

OSKARA STROKA TANGODZIESMAS (ŠLĀGERI) 20. GADSIMTA STARPKARU RĪGĀ. DAŽĀDU MŪZIKAS TRADĪCIJU STILISTISKĀ SINTĒZE

Jānis Kudiņš

Kopsavilkums

Oskars Stroks (1893, Daugavpils – 1975, Rīga) ir pazīstama personība 20. gadsimta populārās mūzikas kultūras vēsturē gan Latvijā, gan starptautiski. Dzimis un bērnību pavadījis kādreizējā Dinaburgā / Dvinskā, pusaudža un agrīnās jaunības gadus pavadījis Sanktpēterburgā, Stroks 1922. gadā pieņēma Latvijas Republikas pilsonību un pārcēlās dzīvot uz Rīgu, kurā, izņemot Otrā pasaules kara gados pavadīto laiku Almati (Kazahstānā), nodzīvoja līdz sava mūža noslēgumam. 21. gadsimtā Oskars Stroks sabiedrības uztverē tiek dēvēts par Rīgas tango karali (Kudiņš 2019).

20. gadsimta 30. gados, pateicoties skaņuplašu izdevumiem, Stroka tango un fokstrola dziesmas ieguva plašu popularitāti gan Latvijā, gan daudzās citās pasaules valstīs. Stroka dziesmas atbilda tā laika šlāgera – dziesmas, parasti ar sentimentālu tekstu, galvenokārt populāru deju (čarlstonu, fokstrolu, tango u. c.) raksturīgā metroritmiskā risinājumā – žanra veidolam (Czerny & Hofmann 1968; Wicke 1998; Rokpelnis 2020; Rokpelnis 2021; Rokpelnis 2022). Šajā rakstā galvenā uzmanība pievērsta jautājumam par dažādu mūzikas kultūras stilistisko tradīciju sintēzes atspoguļojumu Oskara Stroka starpkaru periodā Rīgā komponētājās tangodziesmās (šlāgeros).

Analizējot Stroka Rīgā komponēto pazīstamāko 20. gadsimta 30. gadu tango dziesmu¹ *Melnās acis* (*Čěrnnye glaza*), *Gaišzilās acis* (*Golubye glaza*), *Mans pēdējais tango* (*Moē poslednee tango*), *Saki, kādēļ?* (*Skažite, počemu?*), *Dusi, mana nabaga sirds* (*Spi, moē bednoe serdce*), *Nepamet mani!* (*Ne pokidaj!*) nošu izdevumus un skaņierakstus, var konstatēt, ka to muzikālās struktūras izklāsts (raksturīgs vokālajai mūzikai ar panta un piedziedājuma uzbūvi) akcentē īpašu eksaltācijas, liriska saasinājuma izteiksmi galvenokārt piedziedājumos. Tieši piedziedājumu melodijas laika gaitā ir kļuvušas par šo Stroka tangodziesmu atpazīstamības zīmēm līdz pat 21. gadsimtam. Turklāt nozīmīgu lomu šo tangodziesmu muzikālās izteiksmes raksturierzīmju nostiprināšanā spēlēja Stroka sadarbība ar vairākiem tālaika mūziķiem gan Rīgā, gan citās valstīs.² To vidū īpaši izceļams ir Pjotrs Ļeščenko (*Pětr Lešchenko*, *Pyotr Leshchenko*, 1898–1954), kurš vienā no savas dzīves posmiem uzturēdamies Rīgā, pievērsa Stroka uzmanību ar savu savdabīgo tenora tembru. Rezultātā starp Stroku un Ļeščenko izveidojās draudzība un profesionāla sadarbība. Tādēļ 20. gadsimta 30. un 40. gados pasaulē Stroka tango

1 Komponētas ar oriģināltekstiem krievu valodā, daļai dziesmu tekstu autors bija Rīga dzīvojušais dzejnieks Aleksandrs Pefiljevs (*Aleksandr Perfil'ev*; 1895–1973), publicējās ar pseidonīmu Aleksandrs Li (*Aleksandr Li*) (Filej n. d.).

