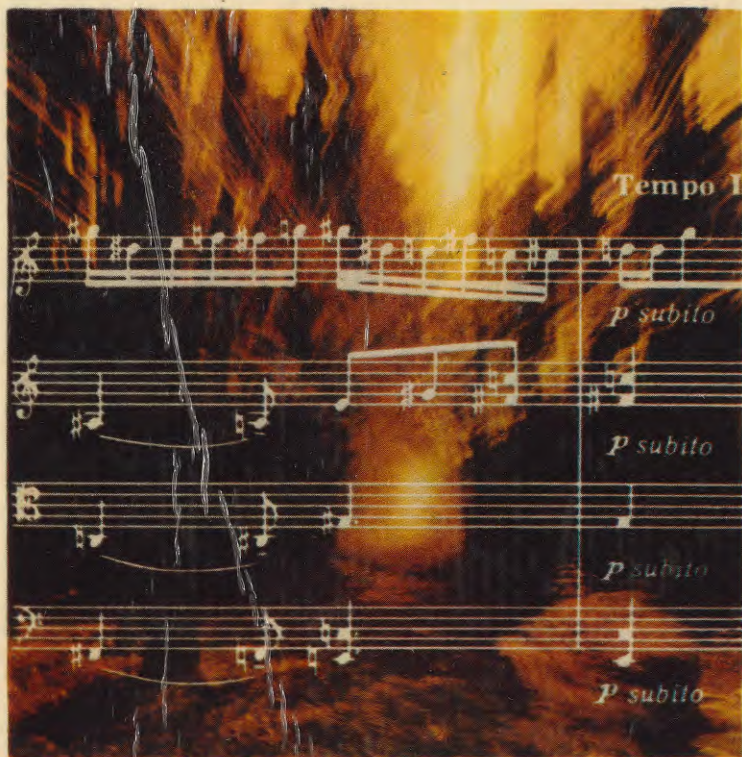


NM-2
9178 (xvi)

VIEŠU MŪZIKA



'83



76

84-4. 375.

LATVIEŠU
MŪZIKA

16

UZBIVAN
ANZKA

-18

N M-2
N 9178

N

LATVIEŠU MŪZIKA



'83

SASTĀDIJUSI
A. DARKEVICS UN L. MŪRNIECE



RIGA «LIESMA» 1983

85.23(2L)
La 802

Vija Lāča Latv. PSR
VALSTISKO BIBLIOTĒKA
84- 4.375

Mākslinieks *G. Kļava*

Redakcijas kolēģija:

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

Fotoilustrācijas: *L. Bļodnieks, E. Freimane, J. Ikonņikovs,*
G. Janaitis, A. Vitiņš, arhīvu materiāli

MŪZIKAS ATTĪSTĪBAS PROCESI



JAUNRADE — 70. GADU REZUMĒJUMI UN 80. GADU PIRMĀS KONTŪRAS

Atskatoties uz latviešu komponistu jaunradi pēdējos desmit, piecpadsmit gados, jūtamies savam kā paugstā plakankalnē. No turienes, kur aiz horizonta paliek 60. gadi, šis plato paaugstinās virzienā uz mums — lai arī lēni un smagnēji, tomēr neapšaubāmi, un, jo tuvāk, jo reljefs kļūst interesantāks un iztēli ievilņojošāks. Mierīgajā panorāmā gan pagrūti saskatīt izšaujamos īsti karstu geizeru vai brūkam varenu šļūdoni, taču mūzikas attīstības pretrunīgie tektoniskie procesi bijuši pietiekami dzīvi, lai sastumtu vienu otru gleznainu pakalnu grēdu, savirknētu virsotņu ķēdi vai vismaz zaļu nogāžu aizvējā izveidotu piemīlīgas ielejas, kur raisīties saldsmaržainiem romantiskiem ziediem. Katrā ziņā nav trūcis notikumu, kas spētu atstāt mūsu jaunākās mūzikas vēstures panorāmā arī paliekošas, laika erozijas spēkiem grūti nogludināmas pēdas.

Patiesi, 70. gados esam pieredzējuši Imanta Kalniņa Ceturto simfoniju un Paula Dambja «Jūras dziesmas». Jānis Ivanovs šai laikā devis ceturto daļu no savām divdesmit simfonijām. Imanta Kalniņa «Spēlēju, dancoju» un Ādolfa Skultes «Princese Gundega» glābuši gandrīz izzudušās latviešu oriģināloperas godu. 70. gadi bijuši Pētera Plakida jaunrades pirmā desmitgade, turklāt viņš jau no paša sākuma tajā izpaudies kā nobriedis komponists ar paliekošiem darbiem. Pēteris Plakidis līdzās Romualdam Kalsonam augstu pacēlis mūsdienu dzejas interpretāciju solodziesmā. Imants Kalniņš un Raimonds Pauls uzdzirkstījuši katrs ar atšķirīgu populārās dziesmas strāvu un šūpojušies skaļas atzinības viļņos, abi šais gados arī atraduši ceļu uz veco, labo kordziesmas žanru. Krietnu attīstības loku veikusi Paula Dambja, Romualda Kalsona, Ģederta Ramana simfoniskā mūzika. Pirmo pilno jaunrades desmitgadi aizvadījuši Agris Engelmanis, Pēteris Vasks, Juris Karlsons,

Imants Zemzaris. Katrs no viņiem izrādījies savā ziņā «nemiera cēlājs» un patstāvīgas takas aizsācējs. Aplūkojamā periodā savus pēdējos darbus devuši un no dzīves šķīrušies Jēkabs Mediņš, Lūcija Garūta, Jānis Ozoliņš, Jānis Līcītis, Vladimirs Meļeškins. Cerīgi debitējuši Selga Mence, Aivars Kalējs, Georgs Pelēcis, Jānis Porietis, Egils Straume, Vilnis Smīdbergs, Edvīns Zālītis un vēl citi.

Tā varētu turpināt. Varētu izvērsties un mēģināt 70. gadu mūzikas ainu salikt kā atsevišķu personību mozaīku. Tomēr, lai kopskats nedrumstalotos, ir jāmeklē arī plašākas — personības apvienojošas parādības.

Jaunrades svarīgākās noslieces. Mūzikas attīstības posmi nav bez atlikuma iespīlējami katrs savā desmitgadē. Jau 60. gadu beigās varēja pamanīt pašu vispārīgāko 70. gadu jaunrades raksturiezīmi — kopš 50. gadu vidus uzkrāto aktuālo tematisko ideju un muzikālās izteiksmes jaunumu organiskāku apguvi, kritisku pārvērtējumu un ar to saistītu stila skaidrošanos un stabilizēšanos. Šādā 70. gadu attīstībā izpaudās ne tikai mūsu zemes un tuvāko citzemju komponistu skolām kopīgā tendence, bet arī latviešu komponistu paaudžu maiņas īpatnības. Mūs interesējošā perioda sākumā aktīvi strādājošo autoru divas trešdaļas veidoja tie, kuri bija debitējuši 50. gados, nākuši no mūsu konservatorijas pirmajiem pēckara izlaidumiem. 70. gados ieejot, viņi bija pārdzīvojuši savu «vētru un dziņu laiku» un apguvuši noturīgāku māksliniecisko pasauleskatījumu. Savukārt 60. un 70. gadu debitanti, jau skolodamies, bija nostiprinājušies uz plašākiem un izlīdzinātākiem jaunrades stilistiskajiem pamatiem — P. Plakidis, I. Zemzaris, P. Vasks, J. Karlsons un citi — jaunāki izauga 60. gadu mūzikas dzīves daudzveidības atmosfērā, tāpēc viņiem nebija jāpārvar šauri un akadēmiski izprastas romantisma tradīcijas, kā tas notika ar vairākiem iepriekšējās paaudzes komponistiem, kuri šī iemesla dēļ pārdzīvoja diezgan ietilgušu antiromantisma kompleksu un ar to saistītu stila nenosvērtību.

Uz 70. gadu sliekšņa jaunrades stilistiskā orientācija kopumā dažādojās, paplašinājās. Kādreizējo aizraušanos ar Jaunās Vīnes skolas kompozīcijas tehniku papildināja vai nomainīja B. Bartoka, K. Orfa, I. Stravinska daiļrades dziļākas ierosmes, kā arī D. Šostakoviča, G. Sviridova, V. Ļutoslavska un viņu laikabiedru

pieredzes pamatīgāka pētišana. Aktīvākie latviešu komponisti sāka pietiekami brīvi pārvaldīt dažādas mūsu gadsimta kompozīcijas tehnikas, lai novatoriskie izteiksmes līdzekļi organiski pakļautos autora individualitātei, konkrētajai iecerei vai pat nacionālajām mūzikas tradīcijām.

Mākslinieciskā pasauleskatījuma stabilizēšanos šai periodā veicināja pieaugusi komponistu interese par vēstures un folkloras tēmām. No šādas tematikas darbiem ilgstošu sabiedrības uzmanību izpelnījušies Paula Dambja un Aldoņa Kalniņa kora cikli ar tautas vārdiem, Margēra Zariņa baletopera «Svētā Maurīcija brīnumdarbi», Imanta Kalniņa oratorija «Rīta cēliens» un opera «Spēlēju, dancoju». Oratorijās, kantātēs un kordziesmās autori turpināja izstrādāt tēmas par latviešu sarkano strēlnieku vēsturiskajām cīņām kā vienu no darbatautas garīgā spēka visaugstākajām izpausmēm. Sabiedriski vēsturiskas tematikas skaņdarbu rašanos veicināja arī 70. gados plaši atzīmētās revolucionārās un patriotiskās cīņas atceres. Tās stimulēja plašu simfonisku un vokāli orķestrālu skaņdarbu tapšanu — piemēram, «*Symphonia humana*», ko J. Ivanovs komponējis V. I. Ļeņina 100. dzimšanas dienas atcerei, Ā. Skultes Piekta simfonija un P. Dambja kora simfonija «Cīņu un uzvaru laiks», kas radītas, atzīmējot 30. gadskārtu kopš padomju tautas uzvaras pār fašismu.

Par svarīgiem darbības orientieriem kļuva PSKP XXV un XXVI kongresu lēmumos sniegtās atziņas mākslinieciskās jaunrades jautājumos. Šajos dokumentos uzsvērtā doma, ka radošo atklājumu avots ir prasme tvert mākslā jauno — progresīvo, kas ikdienā dzimst darba kolektīvu dzīvē, īpašu atbalsi guvusi Mūzikas dienu pasākumos. Pēc LPSR Komponistu savienības iniciatīvas rīkotās Mūzikas dienas, kas ar 1977. gadu ik pavasari notiek katrreiz citā republikas rajonā, ir likušas vēl vienu pamatu labi organizētām, oficiālām un reizē sirsnīgām, radošām komponistu saitēm ar visplašāko auditoriju un daudziem darbaļaužu muzikālās pašdarbības kolektīviem. Komponējot šo kolektīvu repertuāram, iepazīstot visdažādāko auditoriju mākslinieciskās intereses, mūzikas autori precizējuši priekšstatus par komponista sūtību, par skaņu mākslas konkrētajiem audzinošajiem uzdevumiem, iespējām, adresātu. Mūzikas dienu sarīkojumi ir palīdzējuši rasties daudzām emocio-

nālām un plaši pieejamām kora mūzikas, bērnu mūzikas, pūtēju orķestru mūzikas utt. lappusēm.

PSKP CK lēmums «Par literatūras un mākslas kritiku» (1972) stimulēja jaunradi ar to, ka lika izraudzīties augstākus kritērijus, noskaņoja komponistus paškritiskāk, asināja prasījumu pret radošā darba kvalitāti. Savukārt Komponistu savienības aprūpētās Jauno komponistu un muzikologu apvienības darba aktivizēšanās, ikgadējā jauno komponistu simfoniskās mūzikas koncerta tradīcijas iedibināšana, tikšanās ar citu savienoto republiku kolēģiem labi sasaucās ar PSKP CK lēmumu «Par darbu ar radošo jaunatni» (1976). Pēc LPSR Komponistu savienības iniciatīvas rīkoti apmaiņas koncerti (to skaitā autorkoncerti) gan ar mūsu zemes, gan sociālistisko valstu, gan arī ar Somijas komponistu organizācijām (līdzās citiem pasākumiem, kas paplašināja padomju mūzikas starptautisko skanējumu) 70. gados tiklab neatlaidīgi izvirzīja latviešu mūzikai prasību pēc internacionāla satura, kā arī palīdzēja komponistiem jaunā pakāpē apzināties un attīstīt savas tautas muzikālo tradīciju nacionālo specifiku.

Stiprinoties sakariem ar XX gs. pēdējās trešdaļas dzīves aktualitātēm, padziļinoties izpratnei par laikmetiskās mūzikas attīstības ceļiem, kā arī augot interesei par vēsturi un vēsturiskajiem stiliem, latviešu komponisti 70. gados gūst jaunu priekšstatu par vēlamo muzikālā novatorisma pamatievirzi. Zaudē pievilcību agrākais — gandrīz aksiomātiskais ieskats, it kā mūzikas valodas attīstības vadošais ceļš rodams tās elementu arvien lielākas sarežģīšanās un domas abstrahēšanās gultnē, ko ievadījusi ekspresionisma un dodekafoniskā konstruktīvisma prakse. Jaunas — laikmetīgas muzikālās izteiksmes meklējumos akcents sāk pārvietoties no mainīgā un sarežģītā uz stabilo un relatīvi vienkāršo, kas atbilst sabiedrības apziņā atdzimušajai prasībai dzīves norišu straujās plūsmas nestās vērtības pārbaudīt pie cilvēces un cilvēka dvēseles ilglaicīgās, mūžīgās pieredzes. Tas, protams, ver vārtus arī romantismam. Katrā ziņā 70. gadu novatorisms vairs nesaistās ar kādu dominējošu stila ievirzi (60. gados tāds bija ekspresionisms), bet izpaužas daudz plašākā risinājumu diapazonā.

Šo risinājumu vidū joprojām ir arī kompozicionāli sarežģītas parādības. P. Dambja kameramūzika un instrumentālie koncerti, piemēram, apvieno samērā viegli

tveramus struktūras modeļus (nereti I. Stravinska tradīcijās) ar visai nosacītu, abstrahētu intonatīvo valodu. Pēc grafiski lakoniskas, taču intonatīvi saasinātas izteiksmes (jūkami iedvesmojoties no V. Ļutoslavska daiļrades) vairākos kamerskaņdarbos tiecas P. Vasks.

Cits — plašāk pārstāvēts stilistisko risinājumu virziens 70. gados saistās ar asi ekspresīvas lirikas un eksplozīva dramatisma tradīciju turpināšanos. Šādā gultnē plūst R. Kalsona simfoniskās mūzikas pamatstraume. Tradicionālāk un zemākā emocionālā tonusā šis virziens katram savdabīgi izpaužas A. Grīnupa un R. Jermaka simfoniskajos darbos. Taču, kā redzēsim, arī šie trīs komponisti 70. gados savā jaunradē attīstās izteiksmes objektivizēšanās un noskaidrošanās zīmē. Mazliet citādi tas atklājas vecmeistaru J. Ivanova un Ā. Skultes daiļradē. Dramatiskās izteiksmes sfēra, kas dažādoja Ā. Skultes episko simfonismu 60. gadu darbos, tagad Piektajā un Sestajā simfonijā par jaunu sintezējas ar komponistam raksturīgo objektīvo pasaulskatījumu, pakļaujoties gaišo, psiholoģiski viengabalaino, koloristiski krāšņo muzikālo noskaņojumu varai. Savukārt J. Ivanova simfoniju konfliktējošais dramatisms no darba uz darbu arvien jūtāmāk pakārtojas bēthoveniski spēcīgiem, stihiju grožojošiem gribas impulsiem, ļaudams izlobīties jo skaidrākam klasiskam lakonismam.

Gan minētajā, gan arī citos muzikālās izteiksmības aspektos 70. gados visai redzamu un daudzpusīgu nozīmi iegūst pagātnes mūzikas stilu atjaunots traktējums, kas skar gandrīz visu komponistu jaunradi. Folkloras radošās interpretācijas laukā tas visspilgtāk izpaužas daudzajos P. Dambja kora ciklos ar tautas vārdiem, kur viņam izdodas par jaunu poetizēt seno ieražu un deju dziesmu stilistiku un līdz ar to atdzīvināt folkloras apdaru kopainu. Dažos P. Dambja skaņdarbos (*«Stanza di Michelangelo»*, *«Šekspīra mūzika»* u. c.), kā arī M. Zariņa Otrajā koncertā ērģelēm ar kamerorķestri (*«Concerto triptichon»*) sastopamies ar Renesanses un tās muzikālo formu romantisku stilizāciju.

Ne mazāku uzmanību joprojām izpelnās baroka laikmeta mūzika kā stilizācijas objekts, taču raksturīga kļūst barokālo un klasicistisko tendenču radikāla pārtaupšana, un tās atklāj jaunas izteiksmes iespējas.

Pirmkārt, jaunie komponisti veic ceļu no distancētas attieksmes pret pagātnes mūzikas stiliem (to 60. gadu

sākumā iedibināja M. Zariņš) uz šo stilu elementu neatsvešinātu, neviltoti tiešu un līdztiesīgu lietojumu (gluži kā no autora). Ar to dažādā pakāpē sastopamies I. Zemzara (Trio klavierēm, flautai un čellam u. c.) un J. Karlsona (Koncerts klavierēm un kamerorķestrim) darbos, bet P. Plakida mūzikā barokālas izcelsmes paņēmienus — afekta ilgstošu stabilitāti, izklāsta dialogiskumu, linearitāti, *ostinato* un citus — uztveram kā XX gs. mūzikas un autora mākslinieciskās individualitātes organiskas īpašības.

Otrkārt, pagātnes mūzikas modeļu lietošana nereti zaudē jebkādu barokālu un šādā nozīmē antiromantisku aspektu. Gluži otrādi — komponisti pievēršas arī Vīnes klasicismam (R. Kalsona otrā simfonija «*In modo classico*») vai kāda daudz jaunāka stila tišai atveidošanai (R. Kalsona, P. Plakida vokālā kameramūzika) un ar laiku iemīļo pat paša romantisma elementus (daļa I. Zemzara kameramūzikas, P. Plakida Romantiskā mūzika klavieru trio, R. Kalsona Simfoniskās variācijas klavierēm ar orķestri u. c.). Tiesa, joprojām pagātnes muzikālie modeļi un vēsturiskie stili daudzos gadījumos kalpo tikai par ietilpīgām zīmēm, kuras spēj semantiski ietvert pat vesela laikmeta un tā pasauluiztveres tēlu. Bet, jo tuvāk 80. gadiem, jo šie stili un it sevišķi romantisma muzikālie modeļi tiek izmantoti kā garīgās informācijas senī un bagāti uzkrājumi, kas nepieciešami arī mūsdienu cilvēkam. Tie aicināti izteikt cilvēku kā veselumu, jo specifiski mūsdienīgās izteiksmes līdzekļu sistēmas, ko vēl nesen secīgi piedāvāja atonālisms, dodekafonija, seriālisms utt., attiecībā pret cilvēka veselumu bija vienpusīgas un pilnīgi atbilstoši savai ekspresionistiskajai ģenēzei spēja ietvert cilvēku tikai atsevišķā, lai arī savlaik ļoti svarīgā aspektā.

Komponistu atsalsšana pret ekspresionismā patapinātiem izteiksmes līdzekļiem un dodekafonijas vilinājuma atslābums 70. gadu sākumā izraisīja ļoti interesantas parādības — it sevišķi toreizējo debitantu jaunradē. Jo uzmanības centrā bija ne tikai mūzikas valodas elementu izvēle, bet arī atjaunināti mākslas mērķi. Vismaz daļa no jaunajiem komponistiem, šķiet, pašapliecinājumu mūzikā vairs nesaistīja ar gremdēšanos subjektīvas psiholoģijas pretrunīgajos dziļumos, ar savas iekšējās pasaules pretstatīšanu ār pasaules negācijām, kā to kara kataklizmu un ekspresionisma iespaidā 60. gados

bija darījuši daudzi radikāli domājoši un jūtu bagāti simfoniski gan mūsu zemes, gan citzemju komponistu skolās. 70. gadu nozīmīgākās latviešu mūzikas liriskais varonis ir ne tik daudz vairs garīgo vērtību mūžīgais meklētājs, cik šo pozitīvo vērtību nesējs, dāvātājs. Komponists neuzskata savu iekšējo pasauli par vērtību vienīgo avotu, bet cenšas rādīt labo, ko tam dāvā vēsture un ārpasaule.

I. Zemzara skerco divām klavierēm ar šai ziņā gan drīz vai simbolisko nosaukumu «Antikvārs» (tam tūdaļ sekoja pēc ievirzes līdzīgais «Varšavas triptihs» klavierēm) 1972. gadā it kā deva impulsu šāda tipa kameramūzikai, kura no jauna izkopa līdzsvarotu, pozitīvu emociju un harmonisku, plastisku muzikālā skaistuma sfēru, lai arī dažkārt pelnīja kritiku par nepietiekami iztektu dzīves pozīciju. P. Vaska 70. gadu mūzikā, par spīti labā un ļaunā krasajai nodalīšanai asu kontrastu antitēzēs, arī pakāpeniski veidojās pozitīvo vērtību apliecinājuma atmosfēra, dažos skaņdarbos pat pārtapdama gaišo krāsu un noskaņojumu klusinātā ekstātiskā («*Cantabile per archi*» u. c.).

So atjaunoto uzticēšanos dzīves reālajām izpausmēm, tās pamatvērtībām ne mazāk spilgti, lai arī citādā izpratnē pauž J. Karlsona agrīnās kompozīcijas — jaunatnei veltītais Simfoniskais skerco («*Per i giovani*») un Svinīgais koncerts («*Concerto solenne*»). To liriskais varonis, liekas, ir apnicis meklēt tikai sevī, minēt dzīves mīklu vienatnē un vēlas pagriezties ar seju pret saviem vienaudžiem, reāliem sava laika jauniešiem — dzīvotpriecīgiem, dinamiskiem, vitāliem. Šās mūzikas varoni, šķiet, neatvairāmi vilina dzīves ārējo norišu spožā, varenā straume, kurai tas gatavs ļauties kā objektīvam dotumam. Žilbinošais «*Concerto solenne*» ir šai ziņā sevišķi raksturīgs 70. gadu darbs, kas visspilgtāk pārstāv jaunajā komponistu paaudzē vērojamo tendenci — arī nopietnajā, tradicionāli dziļdomīgajā simfoniskajā žanrā tieši un vienkārši paust populārākās mūsdienīgās izjūtas un noskaņojumus.

Tomēr jāatzīst, ka īstu turpinājumu «*Concerto solenne*» tipa mūzika nav guvusi. Lai cik koša un aizraujoša tā būtu, viss tajā izteiktais tverts tik viennozīmīgi, ka rodas jautājums, vai te jau nav notikusi atkāpšanās no koncertā atskaņojamas mūzikas specifikas (tēlotājas mākslas terminoloģijā varētu jautāt: vai tā ir stājmāk-

sla vai vienīgi dekoratīvā māksla?). Kaut arī «*Concerto solenne*» vidusposmā komponists svinīgajai liksmei pretstata tumši disonējošu kora sonoristikas posmu un pat sēru zvanus, dzīves parādību tēlainais tvērums te vajadzīgo apjomīgumu neiegūst. Šī tumši disonējošā sfēra sniegta nevis konflikta situācijā, bet tikai kā viennozīmīga īstenības sastāvdaļa. Tā mūzikā iezogas objektīvisma priekšnoteikumi, jo dzīvē smelto tipisko emocionālo stāvokļu tēlojumu te reizē nepavada to pietiekams intelektuāls vērtējums, paša cilvēka dvēseles viedoklis, «humānistiskā sāpe», tād — nepieciešamais analītiskums, no kura nopietnie mūzikas žanri līdz šim nav atteikušies, lai arī tā būtu svētku uvertīra vai pat orgiastiska deja.

Šie jautājumi ir pārdomu vērti, jo 70. gadu muzikālo produkciju tās centienos tuvoties dzīvei un masu ikdieniskajai apziņai apdraudēja arī zināms saturīguma noslīdējums. Stiprs bija vilinājums iesaistīt simfoniskajā žanrā populāro mūziku, kura solīja pozitīvu emociju klātbūtni, vitalitātes atmosfēru, plašas auditorijas interesi. Šāda sintezēšana izrādījās maz veiksmīga tur, kur nopietniem koncertžanriem tika «uzpotēta» estrādes vai džeza muzikālā domāšana. Pat redzamākais starp šāda tipa darbiem — Ģ. Ramana «*Concerto leggiero*» tomēr cieš no iekšējas stila pretrunas. Veiksmīgāki bija tie sintēzes mēģinājumi, kur «vieglo» sfēru pārstāvēja rokmūzikas elementi. Te pirmajā vietā neapšaubāmi I. Kalniņa Ceturtā simfonija, kurā šie elementi tika pārņemti ne gluži pirmatnējā formā, bet it kā komponista paša dziesmās jau iepriekš aprobēti, piesavinājuši šo dziesmu tekstu — M. Čaklā, O. Vācieša, I. Ziedoņa dzejas semantiku un turklāt zināmā mērā sakausēti ar neoklasicistisku melodiku, kā arī pasaules simfoniskās mūzikas plašo pieredzi — vismaz tiktāl, ciktāl tā saistīta ar dejas stihiju. Tas bija svarīgākais iemesls, kādēļ šī simfonija, piemērodamās «viegļajai» jomai raksturīgās — t. s. jutekliski sintētiskās uztveres prasībām, tomēr saglabāja arī nopietno mūzikas žanru intelektuāli analītisko patosu.

Īsā laikā pieredzējusi vairāk nekā desmit atklātu atskaņojumu, Ceturtā simfonija nepalika vienīgais I. Kalniņa jaunrades piemērs rokmūzikas auglīgās ietekmes izpausmei 70. gadu skaņu mākslā. Atcerēsimies, ka šajā ietekmē komponists radīja savu patstāvīgu

populārās dziesmas paveidu un tas gadus desmit spēja būt dzīvinoša alternatīva tradicionālajam liriskās estrādes dziesmas žanram, kurš arī tolaik strauji saplauka, it īpaši R. Paula darbības rezultātā. No šī žanra I. Kalniņa dziesmas atšķiras gan ar tekstos ietvertu noteikto, aktīvo dzīves pozīciju un melodikas īpatnībām, gan arī ar adresātu. Pie tam tās nav paredzētas estrādes zvaigznēm, bet gan amatieru ansambļiem, ar savu gandrīz tautisko vienkāršību būdamas pa spēkam jebkuram izpildītāju sastāvam. Neapšaubāmi pārstāvot populāro masu mūziku, šīs dziesmas tomēr nepieder pie «vieglās» mūzikas. To izteiksme pati it kā pretojas izpildījuma spīdumam un saldenībai, kura pavada tradicionālo estrādes dziesmas žanru un bieži to padara par patērējošas muzikālas apziņas objektu.

Turklāt savu dziesmu stilu, ko veido rokmūzikas elementu sakausējums ar universālākiem melodiskiem modeļiem, kā arī tā estētiku, I. Kalniņš pārnese uz daudziem žanriem, tā piepildīdams tos ar sev raksturīgo aktīvo dzīves tonusu un morālfilozofisko patosu. Tas sakāms ne tikai par viņa mūzikliem. Jaunatnes iemīļotais I. Kalniņa masu dziesmu stils atstājis «nospiedumus» arī viņa kordziesmās un oratorijās, sekmējot šo žanru popularitāti kopumā. I. Kalniņa piemērs tiklab mūzikas augsto un populāro žanru tuvināšanā, kā arī diatoniskas melodikas, konsonances un vienkāršu harmonisko secību prestiža atjaunošanā un pacelšanā ir jūtami ietekmējis vairākus 70. gadu debitantus — S. Menci, A. Kalēju, E. Straumi un citus. Tas veicinājis muzikālās jaunrades demokratizāciju, taču vienlaikus saasinājis jau skarto mūzikas intelektuālā limeņa problēmu.

Te ieskicētās jaunrades tendences ir konkretizējušās atsevišķu mūzikas žanru attīstībā.

Kora mūzika saņēma mantojumā no 60. gadiem visai jūtamam žanrisku un stilistisku vienveidību, vērojošas liriskas un miniatūrisma pārmērību, ko asi kritizēja šī žanra attīstību analizējošais Komponistu savienības plēnums jau 1966. gadā. Uz 70. gadu sliekšņa iezīmējās pārmaiņas vairākos virzienos.

No vienas puses, komponisti steidzās tvert kordziesmā aktuālās sadzīves žanru, jaunatnes un studentu tematiku, reizēm pat estrādiskumu, un radās atjautīgas kora partitūras ar diezgan ilgu mūžu — V. Kaminska

«Mūsu *Gaudeamus*», P. Dambja «Skotu atvadu dziesma», Ģ. Ramana «Kur viņi rūgst» un citas. It īpaši Ģ. Ramana jaunradē (kurš tieši tolaik sāka pievērsties kordziesmas žanram) šī tendence — metroritmiski asprātīgs sadzīves žanru motoriskums, priekšmetiska konkrētība — izvērsās un kļuva viņa vokālajai mūzikai tipiska. Tā izpaudās Ģ. Ramana 70. gadu kora ciklos ar patriotisku, vēstures, darba un skolas dzīves, sporta utt. tematiku, kā arī vokāli orķestrālās kompozīcijās ar zēnu kori — «Meža pasaka», «Mazā regate» un citās.

No otras puses, žanra atjaunināšanā jau 60. gadu beigās tika iesaistīti specifiski mūsdienīgi kora kompozīcijas tehnikas līdzekļi. It īpaši P. Dambis ar brīvu linearitāti, klāsteriem, teksta konstruktīvām un fonētiskām modifikācijām utt. vienā otrā gadījumā sasniedza jaunu muzikāli psiholoģisku iedarbīgumu. Šādas kora rakstības tehnikas pēdējais vārds varēja ietekmēt profesionālajiem un kamerkoriem adresētas mūzikas stilu.

Savukārt pašdarbības koru repertuāra dažādošanās gāja citā virzienā. Arī komponistu vidējā paaudze — vispirms Valtera Kaminska personā — sāka tieši meklēt kordziesmā to emociju popularitāti un vienkāršību, kas jau agrākajos gadu desmitos bija raksturojusi, piemēram, J. Ozoliņa dziesmas. V. Kaminskis līdzās muzikāli izvērstām balādiskām vai kantātes tipa kompozīcijām, kuras joprojām grezno un ceļ viņa jaunradi kopumā («Rudens poēma», «Leņingradas blokāde», «Sasaukušānās», «Dēlam» u. c.), un atsevišķiem epigoniskas liriskas opusiem ieviesa it kā jaunu vienkāršības tipu kora mūzikā. Proti, viņš liriskoja, emocionāli atslogoja paša jau agrāk kopto vienkārši svinīgas, plakātiskas kordziesmas paveidu (atcerēsimies tās spilgtāko paraugu — «Zvērests», 1965) un tā ar vieglu roku pavēra ceļu t. s. liriskajām himnām (viena no raksturīgākajām — «Dziesmai»). Protams, nevar būt iebildumu pret himnu kā žanru, taču mūsdienu izpratnē himna ir vienreizēja parādība, tā ir it kā muzikāla emblēma ar visu tai nepieciešamo emocionālo un tēlaino vienplānainību, bet arī tikai ar savām īpašajām — izņēmuma gadījuma funkcijām. Ja nu šāda liriski himniska emocionāla viennozīmība tiek tirāžēta no dziesmas uz dziesmu, atkārtota neskaitāmos koncertos, tad tā nevilus pārtop vienkāršotas, bezproblēmiskas dzīves uztveres daudzināšanā. Pašu populārāko emociju vienpusīgs izpildējums te stājas

nopietnai mākslai nepieciešamā satura apjomīguma vietā un tiek uztverts kā seklums.

Protams, te komponistus vada centieni pēc muzikālās izteiksmes plašas pieejamības un šajā nozīmē — pēc demokrātisma, taču šāda tipa «liriskajās himnās» neapšaubāmi izpaužas arī vieglā žanra estētikas spiediens — ļaušanās virspusīgas pasaulzveres ērtībai, kas tiecās uzkundzēties 70. gadu mūzikai arī citos jau minētajos aspektos. Sai sakarā raksturīgi, ka vēl uz 80. gadu sliekšņa kora «liriskās himnas» žanru pārtvēra R. Pauls («Māte dziesma»). Tās vilinājumam vienā gadījumā ļāvis arī A. Kalniņš («Mūzikai»). Šāda tipa vienkāršībai allaž būs aizstāvji, taču, manuprāt, tā principā draud ar masu kora kultūras ilgā piepūlē sasniegtā saturiskā līmeņa noslīdējumu, ar to pilnvērtīgo koncertmūzikas pozīciju atdošanu, kuras mums novēlējuši Dziesmu svētku un kora kultūras celmlauži un klasiķi, nekad masveidības un demokrātisma vārdā nepakļaudamies atvieglotai, primitīvai estētikai.

Arī paša žanra attīstībai šādi izprasta vienkāršība ir devusi tikpat maz, cik minētā lirisko noskaņu vienveidība vai pārmērīga tehniska komplicētība. Tikai visu republikas komponistu dažādo individualitāšu kopīgs, daudzpusīgs ienesums kordziesmas žanrā ir 70. gadu gaitā ļāvis pārvarēt 60. gados iezīmējušos krīzes situāciju. A. Kalniņš, savā impresionistiski orientētajā, krāsainajā kora stilā uz 70. gadu sliekšņa sākdamas izdziedāt toreiz jauno dzejnieku D. Avotiņas, M. Čaklā, V. Lūdēna, J. Petera filozofisko liriku («Pulkstenis», «Balāde par pieradumu» u. c.), kļuva izteiksmē sazarotāks un dziļāks. Viņa tautasdziesmu apdaru kolorīts pakāpeniski ir tiecies uz gaišo krāsu apstiprinājumu, bet forma — uz paplašināšanos, cikliskumu. Šī procesa posmus iezīmējušas «Ieražu dziesmas», «Pavasara dziesmas», «Ganu dziesmas», «Kāzas», «Karavīru dziesmas», apdaru sērija bērnu korim. J. Ivanovs, likdams lietā iemīļotus instrumentālas faktūras un krāšņas akordikas līdzekļus, sasniedzis skaistu ainaviskuma un psiholoģisma vienotību «Vokalīzēs» korim. Ā. Skulte ar savām plašajām kora poēmām («Jūra», «Bērzi» u. c.), kurās organiski sakļaujas epika ar impresionistiski gleznainām krāsām, attīstījis klasiķu novēlēto balādiskas *a cappella* kora lielformas tradīciju mūsu mūzikā. Ekspresīva liriskā izteiksme, saglabādama melodisko

kantilēnu un tonāli izteiksmīgu harmoniju funkcionalitāti, noteikusi R. Kalsona bagātās kora jaunrades iezīmīgākos vaibstus. Ģ. Rāmāna kordziesma 70. gadu gaitā, sākdamās sadzīves žanriskuma gultnē, pamazām ir apguvusi arī epikas un liriskas sfēras, ietverot visai plašu tematiku. O. Grāvītis 70. gadu vidū atjaunoti izpaudies gleznainā, latviešu klasiskās dzejas atmosfēru respektējošā kora lirikā («Divas upes» u. c.), bet 1980. gada Dziesmu svētkiem devis tematiski un žanriski spīrgto vīru kori «Strēlnieku dzīvība sarkanā». Līdzās folkloras apdarēm pa retai, taču izteiksmīgai oriģināldziesmai komponējis E. Goldšteins («Mana dzidrā, sērā dzimtene» u. c.). R. Jermaks vislabprātāk pievērsies jūras gleznojumu lirikai (cikls «Jūra dzied», «Jūras spožums»). Ruta Vintule piesaistījusi uzmanību ar vairākiem tembrāli un harmoniski smalki noskaņotiem miniatūru cikliem. M. Zariņš astoņdaļīgajā ciklā «Kurzemes zvejnieku dziesmas» atkal stilizējis ziņģi, spožā kora tehnikā ilustrējis *quasi* tautiskus, bet reizēm jau drastiskus joku stāstus. Dzirkstī tā saucamais spēlesprieks, taču var tomēr debatēt, vai laba retrojoka pēc vien bija vērts iedarbināt milzīgo muzikāli tehnisko aparātu, rakstīt komplicētu partitūru oratorijas apjomā, kas pa spēkam tikai vienam vai diviem latviešu koriem, un likt tiem liet ilga darba sviedrus. Domāju, bīkums vai neprasme izvēlēties lielajām kora mūzikas formām par pamatu īsti saviļņojošas, vispārcilvēciskas un dziļas tēmas bijusi viena no 70. gadu jaunrades kļūmēm.

Sadzīves un tautas dziesmotība, rokmūzikas rifus atgādinošs kvadrātiskums, vijīga vokalizēšana, aiz kuras jaušamas tiklab barokālas jubilācijas, kā arī populāro žanru improvizācijas principi, — tie ir daži no pretrunīgajiem elementiem, kuru organisks sakausējums veidojis Imanta Kalniņa kora mūzikas specifiku 70. gados. Tomēr viņa daiļradē kordziesma traktēta tās dziļu tradīciju kontekstā — vispirms kā episks, oratoriāls žanrs, un tas palīdz arī visnopietnākās sociālās tematikas tvērumā panākt īpašu atturīga svinīguma un liriskas sirsnības vienotību. Pietiek minēt «Pakāpies kalnā», «Dziesma, ar ko tu sācies», «Leņinam», lai atsauktu atmiņā savdabīgo tautisko un demokrātisko etosu, kāds viļņo ap I. Kalniņa kordziesmām.

P. Plakida kordziesmas it kā sintezē šī žanra labākās

izteiksmības tendences 70. gados — žanrisku raksturīgumu, metroritmikas un faktūras atdzīvināšanu ar senākās folkloras stilizācijām, tieksmi pēc ārēja spilgtuma, neupurējot psiholoģisko saturu. Viņa «Sarkanā», «Ar dziesmu dzīvībā», «Visu mūža dienu» vai «Zemes dēlam» spilgti tver šī perioda vērtīgāko tematiku — darbatautas vēsturiskā ceļa apdziedājumu, cilvēka atbildību pret savu zemi — un dara to ar dziļu mākslinieciskā mērķa apziņu un formas izsvarotību. P. Plakida dziesmas ienes jaunu, patstāvīgu krāsu Dziesmu svētku repertuārā.

P. Dambis savos kora ciklos pirmais mūsu mūzikā padarīja folkloras seno pasaulizjūtu par patstāvīgu, it kā no pirmā acu uzmetiena tagadnei svešādu, tomēr nepieciešamu vērtību, mākslinieciski atklāja tās dažādās izpausmes. Sācies ar «Kurzemes burtnīcu», bet īpaši spilgti ar «Sērdieņu dziesmām» un turpinājies daudzos ciklos, kuru vidū, šķiet, visvairāk daudzinātas «Jūras dziesmas» un «Ganu dziesmas», viņa ceļš stipri sazarojās, folkloriskais aplīpa ar mūsdienīgi sadzīvisko («Danču dziesmas») un varbūt arī sasīcinājās, tomēr komponista mākslinieciskā iztēle nav aprimusi, bet piesaistījusi kordziesmas žanram arvien jaunas mūsdienu tehniskās un izteiksmības iespējas, kas auglīgi rosinājušas arī nākamās paaudzes jaunradi.

Starp jaunākajiem kordziesmu autoriem patstāvīgākie izrādījušies J. Karlsons un P. Vasks. J. Karlsons panāk klausītājiem semantiski tuvas liriskās tēlainības jaunu aktualizāciju («Mana dziesma», «Rudenī», «Klums»). Turpretī P. Vasks uztur interesi ar semantiski neparasto, ar kora izteiksmes diapazona galējo iespēju izmantojumu («Zīles ziņa») un pat izteikti vienkāršu rakstības veidu traktē izaicinoši, noārdot ierastos emocionālos priekšstatus («Trīs mazas dziesmas»). Tiesa, citkārt arī J. Karlsons daudzveido kora mūzikas žanrus ar neparastākiem izpildītāju sastāviem, tembrāliem atradumiem un dinamiskiem efektiem (cikls «Raganas dziesma», kantāte «Mans laiks»). Neliels, bet mākslinieciski patstāvīgs un iezīmīgs ir I. Zemzara devums kora mūzikā («Vairogi», «Bēthovenam» u. c.).

70. gadu kordziesmas pašu jaunāko debitantu vidū — Selga Mence un Ilze Arne, kas piesaistījušas uzmanību vispirms ar labām folkloras apdarēm. Ī. Kalniņa vienkāršās dziesmotības paraugs acīm redzami stimulējis

A. Engelmana pieeju žanram, taču tas nav aizēnojis viņa individualitāti. J. Porietis nereti sasniedz labu iespaidu ar nepretenciozām, mūsu kora klasikas liroepiskajās tradīcijās rakstītām vienkāršām miniatūrām («Veidenbaumam», «Latvija» u. c.). Pirmos soļus kora mūzikas žanros spēruši arī Mārtiņš Brauns, Aivars Kālējs, Egīls Straume un vēl daži.

Īpašas ievēribas vērtā ir R. Paula pievēršanās kora jaunradei 70. gadu otrajā pusē. Vienā otrā gadījumā tā it kā pilnīgi ignorējusi latviešu kordziesmas stilistiskās attīstības ķēdi, un ir radušās dziesmas, kas ar savu izteiksmes lirisko aptuvenību un gludeno glāšainību (vīru kora dziesma «Piena krūze») gluži vienkārši atgādina kaut ko zināmu, teiksim, Jāzepa Mediņa kora liriku. Kaut vai, piemēram, slidošu hromatismu apspēle tautasdziesmu apdarēs zēnu korim — arī tas pieder pie šādiem sen aprobežtiem paņēmieniem, kuri, ja tos lieto bez īpašas jaunas nostādnes, nevilus tiek uztverti kā «morāliski nolietotojušies», savas muzikālās psiholoģijas ziņā novecojuši. Tomēr turpat līdzās un dažkārt vienā un tai pašā dziesmā R. Pauls ievieš kādu nebijušu, spirtu izteiksmes elementu, kam ir izcils kopiespaidu atsvaidzinošs efekts. Īpaši tas sakāms par tautas melodiju apdarēm un oriģināldziesmām zēnu korim. Daža laba sinkope vai amerikāņu kora mūzikai tipiska intonācija, nenodarot pāri stila vienotībai, uzbur jaunas krāsas, kas spārno vai vismaz amizē tiklab dziedātājus, kā klausītājus. Turklāt R. Pauls prot filigrāni izstrādāt dziesmu dinamisko un faktūras koptēlu, lielākoties veidojot tās kā gleznainas žanra ainiņas. Tāpēc kopumā viņa kora jaunrade ar savu žanru atdzīvinošo un popularizējošo nozīmi katrā ziņā apsveicama.

70. gadu otrajā pusē kori sāka dziedāt arī R. Paula estrādes dziesmu aranžējumus. Kā vērtēt šo parādību mūsu kora kultūras kontekstā?

Pirmkārt, atzīsim, ka aranžēšana nepadara estrādes dziesmu par kordziesmu, atšķirība starp divām muzikālās izpausmes un uztveres sfērām neizzūd. Protams, var koris savā reizē padziedāt arī estrādes mūziku, tāpat kā simfoniskā orķestra kolektīvs, teiksim, diriģenta dzimšanas dienas rītā var nospēlēt salonvalsi, ar to taču nedomādams ievirzīt simfonisko mūziku jaunos ceļos. Otrkārt, latviešu kordziesma un tās dziedāšana, par spīti masveidībai, aizvien ir bijusi pilnvērtīga

koncertmūzika ar tai piemītošo mākslinieciskās izteiksmes (resp., dzīves tvēruma) apjomīgumu, dziļumu, iekšējo konfliktību, t. i., tajā allaž dominējis augsto mākslas žanru emocionāli analītiskais īstenības atspoguļojuma veids. Savukārt estrādes mūzikas specifiku raksturo daudz vienpusīgāka emocionalitāte un līdz ar to sentimentalitāte, viennozīmīga dzīves tiksmes un vitalitātes akcentēšana; attieksmes starp tajā paustajām jūtām un gribu, juteklisko un intelektuālo sākotni ir pavisam citādas nekā «nopietnajā» mūzikā. Katrai no šīm suverēnajām mūzikas sfērām ir sava vieta mūsdienu kultūrā, un varam vēlēt kā vienai, tā otrai uzplaukumu latviešu komponistu jaunradē. Manuprāt, bīstama ir robežu nojaukšana starp tām koristu un klausītāju apziņā, jo tas var sagrozīt un pazemināt priekšstatus par pilnvērtīgas kora mākslas uzdevumiem. «Izpratne par vērtību hierarhiju ir viena no kultūras pazīmēm un viens no tās priekšnoteikumiem. Šādas hierarhijas sagraušana noved pie tām nobīdēm... un jēdzienu jaukšanas, par kurām mums visiem jābūt satrauktiem,» rakstīts avīzes «Literaturnaja gazeta» 1982. gada plašajā polemikā par kultūras parādību masveidības un tautiskuma atšķirībām.¹

Tātad mūsu kora kultūras muzikāli estētiskais saturīgums var noslidēt ne tāpēc, ka viens otrs koris saldumu tiesai atļaujas programmā pa estrādes numuram, bet gan tādā gadījumā, ja saldumi kļūst par ikdienas barību, ja tiem tiek piešķirts tāds pats statuss kā pamatreperuāram (šādu parādību varēja vērot Tautas vīru kora «Absolventi» 1982. gada marta koncertu programmās) vai — vēl vairāk — ja estrādizēšanās tiek uzlūkota par kordziesmas nākotni, tās progresīvo attīstības ceļu. Īstenībā gan kordziesma un daži citi mūzikas pamatžanri mūsdienās izjūt atvieglotas, vienkāršotas estētikas spiedienu sakarā ar izkraidējošas un sentimentalizētas kultūrprodukcijas vispārējo bumu XX gs. pēdējā trešdaļā (tā cēloņi meklējami zinātniski tehniskā progressa pašreizējā posma nosacītajā dzīves veidā un tam atbilstošajās sabiedrības garīgo orientāciju īpatnībās).

Tas izpaužas ne tik daudz un ne tikai estrādisku kordziesmu komponēšanā, aranžēšanā vai dziedāšanā, bet,

¹ Скатов Н. Гете против Гете. — Лит. газета, 1982, 11 авг., с. 3.

manuprāt, slēptākās formās — ārišķīgu kontrastu un tiši atraktīvu paņēmienu pieaugumā gan koru dziedāšanā, gan koru partitūru rakstībā. Īpaši iztīrājams būtu jautājums, kāpēc Tautas koru praksē 70. gados spilgti dekoratīvs dziedājuma veids uzkundzējās dziļāk izprastai muzikāli ekspresīvai izteiksmībai. 80. gadu sākuma Komponistu savienības plēnumu programmas atklāja, ka koru kompozīcijās caurmērā vairojas tiši dekoratīvi efekti — harmoniskie, tembrālie, strukturālie. Tie, no vienas puses, bieži drumstalo dziesmas kopvērtību, no otras — ievieš krāšņuma un atraktivitātes monotoniju. Jo pašmērķīgs kordziesmas formas saspīgtinājums var pat traucēt to uztvert kā mākslas darbu, noskaņodams uztveri uz ārēji saistošām, izklaidējošām kvalitātēm. Tai pašā laikā gan mūsu, gan citu republiku komponistu kora jaunrade pārliecina, ka arī mūsdienās auditorijas noturīgāko ievēribu izpelnās nevis pēc atvieglotas estētikas prasībām orientētas kompozīcijas, bet gan tās, kurās nopietna un dziļa tematika vienota ar koncentrētu garīgumu raisošiem, vienkāršiem un dziļi izjustiem izteiksmes paņēmieniem.

Sajās lappusēs izteiktā prasība pēc «nopietnās» un «vieglās» mūzikas sfēru nošķiršanas kora kultūrā nav jāuztver kā mēģinājums kordziesmu norobežot no sadzīves mūzikas. Gluži otrādi. Sadzīves mūzikas intonāciju apgūšana, tikai atbilstošā žanriskā pārkausējuma, ir viens no kordziesmas intonativās bagātināšanas ceļiem, un šai ziņā arī kora mūzikā 70. gados nav trūcis sastingušu muzikālās valodas nosacītību un tradicionālisma, par spīti minētajai nosliecei uz ārēju interesantumu. 1979. gada Komponistu savienības plēnumā, kurā tika analizētas kordziesmas problēmas, pat izskanēja doma, ka iepriekšējā tāda veida plēnumā (1966) uzrādītie trūkumi nav pārvarēti un žanrā pārvaramas tās pašas grūtības. Ap kordziesmu vienmēr paliks specifiskās problēmas, ko nosaka šī žanra divpusība — tas pilda nopietna koncertžanra funkciju, bet reizē ir dziļi iegremdēts muzikālajā sadzīvē, jo skan arī no desmittūkstošu lūpām simttūkstošu auditorijā. Taču līdzās izteiktajām pārdomām jāatzīst, ka mākslinieciskajā, muzikālajā ziņā 70. gadu kordziesmas bilance ir krietni vien pozitīva. 80. gados mūsu kora mūzikai būtu pa spēkam arī jauni, vērienīgāki uzdevumi — vispirms plašāka idejiski tematiskā satura apguve un

latviešu tautas mūzikas specifikas dziļāka, radošāka atveide.

Vokāli orķestrālo žanru jaunradē ražens bija 70. gadu sākums. Radās L. Garūtas «Sev, Tev, Visiem», Ā. Skultes «Atbalss», E. Goldšteina «Iedēstiet rozes zemē nolādētā», R. Jermaka «Mūžīgā sardzē» un «Salaspils sirdspuksti». Ar oratoriju «*Stanza di Michelangelo*» turpinādams savā 60. gadu jaunradē aizsāktā žanra traktējumu, P. Dambis konsekventi izvērta vokāli orķestrālās izteiksmības atjaunināšanu, kas iepriekšējā desmitgadē bija raksturīga padomju mūzikai kopumā. Viņš šo žanru tver vispirms kā vokāli instrumentālu poēmu, kura spēj ietvert plašu žanrisku, stilistisku un priekšmetisku poētisko asociāciju loku un kuras dramaturģijas centralizējošais elements ir konstruktīvi un fonētiski izcelts dziedātais vārds vai pat zilbe, apveltīta arī ar tēlaini rosinošu saturu. Pie vokāli orķestrālā žanra P. Dambis atgriežas tikai pēc ilgāka pārtraukuma — 70. gadu beigās un 80. gadu sākumā («Manas Dzimtenes gaita», «*Atomus*») un iesaista tajā ne vairs vēsturiskās pagātnes, bet mūsdienu tematiku. Lai gan senatnes viela bija izdevīgāka P. Dambja izraudzītajiem tēlaini asociatīvās, ar vārda fonētisku modifikāciju saistītās poetizācijas principiem, viņš turpina tos arī šajos darbos. It sevišķi «Manas Dzimtenes gaita» tādā sakarā ir izpelnījusies asu kritiku. Un tomēr P. Dambja kompozicionāli aktīvā attieksme pret aktuālo patētisko dzeju ir atzinības vērts, tā ir daudz tuvāka dzejas patiesi mākslinieciskai muzikālai poetizācijai nekā ikdienā sastopamā šādas dzejas tradicionālā liroepiskā izdziedāšana.

Jāatzīst, ka vairumam autoru pievēršanās vokāli orķestrālajai mūzikai palika tikai debijas līmenī vai notika vienīgi atsevišķos gadījumos. Vokāli simfoniskajā poēmā «Strēlnieks» pieteiktos, manuprāt, perspektīvos muzikāli dramaturģiskos atradumus neizvērsa P. Plakidis. Sporādiska palika E. Goldšteina, R. Jermaka, R. Kalsona darbība šai žanrā, neļaudama izstrādāt patstāvīgu un pārdomātu attieksmi pret to. Ģ. Ramana vokāli orķestrālā jaunrade labākos rezultātus deva jau minētajos bērnu tematikas skaņdarbos, kā arī Piektajā simfonijā ar koriem, bet dažas citas viņa ieceres liek vēl daudz ko vēlēties tieši mākslinieciski viduvēju tekstu dēļ («Saules stundā», «Soļi Daugavā»). Te atkal

izpaužas komponistu biklums dziļas nozīmības literārā pamata izvēlē.

I. Kālņiņš turpina kopt tradicionālo episki vēstošas oratorijas tipu. Gan «Dzejnieks un nāra», gan «Rīta cēliens» ir liroepiskas, gandrīz bezižetiskas kora oratorijas. Taču I. Kālņiņa vokālā un orķestrālā stila vienkāršais patiesīgums un pieejamība, kā arī visai nopietnas, nozīmīgas tematikas neviltoti tiešs pasniegums teicami atbilst gadsimtos izstrādātajai oratorijas pamatfunkcijai — apvienot masu auditoriju kopīgā lielas idejas mākslinieciskā pārdzīvojumā, saliedēt ļaudis ideālā kolektīvā. Un acīmredzot tāpēc, ka I. Kālņiņa oratorijām piemīt šī žanra pamatīpašība, auditorija tām piedod arī vienu otru kritizējamu muzikālu paviršību un dramaturģisku kļūmi.

Gan tematikā, gan muzikālo līdzekļu ziņā pati vērienīgākā 70. gadu vokāli orķestrālā kompozīcija ir Ā. Skultes oratorija «Noslauki asaras, Dzimtene māt!». Desmitdaļīgais darbs veidots kā Lielā Tēvijas kara vispārinātu ainu galerija un pauž tiklab cīņas skarbumu un zaudējumu sāpes, kā arī grūti izcīnītā miera vērtību un skaistumu. Tāpat kā Ā. Skultes kantātēs, arī šeit dominē muzikāli gleznieciska tēlainība, sasniegdama reizēm lielu dramatiskas iedarbības spēku, bet nereti arī palikdama it kā aprakstošas kinomūzikas līmenī. Tāpēc, apstiprinādama komponista vokāli orķestrālā stila pamatvērtības, šī oratorija tomēr pilnīgi nepārvar žanra tradicionālo dramaturģisko vienveidību un smagnējo ilustratīvismu.

70. gadu debitanti devuši vokāli orķestrālajā žanrā ne vairāk kā labus pieteikumus.

E. Straumes oratorija «Cauri mūžiem ejamā» gan ārēji žilbina ar dažādu mūzikas stilu (to vidū — popmūzikas) dramaturģiskiem kontrastiem, taču autoram nav izdevies tos apvienot mākslinieciskā veselumā. Daži visai nopietni iecerēti kantātes tipa darbi (P. Vaska «Kantāte sievietēm», I. Zemzara «Dzejnieku elēģija») kritizēti kompozicionālu trūkumu dēļ. Taču it sevišķi otrais no tiem ar savu netradicionālo muzikālā laika izpratni, vārda un mūzikas attiecībām un žanra tvērumu, manuprāt, palicis arī principiāli nesaprasts un varētu piesaistīt auditorijas uzmanību no jauna tad, ja komponistam izdotos apliecināt savu pieeju un māksliniecisko patiesību citās, līdzīga risinājuma kompozīcijās.

Starp J. Karlsona vokāli orķestrālajām partitūrām oriģinālākais un pārliecinošākais neapšaubāmi ir muzikāli dramatisks monologs «Atvadu vakars», kaut gan, šķiet, nedaudz cieš no pārspīlētas muzikāli psiholoģiskas akcentuācijas. Taču šis mecosoprānam un simfoniskajam orķestrim rakstītais darbs pieder arī pie nākamā mūs interesējošā žanra — sololirikas.

Vokālā kameramūzika 70. gados sekmīgāk nekā jebkad apguvusi mūsu jaunākās dzejas laukus — pat tādus, kuri no pirmā acu uzmetiena liktos mūzikai nepieejami. Savukārt 60. un 70. gadu dzejas vispāratzītais augstais mākslinieciskums ir it kā uzirdinājis un jaunā veidā kultivējis latviešu solodziesmas vispārējo poētiku. Strauji augusi uzmanība pret dzejas strukturālo, mākslinieciski dziļāko īpatnību apguvi, teksta un zemteksta attiecību atveidi mūzikā. Un tāpēc gandrīz pilnīgi diskreditējies pašmērķīgs, caurmēra muzikāls patoss, liriskās izteiksmes aptuvenība. Saudzīgums pret dzejas māksliniecisko struktūru vairojis deklamatoriskas melodikas īpatsvaru un aforistiskumu.

Visai koncentrēti šīs 70. gadu kamerlirikas raksturzīmes nostiprinājušās P. Plakida solodziesmās. Viņš, sīkumaini neuztiepjot katram izdziedātam vārdam tā muzikāli psiholoģisko adekvātu, dāvā vokālajam melosam it kā instrumentālu svabadību, tomēr uzmanīgi vadīdams arī tā intonatīvo tapšanu. Te dzimušais mūzikas klasicistiskais skaņojums apbrīnojami organiski sakļaujas pat ar visai intelektuālu dzeju («Mazs dip-tihs», «Trīs Māra Čaklā dzejoļi»). P. Plakidis mīl pasvītrot solodziesmas pavadījuma muzikālo pašvērtību, iesaistīdams tajā dažādus instrumentus un to kombinācijas («Liriskais cikls»). Instrumentālā komentāra patstāvības ideja sasniedz savu izpausmes galējo robežu ciklā «Divas etīdes balsij bez pavadījuma un viens pavadījums bez dziedāšanas», kurā dziedājums un pavadījums tiek sniegti secīgi viens pēc otra — kā atsevišķi numuri. Šādi specifiski «muzikantiski» spēles noteikumi P. Plakida vokālajā lirikā pieaug 80. gadu sākumā, tie izpaužas arī pārgalvīgi rafinētu muzikālu stilizāciju piedāvājumā, kas apelē drīzāk pie muzikāli erudīta prāta nekā pie klausītāja emocionālās uztveres parastajā nozīmē («Divas dziesmas ar L. Brīdakas dzeju»). Šķiet, šis apstāklis var zināmā mērā sasīcināt viņa kamerlirikas izteiksmību.

Otru ļoti spilgtu līniju šai žanrā ievilcis R. Kalsons ar savas jau agrāk nobriedušās sololirikas nemitīgi radošu, pārtopošu turpinājumu un izvērsumu. 60. un 70. gadu intelektuāli spriegās dzejas interpretācijai viņa vokālā stila kādreizējā emocionālā izšķērdība izrādījusies lieka, un aizvadītajā desmitgadē, kurā R. Kalsons devis veselu desmitu solodziesmu ciklu vai mazāku kopu, ir apbrīnojami pieaudzis intonēšanas psiholoģiskais trāpīgums, žanrisko raksturojumu precizitāte. Tas izpaudies dziesmu kopās ar D. Avotiņas un Ā. Elksnes vārdiem, bet sevišķi ar M. Čaklā dzeju komponētajā ciklā «Kēžu dziesmas», kurā emocionālo jūsmu psiholoģiski ieēno it kā filozofiska skepse, un šāda izteiksmes ievirze kļūst turpmāk R. Kalsona vokālajai lirikai visai raksturīga. Muzikālā iztēle kalpo asiem psiholoģiskiem raksturojumiem arī kamerievīrzē rakstītajā «Kantātē par mūžīgo braukšanu» — savdabīgā filozofiskā līdzībā par dzīves nemitīgo apriti.

70. gadu otrajā pusē R. Kalsona vokālās lirikas izteiksmība papildinās ar dziļi iestrādātiem stilizācijas elementiem. «Etīdēs par nebeidzamību» tie izpaužas kā atturīga spēle ar latviešu tautas mūzikas raksturiezīmēm. Savukārt ciklos «Vienkāršas dziesmas» un «Mīlestība» R. Kalsons katrā savdabīgi stilistiski atdzīvina un mākslinieciski rafinē tās diezgan naivās romanču lirikas vaibstus, ar kuru pirms gadsimta ceturkšņa sākās viņa paša jaunrades gaitas. Šis stilistiskās retrospekcijas procesa mākslinieciskā virtuozitāte te izpaužas kā estētiska vērtība, un abi cikli pieder pie labākā, kas latviešu vokālajā lirikā beidzamajos gadu desmitos radīts.

Tomēr dažos gadījumos (dziesmas ar O. Lisovskas vārdiem) R. Kalsons patapinātu stilistiku nepietiekami šķir no sava paša muzikāli stilistiskā *credo* un līdz ar to pelna zināmu pārmetumu estētisko kritēriju nenoteiktībā.

Līdzās šiem nozīmīgākajiem sasniegumiem 70. gadu vokālās lirikas kopainu papildina L. Garūtas, J. Kēpiša, A. Žilinska un citu savās pašu sen izveidotajās tradīcijās strādājošu autoru solodziesmas. Uzticīgs krāšņi impresionistiskai emocionalitātei savā muzikālajā mīlas lirikā bijis arī O. Grāvītis.

Ā. Kalniņa interesantākais devums šai žanrā saistīts ar O. Vācieša un I. Ziedoņa dzejas muzikālo interpretāciju. Piemēram, «Divās dziesmās ar I. Ziedoņa

vārdiem» komponists, pilnīgi atteikdamies no citkārt sev raksturīgās tautiskās idilles noskaņām, sasniedzis šīs folkloriski ievirzītās dzejas neikdienišķi koncentrētu, gandrīz vai songa tipa muzikālo izteiksmi, kas ļauj runāt par principiāli jaunas, nebijušas estētiskās ievirzes parādīšanos viņa daiļradē. P. Dambja kompozīcijas solobalsij veidotas galvenokārt ar kamerorķestri un raksturīgas ne tikai ar tuvību viņa vokāli orķestrālajai mūzikai, bet arī instrumentālajiem koncertiem. I. Zemzaris izpaudies vairākos trausli liriskos vokālos ciklos, it īpaši ar bērnu un bērņības tematiku. Ar publicistiskas lirikas tradīcijās sakņotiem cikliem («Varoņu piemiņai», «Trīs dziesmas par atmodu») uzmanību piesaistījis Vilnis Šmīdbergs, ar romantiski psiholoģizētu liriku — Maija Einfelde. Jaunāko komponistu solodziesmu vidū izceļas J. Karlsona cikls ar Friča Bārdas vārdiem «Zemes dēls» un E. Straumes «Cikls A. Čaka piemiņai». J. Karlsons valdzinoši aktualizē XX gs. sākuma latviešu liriskās dzejas un mūzikas romantisko kvēli, E. Straume piesaista uzmanību ar A. Čaka dzejas pārdomāti lakonisku, urbānistiskās lirikas tradīcijās veidotu muzikālo lasījumu.

