

JĀZEPA VĪTOLA MŪZIKA RĪGAS VĀCU UN KRIEVU PRESES ATSAUKSMĒS

Baiba Jaunslaviete

Atslēgvārdi: Jāzepe Vītols, nacionālie motīvi, individuālais stils, Rīgas vācu un krievu prese, mūzikas kritika

Viedokļi par nacionālo kultūru, ko pauž paši tās pārstāvji un vērtētāji no malas, nekad nebūs identiski. To salīdzinājums ir saistoša un izpētes vērtā tēma, jo sniedz atbildi uz jautājumu: kas nacionālajā kultūrā ir interesants un spilgts ne tikai lokālā ziņā, bet arī plašākā kontekstā raugoties? Latviešu kultūrvēsturē šādam izvērtējumam no malas savulaik bijusi nozīmīga loma – jo īpaši 19. gadsimta otrajā pusē un 20. gadsimta pirmajos četros gadu desmitos, kad Latvijā pastāvīgi darbojās triju nacionālo kopienu – latviešu, krievu un vācu – prese. Katrai no tām bija savas kultūras procesu atspoguļojuma tradīcijas.

Vissenākās tās neapšaubāmi bija vācbaltiem, kuri jau kopš 18. gadsimta dominēja gan Rīgas opermūzikas, gan simfoniskās un kameramūzikas dzīvē. Tai velītās recenzentu atsauksmes regulāri tika publicētas laikrakstos *Rigasche Zeitung* (1778–1889) un *Zeitung für Stadt und Land* (1866–1939, kopš 1894 nosaukums *Rigasche Rundschau*¹). Tieši šajos izdevumos rodas pirmās cittautu preses atsauksmes par dažādām latviešu nacionālās atmodas izpausmēm, tajā skaitā Pirmajiem Vispārējiem dziesmu svētkiem. Vēlāk laikrakstu klāstu papildina arī *Rigaer Tageblatt* (1876–1914, līdz 1882 nosaukums *Neue Zeitung für Stadt und Land*) u. c. izdevumi.

19. gadsimta otrajā pusē būtiski pieauga Rīgas krievu iedzīvotāju skaits. Cēloņi bija gan straujā industrializācija, gan rusifikācijas politika; tā kulminēja cara Aleksandra III valdīšanas laikā (1881–1894), taču aizsākās jau agrāk un bija vērsta pirmām kārtām pret vācu ietekmi reģionā. Viens no impulsiem Rīgas krievu sabiedriskās aktivitātes pieaugumam bija „visu kārtu saiets” par godu Krievijas valsts tūkstošgadi (1862): pēc pētnieka Vladislava Volkova atziņas, šajā pasākumā „pirmoreiz svinīgās pusdienās pie viena galda tikās krievu tirgotāji – gan pareizticīgie, gan vecticībnieki” (Volkovs 2007: 98). Zīmīgi, ka saiets risinājās tikai gadu pēc vācbaltu dziesmu svētkiem Rīgā (1861) – notikuma, kurā savukārt vērienīgi un pacilāti bija paustas šīs kopienas idejas par īpašo misiju Baltijā². Turpmāk vācu un krievu konkurence Rīgā kļuva aizvien saspringtāka. 19. gadsimta 60. gadu nogalē dibināts arī līdz pat 1. pasaules karam ietekmīgākais Rīgas krievu laikraksts *Рижский Вестник* (1869–1917; kopš 1915 Tērbatā)³. Tā ilggadējais redaktors Jevgrafs Češihins (*Евграф Чешихин*, 1824–1888)⁴ bija krasā opozīcijā vācu dominantei Baltijā un, līdzīgi kā viņa vecākais domubiedrs, Krievijā ietekmīgais publicists un filozofs Jurijs Samarins (*Юрий Самарин*, 1819–1876), dedzīgi atbalstīja slavofilu

¹ No 1915. līdz 1917. gadam laikraksts iznācis krievu valodā ar nosaukumu *Рижское Обозрение*, savukārt no 1917. līdz 1919. gadam tā darbībā bijis pārtraukums.

² Plašāk par to skat. Jaunslaviete 2007: 37–39.

³ Jau 20. gadsimtā par otru nozīmīgāko Rīgas krievu laikrakstu kļuva izdevums *Рижская Мысль* (1907–1915). Savukārt Latvijas brīvvalsts periodā autoritatīvā krievu avīze bija laikraksts *Сегодня* (1919–1940; kopš 1924. gada papildināta ar vakara izdevumu *Сегодня Вечером*).

⁴ J. Češihins guvis ievēribu arī kā Baltijas vēstures pētnieks un viens no savulaik Rīgas krievu inteliģences aprindās populārā Krievu literārā pulciņa dibinātājiem (1876); skat.: Volkovs 2007: 99. Interesanti, ka J. Češihina dēls Vsevolods (*Всеволод Чешихин*, 1865–1934) bijis šā laikmeta pazīstamākais un ilggadējākais Rīgas krievu mūzikas kritiķis.

idejas. Vācbaltu literāts un preses vēstures pētnieks Oskars Grosbergs (*Oskar Grosberg*, 1862–1941) raksturojis *Рижский Вестник* redakcijas mērķus šādi:

„Češihins un [Ignatijs] Šutovs iestājās par „krievu interesēm reģionā” Maskavas panslāvistu garā, un viņi iesaistījās gadiem ilgā asā cīņā ar Rīgas vācu laikrakstiem, kas iestājās par veco kārtību šajā zemē. *Rižskij Vestnik* kļuva par paklausīgu ieroci krievu *čīnavnieku* [*russischen Tschinowniken*] aizstāvētajiem rusifikācijas centieniem⁵.” (Grosberg 1927: 58)

⁵ Citāti šeit un turpmāk manā tulkojumā. – B. J.

19. gadsimta otrajā pusē, kā jau zināms, sākās arī latviešu nacionālās atmodas kustība. Tās ideālu uzturēšanā liela loma bija preses izdevumiem, kuru skaits pieauga ļoti strauji. Turklāt jauno izdevumu, pirmām kārtām *Mājas Viesa* (1856–1910) un *Baltijas Vēstneša* (1868–1906), vēlāk arī citu laikrakstu un žurnālu slejās bieži bija sastopamas polemikas ar vācu un (retāk) krievu preses pārstāvjiem, kas norāda, ka attiecības starp trim nacionālajām kopienām neveidojās vienkārši. Pagaidām pilnīgāko ieskatu šo procesu muzikālajā šķautnē sniedz Vizbulītes Bērziņas monogrāfija *Tautas muzikālā atmoda latviešu publicistu skatījumā* (Bērziņa 1983) – vērtīgs un izsmelošs darbs, lai arī ar padomju periodā neizbēgamo pretvācu tendenci citātu atlasē un komentāros. Gan šis pētījums, gan arī laikmeta liecību pirmavoti, tajā skaitā preses publikācijas, ļauj secināt: katrai no trim nacionālajām kopienām mūzikas dzīves atspoguļojumā bija savas, atšķirīgas prioritātes. Kā tās ietekmēja viedokļus par latviešu profesionālās mūzikas pirmsākumiem, un vai līdztekus atšķirībām kritiķi – dažādu kopienu pārstāvji – atrada arī kādas kopīgas vērtības?

Atbilde uz šo jautājumu var būt visai apjomīga. Rakstā iecerēts izgaismot tikai vienu tās rakursu: proti, salīdzināt dažādus skatījumus uz Jāzepa Vītola daiļradi, kas pausti Rīgas vācu un krievu presē šī komponista darbības aktīvākajā laikā – kopš 19. gadsimta 80. gadiem līdz 20. gadsimta 30. gadiem. Jau Pēterburgas darbības periodā (1886–1918) viņš izmantojis jebkuru iespēju piedalīties latviešu auditorijai nozīmīgos pasākumos – pirmām kārtām Vispārējos dziesmu svētkos⁶, kā arī Rīgas Latviešu biedrības rīkotajos *Rudens koncertos*. Vēl jo lielāku vietu Rīgas koncertdzīvē viņa mūzika guvusi laikā, kad Vītols bijis Latvijas konservatorijas rektors, t. i., kopš 1919. gada. Gan Rīgas latviešu, gan vācu un krievu laikraksti šajā periodā publicējuši simtiem recenziju par viņa darbu atskaņojumiem. Tajās paustie viedokļi tiks analizēti raksta turpinājumā, galveno uzmanību veltot trim jautājumu lokiem:

- nacionālo motīvu akcentējumam Vītola daiļradē,
- viņa un citu komponistu mūzikas stilistikajām paralēlēm,
- Vītola mūzikas stila individuālajai savdabībai.

⁶ Trešajos Vispārējos dziesmu svētkos (1888) Jāzeps Vītols darbojies koru sacensību žūrijā, savukārt Ceturtajos (1895) un Piektajos dziesmu svētkos (1910) bijis virsdiriģents (Grauzdiņa 2008: 46).

