

JĀZEPA VĪTOLA RELIĢISKĀS MŪZIKAS (RE)VĪZIJA

Jūlija Jonāne

Atslēgvārdi: Jāzeps Vītols, sakrālā mūzika, reliģiskie žanri, baznīca

Jāzeps Vītols devums latviešu reliģiskās mūzikas laukā ir īpaši bagātīgs un nozīmīgs. Viņš ir viens no pirmajiem latviešu skaņražiem, kurš sakrālajā sfērā izpaudies tik aktīvi un daudzveidīgi. Taču, neraugoties uz mākslinieka darbības plašo amplitūdu, tā joprojām ir maz apzināta un pētīta *sala* gan radīto kompozīciju un apdaru, gan teorētisko, vēsturisko un pat filozofisko atziņu jomā. Vītola praktisko pienesumu sakrālās mūzikas sfērā veido gan viņa lekcijas Latvijas Universitātes Teoloģiskajā fakultātē,¹ gan evaņģēliski luteriskās baznīcas mūzika – piemēram, 1924. gadā izdotā *Meldīju grāmatā Latvijas evaņģēliski luteriskajām draudzēm*, kā arī liturģiskā mūzika un dievnamu ceremonijām adresētās kompozīcijas.

Jāzeps Vītols teorētiskie novērojumi un spriedumi par sakrālās mūzikas vēsturi un problēmiku epizodiski atspoguļoti tālaika preses izdevumos, kā arī apkopoti piecās konspektu kladēs, ko skaņraža 130. gadadienas atcerē pirms 20 gadiem cēlusi gaismā muzikoloģe, Jāzeps Vītols Latvijas Mūzikas akadēmijas profesore Ilma Grauzdiņa (Grauzdiņa 1993). Šeit vēlos akcentēt, ka tieši Jāzeps Vītols viens no pirmajiem latviešu mūzikas kultūrā mēģinājis diferencēt dažādus savulaik aktuālus un aprītē lietotus *reliģiskās mūzikas* sinonīmiskus apzīmējumus (*garīgā, sakrālā, liturģiskā, baznīcas*), centies sakārtot un sistematizēt baznīcas mūzikas žanrus, kā arī veidot savu skatījumu uz baznīcas mūzikas vēstures likločiem. Diemžēl šis devums joprojām nav atklāts plašākai sabiedrībai – konspekti pieejami tikai rokrakstā J. Vītola piemiņas istabā Latvijas Mūzikas akadēmijā.

Šī raksta mērķis ir sniegt panorāmisku skatu uz latviešu profesionālās mūzikas pamatlicēja sakrālo daiļradi, aplūkojot dažādu žanru paraugus un īpašu uzmanību pievēršot dažām mazzināmām kompozīcijām. Tādējādi komponista sakrālo darbu apkopojums žanra, kvantitātes un hronoloģijas griezumā līdzinās savdabīgai revīzijai, kuras rezultātā, iespējams, radīsies jauni atzinumi un citāds skats uz Jāzeps Vītola sakrālās mūzikas vīziju.²

Komponista daiļrades kontekstā reliģiskā tematika aptver dažādus opusus žanra, grūtības līmeņa un atskaņotājsastāva ziņā. Turklāt lielāka vai mazāka izvērsuma sakrālās kompozīcijas caurauž visu Jāzeps Vītola daiļrades hronoloģiju. Jau studiju laika noslēgumā 1886. gadā ir komponēta izjusta miniatūra jauktajam korim *Lūgšana* ar Mihaila Ļermontova vārsēm (Vaidelaiša atdzejojums; 1886, 1888). Komponists savos memuāros pazemīgi atzīst, ka šī “kordziesma tapa vienas nakts laikā, pirmās divas taktis nočiepjot no E. Grīga”

¹ Kā zināms, 1926./27. un 1928./29. studiju gados, kā arī vēlāk – no 1931. līdz 1936. gadam – J. Vītols pasniedzis baznīcas mūzikas vēstures kursu Latvijas Universitātes Teoloģijas (toreiz – Teoloģiskajā) fakultātē (Vītols 1964/1999: 80–81).

² Šeit termins *vīzija* lietots, apzīmējot personas visaugstākās tieksmes un ideālus, kā arī konkrētās sfēras redzējumu, kas nosaka tās vēlamā stāvokli un attīstības pakāpi nākotnē (pēc: Allika, Baltača, Brūvera, Šumilo, Volkova, Zāliša 2003).

(Vītols 1988: 82). Savukārt daiļrades beigās trimdas apstākļos radītas reliģiski patriotiskas kora miniatūras:

- *Kad dziļa migla manu dzīves jūru sedz*, korāļa apdare soprānam, altam, vijolei un ērģelēm, Teodora Grīnberga atdzejojums, 1945;
- *Latviešu lūgšana, svešumā klīstot*, korāļa apdare jauktajam korim, Ella Verle-Andersone, 1945;
- *Dievs augstais, dvēšles izredzētais*, korālis trim sieviešu balsīm (1946).

Reliģisko žanru ienākšana komponista daiļradē, kā arī to attīstības hronoloģija atspoguļo zināmas likumsakarības. Pirmkārt, komponists sāk ar kordziesmu kā sev tuvāko izteikšanās žanru un ar to savu sakrālo daiļradi arī noslēdz. No 20. gadsimta otrā gadu desmita šis žanrs tiek bagātināts gan ar oriģināliem, gan apdarinātiem korāļiem, savukārt sakrālās kormūzikas kulmināciju Vītola daiļradē veido sirreālā balāde *Dāvids Zaula priekšā*³ (1928). Otrkārt, pagājušā gadsimta 20. gadus jau no 1921. gada iezīmē reliģiskā solodziesma. Un treškārt, visu triju žanru vokālinstrumentāls apvienojums parādās 20. gadsimta 30.–40. gados divās liturģijās, vesperē un deviņos kantātes tipa darbos. Trimdas laikā 40. gados komponista meklējumi fokusējas uz liturģiskās mūzikas kopšanu, pirmo reizi latviešu reliģiskās mūzikas vēsturē sabalsojot latviešu evaņģēliski luteriskās baznīcas vesperu ciklu, kā arī pievēršoties korāļa apdarēm. Tādējādi Vītola reliģiskās daiļrades attīstības dinamika komponista dzīves laikā attīstās kā ilgstošs krešendo vilnis ar žanru skaita un daudzveidības kulmināciju darbības beigu posmā (skatīt 1. tabulu):

³ Sīkāk par balādi skatīt tekstā zemāk.

