie neizbēgamas vienveidības. Darbības tēmas pirmais plašais un nozīmīgais izvedums ir brīvi veidots fugato; arī izstrādājumā fūga ar tās pašas tēmas variantu; fināla epizode *Allegro risoluto* ir fugato, un, kaut gan tēma šeit cita, tomēr pēc intonācijām, ritma un rakstura tā ļoti atgādina iepriekšējo. Līdzīgu tēmu vienveidīga attīstība traucē veselā dinamiku.

Ir vēl kāds kompozīcijas moments, kas, šķiet, nav pārbaudīts līdz galam — kulmināciju daudzums un nozīmīguma pakāpe. Uzvaras sasniegšana parādīta jau pirmās daļas kulminācijā, kurai ir tāds spēks, ka tā izsauc noslēguma sajūtu. Otra kulminācija ir izstrādājumā *(Scherzo)*. Tā ir ilgstoša un attīstās nepārtrauktā kāpinājumā, ar ko autors izsauc asociāciju par kosmosa sasniegšanu.

Vairākas kulminācijas ir arī finālā.

Kulmināciju pārpilnība un atkārtots pēkšņu atslābumu un *pianissimo* skanējums, mijoties ar vareniem *tutti,* arī izsauc efektu nevēlamos atkārtojumus.

«Kosmiskā» simfonija ir viens no latviešu padomju programmatiskās simfoniskās mūzikas ievērojamākiem darbiem. Nepārprotama ir simfonijas idejiskā nozīme, nepārprotams tēlu pārliecinošais spēks un individuālā seja. Simfonijas centrā — cilvēks ar savām tieksmēm, ilgām, sasniegumiem, un tā ir autora vislielākā veiksme.[1]

Arī Jāņa Ivanova simfonisko darbu sarakstā nozīmīga vieta pieder programmatiskajiem darbiem, bet to vairums radīts jaunības gados, pirms padomju laika. Tās ir galvenokārt vispārināti nesižetiskas partitūras, kurās attēlotas dzimtenes ainavas, daba («Zilie ezeri», «Padebešu kalns», «Rāzna», «Varavīksne» u. c.). Otrā pasaules kara sākumā komponistam radusies ļoti nozīmīga iecere. 1939. gadā viņš sāka komponēt savu Ceturto simfoniju — «Atlantīdu» (pabeigta 1940. g. jūnijā).

N. Grīnfelds savā nelielajā monogrāfijā[2] izteicis interesantu domu par leģendārās Atlantīdas bojā ejas simbolisko sasaukšanos ar pilnīgi reālo pasaules katastrofu, kas draudēja cilvēcei, kad hitleriskā Vācija to iegrūda otrā pasaules kara briesmās. «Atlantīda» vēl nepieder Padomju Latvijā radītajiem darbiem, tāpēc neietilpst šā raksta ietvaros, bet pēc ieceres dziļuma un tās atveidojuma spilgtuma pieder pie J. Ivanova labākajiem darbiem, kurā vispilnīgāk izpaužas autora māksliniecisk ais briedums. Šajā simfonijā autora mūzikas valoda bagātinājusies ar daudzām jaunām krāsām, un nav nekādu šaubu, ka jauno izteiksmes līdzekļu meklējumus stimulēja tieši programma, tas ir — autora tieksme radīt tēlus, kas asociējas ar programmas ainām un notikumiem.

Pēc «Atlantīdas» uzrakstītas vēl sešas simfonijas, bet tagad autors vairāk pievēršas vispārinātam saturam, neprogrammatiskām idejiskām koncepcijām. Tikai viena no J. Ivanova padomju laikā radītajām simfonijām ir programmatiska — tā ir Sestā, tā saucamā «Latgales simfonija» (1949).[3]

Par šo skaņdarbu, kas pamatoti iekarojis plašu popularitāti gan Latvijā, gan tālu ārpus tās robežām, ir jau daudz rakstīts, un nav nozīmes atkārtot vispārīgos atzinumus. Pakavēsimies tikai pie jautājumiem, kas skar šā raksta specifiku — aplūkosim,

---

[1] Interesanta un izsmeloša «Kosmiskās» simfonijas analīze sniegta I. Lukašinskas diplomdarbā (Latvijas Valsts konservatorijas bibliotēkā, 1965).

[2] Н. Грюнфельд. Янис Иванов. Изд. «Сов. композитор», 1959.

[3] «Latgales simfonija» publicēta 1950. gadā (Музгиз).

kā izmantoti programmatiskās mūzikas raksturīgie paņēmieni, kas rada tematisma konkretizāciju.

Visplašāk izmantoti žanriskie elementi, kas konkretizē autora paskaidrojumus simfonijas programmā; dejas melodija simfonijas otrās daļas sākumā saistīta ar vārdiem «Tautas radītās dziesmas un dejas sniedz prieku un mierinājumu drūmajās dienās»; gana stabules melodija trešajā daļā kā izaugusi no vārdiem «Neatlaidīgi skan Latgales zemnieka skumjā stabules melodija», un tās programmatisko jēgu atklāj ne tikai melodijas tautiskais raksturs, bet arī flautas tembrs; fanfaras ielaužas fināla mūzikā, atklājot brīvās tautas svētkus; ar marša elementiem caurstrāvota fināla galvenā tēma, kas tēlo Latgales atbrīvotājus. Otrās daļas viduspos izveidots kā variācijas par latgaliešu tautas dziesmas «Aiz ezera balti bērzi» tēmu. Tādējādi autors neaprobežojas ar žanriskiem elementiem vispār, bet sniedz tos arī citātu veidā, piešķirot ar to mūzikai lokālu kolorītu.

Intonāciju un vadmotīvu sakari simfonijā izmantoti ļoti atturīgi, toties ļoti izteiksmīgi. Jau fināla programmas paskaidrojumā teikts: «Zemnieku stabules melodija skan tagad vareni un spēcīgi.» Būtībā šis teikums pauž vispārinātu simfonijas ideju: tauta brīva, tās balss skan tagad vareni un spēcīgi. Un mūzikā to visuzskatāmāk izsaka gana stabules melodijas citējums kodā, kur tā skan mežragos *fortissimo (Andante maestoso)*. Ja simfonijas trešajā daļā šī tēma pauda skumjas, tad tagad tā kļuvusi par tautas spēka, gribas, varenuma paudēju.

Intonāciju arkas vērojamas arī starp finālu un pirmo daļu. Fināla ievadā kā brīvības vēstnesis skan transformēta pirmās daļas galvenās partijas tēma, šoreiz gaišā mažora skanējumā. Pēc fināla galvenās tēmas plaša izveduma, ko pārtrauc fanfaras, šās pašas tēmas fragmenti skan droši, neatlaidīgi un organiski pāriet uz pirmās daļas blakus partiju, kas pēc autora nodoma ir dzimtās tautas vispārināts muzikāls portrets. Pirmajā daļā blakus partiju spēlēja stīdzinieki *piano,* bet šeit to izpilda mežragi un bazūnes *fortissimo.*

Pēc faktūras, ritma, bet zināmā mērā arī pēc melodiskā zīmējuma pirmās daļas blakus partijai radniecīga viena no fināla rezumējuma tēmām, ar kuru sākas plaši attīstīta sintētiskā koda *(Meno mosso. Maestoso)*. Maestoso melodija, kas sākuma taktīs radniecīga pirmās daļas blakus partijai, savā tālākā attīstībā

iegūst pirmās daļas galvenās partijas hromatiskās intonācijas, bet daļēji radniecīga otrās daļas motīvam. Visa koda, kurā sintētiski apvienotas iepriekšējo daļu gaišās tēmas, rada it kā pozitīvo spēku koncentrātu. Tā ir ne tikai fināla, bet nepārprotami arī visas simfonijas koda, tās idejiskais iznākums, un kodas satura atklāsmei visuzskatāmāk palīdz tieši tas, ka tā veidojas kā visas simfonijas intonatīvs rezumējums.

Īpatnēja vieta starp latviešu padomju programmatiskajām simfonijām ir Artūra Grīnupa simfonijai «Kauguriešī» (1961).

Jaunā komponista daiļrade modināja klausītāju un mūzikas kritikas interesi, tūdaļ sāka risināties asas diskusijas ap to. Nepārprotami spilgts un izteiksmīgs ir A. Grīnupa tematisms, bagātā harmonija un instrumentācija, bet viņa darbos atkārtojas vairāki trūkumi, kas izriet no viņa idejisko nodomu nepārdomātības un tehniskajām kļūdām. Attīstības paņēmienu vienmuļība, uzmācīgie *ostinato,* nevērība pret proporcijām — tas viņa mūzikā sastopams ik uz soļa.

A. Grīnupa simfonija «Kauguriešī» apskatīta P. Pečerska rakstā «Par latviešu padomju simfonismu»[1], un grūti iebilst pret šo vērtējumu. Patiešām, simfonija nomāc un nogurdina klausītāju ar drūmajiem tēliem, statiku, tēlu vienveidību, ar savu neattaisnoti plašo apjomu. Simfonijas neveiksmes pamatā — nepārdomāta idejiskā koncepcija, nepārdomāta dramaturģija, autora nespēja izrauties no viņam raksturīgu kompozīcijas paņēmienu loka, kas jau kā štamps sastopams visās viņa iepriekšējās partitūrās.

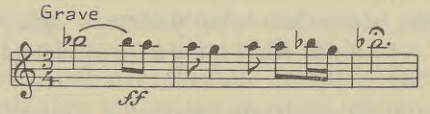
Tajā pašā laikā A. Grīnupa mūzikas tēli dažreiz ir ļoti spilgti un aizraujoši, tāpēc jo vairāk žēl, ka autors cietis neveiksmi.

Apveltīts ar ļoti smalku dzirdi, A. Grīnups nekad nezaudē harmoniskā auduma izjūtu, uz kura balstās viņa mūzika. Viņa harmoniju raksturo novirzīšanās no klasiskās diatonikas un akordu tercu struktūras. Sarežģīti piecu — sešu un vairāk skaņu akordi pirmajā brīdī atstāj nejaušu saskaņu iespaidu, taču akordu un visas harmoniskās sistēmas pamatā ir zināma iekšēja loģika un vienotība. Tā, piemēram, «Kauguriešos» visas mūzikas ass ir pamazinātais septakords un no tā izrietošā pamazinātā skaņkārta.

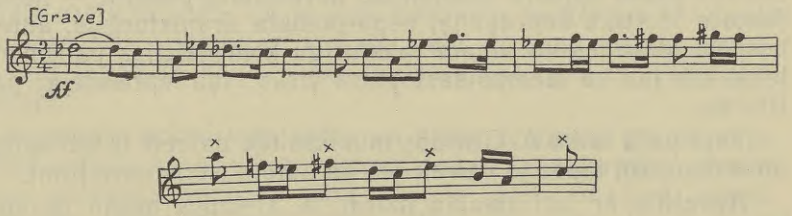
---

[1] «Latviešu mūzika», II krājums, Rīgā, 1962.

Šī skaņkārta dominē vispirms simfonijas melodikā, kurā liela loma ir mazās tercas intonācijām ar diatoniskām pārgāju skaņām un plašākiem melodikas fragmentiem, kas virzās pa pamazinātās skaņkārtas gammas pakāpēm vai balstās uz pamazinātā septakorda skaņām. Lūk, pati pirmā intonācija, ar kuru sākas simfonija.



Mazā terca *si♭-sol* šeit nekādā gadījumā nav saistīta ne ar *sol* minora, ne ar *Mi♭* mažora toniku, bet ir pamazinātās skaņkārtas elements, kuru pasvītro akorda skaņas *do♯-mi-sol.* Un, kaut gan šajā akordā skan arī *si* un *fa,* mūsu dzirde tās uztver tikai kā iekļautas blakus skaņas pie pamazinātā septakorda pamata harmonijas. Visas pirmās daļas melodika balstās uz tā paša akorda un spilgti izteiktās pamazinātās skaņkārtas, kuras kontūras jau pilnīgi skaidri redzamas melodijas nākošajā attīstības fāzē.

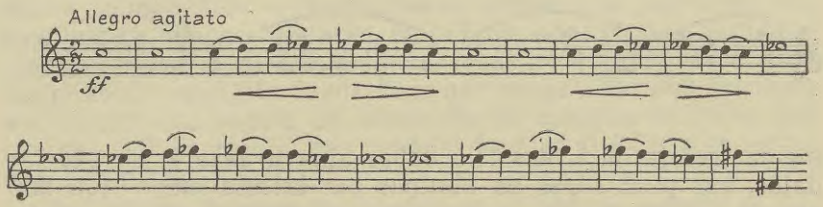


Simfonijas otrā un ceturtā daļa intonatīvi cieši saistīta ar pirmo.[1] Pirmā daļa ir prologs dramatiskajiem notikumiem, kas attīstās otrajā un ceturtajā daļā, tāpēc dabiska un loģiska ir šo daļu apvienošana uz kopīgās skaņkārtas pamata. Šo daļu pamata melodiskais materiāls ne tikai balstās uz pamazināto skaņ-

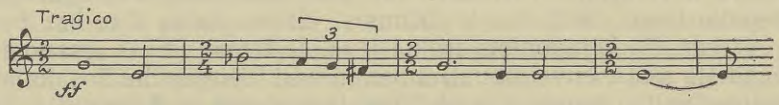
---

[1] Simfonijā «Kaugurieši» — sešas daļas ar virsrakstiem: 1) Prologs; 2) Bestes krogā; 3) Vīteļu ciemats novakara krēslā; 4) Dumpis Kauguru muižā; 5) Pēc sakāves; 6) Epilogs.

kārtu, bet vairākos gadījumos veido gammas «tonis — pustonis — tonis — pustonis» dažādus melodiskus variantus vai kustību pa pamazinātā trijskaņa skaņām ar raksturīgiem pama-



zinātās kvintas vai mazās tercas lēcieniem ar tās pašas gammas melodisko aizpildījumu.

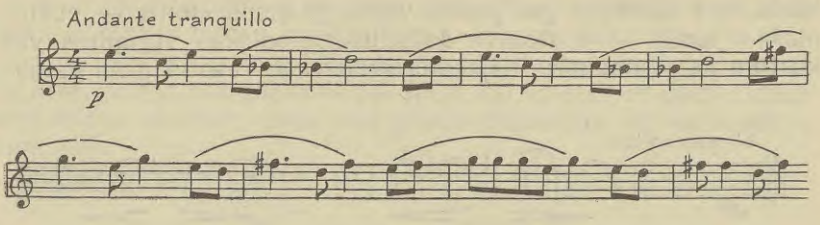


Tēmās, kur melodiskā līnija vijīgāka, tomēr skaidri jūtams pamazinātais septakords kā melodijas harmoniskais pieturas punkts. Arī tautas dziesmas melodija «Kas tie tādi», kas parādās ceturtajā daļā, mainījusi savu skanējumu, pakļaujoties pamazinātās skaņkārtas ietekmei un balstoties uz akordu *do-mi♭-fa♯-la*.

Simfonijas pirmās, otrās un ceturtās daļas harmoniskais balsts neierobežojas ar pamazināto septakordu tīrā veidā. Harmonijā dominē sarežģītākas saskaņas ar sešām, septiņām un pat vairākām skaņām. Šīs harmonijas analīze — sevišķs uzdevums, kas tālu pārsniedz šā raksta ietvarus. Tomēr melodiskais zīmējums uzliek savu zīmogu uz visu skanējumu, un dzirde vissarežģītākajās saskaņās uztver pamazinātā septakorda pamatu.

Simfonijas trešajā, piektajā un sestajā daļā cits harmoniskais pamats. Trešajā daļā nozīmīga vieta ir veselu toņu melodiskiem gājieniem un tiem atbilstošajiem palielinātajiem trijskaņiem.

Piektajā daļā valda doriskais minors, kas pāriet arī uz sesto daļu, kuras beigās parādās *Si♭* mažors. Skaņkārtas



maiņa trešajā daļā, kas tēlo dabas ainavu vakarā, un pēdējās daļās, kas pauž sāpes un atmiņas par kritušajiem — ļoti labi atrasts paņēmiens, tas rada skaņkārtu dramaturģijas pamatu, kas ir viens no spēcīgākajiem ieročiem lielas formas skaņdarbu veidošanā. Un, ja A. Grīnups, kam pa spēkam tādi lieliski intuitīvi atradumi, īsti un nopietni pārdomātu savus skaņdarbus, rezultāti varētu būt teicami. Iedziļināšanās trūkums nosaka visas autora neveiksmes. Pirmkārt, tas skar simfonijas «Kaugurieši» idejisko ieceri. Šeit viss ir drūms — dzīve, daba, cīņa bez perspektīvas. Tā komponists traktē izvēlēto tēmu, un tas izsauc arī muzikālo tēlu vienveidību. Bet bez tam šo vienveidību nosaka arī simfonijas tīri muzikālās īpašības, tajā skaitā — harmonija, tonālā attīstība, tematisms.

Minētais simfonijas pamats — pamazinātā skaņkārta — piešķir visai mūzikai nepārvaramu statiskumu, jo komponists gandrīz nekur nenovirzās no viena tonālā centra — no akorda *do-mi♭-fa♯-la* (vai *do-mi♭-sol♭-si♭♭*, kas ir viens un tas pats).

Kā zināms, mūsu mūzikas sistēmā iespējami tikai trīs pamazināto septakordu paveidi, jo visi citi rada enharmoniski līdzīgus akordus. Jau tāpēc vien ilgstoša balstīšanās uz pamazinātiem septakordiem var radīt vienveidību un statiskumu. Jo vairāk jūtams šis statiskums, ja mūzika ilgu laiku balstās uz pamazināto septakordu no vienas skaņas (vai, kas būtībā ir tas pats, uz pamazinātiem septakordiem, mazo tercu vai tritonu attiecībās). «Kauguriešos» var vērot šādu ainu: simfonijas pirmās skaņas *do♯-mi-sol-si-fa-si♭* uzreiz rada pamazināta septakorda kontūras no skaņas *do♯*, bet jau pēc 16 taktīm sāk skanēt pamazinātais septakords pustoni zemāk — *do-mi♭-fa♯-la*, un, reiz parādījies, šis akords kļūst par harmonijas pamatu līdz pirmās daļas beigām. Autors nespēj atbrīvoties no tā arī otrajā daļā.

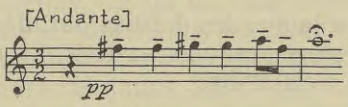
Šķietami daudzveidīgā un sarežģītā harmonija galu galā koncentrējas ap vienu akordu, kas veido harmonijas asi visā pir-

majā daļā (izņemot 16 sākuma taktis) un gandrīz visā otrajā daļā. Atgriezies ceturtajā daļā, pamazinātais septakords izrādās atkal tas pats *do-mi♭-fa♯-la*, un tāds tas paliek 90 taktis, ieskaitot dziesmas «Kas tie tādi, kas dziedāja» citātu. Pēc tam to nomaina «dominante» — pamazinātais septakords *do♯-mi-sol-si♭*, kas ilgst vairāk par 70 taktīm, un tad atgriežas pirmais akords — «tonika» — jau līdz daļas beigām. Rodas paradoksāla aina: simfonijā valda sarežģīta daudzslāņu harmonija[1], kas dod šķietamu iespēju izveidot bagātu un dinamisku harmonisku attīstību. Bet īstenībā šajā harmonijā nav nekādas tonālas attīstības, tāpēc arī nav dinamikas.

A. Grīnupa raksturīgie paņēmieni — akordu pedāļi, nepārtraukti *ostinato* faktūrā un harmonijā[2], īsi atkārtoti motīvi melodijā — jau paši par sevi rada tādu izteiksmes līdzekļu kompleksu, kas neizbēgami ved pie mūzikas statiskuma. Šo statiskumu asi pasvītro skaņkārtas sastingums vienā centrā, un to nevar glābt nekādi iekļauto blakusskaņu sablīvējumi.

Simfonijā «Kauguriešī» izmantoti arī daži no tiem mūzikas izteiksmes līdzekļiem, kas palīdz konkretizēt programmatisku nodomu. Tiem pieskaitāms bāru bērnu dziesmas «Kas tie tādi» citāts, kā arī daži intonatīvi sakari, kas izmantoti ļoti skopi, bet pārliecinoši.

Pati pirmā simfonijas intonācija, kuru varētu apzīmēt kā tautas sāpju tēmu, ieskanas ceturtās daļas beigās.



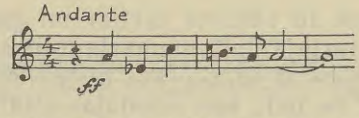
Sevišķu nozīmi iegūst intonācija, kas skan kā pirmais dusmu uzliesmojums.

No šīs intonācijas izveidojas pirmās daļas beigu taktis — spēcīgs zvērests nepadoties.

---

[1] Pēc dažu mūsu teorētiķu apzīmējuma — poliharmonija.

[2] A. Grīnupa partitūrās sastopam kādas vientakts vai divtakts figūras atkārtojumus pat 18 reižu, kam seko cita divtakts ar tādu pašu atkārtojumu skaitu, tad atkal cita utt. «Kauguriešu» partitūrā tādu vietu bezgala daudz.



Tas pats intonatīvais grauds veido pamata tematisko materiālu ceturtajā daļā (tautas sacelšanās Kauguru muižā). Šī daļa sākas ar pirmās daļas beigu zvērestu, no tā intonācijām aug pirmā tēma, tad tā pati intonācija kļūst par pamata graudu visas mūzikas attīstībai. Šī intonāciju attīstība ir viens no labākajiem simfonijas momentiem.

Ja neskaita piektās daļas mūziku, kur ieskanas sēru dziesmas elementi, simfonijā absolūti nav izmantots žanriskums, nav sastopami arī citi tēlu konkretizācijas momenti, un programma maz jūtama.

Ja simfonija «Kaugurieši» izsauca daudz pārmetumu no idejiskās ieceres, muzikālās loģikas un profesionālas meistarības prasību viedokļa, tad tā nevar apmierināt arī programmatiskās ieceres īstenošanas ziņā. Pat ļoti vispārināta sižeta atklāsme (sižets te ir, turklāt ļoti konkrēts!) prasa zināmu programmatisku plānu. Tāda plāna šeit nav. Nav ne tautas tēla, ne viņas apspiedēju, ne īstas cīņas, nerunājot par perspektīvas sajūtu. Ir tikai depresijas un izmisuma noskaņojums, attēlots dažādās attīstības stadijās, bet ar to nevar radīt programmatisku simfoniju. Ir skaidri redzama ieceres neveiksme, kas izsauca arī tās neveiksmīgo īstenošanu.

Bet komponista jaunrades dotības parādās arī šeit, un viņam nopietni jāattīsta savs pasaules uzskats, kā arī nepārtraukti jāslīpē profesionālā meistarība.

b) Simfoniskās poēmas

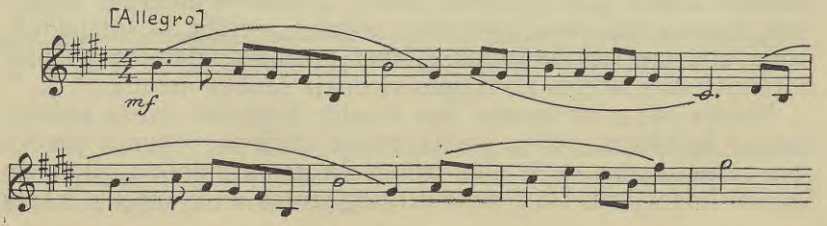
Visplašāk attīstītais žanrs latviešu padomju programmatiskajā simfoniskajā mūzikā ir poēma vai tai tuvi skaņdarbu tipi— teiksma, balāde, glezna u. tml. Visumā šajā žanrā radīts ap 20 darbu, no kuriem lielākā daļa ir jauno komponistu partitūras, nereti — diplomdarbi. Šeit aplūkoti raksturīgākie.

L a i k m e t ī g u m s padomju latviešu simfoniskās poēmās attēlots ar dažādu konkretizācijas pakāpi. Daļa no tām pieskaitāma vispārināti sižetiskā programmatisma tipam, citas — vis-

pārināti nesižetiskajam. Vispārināti sižetisko poēmu pamatā — konkrēti notikumi: Volgas-Donas kanāla celtniecība (I. Jerjomina poēma), sauso zemju irigācija (V. Meļeškina «Tuksneša iekarošana»), Abakanas-Taišetas dzelzceļa celtniecība (E. Goldšteina «Poēma»). Vispārināti nesižetiskās poēmās sastopam mūsu laikabiedra vispārinātu tēlojumu (V. Kaminska «Stāsts par mūsdienu cilvēku»), bet dažu poēmu vispārinājumi aiziet tik tālu, ka neliek pat nojaust autoru nodomu. Tādas ir Ald. Kalniņa «Dzīve uzvar», I. Dālmaņa «Dzimtā zeme», I. Jerjomina poēma, veltīta Padomju Latvijas 20. gadadienai. Pēdējos darbos var runāt tikai par kaut kādas idejas iemiesojumu mūzikā (ticība dzīvei, dzimtenes mīlestība), nevis par programmatisku ieceri. Jāatzīmē, ka pēc sava spilgtuma tie stipri atpaliek no īsti programmatiskajiem darbiem.

Mūsu jauno komponistu vispārināti sižetiskajās poēmās tēlota cilvēka cīņa par kāda konkrēta mērķa sasniegšanu. Ikkatrā darbā jau iepriekš var «redzēt» dabu, kuras fonā attīstīsies darbība: kluso tuksnesi, Volgas bezgalīgo plašumu, Sibīrijas taigu. Skaidrais idejiskais nodoms un vides konkrētais raksturojums dod komponistam bagātas iespējas skaņdarba satura atklāsmei.

Pozitīvās īpašības visspilgtāk izpaužas V. Meļeškina poēmā «Tuksneša iekarošana» (1953). Autoram izdevies atrast vairākas tēmas, kurās klausītājs viegli sadzird autora iecerētos tēlus. Sākums pilnīgi nepārprotami atveido tuksneša ainu (raksturīgs zaigojošais vijoļu tremolo augstā reģistrā, kam pamatā Borodina tradīcijas, un uz tā fona fagotu mierīgā diatoniskā melodija). Tikpat saprotams, ka motoriskā tēma *Allegro* attēlo jaunus aktīvus spēkus, kas tuvojas, lai iztraucētu tuksneša mieru. Un lūk — parādās jauns tēls: skan krievu masu dziesmām līdzīga plašas elpas melodija, kurā jūtama apslēpta enerģija un spēks. Un klausītāja uztverē rodas neapšaubāma asociācija — šī tēma tēlo tuksneša iekarotājus, un iekarotāji ir padomju cilvēki.



Arī tālāk komponists radījis tēmas, kas palīdz atklāt ieceri: tuksneša iekarotāju tēmā ielaužas īsi, draudoši motīvi — «protestējošā tuksneša» balss — kuriem svarīga dramaturģiska nozīme turpmākajā attīstībā; vidus epizode tēlo tuksneša iekarošanas ainu — pakāpeniski, sākot ar *piano pianissimo,* basu nepārtrauktā maršveidīgā skanējuma fonā attīstās arvien dinamiskāks darba tēlojums — cilvēki pārvar tuksneša pretošanos. Te jaunajam autoram izdevies radīt īsti simfonisku attīstību ar dinamikas, ritmikas, tembrālās piesātinātības pakāpenisku pieaugumu, kas ved pie sasprindzinātas, dramatiskas kulminācijas, kurā pēdējo reizi kā ievainots zvērs tuksnesis mēģina nokratīt no sevis cilvēku ar tā neatlaidīgo gribu. Seko iekarotāju tēmas svinīgs izvedums — tuksnesim jāpiekāpjas. Un beidzot — autora pēdējais atradums: stīdzinieku tremolo fonā angļu radziņš dzied tuksneša tēmu — atkal valda miers un klusums, bet daba ir pārveidota, tuksnesī čalo ūdens, tuksnesis pakļāvies cilvēkam. Poēmas mūzikas tēlaināba pilnīgi atbilst programmatiskajai iecerei.

V. Meļeškina «Tuksneša iekarošana» komponēta brīvā formā, kas izriet no programmatiskās ieceres, un zināmā mērā tuvojas secīgi sižetiskajiem skaņdarbiem. Tajā pašā laikā formas veidojumā manāma skaidri izteikta piecdaļīga simetrija. Tuksneša tēma (nosauksim to par A), tā iekarotāji (B), tuksneša savaldīšanas aina (C), iekarotāju-uzvarētāju līksme (B^1) un apvaldītais tuksnesis (A^1). Tematiskā attīstība ir loģiska un organiska, viens posms pāraug nākošā. Nozīmīgākais posms — centrālā epizode, no kuras organiski izaug uzvarētāju līksmā dziesma.

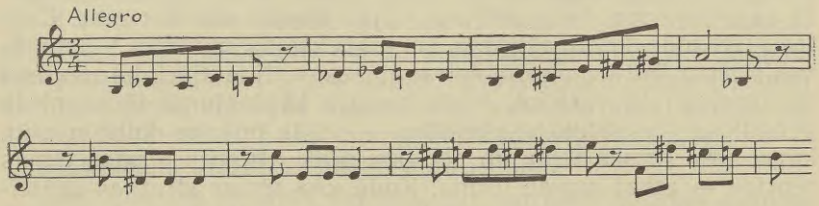
E. Goldšteina «Poēma» sacerēta 1961. gadā pēc komponista daiļrades komandējuma uz tālo Sibīriju.

Pēdējos gados vērojama daudzu Padomju Latvijas (kā arī citu padomju republiku) jauno komponistu tieksme atsvaidzināt savu mūzikas valodu, meklēt jaunus izteiksmes līdzekļus. Tas stiprā mērā skar arī E. Goldšteinu. Netercu struktūras akordi, ārtonālās uzbūves, stūraina un pasvītroti skarba melodika ir poēmas raksturīgas pazīmes. Jauno izteiksmes līdzekļu meklējumi izsauca mūzikas pārmērīgu asumu, vietām — intelektuālismu, tīši meklētu sausumu. Tomēr mūzikas tēlaināba no programmatiskās ieceres atklāsmes viedokļa šaubas nerada.

Poēma sākas ar ievadu, kas atveido konkrētu dabas ainavu. Taigas šalkšana, putnu balsis un uz tā fona retumis cilvēka soļu tālās skaņas — šī aina atveidota ar harmonijas, ritma un tembru līdzekļiem. Īsas, nenoturīgas flautas un klarnetes frāzes

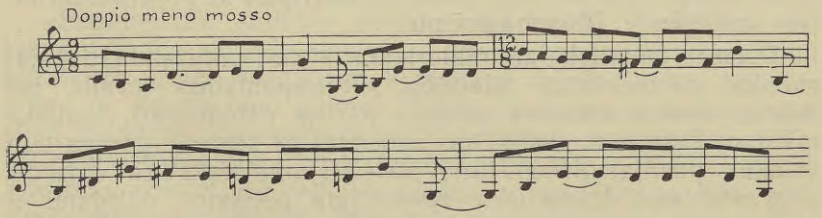
izsauc asociāciju ar putnu dziedāšanu. Un, kad šajā mūzikā iekļaujas vijoļu melodija ar autora remarku *espressivo,* tā iegūst īpatnēju izteiksmes nozīmi — tajā jūtams cilvēka tēls. Ievada mūzikā nav krāsainības, tā nevaldzina ar melodijas skaistumu vai plastiskumu, bet te ir nepārprotams tēlojums.

Allegro iestāšanās momentā mūzikas raksturs krasi mainās. Skan vijoļu tēma — asi hromatizēta, ar lielo septimu, mazo un palielināto sekstu lēcieniem, uz sabiezināti disonējoša harmoniskā fona.



Nav nejaušība, ka gan skaņdarba apspriešanā, gan publicistikā izskanēja asa kritika par tēmas pārmērīgu disonēšanu un asumu, bet galvenais — par tēmas «mehānisko» raksturu, aiz kura neesot redzams cilvēks — darba darītājs. Šķiet, ka šis novērtējums tomēr pārspīlēts. E. Goldšteinam vēl nav izdevies atrast nepieciešamo emocionalitāti, tomēr šajā tēmā jūtams ne tikai «mehāniskais» spēks, bet arī patiesa iekšējā dinamika, enerģija, mērķtiecība, kas piemīt cilvēkam.

Nākošā tēma *(Doppio meno mosso)* ir cilvēka liriskais tēlojums. Maigā melodija siltajā čella tembrā izsauc asociācijas ar lirisku monologu.



Arī šis tēls ir izteiksmīgs. Tādā veidā E. Goldšteina poēmas tematisms, kaut arī diskutējams, tomēr nepārprotami atklāj autora programmatisko ieceri.

Arī E. Goldšteina poēmā vērojama piecdaļīga simetrija (neskaitot ievadu). Šķēršļu pārvarēšanas tēma (A), liriskā tēma (B), centrālā epizode, kas tēlo cilvēku apvienoto gribu spraigā darbā (intonatīvi šī epizode saistīta ar ievada epizodisko tēmu, kura apzīmēta kā cilvēka tēls), tad liriskā tēma (B) un atkal šķēršļu pārvarēšana (A).

Raksturīga E. Goldšteina poēmas pazīme ir ļoti plaša polifonijas izmantošana. Jau *Allegro* pirmā tēma (A) izveidota brīvā fugato formā, kas šajā gadījumā piemērota, jo rada dinamikas pakāpenisku pieaugumu. Arī otrā, liriskā tēma (B) attīstās pēc tā paša principa, taču šeit fugato jau mazāk attaisnojams. Centrālā epizode krasi atšķiras no iepriekšējās mūzikas — marševeida tēma šeit izmantota četras reizes — dinamiski, harmoniski un tembrāli to variējot. Nepārtrauktā kāpinājumā tā sasniedz grandiozu *fortissimo* skanējumu — visas poēmas kulmināciju, kurai seko liriskā tēma un pēc tam plaši attīstīta pirmās tēmas reprīze — atkal fugato formā. Kodā «A» tēmas straujas attīstības fonā lēni un svinīgi metāla pūšamo instrumentu korī skan centrālās epizodes tēma: cilvēks ar savu neatlaidīgo darbu pārvarējis šķēršļus, sasniedzis savu mērķi.

Poēmām ar vēsturiski revolucionāru tēmu pieskaitāmas R. Ores «Tīreļa noslēpums» un Ģ. Ramana «Piemineklis», kas veltītas 1905. gada revolūcijai. Šī grandiozā tēma ierosināja daudzu skaņdarbu rašanos, bet tikai reti kādā darbā līdzīgi D. Šostakoviča 11. simfonijai patiešām dziļi atklāts šis saturs.

Mūsu abu jauno komponistu darbi pieder pie vispārināti sižetiskajiem, pie tam «Tīreļa noslēpumā» sižetiskuma momenti pasvītroti vairāk.

«T ī r e ļ a n o s l ē p u m s» (1957) — viens no spilgtākajiem jauno komponistu darbiem Padomju Latvijā. Par programmu autors izvēlējies V. Plūdoņa poēmu.

Poēmas tematiskajam materiālam piemīt programmatiskajai mūzikai nepieciešamā tēlainība. «Noslēpumains» ievads, bet mazliet skarba rakstura galvenā partija *(Moderato)*, tautiska rakstura flautas melodija, kas asociējas ar zēna — ganiņa tēlu (blakus partija, *Allegretto*); izstrādājuma rakstura epizodē, kurā atdzimst dramatiskie revolūcijas notikumi, dzirdami it kā karaspēka vienmērīgie soļi, šāvieni, ievainoto kliedzieni, bet visi šie notikumi tēloti tīri muzikāli, bez naturālisma. Ir arī īsa sēru epizode un ļoti pārliecinoši transformēta ganiņa tēma. Koda ir poēmas idejiskās koncepcijas paudēja, tās ir gaišas atmiņas

par varoņiem, kas atdevuši savas dzīvības par tautas laimīgo nākotni.

Īpatnēja ir poēmas forma, kurā jūtamas sonātes kontūras ar spoguļa reprīzi un divām epizodēm izstrādājuma vietā (shematiski formu var apzīmēt tā: ievads, galvenā partija, blakus partija, pirmā «epizode izstrādājums», blakus partijas reprīze, otrā «epizode izstrādājums», galvenās partijas reprīze — koda, noslēgums). Šī forma izaugusi no programmas ar tās zināmām sižetiskuma iezīmēm.

Otrs darbs, veltīts 1905. gada revolūcijas notikumiem, — Ģ. Ramana simfoniskā poēma «Pieminekļis». Poēmas pamatā Z. Purva dzejolis par Ļ. Bukovska pieminekli revolucionārajiem cīnītājiem Matīsa kapos. Komponists necenšas attēlot dzejoļa saturu, bet rada vispārinātu muzikālu ainu, veltītu pagātnes notikumiem. Labā iecere tomēr nedeva rezultātus.

Mēģināsim atrast šo neveiksmju cēloņus.

Šķiet, ka šos cēloņus var saskatīt vairākos poēmas elementos: skaņkārtu un harmoniju sistēmā, intonāciju sfērā un formas proporcijās. Ja mēs spriestu pēc pēdējā akorda, tad skaņdarba tonalitāte ir *Mi* mažors. Blakus partija ekspozīcijā rakstīta doriskajā *fa*♯ minorā, bet reprīze — *Mi* mažorā, kas zināmā mērā pasvītro šīs tonalitātes noteicošo lomu. Pirmais akords, kam ir pamata nozīme ievadā — *sol-do-fa*♯ — izskaidrojams vairāk *Sol* mažora sfērā, bet galvenais ir tas, ka šis akords iegūst skaņdarbā saliktās tonikas nozīmi un zināmā mērā nosaka visu harmonisko kolorītu. Šīs saskaņas tipiskās intonācijas veidojas no tīrās un palielinātās kvartas un no lielās septimas. Tūlīt rodas konflikts starp šo harmoniju un melodisko materiālu — gan ievadā, gan plaši attīstītajā epizodē, kas izpilda galvenās partijas funkcijas.

«Pieminekļa» saliktās tonikas *sol-do-fa*♯ skanējuma sākumā parādās pārgāju skaņas *re* un *mi,* kas veido veselo toņu tetrahordu *do-re-mi-fa*♯, un klausītāja dzirde ir jau «noskaņota» uz veselo toņu uztveri. Tāpēc neattaisnoti un negaidīti skan melodijas, kuru pamatā skaidri dzirdami nevis palielinātās, bet pamazinātās skaņkārtas elementi. Ievadā pēc revolucionārās dziesmas «Biedri, nu celieties kājās» intonācijām parādās galvenās partijas «vēstneši». Melodijā skaidri jūtamas pamazinātās skaņkārtas kontūras (*mi-fa*♯*-sol-la-si*♭), kas šeit nav pamatotas.

Vēl sarežģītāka situācija rodas galvenajā partijā. Te melodija sākas ar skaņu *la*, bet tonalitāte pagaidām nav skaidra.

Astoņās taktīs autors dod šajā melodijā novirzienu uz četru diēzu (*re♯-fa♯*) un četru bemolu (*si♭-re♭*) sfēru. Acīm redzot, komponists centies piešķirt tai kaut kādu īpatnēju, raksturīgu skanējumu, bet klausītāja dzirde diezgan ilgi paliek pirmā akorda skanējuma iespaidā, un tagad viņš varētu uztvert kā muzikāli loģisku un attaisnotu kuru katru melodiju, kas balstītos uz pamata akorda saskaņām un izaugtu no šā akorda specifikas. Bet galvenās partijas melodijā nav tāda atbalsta, tajā drīzāk var sajust (atkal!) pamazinātās skaņkārtas elementus (*la-si-do-re-mi♭-fa-sol♭*). Negaidītais pagrieziens ceturtajā un sestajā taktī izjauc arī šo noskaņu, un jau septītajā taktī vijolēs un altos sākas melodija, kas turpina galvenās partijas attīstību pēkšņi *La♭* mažorā, seko novirziens uz *do♯* minoru, tālāk no jauna iesaistot dzirdi nepārtrauktā tonālo un skaņkārtas pagriezienu virpulī.

Reprīzē galvenā partija stipri transformēta. Te tā skan kā sēru dziesma *(Lamentoso)* stīdzinieku, mežragu, klarnetu un fagotu izvedumā. Tonalitāte — doriskais *mi* bemol minors, un bez pārspīlējuma var teikt, ka šis *Lamentoso* ir poēmas labākā vieta. Šeit autors nemeklē šķietamu oriģinalitāti, bet patiesi un sirsnīgi stāsta par cilvēku bēdām, un dabiskais un siltais skanējums piešķir mūzikai dziļi saviļņojošu raksturu.

Blakus partija «Piemineklī» maz attīstīta. Astoņu taktu uzbūve atkārtojas bez jebkādām izmaiņām. Pēc četrām starptaktīm it kā sākas trešais izvedums, bet tiek pārtraukts jau otrajā taktī. Pārāk īsi! Viss izstrādājums, kas apjomā ir ļoti liels, attīstās tikai no galvenās partijas materiāla, un reprīzē blakus partija skan tikai 12 taktis, pēc tam parādās tās atbalsis. Tā ir viena no poēmas svarīgākajām kompozīcijas kļūdām, kuru nevar attaisnot ne ar kādu programmatisku ieceri. Ja skaņdarbā ir ap 400 taktu un no tām tikai ap 40 aizņem liriskā blakus partija, bet pārējās dominē vienīgi galvenā partija, tad tā ir nepārprotama disproporcija.

«Pieminekli» var uzskatīt par zināmu eksperimentu apdāvinātā komponista daiļradē.

Īpatnēji iecerēta ir J. Ivanova poēma «Lāčplēsis»[1] — lakonisks stāsts par latviešu tautas leģendāro varoni. Ekspozīcijā[2] skan četras tēmas — Lāčplēša, Spīdolas, Laimdotas un Melnā bruņinieka. Skarba un vīrišķīga ir Lāčplēša tēma —

---

[1] «Lāčplēša» partitūra publicēta 1959, Rīgā, LVI.

[2] Poēma veidota sonātes formā ar ļoti koncentrētu attīstību.

spēcīgi skanošu nonakordu virkne un raksturīgs īss motīvs, kas parādās vēlāk transformējumā. Spīdolas tēma nemanāmi izaug un saplūst ar Lāčplēša tēmu, kas pasvītro viņu vienotību.[1] Tā ir vijīga gammveida melodija bez pasvītrotas individualizācijas, bet ar savu vienkāršību tā spilgti izceļas starp citām tēmām.