Vītola darbības pirmajā periodā – 19. gadsimta nogalē un 20. gadsimta sākumā – viena no galvenajām atmodas inspirētajām iezīmēm viņa, līdzīgi kā citu latviešu laikabiedru, darbos neapšaubāmi ir **nacionālo motīvu akcentējums**, kas jo īpaši spilgti izpaužas kordziesmās (*Beverīnas dziedonis, Staburadze, Dievozolu trijotne*, 1891; *Gaismas pils*, 1899; u. c.) un programmatiskajos orķestra darbos (simfonisks tēlojums *Līgo svētki*, 1889; uvertūra *Sprīdītis*, 1903; maza svīta *Septiņas latviešu tautasdziesmas*, 1903). Latviešu auditorijā, arī mūzikas kritikā, šī tematika parasti gūst jūsmīgu piekrišanu, turpretī nelatviešu presē tā uztverta krietni pretrunīgāk. Tiesa, arī šeit viedokļu amplitūda neietver krasi negatīvu attieksmi. Tomēr vācu kritiķu atsauksmēs nepārprotami ir jūtama piesardzība, bažas par latviešu komponista izraudzīto ceļu. To apliecina jau visagrīnākā Rīgas vācu presē sastopamā, latviešu instrumentālmūzikai veltītā recenzija – *Rigaer Tageblatt* ilggadējā mūzikas kritiķa Morica Rūdolfa (*Moritz Rudolph*, 1843–1892) atsauksme par 1889. gada 19. jūlija koncertu Majoros, kur Maskavas kapelmeistara Friča Šēla (*Fritz Scheel*, 1852–1907) vadībā atskaņoti tolaik 26 gadus vecā Vītola *Līgo svētki*. Skaņdarba raksturojumā recenzents ir labvēlīgi atturīgs: „Tēmas apdare ir bagāta un ļoti daudzveidīga – šajā ziņā komponists parāda ievērojamu meistarību. Viņš lietpratīgi pārvalda arī orķestra iespējas.“ Tomēr pati iecere simfoniskā darbā atainot tautas svētku norisi Rūdolfam šķiet drīzāk kritikas, nevis uzslavas vērtā:

„*Līgo svētki* ir sakņoti latviešu tautasdziesmās un pieder pie tām skaņu gleznām, kurās mūzikai tiek izvirzītas nereālas prasības, jo, pat sekojot speciāliem komentāriem, atsevišķas satura nianšes bieži paliek neizprotamas – vismaz tiem, kuri nespēj atsaukt atmiņā skaņdarba tēmām atbilstošos dzējas tēlus. No tīri muzikālā viedokļa jāpiebilst, ka pazīstamā līgodziesma – tās kontrapunktiskā apdare aptver visu skaņdarba otro pusi – instrumentālā sniegunā skan krietni citādi, turklāt nebūt ne labāk kā tad, ja tiek dziedāta ar vārdiem. Piekārtējs sākumskaņas atkārtojums šai melodijai piešķir diezgan stīvu raksturu; agrāk, klausoties vokālo izpildījumu, mums tas nelikās uzkrītoši.“ (Rudolph 1889)

Citāts sniedz vismaz daļēju ieskatu arī paša Rūdolfa estētiskajos uzskatos. 19. gadsimta otrās puses tik intensīvajā viedokļu sadursmē starp programmatiskās/neprogrmatiskās mūzikas piekritējiem šis kritiķis

Locales.

Concert in Majorenhof. Das vorgestrige Symphonie-Concert brachte wieder eine Reihe interessanter Programm-Nummern, die sich hauptsächlich auf den im Saale ausgeführten zweiten Concerttheil vereinigten. Da war zunächst ein neues symphonisches Gemälde, „Lihgo“ betitelt, componirt von Josef Bihl. Der Componist ist uns nicht mehr neu, indem vor Jahresfrist, gelegentlich des dritten lettischen Sängersfestes, eine Symphonie von ihm ausgeführt wurde. Da aber damals die artistischen Verhältnisse so ungünstig lagen, daß wir in Bezug auf die Symphonie von „Gehörthaben“ kaum reden können, so machten wir etnigermassen nähere Bekanntschaft mit ihm trotzdem erst jetzt. „Lihgo“ auf lettischen Volksliedern basirend, ist eins von denjenigen Tongemälden, in denen der Musik manches Unmögliche zugemuthet wird, und die darum, selbst beim Verfolgen der speciellen Inhaltsangabe, in ihren Einzelzügen vielfach unverstanden bleiben, wenigstens für denjenigen, der sich die zu den musikalischen Themen ursprünglich gehörenden Gedächtnis-Gebanken nicht zu vergegenwärtigen versteht. Kein musikalisch genommener, machten wir die Bemerkung, daß das bekannte Lihgo-Lied, dessen contrapuntische Verarbeitung die ganze zweite Hälfte des Stückes einnimmt, gespielt wesentlich anders, und zwar weniger günstig wirkt, als wenn es mit Worten gesungen wird. Die fünfmalige Wiederholung des Anfangstones verleiht ihm den Charakter einer gewissen Starrheit, der uns bei früheren Vocal-Aufführungen nicht aufgefallen ist. In der Verarbeitung des Themas, die reich und von großer Mannichfaltigkeit ist, verräth der Componist eine bedeutende Gewandtheit. Auch in der Handhabung der orchestralen Mittel besitzt er Geschick. Wir möchten aber von ihm vor Allem erst einmal eine Probe absoluter, also nicht programmatischer Musik hören. — Das dem Bihl'schen Tongemälde folgende Es-dur-Clavierconcert von Beethoven wurde von Fel. v. Nüchel gespielt und von der Scheel'schen Capelle recht wacker begleitet. Mit Lösung der Aufgabe, die zu den schwierigen pianistischen Problemen gehört, legte die Solistin Ehre ein. Nicht nur an Technik und Anschlag wurde sie dem Werke gerecht, sondern auch der Stil ihres Vortrags führte aus einem anziehenden Momente in das andere, so daß das Behagen an der Vorführung bis zum Ende anhielt. — Die Ausführung einer großen Symphonie wäre nach dem Vorhergegangenen schon aus Rücksichten der Zeit nicht thunlich gewesen. Herr Scheel hatte deshalb recht gethan, ein kürzeres Werk zu wählen und uns die von leistungsfähigen Orchestern nicht gerade bevorzugte Erste von Beethoven wieder einmal zu hören zu geben. Im ersten Satz gehorchte das Orchester der Intention des Dirigenten, der den Sellenatz etwas breiter zu nehmen trachtete, nicht hinlänglich, im Uebrigen wurde die Symphonie ausgezeichnet gespielt. Zu besonderer Höhe erhob sich die Ausführung in dem mit bezaubernder Accurateffe und mit großem Schwung wiedergegebenen Finale. — Außer dem zweiten Concerttheile, der ein genügend langes Concert für sich abgeben haben könnte, fanden noch die Sämmtala- und die Jubelouverture von Goldmark und Weber, die Serenade von Haydn (bei der die Begleitung allzu discret gehalten war), zwei Naphobien von List und Ballo und die Chopin'sche Ass-dur-Polonaise auf dem Programm. M. R.

acīmredzot aizstāvēja *tīrās* mūzikas ideju. Uz šādu pieņēmumu vedina skaņdarba apskata beigu teikums: „Tomēr vispirms mēs būtu vēlējušies sagaidīt no J. Vītola pieteikumu absolūtās, proti, neprogrammatiskās, mūzikas jomā.” (Rudolph 1889) Tālaika latviešu instrumentālmūzikas komponisti lielākoties bija pretēju uzskatu piekritēji – to apliecina kaut vai simfonisko tēlojumu un poēmu lielais īpatsvars viņu daiļradē⁷, kas arī ļauj visdetalizētāk iemiesot dažādus ārpusmuzikālus, tajā skaitā nacionālus, sižetus.

⁷ Pētot latviešu komponistu simfoniskos darbus, kas radušies 19. gadsimtā un 20. gadsimta pirmajā gadu desmitā, atklājas, ka tikai Jurjānu Andreja *Simfonisks Allegro* (1880) un Vītola abas simfonijas (1887, 1901) pārstāv *tīro* mūziku. Pārējie sacerējumi ir programmatiski, turklāt lielākoties (ar nedaudziem izņēmumiem) atspoguļo latviešu folkloras iespaidu. Tikai daži piemēri: Jurjānu Andreja *Latvoju Vispārīgo dziesmu svētku maršs* (1880), *Latvoju dejas* (1894), Alfrēda Kalniņa simfoniskā idille *Mana dzimtene* (1906) u. c.