Žanri/dekādes	19. gs. 80. gadi	19. gs. 90. gadi	20. gs. sākums	20. gs. pirmā dekāde	20. gs. 20. gadi	20. gs. 30. gadi	20. gs. 40. gadi
kordziesma							
korālis							
solodziesma							
kantāte, Bībeles skats							
liturģija, vespere							
oratorija							

1. tabula. Sakrālo žanru izmantojuma perspektīva Jāzepa Vītola daiļrades hronoloģijā

Savu auglīgāko sakrālas mūzikas periodu, kas sakrita ar trimdas laiku Vācijā (1944–1948) komponists komentē vēstulē kora dalībniekam Paulim Kunstmanim 1946. gada nogalē: “[..] priecājos, ka mani ar saviem pasūtījumiem pagodina svētie vīri: tam vajadzīga jauna liturģija, citam – vai pat vesela oratorija. Daudz jauna jau nevar tādus darbos nodibināt, garīgai mūzikai, *pēc manas pārliecības*, pieder savs īpatnējs stils, visiem saprotams vienkāršums. Bet varbūt kādu citu šis skaņas tomēr iepriecinās. Gan izskatīsies tā, ka ar to vecuma dienās

gribētu vēl izpelnīties “zelta krēslu debesīs”. Bet tie manus grēkus, kas kā smiltis jūrā, vairs atsvērt nevarēs.” (Vītols 1963/1999: 69)

Veicot Jāzepa Vītola sakrālās daiļrades revīziju, īpaša uzmanība jāvelta tā sauktajiem sfēras specifiskajiem žanriem. Piemēram, kora miniatūrai, kas reliģiskās mūzikas laukā izceļas kā komponista pamata un vienlaikus arī eksperimentālais žanrs, kas veidojusies garākā daiļrades periodā un sniedzas pāri par 40 kompozīcijām. Kopējā reliģisko darbu skaitliskā kontekstā, kas aptver vairāk nekā 60 darbu, tās aizņem divas trešdaļas. Iemīļotākais sakrālais žanrs kora miniatūras jomā ir *lūgšana*, *lūgums*, *lūgšana*. Jau iepriekš nosauktajai skaņās ietērtajai M. Ļermontova *Lūgšanai* jauktajam korim seko arī mūsdienās populāra un emocionāli aizkustinošā kordziesma *Dieva lūgums* – gan jauktajam, gan vīru kora pārlikumā (Augusts Kažoks; 1904), *Lūgums* jauktajam korim (Teodors; 1930), kā arī *Lai kvēla lūgšana ceļas* (Osvalds Vanags; b. g.) un jau minētā *Latviešu lūgšana, svešumā kļīstot* u. c. Papildinot šā žanra skaņdarbu skaitu, arī daudzu citu reliģisko kora kompozīciju tipiskākie virsraksti pauž lūgšanas vai Dieva uzrunas izteiksmi:

- *Neliec, Kungs, jel krist man ļaužu rokās*, jauktajam korim (turpmāk – j. k.), Karls fon Geroks (*Karl von Gerok*), atdzej. Juris Neikens, 1894;
- *Gājēja dziesma naktī*, j. k./solodziesma,⁴ J. V. Gēte (*Johann Wolfgang von Goethe*), atdzej. Juris Alunāns, 1899;
- *Dievs, mīļais tētiņ*, siev. k., Roberts Bērziņš, 1925;
- *Tu, kas debess godā mīti*, j. k., Kārlis Jēkabsons, 1927;
- *Dievs augstais, dvēseles izredzētais*, 3-b. siev. ans./k., 1946;
- *Slavēts Dievs visaugstākais*, j. k., Heinrihs Helds (*Heinrich Held*), atdzej. Svante Gustavs Dīcs (*Svante Gustav von Dietz*) [b. g.];
- *Svētī, Dievs, šo zemi dzimto*, j. k., Ludis Bērziņš [b. g.].

Kā zināms, programmatiskais virsraksts ne vienmēr spēj vispusīgi atklāt skaņdarba patieso žanru, tematikas un satura niansas. Ielūkojoties dziļāk kordziesmu vārsnās, sakrālo darbu loks no aptuveni 20 (ko iespējams identificēt jau virsrakstā) izaug krietni plašāks. Tā, daudzas virsrakstā šķietami laicīgās kompozīcijas patiesībā var būt sakrālo elementu pilnas. Piemēram, *Nem kokli* jauktajam korim un *Skumjā sirds* vīru korim ir korāļi; tas pats attiecināms uz dziesmu *Jaunā gadā* jauktā kora un vīru kora sabalsojumā.

Nosauktās dziesmas tika ignorētas LPSR laikā – Jāzepa Vītola kopoto kordziesmu krājumā 1961. gadā cenzūras dēļ netika iekļauta 41 dziesma (t. sk. 29 – jauktajam korim, 11 – vīru korim un 1 – sieviešu korim). Tolaik no jauktā kora repertuāra pazuda šādas mūzikas pārles: *Bētlemes zvaigzne*, *Dieva lūgums*, *Dievišķais mirdzums*, *Gājēja dziesma naktī*, *Tas Kungs ir augšāmcēlies*⁵. Tomēr par spīti cenzūrai daudzas dziesmas vairs nebija iespējams neiekļaut kora krājumā – tās jau tolaik bija tautā

⁴ Pazīstamā kordziesma *Gājēja dziesma naktī* solodziesmas variantā ir ar virsrakstu *Ceļinieka nakts dziesmiņa*. Arī tās pirmās vārsnās uzrunā Dievu: “Tu, kas valdi debesīs, visu lietu pirmais sākums...”, tādējādi pārliecinoši un muzikāli spilgti iekļaujoties proponētajā lūgšanas žanrā.