Melnā bruņinieka auksto vispārināto tēlu komponists veido ar žanriskiem elementiem. Šīs tēmas vienmērīgo akordu secībā vienlaikus izjūtamas korāļa un marša iezīmes.[2]

Laimdotas liriskajai, dziedošajai tēmai īpatnējs skaņkārtas pamats. Tās tonikas centrs ir *Mi♭* mažors-minors — divtercu tonika ar vienādi nozīmīgiem *sol♮* un *sol♭*. Līdzās divējādai tercai šeit notiek arī VI pakāpes kolorēšana, kas parādās gan *do♭* (eoliskais *mi♭* minors), gan *do♮* veidā (doriskais *mi♭* minors). Šāda skaņkārtas kolorēšana ir viena no J. Ivanova mūzikas raksturīgākajām īpašībām, sevišķi tēmās, kas pēc satura saistītas ar tautiskiem tēliem. Arī šoreiz tāds paņēmiens palīdz vēl dziļāk parādīt Laimdotas tēlu.[3]

Ekspozīcijas lakonisms raksturīgs «Lāčplēša» mūzikai visumā. Ar blakus partijas pagrieziena momentu sākas izstrādājums, kas ilgst tikai 53 taktis. Izstrādājumā skaidri izdalās trīs viļņi: Melnā bruņinieka un Lāčplēša tēmas *(ancora più mosso)* attīstība un Lāčplēša uzvaras apliecinājums *(Maestoso)*, kur vareni skan Lāčplēša tēmas raksturīgais motīvs palielinājumā.

Šķiet, ka sekojošā klasiski skaidrā reprīze nav attaisnojusies. Izstrādājumā jau iepriekš bija dots cīņas iznākums, pēc tā atgriešanās pie ekspozīcijas tēliem bez izmaiņām liekas maz pamatota. Vairāk vietā būtu brīvs reprīzes variants, kas parādītu programmas tēlus dinamiski. Toties ļoti veiksmīgi izveidota koda — poētiska dabas ainava, kuru attēlo liriskā arfas un flautas melodija stīdzinieku viļņveidīgu pasāžu fonā. J. Ivanova «Lāčplēsis» ir spilgtākā latviešu padomju komponistu simfoniskā poēma.

c) Svītas

Svītas žanrs, kas ir viens no populārākajiem padomju mūzikā, latviešu komponistu daiļradē sastopams samērā reti. Ja neskaitīsim svītas, kas izveidotas no teātra vai kino mūzikas, tad to

---

[1] No Lāčplēša un Spīdolas tēmas veidojas galvenā partija.
[2] Bruņinieka tēma ir ekspozīcijas saistījuma partija.
[3] Laimdotas tēma ir ekspozīcijas blakus partija.

skaits ir pavisam niecīgs. Līdz 1950. gada beigām radītas tikai svītas no kinofilmu mūzikas (Ā. Skultes «Rainis» — 1949., J. Ivanova «Salna pavasarī» — 1953.), no mūzikas lugām (Ā. Skultes «Princese Gundega un karalis Brusubārda» — 1947.) un no tautas dziesmām (Alfr. Kalniņa «10 latviešu tautas dziesmas» — 1951.).

No 1958. līdz 1961. gadam cita pēc citas parādījās četras svītas ar dažādām iecerēm un dažādu raksturu. Pirmā no tām — V. Kaminska vispārināti nesižetiskā svīta «Vasara Latvijā» (1958) — lirisku un žanrisku skatu virkne ar spilgti izteiktu latviešu mūzikas nacionālo kolorītu. Lirisko pirmo daļu («Rītausmā») nomaina spraigā otrā daļa («Sākas darba diena»). Trešā daļa («Varoņa kaps Daugavas malā») veido cikla liriski dramatisko kulmināciju, un ceturtā daļa («Vidzemes augstienē») — žanrisku noslēgumu.

Šis darbs nepretendē uz satura dziļumu vai sevišķu svaigumu, bet sava nodoma ietvaros pieder pie pievilcīgiem svītas paraugiem.

1959. gadā parādījās Aldoņa Kalniņa svīta «Pelēkā akmens stāsti» (pēc E. Birznieka-Upīša stāstu motīviem), kas pieder jau vispārināti sižetiskajam tipam. Ald. Kalniņš izvēlējies E. Birznieka-Upīša stāstus, kas tēlo komponistam tik labi pazīstamo latviešu lauku dzīvi. No rakstnieka septiņiem stāstiem viņš atlasījis četrus dažāda satura stāstus: «Pelēkais akmens», «Šūpotnes», «Vecais kalējs» un «Zem ābeles»[1]. Jau pats rakstnieka un komponista ciklu salīdzinājums pierāda, ka komponists radoši piegājis savam uzdevumam, atlasot vispiemērotākos stāstus, mainot to kārtību, lai panāktu loģisku daļu secību.

Satura ziņā stāsti diezgan daudzveidīgi: «Šūpotnes» — liriski dramatisks stāsts, kas skar divu jauniešu personisko dzīvi, «Vecajā kalējā» attēlots darba cilvēka liktenis, kam dziļas sociālas saknes; «Zem ābeles» — jau skaidri izteikts sociālas nozīmes stāsts par 1905. gada revolūcijas varoni.[2]

Stāstu kārtība rada nepārtrauktu dinamisku pieaugumu, katrā no tiem iespējama iztēlojošu momentu dažādība (šūpotnes,

---

[1] E. Birznieka-Upīša stāstu secība: 1) Pelēkais akmens, 2) Ilze, 3) Smēde, 4) Šūpotnes, 5) Andžāni, 6) Trīnes Kārlēns, 7) Zem ābeles.

[2] Svītas lakoniskā pirmā daļa — «Pelēkais akmens» — rāda notikumu mēmo liecinieku — veco akmeni, kas guļ ceļa malā.

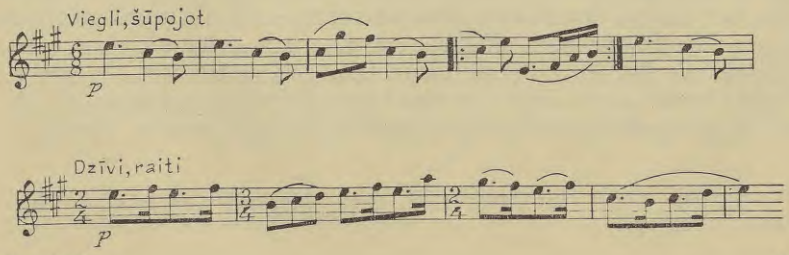
kalve, pavasara daba). Tomēr ir arī viens «bet», un tas skar stāstu kompozīciju, kas neizbēgami ietekmēja arī muzikālo veidojumu. Proti — visos stāstos ir zināma kompozīcijas vienveidība: tie sākas ar gaišu tēlojumu (jautrie jaunieši pie šūpotnēm; dzīvespriecīgs un enerģijas pilns kalējs, kas ved savu sievu un bērnu uz jaunu dzīves vietu; bezrūpīgs zēns, kas rotaļājas zem ābeles), kas attīstās līdz zināmai pakāpei, tad notiek traģisks lūzums (meitene nokrīt no šūpotnēm un tiek sakropļota, kalējs saslimst ar tuberkulozi un viņu gaida nāve; jaunais puisis, kas kļuvis par revolucionāru, tiek nošauts zem ābeles).

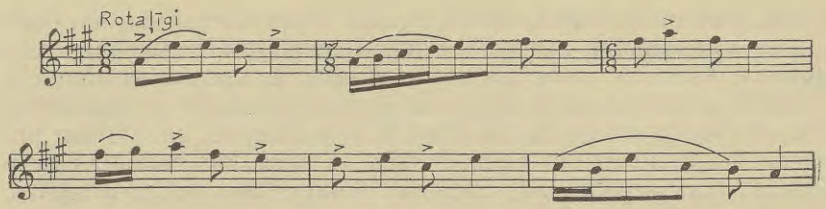
Šāda atsevišķu stāstu kompozīcijas radniecība var viegli novest pie kompozīcijas vienveidības visās cikla daļās.

Cenšoties piešķirt savai mūzikai īpašu noskaņu, Ald. Kalniņš izveidojis spilgti nacionālu mūziku. Viņam labi izdevies radīt mūzikā attiecīgās vides kolorītu, bet mazāk — sasniegt to tēlu daudzveidību, kas nepieciešama katram lielākas formas skaņdarbam, un tādas iespējas tomēr šie stāsti dod, jo katrā ir individuālas, atšķirīgas, ar konkrētu saturu saistītas iezīmes.

Ja autors būtu atradis spilgtākus izteiksmes līdzekļus, lielākus kontrastus, individualizētākus mūzikas tēlus, rezultāts būtu bijis veiksmīgāks. Šaubu nav, ka Ald. Kalniņš pa daļai arī atradis tēlus, kas atbilst programmas nodomam. Viņš izmantojis gan žanriskus elementus (revolucionāru dziesmu intonācijas daļā «Zem ābeles»), gan iztēlojošus momentus (punktētie ritmi, kas ilustrē kalēja darbu). Viņš radījis plastisku «šūpojošā» rakstura melodiju «Šūpotnēs» un graciozi kustīgu melodiju, kas asociējas ar bērnu rotaļām «Zem ābeles». Bet tomēr svītā nav īstās tēlu daudzveidības, un te vainojama intonāciju izvēle, kurām nav nepieciešamās individualizācijas.

Visas svītas intonatīvais pamats ir diatoniskās mažora melodijas ar pakāpenisku kustību un tonikas trijskaņa atbalsta punktiem, ar kvintu centrā.





Ja autors plaši un dinamiski attīstītu savu materiālu, varētu rasties pavisam citi rezultāti, bet arī tad no vienveidības būtu grūti izbēgt. Jo bīstamāk tas ir šajā svītā, kur īstas attīstības maz, dominē atkārtojumu un nelielas variēšanas princips, un rezultātā autors nevar izrauties no radniecīgu tēlu loka.

Labākais skaņdarbs programmatiskās svītas žanrā latviešu padomju komponistu daiļradē ir M. Zariņa «Grieķu vāzes». Šis skaņdarbs nosacīti saistīts ar dzeju, grieķu mītiem un tēlotāju mākslu, jo autora nodoms ir parādīt mūzikā seno grieķu vāzu zīmējumus, kuru pamatā bija mitoloģijas motīvi. Pirmo ierosinājumu šim nodomam deva Ē. Ādamsona dzeja «Mikēnas vāze».

Pirmajā redakcijā (1944) svītai bija astoņas daļas. Tā bija veidota divām klavierēm.

1960. gadā komponists vēlreiz pievērsās «Vāzēm» un radīja jaunu svītas variantu klavierēm ar orķestri.[1] Autors atzina par nepieciešamu saīsināt savu skaņdarbu, atmeta trīs daļas, ar to viņš ieguva harmoniskāku cikla struktūru. Tagad svītai ir piecas daļas, kurās mijas kustīgi un liriski kontemplatīvi tēli: «Pigmeju cīņa ar dzērvēm», «Jonijas amfora», «Skits un tanagriete», «Nīke dzirdina vērsi», «Dionisa svētki».

Svītas daļas atšķiras cita no citas ar spilgti dažādām programmām, kas dod vielu nepieciešamās daudzveidības un kontrastu radīšanai. Trīs ātrās daļas — «Pigmeju cīņa ar dzērvēm», «Skits un tanagriete» un «Dionisa svētki» — nemaz nav līdzīgas. Šīs daļas gan apvieno straujais temps un attīstības aktivitāte, bet katrai ir savas īpatnējas iezīmes. Trokšņainā pigmeju cīņa ar dzērvēm krasi atšķiras no Dionisa svētkiem, kur valda deju un marša ritmi, bet skita un tanagrietes tēlojumā ir spilgts iekšējs kontrasts — tanagrietes tēls — liriska mūzikas glezna, bet viņas saniknoto vajātāju raksturo strauju pasāžu viesuļi.

---

[1] «Grieķu vāzes» publicētas 1962. gadā Maskavā izdevniecībā «Советский композитор».

Abām svītas vidējām daļām — Nereīdas[1] un Nīkes tēlojumam — zināma iekšēja radniecība, bet arī krasas atšķirības: Nereīda tēlota ar «vēsākām» krāsām, turpretim tā daļa, kas veltīta skaistajai dievei, kuru iemīlējis pats Jupiters un kurai viņš parādās vērša izskatā, veidota silti un liriski.

Tādējādi autors atradis svītai nepieciešamos kontrastus un arī apvienojošas līnijas, kas piešķir ciklam viengabalainību.

Cikla struktūrā vērojama nosacīta «piecdaļīgā rondo» forma: I, III un V — ātrās daļas — veido it kā rondo formas «refrēnus», starp kuriem atrodas lēnās — II un IV daļa, kurām, šķiet, it kā rondo formas «epizodu» loma.

Visa skaņdarba harmoniskumu nosaka katras daļas klasiski skaidrā struktūra, kur valda simetrisku formu princips: pirmā daļa — skaidra salikta trīsdaļīgā forma; otrā daļa — piecdaļīgs rondo; trešā daļa — saliktā trīsdaļīgā forma, kuras vidusdaļā ir neliels variāciju cikls; piektā daļa — trīsdaļīga forma ar sintētisku reprīzi un variācijām. Tikai ceturtā daļa — «Nīke dzirdina vērsi» — visliriskākā visā svītā atšķiras no citām ar savu brīvāko formu, kur visa attīstība veidojas no viena grauda.

M. Zariņš prasmīgi atradis raksturīgus sižetus un tēlus, kas sevišķi tuvi viņa individualitātei. Muzikālā raksturojuma asums piemīt arī viņa operas «Zaļās dzirnavas» varoņiem, viņa «Nezinītim» un vokālo ciklu personāžam. Ar tādu pašu raksturīgumu un individuālu savdabību apveltīti arī «Grieķu vāžu» tēli.

Svītas mūzikā valda asas harmonijas, kas pieder pie pamata izteiksmes līdzekļiem viena vai otra tēla radīšanā. Tās lieliski atbilst uzdevumam radīt mūzikā saniknota skita tēlu, «pigmeju brēcienus» vai «dzērvju kliedzienus». Komponists brīvi rīkojas ar sarežģītu netercu struktūras akordu paleti, nekur neaizejot no tonālās mūzikas pamatiem, kaut gan dažos gadījumos tonalitāte aiziet tālu no klasiskās diatonikas.

Konkrētu tēlu radīšanā M. Zariņa svītā ļoti liela nozīme blakus harmonijai ir arī ritmam, faktūrai, tempam, reģistriem. Mazāk izmantoti žanriskie elementi, tie būtībā sastopami tikai pēdējā daļā — «Dionisa svētkos», kur svētku aina radīta ar dejas un marša žanriem, kuri reprīzē sintētiski apvienojas.

Muzikāli iztēlojošās ainas sastopamas diezgan lielā skaitā. Tā pirmajā daļā vairākkārt skan asi disonējoši akordi augstā reģistrā, ilustrējot dzērvju kliedzienus. Trešajā daļā skita skrē-

---

[1] Amforā attēlota tumšmatainā Nereīda (Jūras dieva meita — jūras viļņu simbols), kas dus gliemežvākā.

jienu ilustrē straujas pasāžas. Ceturtajā daļā dažās taktīs smagie basu gājieni ilustrē nogurušā «vērša» soļus, bet klavieru, obojas, flautas un mežragu īsie motīvi daļas beigās ilustrē ūdens lāses, kas pil no dieves skaistajām rokām.

Tomēr šie ilustratīvie momenti ir tikai sīkas detaļas svītas mūzikā. Tās pamata izteiksmes spēks slēpjas nevis atsevišķās iztēlojošās lappusēs, bet vispārīgā spilgti tēlainā mūzikas valodā.

NOSLĒGUMS

Padomju Latvijas komponistu programmatiskajos skaņdarbos vērojamas tās pašas tendences, kas raksturo citu padomju komponistu programmatisko mūziku. Līdzīgas ir tēmas, līdzīgi meklējumi attiecībā uz formu, izteiksmes līdzekļiem un ieceres īstenošanu muzikālajā dramaturģijā. Nacionālā mūzikas specifika skar intonāciju sfēru, kas sakņojas latviešu tautas dziesmā, toties saturā manāmas tās kopējās līnijas, kas ļauj runāt par vienotas padomju mākslas izveidošanos, kura atspoguļo padomju cilvēku dzīves kopīgo pamatu, kopīgos mērķus, vienoto ideoloģiju.

Programmatiskās mūzikas veidošanā sevišķi nozīmīga ir ieceres un formas organiska atbilstība. Aplūkojot programmatiskos darbus, var konstatēt, ka to formas veidojumā joprojām liela loma ir s o n ā t e s p r i n c i p i e m, un tas ir dabiski, jo sonātes formas iekšējā dinamika, tās dialektiskā attīstība nekad nezaudēs savu nozīmi. Tajā pašā laikā katra programmatiskā iecere rada nepieciešamību atrast tai vislabāk piemērotos attīstības paņēmienus, un bieži var novērot, ka sonātes principi iekļaujas citās struktūrās. Viens no tipiskajiem gadījumiem ir dažādu simetrisku formu (trīsdaļīgās, piecdaļīgās) plašāka attīstība, kurā liela nozīme izstrādājuma principiem. Starp aplūkotajiem latviešu komponistu programmatiskajiem darbiem šādas sintētiskas struktūras sastopamas dažu jauno komponistu darbos, piemēram, V. Meļeškina poēmā «Tuksneša iekarošana». Turpinās arī komponistu meklējumi s o n ā t e s f o r m a s un c i k l a s i n t ē t i s k a j ā a p v i e n o j u m ā, kas visspilgtāk vērojams Ā. Skultes «Kosmiskās» simfonijas uzbūvē.

Programmatiskās tēlainības radīšanas principi, kas aplūkoti raksta sākumā, paliek spēkā padomju komponistu daiļradē, tajā skaitā arī latviešu komponistu darbos. Var konstatēt, ka mūsdienu

programmatiskās mūzikas veidošanā vissvarīgākā nozīme ir vadmotīvu ieviešanai un to transformācijām. Tas vērojams vispirms lielajās cikliskajās formās (abās Ā. Skultes programmatiskajās simfonijās, J. Ivanova Sestajā, V. Utkina Otrajā), kā arī viendaļīgajās poēmās. Jo svarīga ir žanra elementu pielietošana, kas piešķir mūzikas tēlam konkrētu saturu. Žanra elementi sastopami J. Ivanova Sestajā, Ā. Skultes Pirmajā, mazāk — Trešajā simfonijā, V. Utkina Otrajā, V. Kaminska poēmā «Liepnas kauja», V. Meļeškina poēmā «Tuksneša iekarošana», J. Ivanova «Lāčplēsī», Ā. Skultes «Horeogrāfiskajā poēmā», L. Garūtas «Zelta zirgā» u. c. Mazāk sastopami citējumi, kas piešķir mūzikai spilgti izteiktu lokālo kolorītu. Tie sastopami J. Ivanova Sestajā simfonijā, V. Utkina Otrajā, A. Grīnupa «Kauguriešos», O. Grāvīša «Gleznā E. Dārziņa piemiņai». Samērā reti izmantoti iztēlojošie momenti, kas gan veido gleznainas muzikālas ainavas, bet mazāk piemēroti vispārinātu mūzikas tēlu radīšanai. Te var minēt Ā. Skultes Pirmās simfonijas sākumu, Trešās simfonijas «Zvaigžņu akordus», L. Garūtas «Zelta zirga» stikla kalna vai auļojuma tēmu, E. Goldšteina taigas ainu viņa «Poēmā», tuksneša klusumu V. Meļeškina poēmā, skita skrējienu vai dzērvju kliedzienus M. Zariņa «Grieķu vāzēs» — bet visi šie fragmenti ir īsi un parādās tikai atsevišķās epizodēs, nekur nepārvēršoties par pamata izteiksmes līdzekli. Tendence uz dziļāku, vispārinātu muzikālu tēlu radīšanu — nepārprotami pozitīva parādība mūsu skaņražu daiļradē, tomēr ne vienmēr skaņdarbu tematisms sasniedz to tēlainības pakāpi, kas ir nepieciešama satura pārliecinošai atklāsmei. Šī problēma vienādi skar visus skaņdarbus neatkarīgi no tā, vai tie ir vai nav programmatiski, taču programmatiskā mūzika sevišķi prasa tēlu spilgtumu un to atbilstību saturam, tādēļ nepieciešama sevišķi uzmanīga un stingra tēmu atlase, kas varētu nodrošināt mūzikas izteiksmes spēku un radīt klausītāju uztverē programmai atbilstošās asociācijas.

Tēmu un sižetu izvēlē latviešu padomju komponisti parādījuši diezgan plašu interešu loku. Tomēr īstu atspoguļojumu mūzikā nav atradusi Lielā Tēvijas kara tēma, kā arī daudz citu laikmetīgu sižetu. Ļoti reti mūsu komponisti pievēršas literāriem sižetiem, tomēr nav nejaušība, ka lielai daļai pasaules slavenāko programmatisko darbu pamatā ir literārs sižets. Pazīstamu literatūras šedevru varoņu tēli, iedzīvināti mūzikā, neatstāj klausītāju vienaldzīgu. Arābu pasakas un Šekspīra traģēdijas, krievu biļinas un Dantes «Dievišķā komēdija», Puškins un Ļermontovs,

Ibsens un Dodē — cik daudz lielisku skaņdarbu rašanos ierosinājuši šie tēli! Un cik vēl pasaules literatūrā neskartu sižetu — gan latviešu klasikā, gan mūsu laikabiedru darbos, kas dod materiālu bezgalīgam skaitam programmatisku darbu.

Daudz vēl neatrisinātu problēmu un uzdevumu, bet vērojami jau arī pirmie sasniegumi. Labākais ir tas, ka komponisti meklē sižetus, kas veltīti cilvēkam. Arvien slīpējot savu meistarību, arvien daudzpusīgāk un dziļāk izprotot mūsu laikmeta saturu un mūsu laikabiedra iekšējo pasauli, komponisti sasniegs to pakāpi, kad viņu darbi sniegs īstu gandarījumu gan viņiem pašiem, gan klausītājiem. Tādi darbi jau ir, un nav šaubu, ka to būs arvien vairāk.

Tatjana Kuriševa

MARĢERA ZARIŅA JAUNIE VOKĀLIE CIKLI

(Par dažām mūzikas valodas un uzbūves īpatnībām)

Latviešu komponistu pēdējo gadu sacerējumu klāstā, kuri modinājuši klausītāju (kā mūzikas mīļotāju, tā profesionālo mākslinieku) lielu interesi, redzamu vietu ieņem Marģera Zariņa vokālie darbi. To skaitā jāmin 1963. gadā rakstītie cikli — «Četras japāņu miniatūras» un «Partita baroka stilā».

M. Zariņš ir daudzpusīgi apdāvināts mākslinieks, to liecina viņa mūzikas žanru dažādība. Taču viņa jaunrades galvenā nosliece ir saistīta ar vairākiem noteiktiem žanriem. No vienas puses, Marģers Zariņš tiecas rakstīt vokālo mūziku (gan lielas formas, kā operas, oratorijas, kantātes, gan miniatūras), kuras mākslinieciskais rezultāts rodas muzikālo un dzejisko tēlu harmoniskā sintēzē. No otras puses, komponistu valdzina svītas vai miniatūru cikla forma, vokālā un instrumentālā, jo te iespējams ar tēlainību, psiholoģiskām vai žanriski raksturīgām detaļām un to savstarpējiem kontrastiem sasniegt daudzšķautnainu mūzikas tēlu. Tā viņa jaunradē radusies virkne daudzdaļīgu darbu: programmatisks cikls klavierēm «Grieķu vāzes» (1945./46. g., otrā redakcija 1960. g.); «Padomju sieviete — miera cīnītāja» balsij ar klavierēm (1951), «Kolhoza dainas» korim *a cappella* (1952), «Sudrabotā gaisma» balsij ar klavierēm (1952), «Vecā Taizeļa brīnišķīgie piedzīvojumi» korim (1957./60. g.); «Nezinītis Saules pilsētā» korim ar simfonisko orķestri (1962); vokāli simfoniskā svīta «Glezna» (1959), triptihs *«Carmina antica»* balsij ar kamerorķestri (1963), cikli «Četras japāņu miniatūras» un «Partita baroka stilā» (1963). M. Zariņa mazās formas darbi neizpilda lielo formu laboratorijas

funkcijas vien, kā tas nereti vērojams tādu komponistu mūzikā, kuri strādā reizē gan operas, gan dziesmu jomā. Mazo formu skaņdarbi izveido arī patstāvīgu jaunrades līniju ar tās īpatnībām, jauniem meklējumiem un atradumiem. Vispārliecinošāk to pierāda tieši vokālie cikli, it sevišķi divi pēdējie.

«Četras japāņu miniatūras» un «Partita baroka stilā», kaut arī stila un rakstura ziņā dažādi darbi, ir īsti vokālā cikla paraugi. Abos sacerējumos vērojam tematikas, tēlainības un dramaturģijas iekšējos sakarus, kā arī attīstības un daļu blakus nostatījuma loģiku. Vēl vairāk — «Partitā» ļoti savdabīgi atrisināta sižetiskā vienība, kas pakāpeniski tiek realizēta no daļas uz daļu.

Abus ciklus tuvina poētiskais saturs. Atšķirībā no agrāk sarakstītā cikla «Sudrabotā gaisma» ar Raiņa vārdiem Marģers Zariņš šajos ciklos izmanto japāņu un franču pagājušo gadsimtu poēziju. Tāpēc abos ciklos ļoti īpatnējs mūzikas raksturs — nacionālais elements japāņu ciklā un zināma «laikmeta kolorīta» stilizācija «Partitā».

Tomēr abi šie sacerējumi dažādi kā mūzikas satura ziņā, tā arī vokālā cikla žanra raksturīgo iezīmju atspoguļošanā. Abi atrisinājumi māksliniecisku pārliecina un ir paraugs šī žanra elastības un lielajām izteiksmes iespējām.

*

«Četras japāņu miniatūras» ir k a m e r c i k l s mecosoprānam ar klavieru pavadījumu. Par literāro pamatu ņemtas Matsuo Bašo (1643) septiņpadsmitā gadsimta japāņu savdabīgās klasiskās poēzijas miniatūras. Visumā šis cikls nav sižetisks, bet tā pamatā noteikta tēlaina iecere. Katra daļa atspoguļo kādu gadalaiku — pavasari, vasaru, rudeni un ziemu. Lakoniskais, bet poētiski ļoti izteiksmīgais teksts, reljefi uzsverot atsevišķas detaļas, it kā uzbur katram gadalaikam raksturīgo ainavu. Tā, piemēram, pavasara simbols ir lietus lāses, rudens — vientuļš krauklis kokā.

Šim skaņdarbam ir vēl kāds cits poētisks ierosinātājs. Tie ir japāņu miniatūru zīmējumi, to filigrāni noslīpētās detaļas, smalkais kolorīts un apbrīnojami patiesā noskaņa. Autors atzīst, ka cikls radies tieši šo miniatūru iespaidā. Cikla poētiskie prototipi, kas sakņojas tēlotāja mākslā, savienojumā ar dzeju nosaka «Miniatūru» mūzikas stilu. Katra miniatūra veidota kā trausls pasteļu zīmējums ar vienu noskaņu. Ar veiksmīgi pielietotiem

mūzikas izteiksmes līdzekļiem komponists panāk mūzikas tēla «redzamību». Klavieru tembrālā dažādība, harmoniju efekti un kolorētie reģistru kontrasti palīdz atainot pavasara ūdeņu čalu, rāmo, smaržīgo un silto vasaras nakti, cikādu dziedāšanu mēnesnīcā.

Pirmajā miniatūrā attēlots pavasaris.

Klusu pa zariem
Lāse aiz lāses norit...
Lietutiņš pirmais...

Īsais klavieru ievads tūdaļ uzbur izteiksmīgu skaņu gleznu. Šīs mūzikas prototipu var sastapt impresionistu darbos, galvenokārt K. Debisī klavieru prelūdijās. Sidrabaini caurspīdīgais augstais reģistrs, liegās, tikko uztveramās figurācijas izsauc asociācijas ar prelūdijām — «Brīnišķīgās dejotājas fejas» un «Vējš līdzenumā».

Arī harmoniskās īpatnības tuvina šo miniatūru impresionistu rakstības veidam. Tā, piemēram, jāmin palielināto akordu harmonijas, veselu toņu veidojumi (tik raksturīgi, piemēram, Debisī harmoniskajai valodai), arī pentatonikas elements, kas caurslāņo šo izsmalcināto harmonisko audumu. Miniatūras mūzika tonāla, tajā pašā laikā diezgan sarežģīta skaņkārtas struktūras ziņā. Harmonisko līdzekļu analīze palīdzēs arī noskaidrot miniatūras iekšējo attīstību, jo tie noteic formas izveidi.

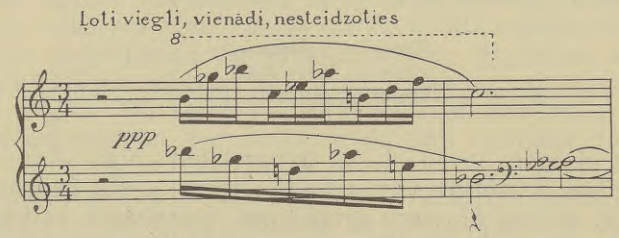
Ievērojams moments miniatūras muzikālajā audumā ir tā daudzslāņu uzbūve. Pavadījuma līnija, ko izpilda labā roka, nav tik nozīmīga harmoniski funkcionālajā ziņā. Augstais reģistrs, samērā ātrā tempā izpildītā nepārtrauktā figurācija to padara drīzāk par tēlainu fonu. Turpretim kreisās rokas līnija, kam viegli uztverams reģistrs un temps, diezgan skaidra un īstenībā arī nosaka katra attiecīgā momenta harmonisko krāsu.

Skaņdarba galvenais noturīgais harmoniskais komplekss ir saliktā tonika, kas veidota ar diviem palielinātiem trijskaņiem tritona attālumā no skaņas *do un solb* (divreiz palielinātā skaņkārta). Tā ietver sešas skaņas: *do, re, mi, solb, lab un sib*, kas veido veselu toņu rindu.

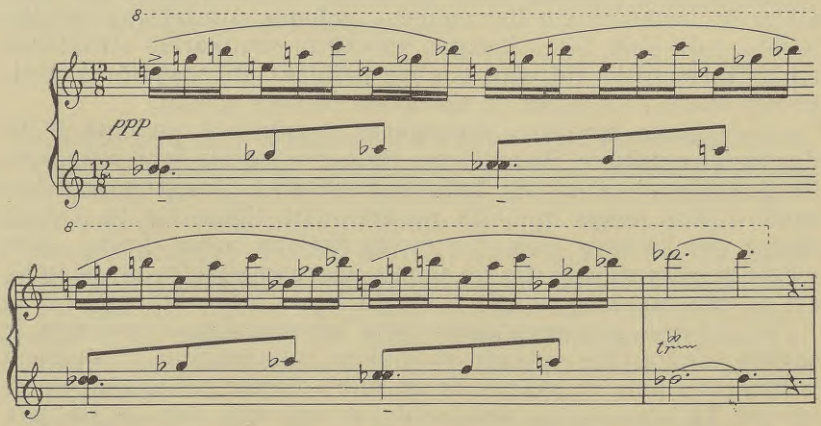
Par nenoturīgu kompleksu — netoniku kļūst otrā iespējamā veselu toņu sešskaņa: *rebb, mibb, fa, sol, la* un *si*. Abu minēto harmonisko funkciju pretnostatījums, to savstarpējās attiecības ir galvenais līdzeklis šīs miniatūras harmoniju izveidošanā.

Klavieru ievads pirmajās četrās taktīs eksponē galveno to-

nikas funkciju: labās rokas pirmais skaņu elements ir viens no tonikas palielinātajiem trijskaņiem (*re-solb-sib*); kreisās rokas melodiskās figūras brīvā secībā ietver tonikas kompleksa skaņas; pirmo un otro frāzi noslēdz kadence ar nepilnas tonikas saskaņām: *solb*, *lab*, *sib* un *do*.



Piektajā taktī notiek pagrieziens attīstībā. Ar skaņas *reb* parādīšanos kreisajā rokā iezīmējas «modulācija» netonikas kompleksā. Turpmākā attīstība arvien vairāk pastiprina šā kompleksa nozīmīgumu un panāk tā nostiprināšanu ar melodisku kadenci uz *reb*.



Šai cezūrai seko formas centrālā daļa — vidusposms, kas ilgst visu vokālās epizodes laiku. Šī posma kontrasts ar miniatūras malējām daļām panākts ne tikai ar balss iestāšanos, bet arī ar jaunas harmonijas sfēras (netonika) ievešanu. Tā rodas divu galveno formas posmu pretstatījums.

Alu . . . su pa za . . . riem

rit.

lā . se aiz lā . . sos no . . . . rit...

pp

Lie . . tu . tiņš pir . . . . . .

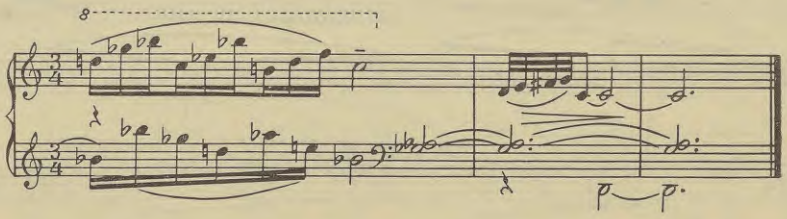
Jaunā posma pirmajā taktī kreisās rokas pavadījumā nostiprinās «jaunā tonika». Šeit brīvā secībā tiek ietvertas gandrīz visas šīs veselu toņu kompleksa skaņas: *do♭-re♭- mi♭-fa-la.*

Vēlāk, attālinoties no līdzšinējās skaņas *re♭* sfēras, harmoniskajā audumā uz mirkli veidojas pentatonika ar *Sol♭* mažora nokrāsu, kas sevišķi pasvītrota vokālajā melodijā. Šī pentatonika daļēji sagatavo tonikas atgriešanos.

Tonika iestājas 10. takts sākumā un izsauc pēkšņas modulācijas iespaidu. Modulācijas veidotājs ir melodiskais gājiens *re♭-do*. Raksturīgi, ka šajā momentā visi muzikālā auduma slāņi apstiprina no jauna atrasto toniku — kreisajā rokā tā spilgti izpaužas pakāpeniskā kustībā pa tonikas skaņām, labajā — parādās abi tonikas palielinātie trijskaņi uz stiprajām taktsdaļām.

Miniatūru noslēdzošajā posmā notiek raksturīga «cīņa» par toniku un tās galīgo nostiprināšanu. Šim mērķim lietots «klasisks» paņēmiens noslēguma veidošanai — ērģeļpunkts uz tonikas harmonijas, kura pamatā ir tonikas skaņa *si♭*. Uz ērģeļpunkta fona notiek tipiska harmoniska svārstīšanās starp toniku un netoniku, kas dažbrīd rada bifunkcionālus veidojumus.

Tonika galīgi nostiprinās 14. taktī, kad iestājas vokālās miniatūras sākuma frāze. Tādējādi nobeigumā notiek ne tikai «tonāla» noslēgšana, bet tā ir arī savdabīga tematiska reprīze — koda. Skaņu komplekss, kas noslēdz miniatūru, veido noturīgu kadenci uz tonikas harmonijas.



Jāatzīmē vēl viena šīs miniatūras harmoniskā īpatnība. Starp visām tonikas kompleksa skaņām galvenā nozīme ir skaņai *do*. Ar šo skaņu noslēdzas klavieru ievada frāžu m e l o d i s k ā attīstība, ar šo skaņu saistās vokālās līnijas attīstības kulminējošais moments — tās loģiskais akcents (sk. 1. takti nošu piemērā 219. lpp.), skaņa *do* arī miniatūras noslēgumā ir pati nozīmīgākā.

Nenoturīgā kompleksa galvenā skaņa ir *re♭*. Ar šo skaņu 5. taktī sākas «modulācija» no tonikas, ar šo skaņu arī noslēdzas ļoti nozīmīga melodiska kadence 7. taktī (tā ir savā ziņā kadence pakārtotajā tonalitātē, kas sasaucas ar melodisko kadenci tonikā uz skaņas *do*). Arī pentatonika 9. taktī, kas satur abu funkciju skaņas, nenovirza no netonikas sfēras tieši tāpēc, ka tajā ir skaņa *re♭*. Šī iemesla dēļ arī turpmākā skaņas *do* parādīšanās (10. takts sākumā) izraisa jau iepriekš minētās pēkšņās modulācijas sajūtu.

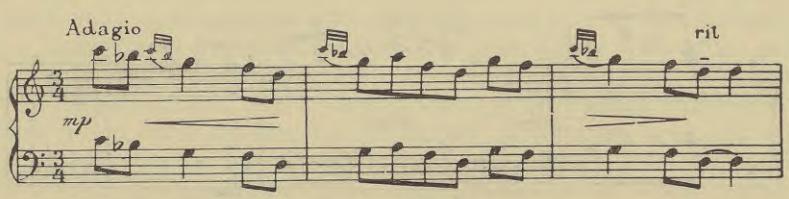
Jau runājām par šīs miniatūras harmoniskās valodas līdzību K. Debisī daiļradei. To apstiprina vēl viens piemērs. K. Debisī prelūdijas «Buras» malējās daļās, kas ir nozīmīgas un vairāk izvērstas, noteicošā ir veselu toņu skaņkārta no skaņas *do,* miniatūras vidusposmā — «piecu bemolu» pentatonika.

Cikla otrā daļa — vasara.

Dārzs kā miris šķiet,
Mēness gaismā ķiršu zieds —
Cikādes tur dzied.

Šī miniatūra pretēji pirmās miniatūras dzirkstīgumam izturēta matēti elēģiskā noskaņā. Tās kolorīts atbilst saturam — tā ir naksnīga dārza aina, priekšmetu kontūras ir mazliet izplūdušas, bet mēness gaisma visu pārklāj ar noslēpumainu plīvuru.

Divu pirmo miniatūru savstarpējais kontrasts gan noskaņas, gan mūzikas ziņā neizslēdz šo abu miniatūru iekšējo tuvību. Pirmais apvienojošais elements ir melodiskā saite. Cikla otrā daļa it kā attīstās no pirmās daļas — tā iesākas no iepriekšējo miniatūru noslēdzošās galvenās skaņas, no skaņas *do.*[1]



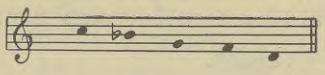
Abas miniatūras tuvina arī harmonija, proti, pentatonika. Ja pirmajā daļā tā ir viena no harmonijas krāsām un uz mirkli parādās attīstībā, tad otrajā daļā pentatonika ir jau visas miniatūras skaņkārtas pamats.

Pentatonikai otrajā daļā ir divējāda loma. Pirmkārt, tā piešķir miniatūrai savdabīgu japānisku kolorītu, spilgtāk izsaka visa cikla tēlu nacionālo specifiku. Otrkārt, pentatonika ļoti piemērota klusas, sastingušas dabas attēlošanai, jo nesatur asi tiecošas ievadskaņas.

---

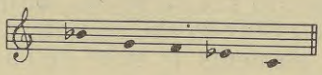
[1] Līdzīgas melodiskas saites kā nozīmīgs daļu saliedētājs elements parādās arī citos vokālos ciklos. Tā tas ir, piemēram, G. Sviridova ciklā «Dziesmas ar R. Bērnsa vārdiem».

Visvairāk šajā miniatūrā iezīmējas pentatonika ar *sol* minora nokrāsu. Tajā pasvītrota skaņa *re* (dominante) kā zemākā noturīgā skaņa:

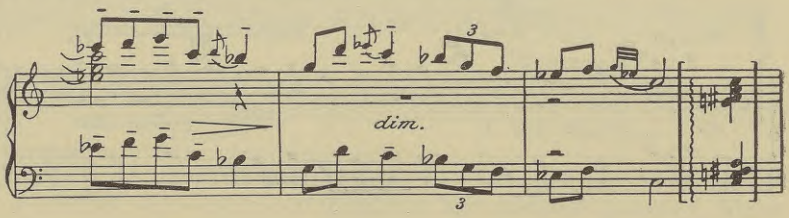


Šī pentatonika ir miniatūras galvenais skaņkārtas centrs, tā bieži parādās pavadījumā un balsī pakāpeniskās, lejupejošās līnijās, tā arī iesāk un nobeidz miniatūru.

Galvenajai pentatonikai pretim nostatīta «pakārtotā» pentatonika, kas parādās attīstībā. Tā ir *do* minora nokrāsas pentatonika un satur šādas skaņas



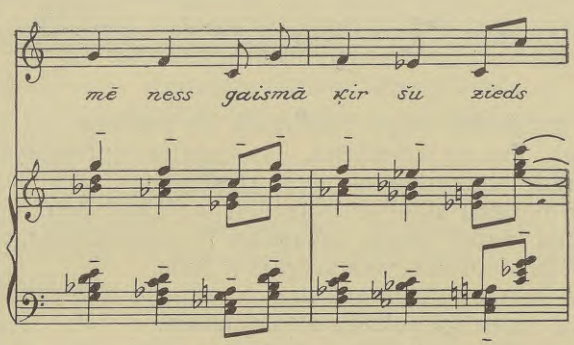
galvenajā skaņkārtā būdama sava veida subdominante.



Abu pentatoniku skaņkārtu svārstības, to nemanāmās pārejas no vienas otrā — tas viss rada savdabīgu iekšēju harmonisku «zaigošanu», kas ir viena no raksturīgākajām «gaismas» krāsām visā miniatūrā.

Cita krāsa, ar ko panākt jau minēto matēti elēģisko noskaņojumu, ir m i n o r a u z s v ē r š a n a. Abām līdzās nostatītajām pentatonikas skaņkārtām ir minora raksturs. Minora nokrāsa dominē jau unisona izklāstā. Tur, kur pentatonika «ietērpjas harmonijās», minora kolorīts pastiprinās: akordu harmoniskās secības, kas parādās atsevišķos attīstības momentos, ir ar sekstu piesātināto trijskaņu (vai sekstakordu) ķēde, kuras pamatā ir pentatonikas skaņkārtas pakāpes. Tā, piemēram, me-

lodija, virzoties pa skaņām *sol-fa-do-sol-fa-mi♭-do* (nepilna «subdominantes pentatonika»), veido ar sekstu piesātināto minora trijskaņu secību, kuras pamatā ir šīs skaņas.