Interesanti, ka vācbaltu kritiķa recenzija piesaistījusi arī latviski rakstotās preses uzmanību. Anonīms laikraksta *Dienas Lapa* līdzstrādnieks 1889. gada 21. jūlijā ar lepmumu atreferē šīs atsauksmes atzinīgo daļu; savukārt, rakstot par Rūdolda iebildēm, viņš norāda: „Latviešu tautas dziesmas un citi mūzikas saskaņojumi, kas uz tām dibinājas, pilnīgi būs saprotami un sajūtami tikai latviešu ausīm un sirdīm.” (J. Vītols, *Pēterburgas konservatorijas profesors* [..] 1889)

Vienlaikus jāatzīst, ka Rūdolda vērtējums par Vītola *Līgo svētkiem*, kaut arī kritisks, pausts ļoti korekti. Tāpēc diez vai ir pamats Emīla Dārziņa asajiem vārdiem, kas 1906. gadā rakstīti jaundibinātā žurnāla *Zalktis* 1. numurā, atskatoties uz 1889. gada koncertu. Autors uzskata, ka Maskavas kapelmeistars Frīdrihs Šēls par uzdrošināšanos atskaņot latviešu Vītola *Līgo svētkus* tika „no vācu preses un publikas bezmaz akmeņiem nomētāts” (Dārziņš 1906: 152). Patiesībā Rūdolda atsauksme par *Līgo svētkiem* tālaika vācu periodikā bija vienīgā, un, kā jau izriet no citētajiem fragmentiem, to diez vai var raksturot kā *nomētāšanu ar akmeņiem*. Emīla Dārziņa replika šajā gadījumā atspoguļo drīzāk saspīlētās attiecības starp latviešu un vācu inteliģenci (iespējams, arī vecāku laikabiedru subjektīvi interpretētus pārstāstus, ko viņam nācies uzklaut), nevis vēsturisko patiesību.

Morica Rūdolda pausto skepsi par skaņdarba veidošanu uz tautasdziesmu pamata pārmantojuši arī vairums citu Rīgas vācu mūzikas kritiķu. Iespējams, ka vismaz neapzināti viņu spriedumos izpaudušās bažas par pārlieku straujo nacionālās pašapziņas pieaugumu latviešu vidē, lai gan tiešos formulējumos šis motīvs recenzijās neparādās. Katrā ziņā nacionālā romantisma triumfa gājiens, kas Vītola darbības laikā bija aktuāls daudzviet Eiropā, Rīgas vācu mūzikas kritiķiem lielākoties šķitis ja ne gluži negatīvi vērtējams, tad vismaz diskutabls. To apliecina, piemēram, Hansa Šmita (*Hans Schmidt*, 1854–1923) atsauksmes par latviešu mūzikas koncertiem 20. gadsimta sākumā. Te jāatgādina, ka *Rigasche Rundschau* ilggadējais kritiķis Šmits jau pirms ierašanās Latvijā (1885) bija ievērojama personība arī tālaika Vācijas kultūras dzīvē – cita starpā, Johanna Brāmsa draugs, viņa *Sapfo odas* (*Sapphische Ode*; no cikla *Piecas dziesmas/Fünf Lieder* op. 94 nr. 4, 1883) teksta autors. Vēlāk draudzīgas attiecības saistīja Šmitu arī ar daudziem latviešu mūzikas pārstāvjiem. Jāzeps Vītols pat nosaucis viņu par vienīgo „no visas vācu kritikas, kas netrūka nevienā latviešu koncertā, [..] priecājās

par katru latvju mūzikas jauno panākumu un ieguvumu“; Šmits ar patiesu sašutumu noraidījis savu vācu kolēģu ieteikumus latviešu mūziku ignorēt (Vītols 1923: 2). Taču tieši šīs labvēlīgās attieksmes gaismā jo zīmīgāki šķiet Šmita ieteikumi latviešu komponistiem neuzsvērt mūzikā tik ļoti nacionālo kolorītu un vairāk censties atklāt katra individuālo savdabību. Viens no piemēriem ir atsauksme par 1906. gada 4. septembra latviešu orķestra mūzikas koncertu, kas līdzās Emīla Dārziņa, Alfrēda Kalniņa un Jurjānu Andreja darbiem ietvēra jau nosauktos Vītola *Līgo svētkus* un Variācijas klavierēm par tautasdziesmu *Ej, saulīte, drīz pie Dieva*:

„Daiļrades pirmavots viņiem visiem ir kopīgs – sakņojums latviešu tautas mūzikas motīvos, ļaušanās to ierosmei un ietekmei. Lai gan šī īpatnība pati par sevi šķiet nenoliedzami simpātiska [...], tā ietver arī zināmas briesmas. Pārmērīgi kultivējot nacionālo, individualitātes attīstībai, kā tas viegli pamanāms, tiek vienīgi kaitēts. Tieši jaunāko laiku mūzikas vēsture šajā ziņā rāda ne vienu vien brīdinošu piemēru.“ (Schmidt 1906)

Nemiers par latviešu komponistu, tajā skaitā Vītola, mūzikas šķietami pārlieko nacionālismu raksturīgs vācu recenzentu atsauksmēm 19. gadsimta nogalē un 20. gadsimta pirmajos gadu desmitos, taču ne vairs 20.–30. gadu publikācijām. Protams, nozīmīgs ir mainīgais politiskais konteksts – jo īpaši tas jūtams autoritārisma periodā (1934–1940), kad ne vien latviešu, bet arī cittautu mūzikas kritikā bieži sastopams motīvs ir latviskuma cildinājums. Viens no piemēriem ir Alfrēda Hērvāgena (*Alfred Heerwagen*) raksts, kas 1938. gada 26. jūlijā publicēts laikrakstā *Rigasche Rundschau* un veltīts Jāzepa Vītola 75 gadu jubilejai. Komponists apzīmēts kā „teiksmu apvītas, mūžīgas tautas“ apdziedātājs, kura kordziesmās, piemēram, *Gaismas pīlī* un *Beverīnas dziedonī*, kā arī simfoniskajos darbos saklausāma „bardiem raksturīga heroika“ (Heerwagen 1938). Protams, sava loma ir arī apstāklim, ka šajā laikā Vītola – ilggadējā konservatorijas rektora – autoritāte sabiedrības acīs jau ir tik liela, ka jēlkādas kritiskas piezīmes par viņa mūziku (kas nebija retums vēl 20.–30. gadu mijā⁸) presē gandrīz nav vairs atrodamas.

Arī krievu mūzikas kritikā diskusijas par Vītola mūzikas nacionālo kolorītu visbiežāk sastopamas komponista darbības sākumposmā – 19. un 20. gadsimta mijā. Interesanti, ka šīs kopienas preses izdevumos iebildumi par pārlieku nacionālā kolorīta akcentējumu latviešu komponistu skaņdarbos gandrīz neparādās. Toties te vairākkārt sastopam citu interesantu uzskatu – viedokli, ka latviešu kolēģi Vītola nopelnus tieši nacionālās idejas atklāsmē stipri pārvērtē⁹. Piemēram, laikraksta *Рижский Вестник* līdzstrādnieks N. Severskis 1912. gada 14. augustā raksta:

„Jautājums, kurš no latviešu komponistiem dibinājis nacionālo dziesmu, piešķirot tai mūsdienīgu harmonisko veidolu, ir ļoti strīdīgs. Paši latvieši par savu pirmo episki nacionālo autoru, liekas, uzskata Pēterburgas konservatorijas profesoru J. Vītola kgu. Bet diez vai īstenībā tā ir. Tiesa, Vītola kgs daudzus darbos izmanto tīri tautiskus motīvus, lai radītu viņam nepieciešamos iespaidus. Taču

⁸ Skat., piemēram, Vidvuda Jurēviča sniegto Balādes pirmatskaņojuma vērtējumu laikraksta *Сегодня Вечером* 1928. gada 19. novembra numurā: „Pievērsīsimies tagad J. Vītola jaundarbam, viņa „Balādei“ ar apakšvirsrakstu „Rudens dziesma“ [...]. Kopumā jaunā partitūra, kuru noteikti gribētos dzirdēt vēlreiz, atstāj divējādu iespaidu. No vienas puses, tai raksturīga solīda meistarība, no otras – galēja sevis ierobežošana, askētiskums, gandrīz nabadzība ideju, melosa, pārdzīvojuma ziņā. Varbūt to ietekmējis laikmeta gars ar savu „lietišķumu“, atteikšanos no „jūtām“ un „idejām“?“ (Юревич 1928)