⁵ Padomju varas aizliegtajās kompozīcijās ietilpa arī ar tautas neatkarību un tās simboliem saistītās kora dziesmas, kuru skaņradim ir ne mazums (jauktajam korim – *Latvijas skolotāju himna*, *Karogs*, *Himne*, *Dziesma brīvojam Latvijai*, *Zigfrīda Meierovica piemiņai*, vīru korim – *Brīvie dēli jūrimieki* u. c.).

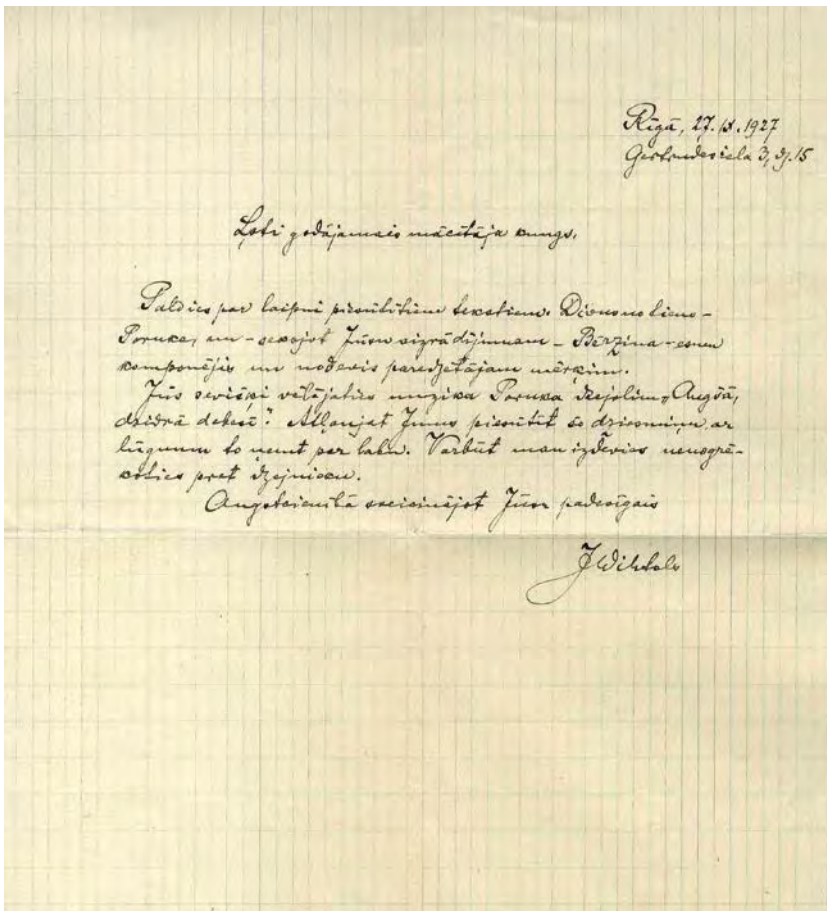
labi zināmas un iemīļotas, kā arī atspoguļoja mākslinieka kordziesmu stila meistarību. Tas atsauc atmiņā latviešu vidē iesakņojušos Bībeles teicienu: "Neturi sveci zem pūra!" Te to sveci arī pa visām varītēm vairs nevarēja noturēt! Tādējādi skaņdarbi *Lūgšana*, *Dāvids Zaula priekšā*, *Dievzemīte* u. c. palika kora repertuārā pat padomju okupācijas varas apstākļos.

Raugoties uz skaņraža sakrālo daiļradi kopumā, no tās strāvo miers, apcere un episkums, kā arī lūgšanas izteiksme ar emocionāli spriegāku un pat dramatisku uzliesmojumu. Kā zināms, vokālās mūzikas tēlainību lielā mērā nosaka izvēlētais dzejas tēls. Nepārprotami, šīs reliģiozās noskaņas izveidē visnotaļ būtu atzīmējama dzejnieku vārsmu inspirācija. Visciešākā un auglīgākā sadarbība Jāzepam Vītolam bija izveidojusies ar Kārli Jēkabsonu, retāk kompozīcijās sastopama Friča Bārdas, Kārļa Skalbes, Jāņa Kleinberga, Kārļa Ieviņa, Teodora, Andreja Pumpura, Vensku Edvarta dzeja. Vairāku kompozīciju pamatā likti luteriskajā vidē populāro tradicionālo korāļu atdzejojumi un Bībeles vārsmas.

Saturiski mierpilno reliģisko kordziesmu klāstu pārliecinoši atsvaidzina 20. gadsimta 20. un 30. gadu mijā komponētie darbi, kurus kora rakstības meistarīguma ziņā var uzskatīt par šīs sfēras virsotnēm. Tieši šajā periodā kora balādes stilistika un tādējādi arī pats balādes žanrs ar narratīviem elementiem, nesteidzīgiem vides tēlojumiem, dramatiskiem uzplaiksnījumiem un romantisko vētrainību tiek pārtverts arī reliģiskajā jomā. Šāda ir 1928. gadā komponētā kora balāde *Dāvids Zaula priekšā* ar Friča Bārdas dzeju. No Bībeles tēliem tiek uzburtā gana un dziesminieka Dāvida un drūmā ķēniņa Zaula sirreālā tikšanās aina, ko var uzskatīt par Bībeles skata žanra iesākumu Vītola daiļradē. Astonbalsīgā jauktā kora kompozīcija pamatoti tika uzskatīta par vienu no 20. gadsimta latviešu kormūzikas meistardarbiem, savukārt pats autors to dēvējis par savu mākslinieciskās koncepcijas veiksmi.