Operas žanrā minētie vokālās lirikas žanriski raksturojošie un intonatīvie jaunatradumi diemžēl gandrīz nav izpaudušies. No aktīvajiem un savdabīgajiem vokālās kameramūzikas autoriem muzikālā teātra žanros strādājis vienīgi P. Dambis. Viņa 1976. gadā uzvestās operas «Spārni» (J. Petera librets) diemžēl pārāk īsa skatuves mūžs izskaidrojams ne tikai ar komponista novatorisko centienu neatbalsošanos operteātra publikā, bet, manuprāt, arī ar skaņdarba iekšējām žanriski stilistiskām pretrunām. Tajā ir visai jūtama neatbilstība starp ietverto ideju drāmu, oratoriālo dramaturģiju, fresku stilā veidotajiem tautas koru skatiem (tās ir muzikāli labākās lappuses), no vienas puses, un sadzīves sīkumu naturālistisku atveidojumu, dramatisko skatu vokālo līniju kamerlirisko iedabu — no otras. Toties mākslinieciski daudz viengabalaināka ir P. Dambja vokāli simfoniskā dokumentālā monodrāma «Vēstules nākamībai» (V. Ogas librets pēc Padomju Savienības Varoņa Imanta Sudmaļa vēstulēm). Šis Latvijas televīzijas ekranizētais darbs būtībā ir viencēliena monoopera, kuras dramaturģija balstās uz kontrastiem starp traģiskā varoņa iekšējo, vēstulēs tuviniekiem atvērto

intīmo pasauli un fašistiskā cietuma realitātes necilvēcīgo atmosfēru. Patriotisku ideju ietver pati varoņa iekšējā pasaule, bagāti izdziedāta, atklāta solista ariozajos monologos un kora liriskajos fona dziedājumos.

Kā vērienīga psiholoģiska muzikālā drāma ir veidota Ā. Skultes 1971. gadā uzvestā opera «Princese Gundega» (komponista librets pēc A. Brigaderes pasaku lugas). Simfoniski piesātinātā muzikālā dramaturģija sakņojas divu centrālo tēlu (Māra un Gundegas) pārtapšanā, bagātām simfoniskām pārveidēm pakļaujas viņu orķestrālie vadmotīvi. Simfoniskā izteiksmība ne tikai mērķtiecīgi virza centrālā konflikta attīstību, bet orķestris, liekas, izelpo arī pasaku fantastikas reibinošo aromātu, mirdz iztēlojošā krāšņumā, likdams atcerēties M. Ravēla vai O. Respīgi simfonisma tradīcijas. Orķestris virza arī operas pārējos izteiksmības komponentus, piemēram, melodiski izvērstās, virtuozās vokālās partijas, piešķirdams tām instrumentālu iedabu. Romantiski cēlo, taču arī raksturojošo mūziku grezno folkloriski un žanriski elementi, tās svarīga sastāvdaļa ir plašie kori. Šis darbs neapšaubāmi ir ieguvums žanra attīstībā, vismaz tās ievirzes turpinājumā, kurai pamatus likušas Jāņa un Jāzepa Mediņu muzikālās drāmas. Skatot kritiski, šo operu no ideāla mākslinieciskā līdzsvara it kā tiecas novirzīt zināma iekšēja estētiskā neatbilstība — tik varēnā muzikāli dramatiskā vērienā tiek risināts literāras pasakas sižets; iezogas šaubas, vai nepieciešams visa notiekošā reālpsiholoģisks tēlojums bez stilizējoši distancētas attieksmes, ko pieļautu vai pat prasītu pasakas žanrs.

Sabiedrības lielāko ievērību baudīja 1977. gadā uzvestā Imanta Kalniņa opera «Spēlēju, dancoju» (I. Ziedoņa librets), kura visai savdabīgā dramaturģiskā un muzikālā pavērsienā interpretē pazīstamo Raiņa lugu. Pēc žanra I. Kalniņa darbs apvieno liriski psiholoģiskas operas un tautas drāmas īpašības, kuras turklāt papildinātas ar fantasmagoriskas teiksmas elementiem. Tomēr visu šo dažādo un pat pretējo tēlainības līdzekļu pasauli satur kopā vienota mākslinieciskā poētika, ko autors lielā mērā panāk ar bagātā un pievilcīgās melodikas palīdzību. Komponists uzdrošinās ieviest latviešu mūzikā jaunu — nebijušu opermelodikas tipu. Salīdzinot ar tradicionālo kantilēnu, tajā ir it kā pieaudzis izdziedāmā teksta daudzums uz laika vienību, taču

nav izzudusi arī plastiski izprasta melodiskā zīmējuma pievilcība un skaistums. Naturālās skaņkārtas, tautas mūzikas tipa dziedkopas un mainīga metrika sakausēta ar instrumentālas izteiksmības melodisko figurāciju, kura šķiet sakņojamies pirmsromantisma stilistikā, tomēr satur arī mūsdienu populārās mūzikas elementus. Šis vokālo partiju instrumentālais raksturs gan reizēm pakļauj teksta izdziedāšanu saviem svešādiem noteikumiem, toties pieļauj instrumentālmūzikai raksturīgu struktūru un tātad lielu mūzikas posmu iekšēji viengabalainu, vienlaidu attīstību. Tā ir vispirms variēta kvadrātiska attīstība uz rokmūzikai raksturīga *ostinato* pamata, un ar tās palīdzību top ilgstoši dramatiski kāpinājumi un atslābumi. Operas melodiskās un ritmiskās raksturiezīmes cieši korespondē ar vienkāršo, funkcionāli mērķtiecīgo harmoniju, veidodamas kopā ar to it kā vienotu intonatīvi harmonisku modeli.

Tautas koru, kā arī tās pārstāvju Leldes un Zemgus intonatīvās sfēras ir diatoniskas, pazemes tēlu mūzika tonāli daudz sarežģītāka, bet groteskā elles stihija tverta rokmūzikas «cietāko» paveidu ritmos un tembros, šai virzienā reizēm arī pārkāpjot operas muzikāli stilistisko vienotību. Tomēr dominējošie instrumentācijā paliek lirisku emocionalitāti raisošie faktori, biežie stabulējoša un zvanoša tipa skanējumi, kas asociatīvi saistās ar tautas instrumentālo mūziku, rada dabas un plenēra izjūtu.

Operas žanra attīstībā šis darbs sevī apvieno jauninājumu ar vienkāršojumu. Autors ir atteicies no ekspressionisma novēlētās kompozīcijas tehnikas komplicētības un vispār no daudziem mūsu gadsimta profesionālās mūzikas izteiksmības sasniegumiem. Taču, ja ar XX gs. jaunrades tradīcijām saprotam ne tikai t. s. augsto mūzikas žanru specifiku, bet arī kantri¹ stilu, jauno folkloras vilni un bitlu mūziku, tad ar I. Kalniņa partitūru opera ir uzsūkusi sevī arī neapšaubāmus intonatīvus un

¹ Kantri (angl. *country* — lauki) — sākotnēji ASV Dienvidaustrumu štatu lauku iedzīvotāju mutvārdu muzikālā tradīcija. Uzņēmusi sevī arī blūza un citu ASV populārās mūzikas stilu ietekmes, kantri mūzika profesionālos aranžējumos ar radiopārraīžu starpniecību tikai 30. gados kļuva plašāk pazīstama Ziemeļamerikas kontinentā. Tās liriskā, maigā dziesmotība un eiropēiska rakstura tautiskais dejiskums 60. gados izvērtās par pretstrāvu rokmūzikas atkailinātajam dinamismam.

žanriski stilistiskus jauninājumus, un žanra vienkāršojumā izpaužas viens no mūsdienīguma aspektiem.

70. gados tika uzvestas arī divas jau iepriekšējās desmitgadēs radušās latviešu komponistu operas. 1974. gadā — M. Zariņa baletopera (pēc autora apzīmējuma «opera-balets») «Svētā Maurīcija brīnumdarbi» ar paša komponista oriģināllibretu. Komēdijiskais sižets no XVI gs. Rīgas reformācijas cīņiņu vēstures ir ļāvis autoram spīlgtāk un adekvātāk nekā jebkur šai darbā realizēt savu specifisko muzikālā teātra koncepciju un līdz ar to sasniegt organisku visa darba muzikāli teatrālo māksliniecisko koptēlu. Tas ir vispirms izrādīšanas muzikālais teātris (kā pretstats pārdzīvojuma teātrim) un ietver veselu teatrālās nosacītības daudzpakāpju sistēmu: te ir stilizācija un paradoksāli stilistiski slāņojumi (stilizēts baroks, tradicionālā baznīcas mūzika, romantiskās operas ekstātiskā lirika utt.); te ir arī pārslēgšanās no žanra žanrā — opera, balets, mūzikhols, kabarejs; un, beidzot, te viss materiāls tiek pakļauts groteskas principam, kur pazīstamais sniegts negaidītā un hiperbolizētā apvērsumā — sajaucas sentimentālais ar vulgāro, svētulīgais ar bezkaunīgo, uzpūsti cēlais ar banālo utt., atklājot bagātu stilistisko un žanrisko krāsu paleti. Īsti oriģināla un autentiska muzikālā materiāla šai darbā tomēr nav daudz — jaunradošā sākotne izpaužas pazīstamu muzikālu idiomu asprātīgā un savā ziņā apgarotā nostādnē un apstrādē, «mūzikai ir pakļauta loma. [...] Fantāzija un ideju bagātība M. Zariņa darbā pie «Maurīcija»... pirmām kārtām ir režisora fantāzija.»¹ Kopumā skatot, «Svētā Maurīcija brīnumdarbi» ir oriģināls, spožs muzikālā teātra meistardarbs un tā nozīme šīs mūzikas nozares atjaunošanā un klausītāju estētiskā redzesloka izplešanā ir vērtējama augstu. Pilnībā pieņemot M. Zariņa muzikālā teātra koncepciju un atzīstot tās sekmīgo realizāciju, jāatzīmē tomēr arī šīs realizācijas Ahilleja papēdis — savā darbā autors reizēm it kā ignorē atsevišķu žanrisko un stilistisko līdzekļu neizbēgamo, automātiski darbojošos semantisko jēgu, tad veidojas dažādu muzikālo stilu un semantiku nepietiekami attaisnots konglomerāts, «gadījuma kokteilis» un sāk dominēt vienīgi «jautras izrādes» pašmērķis.

¹ Kuriševa T. «Svētā Maurīcija brīnumdarbi» un «izrādīšanas teātris». — Grām.: Latviešu mūzika. R., 1978, 14. laid., 104. lpp.

1977. gadā uzvestā Arvīda Žilinska opera «Pūt, vējiņi!» veidota pēc Raiņa populārākās lugas (komponista librets). Izvērstā, folkloriski traktētā ideju un raksturu drāmā Rainis ietvēris spēka un dailes attieksmju dialektiku, šo sākotņu lomu personības un sabiedrības attīstībā. Komponists sev izvirzījis pieticīgāku uzdevumu un radījis «liriskas ainas», lugas sižetu un problēmiku tverdams sev raksturīgā romanču liriskas muzikālajā izteiksmē, kuras garam pakļauti arī operas mūzikā iesaistītie folkloras elementi. Mūzikā dominējošais idilliskais emocionālais skaņojums nav ļāvis pilnvērtīgi atklāt raksturu pretišķības — drāmas virzošo spēku. Izpaliekot kaut cik izvērstai simfonizācijai, mūzika pilda galvenokārt ilustratīva komentāra funkcijas. Lai arī A. Žilinska «Pūt, vējiņi!» nav liels sasniegums žanra attīstībā, tomēr ik skolēnam pazīstamās Raiņa lugas operiskais variants ir saistījis plašu auditoriju, ļaudams tai muzikāli izjust dažus literārā pirmavota idejiski emocionālos aspektus, vispirms — liriski idillisko.

Baleta žanrā komponistu un horeogrāfu jaunrade 70. gados bijusi maz aktīva un tikai viens pats J. Karlsona viencēliens «Ugunī» («Lasot Blaumani») ir noturējies šai žanrā agrāk sasniegto muzikāli dramaturģiskā un kopējā mākslinieciskā vispārinājuma līmeni.

Ar šo 1979. gadā uzvesto viencēlienu sevi pieteicis talantīgs baletmūzikas komponists. Trāpīgi tēlu un noskaņojumu raksturojumi, pārdomāta dramaturģija, metroritmiski atjautīga un markanta mūzika. Manuprāt, iebildumus var izraisīt autora nosliece reizēm piešķirt mūzikas izteiksmei pārāk saspilgtinātu iedarbību. Tas neviļus ietekmē klausītāju kā savdabīga «informācijas pārmērība» un ierobežo viņa asociatīvās iztēles brīvību (kura, kā zināms, ir nepieciešams estētiskās baudas priekšnoteikums). Šī J. Karlsona mūzikas īpašība, jau minēta arī citā sakarā, ir viņa spilgtās, temperamentīgās fantāzijas sastāvdaļa, muzikāls jaunības maksimālisms, kas pats par sevi apsveicams, bet būtu stingrāk grožojams.

Tai pašā gadā uzvests A. Žilinska bērnu balets «Lolitas brīnumputns» (A. Lemberga librets pēc A. Brigaderes pasaku lugas). Tā ir nepretencioza, bet melodiski pievilcīga mūzika bērnu izrādei, kuras silti liriskais tonis un divertismenta raksturs piesaista auditoriju, tomēr, liekas, piedāvā tai muzikālajā un dramatis-

kajā izteiksmībā jūtami vienkāršotu baleta izpratni, kas neļauj šim darbam piemērot pilnvērtīgus žanra kritērijus.

Tematikas saites ar mūsdienām meklētas 1971. gadā uzvestajā V. Kaminska baleta viencēlienā «Mana pilsēta» (A. Lemberga librets). Ieceres centrā — Rīgas vēstures un mūsdienu sadzīves ainas, ko apvij sižetiskas epizodes. Diemžēl mūzikas maz patstāvīgais, fragmentārais raksturs nedod iespēju šim darbam pacelties augstāk par parastu, muzikālu montāžu.

Viegli aplēst, ka, pat pieskaitot agrāk komponēto darbu uzvedumus, 70. gadu operu un baletu produkcija ir neattaisnojami maza. Te atbildība gulstas gan uz komponistiem, gan arī — ne mazākā (ja ne vēl lielākā) mērā — uz mūsu Operas un baleta teātri. Komponistu pasivitātes dziļākais cēlonis, manuprāt, slēpjas skaužamajā vienaldzībā pret mākslas, literatūras un dzīves plašāku, mūzikas profesionālās ierastības loku pārsniedzošu problēmiku, neieinteresētībā par tematiski un idejiski jauniem mākslas mērķiem, kuri prasītu arī neikdienišķu radošu drosmi un risku. Teātrim šis risks būtu jāsamazina ar pretimnākošu attieksmi, taču mūsu operateātris šai ziņā ir izrādījies kūtis partneris. M. Zariņa «Svētā Maurīcija brīnumdarbu» uzveduma vilcināšana turpat desmit gadus apliecināja pārsteidzošu konservatīvismu. Nav attaisnojuma arī Ģ. Ramana baleta «Brīnišķīgais saldējuma krāsas uzvalks» (U. Zemzara librets pēc R. Bredberija stāsta) un vēl dažu citu darbu neuzvešanai. Diemžēl jāatzīst, ka 70. gadi ieiet vēsturē kā laiks, kad teātris faktiski zaudē nacionālās muzikāli teatrālās jaunrades mērķtiecīga propagandētāja statusu un ar to sāk neizdevīgi atšķirties no daudziem savienoto republiku operateātriem. Vai 80. gadi nesis gaidītās pārmaiņas?

Muzikālā teātra «viegļajos» žanros 70. gados strādājuši Elga Igenberga, Jānis Kaijaks, Imants Kalniņš, Valters Kaminskis, Zigmārs Liepiņš, Gunārs Ordelovskis, Raimonds Pauls, Ģederts Ramans, Nikolajs Zolotonoss, Arvīds Žilinskis. Šajā skatuves mūzikas nozarē notikusi plaša žanriskā pārtapšana ar savām iekšējām pretrunām. Tā, no vienas puses, 70. gados samazinājās operešu (šī vārda īstajā nozīmē) īpatsvars, un līdz ar to apsīka mūsdienu komēdijas teātra specifisko muzikālo formu un paņēmieni izstrādāšana, vājinājās

mūzikas dramaturģiskā funkcija šajos žanros. No otras puses, komponistu uzmanības pārorientēšanās uz mūziklu daudzos gadījumos paaugstināja populāro muzikālo izrāžu saturu, jo mūzikli izmantoja vērtīgāku literāro pamatu un cēla teksta nozīmi. Raksturīgi, ka šai periodā tieši tie skatuves darbi, kas dēvēti par operetēm, uzrādīja relatīvi vairāk šī žanra skaužamajām tradīcijām raksturīga melodramatisma un mākslotības — N. Zolotonosa «Ak, muļķa sirds!» (uzv. 1972; A. Vilka librets), A. Žilinska «Sarkanā marmora noslēpums» (uzv. 1970; A. Krūkļa librets). Zīmīgi, ka komponisti visumā pat vairājušies no apzīmējuma «operete», tā vietā lietojot dažādus kombinētus žanra nosaukumus: «estrādes hiperbola» — Ģ. Ramana «Sālsmaize Kartupeļu ielā» (uzv. 1970; J. Osmaņa librets) šausta nebūšanas celtniecībā, izvairās no liriskas sentimentalitātes, tomēr saglabājot operetei tuvu dramaturģisko risinājumu; «heroiska komēdija» — J. Kaijaka «Sendienās» (līdzautors B. Sosārs; uzv. 1973; pēc A. Gladkova tāda paša nosaukuma lugas) liriskos, maigos toņos romantizē patriotisku tematiku; «operete-vodeviļa» — G. Ordelovska «Sādžas donžuāns» (uzv. 1971; A. Vilka librets) centrā izvirza muzikālu sadzīves humoru; «bigbīta noveletes» — I. Kalniņa un M. Teteres «*Quo vadis, mana gītara?*» utt.

Daži par komēdijām apzīmētie muzikālās skatuves darbi saglabāja operetei raksturīgo tipāžu, satīriskā atmaskojuma patosu un konflikta risinājumu ar dramatiskas darbības līdzekļiem. Tādas izrādes bija I. Kalniņa «No saldenās pudeles» (uzv. 1975; M. Teteres librets pēc R. Blaumaņa komēdijas), R. Paula «Pāri, kas dabonās» (uzv. 1977; M. Teteres librets pēc A. Brigaderes lugas), J. Kaijaka «Ne jau nu portfelis...» (uzv. 1978; K. un G. Škoriku librets pēc M. Zoščenko komēdijas «Buruaudekla portfelis»). Taču arī šajos darbos vairojās izrādīšanas teātra elementi — vispirms songi ar uzvedumam īpaši sacerētiem vārdiem, lai komentētu darbību ar atsaucēm uz ikdienas aktualitātēm utt., t. i., šie darbi žanra ziņā tuvojās mūziklam. Dažkārt aktualitāte un augstvērtīga dzeja songus padarīja par izrādes nozīmīgākajām epizodēm.

G. Ordelovska komēdijiskie muzikālās skatuves darbi saglabāja ciešu saistību ar opereti — stingra mūzikas dramaturģija, izvērsti muzikāli skati un raksturojumi,

kupla faktūra. Tas it īpaši sakāms par mūziklu «Ceturtais skriemelis» (uzv. 1971; pēc M. Larni romāna), kurā, tāpat kā 1968. gadā uzvestajā «Peldētājā Zuzannā», veiksmīga vadmotīvu muzikālā dramaturģija, spilgti raksturi, 20. gadu populārās mūzikas, šajā gadījumā — amerikāņu vesterna stilizācija.

R. Paula populārais mūzikls «Māsa Kerija» (uzv. 1979; K. Pamšes librets pēc T. Draizera romāna) tuvs melodramai, taču valdzina ar komponistam raksturīgo melodiskumu, mūzikas moderno faktūru, oriģinālām diskodeju epizodēm (tā baleta variantu ekranizējusi Latvijas televīzija).

Savukārt I. Kalniņa mūzikli «Princis un ubaga zēns» (uzv. 1968; pēc M. Tvena stāsta) un «Trīs musketieri» (uzv. 1970; pēc A. Dimā romāna) tuvāki dziesmuspēlei un pat lugai ar mūziku, taču izraisījuši arī plašu muzikālās publikas rezonansi. Komēdijas elementu tajos gandrīz nav, izteiksmes centrā ir dziesmas un songi, kuri dzīvo garu mūžu ārpus izrādes — sadzīvē un koncertos. Šāda tipa darbi dažkārt tika apzīmēti par «muzikālām lugām», piemēram, J. Kaijaka «Trešais tēva dēls» (uzv. 1976; V. Vīgantes librets), kas bija oriģināls atradums bērniem adresētas pasakas muzikāli komēdijiskā traktējumā, tāpat kā šī autora minētā komēdija «Sendienās», iezīmēja principiālu sasniegumu muzikālās satīras žanra iespēju paplašināšanā. Z. Liepiņš pat komponēja «muzikālu dzejas izrādi» pēc A. Čaka dzejoļu krājuma «Iedomu spoguļi» (uzv. 1978), apliecinādams sekmīgu debiju muzikālajā teātrī. Šis žanra paveids fiksē galējo punktu 70. gadu attīstības procesā no operetes uz dziesmu izrādi. Interesanti atzīmēt, ka šāda attīstības tendence sastapās ar savukārt jo pieaugošu dramatiskā teātra režisoru tieksmi piesātināt tā izrādes ar dziesmām — šo tendenču sadurē gandrīz izzuda atšķirība starp muzikālo un dramatisko teātri. Šādas attīstības gaitā dramatisks teātris bija ieguvējs muzikālā nozīmē, bet populārie muzikālā teātra žanri gandrīz zaudēja teatralitāti. Uz 80. gadu slietkšņa mūzikas kritikā no jauna sāka skanēt ilgas pēc mūsdienīgām, dramaturģiskā aspektā pilnvērtīgām muzikālām komēdijām.

Mūzika dramatiskajā teātrī aplūkojamā desmitgadē izpaudusies plašāk nekā jebkad, taču ne visai daudzpusīgi. Minētā izrāžu piesātināšana ar dziesmām bija

70. gadu teātra mūzikas dienišķā maize. Protams, netrūka uzvedumu, kuros šāds muzikālā risinājuma veids mērķtiecīgi celtu izrādes iedarbību, piemēram, P. Plakida mūzika izrādēm «Piecstāvu pilsēta» (uzv. 1970) un «Putni bez spārniem» (uzv. 1971; A. Liniņa dramatizējumi pēc V. Lāča romāniem; rež. A. Jaunušans) un Imanta Kalniņa — izrādei «Lilioms» (uzv. 1971; F. Molnāra luga; rež. A. Jaunušans) Drāmas teātrī. Taču, kļūdams par modes lietu, šis migrējošais paņēmieni režisoru rokās izvērtās arī par lugas burtā un gara sagrozītāju (piemēram, I. Kalniņa mūzika F. Garsijas Lorkas lugas «Brīnumainā kurpniece» 1974. g. uzvedumam Drāmas teātrī; rež. M. Kublinskis) vai pašmērķīgas estrādiskas koncertēšanas attaisnotāju teātrī. Uz brīdi likās, ka līdzās šai liriski vispārinošajai mūzikas lomai visas pārējās skatuves mūzikas funkcijas ir aizmirstas. Un tomēr tieši vienveidības fonā uzmanību saistīja pārējie 70. gadu raksturīgākie izrāžu muzikālie risinājumi.

Vispirms tā bija mūzika P. Pētersona sagatavotajām A. Čaka un V. Majakovska dzejas izrādēm Jaunatnes teātrī — «Spēlē, Spēlmani!» (uzv. 1972; I. Kalniņa mūzika) un «Mistērija par Cilvēku» (uzv. 1974; I. Kalniņa un M. Zariņa mūzika). Arī te ir dziesmas un songi, taču visa mūzika ir cieši pakārtota smalkajai muzikālā un teatrālā tēlojuma mijiedarbībai, P. Pētersona iedibinātajai sintētiskajai teatrālajai tēlainībai, un tāpēc ir tikpat nozīmīga kā muzikālā teātra izrādē.

Minēsim arī dažus no tiem piemēriem, kur komponisti gandrīz pilnīgi atturējušies no teātrus pārplūdinošās vokālās stihijas un veidojuši skaņu partitūru ar mūsdienu instrumentālajai mūzikai raksturīgiem psiholoģiskās izteiksmības līdzekļiem, iezīmējot novatorisku līniju 70. gadu jaunradē. Tāda bija P. Dambja mūzika izrādei «Legenda par Kaupo» Valmieras drāmas teātrī (uzv. 1973; A. Geikina luga; rež. O. Kroders) un I. Zemzara mūzika izrādei «Bastards» Jaunatnes teātrī (uzv. 1978; P. Pētersona luga un režija). Nopietnas, izsmalcinātas dzeza mūzikas dziļu iesaisti lugas skatuviskā risinājumā sniedza Uldis Stabulnieks izrādē «Udmurtijas vijolīte» (uzv. 1974; G. Priedes luga; E. Freiberga režija Valmieras drāmas teātrī).

Un, beidzot, daži piemēri no tās 70. gadu skatuves mūzikas strāvas, kura visai pozitīvā nozīmē gandrīz

izlīdzināja atšķirību starp dramatisko un muzikālo teātri. Pie tiem pieder R. Paula mūzika pēc R. Blaumaņa darbiem veidotajai Dailes teātra izrādei «Īsa pamācība mīlēšanā» (uzv. 1973; A. Liniņa dramatizējums un inscenējums). Dziesmas un dejas, kas sakņojas tautasdziesmu pārfrāzējumos un ziņu stilizācijās, nevis ilustrē vai pavada psiholoģiskās norises, bet ir *darbības sastāvdaļas*. Muzikālā risinājuma māksliniecisko limeni gan pazemina daži gaumes noslīdējumi, to vidū R. Blaumaņa liriskā dzejoļa «Atstātā» ironiska apspēle. «Mūsu dienās šis nopietni iecerētais dzejolis var izvilināt smaidu, bet nevajadzētu to nelietīgi velti valkāt.»¹

Pie visnotaļ muzikālām izrādēm pieder arī «Šerloks Holms» Dailes teātrī (uzv. 1979; V. Skulmes dramatizējums pēc A. Konana-Doila stāstu un V. Džileta lugas motīviem; K. Auškāpa režija). Estrādes mūzikai tā vēl pateicīgāka nekā iepriekšminētā, jo jau pēc savas būtības ir revija. Kā jau parasti, kad mākslas darba gandrīz vienīgais uzdevums ir izklaidēt, tas tomēr izrādās kaut kādas, dažkārt pat negaidītas estētikas nesējs. Šoreiz izrāde, tās autoriem to apzinoties vai ne, atspoguļo 70. gados pasaulē uzvirtojušā t. s. gliter-roka (*glitter-rock*) elementus — ar melno smokingu klaunādēm un dažādiem šausmu efektiem, kuri apspēlē vai estetizē pagrimuma laikmetus Eiropas sabiedrības vēsturē. Supermodernas revijas un krimināli šausminošās sākotnes kontrasti dod vislabāko iespēju estrādes mūzikas jaunāko efektu demonstrācijai, ko R. Pauls arī bagāti izmanto. Kaut gan izrādei nav programmatiskas idejas, tomēr teatrālajā un muzikālajā tēlainībā tā ir pietiekami oriģināla un krāsaina, lai spētu mākslinieciski rosināt. Mūsu estrādes mākslas mērogā tā ir pat sava veida šedevrs. Protams, arī muzikāli.

Ar daudz mazākām pretenzijām un pieticīgāku muzikāli tehnisko aparātu īsti muzikālu dramatiskā teātra izrādi nodrošinājusi U. Stabulnieka mūzika A. Brigaderes lugai «Maija un Paija» Drāmas teātrī (uzv. 1977; A. Jaunušana režija).

Pārējo skatuves mūzikas autoru vidū divi redzamākie 70. gadu otrās puses debitanti ir M. Brauns un J. Karlsons.

¹ *Pupa G.* Mūzika skatuviskajā darbībā. — Māksla, 1974, № 4, 33. lpp.

Kinomūzikā nozīmīgākie 70. gadu sasniegumi arī saistīti ar rokmūzikas ietekmēm, kura, kā atzīmējām, noteica šīs desmitgades pamattoni — dziesmu stihiju — skatuves mūzikā. Te pirmajā vietā Imanta Kalniņa mūzika filmai «Pūt, vējiņi!» (1974; rež. G. Piesis), ārpus filmas populāri kļuvuši pat tās instrumentālie fragmenti. Tas pats sakāms par dziesmām multiplikācijas filmai «Zelta sietiņš».

Otru populārāko 70. gadu kinomūzikas veidu — senatni romantizējošo estrādes dziesmu — aizsāka piedzīvojumu žanrā veidotās režisora A. Leimaņa filmas par Latvijas senāko vēsturi — «Vella kalpi» (1970), «Vella kalpi Vella dzirnavās» (1972), «Melnā vēža spīlēs» (1975) un dažas citas komēdijiskas vai estrādiskas filmas, kuru mūzikas autors bija R. Pauls.

Uz šī «dziesmotā fona» daudz pieticīgāka izskatās tā kinomūzikas līnija, kura rīkojas ar laikmetīgās simfoniskās un kameramūzikas izteiksmes iespējām, veidojot psiholoģiski un dramaturģiski izstrādātas skaņu partitūras. Ar šādu ievirzi gan daudz kinomūzikas rakstījis M. Zariņš, taču bieži pielāvis rutinētus, muzikālajā risinājumā maz radošus paņēmienus, arī pelēcīgu, novecojušu stilistiku. Tas izpaužas, piemēram, mūzikā filmām «Uzbrukums slepenpolicijai», «Vīrietis labākajos gados» (1974, 1977; rež. O. Dunkers). P. Dambis, kurš šai kinomūzikas veidā debitēja novatoriski («Kad lietūs un vēji sitas logā»; 1968; rež. A. Brenčs), savus atradumus dažos gadījumos izmantojis, bet maz izvērsis. Gan netiekdamies pēc īpaša muzikāli tehniska novatorisma, tomēr visai profesionāli un stilistiski atjautīgi minēto kinomūzikas līniju konsekvēnti vairākās aktierfilmās turpinājis R. Kalsons.

Mūzikas dramaturģisko funkciju savā aktīvajā kinokomponista darbā (70. gados mūzika ap 40 dokumentālajām un aktieru filmām!) akcentējis arī I. Vīgners. Vispirms tas attiecas uz skaņu partitūrām A. Brenča inscenētajām psiholoģiskajām kriminālfilmām, kur atbilstoši žanram nopietnu psiholoģisku raksturojumu vajadzībām komponists izvēlējies arī sintezatoru un estrādes mūzikas instrumentāriju.

I. Vīgners, bet it īpaši P. Plakidis un I. Zemzaris radījuši daudz augstvērtīgas mūzikas multiplikācijas un leļļu filmām. I. Zemzarim te dominē muzikāli glezneciskais un statisku noskaņu poētika. P. Plakida mūzika

galvenokārt asociē priekšmetiskas kustības, tātad arī žanriskus priekšstatus.

Kinomūziku 70. gados komponējuši arī V. Kaminskis, Ģ. Ramans, Ā. Skulte un vēl citi.

Estrādes mūzika 70. gados ir pieredzējusi īsti eksplozīvu izvērsumu un pretrunīgu, interesantu attīstību. Tā nav tikai žanrs, bet vesela suverēna mūzikas nozare, kas prasītu patstāvīgu analīzi, tāpēc šai pārskatā var atspoguļoties tikai visai skopās līnijās, summāri.

Aplūkojamās desmitgades attīstību ievadīja un ievirzīja R. Paula 1969. gada triumfālie autorkoncerti (Rīgā vien vairāk nekā 70 atkārtojumu!). Vispirms tie iezīmēja krasu pagriezienu paša komponista jaunradē. Apliecinājis sevi par teicamu vokālās un instrumentālās vieglās mūzikas (arī džeza) komponistu jau 60. gados, R. Pauls 60. un 70. gadu mijā strauji pārorientējās uz izteikti vienkāršu lirisko, sentimentālo estrādes dziesmu (par tā laika simbolu kļuvusi viņa «Mežrozīte») un gandrīz acumirkli ar to iekaroja panākumus visplašākajā auditorijā. Šie panākumi, kā arī viņa nesavtīgais organizatoriskais un estrādes dziedātājus audzinošais darbs radikāli cēla latviešu estrādes dziesmas prestižu, izraisīja īstu tās renesansi — to sāka daudz plašāk propagandēt, tā kļuva arī par labāko dzejnieku spēku pielikšanas punktu, tai sāka nodoties daudzi jauni mūzikas autori utt.

R. Pauls paturēja estrādes dziesmas līdera vietu, turklāt desmitgades laikā piedzīvoja savā jaunradē spilgtu attīstību. Iekarojis popularitāti ar sentimentālās romances aktualizāciju savās dziesmās, viņš tūdaļ sāka meklēt ceļu, kā pārvarēt šim dziesmas tipam piemītošo vientiesīgo un pašmērķīgi skaisto pārdzīvojumu. Jau 1971. gadā komponists pievērsās stilizācijai, kas deldēja lirikas pliekano emocionālo slāņojumu; uz to vedināja arī J. Petera gan senatni gleznojošie, gan arī morālfilozofiski urdošie dzejas teksti (uzvedums «Vecās Rīgas vitrāžas» u. c.). Senatnes un dzimtenes dabas tēmās aizsākās arī tautas mūzikas iezīmēto dziesmu līnija (cikls ar Z. Purva vārdiem «Vasaras atvaļinājumā», ar J. Petera — «Trīs seni Latvijas čigānu motīvi»). Tālākais ceļš veda estrādes dziesmas dramatizācijas virzienā. Cikls ar D. Avotiņas vārdiem un pēc A. Grigūļa dzejas komponētā balāde «Spēļu nakts Duntē krogā» (1973) ir liriski dramatiskas vokāli instrumentālas

poēmas, kurās valda nevis vairs dziesmas principi, bet plašākas muzikāli dramaturģiskas likumības, arī rok-mūzikas un džeza principi.

Ar šiem un citiem 70. gadu pirmās puses darbiem R. Pauls bija savā jaunradē apguvis, izmēģinājis laikmetīgās estrādes dziesmas pamattipus un krasī paplašinājis muzikāli dramaturģiskās izteiksmes līdzekļu loku. Demitgades otrajā pusē komponists attīstīja šansona tipa estrādes dziesmu. Te jaunus posmus iezīmēja patriotiskās un filozofisku pārdomu dziesmas un cikli ar J. Petera («Tēvzemes etide», «Tāls Parīzes radio») un I. Ziedoņa («Latviešu jūrniekiem», «*Cher ami*») vārdiem. Tautas liktenis, cilvēka atbildība, neiecietība pret sociālo ļaunumu — ar šīm tēmām populārais žanrs sabiedrības priekšstatos ieguva ne vairs pamatā izklaidējošas, bet gan saturiski pilnvērtīgas mākslas statusu. Sai vieglā žanra uzdevumu izpratnes maiņā un publicistiskajā sparā R. Paula jaunradē izpaudās auglīgi rokmūzikas iestrāvojumi, lai gan mūzikas valodā tie nebija būtiski.

Tālāk sekoja pievēršanās latviešu dzejas mantojumam — A. Skujiņas, F. Bārdas, E. Ādamsona u. c. dzejai, kas kopumā bijusi sekmīga, lai arī dažreiz izraisījusi pārāk krasas modernizācijas iespaidu. Tā, piemēram, 20. gadu sadzīves mūzikas stilizācija, kas attaisnojas A. Skujiņas dzejas interpretācijā, nepārlicina F. Bārdas dzejas muzikālajā lasījumā. Ar V. Belševicas, L. Brieža dzeju 70. gadu beigās R. Paula dziesmu jaunrades centrā atkal izvirzījās cilvēka individuālās emocionālās norises, šim žanram aizvien raksturīgās «liriskās situācijas», kas atspoguļoja arī pašā dzejā vērojamo jauno attieksmi pret publicistiskumu. 80. gadu sākumā, kad R. Pauls komponē arī Allas Pugačovas repertuāram, daudzas viņa dziesmas tiek atdzejotas vai pilnīgi pārdzejotas krievu valodā.

Pēc 70. gadu vidus intensīvākajiem jaunu izteiksmes iespēju meklējumiem R. Paula dziesmu muzikālā valoda atkal kļuva vienkāršāka, taču lielas pieredzes iezīmēta un daudzveidīga. Pārskatāmā, kodolīgā formā tajā izpaužas ne vien populāro žanru izteiksmes paņēmieni un kompozīcijas tehnika, bet arī plašāka, pat klasiskajā mantojumā uzkrāta muzikālā semantika. Uz 80. gadu sliedzina šī vienkāršība tomēr reizēm zaudēja pirmreizību, jo veidojās no atsevišķu paņēmieni un to kompleksu

maz individualizēta virknējuma (piemēram, sekvenču pārspilējumi dziesmā «Es aiziet nevaru»). Jāatzīst, ka visā 70. gadu jaunrades gaitā R. Paula dziesmu vienkāršība atspoguļo ne tikai māksliniecisko pārliecību, bet arī piemērošanos neizvēlīgam klausītājam, autora mākslinieciskās darbības apzinātu vai neapzinātu iekšējo divējādību. No vienas puses, R. Pauls ir iniciatīvas pilns jaunu estrādes mūzikas saturisko iespēju meklētājs un atklājējs, no otras — ar bažām atskatās, vai novatorisma dēļ nav jāzaudē kāda saujiņa visplašākās publikas. Paradoksāli, ka šī, manuprāt, pārmērīgā orientācija uz publikas gaumi neizzūd (bet, liekas, pat pastiprinās) arī 80. gadu sākumā, kad viņš ir jau viens no Padomju Savienības populārākajiem estrādes komponistiem un varētu klausītāju ar jo stiprāku roku vest sev līdzi.

Pārējo 70. gadu estrādes dziesmu autoru vidū, kuru skaits sasniedz vairākus desmitus, ir tikai nedaudzi, kas sevi konsekventi apliecinājuši visas desmitgades gaitā un ir izstrādājuši iezīmīgu individuālu muzikālo izteiksmi.

U. Stabulnieks izkopa intīmi liriska monologa raksturā ieturētas dziesmas tipu, kas turklāt savas īpašības jo spilgtāk atklāja paša autora izpildījumā. Viņa dziesmās varēja saklausīt t. s. *soul*¹ mūzikas pamatu, bet nekad viennozīmīgu, standartizētu šlāgera emocionalitāti. Tām raksturīga it kā vibrējoša, intonatīvi niansēta melodika, dzidras krāsas. Līdzās daudzām gan patstāvīgām, gan teātra izrādēm komponētām dziesmām, kā arī cikliem ar J. Petera vārdiem U. Stabulnieka jaunradē sevišķa vieta ir A. Čaka dzejas muzikālajam lasījumam.

I. Vignera dziesmu autora stāžs daudz ilgāks. Taču arī 70. gados tās tapušas it kā atelpas brižos starp teātra un kino mūzikas komponēšanu (protams, arī šo žanru ietvaros radušās estrādes dziesmas, piemēram, populārajai Leļļu teātra izrādei «Šveiks»). Kā visur savā mūzikā, arī estrādes dziesmās I. Vigners mīl tehnisku spožumu (sintezatora izmantojums u. c.) un

¹ *Soul* (angl. — dvēsele) — rokmūzikas paveids. To raksturo intīmi liriska tematika un samērā kantilēns, poētiski niansēts dziedājums ar instrumentālu ansambli, kura harmonisko pamatu visbiežāk veido elektriskās ērģeles. Ģenētiski ietekmējies no t. s. gospela — afroamerikāņu garīgās solodziesmas.

precizitāti. Viņa dziesmu stils individuāli ne visai spilgts, netrūkst rutīnas, toties no 70. gadu latviešu estrādes caurmērā tas bieži vien izdevīgi atšķiras ar stiprāku temperamentu, straujiem tempiem, daudzveidīgām muzikālās kustības formām. I. Vigners uzņēmies novatorisku uzdevumu, iesaistot estrādes mūziku aktuālas publicistiskas tēmas risinājumā (1975. gadā komponētais vokāli instrumentālais cikls orķestrim, korim un solistiem «Čiles balāde»). Zanriski pirmreizēja ir arī viņa diskoratorijs «Ceļavēji karogā» (1976).

Z. Liepiņš ienāca 70. gadu estrādes mūzikā kā «diskopaaudzes» izteicējs, lai gan tieši diskoritmā viņš komponējis maz. Z. Liepiņš pirmais atspoguļoja 70. gadu otrās puses jauno izpratni par estrādes dziesmu kā kaut ko katrā ziņā dejojamu (raksturīgi, ka dziesmu apdejošana vai izdejošana kļuva tikpat kā obligāta gan koncertos, gan it īpaši Rīgas televīzijas pārraidēs), viņa dziesmas izcēlās ar struktūras un ritma vijīgumu, «vieglumu». Bet pats galvenais — gan vārdos, gan mūzikā tajās gandrīz bija izzudusi tradicionālā estrādiskā smeldze un sentiments, pat emocionālas konfliktsituācijas tika pasniegtas vai nu rotaļīgi, vai distancēti, arvien izvīrrot priekšplānā pozitīvu emociju sfēru un puķainību (šai ziņā sevišķi raksturīgas daudzās dziesmas ar K. Dimitera vārdiem). Dziesmu vārdi it kā tišām atvairīja jebkādu problēmiskumu, dažkārt tie ar pāris saukļveida patiesībām un to rotaļīgi imperatīviem atkātojumumiem it kā radīja vienkāršu, viegli pieņemamu un izdzīvojamu pasaules modeli (piemēram, populārajā dziesmā «Vienmēr būt» — ar D. Dreikas vārdiem). Īsi sakot, ar Z. Liepiņa dziesmām akcents no pārdzīvojuma pārvietojās uz rotaļu, un tas atspoguļoja pārmaiņas arī 70. gadu jaunatnes sabiedriskajā psiholoģijā. Protams, šai rotaļības un puķainības stihijā radās arī daudz tekstuāli un muzikāli maznozīmīga, virspusēja.

Instrumentālās estrādes mūzikas radošie sasniegumi 70. gados bijuši daudzkārt peticīgāki. Televīzijas un radio estrādes un vieglās mūzikas orķestra repertuāram radītie skaņdarbi, par spīti prāvajam autoru skaitam un labajam profesionālismam, tomēr nav uzrādījuši visai spilgtus sasniegumus. To autori, tāpat kā tas ir ar vairumu džeza kompozīcijām, joprojām pa lielākajai daļai sīkstī turējušies pie mūžvecā swinga stila. Spilgtāko izņēmumu vidū minams E. Straume. Ar instrumentālu

ansambli viņš ierakstījis arī autorplati «Fiesta», kurā ietverta t. s. avangarda džeza skaņdarbi. Dažādās populārās mūzikas nozarēs labu džeza iepludinājis U. Stabulnieks, kuram Monako 2. starptautiskajā džeza kompozīciju tēmu konkursā par «Balādes» tēmu piešķirta 3. prēmija. R. Paula ieguldījums džezā galvenokārt izpaudies viņa pianista darbībā ar tajā dominējošo swinga stilu un regtaimu. Zīmīgi, ka atsevišķiem gadījumiem komplektētie džeza ansambļi ir guvuši labus panākumus festivālos ārpus mūsu republikas. Tātad radošu džeza spēku nav trūcis, to izpausmi un īpatsvara pieaugumu pašu mājās kavējuši drīzāk organizatoriski apstākļi.

Pūtēju orķestru mūzika 70. gados uzcēlusi tiltu starp muzikālo sadzīvi un augstajiem žanriem. Pēc profesionālā pūtēju orķestra «Rīga» izveidošanas radās arvien vairāk šī žanra mūzikas ne tikai svētkiem, gājieniem, brīvdabas sarikojumiem, bet arī akadēmisku koncertu programmām. Te minama Jura Karlsona «Poēma», Jāņa Ķepiņa svīta «Talkā», bet jo sevišķi Georga Pelēča «Jaungada poēma» un Romualda Jermaka «*Sinfonia concertante*» — darbi, kuri pēc savas ievirzes atbilst visnopietnākās koncertmūzikas kritērijiem.

Simfoniskā jaunrade 70. gados pārspēja iepriekšējo desmitgadi gan intensitātē, gan arī paliekošu rezultātu nozīmībā. Simfonisko žanru saturu ietekmējošo ideju un priekšstatu plašā loka centrā šai periodā neapšaubāmi izvirzījusies tēma «cilvēks un pasaule», tās liriskie, dramatiskie un, protams, ētiskie aspekti. Ar to saistītā tematika bieži izraisījusi dziļu pārdomu atmosfēru, izpaudusies sarežģītu dvēseles stāvokļu tēlojumā, arī trauksmainībā un sāpīgās noskaņās. Taču šīs tematikas ietvēruma vispārējais raksturs ir attīstījies virzienā no subjektīvi emocionālu īstenības vērtējumu pārsvara uz objektīvāku pasaules ainu; pretstatu pāri «cilvēks un pasaule» akcents ir pārvietojies no pirmā uz otro. Mazliet shematizējot, var teikt: asi konfliktējošas simfoniskās koncepcijas it kā pamazām piekāpās, mīkstinājās neoklasisku, emocionāli stabilizējošu impulsu ietekmē, bet no nacionālo īpatnību ziņā šķietami bezpersoniskas klasicistiskās muzikālās domāšanas savukārt tomēr izauga nosliece uz folkloriskām izteiksmes formām ar tām piemītošo relatīvo struktūras stabilitāti un emocionālo vērtējumu objektivitāti. Šādu trīspakāpju

shēmu — subjektīvais, klasicistiskais, folkloriskais — iespējams piemērot šī perioda simfoniskā žanra attīstībā kopumā, un pilnā vai nepilnā veidā tā saskatāma arī Romualda Kālsona, Artūra Grīnupa, Paula Dambja, Pētera Plakida jaunradē atsevišķi.

Tiešāku liecību par komponistu tematiskajām un sižetiskajām iecerēm sniedz programmatiskie darbi. Te atrodam folkloras ierosmes, kā arī vēstures un tagadnes sasaistes tēmas (R. Kālsona Ceturtā simfonija bērniem par tautas pasaku motīviem, M. Brauna «Balāde», P. Plakida «Leģenda», I. Zemzara «12. gadsimta stābule»). Programmatiskais simfonisms ietvēris arī starpplanētu telpas iekarojumu ērā radušos priekšstatus (A. Engelmaņa «Kosmoss»), dabas aizsardzības patosu (V. Smidberga «Meža poēma», Ā. Skultes Septītā simfonija — «Saudzējiet dabu»), literatūras izraisītās izjūtas (I. Zemzara «Pēc Aitmatova lasījuma»), tiešus dzīves iespaidus (I. Zemzara «Bērnudārza mūzika») u.c. Kopumā programmatisms tomēr nav kļuvis par 70. gadu jaunrades raksturiezīmi, relatīvi vairāk tas izpaudies jauno komponistu mūzikā, kas arī savā ziņā apliecina tendenci pārvarēt subjektīvā robežas.

Tuvāk ielūkojoties, varam simfoniskajā mūzikā saskatīt vairākas atsevišķas līnijas, kas aptver žanra attīstību kopumā. Pirmo no tām veido pieredzējušie meistari J. Ivanovs, Ā. Skulte, J. Ķepītis, kuri attīsta pašu daiļradē iedibinātas tradīcijas, visumā saglabādami četrdaļīgo simfonijas ciklu ar attīstītu dramaturģiju un sonātes *allegro* centrālo lomu.

J. Ivanova simfonijas — lūk, kalnu virsotņu virkne 70. gadu mūzikas panorāmā, kas pamanāma no tālienes. Uz 70. gadu sliekšņa radītajai «*Symphonia humana*» seko divi atšķirīgi autobiogrāfiskas ievirzes darbi — stīgu orķestrim rakstītā viegli barokālā un sirsnīgā «*Sinfonia da camera*» un heroiskā, konceptuāli plašā «*Symphonia ipsa*», kurā var saklausīt, šķiet, Gētes «faustisko garu... nemirstīgās traģēdijas domu par darbību kā esamības augstāko jēgu un mērķi»¹. Cīņa un jaunrade, apkārtējās īstenības straujās norises, cilvēka sūtība — šis tēmu un tēlu loks tikpat stingrā dramaturģiskā kaldinājumā turpinās un variējas arī nākamajā trijotnē. Sešpadsmitā simfonija kļūst par

¹ Grīnfelds N. Dzīve atainojas skaņās. — Cīņa, 1972, 19. okt.

līdz šim augstāko traģēdijiskās noskaņu sfēras uzviļņojumu — tās finālā, manuprāt, pirmo reizi komponista mūzikā tverta nežēlīga groteska. Septiņpadsmitajā, neatslābstot kopējam dramatiskajam spriegumam, pieaug gaišo tēlu īpatsvars. Astoņpadsmitajā, kura atblāzmo Lielā Tēvijas kara traģēdijiskumu, sasniegta lielāka dramaturģijas precizitāte un faktūras skaidrība. Šis process turpinās Deviņpadsmitajā, tās augstajā spriegumā it kā sastingušie dramaturģiskie pretspēki atkal atmaigst dziesmotā melodiskumā vai konkrēti tēlainā, žanriskā, emocionāli tiešākā gleznainībā.

Sava stila principiālās raksturiezīmes J. Ivanovs 70. gados atstāj neskartas. Taču to izteiksmes veidols tomēr mainās divos šķietami pretējos virzienos. Jo tālāk, jo vairāk uz gleznainu detaļu rēķina pieaug bēthoveniskais gribas imperatīvu skarbums, atkrīt romantiski dekoratīvais un paliek kodolīgais, būtiskais. Arvien biežāk autors izsakās tikai mājienos, shematiski, abstrahēti (taču ar mājienu pietiek, lai klausītāja iztēle pati atrastu atslēgu komponista domu gaitai). Bet šai skarbo, atkailināto izjūtu un ideju lokā arvien negaidītāk un tomēr gaidīti iestrāvo silts muzikāls lirisms vai žanriskā nepretenciozitāte.

Atjaunotu ieskatu J. Ivanova muzikālo ideju pasaule paver Divdesmitā simfonija (1981). Salīdzinājumā ar 70. gadu simfonijām tajā komponista fantāzija it kā atsprīgst, atbrīvojas. Pirmās divas daļas ar bargiem metāla pūšaminstrumentu dialogiem, plašām staigājošām tēmām raisa brukneriski svinīgas monumentalitātes noskaņojumu. To kontekstā atskanošais trešās daļas tīši vientiesīgais menuets (komponista jaunības darbs) dramaturģiski iegūst, manuprāt, pat sarkastisku aspektu, ko pilnībā neizlīdzina arī komponistam tradicionālā fināla motorika. Ikvienā daļā ir gaišas epizodes, bet ikvienā arī sevi arvien no jauna piesaka zvērojošs iznīcības tēls. Komponista 75. gadskārtas koncertā pirmoreiz atskaņotā un neapšaubāmi dziļi personisku pārdzīvojumu ierosinātā simfonija sasniedz spilgtu traģēdijiskuma māksliniecisko iemiesojumu. Tā izskan kā ilga mūža pieredzē un plašā dzīves vērojumā smelta guvumu un zaudējumu bilance ar dzīvesgudru un filozofisku pamattoni, tāpēc traģiskie piesitieni tajā jo vairāk izceļ un apliecina skaistā un cildenā humānistiskās vērtības.

Ā. Skultes 70. gadu simfonismā sākotnējo gaišo gleznainību papildina 60. gados apgūtās dramatiskās izteiksmes sfēra. Piektās simfonijas dzīves apliecinājuma tēli to attīstībā tiek kāpināti līdz episkai monumentalitātei, paverot dabas un dzīvības spēku mūžīgās pārtapšanas diženo ainu. Eps un drāma nav atdalāmi arī Sestajā simfonijā, kura tuva iepriekšējai, bet savā heroikas un stipras personības pašapliecinājuma izpausmē vēl iezīmīgāka, lai arī formas ziņā ne tik monolīta.

Jāņa Ķepīša 70. gadu četru simfoniju vidū uzmanību piesaistījusi «Meža simfonija», kura ar akadēmiska liriskā simfonisma līdzekļiem apcer mūžseno pastorālo «cilvēka un dabas» tēmu.

Vairāki vidējās paaudzes komponisti veidoja otru svarīgāko 70. gadu simfonisma līniju, kas vērsta uz simfonisko koncepciju pakāpenisku objektivizēšanu un tradicionālo formu modificēšanu. A. Grīnups trīsdaļīgajā «*Sinfonia per archi*» izskauda savu 60. gadu simfoniju izteiksmes retoriskumu. Pievēršanās barokāliem mūzikas modeļiem un formām (Prelūdijs, Tokāta, Pasakalja) ar tām raksturīgo ilgstošo afekta stabilitāti nozīmēja emocionāla subjektīvisma un dramaturģijas drumstalotības pārvarēšanu. Šis process turpinājās arī viņa koncertā trombonam, stīgu orķestrim un timpāniem «*In modo classico*».

P. Dambja simfoniskā domāšana 70. gados vēl tapa. Sākotnēji viņš struktūru veidoja galvenokārt ar īsu, folkloriski iekrāsotu motīvu variēšanas paņēmieni («Oda priekam un mieram», Pirmā simfonija). Vēlāk, uz 80. gadu sliekšņa, — gluži pretēji — simfoniskās dramaturģijas un struktūras tapšanā lielāka loma bija iepriekš racionāli izsvērtu materiāla attīstības modeļu lietojumam (Koncerts vijolei un orķestrim. Koncerts-divertissements vijolei un kamerorķestrim). Savas konsekvantas simfoniskās metodes tapšanu P. Dambja daiļradē, manuprāt, vēl turpinās.

Par vidējās paaudzes redzamāko simfonistu 70. gados kļuva R. Kālsone. Jau iepriekšējā desmitgadē sasniedzis briedumu sev raksturīgā ekspresionisma ietīnītā neoromantiskā ievirzē, viņš apzināti vai neapzināti turpināja meklēt simfoniskās izteiksmes subjektīvo un objektīvo aspektu izlīdzinājumu. 60. gadu beigās tās bija Vīnes klasicisma formveides un struktūras līdz-

svarotības prasības, kuru stilizācijai R. Kalsons labprātīgi pakļāvās Otrajā simfonijā — «*In modo classico*». Pēc tam viņš savas simfoniskās koncepcijas bieži grozījis konstruktīvi stingrajās polifoniskajās formās (fuga, pasakalja utt.). Tās it kā ar pūlēm satur kopā eksplozīvo emocionalitāti viņa Čella koncertā un it sevišķi Trešajā simfonijā, kurā sonātiskumu nomainījušās baroka muzikālās formas aicinātas līdzsvarot dramatisko ekspresiju. Arī Mūzika kamerorķestrim un «*Concerto grosso*» sniedz asu psiholoģiskumu barokālā formā.

Vēl viens komponista solis emocionālās sfēras objektivizācijā ir programmatiski iztēlojošā Ceturtā simfonija, kas adresēta bērniem. Tembrāli dzirkstošajā Koncertā vijolei un orķestrim R. Kalsonam tipiskā mūzikas žanriskuma psiholoģizācija, kas bieži vērš dramatismu ironijā un groteskā, izaug līdz izteiksmības pamatprincipam un iegūst spilgtu koncertisku vispārinājumu. Tautasdziesmas tēmas iesaiste šīs kompozīcijas trešajā daļā vēl šķiet negaidīta, bet jau Simfoniskajās variācijās klavierēm un orķestrim autors sasniedz pārliecinošu folkloriski iekrāsota tematisma vienkāršības un emocionālās objektivitātes apvienojumu ar komplicētiem simfoniskās izstrādes paņēmieniem. Ar šo pretējo dramaturģisko sākotņu sintēzi neviļus noslēdzās relatīvi pabeigts komponista jaunrades attīstības loks. Kā psiholoģiski konfliktējošas iedabas simfonists R. Kalsons no darba uz darbu ilgi meklē pārliecinošu konflikta izlīdzinājuma sfēru un ne vienmēr to atrod, atsevišķos darbos pieļaudams muzikāli konceptuālo kritēriju nenoteiktību. 70. gadu beigās šo izlīdzinājuma sfēru viņa daiļradē, šķiet, nodrošina folkloras emocionālā objektivitāte. Par to daļēji liecina arī komponista pievēršanās tautas tēmām simfoniskajās «Kāzu dziesmās» (1979).

Šāda shematiski ieskicēta attīstības posma elementus varam saskatīt arī P. Plakida simfoniskajā jaunradē. Taču, būdams savā komponista individualitātē klasicistiski līdzsvarots, viņš, protams, nekad nav balstījies uz emociju subjektīvismu un ekspresionisma ietekmētiem izteiksmes paņēmieniem, bet, jau debitējot, 70. gadu priekšvakarā, tūdaļ spilgti apstiprināja analītisku īstenības skatījumu un pievērsās mūsu gadsimta mūzikā pārņemtajām barokālās izcelsmes koncertformām. Viņu savaldzināja šo formu sakņošanās skaņu mākslas

imanentajos pamatos un spēja pacelt emocionālo saturu tipizācijas augstumos. Tas vērojams jau viņa pirmajā simfoniskajā darbā «Mūzika klavierēm, stīgu orķestrim un timpaniem», kuru kritika pieskaitījusi pie «padomju mūzikas pašām neikdienišķākajām parādībām»¹. Iemīļoto seno variāciju formu, lineāri polifonisku balsu līniju attīstību izteikti retinātā skaņu audumā — šīs īpašības P. Plakidis saglabā arī Koncertā orķestrim un klavierēm un Legēdā simfoniskajam orķestrim, taču padziļina diatonismu. Nākamā partitūra — «Sasaukšanās» veidota mūsu gadsimta iemīļotajā orķestra koncerta formā. Liekas, viens no šī darba ierosinošiem prototipiem bijis folklorā atrodamais ganu sasaukšanās «žanrs» ar tā dialogizēšanu un ūvinājumiem. Daži latviešu tautas ganu dziesmu motīvi inkrustēti tematiskajā materiālā. Šai milzīgajā episkajā pastorālē valda tautiski objektīva emocionāli tēlainā ievirze, kas izstrādājumā pārtop dramatiski noskaņotā, asi kontrastainā vēstījumā. Nacionālas savdabības un simfoniska novatorisma apvienošanas ceļā šis darbs ir vērtīgs sasniegums un apstiprina arī P. Plākida 70. gadu jaunrades virzību no klasicistiskā uz folklorisko.

Raupjākā tvērumā un sadzīviskā izpratnē 70. gados folkloru simfonizējis Edmunds Goldšteins svītā «Mērdzenes danči».

Instrumentālā koncerta neparastām formām pievērsies arī Ģ. Ramans. Salīdzinājumā ar P. Plakidi, kuram tās nozīmē simfonijas alternatīvu, Ģ. Ramans — gluži otrādi — tradicionālo formu modifikācijās atrod koncerta «desimfonizācijas» līdzekli, lai piepildītu to ar tiešāku rotaļīgu žanriskumu («*Concerto leggiero*», «Mūzika stīgu orķestrim un četrām flautām»). Te izpaužas viņa sākotnējā nosliece uz liriski žanrisku simfonismu, turpretī simfonijās Ģ. Ramans apstiprina citus muzikālās dramaturģijas tipus. Labākais komponista 70. gadu devums šai žanrā — Trešā simfonija ar savu oriģinālo cikla veidojumu un pārliedzinošo monotematismā sākotnējo vairāku paralēlu tēlainības līniju caurviju attīstību pieder pie psiholoģiski dramatiskā simfonisma tipa.

¹ Раабен Л. Советский инструментальный концерт: 1968—1975. Л., 1976, с. 48.

Imanta Kalniņa jaunrade 70. gados pārstāvēta ar divām simfonijām. Ceturtā sava stila dēļ bija izņēmums gan viņa daiļradē, gan atbilstošās desmitgades latviešu mūzikā kopumā. Un tomēr vienā aspektā tās iecere piešķaņojās šī žanra idejiski estētiskās attīstības gaitai — proti, žanra demokratizācijas tendencē, ko I. Kalniņš izprata specifiski. Vairāku komponistu kopējā nosliece uz izteiksmes objektivizāciju, kura galu galā, kā redzējām, noveda pie saskaršanās ar folkloras pasaulizjūtas vienkāršību un harmoniskumu, bija idejiski saistīta ar ekspresionisma psiholoģiskās nenosvērtības pārvarēšanu. Bet I. Kalniņa Ceturtās simfonijas iecere nozīmēja nevis šādu pakāpenisku pārvarēšanu, bet tūlītēju un aktīvu reakciju pret mūsdienu augsto mūzikas žanru sakāpināto intelektuālismu. Un uz šo mērķi autors gāja, akcentējot dzīves uztveres juteklisko konkrētību un neviltotu tiešumu — tātad īpašības, kuras mūsdienu izsmalcinātajā simfonismā caurmērā pārstāvētas visvājāk. Kā zinām, mērķis tika sasniegts, orientējoties uz rokmūzikas izteiksmes iedabu un tās izvirzīto jutekliski sintētisko (ne analītiski intelektuālo!) mākslas uztveres tipu. Tādā veidā šī simfonija daudzus pirmoreiz piesaistīja simfoniskajam (tātad tradicionāli augstajam) žanram, tomēr orientējoties uz uztveres tipu, kas izstrādājies populārās mūzikas sfērā. «Te slēpta šim darbam piemītošā zināmā divējādība, kas tomēr nenonāk pretrunas līmenī,» šai sakarā raksta Maskavas muzikologs M. Aranovskis, kurš publicējis visplašāko un pamatīgāko Ceturtās simfonijas analīzi.¹

I. Kalniņa Piektā simfonija paliek Ceturtajā sasniegtās vienkāršības lokā, bet vairs neapelē pie rokmūzikas. Interesantas sakritības dēļ tās iecere daļēji sasaucas ar nupat iztirzāto 70. gadu simfoniskās jaunrades attīstības pamatvirzienu — no konfliktējošā, pretrunīgā uz harmonisko, objektīvo. «Simfonijas mūzika ir ceļš no neziņas uz harmoniju,» — tā to formulējis komponists un sava darba finālā arī nonācis pie himniski kāpināta tautasdziesmas citāta.

70. gados vairāki simfoniskās mūzikas autori strādājuši gandrīz vienīgi koncerta žanrā. R. Jermaks un M. Zariņš katrs devuši trīs koncertus ērģelēm ar dažādiem instrumentu sastāviem, R. Jermaks — arī bērnu

¹ *Арановский М. Симфонические искания. Л., 1979, с. 149.*

auditorijai paredzētu dzirkstošu, modernā kompozīcijas tehnikā veidotu koncertīno «*Do-mi-sol*» klavierēm un kamerorķestrim. Edvīns Zālītis debitējis ar klavierkoncertu, M. Einfelde un E. Straume ar vijoles koncertiem utt. Debiju vidū uzmanību saistījušas arī V. Smīdberga pirmās simfonijas, jau minētās I. Zemzara partitūras un it sevišķi J. Karlsona Simfonija. Tajā autors trāpīgi realizē liriski tragēdijiskās simfonijas dramaturģisko tipu, ko visdziļāk izstrādājis D. Šostakovičs, sakausēdams teatrālās un kameramūzikas izteiksmības principus. Simfonija saista ar skaidru, viegli tveramu emocionalitāti un mērķtiecīgi izkārtotu dramaturģiju. Kopumā jauno autoru vidū vēl jūtamas visai lielas svārstības simfoniskās dramaturģijas tipu un koncepciju izvēlē. E. Straume tiecas uz konkrēti priekšmetisku, motorisku izteiksmību (koncerti), bet arī ieslīgst visai populāru noskaņu vienkāršotā, viennozīmīgā risinājumā («Mūzika simfoniskajam orķestrim»). I. Zemzaris atrodas plašajā zonā starp empīrisku, programmatisku tēlojumu un intelektualizēti meditativu, it kā bezpriekšmetisku simfonisko iztēli. P. Vasks, šķiet, ir ceļā uz meditativas un eksplozīvi ekspresīvas izteiksmības priekšrocību auglīgu sintēzi.