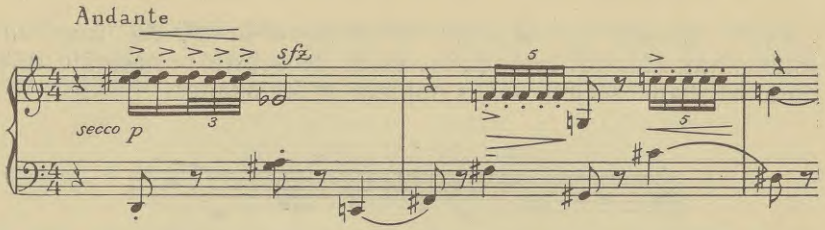
Šīs disonējošo saskaņu secības piešķir mūzikai zināmu «eksotisku izsmalcinātību». Katrs šis ar sekstu piesātinātais akords veido mazo-pamazināto kvintsekstakordu vai terckvartakordu, t. i., ietver sevī divus asi disonējošus intervālus: tritonu un lielo sekundu. Lai gan šo intervālu disonēšana šeit ir ļoti aizplīvurota un bez asuma, tomēr tā ir nozīmīga, jo izveido «dzirdes arkas» starp cikla daļām. Tā, piemēram, tritons un lielā sekunda parādās katrā harmoniju kompleksā jau pirmajā miniatūrā (veselu toņu saskaņās). Bet lielāku un patstāvīgāku nozīmi disonējošie intervali iegūst cikla pēdējās daļās.

Nākamā miniatūra — rudens.

Uz kaila zara sēž
Melns vientulīgs krauklis . . .
Ir rudens vakars . . .

Drūmā, rudenīgā ainava nosaka miniatūras stilu un raksturu — tas ir skarbs un ekspresīvs. Šī ir cikla vislakoniskākā daļa un izpilda īsa skerco-intermeco lomu starp lirisko daļu un finālu.

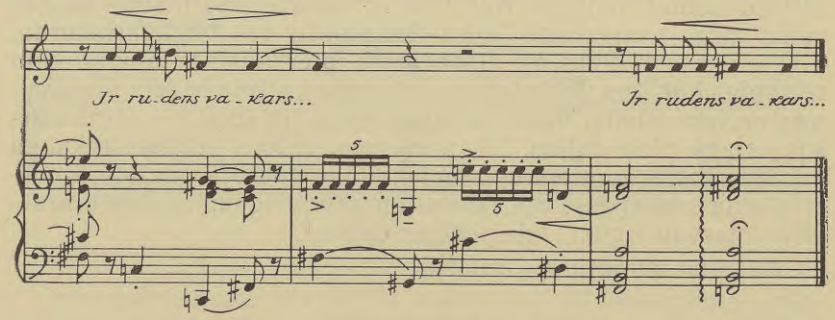
Tāpat kā otrā miniatūra, arī trešā sākas kā iepriekšējās mūzikas attīstības turpinājums. Tas panākts ar līdzīgu paņēmienu — ar melodisko saiti. Otrās miniatūras vokālās partijas noslēdzošā skaņa *re* ir trešās miniatūras pirmā skaņa.



Trešā miniatūra stipri kontrastē ar pārējām (it sevišķi ar iepriekšējo). Zudusi kantilēna, kas valdīja iepriekšējā, pirmajā vietā izvirzās saasināta ritmika. Disonanses, kas iepriekšējās daļās bija diezgan aizplīvurotas, šeit jau kļūst dominējošas. Sevišķu nozīmi iegūst mazās sekundas, lielās septimas, mazās nonas, kā arī jau iepriekš raksturīgais tritons.

Kailais harmoniskais audums un skarba akcentuācija kalpo kā līdzeklis rudenīgā peizāža attēlojumam.

Savā attīstībā miniatūra iegūst noapaļotu formu. Tas panākts ar reprīzes veida noslēgumu un nobeigumam izmantoto skaņu *re,* kas ir pamatskaņa arī miniatūras sākumā.



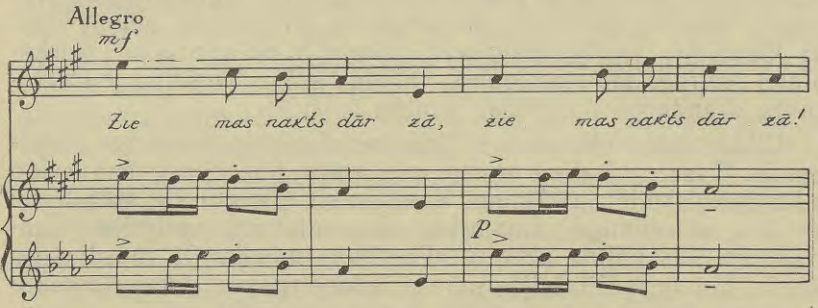
Divi pēdējie akordi ir vienas un tās pašas harmonijas iekšējās svārstības — tas ir piesātinātais mažora-minora sekstakords. Mažora un minora tercas līdzās nostatīšana it kā vēlreiz akcentē pustoņus, kas dominē miniatūras saskaņās. Noslēdzošais akords saista ar cikla pēdējo daļu. Tā ir visu ciklu noslēdzošā *La* mažora akorda subdominante (reizē dabiskā un harmoniskā).

Pēdējā daļa — ziema.

Ziemas nakts dārzā,
Mēness kā smalka stīga,
Un cikādes dzied.

Tēlu un attīstības raksturu ziņā šis ir tipisks fināls. Vokālās miniatūras poētiskais saturs — cikādu nakts dziesma ļauj komponistam to risināt gaišā, mazliet žanriski dejiskā plāksnē ar japānisko kolorītu. Vienkāršais sākuma motīvs kļūst par šīs daļas tematisko graudu, to variējot. No jauna valda diatonika — *La* mažors ar skaidru pentatonisku pamatu un trihorda intonācijām melodijā. Kā jau tas raksturīgs izvērstu formu noslēgumos, harmoniskajā attīstībā vērojama tonikas nostiprināšana — šajā gadījumā *La* mažora tonikas harmonija ir vienkārši izturēta no sākuma līdz galam.

Komponista jaunu krāsu meklējumi arī šajā miniatūrā vainagojušies ar interesantiem atklājumiem. Visā daļā katra melodijas skaņa tiek dublēta ar mazo sekundu (kreisās rokas partija rakstīta *Laḃ* mažorā). Rodas ass, džinkstošs tembrs, kas labi attēlo cikādu dziedāšanu.



Kreisās rokas *Laḃ* mažoru sākumā nevar uztvert kā patstāvīgu tonalitāti. Tomēr miniatūras vidū *Laḃ* mažors ļauj parādīties otrajam tonālajam slānim — ērģeļpunktam uz šī *Laḃ* mažora skaņām. Tas piepilda gandrīz visu otro teikumu. Šis ērģeļpunkts liek pieaugt sasprindzinājumam pirms tonikas nostiprināšanas, bet šī principa realizējums notiek diezgan savdabīgi — noturības nesēja ir melodija, bet konflikta nesējs — tonāli svešais ērģeļpunkts.

Viss minētais liek secināt, ka ceturtā miniatūra, kaut arī tēlainības ziņā no pārējām stāv savrup, tomēr apvieno pārējo daļu raksturīgāko elementu virkni: pentatonikas pārsvars to tuvina ar pirmajām miniatūrām, harmoniskā auduma sadalīšana divos slāņos to saista ar pirmo daļu, spilgtā ritmika un mazo sekundu rotaļas — ar trešo. Tas viss padara pēdējo daļu par tipisku vokālā cikla formas sintētisku finālu.

*

Pavisam citā plāksnē risināts cikls «Partita baroka stilā». Vispirms starpība jau pašā skanējumā. «Partita» rakstīta balsij ar kamerorķestra pavadījumu, pie tam orķestra sastāvs diezgan savdabīgs. Blakus stīgām, arfai un pūšamajiem instrumentiem (flauta, oboja, angļu rags un saksofons) komponists orķestrī plaši izmanto sitamos instrumentus ar ksilofonu un zvaniem, klavieres un ģitāru, kas nepieciešami ritma veidošanai. Ritma ievērojamā loma saistīta ar skaņdarba žanriskajām īpatnībām: partita — viens no senās instrumentālās svītas paveidiem, kuras pamatā ir dažādas dejas. Tiekdamies pēc izvēlēto dzejoļu patiesāka un spilgtāka ietvēruma mūzikā, komponists lieto arī laikmetam raksturīgās mūzikas formas.

Iespaidu pastiprina arī tas, ka ciklu dzied vecfranču valodā. Komponists atsakās no teksta tulkošanas, lai saglabātu visu vecfranču valodas savdabību un pievilcību. Vēl vairāk, ņemot vērā, ka klausītāju vairākumam pati valoda ir nesaprotama, priekšplānā izvirzās tās skanīgums, valodas krāsu bagātība ir interesanta skaņdarba partitūras tembra īpatnība.

Ciklā plaši pielietotais stilizācijas elements tomēr nav noteicošais. Tas ir tikai viens no izteiksmes līdzekļiem, kas kalpo mākslinieciskā tēla atklāsmei. Komponists piesātinājis skaņdarbu ar tīri mūsdienīgu dinamiku, ekspresivitāti, spilgtiem kontrastiem, kas palīdz uztvert «Partitas» mūziku kā mūsdienīgu darbu. Līdzīgu stilizācijas un tīri laikmetīgas mūzikas elementu savijumu (ritmikā, harmonijā, instrumentācijā) mēs sastopam, piemēram, S. Prokofjeva «Klasiskajā simfonijā». Abos skaņdarbos senlaicīgajā stilā veidotā stāstījuma nopietnību un tēlojuma raksturu (te nav ne groteskas, ne parodijas) caurstrāvo autora— mūsu laikabiedra asā doma, it kā viņa attieksme pret izteikto. Simfonijā šī autora individualitāte parādās asprātību pārpilnībā, «Partitā» — izsmalcinātā poetizēšanā un vieglā ironijā.

«Partitas» pamatā ir poētiski stāsti, kas ņemti no senām franču tautas dziesmām, kā arī no Ronsāra (15. gs.) un Vijona (16. gs.) dzejas. Tie nav savstarpēji cieši saistīti viens ar otru, taču to secība veido ciklā caurviju sižeta līniju. Komponists iecerējis ciklu kā vēstījumu par kādas meitenes mīlas stāstu. Sešas cikla daļas ir it kā šī stāsta seši posmi: mīlas mošanās (I daļa), laimes prieks (II), pirmās šaubas (III), nemīlamā pielūdzēja izsmiešana (IV), bēdas mīļotā neuzticības dēļ (V), simboliska zudušās mīlas apbedīšana (VI).

Sižetiskā dramaturģija ir tikai viena no skaņdarba vienotības nesējām. Cita, svarīgākā — ir muzikāli dramaturģiskās attīstības secība, kas pamatojas uz daļu kontrastiem un šo daļu iekšējām, savstarpējām organiskām saitēm.

Daļu blakus nostatīšanas kontrasts rada divas cikla tēlu un žanru sfēras. Viena no tām — liriska, kas piesātināta ar izteiksmīgu kantilēnu, tā ir cikla pirmās («Variācijas»), trešās («Intrada ar kadenci») un piektās («Menestrels») daļas pamatā. Otrā sfēra — asa un dinamiska, ar šo tēlu loku saistās «Galjarda» (II daļa), «Saltarella» (IV) un «Pavana» (VI). Abu sfēru blakus nostatījums atklāj skaņdarba tēlaino saturu un tā attīstības virzienu.

Liriskās daļas ir it kā skaņdarba emocionālais kodols, tās pauž dziļu sirsnību. Tieši šajās daļās arī atklājas cikla galveno saturu noteicošās «mīlas noskaņas». Cikla pirmajā daļā dominē lirika. Šīs sfēras virsotne ir «Intradu» noslēdzošā «Kadence». Pēc tam emocionālā elpa mazliet noklust, dodot vietu ironijai un prāta asumam. Galvenā loma it kā pāriet otrajā sfērā, tā sasniedz savu kulmināciju finālā («Pavana»), kas vienlaikus ir skaņdarba dramaturģiskā virsotne. Tādējādi «Partitas» mūzikas tēli attīstās diezgan pakāpeniski, no sākumā dominējošās lirikas līdz dinamikas un ironijas rakstura kāpinājumam. Šāda pakāpenība labi atbilst skaņdarba sižetiskajai līnijai, kuru nosacīti var formulēt šādi: «no mīlas plaukuma līdz tās zaudēšanai».

Blakus vienotajai sižeta un tēlu dramaturģijai cikla daļas caurstrāvo arī tieša muzikālā sakarība. Tā, pateicoties noteiktām skaņu secībām (caurviju tematisms), starp cikla daļām izveidojas daudzas intonatīvas arkas[1]. Iespaidīgs skaņdarba saistījuma veids ir arī blakus esošo daļu tonālie sakari. Īstenībā katra daļa ir ļoti cieši saistīta ar iepriekšējo (izņemot IV un V daļu) un it kā izriet cita no citas. «Galjardas» (II d.) *Fa* mažors jāuztver kā pirmās daļas *fa* minora vienvārda mažors (pirmā daļa uzrakstīta *La♭* mažorā, bet liela nozīme arī paralēlajam minoram). Nākamās daļas «Intradas» tonalitāte — *fa* minors. Tālāk «Kadences» *do* minors, noslēdzot «Intradu», kļūst par sekojošās «Saltarellas» galveno tonalitāti, «Menestrela» (V d.) *re* minora noslēgums ieved tieši «Pavanā», kas rakstīta tajā pašā tonalitātē. Tik tieši tonālie sakari (vienvārda vai vienu un to pašu tonalitātu blakus nostatījums) rada tā saucamās «melodiskās

[1] Sīkāk par intonatīvajiem sakariem sk. 237. lpp.

saites» starp daļām. Analoģisku parādību mēs konstatējam arī ciklā «Četras japāņu miniatūras».

Cikla pirmā daļa — Variācijas par senas dziesmas «Robin's m'aime» (Robins mani mīl) tēmu. Šī dziesma attiecas uz 14.—15. gs., tās saturs ir vienkāršs:

Robins mani mīl,
Robinam piederu.
Robins man jautāja:
«Vai mana būsi?»
Lakatiņu pirka
No sarkana zīda, laba un skaista —
Robins mani mīl,
Robinam piederu.

Domīgā, liriskā dziesmas melodija (sk. 1. nošu piem. 229. lpp.) pauž pirmās daļas galveno noskaņojumu — abu mīlētāju siltās jūtas. Atskaņojuma veids — balss ar stīgu pavadījumu — labi sasaucas ar mūzikas mierīgo, apvaldīto, bet tajā pašā laikā sirsnīgo raksturu.

Tēma vairākkārt tiek variēta (trīs variācijas un noslēdzošs atkārtojums finālā), bet bez būtiskas tēla transformācijas, liriskā vēstījuma noskaņa tiek saglabāta līdz pat daļas beigām.

Pirmajai variācijai ir mazliet vairāk attīstīta tēma — atkārtojot pirmās četras taktis, desmit taktis garā melodija pagarināta līdz četrpadsmit taktīm. Šāda struktūras izmaiņa ir zīmīga tādēļ, ka tā tiek saglabāta visās variācijās (izņemot finālu-reprīzi).[1]

Otrajā variācijā parādās savdabīgs ornaments — vijīga piebalss, kas padziļina tēmas lirisko un sirsnīgo raksturu. Dziesmas melodiju spēlē stīgas, bet piebalss uzticēta solistam.

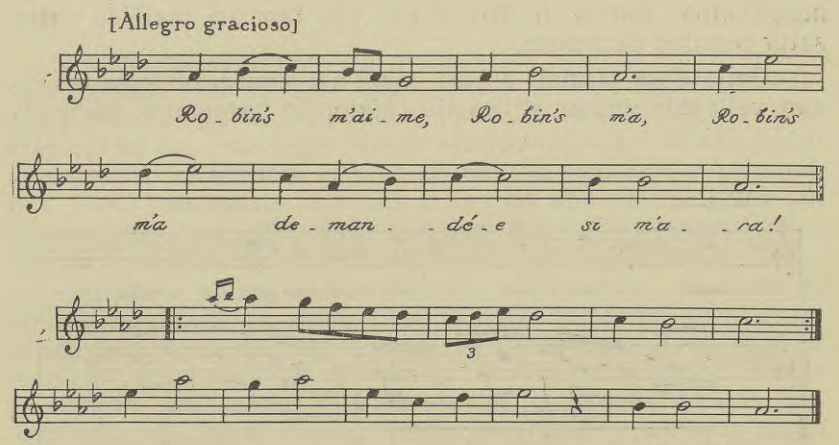
Trešā variācija *(Poco meno mosso)* ir pirmās daļas kulminācija. Pēc mūzikas satura tā tēmai vissvešākā. Šeit jau sastopama melodiskā variēšana (dažas skaņu secības ir burtiski pārņemtas no iepriekšējās variācijas). Pie tam tā tiek papildināta ar ievērojamām harmoniskām izmaiņām: dominē minors un vērojama tonālā nenoturība. Šī variācija ir nozīmīga gan ar jauno kolorītu, ko tā ienes skaņdarba pirmajā daļā, gan ar savu lomu cikla tālākā muzikālajā attīstībā. No šīs variācijas tiek pārmesta muzikāli tēlaina arka uz cikla trešo daļu.

Cikla pirmo daļu ietver ievads un noslēgums, kuru pamatā

---

[1] Trešajā variācijā variējas ne pirmā, bet drīzāk otrā četrtakts.

ir tēmai ļoti tuva melodija. Tās elementi, līdzīgi refrēnam, pavīd arī starp variācijām (ievads pirmajai variācijai), pie tam dažreiz no tās paliek tikai viena, bet ļoti viegli iegaumējama intonācija — skaņa *lab* ar priekšskani. Flautas sidrabainais tembrs šo tēmu mazliet izceļ, it kā padara to par daļas otro tematisko materiālu. Taču ievada mūzika būtībā nav nekas cits kā vēl viena mazliet savdabīga tēmas variācija: ievada melodijas pirmās četras taktis (kas tiek atkārtotas tāpat kā visās variācijās) ir tēmas pirmo četru taktu brīvs apvērsums, noslēgums — brīvs variants pamatveidā.



Nākamā daļa «Galjarda» ir ciklā pati dzīvākā un gaišākā. Tās saturs — meitenes mīlas laime.

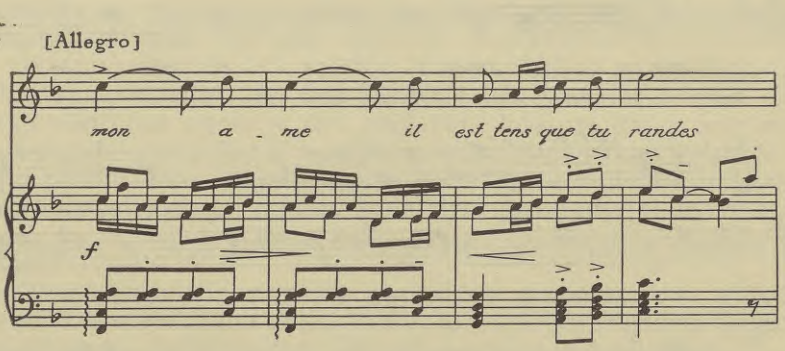
Mūsu jauko dienu draudzībai un tev
gribētos celt piemiņas altāri, uz kura
krāšņās puķu vijas atgādinātu man
tavu tumšo matu cirtas.

Galjarda — sena itāliešu un franču deja ar enerģisku, dzīvu raksturu. Komponists necenšas atdzīvināt seno dejas formu (jāpiebilst, ka īstā galjarda atšķirībā no aplūkojamās saistās ar trīsdaļīgu metru), bet gan drīzāk izmanto šīs dejas muzikālo tēlu, tās dinamiku un straujumu, šīs īpašības maksimāli saasinot. Līdzekļi, ar kādiem to panāk, ir ļoti laikmetīgi: pirmajā

plānā izvirzās elastīgā ritmika, spilgtie akcenti un sinkopes, interesantie dinamiskie efekti, vietām asas disonanses — instrumentācijā skaidri izpaužas sitamo instrumentu lielā loma — klavieru asais piesitiena veids, ksilofona skanējums, zemo stīgu instrumentu *pizzicato* utt. Kopumā tiek radīta ļoti dzīva mūzikas glezna, kas it kā parāda vēstījuma varones nevaldāmo līksmi. «Galjardas» mūzikas priecīgo noskaņu rada arī spilgti izteiktā mažora skaņkārta. Dominējošās tonalitātes ir *Fa* mažors un *Re* mažors, kuru blakus nostatīšana jau pati par sevi ir ļoti svaiga (mazāk reljefi 1. daļas vidū parādās arī *re* minors).

«Galjardas» dinamiku un spraigo attīstību līdzsvaro formas noapaļotība. Forma ir trīsdaļīga, pie tam arī malējās daļas satur reprīzes elementus.

«Galjardas» pirmais posms, tāpat arī ievads, no kura tas izaug, vēl satur zināmu stilizāciju (diatonika harmonijā, faktūra).



Turpretim pirmās daļas attīstībā un it sevišķi vidusdaļā dominē asāks, laikmetīgāks stils.

Muzikālās attīstības ziņā visinteresantākā ir vidusdaļa, kas balstās uz *Re* mažora dominantes ērģeļpunkta. Tā jāuztver kā savdabīgs, izvērsts pirmsikts, kas rada lielu iekšēju sasprindzinājumu. Rezultātā reprīze iestājas nevis galvenajā tonalitātē, bet atbilstoši *Re* mažorā.

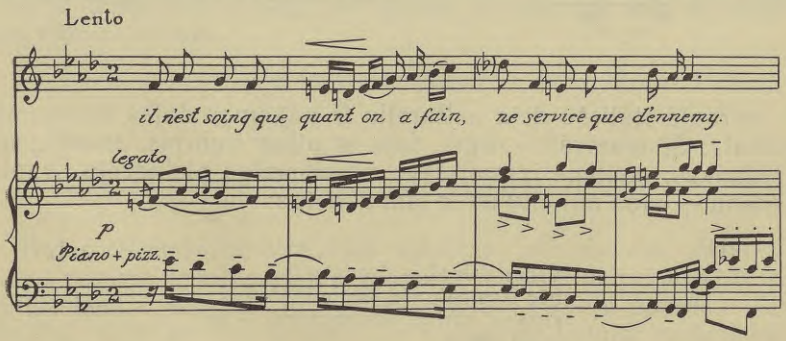
«Intrada» ir cikla trešā daļa. Tā ienes vēstījumā pirmo emocionālo pagriezienu (meitenes sirdī iezogas šaubas — vai mīļotais viņai uzticīgs?). Šī daļa ir augošu skumju, vieglas ironi-

jas un pārdomu pilns monologs. Mūzikā ietvērtas dziļas, neviltotas jūtas, bet par ironijas paudēju kļūst tekstā izteiktā pretruna:

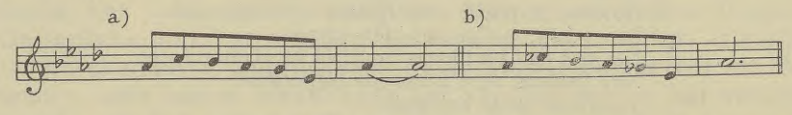
Nekad cilvēks nav tā paēdis kā badā,
Neviens tik daudz laba nedara kā ienaidnieks:
Nav labāku salātu par klēpi siena;
Neviens nav tik līksms un skaļš kā aizmigušais,
Nav lielākas žēlsirdības par cietsirdību,
Visdrošāk jūtas bailīgais —
Neviens nav ticīgāks par karali,
Neviens nav labāks padomdevējs par iemīlējušos.

Nosaukums «Intrada» šeit ir nedaudz nosacīts. Par intradām tika sauktas seno instrumentālo svītu ievada daļas, to raksturs parasti bija lēns un cildens. Te tā ir vidējā daļa, kas dramaturģiski ļoti nozīmīga. Tomēr «Intradai» ir arī ievada loma: tā sagatavo «Kadenci» — visa skaņdarba emocionālo kulmināciju. Māksliniecisklais rezultāts rodas no abu daļu harmoniska apvienojuma: no «Intradas» mūzikas intonatīvi izaugusī «Kadence» padziļina un noslēdz «Intradas» tēlaino saturu.

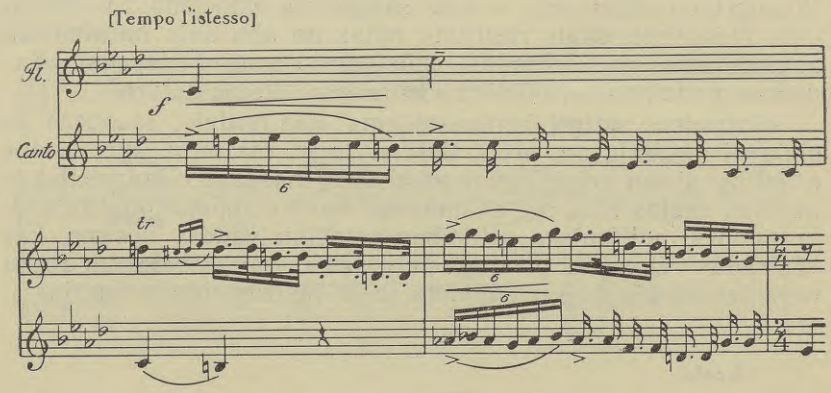
«Intrada», spilgti kontrastēdama «Galjardai», sasaucas ar cikla pirmo daļu un, proti, tieši ar trešo variāciju, kurā tēmas attīstība pirmo reizi iegūst elēģiskāku noskaņu. Radniecība ir ne tikai dzejas tēlā, bet arī mūzikā. Tuvina kopējā tonalitāte — *fa* minors, polifonisko attīstības principu vadošā nozīme, kas «Intradā» vēl vairāk pieaug, tembrālās krāsas — balss un angļu raga izteiksmīgais savienojums stīgu instrumentu pavadījumā.



Arī intonatīvā ziņā «Intrada» zināmā mērā izaug no pirmās daļas. Tā, piemēram, tās sākuma tematiskais grauds it kā attīstās no melodiskās kadences, kas vairāk reižu atkārtojas «variācijās» (tikai ar citu skaņkārtas nokrāsu — mažors un dabiskais minors).



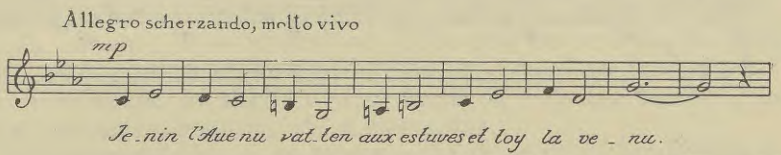
Nepārtrauktais muzikālās domas plūdums un daudzslāņainās polifonijas attīstība mīkstina, taču nenotušē «Intradas» daļu robežas, kas veido divdaļīgu formu. Otrās daļas beigās ir puskadence, tādējādi formai nav noslēguma. Reprīzes nav — tās vietā ir «Kadence», kas noslēdz daļu: solo flautas un balss izteiksmīgajā dialogā beidzot izlaužas līdz šim apvaldītās jūtas.



Straujā itāliešu deja saltarella ir nākamās daļas žanriskais pamats. Šī muzikāli spilgtā daļa ir pilna ironijas, smieklu un dinamikas: meitene izsmej savu neveiksmīgo pielūdzēju, frantu Ženēnu — viņa mīl citu un ir tam uzticīga:

Ženēn l'Oenī, — lec ūdenī!
Pēc izpeldēšanās, kad esi
atnācis, kārtīgi nomazgājies, — lec
atkal ūdenī!

«Saltarella» cikla muzikālajā attīstībā ieņem asprātīga skerco vietu. Šī daļa risināta mazliet parupjas tautas dejas manierē. Izšķirošā nozīme te atskaņotāju tembriem: sausi šķindošos flautas un ksilofona unisonus, kuri solista melodiju izpilda oktāvu augstāk, pavada asi, ritmiski klavieru «sitieni» un stīgu *pizzicato*. «Saltarellas» melodija it kā attīstās no «Intradas» tēmas (sākumi pilnīgi sakrīt), bet, nepārtraukti sinkopējot, iegūst tīši stūrainu un skarbu nokrāsu.



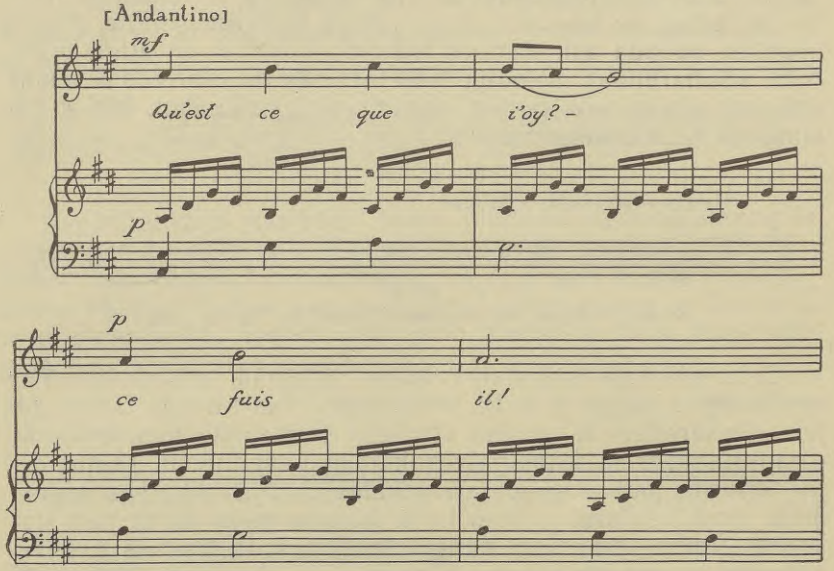
Ceturtajā daļā izvērstais mūzikas materiāls salīdzinājumā ar iepriekšējām daļām ir it kā vienkāršots. Tas tuvinās tautas dejai. «Saltarellai» ir variēta strofiska forma, pie tam izmaiņas otrajā pantā ir saistītas galvenokārt ar pavadījumu. Tautas dejas kolorītu palīdz veidot arī vokālās partijas ritmikas maksimāla vienkāršošana — visu laiku ieturēta viena un tā pati sinkopētā figūra, tāpat arī panta struktūras dzelžainais kvadrātiskums (maza atkāpe otrajā pantā) un skaņkārtu harmoniju maksimāla skaidrība (tonāla noslēgtība un tonāla vienība, kadenču skaidrība un noteiktība).

Nākamā dziesma arfas pavadījumā — «Menestrels» — visapgarotākā un poētiskākā «Partitas» daļa. Tas ir izteiksmīgs, lirisks intermeco, ieslēgts starp divām spilgti dejiskām daļām. Satura ziņā tas jāuztver kā savdabīga atvadīšanās, kā pēdējā nodeva liriskajām noskaņām: meitene jau skaidri redz, ka mīļotais viņu aizmirsis.

Kas tur projām zogas? —
Viņa bēg! —
Kas? —
Tava sirds, —
Viņa nespēj ciest mokas,
Ko lai dara šī mazā meitene!

Daļas tēlainā iecere mūzikā atklājas ļoti skaidri: «Menestrela» pamatā ir cikla pirmās daļas dziesmas melodija — it kā «mīlas tēma». Bet šeit tā iegūst elēģisku, skumju nokrāsu. Tas panākts, veidojot citu harmonisko apdari un lietojot melodiskās

variēšanas paņēmienu: melodijas lejupejošā gājienā parādās tritons, kas ievieš zināmu lūzumu mierīgajā un sirsnīgajā tēmā.



Melodijas harmonizācija (*La* mažora vietā) izmantota *Re* mažora dominantes sfēra (tādēļ sastopama skaņa *sol*). Šāda harmoniska variēšana neienes krasas pārmaiņas, bet it kā pārkrāso katru skaņu, katru intonāciju. Tā noturīgais augšupejošais gājiens no tonikas uz tercu te kļūst par gājienu uz ievadskaņu, kura tālāk netiek atrisināta.

Arī tritona intonācija neskan skarbi, jo tā slēpjas plūstošajā melodiskajā līnijā un ir sagatavota pavadījuma ievadā: arfas figurācijas atbalsta skaņa veido plūstošu, augšupejošu tritona gājienu (*la-si-do-re*).

«Menestrela» skaņkārtas attīstības virziens iet no mažora uz minoru (*Re* mažors — *re* minors), kas «sabiezina krāsas» un pastiprina elēģisko noskaņu (tas atbilst miniatūras tēlu saturam). Turklāt šī attīstība, kā jau tika minēts, tieši noved pie fināla tonalitātes.

Ciklu noslēdzošā «Pavana» ir skaņdarba muzikālās attīstības virsotne. Tās sižets ir ironijas pilns un parāda vēstījuma bēdīgās beigas:

Mūžīgu mieru dodi, ak debess kungs,
dod mūžīgo skaidrību, kura gan varbūt
nav pat tik daudz vērta nekā kārtīgs
paēdiens. Šai skaidrībai pat gaismas
stars nespēj cauri izlauzties, cik viņa ir
neskaidra, un tur līdz ar bārdu un
lepnām cirtām noslīka viens kungs...
Mūžīgu mieru dodi viņam, ak debess...

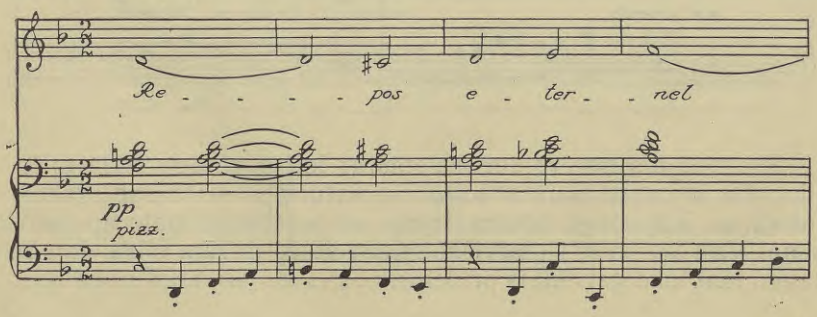
«Pavanas» mūzika lieliski atspoguļo šo zobgalības un nopietnības apvienojumu. Komponists, tāpat kā «Galjardā» un «Saltarellā», izmanto dejas formu, bet citādi: cēlā un ceremoniālā senā deja, no vienas puses, tiek piesātināta ar svinīgiem zvaniem, bet, no otras puses, ar skarbām saskaņām un pasvītrotu ritmu, lietojot pat dažus modernā džesa elementus.

Instrumentācijai te no jauna ierādīta primārā loma. Blakus galvenajiem instrumentu pielietošanas paņēmieniem, kādus dzirdējām jau svītas dejiskajās daļās (stīgu *pizzicato,* klavieres un ksilofons kā sitamie instrumenti), komponists šeit ievieš citas, spēcīgas krāsas, piemēram, stīgu *col legno* (spēle ar locīņa koka daļu), kā arī iesaista jaunus tembrus — zvanus, džesa sitamo instrumentu grupu un ģitāru.

Kopīgajā skanējumā šis nokrāsu bagātais, ostinētais, ritmiskais fons tiek nepārtraukti «pagriezts» ar asām, bieži sinkopētām atsevišķu solo instrumentu frāzēm, kuras izpilda klavieres, pikolo flauta, saksofons u. c.

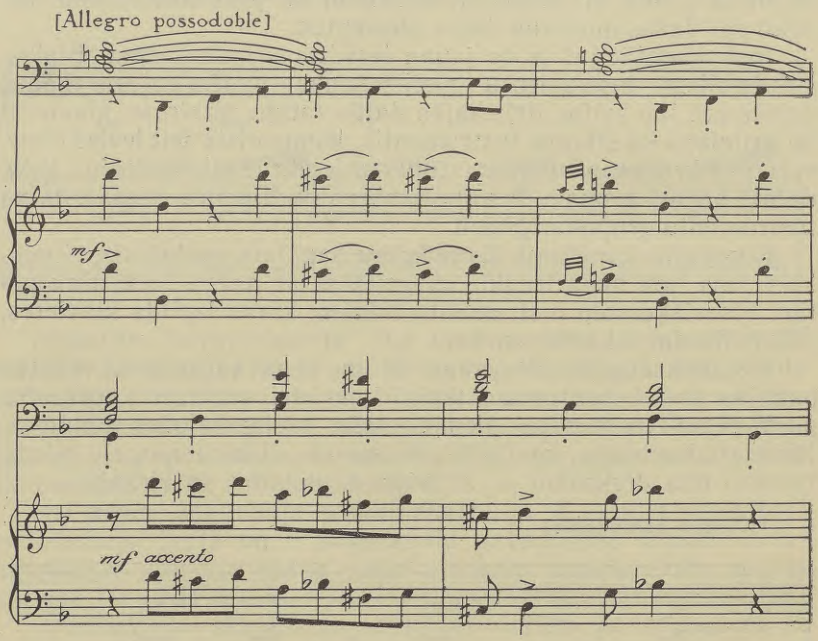
Visizteiksmīgākā «Pavanas» iezīme ir pavadījuma un vokālās partijas pretnostatījums. Atšķirībā no asi ritmizētās orķestra partijas solista partijai piemīt plašs, viengabalains plūdums. Iekšējais kontrasts, kas tādējādi izraisās, it kā atspoguļo tekstā izteikto tēla divkosību — atturīgu nopietnību un «ironiju».

[Allegro possodoble]



Kā tas fināliem raksturīgs, «Pavanā» nav plašas tonālas un tematiskas attīstības. Tajā vairākkārt tiek pasvītrota viena intonācija (kā arī tonalitāte *re* minors), no kuras rodas ne vien galvenā tēma, bet arī vidusdaļa («Pavanas» forma ir trīspiecdaļīga — ABABA).

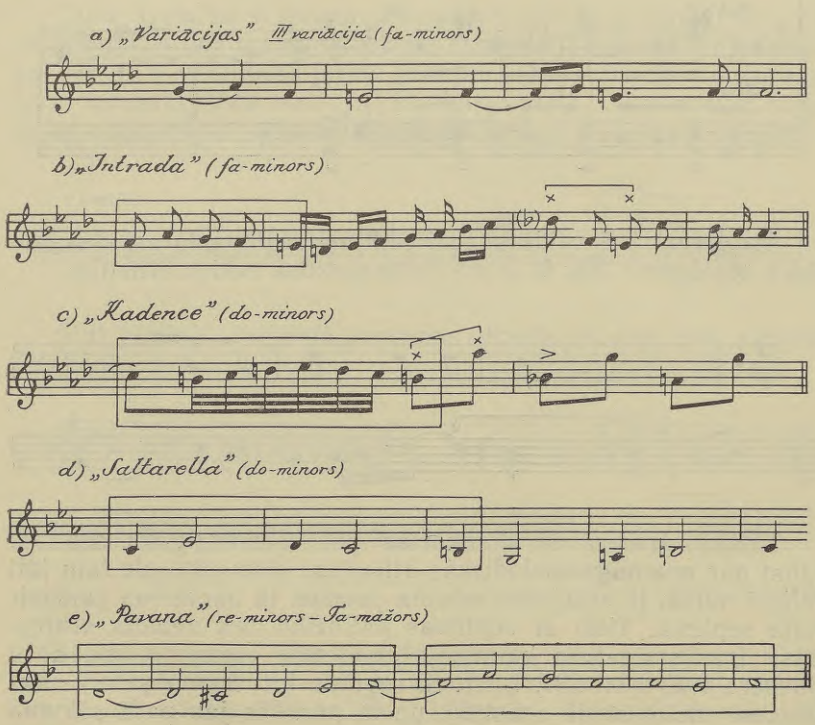
«Pavanas» mūzikā zināmu skarbumu pastiprina plaša ievadskaņas intonācijas izmantošana visā daļā. Minētā intonācija jau ietverta pašā tematiskajā graudā (*re-do♯-re*). Vokālajā melodijā tā iegūst patstāvīgu nozīmi un bieži atkārtojas, uz tās balstās skarbās ekspresīvās replikas pavadījumā.



Šis pēdējais novērojums saistās ar ļoti nozīmīgu cikla attīstību. Tā ir caurviju intonāciju dramaturģija — visspēcīgākais līdzeklis cikla spilgti kontrastējošo un patstāvīgo daļu apvienošanai. Jau konstatēti atsevišķi sakari starp dažām cikla daļām, tagad jāaplūko galvenais princips.

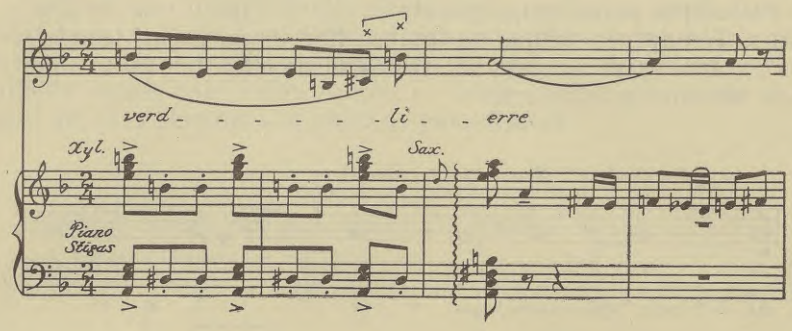
«Variāciju» tēma ir visu daļu tematiskā materiāla pamats (sk. nošu piem. 229. lpp.). Tai tuvojas «Menestrels», kurā dziesmas melodija tiek gandrīz pilnīgi saglabāta, tā tikai mazliet variēta (īpaši harmonijā). Pārējās daļās notiek šīs tēmas intonāciju pakāpeniska attīstība.

Melodijas tematiskais grauds ir ietverts tās pirmajās četrās taktīs. Tas aptver skaņas no tonikas līdz tercai un arī ievadskaņu. Uz anologām skaņām balstās daudzas citas tēmas un sākotnējie tematiskie veidojumi.

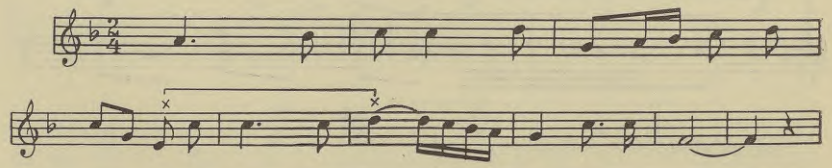


Ievadskaņas intonācija, kas slēpjas tematiskajā graudā, attīstības procesā iegūst patstāvīgu nozīmi, ko novērojam vairākās cikla daļās. Tādēļ arī rodas augšupejošo pustoņu gājienu «stihija», kādu konstatējām «Pavanā».

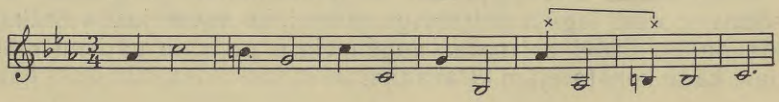
Ievadskaņas esamība tematiskajā graudā rada arī citus jaunus caurviju intonāciju veidojumus. Tā, piemēram, «Galjardas» vidusdaļas sekvencē (ļoti izteiksmīga un tāpēc viegli iegaumējama) pirmo reizi parādās septimas intonācija no ievadskaņas uz sekstu.