Jau izvēlētais Vecās derības sižets ar dažādu noskaņu maiņu piemērots balādes žanram. Dāvida muzicēšana ķēniņam Zaulam un tālāk sekojošie brīnumi atklāj mūzikas iedarbības spēku, kam senajās kultūrās pievērsa īpašu uzmanību, un arī pauzē paša Dieva labvēlīgo attieksmi pret Dāvidu, ļaujot viņa muzicēšanai brīnumaini iedarboties uz apkārtni.

Izraudzītais sižets patiesi ir mūzikas gleznas cienīgs. Vītols īpaši atraisīti un spilgti veido šo Vecās derības skatu, savdabīgi pārtverot sava profesora un ilggadējā kolēģa Nikolaja Rimskā-Korsakova (*Римский-Корсаков*, 1844–1908) orientālisma tendenci, kas sevišķi pārliecinoši pausta simfoniskajā svītā *Dārgakmeņi* (1924). Kaut gan autors izvairās no austrumu mūzikas autentisko elementu (t. sk. skaņkārtas, metroritma, plastiskas melodikas, ornamentikas u. tml.) tiešā izmantojuma, austrumnieciskais efekts tomēr ir saklausāms, it



2 attēls. Korāļa Augšā, dziedā debesi
rokkraksts. Kompozīcija pabeigta
Rīgā 1927. gada 11. septembrī.
Glabājas Jāzepa Vītola piemiņas
istabā Jāzepa Vītola Latvijas
Mūzikas akadēmijā, LF-4854

Mācītājam št. Vītola kungam

Augšā, dziedā debesi

J. Vītola

Moderāto, tenoro
mp

Augšā, dziedā de-be-si ma-ni-lī-fu-er-a-llē-šā-ru;

mp

mo

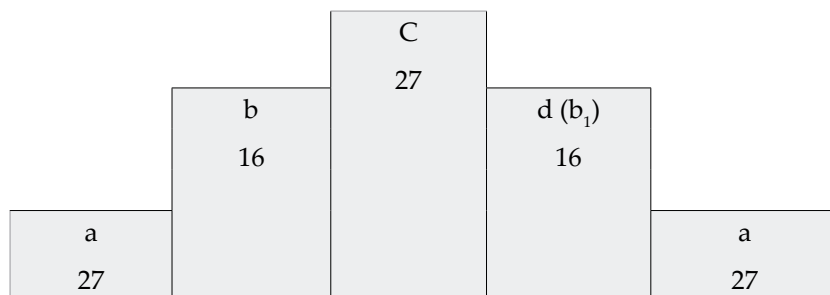
a-cis, ad-xis-mā-gā-bas, ma-tis-za-mi-oculū-ter-rae, mel-ano

mp

piūto

piūto

sevišķi balādes malējos posmos. Zīmīgi, ka arī izvēlēta piecdaļu forma ar reprīzi un koncentriskās formas elementiem konstruktīvi un dramaturģiski atgādina piramīdu (skat. 2. tabulu).



2. tabula. J. Vītola kora balādes *Dāvids Zaula priekšā* formas shēma

Balādes formas centrā (posms *c*) ir Dāvida muzicēšanas brīnuma atainojums: mūzikas iespaidā sāk smaržot izšūtās puķes uz Zaula troņa. Satura ietekmē atraisās arī Vītola mūzikas valoda, pārvēršoties krāšņā un dzīvīgā mažorīgā gleznā. Posmi *b* un *d* (*b*₁) traktēti romantiski deklamatoriskos toņos: Zauls sauc Dāvidu, Dāvids spēlē viņam, savukārt pēc izšuvumu pārvērtībām ķēniņš padzen psalmistu. Darba dramaturģijā tie pilda saites funkciju, veidojot krešendo un diminuendo viļņus ap vidusposmu – visa darba saturisko un emocionālo kulmināciju.

Balādes malējie posmi, kuri vienīgie kompozīcijā ir identiski, ilustrē ķēniņa diendusu ziediem izšūtajā krēslā. Tīro kvintu *tukšais* skanējums altos un basos jau no pirmajām taktīm rada reģistra telpiskumu (skat. 1. nošu piemēru). Taktsmērs 6/4 un kvartu – kvintu saskaņas atsauc atmiņā viduslaiku baznīcas mūzikas žanra – organuma – tehniku, taču neraksturīgi lēnais temps un balsu gurdeni nesteidzīgā, pakāpeniskā kustība piešķir skaņurakstam paguruma, dienvidu karstuma un tveices efektu. Tādējādi šajā kompozīcijā autors oriģināli sintezē vairākas idejas – baznīcas žanra elementus, orientālo kolorītu, vienlaikus trāpīgi ilustrējot ķēniņa Zaula snaudu, veidojot mierīgu, ētisku balādes darbības ietvaru.

Molto tranquillo
pp

ALTO
TENOR
BASS

Snaudz, snaudz, Zauls, sniedz, Snaudz

pp mp



1. piemērs

20. gadsimta 30. gadi komponista dzīvē ienāk ar heroisko, dramatisko balādi *Dies irae* (1930) vīru korim. Viļa Plūdoņa episki patriotiskajai dzejai komponists liek ieskanēties samērā askētiskā, taču liela spēka pārpilna marša veidolā. No vienas puses, laicīgs sižets, vēsturisks cīņas tēlojums ir gluži reālistiski komponenti. Taču *Dies irae* virsraksts raisa daudz dziļākas asociācijas – notikumu pārlaičīgu skatījumu, apokalipses idejas un Dieva dusmu izpausmi caur rietumu kristīgās kultūras un vēsturisko notikumu prizmu. Acīmredzot šī tēma komponistam likās saistoša un līdz galam neizsmelta. Tādēļ nedaudz vēlāk – 1933. gadā tapa *Rekviēms* vīru korim ar Raimonda Bebra vārdiem. Tā būtībā ir lakoniska vīru kora miniatūra korāļa faktūrā, kas saturiski, metriskajā pēdā un ritma veidojumā ir kluss, dramatiski apvaldīts sēru maršs.