Ērģeļu mūzika kopumā līdzās jau minētajiem ērģeļu koncertiem ar orķestri vai ansambli 70. gados ir papildinājusies ar tik prāvu darbu skaitu kā nevienā citā līdzšinējā desmitgadē. Protams, te komponistus vilinājusi Doma koncertzāle, kurai, arhitektūras pieminekļa intriģēti, ik nedēļu cauri plūda tūkstošiem tūristiski noskaņotu ērģeļskaņu alcēju. Taču vai, adresēdami savus opusus šai vietai un šiem klausītājiem, komponisti ir spējuši pretoties kārdinājumam radīt vispirms caurmēra gaidīto, populārāko priekšstatu par ērģelēm — kaut ko tādu, kas tikai apmierinātu ļaužu pieņemumus par ērģeļu skaņu varenību, krāšņumu, noslēpumainību utt.? Vai, gluži otrādi, centušies izteikt laikmetīgu un patstāvīgu domu, ietērpjot to tvirtās un skaidrās struktūrās, kas spēj izturēt pārbaudi arī modernas koncertzāles spilgtajā gaismā, ne tikai Doma velvju puskrēslas un uzmanību sadalošo interjera brīnumu muzejiskajā atmosfērā? No šādas alternatīvas tālākā risinājuma atkarīgs, vai mūsu ērģeļmūzika apmierināsies ar muzeja apskates pavadījuma necilo lomu vai arī garīgā sprieguma un jaunatklāsmju ziņā ies roku rokā ar pārējiem

instrumentālās koncertmūzikas veidiem un vispirms — ar kameramūziku.

Vecmeistara M. Zariņa ērģelmūzika šādu alternatīvu it kā atceļ jau *a priori*, jo muzikāli tehniskā aspektā nepretendē pateikt kaut ko jaunu, bet vienīgi stilizē vai atdarina labi pārbaudītus, neapstrīdamus ērģelmūzikas tipus, un šīs stilizācijas iederas Doma koncertzālē tikpat nevainojami kā, teiksim, J. Anmaņa retrogleznojumi cienīgi vecā, patinas klātā rāmī. Daži M. Zariņa ērģelmūzikas soloskaņdarbi cieši korespondē ar koncertiem. Tā Variācijas par tēmu *BACH*, asociēdamas galvenokārt Baha homofono «Vivaldi tipa» mūziku, sasauca ar 1969. gadā rakstīto «*Concerto innocente*». Otrā ērģelkoncerta «*Concerto triptichon*» līdzinieci ir svīta «Kurzemes baroks», kuras programmatiskajās glezniņās meklēta muzikāla atbilstība Lejaskurzemes baznīciņu slavenajiem 17.—18. gs. kokgriezumiem un kura katrā ziņā ir meistara interesantākais 70. gadu ērģeļu opuss.

R. Jermaka ērģelmūzika ir profesionāli pārāk spoža un daudzveidīga, lai mēs tajā iedomātos meklēt šampus, kas izdabā triviāliem priekšstatiem par ērģeļu izteiksmību. Un tomēr. Vai visai iemīļotā emocionāli aptuvenā liriskā krāsu ekstātika ar K. Šimanovska impresionistiskos *misterioso* atgādinošiem noskaņojumiem un bez noteiktākām, skaidrākām muzikāli konstruktīvām idejām (Koncerts vijolei un ērģelēm, poēma «Visums» jauktajam korim un ērģelēm) arī nenozīmē pārmērīgu un radošā ziņā diezgan pasīvu ļaušanos tikai vienam no ērģeļu izteiksmes aspektiem — satura iespējās diezgan šauram, lai arī, protams, augstākam un izsmalcinātākam par tradicionālu ducināšanu vai klausītāja pārsteigšanu ar pašmērķīgiem dinamiskiem kontrastiem, ko dažs neizvēlīgs komponists vēl šodien uzskata par ērģeļu specifikas alfu un omegu? Šo R. Jermaka ērģelmūzikas vienas daļas izsmalcināto vienpusību zināmā mērā izpērk cita tās daļa — latviešu folkloras apdares (Latviešu tautas melodijas ērģelēm — 1. un 2. burtnīca, pasakalja «Pūt, vējiņi!» u. c.). Vēl viens viņa ērģelmūzikas izteiksmības aspekts atklājas konstruktīvi racionālajā, skaidrajā, kodolīgajā Koncertā trompetei un ērģelēm. R. Jermaks ir 70. gadu nepārspēts ērģeļu specifikas pazinējs, taču, manuprāt, arī viņam joprojām aktuāls uzdevums — tiekties pēc ērģeļskaņu tēlu lielākas individualizācijas, vairīties no

vispārinātu faktūras paņēmienu biežņas un vispārēja rakstura noskaņojuma.

A. Kalējs, būdams ērģeļspēles virtuozs, arī ir labs instrumentu karaļa pazinējs. Debitējis 70. gadu otrajā pusē, viņš vēl ir samērā nedaudzu opusu autors (Fanfaras, Čakona, Improvizācija par tēmu *ALAIN* u. c.), taču jau iezīmējies ar spilgti koncertisku un programmatisku tēlu loku. Tas saistās vispirms ar t. s. signalizēšanas žanru — mūzikas satura pamatu veido galvenokārt saucienu, signālu, spilgtu mirdzējumu, aprautu žestu intonācijas un harmonijas krāsu klājieni. Faktūra kodolīga, tematiski piepildīta un vairās no daudzvārdības. Vienveidīgs ir A. Kalēja mūzikas tonālais pamats — gandrīz vienmēr tas sakņojas t. s. Rim-ska-Korsakova skaņkārtā. Ar savām «tonis — pustonis» secībām tā gan nodrošina A. Kalēja iemīļotajai tēlaini žanriskajai ievirzei nepieciešamo mazliet abstrahēto kolorītu un viegli ļauj panākt pusvārdā aprautus, it kā tukšuma nenoteiktībā izskanošus un «meklējošus» saucienu skaņu tēlus, taču draud arī ar monotoniju. Liekas, tā nav tikai skaņkārtiska vienveidība, bet arī zināma tēlainības tipa absolutizācija.

J. Porietis, debitēdams ar «Teiksmu», pieteicis sevi kā skaidras, līdzsvarotas līnijas un gaišu kolorītu mīlošs ērģeļmūzikas komponists. Viņa muzikālās domas saista ar patstāvību, lai gan tajās materiāla attīstīšana vēl tālu atpaliek no tā sākotnējās demonstrēšanas.

P. Dambis arī nevar lepoties ar lielu darbu skaitu, taču viņa «*Basso ostinato*» izceļas ar mūsu ērģeļmūzikā tik reto konstrukcijas skaidrību un muzikālo tēlu izaugsmes neapstrīdamu loģiku.

Individualizēts tematisms, mērķtiecīgi kontrasti un noteiktas konstruktīvas idejas (kuras gan nav optimāli realizētas) piemīt arī J. Karlsona Sonātei, un šīs īpašības pilnīgi izpērk faktūras harmonisko un tembrālo skopumu, varbūt pat izriet no tā. Šī sonāte ir tehniski un psiholoģiski pati novatoriskākā 70. gadu kompozīcija ērģeļm.

Kā redzam, konstruktīvas mērķtiecības un svaigas izdomas mūsu jaunākajā ērģeļu literatūrā nav nemaz tik daudz. Taču ar šīm vēlamajām īpašībām, manuprāt, saistās ērģeļmūzikas kā pilnvērtīgas novatoriskas mākslas «būt vai nebūt». Tāpēc — vairāk stingru līniju, jo

skaņu skopumu, kur katra balss klaja, nepiesegta. Viņa tematisms žanriski noteikts, bet vispārināts. Formas procesa tapšana sakņojas pasvītrotā materiāla pašatīstībā, vairoties no ārišķīgiem impulsiem. Tās ir svarīgākās īpašības, kas piešķir viņa kameramūzikai domas un emocijas svarīgumu, iekšēju mieru un it kā klasisku līdzsvarotību. 70. gadu vidus darbos izceļas Divas skices obojai solo, Prelūdija un pulsācija pūšaminstrumentu kvintetam un vēl daudzas nelielas, bet muzikāli ietilpīgas kompozīcijas. Vēlāk P. Plakida mūziku viegli skar arī stilizācijas tendences, tās viņam izpaužas kā noteikta stila tēla izveidošana un autoritatīva, paša muzikālās ieceres mērķiem pakļauta tā interpretēšana («Romantiskā mūzika klavieru trio» u. c.).

I. Zemzaris, daudz mazāk iedziļinādamies mūzikas materiāla iekšējā konstruktīvajā iedabā, ar savu debiju 70. gadu sākumā vispirms atjaunoja plaši asociatīvu priekšstatu brīvu spēli, kas tuva montāžai. (Starp citu, P. Dambis tais pašos desmitgades pirmajos gados sāka veidot savu redzamāko kameramūzikas opusu — plašu ciklu divām klavierēm «Spēles». It kā radoši sazinādamies ar I. Zemzari, viņš šai ciklā sev raksturīgo formveides stingro loģiku bagātināja ar lielāku poētiskās iztēles brīvību, retāk — stilizāciju.) Pamazām brīvā tēlainā un stilistiskā spēle I. Zemzara kamerdarbos pilda arvien nopietnākus psiholoģiskos uzdevumus («Faktūras» un «*Play Time*» klavierēm). Fantāzijā «Trīs māsas» divām klavierēm un «Sonātē klavierēm trīs dziedājumos» viņš spilgti apstiprina aizgūta stila principiāli jaunu traktējumu, kas 70. gados raksturīgs arī dažiem citiem jaunajiem komponistiem. Neslēpjot vēsturiskā stila īpašo semantiku, komponists to jaunradoši it kā izpēta un attīsta tā līdzekļus, ignorēdams šo līdzekļu kādreizējo nosacītību. 70. gadu otrajā pusē I. Zemzara mūzikas teksts kļūst pasvītroti vienkāršs, bet konteksts (piesaistot arī ārpusmuzikālus līdzekļus) poētiski un psiholoģiski piesātinās — pat visvienkāršākais izsmalcināti pasniegtais sadzīves žanriskums ar literāru vai citu mākslu asociatīvisma palīdzību mēdz iegūt plašu poētisko semantiku. Romantisms, kas izpaužas šādā pieejā, ir savdabīgs. Dzīves jūsma un skaistums te izpaužas nevis tradicionāli romantiskajā tieksmē un ilgās pēc ideāla, bet gan tā sasniegjamības izjūtā, pozitīvu emociju prioritātē. Tā sasniegšanai tiek

delikāti piesaistīta tāda dzīves izjūta un tās nesēji, kas nākuši arī no rokmūzikas un džeza (dažkārt pat no salonmūzikas). No šiem žanriem muzikālā izteiksme aizgūst spēju būt tiešs pozitīvo izjūtu katalizators. Arī šādā aspektā 70. gados izpaudās jau minētā asā jauno komponistu vēlēšanās būt nevis pozitīvo vērtību meklētājiem, bet to nesējiem un dāvātājiem.

70. gadu vidū debitējušais P. Vasks it kā apkopoja kameramūzikas toreizējās raksturīgākās īpatnības. Viņa agrīnajai Partitai čellam un klavierēm neapšaubāmi tuvs P. Dambim piemītošais intelektuālisms un formas radikālisms, savstarpēji izslēdzoši emocionāli un muzikāli idejiski kontrasti. «Mūzikā aizlidojušajiem putniem» tos mīkstina tiešu poētisko asociāciju klātbūtne. Savukārt P. Vaska «Mazajā nakts mūzikā» un «Rudens klaviermūzikā» sonoristikas elementus organizē P. Plakida kamerminiaturām raksturīgais lineārais grafiskums. P. Vaska jaunradē jūt 70. gados kopumā diezgan neizteikto, bet vajadzīgo gribu atjaunināt mūzikas valodu jau tās intonatīvajā līmenī, un ar to komponists sasniedz visiespaidīgāko rezultātu savas «Grāmatas čellam solo» improvizatoriskajos instrumentālajos rečitātīvos.

Pamaz koptajā kamersonātes žanrā 70. gados strādājuši M. Einfelde, S. Mence, R. Jermaks, V. Šmīdbergs. Kameramūzikas aina būtu nabadzīgāka bez R. Kalsona, J. Līcīša, V. Meļeškina stīgu kvartetiem, J. Karlsona un M. Einfeldes skaņdarbiem soloinstrumentiem, A. Kalniņa tautas melodiju apdarēm stīgu kvartetam. Folkloras apdares rakstījuši arī E. Goldšteins, R. Jermaks, R. Kalsons. Taču diemžēl instrumentālajā kameramūzikā 70. gados gandrīz nav jūtama latviešu tautas mūzikas intonatīvo un strukturālo īpatnību dziļāka, kompozicionāli aktīva iestrāde, un, rezumējot šo pārskatu, jāsaka, ka tas ir viens no 70. gadu jaunrades trūkumiem kopumā. Novatoriskas nacionālas savdabības veidošanā komponisti ne tuvu nav ievērojuši un radoši attīstījuši tās dažādo folkloras žanru savdabīgās muzikālās un konstruktīvās raksturiesīmes, ko beidzamajos gados auditorijā iznesuši mūsu tautas etnogrāfiskie un folkloras ansambļi.

Kritiski rezumējot, pārdomas izraisa arī 70. gadu jaunrades tonuss kopumā. Bieži šai periodā ir izskanējis pusapmierināts vērtējums par kārtējo gadu kā

«mierīgas Saules gadu». Mierīga jaunrade gan nodrošina pret jaunrades nemiera nestām rūpēm un varbūt nevēlamām blakusparādībām. Taču jaunrade jau pēc savas dabas ilgi nevar panest mierīgumu, atskatišanos uz bijušajiem stiliem un gluži vienkārši retroromantisku atdarināšanu vai mīņāšanos uz vietas, kuras 70. gadu mūzikā arī bijis nevajadzīgi daudz. Vēlamies vairāk nemierīgu, meklējošu domu.

Vispārēju kritisku iebildi pelna arī visumā nepietiekamais tematikas un ideju nozīmīgums 70. gadu mūzikā un tās turpinājumā mūsdienās. Daudz skaņdarbu rodas un izzūd kā rezultāts pārāk pieticīgam, vieglam priekšstatam par mākslinieka darbu. Ir aktīvāk jāmeklē, jāuztausta visu tautu skarošas, sabiedrību ievilņojošas, vispārnozīmīgas tēmas. Ir tās jāpaceļ mūsdienu muzikālās tehnikas iedarbīgajā augstumā un spožumā. Tam visam ir priekšnoteikumi mūsu komponistu pulkā. Bet potenciāls labāk jāorganizē, stratēģiski un taktiski jāmobilizējas — gan katram sevī, gan kolektīvā.

TEORIJA



SPĒLES STIHIJA MŪZIKĀ

(Estētiska etīde)

Spēles princips mākslas kultūrā ir aktuāla, taču pagaidām vēl maz risināta estētikas problēma. Pārdomas par to sastopamas mūsdienu teātra teorētiķu darbos, monogrāfijās par režisoriem, māksliniekiem vai komponistiem, literatūrzinātnieku, filozofu un estētiķu sacerējumos. Spēlei veltīts arī holandiešu filozofa un kulturologa Johana Heizingas speciāls pētījums «*Homo ludens*» («Spēlējošais cilvēks»). «Kultūra kā spēle — tā taču ir gandrīz vai mūsu gadsimta uzmācīgā ideja,» konstatē S. Averincevs rakstā, kas veltīts J. Heizingas koncepcijas analīzei.¹

Spēle kā «neproduktīvas darbības veids, kuras motivācija meklējama nevis rezultātā, bet pašā procesā»², ir cilvēka eīristiskās, radošās aktivitātes īpašs tips, kas vienu no savām izpausmēm rod arī mākslas sfērā. Spēles elements ar tam raksturīgajām norisēm speciāli izvēlētās, nosacītās laika un telpas robežās ietilpst bez izņēmuma visos mākslas veidos, no kuriem katrs balstās uz stingri reglamentētu noteikumu loku. Bet vispēcīgāk spēles stihija izpaužas izdomas un realitātes, «nedzīves» un dzīves, hipertrofētā un dabiskā pretstatījuma jomā. Tādi ir senie ieražu un reliģiskie rituāli, sinkrētiskās skatu spēles, dažādas teātra formas, kas balstās uz izrādīšanas estētiku.

Izrādīšanas estētika iesaista spēles stihiju arī mūzikā. Taču skaņu mākslā šī stihija realizējas diezgan sarežģīti. Mūzika jau pati par sevi ir specifiska, savā nosacītībā noslēgta mākslinieciska sistēma, un spēles stāvokļa modelēšana tajā pieprasa īpašus līdzekļus kā materiālā, tā arī kompozīcijas principos.

¹ *Аверинцев С. С. Культурология Иогана Хейзинги. — Вопросы философии, 1969, № 3, с. 169.*

² *Большая Советская Энциклопедия. М., 1972, т. 10, с. 79—80.*

Spēles galvenā īpašība — spēlētāja ambivalence (divatnība), vienlaikus atrodoties it kā divos stāvokļos — reālā, «nopietnā» un nosacītā, spēles, «jocīgā». Notiekošā divatnības sajūtas zaudēšana analoga spēles pārtraukšanai, pie tam tas vienlīdz lielā mērā attiecas kā uz «spēlētāju», tā arī uz «vērotāju». Mākslas baudīšana ir līdzdalība spēlē.

Abstrakcijas ceļā izdalīti ambivalento stāvokļu plāni — nosacītais jeb spēles un reālais — rada «atsvešināšanās efektu» izrādīšanas teātrī, atdala aktierus no personāža, «parādīšanu» no realitātes, ļaujot skatītājam brīvi domāt, kas slēpjas aiz sniegtā neparastības, divainības, pieņemot parādīto nosacīti kā dzīves tēlojumu, kā dzīves kolīziju modeli. Visus šādu atsvešināšanu izraisošos līdzekļus var apvienot jēdzienā «dabiskā parkāpšana», turklāt apzināta parkāpšana, katrā gadījumā lietojot noteiktus, atbilstošus noteikumus.

«Dabiskā parkāpšana» realizējas mākslas darba dažādos līmeņos. Vispirms paša materiāla līmenī, jebkurā mākslinieciskās izteiksmes momentā kā izvēlētās valodas detaļa. Teātrī, piemēram, tas ir gan aktiera darbs, kas sevī ietver teksta izrunu ārpussadzīvīskā manierē, specifisku plastiku un grimu, gan citas vizuālas, savā iecerē pasvītroti nosacītas detaļas — kostīmus, dekorācijas. Mūzikā, mākslā, kas kopš saviem pirmsākumiem brīva no «tiešām dzīves atbilstībām», jārūnā nevis par dabisko (kā analogu reāli eksistējošam), bet par pierasto, pieņemto. Pierastā parkāpšana materiālā — harmoniskajos paņēmienos, ritmikā, tembrā, faktūrā u. c. — atklāj arī spēles elementu, korespondējot ar izrādīšanas teātra stilistiku. Pie tam — jo šāda ignorēšana spēcīgāka un tās nolūks skaidrāks, jo spēcīgāks arī spēles efekts.

«Dabiskais» kā «pierastais» ir relatīvs, pārejošs. V. Koņenas pētījumā «Teātris un simfonija», starp citu, izteikta doma, ka klasiskā simfonisma mūzikas teatrālos prototipus to rašanās laikā auditorija uztvēra kā autonomas muzikālās domāšanas pieņemto normu neievērošanu, kā ārpusmuzikālā ielaušanos mūzikas sfērā. Romēns Rolāns pat par Bēthovena «Patētisko sonāti» vēl teicis, ka tajā «pārāk jūtami aktieri». Bet vēlāk materiāla tips un kontrastu raksturs, kas izveidojās un kanonizējās Vīnes klasicisma stilā, tika pieņemts kā norma, kā «pierastais», neievērojot tā teatrālo

izcelsmi. Spēles efekts turpmāk varēja rasties jau šīs jaunās — kanonizējušās sistēmas principu mērķtiecīgas pārkāpšanas gadījumā, kas arī notika, piemēram, S. Prokofjeva «Klasiskajā simfonijā», ļoti daudz I. Stravinska sacerējumos.

XX gadsimta mūzikas kultūras mobilais tips mainīja attieksmi pret vienotu kanonu zaudējušajiem mūzikas valodas līdzekļiem. Pārmaiņas mūzikas valodas sfērā vairs netiek uztvertas kā «pārkāpšana», jebkurš paņēmieni pats par sevi pieļaujams, neuzlūkojot to ne par normu, ne arī par novirzi no tās. Stabili ir nevis struktūras elementi — skaņkārtiski harmoniskie, ritmiskie, tembrāli intonatīvie, kompozīcijas u. c., bet paņēmieni kopums noteiktas stilistiskās sistēmas ietvaros, ļaujot piedāvāto modeli uztvert kā nobeigtu veselu veidojumu. «Modelis» var būt gan konkrēts vēsturiski izveidojies mūzikas stils vispār, gan — šaurāk — viena komponista stils, «nopietnās» vai «vieglās» — izklaidējošās, sadzīves mūzikas žanrs, gan arī, piemēram, dažāda veida folklorā.

Spēles stihija komponistu daiļradē spēj realizēties tieši uz šāda stabila stilistisku modeļu pamata. Galvenais spēles līdzeklis šeit ir «vispārinājums ar stila palīdzību», kas aptver visus noteikta stila tematisma lietošanas aspektus un vispār plaši izprastu stilizāciju tās izpausmes dažādās formās.

Spēle kā darbības veids izpaužas divās formās: sacensībā un atdarināšanā.¹ Stilizācija balstās uz imitāciju, atdarināšanu, tādēļ tai piemīt spilgti izteikta spēles daba, universāla visām mākslas sfērām. «Ar «stilizāciju» es saprotu ne tiešu dotā laikmeta vai dotās parādības stila atdarināšanu, kā to dara fotogrāfs...» rakstīja V. Meierholds savā pētījumā «Par teātri» (1913). «Ar jēdzienu «stilizācija», pēc manām domām, nesaraujami saistīta nosacītības, vispārinājuma un simbola ideja.»² Tādējādi stilizācija aizvien iet kopsolī ar spēles stāvokļa ambivalenci. Kaut arī stilizācijas gadījumā izvēlētais modelis paredz it kā komponista «es» slēpšanu, tā klātbūtne arvien jūtama «aiz kadra», atklājot autora pozīciju ideju un līdzekļu atlasē, to

¹ Sk.: Гудыга А. Искусство и век науки. М., 1978, с. 22—23.

² Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. М., 1968, 1 ч., с. 109.

pasniegšanas manierē. Demonstratīva pieķeršanās noteiktām izvēlētajā stila detaļām, tajā pašā laikā atsakoties no citām, atšifrē «jauno» autoru. Vēl spilgtāk spēles stihija izpaužas tad, ja komponists pats pasvītrot spēles elementu, tiši sagrozot izvēlēto modeli (piemēram, muzikālajās parodijās).

Pilnvērtīgs mākslinieciskais efekts stilizācijas gadījumā prasa no klausītāja obligātu skaņu materiāla ambivalences uztveri. Ja to, kas dzirdams, klausītājs uztver viennozīmīgi, bez snieguma specifiskās nosacītības apzināšanās, tad viņam tā arī paliek neatklāti atsevišķi svarīgi autora ieceres viedokļi. Uztveres, klausītāja «prāta spēles» sekmēšanai vienlīdz svarīga ir dzīvē iegūtā muzikālā pieredze, dzirdes priekšstatu un iespējama pamudinājums «no ārpusē» — stilizācijas fakta apzināšanās (programmatiskas norādes u. c.). Citiem vārdiem, spēle dotajā līmenī realizējas tad, kad materiāls ir iekšēji ambivalents, tas ir, ietver autora neredzamās klātbūtnes realitāti, sniedzot kā zīmi kāda zināma noteikta tēla, idejas modeļa modifikāciju. Šīs modifikācijas ievirzē — *k a s u n k ā* tiek parādīts — tad arī ietverta autora iecere, kas piešķir spēlei noteiktu jēgu. Tādējādi skaidri redzams, ka arī mūzikā spēles pamatā ir «parādīšana ar nozīmi». Ne vienai, ne otrai ambivalentā stāvokļa pusei nav nepieciešama verbalizācija, precīzāk — viennozīmīga konkretizācija. Galvenais izteiksmes efekts ietverts materiāla divējādībā.

Spēles stihijas realizēšana materiāla līmenī, piemēram, tā sadalīšana dzirdamajā un iztēlojamā, vai arī «parādīšana ar nozīmi» ļauj mūzikā izteikt *k o m i s k o*.

Obligātās ambivalences dēļ visas komiskā izpausmes pieskaitāmas spēlei tās mākslinieciskajā izpratnē. Interesanti, ka senatnē aktieri sauca par komediantu un mūsdienās sadzīves nozīmē lietotais teiciens «rādīt kumēdiju» nozīmē arī spēlēt. Pārdzīvojuma māksla netiecas pēc komiskā (tas ir, komiskais šeit var parādīties tikai kā atsevišķu tēlu rakstura īpašība, bet neizpaužas autora interpretācijā kopumā), bet izrādīšanas mākslā turpretim komiskajā nereti ietverts būtiskais. Par piemēru var noderēt tautiskās teātra spēļu formas — balagāns, masku teātris, skomorohu spēles, *commedia dell'arte* un daudzas citas.

Komiskā loma Eiropas mākslā dažādos vēstures posmos ir mainījusies. Jau minētais J. Heizinga savā

pētījumā atzīmē, ka kopš XVIII gadsimta kultūra pamazām kļuvusi nopietnāka. Šāda ideja ir vadošā arī M. Bahtina darbā «Fransuā Rablē daiļrade un viduslaiku un Renesanses tautiskā kultūra». Iedziļinoties F. Rablē daiļrades un tās laikmeta būtībā, M. Bahtins atklāj atšķirīgu, uz tautas smiekliem balstītu pasaules uztveri un mākslas kultūras izpratni, kas sveša jaunajam laikam. Renesansei sekojošais laikmets saglabāja vienīgi smieklu izklaidējošo vai netikumu nosodošo funkciju. Klasicisma estētika ar savu noslēgtības, stingrības, skaidrības kultu ir vismazāk piemērota spēles stihijai, kurā dominē negaidītais, improvizētais, hipertrofētais. Lūk, kādēļ šis laikmets nespēja ne turpināt, ne arī saprast Renesanses tautiskās smieklu kultūras estētiskās koncepcijas, ko M. Bahtins nosaucis par «grotesko reālismu». Aplūkojot groteskas attīstību, autors atzīmē: «...monolītas nopietnības apstākļos nekāda, pat visbīklākā groteska nav iespējama.»¹ Viņš arī konstatē jaunu, varenu groteskas atdzimšanu XX gadsimtā.

Atšķirībā no literatūras un teātra profesionālajā mūzikas mākslā šo problēmu vēl vairāk sarežģīja gadsimtiem ilgā mūzikas tradīcija — būt saistītai ar cildeno, nopietno, ideālo. Šāda tēlu sfēra, kas dzimusi tempļa, augsta garīguma atmosfērā, pilnībā saglabājas Jauno laiku Lielajā mūzikā.² Muzikālais romantisms savukārt, koncentrējot uzmanību uz personības iekšējo pasauli, uz cilvēka dvēseles dziļumiem, veicināja pārdzīvojumu mākslas augstāko virsotņu sasniegšanu. Spēles elements, komiskais kā domāšanas tips, kā globālu ideju izteiksmes forma, dabiski, palika svešs komponistiem romantiķiem.

Jaunlaiku mūzikas attieksmē pret komisko iezīmējās pavērsiens. Mūzika praktiski no jauna piesavinājās komisko tad, kad spēles stihija mākslinieciskajā domāšanā atradās spēcīgas atdzimšanas stadijā, izpaužoties sarežģītu un pretrunīgu esamības procesu atspoguļošanā, izjūtot citu māksliniecisku sistēmu un vispirms visu skatuviski teatrālo formu milzīgu iedarbību. Mūzikā agrāk nekad nebija notikusi tik spēcīga komiskā iekļaušanās tā visdažādākajās formās.

¹ Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965, с. 44.

² Sk.: Конен В. Музыкально-творческие виды XX века. — В кн.: Этюды о зарубежной музыке. М., 1975, с. 431—436.

Groteska XX gadsimta mūzikā — tas jau ir pavisam īpašs, oriģināls strāvojums, kurš skaņu mākslā pavēra ceļu jaunām iespējām — negatīvo, zemisko tēlu iemiesošanai (Mālers, Šostakovičs). Varēja parādīt ļaunumu, cietsirdību, banalitāti. Bez paskaidrojumiem tam pretstatīt «ideālo» un tādējādi uz jauna, atšķirīga dramaturģiska pamata radīt jebkuras traģiskas spriedzes koncepcijas, vadoties pēc izrādīšanas principiem.

Kā zināms, komiskā efekts balstās uz konfliktu starp pierasto, dabisko, pareizo, tas ir, «ideālo» un tā pārkāpšanu, pazemināšanu. Komiskā daudzveidīgās formas atkarīgas no tā, kas un kā ir izsmiets, un īpaši, kāds ir izsmiekla objekts un cik liels ir kontrasts starp to un tā iedomāto ideālo prototipu, no vienas puses, un autora pozīciju, no otras. Šīs komiskā dažādās formas sniedzas no humora, joka, par kura objektu var kļūt jebkura, pat visnevainīgākā darbības tēla vai rakstura tipiska īpašība, līdz satīrai, kas koncentrē savu uzmanību uz slikto, negatīvo, ļauno; no ironijas — izsmiekla, kas balstās uz izteikumu formas un satura neatbilstības paradoksu (tišs apgalvojums tam, kas būtībā ir noliegts), līdz sarkasmam — sevišķi dzelīgai ironijai, kas spēj pacelties līdz traģiskā līmenim. Paņēmienu, ar kuru palīdzību tiek sasniegts komiskā efekts visās tā nokrāsās, balstās uz pārspīlējumu un saasinājumu «parādīšanas» procesā, kas izraisa snieguma ambivalenci. Tā var būt parodija (pārspīlējums atdarinot), karikatūra (pārspīlējums attēlojot), groteska — spēcīgs pārspīlējums un saasinājums, kas spēj atveidot aiz realitātes robežām atrodošos tēlus — nosacītus, fantastiskus, fantasmagoriskus.¹

Mūzikā, dabiski, kopš seniem laikiem valdošā vieta pieder īpašam parodijas paņēmienam — stilizācijai «komiskā tonalitātē». Par pazemināšanas un atdarināšanas modeli var būt iepriekš zināms skaņu materiāls, konkrēts skaņdarbs, noteikts stils un žanrs vai izpildījuma un skaņas veidošanas maniere, tas ir, tieši ar mūziku saistītās parādības. Tādu piemēru mūzikas vēsturē ir ļoti daudz, bet no komiskā formu viedokļa to tēlu loks likumsakarīgi neiziet ārpus humora, joka, jautras un meistarīgas profesionāla mūziķa spēles

¹ Sk.: Боров Ю. Комическое. М., 1970.

ietvāriem. Arī rezultāts nenonāk pretrunā ar tradicio-nālo mūzikas skaistuma kanonu.

Daudz sarežģītāk runāt par karikatūru mūzikā. Tieša «atdarināšana» mūzikā nav realizējama, jo tā nav vi-zuāla. Bet iespējas radīt iedomātu «redzamu tēlu» ļauj atveidot arī muzikālu karikatūru, proti, kad mūzika, modelējot redzamu plastisku tēlu, vienlaikus to it kā deformē, izkropļo un detaļās hipertrofē.

Sevišķu vietu komiskā izteiksmes paņēmienu vidū ieņem muzikālā groteska. Un tieši tai pieder vadošā loma XX gadsimta mūzikas komiskā sfērā. Grotesku, kā zināms, vispirms raksturo viena galvenā īpašība — p a r a d o k s s, pretrunu sadursme. Bet aiz ārējās alo-ģisma un šķietamās irealitātes čaulas, kas liecina par sniegumu groteskā manierē, vienmēr jūtama dzelžaina iekšējā loģika. To nosaka galvenā ideja, autora dzīves skatījums, kā vārdā izvēsta visa šī «fantasmagorija». Tādējādi ar groteskas palīdzību var realizēties māksli-nieka ironija līdz pat sarkasmam, atklājot viņa sabied-riskās pozīcijas aktivitāti.

Pievēršoties groteskai, mūzika spiesta meklēt līdzek-ļus esamības negatīvo pušu iemiesošanai, tādus skaņu tēlus, kurus klausītāji nepārprotami arī uztvertu. Šie tēli nav aicināti radīt baudu, bet izsaukt iedomātu pro-testu un neapmierinātību. Muzikālajai groteskai piemīt virkne raksturīgu skaņu materiāla pazīmju, kuras spēj radīt paradoksālā, pretrunīgā, tēlaini ietilpīgā un daudz-nozīmīgā iespaidu. Ne visas no tām vienlīdz uzskatāmi var atklāties jebkurā groteskā tekstā, taču kopumā tās, šķiet, aptver dotā jēdziena galvenās puses. Šīs pazī-mes, manuprāt, ir šādas:

1. **Parādītā un iedomātā** nesavienojamības paradokss, kad tas, ko apgalvo — spilgti, pārliecinoši, uzmācīgi parāda (t. i., skanošā materiāla tēlainais saturs), tiek būtībā noliegts. Tas ir groteskas pīrmpamats un rada ironisku, sarkastisku toni.

2. Dotajā **kontekstā** neiederīga mūzikas materiāla pa-rādīšanas paradokss. Piemēram, vulgārais, lētais, primi-tīvais, «sadzīvīskais» citēts vai stilizēts tāda žanra mūzikā, kas pēc tradīcijām saistīts ar esamības kolī-ziju cildeni padziļinātu uztveri un atspoguļojumu (sim-fonija, opera). Tātad stilistiski nesavienojamais. Vai, piemēram, tišs prieks, bezprāta jautrība, pašapmie-

rinātība, ārišķība traģiskā koncepcijā vai padziļinātā attīstības momentā. Tātad tēla i ni nesavienojamais.

3. Paradokss, kurš veidojas, **asi parodizējot** tikko sniegto skaņu tēlu, deformējot tā skaidrību, saprotamību.

4. Tēla iekšējā **satura un pasniegšanas formas** nesavienojamības paradokss. Groteskas pamatā parasti ir vispārināta ideja, abstrakta doma. Bet realizācijas procesā tā materializējas kādā konkrētā formā, kas sarežģītu asociāciju ceļā spēj radīt vēlamo efektu. Mūzikā groteskās epizodes nereti pieņem plastiskas darbības «redzamo» formu, bieži pārspīlētu līdz karikatūrai. Galopi, marši, dejas un tiem līdzīgu s k a t u tēli muzikālajā groteskā zaudē savu lietišķo raksturu; tie sasniedz fantasmagorijas līmeni un rada vajadzīgo irealitātes, nosacītības efektu.

Grotesko tēlu plastiskais raksturs nav nejaušs — arī tā saknes jāmeklē teātra mākslā, bet plašāk — groteskas izrāžu tradīcijās, tās senajās tautas karnevālu formās, kur ar spilgtā plastiskā tēla palīdzību varēja realizēties izrādīšanas galvenā ideja. Pētot teātra groteskas specifiku, V. Meierholds, piemēram, rakstīja: «Lūk, kādēļ visos teātros, kur valdīja groteska, tik nozīmīga bija dekoratīvā puse šā vārda plašā nozīmē (japāņu teātris). Dekoratīvi bija ne tikai skatuves un paša teātra iekārtojums un arhitektūra, dekoratīva bija mīmika, ķermeņa kustības, žesti, aktieru pozas; dekorativitāte tiem piešķīra izteiksmību. Lūk, kādēļ groteskas paņēmienu slēpjas dejas elementi; tikai ar dejas palīdzību groteskās ieceres iespējams pakļaut dekoratīvam uzdevumam.»¹

Tādējādi groteskas atšķirīgā īpašība citu komiskā paņēmienu vidū ir iespēja izvirzīt esamības globālas problēmas. Groteskas gadījumā uzmanības centrā ir nevis konkrētas detaļas (tas raksturīgi, piemēram, parodijai, kas savukārt var tikt izmantota kā sarežģītākas groteskas koncepcijas līdzeklis), bet pasaules komplicētība un pretrunas to kritiskā skatījumā. Kad šāda groteskas koncepcija realizējas cilvēkā kā pretrunīgas mikropasaules materiālā, parādās vēl viens ļoti svarīgs groteskas elements — m a s k a.

¹ *Мейерхольд В. Э.* Статьи, письма, речи, беседы, 1 ч., с. 229 (retinājums mans — T. K.).

Maska — viens no tautiskās smieklu kultūras senākajiem atribūtiem. Arī tai piemīt spēles akta ambivalence. Ar masku tiek atveidots nosacīts tēls, personāžs, kurā ietvertā jēga un saturs ir pretrunā ar ārējo formu. Tieši tādēļ maskā, kā konstatē M. Bahtins, «ļoti spilgti atklājas pati groteskas būtība»¹.

Jēdziens «maska» arvien biežāk parādās muzikologu darbos kā tematisma raksturotājs. Par masku mūzikā, jādūmā, var runāt tieši tad, kad materiāls satur iepriekš minēto iekšējo ambivalenci, kad tas uztverams kā autora un klausītāja iztēlē dzīvojoša ideāla īpašību palielinājums un pat pārspīlējums līdz greizā spoguļa attēlam.

«Dabiskā ignorēšanas» princips var parādīties arī procesuālā līmenī, kas saistīts ar attīstības organizāciju laikā. Tā, piemēram, kā svarīgu teatrālisma īpašību parasti min pārsveiguma efektu, kas realizējas, ignorējot secības loģiku. Dabiskajam «lineārajam» laika ritumam spēle pretstata savu, kurā var saskarties, no vienas puses, laika ziņā attālināti, no otras — vienlaikus darbojošies, paralēli, bet telpā attālināti notikumi. Līdzīgu sadursmju paradokss, attīstības nosacītība sevišķi jūtama tajos gadījumos, kad ar autora gribu (ar viņa spēles ieceri) šie laikā vai telpā attālinātie notikumi nokļūst tiešā kontaktā. Tāds nesavienojamā savienošanas efekts rodas, blakus nostatot darbību un autora komentārus par to (koris antīkajā tragēdijā, teicējs mūsdienu dramaturģijā), ārējus notikumus un iekšējas pārdomas vai iztēles rotaļu, aktiera sadalīšanos personā un cilvēkā, kas šo personu tēlo un līdztekus komentē savu spēli. Pie tās pašas «dabiskā pārkāpšanas» sfēras pieder arī citas ar laiku saistītas «brīvības» — visas aktieriskās improvizāciju formas, darbības apstādināšanas paņēmieni, burtiski vai variantveidīgi atkārtojumi utt.

No visa teiktā ir skaidrs, ka galvenais līdzeklis šeit ir kontrasts secībā, sadalot kopējo attīstības plūsmu patstāvīgos posmos; tā rezultātā sabiezināta dažādplānu notikumu parādīšana atsvešināta no dzīves reālā ritējuma. Pārsveiguma un kontrasta efekta galvenais mērķis ir likt saasināti un

¹ Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, с. 47.

padziļināti uztvert rādāmo objektu, izraisīt pārdomas par tā rīcības galvenajiem akcentiem.

Varētu domāt, ka šāda «dabiskā ignorēšana» raksturīga mūzikai tās temporālās dabas dēļ. Kontrasts taču mūzikā ir viens no noteicošajiem attīstības principiem. Tomēr jautājums nav tik vienkāršs, jo sabiezināta tēlu attīstība nosacītā laika ritumā reizē ir arī mūzikas dabiskais stāvoklis. Un spilgts kontrasts kā ārpusmuzikālas (pat teatrālas) izcelsmes dramaturģijas paņēmieni pakāpeniski adaptējas Pēcrenesanses laikmeta eiropiskās tradīcijas skaņu mākslā, kļūdamas par normu.

Acīmredzot no kontrasta viedokļa raugoties, teatrālie spēles elementi procesuālā līmenī parādās tad, kad pretstatījums materializē spēles situācijai piemītošo ambivalenci. Tādā gadījumā pretstatītie skaņu tēli atrodas sarežģītā saistībā: no vienas puses, tie kā ambivalences elementi ir nesaraujami saistīti, no otras — it kā atrodas dažādos plānos, dažādās telpas un laika dimensijās, izteikti dažādās valodās, nesavienojami un tajā pašā laikā savienoti. Un tas veicina atsvešināšanu.

Šāda pretstatījuma pirmais variants rodas tad, kad savienojas *parādīšana*, tas ir, autora personības atdalīts, ar skatuvisko darbību saistīts un uz izrādīšanas principu balstīts materiāls, ar *parādītā izpratni*, kas savukārt ir it kā pārdzīvojuma mūzikas skanējumā materializējusies autora reakcija.¹ Mūzika modelē mākslinieciskās spēles akta visus posmus — gan to, kas atrodas «virspusē», kas «parādīts», sniegts visā viņa iespējamā daudznozīmībā, spilgtumā, gan to, kas atrodas «dziļumā», zemapziņā, — sabiezinātu emociju veidā ar atbilstošu pārdzīvojuma uztveri. Šādas koncepcijas gadījumā mūzikas iedarbība ir ārkārtīgi spēcīga tādēļ, ka tā realizē savas emocionālās sfēras iemiesojuma milzu iespējas, bagāti niansēto noskaņu gammu, izraisot klausītāja līdzpārdzīvojumu.

Materiāla raksturam šajā aspektā nav nozīmes — tas var tiekties uz maksimālu objektivitāti līdz pat konkrētām skaņu reālijām, atklātām žanriskām vai stilistiskām saitēm vai spilgtam plastiskam tēlam, sniedzot

¹ Muzikālās koncepcijas uzbūves princips, kurš balstās uz «dažādu mūzikas tipu» (reālais tēls — autora emocijas) pretstatījumu, ir viena no mūsdienu komponistu domāšanas novitātēm. Tā aplūkota *Ļ. Māzeļa* runā PSRS Komponistu savienības V kongresā. Sk.: Сов. музыка, 1974, № 8, с. 14.

informāciju par darbības laiku, vietu un raksturu, vai arī — pilnīgi pretēji — būt nosacīts, kodēts (tāda, piemēram, nereti ir groteska). Bet «izpratnes» fakts, divu pasaulu, divu dimensiju (tās, kuru mēs «redzam», un tās, kurā paši dotajā momentā atrodamies) pretstats rada spēles situācijas ambivalenci, pastiprinot «parādīšanas» asumu un iedarbīgumu.

Šāds koncepcijas risinājums raksturīgs D. Šostakovičam, kura simfonijās teatrālo, kinematogrāfisko iedarbību un tēlu vizuālo uztveri bieži pavada emocionāli sasprindzināts autora komentārs.¹

Svarīgu vietu šāda tipa risinājumi ieņem R. Ščedrīna mūzikā. Komponista Otrajā simfonijā ir pārsvarā objektīvi, vizuāla rakstura tēli. Bet atsevišķos momentos mūzikas attīstība it kā atslēdzas no tiem, apstādinot darbību un ieslīgstot pārdomās. Tieši tāda funkcija piemīt 6. prelūdijai I daļas noslēgumā, kur atskan visklusinātākais trombona un flautas polifonais dialogs, vai arī 20. prelūdijai simfonijas finālā (V daļā), nomaiņot 19. prelūdijas grandiozo darbības ainu ar secīgi izkārtotiem obojas, fagota un flautas meditatīviem monologiem.

Šāda veida koncepcija rada iespēju lakoniski izteikt arī sarežģītu konfliktu kolīzijas, kas tradicionālas klasiskajam simfonismam. **Sasprindzinājuma līmenis šeit atkarīgs no tā paša ambivalences aspektu kontrasta:** «redzamā» raksturs nosaka «izpratnes» emocionālo spriedzi (no pārdomām līdz aktīvas pretdarbības emocionālam uzliesmojumam).

Nākošais pretstatījuma variants, kas ietver sevī spēles stāvokļa ambivalenci, rodas gadījumā, kad «parādīšana» tiek novērota it kā no malas, kad novērotājs ir «redzams». Arī tas ir autora plāns, bet atbilst antīkā teātra korim vai teicējam, kas ievada darbībā, noskaņo vai distancē, tajā pašā laikā paliekot turpmākajos notikumos «neiesaistīta liecinieka» lomā. Tādējādi tiek sasasināta paša galvenā uztvere un iedarbība. Arī šeit attīstības pamatā ir laikā un telpā patstāvīgu notikumu

¹ Šāds novērojums vairākkārt sastopams Ļ. Māzeļa, kā arī M. Sabīņinas, V. Bobrovskas pētījumos. Visai simptomātisks, starp citu, ir Ļ. Māzeļa izteikums par Astotās simfonijas Tokātu sakarā ar analogu «jauna» tēla un tai sekojošās protesta reakcijas pretstatījumu: «Šostakoviča koncepcija visumā ir principiāli jauna un radusies mūsu gadsimta notikumu iespaidā» (grām.: Вопросы анализа музыки. М., 1978, с. 346).

norīšes kontrasts. Tikai starpība tā, ka iepriekšējā piemērā otrais plāns materializēja autora (un arī klausītāju) emociju, pārdzīvojumu, bet šajā — domu, novērojumu. Kaut gan dažkārt tie var būt arī nešķirami.

Līdzīga funkcija piemīt daudzām ievada (arī nobeiguma) uzbūvēm vizuāla darbības tipa koncepcijās, no kurām galvenā tēla līnija ir atsvešināta. Jau P. Dikā spilgti teatrālajā simfoniskajā skerco «Burvju mācekļi» vērojami divi viens no otra neatkarīgi plāni. Uz šādu konstrukciju tiecas arī R. Ščedrins. Pēc iepriekš minētā principa veidota viņa Otrā simfonija, «Karmensvīta» un balets «Kaija» kā vienots 24 prelūdiju cikls, kura noslēdzošā Postlūdijs atbilst pirmajai Prelūdijai. S. Sloņimska baleta «Ikars» mūzikā šajā nolūkā pat ieviests īpašs vokāli simfonisks slānis; komentējot darbības attīstību, tas veic antikās traģēdijas korim analoģas funkcijas.

Šādās autoru atkāpēs (ne vairs liriskās, drīzāk gan episkās) no muzikālo «notikumu» galvenās līnijas var atspoguļot dažādu tēlaino saturu: gaidīšanas noskaņu, «darbības vietas» atveidu, autora pārdomas līdz pat filozofiskiem vispārinājumiem, dažādas apcerīga rakstura izpausmes (tuvas liriskām atkāpēm). No izveidotā kontrasta pozīcijām raugoties, galvenais ir nevis «atkāpes» saturs, bet gan pāreja citā laikā un telpā.

Laika maiņas izjūtu rada tiešs ritma kontrasts. Ja darbības epizode tiecas uz «kustības tēla» iemēsojumu, kur motoriskais plāns ir viens no galvenajiem, tad izslēgšanās no darbības (vai brīdinājums par to) iezīmējas ar pilnīgu vai daļēju atteikšanos no centrālā «kustības tēla». Tas sasniedzams ar vienotas pulsācijas, regulāras akcentuācijas iztrūkumu vai pavājināšanos, izturētiem akordiem; galvenais šeit ir uzmanības pārņemšana no ritmiski motoriskās attīstības uz melodiski intonatīvo (pārdomu tipa monologos), brīvi un sarežģīti ritma zīmējumi melodiskajā līnijā (deklamatoriski rečitējošais tips), lēni tempi, *rubato*.

I. Kalniņa Ceturtās simfonijas galvenajos posmos «kustības tēls» ir maksimāli reljefs un iziešana ārpus tā krasi ievēd citā laika dimensijā. To veicina «atkāpju» raksturs — monodiskā faktūrā veidoti patētiski monologi ar izslēgtu ritma pulsāciju.

R. Ščedrins Otrajā simfonijā līdzīga nozīme ir pirmajām trim prelūdijām: šeit jūtama gan darbības

vietas atmosfēra, tvīkstošas gaidas (stieptās līnijas pirmajās divās prelūdijās), solomonologi obojai, angļu radziņam, vijoļu unisonam, flautai (3. prelūdijs) kā tādu autora iedomātu tēlu saspringti meklējumi, kuri, it kā pēkšņi iznirstot no tumsas, sāk uzskatāmi veidoties un attīstīties.

Trešais iespējamais variants spēles stāvokļa procesuālajā norisē rodas «redzesloka» maiņas rezultātā, kad attīstību negaidīti pārtrauc pārbīde uz spēles plānu. Tas var būt gan tikko izskanējušā komisks pazeminājums parodijas veidā (it kā «mēdoties»), gan dažāda stila materiālu pretstatījums.

Tādējādi spēles stāvoklis procesuālā līmenī saistīts ar savstarpēji atšķirīgu dažādu laika kategoriju klātbūtni. Šī doma, šķiet, jāpaskaidro nedaudz tuvāk.

Temporāls mākslas darbs, kā zināms, eksistē trijās laika dimensijās. Pirmā dimensija, kas nosaka tā stingro piederību laika mākslas formām, ir reālais (ontoloģiskais) laiks. Otrais — iluzoriskais, autora modelētais laiks ir nosaukams par māksliniecisko (gnozeoloģisko, konceptuālo) laiku. Trešā dimensija, kas izriet no uztverošā subjekta individuālajām īpašībām, viņa pieredzes, iztēles, temperamenta, ir psiholoģiskais (perceptuālais) laiks.¹

Kaut arī šo triādi radījis mākslas nosacītais raksturs, nosacītība ir pierasta un tādēļ dabiska. Pārdzīvotuma māksla, kuras uztvērējs subjekts cenšas maksimāli saplūst ar tās sniegumu, netiecas saasināt uzmanību uz mākslinieciskā laika iluzoro dabu. Gluži pretēji, māksla, kurai nosacītība ir būtiskākais satura pasniegšanas līdzeklis, cenšas izmantot arī laika dimensiju kontrastus. Šajā gadījumā spēles stihija piedāvā dažādas formas spēlē ar laiku.

Piemēram, iepriekšminētajos pretstatījumos mūzikas teksts modelē sevī nesavienojamu procesu sadursmi. Pārī «parādīšana»—**reakcija** notiek krasa pāreja no «parādīšanas» nosacītā gnozeoloģiskā laika uz citu — reālo (salīdzinājumā ar iepriekšējo), paceļot tos augstā-

¹ Ilustrēsim to ar vienkāršotu piemēru: simfoniju, kas ilgst četrdesmit minūtes (reālais laiks) un kas stāsta par veselumu dzīvi (mākslinieciskais laiks) ar visām tās peripetijām, klausītājs pārdzīvo kā «emocionālu mirkli» (psiholoģiskais laiks).

kā nosacītības pakāpē. Līdzīgā veidā pāris ievads, komentārs—«parādīšana» balstās uz to pašu pretstatījumu: nosacīta realitāte — nosacīta nosacītība.¹ Izskanējušā materiāla pāreja spēles plānā, jau ar retrospektīvu uztveri, rada «reālā — nosacītā» tipa secību.

Mākslinieciskais laiks kontrastiem piesātinātās koncepcijās ir sablīvēts, ko vēl vairāk pastiprina «dažādi laika plānu» kontrasti. Laiks kā mainīguma dimensija² par šīs sablīvētības galveno līdzekli padara izmaiņas. Muzikālajā tekstā tie ir notikumi. Katrs no tiem izjauc dabisko laika ritumu, dažkārt pat izsaucot vienas laika dimensijas pāreju citā.³ Jo vairāk «notikumu» un jo mazāk tie iekļaujas lineārajā laika attīstībā, jo nosacītāks ir muzikālā risinājuma procesuālais raksturs kopumā un vairāk iespēju spēles stihijas parādīšanai.

Nav nejaušība, ka spēles elementu pieaugums mūsu gadsimta mūzikas mākslā atklāja tai papildu iespējas laika norišu apguvē. Šī parādība ir kopīga visai kultūrai. Kā konstatē Vjačeslavs Ivanovs, «XX gadsimta mākslā... laiks iegūst sevišķu nozīmi gan kā tēma, gan kā daiļdarba konstrukcijas princips, gan kā kategorija, ārpus kuras nav iespējama mākslinieciskās ieceres realizācija»⁴. Laiks kā konstrukcija un laiks kā mākslinieciska kategorija ir dabiski mūzikai, tie aptver mūzikas formas un dramaturģijas procesuālās likumsakarības. Šajā punktā mūzika krustojas ar citām temporālajām mākslām, apliecina savu spēju iedarboties uz tām. Savukārt laikam «kā tēmai» ir ārpusmuzikāla cilme. Apziņas plūsmas mākslinieciskā atjaunotne, divpusēja kustība laikā, paralēla darbība dažādos laikos un tamlīdzīgi bagātīgi atspoguļota literatūrā, teātrī, kinomākslā. Tomēr XX gadsimtā arī mūzika ārpusmuzikālo ietekmju rezultātā īpašā veidā atspoguļoja šo

¹ Pat tad, ja «parādīšanas» muzikālais materiāls balstās uz objektīva rakstura tēliem, šāda pretstatījuma gadījumā var runāt par notikumos atspoguļotā laika (mākslinieciskais laiks) un laika, kurā atrodas «vērotājs» (reālais laiks), atbilstību.

² Sk.: Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 1974, с. 345.

³ J. Lotmans par tēlu attīstību sakarā ar sižeta problēmu saka: «Notikums tekstā ir personāža pārvietošana aiz teksta robežām» (grām.: Структура художественного текста. М., 1970, с. 282).

⁴ Иванов В. Категория времени в искусстве и культуре XX века. — В сб.: Ритм, пространство и время. Л., 1974, с. 39.

ideju par paradoksālo pārbīdi un kustību laikā. To veica polistilistika.

Polistilistikas un teatrālisma, kā arī spēles stihijas saišu iespējamība ir acīm redzama. Kādā viena noteikta stila tematismā tā ienāk ar tišu cita stila elementu reprezentāciju, kas pēc savas būtības ir spēle, «parādīšana ar nozīmi». Bez paša materiāla šeit svarīgs vēl kas cits — ieceri veidojošā stilu konfrontācijas ideja. Polistilistikas pamatā ir ar nolūku skaidri fiksēts stilu kontrasts, vai tas būtu «savs» — «svešs» vai «svešs» — «svešs», bet, galvenais, dažāds, šķietami nesavienojams, tomēr savienots. Nav nekādas nozīmes tam, kā izteikts «svešais» — ar citējamā materiāla kolāžas palīdzību, ar aizgūta konkrēta stila adaptācijas elementiem vai ar autora veidotu «svešā» stilizāciju. Svarīgs ir spilgts stilu kontrasta fakts, kur minētā stilu konfrontācija veido koncepcijas būtību.

Stils ir vēsturiska parādība, tas atspoguļo laikmeta viengabalaino pasaules uztveri, konkrētas personības individualitāti un nacionālās domāšanas specifiku. Mūsu apziņā tas izveidots kā kaut kas vesels, kas precīzi piesaistīts noteiktai kultūrvēsturiskai, nacionālai un ģeogrāfiskai videi. Asociatīvā domāšana atklāj skatnījumā spēcīgas saites ar konkrētu laiku un telpu.¹

Acīmredzot komponistu pievēršanos polistilistikai virza ārpusmuzikāli motīvi, kas radniecīgi dramaturģiski režisoriskajiem. Viņi operē ar izvēlēto materiālu kā ar simboliem, kā ar muzikālās darbības personāžu. Pretstatot, vienotā koncepcijā ietverot dažāda stila materiālu, komponists it kā aicina klausītāju uz izrādi; tajā par darbības personām kļūst šīs laika zīmes, kam piemīt plašs tēlainu asociāciju loks. Tā izvirza uzmanības centrā pašu stilu mijiedarbību kā pasaules izjūtu mijiedarbību, kas realitātē ir šķirtas laikā un telpā. Spēlei raksturīgā «dabiskā ignorēšana» šeit attiecas uz esamības procesuālo pusi: «parādīšanas» mākslinieciskais laiks, it kā ignorējot tā dabiskā rituma

¹ Šis pārdomas sakrīt ar V. Meduševska koncepciju viņa rakstā «Mūzikas stils kā semiotikas objekts» (Советская музыка, 1979, № 3). Interesanti, ka, runājot par konkrēta skaņdarba stilistisko ierosmi, kura noraida citas iespējamās asociācijas, autors piebilst: «Protams, ja vien autoram nav nolūka ar tām spēlēt» (36. lpp.). Bet tieši šis «nolūks» mūs šoreiz arī interesē.

loģiku «vēstures gaitā», ar savu demonstratīvo nosacītību atsvešinās no realitātes, un tas rada spēles stāvokļa ambivalenci. Pie tam, jo lielāka «stilistisko priekšstatu savstarpējā attālināšanās kultūrvēsturiskā, nacionāli ģeogrāfiskā un aksioloģiskā šķelumā»¹, jo asāka un paradoksālāka ir to sadursme, jo spēcīgāk izgaismojas muzikālās koncepcijas spēles puse. Šādas spēles ideja atrodas ārpus teksta, kā tam arī jābūt. Spēle ar mūzikas stiliem pārvēršas par spēli ar laiku, šajā ziņā sasaucoties ar citām mūsdienu mākslinieciskajām sistēmām.

Satura virzībai tas piešķir plašu diapazonu: pasaules izjūtu pretstatījums var iemiesot konflikta elementu kā «nesaskaņu», «nesaprašanās» dialogu vai arī pretēji, negaidīti parādīt jaunu savstarpējo saišu iespējas mainīgajā, bet vienotajā pasaulē. Šāda tipa koncepcija var paust gan tragismu (sevišķi tad, ja tā risināta groteskā plānā), gan humoru, taču jebkurā variantā tā ir filozofiska, jo sasniedz augstu vispārinājuma līmeni, kur uzmanības centrā atrodas labais un ļaunais, harmonija un haoss, ārējais un iekšējais, patiesais un viltus.

Piemēram, G. Kančeli Piektajā simfonijā visam skaņdarbam cauri vijas čembalo tēma, kas pēc polistilistikas principa apvienota ar kontrastiem bagāto simfonijas pamatmateriālu. Čembalo tēma parādās kolāžu secībā. Tā ir agrīnā klasicisma garā veidotas tēmas stilizācija, kurā gan klavesīna tembrs, gan intonatīvais pamats rada trauksli, harmonisku un nedaudz naivu tēlu, it kā nepiepildījušos sapni par ideālo. Šī tēma simfonijā pretstatīta visam pārējam materiālam un atsvešināšanas rezultātā pasvītro galveno attīstības līniju mokošo sasprindzinājumu. Vienlaikus tā it kā simbolizē sacerējuma optimistisko virzību, ticību nezūdošām garīgām vērtībām. Līdzīgām «mūziku» pretstatījumam A. Petrova «Pasaules radīšanā» ir jau labsirdīga humora nokrāsa, ko šajā gadījumā izraisa «pazeminājums» — klasicistiskajos slāņos ievesti vieglo žanru, dzeza stila elementi.

Polistilistikas spēles paņēmieni spilgti realizēti R. Ščedrīna «Annā Kareņinā». Trīs epizodēs sevišķi atklāti un spilgti parādās ārējā un iekšējā, personības

¹ Iepriekš citētais V. Meduševska raksts, 37. lpp.

un vides traģiskais konflikts: tie ir skati kņazienes Bet-sijas Tverskas salonā, zirgu skriešanās sacīkstēs un Itāliešu operā. Katrā no tiem komponists lieto vienlaicīgu kontrastu — stilistiski nesavienojamu slāņu kontra-punktu, piesaistot uzmanību abiem savstarpēji atsveši-nātajiem plāniem uzreiz — izrādīšanai un pārdzīvoju-mam. Kontrasts parādīts maksimāli spēcīgi: materiāli ir stilistiski izolēti, izolēts pat to pasniegšanas veids — viens skan no skatuves, otrs — no orķestra. Pirmajā gadījumā tā ir salona klaviermuzicēšanas sti-lizācija, otrajā — bravūrīga «parku» pūtēju orķestra mūzika, bet trešajā — Romeo un Džuljetas dueta mūzi-kas citāts no V. Bellīni operas «Kapuleti un Monteki». Visos trīs gadījumos sastopamies ar sacerējuma tekstā ievestu kolāžu. Tā atrodas nepārvaramā konfliktā ar sasprindzināto simfonisko attīstību, kas, pārejot citā dimensijā, norauj «parādīšanas» ārīšķīgo čaulu.

Ievēribu pelna vēl viens diezgan plaši lietots, poli-stilistikā sakņots paņēmieni — «vieglā žanra» izcelsmes stila elementu, džeza, bet pēdējā laikā arī rokmūzikas ienešana «nopietnās» mūzikas tekstā («nopietnā» no žanra un intonatīvā satura viedokļa), turklāt bez jeb-kāda negatīvisma. «Vieglais žanrs» kā viens no aktīvā-kajiem mūsdienu skanošajiem slāņiem ir piesaistījis profesionālu uzmanību — to jau atzinuši K. Debisī un I. Stravinskis, «Sešu grupas» komponisti un daudzi citi, kas aizrāvušies ar džeza mūzikas krāsainību. Bet par šādas spēles būtību var runāt tad, ja tiek «apspē-lēta» izvēlēto stilu konfrontācija. Tā tas ir, piemēram, Ģ. Ramana «*Concerto leggiero*». Ja dominē sintēze un jaunas kvalitātes veidošanās, ja iepriekšējais paradok-sālais savienojums kanonizējas, zūd «pierastā pārkāp-šanas» efekts, tad spēles stihija piekļūst vai izzūd pa-visam. Tā notiek, piemēram, S. Sloņimska Koncertā simfoniskajam orķestrim, trim elektroģitārām un solo-instrumentiem. Ritmointonatīvās detaļas, tembri (džeza sitamo instrumentu grupa, elektroģitāras), izpildījuma maniere (improvizācija II daļā, roka stils Finālā) — tas viss ir cieši saplūdis ar tradicionālo simfonisko stāstījumu reprezentējošā koncerta garā un veicina Koncerta mūzikas vienotu, tonizējošu pulsu, dzīvesprie-cīgu, «kovbojisku» raksturu. Līdzīgi rokmūzikas stihija ir ieplūdināta un iekausēta I. Kalniņa Ceturtajā un Piektajā simfonijā, kā arī operā «Spēlēju, dancoju».