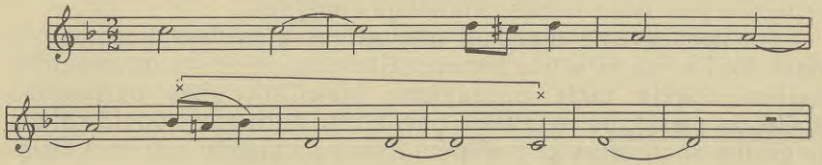
Aizplīvurotākā veidā šī pati septima sastopama arī «Galjardas» noslēgumā, kur šī intervāla diapazonā notiek attīstība.



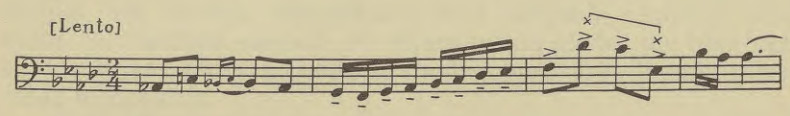
Tālākā procesā šī skaņkārtas pati nenoturīgākā septima kļūst par nozīmīgu melodiskās attīstības elementu, pie tam ļoti reljefā veidā, jo sekojošos minora posmos tā pārvēršas pamazinātā septimā. Tieši ar septimas palīdzību tiek veidots «Intradas» izteiksmīgākais kulminējošais tēmas elements (sk. nošu piemēra *b* 3. takti 237. lpp.). Šī septima ļoti nozīmīga arī «Kadences» melodiskajā attīstībā, un tā parādās jau pašā sākumā (sk. nošu piem. *c* 237. lpp.). Apvērstā veidā septima kļūst par «Saltarellas» tēmas melodisko kadenci.



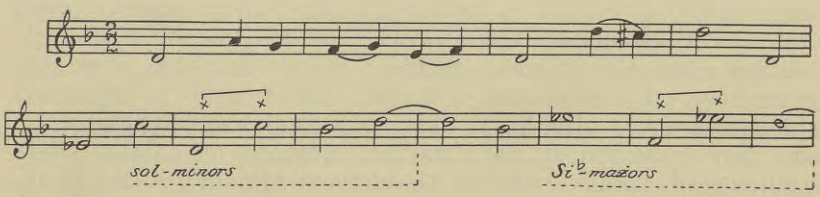
Analoģiska melodiskā kadence sastopama arī «Pavanā». Šeit septimas intonāciju mīkstina dabiskā VII pakāpe.



Cikla attīstībā šī ievada septakorda septimas intonācija it kā rada otru — dominantseptakorda septimu. Tieši tādas atvasinātas septimas nozīmē tā pirmo reizi parādās «Intradas» tēmas mažora variantā (*Laḃ* mažors *fa* minora vietā). Tas notiek otrās daļas attīstībā pavadījuma zemākajā balsī.



Šinī jaunajā variantā septimas intonācija pēc tam attīstās «Pavanā».



Septima, kas parādās kā liels lēciens pirmo reizi «Galjardā», rada «intonatīvu kontrastu» visai melodiskajai attīstībai, kas izriet no «Variāciju» tēmas. Tam kalpo arī dažas citas «Galjardas» intonācijas. Turpmākajā vokālās partijas attīstībā nozīmīgi ir spilgtie oktāvas lēcieni. Pirmo reizi tie parādās skaņdarba otrajā daļā, pēc tam tiek sevišķi pastiprināti skarbajā «Saltarellas» un «Pavanas» melodikā. Tas viss liecina, ka «Galjarda», kas «Variāciju» tēmai ir visvairāk kontrastējoša, ir it kā otrs cikla intonāciju avots.

Caurviju tematisma nozīme ciklā ir ne tikai melodiskajām intonācijām, bet arī ritmiskajām figūrām. Tā, piemēram, «Saltarellas» melodijas sinkopētais ritms sakņojas sinkopēs, kas ietvertas jau pašas tēmas ritmiskajā zīmējumā.

Tik konsekvents muzikāli intonatīvās attīstības princips padara M. Zariņa «Partitu baroka stilā» par vienu no interesantākajiem vokālā cikla paraugiem. MāksliniecisKās pārliecības spēks un pievilcība to izveido par darbu, kurā emocionālā satura bagātība apvienojas ar noslīpētu formu un augstu tehnisku meistarību.

Ludvigs Kārkliņš

DIATONIKA N. MJASKOVSKA HARMONISKAJĀ VALODĀ

Nikolajs Mjaskovskis (1881—1950) ir izcils padomju komponists, pedagogs un sabiedrisks darbinieks. Savu jaunrades ceļu komponists sācis jau pirms Lielās Oktobra sociālistiskās revolūcijas, bet sevišķu uzplaukumu viņa daiļrade sasniedz sociālisma celtniecības periodā. N. Mjaskovskis pieder pie tiem vecākās paaudzes komponistiem, kas aktīvi piedalījās jaunās sabiedrības veidošanā.

Ar N. Mjaskovska dzīvi un radošo darbu varam simbolistiski apzīmēt veselas krievu komponistu paaudzes centienus. Tā bija paaudze, kas pirmā piedalījās padomju mūzikas celtniecībā. Kā A. Ļadova un N. Rimska-Korsakova skolnieks N. Mjaskovskis savas radošās gaitas sāka vienlaikus ar tādiem spilgtiem talantiem kā S. Prokofjevs un I. Stravinskis. Tāpēc arī N. Mjaskovskis savā jaunradē varēja praktiski sasaistīt klasiskās mūzikas tradīcijas ar laikmetiskās mūzikas novatoriskajām tendencēm.

N. Mjaskovska jaunrade veido it kā tiltu starp krievu klasisko mūziku un padomju mūziku, tādēļ jo nepieciešamāk iepazīt šā izcilā padomju komponista mūzikas valodu, harmoniskās domāšanas evolūciju, lai pa īstam novērtētu viņa lomu mūsu šodienas mūzikas kultūrā.

Komponists atstājis milzīgu daiļrades mantojumu: 27 simfonijas, 13 simfoniskos skaņdarbus citos žanros, 13 kvartetus, vairāk nekā 100 skaņdarbu klavierēm, 125 romances, 17 dziesmas un korus, 2 kantātes u. c.

N. Mjaskovskis izaudzinājis daudz talantīgu komponistu, piemēram, A. Hačaturjanu, D. Kabaļevski, V. Šebaļinu, V. Beliju, N. Peiko, B. Mokrousovu, N. Ferē, B. Čaikovski, G. Gaļiņinu, K. Hačaturjanu u. c.

Ne tikai N. Mjaskovska skolnieki, bet arī vecākās paaudzes komponisti sauca viņu par «mūsu mūzikas mākslinieciskosirdsapziņu»[1]. N. Mjaskovska talanta spēks un jaunrades centienu nozīmīgums, lielā muzikālā erudīcija, gatavība katram palīdzēt ar savu padomu izvirzīja viņu par padomju mūziķu audzinātāju un vadītāju.

N. Mjaskovska aktīvā komponista, pedagoga un sabiedriskā darbība vairākkārt augstu novērtēta: viņš apbalvots ar Ļeņina ordeni, viņam piešķirts PSRS Tautas mākslinieka nosaukums, mākslas zinātņu doktora grads, piecas PSRS Valsts prēmijas.

*

Klasisko skaņkārtiski tonālo sistēmu nevar uzskatīt par kaut ko mūžīgu un nemainīgu. Tās galvenās likumsakarības saistītas ar muzikālās domāšanas raksturīgākajām pazīmēm 18. un 19. gadsimtā un līdz ar katru jaunu laikmetu tās nepārtraukti mainās.

Mūzikas valodas bagātināšanos lielā mērā veicina nacionālo skolu veidošanās un attīstība, kas izmanto tautas mūzikas bagātības. Pie noteicošiem harmonijas valodas attīstības faktoriem jāpieskaita mūzikas idejiski tēlainā satura evolūcija, kuru savukārt nosaka sabiedrības vēsturiskās attīstības likumsakarības.

Klasiskās mūzikas pamatā bija divas skaņkārtas — mažors un minors. 18. gs. otrajā pusē, it sevišķi J. Haidna un V. A. Mocarta jaunradē, galvenokārt valdīja mažors. Minoram piederēja spēcīgas kontrastējošas sfēras nozīme, kas galvenokārt attiecās uz dramatisku vai arī dziļi lirisku pārdzīvojumu izteiksmēm. Tieši ar minoru saistās dažādi meklējumi skaņkārtas izteiksmības iespēju pilnveidošanā, kas 19. un 20. gs. noveda pie t. s. jaunās diatonikas (V. Berkova termins), kur sakarā ar blakus pakāpju plašu pielietošanu pat mažora skaņkārta zināmā mērā minorizējās. Daudz jauna ienesa blakus pakāpju septakordu, nonakordu un undecimakordu izmantošana ārpus sekvencēm, liela tercu un sekundu attiecību akordu izplatība (paralēlā kustība), balsvedības piesātināšana ar dažādiem lēcieniem un neparastiem dubultojumiem.

Ar mažora un minora sfēru sasaucas arī senās skaņkārtas (doriskā, frīģiskā, lidiskā u. c.). To saknes meklējamas dažādu tautu mūzikā, ar ko arī izskaidrojams šo skaņkārtu uzplaukums

[1] Н. Я. Мясковский. Статьи, письма, воспоминания, 1959, 3. lpp.

romantisma mākslā (Rietumeiropas mūzikā), kā arī krievu klasiskajā mūzikā («Varenās kopas» komponistu jaunradē) pagājušajā gadsimtā, kad iezīmējās strauja nacionālo mūzikas skolu attīstība Eiropā, pastiprināta komponistu interese par radošu tautas mūzikas bagātību izmantošanu, par kolorīta meklējumiem un jaunu izteiksmes iespēju radīšanu vispār.

Pēdējo divu gadsimtu laikā komponistu interese par senajām skaņkārtām nav mazinājusies, un mūsdienu mūzikā to loma ir pat izcila. Seno skaņkārtu pielietošana mūsu ievērojamāko komponistu daiļradē ir sava veida laikmeta direktīva. Šo skaņkārtu kā «reālistiskās daiļrades rezerves» (H. Ļitinska termins) izmantošana daudzējādi vieno tādu mūzikas mākslas meistaru muzikālo domu kā N. Mjaskovskis, D. Šostakovičs, J. Ivanovs, Ā. Skulte, K. Orfs, B. Britens, S. Barbers u. c.

Jaunā, kā arī senā diatonika atradusi visai daudz savdabīgas izteiksmes iespējas, gan dažādu skolu, gan dažādu komponistu jaunradē. Šoreiz tuvāk pievērsīsimies diatonikai N. Mjaskovska harmoniskajā valodā, parādot to uz klasisko tradīciju un savu laikabiedru daiļrades fona.

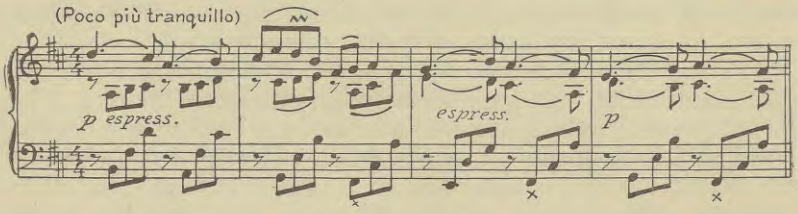
SKAŅKĀRTAS PAMATS

N. Mjaskovska jaunradē sastopam vairākas tēmas, skaņdarba daļas un pat veselus skaņdarbus, kuros atbilstoši darba tēlainajam saturam izturēta viena no diatoniskajām skaņkārtām. Bet izplatītāka un mūsdienu mūzikas valodai daudz tuvāka ir pretējā parādība N. Mjaskovska harmonijā, t. i., kad skaņdarbu pamatskaņkārta tiek dažādi bagātināta gan ar maiņu skaņkārtu, gan skaņkārtas kolorēšanas palīdzību, kā rezultātā iegūstam jaunas krāsas, kas nav iespējamas vienas skaņkārtas sfērā.

Maiņu skaņkārtas. Maiņu skaņkārtas princips pieder pie visraksturīgākajiem krievu tautas mūzikas elementiem, kas pārnāca profesionālajā mūzikā jau krievu klasiskās mūzikas meistaru darbos un kā vērtīga tradīcija pārņemta padomju mākslā. Tomēr profesionālajā mūzikā mēs pilnas, noapaļotas skaņkārtu formas sastopam visai reti, drīzāk gan to elementus. Teiktais attiecas arī uz N. Mjaskovska harmonisko valodu. Blakus visai izplatītām paralēlām maiņu skaņkārtām N. Mjaskovska diatonikā sastopam arī sekundas un tercas attiecības.

23. simfonijas III daļas blakus partijas pirmajā tēmā saklausām sekundu attiecību maiņu skaņkārtas senajā diatonikā (miksolidiskais *Fa* mažors — lidiskais *Mi* bemol mažors), bet vēl

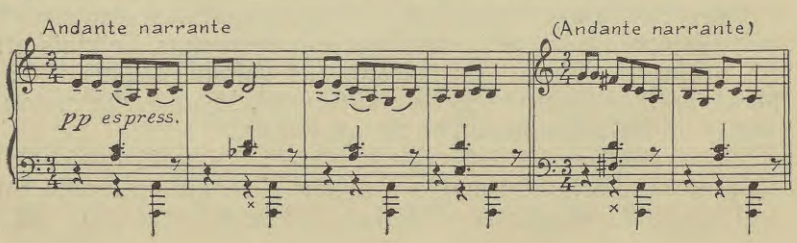
savdabīgāku izteiksmi N. Mjaskovskis panācis 12. kvarteta I daļas galvenajā partijā, kur dabisko mažoru papildina frīģiskā minora kolorīts (*Re* mažors — frīģiskais *fa*♯ minors).



Maiņu skaņkārtu principu visai bieži sastopam gan krievu klasiskajā mūzikā (Sadko skumjā dziesma «Черная дубравушка» no N. Rimska-Korsakova operas «Sadko»), gan arī latviešu mūzikā (koris «Tēvu zeme» no M. Zariņa operas «Uz jauno krastu»), un tas visbiežāk sastopams episka, liriski stāstoša rakstura mūzikā.

Skaņkārtas kolorēšana. Ar skaņkārtas kolorēšanu saprotam īslaicīgus skaņkārtas novirzienus, nemainot tonālo centru. Salīdzinājumā ar maiņu skaņkārtām kolorēšana ir jau spēcīgāks mūzikas valodas izteiksmes līdzeklis, jo mainās pati skaņurinda. Ja maiņu skaņkārtu iezīmes, it sevišķi paralēlo, plašāk izmantotas dabiskajā mažorā, tad skaņkārtas kolorēšana N. Mjaskovska daiļradē vairāk sastopama dabiskajā minorā uzrakstītajos skaņdarbos, kaut gan atsevišķus spilgtus gadījumus sastopam arī dabiskajā mažorā un senajās diatoniskajās skaņkārtās.

No dabiskā minora skaņkārtas kolorēšanas veidiem Mjaskovska daiļradē sastopam kā doriskā minora (4. simfonijas I daļas saistījuma partijas ceturtā tēma), tā frīģiskā minora (Dramatiskās uvertīras galvenā partija) iezīmes, bet visvairāk abas vienlaicīgi, piemēram, 18. simfonijas otrās daļas pirmajā stāstošajā tēmā, radot neparastu iekšēju spriegumu:



Bagātu skaņkārtu kolorēšanas paraugu atrodam Ā. Skultes baleta «Brīvības sakta» elles bakhanālijas ainā, kur trīs sākuma taktīs saklausām pazīmes no četriem minora veidiem (dabiskais, harmoniskais, melodiskais un frīģiskais[1]).

Neviena no minētajām trim skaņkārtām nav valdošā. Tas arī nosaka attiecīgās mūzikas nenoteikti slīdošo raksturu, kad uz dabiskā minora fona it kā iezīmējas spilgtākas krāsas.

Interesantu skaņkārtas izveidojuma paraugu N. Mjaskovskis parādījis 17. simfonijas II daļas trio posmā. Augstā reģistrā melodijā (flautām un klarnetēm) un pavadījumā arfai izmantota miksolidiskā septima, bet trompetei oktāvu zemāk dabiskā mažora VII pakāpe, tādējādi izveidojot skaņurindu ar divām dažādām VII pakāpēm, kas raksturīga krievu tautas mūzikai.

AKORDI UN TO SECĪBAS

N. Mjaskovska, tāpat kā ikviena komponista harmonijas stila specifiku nosaka ne tikai akordika, bet gan akordika kopā ar pārējiem harmonijas un vispār mūzikas valodas izteiksmes līdzekļiem — skaņkārtu, melodiju, metroritmu, polifoniju, formu un instrumentāciju. Pat diatoniskajā harmonijā varam konstatēt dažas Mjaskovska mūzikas valodai raksturīgas pazīmes, kas ir atkarīgas no akordu struktūras, raksturīgākām akordu secībām un kadencēšanas formām.

Skaņkārtas ietekme. Akordu struktūru galvenokārt nosaka attiecīgā skaņkārta, un, ja šajā ziņā mazāk jauna Mjaskovska diatonikā ienes dabiskais mažors un dabiskais minors, tad ilgāk jāpakavējas pie senajām skaņkārtām, kas paver plašas iespējas savdabīgas akordikas radīšanā. Ja klasiskā mūzika šo skaņkārtu pielietošanā aprobežojas galvenokārt ar trijskaņiem un to apvērsumiem, tad N. Mjaskovska skaņdarbos jo plaši izmantoti septakordi un to apvērsumi un arī nonakordi.

Doriskās II pakāpes septakords, vairākkārt atkārtodamies «Nodzeltējušo lapu» 6. numura Largo posmā, nosaka visa posma atturīgi skarbo kolorītu, tāpat kā doriskās II pakāpes sekund-

---

[1] Л. Красинская. «Адольф Скултэ», Советский композитор, Москва, 1959, 11. lpp.

akords raksturīgs *Fa* mažora klavieru sonātes II daļas pirmās tēmas kadencei.

Doriskā VI pakāpe galvenokārt sastopama septakorda formā (15. simfonijas I daļas galvenā partija). Jau neparastākas ir frīģiskās subdominantes (II_{6_5}) 23. simfonijas trešās daļas otrajā tēmā; lidiskās subdominantes Mjaskovska skaņdarbiem mazāk raksturīgas un sastopamas tikai palīgsecībās.

No seno skaņkārtu dominantēm Mjaskovska harmonijā kā visraksturīgākā jāmin doriskā dominante V pakāpes nonakorda veidā. Doriskais V pakāpes pilnais nonakords iezīmē 19. simfonijas II daļas episki nosvērto tēmu, bet jau minētajā *Fa* mažorā sonātes kadencē izskan doriskās V pakāpes undecimakords.

Retākos gadījumos sastopam disonējošās frīģiskās dominantes (23. simfonijas III daļas blakus partijas otrā tēma), kas skan neparasti svaigi. Melodija sākas augstā reģistrā ar izaugsmes virsotni (L. Māzeļa termins), pie tam vēl ar frīģiskās skaņkārtas raksturīgo skaņu — frīģisko sekundu un nobeidzas ar nepilnu toniku.[1]

Lai gan seno skaņkārtu dominantes funkcijas raksturīgās harmonijas kā krievu klasiskajā mūzikā, tā arī padomju mūzikā pārstāvētas samērā mazāk, arī šeit atrodam dažus tipiskus paraugus. Var atzīmēt N. Rimska-Korsakova harmonizēto krievu tautas dziesmu «Migla ielejā» («Туман при долине») ar subdominantu ietverto miksolidisko dominanti un J. Ivanova «Valsi» no mūzikas kinofilmai «Salna pavasarī», kurā savdabīgi savijas miksolidiskā un dabiskā mažora iezīmes.

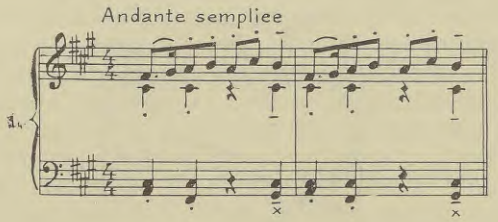
N. Mjaskovskis diezgan bieži lieto V pakāpes septakordus un nonakordus bez vienas no svarīgākajām skaņām — tercas. To varētu izskaidrot kā komponista tieksmi izvairīties no ievadtoņa vai arī nevēlēšanos parādīt akorda tercas raksturu (mažora vai minora) un līdz ar to pašu skaņkārtu.

Tāda parādība zināmā mērā sasaucas arī ar krievu tautas daudzbalsības principu — izvairīšanās no izturētas četrbalsības, kas, dabiski, noved pie nepilniem akordiem. Ja N. Mjaskovska Sonātes (*re* minorā) pirmās daļas blakus partijas otrajā tēmā tercas iztrūkumu varētu motivēt ar mūzikas trīsbalsīgo izklāstu,

---

[1] Šo tēmu var arī uzskatīt par dominantes skaņkārtas piemēru.

tad 5. kvarteta lēnajā daļā komponists jau apzināti no tā izvairījies — četrbalsīgā salikumā atkārtoti skan V pakāpes terckvartakords bez tercas:



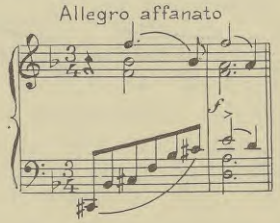
Nepilnu akordu lietošana un it sevišķi tercas izlaišana nenoliedzami rada jaunu niansi attiecīgās skaņkārtas kolorītā: izvirzot priekšplānā kvintas intonaciju, padara to atturīgāku. Kā zināms, N. Mjaskovskis vienmēr ir apzināti vairījies no pārāk emocionālas izteiksmes: «Pie tam viņš stūrgalvīgi atsakās noslēpt savu pārdzīvojumu asumu ar skaistām formām formas dēļ, ar skaņām skaņu dēļ; skaņu tēlu atveidošanā neatlaidīgi meklējot līdzekļus, viņš nekad tos neizvirza par pašmērķi.»[1]

Blakus skaņas. Mjaskovska diatoniskajā harmonijā varam novērot parādību, kas raksturīga pēdējā gadsimta laikmetīgajā harmonijā vispār, un proti: atsevišķu akorda skaņu aizstāšanu ar neakorda skaņām, izveidojot tā sauktās aizstāju blakus skaņas (N. Tjuļina termins). Ar akorda skaņu aizstāšanu vienkāršajās formās, kā, piemēram, V pakāpes septakords ar sekstu — mēs esam pazīstami jau no romantiskās mūzikas (F. Šopēns). Vēlāk seksta kļuva par parastu parādību dominantes nonakorda harmonijā (A. Skrjabins).

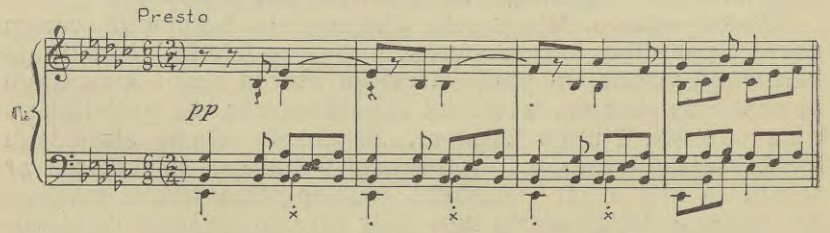
Līdztekus V pakāpes akordu struktūras attīstībai pārmaiņas notiek arī citās dominantes harmonijās. Jau minētā seksta (t. i., tonikas trijskaņa terca) parādās VII pakāpes septakordā kā kvarta; sevišķu interesi modina jaunās saskaņas harmoniskā forma minorā. Ja tās pirmsākumi krievu mūzikā meklējami P. Čaikovska skaņdarbos (simfoniskā poēma «Romeo un Džuljeta»), tad VII pakāpes terckvartakords vai sekundakords ar kvartu — attiecīgā kontekstā (ievadtoņa lēciens melodijā uz tonikas tercu) kļūst par vienu no S. Rahmaņinova iemīļotākajām

[1] Игорь Глебов, «О творческом пути Н. Мясковского». Н. Я. Мясковский. Статьи, письма, воспоминания. СК, М., 1959, 21. lpp.

secībām: t. s. «Rahmaņinova harmonija» (V. Berkova termins). Jau minēto harmoniju sastopam arī N. Mjaskovska jaunrades ceļa sākumā, 1. klavieru sonātes II daļas emocionālās galvenās partijas kadencē.



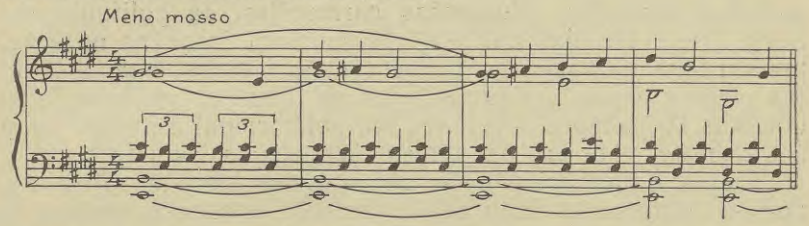
N. Mjaskovska diatonika iezīmējas arī ar jaunu aizstāju blakus skaņas parādīšanos V pakāpes septakordos — ievadtonis tajos aizstāts ar kvartu. Tāda tercas nomaiņa ar kvartu ienes akordā kvartu harmoniju elementus un līdz ar to kolorītu, kas tuvs krievu tautas daudzbalsības kvartu saskaņām. Uz tonikas un V pakāpes septakorda ar kvartu atkārtotu maiņu balstīta N. Mjaskovska Divertismenta III daļas sinkopēm bagātā tēma.



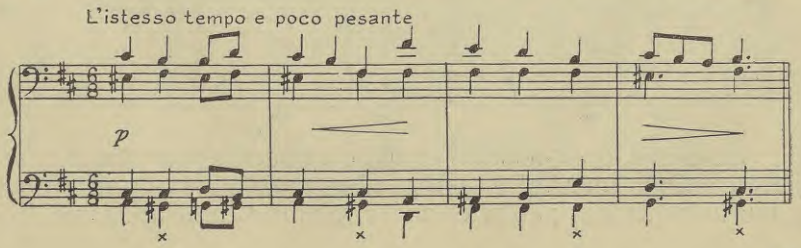
Citos gadījumos kvartu harmonijas izveidojas pārgāju secībās («Atmiņas») kā izturēta tonika prīma, pēc savas būtības tuvojoties t. s. pedāļa skaņām vidējās balsīs. Retāk N. Mjaskovska diatoniskajā harmonijā sastopam V pakāpes septakordus ar kvartu un sekstu (13. kvarteta fināla blakus partija), kas arī jau atgādina bifunkcionālus savienojumus. Ar līdzīgu harmoniju iezīmējas S. Prokofjeva Andantes (op. 57, Nr. 5) kadence. Skaņdarba noslēgumu vēl raksturo «izgaismes virsotne» (L. Māzeļa termins), uz kuras fona sevišķi reljefi izdalās diatoniskā kadence, radot trauslu, klusinātu izskaņu.

Bez aizstāju blakus skaņām Mjaskovska jaunradē sastopamies ar tādām neakorda skaņām, kas nevienu akorda skaņu ne-

aizstāj, bet eksistē neatkarīgi no tām. Tās ir t. s. iekļautās blakus skaņas. Diatonikas ietvaros gan šis blakus skaņu veids mazāk izplatīts, taču minēsim vienu no tādiem veidiem — tonika ar kvintu un sekstu, kas visbiežāk sastopama tieši dabiskajā mažorā, retāk sastopama arī minorā, jo tur izveidojas disonējoša saskaņa ar mazo sekundu. Toniku ar kvintu un sekstu retumis izmantoja arī krievu komponisti klasiķi (N. Rimskis-Korsakovs operā «Teiksma par neredzamo pilsētu Kitežu»), taču N. Mjaskovska daiļradē tonika ar kvintu un sekstu kļūst par neatņemamu harmoniskās valodas sastāvdaļu liriski pastorāla rakstura tēlos (sākot ar 4. simfonijas fināla blakus partijas pirmo tēmu, 5. simfonijas I daļas galveno partiju un beidzot ar 24. simfonijas I daļas blakus partiju).



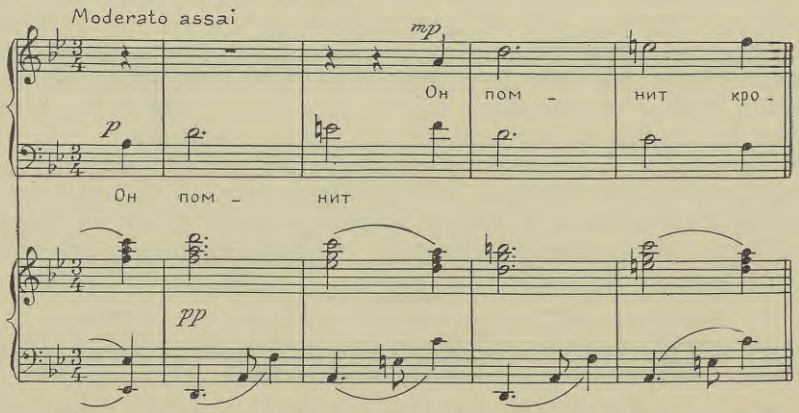
Iekļautās blakus skaņas Mjaskovska jaunradē zināmā mērā sasaucas ar krievu tautas mūzikā pazīstamajām pedāļa skaņām, t. i., vairāk vai mazāk izturētām skaņām vidējās balsīs, kas var būt arī figurētas. Pie ļoti savdabīgiem pedāļa skaņu efekta lietošanas gadījumiem jāmin N. Mjaskovska 5. simfonijas pirmās daļas blakus partijas pirmā tēma. Šeit četrbalsīgā salikumā figurētās pedāļa skaņas lomu izpilda alta balss, kurā mijas divas skaņas: tonika un harmoniskā VII pakāpe. Abu skaņu mija izkārtota tā, ka harmoniskais ievadtonis iekļaujas tonikas harmonijā, bet tonikas prīma — dominantes harmonijā, izveidojot neparastu akordiku ar kvartu saskaņām, kas pārvar krievu tautas mūzikas garam mazāk raksturīgā harmoniskā minora noskaņu.



Pedāļa skaņu izmantošanā N. Mjaskovska harmoniskajai valodai daudz kopēja ar S. Prokofjeva daiļradi. Klavierdarba «Nožēlas» («Раскаяния») pirmā perioda abu teikumu nobeigumos skan dominantes harmonija ar aizturētu tercu. Otrā teikumā aizturētā skaņa tā «iestrēgusi», ka neatrisinās pat tad, kad otrajā balsī jau dzirdams atrisinājums un izveidojas asa saskaņa — dominantes septakords ar tercu un kvartu.

Pamata harmonijai svešu elementu (blakus skaņu) iekļaušana akordā, kā arī atsevišķu balsu resp. harmonisku slāņu patstāvības pieaugšana mūsdienu mūzikas valodā jau diatonikas ietvaros noved pie tādām N. Mjaskovska harmoniskajai valodai raksturīgām parādībām kā polifunkcionalitāte un poliharmonija, kur nepilnā vai pilnā veidā vienlaicīgi apvienotas dažādām funkcijām piederošas harmonijas. Ja polifunkcionalitāte (resp. bifunkcionalitāte) galvenokārt izpaužas uz ērģeļpunktu fona un kadencēs, piemēram, *Fa* mažora sonātes II daļas pirmās tēmas noslēgums, kur uz dominantes basa skan doriskās IV pakāpes trijskanis, tad poliharmonija biežāk izpaužas uzbūves vidū vai pat tēmas ekspozīcijas izklāstā.

Trešās daļas epizodē N. Mjaskovska kantātē «Kirovs ar mums» harmonisko fonu veido doriskā *re* minora tonikas un dominantes akordu maiņa. Te arī izveidojas tādas poliharmoniskas saskaņas kā dominantes un tonikas, tonikas un doriskās subdominantes trijskaņu apvienojumi.



Gan doriskās skaņkārtas pamats, gan arī poliharmonijām bagātā akordika mūzikai piešķir pārdomu, pat apskaidrotu skumju pilnu kolorītu, kas palīdz epizodes tēlainā satura atklāsmē (Ki-

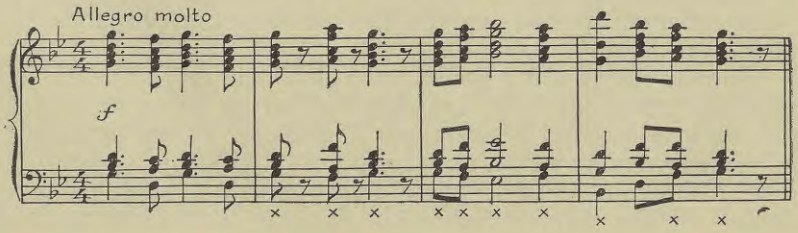
rova atmiņas par grūto cīņu pagrīdē, par bargajām dienām pie Astrahaņas).

Polifunkcionāli un poliharmoniski veidojumi pieder pie jaunās diatonikas (sk. 242. lpp.) parādībām, kas visai spilgti pārstāvēta arī latviešu padomju mūzikā, piemēram, «Purva racēju dziesmā» no M. Zariņa operas «Uz jauno krastu».

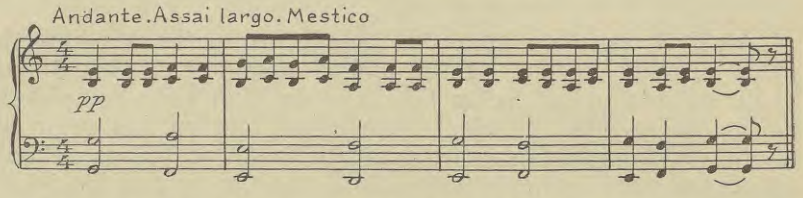
«Blakus esošās pakāpes». Pie krievu tautas daudzbalsības raksturīgākajām harmoniskajām secībām pieder t. s. «blakus esošās pakāpes» (A. Kastaļska termins). Savā darbā «Krievu tautas mūzikas sistēmas īpatnības» A. Kastaļskis norāda, ka mažora un minora saskaņu (par toni augstāk), kā arī minora un mažora saskaņu (par toni zemāk) savienojumi vispār ļoti izplatīti krievu tautas mūzikā.

Arī N. Mjaskovska diatonikā dažādu raksturīgu akordu secību jomā pirmām kārtām jāmin blakus esošās pakāpes. Šo pakāpju dažāda veida secību lietošana ne tikai rada kompleksas balsvirzes iespējas, tādējādi melodizējot faktūru, bet veido arī jaunu, nereti savdabīgu harmonisko kolorītu, jo blakus pakāpju akordi tad parādās nevis sekvencē, kā tas bija parasts klasiskajā un daļēji arī romantiskajā harmonijā, bet pilnīgi patstāvīgi.

Blakus esošās pakāpes, kas balstās uz sekundas attiecību akordu atkārtotiem savienojumiem, pretēji romantiskās harmonijas tonalitātes un akordu tercu attiecībām rada daudz atturīgākas, vai pat episkas vīrišķības iezīmētas intonācijas. No visām iespējamām šāda veida secībām vislielāko izplatību ieguvušas trīs: I — II (mažorā), V—VI, VII—I (minorā). Specifisku senatnīgu skanējumu blakus esošās pakāpes veido N. Mjaskovska «Dramatiskās uvertīras» galvenajā partijā; tas izskaidrojams ne tikai ar autentisko secību pārsvaru, bet arī ar savlaicīgu impulsīvi statisku melodijas attīstību (vairākkārtēja atgriešanās tonikā).



Vēl neparastāk izpaužas blakus esošās pakāpes senajās skaņkārtās, kas it sevišķi attiecas uz miksolidisko mažoru un dorisko minoru, kuros pārvietota tritona intonācija. Tas nosaka ne tikai attiecīgo skaņkārtu «lokālo» kolorītu, bet dod arī jaunas iespējas blakus esošo pakāpju savienošanai, piemēram, I—II_7—III_7 doriskajā minorā (N. Mjaskovska «Nodzeltējušās lapas», 6. nr.), vai I_6—VII_6 miksolidiskajā mažorā (Mjaskovska 23. simfonijas III daļas blakus partijas pirmā tēma). Rezumējot teikto, var minēt neparasti spilgtu blakus esošo pakāpju lietošanas gadījumu, kur vesels teikums — četras taktis — balstās tikai uz šādām pakāpēm. Tas ir raskoļniku koris no Musorgska operas «Hovanščina», kurš uzrakstīts frīģiskajā *mi* minorā.

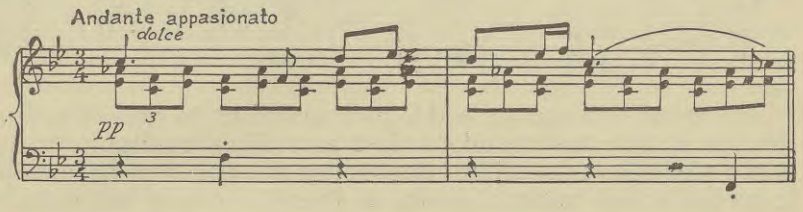


Blakus esošo pakāpju izmantošana kā viena no spilgtākajām krievu klasiskās mūzikas tradīcijām ieņem nozīmīgu vietu arī citu padomju komponistu daiļradē, piemēram, S. Prokofjeva «Vecmāmiņas pasaku» 3. nr., J. Ivanova 6. simfonijas finala dejiskajā tēmā *(la)* u. c.

Jāpiebilst, ka blakus pakāpēm N. Mjaskovska diatonikā vispār lielāka loma nekā galvenajām. Arī šeit saskatāmas krievu klasiskās mūzikas tradīcijas. Blakus pakāpes N. Mjaskovska harmonijā visai reti piedalās sekvencveida attīstībā, biežāk tām ir pārgāju vai palīga harmoniju raksturs. Visvairāk lietotas III un VI pakāpe, t.i., mediantes harmonijas, kuru biežāka atkārtošanās nereti ir par iemeslu maiņu skaņkārtas pazīmēm. Arvien biežāk novērojamā izvairīšanās no dominantes un it sevišķi V pakāpes harmonijām noved pie plagālo harmoniju pārsvara N. Mjaskovska mūzikas valodā, kas arī atbilst krievu tautas mūzikas īpatnībām.

Dažādu harmonisku secību iedarbību lielā mērā nosaka harmoniskā pulsācija, tāpēc arī pēdējā atkarīga kā no tēla, tā arī no tēla atveidošanai izvēlētajiem līdzekļiem. Varam novērot, ka N. Mjaskovska diatonikā harmoniskā pulsācija visumā mierīga, harmonijas mainās pa taktīm, pustaktīm, retāk pa taktsdaļām (lēnākā tempā). Salīdzinot dažādās skaņkārtās uzrakstī-

tus darbus, nonākam pie secinājuma, ka it sevišķi gausa harmoniskā pulsācija raksturo miksolidiskā mažorā uzrakstītos N. Mjaskovska skaņdarbus, kas izskaidrojams ar šo darbu liriski pastorālo noskaņu un izturētajiem tonikas ērģeļpunktiem. Gauso pulsāciju zināmā mērā kompensē samērā aktīva ritmiskā attīstība pat tajos gadījumos, ja viena harmonija ilgst astoņas taktis (9. kvarta II daļas blakus partijā).



Lēna harmoniska pulsācija raksturo arī J. Ivanova miksolidiskā mažorā uzrakstītos darbus (piemēram, Vijoļkoncerta fināla otrā tēma).

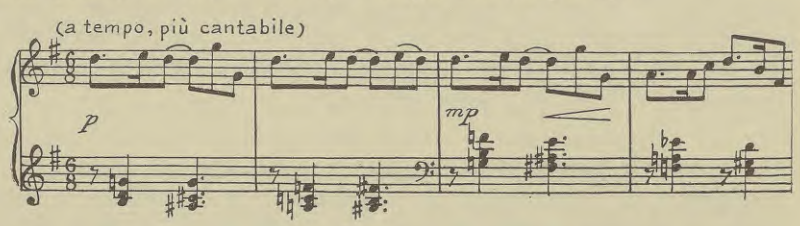
Senajās minora skaņkārtās, kā arī dabiskajā mažorā harmoniskā pulsācija daudz aktīvāka.

HARMONIJAS UN MELODIJAS MIJIEDARBĪBA

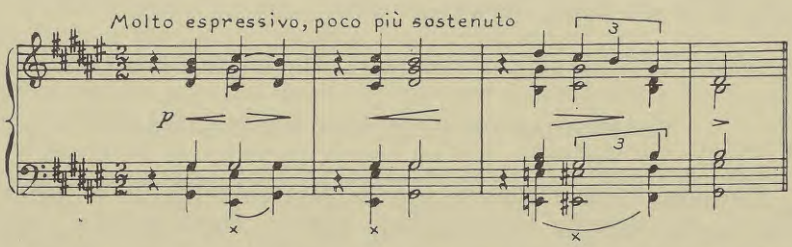
Harmonijas un melodijas savstarpējā sakarība un mijiedarbība N. Mjaskovska harmoniskajā valodā ieņem sevišķu vietu. Harmonija resp. pavadījums spēj daudzējādi papildināt melodijā izteikto domu, spēj atklāt dažādus tās aspektus ar harmoniskās variēšanas palīdzību, radīt jaunu skaņkārtas kolorītu. Citos gadījumos harmonija ir izaugusi uz melodiju pamata.

Harmonijas ietekme uz melodiju. N. Mjaskovska daiļradē līdz neparastai nozīmībai izaugusi kādreiz jau M. Glinkas «Piezīmēs par instrumentāciju» izteiktā patiesība, ka harmonijas uzdevums ir «noapaļot melodijā izteikto domu». Mjaskovska darbos vienkārša melodija nereti iegūst visai sarežģītu, neparasti savdabīgu harmonisku ietērpu. Komponists skaņdarba tēla atklāsmē lielu lomu uztic tieši harmonijai, kaut arī pati melodija ir harmonijas sastāvdaļa, piemēram, kompleksās tīrās kvintas «Senā stāsta» pavadījumā vai ostinētā diatoniskā figūra «Grūt-

sirdības» harmonijā, vai arī dramaturģiski spraigie, hromatiski piesātinātie septakordi absolūti diatoniskas melodijas pavadījumā Sonatīnes (*mi* minorā) I daļas blakus partijā:



Harmonijas loma attiecībā pret melodiju jo vairāk pieaug senajās skaņkārtās apstākļos, kad atsevišķos gadījumos skaņdarba piederību minētajām skaņkārtām nosaka tikai harmonija, jo melodijā nav raksturīgo skaņu (doriskā seksta vai miksolidiskā septima u. c.). Mjaskovska 6. simfonijas I daļas blakus partijas pirmā tēma uzrakstīta doriskajā minorā, kaut arī doriskā seksta ne reizi neieskanas melodijā, bet sastopama galvenokārt basā un vidējās balsīs.



