

Mūzikas akadēmijas raksti

Jāzeps Vitola Latvijas Mūzikas akadēmija, 2012

IX

Mūzikas akadēmijas raksti, 9
Rīga: Jāzeps Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija, 2012, 140 lpp.

ISSN 978-9984-588-38-4

Redakcijas kolēģija:

Boriss Avramecs (Rīgas Pedagoģijas un izglītības vadības akadēmija)
Anda Beitāne (Jāzeps Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)
Tamāra Bogdanova (Rīgas Pedagoģijas un izglītības vadības akadēmija)
Mārtiņš Boiko (Jāzeps Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)
Joahims Brauns (*Joachim Braun*; Bar-Ilanas Universitāte, Ramatgana)
Jons Brūveris (*Jonas Bruveris*; Lietuvas mūzikas un teātra akadēmija)
Ēvalds Daugulis (Daugavpils Universitāte)
Lolita Fūrmane (Jāzeps Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)
Ilma Grauzdiņa (Jāzeps Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)
Ingrīda Gūtberga (Bostonas Universitāte)
Baiba Jaunslaviete (Jāzeps Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)
Jefīms Jofe (*Efim Yoffe*; Levinska Izglītības koledža, Telaviva)
Kevins K. Kārns (*Kevin C. Karnes*; Emorija Universitāte, Atlanta)
Arnolds Klotiņš (Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūts)
Jānis Kudiņš (Jāzeps Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)
Tatjana Kuriševa (*Tatjana Kuryшева*; P. Čaikovska Maskavas Valsts konservatorija)
Jeļena Lebedeva (Jāzeps Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)
Georgs Pelēcis (Jāzeps Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)
Ilze Šarkovska-Liepiņa (Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūts)
Jānis Torgāns (Jāzeps Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija)
Audrone Žuraitīte (*Audronė Žūraitytė*; Lietuvas mūzikas un teātra akadēmija)

Sastādītāja un redaktore Baiba Jaunslaviete
Konsultants Jānis Torgāns
Angļu valodas tekstu tulkotāja un redaktore: Ilze Buligina
Makets: Kristīna Bondare
Dizains: Dita Pence
Nošu datorsalikums: Līga Pētersone

© Jāzeps Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija
K. Barona iela 1, Rīga LV-1050

© Gunta Bāliņa, Baiba Beinaroviča, Ieva Gintere, Regīna Kaupuža,
Zane Prēdele, Nikolajs Šimanskis, Jānis Torgāns, Valda Vidzemniece

© Musica Baltica, 2012
Reģ. nr. 40103114067
K. Barona iela 39, Rīga LV-1011, Latvija
Tel.: +371 7275575, fakss: +371 7272755, e-pasts: musbalt@latnet.lv
www.musicabaltica.com

Saturs

Priekšvārds 4

MUZIKOLOĢIJA

Nikolajs Šimanskis

Daži aspekti Rietumeiropas agrīnā kontrapunkta vēsturē:
akvitāņu daudz balsības izpēte vēsturiskās evolūcijas rakursā 6

Zane Prēdele

Jāzepa Vītola *Gaismas pils*: skaņdarba uztvere 20.–21. gadsimtā 23

Ieva Gintere

Konceptu mūzika latviešu komponistu darbos un tās vēsturiski
teorētiskie aspekti 42

DEJAS VĒSTURE UN PEDAGOĢIJA

Valda Vidzemniece

Beatrisis Vīgneres skolas darbība (1923–1944) Latvijas dejas mākslas
attīstības kontekstā 58

Baiba Beinaroviča

Dejotājs Aleksandrs Lembergs baletmeistaru
Helēnas Tangijevas-Birznieces un Jevgeņija Čangas iestudējumos:
20. gadsimta 40.–60. gadi 83

Gunta Bāliņa

Baletmeistars Aleksandrs Lembergs savu atmiņu un laikabiedru
liecību gaismā: 20. gadsimta 60.–80. gadi 99

Regīna Kaupuža

Radoša līdzdarbība klasiskajā baletā: galvenās formas un to izpaušme
Aleksandra Lemberga mākslinieciskajā darbībā 116

ATMIŅAS. PĀRDOMAS. VĒROJUMI

Jānis Torgāns

Patiesība. *Dažu skaistu ziedu* un citas lappuses latviešu kultūras vēsturē 125

Īsas ziņas par publikāciju autoriem 138

Priekšvārds

No viduslaiku gregorikas līdz 21. gadsimta konceptu mūzikai – šādu stilistisko amplitūdu aptver krājuma *Mūzikas akadēmijas raksti* 9. laidiens. Žanru lokā dominē divas jomas – vokālā mūzika visdažādākajos kontekstos un dejas māksla. Tomēr viens no rakstiem veltīts arī Latvijā maz pētītiem instrumentālmūzikas aspektiem.

Krājuma pirmo rubriku (*Pētījumi muzikoloģijā*) ievada baltkrievu mūzikas zinātnieka **Nikolaja Šimanska** raksts. Tajā detalizēti aplūkots spilgts viduslaiku polifonijas fenomēns – t. s. akvītāņu daudz balsība, kas piedzīvoja lielāko uzplaukumu laikposmā no 11. gadsimta vidus līdz 12. gadsimta vidum. Šimanska teksts varētu ieinteresēt lasītāju kā viena no jaunākajām liecībām par postpadomju telpā pārstāvētajām tendencēm un sasniegumiem mūzikas medievistikas jomā.

Divus turpmākos rakstus, lai arī saturiski gluži dažādus, varētu vienot atslēgvārdi *simboli* un *mūzika*. **Zane Prēdele** pētījusi, kā simbola lomu nacionālajā kultūrapritē iegūst atsevišķs skaņdarbs – Jāzepa Vītola kordziesma *Gaismas pils*. Pamatīgumu autorei veikumam piešķir metodoloģiskā daudzpusība, ar kādu izziņāti šīs dziesmas visdažādākie konteksti: gan dzejas teksta analīze laikmeta politiskās situācijas gaismā, gan koncertrepertuāra statistikas iztirzājums un ieskats Vītola personībā, viņa attieksmē pret latviskajām vērtībām. **Ievas Ginteres** raksts savukārt veltīts simboliem pašā mūzikā – 20. gadsimta nogales / 21. gadsimta komponistu darbos. To raksturojumā autore izmanto latviešu muzikoloģijā vēl neaprobēto konceptu mūzikas jēdzienu. Viņa atklāj šīs parādības saikni ar mūzikas estētiku un formulē būtiskākos analīzes principus, tādējādi sniedzot savu jaunpienesumu arī analīzes metodoloģijā.

Dejas māksla (rubrika *Dejas vēsture un pedagoģija*) krājumā *Mūzikas akadēmijas raksti* tik plaši pārstāvēta pirmoreiz. Rubriku ievada **Valdas Vidzemnieces** apcerējums par Beatrisi Vīgnieri – modernās (plastiskās) dejas aizsācēju Latvijā 20. gadsimta 20. gados. Tā ir līdz šim maz iztirzāta tēma, līdz ar to rakstam arī ievērojama kultūrvēsturiska nozīme. Savukārt trīs turpmākie materiāli veltīti Latvijas baletmākslas metram Aleksandram Lembergam. Lai gan skatījuma rakursi atšķiras, šie pētījumi labi papildina cits citu, veidojot saskanīgu triādi: **Baiba Beinaroviča** analīzē Lemberga dejojāja gaitas (nosacīti, daiļrades agrīno periodu), savukārt **Gunta Bāliņa** – viņa horeogrāfa devumu (nosacīti, vēlīno periodu). Visbeidzot, **Regīna Kaupuža** kreativitātes teoriju gaismā izvērtē gan Lemberga dejojāja, gan viņa kā horeogrāfa paustās atziņas; tādējādi rakstu triādē iezīmējas savveida sintēze.

Mūzikas akadēmijas rakstu 9. laidiens ir pirmreizējs vēl kādā aspektā – līdzās zinātniskiem tekstiem tas ietver jaunu publicistiskas ievirzes rubriku *Atmiņas. Pārdomas. Vērojumi*. Šoreiz tajā dots vārds

profesoram **Jānim Torgānam**: caur personiskās pieredzes prizmu viņš apcerējis vācu mūzikas auglīgo ietekmi uz latviešu dziedāšanas tradīcijām un to izpausmi padomju perioda kultūrpolitikas apstākļos. Raksts veidots brīvā, gluži *neakadēmiskā* stilā, tomēr vērīgākam lasītājam tas varētu sagādāt ne vien literāru baudu, bet arī vienu otru zinātnisku jaunatklāsmi – šai ziņā jo īpaši nozīmīgs ir azartiski veiktais pazīstamās dziesmas *Dažu skaistu ziedu* pirmavotu meklējums. Tematiski Jāņa Torgāna raksts sasaucas ar Zanes Prēdeles pētījumu, jo arī *Dažu skaistu ziedu* latviešiem ir savveida simbols – tiesa, citā rakursā nekā *Gaismas pils*. Šī arka *Mūzikas akadēmijas rakstu* 9. laidienam piešķir zināmu reprizitāti, noapaļotību. Gribētos cerēt, ka arī lasītājus tā rosinās meklēt krājuma lappusēs ne tikai savām interesēm atbilstošāko tēmu, bet iepazīt arī tā kopainu – kā liecību par procesiem laikmetīgajā muzikoloģijā un dejas mākslas pētniecībā.

Krājuma sastādītāja
Baiba Jaunslaviete

MUZIKOLOĢIJA

DAŽI ASPEKTI RIETUMEIROPAS AGRĪNĀ KONTRAPUNKTA VĒSTURĒ: AKVITĀŅU DAUDZBALSĪBAS IZPĒTE VĒSTURISKĀS EVOLŪCIJAS RAKURSĀ

Nikolajs Šimanskis

Daudzbalsības problēmu Rietumeiropas mūzikas zinātnieki pētījuši plašā vēsturiskā spektrā, kas ietver gan kordziedāšanu Senajā Romā, gan mūsdienu laikmeta tendences. Turklāt īpaši intensīvi attīstījusies akadēmiskā mācība par stingrā un brīvā stila kontrapunktu, kā arī (kopš 20. gadsimta vidus) par kontrapunktu divpadsmitkaņu sistēmas ietvaros. Kopš pagājušā gadsimta muzikologu uzmanības lokā arvien biežāk nonāk arī viduslaiku kontrapunkts. Žaka Handšina (Handschin 1927/1928), Mariusa Šneidera (Schneider 1934/1935), Heinriha Beselera, Pētera Gilkes (Besseler, Gülke 1973) u. c. autoru darbos pamazām kristalizējas priekšstats par īpašu vokālās daudzbalsības veidu, kas balstās uz kvartu/kvintu saskaņām un pieļauj brīvu sekundu, tercu, sekstu un septimu lietojumu. Tādējādi tiek atspēkots iepriekš izplatītais, Fransuā Žozefa Fetisa (*Fétis*) un Hugo Rīmaņa (*Riemann*) paustais uzskats par paralēlu kvintu un kvartu dziedājuma „morālo neiespējamību” (Riemann 1898: 24–25).

20. gadsimta beigās Rietumeiropas mūzikas zinātnē arvien skaidrāk iezīmējās tendence pētīt viduslaiku daudzbalsību vēsturiski stilistiskā rakursā. Tieši šāda pieeja sniedza iespēju nodalīt dažādus periodus kontrapunkta izpratnes evolūcijā, kā arī izcelt kontrapunkta dižāko meistarū vidū Perotīnu (*Magnus*) un Gijomu de Mašo.

Beidzamajās desmitgadēs līdztekus Rietumu zinātnes sasniegumiem ievēriību pelnījis arī Krievijas muzikologu veikums – pirmām kārtām Vladimira Protopopova iniciētais vairāku autoru kopdarbs *История полифонии (Polifonijas vēsture)*, kas ietver fundamentālus pētījumus par daudzbalsību un kontrapunktu laikposmā no 9. gadsimta līdz 20. gadsimta sākumam (Евдокимова, Дубравская, Протопопов 1983–1996). Apmēram vienlaikus ar šo piecu izdevumu sēriju tapusi Nataljas Simakovas doktora disertācija *Конtrapункт строгого стиля как художественная традиция (Stingrā stila kontrapunkts kā mākslinieciska tradīcija)*, 1993; vēlāk, 2002, šis darbs kļuvis par pamatu monogrāfijai). Autore tajā izklāsta savu teoriju par sešām fāzēm daudzbalsības attīstībā no 9. gadsimta līdz stingrā stila kontrapunktam (15. gadsimta beigās/16. gadsimts). Plaša vēsturiskā spektra aptvere ļauj Simakovai aplūkot izraudzīto tēmu tās evolūcijā: viņas uzmanības lokā ir gan organuma agrīnās formas, gan diskants, gan, visbeidzot, klasiskais vokālais kontrapunkts (Симакова 2002).

Tomēr, neraugoties uz zināmiem panākumiem viduslaiku kontrapunkta izpētē, skaidra, izsmelīga priekšstata par šīs parādības būtību mūsdienu muzikoloģijā joprojām nav. Centieni noteikt viduslaiku kontrapunktu tradicionālā veidā, analizējot balsu attiecības *nots pret noti* un veidojot tabulas, kurās norādīti vairāk vai mazāk raksturīgi intervāli, īsti nepārlicina, jo šajā gadījumā tiek ignorēta balsu iespējamā asinhronā mijiedarbe bez stingri fiksēta ritma (Федотов 1985: 29). Pagaidām vēl nav atklāts, kā kontrapunkta izveidē mijiedarbojas *nejaušība* un *likumsakarība* vai arī tādas vispārinātas kategorijas kā *apzinātais* un *neapzinātais*.

Jāņem arī vērā, ka kontrapunkta raksturojumos autori visbiežāk orientējas uz viduslaiku traktātiem, atstājot ēnā pašu liturģiskās daudz balsības praksi. Līdz ar to daudzi secinājumi tapuši, balstoties uz zinātnieku (teorētiķu) piedāvātajiem instrukтивajiem paraugiem, kas dažādos traktātos ietverti centienos fiksēt pareizo diafonijas saskaņu secību jeb, viduslaiku terminoloģijā, kontrapunkta „formulas“ un „modus“ (Шиманский 2006: 159).

Tādējādi mūsdienu zinātnei, pētot agrīno Rietumeiropas kontrapunktu, būtu aktuāli pārorientēties no teorijas uz praksi: tas liktu ar jaunu pieeju pārlasīt arī viduslaiku traktātus, kuri, protams, nevarēja praksi pilnībā ignorēt, lai gan atspoguļoja pirmām kārtām tās racionālo aspektu. Svarīgi būtu arī pārskatīt viduslaiku daudz balsības izpētes metodoloģiju, jo iespējams, ka tās atjaunotne ienestu būtiskas korekcijas tradicionālajos priekšstatos par kontrapunktu.

Mūsaprāt, viduslaiku daudz balsības *noslēpums*, tās struktūrelementu savdabība daudzējādā ziņā izriet no dažādu mūzikas evolūcijas stadiju līdzāspastāvēšanas. Šis fakts laikmetīgo pētnieku uzmanību saistījis vien retumis. Pēdējās desmitgadēs publicētie materiāli, tajā skaitā Teodora Karpa darbs *The Polyphony of Saint Martial and Santiago de Compostela (Senmarsialas un Santjago de Kompostelas polifonija: Karp 1992)*, liecina, ka daudzi medievistikas speciālisti joprojām tiecas viduslaiku daudz balsību raksturot ar tradicionālās skaņdarbu analīzes paņēmieniem. Taču šāda pieeja, kas lieti noder profesionālās mūzikas *rakstiskās* tradīcijas jomā, viduslaiku daudz balsības izpētē nav metodoloģiski piemērotākā.

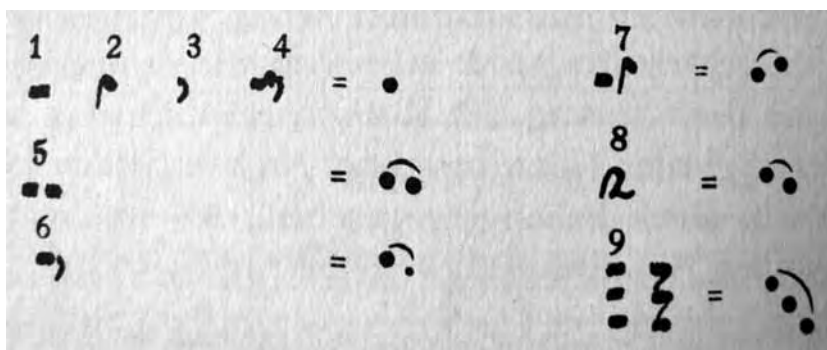
Šī raksta mērķis ir pierādīt izvirzīto hipotēzi par mutvārdu un rakstiskās tradīcijas mijiedarbi viduslaiku daudz balsībā. Svarīgi pirmām kārtām izprast, kādā rakursā aplūkot mūzikas sistēmas, kuru pamatā ir viduslaiku notācija. Šajā gadījumā izmantota tipoloģiskās analīzes metode; tā paredz noteikt *primārā* un *sekundārā* hierarhiju, kā arī raksturot skanējumu un intonēšanas veidus, kas var ietekmēt interpretāciju (Шиманский 2006).

Agrīno mūzikas sistēmu izvērtējumā var noderēt Mirona Harlapa mācība par ritma vēsturiskās attīstības stadijām; šis autors izvirzījis

virtni jaunu metodoloģisko nostādņu. Ritms kā temporālu procesu norises izpausme ir „visu laikamākslu formveides princips, to kopējā primārā forma, no kuras izaug katras laikamākslas specifiskās formas“ (Харлап 1986: 22). Pamatojot tēzi par trim ritma formām – intonatīvo (pirmatnējā folklorā, gregorikā), kvantitatīvo jeb laikmēra (mutvārdu tradīcijas profesionālā mūzika, piem., *Notre Dame* skola) un kvalitatīvo jeb taktu formu (piem., Vīnes klasiķu mūzika), Harlaps min arī trīs mūzikas fenomena eksistences stadijas: folkloru, mutvārdu tradīcijas profesionālo mūziku un vēlāku laikmetu profesionālo komponistu daiļradi. Tās norobežojot, varam noteikt, vai mums darīšana ar sinkrētisku mākslu, kas vieno mūziku, vārdu un deju, vai ar mūziku kā patstāvīgu mākslas veidu, kas apveltīts ar savām valodas un formas likumsakarībām.

Sīkākai analīzei izraudzītie daudz balsības paraugi pārstāv vienu no uztverei vissarežģītākajiem Viduslaiku periodiem (saglabājušies tikai pavisam nedaudzī piemēri) – mūziku, kas tapusi laikposmā no 11. gadsimta vidus līdz 12. gadsimta vidum un vēl nesen tika uzskatīta par piederīgu t. s. Limožas skolai. Tomēr pagājušā gadsimta 70. gados noskaidrots, ka Limožas abatijas Senmarsialas rokrakstu kolekcija nav pastāvējusi. Zāra Fulere atklājusi, ka t. s. „Limožas repertuāra“ pamatā ir dažādas cilmes materiāli, ko baznīcas kantors Bernārs Itjē (*Itier*) apkopojis periodā starp 1195. un 1225. gadu (Fuller 1979). Tā kā rokrakstos lietota akvitāņu neimu notācija, iespējams izmantot akvitāņu daudz balsības jēdzienu (Haas 1997: 867). Līdzīgs notācijas veids sastopams spāņu Kaliksta kodeksā (plašāk sk. raksta 12.–13. lpp.), ko tādējādi arī varam attiecināt uz akvitāņu daudz balsības tradīciju.

Villija Apela ieskatā, akvitāņu neimas radušās no bretoņu neimām laika periodā ap 900. gadu un izceļas ar vienkāršību un skaidrību. To apliecina arī zemāk redzamais attēls.



1. attēls. Akvitāņu neimu paraugi (Apel 1970: 229)

Dominēja zīmes, kurām atbilst atsevišķas skaņas vai intonēšanas paņēmieni: *punctum* (1) un *virga* (2) – augstas skaņas; *apostropha* (3) – vieglas skaņas, kas nekad netiek izdziedātas izolēti (ar atsevišķu zilbi), bet pilda saites funkciju, apvienojoties ar citām neimām, turklāt arvien iezīmē unisonu attiecībā pret iepriekšējo un nākošo skaņu; *quilisma* (4) – savveida tremolo, norāda uz ātru, vieglu skaņu, kas parādās pakāpeniskā augšupvērstā kustībā tercās (pārsvarā mazas) diapazonā un tiecas uz nākošo skaņu; *distropha* (5) – apostrofas jeb vieglās, neaccentētās skaņas atkārtojums ar tieci uz turpinājumu; *punctum* ar *apostropha* (6) – krītoša sekunda kā glisandoveidā tverta pieskaņa (aizpildot krītošu tercās gājienu); *podatus* (7) un *clivis* (8) – kāpjoša vai krītoša kustība pa divām skaņām; *climacus* (9) – trīs skaņas krītošā secībā (raksturīgs ir to vertikāls pieraksts).

12. gadsimtā akvitāņu neimas, kas notācijas vēsturē iezīmē stingru diastematiku, tika fiksētas četrliņju sistēmā, kur katra līnija bija stabili piesaistīta kādam no modālajiem balstiem: *c-a-F-D*. Tātad nebūtu pamata apšaubīt iespēju precīzi fiksēt balss skaņaugstuma līniju. Tomēr runa ir par neimām, kuras pirmām kārtām noteica melodijas skaņas kvalitatīvo šķautni un tipoloģiski atbilst mūsdienu praksē izplatītajiem mutvārdu folkloras notācijas paraugiem (Алексеев 1986: 133).

Akvitāņu daudzbarsībai piemīt virkne iezīmju, kas raksturo to kā pāreju no folkloras uz profesionālu jaunradi kompozīcijas jomā. Piemēram, akvitāņu organuma paraugi pirmajā mirklī rada priekšstatu par „pilnīgu brīvību, neierobežotu fantāziju” (Федотов 1985: 57). Šādu iespaidu paspilgtina tāda melodikas iezīme kā bagātīga melismātika, proti, mūzikas materiāls nav ritmiski stingri konturēts. Tajā pašā laikā gandrīz visu melismu skaņaugstumi ir fiksēti. Tas nozīmē, ka brīvība šajā gadījumā sadzīvo ar tieksmi uz stingru kārtību.

Melismātiskā melosa enerģijas strāvojums izriet no agrīnās kristietības jubilācijām un tām raksturīgā ekstātiskuma, turklāt dominē trīs galvenās kustības formas – pakāpeniskums, apļveidība, kā arī krasas, negaidītas tesitūras maiņas. Vairākkārt fiksējot vienus un tos pašus skaņaugstuma līmeņus, melismi veicina intonatīvā paralēlisma – respektīvi, pirmatnējas skaņkārtiskuma formas – rašanos, un to paspilgtina burdona skaņas radītais stabils pamats. Melismi, kas iezīmē miera mirkļus (balsu saliedēšanos pilnās konsonansēs), skaņkārtiskā ziņā svārstās starp noturību un nenoturību – precizēt to funkciju nav iespējams, jo šādā gadījumā nāktos iztēloties melismus stingri organizētu harmonisko tieksmju sistēmā, taču tā būtu pretrunā pašam viduslaiku domāšanas tipam.

Melismu būtība izpaužas tieši kustības formu brīvībā un mainībā; bieži tie traktēti kā variantveida secības. Vienlaikus *vox organalis* melismātiskajā struktūrā atklājas saikne ar intonēšanas pirmatnējām formām, kuras Eduarda Aleksejeva klasifikācijā atbilst β - un γ -

melodikai (Алексеев 1986: 53). Laikmetīgā notācija (t. sk. Karp 1992) par to nesniedz skaidru priekšstatu, jo reducē neimu sistēmas saturisko jēgu līdz atsevišķu skaņu līmenim.

Nosakot melismu *nenoturības* pakāpi, jāņem vērā arī tajos ietvertais glisando elements (visbiežāk krītošā kustībā); savukārt pašā kustībā visai jūtams ir tās fizioloģiskais pirmpamats, „pakāpenisks gaisa izsīkums balsī un balss saišu atslābums“ (Алексеев 1986: 67).

Aplūkosim pazīstama Ziemassvētku graduāļa fragmentu. Tā tekstuālais pamats ir šāds:

*„Viderunt Hemanuel patris unigenitum
In ruina[m] Israel et salutem positum:
Hominem in tempore, verbum in principio,
Urbis quam fundaverat, natum in palacio
Omnes fines terrae salutare Dei nostri [...]“*



2. attēls. Ziemassvētku graduālis (Apel 1970: 228)

Šī tropveida graduāļa pieraksts neimās atspoguļo akvitāņu daudz balsības pamatprincipus: pirmām kārtām tā ir teksta dalīšana atsevišķās raksturīgās zīmēs, proti, *climacus* neimas nokarenajās *vītnēs*, neimā *quilisma* ar tās *trīsuļojošo* profilu un neimas *clivis* izteiksmīgajos žestos (ar *divnieka* profilu). Īpaša uzmanība jāpievērš kompozīcijas noslēgumam: zīmju sablīvējums tajā saistīts ar dubultmelismu, kura atskaņojumam nepieciešama īpaša intonatīvā ritma izjūta, iezīmējot terasveida virzību (ar sekvenču elementiem) vai slidošu (augšup vai lejup vērstu) kustību.

Kā tika savienota melismātiskās balsis (*vox organalis*) brīvā motīvu struktūra ar iepriekš doto tenora balsi (*vox principalis*)? Tā ir problēma, ko laikmetīgā mūzikas zinātne pagaidām nav atrisinājusi. Tieši balsu apvienojums vai, precīzāk, to subordinācija ir galvenais *klupšanas akmens*, ko vērojam Rietumeiropas zinātnieku veidotajās, 20. gadsimta gaitā izdotajās akvitāņu repertuāra redakcijās.

Gandrīz visi redaktori, sākot ar Žaku Handšinu (Handschin 1927/1928) un beidzot ar Teodoru Karpu (Karp 1992), ir tiekušies akvitāņu daudz balsībā izcelt rakstiskās tradīcijas mūzikai tipiskās kvartu un kvintu saskaņas. Šos centienus zināmā mērā veicinājusi burtiska sekošana traktātos minētajiem likumiem: tie vēsta, ka *organizatoram* (*vox organalis*) jāapvienojas ar *kantora* balsi (*vox principalis*) „kvartas, kvintas, oktāvas attiecībās vai arī, ņemot kvartu vai kvintu pāri oktāvai” (citēts pēc: Федотов 1985: 128). Turklāt tiek izslēgta līniju asinhronas mijiedarbes iespēja, piemēram, *organizatora* atpalikšana no *kantora*.

Tajā pašā laikā vienā no galvenajiem avotiem, kas nosaka melismātiskā organuma likumus – Vatikāna traktātā (Ottob. Lat. 3025)¹ – ietverta doma, ka „kantoram jāiet pa priekšu, bet organizatoram jāseko, un kantoram jābeidz pirmajam” (citēts pēc: Федотов 1985: 128). Teksta turpinājumā izklāstīts 31 likums, kas raksturo viduslaiku diafono saskaņu savienojumu. Oriģinālā tas fiksēts neimu pierakstā, kurš parastajā pieclīniju notācijā (parasti attiecībās *nots pret noti*) zaudē arhaiskajam kontrapunktam raksturīgo melodisko iedabu (Федотов 1985: 133–134). Tātad arī akvitāņu daudz balsību nevar aplūkot tradicionālās kontrapunkta mācības rakursā ar tās orientāciju galvenokārt uz vertikāles *pareizību* un harmonisko tīrību.

Līdzās šim, vissvarīgākajam aspektam ir vēl kāds iemesls melismātiskā organuma maldīgai izpratnei – proti, centieni melismātikā saskatīt *Notre Dame* laikmeta ritma īpatnības (t. i., *vox organalis* pārsvarā jambisku ritmizāciju: *brevis – longa*). To redzam, piemēram, Ēvalda Jammersa (Jammers 1955) un Braiena Gilingema (Gillingham 1984) veidotajās transkripcijās. Šādos gadījumos būtiski mainās pati mūzikas laika organizācija. Modālās formulas un tām atbilstošās figūras ierobežo melismātiskā organuma pirmatnējo viengabalainību un

¹ Ms. Ottob. 3025, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, XIIIe siècle (éd. Klaus-Jürgen Sachs, 1971)

dabisko tiešumu, ko atspoguļo mainīgo intonatīvo fāžu brīvais ritms. Sevišķi nepieņemama šādās redakcijās ir dubultmelismu ritmizācija, kas bieži pasniegta kā grūti uztverama sīkas pulsācijas un nelielu ritma grupu secība.

Viss izklāstītais liecina, ka jāmaina pati pieeja melismātiskajam organumam: šis fenomens, no vienas puses, tuvs folkloras pirmatnējām formām, no otras – dzejas un mūzikas autordarbam, kurš tomēr atšķiras no rakstiskās tradīcijas dzejas un mūzikas. Jāpiekrīt Mirona Harlapa domai:

„[...] brīvo ritmu vienlaicīgs dziedājums bija iespējams tāpēc, ka polifonija tika izmantota tās responsorajā formā un uzticēta solistiem (kuriem atbildēja koris unisonā), savukārt solistiem, kuri sadziedājušies, šāda kopdziedāšana nebija grūtāka kā krievu tautas dziedoņiem, savijot piebalsis gari velkamajā dziesmā“ (Харлап 1986: 37).

Te iezīmējas sasaukšanās ar nezināma autora vārdiem Londonas t. s. Egertona traktātā²:

² Ms. Egerton 2888, London, British Library, supposé originaire des Pays-Bas, seconde moitié XIIe siècle (éd. Klaus-Jürgen Sachs, 1971)

„[...] organuma sacerētājam jāpievērš īpaša uzmanība pašam *cantus*, jo tam jābūt cienīgam un lēnam, un tajā nedrīkst būt daudz dažādu neīmu; viņš no visām skaņām izvēlas vissvarīgākās un pienācīgā veidā atbild, izlaižot lieko, papildinot trūkstošo, paplašinot saīsināto, sašaurinot spēcīgi paplašināto, tādējādi viņš katrā no abām [balsīm] ietver piemērotas neimas un to savstarpējās saiknes“ (citēts pēc: Федотов 1985: 64-65).

No iepriekšminētā izriet, ka melismātiskajā dziedājumā mūzikas uzbūvju garums, to laika proporcijas izpaudās īpatnējā veidā: tās regulēja tādi aptuveni apzīmējumi kā „paplašinājums“, „sašaurinājums“ vai „saīsinājums“. Mūzikas laika organizācijas atskaites vienības, domājams, bija vēl mūsdienās liturģiskajā praksē izplatītās brīvās motīvu struktūras, kas literatūrzinātnē tiek apzīmētas ar jēdzieniem „kolons“, „sintagma“, „elpas grupa“; mūzikā atbilstošas vienības daži franču teorētiķi dēvējuši par „ritmu“ (Харлап 1986: 55). Šāda ritma esamību melismātiskajā organumā apliecina turpinājumā piedāvātais piemērs – ievērojamā Kaliksta kodeksa (*Codex Calixtinus*) fragments, kas nosaukts pāvesta Kaliksta II (*Calixt II*) vārdā; savulaik (1119–1124) viņš bija Santjago de Kompostelas arhibīskaps:

mi magister Goslen' ep's sursumque. Al - le - lu - ia in
ca - ut - the sus - ia - co - brati
ze - be - de - i et io - han - nem fra - trem
e - ius et im - po - si - t - u - m - no - mi - na - bo - a -
ner - ges un - gi - po - tens - ge - n - i - tor
de - us om - ni - po - tens ge - n - i - tor le - y - son

3. attēls. Kaliksta kodeksa fragments (Apel 1970: 231)

Šis Sv. Jēkaba liturģijas vienbalsīgo un daudzbalsīgo dziedājumu krājums, kas atspoguļo Ziemeļspānijas vokālo kultūru, ir viens no galvenajiem akvitāņu repertuāra avotiem. Lapas vidū norādītais prozulas teksts „Vocavit Ihesus Jacobum Zebedei et Johannem fratrem eius et imposuit eis nomina Boanerges“ ir īss trops; par tā autoru tiek uzskatīts maģistrs Goslens, Suasonas bīskaps (*Goslenus Suessionensis*).

Īpašu interesi šajā gadījumā raisa vertikālās līnijas, kas sadala veselumu vairāk vai mazāk līdzīga apjoma fragmentos (elpas grupās). Šo balsu savienojums arhaiskā kontrpunktā, atbilstoši jau citētajam

Londonas Egertona traktātam (sk. 2. atsauci), paredz pamattempa izmaiņu (*chronos protos*); tā izriet no melismu sašaurinājuma vai paplašinājuma, kā arī to saīsinājuma atbilstoši atskaņotāja vēlmēm. Tādējādi varam secināt, ka akvitāņu daudz balsībā arhaiskais kontrapunkts ir parādība, kas neiekļaujas ierastajos priekšstatos par rakstiskās tradīcijas mūziku. Tas jāuztver kā pierakstīts verbālais un mūzikas teksts, kurā fiksētas divas atšķirīga rakstura melodiskās kustības formas: vienots, nedalāms *vox principalis* un vairākos posmos sadalīts (vienas vai divu skaņu neimas) *vox organalis* (Шиманский 2009). Turklāt pirmā balss (*principalis*) atklāj vārdu kā viengabalainu substanci, kamēr otrā (*organalis*) sašķeļ vārdu fonēmās, tādējādi piešķirot tam virkni jaunu saturisko nianšu.