2 Piemēram, sadarbība ar Sergeju Aldjanovu un viņa džeza orķestri Rīgā, diriģentu Mareku Vēberu (*Marek Weber*) un viņa deju orķestri Berlīnē, diriģentu Franku Foksu (*Frank Fox*) un viņa deju orķestri Vīnē, diriģentu Nikolaju Čerešņu (*Nikolay Chereshnya*) un viņa deju orķestri Bukarestē.

šlāgerus pasaulē visvairāk pazina Ļeščenko izpildījumos dažādu kompāniju izdotajos skaņuplašu izdevumos.

Meklējot atbildi uz jautājumu, kādas tradīcijas atbalso Stroka tangodziesmu mūzikas stilistika un izteiksme, var atrast virkni pierādījumu, ka tā atspoguļo 20. gadsimta 30. gadiem raksturīgas populārās mūzikas kultūras tendences Ziemeļaustrumeiropas valstīs. Sasaukšanās ar radniecīgiem stilistiskajiem risinājumiem atrodama gan, piemēram, Dānijas komponista Jakoba Gādes (*Jacob Gade*, 1879–1963), gan Polijas (Varšavas) komponista Ježija Petersburska (*Jerzy Petersburski*, 1895–1979) komponētajā šlāgermūzikā. Savstarpēju mijiedarbību izpausmes rodamas, arī aplūkojot bijušajā Padomju Savienībā, Maskavā un Ļeņingradā tolaik darbojušos komponistu, piemēram, Īzaka Dunajevska (*Isaak Dunaevskij*, 1900–1955), Jefima Rozenfelda (*Efim Rozenfel'd*, 1894–1964), Vladimira Sidorova (*Vladimir Sidorov*), Juriija Bogoslovska (*Ūrij Bogoslovskij*) rietumniecisko šlāgeru kompozīcijas.

20. gadsimta starpkaru laikā, salīdzinot Ziemeļaustrumeiropas valstu komponistu populāro (šlāgeru) tangomūziku ar Eiropas rietumu un dienvidu valstu komponistu jaunradi³, *ziemeļaustrumnieku* kompozīcijās konstatējama biežāka balstīšanās minora tonalitātēs, dramatisks saasinājuma veidošana muzikālajā izteiksmē. Tas ir raksturīgi arī Stroka tangodziesmās, kurās iespējams identificēt trīs muzikāli stilistisko tradīciju sintēzi.

Viena no tām veido atsauci Argentīnas *tango-canción* žanram, ko raksturo vokāli instrumentāla kompozīcija ar akcentētu sentimentālu tematiku tekstā un tam atbilstošu muzikālo izteiksmi.⁴ Otra tradīcija ir saistīta ar *pilsētas* (arī *cietsirdīgās, čigānu*) romances žanru, kas bija populārs 19. gadsimta otrajā pusē un 20. gadsimta sākumā Krievijas mūzikas kultūrā. Stroks vienā no nedaudzajām viņa dzīves laikā publicētajām intervijām bija norādījis, ka viņš tango saista ar romances žanru (Mar'ānovskij, *Nedelā*, 1973, No. 38, 13), un tam var rast pierādījumus viņa tango, arī citu vokāli instrumentālo kompozīciju muzikālās stilistikas risinājumos.

Savukārt kā trešā atbalss Stroka tangodziesmu muzikālajā stilistikā ir ebreju klezmeru muzicēšanas tradīcija. Kādreizējā Dinaburga / Dvinska, kas mūsdienā Latvijas teritorijā pagātnē (19. gadsimta beigās un 20. gadsimta sākumā) bija pilsēta ar lielāko ebreju iedzīvotāju skaitu (Kudiņš 2021, 152–153). Oskara Stroka tēvs Dāvids Stroks (1838/40–1919) bija mūziķis, kurš 19. gadsimta otrajā pusē strādāja gan vēsturiski