Tādam raksturīgākās skaņas izvietojumam nav gadījuma raksturs, bet noteikts sakars ar skaņkārtas kolorītu — acīm redzot, vēlēšanās to padarīt mazāk spilgtu, blāvāku.

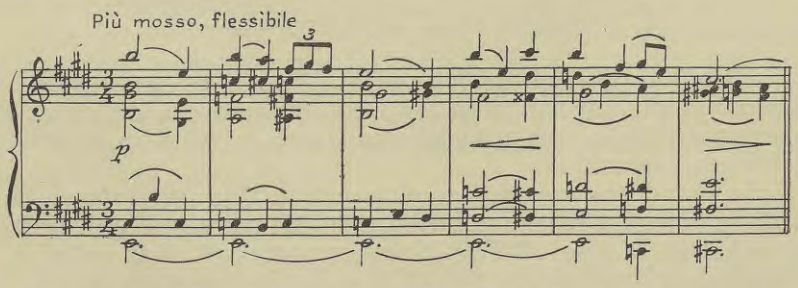
Izvairīšanos no raksturīgās skaņas melodijas, protams, var izraisīt arī citi apstākļi. Tā, piemēram, J. Ivanova 6. simfonijas finālā krievu tēmas melodijā nesastopam dorisko sekstu tāpēc, ka tās diapazons aizsniedz tikai kvintu, kas arī izveidojas par melodijas otro atbalsta skaņu.

Te izvirzās arī jauna tipa kontrasts, kas šoreiz veidojas nevis horizontāli, bet vertikāli starp diatonisko melodiju kā galveno muzikālās domas nesēju un hromatizēto vai arī senajās skaņkārtās uzrakstīto pavadījumu kā papildu faktoru, kas galveno

domu padara emocionāli interesantāku, dramaturģiski spraigāku.

Tāda veida melodijas un harmonijas savstarpējā mijiedarbība nereti izpaužas S. Prokofjeva, D. Šostakoviča un arī Jāņa Ivanova daiļradē, piemēram, 7. simfonijas Skerco refrēna līksmā tēma, kuras melodija iecerēta dabiskajā *re* minorā, bet harmoniskais pamats noved pie visai sarežģītas sintētiskas skaņkārtas. Tajā saklausām *Re* mažora un frīģiskās skaņkārtas apvienojumu, kas palīdz izraisīt lielu emocionālu pacēlumu, vienlaicīgi radot tautisku kolorītu. No tā varam secināt, ka padomju komponistu daiļradē vērojamas vairākas no klasiskās mūzikas mantotas tradīcijas, kas nostiprina reālistiskās mūzikas pamatus.

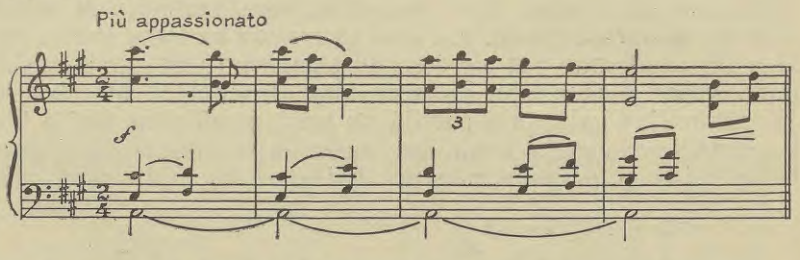
Balsvedības loma. Pie melodijas un harmonijas savstarpējo attieksmju raksturīgajiem elementiem vēl jāpieskaita tāda balsvedība, kad harmonija ar polifonijas palīdzību izveidojas uz melodijas pamata, kaut arī Mjaskovskis polifoniju galvenokārt lieto, «lai radītu kontrastu harmonijai vai arī lai radītu tās sabrukumu» (Asafjevs). Ar šādu «dziedošu» harmoniju Mjaskovskis savos darbos panāk melodisku faktūru, kas nodrošina labskanīgumu pat pie diezgan skaudrām vertikālām saskaņām. Visai pārliecinošu piemēru tam atrodam N. Mjaskovska 12. simfonijas galvenajā partijā un arī 8. simfonijas fināla blakus partijas pirmajā tēmā, kur melodija ir stingri diatoniska, bet pārējās polifoniskā rakstura balsis — hromatizētas.



Melodisku faktūru N. Mjaskovskis panāk ne tikai polifoniska rakstura daudzbalsībā, bet arī divu melodiju apvienojumā, ja apakšējā no tām iecerēta kompleksā balsvirzē (paralēlos akordos), veidojot t. s. akordu kontrapunktu (Š. Keklēna termins). Šā principa epizodisku pielietojumu saklausām gan Mjaskovska «Nodzeltējušo lapu» 6. numurā, gan 20. simfonijas fināla noslēguma partijā (uz tonikas ērģeļpunkta fona).

Taču ne mazāku efektu N. Mjaskovskis panāk, veidojot augšējo melodiju kompleksā balsvirzē, kas diatonikā parasti ir tonāla un pilnīgi nosaka faktūras raksturu. Vijoļkoncerta fināla liriskajā blakus partijā, tāpat kā Jāņa Ivanova 8. simfonijas skerco žanra epizodē, šādai balsvirzei ir visai elastīgs, pirmajā gadījumā pat nedaudz figuratīvs raksturs.

Atzīmēsim N. Mjaskovskim tipisko faktūras melodizācijas paņēmienu, kad vidējās balsis virzās paralēlās sekstās, veidojot savdabīgu (mīkstu) kontrapunktu. Tāpēc arī liekas dabiski, ka šāda melodizēta faktūra galvenokārt sastopama liriska rakstura tēmās, acīm redzot, ar nolūku šo melodijas lirisko pusi vēl padziļināt, piemēram, 17. simfonijas I daļā klusas gaismas pielietajā blakus partijas tēmā vai arī 25. simfonijas vieglas rotaļības iezīmētajā II daļas otrajā tēmā. Visspilgtāk šādu kompleksu sekstu balsvedība diatonikas ietvaros izpaudusies kaislīgās kabardīnu mīlas dziesmas «Sjuiļakļik žir» harmonizējumā 23. simfonijas otrajā daļā:

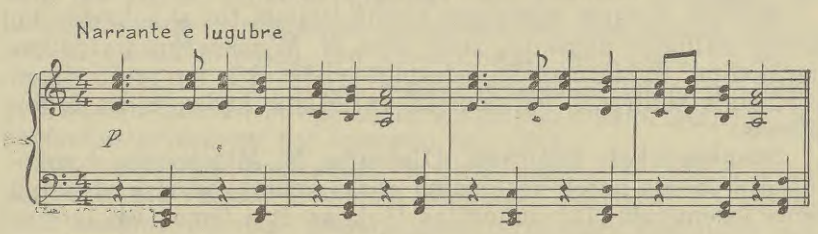


Melodijas ietekme uz harmoniju. Atsevišķos gadījumos arī melodijai var būt noteicoša loma, kas Mjaskovska diatonikā izpaužas divējādi: akordu melodisko stāvokļu izvēlē un ievadtoņa atrisinājuma atvirzē.

Ja skaņdarba melodijā tonikas kvinta tiek atkārtota vai aprotāta, tā iegūst lielāku noturību, sāk kļūt par «otro toniku», par otru balstu. Šī visai raksturīgā krievu tautas mūzikas īpatnība— divu balstu pastāvēšana melodijā — kā pozitīva tradīcija joprojām dzīvo padomju komponistu darbos.

Divu balstu esamība melodijā izsauc tonikas harmonijas prīmas vai kvintas melodisko stāvokli, taču pārējām harmonijām — it sevišķi mediantes un subdominantes — vistipiskākais melodiskais stāvoklis N. Mjaskovska skaņdarbos ir terca. Izrādās, ka starp abām minētajām parādībām ir cieša likumsakarība: abu mediantu tercas skaņas vienlaikus ir jau minētie balsti (tonikas

prīma un kvinta), bet IV un II pakāpju akordu tercas skaņas pieder pie tonikas kvintas aprotātājām, piemēram, N. Mjaskovska Sonatīnes otrās daļas episkā tēma *la* minorā:

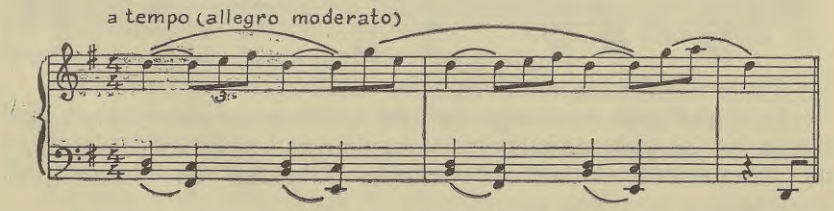


Apakšējais balsts nereti harmonizēts kā subdominantes kvinta.

Divi balsti ir visai tipiska parādība arī latviešu tautas mūzikā un profesionālajā mūzikā. Gandrīz visas Jāņa Ivanova 6. simfonijas tēmas iezīmē divi melodijas balsti, kas reizē noteic šo tēmu savstarpējo radniecību, visas simfonijas monolīto intonatīvo kolorītu un tautisko skanējumu.

Teiktais, protams, nenozīmē, ka N. Mjaskovska harmoniskajā valodā tercu melodiskie stāvokļi vienmēr saistīti ar divu balstu veidošanos melodijā. Tieši otrādi, daudzās melodijās N. Mjaskovskim raksturīgā «dziedošā» diatonika panākta ar dažādu pakāpju — tajā skaitā arī tonikas tercu melodiskajiem stāvokļiem uz smagajiem laikiem vai taktīm, piemēram, 5. klavieru sonātes fināla blakus partijā.

Pie interesantām melodijas un harmonijas mijiedarbības problēmām pieder arī atrisinājuma atvirzīšana, kad komponists ar iepriekšēju nolūku dod septakorda atrisinājumu skaņdarbā vai ievadtoņa atrisinājumu melodijā ar nokavēšanos vai pat jau uz citas harmonijas fona, piemēram, *Do* mažora sonātes I daļas blakus partijā.



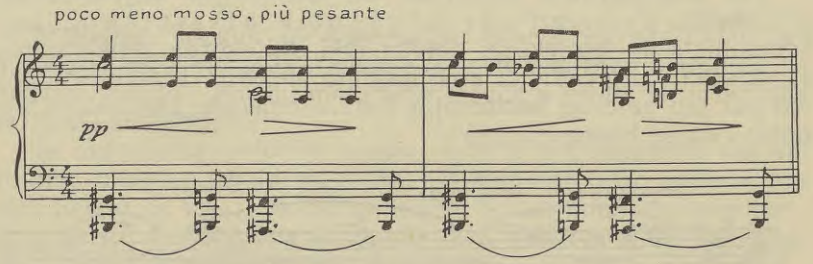
Šāds paņēmiens rada mūzikā īpatnu, it kā līdz galam neizteiktas domas izjūtu.

Pie harmonijas formu veidošanas galvenajiem faktoriem pieder skaņkārtu attiecības un funkcionalitāte.

Pēdējās nodaļas uzdevums īsumā iezīmēt tos skaņkārtas un funkcionalitātes aspektus, kuru loma N. Mjaskovska diatonikas harmonijas un formas mijiedarbībā vislielākā, un proti: skaņkārtiskais kontrasts, harmoniskā variēšana, kadences un ērģeļpunkts.

Skaņkārtiskais kontrasts. Diatonika N. Mjaskovska harmoniskajā valodā nereti sastopama «tīrā» veidā, kad visa attiecīgā tēma (piemēram, 18. simfonijas II daļas otrā tēma) vai formas daļa (piemēram, «Madrigāls» līdz kodai) vai pat viss skaņdarbs (piemēram, klavierdarbs «Jautrā dziesmiņa») izturēts vienā vai dažādās diatoniskajās skaņkārtās.

Taču biežāk diatonika tikai iekrāso kādu spilgtu tēmu vai skaņdarba daļu, kas pēc tam pāriet hromatikā. Šādos gadījumos izveidojas «hromatiskais kontrasts», kas noder kā spēcīgs muzikālās dramaturģijas faktors. Hromatiskais kontrasts parasti ir enerģisks vai iekšēji spraigs un dod jaunus impulsus muzikālās domas tālākai virzībai, kas nereti noved pie visa skaņdarba kulminācijas vai pat aizstāj to. Savdabīgs «hromatiskā kontrasta» piemērs ir N. Mjaskovska miniatūra klavierēm «Dīvainība» 1. nr., kurā abas malējās daļas ir izturētas skaidrā diatonikā (dabiskais *la* minors), bet attīstītajā vidusdaļā pretī nostatīta diahromatiskā sistēma[1].

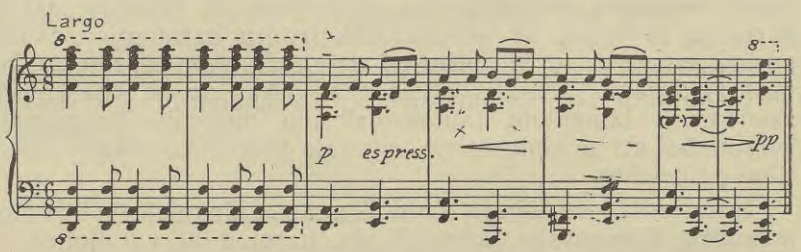


Šajā gadījumā nav nepieciešams tonālais un metriskais kontrasts, bet kā galvenais izvirzās skaņkārtas kontrasts (diatonika un hromatika), kuram pievienojas faktūras un dinamikas kontrasti.

[1] Diahromatiskā sistēma — diatonikas un hromatikas sintēze, kurā uz visām 12 pakāpēm var izveidot ikvienu akordu, nemainot tonālo centru.

Šajā sakarībā jāmin ne mazāk būtiska, bet mūsdienu mūzikā vēl nozīmīgāka parādība — «diatoniskais kontrasts», kam nav mazāki uzdevumi mūzikas dramaturģijā. Ja «hromatiskais kontrasts», atrazdamies diatoniskā mūzikas valodā, izsauc strauju tālāku attīstību, tad «diatoniskais kontrasts», atrazdamies hromatiskā vidē, drīzāk bremzē muzikālās domas attīstību, dod iespēju koncentrēt spēkus turpmākajām cīņām, īslaicīgi pakavējoties lirisku vai pat žanrisku tēlu sfērā.

Diatoniskajam kontrastam ir liela nozīme N. Mjaskovska harmoniskajā valodā, jo daudzu skaņdarbu pamatā ir diahromatiskā sistēma ar visai piesātinātām vertikālām saskaņām vai intensīviem horizontāliem veidojumiem, piemēram, 27. simfonijas otrajā daļā diatonisko kontrastu rada dabiskais minors, «Nodzeltējušo lapu» 6. numurā Largo — doriskais minors, 1. klavieru sonātes finālā — frīģiskais minors. Visos minētajos gadījumos skaņkārtas kontrastu ievērojami papildina faktūras un dinamikas kontrasti, bet pirmajos divos gadījumos arī jūtami palēninātais temps, piemēram, «Nodzeltējušo lapu» 6. numurā.



Hromatiskā un diatoniskā kontrasta lietošana neierobežojas ar iepriekš minēto, bet sastopama arī citās, ne mazāk nozīmīgās izpausmēs, gan raksturojot harmonijas un melodijas savstarpējās attiecības un iedarbību, gan arī novērtējot diatonisku un hromatisku akordu kompleksu mijiedarbību.

Jāpasvītro arī skaņkārtas milzīgā loma skaņdarba muzikālajā dramaturģijā respektīvi formas veidošanā. Bez skaņkārtas kontrasta kā dažādu kolorītu pretnostatīšanas skaņkārtas ietekme uz formas attīstību izteicas vēl divējādi.

Pirmkārt, jāatzīmē tāda N. Mjaskovska daiļradei raksturīga parādība kā skaņdarba sākumā izklāstītās diatoniskās tēmas drīzāka vai vēlāka hromatizēšanās, kas neatstāj bez ietekmes vispārējo mūzikas valodas attīstības gaitu. Runa ir par to, ka

daļā N. Mjaskovska skaņdarbu nenotiek episka melodijas variāciju veida attīstība, kuru vairāk vai mazāk atbalsta harmonija, kaut gan arī šajā jomā ir ne mazums spilgtu piemēru.

N. Mjaskovska mūzikas valodas attīstībai šādos gadījumos raksturīgāks paņēmiens, kad iniciatīva no melodijas it kā pāriet uz harmoniju, faktūru, kur melodija ir tikai viens no elementiem, vai vēl raksturīgāk, kad visi elementi apvienojas ap galveno, t. i., skaņkārtas pamatu, kas pakāpeniski kļūst sarežģītāks un, nonākot savstarpējā mijiedarbībā, rod jaunus spēcīgus impulsus tālākai attīstībai, piemēram, 9. simfonijas I daļas tēmās.

Otrkārt, visai spilgti attiecīgās diatoniskās skaņkārtas kolorīts izpaužas tad, ja viens un tas pats mūzikas materiāls ievada un noslēdz skaņdarbu, līdz ar to it kā ietver, noapaļo visu formu, piemēram, lidiskais kolorīts Mjaskovska romancē «Vai aizmirsīšu tevi?».

Harmoniskā variēšana. Pie N. Mjaskovska muzikālās domas attīstības svarīgākajiem paņēmieniem pieder harmoniskā variēšana, nemainot melodiju, kas arī turpina M. Glinkas iesākto variāciju principu. Te vēl skaidrāk izteica harmonijas daudzpusīgā iedarbība uz melodiju un noteicošā loma muzikālās formas veidošanā. Teiktais attiecas ne tikai uz N. Mjaskovska skaņdarbos izmantoto tautas dziesmu melodiju harmonisko ietērpu, bet arī uz komponista oriģinālo diatonisko melodiju attīstības principiem.

Harmoniskā variēšana diatonikas apstākļos neiegūst pilnīgu izpausmi Mjaskovska jaunradē, jo, harmonijai variējoties, tā reti paliek ilgstoši vienas skaņkārtas sfērā un tāpēc diatonikā priekšplānā izvirzās faktūras un instrumentācijas variēšana.

Variējot faktūru un instrumentāciju, tēmas izklāstus sastopam dažādās balsīs, dažādos reģistros, sākotnējo akordu faktūru nomaina harmoniskā un melodiskā figurācija vai otrādi, kas, dabiski, izsauc arī nelielas izmaiņas harmonijā, piemēram, N. Mjaskovska *Do* mažora sonātes fināla blakus partija.

Brīžiem tēmu vai tās variantus iezīmē polifoniskas dabas elementi kā hromatizētas kontrapunktējošas balsis (Mjaskovska 14. simfonijas II daļas otrā rotaļīgā tēma) vai arī horizontālas dabas attīstība diatonikas ietvaros (Mjaskovska «Nodzeltējušo lapu» 7. nr.).

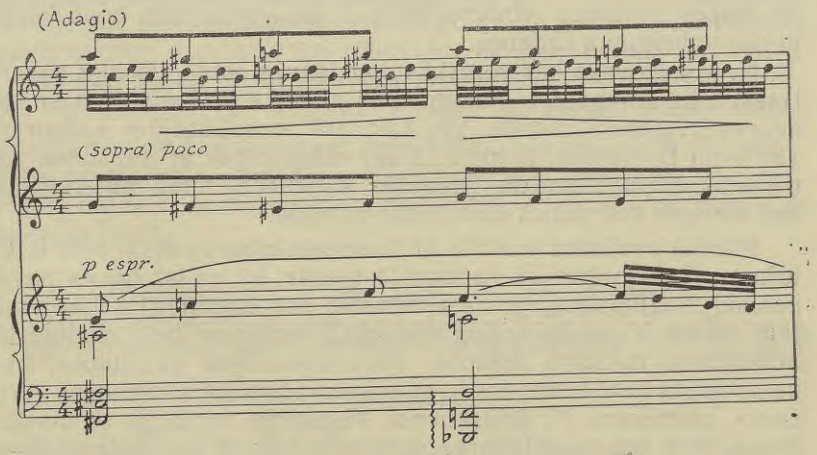
Dažreiz tēmu pavadošie akordi pakāpeniski melodizējas, tēma it kā «apaug» ar jaunām balsīm, skaņkārtas kolorēšana

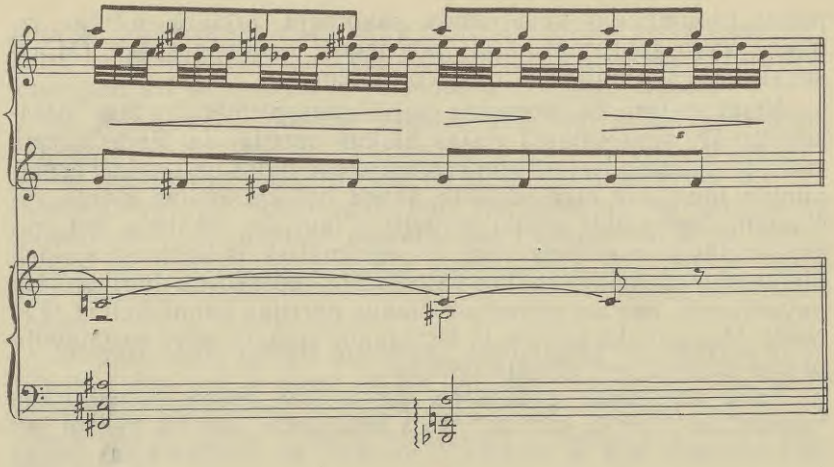
pāriet hromatiskos veidojumos, sākotnējā faktūra pilnīgi izmaina savu seju, muzikālais tēls iegūst nebijušu spēku (Mjaskovska 26. simfonijas II daļas otrā tēma).

Visai spilgtu harmoniskās variēšanas piemēru rodam Mjaskovska 12. simfonijas I daļas blakus partijā. Ja tēmas pirmā izklāsta sākumu iezīmē kontrapunktējoša balss uz tonikas ērģeļpunkta fona, tad otrā izklāstā daudz lielāka nozīme kvintu saskaņām, kas palīdz atklāt melodijas tautisko raksturu, bet trešajā izklāstā izveidojas visai ass «hromatiskais kontrasts» starp diatonisko melodiju un hromatiskajām septakordu harmonijām pavadījumā, kas arī noved pie blakus partijas kulminācijas *(Feroce)*. Hromatiskā kontrasta iestāšanos zināmā mērā sagatavoja otrajā izklāstā sabiezinātā faktūra.

Taču atsevišķos gadījumos diatoniskas tēmas harmoniskās variēšanas procesā «hromatiskais kontrasts» iestājas pēkšņi jau otrā izklāstā, līdz ar to strauji pavirzot uz priekšu visas tēmas muzikālo dramaturģiju.

Kā redzam, harmoniskā variēšana nereti nonāk līdz «hromatiskā kontrasta pielietošanai, kas var nobeigties pat tonāli vai skaņkārtas ziņā svešos veidojumos, brīžiem pat izraisot īslaicīgas pretrunas ar savu sākotnējo domu, piemēram, 8. simfonijas lēnā daļa, kur citēta baškīru melodija minora pentatonikā, bet pavadījums turpmākajos izklāstos nonāk līdz diahromatiskai sistēmai:

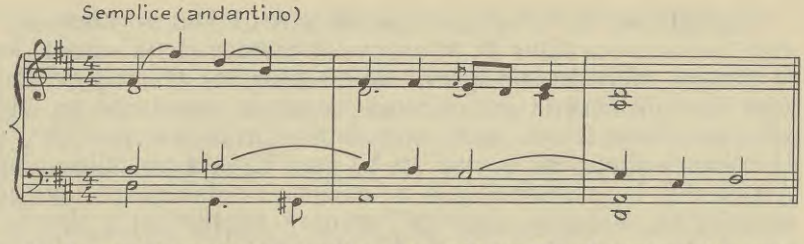




Kadences. Tā kā klausītāju uzmanība sevišķi aktivizējas tēmu un formas daļu kadenču posmos (Asafjevs), tad jāpavēro, kā šo jautājumu risina N. Mjaskovskis. Kadences ir nozīmīgākās harmonijas formas veidotājas, tāpēc arī to harmoniskajam atrisinājumam parasti nav gadījuma rakstura, bet nereti te atrodam pat visa skaņdarba harmoniskās valodas savdabīgu rezumējumu. Teiktais it sevišķi attiecas uz N. Mjaskovska skaņdarbiem klavierēm, piemēram, «Zvanos» raksturīgās kvartas (harmonijā) un mazās septimas (intervālikā) it kā saplūdušas kopā skaņdarba nobeiguma kadencē.

N. Mjaskovska harmoniskās domāšanas evolūcijā mēs varam izsekot, kā komponists pakāpeniski atsakās no kadencēm ar kadences kvartsekstakordu, pēc tam arī no saliktajām kadencēm (ar S un D) vispār, lietojot kā sev raksturīgas ar dažādiem paņēmieniem paplašinātās plagālās kadences, retāk autentiskās, kas diezgan reti paliek diatonikas robežās.

Minētā parādība saistīta ar kvartsekstakordu visai retu izlietojumu N. Mjaskovska harmonijā vispār, kā arī ar to, ka pakāpeniski mazinās komponista interese par dominantes harmonijām (īpaši V pakāpi). Tas visbiežāk vērojams tieši skaņdarbu nobeiguma rakstura posmos. Taču atsevišķos gadījumos, kad komponists lieto kadences kvartsekstakordu, viņš to cenšas «aizēnot», piemēram, N. Mjaskovska Vienkāršo variāciju tēmas kadencē, pret kvartsekstakorda dubultoto kvintu izveidota aiztura.

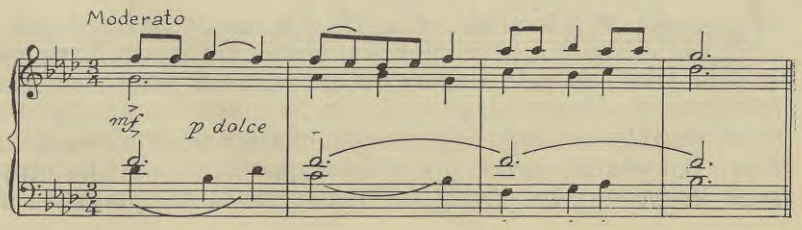


Kadences kvartsekstakorda piesardzīgo lietošanu varētu motivēt arī ar vēlēšanos izvairīties no tradicionālisma un pasvītrota funkcionālisma. Arī tajos nedaudzajos gadījumos, kad kadences kvartsekstakords tomēr izmantots, tam sekojošā dominantes harmonija dažādi bagātināta, ienesot tajā blakusskaņu veidā sekstas vai kvartas.

Puskadences uz V pakāpes septakorda apvērsumiem ļoti izplatītas dažādās formas daļās, bet nonākordus sastopam galvenokārt lirisko tēlu sfērās. Tāpēc arī N. Mjaskovskis tos biežāk lieto blakus partijās, kadencēs, kuras sagatavo blakus partijas, tāpat arī ekspozīcijas noslēguma posmos, piemēram, 6. sonātes I daļas blakus partijas kadencē. Zināma loma viduskadencēs arī VII pakāpes septakordiem, kur atsevišķos gadījumos atrodam blakusskaņas (VII_{4_7}).

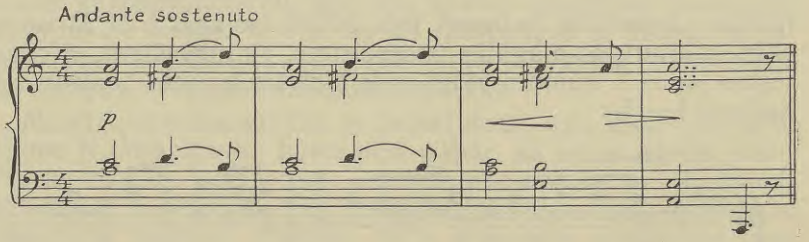
Ļoti savdabīgas ir N. Mjaskovska kadences, kur kadences kvartsekstakords un sekojošā dominante it kā atmestas. Šajā gadījumā muzikālā doma apstājas uz parastā pirmskadences akorda — subdominantes, visbiežāk uz II pakāpes septakorda apvērsumiem diatonikā vai alterētām subdominantēm hromatikā.

Tā izveidojas N. Mjaskovska raksturīgās plagālās puskadences ar secībām $V—II_{4_3}$ vai $I—II_{6_5}$, no kurām pirmā liekas līdzīga pārtrauktai kadencei, taču būtībā tās abas ir N. Mjaskovskim raksturīgās plagālās puskadences. Tā, piemēram, «Nodzeltējušo lapu» 7. numura vidusdaļas pirmais teikums noslēdzas ar kadenci $I—II_{6_5}$:



Autentiskās un plagālās puskadences uz blakus pakāpēm ir visai parasta parādība N. Mjaskovska harmoniskajā valodā, kas to zināmā mērā tuvina krievu tautas mūzikas tradīcijām. Šajā ziņā labs piemērs ir jau minētais septītais skaņdarbs no cikla «Nodzeltējušās lapas», kurā sastopam viduskadences ne tikai uz II pakāpes akordiem, bet arī uz VI un VII pakāpes trijskaņiem. Atzīmēsim, ka salīdzinājumā ar mažoru savdabīgākus kadenču veidojumus sastopam dabiskajā minorā uzrakstītajos skaņdarbos. Šādā sakarībā jāmin N. Mjaskovska skaņdarbu kadences, kas balstītas uz jau pazīstamajām «blakus esošajām pakāpēm» (VII—I, II—I u. c.). Tādas kadences atrodam arī N. Mjaskovska laikabiedru darbos, kas tuvi krievu tautas mūzikas tradīcijām, piemēram, koris «Uz ielas» no D. Šostakoviča «Desmit poēmām».

Īpašu vietu N. Mjaskovska harmoniskajā valodā ieņem seno diatonisko skaņkārtu kadences, kas līdzīgi pašām skaņkārtām uzskatāmas par laikmetīgās reālistiskās mūzikas savdabīgu rezervi. Kadenču īpatnības šajās skaņkārtās pilnīgi atkarīgas no attiecīgās skaņkārtas raksturīgo harmoniju lietošanas apjoma. Tāpēc arī plagālajās kadencēs visspilgtāk izpaužas doriskā minora kolorīts, daudz mazāk frīģiskais. N. Mjaskovska 6. simfonijas pirmās daļas blakus partijas pirmā tēma sākas ar plagālu dorisku secību I—IV_6—I un noslēdzas ar doriskās subdominantes trijskani. Raksturīgi, ka gandrīz visās doriskajā minorā uzrakstītajās autentiskajās kadencēs N. Mjaskovskis lietojis doriskās dominantes. Izmantojot visas minētās iespējas, N. Mjaskovkis *Fa* mažora sonātes otrās daļas pirmās tēmas noslēguma kadencē it kā koncentrējis doriskās skaņkārtas raksturīgās harmonijas, parādot gan dorisko subdominanti (II_2), gan dorisko dominanti (V_{11}).



Ne mazāk vispusīgi frīģiskās skaņkārtas iespējas parādītas N. Mjaskovska 23. simfonijas trešās daļas blakus partijas otrajā tēmā. Raksturīgi, ka pirmajā teikumā izmantotas plagālās, bet

otrajā teikumā autentiskās kadences; pie tam nepabeigtās kadences mijas ar pabeigtajām.

Tieksme kadencēs parādīt raksturīgās harmonijas izpaužas arī N. Mjaskovska skaņdarbos, kas uzrakstīti miksolidiskajā mažorā, kaut arī raksturīgo harmoniju sfēra aprobežojas ar dominantes funkciju. Mazāk komponista uzmanību saistījis lidiskais mažors.

Kadences kā attiecīgā skaņdarba harmoniskās valodas vispārinātājas, tās īpatnību rezumētājas iezīmējas visu 20. gadsimta komponistu jaunradē atbilstoši katra komponista individuālajam stilam. Tā kā seno skaņkārtu izteiksmes iespējas izlietojuši daudzi komponisti, tad arī viņu skaņdarbu kadencēs varam konstatēt analogas parādības. Miksolidiskais mažors raksturīgs gan Mjaskovska 17. simfonijas trešās daļas trio otrajai tēmai, gan arī Dmitrija Donskoja ariozo noslēguma kadencei Šaporina kantātē «Kuļikovas laukā». Miksolidiskas kadences atrodam arī «Dejā ar alus kausiem» Ā. Skultes baletā «Brīvības sakta». Taču, ievērojot katra komponista individualitāti un konkrētā skaņdarba saturu, būtu jārunā par trim spilgti atšķirīgām miksolidiskās skaņkārtas izpausmēm.

Rezumējot kadenču lomu un evolūciju Mjaskovska muzikālajā domāšanā, jākonstatē, ka kadenču harmoniskais atveidojums vienmēr ir mērķtiecīgs un iespējamības robežās vispārina visa skaņdarba harmonisko valodu, ka kadencēs izmantotā akordika līdz ar to pārdzīvojusi evolūciju, kas iet no dominantes subdominantes virzienā cauri periodam (20. gadi), kad Mjaskovska mūzikas valodā bija vērojama tieksme pārvarēt funkcionālā tipa kadencēšanu vispār, izvirzot pirmajā plānā nepārtrauktu attīstību lineārās domāšanas sfērā. Minētā attīstība ir visai ciešā sakarā ar N. Mjaskovska mūzikas idejiski tēlainā satura attīstību, kas jaunrades ceļa sākuma periodā iezīmējās ar traģiskām un pat pesimistiskām nosliecēm, lai pēc tam pakāpeniski noskaidrotos, paceļoties līdz optimistiska patosa pilnām koncepcijām.

Ērģeļpunkts. Ne mazāka loma kā kadencēm N. Mjaskovska skaņdarbu formas veidošanā ir ērģeļpunktiem visdažādākajās to izpausmēs. Kaut arī ērģeļpunktu nozīme visa muzikālā materiāla virzīšanā un organizēšanā vispilnīgāk izpaužas hromatizētā mūzikas valodā, kas arī N. Mjaskovskim raksturīgāka, to visai iespaidīgā loma arī diatonikas ietvaros nav noliedzama. Te, protams, nesastapsim komponistam tik raksturīgos «pārvietojošos»

ērģeļpunktus, toties vispārpazīstamās ērģeļpunktu un *ostinato* formas pārstāvētas diezgan pilnīgi, iezīmējot arī savu specifiku.

No trim visbiežāk sastopamajām ērģeļpunktu formām (tonikas, dominantes, mediantes) N. Mjaskovska skaņdarbos lielāku interesi izraisa dominantes un mediantes ērģeļpunkti, taču arī tonikas ērģeļpunkti atsevišķos gadījumos ieņem visai nozīmīgu vietu. Romancē «Albumā» sastopam vienlaidu ērģeļpunktu, t. i., tonika izturēta visā romancē, atskaitot divas taktis, tādā veidā radot atbilstošu daļēji statisku kolorītu. No harmonijām, kas izveidojas virs ērģeļpunkta, atzīmēsim neapolitāniešu septakordu pie vārdiem «tavs mīļais skats». Raksturīgi, ka arī divās taktīs, kur tonikas ērģeļpunkts pārtraukts pie vārdiem «viņš mīlēja tevi», t. i., visas romances psiholoģiskajā kulminācijā, skan jau minētais akords. Neapolitāniešu septakords pieder pie visai retiem akordiem, un tā izklāsta veids romancē liek domāt, ka septakorda rašanās saistīta ar otrās zemās pakāpes trijskaņa lietošanu uz tonikas ērģeļpunkta (ērģeļpunkta skaņa ir neapolitāniešu septakorda septima).

19. simfonijas fināla galvenā partija iezīmējas ar divējādu dominantes harmoniju pārmaiņus lietošanu — ar tercu un ar kvartu, pie tam gan uz tonikas ērģeļpunkta, gan arī bez tā. Tonikas skaņu iekļaušanās dominantes harmonijā gan uz tonikas ērģeļpunkta, gan neatkarīgi no tā arī liek domāt, ka ērģeļpunkti veicina blakus skaņu iekļaušanos pamatharmonijās (V_{6_7}, V_{4_7}, VII_{4_7}). Teiktais it sevišķi attiecas uz izturētām skaņām augšējās balsīs.

Visa N. Mjaskovska romance «Pusnaktī mēness» balstīta uz ērģeļpunktiem. Bez ilgstošiem sākuma un noslēguma tonikas ērģeļpunktiem visā vidusdaļā valda subdominantes ērģeļpunkts, kas vispār pieder pie ļoti retām parādībām. Tā kā vidusdaļām visai raksturīga ir subdominantes harmonija, tad minētajā gadījumā ērģeļpunktiem it sevišķi liela nozīme skaņdarba formas izveidē (vidusdaļā pārsvarā divas harmonijas IV_9 un II_7). Ērģeļpunktu radītais statiskums un plagālais kolorīts pilnā mērā atbilst romances tēlainajam saturam.

Zināmā mērā līdzīgu ērģeļpunktu, kas varēja būt noderējis N. Mjaskovskim par paraugu, atrodam N. Musorgska romancē «Sirds vēlēšanās». Arī šeit malējās daļas iezīmē tonikas ērģeļpunkts, bet vidusdaļā atšķirībā no N. Mjaskovska romances «Pusnaktī mēness» skan subdominantes tonalitātes tonikas ērģeļpunkts. Zināmu tuvību var atrast arī abu minēto romanču tēlainībā.

Dominantes ērģeļpunktu nozīme pirmsikta posmos, kā arī pirms noslēguma tonikas ērģeļpunkta vispār zināma. Taču N. Mjaskovska daiļradē atkārtoti sastopam dominantes ērģeļpunktus arī tēmas ekspozīcijas izklāstā. Ja tonikas ērģeļpunkta pielietojumu biežāk sastopam liriska vai episka rakstura tēmu izklāstos, tad dominantes ērģeļpunkts pastiprina aktīva, darbīga rakstura tēlus vai arī rada nepieciešamo kolorītu tautiska rakstura tēmām, piemēram, 26. simfonijas II daļas otrā rotaļīgā tēma. Līdzīgos apstākļos dominantes ērģeļpunktus izmantojuši arī N. Mjaskovska laikabiedri D. Šostakovičs (koris «Uz ielas», Ā. Skulte «Kāzu jautrība» no baleta «Brīvības sakta») u. c.

Mazāk izplatīti, bet kolorītā savdabīgi ir mediantes ērģeļpunkti N. Mjaskovska skaņdarbos. To izveidošanās visai labi redzama N. Mjaskovska Sonātes *re* minorā II daļas blakus partijā, kad melodiskā tēma uz tonikas ērģeļpunkta novirzās paralēlajā minorā un tonikas ērģeļpunkts pārvēršas par mediantes ērģeļpunktu. Pēdējais nereti veicina mīkstāka, mazāk izteikta skaņkārtas funkcionālā kolorīta radīšanu, piemēram, N. Mjaskovska 21. simfonijas liriski dziedošā blakus partijas tēma (dabiskais mažors) vai 6. simfonijas II daļas blakus partijas otrā tēma (miksolidiskais mažors).

No iespējamajiem ērģeļpunktiem N. Mjaskovska senajās diatoniskajās skaņkārtās uzrakstītajos skaņdarbos ievērojamu vietu ieņem tonikas ērģeļpunkts. Tam par iemeslu ir iespēja viegli novirzīties uz subdominantes tonalitātēm vai lietot subdominantes akordus, kas atbilst krievu mūzikas tieksmei uz plagāliem savienojumiem. Taču tonikas ērģeļpunktam senajās diatoniskajās skaņkārtās uzrakstītajos darbos ir arī cita nozīme, un proti, nostiprināt tonālo centru, jo plaša miksolidisko septimu un lidisko kvartu lietošana var sekmēt tonālā centra pārvietošanos, līdz ar to zaudējot bijušo skaņkārtas pamatu un savdabīgo kolorītu.

Ērģeļpunkts — sevišķi tonikas — ir raksturīga parādība N. Mjaskovska skaņdarbu diatonisko tēmu ekspozīcijas izklāstos, kas nereti veicina liriski stāstošas, episkas noskaņas radīšanu.

*

N. Mjaskovska diatonika nepretendē uz sevišķu oriģinalitāti, bet tanī pašā laikā tai nozīmīga vieta viņa laikabiedru un arī vēlākās paaudzes padomju komponistu skaņdarbu vidū.

N. Mjaskovska diatonikas īpatnējo seju iezīmē vairāki aspekti, bet jo sevišķi jāatzīmē plašā un savdabīgā seno diatonisko skaņkārtu izmantošana un skaņkārtu kolorēšana vārda visplašākajā nozīmē. Tieši šajā ziņā N. Mjaskovska māksla tuva latviešu padomju mūzikai — J. Ivanovam, Ā. Skultem.

Diatonisko skaņkārtu pielietojumu N. Mjaskovska harmonijā raksturo liela blakus esošo pakāpju loma, kas radniecīga gan krievu klasiskās mūzikas tradīcijām, gan arī krievu tautas mūzikai.

Blakus dažāda tipa kontrastiem, kas sastopami profesionālajā mūzikā, N. Mjaskovska daiļradē muzikālās dramaturģijas reljefo izkārtojumu nereti nosaka skaņkārtas kontrasts, tas ir spilgts mūzikas valodas izteiksmes līdzeklis, ko bieži nenovērtē mūsu laikmeta komponisti.

Beidzot atzīmēsim tādu N. Mjaskovska harmoniskajai valodai raksturīgu parādību kā individualizētās kadences, kas pat diatonikas apstākļos kļuvušas par attiecīgā skaņdarba harmonijas savdabīgu rezumējumu.

N. Mjaskovskis ilgus gadus nostrādājis Maskavas P. Čaikovska konservatorijā, izaudzinājis daudz mūsu vidējās paaudzes komponistu. Tagad līdzīgu uzdevumu veic komponista atstātais mantojums, par kuru aizvien lielāku interesi izrāda jaunie komponisti. Un tā nav nejaušība, N. Mjaskovska daiļrade ir vesela «enciklopēdija» visos mūzikas jautājumos, tā ir padomju mūzikas pusgadsimtā noietā ceļa dzīvs atspulgs.

Maksis Goldins

PAR LATVIEŠU TAUTAS DZIESMU TĒLAINĪBU

Tēla problēma ir viena no sarežģītākajām mūzikas estētikā un nav vēl līdz galam izpētīta. Pēdējo desmit gadu laikā pie šīs problēmas strādājuši daudzi mūzikas zinātnieki, piemēram, B. Jarustovskis, I. Rižkins, J. Kremļovs, V. Vanslovs, bet vēl agrāk — akadēmiķis B. Asafjevs un citi. Taču viņi galvenokārt izmantoja profesionālās mūzikas materiālus.