Aplūkotajā akvitāņu daudz balsības piemērā *Alleluia* izdziedāts kā trops, un *vox organalis* balss motīvu struktūrā iezīmējas virkne līdzīgu melodisko elementu, kas atspoguļo arhaiskajai mūzikai raksturīgo intonatīvās atskaņas principu. Korāļa balss (*vox principalis*) pēdējais melismātiskais gājiens, šķiet, prasīja no dziedātājiem īpašu mākslu, jo otrā balsī (*vox organalis*) tobrīd ietverta vēl sarežģītāka terasveida kustība (intonatīvs kritums un neliels kāpums) elpas grupas beigās.

Šīs lapas transkripcija Pētera Vāgnera (*Wagner*) redakcijā acīmredzot uzlūkojama kā viens no potenciālajiem variantiem viduslaiku rokraksta būtības uztverē, kas, pēc Villija Apela vārdiem, iespējama tikai „ar 20. gadsimta neimu starpniecību“ (Apel 1970: 232). Citādi viduslaiku polifonijas brīvais melismātiskais zīmējums tiks izjaukts:

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of a vocal line (top staff) and a piano accompaniment line (bottom staff). The lyrics are written below the vocal line. The first system contains the lyrics "Al - - le - - lu - - ia. V. Vo - - ca - - - vit". The second system contains the lyrics "Jhe - sus Ja - - - co - - - bum". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

4. attēls. Kaliksta kodeksa fragments Pētera Vāgnera (*Wagner*) transkripcijā (Apel 1970: 232)

Ne mazāk interesants struktūras aspektā ir melismātiskais organums *Vox nostra resonet* (ap 1155), kas arī iekļauts Kaliksta kodeksā. Līdzīgi kā iepriekšējā piemērā, šeit skaidri izpaužas dalījums mūzikas un teksta sintagmās. Organuma autors, maģistrs Johanness Legaliss (*Legalis*), acīmredzot bijis gan komponists, gan dzejnieks; šāds apvienojums viduslaikos, jo īpaši daudz balsīgo motešu uzplaukuma periodā, nebija retums.

Vox principalis balsij uzticēts melodiski skaidri strukturēts dzejas teksts, kas sastāv no četrām strofām:

1. „Vox nostra resonet, Jacobi intonet Laudes creatori.
2. Clerus cum organo Et plebs cum tympano Cantet redemptori.
3. Carmine debito Psalat paraclito Id es solatori.
4. Hoc omnes termino Laudes in cantico Dicamus domino.“



5. attēls. Johannaesa Legalisa organums *Vox nostra resonet* (Bessler, Gülke 1973: 35)

Tekstam atbilstošās neimas *vox principalis* balsī ir galvenokārt vienas skaņas zīmes, tikai vienā gadījumā iekļauta arī divu skaņu neima *clivis*. Uz šī sillabiskā pamata raisās sarežģīta viļņveida melodija *vox organalis* balsī ar veselu virkni neimu no trim un četrām skaņām; tās ietver isas uzbūves, kuru ietvaros ātri mainās kustības virziens. Tādējādi radīts visai ekspresīvs kontrapunkts, kurā apvienojas attīstības ziņā kontrastējošas melodiskās līnijas. Harmonijas faktoriem šādā kontrapunktā ir nosacīta loma; balsis tiek brīvi koordinētas, un priekšplānā izvirzās melosa kinētiskā enerģija Ernsta Kurta piedāvātajā izpratnē – proti, veidojas nevis vienkārši „atsevišķu skaņu secība“, bet melodisko saikņu, līniju „pabeigtības instinktīva izjūta“ (Kypт [1920] 1931: 52), kas arī atspoguļojas neimu pierakstā.

Pievērsīsimies vēl kādai akvitāņu daudz balsības formai, kuras būtība izpaužas mutvārdu tradīcijas mūzikā. Tās pamatā ir diskants, kas visos viduslaiku avotos minēts līdzās organumam. Lūk, kā šī parādība definēta Londonas Egertona traktātā:

„Par diskantu sauc [tādu dziedāšanu], kad [cantus balss] atsevišķām skaņām tiek pielāgota patīkama konsonanse, un, proti, brīžos, kad subkantora balsī izturēts *cantus*, cita [balss], izmantojot dažādas neimas,

virzās atbilstoši, savukārt noteiktos miera mirkļos tās atbild viena otrai unisonā, kvartā, kvintā vai oktāvā” (citēts pēc: Федотов 1985: 64).

Atšķirībā no melismātiskā organuma diskantam, līdzīgi kā konduktam, ir raksturīga sillabiskā notācija. Šī notācijas veida izcelsme saistīta ar mutvārdu tradīcijas fenomena – trubadūru un trovēru dziedājumu – ietekmi uz viduslaiku daudz balsību.

„To melodijas, kas saglabājušās 13. gadsimta rokrakstos, tika pierakstītas bez jau ierastajiem ilgumvienību apzīmējumiem, nevis menzurālajā, bet [gregoriskā] korāļa notācijā, taču šis mūzikas laicīgais un dejiskais raksturs, kas tik krasi atšķiras no agrīno viduslaiku liturģiskajiem dziedājumiem, liek nojaust, ka bijusi skaidrāka, nošu rakstā nefiksēta ritma organizācija” (Харлап 1986: 41).

Jāpiebilst, ka diskanta ietvaros mēs jau saskaramies ar to pirmatnējā kontrapunkta formu, kas nākotnē tiks attīstīta rakstiskās tradīcijas mūzikā. Ne velti Londonas traktātā minēta nepieciešamība „pielāgot patīkamu konsonansi” attiecīgajai balsij. Tas nozīmē, ka diskanta ietvaros bija jāievēro ne vien īpaši noteikumi līniju savienojumā, bet arī zināma saskaņu sinhronitāte (Федотов 1985: 53–54). Tomēr vienlaikus diskants tipoloģiski ir tuvs melismātiskajam organumam, līdzās citām iezīmēm to apliecina tāda parādība kā jau minētie miera mirkļi.

Būtībā tās ir savveida cezūras, bet unisons, kvarta, kvinta un oktāva – robežšķirtnes, kas ļauj nodalīt atsevišķas attīstības fāzes. Šāda (faktiski kompozicionāla) diskanta izpratne atbilst priekšstatam par pauzēm (elpas vietām) konduktā, kas saistītas ar kvantitatīvajam ritmam raksturīgo temporālo attiecību formulveida struktūru. Harlapa ieskatā, „vissvarīgāko nozīmi šī ritma ietvaros gūst robežposmi, skaņas atakas brīži un akcenti” (Харлап 1986: 64).

Miera mirkļu ilgums diskantā, protams, atspoguļojas divbalsīgā kontrapunkta kompozīcijā; šeit jūtams balsts uz ritma periodiskumu. Viens no piemēriem ir liturģiska satura kondukta *Veri solis radius* pirmā daļa (Karpa redakcijā nr. 1):

6. attēls. Kondukta *Veri solis radius* pirmā daļa (Karp 1992: 3)

Ritma periodiskums izriet no dzejas teksta struktūras: izmantotas septiņzilbju rindas ar krusteniskajām atskaņām – „*Veri solis radius / Et sol pleni luminis / Specular in noxius / Matris intrat virginis, / Sic Dei, non alius / Filius fit hominis*“. Melismātiskas cilmes *cantus* acīmredzot aizgūts no atbilstoša veida korāļa, un tā lielākā daļa ar robežšķirtnēm (t. i., miera mirkļiem) sadalīta vienāda lieluma mūzikas un teksta fragmentos, kas attiecīgajā laika mērvienībā (Karpa redakcijā tā ir ceturtdaļa ar punktu) veido septiņu „zilbju“ periodu (Харлап 1986: 77). Šis periods ar raksturīgajiem modālo formulu elementiem (Karpa versijā te dominē horejs) pirmajā, otrajā, ceturtajā un sestajā daļā tiek konsekventi izklāstīts sešas reizes. Tikai sestajā (pēdējā) izklāstā vērojama izmaiņa, iekļaujot dubultmelismu; tādējādi noslēgums izcelts ar paplašinājumu.

Trešajā daļā modālais periods transformējas, iezīmējot virkni strukturāli komplicētu uzbūvju ar melismātikas elementiem. Te atklājas Londonas Egertona traktātā (sk. 2. atsauci) aprakstītais „sašaurinājuma“ un „paplašinājuma“ process, kas izpaužas šādās nosacīto taktu attiecībās: $7+9 (5+4)+5+7+4+8$.

Līdzīgas iezīmes vērojamas piektajā daļā: saglabājot dzejas formu, šeit veidojas atšķirīga garuma attīstības fāzes: $6+9+4+6+4+9 (3+6)$. Tādējādi abos gadījumos (trešajā un piektajā daļā) izraudzītās ritma struktūras ietvaros izpaužas arhaiskā kontrapunkta ietekme. Tas liecina, ka diskants pārstāv kvantitatīvā ritma sistēmas agrīno stadiju, kurā vēl jūtams melismātikas iespaids.

Konduktā *Veri solis radius* ievēroti diafonijas likumi. Izmantotas galvenokārt pilnās konsonanses; turklāt agrīnajam kontrapunktam raksturīgā kvintu paralēlvirze šajā akvītāņu daudzvalsības paraugā

sastopama vien fragmentāri, dubultmelismos. Kā saskaņu savienojuma tipisku paņēmieni var atzīmēt pretvirzi no kvintas uz unisonu un atpakaļ; arī citviet, savienojot kvintu ar unisonu un unisonu ar kvintu, abās balsīs bieži valda pakāpenisks plūdums.

Kontrapunkta skaņkārtiskās īpatnības atklājas iepriekšminētajās robežšķirtnēs jeb miera mirkļos, kuri, no vienas puses, apliecina *finalis* I/II toņa *d* dominējošo lomu, no otras – tieksmi attīstīt skaņkārtisko peripētiju, iekļaujot klauzulās arī II pakāpi *e* (četrreiz) un VI pakāpi *g* (sešreiz). Vienlaikus robežšķirtnju analīze atspoguļo nezināmā autora apbrīnojami bagāto izdomu, piedāvājot šajos posmos dažādus balsu savienojuma variantus. Izmantoti visi balssvirzes pamatveidi, kas izplatīti viduslaiku daudz balsībā, tai skaitā balsu krustošanās un efektīgi fakturāli tembrālie pavērsieni.

Iepriekš aplūkotās diskanta likumsakarības ir raksturīgas arī citiem sillabiskās daudz balsības piemēriem, kas ietverti Karpa izdevumā, it īpaši nr. 21, 30 un 39. Konduktā *Noster cetus psallat letus* (nr. 21) 15 zilbju periodā, kas izklāstīts piecas reizes, struktūras pamatā ir šāda nosacīto taktu secība: 10+8+10+10+13. Līdzīgi kā nr. 1, pēdējā daļa tiek paplašināta, ietverot beigās dubultmelismu.

Konduktā *Dulci dignum* (nr. 30) ar visai lielu daļu kopskaitu (septiņas) kontrapunktiskās attīstības periodiskumu nosaka atkārtojamās uzbūves garuma maiņa no sešām nosacītajām taktīm uz četrām, un tas izpaužas visās daļās no otrās līdz sestajai; malējās daļas (pirmā un septītā) struktūras ziņā ir brīvas. Sevišķi noslīpēta, pabeigta struktūra raksturīga konduktam *Orienti oriens* (nr. 39) – to apliecina turpinājumā piedāvātā shēma, kas kopieceres ziņā tuva iepriekš aplūkotajam nr. 1, *Veri solis radius*:

zilbju skaits	1. 7+7+7+7+7+7
nosacīto taktu skaits	8+5+4+4+4+14
	2. 7+7+7+7+7+7
	7+5+4+4+4+ 14
	3. 7+7+7+7+7+7
	8+5+4+4+4+14

Šāds mūzikas un dzejas struktūras plānojums kvantitatīvā ritma uzplaukuma laikmetā, *Notre Dame* periodā, kļūst par likumu. Neparasta uz šī fona šķiet kondukta *De monte lapis scinditur* (nr. 41) kompozīcija: formā stingri izturētais pantmērs katras rindiņas sākumā un noslēgumā gūst brīvu muzikālo attīstību, ko vēl komplicētāku vērš dubultmelismu izmantojums. To redzam šajā shēmā:

zīlbu skaits $8+7+7+7+7+7$

nosacīto taktu skaits $8+5+4+4+4+14$

zīlbu skaits $1) 8 + 8 + 7$

nosacīto taktu skaits $(7+7) + (6+10) + (7+9)$

$2) 8 + 8 + 7$

$(6+5) + 8 + (6+9+6)$

$3) 8 + 7 + 7 + 7$

$(7+4) + 4 + 4 + (3+5+9)$

Taču arī šajā izņēmumā ir sava likumsakarība: katrā no trim daļām epizodiski iezīmējas dažāda lieluma uzbūves, kuras nepārprotami atbilst t. s. miera mirkļiem. Līdz ar to diskantā veidojas priekšnoteikumi jaunai attieksmei pret kontrapunktu – tas kļūst par kompozicionālās un harmoniskās attīstības līdzekli.

Varam secināt, ka mutvārdu tradīcijas elementi bijuši tipoloģiskā ziņā primāri viduslaiku daudz balsības kristalizācijas procesā. To ietekme arī nosaka akvitāņu daudz balsības raksturu un tipiskās formas; tiecoties uz rakstiskās tradīcijas mūziku, šis daudz balsības veids tomēr vienlaikus vairākos aspektos pārstāv pusprofesionālo jaunradi.

Mutvārdu tradīcijas klātbūtni atspoguļo akvitāņu daudz balsībai raksturīgā neimu notācija, kas rosina dziedātāju ne tik daudz lasīt mūzikas tekstu, cik atcerēties, kā un ar kādām artikulācijas un ritma niansēm šis teksts ticis atskaņots pagātnē. Tas viss apliecina, ka mūsdienu atskaņotājmāksliniekiem būtu ļoti piesardzīgi jāizturas pret pašreizējām t. s. Limožas repertuāra redakcijām, kuru veidotājiem trūkst izpratnes par viduslaiku daudz balsības nosacītību.

Melismātiskais organums ir otrā stadija agrīnā Rietumeiropas kontrapunkta attīstībā; tas iezīmē pāreju no diafonā dziedājuma (t. i., dalījuma pa balsīm) uz tādām agrīnajām kompozicionālajām formām, kas ietver kontrastējošus posmus. Šīs stadijas būtiskākā iezīme ir dažādu antinomiju veidošanās gan kopumā, gan atsevišķās detaļās. Vēl skaidrāk nekā agrāk izpaužas tipoloģiski svarīgās *primārā* un *sekundārā* attiecības. Tās ietekmē arī liturģiskās daudz balsības pamatelementu – gregorisko korāli, kuram iepriekš, Gvido d'Areco traktāta tapšanas laikmetā³, piemītusi bezierunu autoritāte tagad tiek apstrīdēta.

Melismātikas apstākļos korālis, lai gan joprojām ir stabils melodiskais pirmapamats, dažādu teksta iespraudumu un interpretāciju jeb, citiem vārdiem, tropēšanas rezultātā tiek sadrumstalots atsevišķās daļās, tādējādi zūd tā sākotnējā viengabalainība. Korāļa modālās iezīmes sāk izpausties *vox organalis* balsī, kura korāli interpretē savdabīgi, piešķirot tam sekundāra, atvasināta materiāla veidolu.

³ Domāts traktāts *Micrologus de disciplina artis musicae* (Īsumā par mūzikas mākslas likumiem, 1029).

Tipoloģiskā aspektā šī perioda organums un diskants atspoguļo atšķirīgas pieejas mūzikai un tekstam: organums gan galvenajai, gan pavadošajai balsij jādzied ar gandrīz improvizatorisku brīvību, turpretī diskanta atskaņotājam lielākoties stingri jāseko ritma struktūrai, kas izriet no dzejas, šad tad iekļaujot arī melismātiku.

Vienlaikus diskants saskaņā ar dialektisko *nolieguma nolieguma* likumu uzlūkojams kā Rietumeiropas mūzikas kontrapunkta pirmatnēja forma, kas jau vēlāk gūs plašu attīstību Nīderlandes skolas polifonijā.

SOME ASPECTS OF THE HISTORY OF EARLY WESTERN EUROPEAN COUNTERPOINT (POLYPHONY IN AQUITAINE IN LIGHT OF HISTORICAL-PHASED APPROACH)

Nikolai Shimanski

Summary

20

The purpose of this article is to substantiate the hypothesis about blending of stages of oral and written music in medieval polyphony. It is important to properly consider musical systems conditioned by primitive notation. In this case, the method of typological analysis is applied to reveal correlation between categories of the primary and the secondary, to characterize sonority and the ways of intoning, as well as the performers' goals.

The analytical material is presented by examples of Aquitaine polyphony. The period until recently called Limoges school is one of the most intricate in medieval musical history with only a few sources. As respective manuscripts were notated using Aquitaine neumes, polyphony pieces from those should be called Aquitaine.

As a result of the analysis of original transcriptions of Aquitaine repertoire it is established that elements of music of oral tradition as primary in typological sense were crucial to medieval polyphony formation. Their influence predetermined the character and forms of Aquitaine polyphony which, gravitating toward music of written tradition, in many respects was semi-professional art.

Neumic notation of Aquitaine polyphony testifies in favour of oral music tradition which forces a performer not to sight read the music but recollect the way this piece was performed before. This obliges modern practice to be aware of existing transcriptions of Limoges repertoire, some of them lacking understanding of relative character of medieval polyphony.

Melismatic organum is the second stage in the development of the early West European counterpoint connected with transition from diaphonic singing to early compositional forms characterised by contrasting sections. The most essential sign of this stage is the occurrence of various antinomies. Typological correlation between the primary and the secondary becomes more vivid in the example of the basic element of liturgical polyphony – Gregorian choral, the indisputable authority of which, unlike that of Guido's treatise *Micrologus de disciplina artis musicae* period, is being threatened.

In conditions of melismatics techniques, choral, retaining stable significance as melodic foretype, loses its primary integrity and is segmented as a result of various text and melodic tropes (insertions and interpretations). Its modal characteristics become vivid in organal voice which in its own way interprets the choral shaping it into derivative, secondary material.

Typologically organum and discant of this period show two different approaches to musical-textual structure of a composition: if the first (organum) requires practically improvisational freedom from performers of the set and accompanying voices, the latter, on the contrary, assumes basically rigid adherence to the rhythmic form ordered by the poetic text with more or less frequent melismatic inclusions. Simultaneously, according to the negation of the negation dialectic law, discant is the primary form of counterpoint in Western European musical culture which will have its subsequent development in Netherlands polyphony.

21

Literatūra

Apel, Willi (1970). *Die Notation der polyphonen Musik, 900–1600*. 2., verbesserte Auflage. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag

Besseler, Heinrich, & Peter Gülke (1973). *Schriftbild der mehrstimmigen Musik (Musikgeschichte in Bildern, B. III: Musik des Mittelalters und der Renaissance; Lfg. 5)*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik

Fuller, Sara (1979). The myth of 'Saint-Martial' polyphony. *Musica Disciplina* 33: 5–26

Gillingham Bryan (1984). *Saint-Martial Mehrstimmigkeit / Saint-Martial Polyphony*. Henryville, Ottawa, Binnigen: Institute of Mediaeval Music

Haas, Max (1997). Organum. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik; begr. von Friedrich Blume. 2., neubearb. Ausgabe. Hrsg. Ludwig Finscher. Sachteil. B. 7. Kassel [etc.]: Bärenreiter; Stuttgart [etc.]: Metzler, 853–881

Handschin, Jacques (1927/1928). Zur Frage der melodischen Paraphrasierung im Mittelalter. *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 10: 513–550

Jammers, Ewald (1955). *Anfänge der abendländischen Musik*. Strasbourg: Librairie Heitz

Karp, Theodore (1992). *The Polyphony of Saint Martial and Santiago de Compostela*. Vol. 2. Oxford: Clarendon Press

Riemann, Hugo (1898). *Geschichte der Musiktheorie im IX–XIX. Jahrhundert*. Leipzig: M. Hesse

Schneider, Marius (1934/1935). *Geschichte der Mehrstimmigkeit*. 2 Bde. Berlin: J. Bard

Алексеев, Эдуард (1986). *Раннефольклорное интонирование. Звуковысотный аспект*. Москва: Советский композитор

Евдокимова, Юлия & Татьяна Дубравская, Владимир Протопопов (1983–1996). *История полифонии*. В 5 вып. Москва: Музыка

Курт, Эрнст ([1920] 1931). *Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха*. Пер. с нем. Зинаиды Эвальд. Под ред. Бориса Асафьева. Москва: Государственное музыкальное издательство

Симакова, Наталья (2002). *Контрапункт строгого стиля и fuga. История, теория и практика. Часть I: Контрапункт строгого стиля как художественная традиция и учебная дисциплина*. Москва: Композитор

Федотов, Владимир (1985). *Начало западноевропейской полифонии (Теория и практика раннего многоголосия)*. Владивосток: Издательство Дальневосточного университета

Харлап, Мирон (1986). *Ритм и метр в музыке устной традиции*. Москва: Музыка

Шиманский, Николай (2006). *Типология многоголосия в литургической музыке западноевропейской традиции: феномен архаического вокально-ансамблевого интонирования*. Минск: БГАМ

Шиманский, Николай (2009). О систематике первичных форм многоголосного интонирования и архаическом контрапункте. *Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі* 14: 81–87

JĀZEPA VĪTOLA GAISMAS PILS: SKAŅDARBA UZTVERE 20.–21. GADSIMTĀ

Zane Prēdele

Jāzepa Vītola (1863–1948) balāde *Gaismas pils* mūzikas vēsturē iegājusi kā kordziesmas žanra izcils paraugs, pat etalons. Šis skaņdarbs ir viens no latviešu mūzikas kultūras stūrakmeņiem un tādējādi arī labs piemērs, kas ļauj analizēt mitoloģizācijas fenomenu. Nācijas apziņā dziesma *Gaismas pils* ieguvusi Dziesmu svētku simbola nozīmi, tā ir cieši saistīta ar Jāzepa Vītola vārdu, taču laika gaitā radusies arī mistifikācija jeb mākslīgi veidots mīts par *Gaismas pili*, un šo fenomenu varam dēvēt jau par īstu mitoloģijas izpausmi.

2009. gada vidū Latvijas Republikas Kultūras ministrijas paspārnē dibinātā ekspertu darba grupa noslēdza diskusijas par Latvijas kultūras kanona izveidi un publiskoja kultūras vērtību sarakstu; tā mūzikas sadaļā divpadsmit latviešu mūzikas vērtību skaitā kā vienīgais Vītola skaņdarbs bija minēta tieši kora balāde *Gaismas pils*¹. Līdz ar to šī dziesma pirms trim gadiem iecelta arī oficiāla kanona statusā.

Sabiedrības debates raisīja izstrādātā kanona saturiskais ierobežojums, ko paši veidotāji skaidroja šādi:

„Latvijas kultūras kanons līdzīgi kā citās Eiropas valstīs izveidots kā izcilāko un ievērojamāko mākslas darbu un kultūras vērtību kopums, kas atspoguļo nācijas visu laiku nozīmīgākos sasniegumus kultūrā. Kultūras kanonā iekļautas Latvijas kultūru raksturojošās vērtības dažādās mākslas jomās, ar kurām lepojamies un kurām vajadzētu veidot ikviena Latvijas iedzīvotāja kultūras pieredzes pamatu, nodrošinot piederības izjūtu Latvijai. Kanona diskursus saistāms ar kultūras atmiņas jēdzienu, kas skaidrojams kā cilvēku grupas, noteiktas kultūras pārstāvju kopējas zināšanas noteiktā brīdī. Tādējādi var teikt, ka kanons ir līdzeklis šādas kopējas kultūras atmiņas radišanai un izplatīšanai”² [visi izcēlumi tekstā mani – Z. P.].

Kā redzam, astoņas no divpadsmit mūzikas vērtībām kultūras kanonā saistītas ar vokālā elementa klātbūtni; tas savukārt norāda uz kanona veidotāju ieceri rosināt piederības izjūtu Latvijai un ietekmēt kultūras atmiņu, izmantojot tieši vokālās mūzikas paraugus.

Latvijas kultūras kanona izstrādi kā nesenās pagātnes notikumu vērts *konfrontēt* ar kādu citu vēstures faktu – Latvijas pirmās brīvvalsts laika mākslinieku sniegto Vītola daiļrades vērtējumu. 1936. gada 12. decembrī, kad Rīgā, Latvijas Nacionālajā operā, tika atzīmēta profesora Jāzepa Vītola 50 darba gadu jubileja, daudzo ziedu un dāvanu vidū mūziķi pasniedza komponistam arī Kuzņecova fabrikas meistarū darinātu porcelāna šķīvi. Uz tā malām bija iededzināti attēli, kurus iedvesmojuši skaņraža pazīstamākie darbi: *Gaismas pils*, krājums *200 latviešu tautas dziesmas* (atainota dārgumu lāde), *Ziemeļblāzma*, *Dārgakmeņi*, Sīgu kvartets, *Karaļmeita*, *Viļņu dziesma* un *Dāvids Zaula*

¹ Pārējās vērtības ir šādas: Johans Gotfrīds Mītels, Jurjānu Andreja *Pūt, vējīni*, Emiļa Melngaiļa *Jāņuvakars*, Emiļa Dārziņa *Melanholiskais valsis*, Alfrēda Kalniņa solodziesmas, Jāņa Mediņa opera *Uguns un nakts*, Lūcijas Garūtas kantāte *Dievs, Tava zeme deg!*, Jāņa Ivanova simfonijas, Imanta Kalniņa Ceturtā simfonija, Pētera Vaska *Musica dolorosa* un Raimonda Paula dziesmas. Sk. Latvijas kultūras kanona mājaslapu, sadaļu *Mūzika*: <http://www.kulturaskanons.lv/lv/1/7/>

² Sk. Latvijas kultūras kanona mājaslapu, <http://www.kulturaskanons.lv/lv/1/>

priekšā, bet trauka vidū bija centrālais jeb devītais tēls – krīvs ar kokli rokās (asociatīvā saikne – Vītola kora balāde *Krīvu krīvs*).



Jāzepam Vītolam 50 darba gadu jubilejā (1936) dāvātais šķīvvis

24

³ Šī šķīvja fotogrāfija un Annijas Vītolas rokraksta oriģināls glabājas JVLMA Vītola Piemiņas istabas krājumā.

Šīs dāvanas idejiskie autori un darinātāji bijuši vairāki keramiķi, tai skaitā māksliniece Milda Kalniņa-Brutāne – pianista Valērija Zosta radiniece. Annijas Vītolas piezīmēs, kas piespraustas pie šķīvja fotogrāfijas³, minēts, ka grezno dāvanu kopā ar sudrablietām, kristālu un citām vērtīgām mantām viņa ievietojuši Rīgas bankas seifā iepretim biržai un Doma baznīcai 1944. gada septembrī, jo šī paša gada 4. oktobrī Vītoli atstājuši Rīgu, lai ar kuģi dotos trimdas gaitās uz Vāciju.

Noglabātā trauka liktenis pēc 1944. gada rudens nav zināms, taču katrā ziņā tā attēli uzskatāmi atspoguļo visas nācijas apziņā līdz 20. gadsimta 30. gadiem stiprinātos Vītola daiļrades simbolus. Ļoti latviskā stilā veidotajā keramikas gleznojumā arī pats profesors Vītols tiek simboliski personificēts kā sirmais un viedais vadonis, krīvu krīvs: ne velti viņš atainots apaļas formas priekšmeta – dekoratīvā šķīvja – pašā centrā. Savukārt kora balādei *Gaismas pils* atbilstošā ilustrācija novietota labi redzamā vietā tieši virspus centra. Teiksmainais stāsts par Gaismas pili asimilēts sabiedrības apziņā kā viena no Vītola radītajām latviskās kultūras vērtībām, un uz pulksteņa ciparnīcai līdzīgās šķīvja virsmas (šis trauks jau pats par sevi atgādina īpatnēji sakrālu mantojumu zīmju valodā) tas atrodas vietā, kurai atbilstu cipars *viens*.

Tomēr, ja salīdzinām attēlu izkārtojumu ar Saules sistēmas uzbūvi, tad šajā gadījumā ap personību (Sauli) rotē tās meistararbi (planētas), un apgalvot, ka *Gaismas pils* to vidū ir pirmā, būtu strīdīgi: uz šo vietu var pretendēt jebkurš no izraudzītajiem skaņdarbiem.

Laikabiedru (mākslinieku) aprindās veiktais Vītola sasniegumu izvērtējums – savveida *jubilejas kanons*, kas datēts ar 1936. gadu – atklāj

vēl kādu interesantu niansi. Starp deviņiem skaņdarbiem iekļauti arī trīs instrumentālopusi (*Vīlņu dziesma*, Stīgu kvartets un *Dārgakmeņi*), tādējādi izraudzītie komponista daiļrades simboli pārstāv gan instrumentālo, gan vokālo mūziku. Likumsakarīgi rodas jautājums, kāpēc sabiedrības apziņā vēlāk 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. Koncertrepertuāra veidošanas problēma pelna atsevišķu iztirzājumu, kas šoreiz neietilpst manu uzdevumu klāstā, tomēr vēlos atzīmēt, ka XXV Vispārējo latviešu Dziesmu svētku programmā 2013. gada 2. jūlijā iekļauts Vītola kormūzikas *a cappella* koncerts; tādējādi jo plašā auditorijā tiks atzīmēta komponista 150. dzimšanas dienas atcere.

Vītola ap 200 kordziesmu mākslinieciskā un tehniskā meistarība, to ietekme uz žanra turpmāko attīstību latviešu mūzikā nav apstrīdama. Taču vienlaikus jāuzsver: plašākas sabiedrības priekšstatu par šo skaņradi kā kormūzikas metru visdrīzāk veicinājušas tikai atsevišķas dziesmas, kuras Vispārējo latviešu Dziesmu svētku kopkora koncertos izskanējušas vismaz četras reizes (neskaitot pieprasītos atkātojumus) – tās ir *Gaismas pils*, *Beverīnas dziedonis*, *Karaļmeita* (jauktajam korim) un *Mežezers* (vīru korim).

Skaņdarba *Gaismas pils* uztvere latviešu sabiedrībā būtu pētāma ne tikai lielāko tautas dziedāšanas svētku programmu kontekstā. Interesantu aspektu šīs dziesmas sakarā atklāj Valentīna Bērzkalna monogrāfija *Latviešu dziesmu svētki trimdā* (Bērzkalns 1968), kas apkopo datus par laikposmu no 1946. gada līdz 1965. gadam. Izsekojot dziesmu dienu organizācijai trimdas apstākļos gan Eiropā (Vācijā, Austrijā, Anglijā), gan Ziemeļamerikā, autors parāda nacionālo dziesmu repertuāra kopainu un aplūko arī kādu mana pētījuma ietvaros nozīmīgu niansi – dziesmas *Gaismas pils* atrašanās vietu koncertprogrammās. Bērzkalna sniegtā informācija ļauj secināt, ka 1946. gada vasarā Pirmajās trimdas dziesmu dienās Vācijā (Fišbahā, Hānavā) Vītola *Gaismas pils* bijusi viena no 19 dziesmām, un tās vieta programmā nav īpaši izcelta. 1947. gada maijā Eslingenes latviešu dziesmu svētkos situācija jau ir nedaudz atšķirīga:

„Koru koncerta programma bija sakārtota trīs posmos, un tajā ietilpa 19 kordarbi. Pirmajā posmā jauktie kori atskaņoja Baumaņa *Latvijas valsts himnu*, kurai sekoja Vītola *Gaismas pils*, Zālīša *Ceļš uz dzimteni*, Barisona *Latvijā*, V. Dārziņa *Birzīm rotāts Gaiziņš*, Melngaiļa *Senatne* un Alfr. Kalniņa *Latvju himna*“ (Bērzkalns 1968: 46).

1948. gadā Lībekas dziesmu dienā latviešu komponistu daiļradi pārstāvēja 21 kordarbs, to vidū sešas dziesmas vīru korim, bet koncerta sākums un pirmās daļas noslēgums bija identisks:

„Koncerts sākās ar Baumaņa *Latvijas valsts himnu*, kurai sekoja V. Dārziņa *Birzīm rotāts Gaiziņš*, Norviļa *Balsis*, Melngaiļa *Senatne*, Ozoliņa *Krēslā*, Vītola *Gaismas pils* un Alfr. Kalniņa *Latvju himna*“ (Bērzkalns 1968: 56).

Pirmajās latviešu dziesmu dienās Anglijā (1949. gada 17.–19. jūnijā Londonā) izskanēja 26 latviešu autoru kordziesmas, un Jāzeps Vītola *Gaismas pils* bija ierindojusies starp citiem skaņdarbiem bez īpaša izcēluma. Līdzīga situācija bija arī Otrajās latviešu dziesmu dienās Anglijā 1950. gada vasarā un Ceturtajās latviešu dziesmu dienās Anglijā 1954. gadā. Rakstot par Sestajām (faktiski – Piektajām, jo organizatoru komiteja sākotnēji bija pieļāvusi kļūdu numerācijā) latviešu dziesmu dienām 1958. gada 12.–13. jūlijā Lesterā (Anglijā), Bērzkalns atzīmē, ka „jauktie kori programmas sākuma daļā pēc Baumaņu Kārļa himnas *Dievs, svētī Latviju* atskaņoja Vītola *Gaismas pili* un *Saules svētkus*, un E. Dārziņa *Mēness starus stīgo*“ (Bērzkalns 1968: 96). Tikai šajā svētku reizē (1958) trimdā sāk nostiprināties dziesmu svētku repertuāra modelis – jaukto koru programmu iesākt ar Latvijas himnu un uzreiz pēc tam dziedāt Vītola balādi *Gaismas pils*.