Nedaudz citādi spēles stihija realizējas, kad mūzikas attīstība, balstoties uz pēkšņo, neparedzēto, ieiet spēles stāvokļa gultnē. Šādu efektu rada improvizācija plašā nozīmē.

Spēles teorijā, kā jau teikts, ir divi spēles stāvokļu veidi: atdarināšana un sacensība. Atdarināšana — teatralisma pamats, virzīts uz «parādīšanu ar nozīmi», kad attēlojamā var uzminēt ideālā modeli. Citādi tas ir sacensībā — šeit uzmanības centrā ir īpaša pašizteikšanās, sevis pilnveidošanas forma (it kā sacensībā ar kādu citu vai pašam ar sevi). Atšķirībā no atdarināšanas, kur dažādas «darbošanās» formas ir tikai līdzeklis, lai parādītu līdzību ar attēlojumu, radītu asociatīvas saites, sacensībā «darbošanās», pilnveidošanās, sarežģīšana, radišana pati ir mērķis. Spēle kā sacensība savā mākslinieciskumā jau ir improvizācijas pamatā.

Muzikālās improvizācijas māksla ir izgājusi milzīgu vēsturiskās attīstības ceļu dažādos pasaules nacionālajos un kultūras reģionos. Tāpat dažādas ir arī muzikālās improvizācijas eksistences formas; tajās ietverts gan muzicēšanas veids, gan mūzikas materiāla sevišķas īpašības. Spēles stihijas atdzimšana XX gadsimta mākslā izraisījusi profesionālajā mūzikā pastiprinātu interesi par improvizāciju tās dažādās formās. Atbilstoši izrādīšanas estētikai svarīgu vietu ieņem improvizācijas parādīšana, improvizācijas kā specifiska spēles procesa attēlošana — sava veida «izrāde izrādē».

Šāda «izrāde» var piederēt pie dažādiem tipiem atkarībā no tā, kurai improvizācijas pusei pievērsta uzmanība. No vienas puses, improvizāciju var parādīt kā muzicēšanas veidu, kā atsevišķu māksliniecisku aktu, kas līdzīgi izrādei notiek «acu priekšā». Uz to tiecas aleatorikas paņēmieni, kas pēc autora gribas un iecerētās koncepcijas ietvaros dod izpildītājam improvizācijas iespējas. Te var minēt arī orķestra sastāvā speciāli ievestas improvizējošas grupas (džezs, džezroks u. c.), kurām improvizācija ir dabisks stāvoklis, galvenā eksistences forma. Piemēram, S. Sloņim-ska Koncertā simfoniskajam orķestrim, trim elektroģitārām un soloinstrumentiem trīs reizes veidojas tādas improvizāciju zonas, ko autors apzīmē ar vārdu *cadenza*. A. Šnitkes Pirmajā simfonijā līdzās improvizācijai, kurā piedalās orķestra pamatsastāvs, II daļā

ietverta speciāla skerce epizode, un tās pamatā ir improvizācijai raksturīgais sacensības princips.¹

No otras puses, improvizācijas parādīšana var izpausties materiāla specifisko īpašību, snieguma rakstura un tēlu attīstības demonstrēšanā, izejot no improvizatoriskās domāšanas īpatnībām. Turklāt šīs īpatnības tamlīdzīgā koncepcijā jāpasniedz spilgti, uzkrītoši, atbilstoši izrādīšanas specifikai.

Improvizācija ir viens no senākajiem jaunrades veidiem. Tās sākumi meklējami sinkrētiskās mākslas formās laikā, kad par mākslinieciskās izteiksmes saturu kļuva tieša jutekliska reakcija uz apkārtējās pasaules konkrētajiem tēliem.² Citiem vārdiem, improvizācijas svarīgākos aspektus vispārējos vilcienos raksturo, no vienas puses, pēkšņums, tēlu nepastāvība, uz kuru tiek «vērsta uzmanība» un kura ir izejas punkts emocionāli piesātinātai kustībai, no otras puses, — brīvas norises nepārtrauktība, kas izteicas spēlē — sacensībā, tātad kustība, darbība kā visa pirmsākums. «Improvizācijas tēlu» rada virkne specifisku mūzikas materiāla īpašību.

Pirmkārt, spilgti izteikts kinētiskais plāns, plastisko formu daudzveidība «kustības tēlu» radīšanai. Tā saknes meklējamas gan seno improvizāciju sinkrētiskajā raksturā, gan kustības, «darbošanās» noteicošajā lomā.

Otrkārt, variantveidīgas un variācijveidīgas attīstības metodes nozīmīgums, kas piešķir attīstībai nepārtraukti atjaunināta vienota procesa raksturu. No improvizācijas viedokļa svarīgi nav tas, kas modificējas attīstības procesā, bet gan tas, kā tas notiek — tieši šajā virzienā darbojas improvizētāja fantāzija un jaunrades spējas. Pie tam šī metode darbojas dažādos līmeņos — no mūzikas valodas sīkajām konstruktīvajām vienībām — motīviem, frāzēm — līdz pat sintaktisko un kompozīcijas uzbūvju līmenim, tā radot iespējas ritma attīstības neierobežotai brīvībai, daudzveidīgiem struktūras, tembra un faktūras pārvei-

¹ Kaut gan autors šai epizodei paredzējis arī nošu tekstu, iecere ļauj diriģentam izvēles brīvību. Koncertā šajā vietā skanēja brīva improvizācija, ko izpildīja džezroka ansambļa mūziķi G. Garanjana vadībā.

² Sk.: Бирюков С. Импровизационность в музыке. — Советская музыка, 1977, № 3, с. 113. Tālākajā izklāstā izmantoti atsevišķi šī autora viedokļi.

dojumiem. Šāda ritmointonatīvā brīvība un mainība vienbalsīgā izklāstā rada īpašu improvizētāja personības pašizteiksmes formu.

Treškārt, iespējamā kompozīcijas plāna brīvība, kas ļauj brīvi izteikt improvizētāja acumirklīgos iespaidus. Te atspoguļojas spēles situācijai raksturīgais darbības tiešums, neparedzētība.

Ceturtkārt, spēles atmosfēras radītā tendence uz virtuozitāti, sarežģītību, kas tipiska improvizācijai. Tieši no šejienes, no spēles — sacensības, rodas improvizatoriskās izteiksmes reprezentatīvais raksturs — koncertiskuma principa pirmsākums. Ne velti koncerta žanrs daudzējādā ziņā sevī akumulē improvizācijas atsevišķas īpašības (pilnībā — spēles — sacensības atmosfēru, daļēji — kadences). Bet mūsdienu mūzikā koncertos nereti tiek parādīta improvizācija kā spēles darbība, kļūstot par vienu no svarīgākajiem koncepcijas elementiem.

Spēles elements piemīt jebkuram rituālam. M. Druskins piekrit šajā ziņā J. Heizingas domai, ka rituālais «ir spēles principa augstākā garīgā izteiksme», un tālāk piebilst: «Šī izrādīšana var būt gan «uzjautrinoša», groteska, gan sakrāla, mūžsenu esamības problēmu iedvesmota.»¹ «Ācu priekšā» notiekošā muzikālā darbība, ko caurvij vienotas ritmoplastiskās attīstības nervs, saglabājot pirmatnējās saites ar ieražu rituālu, slēpj sevī spēles elementu. Pat neatkarīgi no konteksta. Tā ir paša materiāla īpašība, kurš it kā noslēdzies savā sabiezinātajā laikā un telpā, strikti norobežots no realitātes. Šāda ritualitāte caurauž, piemēram, I. Kalniņa Ceturto un Piekto simfoniju, A. Terterjana Trešo simfoniju ar tās ievada plašo timpānu improvizāciju, kuras pamatā ir autentisks Tibetas rituālu materiāls.

Blakus materiāla īpašībām un attīstības procesualitātei kā iespējama spēles elementa klātbūtnes forma pastāv arī vairāku patstāvīgu māksliniecisko slāņu (aktieru spēle, mūzika, dziedāšana, deja u. c.) apvienošana — dažādu nosacītību vienlaicīgs kontrasts. Noskaņošanās uz vienu «nosacītības kodu» mīkstina spēles efektu, jo uztveres adaptācijas rezultātā rodas realitātes, dabiskuma ilūzija. Piemēram, tādā nosacītā

¹ Друскин М. Игорь Стравинский. Л.—М., 1974, с. 18.

teātra žanrā kā opera, kur aktieri dzied, sagatavots klausītājs un skatītājs šo nosacītību nemana. Nepieciešamība pārlēgties uz dažādām «valodām», bet — precizāk — pārvaldīt vairākas vienlaikus, lai varētu uztvert izrādi visā tās pilnībā, attiecīgi pastiprina notiekošā, t. i., spēles nosacītības sajūtu, veido nepieciešamo distanci starp skatītājiem un skatuvi. Bez tam arī izmantotie mākslinieciskie slāņi, paralēli darbojoties, izgaismo vienu parādību it kā no dažādiem redzes viedokļiem un tādējādi akcentē galveno, uz ko jāsaasina uzmanība. Bertolts Brehts, izstrādājot izrādīšanas teātra teoriju, formulē minēto ideju šādi: «Visas radniecīgās mākslas, kas saistītas ar aktiera spēles mākslu, izmantotas ne tādēļ, lai radītu kaut kādu «vienotu vispārēju mākslas darbu», kurā tās visas izšķīstu un pazustu; nē, tām visām kopā ar aktiera mākslu dažādiem paņēmieniem jārisina kopējs uzdevums, bet to savstarpējās iedarbības nozīme ir tāda, ka viņas visas ir cita no citas atsvešinātas.»¹ Citiem vārdiem, stilu daudzējādība, poližanriskums, sarežģīts dažādu paņēmienu konglomerāts ir līdzeklis spēles idejas spilgtai iemiesošanai.

Līdzīgas risinājuma analogijas piedāvā mūsdienu mūzikas daiļrade. Te var minēt visdažādāko sintezējošo formu arvien lielāku pieaugumu, kur «mūzikas» paspārnē saplūst virkne patstāvīgu māksliniecisku slāņu visdažādākajās kombinācijās — instrumentāls un vokāls atskaņojums, deja un citi kustību tipi, gaismas un krāsa, deklamācijas veidā pasniegts vārds u. c. Šai «stereofoonijai», bet jau citā skanējumā modelētai, tuva daudzelementu polistilistika, kur spēlē iesaistīti iekšēji atšķirīgi stilistiskie slāņi.

Tikai līdzīgu meklējumu gultnē varēja rasties tāds skaņdarbs kā A. Petrova vokāli horeogrāfiskā simfonija «Puškins. Pārdomas par dzejnieku» un pēc tam pārtapt savā sintezējošajā teatrālajā formā, kur savijas mūzika (simfoniskās epizodes, solodziedājumi un kori), horeogrāfija, dzejas lasīšana, visi mākslinieka ieteiktie gaismas, krāsu un dekorāciju elementi, pie kam šādas daudzelementu sintezējošas darbības nosacītība pastiprināta ar papildu paņēmieniem kompozīcijas plānā —

¹ *Брехт Б.* Малый органон для театра. — В кн.: О театре. М., 1960, с. 207.

ietvaru (šāviens sacerējuma sākumā un beigās), ar kura palīdzību visa galvenā attīstība (atmiņas un pārdomas) kļūst par «parādīšanu» «parādīšanā».

Ar tamlīdzīgu daudzkanālu informāciju saistīta tieksme izmantot vokālos sacerējumos tekstu, kam bez līdzdalības sintēzē ar mūziku piemīt arī patstāvīgs iedarbības rādiuss. Šādu efektu, piemēram, sniedz dokumentālie teksti, kuriem ir plaša diapazona papildu asociāciju loks (tas arī ir sava veida stila materiāls, «laikmeta zīme»), kā arī folkloras teksti. Sintezējošā sacerējuma pamatā tie ir paralēli, bet tajā pašā laikā katrs no viņiem it kā dzīvo savu patstāvīgu dzīvi. Vārds, pat savstarpēji harmonējot ar mūziku, vienlaikus tiek atrauts no skanējuma, liekot uztvert divus patstāvīgus slāņus: mākslas darbu un dzīvo faktu, domu, specifisko verbālo tēlainību.

Tāds pats spēles rezultātā radies māksliniecisko slāņu savstarpējās atsvešināšanas princips ir pamatā tā sauktās audiovizuālās mūzikas, tas ir, mūzikas un skatuviskā plāna apvienojuma visiem iespējamiem veidiem. Gaismas un krāsu efekti, izpildītāju kustības līdz pat instrumentālā teātra parādībai — tas viss spēles teorijas aspektā sniedz papildu māksliniecisko informāciju, kas kopā ar mūziku veido daudzelementu sintezējošu, nosacītu darbību.

Līdzīgi komponistu meklējumi jau parāda atklātu tiekšanos uz teātri, tāpat kā, piemēram, dramatisko izrāžu «muzikalizācijā» izpaužas pretimnākšana mūzikai. Šādu darbu autori savā domāšanā tuvināti: režisors sāk domāt un radīt komponista garā, mūziķis kļūst līdzīgs režisoram.

Spēle — tā nav tikai «laika kavēklis». Tā ir īpaša tēlu eksistences un attīstības likumiem pakļauta, specifiska un sarežģīta dzīves atspoguļošanas forma. Spēles galvenais līdzeklis — atsvešināšana. Galvenais mērķis — rosināt iztēli, dot iespēju alogismā caur alegorijām, caur iespējamu lasījumu daudzveidību sarežģītā asociatīvā ceļā saskatīt slēptu loģiku.

Grotesks vai rituāls, humora pilns vai traģēdijisks, pacilāti improvizatorisks vai filozofiski piesātināts, sasprindzināts, esamības sarežģītās kolīzijas atspoguļošs spēles gars visdažādākajos veidos var cauraust mūziku. Šo spēli rada autors — komponists un režisors vienā personā.

GUSTAVA MĀLERA PRETKARA DZIESMAS

Izcilā austriešu komponista Gustava Mālera (1860—1911) vārds ar katru gadu kļūst populārāks mūsu valstī. Klausītājiem šis komponists ir pazīstams galvenokārt kā deviņu simfoniju autors. Mālers rakstījis arī dziesmas, kuru lielākā daļa apvienota ciklos: «Klejojošā mācekļa dziesmas», «Divpadsmit dziesmas no «Zēna brīnumradziņa»», «Dziesmas par mirušajiem bērniem». Vokālā cikla žanram tuva arī «Dziesma par zemi», kaut gan autors to nosaucis par simfoniju.

Augošā klausītāju un mākslas zinātnieku interese izskaidrojama ne tikai ar šī komponista skaņdarbiem piemītošo skaistumu un pilnīgumu, to vienreizējo oriģinalitāti, bet arī ar Gustava Mālera mākslas aktīvo humānismu, kas liek viņam risināt cilvēka un cilvēces visasākās problēmas.

Mālera vokālās daiļrades kalngalu veido «Dziesma par zemi». Skaņdarbā izmantotā seno ķīniešu dzejnieku tekstu virkne kļūst par viengabalainu psiholoģiskā procesa paudēju. Ilgstoša un sarežģīta patiesības meklēšanas gaita, cilvēka misijas apzināšanās, vientulības un izmisuma pārvarēšana — tāds ir «Dziesmas par zemi» saturs.

No dramatiskajiem vokālajiem Mālera darbiem ar savu aso traģismu īpaši izdalās «Dziesmas par mirušajiem bērniem». Šī cikla mūzikas valodu raksturo nepārasta izteiksmes intimitāte.

Pie «Divpadsmit dziesmām no «Zēna brīnumradziņa»» komponists strādāja ļoti ilgi, kā liecina Mālera daiļ-

¹ Margarita Ose 1977. gadā beigusi Jāzepa Vītola Latvijas Valsts konservatoriju, kur specializējusies pie docentes V. Lindenbergas. Ļeņingradas Valsts konservatorijas aspirantūrā profesores G. Fiļenko vadībā uzrakstījusi mākslas zinātņu kandidātes disertāciju «Gustava Mālera vokālie darbi». Kopš 1979. gada strādā par pasniedzēju konservatorijā, bet kopš 1982. gada — E. Dārziņa speciālajā mūzikas vidusskolā. (Red.)

rades pētnieki¹ — no 1888. līdz 1901. gadam. Tekstus viņš ņēma no J. Arnima un K. Brentano slavenā vācu tautasdziesmu krājuma — «*Des Knaben Wunderhorn*». Mālers izmantoja tikai tautasdziesmu tekstus, radot oriģinālas melodijas. Šis cikls, tāpat kā visi pārējie Mālera vokālie skaņdarbi, izņemot agrīnos, tika iecerēts balsij ar orķestra pavadījumu.²

No citiem Mālera cikliem «*Zwölf Lieder aus «Des Knaben Wunderhorn»*» atšķiras ar tematikas plašumu. Dziesmās «*Scheiden und Meiden*» («Šķiršanās un ciešanas»), «*Um schlimme Kinder artig zu machen*» («Lai bērni būtu paklausīgi»), piemēram, komponists uzbūvē sendienu ainu ar pilīm, bruņiniekiem un jātniekiem, taču bez nostalgijas plīvura. «*Um schlimme Kinder*», pirmoreiz pievērsoties bērniības tēmai, autors veido kā īstu bērnu dziesmu. Mālera vēlinājās dziesmās bērna tēls kļūst par to smago, dažreiz pat neatrisināmo problēmu rezonatoru, kuras aktuālas visā viņa daiļradē, — pirmām kārtām dzīvības un nāves, kara, bada jautājumi. Pie tādām dziesmām pieder «*Das irdische Leben*» («Zemes dzīve»), kas veido traģisma kulmināciju visā Mālera 1880.—1890. gadu daiļradē.³ Izsalkušais bērns atkal un atkal lūdz mātei maizi. Māte viņu mierina, pierunā pagaidīt. Taču, kad maize beidzot izcepusies, zēns jau miris. Šī dziesma ienes drausmīgu kontrastu cikla mierīgajā, gaišajā atmosfērā. Emociju asums, smeldzošā sāpe līdz pat «nežēlībai» pret klausītāju tuvina šo skaņdarbu XX gadsimta mūzikai. Dziesma ietver sevī ne tikai vispārhumānu, bet arī sociālu jēgu, nosodot iekārtu, kas cilvēkam nes postu.

«Zēna brīnumradziņā» sastopam arī nopietnas un aizkustinošas garīgās dziesmas — «*Urlicht*» («Pirmatnējā gaisma»), «*Es sungen drei Engel*» («Dziedāja trīs

¹ Sk.: Pamer F. E. Mahler's Lieder. — Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Wienn, 1929, Bd. 16; Wienn, 1930, Bd. 17; Krawitt E. F. Mahler's Dirges for his Death. — The Musical Quarterly, 1978, July, Vol. LXIV, № 3.

² Orķestris izmantots arī F. Lista, H. Volfa, R. Štrausa, R. Vāgnera dziesmās. Viņu mūzikā tas skanējumam piešķir koncertiskumu, spožumu. Turpretī Māleram dziesma nekad nezaudē liriskas izteiksmes intimitāti.

³ Šī tēma risināta arī vokālajā ciklā «Dziesmas par mirušajiem bērniem», pie kura atsevišķām daļām komponists sāk strādāt jau 1901. gadā, paralēli ar «Zēna brīnumradziņa» pēdējām dziesmām.



Gustavs Mālers.

eņģeļi»), «*Das himmlische Leben*» («Debešķīgā dzīve»). Šīs dziesmas pauž mūžseno cilvēka cerību uz laimi un taisnīgumu, patiesu ticību labajam. Pārsteidz, piemēram, «*Urlicht*» neparastā ētiskā iedarbība, iekšējais pārliecības spēks.

Ipaši daiļskanīgas ir Mālera nesteidzīgās liriskās dziesmas «*Rheinlegendchen*» («Maza Reinas leģenda»), «*Wer hat dies Liedlein erdacht*» («Kas izdomājis šo dziesmiņu»), «*Ich ging mit Lust*» («Es priecīgs gā-

ju»), kur cilvēka jūtas un dabas balss savijas vienā veselā.

Komponistam raksturīgas arī humora pilnās un satīriskās dziesmas, kas plaši pārstāvētas «Zēna brīnumradziņā». Vācu folklorā ievērojama ar šāda veida dziesmu lielo daudzumu. Pat mīlas tēmu Mālers traktē ar vieglu smaidu, kas atbilst austriešu folkloras īpatnībām.

«Zēna brīnumradziņā» atrodam ne tikai dzirkstošu humoru, bet arī grotesku, piemēram, dziesmā «*Lob des hohen Verstandes*» («Augstā soģa slavinājums»), kur mākslas kritiķa lomā uzstājas ēzelis, kas savu domu nostiprina ar pašpārliecinātiem un skaļiem zviedzieniem.

Smalkākas krāsas lietotas dziesmā «*Des Antonius von Padua Fischpredigt*» («Padujas Antonija sprediķis zivīm»), kuras doma ir vēl rūgtāka: gadsimtiem ilgi pasaulē turpinās labā sludināšana, bet plēsoņas arvien paliek plēsoņas.

Sociālā protesta tēma visspilgtāk izpaužas Mālera pretkara dziesmās, jo Mālers bija viens no pirmajiem māksliniekiem, kas saprata, ka no visiem cilvēka eksistencei naidīgajiem spēkiem vispostošākais ir karš. Karš samīda cilvēka dzīvi («*Revelge*», «*Der Tamboursg'sell*»), šķir zaldātu no mīlotās («*Wo die schönen Trompeten blasen*», «*Scheiden und Meiden*», «*Aus! Aus!*»), atrauj no dzimtenes («*Zur Straßburg auf der Schanze*»).

Kara tēmas kulmināciju veido divas Mālera vēlīnās dziesmas — «*Revelge*» («Rīta saukums», 1899) un «*Der Tamboursg'sell*» («Mazais bundzinieks», 1901).

Starp Arnima un Brentano «*Des Knaben Wunderhorn*» 700 dažādām dziesmām bija zināms skaits tādu, ko šī krājuma pētnieki sauc par «pretkara dziesmām». Bet nebūt ne visās šī ievirze ir izteikta pietiekami skaidri, un tikai atsevišķas dziesmas caurstrāvo «*Revelge*» un «*Tamboursg'sell*» raksturīgais protesta gars un ekspresija. Tekstu lielākā daļa satur dažādu traktējumu iespējas. Mālers vadās pēc savas mākslinieka humānista dziļākās pārliecības. Taču ne uzreiz komponists sasniedz bezkompromisa attieksmi pret kara tēmu. Tā dziesma «*Wo die schönen Trompeten blasen*» («Sudraba taures») vēsta par puiša aiziešanu karā, par šķiršanos no mīlotās; tās sapņainā mūzika stāsta, cik daila ir atstātā dzimtene, cik maiga ir iemīļotā meitene

un silta vasaras nakts. Bet par pašu karu, par rekrūša likteni te nav teikts ne vārda.

Agrīnajās Mālera pretkara dziesmās dominē liriskā strāva. Seit jūtama tikai «kara ēna»: «Sudraba taurēs» vienīgo militārās mūzikas elementu veido surdinētais mežrags, viss pārējais — gan orķestra kolorīts, gan melodiskās līnijas — atšķiras ar liriskās izteiksmes siltumu, kas savijas ar dabas balsīm.

Gaišie tēli izzūd dziesmās «*Revelge*» un «*Tamboursg'-sell*», dabas un mīlotās meitenes tēli atvirzās otrajā plānā. Jauns šajās dziesmās — emociju asums, konsekvence, ar kādu autors nosoda militarismu un kazarmas režīmu, noraujot tiem jebkādu poētiskuma plīvuru. Mālera daiļrades pētnieks M. Vinjāls salīdzina «*Revelge*» ar A. Berga operu «*Voceks*», ko šī dziesma nepārprotami ir iespaidojusi.¹

Viss teiktais ļauj uzskatīt G. Māleru blakus M. Musorgskim par pretkara tēmas pamatlicēju XIX — XX gadsimta mūzikā. Tieši šīs tēmas plašā izstrāde radikāli atšķir mūsu gadsimta mūziku no pagājušā gadsimta mūzikas.

Interesanti, ka tieši XVII gadsimta vācu mākslinieki, kas saskārās ar 30 gadu kara (1618—1648) briesmām, vispirms jau literāti, piemēram, M. Opics, M. Grifiuss, H. J. K. Grimmelshauzens, vienprātīgi nosodīja karu kā vislielāko postu gan cilvēkam, gan valstij, gan tikušiem, gan mākslai utt. Šie dzejnieki skaidri redzēja kara drausmīgās sekas — slaktiņu, badu, mēri. Grimmelshauzens savā grāmatā «*Simplicissimus*» ļauj lasītājam izjust viduslaiku militārā amata nepievilcīgumu, ko viņš saista tikai ar varmācību.

Bet visā visumā kara attēlojumam XVII — XVIII gadsimta mākslā ir cits raksturs un mērogs. Piemēram, Žaka Kālo oforts «*Larošelas aplenkums*», Pitera Breigela «*Mesīnas kauja*», Venceslava Hollara «*Prinča Ruprehta cīņa ar holandiešiem*», R. de Hoha «*Kovešteinas dambis*» — visi šie darbi attēlo augstāko kaujas sasprindzinājuma brīdi. Taču notiekošais ir parādīts it kā no putna lidojuma. Sprādzienu un ugunsgrēku dūmi, bēgošo cilvēku masas, to sadursmes — tas šeit nebiedē skatītāju, pat otrādi — iegūst īpatnēju estētisku vērtību kā detaļas, kas dinamizē un atdzīvina ainavu. Cil-

¹ Sk.: Vignal M. Mahler. Paris, 1966.

vēks veido mikroskopiski mazu gleznas daļiņu, dažreiz pat, lāgā nesaskatāmu, mēs nedzirdam viņa vaimanas un lāstus, jo tas nesniedzas līdz putna lidojuma augstumiem. Karš neaptumšo pasaules majestātisko panorāmu, kas tik harmoniski skaisti atveidota šajās gleznās.

Žakam Kallo pieder arī izteiksmīga ofortu sērija «Kara briesmas». Un tomēr pat vistragiskākajā no tiem, «Kara kokā», mēs neredzam atsevišķa cilvēka seju, mērogs paliek nemainīgs, kaut gan autors, bez šaubām, cenšas parādīt kara drausmīgo un atbaidošo pusi.

Līdz pat XX gadsimtam komponisti reti pievērsās kara tēmai. Kā piemērus var minēt K. Žanekēna fantāziju «Kauja», V. Berda ciklu «Kauja», admirālim Nelsonam veltīto J. Haidna mesu un L. van Bēthovena simfonisko darbu «Kauja pie Vitorijas».¹

Romantiķi poetizēja armiju, idealizējot karavīra tēlu un nesaistot to ar pretkara protesta tēmu, kas visumā bija sveša XIX gadsimtam. Karš tika atspoguļots kā majestātiska izrāde, parāde — kā grandiozs balets, kara amats — vīrišķības kvintesence, militārā etiķete — spilgtākā bruņnieciskuma izpausme. Šķiet, ka pat asiņainie Napoleona karagājieni nav iemācījuši XIX gadsimtu saskatīt kara patieso būtību.² Gluži otrādi — cīņa pret Napoleonu nostiprināja armijas kultu. Pat Francijā, kuru Napoleons tik tikko nenoveda bezdibeņa malā, šī karavadoņa ietekme saglabājās vēl arī nākamajās paaudzēs. Tā dzejnieks Alfrēds de Vinjī, būdams uzticīgs karavīru brālības ideālam, pārbauda to dažādās psiholoģiskās situācijās savā grāmatā «Zaldāta nebrīve un cēlums». Un, kaut arī de Vinjī darba zemteksts nebūt neaplicina šo ideālu — spiests pakļauties pavēlei, zaldāts bieži vien zaudē cilvēciskumu —, tomēr autors paliek tam uzticīgs, radot ap karavīra tēlu mocekļa oreolu.

¹ Iespējams, ka XVII—XIX gadsimta mūzika biežāk attēloja militārās ainas, nekā var spriest vienīgi pēc nosaukumiem. Tam vispiemērotākie ir simfoniju *allegro*. Bet to pierādīt nav iespējams, jo simfoniju lielākā daļa nav saistīta ar konkrētu programmu. Atliek tikai minēt, vai tādi skaņdarbi kā, piemēram, V. Mocarta «Jupiters», F. Šūberta Devītā, J. Brāmsa Ceturtā simfonija ietver arī militāro elementu kā plašās pasaules panorāmas sastāvdaļu.

² Tā laika literatūrā izņēmumi ir, piemēram, Ļ. Tolstojs un Stendāls.

Gadsimta sākumā vispārējā patriotiskā uzliesmojumā rodas dzejnieka huzāra Teodora Kenera, bijušā Napoleona kauju dalībnieka, dzejoļu krājums «Liras un zobena dziesmas». Uz tā pamata 1814. gadā K. M. Vēbers veido kora dziesmu krājumu «Zobens un lira». Austrijā elegantā, spožā mundierī tērptā karavīra kults bija vēl spēcīgāk jūtams nekā Francijā. Vācija pie prūsiskā militārisma kulta nonāca vēlāk, pēc valsts apvienošanas, ekspansijas perioda sākumā, kas bija saistīts ar Bismarka vārdu.¹

XIX gadsimta mūzikā ļoti reti sastopama pretkara tematika šī jēdziena tiešā izpratnē. Idejiski ar to sasaucas varonības patosa piesātinātais L. van Bēthovena Trešās simfonijas sēru maršs, tragiskais, dziļi filozofiskais maršs no R. Vāgnera operas «Dievu mijkrēslis».

Šī laika vokālajā mūzikā radušies divi darbi, kas tieši saistāmi ar Mālera «pretkara dziesmām». Viens no tiem — 1828. gadā F. Šūberta uzrakstītā dziesma «Karavīra priekšnojauta», ko caurstrāvo nemiers un liktenīgas izjūtas (iekļauta krājumā «*Schwanengesänge*»). Otrs — H. Volfa dziesma «Mazais bundzinieks» (1887—1888), kas, iespējams, varēja veicināt Mālera «*Der Tamboursg'sell*» rašanos.

Mālera pievēršanās kara tematikai ir neparasta jau tādēļ, ka laikā, kad radās minētās dziesmas, kara Eiropā nebija. Karu Mālers neatzina kā sabiedriskās dzīves parādību vispār. Viņš nosodīja gan asinsizliešanu, gan antihumānu militāru disciplīnu, gan armiju, jo tā atņēma zaldātiem dzimteni, attaisno virsnieku cietisirdību, uzurpāciju. Mālers nicināja militāro personu pašapzinīgumu, it īpaši tāpēc, ka austriešu karavīra dižošanās bija neīsta — kopš XIX gadsimta sākuma Austrija tika uzvarēta visās kaujās.

Mālera pretkara dziesmas bija saistītas ne tikai ar pagātnes mākslas progresīvajām tradīcijām, bet arī ar jaunāko laiku, ar XX gadsimtu. Tikai 20 gadi atdala «*Der Tamboursg'sell*» no Pirmā pasaules kara. Un, kā jau teikts, šī dziesma iespaidoja operas «Voceks» radīšanu. Tai pašai tēmai veltīts arī 1912. gadā Prāgā izdo-

¹ Uz šī fona jo nozīmīgāka kļūst Georga Bihnera lugas «Voceks» (1837) pret varmācību, militarismu vērstā nīknā satīra, kas daudz vēlāk, gandrīz pēc gadsimta, ieskanējās Albana Berga mūzikā.

tais čehu rakstnieka Jaroslava Haška stāstu un feļetonu krājums, kas turpmāk kļuva par pamatu viņa pasauleslavenajam romānam «Krietnā kareivja Šveika dēkas pasaules karā», kurā iznīcinoši kritizēts militārisms.

Grāmatā ir daudz dziesmu. Ziemas vakarā Šveiks ar dziesmu soļo uz Budejovici:

Uz špacieri es gāju
Tai zaļā birtalā...¹

Ar dziesmu kareivji dodas uz Galīcijas kaujas lauku:

*Und du, mein Schatz,
Bleibst hier.
Holarjo, holarjo, holo!*²

Ar bezrūpīgu dziesmu pavada laiku arestētais Šveiks:

Kas nekaiš dzīvot kareivim,
To meičas mīl visnotulim,
Tam nauda kabatā
Un dūša priecīga!
Tra-ra-ra-ral *Eins, zwei!*³

Dziedot «deičmeistari» dodas uz Serbijas fronti:

Princis Eižens, bruņnieks cēlais, —
Keizaram viņš atgūt vēlas
Belgeradas cietoksni.⁴

Dziesma palīdz stiprināt «kareivīgo» garu Marijas kazarmju arestantiem:

... Viņš stāv pie lielgabala
Un tik lādē vien,
Viņš stāv pie lielgabala
Un tik lādē vien.
Aša lode tam no tiesas
Rokas norauj nost no miesas,
Bet pie lielgabala

¹ *Hašeks J.* Krietnā kareivja Šveika dēkas pasaules karā. R., 1957, 1.—2. d., 261. lpp.

² «Un tu, mana sirdspukīt, paliec šeit» (*vāc.*). — Turpat, 342. lpp.

³ *Hašeks J.* Krietnā kareivja Šveika dēkas pasaules karā, 3.—4. d., 252. lpp.

⁴ Turpat, 42. lpp.

Viņš stāv un lādē vien.
Viņš stāv pie lielgabala
Un tik lādē vien.¹

Lopu vagonā ar dziesmām uz karu brauc naīvie Kašperu kalnu gani:

*Wann ich kumm, wann ich kumm,
Wann ich wieda, wieda kumm!*²

Rakstnieks vairākas reizes romānā atkārtō šo dziesmu, lai lasītājam liktu skaidri izjust, ka kareivju lielākajai daļai minētais *wieda kumm* nekad nenotiks. Hašeks, tāpat kā Mālers, patriarhālajās austriešu tautasdziesmās saskata zīmīgu zemtekstu. Tautasdziesma ļauj autoram saistīt pagātņi, tagadni un nākotni, liek izjust rītdienas elpu, XX gadsimta tuvumu, tā nesaderību ar pasauli, kas apdziedāta naivajā dziesmiņā.

Hašeka grāmatā mēs skaidri jūtam vilšanos tautasdziesmas daiļajās ilūzijās. Tās idilliskie, romantiskie priekšstati neizturēja sadursmi ar Pirmā pasaules kara realitāti. To apliecina arī Mālera dziesmas «*Revelge*» un «*Der Tamboursg'ssell*», kas sarakstītas krietni agrāk.

Hašeka romāns veidots kā patstāvīgu anekdošu virkne, kā nelieli stāsti par pašu Šveiku vai citām personām, kas saistītas ar Šveika ceļojumu. Lielākā daļa šo «dzīves gadījumu» ir ironiski pamācoši, jautri un draiskulīgi. Starp tiem ir arī nopietnā, satrauktā un rūgtā tonī stāstīti notikumi, piemēram, gadījums ar arestēto Prāgas iedzīvotāju, kurš aizejot izsaucas, ka doma paliek brīva. Šis miniatūrais sižets atgādina Mālera izmantoto tekstu vienā no «Zēna brīnumradziņa» cikla dziesmām — «*Der Verfolgte im Turm*» («Vajātais»). Brīvprātīgā Mareka pulka vēsturei sacerētie stāsti savukārt veido paralēli ar Mālera dziesmu «*Revelge*», kurā groteska līdzīgi savijas ar nikni parodēto oficiozu. Grāmatas savdabīgo uzbūvi acīmredzot noteica tā pati ideja, kas veicināja «Zēna brīnumradziņa» tapšanu, — attēlot plašu dzīves ainu, kas nebūtu koncentrēta tikai ap vienu varoni, ainu vai psiholoģisku toni, atveidot

¹ Hašeks J. Krietnā kareivja Šveika dēkas pasaules karā, 1.—2. d., 323. lpp.

² «Kad es pārnākšu, kad es pārnākšu, kad es atkal, atkal pārnākšu!» (Vāc.). — Hašeks J. Krietnā kareivja Šveika dēkas pasaules karā, 1.—2. d., 342. lpp.

dzīvi no dažādām pozīcijām, bet viscaur — demokrātiski.¹

«Revelge» un «Der Tamboursg'sell» ir savstarpēji saistītas dziesmas, kurās tomēr ir daudz principiālu atšķirību. Visspilgtāk tās izpaužas tekstā. «Revelge» komponists atveido bojā gājušo karavīru fantastisku pēcnāves parādes ainu: skeleti soļo garām meitenes mājai. «Revelge» nepieder ne pie monologiem, ne dialogiem, ne žanra ainām. Dziesmas savdabība saistās pirmām kārtām ar to, ka tekstā nav iespējams atdalīt dialogu no ainiņas, no stāstījuma, jo tie cits ar citu saplūst, savijas, radot nomācošu iracionalitātes iespaidu, kādu var izraisīt vienīgi drausmīgs, alogisks sapnis. «Revelge» teksts atgādina slimīgas apziņas plūsmu. Mūzika nepalīdz klausītājam atgūt zaudētās loģiskās saites, gluži otrādi. Mundra, uzbudināta marša melodija ar vienādu sparū stāsta par skaistuli, kas skatās pa logu, par nāvējošo brūci, par biedru atteikšanos pacelt ievainoto, par viņu apņēmību soļot un soļot līdz nāvei, par to, ka mironis puš tauri un modina kritušos karavīrus, kas aiziet kaujā, bet pēc tam — skeleti soļo garām meitenes logam.

Pēc ievainotā zaldāta lūguma skan bravūrīga rakstura orķestra intermēdija. Tā pati melodija pamatā arī «kamradu» atteikumam, kurš līdzīgi ievainotā vārdiem mijas ar daudzkārt mehāniski atkārtoto piedziedājumu — *trallali, trallaley, trallalera*. Tas vēl vairāk padziļina visa notikušā rēgāino, nereālo iespaidu.

Ļoti izteiksmīgs ir «Revelge» lielais orķestris ar pasvītrotu metāla pūšamo (mežragu kvartets, trīs trompetes) un sitamo instrumentu tembriem. Sevišķi plaši pārstāvēti sitamie instrumenti: timpāni, šķīvji, divas bungas — lielās un militārās, trīsstūris, tamtams.

Orķestra skanējumā no paša sākuma ir jūtams lielās kareivju masas draudošais solis. Iespējams, ka šis iespaids rodas īpaša vadritma dēļ, ko var nosaukt par «bungu rīboņas ritmu». Dažādos orķestra faktūras slāņos, dažādos instrumentos skan ritmiskās figūras, kas balstās uz atkārtota asi punktēta ritma un uz vibrējošām intonācijām — trilleriem, priekšskaņiem. Militāro bungu savdabīgais skanējums tiek pārnesta uz visu

¹ J. Hašeks savu grāmatu, tāpat kā G. Mālers «Zēna brīnumradziņa» dziesmas, rakstīja ilgi — kopš 1912. gada līdz pat savai nāvei 1923. gadā.

orķestri. Jau no paša sākuma dziesmas ievadā nostiprinās «bungu motīvs»:

Tempo di marcia

The musical score is written for piano and orchestra. It is in 4/4 time and has a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo is marked 'Tempo di marcia'. The score is divided into three systems. The first system shows the piano introduction with trills ('tr') and a pianissimo ('pp') dynamic. The second system continues the piano part with trills ('tr') and a forte ('f') dynamic. The third system shows the piano part concluding with a final chord.

Nepārtraukti atkārtojoties, «bungu motīva» intonācijas noved līdz kulminācijai, kur tās paplašinās un pastiprinās, radot nevaldāmi tuvojošos soļu iespaidu.

Tātad katra instrumenta partija, ieskaitot vijoles, iegūst it kā sitamo instrumentu īpašības. Liela slodze dziesmā ir pašiem sitamajiem instrumentiem, kas īpaši aktivizējas intermēdijās un kulminācijās, kad orķestra skanējums sasniedz žilbinošu spožumu. Tikai orķestris spēj mūzikā atveidot tik grandiozu organizētas iznīcības

ainu visā tās atbaidošajā irealitātē. Šī komponista iecere prasīja ne tikai lielu instrumentu sastāvu, bet arī lielus apjomus, kas spēja piešķirt dziesmai monumentālītāti, ļaujot pārkāpt dziesmas žanra tradicionāli šaurās robežas.

Jau pašās pirmajās taktīs orķestris sāk ritmisko pamatelementu aktīvu simfonisko attīstību, kas rada mehāniska marša efektu. Balss šajā posmā tikai komentē orķestri notiekošo. Vokālā melodija veidojas no sausiem, savstarpēji maz saistītiem intervāliem, kas mijas ar lipīgām ungāriski čigāniskām intonācijām.¹ Kulminācijas risinātas galvenokārt instrumentāliem līdzekļiem. Pat centrālās kulminācijas brīdī balss paliek skaņuraksta otrajā plānā. Dziesmas attīstība tiecas uz skarbu dinamisku virsotni ar vārdiem: *sie schlagen und sie schlagen ihren Feind, Feind, Feind, trallali, trallaley, trallalerallala*. Šī virsotne sasniegta ar spēcīga orķestra dinamikas pieauguma palīdzību, kā arī izmantojot izteismīgus teksta atkārtojumus.

«*Der Tamboursg'sell*» ir veidota kā maza bundzinieka monologs: viņu gaida karātavas par kara pienākumu neizpildīšanu.² Pēc satura šī dziesma atgādina «*Zur Straßburg auf der Schanze*» («Strasburgā uz vaļņa»): arī tā ir veidota kā stāsts par dezertieri, kas nav izturējis šķiršanos no dzimtenes un par bēgšanu sodīts ar nāvi. Abās dziesmās lēnas, stāstošas melodijas skan uz maršveidīga pavadijuma fona.

Dziesmā «*Der Tamboursg'sell*» komponists izmanto citu marša tipu nekā «*Revelge*».³ Pirmām kārtām šai dziesmai trūkst «*Revelge*» piemītošās agresivitātes, tas ir sēru maršs, nāves un sairuma mūzika.

Atkal, tāpat kā iepriekšējā dziesmā, komponists izmanto lielu orķestra sastāvu. Instrumentācijas princips kopumā saglabājas: dominē metāla pūšamo un sitamo instrumentu skanējums, bet reģistrs «*Der*

¹ Balss līnija iegūst melodiskumu tikai tajā posmā, kas sākas ar karavīra aicinājumu «*Ach, Bruder*». Šeit orķestra loma kļūst mazliet pasīvāka.

² Šīs dziesmas tekstu augstu vērtēja J. V. Gēte, saskatot tajā «gara skaidribu briesmīgu notikumu gaidās».

³ No sākuma «*Der Tamboursg'sell*» Mālers bija iecerējis kā simfonisko skaņdarbu, bet drīz nonāca pie secinājuma, ka jaunā muzikālā ideja atbilstošāka dziesmai. Komponista iztēlē tā tūlīt saistījās ar viņam ļoti zināmo tekstu no Arnima un Brentano «*Des Knaben Wunderhorn*».

Tamboursg'sell» kļūst zemāks, tembri atšķiras ar kolorīta nedzīvo blāvumu, kas nav raksturīgs citām «Zēna brīnumradziņa» dziesmām. Salīdzinājumā ar «*Revelge*» šajā dziesmā nav lietoti tādi spilgti instrumenti kā trīstūris, trompete, flauta augstā registrā. Stīgu grupu pārstāv tikai zemie instrumenti — čelli un kontrabasi. «*Der Tamboursg'sell*» kolorītu vēl tumšāku dara tubas un kontrafagots.

Šīs dziesmas attīstība jau pašos pamatos atšķiras no «*Revelge*». Pirmajai daļai, kas ietver mazā bundzinieka atturīgo stāstu par savu likteni, raksturīga zemu un dobru tembru neskaidrība, drūmas, it kā sairstošas skaņu secības. Uz šī fona uzslāņojas balss rečitācija ar ilgstošiem, psalmodejošiem vienas skaņas atkārtojumiem:

[Misurato, mesto (ma senza strascinare)]

narrante, semplicemente, senza sentimentalità

pp Ich ar - mer Tam - - bours - -

g'sell! Man führt mich aus dem

G'wölb, — man führt mich aus dem G'wölb!

Intermēdija sadala dziesmu divās nevienlīdzīgās daļās. Divdaļīgās formas otrais posms balstās uz to pašu lejupējo un augšupejošo sekundu intonāciju attīstību. Tomēr starpība ir milzīga: otrajā daļā čellu duetā, kad dziedātājs klusē, pirmoreiz atskan silta, dziedoša, līdzjutības un žēlastības pilna melodija. Vēlāk šī melodija parādās arī vokālajā partijā.

Aprakstītais dramaturģiskais paņēmieni vēlreiz apliecina Māleram raksturīgo vokālā žanra simfonizāciju.

Dziesmā veidojas ļoti plaša orķestra intermēdija, kam liela nozīme skaņdarba satura turpmākajā attīstībā. Intermēdijā notikušo melodisko pārmaiņu dēļ arī vokālajā partijā intonācijas it kā «iztaisnojas», iegūst mērķtiecību, padarot gaišāku dziesmas kolorītu. Mirkli, kad varonis šķiroties pievērs skatu nakts tumšumā tītajiem kalniem, mežragu kvartetā kā gaišs dzimtenes sudraba tauru simbols ieskanas cerību un mīlas pilns motīvs:



Un, kaut arī tekstā tieši par to nekas nav teikts, šī dzīves skaistuma un cilvēka cerību izjūta gluži negaidīti pēdējā no «Zēna brīnumradziņa» dziesmām sasaucas ar agrīno, gaiši apceroto «*Wo die schönen Trompeten blasen*», cikla noslēgumā sniedzot sākotnēji iezīmētās domas spēcīgu apliecinājumu. Šeit svarīgi minēt, ka iepriekš apskatītajā dziesmā «*Revelge*» atspoguļotā kara parādes puse, kas pakāpeniski pārvēršas vispārējā iznīcināšanas ainā, būtībā izsmēļ citu — jau agrīnajās dziesmās («*Aus! Aus!*», «*Der Schildwache Nachtlied*» u. c.) aizsāktu nozīmīgu pretkara tematikas aspektu — t. s. «mūdrā kara» tēmu.

«*Revelge*» pirmoreiz mūzikas vēsturē demonstrē drausmīgas, necilvēciskas karamašīnas darbību, bet «*Der Tamboursg'sell*» satur sevī šīs darbības komentāru,

antitēzi, pretsvaru ļauno spēku varai. Tāpēc abu šo dziesmu blakusnostatīšana (tās visbiežāk atskaņo tieši vienu otram līdzās: parasti no sākuma «*Revelge*», pēc tam «*Der Tamboursg'sell*») slēpj sevī dziļu un auglīgu dramaturģisku ideju, kas tika uztverta un tālāk attīstīta XX gadsimta vidū tā saucamajās «kara un miera simfonijās», piemēram, A. Honegera Liturģiskajā, D. Šostakoviča Astotajā. Tā pati ideja šeit izpaužas kā «ļauņa skerco» un «tragiskās pasakaljas» pretnostatīšana. Šāda veida skerco un pasakalju satura loks kļuvis tradicionāls. Skerco attīstības jēga slēpjas pirmatnējās, nereti mazliet banālas, mehāniskas tēmas pakāpeniskā pārtapšanā: rezultātā tā iegūst krasi negatīvu — draudošu, agresīvu nokrāsu. Šādas pārvērtības norisinās dinamisku kāpinājumu gaitā, izvēršot orķestra skanējumu, kur bieži sastopami pasvītroti «uzbāzīgi» marša ritmi.

Arī «tragiskā pasakalja» nogājusi garu tēla transformācijas ceļu. Pasakaljas būtību izsaka attīstība no bezcerības, klusa izmisuma līdz humanistisko vērtību apliecinājumam skaņdarba beigās. Šajā žanrā komponisti visbiežāk lieto variāciju principus, no kuriem īpašu nozīmi iegūst «intonatīvā dīgšana». Visas šīs īpatnības mēs sastopam Mālera dziesmā «*Der Tamboursg'sell*», kaut gan te komponists neizmanto pasakaljai tipisko ostinēto basu tēmu.¹

Tātad «*Revelge*» un «*Der Tamboursg'sell*» blakusnostatīšana kļuva par mūzikas vēsturē pirmo dramaturģiskā pāra tipa «ļauņa skerco — tragiskā pasakalja» paraugu. Šīm dziesmām piemīt arī minētajiem žanriem raksturīgā semantika. V. Konena savā grāmatā «Teātris un simfonija» analizē simfonijas tapšanas gaitu XVII—XVIII gadsimtā, pirmām kārtām to saistot ar operu. Mālera pretkara dziesmas ļauj domāt, ka V. Konenas aprakstītais process savdabīgi turpinās XX gadsimtā: tēmas, raksturīgās intonācijas no jauna izkristalizējas vokālās mūzikas jomā, no kurienes vēlāk tiek pārnestas uz neprogrammatiskā simfonisma sfēru. Tiesa, šis process notiek nevis paša Mālera, bet jau citu komponistu dailradē.

Tādējādi «Zēna brīnumradziņa» dziesmās pretkara tematika pirmoreiz gūst šādu spilgti simfonizētu

¹ «*Der Tamboursg'sell*» pasakaljas žanram tuvina zema basa reģistra izmantošana, īpaši dziesmas sākumā.

izteiksmi, kas vēlāk, XX gadsimta 40.—60. gados, raksturīga Eiropas simfonismam kopumā, īpaši pēc Otrā pasaules kara, kad tajā saasināti tiek atspoguļota cilvēces likteņgaitu traģiskā pieredze.

XX gadsimta sākumā latviešu mūzikas kritikas uzplaukuma periodā, Mālera daiļradē Latvijā, tāpat kā citur, neguva pelnītu novērtējumu. Emila Dārziņa recenzijā Mālera mūzika ir minēta sakarā ar Varšavas filharmonijas mākslinieku koncertu, kas notika 1910. gada 29. jūlijā Majoros. Par komponista Ceturto simfoniju Dārziņš raksta: «Pieminētā simfonija bija koncerta orķestrālās daļas vidus punkts. Gan ne visai gadījumam piemērots, jo simfonija rakstīta «pusmazam» orķestrim, bez bazūņu instrumentiem un tādēļ auditorijas otrā galā droši vien nevarēja tikt pienācīgi izdzirdēta. No tehniskās puses ņemot, simfonija ir meistara rokas darbs. Tajā viss arhitektonika jeb, lietojot vācu pazīstamo frāzi, *tõnend bewegte Form*. Bet pārdzīvojuma tajā tikpat kā nemaz. Muzikāli «smuka» ir 3. daļa, ne bez poēzijas pastorālā 4. Starp Mālera citām simfonijām ir sastopamas daudz pārakas.»¹ Šī vienīgā E. Dārziņa atsauksme par G. Māleru parāda, ka kritiķim bijusi pazīstama ne vien Ceturtā simfonija, bet arī citi komponista darbi, taču viņa attieksme pret Māleru kopumā mums paliek nezināma.

Arī starp otra tā laika ievērojamākā kritiķa Jāņa Zālīša darbiem atrodam pavisam nedaudz Māleram veltītu rakstu. Vienā no tiem aplūkots Sestais simfoniskais koncerts Majoros. Šajā recenzijā J. Zālītis tikai atzīmē, ka diriģenta G. Fitelberga mērķis bijis iepazīstināt publiku ar tā laika izcilākajiem komponistiem — K. Debisī, V. d'Endī, A. Skrjabinu, G. Māleru un daudziem citiem.² 1910. gadā publicēts vēl viens — nedaudz izvērstāks raksts, veltīts R. Štrausa mūzikai: «Kamēr Štrauss virzās uz moderno pusi, Mālers ar Rēgeru sveras atpakaļ uz klasisko. Rēgers pilnīgi nogrimis Baha arhitektonikā, apjozdamies ar pēdējā kontrapunktiem; viņam Bahs — alfa un omega. Mālers atkal nodevies tikai simfonijas tālāk virzīšanai, paplašinot tās formu

¹ Krāj.: Emīls Dārziņš. Raksti. Atmiņas par Emīlu Dārziņu. R., 1975, 304.—305. lpp.

² Sk.: Zālītis J. 6. simfoniskais koncerts Majoros. — Dzimtenes Vēstnesis, 1910, 5.(18.) jūl., 3. lpp.

un paasinājot izteiksmes līdzekļus. Mālers savās simfonijās sasniedz ļoti augstu plastiku. Pate mūzika no šī laika redzes stāvokļa paveca, bez īstas valgmes un elastīguma.»¹

Laika gaitā stāvoklis mainījās, un pamazām Māleru sāka arvien vairāk atzīt Eiropā un Amerikā kā vienu no lielākajiem komponistiem — domātājiem, gara gigantiem, pelniņi pielīdzināt Bēthovenam. Kaislīgi Mālera piekritēji bija Bruno Valters, Gerhards Hauptmanis, Tomass Manns, Teodors Adorno, Arnolds Šēnbergs; Albans Bergs, Ivans Solertinskis. Māleram veltīto grāmatu un rakstu skaits ir milzīgs, un tas turpina augt ar katru gadu.

Diemžēl nākas atzīt, ka latviešu muzikoloģiskajā literatūrā pagaidām neatspoguļojas Mālera daiļrades novērtējums, kas principā mainījies kopš 1910. gada; par to liecina klausītāju intereses pieaugums, virkne simfonisko koncertu programmu. Tas izskaidrojams ne vien ar noteiktas tradīcijas inerci, bet arī ar nepietiekamu problēmas izpratni: kāda ir Mālera nozīme mūsdienu kultūrā. Šo jautājumu nedrīkst ignorēt, jo komponista daiļrade pieder pie mūzikas klasiskā pamata tāpat kā Baha un Bēthovena māksla.

Nopietnas attieksmes pamatā jābūt dziļai un pamatīgai Mālera mūzikas pazīšanai, kā vēl trūkst mūsu klausītājiem. Tikai uz tādas bāzes ir iespējams pareizi novērtēt milzīgās vērtības, kas slēpjas Mālera mūzikā.

¹ Zālītis J. Riharda Štrausa vakars. — Dzimtenes Vēstnesis, 1910, 23. jūl. (5. aug.), 3. lpp.

FOLKLORA



LIBIEŠU MUZIKĀLAIS MANTOJUMS

Lībieši — viena no Baltijas somugru tautībām, kas sensenos laikos uzturējās tagadējās Latvijas PSR teritorijas ievērojamā daļā.¹ Mūsu ēras XIII gadsimtā lībieši apdzīvoja Kurzemes piekrasti un visu Vidzemes rietumu daļu — Daugavas, Turaidas, Metsepoles, Idumejas novadus. Raksturīgi, ka vācu feodāļu iekaroto Baltijas valstiņu nosaukums — Livonija XII un XIII gadsimta mijā radās kā lībiešu apdzīvotās teritorijas apzīmējums.

Vācu krustnešu iebrukšanas laikā Baltijā starp lībiešiem un Latvijas teritorijā dzīvojošām baltu ciltīm pastāvēja ekonomiskās, kultūras un, jādomā, arī radniecības saites. Par lībiešu un latgaļu sakariem, piemēram, liecina 1212. gada zemnieku nemieri (Autīnes sacelšanās). No tā laika turpinās lībiešu pakāpenisks iekļaušanās process latviešu ciltīs, lībiešu skaits, tāpat kā viņu apdzīvotā teritorija, pastāvīgi samazinās. XX gadsimta sākumā Latvijā vēl dzīvoja apmēram 2000 lībiešu, 1959. gadā, pēc tautas skaitīšanas datiem, — 270. Pašlaik nedaudz lībiešu dzīvo Kurzemes ziemeļrietumu daļā — 12 zvejniekciemos, Ventspilī, Rīgā un Igaunijas PSR.

Folkloras ekspedīcijās, ko veikuši zinātnieki J. A. Šēgrēns (1846, 1852), F. J. Videmans (1858), E. N. Setele, V. Vallins-Voionmā (1888), E. A. Sārimā (1912), L. Ketunens un O. Loritss (no 1920. g.), līdz 30. gadiem «savākts vairāk nekā 1000 lībiešu tautasdziesmu, ap 2000 sakāmvārdus un parunu, 1400 mīklu, 1600 tautas pasaku, 5000 māņu un ticējumu, 2000 etnogrāfisku

¹ Tuvāk par lībiešiem sk.: *Моора Х. Вопросы сложения эстонского народа и некоторых соседних народов в свете данных археологии. — В кн.: Вопросы этнической истории эстонского народа. Таллин, 1956; Tõnisson E. Die Gauja-Liven und ihre materielle Kultur. Tallinn, 1974.*

ziņu utt., no tiem vairāk nekā 11 000 nr. O. Loritsa rok-rakstu krājumā (Igaņu folkloras krātuvē)»¹.

Lībiešu rakstniecība aizsākās jau XVIII gadsimta otrajā pusē. Taču pirmie patstāvīgie lībiešu valodā iespīestie raksti parādījās tikai pagājušajā gadsimtā, kad aktivizējās arī pirmo lībiešu rakstnieku darbība. Lielu ieguldījumu deva kāda apdāvinātu literātu dzimta — Jānis Princis (1796—1868) un viņa trīs dēli: Jānis (1821—1904), Didriķis (1825—1850), Pēteris (1831—1889), kā arī Dundagas zemnieku nemieru organizētāju pulciņa dalībnieks Nika Polmanis (1817—1903). Kopš 1861. gada iznākušas vairāk nekā 20 grāmatu (hrestomātijas, dzejoļu krājumi, kalendāri, vārdnīcas u. c.) un laikraksts *«Livli»* (1931—1939) lībiešu valodā.² Viens no ievērojamākajiem lībiešu dzejniekiem bija Kārlis Stalte (1870—1947). «1929. gadā Helsinkos iznāca Staltes sakopojumā ar notīm *«Livōkiem lōlōd, I»* (*«Dziesmas lībiešu valodā»*), bet 1933. gadā dzejnieka meitas Margarētes Staltes sakopojumā — *«Livōkiel lōlōd, II»*. Šajos krājumos ir 30 Staltes sacerētas un lokalizētas dziesmas.»³

Latviešu tauta, asimilējot lībiešus, savā kultūras attīstībā uzņēma virkni viņu garīgo īpašību, kas atspoguļojās arī tautasdziesmās. Diemžēl lībiešu tautasdziesmu pieraksti tika veikti laikā, kad lībiešu un latviešu saplūšanas process jau bija gandrīz pilnībā noslēdzies, tāpēc izsekot šim divu dziesmu kultūru mijiedarbības procesam uz lībiešu materiālu pamata nav iespējams. Lībiešu tautasdziesmu melodijām to pieraksta laikā XX gadsimta pirmajās desmitgadēs lielākoties jau vairs nepiemīt spilgti izteikta nacionālā specifika. Tomēr tas nekādi nemazina lībiešu folkloras materiālu etnogrāfisko, vēsturisko, tāpat arī muzikāli estētisko nozīmi. Lībiešu folklorā ir dzīva, tā turpina bagātināt latviešu sociālistiskās nācījas garīgo kultūru un ir šīs bagātības

¹ Latviešu konversācijas vārdnīca. R., 1935, 12. sēj., 23 299. sleja. Minētajā dziesmu skaitā ietilpst kā dziesmu teksti, tā arī teksti kopā ar melodijām, bet to ir ļoti maz.

² Sk.: Latvijas PSR mazā enciklopēdija 3 sēj. R., 1968, 2. sēj., 337.—338. lpp.; Latviešu konversācijas vārdnīca, 12. sēj., 23 308. — 23 311. slejas.

³ Turpat, 23 311. sleja.

organiska daļa. Par to liecina jauni lībiešu folkloras izdevumi¹.

1955. gadā Ventspilī tika nodibināts etnogrāfisks ansamblis, kura repertuārā līdzās latviešu dziesmām un dejām bija arī lībiešu folklorā.² Ar uzvedumu «Līvu zeme — dzintarzeme» tas 1957. gadā piedalījās Vispasaulē jaunatnes un studentu festivālā Maskavā. Tāpat 1971. gadā Rīgā nodibinātais ansamblis «Līvlist» (vadītāja Dzidra Kļaviņa) veiksmīgi uzstājas atklātos koncertos ne tikai mūsu republikā, bet arī pie kaimiņiem. Tā sniegums vērtēts presē. Lībiešu mūzikas folklorā piesaistījusi gan latviešu komponistu, gan arī mūsu igauņu kolēģu uzmanību. Plaši pazīstama ir M. Zariņa kora svīta «Vecā Taizeļa brīnišķīgie piedzīvojumi» pēc lībiešu motīviem (ar lībiešu tematiku sastopamies arī komponista «Kurzemes zvejnieku dziesmās», viņa literārajos darbos), V. Tormisa apdares jauktajam un sieviešu korim. Kopš 1976. gada, kad Igaunijas PSR notika zinātniska konference par somugru folkloras jautājumiem, ievērojami atdzīvojās lībiešu tautības pārstāvju muzikāli sabiedriskā darbība, pieauga interese par lībiešu folkloru.

* * *

Lībiešu tautas mūziku galvenokārt pārstāv izcilā latviešu folklorista un komponista Emīļa Melngaiļa veiktie pieraksti 20. un 30. gados. Tie ievietoti visvairāk «Latviešu mūzikas folkloras materiālu» pirmajā sējumā (№ 1—43, izņemot Nr. 19, 21, 35)³. Nedaudz lībiešu

¹ Dambergs P., Karma T. Lībiešu tautasdziesmas. R., 1980; Liivi vanasõnad. Tallinn, 1981. (Par šiem krājumiem sk.: Ancitis V. Lībiešu dainu izdevums. — Karogs, 1982, № 2; Skuja H. Lībiešu folkloras izdevums. — Karogs, 1982, № 5, 190. lpp.) Cetras lībiešu dziesmas ievietotas krājumā: Leegajused (Soomme-ugri rahvaste laule. Koostanud U. Kolk, R. Ritsing, A. Velmet). Tallinn, 1970.

² Ventspils strādnieku kluba dziesmu un deju ansamblis. Deju grupas vadītājs — Alfrēds Rūja, muzikālais vadītājs — Dzintars Kļaviņš.