⁹ Atkāpjoties no Rīgas preses apskata, var piebilst, ka viens no kuriozākajiem secinājumiem šajā sakarā pausts kritiķa K. Koņinska publikācijā par Ceturrtajiem dziesmu svētkiem (1895). Tajos atskaņoto Vītola *Beverīnas dziedoni* recenzents raksturo šādi: „Šajā kopumā skaistajā melodijā ir maz oriģinalitātes; tajā pietrūkst individuālu vaibstu un savdabīgas radošās domas. Nekur nav iespējams saskaņot plaģiātu vai precīzi norādīt avotu, no kura motīvs ir aizgūts, turklāt Vītola kgs to arī nav aizguvis, bet tikai izmantojis kā iedvesmas avotu un, apliecinot gan neapšaubāmu gaumi, gan skaistuma izjūtu, pārtvēris no mazkrievu dziesmas *Простыня я с казаченьком*. Šis koris ir izstrādāts lieliski, un harmonija atsauc atmiņā mazkrievu kordziesmu paraugkrājumus, ko veidojis talantīgais ukraiņu komponists N. Lisenko [Mikola Lisenko – B. J.].“ (Конинский 1895)

viņa kompozīciju forma un arī pats to gars ne vienmēr atbilst latviešu dziesmas nacionālajiem vaibstiem.“ (Северский 1912)

Kritiķis uzskata, ka Jurjānu Andrejs un Alfrēds Kalniņš nacionālo kolorītu pauž pārlicinošāk par Vītolu. Ar šo domu sasaucas arī Vsevoloda Češihina apgalvojums laikraksta *Рижская Мысль* 1910. gada 8. decembra numurā:

„Alfrēds Kalniņš pieder latviešu melodīķu skolai – tā ir cieši saistīta ar tautasdziesmu kā daiļrades galveno iedvesmas avotu un vadlīniju –, nevis melodeklamatoru skolai, kam ir vairāk kosmopolītiska ievirze (pēdējo pārstāv, piemēram, J. Vītols, kurš nesen par savām solodziesmām saņēmis Gļinkas prēmiju).“ (Чешихин 1910б)

Jāatzīst, ka Rīgas krievu kritiķu spriedumi daudzējādā ziņā šķiet pamatoti. Neraugoties uz nacionālās un patriotiskās tematikas lielo lomu oriģināldarbos un daudzajām tautasdziesmu apdarēm, Vītols netiecas izmantot tikai latviešu folklorai raksturīgas intonācijas. Toties viņš plaši lieto ne vien latviešu, bet arī citu tautu folklorai tipiskus izteiksmes līdzekļus – diatoniku, maiņu skaņkārtu, variēšanas principu utt. Zīmīgi, ka pētniece Dzintra Eriha, rakstot par Vītola audzēkni Lūciju Garūtu, variēšanas principa izpausmēs (melodijas ostinato) konstatē pēctecības līniju, kas Garūtu un viņas skolotāju Vītolu vieno ar 19. gadsimta krievu mūziku, tajā skaitā Mihailu Gļinku un Nikolaju Rimski-Korsakovu (Eriha 2013: 173).

Varam secināt, ka Vītola skaņdarbu nacionālā kolorīta uztvere dažādu tautību recenzentu skatījumā bijusi dažāda. Līdzīgas atšķirības izpaužas arī vācbaltu un krievu kritiķu viedokļos par Vītola daiļrades **stilistiskajām paralēlēm** ar citu komponistu darbiem. Vācbaltu autori, viņu vidū jau iepriekš nosauktais Hanss Šmits, pirmām kārtām akcentē saiknes ar Rietumeiropas komponistu daiļradi, piemēram, radniecību starp Edvarda Grīga Balādi variāciju formā un Vītola Variācijām par *Ej, saulīte, drīz pie Dieva* („abu skaņdarbu līdzību blakus pozitīvai īpašībai – briljantam klavieru stilam – pasvītro arī kopīgs trūkums, proti, zināma satura vienpusība“) (Schmidt 1906) vai arī Roberta Šūmaņa iespaidu Vītola agrīnajā Klavieronātē („ļoti jūtams Šūmaņa gars, taču vienlaikus mūziku caurstrāvo visas skaistās jaunības vētras un dziņas“) (Schmidt 1911). Krievu recenzenti turpretī pievērš lielāku uzmanību Vītolam kā krievu mūzikas tradīciju turpinātājam. Šāda viedokļu dažādība atspoguļo ne vien Vītola mūzikas patiesi stilistiski daudzveidīgos avotus, bet vismaz dažos gadījumos arī vācu un krievu inteliģences slēpto cīņu par ietekmi latviešu kultūrvidē. It īpaši 19. gadsimta beigās un 20. gadsimta sākumā Latvijas krievu autoru, tajā skaitā mūzikas kritiķu, rakstos bieži ir pasvītota doma par latviešu un krievu garīgo radniecību, latviešu tuvību krievu kultūrai; tādējādi jūtama vēlme dzīt arī ķīli latviešu un vācbaltu attiecībās. Viens no piemēriem šai slēptajai cīņai ir *Рижская Мысль* recenzenta Vsevoloda Češihina atsauksme par Piektajos latviešu dziesmu svētkos dzirdētajām tautasdziesmu

apdarēm (tajos skanējušas arī Vītola *Aun, meitiņa baltas kājas* vīru korim un *Kur, priedīte, tavas skujuas* jauktajam korim – B. J.):

„Latviešu tautasdziesma ir ļoti veca; latvieši ir ļoti sena rietumāriešu cilmes tauta, kas pārstāv slāvu – lietuviešu atzaru, viņi bijuši slāvu laikabiedri jau pirms pēdējo sadalīšanās [dažādās tautībās]. No Rietumāzijas latviešu senči atnesuši to senseno piecu skaņu gammu, kas ir pamatā arī pašām senākajām krievu tautasdziesmām. Taču gregoriskās skaņkārtas, ko Gļinka lietojis darbā ar krievu tautasdziesmu, latviešu apdarēs parādījušas tikai nesen, to latviešu ietekmē, kuri pabijuši Krievijas konservatorijās. Latviešu dziesma vēl gaida savu Gļinku; pagaidām tā visbiežāk harmonizēta pēc vācu paraugiem, kuri tai „nepiestāv”. Tomēr pat šādā veidolā latviešu dziesma saglabā savu oriģinālo, pa daļai slāvisko ievirzi (pastāvīgās svārstības starp mažoru un minoru).“ (Чешихин 1910a)

Šī citāta gaismā arī saprotama krievu kritiķu vēlme saklausīt latviešu mūzikā paralēles ar krievu komponistu daiļradi. Turklāt interesanti, ka Vītola gadījumā bieži pasvītota nevis viņa piederība Rimska-Korsakova skolai, bet gan radniecība Čaikovskim. Tā, piemēram, jau citētajā rakstā par Piektajiem dziesmu svētkiem Češiņins apzīmē Vītola dziesmu *Dieva lūgums* kā ļoti jauku, melanholisku kompozīciju *à la Чайковский* (Чешихин 1910a), savukārt cits iepriekš citētais autors N. Severskis uzskata, ka Vītola *Dramatiskajā uvertūrā* ik taktī jūtams Čaikovskis (Северский 1912). Jau Latvijas brīvvalsts periodā, 1925. gadā, līdzīgas paralēles Vītola agrīnajā Stīgu kvartetā atradis Solomons (Šlomo) Rozovskis (Соломон (Шломо) Розовский, 1878–1962) – mūziķis, kurš dzimis Rīgā, vēlāk emigrējis uz Palestīnu un pēc tam uz Ņujorku, kur guvis arī starptautisku autoritāti muzikoloģijas jomā. Viņa viedoklis par Vītola Stīgu kvartetu, kas pausts laikraksta *Сегодня* 28. janvāra numurā, rada īpašu interesi, jo līdzās Čaikovska iespaidam tajā trāpīgi raksturota paša Vītola **individuālā stila** savdabība:

„Kurš gan spēs noliegt Čaikovska ietekmi kvarteta *Andante elegiaco* vai pat *Intermezzo* daļā? Taču šo ietekmi ir pārtvēris līdzsvarots, harmonisks talants, kurš izbauda mūzikas formu, un tāpēc Vītola rezignācija [...] negūst tik slimīgas izpausmes kā Čaikovskim. Latviešu komponista kvartets izceļas ar muzikālās domas skaidrību, nevainojamu balsvirzi un lielisku skanējumu.“ (Розовский 1925)

Rozovska citāts ļauj beidzot tuvoties tām Vītola stila iezīmēm, kuru vērtējumā vācu un krievu (līdzīgi kā latviešu) kritiķu uzskatos bijis vairāk kopīgā nekā atšķirīgā. Rozovska norāde par viņa daiļrades līdzsvarotību, harmoniskumu sasaucas ar daudzām atziņām, kurās akcentēta Vītola tieksme uz objektivizētu, intelekta kontrolētu mūzikas izteiksmi, zināmu atturību, apvaldītību jūtu izpausmēs. Cits laikraksta *Сегодня* līdzstrādnieks Vidvuds Jurēvičs (Видвуд Юревич, 1892–1945?) 1926. gada 13. decembrī publicētajā apcerējumā saredz paralēles ar Anatoliju Ļadovu:

„Vītola daiļradi man gribētos salīdzināt ar mūziku, kuru radījis viens no ievērojamiem krievu klavierminiatūru meistariem, proti, Ļadovs – arī viņu izsmalcinātības un „vēsuma” dēļ plaša publika pietiekami

¹⁰ Domāts šis raksts: Витоль, Иосиф (1916). Творчество Ан. К. Лядова. Ан. К. Лядов. Петроград: Попечительный совет для поощрения русских композиторов и музыкантов. – В. J.