Līdzīga koncepcija īstenota 1953. gada pavasarī, Pirmajos latviešu dziesmu svētkos ASV (Čikāgā), un rudenī, Pirmajos latviešu dziesmu svētkos Kanādā (Toronto). Abas programmas ievadīja prominēncu runas, himna, kam sekoja Jurjānu Andreja *Mūsu Tēvs debesīs*, Vītola *Gaismas pils* un Melngaiļa *Senatne*, tad Dārziņa *Mūžam zili* (Čikāgā) vai Pētera Barisona *Latvijā* (Toronto) (Bērzkalns 1968: 148, 159).

Gaismas pils īpaši izcelta arī Otrajos latviešu dziesmu svētkos ASV, Ņujorkā, 1958. gada 3.–6. jūlijā. Bērzkalns detalizēti raksturo šo Ņujorkas presē plaši izziņoto notikumu un atzīmē, ka 5. jūlijā

„Dziesmu svētkus oficiāli atklāja Latvijas sūtnis profesors A. Spekke, savā runā aicinot latviešus „pāri visām lietām, kā vienmēr“ vispirms „paļauties pašiem uz sevi, uz savu izturību, uz savām spējām“. Viņa runu savukārt noslēdza Br. Skultes diriģētā Vītola *Gaismas pils*, kurai tad sekoja pārējā programma“ (Bērzkalns 1968: 202).

Ceturtajos latviešu dziesmu svētkos Kanādā (Toronto) 1965. gada 29. maijā koru koncerts iesākās ar Lielbritānijas himnu *God Save the Queen*, un uzrunām sekoja Latvijas himna; kori atskaņoja plašu programmu, turklāt Vītola balādei *Gaismas pils* bija atvēlēta svētku noslēguma jeb beidzamā skaņdarba funkcija.

Šos atsevišķos piemērus izceļu, lai pasvītrotu: Vītola balāde *Gaismas pils* laika gaitā trimdas apstākļos ir būtiski stabilizējusi savas pozīcijas, ieņemot nozīmīgu vietu koncertrepertuārā un programmās.

Valentīns Bērzkalns sniedz arī statistiskas ziņas par dziesmu atskaņojumiem. Saskaņā ar autora datiem, trimdā notikušo 40 dziesmu dienu/dziesmu svētku galvenajos koru koncertos izskanējuši 41 latviešu autora 194 dažādi kordarbi. Ieskaitot atkārtojumus, dziedāti pavisam

755 latviešu kordarbi, to vidū Vītola *Gaismas pils* skanējusi 34 trimdas dziesmu dienu/dziesmu svētku sarīkojumos kopumā 178 reizes. Tā ir gandrīz ceturtā daļa no visiem šādos pasākumos atskaņotajiem latviešu komponistu kordarbiem (Bērzkalns 1968: 327–343).

Būtu vērts izpētīt visas 34 trimdas dziesmu dienu programmas līdz 1965. gadam un apkopot datus arī par turpmāko laiku, lai statistiski izvērtētu, kādu vietu tajās ieņēmusi Vītola *Gaismas pils*; tomēr priekšstatu par būtiskākajām tendencēm sniedz arī jau aplūkoti piemēri. Iespējams izcelt trīs galvenos šīs dziesmas iekļāvuma modeļus:

- koncerta sākums ar Latvijas himnu, kurai seko *Gaismas pils*,
- koncerta sākums ar Latvijas himnu, kurai seko dažādas klasiķu dziesmas: Jurjānu Andreja *Mūsu Tēvs debesīs*, Jāzepa Vītola *Gaismas pils*, Emīļa Melngaiļa *Senatne* u. c.,
- svētku koncertu ieskandina Latvijas himna, savukārt noslēguma skaņdarbs ir *Gaismas pils*.

Viena no interesantākajām arhīva liecībām ir JVLMA Vītola Piemiņas istabā glabātā dziesmas *Gaismas pils* drukas kopija bez konkrētas nošu izdevniecības vai spiestuves norādes. Drukas kopijas apjoms ir divas pilnas A4 lappuses (no abām pusēm), un lapai pielīmēta vēl šaura strēmele – pēdējā rindkopa ar piecām nošu taktīm. Šāds papīru taupošs noformējums atstāj visnotaļ rūpīgi salīmētas (vai grūtos apstākļos atjaunotas) kopijas iespaidu. Zem dziesmas pēdējās taks lasāma piezīme Annijas Vītolas rokrakstā (ar melnu lodīšpildspalvu) – „No atmiņas uzrakstīts Flensburgā 1945. g. manim atceroties tekstu“. Šī isā piezīme vienlaikus norāda gan konkrētus apstākļus, kādos Vītols bēgļu gaitās nolemj *Gaismas pili* vēlreiz fiksēt notis, gan apstiprina komponista labo atmiņu attiecībā uz mūzikas materiālu (bet ne Ausekļa dzejas tekstu)⁴.

Tomēr *Gaismas pils* nav vienīgais skaņdarbs, ko autors trimdā pārraksta, atjaunojot pēc atmiņas. Pianiste Guna Kurmis, savulaik arī Vītola audzēkne, Zviedrijā ir saglabājusi viņai rakstītās komponista vēstules un publikācijā *Konservatorijas rektors Jāzeps Vītols* citē profesora trimdas laika vēstuli:

„Ar jaundarbiem? Rakstīju kādus sīkumus – tikai ne klavierēm. Esmu gan apmierinājis veselu rindu prasītāju ar norakstiem⁵ no maniem agrākiem darbiem – laikam esmu vienīgais, kam, pateicoties manas sievas uzmanībai, tie vēl palikuši dzīvi. Atcerieties smago sējumu...“⁶ (Kurmis 1963: 924).

Šeit ieskicēta latviešu komponistu trimdinieku tābrīža dramatiskā situācija daiļrades mantojuma saglabāšanā, un Vītola izteikums („esmu vienīgais, kam [...] tie vēl palikuši dzīvi“) dziesmas *Gaismas pils* kontekstā iegūst papildnozīmi: pats autors ir tas, kurš rūpējas par dziesmu un piedalās savveida sakrālā (mītiskā) notikumā, kura

⁴JVLMA Vītola Piemiņas istabā glabājas dokumentāla liecība arī par cita opusa pierakstu pēc atmiņas mūža nogalē – 1945. gada vēlā rudenī komponists Lībekā veic savas Stīgu kvarteta Sol mažorā op. 27 pirmās vijoles partijas izrakstu. Par pilnas partitūras un pārējo partiju izrakstiem šobrīd trūkst ziņu. Taču zīmīga ir gadskaitļu sakrītība – gan Stīgu kvartets, gan *Gaismas pils* sacerēti 1899. gadā. Mitrofana Beļajeva izdevniecībā savulaik (1899) publicētais Stīgu kvartets mūsdienās ir izdots jaunā veidolā, ar rokraksta lapas faksimilkopiju un muzikologa Arnolda Klotiņa ievadvārdiem, tam pievienots skaņdarba ieskaņojums CD albumā. Šādu izdevumu 2009. gadā laida klajā Jāzeps Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija sadarbībā ar Latvijas Mūzikas informācijas centru un izdevniecību *Musica Baltica*.

⁵Lai gan Vītols izmanto jēdzienu „noraksts“, runa šajā gadījumā ir par notīm viņa paša rokrakstā (respektīvi, ir vairāki rokraksta eksemplāri). Komponists lieto noraksta jēdzienu tīri praktiskā nozīmē: darbs jau ir komponēts, tagad norakstu to vairākos eksemplāros, lai piedāvātu citiem.

⁶„Smagais sējums“ ir Vītola klavierdarbu, kora un solodziesmu krājums biezos, melnos vākos, ko pats autors savulaik lūdzis iesiet un dažkārt aizdevis saviem studentiem. Patlaban šis krājums glabājas Jāzepa Vītola Piemiņas istabā un ir praktiski noderīgs gadījumos, ja atsevišķu kompozīciju meklēšana citos arhīvos nevainagojas panākumiem.

rezultātā *Gaismas pils* vēlreiz piedzīvo *augšāmcelšanos* – šoreiz svešumā (1945 Vācijā).

Interesants ir Jāzepa Vītola dziesmas liktenis arī Padomju Latvijā. 1946. gadā, kad notiek Latvijas Padomju komponistu savienības pirmais plēnums (27.05.–4.06.), Nilss Grīnfelds Maskavas žurnāla *Советская музыка* 7. numurā vēsta par Padomju Latvijas mūziku kopš 1940. gada (Грюнфельд 1946). Ne Grīnfelds, ne arī citi komponisti un muzikologi uzstāšanās runās plēnumā ne ar pusvārdu nepiemin Jāzepu Vītolu. Plēnuma saīsināto stenogrammu publikācija liecina, ka viens no augstākajiem viesiem, Krievijas komponistu savienības priekšsēdētājs Vladimirs Ščerbačovs (*Щербачев*), par latviešu mūzikas patiesā „zelta fonda” pārstāvjiem savā publiskajā uzrunā atzinis Emīli Melngaili, Emīlu Dārziņu, Jāni Zālīti, Alfrēdu Kalniņu, Jāzepu Mediņu un Jēkabu Mediņu (*Из выступлений на пленуме* 1946: 37). Nevienā plēnuma konferencē vai koncertā Vītola darbi netiek apspriesti vai atskaņoti. Galvenais iemesls šādai ignorancei ir komponista došanās trimdā un politisko uzskatu nesaskaņa ar Padomju Latvijas režīma funkcionāriem.

Tomēr valdošās ideoloģijas kontekstā pārsteigumu raisa fakts, ka Padomju Latvijas I (X) Dziesmu svētkos 1948. gadā apvienotie jauktie kori diriģenta Leonīda Vignera vadībā dziedāja Vītola *Gaismas pili* līdzās tādiem kordarbiem kā Jāzepa Mediņa *Dziesma Rīgai*, Pētera Barisona *Dziesmai šodien liela diena*, Emīļa Melngaiļa *Senatne*. *Gaismas pils* atskaņota arī Padomju Latvijas II (XI) Vispārējos Dziesmu svētkos 1950. gadā un III (XII) Dziesmu svētkos 1955. gadā. Padomju režīms šos atskaņojumus pieļāva, iespējams, tāpēc, ka, atšķirībā no Ausekļa oriģināldzejoļa, Vītola kompozīcijā nav tik ļoti uzsvērti *bīstami* politiskie simboli; balādes episkais raksturs ierindo šo dziesmu kultūras mītu kopainā.

Vītola rehabilitācijas sākums 1948. gada vasarā, Padomju Latvijas I (X) Vispārējos Dziesmu svētkos, ir visai zīmīgs. Tas ir brīdis, kad komponists jau miris (viņa nāves diena ir 1948. gada 24. aprīlis) un līdz ar to vairs nav jābaidās, ka viņš varētu apkarot padomju ideoloģiju. Vītols kļūst par latviešu klasiķi, kura personību tagad ir izdevīgi *piesavināt* režīma ideoloģijas veicināšanai, nevis turpināt noklusēt.

* * *

Raksturojot balādes kopveidolu, īpašu uzmanību pelnījis tās tekstuālais pamats. Tāpēc turpmākajās rindkopās plašāk pievērsīšos Vītola dziesmas teksta autoram – dzejniekam **Auseklim** un viņa radītajam dzejolim *Gaismas pils*.

Auseklis (Krogzemju Mikus, 1850–1879) darbojies tautas atmodas laikmetā un iegājis latviešu literatūras vēsturē kā talantīgs nacionālais

dzejnieks līdzās latviešu dzejas pamatlicējam Jurim Alunānam (1832–1864). Rakstniece un literatūrvēstures pētniece Zenta Mauriņa trāpīgi ieskicējusi viņa vietu laikabiedru vidū: „Trīs dažādas figūras izteic jauno laikmetu: pravietiski kvēlais Kronvalds, dramatiski ugunīgais Auseklis un rāmi gaišais Pumpurs“ (Mauriņa 1935: 272). Viņasprāt, Auseklis ir Garlība Merķeļa (1769–1850) ideju pārmantotājs, Merķeļa „revolucionārās lāpas nesējs“ (Mauriņa 1935: 272). Kultūrvēstures mītu kontekstā šāds Ausekļa raksturojums šķiet vistiešāk atbilstošs Prometeja tēlam.

Mūsdienu literatūrzinātnieku skatījumā Auseklis ir talantīgākais 19. gadsimta latviešu dzejnieks un viena no centrālajām figūrām t. s. zaudētās paradīzes meklētāju plejādē. Viņa daiļradē zaudētās paradīzes un tautas nacionālās pašapziņas modināšanas motīvi piedzīvo kulmināciju⁷. Ar Ausekļa tekstu rakstīta Baumaņu Kārļa *Trimputa*, Jāzepa Vītola *Gaismas pils* un *Beverīnas dziedonis*, viņa atdzejojums (oriģinālā – Frīdriha Šillera dzejolis) ir pamatā Emīla Dārziņa dziesmai *Pie tēvu zemes dārgās*; visi šie darbi kļuvuši par latviešu dziedāšanas svētku jūsmas un patriotisma spilgtāko manifestāciju.

Viens no visbūtiskākajiem Ausekļa daiļrades aspektiem ir mitoloģija. Dzejnieks sintezē vēsturiskas personības ar mītu un senu teiku varoņiem, veido antropomorfas dievības un rūpējas par mitoloģijas izskaidrojumu ar *latviskākiem* nosaukumiem. Mauriņa šo entuziasta nezinātnisko darbu kritizē:

„Gandrīz visās savās dzejās Auseklis piemin mītoloģiskus tēlus, bet dziesmas tieši ar mītoloģisku saturu ir: *Čūsku tēvs Zalktis*, *Gaismas pils* un *Lai top!*. Auseklis izgudroja dievus, kur un kādus tie viņam bija vajadzīgi, [...] viņš radīja dievus savā krāšņajā fantāzijā. Mazliet paviršs un ļoti patvaļīgs viņš arī mītoloģijā. Viņa sastādītajam dievu ciltskokam trūkst jebkuras saknes“ (Mauriņa 1935: 279).

Mitoloģiskā satura ziņā radniecīgi ir dzejoļi *Gaismas pils* (apakšvirsraksts *Kurzemes teika*) un *Lai top!* (apakšvirsraksts *Latviešu teika*). Gaismas saukšanu vai arī pasaules radīšanu ar vārdu maģiju („lai top!“), Ausekļa daiļrades pētnieku ieskatā, var uzskatīt par vienu no svarīgākajām metaforām, kas iezīmē literatūras pāreju jaunā kvalitātē. Abos minētajos dzejoļos vārds izmaina (vai vismaz tiecas izmainīt) pasauli. Nevis vārdā tiek ielikta jēga, bet gan vārds rada jēgu. Šāda pieeja atbilst romantiķu kultivētajam uzskatam, ka autors ir pasaules radītājs un viņa veidotā pasaule var ietekmēt reālo pasauli⁸.

Dzejoļa *Gaismas pils* nosaukums laika gaitā pārtapis par Latvijas vēstures metaforu – tas raksturo aizlaikus, kad latvju tauta dzīvojusi laimīgi un brīvi. Dzejoļi simboliski tiek runāts par pili un tās vārdu, atspoguļots pasaules kultūrvēsturē pazīstamais mīts par zaudēto paradīzi, un dzejnieks, tautiskā romantisma retorikas iedvesmots, optimistiski aicina to nākotnē atgūt. Mūsdienu literatūrzinātnieks

⁷Sk. Latvijas literatūras centra mājaslapu, sadaļu *Modināšanas literatūra*: http://www.literature.lv/his_lv/2_3.html

⁸Sk. iepriekšējā atsaucē minēto avotu.

Gunārs Bībers kritizē Ausekļa naivumu; viņš atgādina, ka apburtajām romantiskajām pilīm pasaules mitoloģijas un literatūras kontekstā ir lemts mūžīgi dusēt savu ezeru dzelmēs un tikai „mūsu mīlais, naivais Auseklis varēja izdomāt, ka Gaismas pils kādreiz varētu celties augšām“ (citēts pēc: Vērdiņš 2010).

Turpinājumā pievērsīšos Ausekļa dzejoļa *Gaismas pils* dažādu laikmetu izdevumiem.

III Vispārējo latviešu Dziesmu svētku priekšvakarā 1888. gadā skolotājs un Pēterburgas Latviešu labdarības biedrības priekšnieks, Ausekļa biogrāfs un izdevējs Kažoku Dāvis (1850–1913) laiž klajā krājumu *Ausekļa raksti*; tas ir pilnīgākais viņa darbu apkopojums kopš 1873. gada pirmās puses, kad dienasgaismu ieraudzīja *Dzejas no Ausekļa* paša autora kārtojumā. Dzejolis *Gaismas pils* sacerēts laikposmā no 1875. līdz 1876. gadam. Izdevējs Kažoku Dāvis norāda, ka tas ticis ietverts paša dzejnieka sastādītajā otrajā dzejoļu krājumā, kur pēdējais oriģināldzejolis datēts ar 1876. gadu (*Ausekļa raksti* 1888: 52).

⁹ Vecās drukas teksta atšifrējumā ievēroti mūsdienu latviešu valodas rakstības likumi.

Pirmizdevumā (*Ausekļa raksti* 1888) *Gaismas pils* lasāma šādā versijā⁹:

„Kurzemīte, Dievzemīte,
Brīvas tautas auklētāj’.
Kur palika sirmie dievi?
Brīvie tautas dēliņi?

Tie līgoja vecos laikos
G a i s m a s k a l n a galotnē.
Visapkārti egļu meži,
Vidū gaiša tautas pils.

**Zelta stabiem, zitarjuntu,
Sidrabotiem pamatiem.
To negāza gaisa vētras,
Karaviļņu bangojums.**

Asiņainas dienas ausa
Tēvu zemes ielejā,
Vergu valgā tauta nāca,
Nāvē krita varoņi.

Ātri grima, ātri zuda
G a i s m a s k a l n a stalta pils.
Tur guļ mūsu tēvu dievi!
Tautas gara greznumi!

Sirmajami ozolami
Pēdīgājo ziedu dod:
Tas slēpj svētu piles vārdu
Dzilās siržu rētiņās.

Ja kas vārdu uzminētu,
Augšām celtos vecā pils!
Tāļu laistu tautas slavu,
Gaismas starus margodam’.

**Zilā gaisā plivinātos
Sarkanbaltie karogi.
Kurģa¹⁰ laukā atskanētu
Sirmo garu daiņojums.**

¹⁰ Kurģis, saskaņā ar Ausekļa apkopotajiem mitoloģiskajiem skaidrojumiem, bijis kara dievs (*Ausekļa raksti* 1888: 127).

Tautas dēli uzminēja
Sen aizmirstu svētumu:
G a i s m u sauca, G a i s m a ausa!
Augšām ceļās G a i s m a s p i l s!“

Padomju laika Ausekļa dzejas izdevumā *Gaismas pils* ir tituldzejolis un sniegts pašā krājuma sākumā (Auseklis 1975), bet tā saturs ir cenzēts: respektīvi, nav publicēts astotais pants (sk. izcēlumu treknrakstā). Cenzūras atļauto dzejoli Vītols izmantojis vēl ar paša veiktiem īsinājumiem. Jāatzīst, ka versijas, kas atšķiras no Ausekļa *Gaismas pils* oriģināla (tapušas ideoloģiskas cenzūras, arī pārpublicējuma neuzmanības kļūdu iespaidā), sastopamas tikai padomju perioda izdevumos un mūsdienās (īpaši interneta resursos).

Visbūtiskākais cenzora svītrotais fragments ir teksts „Zilā gaisā plivinātos / Sarkanbaltie karogi“. Zenta Mauriņa karoga krāsu pieminēšanu skaidro ar to, ka vēl tikai zemapziņā rodas patstāvīgas valsts sapnis un „Auseklis, nevilkdams pēdējās konsekvences, piemin sarkanbaltsarkano karogu. Bet tam nedrīkstam piešķirt reālības nozīmi“ (Mauriņa 1935: 271). Cara Aleksandra II valdīšanas laikā (1855–1881) liberālās reformas sāka dziļi izmainīt Krievijas ikdienu. Daudz aktīvāka kļuva sabiedriskā dzīve, attīstījās tautas izglītība; kārtas tuvinājās cita citai. Dzimtbūšanas naturālo saimniecību pakāpeniski nomainīja kapitālistiskā ražošana, un šādos apstākļos loģiska būtu bijusi arī patriarhālās patvaldības pārtapšana konstitucionālā iekārtā. Diemžēl 19. gadsimta 70. gadu vidū reformas tika apturētas, un sākās cīņa ar liberālismu un sociālismu. Taču iepriekš aizsāktās progresīvās tendences pilnībā neapsīka, un tās skāra arī Latviju. Ne velti Zenta Mauriņa aprakstā par Ausekļa biogrāfiju un daiļradi akcentē faktu, ka pēc Krimas kara (1853–1856) cara Aleksandra II valdīšanas laikā „pūta liberālāki vēji. Tādēļ arī atmodas darbinieki svērās uz Krievijas pusi“ (Mauriņa 1935: 271). Būdam kaismīgs nacionālists un cīnītājs par jaunlatviešu idejām, Auseklis savos apcerējumos, piemēram, izvērstajā rakstā *Par dziedāšanu pie latviešiem* (Ausekļa raksti 1888: 38–62), tomēr slavina arī arīdzan krievu caru.

Vēsturnieks Tālis Pumpuriņš savā monumentālajā pētījumā *Sarkanbaltsarkanās Latvijas karoga krāsas* karoga vēstures apskatu iesāk ar viduslaikiem, kad *Vecākajā Livonijas atskaņu hronikā* (t. s. *Rīmju hronikā*, ap 1290–1296) divās rindiņās raksturots cēsinieku sarkanbaltsarkanais karogs. Teksts vēsta par zemgaļu cīņu pret vācu iebrucējiem 1279. gadā (citu vēsturnieku darbos šis notikums reizēm datēts ar 1280. gadu). *Vecākajā Livonijas atskaņu hronikā* pieminētais latviešu karogs ir vienīgais no tālaika Latvijas teritorijā dzīvojušo etnisko grupu karogiem, kuram 13. gadsimtā dokumentāli fiksēts krāsu apraksts, un 19. gadsimta otrajā pusē tas kļuvis par prototipu nacionālā karoga izveidei. Pumpuriņš atzīmē, ka mūsdienu Latvijas valsts veidošanās procesā vienlīdz nozīmīga nebija visa hronika kopumā, bet gan tieši

atsauce uz cēsinieku karogu, un pietiekamu ierosmi popularizēt sarkanbaltsarkanās krāsas varēja sniegt arī vēsturnieku darbi, kuros to nozīme pieminēta vai interpretēta (Pumpuriņš 2000: 10).

Pirmos *latviskumam* atbilstošo krāsu meklējumus Pumpuriņš saista ar 19. gadsimta 70. gadu sākumu. Rakstos par Latvijas karaļa vēsturi norādīts, ka šīs krāsas, balstoties uz *Vecākās Livonijas atskaņu hronikas* ziņām, jau 1870. gadā par savām pasludinājuši latviešu studenti, kuri pulcējās ap Kronvaldu Ati (1837–1875) Tērbatas latviešu literārajos saietos (Pumpuriņš 2000: 14). Vēstures arhīvu izpēte likusi Pumpuriņam secināt, ka diemžēl ļoti maz saglabāties liecību no laikiem, kad šīs krāsas bija latvietības pierādījums. Nedaudzie rakstiskie avoti neļauj viennozīmīgi spriest, cik liela sabiedrības daļa apzinājās šīs krāsas kā savas un cik lielā cilvēku kopienā varēja mutiski izplatīties ziņas par karaļa krāsu nozīmi. Pumpuriņš atgādina, ka līdz pat 20. gadsimta sākumam latviešu literatūrā, šķiet, vēl nebija sniegts 13. gadsimta cēsinieku karaļa krāsu izcelsmes zinātnisks vai leģendārs skaidrojums (Pumpuriņš 2000: 7, 24). Ne Ausekļa, ne Vītola dzīves laikā līdz gadsimtu mijai netika izveidota šīm krāsām atbilstošā simbola interpretācija.

* * *

Jāzeps Vītola attieksme pret latviešu vokālās mūzikas (kora kompozīciju) sacerēšanu mainījās brīdī, kad viņa rokās nonāca *Ausekļa raksti*, kas 19. gadsimta 90. gados publicēti Pēterburgā, Latviešu Labdarības biedrības priekšnieka Kažoku Dāvja (D. Pelča) redakcijā (Vītols 1933: 290). Visticamāk, komponista rīcībā bija 1888. gada Rīgas publikācijas (*Ausekļa raksti* 1888) otrais izdevums. Vītols Ausekļa sējumiņus apzīmē kā „kopš gadiem visdārgākos uz mana grāmatu plaukta, manas greisirdības objektu“ (Vītols 1933: 290). 1899. gada vasarā, kad Rīgas Latviešu biedrības Mūzikas komisija no jauna bija izsludinājusi godalgu konkursu, Vītols pavadīja atpūtas brīžus pie sava brāļa, zemstes ārsta Hansa¹¹ Zarečjē – Pleskavas guberņas ļoti klusā nostūrī. Autors pats atminas:

¹¹ Hanss Vītols (1865–1912) – Jāzeps Vītola brālis, tobrīd Pleskavas guberņas pilsētā Zarečjē praktizējošs ārsts.

„[...] vasaru pavadot, st. c. sarakstīju „Gaismas pili“, „Gājēja dziesmu naktī“. Nodomu tās iesūtīt konkursam tomēr atmetu, jo man likās, ka pēc agrākā „Beveriņas dziedoņa“, „Dievozolu trijotnes“, „Svētā brīža“ tās jauna vairs nesniedz. Jo vairāk priecājos par spontānām gavilēm, ar kurām „Gaismas pils“, pirmizpildījumā 1900. g. vasarā, Rītenbraucēju dārzā, tika no vairāktūkstoš galvu auditorijas saņemta. Vēl tagad klusu, mīļu paldies draugam Jēkabam Ozolam, tam diriģentam, kas manas dziesmas vienmēr iestudēja nevien ar vislielāko rūpību un bijību, bet arī ar izsmelšu prasmi tempu un priekšnesuma ziņā. Žēl, ka šis apdāvinātais diriģents tika tik agri atsaukts no sava darba“ (Vītols 1933: 291).

Par diriģentu Jēkabu Ozolu kā *Gaismas pils* interpretu komponists raksta arī trimdas laika atmiņu tēlojumā *Atmiņas. Zelta zvaigzne* (līdzās citām mūža nogales atmiņu skicēm tas glabājas JVLMA Vītola piemiņas istabā):

„Pilnas skanošām, sanošām vijolēm viņam likās jaunības debess: trūka stīga pēc stīgas, agri aplkusa viņš pats. – Ozols bija raksturīgs tolaiku provinces upurs. Tikai ar 16 gadiem vijoli rokās tvēris viņš (neveikla pasniedzēja gatavots) apm. 21 g. vecs vēl iešmauca konservatorijas vijoles klasē. Bet drīzi viņam bija jāpārliecinās kā jau sacietējušās dzīslas vairs nepadevās nekādai lai cik ciešai gribai. Ozols pārgāja uz teorijas fakultāti: pietrūka fantāzijas lai ar panākumiem nodotos kompozīcijai: atkal pusceļš. Kapitālā [acīmredzot domāta toreizējā Krievijas galvaspilsēta – Ž. P.] viņam draudēja nogrimšana mākslas proletariātā; ieteicu viņam kandidēt uz Rīgas Latv. teātra atbrīvojošos kapelmeistara vietu: šeit viņa vadībā ātri uzplauka sevišķi Rīg. Dziedāšanas biedrība, viņa aizrautība aizrāva kori, sildīja klausītājus. No viņa pirmatskaņojumiem st. c. *Gaismas pils* uzsāka savas gaitas pa pilsētām un laukiem“ (Vītols 1947b).

Līdzās Ozolam vērts atzīmēt arī citus diriģentus – Vītola laikabiedrus, kuriem komponists uzticējis savu *Gaismas pili*: tie bija Pauls Jozuus un Teodors Kalniņš; bez tam šo darbu diriģējis arī pats Vītols.

Pirmajā Vītola kordziesmu izdevumā, ko 1933. gadā sagatavojusi Latvijas Skaņražu kopa (*Kopotas dziesmas jauktiem, vīru un sievu koriem a cappella*), komponists pēcvārdā ievij personisku atkāpi tieši par dziesmu *Gaismas pils*, kas sacerēta 1899. gada 21. jūnijā, īsi pirms vasaras saulgriežiem:

„Piemetinu, ka *Gaismas pilī*, ilgi ar savu sirdsapziņu kaulējies, upurēju v i e n u [izcēlums manš – Z. P.] Ausekļa dzejoļa pantu. Nepratu citādi muzikālo formu glābt. Šo noziegumu, cik man zināms, pamanīja tikai viens pats Ausekļa darbu cienītājs – kāds Gaujienas zemesrūķis, kas no manis, gan visai draudzīgā formā, prasīja „paskaidrojumu“ (Vītols 1933: 291).

Šis Vītola izteikums tiek bieži citēts, bet galvenokārt tāpēc, ka apliecina lielo uzmanību, kādu viņš savās kompozīcijās veltījis formai. Taču patiesībā *Gaismas pils* sakarā būtu jārunā par d i v i e m upurētajiem Ausekļa dzejoļa pantiem. Uz šo faktu norāda arī muzikologs Arnolds Klotiņš dziesmas anotācijā zinātniskajā izdevumā *Jāzeps Vītols. Kora mūzika* (Klotiņš 2008: 386). Kā jau izriet no rakstā iepriekš citētā Ausekļa teksta (*Ausekļa raksti* 1888), runa ir par deviņu pantu dzejoļa trešo un priekšpēdējo (astoto) pantu.

1901. gadā Vītola *Gaismas pils* piedzīvo pirmpublicējumu – 1901. gada 19. janvārī saņemta cenzūras atļauja dziesmas iekļāvumam litografētā krājumā *Dziesmu virkne jauktiem un vīru koriem*, kas izdots Rīgā, A. fon Grotusa [A. фон Гротуса] tipogrāfijā. Tajā pat 1901. gadā nāk klajā arī Rīgas Latviešu biedrības Mūzikas komisijas izdevums – kordziesmu krājuma 5. burtnīca Jurjānu Andreja redakcijā (*Dziesmu krājums jauktiem koriem zem brīva mākslinieka Jurjānu Andreja redakcijas*). *Gaismas pils* ietverta arī krājumā *Dziesmas V. Latviešu vispārīgiem dziesmu svētkiem Rīgā, 1904. gadā* (izdevējs G. Landsbergs Jelgavā). Šie pirmie publicējumi uzskatāmi par autentiskiem, un tajos nav arī drukas kļūdu; savukārt turpmāko gadu izdevumos (piem., *Padomju Latvijas*

II Dziesmu svētki 1949: 26–30; Piektās dziesmu dienas Garezerā 1977: 25–27) reizēm ir izmainīts beigu frāzes teksts – Ausekļa dzejoli ir tagadnes forma „ceļās“ (ar garo *ā*), nevis „cēlās“ vai „celsies“ („augšām ceļās Gaismas pils, Gaismas pils“). Arnolds Klotiņš dziesmas anotācijā zinātniskajā izdevumā *Jāzeps Vītols. Kora mūzika* uzsver, ka dziesmas 71. taktī novērsta daudzās iepriekšējās publikācijās sastopamā neprecizitāte – respektīvi, teksta pēdējā dzejrindā atjaunota vārda "ceļas" tagadnes forma (vien šoreiz ar īso *a* – *Z. P.*) : „Augšām ceļas Gaismas pils, Gaismas pils“ (Klotiņš 2008: 386).

Vītola rīcībā esošo *Ausekļa rakstu* izdevumu bija pārskatījuši Krievijas cara Aleksandra III valdīšanas laika cenzori. Sākotnēji šis cars, turpinot sava priekšteča Aleksandra II politisko līniju, vēl bija veicis dažas reformas (piem., pazeminājis zemes izpirkšanas maksu zemniekiem, dibinājis zemnieku banku), bet no 1885. gada valdības politika kļuva reformām atklāti naidīga. Aleksandra III manifests (1881) pasludināja, ka muižniekiem jāieņem noteicošā vieta visās dzīves sfērās un 1889. gadā viņiem kā priekšniekiem pakļāva visas zemnieku iestādes. Tāpat tika ierobežota tiesu neatkarība un atklātums. Pēc Aleksandra III nāves (1894), Nikolaja II valdīšanas laikā, iekšpolitikas reakcionārais virziens tikai pieņēma spēkā. Preses un daiļliteratūras cenzūra līdz pat 1905. gada revolūcijai darbojās ļoti stingri, cenšoties notušet reāli pastāvošo naidīgumu starp iedzīvotājiem un valsts varu. To noteica dažādi, arī ārpolitiski apstākļi. Ausekļa dzejas 1888. gada krājums un Vītola *Gaismas pils* 1899. gada kompozīcija iekļaujas Krievijas vēstures nogrieznī, kas iezīmīgs ar reakcionārisma atmosfēru.

Interesanti, ka dzejoļa *Gaismas pils* pants, kuru skaņdarba formas labad *upurē* Jāzeps Vītols, ir trešais pēc kārtas:

„Zelta stabiem, zītarjuntu,
Sidrabotiem pamatiem.
To negāza gaisa vētras,
Kara viļņu bangojums“

(*Ausekļa raksti* 1888: 81–82).

Komponistam šķitis, ka no balādes formas viedokļa labāk būtu savienot iepriekšējā un nākošajā pantā paustās domas: „Tie ligoja vecos laikos / Gaismas kalna galotnē. / Visapkārti egļu meži, / Vidū gaiša tautas pils“ un „Asiņainas dienas ausa / Tēvu zemes ielejā, / Vergu valgā tauta nāca, / Nāvē krita varoņi“.