³ Melngailis E. Latviešu mūzikas folkloras materiāli. R., 1951, 1. sēj. (saīs. LMFM, I). Pieraksti Latgales ciemā Nirzā (LMFM, II, № 1—21) pretēji E. Melngaiļa apgalvojumam nav lībiešu, bet gan igauņu tautasdziesmas. Šādu secinājumu daļēji ļauj izdarīt arī H. Tampere's pētījumi (sk.: Тампере Х. К вопросу о ливских народных песнях. — В сб.: Музыкальное наследие финно-угорских народов. Таллин, 1977, с. 145—146). Tas pats attiecas uz pierakstiem Vidzemes ciemā Ilzenē (LMFM, III, № 838—842).

dziesmu pierakstu ir arī trešā sējuma pielikumā (LMFM, III, № 1155—1157). Etniskās piederības ziņā neskaidrs ir 520. piemērs trešajā sējumā. Nepamatots liekas folkloras vācēja pieņēmums, ka karavīru dziesma «Kāde pārnāksi, bāleliņ» ir libiešu izcelsmes, jo tā nav līdzīga libiešu dziesmām ne pēc satura, ne arī pēc formas.¹

Teikto var attiecināt arī uz Alfrēda Kalniņa «Klavierpavadījumiem 10 latvju-libiešu tautas ziņgēm». Nevienā no apdarēm nav izmantota libiešu dziesma (tāpat kā nav arī šeit ziņu vispārpieņemtajā nozīmē). Tās ir Dobeles apkaimē pierakstītas zemgalešu novada tautas melodijas. To metroritmiskās un intonatīvās atšķirības no Kurzemes un Vidzemes melodijām, domājams, norāda ne tik daudz uz vietējām dziesmu tradīcijām, cik uz dziedātāja spilgto individualitāti.²

E. Melngaila pieraksti kļuva par pamatu unikālajam O. Loritsa pētījumam «*Volkslieder der Liven*» (Tartu, 1936). O. Loritss savā darbā izmantojis arī paša 1925. gadā fonogrāfētās meldijas, kuras 1935.—1936. gadā atšifrējis H. Tampere, un profesora L. Ketunena pierakstītos tautasdziesmu tekstus.

O. Loritsa darbā ir pavisam 38 libiešu tautasdziesmas.³ Turklāt mūsu rīcībā analizēšanai ir apmēram 20 šo rindu autora veikto pierakstu. Tie iegūti folkloras ekspedīcijas laikā 1954. gada vasarā Kolkā, Košragā un Seskuciemā.⁴ Latvijas PSR Zinātņu akadēmijas Valodas un literatūras institūta Folkloras sektorā glabājas Dz. Kļaviņa (1955—1961), D. Jaunslavietes (1962) un A. Krūmiņa (1962) savāktie folkloras materiāli. Arī tie izmantoti šajā rakstā.⁵

¹ Melngailis E. Birzēs i norās. Izlase. R., 1924, № 31. LMFM, III atzīmēts, ka šī dziesma pierakstīta Dobeles apkaimē.

² LMFM, III, № 429, 433, 436, 439, 440, 441, 446, 482.

³ Šo dziesmu sarakstu sk.: *Lorits O. Volkslieder der Liven*, S. 648.

⁴ Piecas dziesmas teica skolotājs R. Ermanbriks no Dundagas (pēc tautības — latvietis), vairāki pieraksti izdarīti pēc teicēju H. Andersines, K. Krasones, E. Hausmanes dziedājuma.

⁵ Ar šeit uzskaitītajiem materiāliem tikai daļēji izsmelti libiešu mūzikas pierakstu avoti. Igaunijas PSR Zinātņu akadēmijas F. R. Kreicvalda Literatūras muzejā Tartu ir vēl citi ieraksti vecās skaņuplatēs un daži daudz jaunāki — magnetofona lentēs (pavisam, kopā ar minētajiem fonogrāfa ierakstiem, 96.— Sk.: krāj.: Финно-угорский музыкальный фольклор и взаимосвязи с соседними культурами. Таллин, 1980, с. 317), taču tie nav atšifrēti, tāpēc šeit netiek apskatīti.

Ievērojamā igauņu folklorista Oskara Loritsa darbs par lībiešu tautasdziesmām iezīmīgs vairākos aspektos. Tas ir fundamentāls pētījums par lībiešu garīgo kultūru un tās savstarpējiem sakariem ar latviešu, igauņu (Sāremas salas iedzīvotāju) un citu tautu garīgajām kultūrām, satur bagātus etnogrāfiskos aprakstus, ļoti daudzus dziesmu tekstu variantus, rosinošus spriedumus par lībiešu tautasdziesmu ģenēzi un savdabību. Taču O. Loritsa darbs nav muzikoloģisks pētījums. Tajā galvenais akcents likts uz *m u t v ā r d u* folkloru. Melodijas sniegtas vienīgi ainas papildināšanai un arī ne viscaur, turklāt tās netiek analizētas. Un tomēr O. Loritsa nošu materiāls ir nozīmīgs papildinājums E. Melngaiļa materiāliem un būtiski paplašina mūsu ieskatu lībiešu tautasdziesmu repertuārā. O. Loritss savā pētījumā izdarījis visuaptverošu lībiešu mūzikas folkloras klasifikāciju, ko galvenajos vilcienos izteic dziesmu pamatžanru grupējums:

1. Bērnu dziesmas.
2. Ganu un sērdieņu dziesmas.
3. Darba dziesmas.
4. Svētku dziesmas.
5. Mīlestības dziesmas un romances.
6. Kāzu ieražu dziesmas.
7. Dejas un humoristiskas dziesmas.
8. Citas dziesmas.

Visplašāk pārstāvētas bērnu, humoristiskās (galda) dziesmas un romances (arī ziņģes). Saglabājušās ļoti maz ganu, sērdieņu, kā arī kāzu dziesmu, kaut gan kāzu ceremoniju apraksti O. Loritsam aizņem ievērojamu vietu. Savu viedokli par lībiešu mūzikas folkloru O. Loritss pauž «Piezīmēs». Viņa koncepcija ir pretrunīga. No vienas puses, O. Loritss uzsver, ka lībieši visu savu dziesmu un deju repertuāru ir aizguvuši no latviešiem un vāciešiem, ka oriģinālas (t. i., patstāvīgas) melodijas pie viņiem sastopamas reti: «Lauvas tiesa šajā lībiešu dziesmu repertuārā pārmantota no latviešiem. [...] Noteicošā liekas tieši skolas un tautas grāmatu ietekme uz šolaiku lībiešu dziesmu repertuāru. Ne tikai daudzas samērā jaunas izcelsmes latviešu dziesmas (t. s. ziņģes), bet arī ievērojami senākas četrriņdes (t. s. dainas) no kaimiņos esošajiem latviešu ciemiem lībiešu piekrastē izplatījušās galvenokārt literārā ceļā. [...] Šeit apskatītas arī... internacionālas dziesmas,

kas pie lībiešiem nokļuvušas ar citu tautu starpniecību. Ir pamats domāt, ka dažas dziesmas lībieši pārņēmuši tieši no vāciešiem, nemaz jau nerunājot par vēlākiem aizguvumiem...»¹

Taču, no otras puses, balstoties uz E. Melngaiļa izteikumiem, viņš apgalvo savukārt, ka daudzām latviešu dziesmām ir lībiska izcelsme: «Kaut arī viss pašreizējais lībiešu dziesmu repertuārs ir pārmantots no latviešiem, nevar aizmirst faktu, ka, izņemot pēdējās trīs četras paaudzes, lībiešu piekrastē vispār nerunāja latviski. Vecie iedzīvotāji man vairākkārt apliecināja, ka agrā bērnībā dažas dziesmas viņi dziedājuši lībiski, bet jau otrreiz: skolā — latviski. Tāpēc nekādas šaubas neizraisa fakts, ka daudzās no latviešiem pārmantotās dziesmās virknē paaudžu eksistē noturīga lībiešu nacionālā tradīcija.»²

Lībiešu mūzikai veltīts pirms vairākiem gadiem publicētais pazīstamā igauņu folklorista H. Tampere raksts «Jautājumā par lībiešu tautasdziesmām»³. Kurzemes un Vidzemes lībiešu mūzika šajā rakstā aplūkota atsevišķi. Dziesmas, kas pierakstītas no Kurzemes lībiešiem (arī daudzi visagrīnākie pieraksti, kuri glabājas F. R. Kreicvalda Literatūras muzeja arhīvā Tartu), pamatos līdzīgas latviešu dziesmām un, pēc H. Tampere domām, ir saglabājušas maz tādu iezīmju, kuras būtu attiecināmas tikai uz lībiešiem. «Pat sākotnējās lībiešu dziesmas,» raksta H. Tampere, «kopumā veidotas latviešu dziesmu četrinžu formā un ar to metriku. Tas ir vai nu sillabotoniskais četrpēdu trohajs, vai divpēdu daktils. [...] Liela līdzība vērojama arī detaļās. [...] Tikai atsevišķās dziesmās vērojamas nebūtiskas aliterācijas un paralēlisma pēdas...»⁴

Raksts satur interesantas ziņas par Kurzemes lībiešu zvejnieku ciemu izcelsmi. «Lībiešu zvejnieku ciemi Kurzemes ziemeļu piekrastē izveidojās tikai XVI gadsimta beigās, turklāt pat vairākus gadsimtus pēc tam tie vēl bija stipri latviski... Lībiskošanās norisinājās tikai XVIII un XIX gadsimtos īpašos apstākļos»,⁵ kad

¹ *Loorits O.* Volkslieder der Liven, S. 13, 25, 26.

² Turpat, S. 13.

³ *Тампере Х.* К вопросу о ливских народных песнях. — В кн.: Музыкальное наследие финно-угорских народов, с. 135—148.

⁴ Там же, Резюме, с. 145.

⁵ Turpat.

iezīmējās ciešāka kontakta trūkums ar pārējo piekrastes ciemu un citu vietu iedzīvotājiem. Par Kurzemes lībiešu daudz agrāka posma dziesmotajām tradīcijām ziņu trūkst.

Vidzemes lībiešu dziesmas līdz mūsdienām nav saglabājušās. Raksta autors saskaņā ar savu pārlicību pauž dažas domas par tām, tiesa, tūlīt arī uzsverot šo uzskatu «augstākā mērā hipotētisko raksturu». Lībiešu mūzikas atsevišķas iezīmes saglabājušās Dienvidigauņijas melodijās (Sakala), jo lībiešu iedzīvotāju sākotnējā teritorija atradās līdzās Dienvidigauņijai. Vidzemes ziemeļu daļas dienvidigauņu cilšu nosaukumā «leivi», kā atzīmē H. Tampere, jau atspoguļojas radniecība ar lībiešiem. Dabināti runājot par Dienvidigauņijas igauņu un Vidzemes latviešu tautas mūzikas sakariem, H. Tampere tomēr pārāk tieši attiecina šādu vienotību arī uz Lielvārdes un Igaunijas dienvidaustrumu daļā mītošas etnogrāfiskas grupas — setu dziesmām.

* * *

Ir pamats domāt, ka līdz mūsdienām nonākusī lībiešu mūzikas folklorā ir tikai neliela daļa no sena un bagāta mūzikas kultūras slāņa. Mūzikas folkloras vācēji pārāk vēlu sāka pievērst uzmanību Kurzemes galējo ziemeļrietumu nostūrim, kur ap vākšanas darbu sākumu (1923) Latvijā dzīvoja šie jau mazskaitlīgie somugru pārstāvji.¹

Pie senā lībiešu dziesmu slāņa pieder tikai nedaudzas gadskārtu ieražu un darba dziesmas. Līgotnes ir aizgūtas no latviešiem.

Lībiešu dziesmu vidējais slānis ir pārstāvēts neskaidri un kopumā vairāk nekā pieticīgi, tajā pašā laikā

¹ Tas attiecas uz lībiešu mūzikas folkloru. Lībiešu mutvārdu folklorā vākta un pētīta labi sen. Kā jau aizrādīts, vēl ilgi pirms L. Ketunena un O. Loritsa lībiešu garamantas vākuši A. J. Sēgrēns, F. J. Videmans, E. N. Setele u. c. Runājot par Kurzemes galējo ziemeļrietumu nostūri, šo rindīņu autors apzinās, ka nekādu stingru robežu starp lībiešu tautības zvejniekciemū iedzīvotājiem un tāmnieku novada zemniecību novilkt nav iespējams. Dundagas—Ārlavas—Valdemārpils areālā XIX gadsimta pēdējā trešdaļā mūzikas folkloru pierakstījuši F. Rodiņš (beidzis Tērbatas skolotāju semināru, dedzīgs jaunlatvietis), I. Henriņš, K. Klaubergs (arī, domājams, Kurzemes skolotāji) un Vīgneru Ernests. Taču šajā rakstā tiek aplūkotas tikai tās dziesmas, kas pierakstītas 12 lībiešu ciemos vai arī lībiešu valodā citur.

latviešu dziesmu folklorā tas ir centrālais un visbagātākais. Taču līdzās dziesmām, kuras nepārprotami aizgūtas no latviešiem, sastopami arī oriģināli Kurzemes un Vidzemes lībiešu dziesmu varianti, kaut gan arī šeit ne vienmēr var noteikt, kur ir variants, kur oriģināls. Nav izslēgts, bet attiecībā uz atsevišķām dziesmām pat reāli pieņemams, ka sākuma stadijā tās izveidojušās lībiešu vidē un tikai pēc tam izplatījušās visā Latvijā.

Visbagātāk pārstāvēts dziesmu vēlinais slānis. Tiesa, arī tas ir maz patstāvīgs. Šī slāņa pamatdaļu veido aizguvumi, kas gan nebūt nemazina tā kultūrvēsturisko nozīmi. Šis slānis palīdz noskaidrot migrācijas procesu ne tikai lībiešu tautas daiļrades novadā, pat arī ne tikai Latvijā. Bet šobrīd pievērsīsimies senākajam slānim. Kā piemēru aplūkosim dziesmu «Tšitšorlinki» par pavasara atgriešanos.¹

1.



Tši - tšor - lin - ki, tši - tšor - lin - ki, ni um āi - ga
Mazput - ni - ņi, mazput - ni - ņi, nu ir laiks



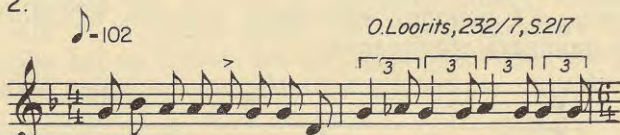
i'l - zō nū - zō, tši - tšor, tši - tšor!
aug - šā cel - ties,

Tā pēc savas izcelsmes ir sena ieražu dziesma, analogiska latviešu pavasara dziesmām ar piedziedājumu «rotā», kā arī austrumslāvu maģiskajām pavasara dziesmām.²

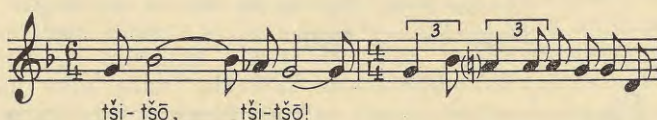
¹ Lībiešu tekstu rakstību vienādojis Tenu Karma. (Par lībiešu rakstību un izrunu sk.: *Dambergs P., Karma T.* Lībiešu tautsdziesmas, 34. lpp.)

² Dz. Kļaviņš šādi apraksta tās izpildījumu: ««Tšitšorlinki».. dziedāja agrā pavasarī — martā, aprīlī. Rītausmā meitenes ar sarkanām lentēm slepus (lai puiši neredzētu) ielavījās piekrastes kāpās. Dziedot šo dziesmu, viņas aicināja gājputnus atgriezties dzimtenē, atnest uz saviem spārniem pavasari.» Sk. Ventspils un lībiešu novada folkloras materiālus LPSR ZA Valodas un literatūras institūta Folkloras sektorā — FS, 1955, 19558.

Tās nosaukums radies no atkārtotā piedziedājuma «tšitšor», ar ko noslēdzas divrindu pants. (Latviešu ieražu dziesmās atkārtotais piedziedājums seko pēc katras rindas.) Vārsmošana un mūzikas ritms, tāpat kā melodijas rečitātīviski deklamatoriskais raksturs, ir analogisks latviešu dziesmām. Atšķirības izpaužas skaņkārtā — kolorēšanā un struktūrā. Tiek kolorēta otrā pakāpe, kas liek mums piedziedājumu uztvert gan minora, gan frīgiskajā skaņkārtā (gan viena, gan otra parādīta nepilnīgi). Citēto dziesmu no teicēja K. Bērza pierakstījis K. Tenne. Ļoti interesants ir šīs pašas dziesmas divdesmito gadu fonogrāfiskais ieraksts.

2. 

Tšitšor-linkist, tšitšorlinkist, ni um āi-ga ū'l-zō, nūzō,



tši- tšō, tši- tšō!



Arī tajā otrās pakāpes kolorēšana spēlē būtisku lomu, kaut gan sākotnējā atjaunošanās notiek nevis panta vidū (kā 1. piemērā), bet starp pantiem. Uzmanību saista ritma niansēšana — izturētu astotdaļnošu pāreja triolēs. Arī piedziedājuma ritms daudz brīvāks.¹

¹ H. Tampere veiktais rūpīgais zinātniskais atšifrējums gan minētās nianšes, gan arī dziesmas tempa un akcentuācijas fiksāciju padarīja par nozīmīgu etnomuzikoloģijas ieguvumu.

Citos — vienkāršotos pierakstos skaņkārtas kolorēšana nav sastopama:

3.

a

Leegajused, 125.lk.

♩ = 94



Tši-tšo-lin-kist, tši-tšo-lin-kist, ni um āi-ga



īl - zō nū - zō, tši - tšō, tši - tšō!

b

tši-tšō, tši-tšō!
lī-go, lī-go!

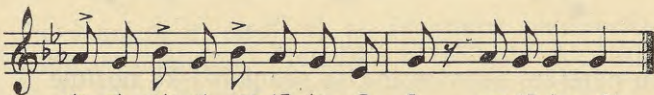
Nākamais piemērs ir ziemassvētku dziesma ar «vasta-lova» piedziedājumu. Tā pieslejas latviešu vastlāvju un ķekatu dziesmām — gan pēc satura, gan arī pēc strofiskās formas un ritma.

4.

♩ = 174

O.Loorits, 2/6/3, S.199

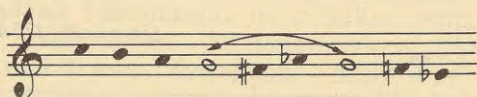
Zingi, pringi, vas-tā-lo-vā, ē, vas-tā-lo - vā,



zin-gi, prin-gi, vas-tā-lo - vā, ē, vas-tā-lo - vā!

Atšķirības no atbilstošiem latviešu dziesmu piemēriem atkal izpaužas skaņkārtā. Šoreiz ne tikai kolorē-

šanā, bet arī divu skaņkārtisko šūniņu veidošanā divās piedziedājuma daļās ar kopīgu atbalstu:



Šai skaņkārtai nav analoģu ne latviešu, ne arī kaimiņu tautu melodikā.¹

3.

♩ = 204

O. Loorits, 279, S. 250



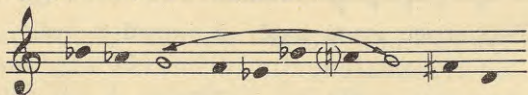
Oi - dī - ri - dī, ri - dī - ri - dī, ri - dī - ri - dī!



Oi - dī - ri - dī, ri - dī - ri - dī, ri - dī - ri - dī!

Tā ir kāda Mārtiņdienas dziesma, kurai daudz kopīga ar iepriekšējo — gan strofiskās uzbūves, gan metro-
ritma jomā (||:  ||).

Arī šajā piemērā blakus ir nostatītas melodijas divas daļas ar kopīgu skaņkārtas atbalstu:



taču pārējām skaņām ir cita skaņkārtiska nozīme.

¹ Citi varianti tuvinās latviešu tautasdziesmām arī skaņkārtiski, un atšķirības starp lībiešu un latviešu ziemassvētku dziesmām līdz ar to izgaist. (Sk.: *Tormis V. Seitse liivi rahvalaulu*. Tallinn, 1974, piektā dziesma.)

Liela līdzība vērojama lībiešu un latviešu ganu saucienos (lopu saukšana mājās).

6.

a

O.Loorits, 171^B, §.151

U - rū!
U - rū - ru - - rū!

Ni'emōd kuo-dāj,

u - ru - ru - rū!
U - - - rū!

Pā-va lā'b lūo-jō, āi-ga um

o - bās, ō'dōg tulāb pāl - (ō), u - - rū!

b

U - rū! Go - vis mā - jās, u - rū!

c

U - rū! Ga - ni mā - jās, u - ru - rū _____ !

Šie saucieni ir strofiski ar identisku piedziedājuma veidotu ierāmējumu.¹ Melodika ir rečitātīviski deklamējoša ar viena ilguma skaņu atkārtojumiem, kas rakstu-

¹ Sakrīt pat viss pirmā panta teksts: lībiešu sauciens «Urū, go-vis mājās, urūrū! Saule noriet, jau ir vēls, vakars tuvojas, urū!» (6.a piemērs) un latviešu sauciens (Urū, govīs mājās, urū!» (6.b un 6.c piemērs).

rīgi arī igauņu rūnām un latviešu teicamajām dziesmām. Atšķirības, tāpat kā iepriekšējos piemēros, vispirms vērojamas skaņkārtā. «Atbalsta» kolorēšana par pustoni vai par veselu toni lībiešu dziesmai piešķir neatkārtojamu savdabību. Taču vēl savdabīgāks un laikam gan unikāls ir ganu sauciens, ko igauņu komponists V. Tormiss izmantojis savā kora dziesmu krājumā «Septiņas lībiešu tautasdziesmas». Šajā saucienā kolorēta skaņa izveido tritona skaņrindu:

7.

V. Tormis. Seitse liivi rahvalaulu

U - ru - ru - rū! Niemōd kuodāj,

u - rū! Pā-va lāb lūo-jō, ō'-dōg tulub pā-iō,

u - rū, u - ru - ru - rū! _____

Pārējie ganu saucieni no V. Tormisa kora dziesmām (Nr. 2, 3 un 5) stila ziņā pieslejas senajām latviešu rečitatīviski deklamatoriskajām dziesmām.

Nav pietiekama pamata šeit aplūkotās lībiešu dziesmas uzskatīt par aizguvumiem no latviešiem. Seno lībiešu un latviešu gadskārtu un daļēji arī darba dziesmu cikla (ganu dziesmas) intonatīvajiem slāņiem piemīt sena kopība. Šī kopība izpaužas ritmiskajā struktūrā, formā, melodikā un dziesmu izpildījuma raksturā. Taču vērojamas arī atšķirības, kas saistītas galvenokārt ar skaņkārtisko kolorēšanu un dažādu skaņkārtisko šūniņu, kam kopīgs atbalsts, pretstatīšanu melodijas divās daļās. Jāatzīmē, ka skaņkārtiskā kolorēšana nebūt

nav sveša arī latviešu dziesmu melodikai, taču tā nav šāda tipa un nav sastopama senajos slāņos.¹

Lībiešu dziesmu skaņkārtiskā kolorēšanā ir savdabīga un it kā papildina latviešu dziesmu skaņkārtisko īpatnību ķēdē iztrūkstošo locekli.

Citos senajos lībiešu dziesmu žanros atšķirību ir daudz mazāk. Turklāt tie nav tik patstāvīgi, kā to pareizi vērtē O. Loritss. Pie lībiešiem pierakstītajām ligotnēm ir latviska izcelsme.

Dziesmu dalījums vidējā un vēlīnā slānī ir nosacīts. Šobrīd vēl nav atrasti kritēriji, kas absolūti ticami ļautu norobežot vidējo un vēlīno slāni, kā tas ir vidējā un agrīnā dziesmu slāņa periodizācijas robežas noteikšanā. (Latviešu dziesmu melodiju vēsturiskās periodizācijas grūtības ir vispārzināmas.) Kā jau tika atzīmēts, lībiešu dziesmu vidējais slānis pierakstos ir pārstāvēts neprecīzi un pieticīgi, turklāt fragmentāri. Līdz mūsdienām ir saglabājušās nedaudzas dziesmas, kas pārstāv atsevišķus žanrus. Pēc tām, dabiski, nevar spriest par lībiešu tautasdziesmu daļradi feodālajā laikmetā kopumā. To īpatnības galvenokārt atspoguļo intonatīvi patstāvīgas lībiešu vidē radušās melodijas, kā arī atsevišķi vispārlatviski varianti.

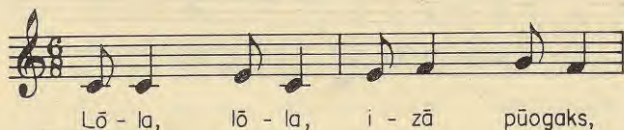
Šūpla dziesma, ko E. Melngailis pierakstījis divos skaņkārtiskos variantos — mažorā (ar latviešu tekstu) un minorā (lībiešu valodā), ar savu ritmu atgādina daudzas latviešu dziesmas. Lībiešu melodija patstāvīga.

8

a

LMFM, I, 13

O. Lorits, 209/13, S. 186



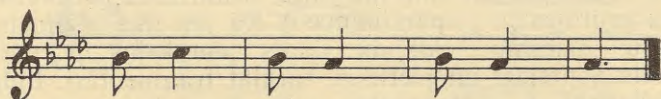
¹ Senajā latviešu dziesmu slānī skaņkārtiskā kolorēšana sastopama ļoti reti. No J. Vītoliņa krājuma «Gadskārtu ieražu dziesmas» (R., 1973) 1492 piemēriem tikai divos (!) sastopam kolorēšanu (№ 114 un 282). Vidējā slānī, starp citu, sastopama astoņu pakāpju skaņurindas VI un VII pakāpes kolorēšana, kā arī kolorēšana, kas saistīta ar skaņkārtas maiņu.



lō - la, kak - ši pāl - ka - miestō! pāl - ka - miest!



Ai - žu, ai - žu, lā - ča bē - ni,



pla - ka - - nā - mi kā - ji - - ņām.

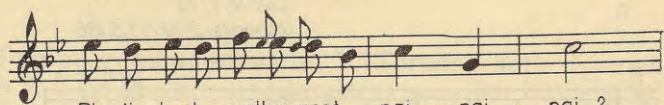
Patstāvīga ir arī sekojošā šūpla dziesmas melodija,
ko atšifrējis H. Tampere:

9.

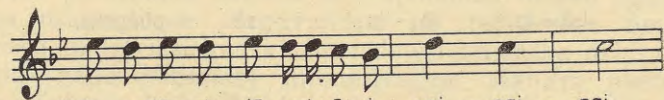
O. Loorits, 88/2, S. 67



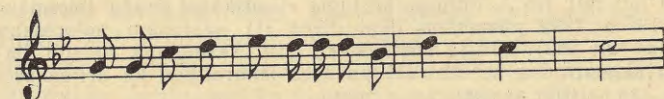
1. Kur tu te - ki, miega peliņ', pai - pai - pai?



Pir - ti kurt, malku nest, pai - pai - pai?



2. Tu noslāp - si dū - mi - ņā - si, pai - pai - pai





J. Vitoliņa bērnu dziesmu krājumā tā nav uzrādīta. O. Loritss to ievieto t. s. ķēžu dziesmu un dialogu nodaļā. Dziesmai ir šajā žanrā plaši izplatīts teksts — par pelīti, kas bērnam atnes miedziņu. Melodija strofiski variējas.

Ievēribas cienīgs kurzemnieku balādes lībiešu variants — par noslīkušu zvejnieku:

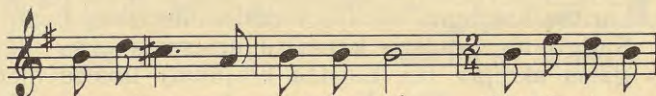
10.

FS, 1955, 19557



1. Tre - šo die - nu, tre - šo nak - ti

2. Ai, lie - lā - i jū - ras mā - te,



gai-du sa - vu bā - le - liņ'. Pārņāk vi - si

at - dod ma - nu bā - le - liņ'. Kur es ie - šu,



cie - ma ļau - dis, bā - le - li - ņa vien nevaid!

kur pa - lik - šu vie - na pa - ti sveš - ze - mē?

Teksta ziņā tas tikai nedaudz atšķiras no veselas virknes dziesmu, kuras sākas ar vārdiem «Jūra krāca, jūra šņāca» vai «Es redzēju jūriņāi». Bet unikāla ir melodija (Dz. Kļaviņa pieraksts), kas nekur citur — kā vienīgi pie lībiešiem — nav sastopama. To, iespē-

jams, var nostatīt līdzās vienīgi Blaui pierakstam no Ērgļiem.

II.

LTM, I, 692¹

Šajā dziesmā it kā pārstāvētas melodiskās secības un nošķelta viena frāze; rezultātā zudis lībiešu balādei raksturīgais doriskais kolorīts. Starp šiem piemēriem, šķiet, prioritāte pieder daudz attīstītākajai, intonatīvi daudz bagātākajai lībiešu balādei.

Latviešu dziesmu lībiešu versijas pēc savas mākslinieciskās vērtības nav vienādas. Lībiešu variantos diezgan precīzi atspoguļojas, piemēram, dziesmu «Meita gāja uz avotu» (O. Loritsa krājumā, № 638^a), «Zvejnieka amats» (LMFM, I, 39), «Līgo laiva uz ūdeņa» (LMFM, I, 11), šūpla dziesma «Kūrp teci, pelīte?» (O. Loritsa krājumā, 67. lpp.) mākslinieciskās kvalitātes. Spilgtumu zaudējis karavīru dziesmas «Div' dūjiņas gaisā skrēja» (O. Loritsa krājumā) lībiešu melodiskais variants. Par Kurzemes kāzu humoristiskās dziesmas «Izmīstīju līnu riju» radošu pārstrādājumu liecina sekojošā lībiešu deļa:

12.

a

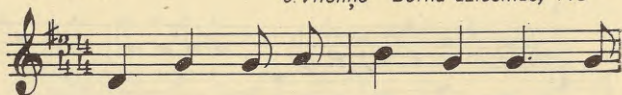
E. Melngailis. Latviešu dancis, 179



¹ Latviešu tautas mūzika, I. Darba dziesmas. Izlase. Sastādījis Jēkabs Vītoliņš. R., 1959.

b Veikli

J. Vītoliņš Bērnu dziesmas, 148



Velc, pe - lī - te, sal - du mie - gu



ma - za - ja - mi bēr - ni - ņam! Sa - vil - ku - si



sal - du mie - gu, gu - li pa - ti pa - gal - vī.

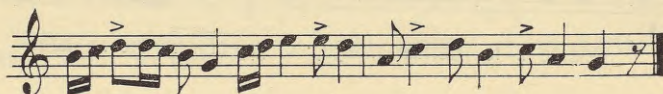
Unikāli ir populārās latviešu tautasdziesmas «Pūt, vējiņi» lībiešu melodiskie varianti. Trīs no tiem (viens — E. Melngaiļa pierakstā) ļoti atšķiras no vispārpazīstamā A. Jurbāna pieraksta. Atšķirības ir intonatīvās un strofiskās uzbūves īpatnībās, un to izcelsme, manuprāt, meklējama vietējās daiļrades žanru tradīcijās.

15.

a

♩ = 120

O. Loooris, 536/2, S. 537



b *O. Loorits, 536/2, S. 536*

c *LMFM, I, 29*

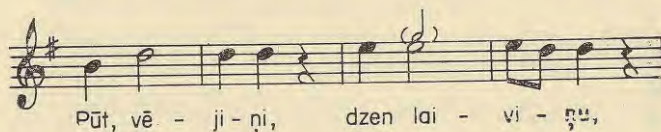
d *Mēreni A. Jurjāns. Latviešu tautasdziesmu krājums, I*

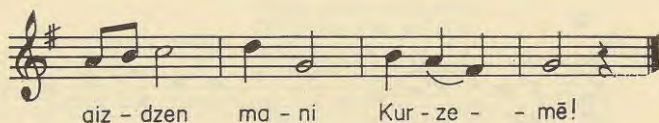
Pūt, vē - ji - ņi, dzen lai - vi - ņu,
aiz - dzen ma - ni Kur - ze - mē

Citētajiem libiskajiem variantiem ir četrpārīgu strofas veidojums. Divpārīgu burtiskam atkātojumam atbilst variēts melodijas atkātojums: pirmajos divos piemēros — it kā ar «pazeminātu tonusu», trešajā — mērenai, mierīgai melodijas daļai seko dinamiskāks, kāpināts turpinājums. Šo pierakstu sākuma intonāciju spilgtumu acīmredzot nosaka dziesmas žanrs. O. Loritsam tās minētas kā galda dziesmas (*Trinklieder*). E. Melngailis, tiesa, nedod materiāla žanrisko klasifikāciju, taču, liekas, nebūs kļūda, ja arī viņa variantu attiecināsim uz dzīru dziesmu žanru. A. Jurjānam «Pūt, vējiņi» melodija ir saīsināta, to veido divpārīgu, kurā likvidēts variētais atkātojums. Izlaista melodijas dinamiskā pirmā daļa, saglabājot otro — daudz mierīgāko, izlīdzināto (sk. 15.^{a,b} piemēru), kurā ienestas smalkas intonatīvas nianšes, kas dziesmai piešķir sevišķu spilgtumu un nobeigtību. Dziesma kļuvusi liriska, pat nedaudz domīga, ko veicina palēninātais temps. Nemainoties tekstam, notikusi dziesmas žanriskā transformācija. Tā jau vairs nav braša dzērāju dziesma. A. Jurjāns to ievieto sava latviešu tautasdziesmu krājuma pirmajā burtnīcā (R., 1884) ar nosaukumu «Daugavas laivinieku dziesma». Dziesmas libiešu varianti nenoliedzami ir daudz senāki nekā A. Jurjāna pierakstītais variants. Tiem ir daudz kopīga ar Vigneru Ernesta variantiem — ar dziesmas pirmo publikāciju (krājumā «Latvija». R., 1873).

16.

E. Vigners. Latvija



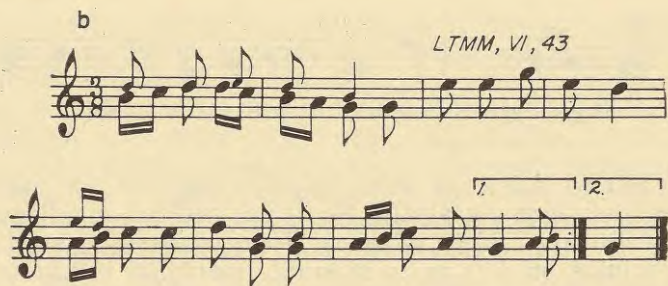


Vairums dziesmas «Pūt, vējiņi» variantu ar dažādiem tekstiem pierakstīti Kurzemes vidienē un dienvidos (Rucavā, Bārtā, Užavā). Tiem ir divrindu strofas veidojums un līdz ar to saīsināta melodija, bez kulminējošās oktāvas, tāpat kā «Daugavas laivinieku dziesmai». Taču rakstura ziņā tie pieslejas lībiešu variantiem. Cetrrindu strofas veidojumu atrodam arī tajos «Pūt, vējiņi» melodiskajos variantos, kuri pierakstīti ar plaši dziedāto tekstu «Kur jāsi, puisīti» dienvidos no Ventspils — bijušajā Jūrkalnes pagastā.¹

17.



¹ Zinātniskajā literatūrā trūkst norādes par «Pūt, vējiņi» izcelsmi. Dz. Kļaviņa nepublicētajos materiālos, kas glabājas Latvijas PSR Zinātņu akadēmijas Valodas un literatūras institūta Folkloras sektorā, par šo jautājumu fiksēti skolotāja R. Ermanbrika izteikumi, saskaņā ar kuriem «Pūt, vējiņi» ir lībiešu dziesma. A. Klotiņš, piemēram uzskata, ka daudz pamatotāka ir hipotēze par «Pūt, vējiņi» rašanos Kurzemes vidienē un dienvidos.



Vēlinā dziesmu slāņa «lauvas tiesu», kā jau norādīts, veido aizguvumi. Igaņu tautasdziesmā «*Kängšepā loul*» («Kurpnieka dziesma») stāstīts par Didriķi, kurš visai apkārtnē taisa zābakus un kuram katrā ciemā ir sava līgava:

18.

Kolkā Helene Andersine
(lībiete, 72 g.v., dzim. Kolkā).
Pier. M. Goldins, 1954.



Relatīvi patstāvīgas ir sekojošās trīs dziesmas: «*Ikši pitti kiēldariši*», «Činku, činku», «*Taizōl*».

«*Ikši pitti kiēldariši*» tulkojumā nozīmē «Alus muca pagrabā». Tā ir dzīru dziesma. Lūk, tās brīvs tulkojums:

Viena muca pagrabiņā,
Divas kannas galdiņā.
Sēdi, kur gribi,
Kaut uz galda malas.

Dziedāj' tēvs, un dziedāj' dēls,
Dziedāj' divi kalpa vīri.
Vairāk dziedāj' tēvs ar dēlu,
Mazāk divi kalpa vīri.

19.

Katrīne Krasone
(dzim. 1890.g. Košragā).
Pier. M. Goldins, 1954.



Melodija ir lokana, lakoniska, harmoniski pakārtota. Gandrīz vai visiem, kas vākuši lībiešu folkloru, to dziedājuši dažādi teicēji, tā guvusi izplatību arī kaimiņu apvidos. Melodijas variants (divdaļīgā metrā) ar šupļa dziesmas tekstu pierakstīts Ventspilī.

20.

J. Vītoliņš. Bērnu dziesmas, 149



«Činku, činku, grabu, grab» (onomatopoēze) — kāzu dziesma-deja:

21.

E. Melngailis. Latviešu dancis, 182 α 

Činku, činku, grabu, grab, ceļa vī-ra ra-gu-tiņ'



Činku, činku, gra-bu grab, ceļa vī-ra ra-gu-tiņ'

Lēnākā gaitā



Ķer šņo-rin', ķer šņorin', tas smuki dan-co,



ķer šņorin', ķer šņo-rin', tas smuki dan-co.



Tas mazais raga degmess, tas vieg-li dan-co.

Dzīvespriecīga, aizrautīgi humoristiska melodija. Ritmisko figūru un metra maiņa, divdaļīga struktūra, intonāciju spilgtums un sparīgums, melodikas harmoniski pakārtota uzbūve — tas viss bieži sastopams arī latviešu dziesmās. Savdabīgs ir šo elementu apvienojums.

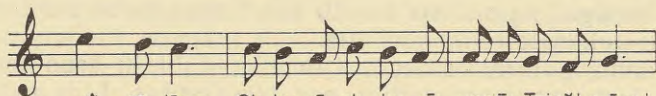
«Taizōl» — humoristiska lībiešu dzīru dziesma. Visai plaši pazīstams un atskaņots ir E. Melngaila pierakstītais variants.

22.

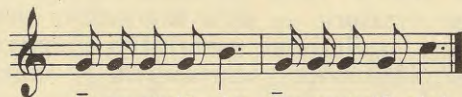
LMFM, I, 37



Va - nā Tai-zōl lekš je-gā pā-va Ir - bō krūogō
Vecais Tai-zels iet ik-dienas Ir - bes krogā



vōl - tō jūom. Ok, ku-rē, ok, ku-rē, vanā Tai-zōl grōvs!
a - lu dzert. Ai, velns, ai, velns, vecais Tai-zels grāvī!



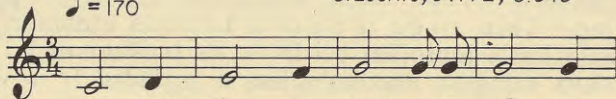
Ō-ņa, viedā ulz, Ō-ņa, viedā ulz!
Ona, velc ā-rā! Ona, velc ā-rā!

Šo melodiju asprātīgi izmantojis M. Zariņš kora svītā «Vecā Taizeļa brīnišķīgie piedzīvojumi». Taču gandrīz nav pazīstams cits — O. Loritsa grāmatā atrodams pieraksts. Tajā daudz plašāk izvēsta melodijas pirmā daļa, bet nedaudz atslābināta otrā.

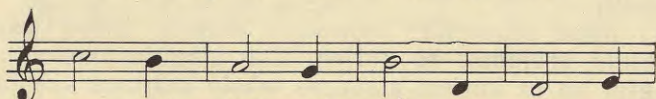
23.

O. Loorits, 547/2, S. 549

♩ = 170



Va - nā Tai - zōl lekš je-gā pā - va



Ir - bō krūo - gō vōl - tō jūo - mō,



va - nā Tai - zōl lekš je-gā pā - va



Ir - bō krūo - gō vōl - tō jūom.

Melodijas pirmajai pusei raksturīga mierīga, vēstoša plašas elpas attīstība un relatīvi pabeigta forma. Otrajā pusē saklausāmas satrauktākas intonācijas, kas atbilst teksta saturam. Dziesmā sintezētas zemnieku dziesmu un romanču intonācijas. Liekas, mūsu priekšā ir ļoti apdāvinātas tautas teicējas vai teicēja sacerējums. E. Melngaiļa pieraksts varētu būt šī skaņdarba vienkāršots — folklorizējies variants.

Isumā par instrumentālo mūziku. Lībiešu seno tautas instrumentu melodijas nav pierakstītas. Līdz mūsdienām nonākušas dažas kāzās atskaņojamas deju melodijas vijolei. Dz. Kļaviņš savu pierakstu komentāros min talantīgu improvizatoru — aklu klarnetistu Jāni Lasi (1849—?), kura izpildījumā pierakstīts «Līgavas maršs», «Polonēze», «Mazurka», «Šurkadrellis», «Sara-bumbals». Šie skaņdarbi pārstāv eiropisko deju mūziku bez konkrēta nacionāla adresāta. Meklēt tajā vietējo specifiku nav lietderīgi. Taču uzmanību saista kaut kas cits: šie skaņdarbi nav pazīstami citos novados. Tātad to izcelsme nav saistāma ar tiem pašiem avotiem, kurus izmantojis A. Jurjāns (sk.: LTMM, V¹).

Tagad pievērsīsimies t. s. ziņgēm. O. Loritsa klasifikācijā (V nodaļā) tās iekļautas ar nosaukumu «Mīlestības dziesmas un romances». Ziņgu teksti vispusīgi apgaismoti un novērtēti J. Niedres un Jēk. Vītolīņa darbos.² Taču ziņgu mūzika Latvijas etnomuzikoloģiskajā kartē joprojām vēl ir «balts laukums». Arī pats jēdziens «ziņģes» muzikologiem ir izplūdis. Ir nepieciešami speciāli pētījumi, kurus šobrīd apgrūtinā vairāki iemesli:

1) mūsu republikas bibliotēku fondos trūkst vācu dziesmu krājumu, no kuriem tika aizgūtas melodijas ziņgēm un uz kuriem atsaucas tekstu krājumu sastādītāji (G. Stenders, E. Kalniņš un citi);

2) folkloristikā ziņģes vērtētas kā svešķermenis latviešu dziesmu organismā; vācēji ilgstoši apzināti ignorēja šo slāni, bet līdz ar vissenāko ziņgu izzušanu kļuva ārkārtīgi apgrūtināta šī žanra evolūcijas izpratne.

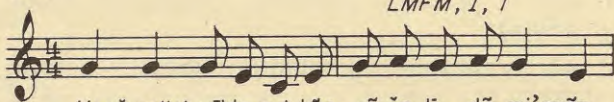
¹ *Jurjānu Andrejs*. Latvju tautas mūzikas materiāli. R., 1922, V burtnīca.

² *Niedre J.* Latviešu folklorā. R., 1948; *Витоль Я.* Вопросы изучения латышской народной музыки. Кандидатская диссертация. Рига, 1955. [Рукопись].

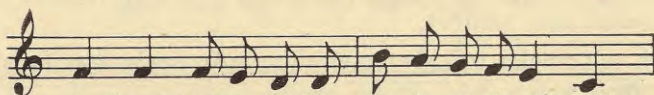
Sava darba ievadā O. Loritss atzīmē vācu aizguvumu plašo izplatību lībiešu vidē. Galvenais aizgūtais materiāls attiecas uz XIX gadsimtu un vēl agrāku laiku. O. Loritss izsaka domu, ka pagātnē Austrumeiropas zemes kalpojušas par savdabīgu Centrālās Eiropas aizmuguri. Tautas daiļrades jomā tur kaut kas saglabājies no tā, kas minētajā laikā Centrālajā Eiropā jau bija aizmirsts. Kā piemēru viņš min vienu no vispopulārākajām lībiešu dziesmām — «Skaistā meitene, baltais zieds»¹.

24.

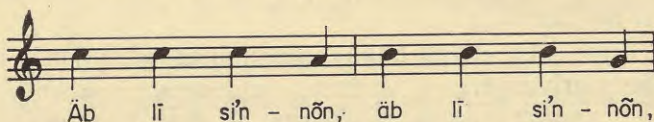
LMFM, I, I



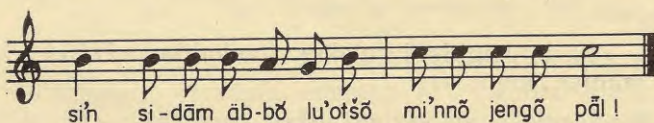
Knaš neitst, vālda-put-kōz, vō ša lī - dō mi'nnōn,



knaš neitst, vālda-put-kōz, vō ša lī - dō mi'nnōn?



Āb lī si'n - nōn, āb lī si'n - nōn,



si'n si-dām āb-bō lu'otšō mi'nnō jengō pāl!

Lībieši lepojas ar šo dziesmu, uzskata to par savu garamantu. O. Loritss tomēr šīs rotaļu dziesmas melodiju uzskata par senu aizguvumu no vāciešiem. Pēc viņa domām, tajā vērojamas arī paralēles ar igauņu dziesmām.

Ziņu teksti izplatījās literārā ceļā, ar tekstu krājumu starpniecību. Gandrīz katram tekstam ir pievienota

¹ «Skaistā meitene, baltais zieds! Vai tu būsi mana? — Nē, es nebūšu tava».

remarka: melodijas nosaukums, ar kuru tiek dziedāts minētais teksts. Pagājušā gadsimta 80. un 90. gados pie lībiešiem viens no populārākajiem bija Eduarda Kalniņa sastādītais krājums «Jūrnieka dziesmugalds»¹. Par krājuma panākumiem liecina fakts, ka diezgan īsā laikā tas tika atkārtoti izdots trīs reizes. Tā popularitātes iemesls tieši lībiešu vidē — jūras tematika, kas viņiem sevišķi tuva, jo lībieši ir piekrastes iedzīvotāji un no seniem laikiem nodarbojušies ar zveju. Krājumā pavisam 45 dziesmas. Oriģinālā transkripcijā sniedzam krājuma dziesmu daļēju uzskaitījumu:

1. «Jūras braucēja jaukumi» (melodija: «Kad kuģis gāja vēlu»);

2. «Aizbraukšana» (melodija: «Stāsti manim, Dau-gaviņa»);

3. «Jūrnieka dziesma» (melodija «*Hinauf, hinauf, ein Seeman darf nicht*»);

4. «Jūrnieka prieki» (melodija: «Ar saviem zelta stariem»);

5. «Viena diena uz jūras» (melodija: «*Die Soon' verlässt ihr Lager*»);

6. «Jūrnieks sliktā laikā» (melodija: «Londonā no Temzes grīvas»);

7. «Jūrnieka nāve» (melodija: «*Leise über sanften Wogen*»);

8. «Vienaldzīgais jūrnieks» (melodija: «*Frisch auf, ihr munter Jungen*»);

9. «Jūrnieka apmierināšanās» (melodija: «*Es kann ja nicht immer so bleiben*»);

10. «Šķiroties» (melodija: «*Es flattern die Segel im Winde*»);

11. «Jūrnieka mokas dēļ mīļākās» (melodija: «Māte, māte, es piekūsis dzīvot»);

12. «Pieticīgais matrozis» utt.

Kā redzams no uzskaitījuma, gandrīz katram tekstam pievienots vācu melodijas nosaukums. Nošu nav,

¹ Jūrnieka dziesmugalds no Eduarda Kalniņa. R., 1881.

jo sastādītājs bija pārliecināts, ka viņa nosauktās melodijas ir zināmas.¹

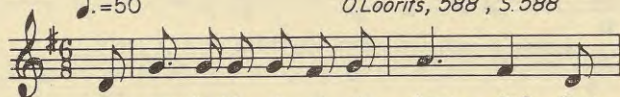
Mūsu gadsimta 20. gados vairumu vācu melodiju, ar kurām tika dziedātas «jūras» dziesmas, lībieši jau bija piemirsuši. No E. Kalniņa krājuma līdz mūsdienām ir saglabājusies tikai viena dziesma (№ 45 — «Šķiršanās»).

Dziesmu «Šķiršanās» O. Loritss (№ 588) min ar lībiešu nosaukumu «*Mjer mie loul*», taču ar latviešu tekstu.

25.

♩. = 50

O. Lorits, 588, S. 588



Kam raudi tik il - gi pie kras - ta? Sev



a - rā - ju iz - vē - lē - jies! Tad nebūs tev šķiršanās



nas - ta: tas projam no te - vis ne - ies!

Šī dziesma, kā vēsta remarka E. Kalniņa krājumā, dziedāta ar vāciskas izcelsmes melodiju «Londonā no Temzes grīvas». VDR folklorists vēsturnieks Volfgangs Steinics savā darbā par vācu tautasdziesmām² citē vairākus šīs melodijas variantus, kurus viņš attiecina uz vienu un to pašu melodisko tipu. Lūk, viens no tiem:

¹ Viena no dziesmām, kas minēta E. Kalniņa uzskaitījumā (№ 31), atrodama J. Cimzes «Dziesmurotā» (I, № 40). Otrā (№ 45) — O. Loritsa krājumā (№ 588), bet № 7 ir pazīstamā folklorizējusies vācu dziesma «*Schifferlied*» (Fink G. 1000 deutsche Volkslieder. 1843). Pārējās — to ir apmēram 40 — pagaidām nav atrastas.

² Steinitz W. Deutsche Volkslieder demokratischen Charakters aus sechs Jahrhunderten. Berlin. 1954, Band I, S. 296—299.

26.

W. Steinitz, Deutsche Volkslieder, Band I

Der Schachtmeister und der Optiker die
wer-den im - mer dik-ker von unserm verdienten
Lohn, o weh, im Sön -ke-Nissenkoog, o weh!

Dziesma «*Kalāmi'e loul*» («Zvejnieku dziesma»)
1954. gadā pierakstīta Kolkā.

27.

Kolkā Emma Hausmane
(līdz 67 g. v. dzim. Kolkā).
Pier. M. Goldins, 1954.

1. 2.

Melodija aizgūta no vācu tautasdziesmas «*Phyllis und die Mutter*»¹.

¹ Krāj.: Reimann H. Das deutsche Lied. Berlin-Leipzig, I.

28. Allegretto

H. Reimann. Das deutsche Lied, I

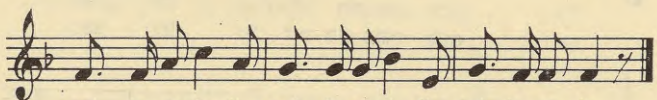
lh-ren Schäfer zu erwar-ten, tral-le-ra-ri, ti -
 Schlich sich Phyllis in der Gärten, tral-le-ra-ri, ti -



ral - le - ral - la. In dem dunklen Myr - tenhain
 ral - le - ral - la.



schief das lo - se Mädchen ein. Tral - le - ra - ri, ti -
 Tral - le - ra - ri, ti -



ral - le - ra - la, ti - ral - le - ra - ri, ti - ral - le - ra - la.
 ral - le - ra - la, ti - ral - le - ra - ri, ti - ral - le - ra - la.

Lībiešu dziedāto vācu tautasdziesmu «Es stāv' uz
 augsta kalna» (O. Loritss, № 636^a) publicējis jau
 J. Cimze («Dziesmu rota», II, № 28).

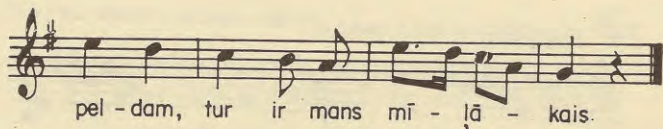
29.

O. Lorits, 636^a, S. 6/3

Es stāv' uz augsta kal - na un



ska - tos jū - ri - ņā. Es re - dzu lai - viņ'



Nedaudz vienkāršota ir aizgūtās melodijas pirmā puse; dziesmā izmantots vācu teksta tulkojums ar nelielām izmaiņām.

30.

Etwas langsam

E.H.Meyer, K.Schleifer, W.Weismann.

Neues Volksliederbuch



1. Ich - stand auf hohem Ber - ge und blickte in das
2. Der er - ste von den Gra - fen, der in dem Schifflein



Tal: Sah ich ein Schifflein fah - ren,
war, gab mirs ein-mal zu trin - ken,



fah - ren wo - rin drei Gra - fen warn.
trin - ken küh - len Wein aus einem Glas.



3. Er zog von sei - nem Fin - ger ein



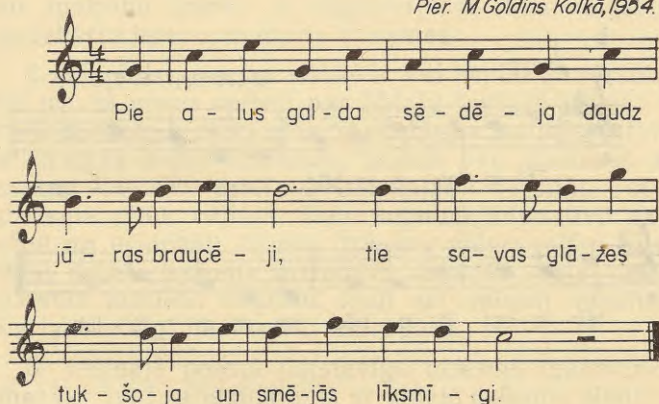
gold - nes Rin - ge - lein: „Nimm hin, du Hübsche,



Fei - ne, Fei - ne, das soll dein Denkmal sein."

Lūk, vēl viena šāda tipa dziesma:
Sentimentālajam tekstam, kas stāsta par šķiršanos, šī mūzika, šķiet, maz piemērota. Tajā pašā laikā teksta un melodijas saites ir noturīgas — par to liecina virkne dziesmas pierakstu.

31.

Pier. M. Goldins Kolkā, 1954.


Pie a - lus gal - da sē - dē - ja daudz
jū - ras braucē - ji, tie sa - vas glā - zes
tuk - šo - ja un smē - jās līksmī - gi.

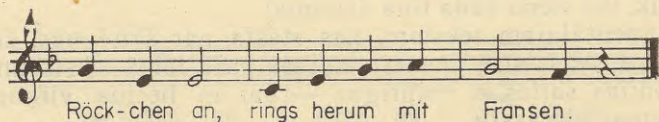
Spriežot pēc O. Loritsa publicējumiem, libiešiem tāpat bijusi zināma arī vācu tautasdziesma «Zwei Königskinder», kas publicēta «Dziesmu rotas» 7. burtnīcā (1933). Pārņemtā bērnu dziesmas «Fiedelhänschen» kļuvusi par ganu dziesmu «Dziedi, cīrulīt, pavasaris nāk». Turklāt četrdaļīgais metrs pārvērties par trīsdaļīgo.

32.

a Langsamer. Schottish

Fr. Friedrichs. 50 deutsche Volkskinderlieder

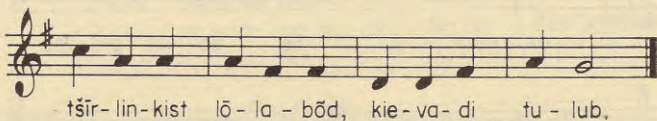
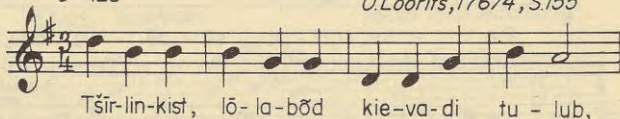

Fie - del-hänschen, geig ein-mal,
Kindchen will mal tan - zen, hat ein buntes



b

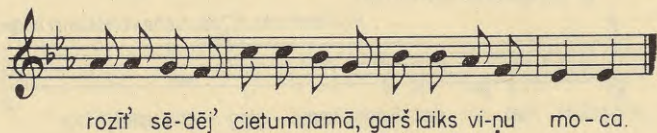
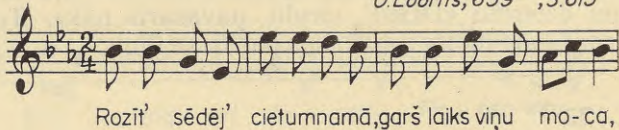
♩ = 128

O.Loorits, 176/4, S.155



Atsevišķos gadījumos ziņgu intonatīvais avots ir zemnieku tautasdziesmas. Interessants piemērs — «Rozīt' sēdēj cietumnamā». Tās melodija atgādina vienu no dziesmas «Dzērājpuisis bēdājāsi» variantiem, kā arī dziesmu «Dzeltens manis kumeliņis».

33.

O.Loorits, 639^a, S.615

Tradicionālās melodijas mākslinieciskās vērtības mazinājušās, tā kļuvusi bālāka, iespējams, banālā teksta dēļ.

* * *

Minētie un analizētie lībiešu dziesmu pieraksti ļauj izdarīt dažus secinājumus.

1. Lībiešiem tautasdziesmu daiļrade ir tikpat sena kā latviešiem, taču senā slāņa savdabību, īpaši skaņkārtisko īpatnību jomā, ir saglabājušas tikai atsevišķas gadskārtu ieražu un darba dziesmas.

2. Vidējais dziesmu slānis ir ļoti nepilnīgi pārstāvēts, un pēc tā nevar spriest par lībiešu tautasdziesmu daiļradi feodālajā laikmetā. Savdabīgas iezīmes atklājas atsevišķās šūpla dziesmās, balādē par nosliukušo zvejnieku, latvisko dziesmu lībiskajās versijās, sevišķi dziesmā «Pūt, vējiņi». Taču kopumā intonatīvo patstāvību un prioritāti lībiešu dziesmu vidējā slānī uzrāda tikai neliela apjoma materiāls. Lielākā daļa dziesmu pārstāv latviešu folkloru, kaut arī reizēm modificētu, variantveidīgi interesanti izstrādātu.

3. Vēlīnajā posmā patstāvīgo dziesmu īpatsvars vēl mazāks (pat salīdzinājumā ar vidējo dziesmu slāni). Tās būtībā ir tikai atsevišķas dziesmas, kuras, par laimi, nav nogrimušas aizguvumu jūrā («*Taizōl*», «*Ikši pitti kieldariši*», «Činku, činku», īpaši — «*Taizōl*»). Bet aizguvumu klāsts ir bezgala plašs: latviešu zemnieku, bērnu un rotaļu dziesmas, ziņģes — transformētas un netransformētas, folklorizējušās un nefolklorizējušās, galvenokārt vācu tautasdziesmas un oriģināldziesmas.

4. Lībiešu un latviešu (Kurzemes) dziesmu daiļrades mijiedarbībai ir nepārtraukts raksturs. Aizguvumi ir abpusēji, turklāt latviešu aizguvumu lībiešu vidū ir daudz vairāk («Činku, činku, grabu, grab» u. c.).

5. Vācu aizguvumu loma lībiešu un latviešu dziesmu daiļradē acīmredzot ir apmēram vienāda. Tas attiecas arī uz instrumentālo mūziku. Tomēr lībiešu kāzu deju repertuārā ir piemēri, kas nav pazīstami mūsu republikas citos rajonos (sk. O. Loritsa krājumā № 499—502 — maršs, mazurka un polonēze, dziesma «*Phyllis und die Mutter*»).

Secinājumi tiks precizēti, papildināti un, iespējams, korigēti pēc tam, kad būs atšifrēts un kļūs pieejams

plašāks lībiešu materiāls, kā arī parādīsies darbi par Sāremas salas iedzīvotāju dziesmām. Kurzemes ziemeļu piekrastes un salu iedzīvotāju starpā pastāvēja plaši sakari, kas norāda uz iespējamām saitēm arī dziesmu daiļradē.

PORTRETI



PAR KOMPONISTU UN PEDAGOGU JĀNI LĪCĪTI

Jānis Līcītis piederēja pie to mākslinieku kategorijas, kuru dzīve ritējusi bez skaļas slavas vai īslaicīgu panākumu sacelta trokšņa, bet kuru loma sava laikmeta garīgās dzīves veidošanā bijusi ievērojami liela un noturīga.

Negaidīti, pārāk agri pārtrūkst komponista dzīves pavediens (miris 1978. gada 5. novembrī) — 1983. gada 18. maijā viņam apritētu 70. gadskārta. Mums palicis padarītais — nozīmīga latviešu padomju mūzikas kultūras mantojuma daļa, par ko Jāni Līcīti vienmēr atcerēsimes ar godbijību un cieņu.

Pirmkārt, tas ir viņa ilgstošais mūzikas teorētisko priekšmetu pedagoga darbs Jāz. Mediņa mūzikas vidusskolā. Vairākas latviešu padomju mūziķu paaudzes (audzēkņu skaits sniedzas krietni pāri simtam) savas pirmās profesionālās iemaņas slīpējušas Jāņa Līcīša vadībā. Viņu vidū gan pazīstami mūsdienu komponisti — Romualds Jermaks, Imants Kalniņš, Romualds Kalsons, Ringolds Ore, Ģederts Ramans, Valters Kaminskis u. c., gan redzami republikas mūzikas zinātnes pārstāvji — Vizbulīte Bērziņa, Arvīds Bomiks, Ludvigs Kārkliņš, Vita Lindenberga, Silvija Stumbre, Jānis Torgāns u. c. Bez tam gandrīz ikvienā republikas bērnu mūzikas skolā un mūzikas vidusskolā strādā pedagogi, kuri savā praksē apliecina Jāņa Līcīša personības ietekmi.

Otrkārt, tā ir Jāņa Līcīša komponista daiļrade — plaša un saturīga —, kurā ietilpst pieci stīgu kvarteti, vairāki vokāli simfoniski darbi, daudz kora dziesmu, divas simfoniskas partitūras, instrumentālā un vokālā kameramūzika (kopskaitā šodien varam hronoloģizēt 125 skaņdarbus, apmēram 20 ir iznīcināti vai pazuduši). Plašākā sabiedrībā gan pagaidām iepazīta un izvērtēta vēl tikai skaitliski neliela komponista muzikālā mantojuma daļa, un, šķiet, galvenokārt divu iemeslu dēļ. No



J. Leuty

vienas puses, Jānis Līcītis — kautrs un smalkjūtīgs autors — ne vienmēr pratis iestāties par savu skaņdarbu tālāko likteni. No otras —, vērā ņemami arī daži XX gadsimtā saasinātās problēmas «komponists — klausītājs» aspekti, piemēram, atsevišķu viņa partitūru (simfoniskā mūzika, klavierdarbi) mūzikas valodas sabiezināto krāsu paletes radītā barjera to tūlītējai uztverei.

Ieskicējot Jāņa Līcīša portretu, viņa daiļrades un pedagoģisko principu ievirzi, talkā ņemti manuskripti, dokumenti, autobiogrāfijas skopās rindas, tuvinieku, draugu, bijušo kolēģu un audzēkņu atmiņu stāstījumi.