245

Sakrālās vokālās kameramūzikas jomu pārstāv desmit dziesmas, komponētas laikposmā no 1921. līdz 1946. gadam. Kopējā reliģiskās mūzikas kontekstā tās ir daudz atraisītākas, brīvākas, var pat teikt – spontānāk un radošāk radītas gan vokālās partijas reljefa, gan harmonijas izteiksmīguma, gan arī formveides ziņā. Iespējams, ka šādas personiskākas sakrālās liriskas izpausmju iemesls saistāms ar komponista dzīvesbiedres Annijas Vītolas (Vītols, 1890–1982) parādīšanos skaņražā dzīvē un arī viņas solodziedātājas darbību. Labprāt uzstājoties baznīcā, viņa kļuva par laulātā drauga iedvesmotāju reliģisko dziesmu komponēšanai un pārlikumiem, kā arī bieži vien par to pirmo izpildītāju gan Latvijas, gan trimdas periodā. Kā lasāms Annijas Vītolas atmiņās, tieši viņas dziedājumam Gaujienas baznīcā bīskapa Kārļa Irbes vizitācijas laikā skaņradis ir kontrapunktējis Franča Šūberta *Ave Maria* soprānam, vijolei, čellam un ērģelēm (Vītols 1964/1999: 84).

Pirmā reliģiska satura solodziesma iekļauta jau kāzu gadā tapušajā krājumā *12 bērnu dziesmas* op. 58 (1921) – tā ir *Mazā cilvēka vakara lūgšana* ar Friča Bārdas vārsēmām. Šajā gadā sākta bērnu dziesmu tematika arī nav nejaušība. Lai gan Vītolu pārim pēcnācēju nebija, kopš 20. gadiem Gaujienas *Anniņas* vasaras mēnešos bija tuvu un tālu mazo radnieku čalu pilnas. Vēlāk tapa *Trīs dziesmas augstai balsij* op. 59 (1922–1923) – tajā skaitā liriski eksaltētas *Madonna* (Andrejs Kurcijs) un *Maria* (Anna Brigadere). Savukārt ciklā *Trīs dziesmas zemajai balsij* op. 61 (1923;

izdota 1925) ietverta ekspresīvi trauksmaina solominiatūra *Lieldienu naktī* ar Kārļa Skalbes dzeju.

Annija Vītola palīdzējusi komponistam *Meldiju grāmatas* tapšanā – meklējot luterisko korāļu pazinējus, dziedot pazīstamās korāļmelodijas no galvas, palīdzot veikt grāmatas korektūru. 20. gadsimta 20. gadu periodu komponista dzīvē var uzskatīt par saulainu un plaukstošu ģimenes dzīves sākumu, kad viņa jaunradē ienāk personiskāk tverta sakrālā lirika.

Salīdzinoši agri par reliģiskās tematikas dziesmu pavadītājinstrumentu Vītola daiļradē likumsakarīgi kļūst ērģeles – laikposmā no 1925. līdz 1942. gadam top piecas solodziesmas ērģeļu pavadījumā:

- *Atmodieties*, Voldemārs Maldonis, 1925 // Divas garīgas dziesmas ērģeļu pavadījumā;
- *Dievam atsvabinātājam*, Kārlis Ieviņš, 1928 // Divas garīgas dziesmas ērģeļu pavadījumā;
- *Miera stars*, Kārlis Jēkabsons, 1936;
- *Dieva meklētājam*, Kārlis Jēkabsons, 1942;
- *Paļaujies*, Kārlis Jēkabsons, 1942.

Kā redzams, trīs dziesmas ir komponētas ar Kārļa Jēkabsona vārsnām, no kurām strāvo miers, paļāvība un gaišums. Šāda izteiksme raksturīga cēlajai un nosvērtajai *Paļaujies*, harmoniski nepastāvīgajai *Dieva meklētājam* un ēteriskajai *Miera stars*.

Miera stara skaņuraksts piesaista īpašu uzmanību. Kompozīcijas ērģeļpartija gan priekšspēlē, gan tālākajā attīstībā intonatīvi balstās uz paralēlo tercu hromatisku lejupslīdi, kas aptver mazās septīmas intervālu (2. nošu piemērs).

Miera stars

K. Jēkabsons

J. Vītols

Tranquillo

5

Šāds skaņuraksts sakrālajā mūzikā atsauc atmiņā baroka laikmetā populāro retorisko figūru *passus duriusculus*, kas parasti izkārtots kā pakāpeniska hromatiskā lejupslīde basa partijā. Vītola dziesmā tā parādās augšējā reģistrā un romantisma harmonijas ietekmē iegūst liriski smeldzīgu un eļģisku izteiksmi. Hromatiski virzoties no pirmās oktāvas augšējām skaņām uz leju, divbalsība pakāpeniski pāraug piecbalsībā. Turklāt kreisās rokas līnija kāpj uz leju intensīvāk nekā augšējās partijas hromatiskā lejupslīde. Aptverot šīs malējās partijas, kas sākas vienā punktā (lielās tercās intervālā g^1-h^1), faktūras grafikā un reģistru telpā veidojas gaismas kūļa kontūras (skat. 2. nošu piemēru). Šādi izkārtots solodziesmas ievads ir mākslinieciski spilgta un trāpīga ilustrācija – kā gaismas starojuma nesteidzīga, pakāpeniska izplatīšanās telpā, kas precīzi ilustrē skaņdarba virsrakstā pausto pamatideju. Mūsdienās šādi stara ilustrācijas paņēmieni ieguvuši īpašu semantiku Ģerģa Ligeti (*Ligeti*, 1923–2006) *Lux aeterna* (1966) partitūras grafikā, arī sakrālo minimālistu Džona Tavenera (*Tavener*, 1944–2013) un Henrika Ģurecka (*Górecki*, 1933–2010) garīgajās partitūrās un Riharda Dubras (1964) kompozīcijās.