Speciālu pētījumu, kas būtu veltīti tēlainībai tautas mūzikā, pagaidām nav. Kaut arī mūsu mūzikas zinātnieki folkloristi šos jautājumus nav ignorējuši, tie aplūkoti tikai sakarā ar citām atsevišķām tautas daiļrades problēmām. Latviešu mūzikas folkloristikā tēla problēma ir viena no vismazāk aplūkotajām. Saprotams, ka šo jautājumu izpēte visos svarīgākajos aspektos, ņemot vērā latviešu tautas mūzikas milzīgo materiālu, nav viena mūzikas zinātnieka folklorista spēkos.

Latviešu tautas dziesmu tēlainības pētīšanai nav tikai teorētiska nozīme. Latviešu komponisti savā radošajā praksē — koru apdarēs un oriģināldarbos — izmanto un attīsta tautas daiļrades tēlus, paužot filozofiski estētisko uzskatu plašumu, virzienu, skolu un individuālo stilu daudzveidību. Taču jautājumam par to, kā latviešu komponisti traktē un interpretē tautas dziesmu tēlus, jau nepieciešams speciāls pētījums.

❀

Pēdējos gados padomju mūzikas estētikā izveidojušies vairāk vai mazāk vienoti uzskati par mūzikas tēlu kā estētikas kategoriju. Par to var pārliecināties, salīdzinot, piemēram, B. Šteinpresa, B. Jarustovska, I. Rižkina izteikumus.

Nav domstarpību arī par to, ka tautas mūzikā, kā arī vispār

ar vārdu saistītajā mūzikā mēs sastopamies ar sintētisku tēlu. Katrā dziesmā ir tikai viens tēls, kas var būt gan elementārs, gan arī sarežģīts, daudzpusīgs.

Aplūkosim latviešu tautas dziesmu mūzikas tēlus. Dziesmu melodijās ietverts gan subjektīvais — emocijas, noskaņas, gan objektīvais — objektīvā pasaule, daba. Subjektīvais, personiskais var parādīties, tā sakot, «tīrā» veidā, kā tīri subjektīvais, tīri personiskais. Turpretī objektīvais — tikai kā objektīvā un subjektīvā sakausējums. Tēlu emocionālais diapazons ir plašs. Lūk, daži vārdiskie apzīmējumi, kas raksturo melodijās ietverto cilvēcisko jūtu, noskaņu, psihes stāvokļu gammu: dzīvesprieks, optimisms, līksmība, sajūsma, pacilātība, rotaļīgums, kaitēšanās, ironija, bramanība, dižošanās. Daudzās melodijās izskan dvēseles pārdzīvojumi — skumjas, bēdas, grūtsirdība, sēras, pārdomas, tāpat kā sapņainība, apcere, samierināšanās. Tēla raksturojumus var izteikt arī ar īpašības vārdiem: pacilāts, jautrs, līksms, priecīgs, domīgs utt.

Tēlam reti ir tikai viena īpašība. Parasti tās ir vairākas. Tāpēc arī mūzikas literatūrā sastopami divkārši apzīmējumi: rotaļīgi jautrs, sērīgi domīgs, liriski episks utt. Taču tādi izteicieni kā liriska sajūsma, dzirkstošs humors u. c. jāsaprot kā sajūsmas, humora u. c. precizēts, detalizēts raksturojums. Tēlu paletes bagātināšanas iespējas, pateicoties krāsu jaukšanai, būtībā ir neierobežotas, un tauta izmanto tās brīvi un nepiespiesti. Te jāatzīmē arī dejiskums. Dziedamo deju melodijām ir divi elementi: dziedamība un dejiskums, kas saistās ar kustību, soli, ķermeņa plastiku. Pastāv kļūdains uzskats, it kā vienā vai otrā melodijā dejiskums ir galvenā un gandrīz vai vienīgā īpašība. Vistipiskākais ir dejiskuma savienojums ar liriku. Taču liriskajās deju dziesmās galvenais ir lirika, bet dejiskums — tikai tās piedeva.

Apzīmējums «dziedamība» nav tēla raksturojums. Dziedamība, tāpat kā rečitatīvisms, ir viens no muzikālās deklamācijas veidiem. Taču, ja dejiskums ir tēlam piemītoša īpašība, tad dziedamība vispār neko neizsaka par tēla saturu.

Apzīmējums «liriski episks» jāsaprot tā, ka episkais, vēstošais mūzikā nav šķirams no lirikas. Nav episku melodiju, bet ir liriskas, un starp tām tādas, kurām lielākā vai mazākā mērā ir vēstījuma iezīmes. Vēstošai mūzikai ir raksturīgs nesteidzīgs temps, «stāstījuma» ritms, kā arī sevišķas pazīmes melodikā. Latviešu liriski episkajās dziesmās neapšaubāmi valda liriskums. Episkais elements izteikts vāji.

Jūtas, noskaņas, psihes stāvoklis neeksistē abstrakti, paši

par sevi. Vienmēr līdzās jūtams cilvēks, kura īpašības atklāj pati mūzika. Tā, piemēram, dižošanās, bramanība raksturīga puisim, rotaļīgums, smalkums — meitenei, bet bezrūpība saistās ar bērnu pasauli. Noteikt pēc mūzikas, kas ir sēru noskaņojuma, skumju nesējs, jau ir grūtāk. Šīs īpašības vienlīdz piemīt gan muižas darbā nodzītam arājam, gan bārenītei, kurai jācieš pamātes pārestības, gan jaunai sievai svešā mājā. Te palīgā jānāk dziesmas tekstam, tikai tas var konkretizēt, uz ko attiecas šīs jūtas un noskaņojums.

Jau tika minēts, ka latviešu tautas dziesmu melodijās ietverts gan subjektīvais, personiskais, gan arī objektīvais — apkārtējā pasaule. Taču mūzikas specifika liek īstenības materiālo pusi atainot aptuveni, nosacīti, netieši, jo parādīt konkrētus priekšmetus mūzika vispār nevar. Bieži vien objektīvās pasaules konkrēto parādību apveidus mūsu apziņā izsauc ar mūzikas izteiksmes līdzekļiem veidotās attiecīgo parādību pazīmes. Tādas konkrētu priekšmetu un parādību uztveres pamatā ir visdažādākie asociatīvie sakari. Kustības vai skaņas, kas raksturīgas kādai parādībai, mūsu apziņā asociējas ar pašu parādību. Tautas dziesmā tā vispirms ir dzimtenes daba, meži un lauki, jūra. Agrāk latviešiem bijušas īpašas gavilēšanas dziesmas, ko dziedājuši gani ganībās. Šajās dziesmās izteikta attieksme pret dabu, tās radījusi plašuma izjūta, prieks par meža atbalsi. Gavilēšanas dziesmām raksturīgas plašas intonācijas, ilgi stieptas skaņas augstā reģistrā, brīva metroritmika, «aicinoša» rakstura intonācijas. Šie mūzikas izteiksmes līdzekļi rada iespaidu par pasaules bezgalību, neaptveramību. Dabas elpa jūtama arī citos žanros, piemēram, arāju dziesmās. Dažās bāreņu un arī ganu dziesmās dzirdamas putnu un mājas dzīvnieku balsu atskaņas.

Daba tomēr pati par sevi nav tēlota. Tautas dziedoņiem nebija nodoma attēlot dabu. Tas arī nav iespējams, ņemot vērā cilvēka balss tesitūras un diapazona ierobežotību un faktūras vienveidību vienbalsīgā dziedāšanā. Tautas dziesmu melosam, dabiski, sveša tāda veida tēlainība, ko sastopam komponistu instrumentālajā mūzikā. Latviešu (un ne tikai latviešu) dziesmu melodijās daba atainojas caur cilvēka pārdzīvojumu prizmu. Šajās dziesmās daba nav šķirama no cilvēka. Šai ziņā dziesmu meloss ir pilnīgi analoģisks ar latviešu tautas dzeju. Arī latviešu tautas dzejā dabas ainas rādītas vienīgi sakarā ar cilvēka pārdzīvojumiem un noskaņojumiem.

Tomēr, lai arī cik liela būtu dabas nozīme zemkopja dzīvē, objektīvā pasaule ar to nav izsmelta. Objektīvā pasaule ir kaut

kas plašāks. Tajā ietilpst arī cilvēku sabiedrība, sociālās attiecības, sadzīve. Zemnieku sadzīvi dzimtbūšanas laikā mūsu apziņā atveido tautas instrumentālā muzicēšana. Tautas seno instrumentu melodijas vienmēr asociējas ar apstākļiem, kādos tās savā laikā skanējušas, ar ļaudīm, ar muzikantiem — koklētājiem, dūdiniekiem utt. Tāpēc arī no šīm melodijām dveš pastorālisms un, klausoties tajās, mūsu iztēlē ataust zemnieku sadzīves ainas.

Latviešu dziesmu melosā ir divu veidu tēli: viengabalainiemonolitie, kas izsaka vienu stāvokli, un daudzpusīgie, kas apveltīti ar vairākām īpašībām. Tie ir dramaturģiskā ziņā dinamiski un viegli pāriet no viena stāvokļa otrā. Pirmās grupas tēliem speciālu izskaidrojumu nevajag: tie ir it kā no viena gabala veidoti. Tā, piemēram, tautas dziesmu «Pūt, vējiņi!», «Tumšā naktī, zaļā zālē», «Tek saulīte tecēdama» u. c. melodijās ietvertie tēli. Otrā grupa tēlu sastopama melodijās, kas sastāv no divām kontrastējošām daļām. Melodijas divu daļu kontrasts ir gan «ārējs», gan «iekšējs». Ritmiskā zīmējuma maiņā, ko izsauc kustības paātrinājums, izpaužas daudz dziļāks kontrasts — tēla dažādu īpašību kontrasts. Melodijas pirmajā daļā parasti ir plašs tēlu diapazons, tāpēc tā ir nozīmīgāka, nopietnāka par otro, kurai ir draiski rotaļīgs raksturs.

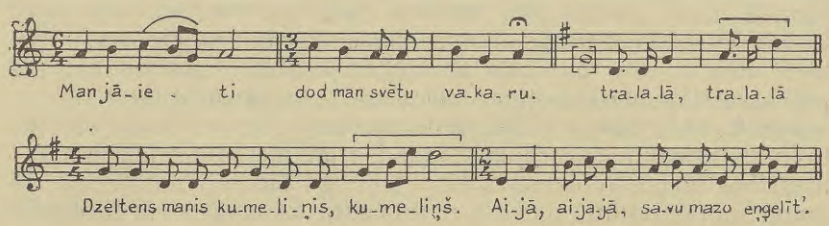
Apbrīnojams ir dabiskums, ar kādu viens stāvoklis pāriet otrā. Dabiskuma iespaidu rada tas, ka otrā, noslēdzošā melodijas daļa attīsta pirmajā iekļautos izteiksmes elementus. Kā piemēri te var būt dziesmas «Krauklīt's sēž ozolā» un «Pilna upe baltu ziedu».

Melodijas divu daļu kontrastā izpaužas dramatiskums, kas dod pamatu latviešu tautas dziesmā izvirzīt tēla dramaturģijas problēmu.

Tēls atklājas, dzīvā skanējumā mainoties intonācijām, kuras loģiski savstarpēji saistītas. Šo loģisko sakaru nosaka mūzikas formas iekšējie likumi, kas izveidojušies tautas un profesionālajā mūzikā gadsimtu gaitā. Reizēm intonāciju un tēla attiecības izprot vienkāršoti, mehāniski, uzskatot, ka tēlu «konstruē» no tām vai citām intonācijām, periodiem vai tēmām. Tēlu nevar konstruēt, tēls ir estētiska kategorija. Intonācija ir tēla materiālais ietērps. Bez intonācijām, bez melodijas attīstības mūzikā nav tēla. Taču tēls nav arī intonāciju aritmētiska summa.

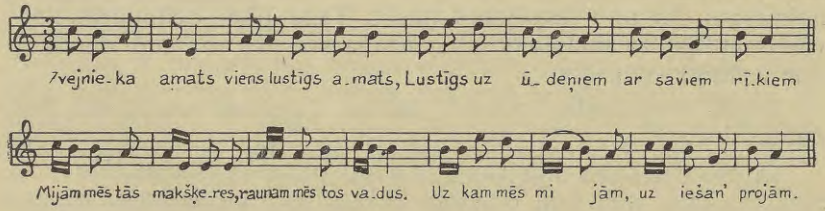
Intonācijas pašas par sevi arī ir dažādas. Spilgtas, melodijas raksturu noteicošas intonācijas, bez šaubām, norāda uz dažām būtiskām tēla iezīmēm. Tāpēc, pētot mūzikas saturu, tām jāpievērš liela uzmanība. Latviešu tautas dziesmās šādām into-

nācijām ir nozīmīga vieta. Tās raksturīgas tādām dziesmām kā «Strauja strauja upe teka», «Es karāi aiziedams», «Pūti, pūti, zilais vējis», «Tumšā naktī, zaļā zālē». Daudzas intonācijas viscaur saglabā savu stingri noteikto, tradīciju sargāto jēgu un piešķir tautas dziesmai attiecīgu saturu. Tādas, piemēram, ir dažas tipiskas sēru, prieka, ieaijājošas intonācijas.



Tēla un kompozīcijas tipu, tā saukto muzikālo «formu» (perioda, divdaļu un trīsdaļu formu) savstarpējās attiecības ir šādas: jo sarežģītāka, attīstītāka forma, jo bagātāks, daudzpusīgāks ir tēls. Taču arī viena un tā paša kompozīcijas tipa — šinī gadījumā perioda — ietvaros tēli, kā jau tika norādīts iepriekš, mēdz būt dažādi: gan vairāku īpašību stabils sakausējums, gan arī vienas īpašības pāreja otrā, melodijai attīstoties. Cik daudzpusīgs var būt tēls gandrīz vai elementārā «ietērpā», redzams, piemēram, deju dziesmā «Zvejnieka amats»[1].

J. Rinka un J. Oša krājums.



Nelielajā, vienkāršajā melodijā apvienojas sirsnība un kustīgums, sēras un dejiskums. Melodijai piemīt īpašs kolorīts — skumju un dejiskuma savdabīgs apvienojums.

---

[1] Deju dziesmai «Zvejnieka amats» nav tautas dziesmu vārdu, bet melodija ir īsti tautiska. Šīs deju dziesmas variantu Jurjānu Andrejs min kā senas latviešu bēru dziesmas paraugu — «Bēru rotaļa» (LTMN, II, 41-a).

Zinātne vēl nav izstrādājusi drošas metodes mūzikas tēla izskaidrošanai, tā satura «atšifrēšanai». Tam par iemeslu ir īstenības atspoguļošanas specifika mūzikā, kā arī uztveres nosacītība. Pētot tā saucamos mūzikas elementus no tēlu satura viedokļa, gan katru atsevišķi, gan savstarpējā iedarbībā, zinātne lieto analīzi un sintēzi. Palīgā nāk mūsu teorētiskās zināšanas par ritma, skaņkārtas, harmonijas, tembra utt. izteiksmes iespējām. Tautas dziesmu tēla izpratnē lielā mērā palīdz attiecīgās tautas mūzikas intonāciju mākslinieciskā satura pētīšana. Bet bieži vien ar to ir par maz. Atkarībā no auditorijas sastāva un pat klausītāju noskaņojuma vienu un to pašu mūzikas tēlu var uzvert dažādi. Vēsturē zināmi ne mazums piemēru, kad viens un tas pats mūzikas sacerējums dažādos laikmetos un dažādos sabiedrības slāņos ir uztverts ļoti atšķirīgi. Izdaudzinātajai spriedumu subjektivitātei pamatā ir arī fakts, ka nekādi vārdi nespēj ne izsmelt, nedz arī precīzi atveidot mūzikas saturu. Ikviens apraksts, lai cik arī mūzikas zinātnieks būtu erudīts, tomēr būs un paliks aptuvens, nosacīts.

Latviešu tautas dziesmu mūzikas tēla saturs atklājas jau pirmajā pantā. Latviešu tautas dziesmām nav sveša pantu variēšana, bet tā ierobežojas galvenokārt ar izmaiņām ritmā, ko daudzveidības nolūkā izdara dziedātāji. Variēšanas lomu nedrīkst pārspīlēt. Tas, ka lielākajā daļā pierakstu atzīmēti tikai dziesmu pirmie panti, neliecina par vācēju neuzmanību vai variēšanas faktora noniecināšanu. Nav bijusi vajadzība pierakstīt visus pantus, jo mūzikā tajos nav atšķirības. Tiesa, pantiem mainoties, izpildītāji neatsakās no zināmām niansēm, izteiksmes nokrāsām, ko nav iespējams fiksēt. Taču tikai nedaudzās latviešu tautas dziesmās pantu variēšana saistīta ar jaunu mūzikas tēla iezīmju atklāšanu.

Tagad mēģināsim noteikt tautas dziesmas sintētiskā tēla dabu.

Tautas dziesmas mūzikas tēla avots ir dzeja. Dzejas tēls rada mūzikas tēlu, dod tam dzīvību. Teksts ir nepieciešams, lai saprastu, kā tas vai cits dzejas tēls atveidots mūzikā.

Reizē ar to jāatzīst, ka dziesmu melosam piemīt arī zināma neatkarība, «suverenitāte»: ne viss melodijā izskaidrojams ar atbilstošās dzejas saturu. Kaut gan tautas dziesma ir dzejas un mūzikas organiska vienība, tauta savā muzicēšanas praksē vienu dziesmas tekstu bieži nomaina ar citu, pie tam saglabājot melodiju. Šis apstāklis un arī komponistu radošā pieredze iz-

virza uzdevumu pētīt tautas melodiju tēlus neatkarīgi (bet ne atrauti!) no tautas dzejas, kas ir ne mazāk pamatoti kā imanenta tautas dzejas pētīšana.

Sintētiskais muzikāli dzejiskais dziesmas tēls ir konkrētāks par mūzikas tēlu un bagātāks par dzejas tēlu. Mūzika ir bagātinājusi, padziļinājusi dzejas tēlu, bet dzeja savukārt konkretizējusi mūzikas tēlu. Var, protams, noteikt mūzikas tēla raksturu, arī nezinot dziesmas vārdus, bet tikai vispārināti. Ir arī robeža dziesmas vārdu «izskaidrojošai» lomai. Vārdiem mazs efekts, ja tie ir pretrunā ar melodijas tēla saturu.

Muzikāli dzejiskajam tēlam bieži vien ir tādas iezīmes, kas dzejā tikko samanāmas vai arī neparādās priekšplānā. Mūzika var uzsvērt vienu vai otru dzejas tēla īpašību, atmetot otršķirīgo, koncentrējot uzmanību galvenajam. Tā var arī piešķirt tēlam pavisam jaunas iezīmes.

Muzikāli dzejiskais tēls nav mūzikas un dzejas aritmētiska summa, bet jauna kvalitāte, kas radusies divu daiļrades veidu mijiedarbības procesā.

Lai noteiktu sintētiskā tēla jauno kvalitāti, jāņem vērā teksta un melodijas vienotības pakāpe, viņu savstarpējā atbilstība. Vienotība vispirms izpaužas dziesmās, kurās ar noteiktu melodiju vienmēr saistīts noteikts teksts. Profesors J. Gipiuss šinī sakarībā raksta: «Jautājumam par teksta un melodijas vienotības noturīgumu vai nenoturīgumu ir liela principiāla nozīme. Šis jautājums nav formāls; lai atklātu dziesmu teksta saturu un intonāciju tēlaino jēgu, ir labi jāzina, vai attiecīgā melodija ir saistīta tikai ar attiecīgo tekstu vai arī ar vairāk vai mazāk plašu tekstu grupu.»[1]

Ar teksta un melodijas vienotības problēmu latviešu tautas dziesmās ir nodarbojies mākslas zinātņu doktors Jēkabs Vītoliņš. Pamatojoties uz materiālu, kas gan savākts tikai vienā Liepājas novadā, J. Vītoliņš nonāk pie interesantiem secinājumiem, kas attiecas uz latviešu tautas dziesmu daiļradi kopumā: «... latviešu tautas dziesmās sastopam gan dziesmas ar nemainīgiem tekstiem, ar noturīgu dzejas un melodijas vienību, gan dziesmas, kurās bieži notiek gan tekstu, gan melodiju maiņa. Šīs maiņas nav patvaļīgas, tās regulē noteiktas iekšējas likumsakarības (teksta un melodijas sakars). Izšķirīgais apstāklis, kas noteic dzejas un melodijas vienību, ir dziesmas saturs un tam

---

[1] Maskavas Valsts konservatorijā lasīto lekciju stenogramma.

atbilstošais muzikālais tēls.»[1] J. Vītoliņš konstatē dažādu teksta un melodijas vienotības pakāpi atkarībā no dziesmas žanra, emocionālā spilgtuma un idejiskās nozīmības, atkarībā no tās konkrētajiem sakariem ar sadzīvi. Viņš norāda, ka visciešākā teksta un melodijas vienotība ir tā saucamajās «garajās dziesmās», dziesmās ar izvērstu sižetu un attīstītām meldijām. Četrrindēm minētā noturība nepiemīt, izpildītāji parasti ievij dziesmā jaunas un jaunas četrrindes. Tas pats attiecas uz teicamajām dziesmām ar mazattīstītu melodiku, galvenokārt apdziedāšanās dziesmās. J. Vītoliņš savā darbā akcentējis domu — un to viņš pārliecinoši pierāda ar konkrētiem piemēriem, — ka teksta un melodijas savienojums latviešu tautas dziesmā nav nejaušs pat tajos gadījumos, kad vienotības noturība ir relatīva. Viņš aizrāda, ka pētniekam reizē arī kritiski jāvērtē pieraksti. Ne jau visi varianti ir vienlīdz vērtīgi māksliniecisk ajā ziņā. Viduvēju dziedātāju izpildījumā bieži vien sastopami gadījuma rakstura, neloģiski melodiju un tekstu savienojumi.

Ņemot vērā, ka latviešu tautas dziesmās teksta un melodijas noturība ir dažāda, mums, protams, jāatlasa analīzei tās dziesmas, kas sniegs mūsu pētījumam vairāk materiāla, un, proti, kurās melodijas un teksta vienotība ir noturīga un nav izjaukta tautas daiļrades praksē.

Taču ar mērķtiecīgu materiāla atlasi vien nepietiek. Kā jau minēts, muzikāli dzejiskā tēla sintētisko dabu var noteikt, tikai pareizi izprotot mūzikas un dzejas teksta atbilstību. Aplūkosim šo jautājumu nedaudz sīkāk.

Pilnīga mūzikas un dzejas atbilstība vērojama romancē, ārijā, caurkomponētajā dziesmā, kur vārds ar attiecīgo mūzikas intonāciju sastopas tikai vienreiz. Strofiskā dziesmā tādas atbilstības nav un nevar būt, jo tai nepiemīt arī tik liela mūzikas valodas individualizācija, kas nepieļautu nekādu izmaiņu tekstā.

Latviešu tautas dziesmās, tāpat kā citu tautu dziesmās, atkārtojas melodija, bet neatkārtojas teksts. Mūzikas un dzejas atbilstība ir ļoti nevienāda. Gadās arī pretrunas. Vēl nav izskaidrota arī tāda parādība, ka vienam un tam pašam dzejas tekstam atbilst tēlainības ziņā dažādas, reizēm pat viena otrai pavisam svešas melodijas («Ai zaļāja līdaciņa» u. c.).

Mūzikas un dzejas atbilstība izpaužas tiklab tēlojošajā mo-

---

[1] Jēk. Vītoliņš «Par teksta un meldijas vienotību latviešu tautasdziesmās». Etnogrāfijas un folkloras raksti, II. LPSR Zinātņu akadēmijas izdevniecība, Rīgā, 1953. g., 91. lpp.

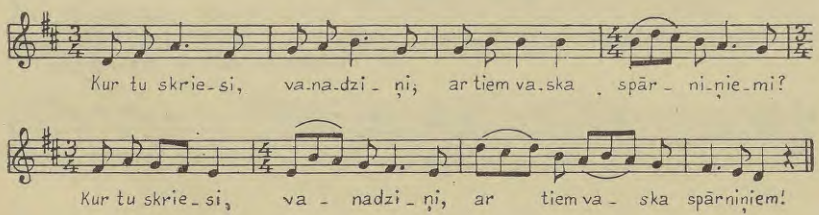
mentā, kā arī izteiksmībā. Latviešu tautas dziesmās ir abi elementi. Taču vienbalsīgā melodijā to iespējas nav vienādas: izteiksmība var būt arī viena pati, bet tēlojošais elements bez izteiksmības gandrīz nekad nemēdz būt. Tiesa, atsevišķu dziesmu žanru robežās tā īpatsvars var manāmi pieaugt un atsevišķos gadījumos pat kļūt par tēlainības galveno faktoru, piemēram, šūpļa dziesmās un ganu saucienos. Taču tēlojošais elements vienmēr iet roku rokā ar izteiksmību, izpaužas reizē ar to. Bieži sastopams arī tāds savienojums, kad melodijas sākumā vadošā loma ir tēlojošajam elementam, bet pēc tam — izteiksmībai, ko sākumā nevar tik reljefi uztvert tās pakārtotā rakstura dēļ. Pārvietojoties psiholoģiskajam akcentam, tēlojošais moments var izzust pavisam vai arī nonākt ar izteiksmību visai sarežģītās attiecībās, ko zinātne nav vēl pētījusi.

Latviešu tautas dziesmas atveido to, ko vienbalsīga vokāla melodija var atveidot: dažādas kustības un skaņas, kas ņemtas šinī gadījumā no zemnieku sadzīves un apkārtējās dabas.

Kā jau norādīts, mūzika netēlo dabu, sadzīvi vienpusīgi, bet tikai tās atsevišķas pazīmes, kas mūsu apziņā asociējas ar dažādām materiālās īstenības konkrētajām parādībām. Latviešu tautas dziesmās tādas ir vanaga lidojums, dzeguzes kūkošana, koku šalkoņa, meža atbalss, kāda peldoša priekšmeta (laivas, vainadziņa) līgošanās, smēdes dimdoņa, šūpuļa kustības.

Aplūkosim, kā tiek attēlota mūzikā šīs ar redzi un dzirdi uztveramās parādības.

Lepnā vanaga lidojumu attēlo melodija, kas pāriet arvien augstākās skaņās, piemēram, dziesma «Kur tu skriesi, vana-



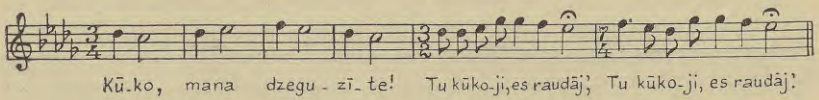
dziņi?». Jāaizrāda, ka šīs dziesmas tekstā ir divi tēli: vanags un kuplā liepa. Teksta pamatā ir sens mīts par kaujā krituša karavīra dvēseles pārvēršanos kuplā liepā. Pirmajos divos pantos skan dialogs («Kur tu skriesi, vanadziņi, ar tiem vaska spārniņiem? — Skriešu liepu apraudzīti, vai ir liela izaugusi»). Tālā-

kajos pantos vanaga vairs nav, vēstījums koncentrējas ap kuplo liepu («Diezgan liela, diezgan kupla, zari līka Daugavā»). Vēstījuma atrisinājums: jaunas meitas rotaļādamās nolauzušas liepai zarus, un tos aiznes Daugavas ūdeņi. Kā redzams, vēstījuma centrā ir kuplā liepa, vanags kalpo tikai dzejas sarežģījumam. Taču mūzikā ir attēlots tieši vanags, bet ne liepa[1]. Šinī dziesmā redzam latviešu tautas mūzikai raksturīgo likumsakarību: tiek parādīts viens, turklāt pirmais tēls, kā arī personas (šoreiz meitenes) estētiskā attieksme pret to. Dziesmas tekstā šī estētiskā attieksme atspoguļojas uzrunā vanadziņam, kas traucas augšup ar saviem «vaska spārniņiem»: mūzikā — tās gaiši liriskajā nokrāsā un intonācijās, te liriski pacilātas (no 1. līdz 4. taktij), te maigi lūdzošās (5. un 6. takts). Vispilnīgāk mūzikas un dzejas tēla saskaņa sasniegta dziesmas pirmajā pantā, kur tēlojošais un izteiksmības elementi saplūst cieši kopā. Nākošajos pantos vanaga tēls pamazām izgaist. Mūzika, kas sākumā attēloja vanagu, atkārtojoties «pārslēdzas» uz liepu, kurai attiecīgais mūzikas tēls atbilst maz. Jāsecina, ka mūzikas atbilstība tekstam šajā dziesmā ir daļēja, jo mūzika ierobežojas ar dzejas blakus tēlu.

Šīs dziesmas melodija ir aizgūta, radusies vēlāk. Tās savienojumu ar seno tautas dziesmas tekstu sekmēja apstāklis, ka kāpjošā melodiskā kustība asociējas ar vanaga lidojumu. Senajās latviešu tautas dziesmās mūzika vienmēr saistās ar centrālo tēlu.

Cits putna māksliniecisk ā attēlojuma piemērs, kas veidots ne vairs uz redzes, bet gan uz dzirdes sajūtu pamata, ir latgaliešu bāru dziesma «Kūko, mana dzeguzīte».

E. Melngailis. «Birzēs un norās», VI



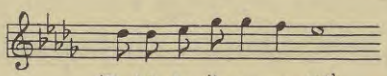
Tajā, tāpat kā iepriekšējā piemērā, tēlojošais elements un izteiksmība pilnīgi saplūst kopā. Taču mūzikas un dzejas atbil-

[1] Kuplā liepa, pat ja arī būtu vienīgais dzejas tēls, diezin vai tiktu attēlota mūzikā. Statiskus priekšmetus, turklāt arī neskanošus, latviešu tautas dziesmu melodijas neattēlo.

stība te nesalīdzināmi lielāka, jo dziesmā pēc būtības ir tikai viens tēls — dzeguze, kas latviešu, tāpat kā lietuviešu un slāvu tautas dziesmās, ir sērojošas bārenītes simbols[1]. Dzeguzes un bārenītes tēlu paralēlisms, kuru konsekventi redzam katrā pantā, atspoguļo viņu tuvību, radnieciskumu. Tiesa, pēdējā pantā paralēlisma vairs nav (dzeguzīte atradusi sev zaļu birzi, bet bārenīte māti nav atradusi). Taču dzeguzes un bārenītes likteņu pretnostatījums ir iedomāts, tas ir tikai dzejas paņēmiens. Dzeguzes tēls arī pēdējā pantā nav izmainījies, jo, atradusi savu birzi, viņa nebeidz sērot, turpina būt skumju simbols.

Dzeguzes kūkošana attēlota ar ritma un melodiskās līnijas palīdzību. Melodijas tematiskajā kodolā (no 1. līdz 4. taktij) ir četras no divām skaņām sastāvošas kūkošanas intonācijas (♩ ♩). Kūkošana šeit tomēr zināmā mērā ir nosacīta.[2] Taču tas nav svarīgi. Asociācija ir radīta, efekts panākts. Kā jau tika norādīts, latviešu tautas mūzika tāpat kā jebkura reālistiska mūzika neatdarina precīzi materiālās īstenības parādības, nekopē tās, bet radoši pārveido. Arī minētajā bāru dziesmā dzeguzes kūkošana nav pašmērķis; tēlojošais moments saplūst ar izteiksmību. Meža putna tēls, kas mūsu apziņā rodas ar asociatīvo sakaru palīdzību, saplūst ar sērojošās dzeguzes tēlu, kas simbolizē bārenīti. Dziesmas melodija ir maiga, aizkustinoša, tajā jūtamas skumjas, nomāktība.

Šajā dziesmā interesantas ir tēlojošā elementa un izteiksmības savstarpējās attiecības. Pirmās rindas tematiskajā kodolā («Kūko, mana dzeguzīte») sakausēti abi elementi. Bet, kā tas līdzīgos gadījumos mēdz būt, priekšplānā ir tēlojošais. Melodijas posmā, kas atbilst otrajai rindai, pārsvarā ir izteiksmība. No tēlošanas paliek tikai kūkošanas intonācija (rindas galā), bet tā atbilstoši saturam pārveidota raudu intonācijā.



---

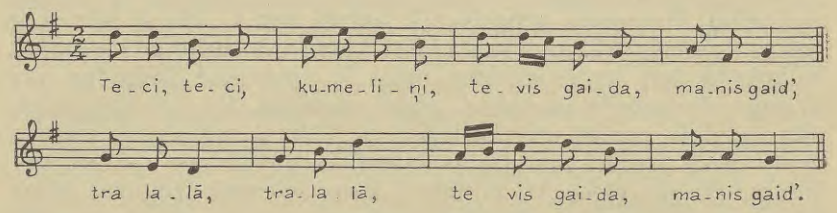
[1] Sīkāk bārenītes tēlu latviešu tautas dziesmu tekstos analizējusi R. Drīzule darbā «Par motīvu un tēlu īpatnībām latviešu bāru dziesmās». Latvijas PSR Zinātņu akadēmija. Valodas un literatūras institūta «Raksti», Rīgā, 1959.

[2] Dabā tā ir lejupejoša, parasti tercu intonācija ar garu otro skaņu. Šajā melodijā tercu intonāciju nav. Viena intonācija (otrā) ir pat augšupejoša.

Variētais minētā posma atkārtojums, kas nemainītā veidā saglabā raudu intonāciju, vēl vairāk pasvītro mūzikas iejutīgumu un elēģiskumu.

Jāšana latviešu dziesmu tradīcijās saistās ar sadzīves ainu — precībām. Te jāpiebilst, ka plašajā precību dziesmu grupā un puišu dziesmās par kumeliņu tēlojošais elements ieņem ļoti mazu vietu. Taču paraugi, kuros tas tomēr parādās, ir ļoti interesanti. Piemēram, dziesma «Teci, teci, kumeliņi!»

J. Vitols. «200 latv. t. dz.»



Melodija uztvērusi kumeļa tēlu. Mūsu apziņā tas, tāpat kā iepriekšējās dziesmās, rodas ar asociatīvo sakaru palīdzību: melodijas kustīgums un ritmiskums atbilst zirga rikšu vieglumam un ritmiskumam.

Tēlojošo efektu rada līdzens astotdaļu ritms, stakato, temps un dažas melodijas īpašības (tercu intonāciju atkārtojumi). Protams, to, ka attēlots tieši zirgs, uzzinām no teksta. Bet intonācijas atbilst vārdu jēgai.

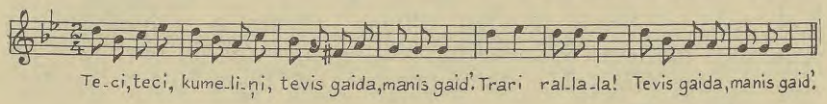
Taču kumeļa tēlam tekstā atvēlēti tikai trīs pirmie panti (pavisam septiņi). Tālāk pārsvaru gūst līgavas tēls, pēc tam precības un atrisinājums epilogā. Bet melodija nemainās. Ko var teikt par mūzikas un dzejas atbilstību pārējos četros pantos? Vai te nav pretruna?

Dziesmas melodija ne tikai tēlo nikšojošu zirgu, bet arī izsaka puiša pacilājošo noskaņojumu. Šinī, tāpat kā daudzās citās puišu dziesmās izteikta varoņa estētiska un emocionāla attieksme pret kumeļu. Puisis sarunājas, apspriežas ar savu zirgu kā ar biedru, maigi, ar mīlestību rūpējas par to. Tādējādi, t ē l o j o t zirgu (protams, vienpusīgi), melodija reizē i z s a k a arī tā saimnieka priecīgo noskaņojumu, kas izskaidrojams ar precību laimīgo iznākumu. Šis pacilājošais noskaņojums viscaur jūtams dziesmā. Melodijā izteiktās noskaņas, dabiski, raksturo pašu varoni, personu, kas vada vēstījumu — dziesmas centrālo tēlu. Puiša īpa-

šības netiek izsmeltas ar labo noskaņojumu vien. Viņš ir laipns un labsirdīgs, maigs un tajā pašā laikā labprāt arī pajoko. Tātad starp dzejas tekstu un melodiju nav nekādas pretrunas. Melodijā ietverts tiklab kumeļa, kā arī puiša tēls, tiesa, katrs citādi, no dažādiem viedokļiem.

Puiša attieksmi pret savu kumeļu, viņa noskaņojumu un reizē ar to svarīgu rakstura iezīmju atklāšanos sastopam arī citās dziesmās, kas tematiķas ziņā tuvas iepriekšējai. Vienā teikts, ka puisis pārmet zirgam, ka tas pārāk lēns. Viņš lūdz to skriet ātrāk («Teci, teci, kumeliņi, neej soļus skaitīdams»). Puiša noskaņojums vairs nav pacilājošs, tas ir skumjš.

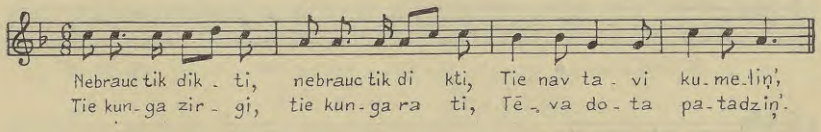
J. Vītols. «200 latv. t. dz.»



Mūzika saglabājusi savu rotaļīgo raksturu un iepriekšējo ritmu, taču tēlojuma skaidrība zudusi. Var rasties jautājums, kāpēc nav attēlots lēnais zirgs? To taču vienkāršajā vienbalsīgajā melodijā viegli izdarīt. Acīm redzot, tādēļ, ka zirga sliktās īpašības tautas mākslas tradīcijas nemēdz attēlot.

Zirga pozitīvo tēlojumu atrodam arī vienā no braucēju dziesmām — «Nebrauc tik dikti!». Mūzikā jūtam tiklab ātras braukšanas (vai skrejošu zirgu) tēlu, kā arī paša braucēja tēlu: pirmo atveido ritms, temps, vieglas kustības, otro — rotaļīgums, bezrūpība:

E. Melngailis. «100 dziesmas».

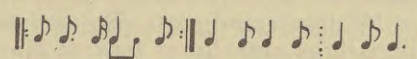


Šīs dziesmas mūzikā skan arī smalkā ironija, kas piemīt sociāli tvertajam braucēja tēlam dzejā[1]. Šāda veida dzejas tek-

[1] Dziesmu radījuši braucēji. Vēlāk tā kļuvusi par rotaļu dziesmu. Sociālais zemteksts viegli noprotams: meitenes ieteic braucējam, lai viņš nebrauc tik strauji, jo zirgi un rati neesot viņa, bet gan kunga. Viņam pašam piederot tikai pātadziņa (turklāt arī tā ir tēva).

stus ar sociālu pieskaņu latviešu tautas melodija vēsta ar humoru.

Tēlojošā elementa un izteiksmības savstarpējās attiecības šajā dziesmā atgādina jau iepriekš minēto: pirmajā pantā ir pārstāvēti abi elementi; tālākajos pantos par braukšanu vairs

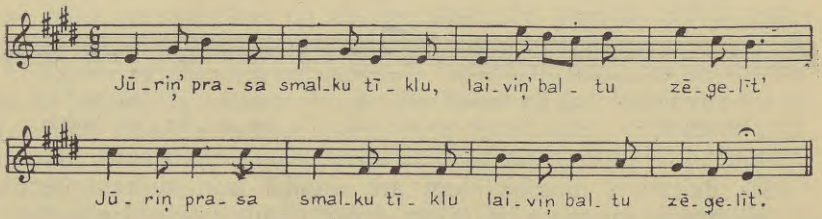


nerunā, taču brauciena muzikālais ritms paliek, un tam ir tikai izteiksmības funkcija braucēja tēla atklāšanai.

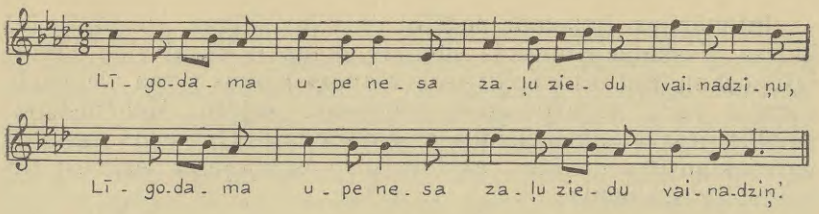
Jūru un upi latviešu tautas melodija attēlo reizē ar cilvēku pārdzīvojumiem un noskaņām. Vienreiz tā ir puiša laivas šūpošanās jūras viļņos, kad tas dodas pāri jūrai Ziemeļmeitas lūkoties («Jūriņ' prasa smalku tīklu»), citreiz — viļņojošā upē iemestais meitenes vainadziņš. Meitene nevēlas iet par sievu pie nelieša tēva dēla («Līgodama upe nesa»). Ūdens kustība attēlota ar līgana ritma

un viļņveidīgas melodijas palīdzību. Emocionālo kontekstu raksturo skaņkārtas nokrāsa un attiecīgās dziesmas intonācijas īpatnības.

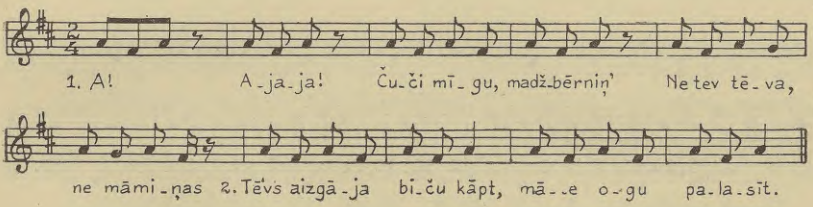
Dziesmā «Jūriņ' prasa smalku tīklu» aprakstītas puiša neveiksmīgas precības. Taču puiša noskaņojums možs, pacilājošs. Viņš neskumst, kad meita tam atsaka. Dziesmas melodija izsaka gan vieglu kustību — laivas slīdēšanu pa jūras viļņiem, gan varoņa pacilājošo noskaņojumu.



Dziesmā «Līgodama upe nesa» melodijas līksmība runā pretī dramatiskajai situācijai. Melodija attēlo vainadziņa šūpošanos upes viļņos, bet nerāda meitenes pārdzīvojumus.

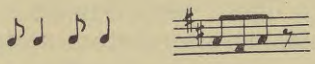


Tēlojošam momentam jo sevišķi liela loma ir šūpļa dziesmās. Šūpuļa ritmisko kustību vai bērna iemidzināšanu mātes rokās, kas līdzīga vienmuļām svārsta kustībām, atspoguļo ritmisko figūru atkārtošanās. Taču šūpļa dziesmas ar tēlojošo elementu vien ir reta parādība. Parasti tēlojošais elements sakausēts ar izteiksmīgumu, pie tam vissarežģītākajās kombinācijās. Šūpļa dziesmas bez tēlojošā elementa latviešu folklorā nemaz nav sastopamas. Tāpēc šim žanram latviešu tautas mūzikā ierādāma īpatnēja vieta. Lūk, šūpļa dziesma, kurā tikai tēlojošais elements.