¹¹ Zālītis salīdzina Vītola mūziku ar marmora statuju, kuru mākslinieks kaldinājis ar milzu pacietību, līdz beidzot sasniedzis formas pilnību, taču vērotājam ilgi nākas stāvēt šīs skulptūras priekšā ceļos un lūgties, iekams aukstais marmors atdzīvojas un skaitītāja iztēlē pārtop par dzīvu, pulsejošu būtni ar miesu un asinīm (pārstāsts pēc: Юревич 1926).

¹² Var citēt, piemēram, Pētera Plakida vārdus: "Personīgo izjūtu izpaušmēs Jāzepe Vītols visbiežāk gan ir aristokrātiski atturīgs, it kā neatļaujoties par tuvu nākt klausītājam ar „emocionāliem pārdzīvojumiem“." (Plakidis 1988: 6) Arnolds Klotiņš, nenoliedzot liriskas īpašo vietu Vītola mūzikā, tomēr atzīst: pēc dabas viņš ir drīzāk episkas ievirzes komponists, nevis lirīkis par excellence kā, piemēram, Emīls Dārziņš vai Alfrēds Kalniņš (Klotiņš 2013: 11).

¹³ Piemēram, Jānis Čirulis 1926. gadā apraksta Vītola evolūciju mūzikas krāsu izjūtā. „Atsevišķu instrumentu un grupu skaņu krāsas veiklu nojautu“ viņš saskata jau pirmajā orķestra darbā *Līgo svētki* (1889), vēl jo vairāk *Dramatiskajā uvertūrā* (1895) un uvertūrā *Sprīdītis* (1907), taču jo īpaši svītā *Dārgakmeņi* (1924). „Vītola redzam jau kā pilnīgi nobriedušu orķestra komponistu, kuram pazīstami visi instrumentācijas noslēpumi un krāsas.“ (Čirulis 1926: 404) Jēkabs Poruks sniedz vēl detalizētāku šīs Vītola mūzikas īpatnības raksturojumu: „Izmeklēti rūpīgs, izsmalcināts savu darbu instrumentētājs (saprotot zem instrumentācijas katras kompozīcijas, ne vien orķestrālas, realizāciju dzirdamās skaņās), viņš tomēr pārāk mīl līnijas skaidrību, tīri muzikālo domu, lai to ziedotu ārējam efektam. Viņš mīl modulāciju mozaīku – mazu motīvu apstarojumu dažādā gaismā.“ (Poruks 1933: 382)

¹⁴ Laikraksts pastāvējis no 1922. līdz 1925. gadam un dēvēts par „demokrātisko ebreju izdevumu“ (*Орган демократического еврейства*).

nenovērtē. (Starp citu, Vītola spalvai pieder lielisks darbs – Ļadova klaviersacerējumu iztirzājums, kas iekļauts komponista piemiņas krājumā¹⁰.) Gan vienam, gan otram raksturīgs zināms nevērīgums pret sentimentu, kvēlām emociju izpaušmēm, filigrāna faktūra, stila un noskaņu izsmalcinātība. Varētu turpināt šīs paralēles un norādīt arī uz atšķirīgo, bet tas neietilpst manā pašreizējā uzdevumā.“ (Юревич 1926)

Jurēviča rakstā rodam arī atsauci uz Jāņa Zālīša¹¹ piedāvāto Vītola mūzikas portretējumu; tā ir viena no liecībām, ka laikraksta *Сегодня* recenzentu viedokļi par šo Vītola daiļrades iezīmi sasaucas ar latviešu mūzikas kritikā valdošajiem priekšstatiem. Mikus Čeže pamatoti konstatē, ka arī vācu autoru 20.–40. gadu publikācijās par Vītolu akcentēts akadēmizācijas, racionālās sākotnes pārsvars (Čeže 1995: 44). To apliecina, piemēram, *Deutsche Zeitung im Ostland* 1942. gada 25. marta numurā izklāstītie Villija Moges iespaidi: „Klausoties Vītola kompozīcijas, allaž radās priekšstats, ka darīšana ir ar izcilu tehniku, kuram racionālā sākotne bieži vien ir dominējošā.“ (Mogge 1942) Acīmredzot šādai komponista daiļrades uztverei ir vērā ņemams pamats: ne velti tā bieži atspoguļojas arī mūsdienu autoru rakstos par Vītolu¹².

Otra Vītola mūzikas iezīme, kas šķitusi vienlīdz būtiska gan latviešu¹³, gan cittautu recenzentiem, ir viņa nosliece uz izsmalcinātām koloristikas niansēm. Recenzenti bieži jūsmo par Vītola spēju radīt teju vizuālas asociācijas ar īpašiem tembra vai harmonijas paņēmieniem. Piemēram, Hanss Šmits jau citētajā 1906. gada 4. septembra *Rigasche Rundschau* recenzijā ne vien pārmet latviešu komponistiem nacionālā kolorīta pārlietu izcēlumu, bet atzīmē arī virkni pozitīvu iezīmju Vītola simfoniskajā tēlojumā *Līgo svētki*: izmantotās tautasdziesmas viņa skatījumā „ir guvušas filigrānu apdari un ietēru tiklab kontrapunkta, kā instrumentācijas ziņā, viscaur ārkārtīgi izsmalcinātais mūzikas audums rada vizuālo mirdzuma iespaidu“ (Schmidt 1906). Krievu laikraksta *Рижский Вестник* recenzents G. Romanovskis 1911. gada 25. novembrī kā vienu no skaņraža mūzikas virsotnēm izceļ *Līgo vakaru* no kantātes *Vaidelotis* (diemžēl darbs nav saglabājies), kas, viņaprāt, kļuvis par īstu muzikālu atklājumu: „Spožu iespaidu atstāja lieliskā instrumentācija – it īpaši komponistam pavekusies dažādu dabas skaņu (viesuļa gaudošanas, vēja) atveide, kas radusi bagātu izteiksmi.“ (Романовский 1911)

S.almazovs (С. Алмазов, 1864?–1941) 1924. gada 9. novembrī laikrakstā *Народная Мысль*¹⁴ poētiski, krāsas vizualizējot arī iztēlē, raksturo Vītola simfonisko svītu *Dārgakmeņi* – ciklu, kas, arī raugoties no mūsdienu viedokļa, izturējis laika pārbaudi un patiesi pieder pie dārgakmeņiem latviešu simfoniskās mūzikas vēsturē:

„Klausītāju iztēlē, mezdami spožus starus, uzdzirkstī un iemirdzas: ametists – tumšā un noslēpumainā krāsā, blīvā orķestra pilniskanībā; teiksmaino caru akmens smaragd – oriģināla, raksturīga melodija krieviskā garā; orķestra dzīlēs dzimstoša, zaigjoša tēma – pērle, ko it kā apskalo bangaini vilņi; asiņainais rubīns – svelmaina un kaislīga austrumnieciska rakstura tēma; visbeidzot, briljants, kura zaigjošie gaismas kūļi pārtverti kolorītā, augstā orķestra melodijā...“ (Алмазов 1924)

1 „Чистка“.

ной Мысли“).
о, а труднее всего
азывается, овладеть
длаются, а в теат-
еатре „буржуазны-
е, 5-го ноября въ-
или: „Спящая красавица“, „Юлий Цезарь“,
рть Пазухина“, „Ко-
о“, „Принцесса Ту-
Кирофля“, „Лась“,

инград не может
такой репертуар и
заодно сообщает,
частных театров:
толь идеологическое
литического просвѣ-
ворать газета, взять
хоть выявленъ остро-
одить современность
и старческих орга-
ниа дозу изъ года
е омолодить“;
управляющимъ част-
удожественнымъ ру-
очная предписани-
с“ (въ которомъ
комедийная актриса
казана „непримель-
наго лица его — архи-
привающего хор-
реступленіе)“ отзы-
редложенъ большой
ыхъ, но созвучныхъ
которая онъ дол-
пріемлемой режиссу-
скаго театра“.

инскаго театра вы-
иченко „Брежна“ и
ежено получить „по-
кстаи и новьяхъ
кой столицы—Харь-

истка“ репертуара и
трова. Въ резуль-
тыва въ эмигрант-
ктеровъ и актрисъ

12 танцы.