3 Piemēram, Parīzē tolaik dzīvojošu un strādājošu izklaides mūzikas komponistu Vensāna Skoto (*Vincent Scotto*, 1874–1954), Tjārko Rišepēna (*Tiarko Richepin*, 1884–1973), Žana Lenuāra (*Jean Lenoir*, 1891–1976), Žana Limjēra (*Jean Lumière*, 1895–1971), Čezāres Biksio (*Cesare Andrea Bixio*, 1896–1978), Anrī Imēla (*Henry Himmel*, 1900–1970), Itālijas komponista Dino Olivjēri (*Dino Olivieri*, 1905–1963), Berlīnē komponējošā Franca Grotes (*Franz Grothe*, 1909–1982) tangodziesmām un instrumentālajām kompozīcijām (Bible Tango, n. d.; Musiker and Musiker 2013; Klee 2007).

4 Tango mūsdienās bieži tiek iedalīts trīs veidos: *tango-milonga* kā instrumentālā mūzika, *tango-romanca* kā vokāli instrumentālā vai instrumentālā mūzika ar lirisku raksturu, un *tango-canción* kā vokāli instrumentāla kompozīcija ar izteikti sentimentāla rakstura dziesmu tekstiem un tam atbilstošu muzikālo izteiksmi. (Bethell 2004, 361). Tomēr šī klasifikācija pārsvarā atbilst 20. gadsimta vidū dominējušajam tango mūzikas formām, kas, protams, līdz pat 21. gadsimtam atspoguļo nebeidzamu mijiedarbību un arvien jaunu māksliniecisko starpformu rašanos.

pirmā Dinaburgas teātra orķestrī, gan arī vadīja klezmeru ansambļus (Gimmervert 2006, 18–20; Kudiņš 2019, 20–21). Ebreju kopienu, kuru dzīvesvietas aptvēra plašu ģeogrāfisko areālu kādreizējā Krievijas cariskajā impērijā (mūsdienu Latvijas, Lietuvas, Baltkrievijas, Ukrainas, Krievijas dienvidu teritorijas), klezmeru ansambļiem raksturīgais instrumentu sastāvs bija vijole, altvijole, cimbala, klarnete, akordeons, trombons, trompete, kontrabass. Klezmeru muzicēšanas praksē nereti vijoles un klarnetes tembru izcēlums, lai akcentētu *smeldzīgumu* un emocionālā saasinājuma momentus, bija raksturīgas iezīmes šīs tradīcijas muzikālajā stilistikā (Strom 2002; Beregovskij 1987; Braun 2002; Slepovič 2003b; Slepovič 2004; Rubin 2015; Feldman 2016b). Turklāt uzmanību pievērš fakti, kas liecina, ka 20. gadsimta starpkaru periodā daudzās Eiropas valstīs populārās mūzikas kultūrā darbojās daudzi ebreju mūziķi, kuri, iespējams, izpildījuma praksē apzināti vai neapzināti turpināja klezmeru muzicēšanas tradīcijas, ja ne tieši, tad kādās to jaunās stilistiskās transformācijās. Varbūt tādēļ ir likumsakarīgi, ka Stroka 20. gadsimta 30. gadu tangodziesmās, it īpaši to izpildījumu skaņierakstos var fiksēt, piemēram, klezmeru muzicēšanai stilistiski radniecīgu atsevišķu instrumentu (vijoles, klarnetes, trompetes) tembru izcēlumu, veidojot *nopūtu*, *skumju saasinājuma* risinājumus izteiksmē.

Prasme sintezēt, balansēt iepriekš norādīto trīs tradīciju lietojumā, iespējams, arī veido pamatu Stroka tangodziesmu muzikāli stilistiskajai savdabībai. Turklāt savu lomu šajā procesā ir spēlējuši arī mūziķi (deju orķestru diriģenti, ansambļi), ar kuriem Stroks 20. gadsimta 30. gados bija sadarbojies Latvijā un citās valstīs savu kompozīciju skaņierakstu izdevumu veidošanā. Šķiet, šajos Oskara Stroka tangodziesmu skaņierakstos dzirdamie izpildījumi daudz skaidrāk izceļ atsauci uz dažādažām stilistiskajām tradīcijām, kas ietvertas Rīgas tango karaļa mūzikas mantojumā.