Dzejoļa pants, pret kuru Vītols pirms 1899. gada bija izturējies gana piesardzīgi un par kura eksistenci viņš acīmredzot laika gaitā jau bija aizmirsis (tā liek secināt komponista pēcvārds 1933. gada kordziesmu izdevumam: Vītols 1933), bija astotais pēc kārtas Ausekļa deviņu pantu secībā:

„Zilā gaisā plivinātos
Sarkanbaltie karogi.
Kurģa laukā atskanētu
Sirno garu daiņojums“.

Zīmīgi, ka Ausekļa dzejoļa trešajā un astotajā pantā ir lietoti dažādi krāsu apzīmējumi saiknē ar lietvārdiem (zelta stabi, sidraboti pamati, zils gaiss un sarkanbalti karogi), bet Vītola balādē „zelta stabi“ un „sidraboti pamati“ izrādījušies lieki. Izvairoties no konkrēta pils izskata apraksta, komponists panācis, ka *Gaismas pils* kā simbols, iespējams, pat spēcīgāk atbalsojas gan atskaņotāju, gan klausītāju iztēlē. *Gaismas pils* vizuālo kolorītu iztēlē veidojam mēs paši.

Atbilstoši Jāzepa Vītola iecerei dzejolis dalīts četros posmos (a b a₁ c), kas atbilst vienkāršai trijdaļu formai ar kodu. Mūzikas struktūra ir skaidri iezīmēta, un, neraugoties uz struktūru lakonismu, kā arī cezurām, vēstījums ir ļoti dabisks, raiti plūstošs. Lai gan Ausekļa dzejolis veidots četrindēs, komponists gandrīz nekur neizvēlas kvadrātiskas uzbūves.

Jāatzīst, ka trešā panta aprakstošais stils tiešām atslābina dramatisko vēstījumu, jo daudz spēcīgāk nekā pils ārējā izskata tēlojums uz apziņu iedarbojas tādi vārdu salikumi kā „sirmie dievi“, „brīvie tautas dēliņi“, „gaiša tautas pils“, „asiņainas dienas ausa“, „gaismas kalna staltā pils“ un „tautas gara greznumi“. Vēstījuma noslēpumainais kodols mūzikas dramaturģijā atklāts, izceļot vārdus „Tur guļ mūsu tēvu dievi, / Tautas gara greznumi“.

Lasot Ausekļa dzeju, jāsecina, ka tajā daudzpusīgi izmantots tautiskās atmodas laikmeta retorikai tipiskais vārdu krājums. Senatne, senču svētvietas, kokles skaņas, sentēvu tikums, aizstāvības cīņas u. tml. – tas viss modina un mudina latviešu nacionālo pašapziņu izpausties brīvāk, izrādīt cieņu dzimtajai valodai un kopīgi stiprināt savas kultūras balstus. Interesanti, ka Jāzeps Vītols šo tautiskā romantiķa retoriku saglabā līdz pat mūža nogalei. Atrodoties trimdā, viņš raksta par mūsu kultūras apdraudētību un nepieciešamību to glābt tikpat nacionālromantiski, cik Auseklis pirms apmēram septiņdesmit gadiem. Tomēr Vītola retorikai ir cits fons – Otrais pasaules karš un smagās represijas pret tautas inteliģenci. Viņa raksti par tautas mantojumu un kultūras nākotni brīžiem skar pat mūsdienās diskutēto globalizācijas jautājumu. 1946. gadā žurnāla *Jaunais Vārds* publikācijā *Dūja, dzeguze un strazds* Vītols atzīst:

„Cēla mana māksla – mūzika. Tā šinīs tumši mākoņainajās dienās nes gaismas stariņu, veldzina neskaitāmus cietējus, iedvesmo izmisušiem jaunus cerības. Atskan latvju dziesmas, Latvija ir: kad viņa mūs atkal aicinās pie sevis? Mūsu māksla godam aizstāv dzimtenes krāsas mūsu karogam svešos vējos plandoties. Un tā aug cīņā ar spēkiem, kas baigi savīļņo abus kontinentus.

Mūsu mūzika atskan šobrīd pat gaišāk; tā tālāk nekā jebkad nes pagājušos laikus. Tai tiek pieaugoša mērā velūta uzmanība arī aprindās,

kas to agrāk nedzirdēja, neievēroja. [...] Kur tie laiki, kopš lūkojamies pēc savas vietas vispasaules daudz balsīgajā orķestrī; uz to esam iekarojuši savas tiesības. Dziedam savas dziesmas, skandinām savas kokles; un tajās san, viņo līdzī stīgas, kas mūsu skaņas ja arī tieši neatšķir no citu kultūrtautu skaņām, tad tomēr liek uzklausīties. Tā ir mūsu senču dziesma, kas noguldīta dziļi mūsu zemapziņā. Klusītiņām tā skan līdzī, te stiprāk, te mazāk jaužama; bet viņa ir – un viņa būs, kamēr visu īpatnību naidniece, civilizācija, nebūs galīgi noretušējusi tās robežas, kas šodien vēl šķir tautas no tautām, ciltis no ciltīm. Un tad arī vēl folkloras krātuves liecinās par latviešu senām bagātībām, viņu gara mantām. Bet tas aiz kalniem. Vēl mūsu senču dziesmas nav noraktas arhīvos, vēl pati tauta tās dzied (Vītols 1946: 42).

Arī vienā no uzsaukumiem trimdas sabiedrībai – runā *Saglābiet latvisko!* 1947. gada 1. oktobrī – Vītols brīdina par tautas „sairšanu” un „plaisāšanu”. Raksturojot trimdas ceļos aizgājušos latviešus, autors atzīst: „Vienīgā manta, kas tos pavada, ir mātes valoda un tās dvīņu māsa – dzimtenes dziesma. Tai piemīt brīnumspēks [izcēlums mans – Z. P.]” (Vītols 1947a).

Citētajos Vītola publikāciju fragmentos nepārprotami saskatāmas valodas struktūras, kas radniecīgas dzejoļa *Gaismas pils* satura motīviem un sasaucas ar Ausekļa skartajiem mitoloģijas tēliem, piemēram, Orfeju. Auseklis salīdzina latviešu kokles skaņas ar Orfeja spēli, bet Vītols, rakstot par jaunatnes vīlīnājumiem pasaules plašumos, atgādina mītu par dzimtenes meklētāju Odiseju un Kirki. Mītu elementu izmantojums komunikācijā ar sabiedrību ir būtiska iezīme arī citos Vītola rakstos.

Saskaņā ar Kloda Levī-Strosa uzskatiem, mīts ir ievīts apziņas struktūrā un var izpausties valodas struktūrās (sk.: Шинкаренко 2009). Tāpēc arvien būtu svarīgi noskaidrot ne vien cilvēku domas par mītiem, bet arī to, kā mīti *darbojas* cilvēkos bez viņu pašu ziņas.

Jāzepa Vītola bēgļu gaitu kontekstā *Gaismas pils* ir simbols, kas savulaik vēlējuma izteiksmē attiecināts arī uz pašu autoru. To apliecina JVLMA Vītola Piemiņas istabas arhīvā glabātā vēstule mašīnrakstā, kas komponistam rakstīta 1946. gada 1. septembrī sakarā ar nule, 29. augustā, noritējušo viņa 83 dzīves gadu un 60 darba gadu godināšanu. Vēstuli Eištates („Eichštetes”) latviešu nometnes kultūras daļas uzdevumā parakstījis D. (Daniels?) Agrums:

„Daudzo klausītāju sajūsmas sveikti izskanēja Jūs u izcilāko darbu akordi. Dziļā atzinībā noklausījāties referātu par Jūs u nemirstīgo darbu latviešu mūzikas druvā un novēlējumu Jūs, sirmajam latvju dziesmu vaidelaitim, savā gaišajā ceļā vēlreiz nostaiģāt turpu, kur mīt visu ilgas un domas – mūsu mīļajā dzimtenē. Tur lai Jūs atkal dzirdētu atskanam Jūs u nemirstīgajos akordos dzejnieka Ausekļa pareģojumu, kad tas atkal būs piepildīts, kad augšāmcēlusies būs atkal Gaismas pils!” (Agrums 1946)

Gaismas pils jēdzienu sabiedrība ekspluatē, runājot par Latvijas Mūzikas akadēmijas ēku – tā tad faktiski cara laika ģimnāzijas telpām. Pats Vītols kā Konservatorijas pirmais rektors, izraugoties sinonīmu

viņa vadītās iestādes apzīmējumam, lietoja latīņu teicienu *Alma mater*, nevis *Gaismas pils* – vismaz savās Pēterburgas atmiņās (Vītols 1988: 187). Tomēr šeit vietā maza atkāpe. Grāmatas *Manas dzīves atmiņas* nodaļā *Tēvzemē (pirmie soļi)* autors izsakās: „Aiz muguras biju atstājis kalna galos [izcēlums mans – Z. P.] pacēlušos muzikālu kultūru. [...] Kad pametu Pēterpili, nebiju tais domās, ka to vairs savu mūžu neredzēšu”¹² (Vītols 1988: 265). Šajā īsajā dzīves apstākļu formulējumā Vītols, varbūt pat neviļus, apliecina, ka Krievijas metropole viņam ir *Gaismas pils*, augstā un viņa atzītā gara kultūra. Tāpēc Pēterburgas pamešana un turpmākās dzīves aizvadīšana tālu prom no šāda līmeņa kultūras centra ļauj runāt par zaudētās paradīzes motīvu paša Vītola biogrāfijā, un šajā aspektā viņš ir idejiski radniecīgs dzejniekam Auseklim.

Dziesma *Gaismas pils* ir Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas neoficiālā himna¹³, lai gan komponists savulaik bija vēlējies iedzīvināt Konservatorijas ikdienā citu kompozīciju kā svinīgo pasākumu *himnu* – kordziesmu *Līgai* (Edvarta Virzas teksts)¹⁴. Vārds *Līga* ilgstoši bijis saistīts ar Latvijas Konservatorijas sieviešu studentu korporāciju *Līga* (dibināta Konservatorijā 20. gadsimta 20. gadu beigās, pārstājusi darboties 21. gadsimta sākumā pēc korporācijas biedreņu lēmuma). Tādējādi varam secināt: ir vēstures fakti (mīta struktūras), kas mūsdienu sabiedrībā turpina aktualizēties un ik pēc laika atdzimst, bet ir arī tādi savulaik būtiski notikumi, kas lemti aizmirstībai.

Latvijas Nacionālās bibliotēkas jauno ēku paredzēts atklāt 2014. gadā, un jau tagad bez sevišķiem apzīmējuma vai simbola skaidrojumiem sabiedriskajā telpā jaunā ēka tiek saukta latviešu kultūrai tik nozīmīgajos vārdos – *Gaismas pils*.

¹² Citātam izmantoju 1988. gada izdevumu (sastādītājs Oļģerts Grāvis), kas tiek uzskatīts par vispilnīgāko Vītola atmiņu pārpublicējumu, tomēr dažas kupīras veiktas arī tajā. To autors ir vai nu pats Jāzeps Vītols, vai arī Jēkabs Vītolīšs – redaktors un komentētājs Vītola apcerējumam *Manas dzīves atmiņas*, kas 1958. gadā publicēts almanaha *Latviešu mūzika* 1. laidienā (Vītols 1958).

¹³ Saskaņā ar Oļģerta Grāviša atmiņām, šo dziesmu sāka iekļaut Latvijas Valsts konservatorijas svinīgo aktu programmās rektora Imanta Kokara laikā (rektora amatā bijis no 1977. gada līdz 1990. gadam).

¹⁴ Jāzeps Vītols sacerējis dziesmu *Līgai* 1919. gada 30. decembrī un paredzējis to Latvijas Konservatorijas atklāšanas dienas pasākumam 1920. gada 11. janvārī. Dziesma nav nostiprinājusies Konservatorijas himnas statusā, visticamāk, sarežģītās rakstības tehnikas dēļ.

GAISMAS PILS (THE CASTLE OF LIGHT) BY JĀZEPS VĪTOLS: PERCEPTION OF THE PIECE DURING THE 20TH AND 21ST CENTURY

Zane Prēdele

Summary

Being one of the most popular choral ballads and being considered as an outstanding example, even the standart – the symbol of Latvian National Song Festival – the ballad *Gaismas pils* can be discussed and analyzed as a mythological phenomenon.

Gaismas pils is closely connected with the name of the prominent composer Jāzeps Vītols. However, over the time we can notice mystification or artificially constructed myth of *Gaismas pils*, and that can already be called a real mythology.

In 2009 the song was included in Canon of Culture in the field of music of the Ministry of Culture of Latvia. It is the only piece by Jāzeps Vītols that has been accepted by the jury in the List of 12 values. Now the song has an official status of canonization in our society.

In December 1936 the colleagues of Vītols created a wonderful gift when celebrating his 50th anniversary as professional composer and teacher – the musicians presented him with a handmade artistic plate with illustrations of Vītols' nine most outstanding compositions. In 1930ies the society of contemporaries recognised a considerable amount of values in Vītols' output. They remarked his symphonic music, instrumental chamber music and choral music in the broad sense of the word. At that time *Gaismas pils* was not perceived as a strong and remarkable symbol of his output.

The perception of the piece *Gaismas pils* cannot be restricted only in the context of Latvian National Song Festival. Music historian Valentīns Bērzkalns discovers the history how the song *Gaismas pils* became the symbol in exile during the period of 1946–1965. It can be observed that in 1950ies Latvians in exile started to use specific models of programmes where a song has its own particular place:

Model 1: National anthem – *Gaismas pils* – ...;

Model 2: National anthem – classical „canon“ (different songs of Latvian classics, including *Gaismas pils* by Vītols);

Model 3: National anthem – the concert programme – the final piece *Gaismas pils*.

Another interesting archives document can be found at Jāzeps Vītols Memorial Room at the Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music. It is a version of the song rewritten in exile in Germany by Vītols. The note of

his wife says that it has been written by heart, and the wife had helped him to recall in his memory the text. It has been written down in 1945 in Flensburg.

The Soviet ideologists organized the first plenum of composers in Latvia Soviet Socialist Republic (SSR) in 1946. The Latvian composers in exile were totally declined in the plenum. As representatives of Latvian music „golden foundation“ only Emilis Melngailis, Emīls Dārziņš, Jānis Zālītis, Alfrēds Kalniņš, Jāzeps Mediņš and Jēkabs Mediņš were mentioned. An important fact to be stressed is that in 1948, during the I Soviet Latvia Song Festival, the composer Jāzeps Vītols was rehabilitated with the song *Gaismas pils*. The song took its particular place in the programme of the Song Festival during the Soviet regime, too. The song is still irreplaceable in nowadays Latvian Song Festival programmes.

The article continues with research on Latvian poet Auseklis (1850–1879). As the most talented poet in 19th century history, he belongs to the group of artists who searched for the lost paradise motive in the art. He wrote the poem *Gaismas pils* around 1875–1876. Some songs with lyrics by Auseklis have become the highest manifestation of patriotism and national pride during the Latvian Song Festivals.

In the article there are some explanations why the composer did not take two verses of the well-known poem, although the poet talks about the colours of Latvian flag and mythology. In Russia the period from 1890ies till 1905 was reactionary, the censorship was very strong for the press and literature. Auseklis' politically ambiguous text was forbidden already before Jāzeps Vītols composed the song in 1899.

There are plenty of historical facts (myth's structures) that continue to live in the Latvian society, many elements of *Gaismas pils* myth being reborn from time to time, but some of those constructed elements dying off.

The society still preserves the popular myth of the lost paradise (which is *Gaismas pils* in point of fact). For example, the new building of the National Library of Latvia will be opened in 2014. In our society it is been called *Gaismas pils*.

Literatūra un citi avoti

Agrums, D. (1946). Vēstule Jāzepam Vītolam. 1. septembris. Glabājas JVLMA Vītola piemiņas istabā

Auseklis (1975). *Gaismas pils*: dzeja. Sastādītājs un pēcvārda autors Imats Pijols. Rīga: Liesma

Ausekļa raksti (1888). Sastādītājs Kažoku Dāvis. Rīga: J. E. C. Kapteiņa ģenerālkomisija

Barts, Rolāns (2010). *Mitoloģijas*. No franču valodas tulkojusi Sarmīte Madžule. Rīga: Omnia mea

Bērzkalns, Valentīns (1968). *Latviešu dziesmu svētki trimdā (1946–1965)*. [Bruklina]: Grāmatu Draugs

Grauzdiņa, Ilma, un Oļģerts Grāvītis (1990). *Dziesmu svētki Latvijā. Norise, skaitļi, fakti*. Rīga: Latvijas enciklopēdija

Klotiņš, Arnolds (2008). Komentāri. *Jāzeps Vītols. Kora mūzika*. II sējums. Oriģināldziesmas *a cappella* jauktam, sieviešu un vīru korim. Rīga: Musica Baltica, 383–423

Kurmis, Guna (1963). Konservatorijas rektors Jāzeps Vītols. *Trimdas skola* 24: 923–926

Latvijas kultūras kanons. <http://www.kulturaskanons.lv/lv/1/> – Skatīts 2012. gada 1. oktobrī

Mauriņa, Zenta (1935). Auseklis. *Latviešu literatūras vēsture*. II sējums. Virsredaktors Ludis Bērziņš. Rīga: Literatūra, 270–282

Modināšanas literatūra. *Latvijas literatūras centrs*. http://www.literature.lv/his_lv/2_3.html – Skatīts 2012. gada 1. oktobrī

Mūzika. *Latvijas kultūras kanons*. <http://kulturaskanons.lv/lv/1/7/> – Skatīts 2012. gada 1. oktobrī

Padomju Latvijas II Dziesmu svētki (1949). *Dziesmas jauktam korim I*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība

Piektās dziesmu dienas Garezerā (1977). *Dziesmas jauktam un vīru korim*. 1977. gada 12., 13. un 14. augustā. Three Rivers, Michigan: Garezera 5. dziesmu dienu rīcības komiteja

Pumpuriņš, Tālis (2000). *Sarkanbaltsarkanās – Latvijas karoga krāsas*. Pētījumi, atmiņas un dokumenti par Latvijas Valsts karoga tapšanas vēsturi. Cēsis: Cēsu Vēstures un mākslas muzejs

Šarkovska-Liepiņa, Ilze (2008). Latviešu kormūzika. Uz virsotnēm tiecoties un Dziesmu svētkiem. *XXIV Vispārējie latviešu Dziesmu un XIV Deju svētki*. Sastādītāja Dagmāra Lejiņa. Rīga: Tautas mākslas centrs, 37–41

Vērdiņš, Kārlis (2010). Censīgais tēvijiets sēžas uz gaistošiem gruvekļu kopiem. *Kultūras Forums* 7

Vītols, Jāzeps (1933). Mana kordziesma. *Kopotas dziesmas jauktiem, vīru un sievu korim a cappella*. Rīga: Latvijas Skaņražu kopa, 289–293

Vītols, Jāzeps (1946). Dūja, dzeguze un strazds. *Jaunais Vārds* 1: 42–43

Vītols, Jāzeps (1947a). *Saglabiet latvisko!* 1. oktobris. Runas noraksts glabājas JVLMA Jāzepa Vītola piemiņas istabā

Vītols, Jāzeps (1947b). *Atmiņas. Zelta zvaigzne*. Manuskripts. Vītola rokrakstā datēts: „Lībekā, decembrī 1947. g.“. Glabājas JVLMA Jāzepa Vītola Piemiņas istabā

Vītols, Jāzeps (1958). *Manas dzīves atmiņas. Latviešu mūzika*. Sakārtojis Jēkabs Vītoļš. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 241–338

Vītols, Jāzeps (1988). *Manas dzīves atmiņas*. Sastādījis, komentējis un priekšvārdu sarakstījis Oļģerts Grāvītis. Rīga: Liesma

Грюнфельд, Нильс (1946). Первый пленум Союза советских композиторов Латвиской ССР. Музыкальное творчество Советской Латвии. *Советская музыка* 7: 25–30

Из выступлений на пленуме (1946). Сокращенная стенограмма заседаний из Первого пленума Союза советских композиторов Латвийской ССР. *Советская музыка* 7: 31–41

Шинкаренко, Виктор (2009). *Смысловая структура социокультурного пространства. Миф и сказка*. Изд. 2-е. Москва: Либроком

KONCEPTU MŪZIKA LATVIEŠU KOMPONISTU DARBOS UN TĀS VĒSTURISKI TEORĒTISKIE ASPEKTI

Ieva Gintere

Ievads

Šis raksts ir turpinājums *Mūzikas akadēmijas rakstu* 8. laidienā (2011) publicētajam pētījumam *The Study of the Latvian Concept Music of the Early 21st Century. Terminological Issue* (*Konceptu mūzika Latvijā 21. gs. sākumā: jēdziena izpēte*), kurā iezīmētas konceptu mūzikas īpašības un analizēti tās paraugi latviešu komponistu darbos. Jau tolaik izkristalizējās atziņa, ka konceptu mūzika nav programmatisma atzars: programmatisms skaņdarbā izpaužas lineāri un naratīvi (stāstoši), turpretī koncepts ir viendabīgi, kompakti strukturēts, tam nav naratīvu iezīmju. Programmatiskās mūzikas kods ir atklāts: skaņdarba nosaukuma semantika ir caurredzama, mūzikas materiāls ir asociācijas raisošs un nav konceptam raksturīgo slēpto jeb kriptogrāfisko zīmju. Savukārt koncepts parasti ir šifrēts, tāpēc tā nozīme izzināma padziļinātas analīzes ceļā.

Šajā rakstā apkopoti doktorantūras studiju pēdējā gadā veikto pētījumu rezultāti. Literatūras sarakstā līdzās izmantotajiem avotiem norādīti arī daži citi konceptu mūzikas izpratnei būtiski pētījumi.

1. Jēdziena diskurss un definīcija

Senākais man zināmais avots, kurā definēts konceptu mūzikas jēdziens, ir amerikāņu komponista un publicista Deivida Koupa monogrāfija *New Directions in Music* (*Jauni virzieni mūzikā*. Cope 1971: 309–314; atkārtots izdevums 1984). Koups izmantojis šo jēdzienu arī savā pētījumā *New Music Composition* (*Jaunās mūzikas kompozīcija*. Cope 1977: 273–274; 303–304).

Konceptu mūzika pieder avangarda tradīcijai, t. s. fluksus kustībai, un tiek dēvēta arī par eksperimentālo un antimūziku (Cope 1971: 102, 309; Nyman 1999). Koups ar jēdzienu *konceptu mūzika* apzīmē atsevišķus 20. gadsimta 50.–70. gadu skaņdarbus, kas eksistē tikai idejas līmenī. Šie sacerējumi netiek atskaņoti tradicionālā nozīmē¹, tāpēc vairāk līdzinās vizuālām kompozīcijām vai skatāmām performancēm, nevis tīri akustiskiem darbiem. Hrestomātisks konceptu mūzikas piemērs ir Toma Džonsona (*Johnson*) *Celestial Music for Imaginary Trumpets* (*Dievišķā mūzika iedomātām trompetēm*) no cikla *Imaginary Music* (*Iedomātā mūzika*, 1974). Skaņdarbs sastāv no viena akorda, kas nav nospēlējams, jo nošu pieraksts sniedzas 103 palīgliniju augstumā. Arī Lerija Ostina (*Austin*) opuss *Accidents* (*Negadījumi*, 1967) netiek atskaņots, jo partitūrā

¹ „Concept musics are those ideas borne of the mind and not of actual performance in traditional terms“ (Cope 1977: 273).

noteikts, ka pianistam jāimitē spēlēšana ar žestiem. Ja skaņas tomēr rodas, tās tiek uzskatītas par *negadījumu*. Dītera Šnēbela (*Schnebel*) darbu *Musik zum Lesen (Mūzika lasīšanai, 1969)* paredzēts klausīties ar iekšējo dzirdi, neradot skaņas. Pazīstama ir La Montes Janga (*Young*) *Composition 1960 (Kompozīcija 1960)* nr. 5, kuras sākumā tiek atvērts trauks ar tauriņiem. Darbs ilgst, līdz tauriņi izlido no istabas (to radītā skaņa, kā jau noprotams, ir gandrīz nedzirdama). Pēc līdzīga principa veidota Nelsona Houva (*Howe*) *Fur Music (Kažokādas mūzika, 1970)*, kurā spēle uz kažokādas rada ļoti vāji uztveramu akustisku efektu. Darbs tiek atskaņots, kažokādu glāstot, bužinot vai citādi izvilinot no tās skaņas (Cope 1971: 310–313; Nattiez 1990: 42–43; Watkins 1995: 570–571).

2. Konceptu mūzikas iezīmes

Gan pirmo, gan turpmāko konceptu mūzikas paraugu būtiska iezīme ir semantiska necaurredzamība. Konceptu pamatā parasti ir filosofiskas tēmas, netieši uzdots jautājums par mūzikas būtību (darba performances gaitā tas negūst atbildi, jo pats jautājums ir svarīgāks par atbildi). Šī ideja, kas mūsdienās ir teorētiski aprobēta un šķiet skaidra, 20. gadsimta vidū nebūt nebija pašsaprotama. Labākajā gadījumā tā tika uzskatīta par joku, sliktākajā izsauca neizpratni. Agrīnās konceptu mūzikas idejas ir vienkāršas, tomēr teorētiski noslogotas un pirmajā acumirkli var būt nesaprotamas. Tāpēc tās papildina autora komentārs. Piemēram, par konceptu mūzikas stūrakmeni dēvēto Džona Keidža (*Cage*) opusu *4'33''* (1952) pavada apjomīgs rakstu materiāls, kuru aizsāk Keidža 1948. gada lekcija par dzenbudismu, klusuma jēdzienu un klausīšanās pieredzi (Guttman, Alberro 1998: 424). Komponists pats atzinis, ka šo ideju nav iespējams izprast bez komentāra. Viņš atceras, ka pirmatskaņojuma laikā daudzi klausītāji pametuši zāli un pat draugi nav uztvēruši viņa ieceri (Cage 1973: 175, 191; Kostelanetz 2003: 69–70, 218).

Otra konceptu mūzikas svarīga īpašība ir idejas telpiskums. Galvenā doma parasti formulēta lakoniski, viengabalaini, bez lineārām iezīmēm, t. i., bez stāstījuma (naratīva) elementiem. To uzskatāmi ilustrē Keidža ideja par klusumu kā vides skanējuma estētisko pieredzi. Arī skaņu materiāla struktūra konceptu mūzikas ietvaros ir viendabīga: kompozīcija veidojas nevis kā secīga norišu plūsma, bet gan kā esošās skaņu telpas apguve. Elementu kustība noris bez sižetiskiem pavērsieniem. Materiālam piemīt procesualitāte, tomēr skaņas substance ir viena un tā pati, tāpēc telpiskums izvirzās priekšplānā.

3. Rietumeiropas avangards un konceptu mūzika

Konceptu mūzika Koupa pētījumā (Cope 1971) nostatīta zināmā opozīcijā 20. gadsimta 60.–80. gadu Rietumeiropas *nopietnajam* avangardam, kuru pārstāv Karlheincs Štokhauzens (*Stockhausen*),

Lučāno Berio (*Berio*), Pjērs Bulēzs (*Boulez*), Jannis Ksenakis (*Xenakis*), Maurisio Kagels (*Kagel*) u. c. Šo autoru mūzikā nevalda tāda vienkāršība un rotaļīgums kā Janga un viņa domubiedru darbos. Tomēr abi virzieni pieder avangarda tradīcijai un tiem ir daudz kopīga – semantiska necaurredzamība, intelektualitāte, jauna attieksme pret laiku un telpu, atteikšanās no naratīva, no literārām struktūrām. Rietumeiropas avangarda kompozīcijā sākums un beigas visbiežāk nav punkti uz līnijas, bet skaņu materiāla robežas, un skaņdarbs nav veidots, secīgi savienojot laika momentus, bet gan kā „totāla skaņas struktūra” un „ierobežota telpiska projekcija”² (Eno 1999: xii).

² „The boundaries of the piece are expressed not as moments of time which mark a succession, but as margins of a spatial projection of the total sound structure”. Christian Wolff. Cītēts pēc: Eno 1999: xii.

60. gadu konceptu mūzikas paraugi dažkārt tiek piedēvēti angloamerikāņu tradīcijai (Cope 1971: 102), tomēr to ģeogrāfiskā un nacionālā piederība nav viennozīmīga. Arī Rietumeiropas avangarda ietvaros tapuši vairāki darbi, kas atbilst *klusējošās* konceptu mūzikas veidolam. To vidū ir Dītera Šnēbela kompozīcijas – jau minētais sacerējums *Musik zum Lesen* un *Produktionsprozesse* (*Ražošanas procesi*, 1968–1980). Pēdējais opuss ir cikls, kurā interpreti skaņas tikai ķermeniski atveido, bet akustiski nerada. Arī Štokhauzens pievērsies agrīnās konceptu mūzikas stilistikai: piemēram, darbā *Es* (*Tas*) no cikla *Für kommende Zeiten* (*Nākamajiem laikiem*, 1968–1970) viņš gandrīz aizliedzis atskaņotājmāksliniekam spēlēt. Partitūrā norādīts, ka tas atļauts tikai brīdī, kad mākslinieks nedomā, bet ieklausās savā spēlē. Līdzko prātā iešaujas kāda doma, spēle jāpārtrauc.

Rietumeiropas avangarda mūzikai akustiskā medija *iekavošana* lielākoties nav raksturīga, taču semantiska necaurredzamība un atteikšanās no linearitātes (naratīva) piemīt arī tai. Agrīnajiem konceptu mūzikas paraugiem tipiskās īpašības tādējādi realizētas daudz sarežģītākā veidolā. Semantika ne tikai nav sākotnēji skaidra, bet iestrādāta materiāla dziļākajos slāņos un specifiski kodēta. Viena no iespējām ir ieslēpt mūzikā matemātiskas idejas; piemēri ir Fibonači rinda³ Ksenaka darbā *Rebonds* (*Atlēcieni*, 1988) un Sofijas Gubaiduļinas (*Gubaidulina*, *Губайдулина*) kompozīcijā *В начале был ритм* (*Iesākumā bija ritms / In the Beginning There was Rhythm*, 1984). Cita iespēja – iešifrēt nosaukumā kompozīcijas tehnikas nozīmi, kā tas darīts Štokhauzena darbā *Grupas* (*Gruppen*, 1957) un Žerāra Grizē (*Grisey*) kompozīcijā *Daļas* (*Partiels*, 1975) no cikla *Akustiskās telpas* (*Les espaces acoustiques*).

Daudzu Rietumeiropas *nopietnā* avangarda pārstāvju skaņdarbos saskatāms arī konceptu mūzikai raksturīgais idejas telpiskums un atteikšanās no lineārām (naratīvām) struktūrām. Šis iezīmes uzskatāmi parādās Ģerģa Ligeti (*Ligeti*) mūzikā, kas līdzinās vienotam audumam bez pamanāmām formas robežām; piemēri ir skaņdarbi *Atmosphères* (*Atmosfēras*, 1961), *Volumina*⁴ (1961–1962), *Lontano* (*Tālumā*, 1967) u. c. Šāds materiāla izklāsta un attīstības veids mūsdienu muzikoloģijā tiek

³ Fibonači rinda – skaitļu progresija, kas rodas, pieskaitot nākošo iepriekšējam: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21 utt.

⁴ Kompozīcijas *Volumina* nosaukums ir daudznozīmīgs. Vārda sakne sastopama dažādās Eiropas valodās (piem., itāļu, angļu, vācu), un iespējamie tulkojuma varianti – *Telpiskums*, *Apjoms*, kā arī *Skaļums*.

dēvēts par laiktelpisku (Christensen 1996: 66), jo, kaut arī kustīgs, laika dimensijā mainīgs, tomēr vienlaikus ir ierobežots zināmā izteiksmes līdzekļu *telpā*, it kā *iežogots* noteiktu spēles paņēmienu arsenālā.

Konceptu mūzikas iezīmes Rietumeiropas tradīcijā izpaužas krietni komplicētāk nekā agrīnajos amerikāņu paraugos, taču idejas struktūras un semantiskas necaurredzamības ziņā Ligeti un citu *nopietnā* avangarda autoru darbi sasaucas ar Keidža, Džonsona un Janga opusiem.

4. Konceptu mūzikas diskurss Latvijā

Nelietojot terminu *konceptu mūzika*, daudzi latviešu muzikologi un JVLMA studenti par to rakstījuši jau vismaz pēdējo desmit gadu laikā. Viņu tekstos tiek norādīts uz jaunās mūzikas īpašībām (kods, viengabalaina struktūra), taču nav izveidots šīs īpašības apvienojošs *jumta* jēdziens. Vārds *koncepts* un tam radniecīgi apzīmējumi (*konceptualitāte, koncepcija*) publikācijās un studiju darbos sastopami diezgan bieži. Lielākoties tomēr šie jēdzieni netiek plašāk iztirzāti, jo tie neattiecas uz pētījuma galveno objektu.

Kristīnes Strupiņas bakalaura darbā *Trīs jauno latviešu komponistu J. Petraškeviča, A. Dzenīša un Ē. Ešenovalda portretskices* izmantots jēdziens *koncepcija*. Tas skaidrots kā „filosofiska ideja, kas rosina muzikālo un tehnoloģisko ieceru realizēšanu” (Strupiņa 2003: 23). Ieskicēta viena no konceptu mūzikas pamatiezīmēm: idejas tehnisks, konstruktīvs (nevis ilustratīvs) iemiesojums mūzikas materiālā. Par konceptuālu dēvēts ārpusmuzikāls kods, kas iestrādāts nošu teksta dziļākajos slāņos, piemēram, skaitlis *trīs* Andra Dzenīša skaņdarbā *Stanza II. Super flumina Babylonis (Telpa II. Pār Babilonijas ūdeņiem)*, kuram ir konceptuāla nozīme. Trīsvienības simbols izmantots intervālu, frāžu uzbūves un atskaņotāju izvēlē (Strupiņa 2003: 28).