Vēl nesen Jānis Līcītis bija mūsu vidū, tādēļ neierasti ir viņa vārdu minēt pagātnē. Tā vien šķiet, ka atvērsies Jāz. Mediņa mūzikas vidusskolas vai Komponistu savienības durvis un ienāks stalts vīrs ar manāmu zemes smagumu plecās, ar vērīgu, it kā vērtējošu skatienu un rūpīgi koptu, mazliet amizantu bārdu. Svešniekam viņš šķita paskarbs un atturīgs. Tā varēja būt arī patiesība, jo maz saules redzējusi Jāņa Līcīša bērnība, sūra darba pilns bijis studiju laiks, brieduma gadi nesuši smagu dzīves pārbaudījumu. Taču Vidzemē izsenis dzīvojuši stipri ļaudis. Arī Valmieras apriņķa Bauņu pagasta kalpu Pētera un Kristīnes Līcīšu vecākais dēls (dzimis 1913. gada 18. maijā) iztur, līdz mūža galam saglabājot optimismu un ticību cilvēkiem. Draugu, kolēģu un audzēkņu vidū jo bieži atklājas arī ārēji rūpīgi slēptā sirsnība, saprotoša attieksme un labestība pret saviem līdzgaitniekiem.

Jāņa Līcīša ceļš uz mūzikas mākslas virsotnēm nav bijis ieprogrammēts jau agrā bērnībā kā vairumam latviešu mūziķu. Protams, vecāku iespaidā, kuri abi ir mūzikas cienītāji un daudzu dziesmu zinātāji, zēns iemīļo to, apgūst pašdarinātas vijoles un Valmieras apkaimē tolaik populārās cītaras spēli. Tomēr vairāk vilina Urgas pagastskolas skolotāja Kārļa Jungmaņa ierādītā radioaparātu būve un fotografēšanas māka, kam vēlāk — jau vīra gados — pievienosies aizraušanās ar kinoaparāturu un magnetofoniem. Talantīgais un vispusīgi izglitotais skolotājs sniedzis audzēkņiem pamatīgas zināšanas arī matemātikā un fizikā, kas ļauj trim viņa apdāvinātākajiem 1928. gada absolventiem (nākamajam mūzikas teorētiķim un komponistam Jānim Līcītim, matemātiķim Jānim Mencim un juristam Ernestam Laķim) iestāju eksāmenos Rīgas Skolotāju institūtā pār-

spēt daudzus rīdziniekus un izturēt milzīgo konkursu. Ar savām zināšanām viņi tik stipri atšķiras no pārējiem zēniem, ka izpelnās cieņas pilnu apzīmējumu — «trīs gudrie no Urgas universitātes». Šis Jāņa Līcīša spēcīgi attīstītās matemātiskās domāšanas un analītiskā prāta spējas nenoliedzami ietekmējušas arī viņa — mūzikas teorētiķa un komponista veidošanos.

Rīgas Skolotāju institūtā blakus vispārējiem priekšmetiem liela uzmanība tiek pievērsta mūzikālajai izglītībai. Obligātas ir dziedāšanas, mūzikas teorijas stundas, vijoles vai klavieru spēle, diriģēšana. Gandrīz visus šos priekšmetus pasniedz Jēkabs Vītolīņš, jau tolaik ievērojama un autoritatīva personība latviešu mūzikas kultūrā. Viņa darbības laikā (no 1922. līdz 1938. gadam) institūtā netrūkst spilgtu un nozīmīgu muzikālu notikumu, kas dziļi ietekmē ne viena vien audzēkņa tālāko dzīves ceļu. 1929. gadā tāds notikums ir Mocarta «Rekviēma» pirmatskaņojums Rīgā, kuru Jēkabs Vītolīņš iestudējis ar institūta absolventu kori. Tādi ir Emīla un Volfganga Dārziņa, Alfrēda un Jāņa Kalniņa skaņdarbu vakari ar institūta kolektīva piedalīšanos, tāda ir jau iesakņojusies tradīcija — katru pavasari 1. vidusskolas zālē rīkot atklāto koncertu, kurā studentu kora priekšā stājas tā gada absolventi.

Jēkaba Vītolīņa prasmīgajā vadībā pamazām atplaukst Jāņa Līcīša muzikālās dotības, nostiprinās vēlēšanās kļūt par profesionālu mūziķi. Izvēlētais ceļš nav viegli ejams. Īpaši neveicas ar obligātā instrumenta spēli, jo vijoli nācies pamest nepareizi nostādītas rokas dēļ, arī klavieres tādā vecumā jau ir «ciets rieksis». Vieniņi harmonijas stundās Jāņa Līcīša risinātos uzdevumus Jēkabs Vītolīņš vienmēr uzslavē, kā paraugu spēlē priekšā pārējiem. Un jau ap 1932. gadu rodas pirmās kompozīcijas — veltījumi cienītajam pedagogam. Nav nejaušība, ka lielākā daļa no tām ir kora dziesmas. Ik vasaru, brīvlaikā pārbraukdams vecāku mājās Vidzemē, viņš organizē jauniešu kori un aizrautīgi iestudē tolaik populārākās kora partitūras. Lai arī uz mēģinājumiem jābrauc vairāki kilometri ar velosipēdu, tomēr entuziastu netrūkst, jo gandarījumu sniedz svētdienas, kad Urgas zaļumballēs publikai var it saskanīgi nodziedāt pa kādai Alfrēda Kalniņa, Jāzepa Vītola, Emīla Dārziņa kora dziesmai. To starpā dažkārt izskan arī paša diriģenta komponētās.

1934. gadā Jānis Līcītis saņem institūta beigšanas apliecību ar tiesībām strādāt par pamatskolas skolotāju jebkurā priekšmetā. Par viņa pirmo darba vietu kļūst Rīgas pilsētas 4. īpatnējo (šodien dēvētu — grūti audzināmo) pamatskola. Liekas, ka tieši šeit, kur ikvienam likteņa piemeklētajam cilvēkbernam vajadzēja rast savu pieeju, matemātikas skolotājs Jānis Līcītis ieguva vēlāk dzīvē tik noderīgo un nepieciešamo spēju nekļūdīgi novērtēt cilvēkus, ka tieši šeit veidojās viņa izcilais pedagoga un audzinātāja talants.

Ar 1934. gadu Jānis Līcītis vienlaikus kļūst par Latvijas Valsts konservatorijas studentu. Mērķis ir sasniegts — jaunais «censonis» tiek ieskaitīts profesora Jāzepa Vītola kompozīcijas teorijas klasē (profesors Vītols arī devis minēto apzīmējumu savam centīgajam un mērķtiecīgajam studentam). Pārējo speciālo priekšmetu pasniedzēji tāpat ir konservatorijas autoritātes — Jānis Mediņš, Jēkabs Graubiņš, Ādolfs Ābele. Vajadzīgs milzu gribasspēks un spējas sevi organizēt, lai sekmīgi studētu, strādātu pamatskolā un vēl līdztekus vadītu Dubultu pašdarbības kori. Taču Jānis Līcītis ir to studentu vidū, kam pašiem jāpelna mācību maksa. Mācībām atlicinātas tiek lielāko tiesu tikai nakts stundas. Arī komponēšanai. No konservatorijas gados sacerētā saglabājušās 1939. gadā rakstītā četrbalsīgā Fūga, Tēma ar 12 variācijām klavierēm un 2 klavieru sonātes, viena no tām — 1940. gada diplomdarbs. Visi šie darbi apliecina teicamu formas un harmonijas krāsu izjūtu; mazāk interesanta un pārliecinoša skaņdarbu satūra atklāsmē ir to melodiskā līnija un rītmiskais zīmējums.

Konservatorijas brīvmākslinieka diplomu Jānis Līcītis saņem gandrīz vienlaikus ar padomju varas atjaunošanu Latvijā un jau tūlīt rosīgi sāk darboties kā laikraksta «Padomju Latvija» redakcijas kora vadītājs un dziedāšanas skolotājs Rīgas pilsētas 5. vidusskolā. Diriģenta un pedagoga darbs netiek pārtraukts arī smagajos vācu fašistiskās okupācijas gados, Lielā Tēvijas kara laikā, bet līdz ar Rīgas atbrīvošanu Jānis Līcītis no jauna ir aktīvāko Padomju Latvijas mūzikas dzīves cēlāju vidū. 1945. gadā viņš kļūst par Latvijas Padomju komponistu savienības biedru. Sākas kvalitatīvi jauns posms mākslinieka dzīvē, kurš ilgst vairāk nekā 30 gadu, nesdams līdzī gan negaidītus dzīves pagriezienus,



Jāzepa Mediņa mūzikas vidusskolas pedagogi J. Līcītis, M. Saiva, V. Krūmiņa un 1963. gada absolvents J. Torgāns (pirmais no kreisās).

gan mierīgas un saulainas dienas. Ar šo laiku datējami arī pirmie nozīmīgākie Jāņa Līcīša skaņdarbi.

Piecdesmito gadu beigās komponista, bet nu jau vidējās paaudzes pārstāvja, jaunrade sāk atraisīties pilnībā. Intensīvā pedagogiskā darbība gan paņem daudz enerģijas, taču mākslinieks veiksmīgi prot apvienot abas šīs vienlīdz svarīgās mūziķa darba jomas — līdztekus kompozīcijai viņš visu mūžu saglabā uzticību arī savam pedagoga aicinājumam —, radošu pacēlumu un briedumu sasniedzot sešdesmitajos gados, kad līdzās dzīvesbiedrei Tijai Gobai — pirmajai viņa darbu vērtētājai un brīžam arī atskaņotājai — ģimenē ienākusi mazā Rūta.

Kā jau teikts, Jāņa Līcīša daiļrade izveidojas plaša un saturīga. Viskuplāk tajā pārstāvēta kora dziesma, rakstīta visiem kora sastāviem. Te neapšaubāmi jūtama paša komponista diriģenta darbības ietekme. Praksē saklausītā un iepazītā vokālo balsu grupu tehniskā, kā arī tembrālā krāsu bagātība vēlāk iemiesojas tādās emocionāli piesātinātās un skanīgās kora partitūrās kā «Rasa klāja zemes vaigu» (Raiņa vārdi), «Tai milzu

jūrā» (I. Auziņa vārdi) vīru korim, «Dziesmai» (J. Sirmbārža vārdi), «Neej prom uz debess malu» (I. Auziņa vārdi), «Dziesmu pali» (Z. Purva vārdi) jauktajam korim, latviešu tautasdziesmu apdares «Danco, lāci», «Balta puķe ezerā» (abas jauktajam korim), virkne lietuviešu tautasdziesmu apdaru u. c.

Svarīga loma ir arī līdz mūža galam saglabātajam radošajam kontaktam ar dažādiem republikas koru kolektīviem. Tā, piemēram, dzimušas dziesmas — veltījumi Tautas vīru korim «Tēvzeme» un tā vadītājam Haraldam Mednim («Brīdinājums» ar L. Kalnāres vārdiem), Liepājas «Dziedoņa» diriģentam — Jāņa Līciša tuvam draugam Jānim Dreimanim («Liepājas sirds» ar V. Stālbergas vārdiem, «Dziesma dzimtenei» ar A. Baloža vārdiem), diriģentam Krišam Deķim un viņa vadītajam korim «Sagša» («Dziesmu pali», Z. Purva vārdi) un daudzas citas. Radošas sadarbības rezultātā veidojušās arī solodziesmas ar klavieru pavadījumu (to pirmās izpildītājas ir Marija Berga un Arta Pile) un klaviersdarbi (pianistes — komponista dzīvesbiedres Tijas Gobas ierosme). Divreiz komponists pievērsies simfoniskās mūzikas žanram, taču abi skaņdarbi — svīta orķestrim «Darba uzvaras svētkos» un Kamersimfonija — aktīvā koncertpraksē nav iesakņojušies. Lielas formas darbus Jāņa Līciša daiļradē veiksmīgāk pārstāv vokāli simfoniskās partitūras — trīs kantātes («Lai zemeslode krāšņa zied» ar A. Vējāna tekstu, «Jūras republika» un «Rokas», abām A. Skalbes teksts), oratorija-kantāte «Jūs pārnākat» un oratorija «Pieminekļa atmošanās» (abām I. Auziņa teksts). Par komponista jaunrades pamatkodolu kļūst viņa pieci stīgu kvarteti.

Jāņa Līciša daiļradi kopumā raksturo vispirms augsta, Jāzepa Vītola skolas iedibināta profesionālā meistarība. Tā jaušama gan labā žanru specifikas pārvaldīšanā un rūpīgi izstrādātā faktūrā (kora dziesmās, stīgu kvartetos), gan ikviena skaņdarba pamatā liktajā klasisko formu skaidrībā, visbiežāk izmantojot divdaļības un trīsdalības paveidus, nereti ar sonātes formas un variāciju iezīmēm (kora dziesmas, ciklisko darbu atsevišķas daļas). Vispilgtāk Jāņa Līciša profesionālisms izpaužas polifonās tehnikas meistarībā, skaņdarbos prasmīgi ievijot imitācijas, kanoniskās sekvenses, tīrās polifonijas formas — fugato un fūgu. Tomēr skaņu auduma polifonizācijas pārkā biežs lietojums (īpaši tas



Jāzepa Mediņa mūzikas vidusskolas Teorētiskās nodaļas pedagogi V. Krūmiņa, M. Kurme, D. Zilinska un J. Licītis 1977. gadā.

sakāms par Jāņa Līcīša kora dziesmām) dažkārt rada nevajadzīgus, tekstam neatbilstošus, sarežģītus balsu savījumus (piemēram, vīru kora dziesmā «Starp divām zilām bezgalībām» ar E. Vēciņas vārdiem, jauktā kora dziesmā «Pie Puškina kapa» ar M. Ķempes vārdiem).

Otra būtiska Jāņa Līcīša daiļrades īpašība ir tajā skartās tematikas laikmetīgums, skaņdarbos skaidri izteiktā mākslinieka pilsoniskā nostāja, attieksme pret apkārtējo dzīvi. Lai minam vīru kora dziesmas — «Kolhoza namdari» (A. Krūkļa teksts), «Dziesma dzimtenei» (A. Baloža teksts), «Varoņu piemiņai» (M. Ķempes teksts), dziesmu jauktajam korim «Šai laikā» (A. Sakses teksts), solodziesmas — «Gaišā rītā» (C. Dineres teksts), «Dzimtene» (Ā. Elksnes teksts), dziesmas bērnu korim. Komponists pievēršas arī nozīmīgiem vēsturiskiem notikumiem tautas dzīvē, atspoguļojot tos galvenokārt lielas formas vokāli simfoniskajos darbos. PSKP XXII kongresam veltītajā kantātē «Lai zemeslode krāšņa zied» izskan jauncelsmes darba slavinājums; oratorijs-kantāte «Jūs pārnākat» radusies Oktobra revolūcijas 50. gadadienas priekšvakarā un risina

latviešu sarkano strēlnieku tematiku; oratorija «Piemiņai atmošanās» veltīta 1905. gada revolūcijas varoņu piemiņai.

Komponista skaņās tērtā domu un jūtu pasaule ir bagāta, taču vienmēr atturīga, sevī slēpta. Viņa mūzikai nav tik daudz raksturīga spilgti izteikta melodika, cik ziemeļnieciski apvaldīta lirika, kas dažkārt arī slēpta aiz pārejo mūzikas izteiksmes līdzekļu sabiezinātajām krāsām. Šajā ziņā atšķirīgas galvenokārt ir tautasdziesmu apdares. Jānim Līcītim ir īpaša attieksme pret tautas daiļradi. Komponists prot atklāt dziesmas garu, izcelt melodiju krāšņumu. Tādi skaņdarbi kā 7 lietuviešu tautasdziesmas solobalsij ar klavieru pavadījumu, Variācijas klavierēm par lietuviešu tautasdziesmas tēmu, latviešu tautasdziesmu apdares «Izauga ieviņa», «Auklē mani, māmuliņa» (abas jauktajam korim), «Līgo dziesmas» sieviešu korim un vēl virkne citu pieskaitāmas pie viņa daiļrades izteismīgākajām lappusēm.

Nedaudz pieskaroties komponista daiļrades principiem, publicējam dažus fragmentus no Jāņa Līcīša un viņa tuvākā drauga un domubiedra komponista Jēkaba Graubiņa sarakstes 1955. gada vasarā.¹ Draudzība ar Jēkabu Graubiņu Jānim Līcītim kā jaunākajam kolēģim ir īpaši nozīmīga un dārga — to viņš vairākkārt apliecinājis savās vēstulēs.

Jānis Līcītis: «Cik tas kādreiz auglīgi bija, kad vēl nevarīgs savos spriedumos uzdrošinājos Tev blakus kautri (caur Mežaparka Dārziņa ielu soļojot) izteikt vienu otru nojautu par mākslas lietām! Un arī vēlāk nekad Tev nebija ne grūti, ne neērti šī ceļa sācēju «ņemt par pilnu», pamazām iedrošināt un ierosināt, visādi ar saviem padomiem un labvēlību atbalstot..., naivi negatavos spriedumus izlīdzinot, vēl it īpaši ievēdot mani mūsu tautas mākslas labirintos..., tādā kārtā — līdzīgi mūsu lielajam skolotājam (Jāzepam Vitolam) — savus plecus jaunājo atbalstam sniedzot.

Alfrēds Kalniņš, nezinu, kādēļ, dēvēja dažkārt mani par «latviešu Brāmsu». Vai Tu atrodi, ka tas tiešām tā? Pats, jāatzīstas, Brāmsa mākslu gan augsti cienu, bet bezprātīgi iemīlēties viņā nekad neesmu bijis (dažiem citiem savu sirdi esmu daudz vairāk atdevis). Es gan

¹ Vēstules glabājas komponista dzīvesbiedres Tijas Gobas personiskajā arhīvā.

vienmēr mazu prāta kontroli visās šajās lietās tiku sev rezervējis, jo aizrauties jau kā mākslā, tā mīlestībā drīkst «tik, par cik». (Un tā kā tā abās šajās lietās esam padoti mūžīgiem maldiem!) [...] Daži kolēģas skaitīja mani vairāk par intelekta cilvēku, kaut gan pats iekšķīgi jutu, ka tas ne visai pareizi. Samērā pavēlos gados pie mākslas pils vārtiem nonākot (ierados tur ar jaunās dienās daudz neizlīdzinātiem trūkumiem — klavieres pirmo reizi redzēju, sasniedzis jau 16. mūža gadu), vajadzēja nokavēto vismaz sākumā ar kaut ko aizvietot. Tai vecumā, kad citi mani studiju biedri.. bija spēlē tehniski pilnīgi gatavi un labā mūzikā, burtīgi, izmirkuši (viņu pašu mūzikas valoda arī risinājās vieglāk un nepiespiestāk), man vēl priekšā bija skaudrs tehnisks darbs, pati muzikālā domāšana atraisījās stipri pakāpeniski un palēni. Radošais process arī studiju tālākajā posmā tāpēc vienmēr tika pakļauts prāta visuvarējai kontrolei, līdz beidzot visu to pēdējā laikā jutu jau sev aiz muguras... Bet iekšķīgi vienmēr tiku ugunīm dedzis un tādēļ arī dikti cietis, ka nevaru tik āši izteikties, cik sajūtas kādreiz spēji un pēkšņi brāžas apziņai pāri.»

Jēkabs Graubiņš: «Nepieraksti man par daudz lielus nopelnus. Mākslas draugus un censoņus ir vienmēr prieks iedrošināt un ierosināt. Nevajag jau visiem būt Mocartiem un Šūbertiem. Pat ne Brāmsiem! [...]»

Mūsu Alfrēds mīlēja jaunos apbalvot ar skanīgiem epitētiem. Tev palaimējās «Brāmss». Tādiem acumirkļīgiem apzīmējumiem nav piegriežama liela vērība. Lai kam jau viņš ar to domājās apzīmējis Tavu payēso, apsvērto un nosvērto mūziku, sevišķi stīgu kvartetā (domāts 1946. gadā radītais 1. stīgu kvartets — *L.M.*). Bet vai šādas īpašības neizpaužas arī daudzu Ne-Brāmsu kompozīcijās? Un vai dažu kompozīciju iezīmes var pareģot arī nākamajās? Man šķiet, iekšējā uguns atradīs izeju, teknikai paklausīgai kļūstot, tāpat kā pavēsie prātojumi. Un — ko tur bēdāt! — ja arī sev pāri nepārlecām.»

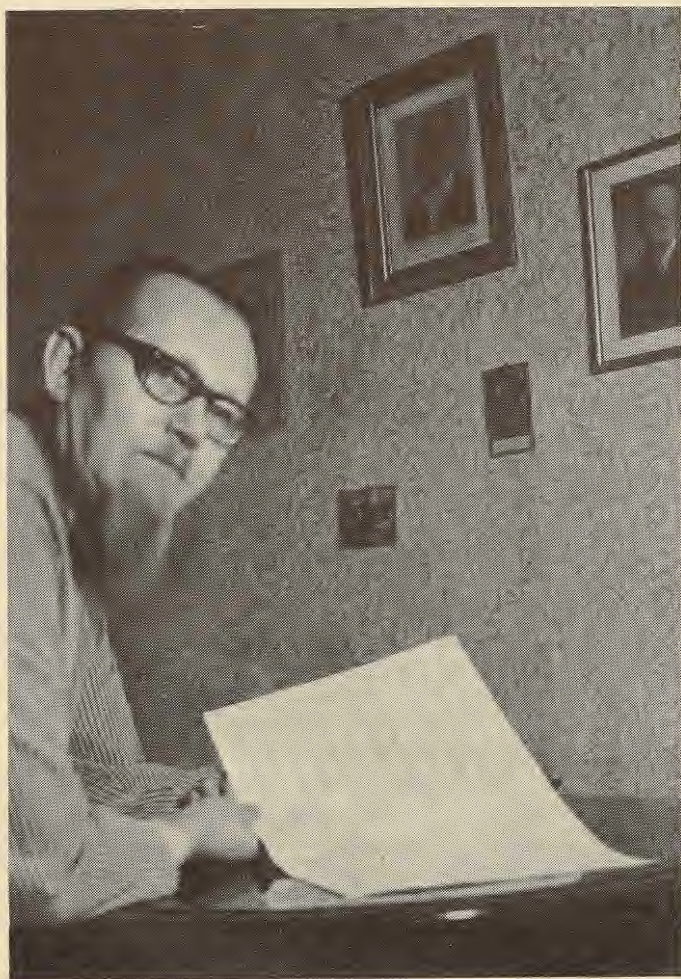
Jānis Līcītis nemēģina «sev pāri pārlēkt». Gadu gaitā apliecinot neapšaubāmu daiļrades izaugsmi, briedumu, komponists tajā pašā laikā paliek uzticīgs mākslā savam visaugstāk vērtētajam kritērijam — patiesībai un godīgumam. Viņa piezīmēs lasām: «Etiketē, ko parasti man neaizmirst piestiprināt, — «rakstīts tradicionālā

stilā»; cilvēkam, kas ir mūža otrā pusē, tas sagādā ne mazums pārdomu. Bez šaubām, ikkurā vecumā vajag veidoties, augt, meklēt jaunus ceļus. Manuprāt, te tikai viens priekšnoteikums — tam jānotiek organiski, sakarā ar cilvēka dabu un iespējām. Katra nedabīga rīcība ved pie sliktiem rezultātiem.»

Un tomēr arī Jānis Līcītis 60. gadu otrajā pusē neiztiek bez atsevišķu vērtību pārvērtēšanas, īpaši kora daiļradē, ko minētajā periodā latviešu padomju mūzikā (M. Zariņš, P. Dambis, A. Kalniņš) raksturo tiešākas un konkrētākas muzikālās izteiksmības meklējumi. Jāņa Līcīša oratorijā-kantātē «Jūs pārnākat» (vīru korim, mecosoprānam un tenoram ar orķestri, *op.* 26, rakstīta 1967. gadā) atainotais laikmets — latviešu strēlnieku cīņu gaitas — tiešu un patiesu atspoguļojumu guvis ar komponista daiļradē pirmo reizi plaši izmantoto sadzīves žanru tematismu, ar konkrētā vēsturiskā laikmeta dziesmu citējumiem. Te sastopam gan strēlnieku dziesmu «Mirdzot šķēpiem», «Rīgas puikas tiltu taisa» melodiju kontūras, gan krievu un latviešu tautasdziesmu («Volga, Volga», «Karavīri bēdājās» u. c.) intonācijas orķestra balsis. Svarīgi piezīmēt, ka ar šo skaņdarbu strēlnieku varonības tēma latviešu mūzikā ienākusi pirmo reizi.

Veiksmīga oratorijas-kantātes tapšanā izvērtusies Jāņa Līcīša un Imanta Auziņa sadarbība. Dzejnieks par latviešu strēlniekiem stāsta saistoši, ar dziļu cieņu, lepnumu un mīlestību. Komponistam interesantais teksta veidojums savukārt ļāvis rast reljefu un izteiksmīgu tematisma muzikālo risinājumu visam astonejošajam ciklam, žanrisku daudzveidību daļu secībā. Klasiski skaidri izskan cildena pacilātība (IV daļa — «Atvadišanās», VII — «Tie, kas nepārnāks»), heroisms (I — «Ievads», V — «Kauja», VIII — «Jūs pārnākat»), liriska romantika (VI — «Dārzi klusi») un gaiši bezrūpīgs dzīvesprieks (III — «Nebēdnīgā dziesma»). Sirsnīga, izteiksmīga melodika piesaista gan vīru kora dziedājumus (I, VI daļā), gan arī, kas citos komponista vokāli simfoniskajos darbos mazāk jūtams, spilgtajās solopartijās (I daļā — mecosoprāna, VI — tenora partijā).

No šī perioda minams arī 4. stīgu kvartets *mi* minorā, *op.* 22 (1969). T. Gobas personiskajā arhīvā saglabāties komponista sniegtais darba muzikālās valodas atšifrējums: «Ceturto kvartetu rakstot, nedomāju kaut ko



J. Licitis 70. gadu sākumā.

īpašu atklāt vai ar kaut ko pārsteigt. Tomēr vērīgs klausītājs saklausīs šo to citādu manās harmonijās, arī melodikā. [...] Harmoniskajā ziņā meklējumi būs kvartu harmoniju laukā, kas manā līdzšinējā

komponista praksē nebija izmantoti. Atsevišķi mēģinājumi sastopami arī diatonikas un hromatikas bagātināšanas jomā. Kvarteta idejiskā koncepcija risināta filozofiski apcerošā plāksnē — simfonizēti. Tā vien gribētos pie akadēmiskā stīgu kvarteta sastāva vēl pievienot kādu simfoniskā orķestra instrumentu, kas skaņdarbam piešķirtu gan jaunas attīstības iespējas, gan arī jaunas tembru nianšes.»

70. gados daiļrades stila meklējumi atbalsojās «Kamersimfonijā» (diahromatisma iezīmes) un 5. stīgu kvartetā, kur komponista stilistikas bagātināšanās ar jaunām kvalitātēm iezīmējas vispilnīgāk.

5. stīgu kvarteta klasisko četrdaļu ciklu raksturo izteiksmes lakonisms un it īpaši faktūras skaidrība. Komponists atbrīvojies no viņa daiļradē tik bieži sastopamajiem harmoniskās un melodiskās figurācijas piebīvējumiem. Katra daļa satur spilgtu un emocionāli pārliecinošu tematisko materiālu (nereti izmantota sēriju tehnika). Ļoti veiksmīgs ir šī materiāla tembrālais un dinamiskais izkārtojums un attīstība. 5. stīgu kvartets Jāņa Līcīša daiļradē ieņem centrālo vietu. Ne velti šis skaņdarbs 1976. gadā pārstāv latviešu padomju mūziku Čehoslovākijā — Bratislavas muzikālajos svētkos. Komponistam ir izdevība pašam būt aculieciniekam tam, kādu atsaucību un sapratni Bratislavas svētku koncertpublikā gūst viņa pēdējais lielas formas darbs. Jānis Līcītis var būt gandarīts.

Strādāts ir daudz, un daudz arī padarīts (īpaši vasaras mēnešos), tomēr lielāko daļu enerģijas paņem viņa mākslinieciskās darbības otra puse — mūzikas pedagoga darbs, kas kļūst par viņa dzīves galveno aicinājumu. Tā dzirksts, kura dažkārt varbūt nav pilnībā uzliesmojusi komponista jaunrades ceļā, viņa pedagoģiskā darba jomā neapdzisdama kvēlo līdz pat mūža izskaņai. Ar pilnām tiesībām mēs šodien varam runāt par Jāņa Līcīša skolu — tik spilgta un neatkarojama ir viņa pedagoga personība, tik dziļas saknes tā laidusi republikas mūzikas kultūrā.

«Mīlais kolēģi Jāni Līcīti! Ļaujiet Jūs tā uzrunāt. Kaut gan darbojamies katris citā mācības iestādē, taču ilgus gadus cenšamies pēc labākās sirdsapziņas nodot jaunatnes rokās tos dārgumus, ko esam saņēmuši no mūsu vecmeistara Jāzepa Vītola, klāt dodot paša darba pieredzē gūto,» ar dziļu cieņu 1972. gadā raksta kom-

poniste un pedagoģe Lūcija Garūta.¹ Brīžos, kad slimība viņu atkal piesaistījusi pie gultas, Lūcija Garūta savus audzēkņus gandrīz vienmēr uztic Jāņa Līčiša gādīgajām un prasmīgajām rokām. Līdzās viņiem, mūzikas speciālo teorētisko priekšmetu — polifonijas, harmonijas, solfedžo u. c. pasniedzējiem, savukārt Jāzepa Vītola kompozīcijas skolas tradīciju nesēji visus šos gadus ir mūsu cienījamie profesori Jānis Ivanovs, Ādolfs Skulte, Valentīns Utkins (viņu vidū līdz slimībai redzama arī Lūcija Garūta). Tātad latviešu padomju mūzikas kultūra celta uz droša un stipra pamata, kurā katrs posms veido spilgtu vēstures lappusi. Pedagoģs Jānis Līcītis ir viens no šādiem posmiem.

Viņš pieder pie to nedaudzo šodien plaši pazīstamo mūziķu saimes, kuri guvuši speciālu pedagoģisko izglītību (minēsim Mariju Mediņu — ilggadējo Jāz. Mediņa mūzikas vidusskolas mūzikas teorētisko priekšmetu pasniedzēju, Krišu Deķi — kordirigentu un E. Dārziņa speciālās mūzikas vidusskolas pedagoģu). Atcerēsimies Rīgas Skolotāju institūtu, kurā Jānis Līcītis gūst pamatīgas metodiskas zināšanas un iemaņas visdažādākajos mācību priekšmetos. Nav šaubu, ka nākamā pedagoga un audzinātāja izaugsmē šim apstāklim ir būtiska nozīme. Spilgtas pedagoģiska talanta un personības iezīmes izveidosies vēlāk — jau praktiskajā darbā, kas ilgs turpat četrdesmit gadu, un trīsdesmit no tiem tiks aizvadīti vienā darbavietā!

Jāņa Līčiša darba anketa varētu izskatīties šāda: no 1943. līdz 1978. gadam (ar 5 gadu pārtraukumu) — Jāz. Mediņa mūzikas vidusskolas (Jāzepa Mediņa vārds bijušajai Valsts mūzikas vidusskolai ir kopš 1947. gada) mūzikas teorētisko priekšmetu — solfedžo, elementārteorijas, harmonijas, polifonijas, īsu brīdi arī kompozīcijas pedagoģs, no 1946. līdz 1973. gadam — skolas Teorētiskās nodaļas vadītājs, paralēli no 1947. līdz 1950. gadam — minēto priekšmetu un folkloras pasniedzējs Latvijas Valsts konservatorijas Kompozīcijas un Kordirigentu fakultātēs; lektors dziedāšanas skolotāju kvalifikācijas celšanas kursos, bet pirms visa tā — studiju laikā un kara gados — matemātikas un dziedāšanas skolotājs jau minētajā Rīgas pilsētas

¹ Vēstule glabājas J. Līčiša dzīvesbiedres T. Gobas personiskajā arhīvā.



Jāzeps Mediņa mūzikas vidusskolas Teorētiskās nodaļas pedagogi un absolventi 1977. gada izlaidumā. Pirmajā rindā no kreisās: J. Līcītis, M. Mediņa, V. Krūmiņa, M. Kurme; otrajā rindā: I. Brūvere, T. Dadaševa, I. Lēnspēlniece, J. Krišjansone, L. Fūrmane, A. Atte; trešajā rindā: A. Maskats, A. Birkmane, S. Strode, G. Jaunslavietis.

īpatnējo pamatskolā un 5. vidusskolā. Aiz šiem anketas datiem slēpjas ilgs pedagoga darba cēliens ar lielu garīgo un fizisko spēku atdevi, ar bagātīgi uzkrātu pieredzi.

Bijušo kolēģu un audzēkņu atmiņās Jāņa Līcīša personība iegūlusi it kā divās plāksnēs. No vienas puses — Jānis Līcītis — izcils teorētisko priekšmetu pasniedzējs, stingrs un prasīgs skolas Teorētiskās nodaļas vadītājs, no otras — sirsnīgs un smalkjūtīgs kolēģis un jaunatnes audzinātājs, Teorētiskās nodaļas «dvēsele» gan ikdienā, gan svētku reizēs.

Viņa pedagogiskā darba pamatā likti Jāzepa Vītola skolas klasiskie pamatprincipi, kas viscaur balstīti uz krievu progresīvās mūzikas mākslas tradīcijām artām raksturīgo praksē apliecināto stabilitāti. «Kas atļauts Jupiteram, nav atļauts vēršim,» mēdz citēt Jānis Līcītis, uzsverot, ka audzēkņu profesionalitātes izkopšanas sākuma posms nav iedomājams bez pamatīgas elemen-

tārteorijas, harmonijas un stingrā stila polifonijas likumsakarību apguves. Brīva un radoša to pārvaldīšana ir nepieciešama kā nākamajam mūzikas teorētiķim, tā komponistam. Un audzēkņi zina, ka nebūs nekādas atlaides, ja nesagatavotai stundai nav objektīva iemesla.

Pirmie darba gadi, kaut arī aizritējuši grūtos sadzīves apstākļos, Jānim Līcītim sniedz lielu profesionālu gandarījumu. Jo bieži komponists atceras Jēkabu Graubiņu, Jāni Zālīti, Alfrēdu Kalniņu — savus pirmos ievērojamos kolēģus, draugus un domubiedrus. Daļēji gandarījumu sniedz arī audzēkņu kontingents. Pēc izglītības un dailes izslāpusī pēckara jaunā paaudze ir dedzīga, meklējoša un nemitīga radoša nemiera pilna. Toties vēlāk, kad muzikālā izglītība kļūst vispārpieejama parādība, gandrīz vai «labā toņa» apliecinātāja, Jānim Līcītim ne vienu reizi vien nākas atzīmēt, ka viņu «visvairāk aizskar audzēkņa nevērība un paviršība».

Jāņa Līciša skola garantē zināšanu stabilitāti un kvalitāti. Tas ir stingri metodiska darba rezultāts. Jaunā viela audzēkņu atmiņā būtībā iegulst jau klasē, kur skolotājs teorētiskos izskaidrojumus vienmēr cenšas saistīt gan ar daudzveidīgiem piemēriem no mūzikas un mākslas prakses, gan ar to estētisko vērtējumu. Tā, piemēram, mūzikas elementārteorijas stundās auglīgs un rosinošs ir uzdevums audzēkņiem par katru jauno tēmu salīdzināt dažādas šī priekšmeta mācību grāmatas. Harmonijas stundās, brīžos, kad mājās veiktais harmonizējums katram «autoram» jāspēlē pārējiem priekšā, valda radoša sacensība — te kļūdu saklausīšanā, te harmoniju izteiksmības izvērtēšanā.

Ikviena viņa mūzikas vidusskolā pasniedzamā priekšmeta viela ir izplānota ar tādu aprēķinu, lai audzēkņiem būtu vieglāk to izprast un tai sekot. Konkrēta metodiska ievirze pamatā arī solfedžo stundām rakstītajam Jāņa Līciša diktātu krājumam (R., LVI, 1962).

Rezultāti runā paši par sevi. Ilggadējā Jāņa Līciša kolēģe Vita Krūmiņa saskaitījusi, ka laika posmā no 1948. līdz 1978. gadam no viņa 101 absolventa konservatorijā iestājušies 84! Īpaši atmiņā saglabājušies Teorētisko priekšmetu nodaļas valsts eksāmeni, kolokviji solfedžo un harmonijā, kuros bieži vien klausītāju vidū netrūkst arī citu specialitāšu pasniedzēju. Vilina

profesionāla interese un prieks, ko sagādā precīzās audzēkņu atbildes. Klusu, tīri un ar izteiksmi, bez taktēšanas (to pedagogs praktizē tikai pirmajosursos) solfedžētās Baha fūgas vai Bēthovena stīgu kvarteti (piemēram, *op.* 18, № 3, *D-dur*) gūst spilgtu māksliniecisku interpretējumu. Tāpat apbrīnas cienīga liekas audzēkņu ātrā un precīzā modulāciju, novirzienu, akordu secību dziedāšana vai spēlēšana, ritmiski un intonatīvi sarežģītu diktātu pieraksts. Aizvien no jauna klātesošie pārliecinās, ka Jānis Līcītis audzēkņiem līdzī dod bagātu ceļamaizi.

Nenoliedzama autoritāte ir arī Jānis Līcītis — skolas Teorētiskās nodaļas vadītājs. Viņa paša precizitāte, cieņa pret darbu ir paraugs, kurš nepieļauj nesekmību, stundu kavējumus vai disciplīnas pārkāpumus. Ikviens, kurš nevēlas sevi organizēt darbam, tiek atskaitīts. Audzēkņi mācās atbildēt par savu rīcību, apzināties, kādas būs sekas.

Jāz. Mediņa skolas Teorētiskajā nodaļā pastāvīgi valda radoša atmosfēra — te paredzams audzēkņu vakars harmonijā vai solfedžo, te koncerts — tikšanās ar Jāni Ivanovu, Ādolfu Skulti. Nevienš no pasākumiem nenotiek bez nodaļas vadītāja līdzdalības. Audzēkņu vakarā tas allaž nozīmē stingru vērtējumu, labu padomu; koncerti — tikšanās gandrīz vienmēr sākas ar interesantajiem Jāņa Līcīša ievadvārdiem. Viņa literārais talants uzdzirkstī arī tuvākajiem draugiem dažkārt dzejā rakstītos apsveikumos un nopietnās, plašākai sabiedrībai adresētās publikācijās — koncertu recenzijās. Jāni Līcīti — mūzikas kritiķi saista republikas kora mūzikas problēmas, galvenokārt pašdarbības kora kolektīvu izaugsme. Gandrīz katrā recenzijā izteikta īpaša cieņa pret paveikto darbu, kas nebūt neizslēdz lietišķus padomus un aizrādījumus par pamanītajiem negludumiem repertuāra izvēlē vai ansambļa labskanībā utt. Jānis Līcītis ir erudīts savu kolēģu — komponistu daiļrades vērtētājs. Uzņemies lielu pedagoģisko slodzi, viņš līdztekus atrodas arī Komponistu savienības dzīves viducī, aktīvi piedaloties tradicionālajās sanāksmēs — apspriedēs, izbraukumos uz brālīgo republiku mūzikas forumiem (pabijis gandrīz visās republikās!). Jāņa Līcīša asprātīgie, rosinošie spriedumi vienmēr ir gaidīti. Apskaužama ir viņa spēja neviltoti priecāties par kolēģu veiksmēm, sasniegumiem.



J. Līcītis, J. Vītoliņš un M. Zariņš
PSRS Komponistu savienības V kongresā.

Ikdienas darbs, protams, norit ciešā sadarbībā ar kolēģiem, kuriem blakus pavadīti daudzi gadi, — Vitu Krūmiņu, Mariju Medīņu, Gunāru Jaunslavieti, Teodoru Tomsonu, Maiju Kurmi un daudziem citiem. Neuzkrītoši, smalkjūtīgi Jānis Līcītis prot saliedēt ap sevi kolektīvu, pašā kolektīvā nolīdzināt vienu otru nevajadzīgu asumu. Te neatsverama ir Jāņa Līciša asprātība, humora izjūta, kuru apkārtējie vienmēr vērtējuši tikpat augstu kā viņa iejūtību un labvēlīgumu. Skolas sarīkojumā, nodaļas vakari nav iedomājami bez Jāņa Līciša «galda runām» vai atmiņu stāstījumiem, pat vienkārši — bez viņa klātbūtnes.

Līdzās Jānim Līcītim — ziņošam pedagogam viņa personā vienmēr redzam talantīgu pedagogu audzinātāju. Lieti te noder prasme nekļūdīgi novērtēt cilvēkus, rast katram īpašu pieeju. Visspilgtāk savu audzinātāja talantu, liekas, viņš apliecina spējā četros mācību gados tā saliedēt, sacementēt kursu — bieži visdažādāko raksturu un dažādu tautību audzēkņus —, ka pēc skolas beigšanas tas vēl ilgi ir ciešām draudzības saitēm vienots. Un kur tad braucieni uz Apšuciemu! Skolotāja vasaras mītne ir vēl tikai puscelta, kad jau par tradīciju kļūst došanās pie viņa pēc iestāju eksāmeniem konservatorijā, lai paziņotu priecīgo vēsti par veiksmīgu

startu, lai kopīgi pasapņotu par nākotni. Un laikam neviens tā neprot priecāties par šiem brīžiem kā pats pedagogs.

Ar īpašu pateicību audzēkņi atceras Jāņa Līcīša labestību, saprotošo attieksmi pret viņiem. Teorētiskās nodaļas audzēkņu noslogotību mācību procesā skolotājs cenšas kaut nedaudz mazināt, ļaujot pašiem audzēkņiem sastādīt individuālo stundu plānu, izkārtot sev brīvus brīžus atpūtai. Stundās tiek prasīts stingri, bet dažam sliņķim nākas pat veikt vasaras darbus, toties eksāmenos pedagogs ar visu savu klātbūtni cenšas palīdzēt, likt pārvarēt bailes, ticēt savām zināšanām. Gadās — ienāk nodaļas vadītājs Jānis Līcītis, piemēram, latviešu mūzikas vēstures vai kora literatūras eksāmenā — pirmais izvelk biļeti un apsēžas apdomāties. Protams, saspringtā eksāmena atmosfēra ir zudusi, bet tās vietā radusies vēlēšanās paspīdēt ar savām zināšanām. Stundās nepadarīts darbs brīžam sadusmo pedagogu, izskan arī kāds asāks vārds, bet eksāmeni norit mierīgā radoša darba atmosfērā (nokavēt eksāmenu neviens neuzdrošinās — tas vienkārši netiek vairs pieņemts).

Tāds bija Jānis Līcītis — talantīgs mūziķis un pedagogs, vienmēr nebeidzamu darbu urdīts, bet vienmēr sirsnīgs un iejutīgs. Katrs viņa bijušais audzēknis un kolēģis saglabājis vēl bezgala daudz ar Jāni Līcīti saistītu atmiņu un atziņu. Un katrā saglabāta daļiņa no saņemtā pedagoga sirds siltuma, dzīves gudrības un profesionālās meistarības. Jāz. Mediņa mūzikas vidusskola turpina kopt Jāņa Līcīša iedibinātās tradīcijas, ko apliecina pedagogu, viņa bijušo kolēģu un audzēkņu darbs. Šodien Jāņa Līcīša paveiktais jau kļuvis par visas tautas īpašumu, par spilgtu latviešu mūzikas vēstures lappusi.

IET PA PRIEKŠU

*Atmiņu skice par komponistu Jāni Ozoliņu
(1908—1981)*

Trešā PSRS Komponistu savienības kongresa darbības laikā 1962. gadā kādā pastaigā pa Maskavas ielām Oļģerts Grāvītis man pastāstīja par divainu Jāņa Ozoliņa īpašību: viņš vienmēr tiecoties iet pa priekšu savam blakusgājējam. To tūdaļ pārbaudījām praksē, jo Jānis Ozoliņš un Arturs Verners lēnā gaitā soļoja pa to pašu ielu tajā pašā virzienā. Oļģerts nemanot apmainījās vietām ar Arturu, un mēs vērojām, kas notiks tālāk. Pēc minūtēm piecām mūsu kolēģi bija jau ap simt metru mums priekšā, gājiena temps kļuvis ātrs un aizvien vēl paātrinājās. Lieta tā, ka Grāvītis centās turēt kolēģim strikti blakus, neļaujot viņam ne par mata tiesu sevi apsteigt, bet Ozoliņš, gribēdams iet pa priekšu, nemitīgi pielika soli. Tiklīdz Grāvītis viņam ļāva iet sev pa priekšu, temps pierima.

Kas tas — grūti izskaidrojama stūrgalvības izpausme, instinktīvs sacensības azarts, nekontrolējama pašapziņas atspere, kas darbojas kā prestiža sargs?

Katrā ziņā šī īpašība nav tikai talantīga cilvēka untums vien, tai ir dziļāka jēga.

Tiešām, Jānis Ozoliņš — kautrīgāk vai atklātāk — vienmēr centās izrauties priekšā un iet pa priekšu. Vispozitīvākā nozīmē, nenoniecinošā līdzgaitniekus vai aroda kolēģus daudzajos sazarotajos mākslas dzīves ceļos. Viņa vienmēr dabiskajā un sirsnīgi patiesajā sabiedriskajā uzvedības manierē reizēm grūti bija saskatīt citus — pārākus centienus, tieksmi būt meklētājam, jaunatklājējam, pirmajam. Būt tādām cilvēkam un māksliniekam, kurš imponē daudziem, masām. Jāņa Ozoliņa talants bija kā nogatavojies granāts, kurā zem nelīdzzenās, pelēkās čaulas, īpašā sistēmā sakārtoti, slēpjas vitāla spēka pilni graudi — katrs mazliet citāds formā, bet vienādi sārts, kantains un sulīgs.

Viņa darbība, laikam aizritot, šķiet monolīti viengabalaina. Taču grūti atrast otru latviešu komponistu, kura tapšanas ceļi būtu tik saraustīti, pārbaudījumiem un šķēršļiem pārpilni kā Jānim Ozoliņam.

Ielūkosimies viņa jaunības gadu biogrāfijā. Dzimis 1908. gada 30. maijā Jelgavā strādnieku ģimenē. Beidzoties tekātniša gadiem, tūlīt jāsāk strādāt, pelnīt iztiku. Sākas ganu gaitas, darbs vilnas vērptuvē. Pamatskolu viņš apmeklē Šķibes pagastā, bet, kad vecāki pārceļas uz Dobeli, arī zēna skolas gaitas pārceļas turp. Līdz ar apziņas mošanos atklājas muzikālās tieksmes. Tās ir kaislas, drudzainas, bet bez īpašām iespējām attīstīties un — vēl jo vairāk — bez mērķtiecības. Taču 14 gadu vecumā viņš jau apguvis iemaņas vairāku instrumentu spēlē — pūš klarneti, trompeti, baritonu, tubu, zināmā mērā kļūst pat par autoritāti un brīnumbērnu. Sešpadsmit gadus vecajam Jānim Ozoliņam mācību ceļi krusojas ar Jēkaba Mediņa pedagoga ceļiem. Tas notiek 1926. gadā Jelgavas Skolotāju institūtā un Tautas konservatorijā. Te topošais skolotājs iegūst pirmo ieskatu kompozīcijas sarežģītajā mākslā.

Savas muzikālās iemaņas Jānis Ozoliņš tūdaļ cenšas pielietot praksē. Entuziasma pārņemts, viņš, būdams 18—19 gadus vecs, vada Jelgavas tautas nama kori un pūtēju orķestri.

Praktiskajā darbā noris arī Jāņa Ozoliņa pasaules uzskata veidošanās. Un, gluži dabiski, viņa vadītie kolektīvi sadarbojas ar kreisajām arodbiedrībām. Pasaules redzējums un mākslinieciskā apziņa veidojas tieši šo arodbiedrību paspārnē, iestudējot to ideoloģiskajam satvaram atbilstošu repertuāru, saskaroties ar kreiso ideju propagandu. Tas ir progresīvs attīstības ceļš, bet tolaik daudzējādi peltis un vajāts. Vajadzīga pilsoniska drosme un uzskatu stingrība, lai ietu šo ceļu. Jānim Ozoliņam to stiprina strādnieka stāja, jo viņš vasarās joprojām pelna līdzekļus iztikai un mācībām, strādājot dzelzceļa būvdarbos. Viņa tulznainās rokas labāk pazīst lāpstu nekā klavieru taustiņus.

Kopš Skolotāju institūta beigšanas tālākās mācības un darbs Jānim Ozoliņam sadalās starp Rīgu un Jelgavu. Jelgavā — koris un orķestris, Rīgā — skolotāja amats (pa stundai latviešu valodā, fizikultūrā un dziedāšanā dažādās skolās) un mācības Tautas konservatorijā, bet no 1932. līdz 1935. gadam — Latvijas konser-

vatorijas Pedagoģijas nodaļā. Te viņa skolotāji ir P. Jozuus (kordirigēšana), J. Kārklīšs (mūzikas vēsture, metodika, instrumentācija un formas analīze) un E. Francmane (harmonija).

Ar to izbeidzas ličloču sastīgotais izglītošanās ceļš mūzikas mācību iestādēs. Kompozīcijas mākslas te būtībā trūkst. Šajā novadā viņš joprojām paliek entuziasma pārņemts censonis, autodidakts.

Jānis Ozoliņš pilnām apzinās savus trūkumus kompozīcijas tehnikas (dažkārt arī harmonisko likumību) apguvē. Šajā sakarā prātā nāk divi atgadījumi. Pirmais — pavisam neparastos apstākļos 1944. gada oktobra vidū, dažas dienas pēc Rīgas atbrīvošanas. Tikāmies toreizējā Ķimeļa alusbrūža pagrabā, nogaršojot dažas miestīņa šķirnes. Jānis Ozoliņš jau bija guvis nozīmīgu māksliniecisku rūdījumu, Lielā Tēvijas kara laikā vadot Ivanovā dibināto kori — tagadējā Latvijas PSR Valsts Akadēmiskā kora sākotnējo kodolu, bija sacerējis virkni dziesmu un maršu, arī lielisko «Latviešu strēlnieku dziesmu». Komponists apzinājās, ka radijis nozīmīgu dziesmu, un lepojās ar to, tomēr pavaicāja, vai kora variantā pareizi bijis lietot hromatiskās secības pie vārdiem «cērt mana roka varenāk», kur vēdekļveidā no unisona raisās daudz balsība. Tūdaļ arī piebilda, ka Emīlis Melngailis teicis: varot gan. Protams, pēc tādas autoritātes apliecinājuma man varēja nevai cāt, taču viņš to darija tāpēc, ka acīmredzot šī vieta dziesmā allaž bija urdījusi: viss pareizi, vai arī kaut kas nav gluži labi?

Otrs — līdzīgs gadījums bija daudzus gadus vēlāk, kad Jānis Ozoliņš jau vadīja Jāzepa Vītola Latvijas Valsts konservatoriju. Rektora kabinetā uz klavierēm atradās aizsāktas kora dziesmas mets. Atkal jautājums: vai var atļauties tādas harmoniskas secības un faktūras sablīvējumu iecerētajā mūzikas veidojumā? Nospēlēja priekšā — skan dzidri, Jānim Ozoliņam raksturīgā stilistikā, tikai varbūt mazliet sarežģītākas nekā citkārt šķita harmoniskās aizrūdas.

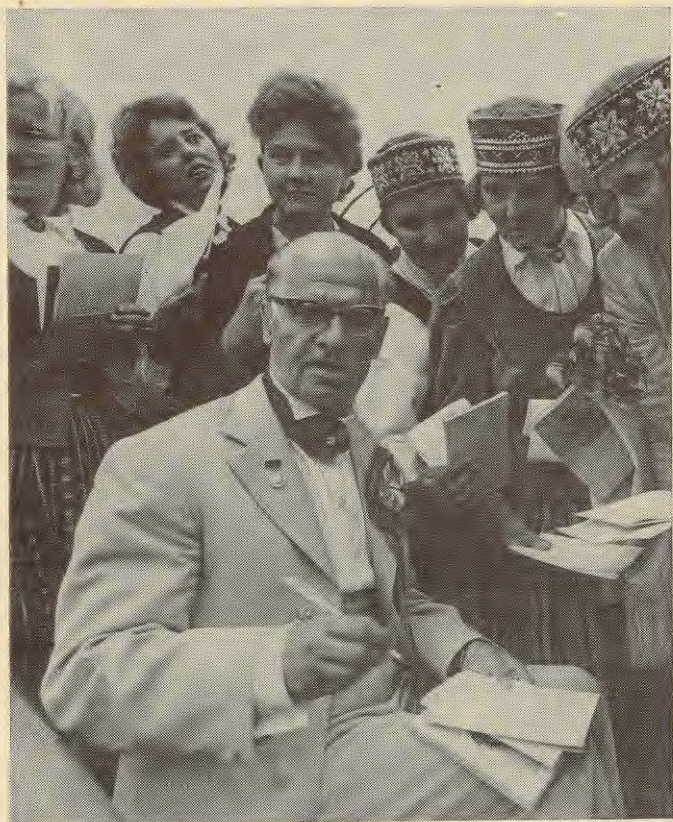
Jaunas dziesmas tapšana parasti norisa visai fragmentāri — traucēja telefona zvani, darba lietu kārtošana, dažādu peripetiju izšķetināšana. Šajā konservatorijas dzīves pulsā allaž pieticis starpsitienu un visādu samezģojumu. Radošam darbam tie ir stipri traucējoši. Varbūt kļūdos, bet neatceros neviena

gadījuma, kad Jānis Ozoliņš būtu izmantojis jaunrades namu klusumu, lai koncentrētos daiļradei. Viņš strādāja mūžīgā trauksmē, jo tāda bija viņa stihija.

Pie tā paša gribas piemētināt vēl kādu novērojumu, kas izgaismo mākslinieka dabu un tieksmes. Pašos pirmajos pēckara gados viņš ar Valsts kori bieži koncertēja Latvijas lauku rajonos, līdztekus daudz uzmanības veltot vietējai pašdarbībai. Jānis Ozoliņš bija aizvien gaidīts, dziļi cienīts un ārkārtīgi populārs. Kā zināms, komponists bija arī Latvijas PSR Augstākās Padomes deputāts. Tolaik vēl dažviet siroja bandīti no sagrautajām fašistiskajām mežabrāļu grupām. Komponistam paš aizsardzībai bija izsniegts paliels revolveris makstī ar siksnām. To viņš nekad nenēsāja. Revolveri glabāja koris Artūrs Kļaviņš, kurš Jānim Ozoliņam bija kā tāds Sančo Pansa pie sava bruņinieka. Bet pats «bruņinieks» aizrautīgi strādāja ar vietējo kori un pūtēju orķestri. Nebija viegli panākt elementāru tīrskanu vokāli nekoptajā korī un neiedomājami «nedzirdīgajā» orķestrī. Jānis Ozoliņš kā azarta pārņemts spēlmanis aizrautīgi un pilnā nopietnībā cīnījās ar kora un orķestra intonāciju, vienlaikus skaļi labodams kļūdas un dirigēdams. Tad pēkšņi pameta vadību, tvēra kāda mūziķa trompeti, pareizi nopūta vajadzīgo frāzi, bet tajā brīdī sameloja baritons — arī uz šī instrumenta nospēlēja pats maestro. Un tā laboja un atskaņoja visu instrumentu partijas pēc kārtas, alta pukšķināšanu ieskaitot. Sizifa darbs! Bet maestro bija savā elementā, visu apbrīnots un apmīlots.

Tāču esam aizsteigušies dažus gadus notikumiem priekšā. Padomju varas atjaunošanas laiks Latvijā, 1940. gads, kļūst īpaši nozīmīgs Jāņa Ozoliņa tālākajā liktenī. Viņš organiski saaug ar darbaļaužu iekārtas rīcību, centieniem un mērķiem. Tā ir viņa vara. Viņš strādā par dziedāšanas skolotāju Jelgavas Pedagoģiskajā institūtā un 1. vidusskolā, joprojām vada Jelgavā kori un orķestri, tam pievienojas vēl Jelgavas apriņķa skolu inspektora amats.

Bet pats galvenais — sāk atraisīties daiļrade. Tiek sacerēta virkne darbu pūtēju orķestrim un arī pirmā masu dziesma «Uz priekšu ikdien». To atskaņo viņa vadītie kolektīvi. Kad sākas fašistu iebrukums, Jānim Ozoliņam nav jāvaicā, kur ir viņa vieta liktenīgajos notikumos. Komponists brīvprātīgi iestājas Sarkanajā



Jānis Ozoliņš 1970. gada Dziesmu svētkos.

Armijā, 1941. gada rudenī viņš piedalās kaujās par Maskavu. Kara apstākļi iekārto dzīvi tā, ka mūzikai atliek tikai īsie vaļas brīži. Bet tie tomēr izrādās izšķirošie.

Ivanovā sāk veidoties uz Padomju Savienības aizmugures rajoniem evakuēto latviešu kultūras centrs. Tiek organizēts arī masu dziesmu konkurss. Godalgu izpelnās Jāņa Ozoliņa «Latviešu strēlnieku dziesma». Tuvākā nākotne apliecina, ka tā tiešām kļuvusi par latviešu kaujinieku dziesmu. Aforistiskajās dziesmas

skaņās komponists spējis ietvert daudziem cilvēkiem kopīgas jūtas. Tā latviešiem ir tāda pati cīņas gara, pašreizējās un sūras nepieciešamības izteicēja skarbajos kara gados kā A. Aleksandrova dziesma «Svētais karš» visai padomju tautai.

1942. gadā arī pats komponists tiek aicināts uz Ivanovu. Viņam uztic Latvijas PSR Valsts Mākslas ansambļa kora dibināšanu un vadīšanu. Līdz ar šo kori Jānis Ozoliņš aug un veidojas par tādu komponistu un mūzikas dzīves organizatoru, kādu mēs viņu pazīstam visus pēckara gadus, kāds viņš iegājis uz mūžu latviešu kultūrā.

Tālākie kara gadi aizrit nepārtrauktā trauksmainā darbā, koncertos frontiniekiem, visbiežāk priekšējo pozīciju tuvumā. Viņš sacer dziesmas «Ir», «Bij putekļos ceļi», «Mums jāpārnāk», «Meitenes vēstule strēlniekam» un citas. Tām ir milzīga nozīme kara gados, jo komponists izteicis galvenās, vissvarīgākās cilvēku emocijas — cilvēku, kuriem Dzimtenes atbrīvošana ir vadzvaigzne, bet daudzie kara ceļi neatkārtojamu un neaizmirstamu jūtu piesātināti. Jānis Ozoliņš kā mūzikas radītājs bija ar visu sirdi un dvēseli ietiecijs šajās jūtās, iespaidīgi un patiesīgi skaņās atklājis tautas garu.

Aizvien domāju, kas devis un joprojām dod neizsmeļamu enerģiju un nepārvaramu spēku cilvēkiem visgrūtākajos brīžos, viskritiskākajās situācijās. Atbilde vienmēr ir viena: optimisms, ticība nākotnei.

Tāds bija Jānis Ozoliņš. Viņš bezgalīgi ticēja dzīves augšupejai, visam labajam un pozitīvajam, kas mīt cilvēkos. Vai par to neliecina visa viņa daiļrade? Karš vēl nebija beidzies, kad 1944. gada rudenī Valsts Mākslas ansamblis šķērsoja Latvijas robežu un sāka strādāt Daugavpilī. Te radās Jāņa Ozoliņa dziesma «Trīs draugi». Tajā vairs nav frontes barguma, tās dzīvespriecīgajos tēlos stāstīts par draugiem — cīnītājiem no Maskavas, Minskas un Rīgas. Šajā dziesmā atspoguļojas topošās uzvaras redzējums. Notikumu barometrs bija mākslinieka dvēselē. Par to pašu liecina arī virkne viņa pēckara gados sacerēto dziesmu, vispirmām kārtām tādas kā «Var», kas stāsta par dzīves atjaunošanu pēc fašistisko iebrucēju sagrāves.

Jānis Ozoliņš bija apveltīts ar retu dzīves patiesības izjūtu. Bez tādas izjūtas grūti iedomāties dziesminieka trāpīgos tēlus, izteismīgās melodijas un vispār viņa

izteiksmes demokrātismu. Jo patiesības izjūta dzīvē un mākslā ir spēcīga cilvēku komunikācijas veicinātāja.

Viegli uztverama un dziedama melodija Jānim Ozoliņam ir galvenais domas izteiksmes līdzeklis, kas nosaka visa darba raksturu un māksliniecisko saturu. Nevar nesaskatīt arī tieksmi pēc oriģinālākas balssvedības un faktūras izstrādājuma, bet tas tomēr visbiežāk kalpo melodiskā tēla izcelšanai.

Neapšaubāms ir Jāņa Ozoliņa ieguldījuma nozīmīgums latviešu solo un kora dziesmas attīstībā. Nav noliedzams arī, ka viņa dziesmas spilgtāk nekā daudzu citu komponistu skaņdarbi atspoguļo Lielā Tēvijas kara un pēckara jauncelsmes laikmeta problemātiku un masu izjūtas. Ar Jāņa Ozoliņa vārdu saistās latviešu masu dziesmas žanra tapšana un uzplaukums, tā sabiedriski nozīmīgās lomas izaugsme tautas ideoloģiskajā un kultūras dzīvē. Masu dziesmas žanra ietvaros komponists spējis radīt saturā un izteiksmē daudzveidīgas, pat polāras dziesmas, tādas kā minētā heroiskā strēlnieku dziesma un sirsnīgi liriskā «Tālu stiepjas tumši sili». Abām šīm dziesmām piemīt īpašības, kas ļāvušas tām folklorizēties. Protams, par sava laikmeta dziesminieku tapot komponistam palīdzēja jo ciešā sadarbība ar šī laikmeta izteicējiem — dzejniekiem Frici Rokpelni, Jūliju Vanagu, Valdi Luksu, Arvīdu Griguli, Pēteri Silu u. c.

Dziļi nopietns un puiciski draisks (būdamis rektors, viņš salauza kāju kādā konservatorijas sarīkojumā, sacenšoties tāllēkšanā un augstlēkšanā ar studentu Raimonu Paulu!), izpalīdzīgs, labestīgs un vienmēr draudzīgs, tiešs un naivs, savdabīgi asprātīgs un nepretenciozi vienkāršs — tādu atceros vienu no populārākajiem latviešu dziesminiekiem, Latvijas PSR Tautas mākslinieku, profesoru un rektoru, daudzu Padomju Latvijas Dziesmu svētku virsdiriģentu, Latvijas PSR Valsts Akadēmiskā kora dibinātāju un ilggadēju vadītāju Jāni Ozoliņu.

PĒC VIESIZRĀDĒM



MUZIĶĀLIE TEĀTRI MASKAVAS RAMPU GAISMĀ

Maskava ir ievērojams pasaules kultūras centrs. Te — cits atbildības svars un arī citi spēki, kas ceļ augstākos atdeves un pašiedvesmas lokos, nekā dažkārt mājās esot.

1980. gada augustā uz Maskavu devās mūsu Operas un baleta teātris, gadu vēlāk — Operetes teātris. Ar šīm viesizrādēm saistītie notikumi tika atspoguļoti presē,¹ un pašreiz nebūtu nozīmes tik daudz teikto atkārtot, cik apstāties pie atziņām, kas izkristalizējušās ilgākam laikam.