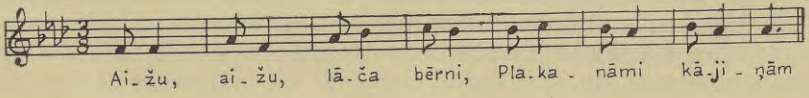


Mazās tercas intonācijas atkārtošanās sava kustības rakstura, līniju, amplitūdas dēļ asociējas ar šūpošanās kustību.

Lībiešu šūpļa dziesmā «Aižu, aižu, lāča bērni» konkrēto, gandrīz jaušamo šūpuļa kustības attēlojumu rada «klibojošā» ritma un melodiskās līnijas savienojums.



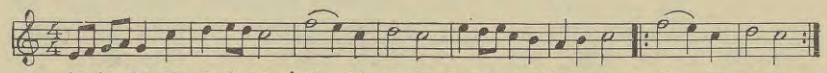
JS 1045, 18



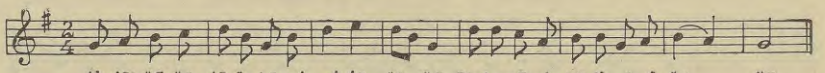
Intonācijas (izņemot pēdējo) ir viļņveidīgas. Pirmā, īsākā katras divskaņu ritmiskās šūniņas skaņa it kā atveido šūpuļa iešūpošanu. Bet intonāciju «saķeršanās» blakus ritma vienveidīgumam rada nepārtrauktas šūpošanās sajūtu. Mehāniskums sniegts nesaraujamā vienībā ar emocionālo. Dziesmas melodijā var saklausīt arī mātes rakstura un noskaņojuma iezīmes: sirsnību, ilgas, skumjas.

Šīs dziesmas tekstu dzied vairākās melodijās, kurās parādās vienots mātes un bērna tēls. Izteiksmīgumam un tēlojošam elementam katrā no šīm dziesmām ir savas īpatnības, to savienojums ir individualizēts un neatkārtojams.

E. Melngailis. «Birzēs un norās», III



J. Vītols. «200 latv. t. dz.»



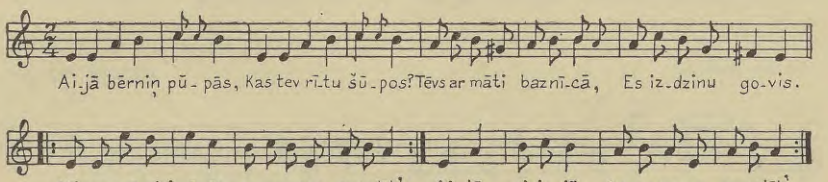
Pirmās melodijas tēlojošais elements spilgti parādās melodiskajā veidojumā, kas atbilst piedziedājuma vārdiem «aijā, aijā». Melodijai tajā pašā laikā ir mierīga, gaiši liriska nokrāsa, plastiskas intonācijas. Otrā melodija ir kustīgāka, tajā jūtams stāstījuma elements. Tēlojošais moments nedaudz aizplīvurots un spilgtāk parādās tikai piedziedājumā («aijā, žūžū»).

Šo dziesmu iemidzinošais raksturs neizpaužas tikai piedziedājumā vien. Otrajā dziesmā ar šūpošanos asociējas kustība no tonikas līdz kvintai: šūpuļa kustība vienā virzienā — takts, pretējā virzienā — arī takts (kvintas telpas paātrināta apgūšana ar tercu intonācijām). Seko atceļš pie tonikas. Melodijas otrajā daļā šūpošanās intonāciju nav, bet to mēs uztveram pēc inerces. Melodijas ieaijājošo raksturu pastiprina teksts, kurš attiecīgi noskaņo klausītāju.

Līdz ar to nekādas nesaskaņotības starp šīs dziesmas tekstu un tā traktējumu mūzikā nav. Tekstu varētu pat viegli apmainīt ar citu, ja tikai tas paliktu šūpļa dziesmas tematikas ietvaros. Galvenais ir zemteksts, jo dziesmas centrālais tēls, kuru atklāj mūzika, ir māte, kas ieaijā bērnu. Kaut tekstā nav runa par māti, bet gan tikai par bērnu, kas pielīdzināts lāča bērnam ar «pekainām kājiņām». Šī mažora rakstura melodija ir intīma, tā ataino noslēgtu, šauru pasauli. Bet vienkāršā un nemākslotā dziesma slēpj sevī sarežģītu tēlu. Muzikāli dzejiskais tēls ir divu tēlu apvienojums — aijātāja māte un aijājamais mazulis. Šūpošanās ir tikai fons, uz kura atklājas varones garīgā pasaule. Katrā no šīm dziesmām tēls ir citāds. Minora rakstura lībiešu melodijā tas atklājas mums mātes bēdās un asarās.

Tēlojošais moments un izteiksmīgums sevišķi veiksmīgi sakausēts dziesmā «Aijā, bērniņ, pūpās». Šai melodijai raksturīgs bagāts saturs un minētajam žanram neparasti attīstīta forma.

LTMM II 182



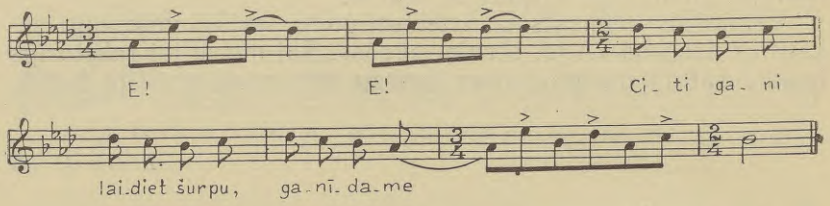
Šūpošanās iespaidu rada specifisks ritms, viļņveidīgā melodika (samērā straujš kāpinājums, mazs kritums), intonāciju atkārtošanās un mūzikas temps, kas apmēram līdzinās šūpļa kustības ātrumam. Šo iespaidu vēl daudzkārt pastiprina teksts, jo sevišķi pirmā divrinde un piedziedājums. Taču reizē ar attēlojumu sniegta arī emocionālā attieksme pret to. Dziesmas mūzika sirsnīga, skumja. Bet skumjo iespaidu it kā izgaisina iztēlojošais ritms, gleznainība. Izteiksmīguma elements šajā dziesmā pakļaujas tēlojošajam. Šie abi elementi saplūst arī tik cieši, ka tos grūti nošķirt.

Muzikālā tēla saturs šeit tālu pārsniedz sižeta ietvarus. Mūzika atklāj tēlu, par kuru teksts sniedz tikai neskaidru nojautu. Dziesmas centrālais tēls ir sieviete, kas stāv pie šūpuļa. Spilgti

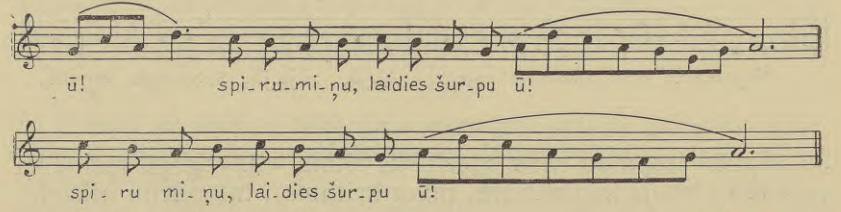
un iejūtīgi attēlojot sadzīves ainu — bērna ieaijāšanu, dziesmas varone atklāj pati sevi.

Dabas loma latviešu tautas dziesmu tēlainībā vēl nav pilnīgi noskaidrota. Agrāk jau minēts, ka latviešu tautas mūzikā daba tiek uztverta galvenokārt izteiksmīguma plāksnē. Tēlojošie momenti dabas atveidojumā piemīt tikai dažiem specifiskiem žanriem — ganu saucieniem un tā sauktajām gavilēšanas dziesmām. Senos laikos gani sasaucās ar savdabīgām dziesmām. Saucieni skanēja mežā, pļavā, ganībās. Atradis leknāku zāli, gans sasauc savus biedrus.

FS 1045, 6739



LMFM III 185

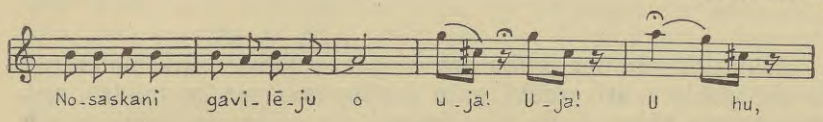


Tēlaini ir piedziedājumi (motīvi, kurus dzied ar patskaņiem «e» un «u»), bet melodiju vidusdaļai ir deklamējošs raksturs. Minētajos piemēros ietverts meža atbalss un tālumu tēls. Saucošās, lauztās intonācijas asociējas ar mežu, atdzīvinādamas ganu dzīves ainas. Protams, te nav jāaizmirst tēlošanas nosacītība. Te parādīts nevis mežs kā tāds, bet gan attēlota c i l v ē k a balss un tās atbalss mežā. Gans it kā saaudzis ar dabu. Viņš ar prieku to vēro, jūsmo par to. Piedziedājumos var saklausīt tiklab atbalsi, jau krietni pārveidotu, kā arī gana emocionālo attieksmi pret

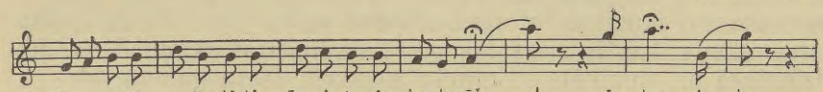
dabu, viņa prieku par meža zaļo ietērpu, krāšņajiem un smaržīgajiem ziediem. No šiem saucieniem dveš neierobežots plašums. Tie ir liriski tēli, neraugoties uz zināmiem stāstījuma elementiem. Sevišķi tas sakāms par otro piemēru. Tas ir lirisks jūtu izpaudums ar nelielu elēģisku niansi, kuru ienesusi mūzika.

Meža atbalss saklausāma arī gavilēšanas dziesmu piedziedājumos. Tā attēlota plašām, aprautām intonācijām, pārsvarā augstajā reģistrā, un reizē apliecina cilvēka emocionālo dabas uztveri. Ne jau velti tauta šīs dziesmas dēvē par gavilēšanas dziesmām. Ganiņš priecājas par plaukstošo dabu. Gavilēšanas dziesmu tekstos izpaužas arī citi motīvi: sūrošanās par smago dzīvi, precību un kāzu motīvi. Taču piedziedājumu saturs ir īpatnējs, pa lielākai daļai tas tieši nav saistīts ar dzejas sižetu.

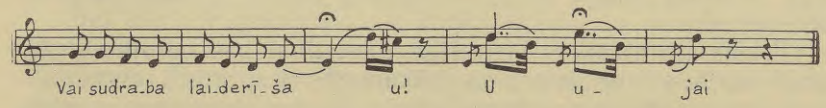
LTMM II 90



LTMM II 92



LTMM II 98



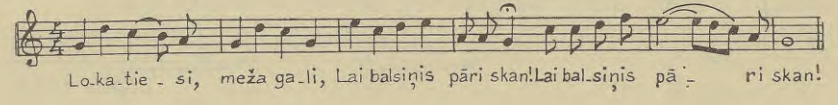
Gavilēšanas dziesmām satura ziņā tuva ir populārā meiteņu dziesma «Lokatiesi, meža gali». Tajā savirknēti vairāki teksti ar kopīgu tematiku. Pamata tekstā dominē dabas slavināšanas motīvi. Dziedātājas gaviles savijas ar putnu balsīm un koku šalkoņu vienotā korī — himnā dabai.

Starp pirmo un otro pantu iesprausts cits teksts, tāpat par meitenes dziedāšanu, bet jau ar humora pieskaņu. Viņas dziedā-

šanu izdzirduši ciema puiši. Taču ne jau viņiem dzied meitene. Tālāk seko pamatteksta panti, kur noskaidrojas: meitene dzied tāpēc, ka atnākusi vasara. Meitenes tēls, kas rodas no apvienotā teksta, ir daudzpusīgs. Viņu sajūsminājusi vasaras daba, viņas sirds ir prieka pārpilna, tā ir pati jaunība. Tēla otra puse — rotaļīgais humors. Meitene pazobojas par puišiem, kas nesteidzas precēties.

Mūzikā ietverts tikai meitenes dziedātājas jeb slavinājuma tēls.

J. Vītols. «200 latv. t. dz.»



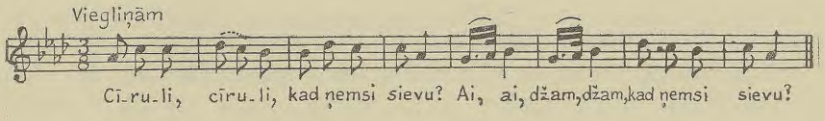
Himniskums, pacilātība apvienojas ar pavasara atmodu. Melodijā attēlota arī «meža galu locīšanās», par ko teikts dziesmas teksta sākumā. Šo «locīšanos» pirmajās divās taktīs raksturo melodijas gājieni uz augšu un leju. Dziesmas mūziku, bez šaubām, iespaidojis pirmais pants. Tā beigu daļā («Lai balsiņis pāri skan!») mūzikas intonācijas pauž vārdu jēgu. Vārdu «pāri» izteic skaņa, kas ir augstāka par kulminācijas skaņu *«mi»*. Jēdzieniskā un muzikālā kulminācija sakrīt. Meža galiem jālokās, lai balss skanētu tiem pāri, tikai tad tā skanēs spēcīgi un tālu. Tātad vārdā «pāri» ir ietverts dzejas panta galvenais saturs. Šo vārdu izdala un pasvītro melodiskā kulminācija, ko panāk ar ilgu, metriski smagu skaņu — mažora sekstu; tā skan gaiši un optimistiski.

Teksta un mūzikas vispusīgā atbilstība, kas vērojama pirmajā pantā, strauji samazinās nākamajos (iespraustā teksta pantos) un atjaunojas dziesmas beigās. Dzejas tēla humoristiskās iezīmes nav atspoguļotas mūzikā. Taču pretrunas starp vidējiem teksta pantiem un mūzikas tēlu nav. Meitenes gavilētājas tēls jūtams v i s o s dziesmas pantos.

Iepriekš jau minējām latviešu tautas dziesmu tēlojošos elementus, it īpaši dabas atveidojumā. Tās ir tāles, plašums, mežs, atbalss, lapu šalkoņa (meža galu locīšanās). Atcerēsimies arī dzeguzes kūkošanu, vanaga lidojumu, kumeļa riksi. No putniem varētu vēl minēt cīruli, pie tam tautas dziesmā attēlota nevis

viņa dziedāšana, bet gan mazais augumiņš, sīkie solīši. Rakstu-rojumam izmantots mazs skaņu apjoms, sīkas intonācijas un miniatūra melodija.

E. Melngailis. «100 dziesmas».



Latviešu tautas dziesmās vispār neatdarina putnu dziesmas, izņemot dzeguzes kūkošanu, neatveido arī tādas skaņas kā kaiju klaigas, vēja auri, strauta čalas, viļņu trokšņi. Daba, kā jau teikts, attēlota galvenokārt izteiksmīguma plāksnē. Tās elpa jūtama visdažādāku žanru (Jāņu, pavasara, sērdieņu u. c.) dziesmās. Taču reizē ar to analīze rāda, ka tēlojošais elements vienmēr cieši saistīts ar izteiksmīgumu, pat tajos žanros, kur tam piemīt primārā loma — šūpļa dziesmās, ganu saucienos u. c. Tēlojošais elements iedarbojas uz cilvēka psihi uzskatāmi kā gleznā. Redzes sajūta, saplūzdama ar emocionālo un estētisko uztveri, padara māksliniecisko tēlu maksimāli konkrētu, taustāmu. Tas it īpaši svarīgi dziesmas sākumā, kad klausītāja iztēlei visvairāk vajadzīga noteikta ievirze. Latviešu tautas dziesma ievēro šo uztveres likumu, tādēļ pirmajā pantā tēlainība ar izteiksmīgumu parādās līdztekus.

Centīsimies tagad noteikt mūzikas un dzejas atbilstības robežu tādās dziesmās, kur tēlojošā elementa nemaz nav vai ir gaužām maz, un atzīmēsim jaunās iezīmes, kādas mūzika piedēvē dzejas tēlam.

Bet kurš ir galvenais un kurš pakārtotais dzejas tēls? Šo jautājumu ne katrreiz viegli atrisināt. Labi jāzina tautas dzejas izteiksmes līdzekļi un kompozīcijas īpatnības. Latviešu tautas dzejas tradīcija pazīst divus tekstu veidus: četrrindes vai sešrindes un tā sauktās «garās dziesmas». Pēdējās var būt tiklab viengabalainas ar paplašinātu sižetu un izvērstu kompozīciju, kā arī vairāku patstāvīgu tekstu sakopojums. Tipiska divu tekstu sakopojuma dziesma ir «Ai zaļāja līdaciņa». Tās pirmatnējais teksts ir četrrinde:

Ai zaļāja līdaciņa,
Nāc ar mani rotāties.
Tu dziļāji jūriņāji,
Es ozola laiviņā.

Dziesmā abus pantus papildina piedziedājums. Taču šim tekstam pievienots cits —

Jūriņ' prasa smalku tīklu,
Laiviņ' baltu zēģelīt' utt.

Tekstu savienojums radās, pateicoties abu dziesmu kopīgajiem vārdiem «jūriņa», «laiviņa».

Šādu sakopojumu uz citiem pamatiem novērojām jau dziesmā «Lokaties(i), meža gali!», kurā starp pirmo un otro pantu iesprausts svešais teksts. Dziesmas centrālais tēls, protams, jāmeklē pamattekstā. Dziesmā «Ai zaļāja līdaciņa» tā vieta pirmajos divos pantos.

Neatkarīgi no teksta viengabalainības vai apjoma izklāsts var sākties tieši ar centrālā tēla parādīšanos, tā darbības vai arī ārējo spēku raksturošanu. Piemēram, «Purvu bridu niedres lauzti», «Maza biju, neredzēju», «Dzērājpuisis bēdājās», «Pūt, vējiņi!» u. c.

Latviešu tautas dzejā bieži satopams tēlu paralēlisms. Ar tā palīdzību vēl vairāk izceļ dziesmas pamattēla raksturīgās iezīmes. Lūk, piemērs:

Pa kam var pazeit avīšu krymu?
Bolti zīdēja, sorkonas ūgas.
Pa kam var pazeit borini pulkā?
Zamok sēdēja, gauži raudoja.

Skaidrs, ka dzejas temats nav vis aveņu krūms, bet gan bārenes liktenis. Mūzikā līdzīgu paralēlismu lieki meklēt. Taču paralēlisms, izmantojot simbolus, vēl vairāk pastiprina centrālo tēlu. Tā, piemēram, nolauzts ozols ir vīra nāves simbols, dzeguze — skumju nomāktās bārenes vai nelaimīgi izprecinātās sievietes simbols. Šie simboli palīdz atsegt dziesmas galveno tēlu.

Vai mūzika atveido vienmēr tikai vienu dzejas tēlu? Bāreņu dziesmu melodijās ir tikai viens tēls — bārenītes tēls, pat tajās dziesmās, kuru tekstā sīki aprakstīta pamātes cietsirdība[1]. Turpretī rekrūšu atvadu dziesmās ir vairāki tēli: noskumušais rekrūtis, vecāki, māsa un līgava. Tie visi atveidoti mūzikā, jo emocionālā nokrāsa tiem ir līdzīga.

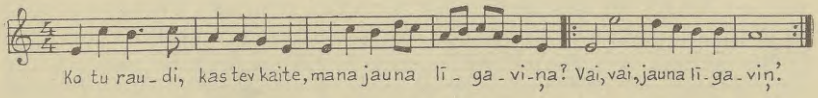
Dialoga forma pati par sevi vēl nedod pamatu tam, lai rastos divi dzejas tēli. Tā, piemēram, dziesmā «Ko tu raudi, kas tev

---

[1] Pamāti kā negatīvu tēlu latviešu tautas mūzika nerāda.

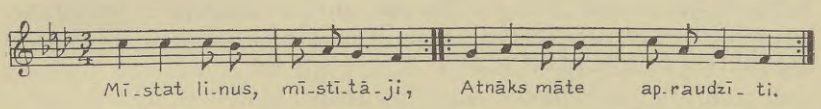
kaite», kas stāsta par jaunlaulāto nesaprašanos, mūzikā atveidots tikai jaunās nelaimīgās sievas tēls.

J. Vītols. «200 latv. t. dz.»

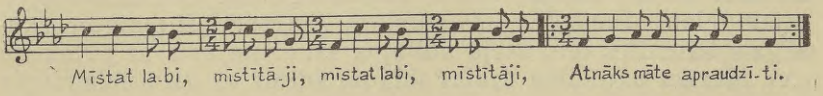


Jau iepriekš minējām, ka mūzika var piedēvēt dzejas tēlam jaunas īpašības, padarīt to ietilpīgāku, reizēm pat būtiski izmainīt to. Šīs jaunās īpašības var būt dejiskums, rotaļīgums, kustīgums, tāpat arī skumjas utt. Piemēram, dziesmā par linu mīstītājām teksts ir humoristisks. Linu mīstītājas mudina cita citu, izjoko nevīžas. Jautro strādnieču tēls ietverts kustīgā, rotaļīga rakstura mūzikā.

LTM I 200



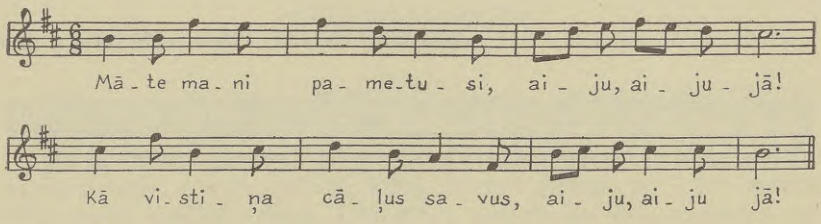
LTM I 201



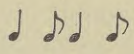
Šo dzīvo, enerģisko, temperamentīgo mūziku, kuras ritms ir aktīvs, rotaļīgs, uztveram kā humoristisku, bet humors ir īpats: smaids caur asarām, maigās, jūtīgās dvēseles mierināšana. Lūk, jaunā nianse, ko mūzika dod dzejas tēlam un kas zināmā mērā maina tā profilu.

Bāru dziesmā «Māte mani pametusi» tekstā pasvītrota tikai

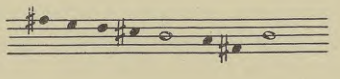
bārenītes vientulība un skumjas. Mūzika atklāj jaunas iezīmes — rotaļīgumu un kustīgumu — un padara tēlu daudzpusīgāku.



Rotaļīgais elements spilgti izteikts piedziedājumā. Taču to neprasa ne tēma, ne sižets. To radījusi mūzika, kas ir skumja, bet tanī pašā laikā rotaļīga. Tādas ir ne vien piedziedājuma intonācijas, bet visa dziesmas melodija, kuras rotaļīgumu, kustīgumu un zināma veida horeogrāfismu nosaka līganais ritms,



viļņveidīgās līnijas, bet vienkāršību, nemākslotību — jautājuma un atbildes forma. Skumjas palīdz izteikt minora (dabiskā) skaņkārta, dotā skaņurinda



un intervālika[1]. Dzejas tēls ir viendabīgs, bet muzikāli dzejiskajam tēlam piemīt divējāds raksturs. Aizkustinoši maigais, skumīgais bārenītes tēls dzejā atklājas salīdzinājumā ar putnu un zivi. Mūzika papildina dzejas tēlu un sniedz ne vien nelaimīgās bārenītes tēlu, bet arī tās bārenītes tēlu, kas mierinājumu meklē un atrod dabā.

Nosakot mūzikas un dzejas atbilstības robežas, mēs nevaram paiet garām jautājumam par to, kā latviešu tautas dziesmu melodijas atveido vēstoša rakstura tekstus, kas visbiežāk sastopami karavīru un bāreņu dziesmās.

---

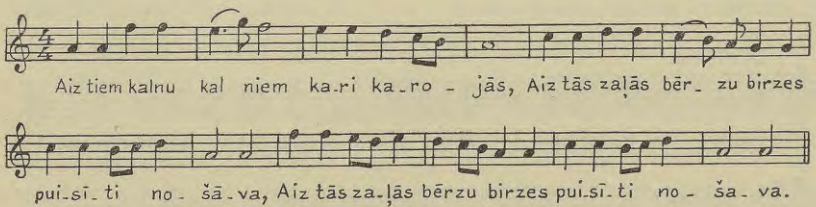
[1] Līganais ritms nerunā pretī skumju pārdzīvojumu attēlošanai, taču liek tos uztvert īpatā skatījumā.

Episkais elements latviešu tautas dzejas tradīcijās izpaužas epikas un lirikas savienojumā, pie tam lirika ir pārsvarā. Vēstījums parasti ir izklāstījuma sākumā (šeit runājam tikai par tekstiem ar izvērstu sižetu), bet, tēlam konkretizējoties un attīstoties, izklāstījuma raksturs mainās. Vēstījuma vietā nāk liriski jūtu izpaudumi, kuriem izmanto atbilstošu dzejas formu — dialogu vai uzrunu. Tāda, piemēram, ir bāreņu dziesma «Maza biju, neredzēju» — viena no pievilcīgākajām latviešu tautas dziesmām, par kuru savā laikā jūsmoja Herders. Vēstījumam atvēlētas pirmās sešas teksta rindiņas, septītā jau attēlo darbību, bet astotā — uzrunu. Viss pārējais teksts ir liriska jūtu izpausme. Sevišķi spilgts ir nobeigums — dzejisks ābeles salīdzinājums ar «mīļo māmuliņu», bet ābeles baltie ziedi — ar bāreņītes rūgtajām asarām.

Kara dziesmā «Aiz tiem kalnu kalniem»[1] skumjš vēstījums ir pirmajos trijos pantos (pavisam ir astoņi). Sākot ar ceturto pantu, vēstījuma vietā nāk uzruna, bet pēc tam iedomātais dialogs starp nogalināto «puisīti» (variantos «kazaku») un viņa līgavu.

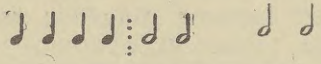
Episkais elements mūzikā vispirms jāmeklē dziesmās ar vēstoša rakstura tekstiem. Taču arī tām ar nedaudz izņēmumiem melodijas ir liriskas. Dažās melodijās pārstāvēta vienīgi lirika, citās tā ir pārsvarā un pilnīgi saplūst ar epiku. Tikai nedaudzi paraugi uztverami kā tīri episki. Priekšnosacījums tēlu episkai uztverei slēpjas tempā, ritmā un dažās intonāciju īpatnībās: liela loma ir paša teksta vēstošajam raksturam. Pēdējais var pastiprināt vai vājināt melodijas episko strāvojumu. Tādu melodiju skanējums asociējas ar nesteidzīgu runu, kas, saprotams, arī liriski izjusta. Tāda, piemēram, ir melodija karavīru dziesmā.

LMFM I 1290



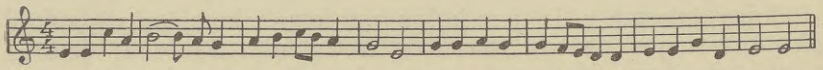
[1] A. Jurjāns. Dziesmu krājums, Rīga, 1939.

Vēstošs pirmām kārtām ir ritms, kuru sastopam vairākos variantos. Taču svarīgi ir arī skaņu atkārtojumi, sevišķi palēninātajā ritmā.

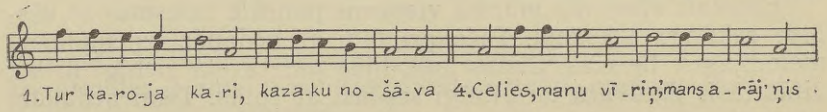


Šāda ritma nozīmi episkā elementa atklāšanā redzam melodijas variantos, kas šo ritmu stingri sargā.

LMFM I 950



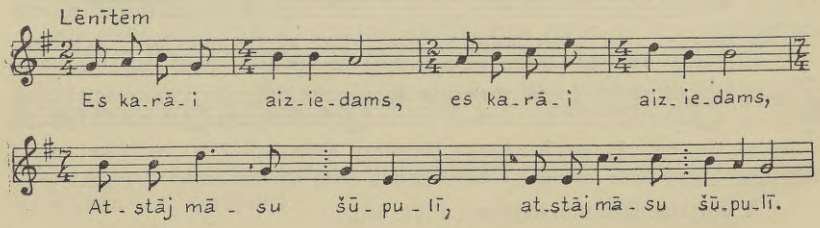
LMFM I 932



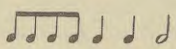
Taču episkums, kā jau aizrādījām iepriekš, tīrā veidā mūzikā nav iespējams. Šinī gadījumā vēstījums ir skumjš. Teicēja noskaņojums attēlots melodijas minora nokrāsā, variētajā otrās daļas atkārtojumā, kas ar savu skumjo intonāciju pasvītro varoņa nāvi.

Cits piemērs — karavīru dziesma «Es karāi aiziedāms».

A. Jurjāns. «Kopotas dziesmas».



Šīs dziesmas melodijai ir episkas iezīmes. Stāstījuma raksturu nosaka nesteidzīgais temps («lēnītēm»), balss palēninājumi un kritumi frāžu beigās, divkāršās summēšanas ritms:



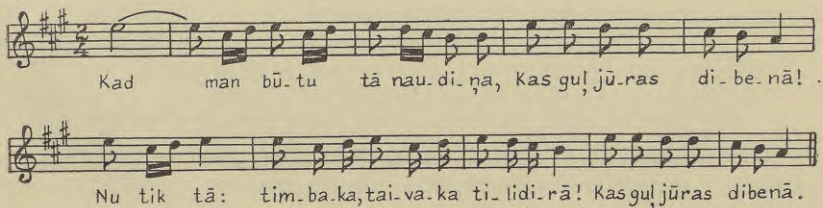
Bijušais karavīrs vecumdienās atceras savu atgriešanos mājās. Melodiju uztveram kā samierināšanos, kaut arī ar skumju un nožēlas iezīmēm, kā atmiņas par sen pārdzīvoto. Liriskā un episkā attiecības šajā melodijā ir sevišķi raksturīgas latviešu tautas dziesmu melodijām, kurām piemīt episkais elements.

Reizē ar to šie piemēri vēlreiz apliecina, ka daudzas melodijas iespaidojis teksta pirmais pants. Minētajās dziesmās vēstošie panti ir pirmie; tālāk stingrais vēstījums zūd, tā vietā nāk dialogs un uzruna, kas akcentē liriskos motīvus. Taču pretruna starp mūziku un tekstu nerodas, jo melodijas ir ietilpīgas, tās sintezē abus šos elementus — episko un lirisko.

Daži vārdi par satīras, humora un ironijas atveidošanu. Satīriskās dziesmas, kas vērstas pret vāciešiem — verdzinātājiem, pieder pie sociāli visasākajiem latviešu tautas dziesmu žanriem feodālisma laikmetā. To teksti dveš naidu, izzobo kungu augstprātību, plātīšanos, gara nabadzību. Taču mūzikā nav ne satīras, ne groteskuma, satīrisko dziesmu melodijas vienmēr ir humoristiskas. To pašu var teikt arī par dziesmām, kas izsmej saimnieku augstprātību. Šo dziesmu melodijas līdzīgas pārējām humoristiskām dziesmām, neizceļas ne ar kādām sevišķām iezīmēm.

Lūk, satīras piemērs, kas ne vien atmasko, bet arī aicina cīņā — tekstā izteikta doma par atriebību.

E. Melngailis. «Birzēs un norās», IV

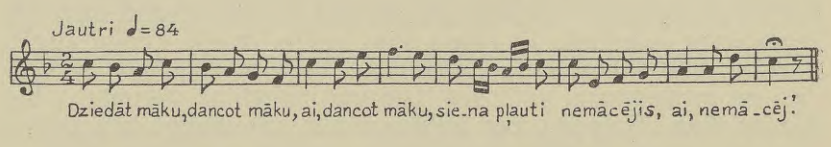


Citos teksta variantos runā par Rīgas pils pirkšanu «ar visām mamzelēm»[1]. Visi šie teksti dziedami melodijā, kurai ir spilgti humoristiska nokrāsa.

Humors ieņem nozīmīgu vietu latviešu tautas melodiju noskaņu gammā. Te domātas pirmkārt meiteņu dziesmas par precībām, vainadziņu un rožu dārzu un puišu dziesmas par precībām un kumeliņu. Nemaz nerunājot par apdziedāšanās dziesmām, ko izpilda ģimenes un citos svētkos, it sevišķi kāzās.

Taču «kails» humors mūzikā nepastāv. Latviešu zemnieku melodijās humors parasti saistās ar dzīvesprieku, draiskumu, rotaļīgu atjautību (meitu dziesmās) un citām pozitīvām iezīmēm, no kurām humors pēc būtības nav šķirams. Lūk, piemērs: «Dziedāt māku, dancot māku, ai, dancot māku. Siena pļauti nemācējis, ai, nemācēj»[2]. Dziesmas melodija strauja, temperamentīga, prieka un līksmes pilna.

J. Vītols. «200 latv. t. dz.»



Teksts humoristisks, to liecina pusrindas atkārtojums ar izsaukuma vārdu «ai».

Taču humoristiskais tēls pilnībā atklājas mūzikā. Tikai tā ļauj noprast, ka meita nebūt neskumst par to, ka, nemācēdama pļaut, neizies pie vīra. Atjautīgais ritms (melodijas otrajā daļā) un nedaudz ironiskais nobeigums labi raksturo dziesmas varoni — dzīvespriecīgu, jautru meiteni.

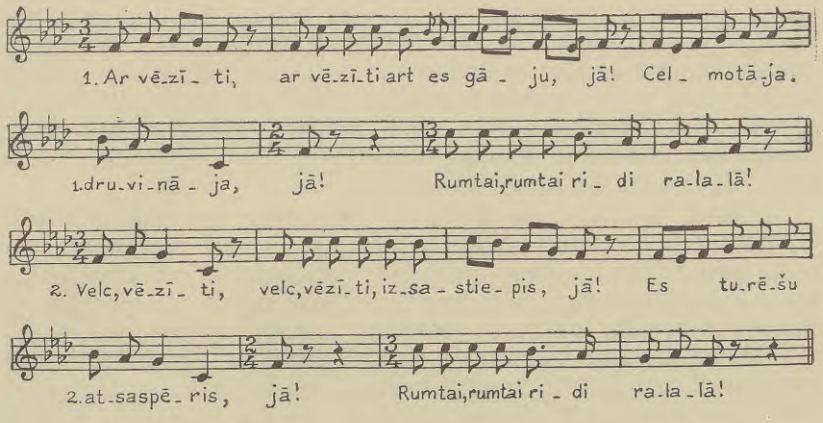
---

[1] «Birzēs un norās», V, 18. nr. Teksts par «Rīgas mamzelēm» te apvienojies ar tekstu par «Rīgas meitām».

[2] Tālāk seko panti, kas nav organiski saistīti ar šo dziesmu. Jurjānu Andrejs. Kopotas dziesmas. 1939., Rīgā, 165. lpp.

Bet, lūk, skumja humora piemērs — dziesma par «vēzīti».

LTM I 106



Ar to jāsaprot vecs zirgs, kuram vairs nav pa spēkam vilkt. Sižeta sociālais zemteksts ir nepārprotams. Nabadzīgs zemnieks cīnās celmainā līdumā, nevarēdams to apart. Šo bēdīgo faktu viņš cenšas pārvērst par joku. Situācijas komisms rodas, zirģeli nosaucot par «vēzīti». Teicējs zina, ka viņam nenoticēs, un tāpēc katru dzejas rindu nobeidz ar apliecinošu «jā!». Katram pantam seko piedziedājums, kuram latviešu tautas dziesmās vienmēr ir humoristisks raksturs. Pēdējo pastiprina arī īpašs paņēmiens dzejā — paredzējums. Teicējs ļauj nojaust katra nākamā panta pirmo pusrindu, pie tam šim paņēmienam katrreiz ir cita nozīme. Pirmajā pantā tas pasvītro situācijas komismu, otrajā pantā izskan kā vecā zirga uzmundrinājums.

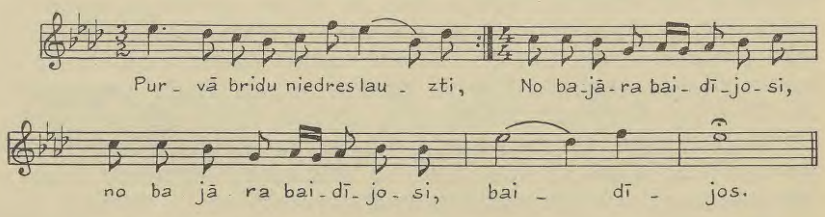
Melodija individualizēta, nav tipveida. Melodija un teksts ir nešķirami tāpat kā romancē. Paredzējums dzejā izsauc arī mūzikā paredzējumu; šī paņēmiena jēgas izmaiņai otrās rindkopas sākumā atbilst analoga izmaiņa mūzikā.

Mūzikā humoru lielā mērā rada izpildījuma maniere, tikko manāmas apstāšanās, balss pacelšana un nolaišana, runas intonācijas maiņa, vispār dziesmas izpildījuma īpatnību kopums, ko nevar attēlot ar nošu palīdzību. Notīs humors izpaužas kā pastāvīga atgriešanās pie skaņas «*fa*» izsaucienā «jā»! Piedziedājuma

«rumtai, rumtai ridi rallallā!» intonācijas tiek uztvertas kā humoristiskas tieši vārdu dēļ. Tātad melodijas humoristisko noskaņu nosaka teksts. Taču melodijā izteiktās skumjas jūtamas pašas par sevi, neatkarīgi un arī bez teksta. Savdabīgajā humora un skumju sakausējumā humors zaudējis savu raksturīgo dzīvīgumu, aizrautību un kolektīvismu. Tas ir individuāls, maigs humors, kas radies īpašos apstākļos. Dziesmā reālistiski, patiesi atveidots darba cilvēka tēls, viņa dvēseles stāvoklis šajā brīdī. Zemnieks skumst, jo nav ar ko art, un jokojas, jo žēlo savu zirgu. Joks, dabiski, iznāk bēdīgs.

Virknei humoristisko dziesmu raksturīga ironiska nokrāsa. Humora iemiesojumam intonācijās par piemēru var derēt bāreņu joku dziesma «Purvu bridu niedres lauzti». Dziesmas teksta tēma ir bajārdēla precības. Bārenīte dodas purvā pēc niedrēm un satiek bajārdēlu, kas viņu bildina: viņam neesot vajadzīga manta, bet tikums. Vārdi «No bajāra baidījosi, no bajāra baidījosi, baidījos!» lietoti pretējā nozīmē. Bārenīte nevairās bajārdēla, tas viņai patīk. Ironiju lieliski izsaka īpašā intonācija («baiļu» intonācija) augšējā reģistrā, bet viltoto apmulsumu rāda sīkās nošu vērtības un atkārtojumi.

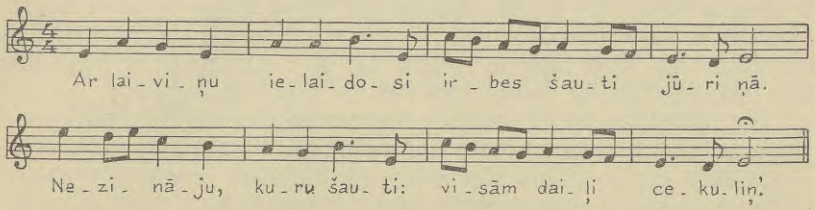
E. Melngailis. «Birzēs un norās», I



Te mēs saskaramies ar jautājumu par pretrunām un nesaskaņotību starp mūziku un dzeju latviešu tautas dziesmās. Protams, šeit to nav iespējams atrisināt, taču uzmanība tam jāpievērš. Vispirms būtu jāmin tās dziesmas, kurās loģiskais sakars starp mūziku un dzeju ir zudis laika gaitā. Otrkārt, būtu jānovērtē fakts, kāpēc vairākas, pat pavisam dažādas melodijas tiek dziedātas ar vienu un to pašu tekstu.

Lūk, puiša liriskā dziesma par jūrā iekritušo irbi.[1]

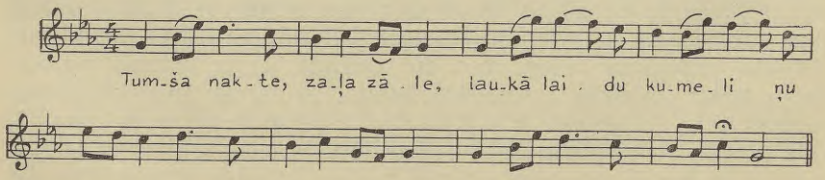
J. Vītols. «200 latv. t. dz.»



Puisis dodas jūrā irbes šaut. Viņam kļūst putnu žēl: «Nezināju, kuru šauti, visām daiļi cekuliņi.» Puisis nošauj vienu irbi, bet tā iekrīt jūrā. «Es laidīšu zelta āķi līdz taviem spārniņiem, līdz taviem spārniņiem, līdz spārniņu galiņiem», — tā beidzas puiša monologs. Ir pierakstīti vairāki melodijas metriskie varianti[2], taču intonāciju kontūrā, formā un skaņkārtā izmaiņu nav. Visi šie varianti savā saturā izsaka skumjas. Kāpēc puisis noskumis? Vai tāpēc, ka pret savu gribu nošāvis irbi? Vai tāpēc, ka tā iekritusi jūrā? Teksts ir neskaidrs, neskaidri arī šo diezgan neparasto medību apstākļi. Nezinot konkrētos sadzīves apstākļus, kas radījuši līdzīgas dziesmas, mūsu laikabiedrs nevar izprast puiša grūtsirdību. Melodijā jūtams daudz dziļāks saturs nekā tekstā.

Līdzīgs piemērs — dziesma «Tumšā naktī, zaļā zālē». Tekstā objektīvi nav nekā tāda, kas izsauc skumjas, sērīgas pārdomas, ko jūtam dziesmas melodijā.

E. Melngailis «Birzēs un norās», V



---

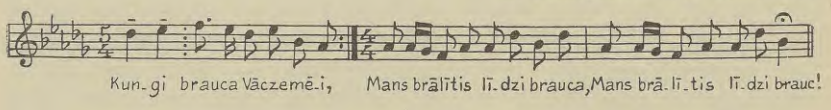
[1] J. Vītoliņš to pieskaita mednieku dziesmu žanram.