Ineses Lūsiņas recenzijā par Kristapa Pētersona kora kompozīciju *Mijkrēšļa dziedājumi* (2009) pieminēta „koncepcija, kuru autors pauž vārdos” (Lūsiņa 2009). Gundega Šmite Mārīņa Viļuma kordarbā *Le temps scintille... (Laiks mirguļo..., 2003)* konstatē „konceptuālu ievirzi” jeb ārpusmuzikālu ideju, kas nosaka skaņdarba teksta izveidi un ir detalizēti iemiesota materiālā⁵ (Šmite 2011: 143). Viļuma oratorijai *Aalomgon* (2006), līdzīgi kā vairumam viņa darbu, Šmites ieskatā piemīt „patstāvīgas sonorās telpas koncepcija”. Šeit fiksēta koncepta svarīga īpašība: tas izpaužas „viendaļīgas formas ietvaros”, katrai oratorijas daļai „kļūstot par patstāvīgu telpas vienību”. Telpa ir apjomīga formas daļa, kuras iekšējā attīstība var nebūt saistīta ar citām, un to raksturo vienotu izteiksmes līdzekļu izmantojums (Šmite 2009: 9).

Komponists Svens Renemanis maģistra diplomreferātā *Jura Karlsona simfoniskā vīzija orķestrim „Vakarblāzma” (tematiskais materiāls un attīstības principi)* piemin konceptualitāti. Viņš īsi komentē šī vārda

⁵Skaņdarbā *Le temps scintille...* izmantoti Pola Valēri (*Valéry*) un Rainera Marijas Rilkes (*Rilke*) dzejas fragmenti, kuru oriģinālā sintakse ir dekonstruēta. Mārīņš Viļums pamato dekonstrukciju ar Zigmunda Freida ideju par bezapziņas spēka iedarbību uz verbālo tekstu, par bezapziņas darbību, kas padara tekstu fragmentētu, savijot dažādas nozīmes un veidojot jaunas. Šajā komentārā izmantoti dati no intervijas ar komponistu Viļumu 2009. gada 10. jūlijā Rīgā, Latvijas Nacionālās operas telpās.

nozīmi: „jauns programmatisma veids“, kas parādījies 20. gadsimta mūzikā, „jauna pieeja skaņdarba satura funkcijai“ (Renemanis 2008: 6). Renemaņa izteikumi liek noprast, ka runa ir par ārpusmūzikālu saturu, kas atšķiras no tradicionālās programmas.

Jāsecina, ka jēdziena *koncepts* un radniecīgu terminu lietojums latviešu muzikologu tekstos nereti ietver konceptu mūzikas definīcijas elementus. Tas liecina par amorfa konceptu mūzikas diskursa pastāvēšanu latviešu muzikoloģijā aptuveni pēdējos desmit gados un norāda uz nepieciešamību veidot koncepta teorētisku izpratni.

5. Latviešu konceptu mūzikas raksturojums

5.1. VISPĀRĒJAS TENDENCES

Viens no pirmajiem latviešu komponistiem, kuri pievērsušies konceptu mūzikai, bijis Armands Strazds (1970). Piemēru vidū ir viņa 90. gadu opusi (*Motion Chart / Kustību karte*, 1995, u. c.), kuros vizuālo mediju iespējams uztvert arī bez skaņas, taču Strazda radošā darbība ir savrupa un neveido iezīmīgu latviešu mūzikas strāvojumu. Ārpusmūzikālām idejām citu latviešu komponistu jaunradē ir būtiska, bet skaņai pakārtota loma, un skaņa viņu darbos neapšaubāmi ir galvenais medijs. Līdzīgi kā Rietumeiropas avangarda tradīcijai, arī latviešu jaunās paaudzes komponistu mūzikai skaniskā medija *iekavošana* nav raksturīga. Taču citā ziņā tā ērti iegulst konceptu mūzikas teorētiskajā ietvarā un, tāpat kā Rietumeiropas avangards, atbilst agrīnās konceptu mūzikas garam.

Latviešu komponistu skaņdarbi, kuros parādās konceptu mūzikas iezīmes, atspoguļo noturīgu un skaitliski plaši pārstāvētu tendenci. Tā sevi piesaka 20. gadsimta 90. gadu otrajā pusē un uzplaukst 21. gadsimta pirmajā dekādē šādu vidējās un jaunās paaudzes autoru darbos: Armands Strazds (1970), Mārtiņš Viļums (1974), Ruta Paidere (1977), Santa Ratniece (1977), Andris Dzenītis (1978), Jānis Petraškevičs (1978), Santa Bušs (1981) un Kristaps Pētersons (1982) u. c. Tomēr ne visi šo paaudžu komponistu darbi apliecina piederību konceptu mūzikai: piemēram, Ērika Ešenvalda (1977) sacerējumi biežāk vērsti uz poētiskas, pat mistiskas noskaņas, nevis koncepta radīšanu; konceptu mūzikas īpašības nav raksturīgas arī tradicionālāk orientēto autoru Mārites Dombrovskas (1977), Solveigas Selgas-Timperes (1973), Ingmara Zemzara (1973) u. c. mūzikai.

5.2. KODS UN LAIKTELPA LATVIEŠU KONCEPTU MŪZIKĀ

5.2.1. Kods

Kods ir specifisks apzīmējums, kuram tai vai citā kontekstā ir noteikta nozīme, bet ārpus tā – citas, plašākas nozīmes, un to iespējams

pārnest no vienas zīmju sistēmas citā, piemēram, no matemātikas mūzikā. Koda izpratnei noderīgs ir Ferdinanda de Sosīra piedāvātais termins „hieroglifa tipa zīme” – respektīvi, zīme, kas attiecīgās valodas nepratējiem nav saprotama (Saussure [1916] 2005: 31). Kompozīcijas tehniku kontekstā šāda *valoda* var būt sērija, spektrs, matemātiska formula. Kods laikmetīgajā mūzikā tiek tēlaini dēvēts arī par „slēpto atsperi” un „nedzirdamā” fenomenu, jo to nav iespējams konstatēt tikai klausoties, bez partitūras analīzes (Капаев 2007: 236; Кюрегян 2007: 605). Kodētā zīme var parādīties, piemēram, skaņdarba nosaukumā, kas klausītājam nebūs saprotams bez zināšanām par tās vai citas *valodas* paņēmieni klāstu.

Latviešu konceptu mūzikā kods parasti nav pilnībā identificējams ar kompozīcijas tehniku (kā tas raksturīgi Rietumeiropas avangarda mūzikai), bet sastopams tikai tās elementos. Piemēram, Mārtiņš Viļums kompozīcijā *Simurg* instrumentālajam ansamblim (2005) izmantojis spektrālisma paņēmieni – darbības ar virsskaņu rindu. Nosaukums iemieso spektrālisma tehnikas principu: saskaņā ar senu persiešu leģendu, kas Viļumu iedvesmojusi, *Simurg* nozīmē *trīsdesmit*, un tāds ir virsskaņu skaits darba centrālajā fāzē⁶. Nosaukums ir kodēts, jo pārstāv specifisku zīmju sistēmu un tā atslēga rodama tikai attiecīgās sistēmas ietvaros.

Kods Viļuma darbā izmantots līdzīgi kā iepriekšminētajā Grizē opusā *Partiels*, proti, spektrālisma kontekstā. Rietumeiropas mūzikā šāda pieeja ir ļoti izplatīta. Taču, kā jau atzīmēts, latviešu skaņražu opusus biežāk sastopams kodēšanas veids, kas nav saistīts ar konkrētu kompozīcijas tehniku.

Kristapa Pētersona skaņdarbā *Ligeija* divpadsmit balsīm un klavierēm (2009) kods meklējams harmoniskajā sistēmā. Edgara Alana Po (*Poe*) noveles *Ligeija* (*Ligeia*, 1838) ievadvārdi⁷ pārcelti skaņās: katram angļu alfabēta burtam atrasta atbilstoša skaņa, oktāvu sadalot divdesmit sešās nesimetriskās daļās. Harmonijā iemiesota Po stāsta ideja:

„[...] pēc sievas Ligeijas nāves galvenais varonis apprecas otrreiz, taču arī otrā sieva smagi saslīgst un mirst. Nāves naktī viņā pārmiesojas Ligeija, un mūzika ataino pārdabisko vienas sievietes permutāciju otrā. Šis efekts sasniegts, izmantojot nestabilu harmonisko vidi, kas skaņdarba finālā nostabilizējas vienā harmonijā”⁸.

Pētersona skaņdarbs ir viens no spilgtākajiem piemēriem, kas parāda koda nozīmi: harmoniskajā sistēmā ieslēptais alfabēts nav *izlasāms* bez partitūras studēšanas, un koncepta galvenā ideja – permutācijas jeb tēla pārveides efekts – nav semantiski caurredzama, jo iemiesota mūzikas dzīlēs, tās struktūras dziļākajos slāņos.

Koda princips saskatāms arī Santas Bušs enigmātiskajā skaņdarbā $\sim \setminus \Lambda \text{ L} + < \Gamma / \sim$ (*Aizplīvurots*, 2008) alta saksofonam. Nosaukumā redzami simboli apzīmē spēles paņēmienus, reģistru,

⁶ *Simurg* otrās fāzes harmoniju veido virsskaņu rindas no trim pamatskaņām: do, mi un labemol.

⁷ „And the will therein lieth, which dieth not. Who knoweth the mysteries of the will, with its vigor? For God is but a great will pervading all things by nature of its intentness. Man doth not yield himself to the angels, nor unto death utterly, save only through the weakness of his feeble will” (*Joseph Glanvill*). „Un iekš tam pastāv griba, ka tā nepazīst nāves. Kurš gan ir atminējies gribas varenību visā tās spēkā? Jo Dievs ir tā mūžīgā griba, kas dzīvo visās viņa radītās lietās. Cilvēks nezemojas nedz enģeļu, nedz nāves vaiga priekšā kā vien caur savas vājas gribas bezspēcību.” Džozefs Glenvils, Kristapa Pētersona tulkojums no angļu valodas (citēts no Pētersona elektroniskās vēstules Ievai Ginterei 2011. gada 14. septembrī).

⁸ Sk. iepriekšējo atsauci.

formas daļas un citus parametrus. Līdzīgi kodēts ir šīs komponistes sacerējuma *La cannelle...* (*Kanēlis...*, marimbai, 2007) nosaukums, kura burti *pārtulkoti* skaņās un akcentu sistēmā, un *Ad(vanta)GE oN ClaY* (burtiskā tulkojumā – *Iespēja uz māla [spēles laukuma]*, 2009), kamerorķestrim, kas ietver formas daļu un instrumentu sastāva kodus.

Santas Ratnieces skaņdarbs *Alvéoles* (*Šūnas*, 2005) stīgu kvartetam slēpj sevī medus šūnas veidolu. Kompozīcijas forma atbilst sešstūra šūnai: tai ir seši posmi. Skaņās attēlots medus kristalizēšanās process, kurā mazi kristāliņi veido lielākus. Šādi komponiste iekodējusi šūnu tēlu skaņdarba dziļākajos slāņos: formā un harmonijā. Šūnu veidols ticis *pārtulkots* jeb pārņests citā, specifiskā zīmju sistēmā – kompozīcijas paņēmienos, izteiksmes līdzekļos (Ratniece 2005).

Arī Rutas Paideres skaņdarbā *Black Nightshade* (*Melnā naktene* mandolīnai, trombonam un klavierēm, 2009) sastopams kods. Izmantojot nosaukumā angļu valodu, komponiste uzsvērusi ēnas tēlu (*shade*), kas ir svarīgs uzbūves elements. Ēnas ideja *pārtulkota* dinamikā, spēles paņēmienos un faktūrā. Piemēram, skanīgs un akcentēts akords skan kopā ar ar savu *ēnu* klusinātā (*pp*) dinamikā; akcentētai skaņai nereti seko *ēna* glisando veidolā:

The image shows a musical score fragment for three instruments: Mandolin, Trombone, and Piano. The Mandolin part is in treble clef, 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). It features a melody starting with a forte (*f*) dynamic, marked *pizz.* (pizzicato) and *vibr. molto* (vibrato molto). The melody includes a glissando (*gliss.*) and ends with a fermata. The Trombone part is in bass clef, 4/4 time, and is mostly silent, with a few notes in the final measure. The Piano part is in bass clef, 4/4 time, with a key signature of one sharp. It features a forte (*f*) dynamic and a *pp* (pianissimo) dynamic. The score includes performance instructions: *ca. 80, bizarro, con calma* and *maintain tension throughout*.

1. piemērs. Rutas Paideres skaņdarbs *Black Nightshade*: fragments. Berlin: Neue Musik, 2010, 1

Svešvalodā ietērpts kods latviešu mūzikā ir ļoti izplatīts paņēmieni. Līdzīgā veidā tas parādās arī Andra Dzeniša kompozīcijā *Stanza I. 31.12.1999* (*Telpa I. 31.12.1999*) stīgu kvartetam un klavierēm, kuras nosaukums (*stanza* – it. *telpa*) ir slēpta norāde uz materiāla telpisko izveidi, profānās un sakrālās telpas koeksistenci. Jānis Petraškevičs skaņdarbā *Mezzogiorno* (*Dienvīdus*, 2005) instrumentālajam ansamblim ietver netiešu norādi uz gaismēnu kodu, kas nosaka mūzikas materiāla izveidi. Tāpat svešvaloda izmantota jau minētajā Santas Bušs

Ad(vanta)GE oN ClaY nosaukumā, kura pamatā ir tenisa spēles kods. Taču nosaukums bieži ir arī ļoti vispārējs. To spilgti apliecina Santas Ratnieces klavieropuss *muqarnas*⁹ (2009), kas neprecīzē skaņdarba idejas kodolu – trīsdimensionālo mukarnu formu, vai arī Mārtiņa Viļuma *The Sense of the Past (Pagātnes izjūta* stīgu orķestrim, 2001), kas neļauj nojaust darbu strukturējošo atminēšanās kodu.

⁹ Santas Ratnieces *muqarnas*, kā arī turpinājumā minētā Jāņa Petraškeviča *trop proche / trop loin* nosaukumos mazie burti lietoti saskaņā ar komponistu vēlmēm.

Kopumā kodiem latviešu mūzikā, līdzīgi kā Rietumu komponistu daiļradē, ir tipiska semantiska necaurredzamība, tie iemiesoti mūzikas materiāla dziļākajos slāņos: harmonijā, formā u. tml., un tiem ir tipiskas atsauces uz citām semiotiskajām sistēmām. Dažos gadījumos, piemēram, Viļuma mūzikā, kodi realizēti ar tās vai citas kompozīcijas tehnikas palīdzību, tomēr pārsvarā tie nav saistīti ar noteiktu tehniku.

5.2.2. Laiktelpa

Kā jau atzīmēts, konceptam mūzikā ir raksturīgs ne vien kods, bet arī laiktelpisks materiāla attīstības veids.

Laiktelpas (angliski *timespace*) jēdziens šajā pētījumā lietots, balstoties uz dāņu muzikologa Ērika Kristensena definīciju (Christensen 1996: 66). Tas apzīmē skaņdarbu vai tā posmu, kura attīstībai, metaforiski izsakoties, ir dziļuma, plašuma un augstuma dimensijas un kurš atšķiras no programmai raksturīgās viendimensionālās linearitātes. Telpa kustas (izplešas, sarūk, sašķeļas, izirst, tajā rodas padziļinājumi utt.), un kustība ir mērāma laika izteiksmē; tas arī nosaka abu jēdzienu apvienojumu. Laiktelpas robežas iezīmē noteikts un ierobežots spēles paņēmieni klāsts (Christensen 1996: 66–67). Starp šiem paņēmieniem var būt, piemēram, nokļūšana skaņas *iekšienē*, izmantojot spektra skaņas vai apgūstot vienas skaņas iespējas¹⁰. Arī vairāki citi pētnieki akcentē, ka materiālu var dēvēt par laiktelpisku, ja tajā ir gan iekšēja kustība, darbība, kas norāda uz laika dimensiju, gan arī skaidri uztveramas *vides* robežas – vienas skaņas, vienas harmonijas un citu izteiksmes līdzekļu telpa (Giaccio 2001: 39–40, 44; Кюрерян 2007: 606–607). Gundega Šmite raksta:

„Laiktelpa apzīmē skaņdarba temporālās un telpiskās kategorijas vienotību. Materiāla attīstība laikā veido horizontālo dimensiju, skaņu augstumi – vertikālo, savukārt skaņas intensitāte un tembrālās kvalitātes – dziļumu” (Šmite 2009: 9).

Laikmetīgā mūzika bieži tiek dēvēta vienkārši par telpisku (vācu *Raummusik*, fr. *musique spatiale*; Назайкинский 2007: 451). Tomēr Kristensens uzskata apzīmējumu *laiktelpa* par precīzāku, jo, to lietojot, netiek ignorēts laika aspekts jeb procesualitāte, kas ir mūzikas neatņemama īpašība. Laiktelpiskajos skaņdarbos mūzikas materiāla attīstība ir smalka, nereti pat nemanāma (Christensen 1996: 66–67). Uzskatāmi piemēri Rietumeiropas tradīcijas ietvaros ir Ģerģa Ligeti opusi. Arī latviešu komponistu jaunradē vērojama izteikti laiktelpiska pieeja, īpaši Mārtiņa Viļuma un Jāņa Petraškeviča sacerējumos.

¹⁰ Jēdziens *laiktelpa* šajā gadījumā nav filosofiska kategorija. Tas neatspoguļo filosofiskos laika un telpas jēdzienus, kas, piemēram, saskaņā ar Imanuela Kanta teoriju ir aprioras domāšanas formas jeb apziņas pamatstruktūras. Laiktelpa jāsaprot nevis abstraktā nozīmē, bet gan kā konkrēts mūzikas substances veids, kas līdzinās Visuma laiktelpai. Muzikoloģijā lietotais jēdziens aizgūts no laikmetīgajām kosmoloģijas un fizikas teorijām (Christensen 1996).

Laiktelpas principa realizāciju atspoguļo Viļuma *Simurg* pirmā fāze. Visās instrumentu grupās skan dodiež: tas variēts mikrohromatiski, ar skaņas nokrāsām, spēles paņēmieniem un ritma zīmējumiem (2. piemērs). Šajā fāzē ir gan iekšēja kustība, darbība, mirguļojoša faktūra, kas norāda uz laika dimensiju, gan arī skaidri uztveramas, stingras *vides* robežas – vienas skaņas telpa, ko nosaka harmonija.

2. piemērs. Mārtiņa Viļuma skaņdarbs *Simurg*: pirmās fāzes fragments (skaņas dodiež laiktelpa). Rīga: Musica Baltica, 2009, 8

Laiktelpas principa klātbūtni Jāņa Petraškeviča skaņdarbos apliecina jau to nosaukumi – *Bultas lidojums. Parādīšanās... Un jau tālu tālumā* (1997), *Migla... Vistālākais punkts* (1998), *trop proche / trop loin* (*Pārāk tuvu / pārāk tālu*, 2002). Šajās kompozīcijās attīstības process noris šauras tēlainības robežās: kompozīcijā *Migla... Vistālākais punkts* attīstība ved no miglaini iezīmēta tēla pie skaidri uztverama (Strupiša 2003: 13–14); skaņdarbs *trop proche / trop loin* ir līdzīgi strukturēts: tā pamatā ir elpas vai viļņa tēls, ieplūšanas un aizplūšanas process¹¹.

¹¹ Izmantoti dati no Jāņa Petraškeviča elektroniskās vēstules autorei 2011. gada 17. novembrī.

Petraškeviča opusa *Mezzogiorno* pamatideja ir vienlaidu kustība – ēnu saīsināšanās un pagarināšanās atkarībā no saules atrašanās punkta, tāpat kā elpas ieplūšana un aizplūšana. Laiktelpas modelis īpaši spilgti atklājas skaņu bloku posmos: tie ir iekšēji *dzīvi*, kustīgi, bet izteiksmes līdzekļu ziņā monotoni.

Iedziļinoties varam secināt, ka gandrīz viss *Mezzogiorno* mūzikas materiāls iecerēts kā pamatmotīvu ciešs saaudums. Ēnas un dienvīdus tēla motīvi nav nošķirami un veido vienu veselumu – gluži kā priekšmets un tā ēna. Pārsvārā tie parādās vienlaikus un nav atsevišķi saklausāmi. *Mezzogiorno* mūzikas materiāls ietver viena tēla ļoti sarežģītu iekšējo attīstību. Simbiotiskā, dubultā ēnu/dienvīdus tēla motīvu kopums pārstāv telpisko dimensiju. Savukārt laika dimensija jūtama šo motīvu periodiskajos *atbrīvošanās* mēģinājumos. Noris elementu *cīņa*, process, kas pārstāv laika dimensiju. Materiāla dinamismu veido šo elementu periodiskais pārsvars citam pār citu.

Arī Santas Ratnieces kompozīcijai *muqarnas* raksturīga tēla transformācija. Tā notiek, pieaugot faktūras apjomam un dinamikai. Tiek pazemināts reģistrs, pastiprināta artikulācija. Šis process ilgst visa skaņdarba gaitā viena motīva – straujas ornamentālas figūras – ietvaros. Arī Mārtaņa Viļuma *The Sense of the Past* tēla telpa ir kustīga: tā pakāpeniski retinās un sabiezina, maina blīvumu vai nu ar faktūras, vai ar spēles paņēmieni palīdzību. Piemēram, *forte* dinamika, nemainīgs skaņaugstums un precīza artikulācija pamazām pārtop glisando, miglainā tembrā, klusinātos toņos. Pazūd akcenti, parādās pauzes, flažoleti un nobīdes no sākotnējā skaņaugstuma (3. piemērs). Harmonijas pamatstruktūra fāzes ietvaros netiek mainīta, tikai nobīdīta par apmēram vienu toni.

3. piemērs. Mārtaņa Viļuma skaņdarbs *The Sense of the Past*: C fāze. Komponista rokraksts, 2001

Pavisam citādi veidots Andra Dzenīša skaņdarbs *Stanza I. 31.12.1999* klavierēm un stīgu kvartetam. Par laiktelpu šajā gadījumā var dēvēt klavieru partiju, jo tās materiāls ir atkārtots un nemainīgs, taču iekšēji kustīgs. Latviešu konceptu mūzikas paraugiem šāds *bezgalīga laika* plūdums nav ļoti raksturīgs. Parasti laiktelpā tiek ieviestas vai nu pakāpeniskas izmaiņas (kā *Mezzogiorno, muqarnas*), vai arī tā tiek nomainīta pret citu (kā *The Sense of the Past, Simurg*). Telpas dimensija var arī uz brīdi pazust (*Ad(vanta)GE oN ClaY* vidusposmā), lai nākošajā posmā atgrieztos.

Noslēguma vietā

Šajā rakstā aplūkotas konceptu mūzikas pamatiezīmes un ieskicēti tās izpaušmju veidi latviešu komponistu daiļradē, atstājot atvērtu lauku citiem pētījumiem nākotnē.

Izstrādātie analīzes parametri ļauj raksturot latviešu jauno mūziku, atklājot tās specifiski konceptuālo veidolu, un precizēt koncepta jēdziena nozīmi, kas jau tikusi iezīmēta latviešu muzikologu pētījumos pēdējās desmitgades laikā. Savukārt pats konceptu mūzikas jēdziens latviešu muzikoloģijā ir jauns: tas bija nepieciešams, lai norādītu izstrādātajiem analīzes principiem atbilstošu izmantojuma nišu, kā arī, lai akcentētu daudzu latviešu laikmetīgās mūzikas paraugu radniecību konceptu mūzikai Rietumeiropas avangarda tradīcijā. Latviešu konceptu mūziku var uzskatīt par plašākas, starptautiskas mākslas parādības lokālu versiju, avangarda tradīcijas turpinājumu, kuram raksturīga ārpusmuzikāla semantika, slēpti kodi un materiāla laiktelpiska attīstība, tomēr latviešu mūzikai ir sava specifika: atšķirībā no pirmajiem konceptu mūzikas paraugiem, tajā nav izteikta akustiskā medija *iekavošana*, mazāk ir nenopietnības un performances elementu. Bez tam latviešu konceptu mūzikā, pretstatā Rietumeiropas tendencēm, kompozīcijas tehnikas negūst galveno nozīmi – sastopama liela risinājumu daudzveidība.

LATVIAN CONCEPT MUSIC: HISTORICAL AND THEORETICAL ISSUES

Ieva Gintere

Summary

The article encompasses research results during doctoral studies in musicology, and characterizes the most recent music of Mārtiņš Viļums, Jānis Petraškevičs, Santa Ratniece, Ruta Paidere and other composers. The term 'concept' in different forms has been used in the Latvian musicology for over a decade already, but has not been strictly defined until now.

The term refers to the music of avant-garde between 1960ies and 1980ies, and has some obvious similarities with the Latvian new music (the last decade of the 20th century and the first decade of the 21st century). The early, playful concept music of John Cage, La Monte Young, Tom Johnson a.o., as well as the *serious* avant-garde of Karlheinz Stockhausen, György Ligeti, Iannis Xenakis a.o., demonstrate semantically closed ideas, just like the Latvian music in question. The titles of concept music are often enigmatic (*4'33"*, *Rebonds*), and the musical idea – obscure, semantically closed. This quality of the concept music comes from its indirect reference to intellectual ideas and extra-musical texts. In the case of the *serious* avant-garde in particular, the concept is embedded in the deepest layers of the musical material, so that it cannot be grasped without analysis of the score. The idea of the piece could be viewed as a code of the composition technique (*Partiels* by Gérard Grisey, *Gruppen* by Karlheinz Stockhausen); it can also be enciphered in the rhythm, harmony and other modes of expression that cannot be perceived directly.

Besides, the structure of these ideas is non-linear: there is no narrative. For this reason the concept music is made not as a plot, but as a 'timespace'. This metaphor of the contemporary music analysis means a type of material that moves, develops (exists in the time dimension, as music always does), but nevertheless its inner space is constant, so that it sounds like a rather monotonous, generally unchanging field.

Timespace and a semantically closed idea are the main features of the concept music showcased in this article. They are demonstrated in the music of the young Latvian composers by means of some score fragments of the typical examples: *Black Nightshade* (2009) by Ruta Paidere (1977), *Simurg* (2005) and *Sense of the Past* (2001) by Mārtiņš Viļums (1974).

Literatūra un citi avoti

1. Literatūra

Almén, Byron (2008). *A Theory of Musical Narrative*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press

Bušs, Santa (1995). *Daži kompozīcijas tehnikas aspekti 20. gadsimta mūzikā*: bakalaura darbs. Glabājas JVLMA bibliotēkā. Rīga

Cage, John (1973). *Silence: Lectures and Writings by John Cage*. Middletown: Wesleyan University Press

Christensen, Erik (1996). *The Musical Timespace: A Theory of Music Listening*. Aalborg: Aalborg UP

Cope, David (1971). *New Directions in Music*. Iowa: Wm. C. Brown Co

Cope, David (1977). *New Music Composition*. New York: Schirmer Books

Dzenītis, Andris (2006). Zelta grāmatas rakstītājs [intervija ar Armandu Strazdu]. *Mūzikas Saule* 2 (34): 8–11

Eno, Brian (1999). Foreword. In: Michael Nyman. *Experimental Music: Cage and Beyond*. Cambridge: Cambridge University Press, xi–xiii

Gann, Kyle (2010). *No Such Thing as Silence: John Cage's 4'33"*. New Haven & London: Yale University Press

Giacco, Grazia (2001). *La notion de „figure“ chez Salvatore Sciarrino*. Paris: L'Harmattan

Guttman, Yair & Alexander Alberro (1998). Conceptual art. *Encyclopaedia of Aesthetics*. Edited by Michael Kelly. Oxford: Oxford University Press, Vol. 1, 414–427

Kostelanetz, Richard (2003). *Conversing with Cage*. Second Edition. New York, London: Routledge

Kudiņš, Jānis (2007). *Neoromantisma tendence latviešu simfoniskās mūzikas stilistiskajā attīstībā 20. gadsimta pēdējā trešdaļā*: promocijas darbs. Glabājas JVLMA bibliotēkā. Rīga

Lippard, Lucie R. (1973). *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press

Lūsiņa, Inese (2009). Latvijas mūzikas Ābolu ķocis. *Diena*. 26. oktobris

Maus, Fred Everett (2001). Narratology, Narrativity. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. Edited by Stanley Sadie. Executive Editor John Tyrrell. Vol. 6. London: Macmillan Publishers Limited, 641–643

- Nattiez, Jean-Jacques (1990). *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press
- Nyman, Michael (1999). *Experimental Music: Cage and Beyond*. Cambridge: Cambridge University Press
- Petraškevičs, Jānis (2003). *Ģerģa Ligeti orķestra darba Lontano telpiskuma fenomēns un kompozīcijas tehnika*: maģistra darbs. Glabājas JVLMA bibliotēkā. Rīga
- Renemanis, Svens (2008). *Jura Karlsona simfoniskā vīzija orķestrim „Vakarblāzma” (tematiskais materiāls un attīstības principi)*: maģistra diplomreferāts. Glabājas JVLMA bibliotēkā. Rīga
- Saussure, Ferdinand de ([1916] 2005). *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot & Rivages
- Seeger, Charles (1966). The music process as a function in a context of functions. *Yearbook, Inter-American Institute for Musical Research II*: 1–36
- Strupiņa, Kristīne (2003). *Trīs jauno latviešu komponistu J. Petraškeviča, A. Dzenīša un Ē. Ešenvalda portretskices*: bakalaura darbs. Glabājas JVLMA bibliotēkā. Rīga
- Šarkovska-Liepiņa, Ilze (2009). Latvian choral music: Traditions, personalities, the latest trends. *Creative Tendencies of Contemporary Music*. Compiled by Jānis Kudiņš. Rīga: Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija, 8–13
- Šmite, Gundega (2009). *Mārtiņa Viļuma oratorija Aalomgon: jaunas valodas un mūzikas izteiksmes meklējumu ceļš*. Rīga: Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija
- Šmite, Gundega (2011). Jaunais verbālā teksta traktējuma veids Mārtiņa Viļuma kordarbā *Le Temps scintille...* No: *Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais*: zinātnisko rakstu krājums III. Daugavpils: Daugavpils Universitātes Akadēmiskais apgāds *Saule*, 142–151
- Watkins, Glenn (1995). *Soundings: Music in the Twentieth Century*. United States: Schirmer Thomson Learning
- Караев, Фарадж (2007). Тембрика. *Теория современной композиции*. Ответственный редактор Валерия Ценова. Москва: Музыка, 235–265
- Кюрегян, Татьяна (2007). Новые индивидуальные формы. *Теория современной композиции*. Ответственный редактор Валерия Ценова. Москва: Музыка, 576–611

Назайкинский, Евгений (2007). Пространственная музыка. *Теория современной композиции*. Ответственный редактор Валерия Ценова. Москва: Музыка, 450–464

2. Interneta avoti

Ratniece, Santa (2005). *Alvéoles*. Anotācija. <http://lmic.lv/skandarbs.php?id=5957> – Skatīts 2012. gada 20. augustā

3. Partitūras

Bušs, Santa (2007). *La cannelle...* Rokraksts. Glabājas komponistes privātarhīvā

Bušs, Santa (2008). *~ \ / + < r / ~ (Aizplīvurots)*. Rokraksts. Glabājas komponistes privātarhīvā

Bušs, Santa (2009). *Ad(vanta)GE oN ClaY* kamerorķestrim. Rokraksts. Glabājas komponistes privātarhīvā

Dzenītis, Andris (2002). *Stanza I. 31.12.1999*. Rīga: Musica Baltica

Paidere, Ruta (2010). *Black Nightshade*. Berlin: Neue Musik

Petraškevičs, Jānis (2005). *Mezzogiorno*. Rokraksts. Glabājas komponista privātarhīvā

Ratniece, Santa (2009). *muqarnas*. Rokraksts. Glabājas komponistes privātarhīvā

Viļums, Mārtiņš (2001). *The Sense of the Past*. Rokraksts. Glabājas komponista privātarhīvā

Viļums, Mārtiņš (2009). *Simurg*. Rīga: Musica Baltica

4. Intervijas un vēstules

Bušs, Santa (2010a). Elektroniskās vēstules Ievai Ginterei 18. oktobrī un 2. novembrī

Bušs, Santa (2010b). Intervija. Ievas Ginteres pieraksts 5. februārī Spīķeros, Latvijas Mūzikas informācijas centrā

Dzenītis, Andris (2010). Intervijas. Ievas Ginteres pieraksts 8. februārī un 13. novembrī Rīgā, Latvijas Nacionālajā operā

Paidere, Ruta (2011). Intervija. Ievas Ginteres pieraksts 4. augustā Rīgā

Petraškevičs, Jānis (2010/2011). Elektroniskās vēstules Ievai Ginterei 2010. gada 27. decembrī, 2011. gada 27. janvārī, 3. februārī un 21. oktobrī

Petraškevičs, Jānis (2011). Intervijas. Ievas Ginteres pieraksts
15. janvārī un 2. februārī Rīgā

Pētersons, Kristaps (2011). Elektroniskā vēstule Ievai Ginterei
14. septembrī

Ratniece, Santa (2011). Intervija. Ievas Ginteres pieraksts 2011. gada
27. jūlijā Rīgā

Viļums, Mārtiņš (2009/2010). Intervijas. Ievas Ginteres pieraksts
2009. gada 10. jūlijā, 6. novembrī un 2010. gada 5. martā Rīgā,
Latvijas Nacionālajā operā

DEJAS VĒSTURE UN PEDAGOĢIJA

BEATRISES VĪGNERES SKOLAS DARBĪBA (1923–1944) LATVIJAS DEJAS MĀKSLAS ATTĪSTĪBAS KONTEKSTĀ

Valda Vidzemniece

Latvijas dejas mākslas vēsturē vēl ir daudz neizzinātu lappušu. Viens no jautājumiem, kam pētnieki pagaidām nav pievērsuši plašāku uzmanību: vai mēs varam runāt par jēlkādām norisēm modernās dejas jomā Latvijā 20. gadsimta pirmajā pusē? Atbilde neapšaubāmi ir pozitīva: par modernās dejas klātbūtni Latvijas kultūrā liecina daudzās ritmoplastisko un plastisko deju skolas un studijas, kas sevišķi intensīvi darbojās pagājušā gadsimta 20.–30. gados.