Par oriģināldarbiem repertuārā

Abu viesturneju laikā oriģināldarbi kļuva par pašu nopietnāko mērķu latviešu muzikālo teātru kultūrslāņa mērījumam salīdzinājumā ar citiem Vissavienības teātriem, ieskaitot arī Maskavas kolektīvus. Oriģināldarbi ir kā sāls, kas ļauj izgaršot nacionālās kultūras specifiku. To nosaka komponista tuvība tautas mākslas pirmavotiem, viņa talanta spilgtums un laikmeta izjūta. Uzmanību saista kāds iezīmīgs fakts: Vissavienības vērtētāju un speciālistu vidū interese par latviešu oriģināldarbiem šķita intensīvāka nekā mums pašiem. Jo sevišķi operas un baleta žanrā. Oriģināloperu izrādēs gan klausītāju bija ievērojami mazāk nekā pārējās. Pat Lielajā teātrī. Tāpat kā pie mums. Kādēļ? Viennozīmīgu atbildi grūti dot, bet šķiet, ka sarežģītājā operas žanrā ierindas klausītāji joprojām vislabprātāk uzticas pārbaudītām vērtībām, mīl ierastākus ceļus.

¹ Galveno publikāciju autore — V. Briede, kas pārstāvēja republikas muzikologus abu teātru Maskavas viesturnejās. Sk.: Rīdnieki Lielajā teātrī. — Cīņa, 1980, 16. aug.; Viesizrādes Maskavā turpinās. — Cīņa, 1980, 20. aug.; Lielā teātra rampas ugunis. — Lit. un Māksla, 1980, 12. sept., 12. lpp.; Pēc Operetes teātra viesizrādēm Maskavā. — Lit. un Māksla, 1981, 16. okt., 11. lpp. (Red.)

Teātrim darbs ar oriģinālrepertuāru ne vienmēr ir rentabls, ienākumus tas nesola. Kaut gan oriģinālrepertuārs vistiešāk vairo nacionālās kultūras vērtības, mūsu operteātra attieksme pret oriģināldarbiem arī periodā pēc viesizrādēm palikusi visai vēsa, varbūt pat formāla: ja reprezentācijai oriģināldarbs vajadzīgs, Imants Kalniņš to uzrakstīs — un tā, lūk, šis jautājums tiks nokārtots. Taču svarīgi būtu nodrošināt atbilstošu gaisotni darba tapšanas procesam kā nepārtrauktai radošas sadarbības sistēmai. Šajā sistēmā būtu iesaistāmi iespējami vairāk autoru, sākot ar vecmeistariem un beidzot ar jaunākās paaudzes komponistiem. Ja arī teātris nevar atļauties eksperimentus, tad par jaunrades laboratoriju tam tomēr vajadzētu kļūt, meklējot un atrodot visdažādākās sadarbības formas. Citi operteātri šādu ceļu iet ar panākumiem un par zaudējumiem nesūdzas. Spilgts piemērs — Ļeņingradas Mazais teātris, Minskas, Tallinas operteātri. Tas, ka dažkārt tikai reizi pa pieciem gadiem parādās jauna opera vai balets, latviešu kultūras dzīvei godu nedara, jo neizmantotu iespēju ir vairāk. Ne vien to komponistu daļradē, kas savus spēkus operas žanrā jau pārbaudījuši, bet jo vairāk to, kuru radošie spēki un intereses operai jau nobrieduši un kuri gaidīt gaida teātra rosinājumus.

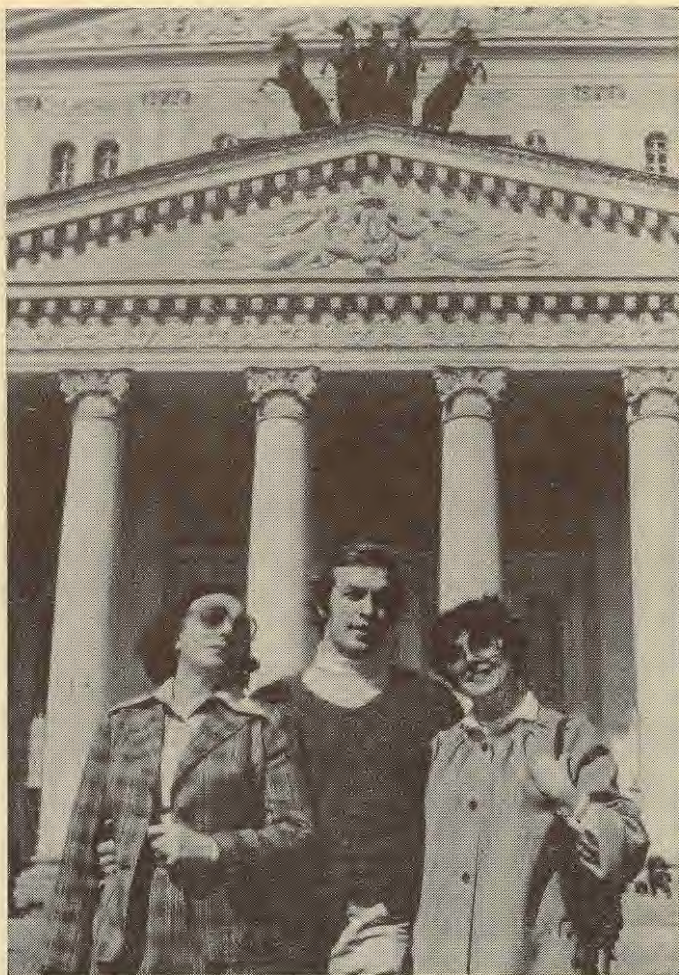
Operteātra viesizrādēs, jāatzīst, oriģinālrepertuāra daļa tomēr tika pārstāvēta veiksmīgi. A. Kalniņa «Baņuta» — mūsu klasikas pamatdarbs — viens no vērtīgākajiem padomju nacionālās operklasikas paraugiem (tas iesniedzas Eiropas nozīmības sfērā). Maskavā šī opera bija skanējusi 1955. gadā — Latvijas PSR literatūras un mākslas dekādes laikā, taču pēc gadsimta ceturkšņa, turklāt — 1979. gadā Alfrēda Kalniņa simtgadei veltītajā inscenējumā tā izskanēja it kā no jauna. Ar «Baņutu» viesizrādes noslēdzās, tādēļ pirmās fināla redakcijas vietā speciāli tika iestudēta otrā. Konkrētajam gadījumam šī versija attaisnojama, taču īsti organiska skanējuma tai nebija. Izrādes fināls nav mehāniska detaļa, kas viegli nomaināma: uz finālu ved visa koncepcija pa mērķtiecīgu režisora un pārējo izrādes veidotāju izvēlētu ceļu. Arī priekšnesuma ziņā «Baņuta» neguva optimālo māksliniecisko spožumu. Viens no iemesliem tas, ka titullomas atveidotājai R. Zelmanei neizdevās pilnībā panākt intonatīvi stabilu, pārliecinošu

dziedājumu. Toties īstu triumfu piedzīvoja otrā cēliena kopskanējums ar traģisko kulmināciju — sēru maršu, kas izraisīja spontānu ovāciju brāzmu. «Baņutas» otrais cēliens ar savu dramatisko mērķtiecību, piesātinātību un mūzikas lielisko viengabalainību ir viena no visaugstākajām latviešu opermākslas virsotnēm, kurai līdzvērtīgu varam meklēt tikai pasaules šedevru klāstā. Apskatāmajā inscenējumā otrais cēliens, jo sevišķi izskaņā, veidots režisoriski vispārliciecinotāk — skaidrās, grafiskās masu izkārtojuma līnijās ar dziļu satura zemteksta tvērumu (lielu dramatisma potenci). «Baņutai» bija lemts sevi apliecināt tieši ar muzikālās vērtības spēku.

Jaunais repertuārs gan Operas, gan Operetes teātra viesizrādēs rīdziniekus spilgtā gaismā spēja parādīt vispirms ar I m a n t a K a l n i ņ a mūziku. Viņa nopelni Maskavā tika augstu novērtēti, līdz ar to iegūstot arī lielu kultūrvēsturisku nozīmi. Komponista plaši atzītais talants sniedza jaunu iespēju mūsdienīgā un reizē melodiski savdabīgā skaņurakstā izjust tautiskuma dziļāko būtību. Ne velti PSRS Kultūras ministrijas rīkotās apspriedes noslēgumā Vissavienības kultūras ministra vietnieks Vasilis Kuharskis teica: ««Spēlēju, dancoju» — tas bija atklājums. Te valda meloss, lieliski izveidota orķestra līnija. Cik interesantu principu atklājis šis jaunais meistars, panākdams, lai opera dziedātu, lai tā veidotos no melodiskās sākotnes! Lieliska kultūra!»

Savukārt Operetes teātra viesizrādēs kā tautiska, šodienīgi skanoša izrāde nedalīti augstu vērtētāju atziņu izpelnījās I. Kalniņa dziesmuspēle pēc R. Blaumaņa lugas «No saldenās pudeles». Un atkal — ar komponista talantīgo, mūsdienīgo attieksmi pret dziļi tautisko materiālu. Izrāde tika prēmēta un novērtēta kā teātra labākais sniegums arī inscenējuma ziņā.

Par abiem inscenējumiem bija uzsvērti pozitīvas atsauksmes. Un nevis kā pieklājības žests pret viesiem, bet kā principiāls vērtējums, ievērojot objektīvu attieksmi pret materiālu, tā risinājumu M. Kublinska un M. Teteres iecerētās skaidrās, lakoniskās un tīrās skaņveides formās. Maskavas speciālistu kritēriju lietišķi analītiskā būtība tikai apstiprināja vietējās kritikas pamatotās iebildes pret pekles traktējumu operā «Spēlēju, dancoju».



L. Andersone-Silāre, A. Poļakovs un E. Brahmane pie Lielā teātra.

No oriģināldarbiem operteātra viesizrāžu repertuārā bija iekļauti arī divi baleti: A. Žilinska «Lolitas brīnumputns» un J. Karlsona viencēliens «Ugunī» («Lasot Blaumani»). «Lolitas brīnumputns» atstāja labu iespaidu kopumā — gan muzikāli, gan horeogrāfiski. J. Karlsona darbs izcēlās galvenokārt ar mūzikas ma-



Lilija Greidāne — Lelde I. Kalniņa operā «Spēlēju, dancoju».

teriālu, bet konflikta skatuviskais risinājums ar savu neskaidrību, ar simbolu lietojuma pašmērķīgumu izpelnījās baleta speciālistes N. Cernovas kritiku. Šajā sakarā viņa izvirzīja būtisku jautājumu — kas ir nacionālais balets? Vai tikai sižets vien? Isti nacionālas va-

loda, jāpiebilst, nav nevienā no minētajām izrādēm, kas risinātas ar vispārējiem horeogrāfijas paņēmieniem. Problēma visai nopietna un ir vērtā, lai tai pievērstos baleta speciālisti gan praktiski, gan teorētiski. Bet problēmas saknes sniedzas dziļāk: 70. gados un arī 80. gadu sākumā nav radusies neviena liela, simfonizēta nacionālā baleta partitūra, bet tieši tādas ir nepieciešamas, lai mūsu baleta tradīcijas spētu attīstīties un pilnveidoties.

Rīgas Operetes teātra viesizrādēs par oriģināldarbu skaitu, par to satura daudzveidību un skatuvisko risinājumu izskanēja ne mazums atzinīgu vārdu. Līdzās izrādei «No saldenās pudeles» par nozīmīgu notikumu kļuva R. Paula un K. Pamšes «Māsa Kerija». Šis iestudējums viesizrāžu vidū izcēlās ar vislielāko biļešu pieprasījumu, jo Raimonu Paulu pazīst un viņa talantam tic. Tas saistīja arī speciālistu uzmanību. Ap mūziklu ir daudz teorētisku neskaidrību. Tā būtībai nav nobeigtu definējumu, tas atrodas nemitīgā attīstībā. Tādēļ arī «Māsa Kerija» izraisīja visvairāk problemātisku minējumu. Taču kopumā iestudējums sevi mākslinieciski apliecināja ar daudzām spilgtām šķautnēm. Visreljefākās no tām — pati mūzika un J. Pankrates horeogrāfiskais risinājums, kas nozīmīgi bagātina mūzikla dramaturģiju.

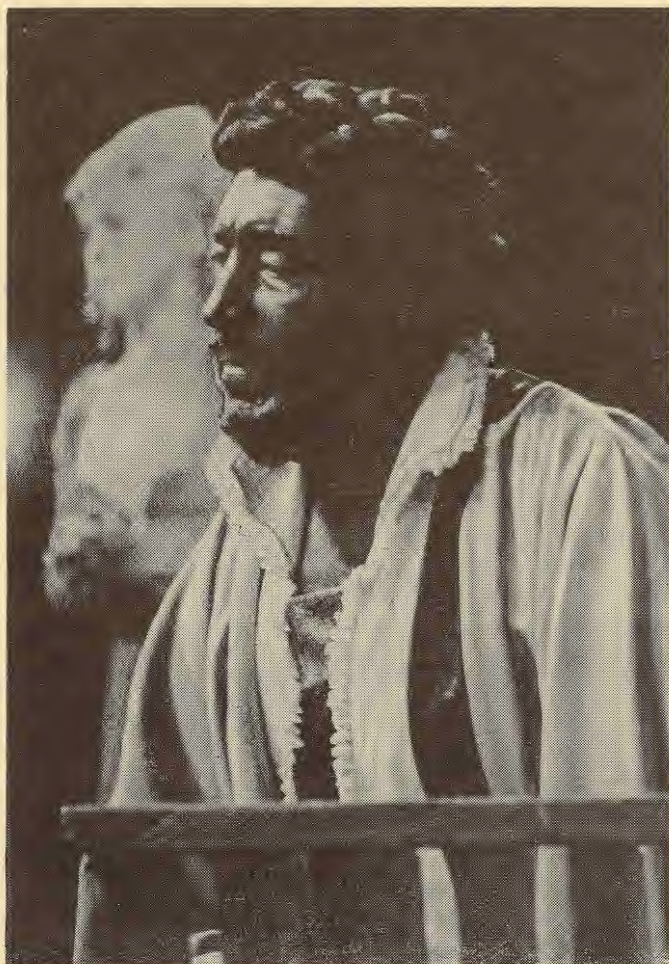
Maskaviešu vērtējumā pozitīvi atbalsojās autoru drosme risināt latviešu sarkano strēlnieku cīņu tēmu muzikālajā teātrī iestudējumā «Vēl taure sauc» ar J. Kaijaka mūziku un A. Auziņa libretu. Tomēr skatītāju visai piesardzīgā, atturīgā attieksme, kā arī trupas nespēja jau no paša sākumā pilnībā nodrošināt māksliniecisku atdevi uz tik atšķirīgas skatuves, kāda ir Maskavas Satīras teātrī, salīdzinot ar mūsējo, ietekmēja gan konkrētās izrādes norisi, gan arī kopvērtējumu, kur kritiskas piezīmes izskanēja galvenokārt sakarā ar libreta risinājumu. Librets izraisīja iebildes arī A. Žilinska un V. Vīgantes muzikālajā komēdijā «Tikai rozes», kaut gan visumā komponista mūzika, viņa attieksme pret šodienas tematiku un izrāde kopumā tika uztverta labvēlīgi gan no ierindas klausītāju, gan speciālistu puses.

Klasikas iestudējumi

Operu un operešu klasika abiem muzikālajiem teātriem izvērtās par spilgtu savas darbības pašapliecinājumu.

Ar trim Dž. Verdi operām — «Masku balle», «Otello» un «Makbets» — maskaviešiem tika piedāvāts, kā viņi paši izteicās, «mazs Verdi festivāls». Visaugstākais vērtējums — «Otello» (režisors O. Šalkonis). Lielā teātra režisors O. Moraļovs atzina iestudējumu par lielisku visos aspektos, kur iespaidu atstājis viss — gan muzikālais, gan scēniskais. Viņš apgalvoja, ka K. Zariņš ir vienīgais dziedonis PSRS, kas Otello tēlā tik pārlicinoši atradis tīrības, labestības un cēlsirdības nianšes. Viņa veidotais tēls ir gudrs, cilvēciski liels un reizē — bērnišķīgi naivs, bezpalīdzīgs. Maskavas režisors augstu vērtēja arī solistu V. Okuņa un S. Rajas Jago un Dezdemonas tēlus. R. Glāzupa diriģenta darbu šajā izrādē viņš atzina par iedvesmotu un dziļu, bet E. Vārdauņa dekorācijas viņā izraisījušas pat pārsteigumu ar savu vieglumu un skaistumu, jo šajā drāmā scenogrāfi mēdz pārblīvēt skatuves telpu.

«Masku balle» bija mūsu viesturnejas pirmā operas izrāde Maskavā (nākamajā dienā pēc atklāšanas izrādes — baleta «Gulbju ezers»), un tās triumfs pārlicinoši izvirzīja mūsu operas trupu uzmanības centrā. J. Zariņa režija — groda, tīra, skaidra kā augstas režijas kultūras apliecinājums. O. Moraļovs gan atzīmēja tās atturībā statiskumu un arī finālā — darbības trūkumu. Tam var piekrist, jo būtībā režisors šo iestudējumu nepaspēja līdz galam izstrādāt tā, kā būtu gribējis, un arī finālu pats atzina par pilnībā nepabeigtu. Diriģents R. Glāzups un solistu trijotne — K. Zariņš, S. Raja un V. Okuņš — tomēr spēja izrādei piešķirt nepieciešamo muzikālo un vokālo pilnskaņu. Jau sākot ar «Masku balli», īpašu atzinību izpelnījās mūsu operas mākslinieku kopējā ansambļa kultūra un kora sevišķā vieta tajā. Maskavas viesizrādes apliecināja kormeistara I. Matroža meistarīgo darbu ar teātra kori, jo nelielā kolektīva dziedājums bija tembrāli labskanīgs, saliedēts, filigrāni slīpēts un ar lielu degsmi un pašatdevi sniegts klausītājiem. Piemēram, kora sieviešu grupa «Makbetā» spēja muzikālo priekšnesumu pārlicinoši apvienot ar skatuves plastiku, kuras pilnveidam viesiz-



Kārlis Zariņš — Dž. Verdi operas «Otello» titullomā.

rāžu laikā ne mazumu darba un rūpju veltīja kustību konsultante Ē. Ferda. «Makbets» Maskavā pārsteidza kā repertuāra novitāte, jo klausītājiem un arī speciālistiem šī opera bija jaunatklāsme, kurā tie guva iespēju tikt ar mazāk pazīstamām Dž. Verdi mākslas vērtībām. Par mūzikas interpretāciju pateicība izskanēja



«Skaramuša» mēģinājumā uz Lielā teātra skatuves.

dirigēntam A. Viļumanim, par režijas psiholoģisko risinājumu — J. Zariņam. Tomēr tika atzīmēts arī skatuviskā darbības trūkums. Kaut gan šeit var iebilst, jo inscenējums pārliecina, ja skatuves māksliniekiem psiholoģiski pilnvērtīgi izdodas veikt savu uzdevumu. Der atcerēties, ka lēdija Makbete bija Ž. Heines-Vāgneres spoža pēdējā loma; Maskavas viesizrādēs šo lomu atveidoja D. Rijkure, mēģinot restaurēt režisora nodomus savu iespēju robežās. «Makbets» J. Zariņa režijā tapa vienpadsmit skatuves mēģinājumos; to zinot, var saprast, ka sirmāis režisors kaut ko arī nepaspēja, ka, būdams pie veselības, viņš atsevišķas vietas (Banko parādības skats u. c.) būtu pilnveidojis. Un, kaut arī «Masku balli» un «Makbetu» pieņemam kā latviešu operrežijas klasikas darbus ar augstu māksliniecisku vērtību, izteiktās piezīmes nākotnē derētu paturēt prātā, jo vairāk tādēļ, ka nepabeigti iestudējumi mūsu operteātrī faktiski ir pārsvarā. Sekojot teātra darbam, ir nācies konstatēt, ka dažādu iemeslu dēļ režisoriem ne vienmēr izdodas mākslinieciski pilnvērtīgi izmantot viņiem atvēlēto jau tā visai nelielo skatuves mēģinājumu skaitu. Tas savukārt



Skats no R. Paula mūzikla «Māsa Kerija».

ietekmē visas izrādes tapšanas gaitu un līdz ar to — tās tālāko likteni.

Baleta mākslas klasiku pārstāvēja «Gulbju ezers». Kaut gan trupa kopumā guva ne mazumu labu atsaucsmju par tās augsto, profesionālo līmeni, tieši šīs izrādes analīze izraisīja piezīmes gan par muzikālo in-



Tikšanās Akadēmiskā operas un baleta teātra viesizrāžu laikā.
No kreisās: I. Kozlovskis, A. Goris, R. Glāzups, O. Salkonis.

terpretāciju (diriģents J. Hunhens), gan par baletmeistara (A. Lembergs) attieksmi pret šī darba oriģinālu, no kura Rīgas balets ievērojami atkāpies, gan arī par scenogrāfiju, kas pirmajā un pēdējā cēlienā šķiet pat trūcīga.

Rīgas Operetes teātris klasikas novadā iepriecināja ar I. Kalmana opereti «Monmartras vijolīte». Visas izrādes risinājums, libreto oriģināls, aktieru spēles kultūra ansamblī, atsevišķu solistu (A. Krēsliņa, operdziedātāja E. Brahmane, V. Rakstiņš, R. Kepe) veiksmes — viss kopumā šo iestudējumu Maskavas viesizrādēs vērtā par neaizmirstamu notikumu, spilgtu visai teātra vēsturiskās attīstības gaitai. Tajā pašā laikā I. Kalmana «Cirka princeses» vecais un arī novecojušais iestudējums, F. Lehāra «Jautrās atraitnes» visjaunākais, taču visai viduvējais uzvedums, kas bija iekļauti viesizrāžu repertuārā, tālu atpalika no «Monmartras vijolītes» līmeņa. Teātris bija pārsteidzis ar viesizrāžu repertuāra plašumu, tomēr nācās secināt, ka izdevīgāk būtu reprezentēties tikai ar pašu labāko, kas pilnvērtīgi spēj atklāt kolektīva mākslinieciskās potences.

mākslinieku iespēju robežas. Panākumi ceļ teātru māksliniecisko līmeni, veido it kā pakāpienus to attīstībā, kas gaida tālāku augšupgaitas turpinājumu. Tas sašņiedzams, tikai apzinoties nepadarīto un trūkumus, kas ar nodomu akcentēti šajā rakstā, jo viesizrāžu panākumu prieks emocionāli nereti aizēno pašvērtējuma impulsus, draudot ar atpakaļslīdējumu, un, nenoliegsim, jau uzrāda arī tā iezīmes, un kas paškritiski būtu pārvarami.

HRONIKA



Lolita Fūrmane

**GODA NOSAUKUMI UN APBALVOJUMI
LATVIJAS PSR
MŪZIKAS DARBINIEKIEM
UN KOLEKTĪVIEM, ZINĀTNISKĀ
GRĀDA PIEŠĶIRŠANA
MUZIKOLOGIEM¹**

1974. gads

Latvijas PSR Tautas skatuves mākslinieks
Ernestam Bertovskim — čellistam.

Latvijas PSR Valsts prēmija

Imantam Kokaram — kordirigentam par nopelniem latviešu padomju kora mākslas attīstībā,
Kārlim Zariņam — operas solistam par vokālista izpildītāja darbību.

Latvijas Ļeņina komjaunatnes prēmija

Zitai Ersai — baleta solistei par sekmīgu koncertdarbību un aktīvu padomju baleta mākslas propagandu,
Genādiyam Gorbaņovam — baleta solistam par sekmīgu koncertdarbību un aktīvu padomju baleta mākslas propagandu.

Tautas kolektīvs

Rīgas Politehniskā institūta sieviešu korim «Delta»
(dir. L. Amoliņš),
Rīgas Politehniskā institūta pūtēju orķestrim «SPO»
(dir. H. Eglītis).

¹ Hronikas dati sniegti par laikposmu no 1974. līdz 1979. gadam.

Mākslas zinātņu kandidāta grāds

Vitai Lindenbergai — par disertāciju «B. Britena operu dramaturģijas iezīmes»,

Ludmilai Pismennajai — par disertāciju «Jāzepa Vītola kora dziesmas *a cappella*»,

Rafi Haradžanjanam — par disertāciju «A. Hačaturjana klaviermūzika un daži tās interpretācijas jautājumi».

Disertācijas aizstāvētas N. Rimskā-Korsakova Ļeņingradas Valsts konservatorijā.

Starptautiskais jauno baleta mākslinieku konkurss Varnā (Bulgārijas TR)

Tatjanai Jeršovai — sudraba medaļa,

Aleksandram Martinovam — bronzas medaļa.

Starptautiskais polifonās un tautas mūzikas konkurss Arecā (Itālija)

Kamerkorim «Ave sol» (dir. I. Kokars) — pirmā vieta.

1975. gads

Latvijas PSR Tautas skatuves mākslinieks Imantam Kokaram — kordinģentam.

*Latvijas PSR
Nopelniem bagātais skatuves
mākslinieks*

Zitai Ersai — baleta solistei,

Genādijam Gorbaņovam — baleta solistam,

Anatolijam Savčenko — operas solistam,

Valdim Zariņam — vijolniekam.

*Latvijas PSR
Nopelniem bagātais mākslas darbinieks*

Konstantīnam Blūmentālam — pianistam,

Paulam Dambim — komponistam,

Jānim Kaijakam — Rīgas Operetes teātra galvenajam diriģentam,

Vladimiram Kaupužam — Latvijas PSR kultūras ministram.

*Latvijas PSR
Nopelniem bagātais kultūras darbinieks*

Alfrēdam Spuram — Tautas deju ansambļa «Dancis» mākslinieciskajam vadītājam.

Tautas kolektīvs

Kamerkorim «Ave sol» (māksl. vad. un galv. dir. I. Kokars).

Daugavpils centrālā kultūras nama pūtēju orķestrim (dir. P. Butāns),

Ogres rajona kultūras nama pūtēju orķestrim «Horizonts» (dir. V. Kokamegi).

Mākslas zinātņu kandidāta grāds

Arnoldam Klotiņam — par disertāciju «Folkloras idejiski estētiskās interpretācijas evolūcija Padomju Latvijas komponistu daiļradē (1940—1970)», kas aizstāvēta Vissavienības mākslas zinātņu pētniecības institūtā Maskavā.

Darba Sarkanā Karoga ordenis

Arvidam Žilinskim — komponistam.

1976. gads

PSRS Tautas skatuves mākslinieks

Kārlim Zariņam — operas solistam.

Latvijas PSR Tautas skatuves mākslinieks

Limai Andersonei-Silārei — operas solistei,

Zitai Ersai — baleta solistei,

Rihardam Glāzupam — Operas un baleta teātra dirigentam,

Genādijam Gorbaņovam — baleta solistam,

Arvidam Klišanam — LPSR Televīzijas un radio simfoniskā orķestra koncertmeistaram, mežradzniekam,

Raimondam Paulam — komponistam.

*Latvijas PSR**Nopelniem bagātais skatuves mākslinieks*

Luīzai Andrušēvičai — filharmonijas solistei,
Modrim Ceram — baleta solistam,
Zannai Gļebovai — Operetes teātra aktrisei.
Jānim Klišānam — LPSR Televīzijas un radio simfoniskā orķestra māksliniekam, trompetistam,
Andrejam Krašauskim-Krauzem — Operas un baleta teātra orķestra māksliniekam, klarnetistam,
Andrim Melnbārdim — Operas un baleta teātra orķestra koncertmeistaram, vijolniekam,
Kārlim Miesniekam — operas solistam,
Vladimiram Nikonovam — Operas un baleta teātra orķestra māksliniekam, obojistam,
Solveigai Rajai — operas solistei,
Larisai Tuisovai — baleta solistei.

*Latvijas PSR**Nopelniem bagātais mākslas darbinieks*

Diānai Albinai — filharmonijas mākslinieciskajai vadītājai,
Toviļam Liščicam — filharmonijas kamerorķestra mākslinieciskajam vadītājam,
Vasiliļam Sinaiskim — LPSR Televīzijas un radio simfoniskā orķestra mākslinieciskajam vadītājam un galvenajam diriģentam,
Aleksandram Viļumanim — Operas un baleta teātra galvenajam diriģentam.

Latvijas PSR Valsts prēmija

Ādolfam Skultem — komponistam par nopelniem laikmetīgās latviešu padomju mūzikas attīstībā un Piekto simfoniju.

Latvijas Ļeņina komjaunatnes prēmija

Pēterim Plakidim — komponistam par poēmām «Strēlnieks» un «Audriņu pionieriem» un aktīvu padomju mūzikas propagandu,
Alnim Zaķim — LPSR Televīzijas un radio estrādes un vieglās mūzikas orķestra mākslinieciskajam vadītājam.

tājam un galvenajam diriģentam par aktīvu padomju jaunatnes un komjaunatnes dziesmu propagandu.

Mākslas zinātņu doktora grāds

Lijai Krasinskai — par disertāciju «Padomju programmatiskā simfoniskā mūzika», kas aizstāvēta N. Rim-ska-Korsakova Ļeņingradas Valsts konservatorijā.

Starptautiskais jauno baleta mākslinieku konkurss Varnā

Inesei Dumpei — otrā vieta un sudraba medaļa.

Ļeņina ordenis

Jānim Ivanovam — komponistam.

1977. gads

Latvijas PSR Tautas skatuves mākslinieki

Imantam Cepītim — Valsts Akadēmiskā kora mākslinieciskajam vadītājam un Tautas kora «Dzintars» diriģentam,

Ausmai Derkēvicai — Valsts Akadēmiskā kora un Tautas kora «Dzintars» diriģentei,

Jānim Dūmiņam — Tautas kora «Rīga» diriģentam,
Gido Kokaram — Tautas koru «Daile» un «Daina» diriģentam,

Haraldam Mednim — Tautas koru «Skaņupe» un «Tēvzeme» diriģentam,

Gunāram Ordeļovskim — komponistam, pūtēju orķestra «Rīga» mākslinieciskajam vadītājam,

Edgaram Račevskim — Televīzijas un radio Teodora Kalniņa kora mākslinieciskajam vadītājam un Tautas kora «Gaudeamus» diriģentam.

Latvijas PSR

Nopelniem bagātais skatuves mākslinieks

Margaritai Vilcānei — filharmonijas solistei,

Elzai Zvirgzdiņai — operas solistei.

*Latvijas PSR**Nopelniem bagātais mākslas darbinieks*

Terēzijai Brokai — Tautas kora «Daugava» diriģentei,
Paulam Kveldem — Tautas kora «Absolventi» diriģentam,
Ilgvaram Matrozim — Operas un baleta teātra galvenajam kormeistaram,
Ludmilai Pismennajai — konservatorijas katedras vadītājai,
Emīlijai Slišānei — Tautas kora «Medicus» diriģentei.

*Latvijas PSR**Nopelniem bagātais kolektīvs*

VEF Kultūras pils un Rīgas Medicīnas institūta Tautas korim «R ī g a» (māksl. vad. J. Dūmiņš).

Latvijas PSR Valsts prēmija

Pēterim Grāvelim — operas solistam par vokālista izpildītāja darbību,
Imantam Kalniņam — komponistam par mūziku kinofilmai «Ezera sonāte»,
Raimondam Paulam — komponistam par ieguldījumu latviešu padomju mūzikas mākslas attīstībā un padomju dziesmas propagandā un par dziesmām «Manai Dzimtenei», «Turpinājums», «Es dziedu gvardes karogam», «Kurzeme» u. c.

Tautas kolektīvs

Daugavpils rajona skolotāju korim «Latgale» (dir. T. Broka),
 Revolūcijas veterānu korim (dir. A. Morica),
 Stučkas rajona kultūras nama vīru korim «Staburags» (dir. A. Morica),
 LLA vīru korim «Ozols» (dir. A. Poruks),
 Rīgas pedagoģiskās skolas sieviešu korim «Lelde» (dir. L. Lasmane),
 Gulbenes rajona kultūras nama pūtēju orķestrim (dir. D. Veikšāns),
 Saldus rajona paraugsaimniecības «Druva» pūtēju orķestrim (dir. J. Jansons),

Tukuma rajona kultūras nama pūtēju orķestrim «T u -
k u m s» (dir. J. Kronītis),
Balvu rajona kultūras nama pūtēju orķestrim «B a l v i»
(dir. V. Dreimanis).

*XVI starptautiskais polifonās mūzikas
konkurss Gorīcijā (Itālija)*

Tautas korim «D z i e d o n i s» (māksl. vad. I. Ko-
kars) — pirmā prēmija un «*Grand prix*»; par V. Tor-
misa skaņdarba «Litānija pārkonam» izpildījumu
kā spilgtāko visā Gorīcijas sarīkojumā korim tika
pasniegta speciāla godalga.

*Starptautiskais kora mūzikas
konkurss Hāgā*

Tautas korim «D z i n t a r s» (māksl. vad. I. Cepītis) —
pirmā vieta un «*Grand prix*».

Tautu Draudzības ordenis

Gedertam Ramanam — komponistam.

1978. gads

Latvijas PSR Tautas mākslinieks

Jānim Ķepitim — komponistam.

Latvijas PSR Tautas skatuves mākslinieks

Valdim Zariņam — vijolniekam.

Latvijas PSR

Nopelniem bagātais skatuves mākslinieks

Baibai Jekšīnai — Valsts deju ansambļa «Daile» solis-
tei,

Lorai Ļubčenko — baleta solistei,

Vilnim Pelnēnam — LPSR Televīzijas un radio simfo-
niskā orķestra koncertmeistaram, obojīstam,

Andrejam Senakolam — LPSR Televīzijas un radio sim-
foniskā orķestra koncertmeistaram, altīstam,

Intai Spanovskai — Operetes teātra aktrisei.

*Latvijas PSR
Nopelniem bagātais mākslas darbinieks*

Mārai Bajārei — Valsts deju ansambļa «Daile» baleta repetitorei,
Imantam Kalniņam — komponistam,
Romualdam Kalsonam — komponistam,
Alnim Zaķim — LPSR Televīzijas un radio estrādes un vieglās mūzikas orķestra mākslinieciskajam vadītājam un galvenajam diriģentam.

*Latvijas PSR
Nopelniem bagātais kultūras darbinieks*

Arturam Verneram — Latvijas Televīzijas Mūzikas raidījumu galvenās redakcijas galvenajam redaktoram.

Latvijas PSR Nopelniem bagātais kolektīvs

Valsts deju ansamblim «Daile» (māksl. vad. U. Žagata).

Latvijas Ļeņina komjaunatnes prēmija

Vladimiram Okuņam — operas solistam par padomju jaunatnes dziesmu aktīvu propagandu,
Ivaram Vigneram — komponistam par dziesmām «Čīles balāde», «Maģistrāle», «Studentu celtnieku vienības dziesma», «Gagarinas pilsētas studentu vienības maršs»,
Sarkankarogotā Baltijas kara apgabala dziesmu un deju ansamblim — par nopelniem jaunatnes komunistiskajā audzināšanā, padomju tautas garīgo vērtību propagandā.

Tautas kolektīvs

Saldus rajona kultūras nama jauktajam korim «Varavīksne» (dir. I. Zelča),
Dobeles rajona kultūras nama pūtēju orķestrim (dir. J. Grīvs).

Mākslas zinātņu kandidāta grāds

Jānim Torgānam — par disertāciju «Brāmsa klavierkoncerti žanra evolūcijas gaismā XIX gadsimta pirmajā pusē», kas aizstāvēta M. Riļska Mākslas zinātņu, folkloras un etnogrāfijas institūtā Kijevā.

XIII starptautiskais koru festivāls «Zelta lira»

Televīzijas un radio Teodora Kalniņa korim (māksl. vad. E. Račevskis) — pirmā vieta un «Grand prix».

Tautu Draudzības ordenis

Jānim Ozoliņam — komponistam.

1979. gads*PSRS Tautas mākslinieks*

Ādolfam Skultem — komponistam.

PSRS Valsts prēmija

Imantam Kokaram — par Tautas koru «Beverīna», «Dziedonis» un «Ave sol» 1974.—1979. gada koncertprogrammām.

Latvijas PSR Tautas mākslinieks

Valteram Kaminskim — komponistam.

Latvijas PSR Tautas skatuves mākslinieks

Ilzei Graubiņai — pianistei.

*Latvijas PSR**Nopelniem bagātais mākslas darbinieks*

Valentinam Utkinam — komponistam.

Latvijas PSR Nopelniem bagātais kolektīvs

Tautas korim «T ē v z e m e» (dir. H. Mednis).

Tautas kolektīvs

Tukuma rajona kultūras nama sieviešu korim «Noktirne» (dir. R. Valdmāne).

LATVIEŠU PADOMJU KOMPONISTU SKAŅDARBU PIRMATSKAŅOJUMI

1974. gads

Mārtiņš Brauns. Mūzika E. Vulfa lugai «Sensācija»; konservatorijas Teātra fakultātes studentu izrādē 12. VI Drāmas teātrī (rež. A. Jaunušans).

Mūzika Rīgas kinostudijas dokumentālajai filmai «Pūra lāde» (rež. A. Krievs).

Pauls Dambis. «Spēles № 1 un 2» divām klavierēm; 3. I Kamermūzikas zālē atskaņoja N. Novika un R. Haradžanšans.

«Ar brālīti dancot gāju» (tautasdziesmas vārdi); 13. IV filharmonijas koncertzālē dziedāja kamerkoris «Ave sol» (dir. I. Kokars).

Simfonija; 18. V filharmonijas koncertzālē atskaņoja LPSR Televīzijas un radio simfoniskais orķestris L. Vīgnera vadībā.

«Rīgas dziesmas» (tautasdziesmu vārdi); 18. V filharmonijas koncertzālē dziedāja Valsts Akadēmiskais koris (māksl. vad. I. Cepītis).

«Trīs Imanta Ziedoņa un Paula Dambja variācijas»; 18. V filharmonijas koncertzālē atskaņoja M. Krigena un P. Plakidis.

«Ventiņu ganu balss» (tautasdziesmu vārdi); 12. XI filharmonijas koncertzālē dziedāja Ventspils 1. vidusskolas kamerkoris I. Irbes vadībā.

Agris Engelmanis. Mūzika A. Tolstoja lugas «Afērists Mēbiuss» («Veikalnieks») iestudējumam Liepājas teātrī (rež. K. Mārsons); pirmizrādē 24. XII.

Lūcija Garūta. «Lidosim» (L. Paegles vārdi); 4. V Doma koncertzālē dziedāja Tautas koris «Tēvzeme» (dir. H. Mednis).

«Viņu spēks» (autores vārdi) un «Gaismas pils» (Raiņa vārdi); 6. XI Doma koncertzālē dziedāja M. Kalniņa, pie ērģelēm P. Sīpolnieks.

«Katrā ziedā» un «Sniedziņš nāk» (abām autores vārdi); 12. XI filharmonijas koncertzālē atskaņoja Rīgas 6. vidusskolas jaunāko klašu skolēnu koris (vad. S. Apine) un instrumentālais ansamblis.

Jānis Ivanovs. 16. simfonija; 28. IX filharmonijas koncertzālē atskaņoja LPSR Televīzijas un radio simfoniskais orķestris V. Sinaiska vadībā.

Sonātie klavierēm; 11. XI filharmonijas koncertzālē spēlēja I. Ivanovs.

Romualds Jermaks. Koncertīno «Do-mi-sol» klavierēm un kamerorķestrim; 11. XI filharmonijas koncertzālē atskaņoja I. Matule un filharmonijas kamerorķestris T. Lifšica vadībā.

Aldonis Kalniņš. Oratorija «Karavīru dziesmas» (tautasdziesmu vārdi); 6. X pirmatskaņojumā Kuldīgas koncertzālē piedalījās Valsts Akadēmiskais koris (māksl. vad. I. Cepītis), P. Sīpolnieks (ērģeles), V. Āboltiņa (soprāns), M. Kalniņa (mecosoprāns) un G. Sņikers (trompete); pirmatskaņojums Rīgā Doma koncertzālē 26. X.

«Pazemība», «Manā pusē» un «Zem Rīgas» (visas ar O. Vācieša vārdiem); 27. X filharmonijas koncertzālē dziedāja I. Tiknuse, pie klavierēm R. Bulle.

Cikls «Putnu dziesmas» (tautasdziesmu vārdi); 12. XI filharmonijas koncertzālē atskaņoja Rīgas 6. vidusskolas jaunāko klašu skolēnu koris (vad. S. Apine) un instrumentālais ansamblis.

Imants Kalniņš. Mūzika A. Upīša stāsta «Laimes lācis» dramatisējumam Liepājas teātrī (rež. A. Migla); pirmizrāde 29. III.

Mūzika Ž. Verna romāna «Kapteiņa Grantā bērni» dramatisējumam (rež. M. Ķimele) Jaunatnes teātrī; pirmizrāde 2. IV (latv. trupā).

Mūzika F. Garsijas Lorkas lugas «Brīnumainā kurpniece» iestudējumam Drāmas teātrī (rež. M. Kublinskis); pirmizrāde 29. V.

Mūzika G. Priedes lugai «Es jūs piespiedišu mīlēt Raini»; pirmizrāde notika 26. IX Jaunatnes teātrī (rež. Ā. Šapiro).

Mūzika Rīgas kinostudijas mākslas filmai «Uzticamais draugs Sančo» (rež. J. Streičs); leļļu filmai «Trīspadsmit» (rež. Ā. Burovs); apvienības «Telefilma-Rīga» multiplikācijas filmai «Dillī Dallī piedzīvojumi» (rež. R. Stiebra).

Indulis Kalniņš. «Es dziesmu meklēju» (V. Grēviņa vārdi); 1. V Doma koncertzālē dziedāja M. Kalniņa, pie ērģelēm P. Sīpolnieks.

Tokāta ērģelēm; 28. VII Doma koncertzālē spēlēja P. Sīpolnieks.

Romualds Kalsons. «Kēžu dziesmas» (M. Čaklā vārdi); 27. X filharmonijas koncertzālē atskaņoja I. Tinkuse, pie klavierēm R. Bulle.

4. simfonija «Jauni sapņi no vecām pasakām»; 12. XI filharmonijas koncertzālē atskaņoja LPSR Televīzijas un radio simfoniskais orķestris autora vadībā, O. Vācieša dzeju lasīja A. Zaice.

Mūzika M. Pavlika «Papīra zirdziņš» iestudējumam Leļļu teātrī (rež. A. Cepurītis); pirmizrāde 27. XII (latv. trupā).

Valters Kaminskis. Komponista dziesmu koncertā 24. V filharmonijas koncertzālē izskanēja

«Dziesma Rīgai» (O. Vācieša vārdi); atskaņoja M. Fišers, Teodora Kalniņa koris un LPSR Televīzijas un radio simfoniskais orķestris R. Kalsona vadībā;

«Dzimtenes zeme» (H. Heislera vārdi); dziedāja Tautas koris «Gaudeamus» (dir. E. Račevskis);

«Un vēl viena dziesma par pavasari» (O. Vācieša vārdi); dziedāja Tautas koris «Gaudeamus» instrumentālā ansambļa pavadījumā (dir. E. Račevskis);

«Dziesmiņa divatā» (O. Vācieša vārdi); dziedāja A. Buļa un A. Lihtenbergs Estrādes un vieglās mūzikas orķestra pavadījumā;

«Slimojiet ar mīlestību» (A. Melnalkšņa vārdi); atskaņoja Teodora Kalniņa koris un Estrādes un vieglās mūzikas orķestris A. Zaķa vadībā;

«Komjauniešu dziesma» (O. Vācieša vārdi); atskaņoja M. Fišers, Teodora Kalniņa koris, Tautas koris «Gaudeamus» un Estrādes un vieglās mūzikas orķestris E. Račevska vadībā.

Muzikāla komēdija «Lakstīgalu festivāls» (A. Vilka librets); pirmizrāde notika 26. XII Rīgas Operetes teātrī (dir. J. Kaijaks, rež. V. Pūce).

Mūzika Rīgas kinostudijas dokumentālajai filmai «Dziesma» (rež. L. Gaigals).

Jānis Kēpītis. Solodziesmas ar Ā. Elksnes vārdiem «Zaļā šalle», «Romance par dillēm», «Miegamices dziesmiņa» un «Dziedātājs»; 8. III filharmonijas koncertzālē dziedāja L. Daine, pie klavierēm S. Heine.

Koncertvariācijas divām klavierēm un kamerorķestrim par latviešu tautasdziesmas «Kur gāji, puisīti» tēmu; 11. XI filharmonijas koncertzālē atskaņoja N. Novika, R. Haradžanžans un filharmonijas kamerorķestris T. Lifšica vadībā.

Raimonds Pauls. Mūzika R. B. Šeridana komēdijas «Atjautīgā aukle» iestudējumam Dailes teātrī; pirmizrāde 28. XI, rež. A. Viļkins (Maskava).

Pēteris Plakidis. Mūzika Drāmas teātra iestudējumiem: R. Rolāna «Kolā Briņons» (rež. A. Jaunušans), pirmizrāde 21. III; R. Ibrahimbekova «Lauvam līdzīgs» (rež. J. Bebrišs), pirmizrāde 17. IV.

Mūzika A. Kolomijeca «Zilie brieži» iestudējumam Valmieras drāmas teātrī (rež. Dz. Ritenberga); pirmizrāde 8. XI.

Mūzika Rīgas kinostudijas mākslas filmām: «Dunduriņš» (rež. B. Ružs), «Pirmā vasara» (rež. A. Neretniece), «Ābols upē» (rež. A. Freimanis).

Gederts Rāmāns. Divas dziesmas no cikla «Dziesmas par vienu sliņķi» ar J. Petera vārdiem: «Ko teica skurstenis, pelīte un zilīte», «Snīpis salst»; 13. IV filharmonijas koncertzālē dziedāja kamerkoris «Ave sol» (dir. I. Kokars).

4. simfonija; 28. IV filharmonijas koncertzālē atskaņoja filharmonijas kamerorķestris T. Lifšica vadībā.

«Tavs ceļš» (L. Veilandes vārdi) un «Svešumā» (G. Selgas vārdi); 27. X filharmonijas koncertzālē dziedāja I. Tikhuse, pie klavierēm R. Bulle.

Mūzika F. Dirrenmata lugas «Vecās dāmas vizīte» iestudējumam Rīgas Krievu drāmas teātrī (rež. I. Pēkers); pirmizrāde 27. XII.

Uldis Stabulnieks. Mūzika L. Žuhovicka lugai «Orfejs»; konservatorijas Teātra fakultātes neklātienes kursa — Dailes teātra V studijas diplomdarba izrāde (rež. A. Matīsa); pirmizrāde 5. III Dailes teātrī.

Mūzika G. Priedes lugas «Udmurtijas vijolīte» iestudējumam Valmieras drāmas teātrī (rež. E. Freibergs); pirmizrāde 27. VI Ogrē.

Ruta Vintule. Sonatīne klavierēm; 21. IV Kamermūzikas zālē atskaņoja autore.

Ivars Vigners. Mūzika Leļļu teātra izrādēm: J. Hašeka «Šveiks» (rež. A. Cepurītis), pirmizrāde 22. III (latv. trupā); A. Puškina «Pasaka par popu un viņa

kalpu Baldu» (rež. V. Bogačs), pirmizrāde 2. VI (krievu trupā).

Mūzika M. Roščina lugas «Vecais Jaunais gads» iestudējumam Rīgas Krievu drāmas teātrī; pirmizrāde 14. XI, rež. M. Džangišerašvili (Uljanovska).

Mūzika Rīgas kinostudijas mākslas filmai «Gaisma tuneļa galā» (rež. A. Brenčs) un leļļu filmai «Kā es kļuva traktorists» (rež. A. Burovs).

Mūzika Rīgas kinostudijas dokumentālajām filmām «Es biju, es esmu, es būšu» (rež. I. Seleckis), «Tāds darbs» (rež. I. Brils), «Rītdienas druvās» (rež. I. Brils).

Margēris Zariņš. Baletopera «Svētā Maurīcija brīnumdarbi»; pirmizrāde 28. XII Operas un baleta teātrī (dir. R. Glāzups, rež. un baletm. A. Lembergs).

Mūzika Rīgas kinostudijas mākslas filmai «Uzbrukums slepenpolicijai» (rež. O. Dunkers).

Imants Zemzaris. «Varšavas triptihs» klavierēm; 21. IV Kamermūzikas zālē atskaņoja G. Laukmane.

Dziesmas no cikla «Puisēns un spēre» (V. Ļūdēna vārdi); 27. X filharmonijas koncertzālē atskaņoja I. Tīkuse (mecosoprāns), J. Gailītis (flauta) un R. Bulle (klaviers).

Mūzika A. Čehova lugai «Trīs māsas» Valmieras drāmas teātrī (rež. O. Kroders un M. Ķimele); pirmizrāde 27. XII.

Mūzika Rīgas kinostudijas dokumentālajām filmām «Ugunszīme» (rež. A. Epners) un «Putnu pilsēta» (rež. M. Šneiderovs).

Arvīds Žilinskis. «Pieminot» (Alfr. Kalniņa piemiņai) un «Ekspromts» ērģelēm; 20. IV Doma koncertzālē spēlēja P. Sīpolnieks.

1975. gads

Oļegs Barskovs. «Četri Šekspīra soneti»; 28. V Kamermūzikas zālē atskaņoja G. Antipovs (bass) un filharmonijas kamerorķestris T. Lifšica vadībā.

Mārtiņš Brauns. Mūzika Dž. Fārķera komēdijai «Kavalieru viltība» Drāmas teātrī (rež. A. Jaunušans); pirmizrāde 12. II.

Mūzika Rīgas kinostudijas leļļu filmai «Puspasaka» (rež. A. Noriņš).

Pauls Dambis. «Spēles № 3» divām klavierēm; 22. I Kamermūzikas zālē atskaņoja N. Novika un R. Hara-džanžans.

Mūzika R. Blaumaņa lugas «Ļaunais gars» iestudējumam Liepājas teātrī (rež. M. Tetere); pirmizrāde 21. III.

Fragmenti № 1 klavierēm; 2. V Kamermūzikas zālē spēlēja A. Kalnciema.

«*Basso ostinato*» ērģelēm; pirmatskaņojums 10. V Doma koncertzālē.

Mūzika E. Radzinska lugai «Sarunas ar Sokratu» Rīgas Krievu drāmas teātrī (rež. A. Kacs); pirmizrāde 18. V.

Balāde kamerorķestrim; 28. V Kamermūzikas zālē atskaņoja filharmonijas kamerorķestris T. Lifšica vadībā.

«Ganu balsis»; 15. XI filharmonijas koncertzālē dziedāja kamerkoris «Ave sol» (dir. I. Kokars).

Klavieru trio; 16. XI Kamermūzikas zālē atskaņoja J. Švolkovskis (vijole), M. Villerušs (čells) un V. Jancis (klavieres).

Olģerts Grāvītis. Balāde ērģelēm, vijolei un mecosop-rānam; 1. XI Doma koncertzālē atskaņoja P. Sīpolnieks, V. Zariņš un L. Daine.

Artūrs Grīnups. Klavieru trio; 21. II Kamermūzikas zālē atskaņoja J. Švolkovskis (vijole), M. Villerušs (čells) un V. Jancis (klavieres).

Jānis Ivanovs. Prelūdijs *La bemol* klavierēm; 14. XI konservatorijas zālē atskaņoja I. Ivanovs.

Romualds Jermaks. «*Legend antica*» ērģelēm; pirmatskaņojums 10. V Doma koncertzālē.

Kapričo ērģelēm; 12. VII Doma koncertzālē spēlēja L. Bulava.

Aldonis Kalniņš. «Dancoj' gosti» (tautasdziesmu vārdi); 15. XI filharmonijas koncertzālē dziedāja kamerkoris «Ave sol» (dir. I. Kokars).

Cetras tautasdziesmas instrumentālam ansamblim; pirmatskaņojums 16. XI Kamermūzikas zālē.

Imants Kalniņš. Mūzika F. Šillera «Laupītāju» iestudējumam Drāmas teātrī; pirmizrāde 18. XI, rež. Z. Bet-gers (VDR).

Mūzika R. Blaumaņa lugai «No saldenās pudeles» Rīgas Operetes teātrī (dir. J. Kaijaks, rež. M. Tetere); pirmizrāde 23. XII.

Mūzika apvienības «Telefilma-Rīga» multiplikācijas filmai «Dillī Dallī Minkuparkā» (rež. R. Stiebra).

Indulis Kalniņš. Trīs improvizācijas par E. Dārziņa dziesmām; 1. XI Doma koncertzālē atskaņoja P. Sīpolnieks (ērģeles).

Romualds Kalsons. Poēma-fantāzija; 18. IX filharmonijas koncertzālē atskaņoja LPSR Televīzijas un radio simfoniskais orķestris V. Sinaiska vadībā.

Valters Kaminskis. «Pirmā miera diena» (V. Belševicas vārdi), «*In memoriam*»; 30. IV Doma koncertzālē atskaņoja Valsts Akadēmiskais koris L. Amoliņa vadībā.

Juris Karlsons. Prelūdija un fūga *in F*; 29. III Kamermūzikas zālē atskaņoja klavieru duets — R. Redbergs un M. Švinka.

Koncerts klavierēm un kamerorķestrim; 28. V Kamermūzikas zālē atskaņoja A. Zandmanis un filharmonijas kamerorķestris T. Lišica vadībā.

Concerto solenne; 5. XI Doma koncertzālē atskaņoja Teodora Kalniņa koris un LPSR Televīzijas un radio simfoniskais orķestris V. Sinaiska vadībā.

Jānis Ķepītis. «Zvaigžņotā nakts» (J. Brežģa vārdi); 12. VII Doma koncertzālē atskaņoja V. Āboltiņa (soprāns), A. Ārgale (flauta) un L. Bulava (ērģeles).

5. simfonijs «Lielā Tēvijas kara stāsti»; 9. XI filharmonijas koncertzālē atskaņoja LPSR Televīzijas un radio simfoniskais orķestris V. Sinaiska vadībā.

Raimonds Pauls. Mūzika H. Ibsena drāmai «Brands» Dailes teātrī (rež. A. Liniņš); pirmizrāde 25. IX.

Mūzika Rīgas kinostudijas mākslas filmām «Melnā vēža spēlēs» (rež. A. Leimanis) un «Mans draugs — nenopietns cilvēks» (rež. J. Streičs).

Pēteris Plakidis. «Prelūdija un pulsācija» pūšamo instrumentu kvintetam; 23. III Kamermūzikas zālē atskaņoja V. Strautiņš (flauta), V. Pelnēns (oboja), G. Pāže (klarnete), A. Klišāns (mežragis) un J. Barinskis (fagots).

«Skices balsij gandrīz bez pavadījuma»; 29. III Kamermūzikas zālē dziedāja M. Krīgena, pie klavierēm — autors.

Mūzika H. Gulbja lugai «Cīrulīši» Drāmas teātrī (rež. J. Bebrišs); pirmizrāde 21. V.

Mūzika Rīgas kinostudijas leļļu filmai «Āfrikas ola» (rež. A. Burovs).

Gederts Ramans. Kantāte «Saules stundā» (L. Karmaras vārdi); 21. V filharmonijas koncertzālē atskaņoja

Valsts Akadēmiskais koris un LPSR Televīzijas un radio simfoniskais orķestris A. Viļumaņa vadībā.

Mūzika Leļļu teātra izrādēm: brāļu Grimmu «Sniegbaltīte un septiņi rūķīši» (rež. A. Cepurītis), pirmizrāde 27. IX (krievu trupā); A. Cepuriša un V. Artava «Zaķu egle» (rež. A. Cepurītis), pirmizrāde 23. XII (latv. trupā).

Ādolfs Skulte. 5. simfonija; 25. IV filharmonijas koncertzālē atskaņoja LPSR Televīzijas un radio simfoniskais orķestris A. Viļumaņa vadībā.

Balāde «Trauksme» (P. Jurciņa vārdi); 21. V filharmonijas koncertzālē atskaņoja Teodora Kalniņa koris un LPSR Televīzijas un radio simfoniskais orķestris A. Viļumaņa vadībā.

«Rudens humoreska» (I. Bērzas vārdi); 15. XI filharmonijas koncertzālē dziedāja kamerkoris «Ave sol» (dir. I. Kokars).

Uldis Stabulnieks. Mūzika Jaunatnes teātra izrādei «Kas kuram blēņas, kas kuram pasakas» (I. Ziedoņa pasakas dramatizējis J. Vītoliņš); pirmizrāde 28. III (latv. trupā).

Ruta Vintule. «Ievu baltajā miglā» un «Dzimtajā malā» (abām P. Jurciņa vārdi); 15. XI Doma koncertzālē dziedāja Tautas koris «Dzintars» (dir. I. Cepītis).

Ivars Vigners. Mūzika Leļļu teātra izrādei «Šveiks frontē» pēc J. Hašeka romāna (rež. A. Cepurītis); pirmizrāde 4. IV (latv. trupā).

Mūzika V. Sukšina lugas «Energiskie ļaudis» iestudējumam Rīgas Krievu drāmas teātrī (rež. L. Beļavskis); pirmizrāde 22. XI.

Mūzika Rīgas kinostudijas mākslas filmai «Paradīzes atslēgas» (rež. A. Brenčs).

Mūzika Rīgas kinostudijas dokumentālajām filmām «Aizliegtā zona» (rež. H. Franks), «Vienība» (rež. A. Epners), «Roberts Eidemanis» (rež. A. Gribermans).

Margeris Zariņš. Patētisks koncerts ērģelēm un sitamajiem instrumentiem; 30. IV Doma koncertzālē atskaņoja O. Cintiņš un sitamo instrumentu ansamblis.

Mūzika Rīgas kinostudijas mākslas filmām «Moto ciklu vasara» (rež. U. Brauns) un «Liktenim spītējot» (rež. E. Lācis).

Imants Zemzaris. Fantāzija «Trīs māsas» (pēc A. Čehova lugas) divām klavierēm; 22. II Kamermūzikas zālē atskaņoja N. Novika un R. Haradžanjanš.

Mūzika M. Meijo un M. Ennekena «Mana sieva — mele» iestudējumam Valmieras drāmas teātrī (rež. E. Freibergs); pirmizrāde 27. III.

1976. gads

Mārtiņš Brauns. Mūzika Drāmas teātra iestudējumiem: A. Vampilova «Piļu medības» (rež. A. Jaunušans), pirmizrāde 25. IV; I. Turgeņeva «Mēnesis uz laukiem» (rež. M. Kublinskis), pirmizrāde 3. XII.

Mūzika Rīgas kinostudijas dokumentālajai filmai «Daba» (rež. A. Krievs).

Pauls Dambis. «Spēles № 4 un 5» divām klavierēm; 20. II Kamermūzikas zālē atskaņoja N. Novika un R. Haradžanjanš.

Kora simfonija «Cīņu un uzvaru laiks» (I. Lasmaņa vārdi); 24. II filharmonijas koncertzālē atskaņoja Valsts Akadēmiskais koris, solisti M. Kalniņa un K. Zariņš diriģenta I. Cepiša vadībā.

Opera «Spārni» («Ikars»); pirmizrāde notika 22. V Operas un baleta teātrī (dir. A. Viļumanis, rež. M. Kublinskis).

Mūzika A. Vampilova lugai «Piļu medības» Rīgas Krievu drāmas teātrī (rež. A. Kacs); pirmizrāde 20. X.

«Šekspīra mūzika» balsij un instrumentālam ansamblim; 10. XII konservatorijas zālē atskaņoja M. Krīgena un instrumentāls ansamblis: A. Ārgale (flauta), M. Prēdele (čells) un P. Plakidis (klavieres).

Mūzika Rīgas kinostudijas mākslas filmai «Zobena ēnā» (rež. I. Krenbergs) un multiplikācijas filmai «Dillī Dallī Saules dārzā» (rež. R. Stiebra).

Maija Einfelde. Mūzika A. Grebņeva «Skolas direktora dienasgrāmatas» iestudējumam Valmieras drāmas teātrī (rež. M. Tenisons); pirmizrāde 26. V.

«Krāsas» — četri rečitātīvi balsij un klavierēm (R. Rzas vārdi, U. Bērziņa atdzej.); 11. XII konservatorijas zālē dziedāja I. Tiknuse, pie klavierēm R. Bulle.

Cetras elēģijas čellam un klavierēm; 22. XII Kamermūzikas zālē atskaņoja M. Prēdele un V. Miķelsone.

Agris Engelmanis. Mūzika E. Vetemā lugas «Vakarinas pieciem» iestudējumam Liepājas teātrī (rež. N. Klētnieks); pirmizrāde 13. V.

Lūcija Garūta. Dziesmas ar Raiņa vārdiem no krājuma «Vētras sēja»: «Jaunais laiks», 12. XII konservatorijas zālē dziedāja G. Antipovs, pie klavierēm I. Villeruša; «Šīs lielās dienas tev liecina» un «Zilītes vēsts», 12. XII turpat atskaņoja K. Zariņš un I. Villeruša.

Oļģerts Grāvitis. «Es gaidu tevi» (H. Heislera vārdi); 17. I filharmonijas koncertzālē dziedāja I. Tiknuse, pie klavierēm R. Bulle.

Komponista autorkoncertā 4. XI filharmonijas koncertzālē Teodora Kalniņa kora sniegunā (dir. Ē. Račevskis) izskanēja dziesmas «Miers» (E. Vēvera vārdi), humoreska «Esonis» (V. Luksa vārdi), «Baltā roze» (J. Poruka vārdi), «Vēžu veči Piebalgā» (J. Sirmbārža vārdi).

Jānis Ivanovs. Vokalīze «Prelūdija»; 15. X universitātes aulā dziedāja kamerkoris «Ave sol» (dir. I. Kokars).

17. simfonija; 28. X komponista jubilejas koncertā filharmonijas koncertzālē atskaņoja LPSR Televīzijas un radio simfoniskais orķestris V. Sinaiska vadībā.

Klavieru trio *si minorā*; 30. X filharmonijas koncertzālē atskaņoja J. Švolkovskis (vijole), M. Villerušs (čells) un V. Jancis (klavieres).

Romualds Jermaks. «Rīgas ainavas» ērģelēm; pirmatskaņojums 28. I Doma koncertzālē.

Trīs dziesmas no krājuma «Ar zobenu sauli veda»; 10. XII konservatorijas zālē dziedāja G. Antipovs, pie klavierēm P. Plakidis.

«Kuģi» (E. Vēciņas vārdi) un balāde «Paaudžu sasaukšanās» (A. Krūkļa vārdi); 12. XII universitātes aulā dziedāja K. Zariņš, pie klavierēm S. Heine.

Jānis Kaijaks. Muzikāla pasaka «Trešais tēva dēls» (libr. aut. V. Vīgante); pirmizrāde notika 17. XII Rīgas Operetes teātrī (dir. J. Kaijaks, rež. H. Misiņš).