родной Мысли“.

литпросить повелѣ-
ни вечерами и за-
аки въ вечерахъ съ
детовъ.

утъ лаваться разрѣше-
тскимъ организаци-
з танцами, доходъ съ
на неотложная надоб-
наго значенія. Однако
ивалась лишь въ за-
орода, а вторая плата
руб. (около 30 латовъ)
строга, шимми в др
спрешается

или эти танцоваль-
е въ свободномъ на-
емъ Петербургѣ по-
кальные мѣры.

Театръ и искусство.

НАЦИОНАЛЬНАЯ ОПЕРА. Вечеръ новыхъ произведеній Общества Композиторовъ.

Вся музыкальная Рига въ сборѣ; театръ по-
донъ. Мѣстные композиторы выступаютъ съ но-
вѣйшими произведеніями. Общая вѣсьма отлич-
тельная черта — частое, добросовѣстное отно-
шеніе къ дѣлу при большемъ или меньшемъ та-
лантѣ; молвой атональности вѣтъ — всѣ пишутъ
по старому, „по хорошему“.

Передъ началомъ концерта директоръ оперы
г. Рейтеръ сообщаетъ потрясающую вѣсть о
кончѣи дирижера Бернгарда Валле. Оркестръ
стоя исполняетъ траурный маршъ въ „Эрония“,
дублика стоя выслушиваетъ за душу хватающую
композицію, какъ бы говорящую о превратности
всего сегого...

Сначала скромный жрецъ великаго храма
Искусства... Да будетъ земля ему куколъ!

Концертъ начинается съ симфонической кар-
тины Яна Медныя „Имавта“. Композиція въ
стиль Сибелюса, съ произведеніями котораго она
имѣетъ много общаго какъ по тематическому
материалу, такъ и по характеру разработкы; въ
началѣ имѣется отличная тема въ волнообразъ,
на которой строится почти вся первая половина
картины; къ сожалѣнію композиція слишкомъ
растянута и съ середины авторъ теряетъ нить
и мысли забываетъ многословіемъ. Во всякомъ
случаѣ — работа знающаго музыканта.

Слѣдуетъ несомнѣнно талантливая, интересная
баллада г. И. Залита для баритона съ оркестромъ;
почему-то г. Вернеръ, пѣвший эту балладу, ис-
полняетъ ее подъ аккомпанементъ фортепiano,
что, конечно, значительно умалило впечатлѣніе:
баллада написана укѣлой рукой и съ знаніемъ
вокальныхъ требованій. Г. Вернеръ исполнилъ
ее очень недурно и доставилъ себѣ успѣхъ, а
автору оваціи.

Загѣвъ соната фисъ-моль для скрипки и форте-
пiano г. Гарри Оре — три части старой, хорошей
фактуры съ значительными, хотя и не очень
оригинальными, мелодическими красотами; назва-
ніе „аллегро то“, мягкая — подъ сурдинку —
„капюветта“ и „аллегро виваче“ — скорѣ по
характеру скерцо — живое, съ темпераментомъ,
ташовальнаго ритма а ја чараша. Исполнено
хорошо г. г. А. Норитъ и П. Шубертъ.

Въ заключеніе первой части очень интересная
и оригинальная по замыслу композиція проф.
Г. Витоя: „Драгоценные камни“, соната изъ 5
минюторъ, небольшихъ, яркихъ и характерныхъ
вещицъ... въ блескѣ своихъ преломленій предъ
слушателемъ искрятся и блестятъ: аметистъ —
темными, загадочнымъ свѣтомъ — густой пол-
ный звукъ оркестра, смарагдъ — камень сказоч-
ныхъ царей — оригинальная, характерная мелодія
въ русскомъ духѣ, жемчужина — свѣтится
изъ глубины оркестра въ темъ какъ бы омыва-
емой прибоемъ волнъ, кровавый рубинъ —
жгучая и страстная тема восточнаго характера,
и, наконецъ, бриллиантъ, переливающаяій снопами
свѣта въ красочной, высокой мелодіи оркестра.

Публика устроила маслито му профессору большу
и заслуженную овацію.

Во второмъ отдѣленіи недурная, но расплыв-
чатая композиція г. А. Абеля — три части безъ
общаго названія формы; лучше другого „интер-
меще“ болѣе выдержаннаго характера; первая
дѣи части довольно мелодична, но мелодія слиш-
комъ тягуча, такъ что подъ конецъ нѣсколько
устояютъ.

Сюита для виолончели и фортепiano г. Юсифа
Медныя значительно выиграла бы, еслибы не
была такъ безконечно длинна... авторъ талант-
ливъ, изобрѣтателенъ въ мелодическомъ отно-
шеніи, но не знаетъ мѣры и не умѣетъ во время
остановиться; въ результатѣ вниманіе слушателя
притупляется и много хорошаго въ композиціи
пропадаетъ. Очаровательскъ „гавогъ“ — сильная
и оригинальная мелодія, притомъ единственная
короткая часть сюиты. Если значительно сокра-
тить — получится дѣнная композиція.

Извѣстная исполнительница народныхъ пѣсенъ
г-жа Вигнеръ-Грюнбергъ съшла 6 латышскихъ
народныхъ пѣсенъ, прекрасно гармонизованныхъ
и оркестрованныхъ г. А. Кальниномъ.

* И пѣвица и композиторъ имѣли большой и
заслуженный успѣхъ.

Къ сожалѣнію, интересны конпертъ не осо-
бенно удачно закончился большой, но очень
слабой симфонической картиной „Шабашъ
вѣдьмъ“ (Veldņa) г. Е. Мелнгайлса; чрезвы-
чайно наивная тема, повторяющаяся безъ конца,
безвѣстный маршъ въ средней части и неисто-
вый шажъ финала этой симфонической картины
не даютъ слушателю никакой картины.

Отчетный конпертъ показала солидную работу
и серьезное стремленіе латышскихъ композито-
ровъ; отъ нѣкоторыхъ изъ нихъ можно много
ждать въ будущемъ.

С. Алмазовъ.

АНДА Г-ЖИ М. КУЗНЕЦОВОЙ.

На дѣлахъ, въ частной бесѣдѣ съ М. Н. Куз-
нецовой среди другихъ общихъ вопросовъ искус-
ства была затронута также вопросъ объ ее ине-
образной трагедіи „Анда“, имѣвшей рядъ за-
мѣчательныхъ вѣстныхъ критикъ.

Артистка рассказала, что она незаконно долго
была въ восточномъ и вѣднѣмъ абитомъ
своей героини, вѣднѣ со своимъ измѣненнымъ
другомъ — художникомъ Бакомъ.

Неудовлетворенная, измученная неразрѣ-
шимою задачей, и вся занятая мысляю о ней, слу-
жайно во время своихъ выступленій въ Москва
она встрѣтила семью индѣскаго раджа, который
ищетъ во своей женой испавней и съ большимъ
ребенкомъ и святой подданныхъ слугъ въ
Раньеръ.

И вотъ въ этой святой, среди вѣднѣмъ слу-
жающихъ, она нашла, наконецъ, вѣднѣмъ такъ ине-
се костюмъ, который былъ ей особенно пово-
сенъ раджей, а также и оригинальнѣе тѣхъ вѣно-
натныхъ саронейцу новъ и джезѣи, которая
она смутно чувствовала въ своихъ невольнѣхъ.
Востикъ требуетъ отъ женщины красавицы ине-
жесей даже въ обходъ гонимой жизни, а ине-
павши вѣнами разработали тогда способный
балетъ, который онъ танцуютъ вѣднѣ. Остат-
тъ дивенія и полонна, вѣднѣмъ Кузнецовой
въ натурѣ и поразивши нашу критику своей по-
новью.

Означъ словомъ, это то, что такъ замѣчатель-
но обрисованъ Бометель въ своей вѣднѣмъ
книгѣ „По Индіи“.

Лео.

КИНО „ФОРУМЪ“

„Безъ руля“.

Правильно названа эта драма — дуткой. Жутью
вѣтъ отъ борьбы за обладаніе престоломъ Див-
ной... Дивну играетъ Марія Якобина. Прелесть
вая артистка, художественно передающая образъ
авушки частой, смѣлой, не подпадающей на
соблазнъ богатаго коновлавателя. Для люба-
телей божь на зрѣнѣи кино извѣдывающихъ
моментами. Смотрится фильмъ съ интересомъ
и кончается драма такъ, какъ этого хочется зрѣ-
тель...

Послѣ тяжелой драмы вѣтъ веселая комедія
съ морскими трюками, а въ заключеніе интерес-
ный кусъ не разъ извѣстнаи наи инерес-
тѣмъ...

Репертуаръ Русской Драмы.