Skaņās ietvertās vārsmu idejas spilgtuma ziņā izteiksmīga ir solo-miniatūra *Dievam – atsvabinātājam*. Pārsteidz tās emocionālais tiešums un ekspresija, kādā komponists reliģiskās mūzikas laukā runā ar sev neraksturīgu atraisītību un mūzikas valodu. To apliecina jau instrumentālais ievads – astoņas taktis uz *D* ērģeļpunkta, kas, šķiet, pauž visas dziesmas pamatideju. Ērģeļpunkts tvirts kā drošs balsts, pamats, stabilitāti un pat vairāk – mūžību un pašu Dievu personificējošs simbols. Liekas, ka tas varētu ierobežot harmonijas plūduma brīvību, taču meistaram tieši ērģeļpunkta princips kļūst par savdabīgu atraisīšanās impulsu. Astoņu taktu garumā komponists akordu ķēdē tieši vai arī eliptiski izkārtot piecas novirzes, nemitīgi balansējot *G dur*, *D dur*, *e moll* un *h moll* robežās (skat. 3. nošu piemēru).

Dievam - atsvabinātājam

K. Ievājs J. Vītols

Andantino

3. piemērs

Tādējādi harmonijas ērģelpunkta realizācija ievadposmā iemieso dziesmas satura būtību, personificējot pašu Dievu, Viņa klātbūtni. Dievs vai augstāk stāvošā būtne, vienalga, lai kā tā tiktu dēvēta dažādās reliģijās, caur baušļiem vai likumiem sākotnēji šķiet brīvību ierobežojoša un prasīga, taču patiesībā dzīvē sniedz daudz lielāku balsta un patvēruma sajūtu, emocionāli atraisot individu. Kā zināms, arī turpmākajā 20. gadsimta reliģiskās mūzikas attīstībā (īpaši *jaunā garīguma* estētikas ietvaros – tostarp, Arvo Perta un Džona Tavenera darbos) ērģelpunkta ideja skaņurakstā tiek īstenota līdzīgi.

Vītola **vokālinstrumentālās partitūras** nozīmīgi paplašina reliģiskās daiļrades žanrisko amplitūdu. Gandrīz visas tās ir paredzētas atskaņojumam baznīcās dievkalpojuma laikā. Reliģiskajai ceremonijai piemērotu skaņdarbu radīšanā komponists labprāt sadarbojies ar Latvijas evaņģēliski luterisko draudžu mācītājiem un mūziķiem. Galvenais ierosinātājs šīs mūzikas sfēras kopšanā bijis Rīgas Doma draudzes prāvests Edgars Bergs (1878–1968) – viens no šo opusu teksta autoriem un sakārtotājiem (Vītols 1999: 59, 83-85).

Komponista dzīvesbiedres atmiņās atrodamas ziņas, ka Vitolam bija draudzīgas attiecības ar daudziem evaņģēliski luteriskās baznīcas mācītājiem – Gaujienas Zvārtas draudzes mācītāju Ati Jaunzemu (1893–1941), Kuldīgas draudzes ganu Oskaru Kārli Sakārnī (1902–1978), kā arī arhibīskapu Teodoru Grīnbergu (1870–1962). Grīnbergs atdzejojis tekstu korālim *Kad dziļa migla manu dzīves jūru sedz* (1924; *Meldiju grāmata*), kuru komponists 1944./1945. gadā aranžējis divām sieviešu balsīm (soprānam un altam), vijolei un ērģelēm (Vītols 1999: 85). Savukārt ar Valmieras iecirkņa prāvestu Eduardu Pavararu (1861–1931) apspriesti jautājumi *Meldiju grāmatas* tapšanā (Vītols 1999: 82). Noteikti jānosauc arī Latvijas Universitātes Teoloģiskās fakultātes profesors, teologs Voldemārs Maldonis (1870–1941), kas bijis iniciators Vītola baznīcas vēstures kursa docēšanai (Vītols 1999: 80–81).

Tikai šādā ciešā sadarbībā ar draudžu mācītājiem, kad uzklausiņas celebrantu atziņas un ieteikumi, varēja tikt apdarināti liturģijas un Lieldienu liturģijas dziedājumi (attiecīgi 1934. un 1935. gadā). 1935. gadā Rīgas Radiofona pārraidīto Kuldīgas baznīcas dievkalpojumu divu stundu garumā var uzskatīt par eksperimentu, latviskojot pārlietu vācisko luterisko liturģiju. Tajā skanēja Jāzepa Vītola mūzika – tradicionālo liturģisko dziedājumu jauns harmonizējums, viņa oriģinālkorāļi un kantāte *Jēzus pie akas* (1935). Šādas translācijas līdziniciators, kā arī šīs kantātes teksta sakārtotājs bija Kuldīgas draudzes prāvests Oskars Kārlis Sakārnis – Vītola bijušais students LU Teoloģiskajā fakultātē (*Hallo, Latvija* 1935).

Baznīcas mūzikas lauka kopšanas jautājums nodarbinājis Jāzepa Vītola prātu arī trimdas periodā. Sadarbībā ar Ernestu Sarkanbārdi (1908–1973) tapa pirmais luterisko vesperu cikls liturgam, draudzei un ērģelēm ar ordinārija un proprija (jeb mainīgām) daļām atkarībā no baznīcas gada posma. Nozīmīgs jaunpienesums šajā kompozīcijā ir latviešu valodas izrunas un uzsvāru īpatnību ievērošana. Kā raksta mācītājs Sarkanbārdis, vesperi pirmatskaņoja 1946. gada Ziemassvētkos latviešu bēgļu nometnē Grēvenē, Vācijā (Sarkanbārdis 1963), taču nošu materiāls līdz mums nav nonācis.