Šis laikposms kopumā vērtējams kā nozīmīgs periods Latvijas horeogrāfijas attīstībā. 1919. gadā līdz ar Latvijas Nacionālās operas dibināšanu tiek veidota profesionāla baleta trupa; 1922. gadā pirmizrādi piedzīvo pirmā baletizrāde – Pētera Ludviga Hertela *Veltīgā uzmanība* krievu baletmeistara Nikolaja Sergejeva iestudējumā; 30. gados top pirmās latviešu nacionālās baletizrādes, ko rada horeogrāfs Osvalds Lēmanis – viņa rīcībā ir profesionāli spēcīga trupa, kas latviešu mākslu spēj godam reprezentēt ārzemju viesizrādēs.

Kāda ir aina *jaunās* jeb *modernās* (*plastiskās*) dejas žanrā? 20.–30. gados Latvijā darbojas apmēram 40 deju skolas, kas reprezentē gan šo, gan citus, visdažādākos žanrus un stilus; populārākās no tām ir Annas Ašmanes mūzikas un ritmikas skola, Beatrisas Vīgneres fiziskās un estētiskās audzināšanas skola, Annas Kerē deju skola, Felicitas Ertneres ritmikas klases Dailes teātrī. Savu ceļu dejas mākslā meklē atsevišķas interpretes ar solodeju programmām; tā, piemēram, 1922. gada 28. novembrī ar plastisko deju vakaru Rīgas Latviešu biedrības namā plašākas publikas priekšā debitē Elza Siliņa – vēlāk ievērojama dejas kritiķe un vēsturniece (Asars 1922).

Latvijas publikai ir iespēja iepazīt daudzu Eiropā atzītu mākslinieku daiļradi. Rīgā viesojas vācu ekspresionistiskās dejas meistari Rūdolf fon Lābans (*Laban*), Mērija Vigmāne (*Wigman*), Sams Hiors¹, zviedriete Astrīda Malmborga (*Malmborg*), brīvās plastiskās dejas lietpratēji Aleksandrs Saharovs (*Сaxаров, Sacharoff*), Klotilde fon Derpa-Saharova (*Derp-Sacharoff*), Aisedoras Dunkanes (*Duncan*) audzēkņu grupa, eksotisko deju interprete Sent-Mahesa (*Sent M'Ahesa*), antīkās Grieķijas mākslā iedvesmu smēlušais Raimonds Dunkans (*Duncan*) ar savu teātri, igauņu dejojājas Elmerisa Partsa (*Parts*) un Ella Ilbaka (*Illbak*), arī latvietes Aija Bertrāne-Dunkane (*Bertrand-Duncan*)² un Mīla (Mila) Cīrulle³.

¹ Sams Hiors jeb Sam-Hiors, īstajā vārdā Volfs Fridlenders (*Friedländer*) – Rūdolf fon Lābana audzēknis. Latvijā ieradās 1927. gadā pēc Annas Ašmanes uzaicinājuma, strādāja Ašmanes skolā, vēlāk bija kustību konsultants Rīgas Strādnieku teātrī; vēl 40. gados un 50. gadu sākumā piedalījās Latvijas dejas mākslas dzīvē.

² Aija Bertrāne 1911. gadā devās uz Parīzi un iestājās sava nākošā dzīvesbiedra, Aisedoras Dunkanes brāļa Raimonda Dunkana vadītajā akadēmijā; kopš 1912. gada viņa uzstājās ar solodeju priekšnesumiem un piedalījās Dunkana iestudētajās izrādēs.

³ Mīla Cīrulle (1901–1967) dejojās gaitas uzsāka Krievijā, apmēram 14 gadu vecumā, Mihaila Mordkina (*Мордкин*) baleta studijā un tolaik populārās dejojājas un skolotājas Jeļenas Barteles (*Бартеель*), pazīstama arī kā Jeļena Knipere, Ellena Telsa, Ellija Rabaneka) studijā, kas darbojās jau kopš 1909. gada (Siliņa 1931b; Суриц 1988). Piedaloties studijas viesturnejā pa Eiropu, Cīrulle iepazīs ar Mērijas Vigmānes un Rūdolf fon Lābana radošajām idejām. Ap 1918./1919. gadu viņa atstāja Krieviju, strādāja Vācijā, mācījās pie Mērijas Vigmānes, bet 1932. gadā apmetās uz pastāvīgu dzīvi Parīzē un tiek minēta kā viena no pirmajām franču modernās dejas pārstāvēm (Robinson 1997: 140).

Līdzīgi kā citās mākslās, arī dejā modernisms ienāk ar individualitātes lomas krasu pieaugumu un indivīda pašrealizācijas formu daudzveidību, stilistisko dažādību; bieži vien mākslinieks pats kļūst par mākslas subjektu, un par centrālo notikumu izvēršas viņa pašprezentācija. Tas viss izpaužas arī *jaunās* jeb *modernās* dejas žanrā, kura attīstības pirmsākumus rakstā *Modernās dejas stils* (1924) trāpīgi ieskicējusi kritiķe Elza Siliņa:

„Lielā mākslas kustība, kas pazīstama zem *jaunās, plastiskās* dejas nosaukuma, neapšaubāmi iet ne vien plašumā, bet arī dziļumā. Viņa atver kuplas izredzes dejojājiem īpatnējiem meklējumiem. Aplūkojot šo vēl topošo mākslas nozari, mums paveras dejisko veidojumu dažādības, sākot ar mūziku iztulkojošo Aisedoru Dunkanu, no viņas ejot uz Dalkrozu un beidzot nonākot pie dziļas reliģiozitātes un mistikas apgarotiem Aleksandra Saharova sasniegumiem, kā arī pirmatnēji spēcīgās – Rūdolfa Lābana un Marijas Vigman – brīvās dejas. Šajos meklējumos runā savu valodu dejas stihiskā pirmbūtība – griba, kas liek ķermeņa spēkiem izraisīties plastiskos tēlos” (Siliņa 1924: 236).

Jāpiebilst, ka 20. gadu sākumā nesen dzimušajam skatuves dejas žanram vēl nav vienota nosaukuma: jēdziens *moderns* tiek izprasts vienkārši kā *jauns*. Sastopami visdažādākie apzīmējumi: *brīvā plastiskā deja*, *brīvā deja*, *dunkaniskā deja* (par godu pirmajai brīvās plastiskās dejas aizsācējai Aisedorai Dunkanei), *baskājīšu deja*, *ritmoplastiskā deja*, *izteiksmīgā, ekspresionistiskā, absolūtā, mākslinieciskā deja*. Vācijā nostiprinās nosaukums *Ausdruckstanz*, kas parādījās līdz ar ekspresionisma rašanos mākslā un literatūrā, bet vēl arvien paralēli pastāv jēdzieni *absolūtā deja* (*absoluter Tanz*), *jaunā mākslinieciskā deja* (*neuer künstlerischer Tanz*), *brīvā deja* (*freier Tanz*); par vienota nosaukuma nepieciešamību tiek spriests otrajā Vācijas dejojāju kongresā (*Der zweite deutsche Tänzertkongreß*) Esenē 1928. gadā. Amerikas Savienotajās Valstīs ap 1930. gadu iesakņojas jaunā dejas žanra nosaukums *modernā deja*; 1929. gadā to savā publikācijā lieto arī dejas kritiķis Džons Mārtins⁴ (Robinson 1997: 5).

Kāpēc ir svarīgi noskaidrot termina *modernā deja* lietošanas nosacījumus? Mūsdienās to izprotam kā stabilu, vēsturiski izveidojušos skatuves dejas žanru ar saviem, precīzi izstrādātiem dejas tehnikas kritērijiem; tas gan nenozīmē, ka šī tehnika ir stingri kodificēta un nemainīga. Var atšķirties katra horeogrāfa mākslinieciskie principi un iestudējumos izmantotie izteiksmes līdzekļi, jo ikviens radošais process ir subjektīvs un atspoguļo individuālu koncepciju.

Latvijā 20. gadsimta 20.–30. gados apzīmējums *modernā deja* vēl nebija iegājies. Dejas speciālistu un kritiķu visbiežāk lietotie termini ir *plastiskā deja* (balstās izpratnē par Aisedoras Dunkanes dejas stilu kā mūzikas inspirētu, brīvās un plastiskās kustībās paustu dvēselisko pārdzīvojumu tēlojumu) un *ritmoplastiskā deja* (akcentē saikni ar Emila Žaka Dalkroza ritmiskās vingrošanas principiem). Daži dejas kritiķi, piemēram, Volfgangs Dārziņš, meklē savu terminoloģiju jaunā dejas

⁴Džons Mārtins (*Martin*) bijis viens no ietekmīgākajiem 20. gadsimta dejas kritiķiem, darbojies laikrakstā *The New York Times* (1927–1962). Savos rakstos pievērsies modernās dejas estētikas un jaunās dejas filosofijas jautājumiem. Mārtins uzskatāms par pirmo dejas teorētiķi, kurš aplūkojis moderno deju kā nopietnu un patstāvīgu mākslas žanru, saskatot kopīgas pazīmes Amerikas un Eiropas modernās dejas jomā (Huxley, Witts 2010: 295–302).

žanra stilistiskās daudzveidības atspoguļošanai. To apliecina fragments no viņa 1931. gada publikācijas, kas vienlaikus sniedz priekšstatu par dejas mākslas izpratni kritiķu vidē 30. gadu sākumā:

„[...] Ella Ilbak, kurai jau no agrākiem laikiem Rīgā ir savs cienītāju kadsrs. Lai piemiedzam aci uz viņas tehniku (īpaši kāju tehniku). Ilbaka uz to nespekulē, bet gan drīzāk izvairās kā no absolūtas tehnikas. Dejojāja galveno vērību piegriež dejas saturam, idejai. Dekoratīvisms, ārišķība – viņai sveši. Tā suģestē ar savas personības spēku, iedvesmi, apgarotību. Viss tas, kas baletā bieži vien ir mērķis – kostīms, pati kustība, tehnika, Ilbakas māslā ir tikai līdzeklis, kas palīdz izteikties viņas iekšējam cilvēkam. Savos meklējumos dejojāja pieskaras arī stilizācijai, gan ar stipri subjektīvu nokrāsu. Arī dekoratīvisms paveras mums pilnīgāks, iedvesmotāks. Nule redzētā mūsu tautiete Mīla Cīrule stāv uz pilnīgi pretējiem pamatiem. Ja Ilbaka pieslienas idejas mākslai, Cīrule balstās uz žesta mākslu – tātad pieslienas Merijas Vigmanes skolai.

Cīrules māksla stipri komplicēta. Tā neļauj tikai skatīt, tiksmīnāties, neļaujas vieglai jūsmā, tā liek intensīvāk, dziļāk domāt, pārvērtēt. Māksliniece aizrauj ar savu vīrišķo grāciju, žesta izteiksmību, spar, temperamentu, ko izdveš viņas personība. Cīrulei daudz elementāras kaisles, zemes spēka, kas varbūt pa daļai atbaida, bet vēl vairāk saista un aizrauj. Māksliniece jau iekšēji pilnīgi noskaidrojusies, apbrīnošanu pelna viņas lielā stila un formas skaidrība. Viņas neparastā māksla sākumā radīja izbrīnu, kas vēlāk pārvērtās īstā sajūsmā.

Vienu no jaunākiem dejas virzieniem – Lietišķo deju iepazīnām caur zviedru dejojājas Astrīdes Malmborgas mākslu. Lietišķā māksla prasa objektivitāti, prāta loģiku, vislielāko apzinātību. Tā it kā nobīda pie malas pašu cilvēku ar viņa iekšējām dziņām. Ne vairs emocija, bet intelekts ir tas, kas liek izteikties talantam, tomēr atstāj mūs aukstus, neiesilda, nesajūsmina, līdzīgi Sent-Mahesas mākslai, kas sevī paturējusi vai vienīgi etnogrāfiskās vērtības“ (Dārziņš 1931).

Volfganga Dārziņa piedāvātie stilu apzīmējumi īpašu popularitāti negūst, lai gan pats kritiķis tos lieto savās recenzijās. 30. gadu sākumā, kad plašāka dejas speciālistu un sabiedrības daļa Latvijā ir iepazīsies ar vācu ekspresionistiskās dejas pārstāvju Mērijas Vigmanes un Rūdolfā fon Lābana idejām, tiek meklēti jauni formulējumi un parādās apzīmējums *mākslas deja*, ko aizstāv arī Beatrise Vīgnere. Jāsecina, ka vistālredzīgākā ir bijusi Elza Siliņa, kas jau kopš 20. gadu sākuma (Siliņa 1924) savās publikācijās pārliecinoši lieto terminu *modernā deja*, saskatot dažādajās jaunās dejas izpausmēs gan atšķirīgos, gan vienojošos elementus.

Būtībā tieši plastisko un ritmoplastisko deju skolas mēs varam uzlūkot kā jaunās, modernās dejas tradīciju aizsācējas Latvijā. Viena no aktīvākajām to vidū neapšaubāmi bijusi Beatris Vīgneres dibinātā mācību iestāde, kas darbojās no 1923. līdz 1944. gadam.

Beatrise Vīgnere (1903–1990) pārstāv ievērojamu latviešu mūziķu dzimtu. Viņas tēvs Ernests Vīgners bijis pirmais latviešu mūziķis, kas devies uz Maskavu studēt konservatorijā, māte Luīze Vīgnere bijusi mūzikas skolotāja, brālis Leonīds Vīgners – izcils latviešu diriģents, komponists, Jāzeps Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas profesors, māsa Meta Vīgnere – pianiste.

Beatrise Vīgnere dzimusi Maskavā. Lai attīstītu meitas talantus, vecāki agrā bērnībā uzsāk viņas muzikālo audzināšanu, un jau kopš četrus gadus vecuma Beatrise apgūst klavierspēli. Tomēr vēl vairāk viņu valdzina kustības, ritmika un dejas, un paralēli mūzikas studijām Beatrise apmeklē Maskavas Lielā teātra baleta solista Mihaila Mordkina privāto baletskolu. Tēvs, kas gribētu, lai meita pēc iespējas vairāk laika velta klavierspēlei, nelabprāt lūkojas uz Beatrices cita veida interesēm. Pat vispārējā izglītība Ernestam Vīgneram šķiet mazsvarīga, salīdzinot ar mūzikas pasauli. Līdz vienpadsmit gadu vecumam Beatrise mācās pie privātskolotājiem un, tikai sākot ar trešo klasi, apmeklē ģimnāziju (Strunskis 1983).

1917. gadā meitene iztur gala pārbaudījumus tēva vadītajā mūzikas institūtā un pēc gada beidz arī ģimnāziju. Seko paātrināts kurss Valsts Fiziskās audzināšanas institūtā, kuru Maskavā dibinājuši un vada latvieši Voldemārs Cekuls un T. Panteļejevs, un studijas Maskavas Ritmiskās audzināšanas institūtā, kur studiju programmas pamatā ir Emila Žaka Dalkroza (*Jaques-Dalcroze*) metode, papildināta ar vispusīgām kustību mākslas nodarbībām – sākot ar klasisko deju un beidzot ar Aisedoras Dunkanes brīvās plastiskās dejas principiem (Mednis 1991).

1920. gadā Vīgneru ģimene pārceļas uz Latviju, un Ernests Vīgners atver Rīgā privātu mācību iestādi – Fonoloģijas institūtu. Beatrise Vīgnere vēl divus gadus paliek Maskavā un ierodas Rīgā 1922. gada vasarā ar meitiņu Eleonoru: to apliecina ieraksts pases kartītē Latvijas Valsts vēstures arhīvā (Vīgnere b. g.).

Pēc ierašanās no Maskavas Vīgnere uzreiz sāk darbu tēva dibinātajā Fonoloģijas institūtā, vadot ritmoplastikas nodarbības; te atsevišķa grupa organizēta arī Nacionālā teātra aktieriem, un drīz vien jaunā pedagoģe saņem uzaicinājumu no toreizējā teātra direktora Jāņa Pliekšāna (Raiņa) kļūt par viņa vadītās institūcijas horeogrāfi.

Panākumi pedagoģijas jomā rosina dibināt savu mācību iestādi, un tādējādi 1923. gadā pēc Izglītības ministrijas akcepta sāk darbu **Beatrices Vīgneres fiziskās un estētiskās audzināšanas skola**.

Pirmais skolas audzēkņu publiskais koncerts, t. s. melo-ritmoplastikas vakars, norisinās 1923. gada 6. februārī Nacionālajā teātrī. Vakaru atklāj pašas vadītājas uzruna ar skaidrojumu, ka viņas mācību metodes balstās uz Ernesta Vīgnera, Emila Žaka Dalkroza un Aisedoras Dunkanes darba principiem. Kursi pastāvot vien četrus mēnešus, tāpēc nepilnības esot neizbēgamas (Kr[a]ms 1923). Skolā šajā laikā darbojas jau apmēram piecdesmit dažāda vecuma audzēkņu. Mācību iestādes uzdevums ir attīstīt viņos mūzikas ritma izjūtu, kā arī izdaiļot ķermeņa kustības, t. i., padarīt tās mūzikai pakļāvīgas, lai ar tām varētu imitēt vai ilustrēt atsevišķas mūzikas frāzes vai idejas. „Neskatoties uz to, ka skola darbojas ļoti īsu laiku, tās panākumi atzīstami vairāk kā labi“,

pēc šī koncerta raksta kritiķis Voldemārs Puķe. Tiek atzīmēta vadītājas lieliskā gaume un fantāzija, kas izpaudusies plastisko pantomīmu aranžējumos, enerģija un zināšanas savā nozarē (Puķe 1923). Jāpiebilst, ka par Beatris Vīgneres pašas dejojumu atsauksmes nav bijušas viennozīmīgi labvēlīgas, drīzāk piesardzīgas; slavinājumi preses slejās (piem., Dārziņš 1930) mijušies ar kritiskām piezīmēm (piem., Arnolds 1924).

Pirmo koncertu neatņemama sastāvdaļa ir ritmikas un dzirdes attīstības uzdevumu demonstrējums (sevišķi, uzstājoties bērnu grupu audzēkņiem), kā arī plastikas priekšnesumi, kuros iekļauts improvizācijas elements. Tādējādi Beatrise Vīgnere sākotnēji māca to, ko pati vislabāk pārzina, ko apguvusi studiju laikā. Tikai pamazām viņas radītie iestudējumi gūst arvien precīzāku formu un izteiksmes veidu, tuvinoties dejas mākslai.

1923. gada jūnijā Latviešu jaunatnes savienības delegācijas sastāvā uz Somiju dodas arī Vīgneres audzēknes. Lūk, viena no somu preses atsauksmēm:

„Interesanti mums bija iepazīties ar baleta grupu (meitenes no 12–17 g.) Beatris Vīgneres vadībā. Šīs grupas dalībnieču daiļās un graciozās kustības liecina, ka šī mākslas nozare Latvijā ir augsti attīstīta. Pati Vīgneres kundze ir māksliniece, kura tā prot iedziļināties savā darbā, ka viņas kustības un mīmika sagādā apmeklētājiem istu mākslas baudu“ (citēts pēc: Siliņa 1923: 950).

1924. gadā Beatrise Vīgnere papildinās pie Rūdolfa fon Lābana, kurš šai laikā jau ir precizējis savu teorētisko pētījumu ievirzi, sācis izstrādāt teoriju par telpas un kustību harmoniju, kustību analīzes un motivācijas pētījumu pamatnostādņēm. Preses atsauksmēs par šī gada koncertiem Latvijas Nacionālajā operā parādās informācija, ka Vīgnere strādā pēc metodes, kas apvieno Žaka Dalkroza, Dunkanes un fon Lābana darba principus. Roberts Kroders norāda:

„B. Vīgnere savu skolu dibina uz atzītām metodēm [..]. Bet viņa meklē vēl jaunus ceļus. Un meklējama viņa nonākusi pie lielā dejas mākslas entuziasta R. Lābana brīvās dejas skolas. No tā viņa mācījusies saviem skolniekiem atraisīt visus jūtu impulsus, atsācīties no ķermeniskā automātisma dresūras. B. Vīgneres audzēkņi ir izjūtā brīvi, ritmiski, jūtīgi“ (Kroders 1924).

Vīgneres audzēkņu repertuārā ir plastiskas etīdes un dejas ar Edvarda Grīga, Franča Šūberta, Volfganga Amadeja Mocarta, Johanna Brāmsa, Georga Frīdriha Hendeļa un Jāzepa Vītola mūziku. Simfonisko svītu *Dārgakmeņi* Vītols ir komponējis speciāli Vīgneres ritmoplastikas vakaram, kas notiek Nacionālajā operā 1924. gada 21. martā.

Atsauksmes par *Dārgakmeņu* plastisko risinājumu ir atšķirīgas – gan cildinošas, gan visai kritiskas. Eduarda Ramata iespaids: „Krāsās un kustībās reizē ar mūziku audzēkņi centās attēlot dārgakmeņu staru

rotaļu. Spilgtāk vizuļoņa rubīni un pats dimants⁵ – B. Vīgnere“ (Ramats 1924). Citāds ir Roberta Krodera skatījums:

„Profesora Vītola daiļās un skaidrās mūzikas izveidojums – plastiskā poēma „Dārgakmeņi“ ritmu dzīvībā neatraisīts, melodiskās vērtības plastiski neizteiktas. Kompozīcijas izdomā nenoliedzama atjautība, bet izveidojums prasa aptverošāku māksliniecisku skaidrību, kādā Vīgneres kundzes audzēkņi vēl nespēj celties. Beatrise Vīgnere deļoja briljantu izjūtā dzīvi, bet ķermeniskā ritmikā bez radoša spēka. Ne deļisku tēlu viņa izdeļoja, bet raisīļa ritmiski jūtīgu un apzinīgu zīmējumu, ar gaumi un taktu, bet bez intuitīvi radošas apgarotības“ (Kroders 1924).

⁵ Kā zināms, Jāzēpa Vītola *Dārgakmeņu* fināla nosaukums orķestra darba versijā ir *Briljants*, taču aplūkotā koncerta programmā (16.02.1924., glabājas Rakstniecības un mūzikas muzejā, šifrs 228036, Elzas Siliņas fonds) redzam, ka šī daļa pārsaukta par *Dimantu*.

Savukārt Elza Siliņa par skolas audzēkņu koncertu raksta:

„Ritmikas vingrinājumos audzēkņi uzrādīļa izkoptu ķermeņa tehniku. Iespāids teicams. Diemžēļ grupu deļās labais iespāids jūtami vājināļās, jo šē nav pilnam prasts disciplinēti izlietot plastikas un ritmikas tehnikas ieguvumus. Vēlams būtu piegriezt nopietnu vēribu deļas formas meklējumiem, stingrai kompozīcijai. Pagaidām pārsvarā galvenām kārtām tēļoļošais saturs (rūķišu, eņģeļu, putnu u. t. t. darbības), tieksme pēc noskaņām, kam dažreiz sentimentalitātes iezīmes. Tikai noslīpētā, apzinīgi veidotā formā var izteikties dzeļjiskie pārdzīvojumi“ (Siliņa 1925).

1924. gadā laikrakstā *Latvijas Vēstnesis* lasām, ka Beatrisē Vīgnerē skola īsā laikā pulcēļusi ap 100 audzēkņu (latviešu) un var būt savā nozarē „nacionālais lepnums“ (Beatrise Vīgnere 1924). Iespēļams, ka tieši šis izteikums ir raisīļis ļoti asu Jēkaba Graubiņa (pseidonīms *J. Arnolds*) reakciju: māksliniecei pārmesta lēta pašreklāma, bet jo īpaši iebilsts pret dažādu metožu apvienoļumu. Graubiņš uzskata, ka, tikai strādāļot un pilnveidoļoties vienā metodē, var gūt panākumus, tāpēc arī 1924. gada koncertā viņam nepatīk gandrīz nekas; nedaudz paslavēti audzēkņi par gada laikā gūtājiem panākumiem, bet pašu vadītāļu recenzents kritizē (Arnolds 1924). Vīgnere ar atbildi nekavēļas un aizstāv savus uzskatus laikrakstā *Latvis* (Vīgnere 1924), polemikā iesaistās arī viņas tēvs Ernests (Vīgners 1924), jo aizskarta ir viņa izstrādātā fonoloļijas metode. Malā nepaliek arī Anna Ašmane, Žaka Dalkroza metodes kaismīga aizstāve un laba speciāliste, kas saskatīļusi daudz kļūdu savas kolēļes darbā (Ašmane 1924a, 1924b). Tā nav vienīgā reize, kad Vīgnere piedalās presē polemikās: viņa nebaidās paust savus uzskatus publiski un iebilst pret tendenciozu vai kļūdainu informāciju. Dažādos izdevumos Vīgnere publicē rakstus par ritma un plastikas nozīmi audzināšanā (Vīgnere 1926), Parīzes ceļoļumu mākslinieciskājiem iespāidiem (Vīgnere 1932a), rakstus par Montekarlo *Krievu baleta* izrādēm (Vīgnere 1932b), piezīmes par Starptautisko horeogrāfu konkursu, kurā Kurta Josa (*Jooss*) plastiskais balets *Zaļais galds* ieņēmis pirmo vietu (Vīgnere 1932c), Starptautisko Varšavas solodeļotāļu konkursu (Vīgnere 1933), Starptautisko mākslas deļu konkursu Vīnē (Vīgnere 1934) u. c. kultūras notikumiem. Presē publikācijas ļaļj izsekot Vīgnerē profesionālāļām aktivitātēm – viņa bieži dodas uz ārzemēm pilnveidot savas zināšanas, interesēļas par visiem horeogrāfijas mākslas jaunumiem un aktualitātēm.

Atsauksmēs par Beatrices Vīgneres skolas 1926. gada 6. februāra koncertu Nacionālajā operā pirmoreiz minētas atsevišķas dejojājas, kas guvušas jau zināmus radošos panākumus; viņu vidū ir Anastasija Stīpniece (dejā *Lotoss*), Emma Suntaža (dejā *Groteska*), Hermīne Jurjāne un Elfrīda Rātņiece (Ramats 1926). Koncertam mūziku komponējuši Jānis Suhovs, Leonīds Vīgners un Jāzeps Vītols. Jāpiebilst, ka Vīgners bieži sacerējis mūziku māsas horeogrāfiskajiem uzvedumiem, savos atmiņu stāstījumos viņš pat min faktu, ka piedalījies arī skolas deju nodarbībās (Paula 2001: 30)⁶. Savukārt Jāzeps Vītols šī gada koncertam, pēc preses ziņām, radījis *Svītu latviskā stilā*⁷ (Ramats 1926), un tas liecina, ka programmā parādās arī skatuves dejas ar latviešu etnogrāfisko deju motīviem; turpmāk stilizētas tautas dejas kļūs par Vīgneres skolas iestudējumu neatņemamu sastāvdaļu.

⁶ Leonīds Vīgners: „Es rakstīju arī klavierēm. Man ir „Pantomīma“, mūzika vienai dejošanai četros cēlienos. To es taisīju māsai Beatrisei, kurai bija sava deju studija, sava baleta skola, kurā mācīja plastiku, atsevišķas dejas. Es arī tur aktīvi piedalījos – jā, arī dejuju. Pat ir viena fotogrāfija. Es taču biju aktīvs visādos veidos, interesējos par vienu lietu, otru, trešo. Un katru gadu māsai studijā bija atskaites koncerts, kuram es rakstīju mūziku. Tā reiz uzrakstīju veselu baletu, kuru vienreiz nodejoja – un cauri” (Paula 2001: 30).

⁷ Uzreiz gan jānorāda, ka mūsdienās pieejamo Vītola skaņdarbu vidū kompozīcijas ar šādu nosaukumu nav. Iespējams, tā bijusi jauna redakcija *Septiņām latviešu tautasdziesmām*, kas komponētas jau 1904. gadā.

1928. gada 30. janvāra plastisko deju vakarā Nacionālajā operā pirmoreiz skatāmi krietni apjomīgāki priekšnesumi, kas iezīmē kvalitatīvu lēcieni skolas darbībā. Jaunākās mākslas deju grupas audzēknes rāda iestudējumu *Indiešu leģenda* (Edvarda Grīga mūzika), kas sastāv no trim daļām: *Lūgšana*, *Tempļu deja* un izdomā oriģinālais *Dejojošais Šiva* pašas Vīgneres sniegumā. Elza Siliņa izceļ arī citu spilgtu iespaidu:

„Lielākais pašreizējā vakara uzvedums bij „Karnevāls” [ar Roberta Šūmaņa mūziku – V. V.]. [...] No atsevišķām „Karnevāla” daļām jāatzīmē graciozi noskaņotā „Coquette”, viegli lidojošais „Papillons”, akrobātisks vingrums teicami sasniegts „Bouffonade”” (Siliņa 1928).

Kritiķa Eduarda Ramata ieskatā, uzvedums ir visnotaļ pārliciecināms: vairākas audzēknes demonstrē izcilas spējas un vieš cerību uz nozīmīgiem mākslinieciskiem panākumiem nākotnē (Ramats 1928).

Mācību iestāde tagad saucas *Beatrices Vīgneres ritmoplastikas skola*. Latvijas Valsts vēstures arhīvā, Izglītības ministrijas fondā, ir saglabājies stundu plāns 1927./1928. mācību gadam (*Beatrices Vīgner skolas stundu plāns uz 1927./1928. māc. gadu*). No tā izriet, ka skolā apgūta ritmika un dzirdes attīstība, plastika, ķermeņtehnika, metodika, improvizācija un dejas tehnika; nedēļā notikusi 31 stunda, Beatrise Vīgnere minēta kā vienīgā pasniedzēja. Skolā darbojušās astoņas grupas: pa divām bērnu, pusaudžu un pieaugušo grupām, mākslas deju grupa un skolotāju grupa. Kā redzam, Beatrise Vīgnere viena no pirmajām Latvijā ir uzsākusi ritmikas un deju skolotāju apmācību; citu priekšmetu vidū viņiem pasniegta arī metodika. Savukārt mākslas deju grupā apvienotas tās audzēknes, kas sasniegušas īpašu meistarību; vēlāk tā dēvēta par Beatrices Vīgneres skolas ceļojošo ansambli, ceļojošā baleta trupu, deju ansambli vai baleta ansambli. Šī mākslinieciskā vienība veidojusi koncertprogrammas un bieži uzstājusies ne tikai Rīgā, bet visā Latvijā; tālaika presē nereti sastopami sludinājumi, kur grupa piedāvā kuplināt sabiedrisku organizāciju rīkotus pasākumus un saviesīgus sarīkojumus. 30. gadu sludinājumi (piem., *Beatrices Vīgner skolā* 1935) vēsta, ka tiek

uzņemtas audzēknes *Horeografikumā*, kas nozīmē vispusīgu dejojāšu sagatavošanu līdz ar skatuves praksi ceļojošā baleta trupā.

1931. gadā Beatrise Vīgnere intervijā žurnālam *Filma un Skatuve* darbu skolā raksturo šādi:

„Audzēkņi pēc spējām sadalās vairākās grupās. Tādas ir skaitā apmēram 15. Spējām bagātākās grupas apvienoju. Tā darbs produktīvāks. Audzēkņu spējas labas. Visjaunākajā grupā ir pat 3 gadus veci audzēkņi, pirmajā darba gadā pēdējiem nekādas sevišķas prasības neuzstādu. Tos vispirms pieradina pie ritma sajūtas un attīsta muzikālo dzirdi. Pakāpeniski audzēkņu vecumam un grupu augstumam aug manas prasības. Vecāko audzēkņu grupās pārsvarā skolu jaunatne, ir arī studentes. Citi sagatavojas pedagoģiskajai karjerai, citi darbam uz skatuves, daži – lai piedotu ķermenim elastīgumu un vieglumu“ (citēts pēc: Osis 1931).

Šajā pašā rakstā vēstīts, ka disciplīna skolā esot laba, vislielākais sods esot „atstādīšana“ no mēģinājuma, ko audzēkņi ļoti pārdzīvojot, bet tas gadoties reti: audzēkņi vienmēr strādājot ar lielu degsmi un atdevi, esot draudzīgi un atvērti (citēts pēc: Osis 1931).

Arī aculieciniekiem no malas Vīgneres skolas deju vakari šķiet līdzīgi ģimeniskiem pasākumiem; tajos valda labvēlīgs noskaņojums, skan skaļi, draudzīgi aplausi, pieprasot deju atkārtojumus, un vismazākie, nodejojuši savas dejas, papildina skatītāju rindas, lai ar neatslābstošu uzmanību vērotu skolas vecāko audzēkņu un skolotājas priekšnesumus (E. K. 1929). Vīgneres deju skolas koncerti vienmēr notiek uz lielām skatuvēm un spēj pulcēt pilnu Latvijas Nacionālās operas, Nacionālā teātra vai Rīgas Latviešu biedrības nama zāli.