Сегодня утромъ въ 1 ч. 30 м. зѣя „Баршима
съ вѣлкама“. Убъ Бундукъ, Вѣдринскъ, Захар-
ровъ, гг. Де Буръ, Волковъ, Грѣнниа, Токар-
женичъ и др. Вечеромъ „Несговоривалъ“ съ
уч. Елены Маршолой, Терезина, Юрія Яковлева
и др.

Въ послѣднѣмъ 10-мъ по значительнѣо услав-
леннымъ цѣнамъ отъ 10 до 100 р. Дана съ на-
мѣлами“ съ г-лей Вѣдринской и г. Терезиномъ
въ цѣннѣмъ родѣи.

Во вторникъ 11-го ноября въ первый разъ

Visbeidzot, Vidvuds Jurēvičs gatavs atzīt Vītola kolorista mākslu, pat ja skaņdarbs kopumā viņa skatījumā nav izdevies. To apliecina Balādes (*Rudens dziesmas*) pirmatskaņojumam veltītie vārdi, kas 1928. gada 19. novembrī publicēti laikrakstā *Сегодня Вечером*: „Šis programmatiskais darbs ir lieliski instrumentēts, bet ne visai bagāts satura un melosa ziņā; salīdzinot ar tā paša autora „Dārgakmeņiem“, tas ir zināms solis atpakaļ.“ (Юревич 1928)

Kā jau izriet no šiem citātiem, visbiežāk recenzenti apjūsamojuši krāsu bagātību tieši Vītola orķestra mūzikā. Otrs žanrs, kas vairākkārt šajā kontekstā izpelnījies atzinības vārdus, ir solodziesma; jo īpaši tiek novērtēta klavieru partijas bagātība. To atzīmē, piemēram, krievu laikraksta *Сегодня* pārstāvis Vidvuds Jurēvičs:

„Vītols mums ir tā īpašā solodziesmu stila pārstāvis, kura aizsācējs bijis Rimskis-Korsakovs ar savu ainavisko romanci un kuru noslēdz franču impresionisti ar Debisī priekšgalā [...].Viņa dziesmu pavadījumi arī paši par sevi ir lieliski klavierdarbi.“ (Юревич 1924)

Un citviet:

„Viņa dziesmās maz ir lirikas, subjektivitātes un skumju. Jāteic, ka plastika, krāsa, gaisma, dabasskati – tie ir iemīļoti šī komponista daiļrades motīvi.“ (Юревич 1926)

Jurēviča citātā nosauktās paralēles ar Vītola pedagogu un ilggadējo kolēģi Pēterburgas konservatorijā nav pārsteidzošas – tās ievērojuši daudzi, kas par viņu rakstījuši; arī pats Vītols autobiogrāfijā *Manas dzīves atmiņas* norāda uz Rimskis-Korsakova lomu savā radošajā izaugsmē (Vītols 1988: 63). Turpretī otrs kritiķa atzinums – analogija ar impresionistu Debisī – prasa plašākus komentārus. Latviešu muzikoloģijā nostiprinājies priekšstats par Vītolu kā par visai stingru konservatoru (kaut arī labā nozīmē), kurš nav vēlējis pārkāpt romantisma un tonālās harmonijas ietvarus¹⁵. Turklāt arī Vītols kā mūzikas kritiķis par Debisī savulaik (1913) rakstījis visai kritiski:

„Viņš neveido tēmas, bet veltī savu uzmanību tikai figūrai, viņš neiedveš skaņām dvēseli, bet apmierinās tikai ar skaņējumu. [...] tika pasniegts krāsainu glezniņu kaleidoskops, bet kaleidoskopā nevar ilgi skatīties, tas nogurdina. Būfībā tie tomēr ir tikai optiski māņi, parādības bez asinīm, bez dvēseles.“ (Muške 1964: 149)

Zinot šo paša Vītola viedokli, gribētos izvirzīt pieņēmumu: impresionistiskās asociācijas, ko reizēm raisa viņa darbi¹⁶, skaidrojamas nevis ar tiešu iespaidošanos no impresionisma, bet ar pievēršanos vienam un tam pašam stilistiskajam avotam – Rimskis-Korsakova daiļradei. Kā jau zināms, arī impresionistus spēcīgi ietekmējuši Rimskis-Korsakova meklējumi, pirmām kārtām harmonijas un tembra krāsu jomā¹⁷, taču tonālajā domāšanā viņi gājuši vēl krietni tālāk.

Vienlaikus vērts atgādināt, ka ne vienmēr Vītols latviešu mūzikā pārstāvējis *konservatīvo* atzaru. Šajā kontekstā (mazliet atkāpjoties no

¹⁵ Mikus Čeže, akcentējot komponista uzticību pārbaudītām tradīcijām, savam rakstam devis nosaukumu *Jāzeps Vītola likums*.

Viņaprāt, zīmīgi, ka „dažādu autoru tekstos par profesoru Vītolu tik bieži parādās vārdi *likums, likumība, tradīcijas*“ (Čeže 2008: 6). Tapat citēti Oļģerta Grāviša un Tālivalža Keņiņa izteikumi, kas atspoguļo šo Vītola personības šķautni: „Ar niknu bardzību (pat līdz studenta izslēgšanai) skaņradis vērsas pret katru klasisko likumību pārkāpumu“ (Grāvītis 1958: 57) un „ar respektu ne pret likumu kā tādu, bet loģiku, kas no tā izriet.“ (Keņiņš 1999: 205)

¹⁶ Tās atzīmētas ne tikai mūzikas kritikā, bet arī pētnieciskos rakstos. Piemēram, Anitas Miķelsones publikācijā *Jāzeps Vītols un 20. gadsimta mūzikas jaunās vēsmas* „gaiši impresionistiska krāsainība“ minēta kā raksturīga lielākam skaitam Vītola skaņdarbu – orķestra svītai *Dārgakmeņi*, solodziesmām *Mīglainas dienas*, *Gāju putni* un *Vilnis*; autore analizē arī atbilstošas iezīmes harmoniskajā valodā (veseltoņu gamma, palielinātais trijskanis u. tml.) (Miķelsone 2008: 62). Daļēji piekritot šādām paralēlēm, tomēr jāuzsver: līdzība izpaužas galvenokārt ar to impresionisma šķautni, ko šī stila pārstāvji mantojuši no vēlīnā romantisma (tajā skaitā Rimskis-Korsakova), nevis ar radikālākām, tieši impresionismam specifiskām formas vai harmonijas novācijām.

¹⁷ Skat. par to, piemēram, Barbaras L. Kelijas rakstu *Debussy's Parisian Affiliations* (Kelly 2003: 36).

Rīgas preses apskata) interesanta ir Vācijas laikraksta *Staatsbürger Zeitung* atsauksme 1905. gada 11. novembrī par Berlīnē sarīkoto Malvīnes Vīgneres-Grīnbergas latviešu dziesmu vakaru. Aplūkojot koncertu, kurā skanēja dažādu autoru (Emīla Dārziņa, Andreja Jurjāna, Alfrēda Kalniņa, Jāzepa Vītola) solodziesmas, autors raksta:

„Pavisam citādi [nekā vācu modernisti – B. J.], šķiet, ir komponisti, kuri pārstāv to savdabīgo cilti, kas veido Vidzemes iedzīvotāju pamatdaļu. Tur gais ir tīrāks, tāpēc arī priekšroka tiek dota tīriem trijskaņiem, laipnākām, gaišākām un dzīvākām krāsām. Arī tur, protams, tiek izmantotas jauktās skaņkārtas, un, kā jo īpaši spilgti rādīja J. Vītola dziesmas, modernāks virziens acīmredzot tuvojas, taču tā, lai neapdraudētu daiļskanības principu.“ (*Über das Liederkonzert von Malwine Wiegner Grünberg* 1905)

Tātad tieši Vītola vācu recenzents savulaik izcēlis kā izteiktāko modernistu latviešu komponistu vidū. Konservatora oreolu komponists ieguvis tikai vēlāk, ilggadējās radošās darbības gaitā.

Rezumējot jāsecina – vislielākās atšķirības vācu un krievu kritikā izpaužas Vītola mūzikas nacionālā kolorīta un dažādu stilistisko ietekmju atspoguļojumā. Visvairāk kopīgā turpretī ir spriedumos par viņa daiļrades individuālo stilu un tā savdabību, turklāt šajās jomās bieži iezīmējas sasaukšanās arī ar latviešu kritiķu spriedumiem. Vienlaikus gan raksturīgi, ka tie Vītola skaņdarbi, kas cittautu kritiķu vidū raisījuši galveno interesi, nepārstāv kormūziku – žanru, kas guvis visplašāko atsaucību latviešu auditorijā¹⁸. Biežāk cittautu recenzentu uzmanības degpunktā bijušas orķestra kompozīcijas (īpaši *Līgo svētki* un *Dārgakmeņi*); savukārt vokāli instrumentālos darbos profesionālu apbrīnu nereti radījis tieši instrumentālās partijas kolorīts (spoži instrumentētais *Līgo vakars* no kantātes *Vaidelotis*; solodziesmu klavierpartija, kas pati par sevi var pretendēt uz klavierdarbu statusu). Acīmredzot instrumentālie žanri un arī instrumentālā sfēra kopumā cittautu kritiķu skatījumā visspilgtāk atklājusi Vītola individuālā stila savdabību, savukārt kormūzika – drīzāk laikmeta ietekmi (šī diferenciācija, protams, ir tikai nosacīta).