Neliturģiska tipa reliģisko vokālinstrumentālo mantojumu veido deviņi opusi – oratorija, Bībeles skats un septiņas kantātes:

- *No atzīšanas koka*, dziesma jauktajam korim (j. k.) un simfoniskajam orķestrim, Vilis Plūdons, 1924;
- *Kalna sprediķis*, kantāte baritonam solo, j. k. un ērģelēm, Mateja evaņģēlijs, 1935;
- *Jēzus pie akas*, Bībeles skats solistiem (S, T, B),⁶ j. k. un ērģelēm, Oskars Sakārnis un Sv. Rakstu sakārtojums, 1935;
- *Marija un Marta*, kantāte solistiem (S, A, T, B), j. k. un ērģelēm, Ludis Bērziņš un Sv. Rakstu sakārtojums, 1937;
- *Jēzus un grēciniece*, kantāte solistiem (S, T, B), j. k. un ērģelēm, Ludis Bērziņš, 1937;
- *Kantāte*, baritonam solo, j. k. un ērģelēm, Edgars Bergs un Sv. Rakstu sakārtojums, 1937;
- *Iesvētīšanai*, kantāte siev. k./3 siev. balsīm un ērģelēm, Jānis Kleinbergs, 1939;
- *Jēzus Nācaretē*, oratorijas tipa darbs solistiem (S, T, Ba, B), j. k. un ērģelēm, Kārlis Jēkabsons, 1942;
- *Dzīvības ūdens*, kantāte solistiem (S, T, B), j. k. un ērģelēm [b. g.].

⁶ Šeit un tālāk solistu sastāvs iezīmēts šādi: S – soprāns, A – alts, T – tenors, Ba – baritons, B – bass.

Zīmīga ir autora žanru izvēle – līdzās kantātei un oratorijai parādās arī savdabīgs sintētisks žanrs, ko mūsdienās iespējams interpretēt dažādi. Tas varētu būt miniatūrs operaskats vai oratorijas pirmsākumu teatrālo formu variants, kur līdzās solo ariozo un reċitatīviem skan korāļa tipa kora epizodes, kā arī instrumentālas intermēdijas. Šo opusu žanriskās īpatnības un robežas Jāzepa Vītola skaņrakstā vēl nav izteiktas un tādējādi diskutablas. Bieži vien sižetiski reljefajām kompozīcijām vienlīdz labi būtu piemērojams žanriskais skaidrojums *Bībeles skats* – ne tikai paša autora dotajam apzīmējumam opusam *Jēzus pie akas*, bet, piemēram, arī skaņdarbiem *Jēzus un grēciniece*, *Kalna sprediķis*, *Marija un Marta* u. c.

Vokālinstrumentālo sfēru 1924. gadā aizsāk kantāte *No atzīšanas koka* – savdabīga leģenda pēc Vecās derības motīviem. Darbs tapis Sestajiem Vispārējiem dziesmu svētkiem, tajos arī pirmatskaņots

un godalgots kā labākais garīga satura opuss. Tieši šajā kompozīcijā vairāk nekā citās jūtams autora subjektīvais situācijas skatījums, viņa personīgā attieksme, kā arī darba piemērotība koncertatskaņojumam. Pievēršoties Bībeles skata formātam desmit gadus vēlāk, autors mēģinās runāt no objektīva, episki distancēta skatpunkta, kā veikls stāstītājs virknējot notikumus ariozo un rečitātīva, korāļa un dueta izklāstā un jau paredzot iespēju kuplināt dievkalpojumus baznīcā.

Arī pirmo oratoriju latviešu mūzikas vēsturē – *Jēzus Nācaretē* soprānam, tenoram, baritonam, basam, jauktajam korim un ērģelēm (Kārlis Jēkabsons) – var dēvēt par izvērstu Bībeles skatu, kaut gan tās izklāsts hronometrāžas (līdz 10') un atskaņojuma ziņā būtu pielīdzināms arī kantātes žanram. Opusu veido salīdzinoši izvērsti ariozo dziedājumi, ko savieno kora epizodes un noslēdz fināla korālis *Tu, kas debess godā mīti*. Annija Vītols atminas: “Par šo darbu autors izteicies, ka tas esot viņa Benjamiņš un to varētu nosaukt par oratoriju vienā cēlienā. Pirmatskaņojumu oratorija piedzīvoja 1942. gada Debesbraukšanas dienā Doma baznīcā, piedaloties mūsu labākajiem solistiem⁷ ar Arvīdu Prēdeli pie ērģelēm. Pārāk sajūsmināts Jāzeps Vītols par to nebija. Atskaņotāji solījušies uz nākamo reizi rūpīgāk sagatavot” (Vītols, 1963/1999: 59).

⁷ Sikāku ziņu par solistiem nav.

Aplūkojot minētās partitūras, kas, neraugoties uz paprāvo skaitu, mūsdienās tomēr neskan bieži, vēlētos akcentēt dažas būtiskas iezīmes, kas skaidro komponista rakstības manieri, izpildītāju un mūzikas materiāla izvēli. Pirmkārt, jānosauc baznīcas atskaņošanai piemērotā sastāva un apjoma priekšrocība, kas nodrošina kompozīcijas iekļaušanos ceremoniju ierastā norises laika robežās.

Otrkārt, tradicionālo tekstu izvēle – Vecās un Jaunās derības pamats, korāļu teksti un evaņģēliski luteriskās baznīcas mācītāju līdzdalība vārsmu sakārtošanā pagērē ciešāku saikni ar baznīcas tradīcijām un kanoniskajiem tekstiem. Pieskaņojot, piemēram, Bībeles skatu fragmentus Vecās derības lasījumiem, ir iespējams darbus pielāgot atskaņojumam pat luterisko dievkalpojumu laikā kā proprija daļas. Tieši šādos apstākļos arī notika visi minēto darbu pirmatskaņojumi, izņemot pirmo kantāti *No atzīšanas koka*, kas tika komponēta Sestajiem Vispārējiem dziesmu svētkiem.