1929. gada 4. maija koncertu laikraksta *Сегодня Вечером* recenzents vērtē šādi: „[...] visā programmā tīri dejiski priekšnesumi atstāj labāku iespaidu nekā dominējošā koncerta daļa – plastiskie priekšnesumi“ (E. K. 1929). Vai autors ar plastiskiem priekšnesumiem domājis ritmoplastiku, kuras mērķis ir attēlot ritma struktūru un mūzikas raksturu kustībās, vai varbūt modernāku izteiksmes veidu, kas viņam acīmredzot nesaistās ar tradicionālo izpratni par deju un dejiskumu? Šim jautājumam nav viennozīmīgas atbildes. Katrā ziņā Vīgneres horeogrāfiskajās kompozīcijās līdzās tādām dejām kā *Menuets* (Ludvigs van Bēthovens), *Muzikāls moments* (Francis Šūberts), *Sapnis* (Frideriks Šopēns) un stilizētām tautasdejām parādās arī dramatiskāki motīvi – *Bolero* (Morics Moškovskis/*Moszkowski*), *Salomes deja* (Rihards Štrauss; ļoti populārs sižets modernajā dejā), *Balāde par ākstu* (pamatā Ferenca Lista Koncertparafrāze par Džuzepes Verdi operas *Rigoletto* tēmām). Efektīgs numurs ir *Prelīde* (Sergejs Raḥmaņinovs): kā izteiksmes līdzeklis tajā ietverta gaismu spēle, proti, baisma ēna uz sienas, kas tēlo cilvēka bezspēcīgo cīņu ar nāvi. Savukārt izvērstajā horeogrāfiskajā iestudējumā *Dvēsele uz krustceļa* (mūzikas autors Leonīds Vīgners, pirmuzvedums 1929. gada 18. februārī) ir trīs ainas: *Kārdināšana* (*Sauciens uz brīvi*, *Varas aicinājums*, *Kaisle*), *Grēku nožēlošana*

un *Apskaidrošana*. Šādu darbu saturiskais pieteikums ir nopietns, tuvāks vispārcilvēcisko tēmu risinājumam vācu ekspresionistiskajā dejā nekā Aisedoras Dunkanes estētizētajam dvēseles pārdzīvojumu tēlojumam.

Wolfgang Dārziņš 1930. gadā secina, ka Beatrices Vīgneres daiļradē

„[...] saskatāma noteikta progresa aina. Kā izdomas, tā izteiksmes ziņā palikusi stipri daudzpusīgāka, bagātāka. Paredzam skaidras, izteiktas stila un formas atziņas. Kas vairāk atbilst Vīgneres iekšējai pārliecībai? Vienlīdz labi pārvalda un izteic kā idejiskās dejas, tā arī žesta un lietišķās mākslas principus. Savās dejās blakus tīrai etnogrāfijai lielu lomu piešķir subjektīvizācijai. Kā īsta māksliniece dejojāja tomēr pratusi atrast pareizās proporcijas starp šiem etnogrāfijas datiem un mākslinieka prizmu. Liekas, tieši šī iemesla dēļ stilizācija ir viens no Vīgneres galvenajiem ampuā. Neskatoties uz šīm noteikti pozitīvām īpašībām, māksliniece ne katreiz rod vajadzīgo iekšējo pārliecību („Šķēpu deja“), ne katreiz dod vajadzīgo temperamenta grādu („Mazurka“).[...] Par labākām skaitāmas romantiskā gaumē ieturētās „Ilgas“ (diezgan neparasts formas samērs), „Eksotiskā deja“ un „Manekens“⁸, kurās māksliniece piesienas jau modernākam dejas virzienam.

Pārliecinoši bija daži grupu uzvedumi. Groteska vienmēr bijusi B. Vīgneres stīprā puse. Arī šoreiz Grīga „Humoreskā“ izdomas ziņā redzējām atkal jaunus motīvus. Pār E. Dārziņa „Melanholisko valsī“ līdz šim klupusi ne viena vien dejojāja, Vīgneres uztvērumā, lai gan šķiet labāks par līdz šim redzētiem, visumā tomēr nepārliecinošā“ (Dārziņš 1930).

Kā vienu no spilgtākajiem horeogrāfes pēdējo gadu darbiem Wolfgang Dārziņš min *Ungāru rapsodiju* ar Ferenca Lista mūziku (Dārziņš 1930).

Kādam citam kritiķim – Ādolfam Ersam – šķiet, ka plastisko deju skolas pie mums nav radījušas patstāvīgi eksistējošu mākslas nozari, nav arī devušas izcilas dejojājas, tādas kā igauņu Ella Ilbaka. Taču, pēc autora domām, par to nav jāskumst: pietiek, ka šīs skolas pilda fiziskās audzināšanas uzdevumu, savveida paplašinātu vingrošanu, piešķirot augumam vingrumu un veiklību. „Plastiskās dejas kā māksla laikam gan nevarēs sacensties ar klasisko baletu“, raksta Erss, kurš arī dažās Vīgneres iestudētajās dejās saskata kompromisa meklēšanu ar klasisko baletu (Erss 1930).

Rīgas publikas lielākā daļa tolaik ir noskaņota visai konservatīvi. Šo problēmu rakstā *Veci un jauni ceļi dejas mākslā* iezīmē Wolfgang Dārziņš:

„Tā kā baletam pie mums ir zināmas iesakņojušās monopoltiesības, tad katru jaunu dejas virzienu, jaunu meklējumu bieži vien saņem ar zināmu vēsumu, neuzticību. Tas savā laikā bija jūtams Riharda Štrausa „Jāzepa leģendā“, kurā bija meklēts kompromiss starp baletu un plastiku, dekoratīvismu un saturu [...]. Katrai jaunai dejojājai, kas pie mums parādās un kas nav apbruņota ar šo baletam nepieciešamo atribūtiķu [baleta kurpītēm – V. V.], gandrīz vienmēr nākas sadurties ar konservatīvismu, kaut tā arī būtu māksliniece ar internacionālu vārdu“ (Dārziņš 1931).

Elza Siliņa 1931. gadā pauž bažas par krīzi un krustcelēm dejas mākslā. Deja nekad nav bijusi formā sastingusi, apmierināta ar

⁸ Šķēpu dejas mūzikas autors ir Rahmaņinovs, Mazurkas mūzikas autors – Šopēns. Dejai Ilgas mūzikas autors ir Grīgs, Manekena mūzikas autors – Klods Debisī. Eksotiskās dejas mūzikas autors nav zināms; iespējams, te domāta deju svīta, kas citos koncertos (piem., 16.03.1930.) sastopama ar nosaukumu *Kašmīras dejojājas* (Antona Rubinšteina mūzika).

sasniedzajiem panākumiem; tā vienmēr meklējusi jaunus izteiksmes veidus, savukārt jaunā meklējumi nereti noved galējībās, rada apvērsumu dejas izpratnē un izpausmēs. Kā piemērs minams plastiskās dejas *karagājiens* pret klasisko baletu. Siliņa atzīst:

„Plastiskā deja līdz zināmam laikam izcēla psiholoģisko reālismu, galvenokārt uzsverot dejas emocionālo saturu [..]. Katrs dejotājs šo jūtu saturu tēloja individuāli, tālab šāda plastika ar laiku izvērtās stiprā subjektivismā un patvaļībā. Dejojāji paļāvās uz savu izjūtu un gaumi, kālab viņu kustībās valdīja improvizācijas brīvība. Tika aizmirstas stingras un noteiktas horeogrāfijas formas, piegriezta arī pārāk maz vērības ķermeņa tehnikai, kas savukārt noveda pie stila haosa un diletantisma“ (Siliņa 1931b).

Raksta autore arī rosina pārdomāt: vai labākā izeja no krīzes nebūtu māksla, kas sintezētu klasiskās dejas skolas gadsimtiem krāto pieredzi ar jaunajiem izteiksmes veidiem, jaunajiem principiem un formu meklējumiem (Siliņa, 1931b)? Kā zināms, šādu izvēli piedāvā vācu ekspresionistiskās dejas pārstāvis, dejas teātra dibinātājs Kurts Joss, to aizstāv arī Rūdolfs fon Lābans. Josa trupas panākumi Starptautiskā Dejas arhīva rīkotajā horeogrāfu konkursā (1932) un iegūtā pirmā vieta par plastiskā baleta *Zalais galds* horeogrāfiju apliecina šīs izvēles pareizību.

Jāpiebilst, ka šai ziņā Siliņas uzskati atspoguļo zināmu evolūciju, jo vēl pirms gada (1930) viņa kritizēja dejas stilu sakausējumu, proti, Vīgneres izraudzīto ceļu, ieviešot skolas treniņu sistēmā arī klasisko deju, ko šai laikā skolā sāka mācīt Latvijas Nacionālās operas baleta māksliniece Vera Ivašova-Apinis: „Vīgneres audzēkņu kustību kompleksā pēdējā laikā vērojama piesliešanās klasiskam baletam, kas var tapt par traucējošu apstākli stila vienībai“ (Siliņa 1930a: 616).

1931. gada 30. marta koncertā tiek rādīts jauns divertisments un Igora Stravinska balets *Pulčinnella*. Šī darba iestudējumu Siliņa raksturo kā tobrīd vērtīgāko Vīgneres skolas sasniegumu. Viņasprāt, tas norāda, ka nav lietderīgi šķiest spēkus maziem, niecīgiem deju fragmentiem, kas drīzāk domāti vakara aizpildījumam; daudz izdevīgāk koncentrēties vienā virzienā, veltot enerģiju lielākiem uzvedumiem. Balets ieturēts *commedia dell'arte* stilā, tajā risināta mīlestības un greizsirdības tēma:

„[...] darbība raisās viegli un graciozi, ritmiski vīdamās ar dejām. Tēlotāju tipos pavid laikmeta raksturs un delikāts humors groteskā dejas. Jāatzīmē audzēkņu spožā tehniskā gatavība pat sīkākās kustību vibrācijās“ (Siliņa 1931a).

30. gados ne viens vien dejas kritiķis atzīmē, ka Beatrices Vīgneres skolā izaugušas daudzas lieliskas dejotājas, kas pārliecina gan ar savu tehnisko sagatavotību, gan aktiermeistarību un patikamo uzstāšanās manieri – Dagnija Amtmane, Valija Braķe, Marta Upesleja, Rita Veitiņa, Aina Jansone, vēlākajos gados viņām pievienojas Lidija Kocere, Elza Levis-Ārvalde, Ērika Valtere, Izabella Zobena, Marta Alberinga,

Skaidrīte Bukava, Fredija Bērmāne, Spodra Fridrihsone, Austrā Priede, Lilija Ludeka, Taisija Tuča u. c. Kaut arī skolu apmeklējušās galvenokārt meitenes, tomēr starp spīgtākajiem audzēkņiem atzīmējams arī viens vīriešu dzimuma pārstāvis – Aleksandrs Verners (Osis 1931; Āboltiņš 1934; Dārziņš 1935; u. c.)

Valdemāra Āboltiņa recenzijā par 1934. gada 18. maija koncertu Konservatorijas zālē sevišķi slavēta Lidija Kocere; atzīmēta viņas dejas graciozitāte, vieglums un precizitāte, personiskās inteliģences apdvestā, dziļā mākslas izpratne. Recenzijas autoram sevišķi saistoša šķiet daudzpusība, dažādu skatuvisko stilu pārvaldīšana: īpatnēji vīrišķīga, intelektuālā meditācijā pārdzīvota bijusi miniatūra *Ievainotais putns* (Roberta Šūmaņa mūzika), kur horeogrāfiskajā leksikā dominē plaši lēcieni, savukārt gluži atšķirīgā stilā veidotas tik ļoti sievišķīgās *Smaržas* (mūzikas autors nav norādīts – V. V.). Āboltiņš raksta:

„[...] pārvaldīt tehniku vēl nenozīmē tikai varēt kustēties, bet rādīt kustības ideju un pārdzīvojumu nianses. Tā ir viņu oriģinalitāte. Un tikai oriģinalitāte rada veidolu un līdz ar to mākslu. Bet arī tikai tad, ja tāpat kā gleznotājs neiziet no gleznas rāmjiem, arī dejotājs – no mūzikas uzbūves, ritma. Un visu šo elementu sintēze rada moderno mākslas deju. Šī izpratne apvieno visas skolas un stīlus (pat moderno klasiku). Uz šī ceļa atrodas B. Vīgneres skola un līdz ar to laikmetīgās dejas centienu virsmā” (Āboltiņš 1934).

1934. gadā Vīgneres deju skola piedalās Pirmajā starptautiskajā deju konkursā Vīnē un 17 mākslas deju grupu konkurencē iegūst 6./7. vietu, dalot to ar Gertas Rāmertas (*Ramert*) deju grupu no Šveices. Tie ir pirmie starptautiskie panākumi; turpretī solodejotāju konkursā, kurā dalību patstāvīgi pieteikušas vairākas Vīgneres audzēknes, valda liela konkurence un latviešu dejotājas finālā netiek.

1935. gada koncertiem (1. decembrī u. c.) Nacionālajā operā Beatrise Vīgnere sagatavo jaunu divertīsmentu un atjauno baletu *Pulčīnella*. Volfgangs Dārziņš, kuram pretenzijas izraisa vakara nosaukums (*Mākslas deju vakars*), ar lielām pretenzijām arī koncertu vēro, tomēr atzīst, ka *Pulčīnella* ir labākais, ko Vīgnere iestudējusi; kritiķis uzslavē dažus audzēkņus – Lidiju Koceri, Ritu Veitiņu, Elzu Levis-Ārvaldi un Aleksandru Verneru (Dārziņš 1935). Koncerta nosaukumu Dārziņš uztvēris kā norādi uz augstu mākslinieciskumu, tāpēc iebilst, ka redzētie dejotāji tomēr ir un paliek amatieri, no kuriem tikai daži sasnieguši zināmu profesionālu līmeni dejas tehnikā un izteiksmes brīvībā. Vīgnere nekavējas ar atbildi un diezgan neiecietīgā tonī publiski izskaidro savus uzskatus:

„Žēl, ka Dārziņa kungs nezina, ka apzīmējums „mākslas deja” (vācu valodā – „Kunsttanz”, franču valodā – „dance artistique” utt.) pats par sevi vēl nenozīmē mākslas kalngalus – tā visā civilizētā pasaulē mēdz saukt jaunākos dejas virzienus, lai tos atšķirtu no tā saucamā „klasiskā baleta”. Bez tam savas recenzijas virsrakstā Dārziņa kungs atļaujas pārdēvēt manas skolas sarīkojumu par „plastikas pēcpusdienu”. Tas ir galīgi novecojis apzīmējums, kurš kādreiz bija modē pirmskara Krievijā. Cik

man zināms, Rīgas skolas pamazām atkratījušās no šāda anahronisma, vismaz mana skola to vairs nelieto savu dejas uzvedumu apzīmēšanai un pievienojusies starptautiskajam nosaukumam – „mākslas deja“ (Vīgnere 1935).

Jaunums šī gada skolas programmā ir spāņu dejas, tās tiek rādītas arī koncertā, un par to vēsti jūsmīgi virsraksti preses izdevumos, piemēram, laikrakstā *Rīts* (*Latvietes ar kastaņetēm* 1935). Šajā laikā skolu sāk apmeklēt Marta Alberinga, un tieši pēc Beatrisis Vīgneres ieteikuma viņa pievēršas spāņu dejām – žanram, kurā vēlāk gūs lielus panākumus.

Skolas programma ar laiku mainās, nodarbību piedāvājums paplašinās; 1935. gadā tā uzņēma audzēkņus *Latvju tautiskās deju mākslas seminārā*, kas sagatavo instruktorus provincei (laukiem). Kursi ilgst gadu, un pedagogi, pēc laikraksta *Rīts* 15. septembra sludinājumā vēstītā, ir tā brīža izcilākie Latvijas folkloristi (*Beatrisis Vīgner skolā* 1935). Audzēkņiem, kas nodarbojas *Horeografikuma* grupā, tiek mācītas mākslas dejas, pantomīma, akrobātika, raksturdejas, klasiskais balets, notiek skatuves prakse skolas *Ceļojošā baleta ansamblī*. Izveidota jauna grupa bērniem vecumā no trim līdz sešiem gadiem, kurā apgūstamas latviešu tautasdejas un rotaļas. Izvērtējot skolas darbību, varam apgalvot, ka Beatrise Vīgnere kā viena no pirmajām latviešu skatuves dejas horeogrāfēm devusi zināmu ieguldījumu arī mūsu tradicionālās kultūras saglabāšanā un popularizācijā, jo viņas skolas koncertos bieži redzamas latviešu skatuviskās dejas, kas ir vēl ļoti jauns dejas žanrs.

1936. gadā Vīgnere, atgriezusies no studiju ceļojuma pa Vāciju, presē izklāsta savus iespaidus:

„Sešas nedēļas uzturēdamās Vācijā, iepazīnos ar visām turienes ievērojamākām dejas mākslas skolām un studijām. Biju pie Polluka⁹, Mērijas Vigmanes, Maksa Terpisa, Dorotejas Ginteres un Jutas Klamt. Vācijas dejas augstskolā man bija izdevība ilgāku laiku strādāt praktiski. Jāatzīstas, ka Vācijā pēdējā laikā visur guvusi virsroku jaunā (plastiskā) dejas māksla, klasiku atstādama otrā un trešā vietā. To pašu apliecināja arī dejas mākslas olimpiāde, kur plastika izcīnīja sev zelta medaļas“ (*Beatrise Vīgnere* 1936).

⁹ Visticamāk, šeit ieviesusies kļūda un patiesībā Vīgnere domājusi Grētu Paluku (*Palucca*) – vienu no spilgtākajām vācu ekspresionistiskās dejas pārstāvē.

1937. gada vasarā Vīgneres skolas audzēknes gūst spožus panākumus ārzemēs: Vispasaules studentu olimpiādē Parīzē studentes Lidija Ozoliņa, Lilija Vītola, Taisija Tuča un Malvīne Lence iegūst zelta medaļas un *pasauls meistarības* goda nosaukumu grupu sacensībā, savukārt individuālā konkursā dejā un vingrošanā izcīna visas trīs pirmās vietas (*Beatrisis Vīgneres skolā mācību sākums* 15. sept. 1937).

Skolas pastāvēšanas 15. gadadienu Vīgnere atzīmē ar koncertu Rīgas Latviešu biedrības namā 1938. gada 2. aprīlī, un zāle, kā vienmēr, ir skatītāju pilna. Programmā iekļauts viencēliens *Vecos tempļos*, divi bērnu baleti un jauns divertissements ar Johannesa Brāmsa, Jāzepa Vītola, Friča Kreislera, Nikolaja Metnera, Antona Rubinšteina, Johana Štrausa, Edvarda Grīga u. c. komponistu mūziku.

1939. gada 23.aprīļa koncertā Nacionālajā operā vairākas skolas audzēknes uzstājas ar dejām, kuru horeogrāfiju veidojušas patstāvīgi. Viņu vidū zināmu skatuvisku rutīnu un māksliniecisku gatavību apliecina Marta Alberinga ar spāņu tautas dejām un Austra Priede *Tarantellā* (Friderika Šopēna mūzika). Elzas Siliņas atsauksme liecina, ka sevišķu interesi raisa Vīgneres skolas absolvente Lidija Kocere, kura pēdējos gados papildinājusies Kurta Josa un Sigurda Līdera (*Leeder*) skolā Anglijā. Šai skolai raksturīgā tieksme uz dramatiski spēcīlņu izteiksmi jūtami ietekmējusi arī Koceres izpratni par deju. It sevišķi tas izpaužas viņas ekspresīvajos roku žestos, galvas pagriezienos un visa ķermeņa līdzsvarotībā. Atsevišķos Koceres tēlojumos, piemēram, dejā *Narkotiķe* (kā mūzikas autors minēts *Grosz*¹⁰) un *Burves dejā* (Sergeja Prokofjeva mūzika), pēc Siliņas atziņas, jau strāvo augstākā mākslinieciskā kultūra un dejiska inteliģence (Siliņa 1939).

¹⁰ Iespējams, domāts austriešu komponists Vilhelms Grošs (*Grosz*, 1894–1939).

1940. gadā Beatrise Vīgnere sāk vadīt Latvijas Darba kameras ritmoplastikas grupu, kuras pirmā publiskā uzstāšanās notiek 15. aprīlī Latviešu biedrības namā. Padomju laikā jaunā vara atzinīgi novērtē pedagoģes darbošanos strādnieku fiziskās audzināšanas jomā, turpinās sadarbība ar arodbiedrību deju un ritmiskās vingrošanas kopām. Vīgnere rīko koncertus un paraugdemonstrējumus, gatavo ritmoplastikas instruktora, piedalās arī jauno kultūras dzīves organizētāju rīkotajos pasākumos – Strādnieku mūzikas un dziesmu svētkos Mežaparkā, Cirka un deju vakarā Rīgas cirkā, plašā latviešu dejas mākslinieku koncertā Drāmas (Nacionālajā) teātrī, ko Sama Hiora vadībā organizē Skatuves mākslinieku arodbiedrība. Jāpiebilst, ka sadarbība ar Nacionālo teātri bijusi būtiska Beatrises Vīgneres pašizpaušmes forma visā viņas radošās darbības gaitā, jau kopš 1922. gada – viņa veidojusi horeogrāfisko ietēru Aspazijas drāmai *Vaidelote* (1922), Valdemāra Damberga komēdijai *Mēs viņus gūstīsim* (1923), vēlākos gados arī Aspazijas lugai *Ragana* (1924), Annas Brigaderes lugām *Lolitas brīnumputns* (1927) un *Sprīdītis* (1929), Morisa Māterlinka lugai *Zilais putns* (1933) u. c.; vairākās izrādēs piedalījušās arī Vīgneres skolas audzēknes.

1941. gada sākumā Vīgnere pavada sešas nedēļas Maskavā profesionālās pilnveides kursus; šai laikā viņa iestudē latviešu deju svītu PSRS Valsts Tautas deju ansamblim, kas iecerējis jaunu programmu ar visu PSRS republiku tautu dejām (pirmuzvedums 11. martā Maskavā, Čaikovska koncertzālē). Vīgnere ir idejas autore arī bērnu baletam *Mārīte*, kas tiek gatavots latviešu literatūras un mākslas dekādei Maskavā 1941. gadā. Taču uzsākto darbu pie iestudējuma ar Rīgas Pionieru pils bērnu deju ansambli pārtrauc Otrais pasaules karš, un projekts paliek nerealizēts.

Arī kara periodā Vīgneres deju skola turpina darbību – tā ilgst līdz pat 1944. gadam, kad notiek pēdējais skolas koncerts Rīgas operā, bet vēl pāris gadus iepriekš plašu rezonansi gūst šīs mācību iestādes

20 darba gadu jubilejas koncerts 1942. gada 11. maijā. Kā ierasts, sākumā uzstājas paši mazākie bērni ar ritmikas un muzikālās dzirdes uzdevumu paraugdemonstrējumiem; ar viņiem tagad skolā strādā Meta Vīgnere – Beatrisis un Leonīda māsa. Deju priekšnesumos ar Jāzepa Vītola, Emīla Dārziņa, Franča Šūberta, Žana Sibēliusa, Edvarda Grīga, Johana Štrausa mūziku izceļas vecākās studentes Valtrauta Zatlere, P. Gaiķe, O. Voitāne, Irma Vintere, skolas absolvente Ērika Valtere. Recenzents J. Bērziņš kā veiksmīgākās kompozīcijas nosauc dejas *Diānas medības*, *Svešā meitene*, *Tirgus idille*, *Vecmāmiņas laikos*, *Adagio*, *Māte*, tomēr arī nenoliedz, ka skolas deju tehnikais un mākslinieciskais līmenis vairs nav tik spožs kā labākajos gados. Taču joprojām dzīvs ir Vīgneres nemierīgais radošais gars: „Skolas vadītāja atkal pierāda, ka nav apkususi jaunus meklējumus, nedz arī līdzšinējo atzīto sasniegumu nostiprināšanā“ (Bērziņš 1942).

1944. gada 24. maijā Beatrise Vīgnere ar pēdējo savas skolas koncertprogrammu atvadās no operteātra skatuves un arī – no Rīgas, jo šai gadā viņa dodas bēgļu gaitās uz Vāciju. Māksliniece nepamet radošo un pedagoģisko darbību: jau bēgļu nometnēs viņa vada deju nodarbības, izveido latviešu un vācu deju grupas, vēlāk organizē *Rīgas baleta trupu* un saņem licenci koncertu rīkošanai visā sabiedroto spēku pārvaldītajā teritorijā (Vīgnere 1946). Kādu laiku Vīgnere mīt Frankfurtē pie Mainas, bet 1949. gadā apprecas ar Ērihu Oiji (*Eue*) un pārceļas uz dzīvi Rietumberlīnē. Tur viņa saņem piedāvājumu strādāt Berlīnes Brīvās universitātes Teātra zinību institūtā un mācīt topošajiem teātra mākslas speciālistiem skatuves kustību, pantomīmu, folkloru, t. s. *izteiksmes deju* (*Ausdruckstanz* – Vācijā ierasts modernās dejas apzīmējums) un klasisko deju. Vīgnere pati uzsāk studijas Berlīnes Universitātes Filosofijas fakultātē un iestājas vācu tulkotāju apvienībā, kur tulko no latviešu, krievu un franču valodas. Nepiepildīta paliek iecere uzrakstīt atmiņu grāmatu, jo mūža nogalē pietrūkst enerģijas apjomīgā darba veikšanai. Ievērojamā māksliniece mirst 1990. gada 16. novembrī Berlīnē (Mednis 1991).

Mūsdienās par Beatrisis Vīgneres radošā mūža galveno veikumu – iestudētajām dejām – varam spriest tikai no laikabiedru atsauksmēm preses slejās un uzticēties viņu vērojumiem, spriedumiem un vērtējumiem. Lai arī tie bijuši dažādi, tomēr kopumā nepārprotami izkristalizējas atziņa: Vīgnere savā daiļradē izgājusi to attīstības ceļu, ko piedzīvo 20.–30. gadu modernā deja Eiropā, izmēģinot, iedzīvinot un akumulējot visu jauno un piemērojot to savas skolas iespējām un vajadzībām. Pavisam noteikti varam secināt, ka viņas aktīvā radošā darbība, meklējot aizvien jaunus dejas mākslas izteiksmes līdzekļus un formas, ir veicinājusi izpratni par moderno deju un popularizējusi to Latvijas kultūras vidē. Beatrisis Vīgneres skola ir bijusi viena no vislabāk apmeklētākajām deju skolām 20.–30. gadu Latvijā, tāpēc arī mākslinieces pedagoģiskā darbība ir atzīstami vērtējama. Viņas metodes

galvenie principi ir skaidri formulēti; tie ietver pirmām kārtām ritma izjūtas un muzikalitātes izkopšanu ar fizisko vingrinājumu palīdzību, pakāpenisku ķermeņa vingruma un spēka attīstību, pārejot uz arvien sarežģītākām ķermeņtehnikām un pilnveidojot dejas meistarību; taču vienmēr tiek saglabāts radošais gars, kas izpaužas gan mazo bērnu ritmisko vingrinājumu improvizācijās, gan vecāko audzēkņu jau patstāvīgi veidotajās horeogrāfiskajās kompozīcijās. Jāatzīmē skolas daudzpusība, ko varētu formulēt arī kā zināmu eklektismu – līdzās modernās dejas estētikā veidotiem priekšnesumiem tika iestudētas stilizētas latviešu un cittautu dejas, arī t. s. *eksotiskās dejas*; līdz ar to Vīgneres audzēkņi guva daudzveidīgu zināšanu un prasmju kopumu, ko vēlāk varēja izmantot savā radošajā vai pedagoģiskajā darbībā.

Beatrise Vīgnere ir viena no ievērojamākajām personībām Latvijas 20.–30. gadu dejas mākslā. Tādējādi viņas vārdam ir nozīmīga vieta šī žanra attīstības vēsturē.

Pētījumā izmantoti materiāli no Latvijas Valsts vēstures arhīva, Latvijas Valsts arhīva, Rakstniecības un mūzikas muzeja krātuves, 20. gadsimta 20.–40. un 80.–90. gadu preses publikācijām.

PIELIKUMS BEATRISĒ VĪGNĒRE UN VIŅAS SKOLA FOTOGRĀFIJĀS

(Rakstniecības un mūzikas muzeja materiāli; skaitļi, kas noslēdz katru attēlu parakstu, norāda muzeja inventāra numuru)



1. attēls. Beatrise Vīgnere 20. gadsimta 20. gadu sākumā.
Foto: Lūcija Kreicberga, 216410



2. attēls. Beatrise Vīgnere 1924. gadā. Foto: Lūcija Kreicberga,
297540



3. attēls. Beatrise Vignere 1924.(?) gadā, iespējams, Briljanta vai Dimanta kostīmā Jāzepa Vītola *Dārgakmeņu* iestudējumā. Foto autors nezināms, 485296



4. attēls. Beatrise Vignere 1925. gadā plastiski izteiksmīgā pozā, iespējams, jūras krastā. Foto: Lūcija Kreicberga, 216430



5. attēls. Beatrise Vīgneres skolas audzēknes ekspresionistiskā kustību vingrinājumā. Foto: Lūcija Kreicberga, 190935

5

75

BEATRISĒ VĪGNĒRĒS SKOLAS AKTĪVĪBĀS (1923–1944) INFLUENCE ON THE DEVELOPMENT OF LATVIAN DANCE

Valda Vidzemniece

Summary

There are still many unexplored pages in Latvian dance history. This is part of a wider study of modern dance activities in Latvia of the first half of the 20th century. Its goal is to find evidence that the modern dance has existed in Latvia since the beginning of the 20th century. Many rhythm-plastic and plastic dance schools and studios, which flourished in the 20's–30's of the 20th century indicate to the presence of modern dance in Latvian culture. Beatrise Vīgneres' dance school, which existed from 1923 until 1944, and to which the study is devoted to, is one of the most active of the new plastic dance representatives in Latvia.

In the 20's many solo dance performers were seeking their way in the art of dance, such as Elza Siliņa (later a well-known Latvian dance critic and historian), Aija Bertrāne-Dunkane, Mīla Čirule (Mila Cirul) and other Latvian dancers. Latvian audience in the 20's had the opportunity to witness many of Europe's recognized artists works. At that time Riga was visited by Rudolf von Laban, Mary Wigman, Sam Hior,

Astrid Malmborg, Alexander Sacharoff, Clotilde von Derp-Sacharoff, students of Isadora Duncan, Sent M'Ahesa, Elmerisa Parts, Ella Ilbak and other recognised masters of dance.

In the early 20's the term 'modern dance' was not yet established, so plastic and rhythm-plastic dance schools could be considered as a representation of modern dance and the beginning of Latvian modern dance. Interestingly that in the 1924 Latvian dance critic Elza Siliņa in her article *Modernās dejas stils (Style of Modern Dance)* used the term 'modern dance', and talked about the stylistic diversity of the new dance (Siliņa 1924).

Beatrise Vīgnere (1903–1990) in her creative work and teaching activities has gone a long way of development – from the rhythmic gymnastic to the free dance. She also has searched for a new, expressive dance, which is already close to the German expressionistic dance. She comes from a remarkable family of Latvian musicians. Her father Ernest Vīgners is the first Latvian musician who travels to Moscow to study at the Moscow Conservatory. Also the rest of her family – mother Luīze Vīgnere, brother Leonīds Vīgners, and sister Meta Vīgnere – were musicians.

Beatrise Vīgnere was born in Moscow. She attended private ballet school of the Bolshoi Theatre ballet artist Mikhail Mordkin. In 1918 she obtained diploma from the music institute led by her father, and continued her studies at Moscow State Institute of Physical Education and the Moscow Institute of Rhythmic Education, where courses were based on Émile Jacques-Dalcroze method, supplemented by a comprehensive movement arts classes – from classical dance to Isadora Duncan free dance principles.

Beatrise Vīgnere moved to Riga in summer of 1922, and immediately started working at the Phonology Institute, leading rhythm-plastic lessons. Soon she was invited to work as choreographer at the Latvian National Theatre. The first success of pedagogical activity encouraged her to establish her own school. In 1923 with the approval of The Ministry of Education Beatrise Vīgnere's Physical and Aesthetic Education School was established.

The first public concert of Beatrise Vīgnere's students was named the Melo-rhythm-plastic evening. It took place on February 6th 1923 at the National Theatre. The evening was opened by its founder's speech, explaining that her teaching was based on Ernest Vīgners, Émile Jacques-Dalcroze and Isadora Duncan's methods. At that time the school had already about 50 students of different age. The mission of school was to nurture their students' musical sense of rhythm, as well as beautify the body movements, to make them music-abiding, enabling the latter to mimic or to illustrate certain musical phrases or musical ideas.

An integral part of the initial concerts is a demonstration of rhythmic and auditory development exercises, especially for groups of young ones, plastic performances, which included also improvisational aspects, causing her productions to eventually gain more precise form and way of expression, towards the art of dance.

In 1924 Beatrise Vignere took classes from Rudolf von Laban. The critic Roberts Kroders wrote:

„B. Vignere’s school is based on recognized methods. [...] But she is still looking for new ways. And during the search she found the great dance enthusiast R. Laban dance school. She learned to unleash student’s emotional impulses and to give up bodily automatism training. B. Vignere’s students have a sense of freedom, rhythm and sensitivity in their nature“ (Kroders 1924).

Over time Vignere has improved knowledge and skills by learning from Gret Palucca, Mary Wigman, Max Terpis, Dorothee Günther and Jutta Klamt, bringing the latest dance trends and insights to her pedagogical practice and creativity.

Gradually Beatrise Vignere’s longer and more detailed productions were staged in schools plastic dance evenings, which is a qualitative leap in the school’s activity. During 1928 those were *Indian Legend*, music by Edvard Grieg, and *Carnaval*, music by Robert Schumann. The ballet *Pulcinella* by Igor Stravinsky was displayed in 1931.