Mūsdienu lasītāju no Vītola dzīves perioda šķir jau daudzi gadu desmiti. Taču viņam veltītās laikabiedru – mūzikas kritiķu – atsauksmes, lai cik tās subjektīvas, nenoliedzami ir iedziļināšanās vērtas un varētu sniegt interesantu vielu salīdzinājumam ar Vītola mūzikas uztveri mūsdienās. Tās liecina, ka Vītola skaņdarbu vidū ir ne mazums kompozīciju, kas spēj sajūsmināt cittautu klausītājus, un viņa mūzikā interesi saista ne tikai nacionālais kolorīts, bet vēl vairāk un pat pirmām kārtām – spēcīgas, neordināras personības zīmogs.

¹⁸ Vītola kordziesmu mitoloģizāciju jau kā mūsdienu latviešu koncertdzīves problēmu tīrīgi raksturojusi muzikoloģe Zane Prēdele: „Likumsakarīgi rodas jautājums, kāpēc sabiedrības apziņā [...] pārspīlēti tiek kultivēts Vītola komponista tēls uz kormūzikas bāzes – ir taču arī citu žanru skaņdarbi. Joprojām arī mūsdienās Latvijā organizētajos klasiskās mūzikas koncertos pārāk reti skan Vītola solodziesmas, klavierminiatūras vai simfoniskie sacerējumi.“ (Prēdele 2012: 25; par šo pašu tēmu skat. arī Prēdeles disertācijā – Prēdele 2015: 181)

Literatūra

Bērziņa, Vizbulīte (1983). *Tautas muzikālā atmoda latviešu publicistu skatījumā*. Rīga: Zinātne

Cīrulis, Jānis (1926). Jāzeps Vītols. *Ilustrēts Žurnāls* 12, 401.–405. lpp.

Čeže, Mikus (1995). Jāzepa Vītola tēls vācu kritikas skatījumā. 20.–40. gadi. *Māksla* 3, 44.–45. lpp.

Čeže, Mikus (2008). Jāzepa Vītola likums. *Mūzikas akadēmijas raksti* 4. Rīga: Musica Baltica, JVLMA, 6.–13. lpp.

Dārziņš, Emīls (1906). Jurjānu Andrejs kā orķestra komponists. *Zalktis* 1: 151.–156. lpp.

Erliha, Dzintra (2013). *Lūcijas Garūtas kamermūzika: biogrāfiskais konteksts, stils un interpretācija*. Promocijas darbs (JVLMA). Rīga

Grauzdiņa, Ilma (2008). *Izredzētie: Latvijas Lielā kora virsdiriģenti*. Rīga: Tautas mākslas centrs

Grāvītis, Oļģerts (1958). *Jāzeps Vītols un latviešu tautasdziesma*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība

Grosberg, Oskar (1927). *Die Presse Lettlands / mit einem geschichtlichen Rückblick*. Rīga: Baltischer Verlag

Heerwagen, Alfred (1938). Professor Joseph Wihtol 75-jährig. *Rigasche Rundschau*. 26. Juli

Jaunslaviete, Baiba (sast., 2004). Latviešu mūzika cittautu kritiķu skatījumā (1873–1926). Izlase. *Mūzikas akadēmijas raksti* 1. Rīga: JVLMA, Musica Baltica, 4.–171. lpp.

Jaunslaviete, Baiba (2007). Ieskats vācbaltiešu dziesmu svētku vēsturē. *Mūzikas akadēmijas raksti* 3. Rīga: JVLMA, Musica Baltica, 33.–52. lpp.

J. Vītols, Pēterburgas konservatorijas profesors [..] (1889). *Dienas Lapa*. 21. jūlijs

Kelly, Barbara L. (2003). Debussy's Parisian affiliations. *The Cambridge Companion to Debussy*. Edited by Simon Trezise. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 25–42

Klotiņš, Arnolds (2013). Jāzeps Vītols as a fundamentalist and universalist of music. *Music in Latvia 2013*. Rīga: Latvian Music Information Centre, pp. 3–15

Ķeniņš, Tāivaldis (1999). Profesoru Jāzepu Vītolu atceroties. *Jāzeps Vītols tuvinieku, audzēkņu un laikabiedru atmiņās*. Sastādījis Oļģerts Grāvītis. Rīga: Zinātne, 202.–206. lpp.

- Miķelsone, Anita (2008). Jāzeps Vītols un 20. gadsimta mūzikas jaunās vēsmas. *Mūzikas akadēmijas raksti* 4. Rīga: JVLMA, Musica Baltica, 51.–70. lpp.
- Mogge, Willy (1942). Wihtol-Abend. *Deutsche Zeitung im Ostland*. 25. Mārz
- Plakidis, Pēteris (1988). Priekšvārds. *Jāzeps Vītols. Dziesmas balsij un klavierēm*. Sastādījis P. Plakidis. Rīga: Liesma, 5.–6. lpp.
- Poruks, Jēkabs (1933). Jāzeps Vītols. *Piesaule* 7, 376.–384. lpp.
- Prēdele, Zane (2012). Jāzepa Vītola *Gaismas pils*: skaņdarba uztvere 20.–21. gadsimtā. *Mūzikas akadēmijas raksti* 9. Rīga: JVLMA, 23.–41. lpp.
- Prēdele, Zane (2015). *Jāzeps Vītols kultūras atmiņas dinamikā – kanoni un arhīvi*. Promocijas darbs (glabājas JVLMA bibliotēkā). Rīga
- Rudolph, Moritz (1889). Concert in Majorenhof. *Rigaer Tageblatt*, 21. Juli (2. August)
- Schmidt, Hans (1906). Konzert. *Rigasche Rundschau*, 4. (17.) September
- Schmidt, Hans (1911). Konzert. *Rigasche Rundschau*, 28. November (11. Dezember)
- [*Über das Liederkonzert von Malwine Wiegner Grünberg*] (1905). *Staatsbürger Zeitung*. 11. November
- Vītols, Jāzeps (1923). Hanss Šmidts [nekrologs]. *Mūzikas Nedēļa* 1, 2.–4. lpp.
- Vītols, Jāzeps (1964). *Raksti*. Sastādītāja un komentāru autore Vija Muške. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība
- Vītols, Jāzeps (1988). *Manas dzīves atmiņas*. Sastādītājs un komentāru autors Oļģerts Grāvītis. Rīga: Liesma
- Volkovs, Vladislavs (2007). *Krievi Latvijā. Mazākumtautības Latvijā. Vēsture un tagadne*. Sastādītājs Leo Dribins. Rīga: Latvijas Universitātes Filozofijas un Socioloģijas institūts, 91.–139. lpp.
- Алмазов, С. (1924). Вечер новых произведений Общества Композиторов. *Народная Мысль*, 9 ноября
- Витоль, Иосиф (1916). *Творчество Ан. К. Лядова*. Петроград: Попечительный совет для поощрения русских композиторов и музыкантов
- Конинский, К. (1895). Музыка [..]. *Рижский Вестник*, 22 июня
- Розовский, Соломон (1925). Третий камерный вечер. Национальная Консерватория. *Сегодня*, 28 января

- Романовский, Г. (1911). Юбилейный концерт И. И. Витоля. *Рижский Вестник*, 25 ноября
- Северский, Н. (1912). Концертный сад Горна. *Рижский Вестник*, 14 (27) августа
- Юревич, Видвуд (1924). Вечер романсов Я. Витоля. *Сегодня*, 11 декабря
- Юревич, Видвуд (1926). И. Витоль, как фортепианный и песен. композитор. *Сегодня Вечером*, 13 декабря
- Юревич, Видвуд (1928). Праздничный концерт в Национальной опере. *Сегодня Вечером*, 19 ноября
- Юревич, Видвуд (1935). Третий симфонический концерт. *Сегодня Вечером*, 5 июля
- Чешихин, Всеволод (1910а). Латышское певческое празднество. *Рижская Мысль*, 21 июня (4 июля)
- Чешихин, Всеволод (1910б). Концерт из композиций Альфреда Калныня. *Рижская Мысль*, 8 (21) декабря