[2] Četru ceturtdaļu variants — J. Vītols. «200 latviešu tautas dziesmas»; trīs ceturtdaļu variants — J. Vītoliņš, LTM, 1., 661. nr.; variants ar jauktu metru $\left(\frac{4}{4}, \frac{3}{2}\right)$ — turpat, 622. nr.

Taču vērtēt šāda rakstura dziesmas ar mūzikas un teksta formālas atbilstības mērauklu nedrīkst. Puisis pirmo reizi pavasarī izlaidis savu zirgu ganībās. Viņš bija rūpējies par to visu ziemu. Ir tumša nakts, un puisis baidās par savu zirgu — kaut neaizietu pārāk tālu. Nakts klusums pastiprina puiša elēģisko noskaņojumu. Tas viss jāpatur prātā, lai pareizi izprastu dziesmas tēla saturu. Tekstā daudz kas nav pateikts līdz galam.

Bet dziesmā «Ķungi brauca Vāczemē» melodija ir tiešā pretrunā ar tekstu. Teksts stāsta par verdzību. Ķungi aizveduši zemnieka dēlu «uz to viltus Vāczemi», no kurienes nav ceļa atpakaļ. Taču melodija ir dzīvespriecīga, optimistiska.

E. Melngailis. «100 dziesmas».



Tā drīzāk atspoguļo «vara bungu» rīboņu nekā vergu darba traģismu vai ilgas pēc dzimtenes.

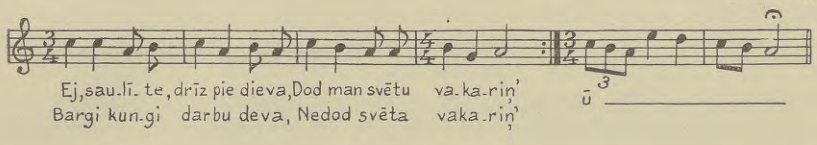
Šeit jau minējām dziesmu, kurā melodija un teksts ir nešķirami: doto tekstu var dziedāt tikai ar doto melodiju un otrādi. Biežāk gan šādu nesaskaņotību un pretrunas var novērot dziesmās, kurās vienam tekstam ir vairākas melodijas. Dažreiz to skaits pat sniedzas vairākos desmitos. Labākajos, klasiskajos paraugos melodijas un teksta vienotība vienmēr ir ļoti pārliecinoša. Šādi radoši atrisinājumi var būt vairāki, un visi ir dzīvotspējīgi. Vājākie varianti pierakstīti galvenokārt, klausoties viduvējus dziesmu teicējus.

Latviešu tautas dziesmu tradīcijās mūzikas un dzejas attiecības izpaužas divējādi: tiklab vienā melodijā var dziedāt vairākus tekstus, kā arī vienam tekstam var būt vairākas melodijas. Otrajā gadījumā cēloņi var būt dažādi. Taču visumā pareizi būtu teikt: jo sīkāk izstrādāts teksts, jo vairāk individualizēts dzejas tēls, jo mazāk ir d a ž ā d u iespēju to atveidot mūzikā. Un otrādi. Jo vispārinātāki dzejas tēli, jo ietilpīgākas to kontūras — jo biežāk un neatlaidīgāk tautas daiļrade atgriezīsies pie tādiem tēliem, lai smeltu no tiem jaunas un jaunas melodiju bagātības. Protams, tēliem jābūt idejiski un emocionāli spēcīgiem, ar lielu sabiedrisku rezonansi.

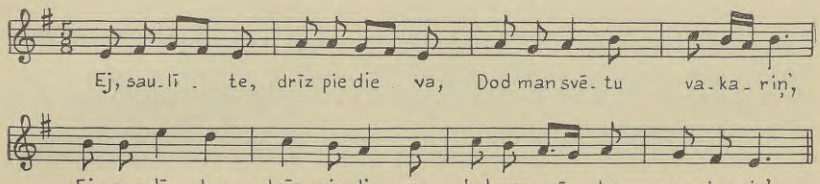
Šādu spēcīgu idejisko un emocionālo skanējumu guvis, pie-

mēram, «bāra bērnu» — apspiestās, nebrīvās tautas vispārinātais tēls. Tas radījis vairākus spilgtus muzikālus tēlus, no kuriem katrs citādi atklāj teksta galveno saturu. Šai dziesmai ir tikai divas četrrindes[1]. Pirmajā teicējs sūrojas par smago darbu, otrajā viņam rodas doma par gaidāmo atmaksu apspiedējiem. Līdz mums nonākušas sešas melodijas, ko dzied ar šo tekstu. To mākslinieciskā vērtība nav vienāda. Vairāk pārliecina tikai trīs vispopulārākās melodijas.

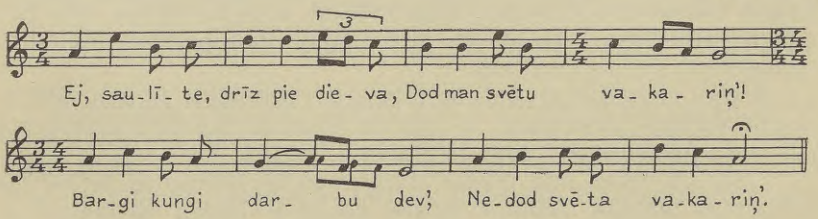
LTM I 8



LTM I 9



LTM I 10



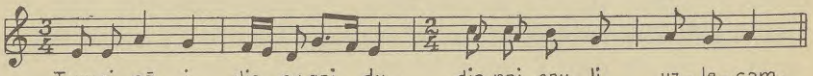
Tās (kā arī pārējās) sacerētas tikai pirmajam dzejas pantam. Otrā panta doma par atmaksu nav atradusi savu izteiksmi mūzikā.

---

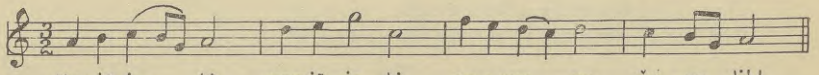
[1] Trešā četrrinde («Teci, teci, kumeliņi» utt.), kas ietilpināta J. Cimzes un A. Jurjāna krājumā, pievienota tekstam par «bāra bērniem» tikai bargo kungu motīva kopības dēļ — «slikti gadi, bargi kungi, nedrīkst ķēdes kaldināt» (retinājums mans. — *M. G.*).

Pirmā melodija pauž skarbas un atturīgas skumjas; tās beigu daļā saklausāmi apspiestās tautas vaidi. Rūgtums un ciešanas izteiktas ar intonācijām, kas raksturīgas arī bēru, malēju dziesmām un atvadām no dzimtajām mājām.

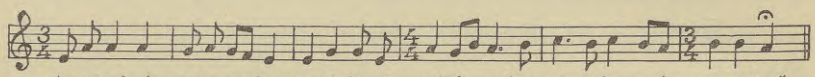
LTM III 100



E. Melngailis. «Birzēs un norās», V



P. Jurjāns. «Kāzas».



2. nošu piemērā 301. lpp. vairāk akcentēts gaišais cerību moments, kas saistīts ar sauli. Intonācijas atbilst vārdu jēgai, tām ir līdzošs, maigs raksturs, parādās locījumi. Rindas, kurās izteikts bāra bērna kvēlais lūgums, lai saulīte drīzāk ietu pie dieva, atkārtojas, līdzošās intonācijas pastiprinās. Melodiju caurstrāvo sirsnīgs siltums.

Trešā melodija ir patāla latviešu intonāciju tipiem. Pauzdama sērīgas pārdomas, tā līdz ar to skan mazliet korāļveidā (3. nošu piemērs, 301. lpp; no 3. līdz 6. taktij).

Gandrīz visas līdz mums nonākušās šīs dziesmas melodijas sacerētas minorā. Zīmīga detaļa: citam šī teksta variantam ir četras melodijas, un trīs no tām sacerētas mažorā[1]. Te domāta dziesma «Saulīt vēlu vakarāi». Varbūt mažora noskaņa saistīta ar saules lēkta apdziedājumu dzejā? Mūzikā tas atveidots ar gaišu, mierīgu melodiju. Tas liecina par mūzikas un dzejas tēlu lielu atbilstību.

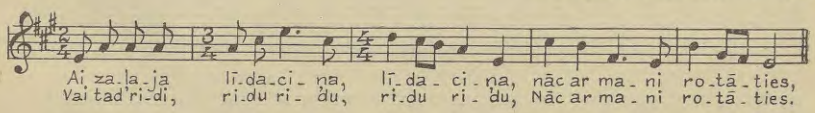
---

[1] J. Vītoliņš. LTM 1 14, 15. 17.

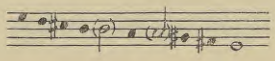
Ļoti daudz melodiju ir dziesmai «Ai zaļāja līdaciņa». J. Vītoliņa krājumā kopā ar variantiem ir ievietoti ap četrdesmit šīs melodijas paraugu (LTM 698-739), bet arī šis skaitlis nav galīgais[1]. Dziesmas teksts ir vienkāršs, nav piesātināts lielām idejām, tam nepiemīt arī izcilas mākslinieciskas īpašības. Taču mūsu priekšā ir lakonisks tēls, kas gadsimtiem ilgi nodarbinājis tautas radošo izdomu. Teksta forma ir tradicionālā četrrinde, kuru bagātina piedziedājums un rindu atkārtojumi.

Sižets ir bezgala vienkāršs: zvejnieks, kas sēž «ozola laiviņā», aicina zaļo līdaciņu: «nāc ar mani spēlēties.» Te kaut kas nav pateikts līdz galam, bet darbības vārds «spēlēties» lietots alegoriski. Zvejnieks nevar noķert līdaku, kura paslēpusies «dziļajā jūriņā» (īstenībā varētu būt arī upe vai strautiņš). Tēls te ir poetizēts, un tomēr tas ņemts no konkrētas zvejnieku dzīves ikdienas. Zvejnieka tēls pieļauj dažādu interpretāciju, nenonākot pretrunā ar mūziku. Mūzika savukārt cenšas papildināt valdzinošo, taču vēl pilnīgi neatklāto zaļās līdaciņas tēlu. Melodijas, kuras dzied ar šo tekstu, ir viena un tā paša radošā uzdevuma dažādie atrisinājumi, jo zaļās līdaciņas tēls paver plašas iespējas dziesmu teicēju iztēlei. Aplūkojot dziesmas «Ai zaļā līdaciņa» melodijas, var pārliecināties, ka bijuši daudzi radoši meklējumi, kā traktēt dzejas tēlu. Šo meklējumu rezultāts ir vairākas lieliskas melodijas. Lūk, viena no tām.

J. Vītols. «200 latv. t. dz.»



Rotaļīgais, vieglais, daiļais mūzikas tēls asociējas ar sidrabotās zivtiņas rotaļu viļņos. Pacelšanās līdz kulminācijai, kurai seko «telpas apgūšana», tad atgriešanās pie sākotnējās skaņas, — tāda ir melodiskās līnijas dinamika. Dzīvespriecīgā skaņurinda[2]:



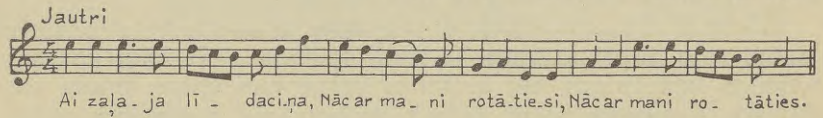
[1] Piemēram, vienai no visspilgtākajām melodijām (LTM-1 736), kas šajā krājumā ir tikai viena, E. Melngaiļa triju sējumu krājumā ir apmēram desmit variantu.

[2] Skaņurindas šķēlums ir mainīgs, te pusnoturīgā skaņa *la*, te—*si*.

visaugstākās, kulminācijas skaņas pagarinājums, kas rada brīvo metru, aicinošās intonācijas, — tas viss izsaka jūras arāja emocionālo un estētisko attieksmi pret zaļo līdaciņu. Tā ir zvejnieku dzīves poetizēta aina.

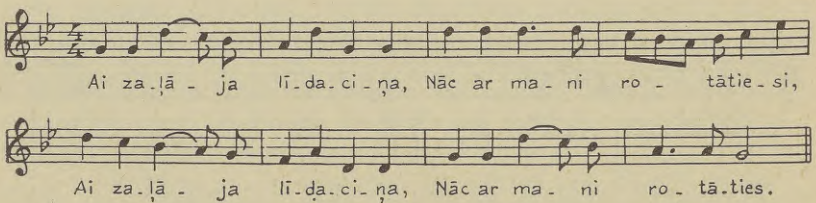
Citādi īstenots zaļās līdaciņas tēls otrā melodijā:

J. Poruks, J. Graubiņš. «Dziesmu dārziņš».

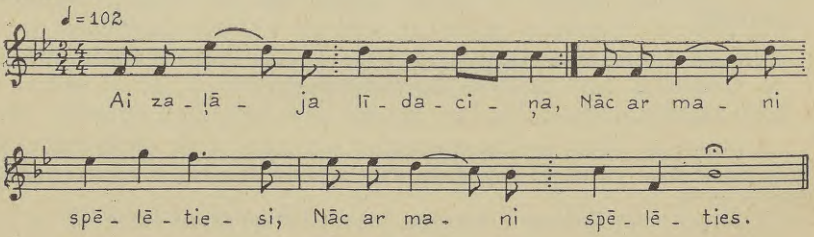


Ieklausoties tajā (protams, zinot dziesmas tekstu), var iedomāties, ka pār jūru nolaižas mijkrēslis, iestājas nakts. Tas zvejnieku noskaņo elēģiski. Uzrunā dzirdami jau citi motīvi; tajā jūtamas skumjas, gandrīz vai melanholija un reizē locījums — minora intonācija, kas apdzied kvintas skaņu. Tas ir variants, kas pārstāv daudzas līdzīgas melodijas, kurās norādītais pavērsiens nav vis galvenais, bet ir mierīgākā, maigākā, skumji liriskā pavērsiena attīstības turpinājums:

FS 1495, 949



Bet, lūk, liriski pacilājoša dzejas tēla interpretējuma paraugs:



Minētā melodija pārstāv latviešu tautas dziesmu melosa himnisko strāvu. Šī struktūras ziņā nelielā melodija pārsteidz ar elpas plašumu. Emocionālais pacēlums tās otrajā daļā jau nojaušams dziesmas ievadā, kurā uzmanību saista neparastais lēciens pa septimas intervālu. Mūzikas un dzejas tēla formu atbildības kritēriji nedod pamatu tos aplūkot kā vienotu veselu. Kāds gan patiesībā būtu psiholoģiskais, loģiskais vai emocionālais pamats šādam teksta traktējumam? Jādomā, ka mūzikas tēls dotajā melodijā ir plašāks nekā dzejas tēls un tālu pārsniedz to.

Latviešu tautas dziesma bez jau minētajiem piemēriem pazīst arī citus viena un tā paša dzejas tēla dažādus interpretējumus mūzikā. Tāda ir meiteņu dziesma «Baltaitiņa jūru pelda»[1], kā arī jau minētā dziesma «Vysu dīnu bites dzynu»[2] un daudzas citas. Dzejas tēla dažādā interpretācija ir māksliniecisku un teorētiski ārkārtīgi interesanta parādība. Pētot šo parādību, vēl vairāk iepazīsim latviešu tautas dziesmu tēlainību.

Gribas minēt vēl šādu gadījumu, kad vienam un tam pašam tekstam atbilst vairākas melodijas, kas pieder vienai un tai pašai intonatīvajai cilmei. Aplūkojot šīs melodijas, pētnieks ne vienmēr spēs nekļūdīgi noteikt, kur beidzas variants un kur sākas patstāvīgā melodija, jo bieži vien tie nav norobežojami. Tāda ir meiteņu precību dziesma «Ganīdama saganīju»[3].

Beigās jāatkārto, ka mūzikas tēlu nevar sekmīgi izpētīt, nesaistot šos pētījumus ar intonāciju analīzi. Taču par intonācijas un tēla savstarpējām attiecībām pagaidām vēl maz ko zinām. Latviešu tautas dziesmu tēlainības pētījumus neapšaubāmi sekmētu speciāls intonāciju sakopojums, intonāciju «vārdnīca», kuras sastādīšanai būtu izmantots viss plašais dziesmu materiāls. Bet intonāciju pētīšana vien ne vienmēr var palīdzēt. Jāatgādina, ka tēlu nevar konstruēt no tām vai citām intonācijām, ka tas nav intonāciju aritmētiska summa. Jāiet no tēla uz intonāciju, nevis no intonācijas uz tēlu. Tikai tad intonāciju analīze, melodikas likumsakarību izzināšana savukārt palīdzēs atrisināt tēla problēmas galvenos aspektus. Viens no tiem ir mūzikas un dzejas tēla savstarpējā atbilstība, otrs — tautas dziesmas s i n t ē t i s k ā t ē l a daba.

---

[1] J. Vītoliņš. LTM I 666-675.
[2] J. Vītoliņš. LTM I 632-640.
[3] LTMM II 128.

HRONIKA

LATVIJAS PSR MŪZIKAS DARBINIEKU JUBILEJAS

1962. gadā

2. februārī uz 70 mūža un 40 darba gadiem atskatījās LPSR Valsts Akadēmiskā operas un baleta teātra orķestra mūziķis vijolnieks Pēteris Ivanovs.

*

11. februārī 60 gadu jubileja bija LPSR Akadēmiskā operas un baleta teātra solistam Herbertam Ozolītim. Teātrī viņš bez pārtraukuma darbojas no 1944. gada. Dziedonis daudz laika un enerģijas veltījis arī pedagoģiskajam darbam.

*

Rīgas Radio un televīzijas simfoniskā orķestra mūziķis Jānis Kociņš 12. martā svinēja 50 gadu jubileju. No 1944. gada, kad nodibinājās LPSR Radio un televīzijas simfoniskais orķestris, viņš spēlē tajā pirmo fagotu.

*

7. aprīlī uz 60 mūža gadiem atskatījās Latvijas PSR radio un televīzijas simfoniskā orķestra mūziķis altists Pēteris Stade. Savas mūziķa darbības sākumā jau no 1914. gada viņš spēlējis

dažādos Rīgas orķestros, starp tiem arī Dailes teātra orķestrī. Ilggadējs un nozīmīgs ir P. Stades darbs Rīgas Radio simfoniskajā orķestrī, kurā viņš spēlē no 1935. gada.

*

14. maijā 60 gadu dzimšanas dienu atzīmēja Nopelniem bagātā mākslas darbiniece, komponiste Lūcija Garūta. L. Garūta komponējusi solo dziesmas un klaviermūziku, koncertu klavierēm ar orķestri, operu «Sudrabotais putns», kantāti «Viņš lido» u. c. Kopš 1927. gada iesākās komponistes dzīves otrā vadošā līnija — pedagoģiskais darbs Jāzepa Vītola Latvijas Valsts konservatorijā. Plaša bijusi arī L. Garūtas koncertdarbība.

*

27. jūnijā LPSR Nopelniem bagātā skatuves māksliniece Rīgas operetes teātra aktrise Marina Zirdziņa atzīmēja 50 gadu jubileju. Uz Muzikālās komēdijas teātra skatuves māksliniece radījusi spilgtus tēlus, iekarojusi skatītāju simpātijas ar patīkamo dziedājumu un tēlotājas talantu. Operetes teātrī M. Zirdziņa darbojas kopš tā dibināšanas.

*

5. augustā 70 dzīves un 50 gadu darba jubileju atzīmēja LPSR Nopelniem bagātais mākslas darbinieks Daugavpils mūzikas vidusskolas pedagogs Pāvels Krūmiņš. Kā izpildītājs vijolnieks un diriģents P. Krūmiņš agrākajos gados aktīvi piedalījās visā Daugavpils mūzikas dzīvē. Plašs un nozīmīgs viņa darbs Daugavpils mūzikas skolā, kur P. Krūmiņš strādājis jau no 1923. gada un vairākus gadus bijis direktors.

*

21. oktobrī uz 80 mūža un 60 darba gadiem atskatījās Jāzepa Vītola Latvijas Valsts konservatorijas pasniedzēja Nopelniem bagātā mākslas darbiniece prof. v. i. Elizabete Francmane. Konservatorijā E. Francmane strādājusi jau kopš tās dibināšanas.

*

31. oktobrī LPSR Nopelniem bagātais mākslas darbinieks Andrejs Senakols, viens no latviešu skatuves tehnikas veterāniem, atskatījās uz 60 mūža un 40 darba gadiem LPSR Akadē-

miskajā operas un baleta teātrī. Kā režisors un mākslinieku radošs palīgs A. Senakols pielicis savus spēkus un zināšanas gandrīz katrā mūsu operas izrādes veidošanā.

*

21. oktobrī ievērojamā padomju dziedātāja LPSR Tautas skatuves māksliniece un Valsts prēmijas laureāte Elfrīda Pakule atzīmēja 50 dzīves un 25 darba gadu jubileju. Daudz spilgtu tēlu māksliniece radījusi uz operas skatuves (Violeta, Džilda u. c.), ilggadēja un plaša viņas koncertdarbība Latvijā un citās padomju republikās.

*

19. novembrī LPSR Akadēmiskā operas un baleta teātra galvenais kormeistars LPSR Tautas skatuves mākslinieks Valsts prēmijas laureāts Rūdolfs Vanags atzīmēja 70. dzimšanas dienu. Mākslinieks atskatījās arī uz 50 aktīva mūziķa darbā pavadītajiem gadiem.

*

11. decembrī 50. dzimšanas dienu atzīmēja Rīgas operetes teātra kormeistars Ēvalds Skudra. Strādājot šinī teātrī jau no tā dibināšanas, viņš ieguldījis lielu darbu gandrīz katras izrādes sagatavošanā. Blakus tam Ē. Skudra daudzus gadus vada arī rūpnīcas VEF kori.

*

11. decembrī 70 dzīves gadu jubileju atzīmēja republikas Nopelniem bagātais mākslas darbinieks Nikolajs Vanadziņš. Studijas un pirmie darba gadi N. Vanadziņam apritējuši Pēterburgā. Pedagoģisko un koncertdarbību Latvijā viņš sāka 1924. gadā. N. Vanadziņam lieli nopelni ērģeļmūzikas attīstībā un propagandā, kā arī jauno izpildītāju — ērģelnieku sagatavošanā.

*

28. decembrī 50 gadu jubileju atzīmēja LPSR Akadēmiskā operas un baleta teātra orķestra mūziķis mežradznieks Jānis Zicmanis.

Operas orķestrī viņš spēlē no 1945. gada. Bez tam plaša ir J. Zicmaņa pedagoģiskā darbība gan mūzikas skolās, gan Jāzepa Vītola Latvijas Valsts konservatorijā. Agrākajos gados J. Zicmanis arī daudz koncertējis.

*

29. decembrī Rīgas operetes teātra aktieris — solists Georgs Šipuļins atzīmēja 50. dzimšanas dienu. Aktieru darbam viņš pievērsies jau no 1935. gada. G. Šipuļins darbojies dažādos Padomju Savienības teātros, bet no 1946. gada viņš strādā Rīgā.

1963. gadā

18. maijā 50. dzimšanas dienu atzīmēja komponists Jānis Līcītis. Atzīstamu ieguldījumu viņš devis latviešu padomju kamermūzikā un kora dziesmas novadā. Viens no ievērojamākajiem J. Līcīša pēdējo gadu darbiem ir kantāte «Lai zemeslode krāšņa zied» (A. Vējāna teksts).

Komponista pedagoģiskais darbs turpinās jau vairāk nekā 30 gadu. Savu mākslinieka gaitu sākumā pēckara periodā J. Līcītis piedalījies arī atskaņotājmākslā, strādājot par diriģentu.

*

14. jūnijā uz 50 dzīves gadiem atskatījās ērģelnieks Pēteris Sīpolnieks.

Mākslinieks plašu koncertdarbību izvērsis Rīgā, kā arī daudzās citās Padomju Savienības pilsētās — Ļeņingradā, Kijevā, Tallinā, Gorkijā u. c. P. Sīpolnieks strādā arī pedagoģisko darbu E. Dārziņa speciālajā mūzikas vidusskolā un no 1962. gada J. Vītola Latvijas Valsts konservatorijā.

1964. gadā

20. janvārī uz 50 dzīves gadiem atskatījās vijolnieks Voldemārs Šeļegovs. V. Šeļegova darbs gadiem ilgi veltīts jauno vijolnieku audzināšanai. E. Dārziņa speciālajā mūzikas vidusskolā viņš vada stīgu instrumentu nodaļu, kā arī vijoles klasi J. Vītola Latvijas Valsts konservatorijā.

*

21. aprīlī 50 dzīves gadi apritēja komponistam Nikolajam Zolotonosam. Viņš komponējis daudz estrādes dziesmu, muzikālo komēdiju «Kad Ādams atvaļinājumā» un mūziku vairākām kinofilmām. Latviešu padomju mūzikas attīstībā mākslinieks piedalījies, strādādams Mākslas lietu pārvaldē, Operetes teātrī un kinostudijā.

*

17. jūlijā 60. dzimšanas diena bija komponistam Valentīnam Utkinam. V. Utkins ir 2 simfoniju, 2 simfonisku uvertīru, 10 klavieru sonātu, daudzu Dainu u. c. darbu autors. Docenta V. Utkina vadībā J. Vītola Latvijas Valsts konservatorijā meistarību apguvuši tagad jau pazīstami autori Ald. Kalniņš, J. Kaijaks, J. Glagoļevs un daudzi citi komponisti un mūzikas zinātnieki.

*

16. augustā 50 dzīves un divdesmit piecu darba gadu jubileju svinēja Latvijas PSR Tautas skatuves mākslinieks Aleksandrs Daškovs. Uz Valsts Akadēmiskā operas un baleta teātra skatuves dziedonis atveidojis daudz visdažādāko lomu. Spilgtākās — Boriss Godunovs, Ivans Susaņins, Mefistofelis. Darbu operteātrī mākslinieks apvienojis ar koncertdarbību — daudzkārt dziedājis radiopārraidēs, televīzijā.

1965. gadā

Nozīmīga jubileja šā gada 22. martā bija LPSR Tautas māksliniekam profesoram Jēkabam Mediņam. Ievērojamais latviešu mūziķis atskatījās uz 80 dzīves gadiem un uz vairāk nekā pusgadsimtu ilgu darba cēlienu.

J. Mediņa radošā darbība mūsu mākslas dzīvē ir plaša un nozīmīga. Ilgu laiku viņš strādājis Jelgavā, veicot skolotāju institūtā pedagoga, bet Tautas konservatorijā direktora pienākumus. Viņš diriģējis arī simfoniskos koncertus.

Visplašāko skanējumu J. Mediņa darbība gūst Padomju periodā. Viņš sacerējis Leģendu stīgu orķestrim, koncertus klarnetei ar orķestri, mežragam ar orķestri, čellam ar orķestri, ērģelēm ar stīgu orķestri u. c., trīs stīgu kvartetus, daudz pedagoģiskas literatūras, solo un kora dziesmas, mūziku kinofilmām.

Līdz 1960. gadam Jēkabs Mediņš bijis visu Padomju Latvijas dziesmu svētku virsdiriģents. Viņš ir Jāzepa Vītola Latvijas Valsts konservatorijas profesors.

*

Tautā plaši pazīstamais komponists, ievērojamais dziesminieks LPSR Tautas mākslinieks Arvīds Žilinskis 31. martā svinēja 60. dzimšanas dienu. Viņa skaņraža devums ir plašs un daudzveidīgs: operetes «Zilo ezeru zemē», «Seši mazi bundzinieki», «Dzintarkrasta puiši», opera «Zelta zirgs», klavierdarbi, divas sonatīnes vijolei u. c. kompozīcijas. Sevišķi nozīmīga vieta mūsu mūzikas kultūrā ir A. Žilinska dziesmām.

Blakus kompozīcijai A. Žilinskis strādā Jāzepa Vītola Latvijas Valsts konservatorijā un daudz koncertē.

LATVIJAS PSR MŪZIKAS DARBINIEKU GODA NOSAUKUMI

1942. gadā

LPSR Nopelniem bagātā(s) skatuves mākslinieka(ieces) goda nosaukums

solistei Elfrīdai Pakulei 14. decembrī
solistam Rūdolfam Bērziņam „

1943. gadā

LPSR Nopelniem bagātā skatuves mākslinieka goda nosaukums

solistam Leonīdam Zahodņikam 2. novembrī

1944. gadā

LPSR Tautas skatuves mākslinieka goda nosaukums

solistam Rūdolfam Bērziņam 1. augustā

LPSR Nopelniem bagātā mākslas darbinieka goda nosaukums

gleznotājam-dekoratoram Artūram Lapiņam 26. janvārī

1945. gadā

LPSR Tautas skatuves mākslinieka goda nosaukums

komponistam Alfrēdam Kalniņam 7. februārī
komponistam Emīlim Melngailim

LPSR Nopelniem bagātā(s) mākslas darbinieka(ces) goda nosaukums

pedagoģei Elizabetei Francmanei 7. februārī
pedagogam, diriģentam Pāvulam Jurjānam „
pedagogam, dziedātājam Jēkabam Kārkliņam „
komponistam Jāzepam Mediņam „
komponistam Jēkabam Mediņam „
solistei Malvīnei Vīgnerei-Grīnbergai „
solistei Helēnai Cinkai-Berzinskai 20. jūlijā
pianistam Nikolajam Daugem „
komponistam, mūzikas zinātniekam Nilsam Grīnfeldam
komponistam Jānim Ivanovam „
komponistam Anatolam Liepiņam „
ērģelniekam Nikolajam Vanadziņam „
diriģentam Leonīdam Vīgneram „
pianistam Valerijam Zostam „

LPSR Nopelniem bagātā(s) skatuves mākslinieka(ces) goda nosaukums

solistei Verai Krampei-Teitelbaumai 20. jūlijā
solistam Aleksandram Daškovam „

1946. gadā

LPSR Nopelniem bagātā mākslas darbinieka goda nosaukums

solistam Eiženam Vitingam 30. martā

1947. gadā

LPSR Tautas skatuves mākslinieces goda nosaukums

solistei Elfrīdai Pakulei 6. novembrī

LPSR Nopelniem bagātā mākslas darbinieka goda nosaukums

diriģentam Jēkabam Abrāmisam 6. novembrī
solistam Eduardam Miķelsonam „
komponistam Jānim Ozoliņam „

LPSR Nopelniem bagātā(s) skatuves mākslinieka(ces) goda nosaukums

pianistam Hermanim Braunam 6. novembrī
bajānistam Genādijam Krilovam „
solistei Annai Ludiņai-Pabiānei „

baleta solistam Arvīdam Ozoliņam 6. novembrī
solistam Aleksandram Viļumanim „

1948. gadā

LPSR Nopelniem bagātā mākslas darbinieka goda nosaukums

diriģentam Teodoram Kalniņam 6. novembrī

LPSR Nopelniem bagātās skatuves mākslinieces goda nosaukums

solistei Marinai Jacinai 6. novembrī

1949. gadā

LPSR Nopelniem bagātā(s) mākslas darbinieka(ces) goda nosaukums

kultūras darbiniekam Jevgeņijam Meijam 15. aprīlī
pianistei Veronikai Asarei 18. maijā
pianistam Arvīdam Daugulim „

LPSR Nopelniem bagātā(s) skatuves mākslinieka(ces) goda nosaukums

čellistam Ēvaldam Berzinskim 15. aprīlī
arfistei Klementīnai Hibšovai „

1950. gadā

LPSR Nopelniem bagātā mākslas darbinieka goda nosaukums

diriģentam Rūdolfam Vanagam 24. jūlijā

LPSR Nopelniem bagātā skatuves mākslinieka goda nosaukums

solistam Artūram Frīnbergam 24. jūlijā
diriģentam Jānim Hunhenam „
diriģentam Arvīdam Jansonam „

1954. gadā

LPSR Tautas mākslinieka goda nosaukums

gleznotājam-dekoratoram Artūram Lapiņam 29. martā

LPSR Tautas skatuves mākslinieka(ces) goda nosaukums

solistam Aleksandram Daškovam 29. martā
solistam Artūram Frīnbergam „

solistei Verai Krampei-Teitelbaumai 29. martā
solistei Annai Ludiņai-Pabiānei „
baleta solistei Annai Priedei-Freimanei „
solistam Aleksandram Viļumanim „

LPSR Nopelniem bagātā mākslas darbinieka goda nosaukums

kultūras darbiniekam Aleksandram Āboliņam 29. martā
diriģentam Leonīdam Hudoļejam „
mākslinieka Kārlim Miezītim „
mākslinieka Edgaram Vārdaunim „
mūzikas zinātniekam Vladimiram Bunimovičam-Muzaļevskim 9. aprīlī
komponistam Arvīdam Žilinskim 14. jūlijā

LPSR Nopelniem bagātā(s) skatuves mākslinieka (ces) goda nosaukums

solistei Žermēnai Heinei-Vāgnerei 29. martā
solistam Pēterim Grāvelim „
kontrabasistam Vilhelmam Kumbergam „
baleta solistei Janinai Pankrātei „
solistam Edgaram Plūksnam „
solistam Arnoldam Skaram „
solistam Vjačeslavam Širokovam „
baleta solistei Veltai Vilciņai-Ozoliņai „
vijolniecei Lidai Rubenei 7. augustā
diriģentam Arvīdam Kļaviņam 15. oktobrī

1955. gadā

LPSR Tautas skatuves mākslinieka goda nosaukums

diriģentam Leonīdam Vīgneram 20. jūlijā

LPSR Nopelniem bagātā mākslas darbinieka goda nosaukums

kultūras darbiniekam Vladimiram Gavrilovam 20. jūlijā
LPSR Valsts Akadēmiskā operas un baleta teātra uzvedumu daļas vadītājam Andrejam Senakolam „
komponistam Ādolfam Skultem „
diriģentam Teodoram Vējam „
komponistam Marģeram Zariņam „
baletmeistarei Helēnai Tangijevai-Birzniecei „

LPSR Nopelniem bagātā(s) skatuves mākslinieka(ces) goda nosaukums

solistei Verai Davidonei	29. martā
čellistam Ernestam Bertovskim	20. jūlijā
arfistei Ženijai Brūgānei	„
solistam Valerijam Gorlanovam	„
baleta solistam Viktoram Korobkovam	„
baleta solistam Sergejam Kurlajevam	„
vijolniekam Artūram Madrēvičam	„
aktierim Harijam Misiņam	„
koristam Ignātam Razuvajevam	„
baleta solistam Nikolajam Spivakam	„
aktrisei Marinai Zirdziņai	„

1956. gadā

LPSR Tautas skatuves mākslinieka(ces) goda nosaukums

baletmeistarei Helēnai Tangijevai-Birzniecei	9. februārī
čellistam Ēvaldam Berzinskim	„
solistei Žermēnai Heinei-Vāgnerei	„
komponistam Jānim Ivanovam	18. septembrī

LPSR Nopelniem bagātā(s) mākslas darbinieka(ces) goda nosaukums

baletmeistaram Jevgeņijam Čangam	9. februārī
dekoratoram Elmāram Dālbergam	„
diriģentam Jānim Dūmiņam	„
diriģentam Rihardam Glāzupam	„
režisoram Kārlim Liepam	„
diriģentam Haraldam Mednim	„
mūzikas zinātniekam Viktoram Samam	„
kostīmu gleznotājai Margai Spertālei	„
diriģentam Edgaram Tonam	„
režisoram Nikolajam Vasiļjevam	„

LPSR Nopelniem bagātā(s) skatuves mākslinieka(ces) goda nosaukums

aktierim Mihailam Rudinam	17. janvārī
aktierim Mārtiņam Vērdiņam	„
pianistei Vilmai Cīrulei	9. februārī
baleta solistam Vladimiram Cukānovam	„
vijolniekam Indulim Dālmanim	„

baleta solistam Jānim Graudam 9. februārī
kontrabasistam Eduardam Jākobsonam „
obojistam Ivanam Krasnopjorovam „
baleta solistam Aleksandram Lembergam „
solistam Artūram Lēpem „
solistei Regīnai Māliņai-Frīnbergai „
klarnetistam Eduardam Mednim „
vijolniekam Ēvaldam Ozolam „
trompetistam Vitālijam Staņkovam „
flautistam Kārlim Štrālam „
altistam Bernhardam Tiltiņam „
tubistam Jānim Upeniekam „
vijolniekam Arvīdam Zvagulim „

1957. gadā

LPSR Nopelniem bagātā kultūras darbinieka goda nosaukums

diriģentam Jēkabam Gornicam 8. augustā
kultūras darbiniekam Osvaldam Reihmanim 24. oktobrī

LPSR Nopelniem bagātā skatuves mākslinieka goda nosaukums

aktierim Jefimam Kušniram 4. decembrī

1958. gadā

LPSR Nopelniem bagātā mākslas darbinieka goda nosaukums

komponistam Jānim Ķepītim 18. janvārī
diriģentam Staņislavam Brokam 13. decembrī
vijolniekam Paulam Krūmiņam „

LPSR Nopelniem bagātā kultūras darbinieka goda nosaukums

mūzikas zinātniekam Jēkabam Vītoliņam 4. augustā

LPSR Nopelniem bagātā(s) skatuves mākslinieka(ces) goda nosaukums

solistam Nikolajam Griņovam 22. februārī
solistam Gustavam Neimanim 17. maijā
solistam Miķelim Fišeram 19. jūnijā
trombonistam Kārlim Izartam „

baleta solistam Haraldam Ritenbergam 7. augustā
baleta solistei Verai Švecovai „
aktrisei Amālijai Jaunvalkai 27. septembrī
solistam Valentīnam Davidenko 22. decembrī
diriģentam Nikolajam Savkovam „

1959. gadā

LPSR Tautas skatuves mākslinieka goda nosaukums

solistam Pēterim Grāvelim 20. aprīlī
diriģentam Rūdolfam Vanagam „

LPSR Nopelniem bagātā(s) mākslas darbinieka(ces) goda nosaukums

baleta solistei Irēnai Strodei 20. aprīlī
komponistei Paulai Līcītei 19. augustā

LPSR Nopelniem bagātā(s) skatuves mākslinieka(ces) goda nosaukums

pianistei Helēnai Viļumanei 20. martā
solistam Pēterim Ābolkalnam 20. aprīlī
baleta solistei Inārai Ginterei „
solistam Arnoldam Jēkabsonam „
čellistam Jānim Tīsam „

1960. gadā

LPSR Tautas mākslinieka goda nosaukums

diriģentam Teodoram Kalniņam 23. novembrī

LPSR Tautas skatuves mākslinieka goda nosaukums

komponistam Jēkabam Mediņam 6. aprīlī

1961. gadā

LPSR Nopelniem bagātā skatuves mākslinieka goda nosaukums

aktierim Edgaram Zvejam 31. janvārī

LPSR Nopelniem bagātās mākslas darbinieces goda nosaukums

mūzikas zinātniecei Lijai Krasinskai 20. februārī

1962. gadā

PSRS Tautas skatuves mākslinieka goda nosaukums

solistam Artūram Frīnbergam 19. decembrī

LPSR Tautas skatuves mākslinieka goda nosaukums

diriģentam Edgaram Tonam 31. augustā

LPSR Nopelniem bagātās mākslas darbinieces goda nosaukums

komponistei Lūcijai Garūtai 30. maijā

LPSR Nopelniem bagātās skatuves mākslinieces goda nosaukums

solistei Veronikai Pilānei 31. augustā

1963. gadā

LPSR Nopelniem bagātā mākslas darbinieka goda nosaukums

diriģentam Daumantam Gailim 14. janvārī
diriģentam Valdim Vikmanim 22. oktobrī
vijolniekam Jakovam Targonskim „

LPSR Nopelniem bagātā skatuves mākslinieka(ces) goda nosaukums

baleta solistam Valentīnam Bļinovam 5. oktobrī
baleta solistei Aijai Ritenbergai-Baumanei „
baleta solistam Uldim Žagatam „

1964. gadā

LPSR Tautas skatuves mākslinieka goda nosaukums

režisoram Kārlim Liepam-Liepiņam 6. maijā

LPSR Nopelniem bagātā skatuves mākslinieka goda nosaukums

vijolniekam Pēterim Ivanovam 6. maijā

SATURS

V. Kaupužs. Uzvaras un izaugsmes gadi 5

I

N. Grīnfelds. Padomju Latvijas mūzika ceturtdaļgadsimtā . . . 17
Latviešu padomju komponisti par radošā darba problēmām . . 32
V. Breģis. Muzikālās izglītības izaugsme Padomju Latvijā . . . 55
S. Stumbre. Padomju Latvijas aktuāli sabiedriskā kora dziesma 63
L. Viduleja. Parole — šodiena 84
V. Briede, D. Liepa. Piezīmes par Padomju Latvijas vokālo mākslu 25 gados 102
J. Brauns. Instrumentālās atskaņotājmākslas attīstība Padomju Latvijā 113
V. Krastiņš. Latvijas pianisti 137

Tautas koru portreti

M. Kurme. «Daugava» 153
J. Rijnieks. Liepājas zinātnes darbinieku nama Tautas koris . . 156
R. Bāliņa. «Vidzeme» 159
J. Porietis. «Tēvzeme» 162
O. Grāvītis. «Dzintars» 165

II

L. Krasinska. Programmatiskā simfoniskā mūzika Padomju Latvijā 171
T. Kuriševa. Marģera Zariņa jaunie vokālie cikli 215
L. Kārkliņš. Diatonika N. Mjaskovska harmoniskajā valodā . . 241
M. Goldins. Par latviešu tautas dziesmu tēlainību 269

III

Hronika

Latvijas PSR mūzikas darbinieku jubilejas 309
Latvijas PSR mūzikas darbinieku goda nosaukumi 315

ЛАТЫШСКАЯ МУЗЫКА

Сборник статей

Издательство „Лиесма“

На латышском языке

Redaktore Dz. Bērziņa. Māksl. redaktors H. Purviņš. Tehn. redaktore Z. Ivanāne. Korektore. R. Filipsone. Nodota salikšanai 1965. g. 29. maijā. Parakstīta iespiešanai 1965. g. 20. oktobrī. Papīra formāts 60×84 1/16. 20,25 fiz. iespiedl.; 20,25 uzsk. iespiedl.; 17,82 izdevn. l. Metiens 2500 eks. JT 17886. Maksā 1 rbl. 05 kap.

Izdevniecība «Liesma» Rīgā, Padomju bulv. 24. Izdevn. Nr. 19341-MM1052. Iespiesta Latvijas PSR Ministru Padomes Valsts preses komitejas Poligrāfiskās rūpniecības pārvaldes Paraugtipogrāfijā Rīgā, Puškina ielā 12 Pasūt. Nr. 2429.

78S2