Treškārt, ir respektējama prominentā kompozīcijas meistara spēja radīt darbus, pielāgojot tos atbilstoši izpildītāju (galvenokārt draudžu kora un solistu, kā arī baznīcas ērģelnieku) potenciālam, kas, iespējams, ne vienmēr bijis tehniski spējīgākais un pirmatskaņojuma laikā – mākslinieciski pārlicenošākais. Izcilā romantisma harmonijas pazinēja skaņvaloda šķiet pilnībā pielāgojusies atskaņojuma un izpildītāju apstākļiem un tikai nedaudzās lappusēs pauž oriģinālu un neatkarīgu muzikālās domas lidojumu (piemēram, harmonijas sarežģītība un krāsainība oratorijā un kantātē *Iesvētīšanai*). Kopumā

skaņdarbu faktūrā valda responsorā rakstība, veidojot dialoga formu starp solistiem un kori, kā arī korāļa žanrs, tikai atsevišķos gadījumos atsvaidzinot to ar polifoniju. Ērģeļu traktējums – taupīgs un rezervēts – veic pavadījuma funkciju, ar manāmi krāsainākiem, individualizētiem uzplaiksnījumiem dažās soloepizodēs.

Ceturtkārt, vokālinstrumentālajos darbos valda tā sauktā izlīdzinātā emocionalitāte – episks vēstījums ar uzsvaru uz Kristus tēla pozitīvā starojuma atainojumu un autora personīgās attieksmes savveida distancēšanos. Tas sniedz iespēju salīdzinoši objektīvi veidoto skaņurakstu interpretēt atkarībā no atskaņojuma apstākļiem, pievienojot emocionāli subjektīvu traktējumu.

1928. gadā sakrālās skaņumākslas attīstību izvērtējot, rakstā *Mūsu baznīcmūzika* Jāzeps Vītols nonācis pie atziņas, ka “mākslinieciski augstvērtīga reliģiskā mūzika pēc J. S. Baha darbības perioda no baznīcas velvēm pakāpeniski pārcēlusies uz koncertzālēm, atstājot baznīcas liturģijai tikai maznozīmīgas, formāli sastingušas paliekas, un tāpēc ir laiks strādāt mākslinieciski pilnvērtīgas liturģijas atjaunošanai un radīšanai” (Vītols, 1928: 682). Autora radītie vokālinstrumentālie reliģiskie opusi ir pārliecinošs šās nostājas pierādījums un atspoguļo viņa ieceres un idejas, virzot izvēlētos žanrus liturģiskās mūzikas sfēras sakārtošanai un izkopšanai. Citētais apgalvojums uzskatāms arī par skaņraža sakrālās daiļrades *credo*.

Veicot Jāzepa Vītola daiļrades mantojuma revīziju, aktualizējas jautājums par komponista reliģiozitāti, kas visnotaļ ir katra privātā lieta, tomēr aplūkotās tēmas ietvaros noteikti būtu skatāma. Audzināts reliģiozā ģimenē, komponists tomēr nebija cītīgs baznīcā gājējs, tādēļ sevi bieži vien pazemīgi dēvējis par grēcinieku vai neticīgo. Tomēr katru apgalvojumu var izvērtēt un izprast tikai salīdzinājumā un kontekstā. Uz jautājumu “Vai tad Jāzeps Vītols esot bijis dievticīgs?” viņa dzīvesbiedre pretī vaicājusi: “Vai tad [...] nepazīst J. Vītola garīga satura dziesmas *Dieva lūgums*, *Dievišķais mirdzums*, kantātes, korāļus, *Meldiju grāmatu* utt.? Skaistas ir dziesmas ar tekstiem, ko devis arhibīskaps T. Grīnbergs, prof. V. Maldonis un citi. Vaicātāja kļuvusi domīga, un tā [...] saruna izbeidzās.” (Vītols, 1965/1999: 79–80)

Aplūkojot Vītola daudzšķautņaino darbību un nozīmīgo devumu reliģiskās mūzikas laukā, vēlējos vispirms atspoguļot viņa izteikti personisko attieksmi, ieinteresētību un pietāti pret izraudzīto darbības jomu un katru sakrālās mūzikas žanru, kuram mākslinieks pievērsies, aktualizējot un bagātinot to neatkarīgi no popularitātes tālaika Latvijas kultūrdzīvē. Iespējams, šādā gaismā atklājas arī paša autora skatījums uz reliģiju un baznīcas mūzikas sfēru kā sev tuvu, labi iepazītu un daudzveidīgi koptu lauku.

Literatūra

Allika, Inese; Baltača, Brigita; Brīvers, Ivars; Šumilo, Ērika; Volkova, Tatjana; Zālītis, Uģis (2003). *Ekonomikas un finanšu vārdnīca*. Rīga: Norden AB, 514. lpp.

Grauzdiņa, Ilma (1993). Jāzepts Vītols un garīgā mūzika. *Brīnišķais spēks*. J. Vītola 130. dzimšanas dienai veltīts rakstu krājums. Rīga: LMA, 4.–25. lpp.

Hallo, Latvija (1935). 310, 6.–7. lpp.

Sarkanbārdis, Ernests (1963). Prof. Jāzepts Vītols un latviešu vespere. *Ceļa Biedris* 6 (76), 90. lpp.

Vītols, Annija (1963). Lappuses manā atmiņu grāmatā. Vītols, Jāzepts (1963) *Manas dzīves atmiņas*. Uppsala, 183.–229. lpp.; pārpublicēts: (1999) *Jāzepts Vītols tuvinieku, audzēkņu un laikabiedru atmiņās*. Rīga: JVLMA, Zinātne, 33.–78. lpp.

Vītols, Annija (1964). *Dieva godam. Profesors Jāzepts Vītols baznīcas mūzikas darbā. Latvijas evaņģēliski luteriskais baznīcas kalendārs 1965. gadam*. Glenviera, 76.–83. lpp.; pārpublicēts: (1999) *Jāzepts Vītols tuvinieku, audzēkņu un laikabiedru atmiņās*. Rīga: JVLMA, Zinātne, 80.–81. lpp.

Vītols, Jāzepts (1928). Mūsu baznīcmūzika. *Burtnieks* 8, 682. lpp.

Vītols, Jāzepts (1988). *Manas dzīves atmiņas*. Sast. O. Grāvītis. Rīga: Liesma