Aldonis Kalniņš. Solodziesmas «Sapņu tilti» (J. Silazara vārdi) un «Klusos lauku ciemos» (I. Auziņa vārdi); 17. I filharmonijas koncertzālē dziedāja I. Tiknuse, pie klavierēm R. Bulle.

«Cetri O. Vācieša dzejoļi balsij un klavierēm»; 12. XII konservatorijas zālē atskaņoja L. Greidāne un I. Villeruša.

Alfrēds Kalniņš. Balets «Staburags»; trešās redakcijas pirmizrāde notika 6. III Operas un baleta teātrī (dir. R. Glāzups, baletm. A. Lembergs).

Imants Kalniņš. Mūzika mākslas filmai «Ezera sonāte» (rež. G. Cilinskis, V. Brasla).

Indulis Kalniņš. Mūzika Liepājas teātra uzvedumam — R. Tagores «Mīlas dārzs» (rež. M. Tetere); pirmizrāde 18. XI.

Romualds Kalsons. «Zemes lūgšana» un «Sarkana debess mala» (abām O. Lisovskas vārdi); 17. I filharmonijas koncertzālē dziedāja I. Tiknuse, pie klavierēm R. Bulle.

Vokālais cikls «Etīdes par nebeidzamību» (O. Vācieša vārdi); 6. II Kamermūzikas zālē atskaņoja I. Kalsone (soprāns), J. Gailītis (flauta) un I. Resnis (čells).

«*Ostinato*» čellam un klavierēm; 30. XI komponista autorkoncertā Kamermūzikas zālē atskaņoja E. Testeleca un S. Heine.

Vokālais cikls «Vienkāršās dziesmas» (L. Brīdakas, D. Avotiņas, M. Losbergas, A. Bergmaņa, M. Bārbales, M. Kerliņas vārdi); 30. XI turpat atskaņoja M. Krīgena un P. Plakidis.

«Paralēles» divām klavierēm; 30. XI Kamermūzikas zālē spēlēja N. Novika un R. Haradžanjanš.

Mūzika mākslas filmai «Šīs bīstamās balkona durvis» (rež. Dz. Ritenberga).

Juris Karlsons. Trīs monologi (I. Ziedoņa vārdi); 17. I filharmonijas koncertzālē dziedāja I. Tiknuse, pie klavierēm R. Bulle.

«Dialogs» vijolei un klavierēm; 29. IV filharmonijas koncertzālē atskaņoja V. Zariņš un V. Krastiņš.

Sonāte ērģelēm; pirmatskaņojums 3. XI Doma koncertzālē.

«*Musica pensieroso*» čellam un klavierēm; 22. XII Kamermūzikas zālē atskaņoja M. Prēdele un V. Miķelsons.

Valters Kaminskis. Mūzika dokumentālajai filmai «Aug Dzimtenes sargi» (rež. L. Ikere).

Jānis Ķepītis. «Pārāk ātri», «Nesēro, sēru vītol» (abām R. Ventas vārdi), «Burve» (Ā. Elksnes vārdi); 12. XII universitātes aulā dziedāja Ž. Heine-Vāgnere, pie klavierēm autors.

Jāzeps Lipšāns. Piecas impresijas balsij un klavierēm (Z. Purva vārdi); 12. XII universitātes aulā dziedāja A. Tauriņa, pie klavierēm autors.

Raimonds Pauls. Mūzika P. Putniņa lugas «Šausmas, Janka sācis jau domāt...» iestudējumam Dailes teātrī (rež. T. Herberga); pirmizrāde 13. I.

Mūzika Rīgas kinostudijas mākslas filmai «Nāve zem buras» (rež. Ā. Neretniece).

Pēteris Plakidis. Invencija «Kvintas» divām klavierēm; 20. II Kamermūzikas zālē atskaņoja N. Novika un R. Haradžanžans.

Koncerts orķestrim un klavierēm; 8. IV filharmonijas koncertzālē atskaņoja LPSR Televīzijas un radio simfoniskais orķestris un autors R. Kalsona vadībā.

«Legenda» simfoniskajam orķestrim; 8. IV turpat atskaņoja LPSR Televīzijas un radio simfoniskais orķestris R. Kalsona vadībā.

Mūzika Raiņa lugas «Zelta zirgs» iestudējumam Jauņatnes teātrī (rež. Ā. Šapiro); pirmizrāde 12. XI.

«Divas etīdes balsij bez pavadījuma» un «Viens pavadījums bez dziedājuma»; 12. XII konservatorijas zālē dziedāja M. Krīgena, pie klavierēm P. Plakidis.

Variācijas čellam solo; 22. XII Kamermūzikas zālē spēlēja M. Prēdele.

Mūzika Rīgas kinostudijas mākslas filmai «Ģimenes melodrāma» (rež. B. Frumins) un leļļu filmai «Umurkumurs» (rež. A. Burovs).

Jānis Porietis. Mūzika J. Jurkāna «Dzērvītes» iestudējumam Liepājas teātrī (rež. J. Cekuls); pirmizrāde 20. VIII.

Gederts Ramans. «Trīs soneti» (V. Lūdēna vārdi); 17. I filharmonijas koncertzālē dziedāja I. Tiknuse, pie klavierēm R. Bulle.

Mūzika Rīgas kinostudijas leļļu filmai «Caps meklē» (rež. A. Noriņš).

Uldis Stabulnieks. Mūzika L. Andrejeva lugas «Tas, kurš saņem plaukas» iestudējumam Drāmas teātrī (rež. E. Freibergs); pirmizrāde 2. VI.

Vilnis Smidbergs. Triptihs «Varoņu piemiņai» (teksta autori: I. Druva, Salahzade (U. Bērziņa tulk.), O. Vācietis); 11. XII konservatorijas zālē atskaņoja M. Kalniņa (mecosoprāns) un instrumentālais sekstets.

Pēteris Vasks. Mūzika televīzijas multiplikācijas filmai «Skudriņa Tipa» (rež. A. Bērziņš).

Ivars Vigners. Mūzika Leļļu teātra izrādēm: J. Čepovecka «Klauns Loreti un smaids» (rež. P. Šenhofs), pirmizrāde 9. V (krievu trupā); H. Sapgira «Cirka zirdziņš Bumbērītis» (rež. A. Cepurītis); pirmizrāde abās trupās 25. XII.

Mūzika Rīgas kinostudijas mākslas filmai «Liekam būt» (rež. A. Brenčs) un dokumentālajām filmām «Liepājas vīri» (rež. I. Brils), «Slāpju spogulis» (rež. I. Seleckis), «Eglīte palika mežā» (rež. V. Bunka).

Imants Zemzaris. Mūzika Dž. Golsvertija «Forsaitu teikas» dramatizējumam Liepājas teātrī (rež. A. Migla); pirmizrāde 5. III.

«Vakars» (V. Lūdēna vārdi); 24. III Doma koncertzālē dziedāja Rīgas Pionieru pils bērnu koris «Rīga» (2. grupa), dir. K. Krūmiņa.

Mūzika P. Putniņa lugas «Vēlamais īrnieks» («Šausmas, Janka sācis jau domāt...») iestudējumam Rīgas Krievu drāmas teātrī (rež. P. Pētersons); pirmizrāde 15. VI Omskā, 24. IX Rīgā.

Mūzika televīzijas multiplikācijas filmai «Brīnumputns» (rež. R. Stiebra).

1977. gads

Mārtiņš Brauns. Mūzika S. Lungina, I. Nusinova «Stāstam par vienu atentātu» Jaunatnes teātrī (rež. Ā. Šapiro); pirmizrāde 5. XI (latv. trupā).

Mūzika Rīgas kinostudijas mākslas filmai «Puika» (rež. A. Freimanis).

Pauls Dambis. Mūzika V. Šekspīra traģēdijas «Karlis Līrs» iestudējumam Rīgas Krievu drāmas teātrī (rež. A. Kacs); pirmizrāde 25. XI.

Mūzika dokumentālajām filmām «Sirmā gvarde» (rež. H. Franks) un «Noaust varavīksni» (rež. V. Bunka).

Agris Engelmanis. Mūzika Liepājas teātra izrādēm: Š. de Peirē-Šapuī «Mīlestības neprāts» (rež. P. Viksne), pirmizrāde 25. II; V. Šukšina «Kā to ņem» («Dažādi viedokļi»), (rež. A. Migla), pirmizrāde 6. V; A. de Sent-Ekziperī «Mazais princis» (rež. D. Mīlgrāvis), pirmizrāde 26. III.

Olģerts Grāvītis. «Poēma par ormani» baritonam un čellam (A. Čaka vārdi); 11. XII filharmonijas Baltajā zālē atskaņoja D. Kriķis un E. Bertovskis.

Artūrs Grīnups. Skerco; 11. X konservatorijas zālē spēlēja I. Sūna (vijole), pie klavierēm H. Brauns.

Jānis Ivanovs. Simfonieta; 25. XII filharmonijas koncertzālē atskaņoja filharmonijas kamerorķestris T. Liščica vadībā.

Romualds Jermaks. 2. koncerts ērģelēm un kamerorķestrim; pirmatskaņojums 12. II Doma koncertzālē.

«Spīdolas ilgu zvans» (G. Selgas vārdi); 2. IV Jelgavas mūzikas vidusskolas zālē dziedāja Valsts Akadēmiskais koris (māksl. vad. I. Cepītis).

Aivars Kalējs. «Melodija» un «Fantāzija-ditirambs» ērģelēm; 12. II pirmatskaņojums Doma koncertzālē.

Aldonis Kalniņš. Parafrāzes par latviešu tautasdziesmu «Sidrabiņa lietīņš lija»; 2. IV Jelgavas mūzikas vidusskolas zālē dziedāja Valsts Akadēmiskais koris (māksl. vad. I. Cepītis).

«Ķarogs sarkanais» (L. Laicena vārdi); 8. X filharmonijas koncertzālē dziedāja Revolūcijas veterānu koris A. Moricas vadībā.

Imants Kalniņš. Mūzika G. Priedes lugas «Nāc uz manām trepēm spēlēties!» («Trīspadsmitā») iestudējumam Dailes teātrī (rež. A. Liniņš un K. Auškāps); pirmizrāde 9. I.

Operete «*Quo vadis*, mana ģitāra?» (muz. vad. Z. Liepiņš, M. Teteres librets); pirmizrāde notika 28. III Rīgas Operetes teātrī (rež. M. Tetere).

Rokopera «Ei, jūs tur!» (pēc V. Sarojana lugas); pirmizrāde notika 21. X Liepājas teātrī (rež. M. Putniņš).

Mūzika A. Upīša romāna «Laikmetu griežos» dramatizējumam Drāmas teātrī (rež. A. Jaunušans); pirmizrāde 4. XII.

Opera «Spēlēju, dancoju» (I. Ziedoņa librets pēc Raiņa lugas); pirmizrāde notika 30. XII Operas un baleta teātrī (dir. A. Viļumanis, rež. M. Kublinskis).

Mūzika A. Upīša viencēlienu kopojumam «Pieci nerātni smaidi» (rež. N. Leimane) Valmieras drāmas teātrī; pirmizrāde 25. XI.

Mūzika Rīgas kinostudijas mākslas filmai «Buras» (rež. I. Krenbergs).

Romualds Kalsons. Latviešu tautasdziesmas apdare «Kāzu dziesma»; 23. IX universitātes aulā dziedāja Teodora Kalniņa koris E. Račevska vadībā. Piedalījās instrumentālais ansamblis.

Mūzika V. Ļūdēna «Rīga dimd» iestudējumam Leļļu teātrī (latv. trupā, atjaun.), rež. A. Cepurītis; pirmizrāde 9. XI.

Mūzika Rīgas kinostudijas leļļu filmai «Caps meklē atkal» (rež. A. Noriņš).

Dmitrijs Kuļkovs. Koncerts vijolei ar orķestri; 6. I filharmonijas koncertzālē atskaņoja V. Zariņš un LPSR Televīzijas un radio simfoniskais orķestris autora vadībā.

Jānis Ķepītis. Uvertīra; 9. I filharmonijas koncertzālē atskaņoja LPSR Televīzijas un radio simfoniskais orķestris V. Šinaiska vadībā.

«Vecā čigāna dziesma» (N. Kalnas vārdi); 2. IV Jelgavas mūzikas vidusskolas zālē dziedāja Valsts Akadēmiskais koris (māksl. vad. I. Cepītis).

«Pavasara vējš» (H. Heislera vārdi); 21. V Kamermūzikas zālē dziedāja Ā. Simsone, pie klavierēm M. Ozola.

«Vītols» (Ā. Elksnes vārdi); 11. XII filharmonijas Baltajā zālē dziedāja Ā. Simsone, pie klavierēm M. Ozola.

Zigmārs Liepiņš. Mūzika A. Upīša traģēdijai «Spartaks» Drāmas teātra iestudējumā (rež. V. Lūriņš); pirmizrāde 12. X.

Zigmunds Lorencs. Mūzika P. Mančeva «Zaķu skola» iestudējumam Leļļu teātrī (rež. V. Bogačs); pirmizrāde 4. XII (krievu trupā).

Gunārs Ordelovskis. Latviešu tautasdziesmu «Ariet, brāļi, papuvītes» un «Kur tu tecī, gailīti» apdares; 23. IX universitātes aulā atskaņoja Teodora Kalniņa koris un instrumentālais ansamblis E. Račevska vadībā; kora soliste — I. Kalniņa.

Raimonds Pauls. Dziesmuspēle «Pāri, kas dabonas» (M. Teteres librets pēc A. Brigaderes lugas «Lielais loms»); pirmizrāde notika 2. IX Rīgas Operetes teātrī (dir. J. Apsīte, rež. M. Teterē).

Mūzika Rīgas kinostudijas mākslas filmām: «Zem apgāztā mēness» (rež. Ē. Lācis), «Kļūstiet mana sievasmāte!» (rež. K. Mārsons) un «Dāvanas pa telefonu» (rež. A. Brenčs).

Pēteris Plakidis. Mūzika H. Gulbja lugai «Kamīnā klusu dzied vējš» Drāmas teātra iestudējumā (rež. J. Bebris); pirmizrāde 2. I.

«Akmeņi Vidzemes jūrmalā» (J. Petera vārdi); 2. IV Jelgavas mūzikas vidusskolas zālē dziedāja Valsts Akadēmiskais koris (māksl. vad. I. Cepītis).

«Divas retrospekcijas vijolei, čellam, fagotam un klavierēm»; 6. V Kamermūzikas zālē atskaņoja S. Rakovska, I. Pauls, I. Maļivanovs un L. Embovica.

Mūzika A. Puškina «Pasakai par caru Saltanu» un «Pasakai par zelta gailīti» Jaunatnes teātra iestudējumā (rež. Ā. Šapiro); pirmizrāde 27. IX (krievu trupā).

Mūzika Rīgas kinostudijas mākslas filmai «Un rasas lāses rīta smā» (rež. P. Krilovs) un leļļu filmai «Kozete» (rež. A. Burovs).

Jānis Porietis. «Miega dziesmiņa» (M. Čaklā vārdi) un «Skumja dziesma par jūras vilkiem» (O. Vācieša vārdi); 28. X Doma koncertzālē dziedāja E. Dārziņa speciālās mūzikas vidusskolas zēnu koris J. Ērenštreita vadībā.

Gederts Ramans. «Dzimtenes vārdi» (V. Lūdēna vārdi); 2. IV Jelgavas mūzikas vidusskolas zālē dziedāja Valsts Akadēmiskais koris (māksl. vad. I. Cepītis).

Uldis Stabulnieks. Mūzika I. Pinnes lugas «Lielā Cēribu stunda» iestudējumam Drāmas teātrī (rež. E. Freibergs); pirmizrāde 19. V.

Mūzika dzejas kompozīcijas «Aleksandrs Čaks» uzvedumam Liepājas teātrī (Dz. Kļētnieces rad. vākars); 28. VI.

Egils Straume. Mūzika Rīgas kinostudijas mākslas filmai «Atspulgs ūdenī» (rež. A. Rozenbergs).

Pēteris Vasks. Muzikāli momenti klarnetei solo; 11. II Kamermūzikas zālē atskaņoja Ģ. Pāže.

Tokāta divām klavierēm; 25. X konservatorijas zālē spēlēja N. Novika un R. Haradžanjans.

«Im memoriam» četrām klavierēm; 15. XI konservatorijas zālē atskaņoja N. Novika, R. Haradžanjans, T. Deksnis un P. Plakidis.

«Mūzika aizlidojušiem putniem» pūtēju kvintetam; 10. XII Kamermūzikas zālē atskaņoja V. Strautiņš (flauta), V. Pelnēns (oboja), Ģ. Pāže (klarnete), A. Klišāns (mežrags) un J. Barinskis (fagots).

Mūzika televīzijas multiplikācijas filmai «Abi gali balti, viducis zaļš» (rež. A. Bērziņš).

Ivars Vigners. Mūzika M. Ramānes, Ž. Ezīša leļļu lugas «Diega zīmes, Diega darbi» iestudējumam Leļļu teātrī (rež. A. Cepurītis); pirmizrāde 30. III (latv. trupā).

Mūzika Rīgas kinostudijas leļļu filmai «Si-si-dra» (rež. A. Burovs).

Mūzika Rīgas kinostudijas dokumentālajām filmām «Ceļojums uz Zemi» (rež. U. Brauns), «Namiņš uz riteņiem» (rež. A. Epners), «Senie Latvijas pilskalni» (rež. A. Akmeņlauks).

Mārgeris Zariņš. Mūzika Rīgas kinostudijas mākslas filmai «Virietis labākajos gados» (rež. O. Dunkers).

Imants Zemzaris. Mūzika V. Šekspīra komēdijas «Spītnieces savaldīšana» iestudējumam Valmieras drāmas teātrī (rež. M. Ķimele); pirmizrāde 28. IV.

Mūzika V. Šekspīra traģēdijas «Makbets» iestudējumam Liepājas teātrī (rež. M. Tenisons); pirmizrāde 9. IX Rīgā.

Mūzika V. Belševicas dzejas kompozīcijai «Pūces nakts» Jaunatnes teātrī (D. Kuples rad. vakars); 12. XII.

Mūzika televīzijas multiplikācijas filmai «Zaļā pasaka» (rež. R. Stiebra).

Arvids Žilinskis. Opera «Pūt, vējiņi!»; pirmizrāde notika 26. III Operas un baleta teātrī (dir. J. Lindbergs, rež. K. Liepa).

«Pieticība» (L. Vāczemnieka vārdi); 21. V Kamermūzikas zālē dziedāja Ā. Simsone, pie klavierēm M. Ozola.

Operete «Tikai rozes» (V. Vīgantes librets); pirmizrāde (latv. trupā) notika 30. XI Rīgas Operetes teātrī (dir. J. Kaijaks, rež. K. Pamše).

1978. gads¹

Mārtiņš Brauns. Mūzika M. Bulgakova lugas «Moljērs» iestudējumam Drāmas teātrī (rež. Ā. Šapiro); pirmizrāde 4. IV.

¹ LPSR Komponistu savienības VIII kongresā (1978. g. 1.—7. III) pirmatskaņoto darbu sarakstu sk. tālāk: 206.—207. lpp.

Mūzika L. Feldeka «Dviņu nedarbu» («Botafogo») iestudējumam Leļļu teātrī (rež. L. Jērcuma); pirmizrāde 26. XII (latv. trupā).

Pauls Dambis. «Grāmata klavesīnam»; 28. I E. Melngaiļa Liepājas mūzikas vidusskolas zālē atskaņoja V. Krastiņš.

«Mēs, bāliņi, karavīri» (latviešu tautasdziesmu vārdi); 10. XI filharmonijas koncertzālē dziedāja E. Dārziņa speciālās mūzikas vidusskolas zēnu koris J. Ērenštreita vadībā.

Jānis Ivanovs. 18. simfonija; 26. I filharmonijas koncertzālē atskaņoja LPSR Televīzijas un radio simfoniskais orķestris V. Sinaiska vadībā.

Igors Jerjomins. «Veltījums» ērģelēm; 28. VI Doma koncertzālē spēlēja L. Bulava.

Jānis Kaijaks. Muzikāla komēdija «Ne jau nu portfelis...» (pēc M. Zoščenko komēdijas «Buruaudekla portfelis», K. un G. Skoriku librets); pirmizrāde notika 28. II Rīgas Operetes teātrī (dir. J. Apsīte, rež. A. Zaks).

Aivars Kalējs. «Fanfaras» ērģelēm; pirmatskaņojums 19. IV Doma koncertzālē.

Čakona ērģelēm; 4. XI Doma koncertzālē spēlēja J. Lišicina.

Āldonis Kalniņš. Komponista jubilejas koncertā 27. XI universitātes aulā izskanēja

«Tautas dziesma» un «To tev nav brīv teikt» (abas ar I. Ziedoņa vārdiem) balsij un klavierēm; atskaņoja M. Krīgena un P. Plakidis;

«Piecas latviešu tautasdziesmas»; atskaņoja filharmonijas kamerorķestris T. Liščica vadībā;

«Birst ābelei balti ziedi» (A. Skalbes vārdi) un «Spēlē, čigān, spēlē» (V. Kalčiņas vārdi); dziedāja Tautas koris «Dzintars» (dir. I. Cepītis);

«... Mazliet...» (I. Auziņa vārdi) un «Ugunskurs» (O. Vācieša vārdi); dziedāja L. Greidāne, pie klavierēm P. Plakidis;

«Jūras krastā» (V. Ļūdēna vārdi) un cikls «Saulgriežu dziesmas»; dziedāja Valsts Akadēmiskais koris (māksl. vad. I. Cepītis);

«Mūzikai» (Z. Purva vārdi); dziedāja Valsts Akadēmiskais koris un Tautas koris «Dzintars», pie ērģelēm O. Cintiņš.

Imants Kalniņš. Oratorija «Rīta cēliens» (A. Upīša dzejas un prozas tekstu kompozīcija P. Pētersona izveidē); 2. II filharmonijas koncertzālē atskaņoja Valsts Akadēmiskais koris un Televīzijas un radio simfoniskais orķestris A. Viļumaņa vadībā; solisti: L. Andersone-Silāre (mecosoprāns), K. Zariņš (tenors) un K. Miesnieks (bass); tekstu lasīja aktieri D. Kuple un I. Burāns.

Mūzika A. Dimā «Trīs musketieriem»; konservatorijas Teātra fakultātes studentu diplomdarba izrāde (rež. V. Lūriņš) 26. VI Drāmas teātri.

Mūzika Rīgas kinostudijas mākslas filmai «Pavasara ceļazīme» (rež. V. Brasla) un leļļu filmai «Vanadziņš» (rež. A. Burovs).

Romualds Kalsons. *Concerto grosso*; 2. XI filharmonijas koncertzālē atskaņoja LPSR Televīzijas un radio simfoniskais orķestris V. Sinaiska vadībā; solisti: A. un J. Klišāni.

«Vakara dziesmiņa Unai» un «Aiz kalnu kalniem» (abām O. Lisovskas vārdi); 22. XII filharmonijas koncertzālē dziedāja I. Kalsone, pie klavierēm autors.

Juris Karlsons. Mūzika Dailes teātra izrādēm: A. Čaidzes «Brīvais temats» (rež. K. Auškāps), pirmizrāde 24. IX; F. Dostojevskas «Stepančikovas ciems un tā iedzīvotāji» (rež. A. Liniņš), pirmizrāde 27. XI.

Jānis Ķepītis. Komponista jubilejas koncertā 8. I filharmonijas koncertzālē izskanēja

3. stīgu kvartets; atskaņoja A. Grieze (I vijole), S. Ruško (II vijole), J. Karulis (alts) un A. Stepiņa (čells);

četras dziesmas ar Ā. Elksnes vārdiem dziedāja Ž. Heine-Vāgnere, pie klavierēm autors;

instrumentāls cikls «Medību diena»; atskaņoja klavieru duets — N. Novika un R. Haradžanjans, A. Klišāns (mežrags) un S. Brīnums (kontrabass);

Koncerts fagotam ar orķestri; atskaņoja A. Arnicāns un LPSR Televīzijas un radio simfoniskais orķestris V. Sinaiska vadībā;

6. simfonija; atskaņoja LPSR Televīzijas un radio simfoniskais orķestris V. Sinaiska vadībā;

Sonāte fagotam un klavierēm; 28. X Kamermūzikas zālē atskaņoja A. Arnicāns un N. Lūse.

Zigmārs Liepiņš. Mūzika A. Čaka dzejas kompozīcijai «Iedomu spoguļi» (M. Teteres librets) Rīgas

Operetes teātrī (muz. vad. K. Beinerts, rež. M. Tetere); pirmizrāde 13. XI (latv. trupā).

Zigmunds Lorencs. Mūzika Leļļu teātra izrādēm: V. Konstantinova un B. Racera «Kreilis» (pēc N. Ļeskova stāsta), (rež. V. Bogačs), pirmizrāde 28. VIII (krievu trupā); J. Viļkovska un H. Januševskas «Tīģerēns Petriks» (rež. V. Bogačs), pirmizrāde 22. XII (krievu trupā).

Jānis Ozoliņš. «Vienu saules citronšķēlīti» (O. Vācieša vārdi); 14. V universitātes aulā dziedāja Tautas koris «Dzintars» (dir. I. Cepītis).

Raimonds Pauls. Mūzika R. Blaumaņa «Īsai pamācībai mīlēšanā» Dailes teātra iestudējumā (rež. A. Liniņš); pirmizrāde 5. I (atjaun.).

Mūzika Rīgas kinostudijas mākslas filmām «Teātris» (rež. J. Streičs) un «Aiz stikla durvīm» (rež. O. Dunkers).

Pēteris Plakidis. Trio vijolei, čellam un klavesīnam; 28. I E. Melngaiļa Liepājas mūzikas vidusskolas zālē atskaņoja V. Zariņš, L. Briede un V. Krastiņš.

Mūzika J. Radičkova lugas «Janvāris» iestudējumam Drāmas teātrī (rež. I. Adermanis); pirmizrāde 15. II.

Mūzika A. Upīša «Sūnu ciema zēni» iestudējumam Jaunatnes teātrī (rež. U. Pūcītis); pirmizrāde 4. III.

Mūzika E. Ādamsona pasakas «Koklētājs Samtabikse» iestudējumam Leļļu teātrī (rež. A. Cepurītis); pirmizrāde 2. VI Viļņā, 5. X Rīgā.

«Valsis» (O. Vācieša vārdi); 14. IX «Dzejas dienu-78» noslēguma sarīkojumā filharmonijas koncertzālē atskaņoja M. Krigena un čellistu ansamblis I. Rešņa vadībā.

Gederts Ramans. Komponista jubilejas koncertā 8. II filharmonijas zālē izskanēja

«Cilvēkbērniņam» (O. Vācieša vārdi); dziedāja Teodora Kalniņa koris (māksl. vad. E. Račevskis);

«Soļi Daugavā» (L. Veilandes vārdi) — trīs gravīras jauktajam korim, divām arfām, klavierēm un sitamajiem instrumentiem; atskaņoja Teodora Kalniņa koris, simfoniskā orķestra sitamo instrumentu grupa un solisti — I. Sileniece, Dz. Braže, T. Deksnis, diriģents E. Račevskis;

divi fragmenti no baleta «Brīnišķīgais saldējuma krāsas uzvalks»; spēlēja LPSR Televīzijas un radio simfoniskais orķestris V. Sinaiska vadībā;

5. simfonija; atskaņoja E. Dārziņa speciālās mūzikas vidusskolas zēnu koris, Tautas koris «Dziedonis» un LPSR Televīzijas un radio simfoniskais orķestris V. Sinaiska vadībā.

Uldis Stabulnieks. Mūzika E. Ansona «Košlājamās komēdijas» uzvedumam Liepājas teātrī (rež. P. Vīksne); pirmizrāde 5. I.

Egīls Straume. Mūzika mākslas filmai «Tāpēc, ka esmu Aivars Līdaks» (rež. B. Veldre).

Pēteris Vasks. Mūzika Rīgas kinostudijas dokumentālajai filmai — dielōģijai «Sergejs Eizenšteins. Priekšvārds» un «Sergejs Eizenšteins. *Post scriptum*» (rež. A. Epners).

Ivars Vigners. Mūzika E. Braginska un E. Rjzanova lugas «Amorāls gadījums» iestudējumam Rīgas Krievu drāmas teātrī (rež. J. Alšics); pirmizrāde 3. VIII Odesā, 28. IX Rīgā.

Mūzika Rīgas kinostudijas mākslas filmai «Rallijs» (rež. A. Brenčs).

Mārgēris Zariņš. Mūzika Rīgas kinostudijas mākslas filmai «Ģimenes albums» (rež. Ē. Lācis).

Imants Zemzaris. «XII gadsimta stabule» stīgu orķestrim ar flautu un basa balsi; 19. II filharmonijas koncertzālē atskaņoja A. Ārgale un LPSR Televīzijas un radio simfoniskā orķestra stīgu grupa V. Sinaiska vadībā.

Mūzika Ā. Geikina lugas «Putenī» iestudējumam Dailes teātrī (rež. J. Strenga); pirmizrāde 7. IV.

Mūzika P. Pētersona lugas «Bastards» iestudējumam Jaunatnes teātrī (rež. P. Pētersons); pirmizrāde 14. IX.

«Patiesība» klavierēm; 4. X Kamermūzikas zālē atskaņoja A. Kalnciema.

Latviešu tautasdziesmas «Bērīt's manis kumeliņš» apdare; 10. XI filharmonijas koncertzālē dziedāja E. Dārziņa speciālās mūzikas vidusskolas zēnu koris J. Ērenštreita vadībā.

Mūzika J. Švarca «Pelnrušķītes» uzvedumam Jaunatnes teātrī (rež. F. Deičs); pirmizrāde 12. XII (krievu trupā).

Mūzika R. Blaumaņa lugas «Indrāni» iestudējumam Valmieras drāmas teātrī (rež. M. Ķimele); pirmizrāde 13. XII.

*Pirmatskaņojumi
Latvijas Padomju komponistu savienības
VIII kongresā*

(1978. gada 1.—7. martā)

1. III simfoniskās mūzikas koncertā filharmonijas zālē:

Romualds Kalsons. Koncerts vijolei ar orķestri; atskaņoja V. Zariņš un LPSR Televīzijas un radio simfoniskais orķestris V. Sinaiska vadībā.

Agris Engelmanis. «Poēma kosmosam»; atskaņoja LPSR Televīzijas un radio simfoniskais orķestris V. Sinaiska vadībā.

2. III kameramūzikas koncertā konservatorijas zālē:

Romualds Kalsons. Vokālais cikls «Mīlestība» (O. Vācieša vārdi); dziedāja I. Kalsone, pie klavierēm autors, V. Koļesovs — sitamie instrumenti.

Pauls Dambis. Koncerts balsij, flautai un kamerorķestrim; atskaņoja M. Krīgena, V. Strautiņš un filharmonijas kamerorķestris T. Liščica vadībā.

4. III konservatorijas jauno komponistu un izpildītāju koncertā LVU aulā:

Zigmunds Lorencs. Koncertīno simfoniskajam orķestrim un roka grupai; atskaņoja studentu simfoniskais orķestris un LPSR Televīzijas un radio estrādes un vieglās mūzikas orķestra roka grupa J. Zirņa vadībā.

Edvins Zālītis. Koncerts klavierēm un orķestrim; atskaņoja autors un studentu simfoniskais orķestris I. Kociņa vadībā.

Egils Straume. Oratorija «Caur mūžiem ejamā» (O. Vācieša vārdi); solisti R. Treimane un A. Poļakovs, diriģents L. Amoliņš; piedalījās studentu simfoniskais orķestris un apvienotais mācību koris.

4. III kameramūzikas koncertā konservatorijas zālē:

Juris Karlsons. Balāde «Mans brālītis» (J. Ziemeļnieka vārdi); dziedāja I. Tiknuse, pie klavierēm R. Bulle.

4. III kora mūzikas koncertā universitātes aulā:

Juris Karlsons. «Buramie vārdi» (tautasdziesmu vārdi); dziedāja Teodora Kalniņa koris E. Račevska vadībā, pie klavierēm T. Deksnis.

Selga Mence. «Mārtiņu dziesma» (tautasdziesmas vārdi); dziedāja Teodora Kalniņa koris E. Račevska vadībā.

Ruta Vintule. «Egles šūpuļa dziesma» (D. Avotiņas vārdi); dziedāja Valsts Akadēmiskais koris (māksl. vad. un galv. dir. I. Cepītis).

Maija Einfelde. Poēma «Dzērvēs» (O. Vācieša vārdi) jauktajam korim un četriem instrumentiem; atskaņoja Valsts Akadēmiskais koris.

5.III ērģelmūzikas koncertā Doma koncertzālē:

Romualds Jermaks. 3. sonāte ērģelēm;

Mārgēris Zariņš. 4. koncerts ērģelēm un čellistu ansamblim; atskaņoja O. Cintiņš un E. Dārziņa speciālās mūzikas vidusskolas čellistu ansamblis (vad. A. Tareila).

5.III simfoniskajā koncertā filharmonijas koncertzālē:

Ādolfs Skulte. 6. simfonija; atskaņoja Televīzijas un radio simfoniskais orķestris V. Sinaiska vadībā.

Pēteris Plakidis. «Sasaukšanās» solistu grupai un simfoniskajam orķestrim; atskaņoja Televīzijas un radio simfoniskais orķestris V. Sinaiska vadībā; solisti: A. Ārgale (pikolo flauta), V. Strautiņš (flauta), V. Pelnēns (oboja), A. Neimanis (basklarnete) un A. Klišāns (mežrags).

6.III kora mūzikas koncertā universitātes aulā:

Pauls Dambis. Cikls «Latgales rotaļu dziesmas»; atskaņoja kamerkoris «Ave sol» (dir. I. Kokars).

1979. gads¹

Mārtiņš Brauns. Mūzika V. Šekspīra traģēdijas «Jūlijs Cēzars» iestudējumam Drāmas teātrī (rež. A. Jaunušans); pirmizrāde 28. II.

¹ LPSR Komponistu savienības plēnumā (1979. g. 1.—5. III) pirmatskaņoto darbu sarakstu sk. tālāk: 212.—214. lpp.

Mūzika V. Šekspīra komēdijas «Liela brēka, maza vilna» iestudējumam Jaunatnes teātrī (rež. Ā. Šapiro); pirmizrāde 1. VI (latv. trupā).

1. balāde «Tālavas taurētājs» simfoniskajam orķestrim; 2. XI filharmonijas koncertzālē atskaņoja LPSR Valsts simfoniskais orķestris V. Sinaiska vadībā.

Mūzika A. Jakovļeva lugas «Piemīņas diena» («Vecāku sestdiena») iestudējumam Jaunatnes teātrī (rež. F. Deičs); pirmizrāde 8. XI.

Mūzika R. Stīvensona «Bagātību salas» dramatisējumam Valmieras drāmas teātrī (rež. A. Birkovs); pirmizrāde 30. XI.

Mūzika Rīgas kinostudijas mākslas filmai «Vainīga» (rež. A. Krievs) un dokumentālajai filmai «Rūdolfs Blaumanis» (rež. L. Žurgina).

Pauls Dambis. Sonāte fagotam un klavierēm; 30. X konservatorijas zālē atskaņoja A. Arnicaņš un N. Lūse.

Mūzika A. Brigaderes lugas «Sprīdītis» iestudējumam Rīgas Krievu drāmas teātrī (rež. V. Karasevs — Kijeva); pirmizrāde 30. XII.

Mūzika Rīgas kinostudijas mākslas filmai «Gaidiet «Džonu Graftonu»» (rež. A. Rozenbergs) un televīzijas multiplikācijas filmai «Lāsts» (rež. A. Bērziņš).

Edmunds Goldšteins. Mūzika V. Poltavceva «Jaungada nakts pasakas» («Tima un Smieklīgas piedzīvojumi») iestudējumam Leļļu teātrī (rež. J. Cimermanis); pirmizrāde 19. XII (latv. trupā).

Artūrs Grīnups. Trīs skaņdarbi klarnetei un stīgu kvartetam; 25. XII konservatorijas zālē atskaņoja G. Pāže un filharmonijas kamerorķestra stīgu kvartets: A. Zaķe (I vijole), L. Girska (II vijole), V. Avramenko (alts) un M. Grīnbergs (čells).

Elga Īgenberga. Mūzika T. Bangas lugas «Septiņas vecmeitas» iestudējumam Jaunatnes teātrī (rež. V. Singajevska); pirmizrāde 19. VI (latv. trupā).

Romualds Jermaks. «*Gratias agimus tibi*» ērģelēm; 14. III Doma koncertzālē atskaņoja O. Cintiņš.

Latviešu tautas melodija ērģelēm «Gaismiņa ausa»; pirmatskaņojums 27. VI Doma koncertzālē.

Aivars Kalējs. «Saucieni» klavierēm; 29. IV jauno komponistu skaņdarbu koncertā Kamermūzikas zālē spēlēja autors.

Elēģija angļu ragam un klavierēm; 29. IV turpat atskaņoja U. Urbāns un autors.

Improvizācija Alēna piemiņai; 19. VI Doma koncertzālē atskaņoja ērģelniece L. Šestakova.

Alfrēds Kalniņš. Opera «Baņuta»; atjaun. uzveduma pirmizrāde notika 20. VI Operas un baleta teātrī (dir. A. Viļumanis, rež. K. Liepa).

Imants Kalniņš. Mūzika J. Janševska romāna «Mežvidus ļaudis» dramatisējumam Liepājas teātrī (rež. A. Migla); pirmizrāde 11. V.

«Pie rožu krūma gribas man stāt» (R. M. Rilkes vārdi); 11. XII universitātes aulā dziedāja kamerkoris «Ave sol» I. Kokara vadībā.

Mūzika Rīgas kinostudijas mākslas filmai «Nakts bez putniem» (rež. G. Cilinskis) un televīzijas multiplikācijas filmai «Zaķīšu pirtiņa» (rež. R. Stiebra).

Romualds Kalsons. «Katram savs mūžs» (H. Heislera vārdi); 16. XI filharmonijas koncertzālē dziedāja I. Kalsone, pie klavierēm autors.

Mūzika Rīgas kinostudijas leļļu filmai «Caps cīnās» (rež. A. Noriņš).

Valters Kaminskis. Mūzika Rīgas kinostudijas mākslas filmai «Trīs minūšu lidojums» (rež. insc. Dz. Ritenberga).

Juris Karlsons. Mūzika Dailes teātra izrādēm: J. Marcinkeviča «Mindaugs» (rež. A. Liniņš), pirmizrāde 19. V; A. Gelmana «Mēs, apakšā parakstījušies...» (rež. K. Auškāps), pirmizrāde 18. VI.

Balets «Lasot Blaumani» («Ugunī», viencēliens); pirmizrāde notika 29. X Operas un baleta teātrī (dir. J. Lindbergs, baletm. A. Lembergs).

«Vasaras mūzika»; 2. XI filharmonijas koncertzālē atskaņoja LPSR Valsts simfoniskais orķestris I. Kociņa vadībā.

Līga Liepiņa. Koncertīno flautai un orķestrim (redakcija ar klavierēm); 29. IV jauno komponistu skaņdarbu koncertā Kamermūzikas zālē atskaņoja I. Sneibis un V. Zilberts.

Zigmārs Liepiņš. Mūzika K. Sajas «O, Klemenss!» iestudējumam Valmieras drāmas teātrī (rež. V. Maculēvičs); pirmizrāde 1. VI.

Mūzika Ē. Kestnera «Emīls un Berlīnes zēni» iestudējumam Drāmas teātrī (rež. V. Lūriņš); pirmizrāde 18. VI.

Selga Mence. Sonāte diviem altiem; 29. IV jauno komponistu skaņdarbu koncertā Kamermūzikas zālē atskaņoja O. Melnbārdis un J. Smilškalns.

«Trīs Māras Zālītes dzejoļi balsij, flautai un klavierēm»; 29. IV turpat atskaņoja M. Krīgena, A. Ārgale un V. Zilberts.

Raimonds Pauls. Mūzika A. Konana-Doila «Šerloks Holms» dramatizējumam Dailes teātrī (rež. K. Auškāps); pirmizrāde 3. XI.

Mūzika R. Blaumaņa «Velniņiem» Leļļu teātra atjaun. iestudējumā (rež. T. Hercberga); pirmizrāde 27. XI (latv. trupā).

Mūzika Rīgas kinostudijas mākslas filmām «Atklātā pasaule» (rež. A. Leimanis) un «Nepabeigtās vakariņas» (rež. J. Streičs).

Mūzikls «Māsa Kerija» (pēc T. Draizera romāna motīviem); pirmizrāde notika 21. II Rīgas Operetes teātrī (libreta aut. un rež. K. Pamše, dir. J. Kaijaks).

Mūzika baleta miniatūrām «Vitrāžas», «Ritmi, ritmi, ritmi» Operas un baleta teātra uzvedumā; pirmizrāde 29. X (dir. J. Lindbergs, baletm. A. Lembergs).

Pēteris Plakidis. «Daži tautiski motīvi» čellistu ansamblim; 28. IV Kamermūzikas zālē atskaņoja čellistu ansamblis I. Rešņa vadībā.

Mūzika Rīgas kinostudijas leļļu filmai «Kāpēc pelītei nenāca miegs» (rež. A. Burovs) un dokumentālajai filmai «Tautas rakstnieks Ernests Birznieks-Upītis» (rež. L. Ikere).

Jānis Porietis. Divas noskaņas klavierēm; 29. IV jauno komponistu skaņdarbu koncertā Kamermūzikas zālē spēlēja G. Laukmane.

«Divi Imanta Ziedoņa dzejoļi balsij un klavierēm»; 29. IV turpat atskaņoja M. Kalniņa un G. Laukmane.

«Tautas dziesma» obojai solo; 29. IV turpat atskaņoja U. Urbāns.

«Teiksma» ērģelēm; 28. XI Doma koncertzālē spēlēja S. Vanaga.

Ģederts Ramans. Kapričo klavierēm; 30. X konservatorijas zālē atskaņoja A. Zandmanis.

Astrīda Semaško-Kreicmane. Svīta flautai un klavierēm; 29. IV jauno komponistu skaņdarbu koncertā Kamermūzikas zālē atskaņoja I. Sneibis un V. Zilberts.

Vokālais cikls «Tu» (I. Bindes vārdi); 29. IV turpat dziedāja M. Kalniņa, pie klavierēm V. Zilberts.

Uldis Stabulnieks. Mūzika Drāmas teātra izrādēm: A. Arbuzova «Cietsirdīgās spēles» (rež. E. Freibergs), pirmizrāde 3. V; B. Sova «Velna māceklis» (rež. E. Freibergs), pirmizrāde 25. XII.

Mūzika Rīgas kinostudijas dokumentālajai filmai «Četri meklē miljonu» (rež. A. Epners).

Egils Straume. Mūzika J. Heltaji «Mēmais bruņinieks» iestudējumam Valmieras drāmas teātrī (rež. M. Ķimele); pirmizrāde 28. VI.

Vilnis Šmīdbergs. Koncerts-simfonija; 2. XI filharmonijas koncertzālē atskaņoja LPSR Valsts simfoniskais orķestris V. Sinaiska vadībā.

Pēteris Vasks. «Grāmata» čellam solo; 10. I Kamermūzikas zālē atskaņoja M. Prēdele.

«Vienība» instrumentālam trio; 30. X konservatorijas zālē atskaņoja M. Prēdele (čells), B. Avramecs (vijole) un I. Zemzaris (klavieres).

Mūzika orķestrim; 2. XI filharmonijas koncertzālē atskaņoja LPSR Valsts simfoniskais orķestris J. Zirņa vadībā.

Ivars Vigners. Mūzika G. Urbana «Pīļu namiņa noslēpums» uzvedumam Leļļu teātrī (rež. A. Cepurītis); pirmizrāde (latv. un krievu trupās) 31. VIII.

Mūzika Rīgas kinostudijas mākslas filmai «Tās dulās Paulīnes dēļ» (rež. V. Ramāne).

Mārgeris Zariņš. Variācijas par Alfr. Kalniņa tēmu ērgelēm; 22. IX Doma koncertzālē atskaņoja J. Ļisicina.

Imants Zemzaris. Mūzika P. Putniņa lugas «Naktsargs un veļas mazgātāja» iestudējumam Drāmas teātrī (rež. J. Bebrišs); pirmizrāde 28. III.

«Glāsts» vijolei un klavierēm; 30. X konservatorijas zālē atskaņoja B. Avramecs un autors.

Arvids Žilinskis. Bērnu balets «Lolitas brīnumputns»; pirmizrāde notika 27. III Operas un baleta teātrī (dir. J. Lindbergs, baletm. A. Lembergs).

*Pirmatskaņojumi**Latvijas PSR Komponistu savienības plēnumā¹
(1979. gada 1.—5. martā)*

1. III universitātes aulā:

Gederts Ramans. «Manas tautas dziesmu rīti» (V. Ļūdēna vārdi) un «Spēka upe» (P. Jurciņa vārdi).

Aroīds Žilinskis. «Pirms vētras» (Z. Purva vārdi).

Aldonis Kalniņš. «Pie sava mūža» (L. Kamaras vārdi).

Jānis Līcītis. «Neej prom uz debess malu» (I. Auziņa vārdi).

Jānis Ķepītis. «Visi ciema traktoristi» (P. Jurciņa vārdi).

Selga Mence. «Kolkasraga pavasara dziesma» (M. Čaklā un libiešu tautasdziesmas vārdi).

Edmunds Goldšteins. «Mana dzidrā, sērā dzimtene» (E. Plauža vārdi) un latviešu tautasdziesmas «Viens gans nomira» apdare.

Juris Karlsons. «Dzimtenes bērzs» (I. Lasmaņa vārdi) un «Klusums» (P. Bārdas vārdi).

Pēteris Plakidis. «Saulīt mīlā, māmulīt» (latviešu tautasdziesmu vārdi).

Aivars Kalējs. «Zvana vārdi» (V. Belševicas vārdi).

Edvīns Zālītis. «Dārzmalas akmens» (E. Rudes vārdi).

Ilze Arne. «Variācijas par Dziesmu svētku tēmu» (J. Petera vārdi).

Dziedāja Teodora Kalniņa koris E. Račevska vadībā; koncertā piedalījās arī filharmonijas kamerorķestra stīgu kvartets: Ū. Sprūdžs (I vijole), L. Girska (II vijole), V. Avramenko (alts) un M. Grīnbergs (čells), pūšamo instrumentu kvintets: V. Strautiņš (flauta), V. Pelnēns (oboja), Ģ. Pāže (klarnete), S. Hincenbergs (mežrags) un J. Barinskis (fagots).

¹ Plēnums bija veltīts kora mūzikas problēmām.

2. III universitātes aulā:

Pauls Dambis. R h i t m i B a r b a r i c i (latviešu tautasdziesmu vārdi); dziedāja Tautas koris «Daile» (dir. G. Kokars).

Arvīds Žilinskis. «Tavs spēks» (A. Krūkļa vārdi), «Tu neej prom» (I. Ziedoņa vārdi); dziedāja Tautas koris «Juventus» D. Gaiļa vadībā.

Juris Karlsons. «Mans laiks» mecosoprānam, jauktajam korim, teicējam un simfoniskajam orķestrim (latviešu padomju dzejnieku tekstu montāža); atskaņoja konservatorijas apvienotais mācību koris un simfoniskais orķestris L. Vignera vadībā, soliste M. Krīgena, tekstu lasīja K. Auškāps.

Romualds Kalsons. Kantāte «Cīņas ugunis» (L. Paegles vārdi); atskaņoja konservatorijas apvienotais mācību koris un simfoniskais orķestris L. Vignera vadībā.

3. III universitātes aulā:

Gederts Ramans. Kantāte «Mazā regate» (V. Lūdēna vārdi); atskaņoja E. Dārziņa speciālās mūzikas vidusskolas zēnu koris un instrumentālais ansamblis J. Ērenštreita vadībā.

Ilze Arne. «Gadskārtu dziesmas» (latviešu tautasdziesmu vārdi).

Egils Straume. «Mazas rokainiņas no Vinnija Pūka dēkām» (A. Milna vārdi; V. Belševicas tulkojums); dziedāja E. Dārziņa speciālās mūzikas vidusskolas zēnu koris J. Ērenštreita vadībā.

Pēteris Plakidis. «Ar dziesmu dzīvībā» (J. Petera vārdi); dziedāja Tautas koris «Beverīna» I. Kokara vadībā.

4. III filharmonijas koncertzālē:

Margēris Zariņš. Svīta «Kurzemes» zvejnieku dziesmas» (Z. Purva vārdi); dziedāja Valsts Akadēmiskais koris (māksl. vad. I. Cepītis).

Ādolfs Skulte. Oratorija «Noslauki asaras, Dzimtene māt!» (P. Jurciņa vārdi); atskaņoja Valsts Akadēmiskais koris un simfoniskais orķestris V. Sinaiska vadībā, solisti L. Andrušēviča un K. Zariņš.

4. III universitātes aulā:

Pēteris Plakidis. «Visu mūža dienu» (J. Petera vārdi).

Pēteris Vasks. «Vasara» (L. Brieža vārdi).

Dziedāja Tautas koris «Dzintars» (dir. I. Cepītis).

RETAS FOTOGRĀFIJAS





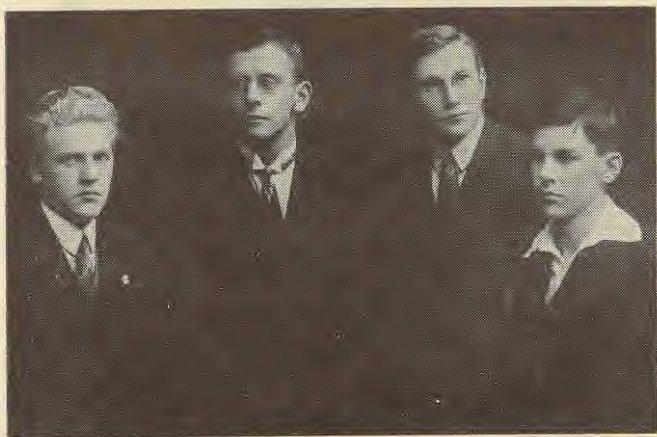
Vecpiebalgas labdarības biedrības jauktais koris. Vidū diriģents J. Kornets; pēdējā rindā trešais no kreisās M. Kaudzīte.



Dziesmu svētku piecdesmitgades diriģenti 1923. gadā. Viņu vidū P. Jozuus, J. Vītols, T. Reiters (priekšplānā), A. Valle, A. Sineps, J. Sieriņš, E. Kažociņš, A. Bobkovics, B. Muižnieks, E. Vigners un citi pazīstami mūziķi.



Harkovas mūzikas vidusskolas pedagogu kolektīvs 1893. gadā.



Volfgangs Dārziņš, Vlads Jakubens, Jānis Ivanovs un Viktors Babins — Latvijas konservatorijas studenti 1926. gada oktobrī.



Suits Nikolajs Heņķis un tautas dziedātājas 20. gados.

SATURS

Mūzikas attīstības procesi

<i>Klotiņš Arnolds. Jaunrade — 70. gadu rezumējumi un 80. gadu pirmās kontūras</i>	6
--	---

Teorija

<i>Kuriševa Tatjana. Spēles stihija mūzikā (estētiska etīde)</i>	56
<i>✓ Ose Margarita. Gustava Mālera pretkara dziesmas</i>	78

Folklorā

<i>Goldins Maksis. Lībiešu muzikālais mantojums</i>	96
---	----

Portreti

<i>✓ Mūrniece Laima. Par komponistu un pedagogu Jāni Līcīti</i>	134
<i>✓ Darkevics Arvids. Iet pa priekšu</i>	153

Pēc viesizrādēm

<i>Briede Viļa. Muzikālie teātri Maskavas rampu gaismā</i>	162
--	-----

Hronika

<i>Fūrmane Lolita. Goda nosaukumi un apbalvojumi Latvijas PSR mūzikas darbiniekiem un kolektīviem, zinātniskā grāda piešķiršana muzikologiem</i>	176
<i>Latviešu padomju komponistu skaņdarbu pirmatskaņojumi</i>	185

Retas fotogrāfijas

СОДЕРЖАНИЕ

Процессы развития музыкального искусства

<i>Клотиньш Арнолдс. Творчество — итоги 70-х годов и первые контуры 80-х годов</i>	6
--	---

Теория

<i>Курешева Татьяна. Игровая стихия в музыке (эстетический этюд)</i>	56
<i>Осе Маргарита. Антивоенные песни Густава Малера</i>	78

Фольклор

<i>Гольдин Макс. Музыкальное наследие ливов</i>	96
---	----

Портреты

<i>Мурниеце Лайма. О композиторе и педагоге Янисе Лицитисе</i>	134
<i>Даркевиц Арвидс. Опережая на шаг</i>	153

После гастролей

<i>Бриедэ Виля. Музыкальные театры на сценах Москвы</i>	162
---	-----

Хроника

<i>Фурмане Лолита. Почетные звания и награды, присужденные музыкальным деятелям и коллективам Латвийской ССР, присвоение научной степени музыковедам</i>	176
<i>Первое исполнение произведений латышских советских композиторов</i>	185

Редкие фотографии

ЛАТЫШСКАЯ МУЗЫКА XVI

Рига «Лиезма» 1983

На латышском языке

Составители А. Даркевич и Л. Мурниеце

Художник Г. Клява

ИБ № 3916

LATVIEŠU MŪZIKA XVI

Sastādītāji Arvīds Darkevics un Laima Mūrniece

Redaktore V. Zalcmane. Mākslinieciskais redaktors D. Breikšs.
Tehniskā redaktore V. Ruskule. Korektore I. Kalniņa.

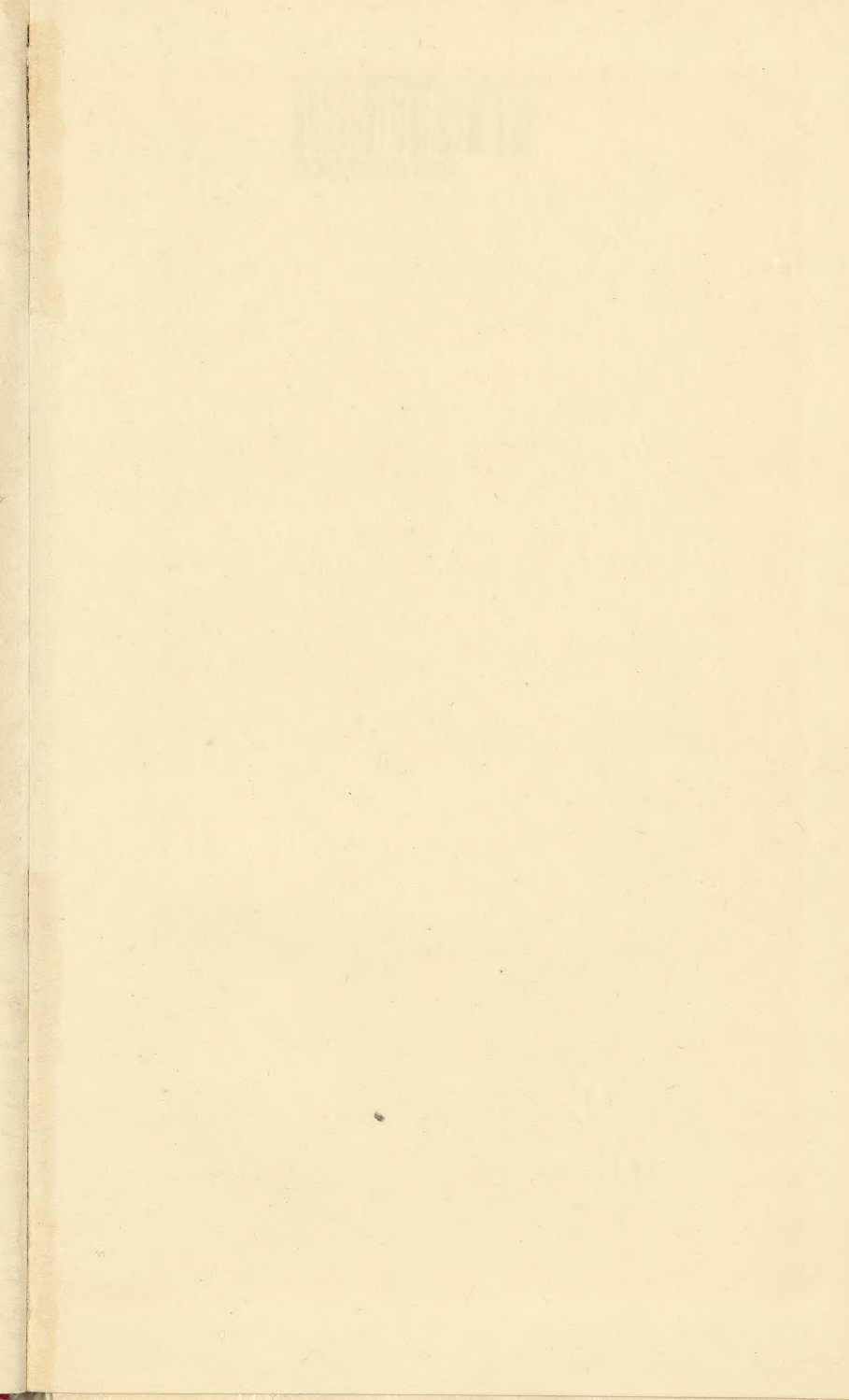
Nodota salikšanai 06.04.83. Parakstīta iespiešanai 05.12.83. JT 01275. Formāts 84×100/32. Dobspiedes papīrs № 1. Literatūras garnitūra. Augstspiedums. 10,72 uzsk. iespiedl.; 11,30 uzsk. krāsu nov.; 11,66 izdevn. l. Metiens 3000 eks. Pasūt. № 101282. Cena 1 rbl. Izdevniecība «Liesma». 226047 Rīgā, Padomju bulv. 24. Izdevn. № 217/31594/M-1504. Iespiesta Latvijas PSR Valsts izdevniecību, poligrāfijas un grāmatu tirdzniecības lietu komitejas Rīgas Paraugtipogrāfijā, 226004 Rīgā, Vienības gatvē 11.

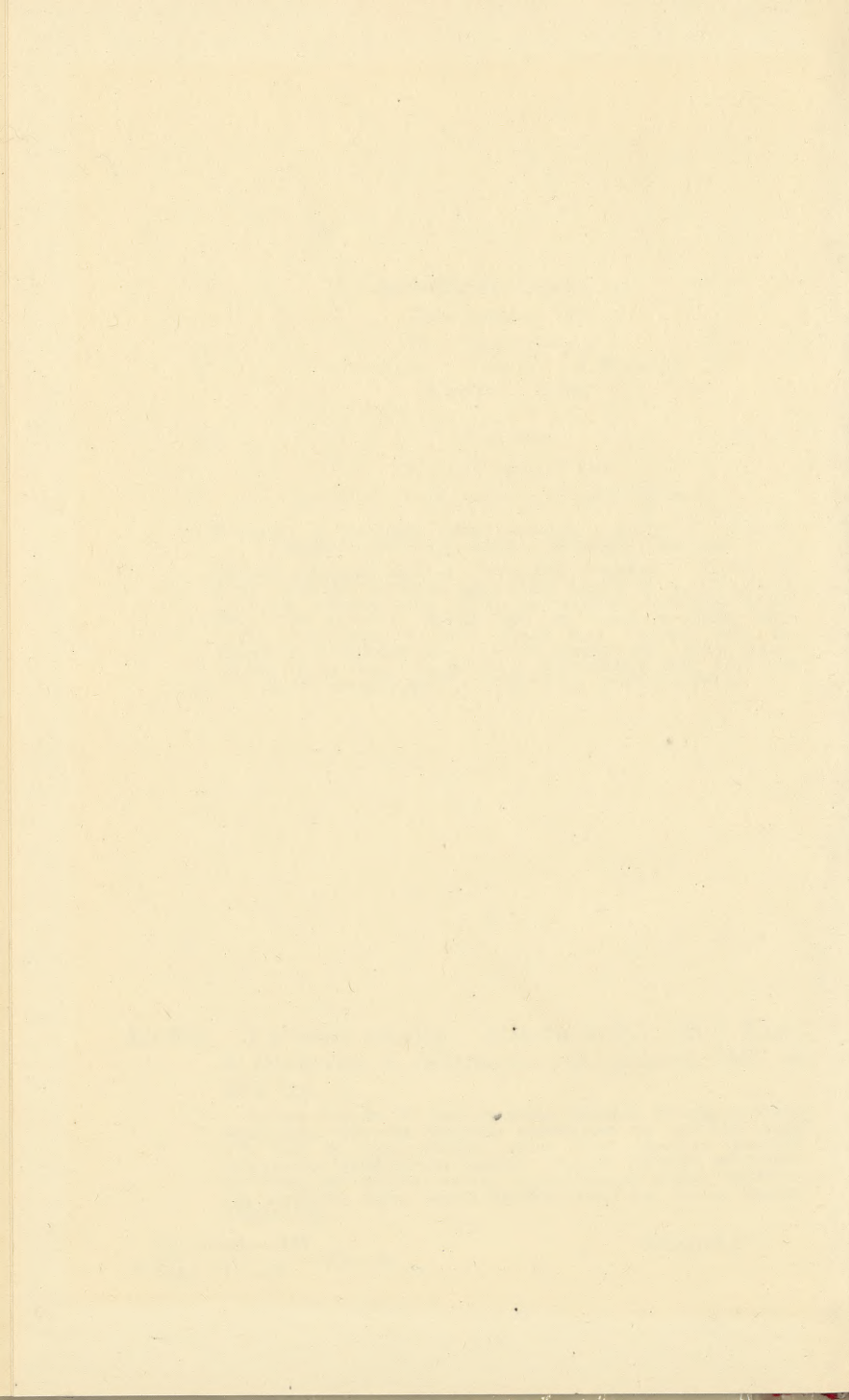
La 802 **Latviešu mūzika: [Rakstu krāj.], 16 / Sast. A. Darkevics, L. Mūrniece. — R.: Liesma, 1983. — 219 lpp., il.**

Rakstu krājuma 16. laidziens aicina ielūkoties latviešu padomju komponistu daiļrades spilgtāko sasniegumu un problēmu jomā (70. gadi, 80. gadu sākums), ietver mūsu republikā tematiski pirmreizējus publicējumus teorijas, folkloras pētījumu un radošo personību portretējumu novadā, iepazīstina ar jaunas muzikoloģes zinātnisko darbu, sniedz hronikas datus par pieciem gadiem (1974—1979).

4905000000—217
L M801(11)—83—236—83

85.23(2L)





LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTĒKA



0303059839

1 rbl.

MŪZIKAS ATTĪSTĪBAS PROCESI
TEORIJA
FOLKLORA
PORTRETI
PĒC VIESIZRĀDĒM
HRONIKA
RETAS FOTOGRĀFIJAS