From Beatrise Vignere’s school timetables of the 1927/1928 academic year we can see that rhythm and auditory development, plastic dance, body work, methodology, improvisation and dance technique were being taught at that time. From the methodology we can see that it was intended for the future dance and rhythmic teachers. Rhythm and ear training have always been in Beatrise Vignere’s school program, especially for groups of small children. With time the school’s curriculum will be complemented by classical dance training, folk dances, including Spanish dancing and acrobatics. A special place was given to Latvian folk dance training: for groups of small children – teaching Latvian folk dances and traditional games; for future dance teachers – acquiring the folk choreography knowledge from experienced Latvian folklore specialists. Stylized folk dances have always been in the school’s concert repertoire, and critics acknowledge it as a specially successful part of Beatrise Vignere choreographic scope. In 30’s dancers are admitted to school’s *Choreographicum*, which means a comprehensive training in different dance techniques, including artistic dance (*Kunsttanz*), and participation in school dance ensemble which is traveling and performing all over Latvia. It was undoubtedly the most artistically powerful group of students, and productions were specifically being designed for this group in search of more modern forms and ways of artistic expression.

In Vīgnere's choreographic work alongside with conventional choreographic art manifestations, such productions as *Musical Moment* (music by Franz Schubert), *Dream* (music by Frederic Chopin), *Minuet* (music by Ludwig van Beethoven) and stylized folk dances, also dramatic themes appear – *Bolero* (music by Moritz Moszkowski), *Salome Dance* (a popular story in modern dance, music by Richard Strauss), *The Ballad of Jester* (music of Franz Liszt's *Rigoletto-Konzertparaphrase*). *Prelude*, music by Sergei Rachmaninov, is a powerful piece where game of light is used as a means of expression, for describing man's helplessness and hopelessness in fighting death. There are three scenes in the expanded form of the choreographic staging *Soul Crossing* (1929, music by Leonīds Vīgners): *Temptation*, *Regret*, *Enlightenment*. The latter work is a major statement; the content more concerns the German expressionistic dance's common human and eternal theme in general, if compare to Isadora Duncan's stylized spiritual experiences depiction.

In 1930, Beatrise Vīgnere is recognized as having made an undeniable progress in her creative work, her choreography being characterised as versatile and contemporary with strong impact on subjectivity (Dārziņš 1930).

During school activities Beatrise Vīgnere has raised a significant number of talented dancers; already in the 1928 dance critics are beginning to recognize high-quality artistic and expressive dance performances. In 1939, a number of students staged self-composed dances at the Latvian National Opera, some scenic routines and artistic readiness is shown by Marta Alberinga and Austra Priede, but a particular interest is focused upon Lidija Kocere who has received additional training from Kurt Jooss and Sigurd Leeder school in England. Dramatically powerful and expressive choreography, which is particularly characteristic to the school, has significantly influenced and reformed Lidija Kocere understanding of dance. Higher artistic culture and intelligence in dance is characterising some of her performances, as in the dance *Druggie* and the *Enchantress Dance* (Siliņa 1939).

International success comes as well – in 1934 the Beatrise Vīgnere's dance school is participating in the International Dance Competition in Vienna and among 17 dance groups 6/7 place is won, shared with Gert Ramert dance group from Switzerland. In summer of 1937 Vīgnere's school students are making brilliant success at the World Student Games in Paris, the students Lidija Ozoliņa, Lilija Vītola, Taisija Tuča and Malvīne Lence gained gold medals in the group competition, but in the individual dance and gymnastics competition all three first places were won.

Beatrise Vīgnere's dance school continued its work till 1944, when the last school concert in the Riga Opera House was held (the 20th anniversary of the school was celebrated in 1942). Vīgnere's restless creative spirit is still alive: „[...] head of the school proves

once again that she is not tired of the quest for new ways and for strengthening recognized achievements“ (Bērziņš 1942).

Beatrise Vīgnere has published articles on the importance of rhythm and plastic in the development of children (Vīgnere 1926), on her artistic impressions from trips to Paris, comments on the International Choreographers competition of 1932 (Vīgnere 1932a), articles on the Monte Carlo Russian ballet performances (Vīgnere 1932c), the International Warsaw solo dance contest (Vīgnere 1933), and other cultural events. Press coverage allows tracking Vīgnere's professional activities – she has been frequently travelling abroad for improvement of skills and she has always been interested in all the news and developments in choreography. Often Beatrise Vīgnere has been involved in controversy and discussions with dance critics and colleagues in press columns, in defending her views, or to protest against the biased severe judgments and ratings.

In 1944, Beatrise Vīgnere emigrates from Latvia and lives in Germany for the rest of her life, continuing educational and creative activities at the Berlin Free University Theatre Sciences Institute.

Beatrise Vīgnere has promoted development based on experience of European modern dance, accumulating all that is new and applying it to the resources and needs of her school. We can definitely conclude that her incessantly active creative work, through experimentation and seeking ever new means and forms of expression of the art of dance has furthered the understanding of modern dance in the Latvian cultural environment. The school of Beatrise Vīgnere has been one of the most popular and well attended dance schools in the Latvia of the 1920s and 1930s, which is why the pedagogical work of the artist is commendable. The main principles of her method have been clearly defined – first the development of a sense of rhythm and musicality with the help of physical exercise, gradual development of the body flexibility and strength, switching to ever more complicated body work, developing the dance techniques, but – always retaining the creative spirit, which manifests itself in the improvisations of rhythmical exercises of small children and independently created choreographies of older students. One needs to stress the versatility of the school which could also be referred to as somewhat eclectic. Alongside the dances created in the aesthetics of modern dance there were also stylised Latvian dances, dances of other nations and so called *exotic dances*, so the students of Vīgnere acquired a wide and varied set of knowledge and skills, which they could later use in their creative or pedagogical work.

Beatrise Vīgnere is one of the most noteworthy personalities in the art of Latvian dance of the 1920s and 1930s, thus her name occupies an important place in the history of the art of Latvian dance.

Literatūra un citi avoti

Arnolds, J. [Graubiņš, Jēkabs] (1924). Beatrise Vīgnere. *Latvis*. 27. marts

Asars, Hermanis (1922). Elzas Siliņas plastisko deju vakars. *Latvis*. 30. novembris

Ašmane, Anna (1924a). Atklāta vēstule B. Vīgnerei. *Latvis*. 11. aprīlis

Ašmane, Anna (1924b). B. Vīgneres kundzei. *Latvis*. 4. jūnijs

Āboltiņš, Valdemārs (1934). Beatrisēs Vīgner skola. *Latvija*. 25. maijs

Bankavs, Jānis (1922). Elzas Siliņ plastisko deju vakars. *Latvija*. 12. decembris

Beatrise Vīgner (1924). *Latvijas Vēstnesis*. 20. marts

Beatrise Vīgnere (1936). *Jaunākās Ziņas*. 1. septembris

Beatrisēs Vīgneres skolā mācību sākums 15. sept. [sludinājums] (1937). *Jaunākās Ziņas*. 11. septembris

Beatrisēs Vīgner skolas stundu plāns uz 1927./1928. māc. gadu. Glabājas Latvijas Valsts vēstures arhīvā, 1632. fonds, 7. apraksts, 32. lieta

Beatrisēs Vīgner skolā [sludinājums] (1935). *Rīts*. 15. septembris

Bērziņš, J. (1942). Beatrisēs Vīgneres skolas deju vakars Rīgas Operā. *Tēvija*. 13. maijs

Dārziņš, Volfgangs (1930). Beatrisēs Vīgneres plastiskās dejas. *Latvis*. 19. marts

Dārziņš, Volfgangs (1931). Veci un jauni ceļi dejas mākslā. *Daile* 2: 78–79

Dārziņš, Volfgangs (1935). Plastikā pēcpusdiena Operā. *Rīts*. 2. decembris

Erss, Ādolfs (1930). Deju vakars. *Pēdējā Brīdī*. 17. maijs

Huxley, Michael, & Noel Witts (2010, ed.). *The Twentieth-Century Performance Reader*. Great Britain: Routledge, Taylor & Francis Group

Kr[a]ms, A. (1923). Beatrisēs Vīgneres un viņas audzēkņu melo-ritmo-plastikas vakars. *Brīvā Zeme*. 8. februāris

Kroders, Roberts (1924). Beatrisēs Vīgneres un viņas audzēkņu ritmiskās plastikas vakars Nacionālajā operā. *Latvijas Vēstnesis*. 24. marts

Latvietes ar kastaņetēm (1935). *Rīts*. 30. novembris

- Mednis, Tālvāldis (1991). Beatrise Vīgnere. *Tēvzemes Avīze*. 22. februāris
- Osis, Jānis (1931). Beatrisē Vīgneres balleta skolā. *Filma un Skatuve* 30: 212–213
- Paula, Rūta (2001). *Maestro Leonīda Vīgnera stāsti un stāsti par Leonīdu Vīgneru*. Rīga: Pētergailis
- Puķe, Voldemārs (1923). Beatrisē Vīgner audzēkņu melo-ritmo-plastikas vakars 6. februārī Nacionālajā teātrī. *Latvijas Sargs*. 9. februāris
- Ramats, Eduards (1924). B. Vīgnere un viņas audzēkņu ritmo-plastikas vakars. *Latvijas Kareivis*. 25. marts
- Ramats, Eduards (1926). B. Vīgneres ritmo-plastikas vakars. *Latvijas Kareivis*. 11. februāris
- Ramats, Eduards (1928). Beatrisē Vīgneres skolas plastisko deju vakars. *Latvijas Kareivis*. 1. februāris
- Robinson, Jacqueline (1997). *Modern Dance in France. An Adventure 1920–1970*. The Netherlands: Harwood Academy Publishers
- Siliņa, Elza (1923). Latvju jaunatne Somijā. *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts* 8: 948–951
- Siliņa, Elza (1924). Modernās dejas stils. *Ritums* 3: 236–239
- Siliņa, Elza (1925). Beatrisē Vīgneres un viņas audzēkņu ritmo-plastikas vakars Nacionālajā Operā 16. decembrī 1924. gadā. *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts* 1: 69
- Siliņa, Elza (1928). Beatrisē Vīgneres skolas plastisko deju vakars. *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts* 2: 192
- Siliņa, Elza (1930a). B. Vīgneres plastisko deju vakars Nacionālajā Operā 30. janvārī. *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts* 5/6: 615–616
- Siliņa, Elza (1930b). Milas Cīrules deju vakari 17. un 24. novembrī 1930. gadā. *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts* 12: 629
- Siliņa, Elza (1931a). B. Vīgneres plastiskā ansambļa izrāde 30. martā 1931. gadā. *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts* 4: 432
- Siliņa, Elza (1931b). Dejas krustceļi. *Latvis*. 18. oktobris
- Siliņa, Elza (1939). Beatrisē Vīgneres skolas vakars. *Jaunākās Ziņas*. 29. aprīlis
- Strunskis, Viktors (1983). Beatrisē Vīgneres 80. dzimšanas dienu pieminot. *Laiks*. 19. februāris
- Vīgnere, Beatrise (1924). Mani paskaidrojumi sakarā ar Arnolda kga rakstu „Beatrise Vīgnere” Latvī. *Latvis*. 5. aprīlis

- Vīgnere, Beatrise (1926). Ritma un plastikas nozīme audzināšanā. *Zeltene* 2: 18
- Vīgnere, Beatrise (1932a). Mākslas sezona Parīzē. *Jaunākās Ziņas*. 1. jūlijs
- Vīgnere, Beatrise (1932b). Krievu balets no Montekarlo. *Jaunākās Ziņas*. 20. jūlijs
- Vīgnere, Beatrise (1932c). Modernās dejas uzvara (Vēstules no Parīzes). *Jaunākās Ziņas*. 29. jūlijs
- Vīgnere, Beatrise (1933). Starptautiskais solodejotāju konkurss Varšavā. *Jaunākās Ziņas*. 1. jūlijs
- Vīgnere, Beatrise (1934). Latvju dejotāji Vīnē. *Latvis*. 12. jūnijs
- Vīgnere, Beatrise (1935). Nelikumīgas pretenzijas un mākslas deja. *Rīts*. 4. decembris
- Vīgnere, Beatrise (1946). Vēstule Jāzepam Vitolam. Glabājas Latvijas Valsts arhīvā, 2211. fonds, 1. apraksts, 105. lieta
- Vīgnere, Beatrise (b. g.). Pases kartīte. Glabājas Latvijas Valsts vēstures arhīvā, 2996. fonds, 20. apraksts, 16223. lieta
- Vīgners, Ernests (1924). Paskaidrojums. *Latvis*. 28. marts
- Е. К. (1929). Вечер школы Беатрисы Вигнер. *Сегодня Вечером*. 7 мая
- Суриц, Елизавета (1988). Пластический и ритмопластический танец: его жизнь и судьба в России. *Советский балет* 6: 47–49

ALEKSANDRS LEMBERGS BALETMEISTARU HELĒNAS TANGIJEVAS-BIRZNIECES UN JEVĢEŅIJA ČANGAS IESTUDĒJUMOS¹

Baiba Beinaroviča

Periods no 1945. līdz 1965. gadam bija laiks, kad latviešu baletu pārmaiņus vadīja divi interesanti baletmeistari un lielas personības: Helēna Tangijeva-Birzniece (1945–1952, 1956–1965 galvenā baletmeistare) un Jevgeņijs Čanga (1950–1961 baletmeistars). Viņu ieguldījums ir iezīmīgs ar daudzu oriģinālbaletu, klasisko baletu redakciju un padomju baletu inscenējumiem uz Valsts operas un baleta teātra skatuves. Tangijeva-Birzniece un Čanga pārstāvēja dažādas baleta skolas un atšķirīgus virzienus baletmākslā, tāpēc šis laiks bija interesants dejotājiem un skatītājiem. Tas arī iegājis vēsturē kā periods, kurā notika baletmeistaru sāncensība, valdīja nesaskaņas un tika izmantoti dažādi paņēmieni, lai pierādītu savu profesionālo pārākumu vai taisnību. Šī laikposma repertuārs ietvēra stilistiski daudzveidīgus baletu iestudējumus, kuru kopaina bagātināja kā latviešu baleta vēsturi kopumā, tā abu baletmeistaru daiļradi.

Aleksandrs Lembergs (1921–1985) bija baleta premjers tieši šajos divdesmit auglīgajos gados. Viņš dejoja abu horeogrāfu iestudējumos, tajos nobrieda viņa radošā personība, pilnveidojās dejotāja un aktiera talants un attīstījās nākošā baletmeistara mākslas iedīgļi.

Lembergu kā dejotāju nenoliedzami ietekmēja viņa pedagogi, kuru vidū bija Harijs Plūcis, Aleksandra Fjodorova, Ļevs Ļvovs-Fokins un Ļubova Jegorova. Uz Lembergu kā horeogrāfu tādu pašu iespaidu atstāja baletmeistari, ar kuriem viņš strādāja – Birgers Bartolēns Parīzē, Osvalds Lēmanis ar barokāli krāšņo, neizsmeļamo horeogrāfisko fantāziju, Tangijeva-Birzniece ar trāpīgo tēlainību un nevainojamo stila izjūtu, Čanga ar strukturēti režisorisko pieeju iestudējumam, loģiski pārdomāto sižeta virzību un tēlu attīstību.

Tūlīt pēc Otrā pasaules kara latviešu balets sāka pamazām atgūties no dramatiskās situācijas, ko bija radījušas gan divu okupācijas režīmu represijas, gan daudzu dejotāju emigrācija. Par trupas galveno baletmeistari 1945. gadā tika iecelta Helēna Tangijeva-Birzniece (1907–1965). Viņa bija mācījusies Petrogradas baletskolā un absolvējusi to kā Agripinas Vaganovas otrā izlaiduma audzēkne. No 1924. līdz 1927. gadam Tangijeva-Birzniece dejoja Kirova teātrī un pārstāvēja t. s. Pēterburgas jeb Ļeņingradas skolu, kas pazīstama ar nevainojamu akadēmiskās dejas stilu un virtuozu tehniku. No 1927. gada viņa bija Latvijas Nacionālās operas balerīna, galveno lomu atveidotāja, kas izcēlās ar spožu tehniku un temperamentīgu dramatisko tēlojumu. Lai gan Tangijeva-Birzniece beidza baletskolu Vaganovas metodes izstrādes sākumposmā, viņa bija īsta Vaganovas tradīciju turpinātāja,

¹ Rakstā netiek aplūkotas visas lomas, kas Lembergam bija uzticētas šo baletmeistaru darbos. Izraudzīti vai nu Tangijeva-Birznieces un Čangas zīmīgākie iestudējumi, vai interesantākās, svarīgākās lomas paša Lemberga repertuārā.

turklāt pēckara periodā regulāri brauca uz Ļeņingradu papildināties – apgūt jauno Vaganovas metodē, skatīties, kas Kirova teātrī ir iestudēts un ko varētu pārņemt Rīgā.

Tangijeva-Birzniece bija jau pierādījusi savas inscenētājas spējas, 1935. gadā iestudējot Ādolfa Adāna *Korsāru*. Laikposmā no 1945. līdz 1965. gadam viņa Valsts operas un baleta teātrī iestudēja vairāk nekā 20 baletus. To vidū bija četras Mariusa Petipā veidotas baletu redakcijas (Pētera Čaikovska *Gulbju ezers* un *Apburtā princese*, Ludviga Minkusa *Dons Kihots*, Aleksandra Glazunova *Raimonda*), *Šopeniāna* (Friderika Šopēna mūzika Glazunova orķestrācijā, horeogrāfs Mihails Fokins) un Čaikovska *Riekstkodis* (horeogrāfs Vasilij Vainonens), vienpadsmit horeogrāfiskās oriģinālversijas un padomju baletu redakcijas (Borisa Asafjeva *Bahčisarajas strūklaka*, Reinholda Gliēra *Sarkanā magone*, Aleksandra Kreina *Laurensija*, Johana Štrausa *Pie zilās Donavas*, Mihaila Čulaki *Jaunība* un *Pasaka par popu un viņa kalpu Baldu*, Sergeja Rahmaņinova *Simfoniskās dejas*, Morisa Ravela *Bolero* un *Spāņu rapsodija*, Džoakīno Rosīni *Brīnumlilles*, Sergeja Balasanjana *Šakuntala*) un pieci oriģināliestudējumi ar latviešu komponistu mūziku (Anatola Liepiņa *Laima*, Jāzepa Vītola *Dārgakmeņi*, Romualda Grīnblata *Rigonda*, Oļega Barskova *Neglītais pilēns*, Emīla Dārziņa *Melanholiskais valsis*). Tādējādi šī māksliniece bija kļuvusi par ražīgāko horeogrāfi latviešu baleta vēsturē. Lembergs dejoja lomas ļoti daudzos Tangijevas-Birznieces iestudējumos, viņi bija līdzgaitnieki un domubiedri mākslā. 20. gadsimta 60. gadu pirmajā pusē, kad Tangijeva-Birzniece centās saskatīt trupā nākošos horeogrāfus, Lembergs bija viņas asistents, iestudējot Čulaki baletu *Pasaka par popu un viņa kalpu Baldu* (1962).

Tūlīt pēc kara Lembergs bija trupā vienīgais, kurš varēja premjera līmenī dejojot kā klasiskajos baletos, tā pretendēt uz lomām jaunajā repertuārā. Viņš bija apveltīts ar lieliskām dejas dotībām – ideālu, slaidu augumu, pagarinātām līnijām, izstrādātu tehniku, neatvairāmu skatuvisko šarmu. Viņš bija arī izcils partneris divdejās, un daudzas balerīnas slavēja viņa spēcīgās un ērtās rokas un drošības sajūtu, ko viņš iedvesa partnerēm (Beinaroviča 1998: 46, Lembergs 1985: 92). Vienlaikus Lembergs spēja būt arī māksliniecisks egoists, ja to prasīja teātris un skatuve.

Taču, īsti neuzsācis dejojot pēckara baletā, viņš 1945. gadā tika apcietināts un izsūtīts uz Baškīriju. Teātrī Lembergs atgriezās 1948. gadā ar iedragātu veselību, un mainījies bija arī viņa raksturs. Agrākais saulainais premjers bija apdzisis, viņa tēlos neviļus parādījās rūgtā dzīves pieredze, tomēr viņš nekad nevienam nežēlojās, paturot fiziskās un morālās sāpes sevī.

Divi pirmie Lemberga jauniestudējumi pie Tangijevas-Birznieces bija *Laima* un *Laurensija*; tajos spoži parādījās viņa solista un partnera izcilās īpašības. Austri **Anatola Liepiņa baletā *Laima*** (1947) Lembergs

sāka dejojot tikai 1953. gadā, kad baletmeistare pēc simtās izrādes izveidoja jaunu iestudējuma versiju. Šis balets jau bija atnesis zvaigžņu stundu Janīnai Pankratei titullomā, taču arī emocionāli siltais duets ar Lembergu kaldināja Pankrates lielos panākumus. 1949. gadā uzvestajai **Aleksandra Kreina *Laurensijai*** pamatā bija baletmeistara Vahtanga Čabukiani Ļeņingradas versija, kuru Tangijeva-Birzniece bija iestudējusi savā horeogrāfijā un inscenējumā. Kā atzīmēja recenzenti, izrādē bija „labi izveidoti dejiskie momenti, sevišķi spāniskās raksturdejas gitana un flamenko“ (Siliņa 1960: 214); vienlaikus atzīmēts, ka nav panākta nepieciešamā spriedze, cīņas gars baleta finālā (Siliņa 1960: 214). Tomēr visumā Tangijeva-Birzniece vairījās savos iestudējumos uzsvērt cīņas aspektu vai tautas heroizāciju, kas nereti bija raksturīga padomju baletiem, un pārmetumus par to savas karjeras laikā saņēma šad un tad. Tikmēr Lemberga Frondoso veltīti visatzinīgākie vārdi:

„Kā veiklu partneri un teicamu dejojāju sevi parādīja talantīgais Aleksandrs Lembergs [..]. Apbrīnojama ir mākslinieka tehniskā gatavība, soļu vieglums un elegances. Viņa temperamentīgais dienvidnieka tēls viscaur izturēts, jauneklīga spraiguma pilns“ (Kokle 1949).

Lembergs pats augstu vērtēja Frondoso lomu, akcentējot ne vien partijas horeogrāfisko sarežģītību, bet arī dramatisko piesātinājumu un aktieriskā pārdzīvojuma iespējas. Gan kā interprets, gan vēlāk jau baletmeistara statusā viņš uzskatīja, ka *Laurensija* būtu pelnījusi paliekošāku vietu latviešu baleta repertuārā (Lembergs 1985: 74–75). Diemžēl šī darba librets un samākslotais fināls, kā arī padomju ideoloģijas klātbūtne padarīja iestudējumu latviešu publikai nebaudāmu, un tas nebija iemīļots. Paradoksāli, ka tā pati publika bija ļoti iecienījusi pseidovēsturisko un salkano baletu *Laima*. Acīmredzot šeit nozīme bija latviskajai tēmai, kā arī Tangijevas-Birznieces talantīgajam inscenējumam un veiksmīgajiem horeogrāfiskajiem atradumiem.

Lembergs bija īsts klasiskā baleta premjers, un viņa talants pilnībā spēja izpausties Tangijevas-Birznieces krāšņajos iestudējumos. Jāatgādina, ka šī māksliniece ir viena no ievērojamākajām klasisko baletu inscenētājām latviešu baleta vēsturē. Būdamā Ļeņingradas skolas audzēkne, viņa kopš bērnības uz Kirova teātra skatuves bija redzējusi Petipā un Fokina baletus, augusi un skolojusies šo baletu tiešā iespaidā, mācījies pie pedagogiem, kuri paši bija dejujuši šajos baletos vēl pie Petipā un Fokina. Tādējādi Tangijeva-Birzniece bija burtiski uzsūkusi sevī krievu klasiskā baleta tradīcijas un skolu, Pēterburgas dejas manieri, bijīgu attieksmi un lielu pietāti pret šo klasikas mantojumu. Savās klasisko baletu redakcijās viņa nekad neatļāvās kardinālus pārveidojumus, un tās izcēlās ar stila izjūtu, gaumi un perfektu materiāla pārzināšanu. Vienīgā reize, kad Tangijeva-Birzniece būtiski piekāpās ideoloģijas spiedienam, bija *Gulbju ezera* iestudējums 1951. gadā versijā ar laimīgu finālu. Pati māksliniece nekad nebūtu atļāvusies šādu *vaļību*,

taču tāda nereti bija prakse *Gulbju ezera* iestudējumos 50. gadu Padomju Savienībā. Baletmeistares vienīgais un nepārliecinošais arguments bija, ka Čaikovskis esot rakstījis mūziku „izdomātam libretam“ (*Latvijas PSR Mākslas lietu pārvaldes Izrāžu un repertuāra kontroles daļas izrādes pieņemšanas akts* [...] 1951a). Vienlaikus Tangijeva-Birzniece, būdama 20. gadsimta horeogrāfe, veica izmaiņas tajās baleta epizodēs, kurās bija lietderīgi pantomīmu aizstāt ar deju, lai piešķirtu izrādei laikmetīgāku tempu un paspīlgtinātu masu skatus. Māksliniece rēķinājās ar modernā cilvēka uztveri un gaumi, tāpēc isināja garos baletus, kur tas bija nepieciešams, vienlaikus nekaitējot klasikas mantojumam.

Lembergs Tangijevas-Birznieces klasisko baletu redakcijās atveidoja Zigrīdu (*Gulbju ezers*), Dezirē (*Apburtā princese*), Žanu de Briēnu (*Raimonda*) un Bazilu (*Dons Kihots*). Viņš bija pirmais latviešu baleta premjers, kurš spoži dejoja akadēmiskā repertuāra partijas un atbilda romantiskā prinča veidolam, turklāt katru no šiem prinčiem apveltīja ar savu, atšķirīgu raksturu. Pēckara posmā Lembergs arī pirmais Latvijā ieviesa no Krievijas nākušo heroisko dejas manieri ar tai raksturīgo virtuozitāti, bravūru un cildenumu. Šādi tolaik bija pieņemts atveidot galvenos varoņus Kreina baletā *Laurensija*, arī vairākos Latvijā neiestudētos baletos (Borisa Asafjeva *Parīzes liesmas*, Andreja Balančivadzes *Kalnu sirds* u. c.). Šo bravurīgo dejas manieri ar plašiem *port de bras*, akcentētām pozām, lidojošiem lēcieniem laika gaitā sāka plaši izmantot arī akadēmiskajos baletos – īpaši vīriešu variācijās, kas kļuva arvien virtuozākas un pretendēja uz patstāvīgu vietu baletu struktūrā. Lembergs jaunajai tendencei atbilda lieliski, jo tā sakrita ar viņa vēlmi izcelt savu lomu, nepazust uz balerīnas fona un demonstrēt gan dejas tehniku, gan spilgtu aktieriskumu. Turklāt šim dejojājam piemita īpaša harisma – valdzinājums, kas, ieslēgts lielo acu izteismīgajā skatienā un platajā smaidā, spēja aizkustināt un mudināja just līdzī. Viņš bija arī, iespējams, pirmais baletmākslinieks pēckara Latvijā, kuru varēja dēvēt par meiteņu elku un kurš lika *kust* skatītāju sirdīm.

Lemberga visvairāk dejojā un filigrānāk izstrādātā klasiskā baleta loma bija princis Zigrīds **Pētera Čaikovska** *Gulbju ezerā*. To apliecina recenzentu atsauksmes, piemēram, šāds vērtējums:

„Prinča Zigrīda lomā A. Lembergs sniedz pareizu, psiholoģiski attaisnotu tēlu. Patīkami atzīmēt, ka mākslinieks atteicies no dažiem spēles paņēmieniem, kas agrāk pazemināja viņa priekšnesuma vērtību. Lemberga tēlojums izturēts visās detaļās, pārlicina un saista ar savu cildeno vienkāršību. Dejojums viegls un scēniski pievilcīgs“ (Sam-Hiors 1951).

Un vēl:

„Prinča Zigrīda lomu izpilda Aleksandrs Lembergs, pareizi to parādot atturīgā, tīkamā tēlojumā. Viņa tēls iegūst baleta darbībā attīstošu kāpinājumu, kas to padara ticamu“ (Dzelme 1951).

Lembergs pats lēsa, ka *Gulbju ezerā* 20 gadu laikā uzstājies vismaz 200 reizes, no tām gandrīz 150 reizes kopā ar Annu Priedi (Lembergs 1985: 91).

Sevišķi mīlas dejotājam bija lomas Tangijevas-Birznieces iestudētajos baletos *Pie zilās Donavas* (1957) un *Simfoniskās dejas* (1961). Dažāda mūzika un arī dažādi stāsti, taču Franča un Mākslinieka tēlos interprets juta divainu paralēli ar savu mūžu. Francis **Johana Štrausa** valšu un polku caurstrāvotajā uzvedumā *Pie zilās Donavas* atklāja jaunu akcentu Lemberga radošajā rokrakstā. Ne reizi vien viņam bija nācies izvēlēties starp dzīvi mākslā un dzīvi ārpus tās, tāpēc Franča svārstīšanās un nenoteiktība bija tuva un saprotama. Savukārt Mākslinieks *Simfoniskajās dejās* (**Sergeja Rahmaninova** mūzika) sāpīgi sasaucās ar Lemberga paša reālo mūža gājumu, izsūtījumu, dzīvi svešumā un ilgām pēc dzimtenes. Šajos baletos Tangijeva-Birzniece bija uzminējusi Lemberga smeldzīgo stīgu un ļāva viņam to izdejojot.

Līdz 1958. gadam Tangijeva-Birzniece nebija strādājusi ar viencēliena baletiem – tikai ar apjomā lielākiem darbiem. Tie sniedza iespēju izvērst atsevišķas dramaturģiskās blakuslīnijas (piem., ieviest draugu tēlus, iestudēt pantomīmas skatus, veidot plašākus ansambļus u. tml.). Viencēlieni šādu iespēju tikpat kā izslēdz: baletmeistaram jākoncentrējas uz galveno dramaturģisko līniju, un arī horeogrāfiskajam risinājumam jābūt lakoniskam. Tomēr **Morisa Ravela** *Bolero* iestudējumā (1958) Tangijevai-Birzniecei izdevās spoži īstenot šos principus. Horeogrāfija tika veidota ar īsteni spāniskiem akcentiem un reizē – pietiekami vispārēji, lai atklātos ne vien spāņu tavernas gaisotne, bet arī baleta abstraktais līmenis.

Baletmeistare bija iecerējusi galveno vērību veltīt trim solistiem un kordebaletu izmantot tikai, lai tā radītais fons niansēti bagātinātu solistu iezīmēto emocionālo attiecību gammu. Spānieša loma *Bolero* kļuva par vienu no pēdējām lielajām Lemberga lomām. Šajā baleta miniatūrā viņš spēja atklāt visu savu māksliniecisko meistarību, maksimāli izcelt dejotāja psihofizisko sniegumu, turklāt panākumu atslēga bija nevis virtuozu tehnikas triki, bet nobrieduša aktiera, liela meistara harisma, prasme radīt iekšējo spriedzi, kas saista skatienus un neļauj atslābt uzmanībai. Recenzente Vera Krasovska rakstīja:

„Tā ir dejas ar lielo burtu, jo izsaka visu: jēgu, darbību, jūtas. Asa dziļa, ietekmīga, pirmklasīgajā J. Pankrates, A. Spuras un A. Lemberga izpildījumā šī dejas darbība iziet ārpus spāņu tavernas šaurā loka, vispārinot tās traģisko būtību“ (Krasovska 1958).

Lai gan *Bolero* centrālais *pievilksanas spēks* slēpās Pankrates Spānietē, tomēr lielu burvību iestudējumam piešķīra arī abi pārējie solisti – Aleksandrs Lembergs un Alfrēds Spura. Ija Bite vēlāk kodolīgi atzīmēja, ka viņu „efektīgais dejojums ar vīrišķīgu kaisli izceļ un paspilgtina partneres sniegumu“ (Bite 2002). Ārkārtīgi spilgtais, emocionāli

piesātinātais sniegums vērtā Pankrates, Lemberga un Spuras *Bolero* no vien par latviešu baleta leģendu, bet arī par kanonu, kuram nav spējis tuvojies neviens cits sastāvs un neviena cita baletmākslinieku paaudze.

* * *

Jevgeņijs Čanga (1920–1999) no 1940. gada bija Latvijas Nacionālās operas baletdejojātājs, taču lielu lomu viņa repertuārā nebija. 1950. gadā Čanga beidza Anatolija Lunačarska Valsts teātra mākslas institūta Baletmeistaru nodaļu. Viņš pārstāvēja t. s. Maskavas skolu, kas īpašu uzmanību veltīja izteiksmīgiem žestiem un pantomīmai, kā arī baletu sižetiem, to dramaturģiskajai loģikai. Šīs skolas ietvaros tika plaši izstrādāts drāmbaleta virziens – viens no raksturīgiem padomju baleta atzariem 20. gadsimta 30.–50. gados. Drāmbaleta uzvedumu pamatā lielākoties bija literāri darbi ar stingru režijas koncepciju, darbība un raksturi attīstījās secīgi un pakāpeniski. Drāmbalets bija atteicies no tradicionālajām klasiskās dejas strukturām, solistu partijās samazinājās dejas loma, toties paplašinājās aktieriskā slodze. *Tīrā* deja tika izmantota vienīgi tad, ja tā iekļāvās sižetā – svētku, balles vai teātra skatos. Drāmbaleta estētikai atbilda Čangas iestudētie baleti – Prokofjeva *Romeo un Džuljeta* un Hačaturjana *Spartaks*. Šie uzvedumi piesaistīja Latvijas publiku ar izcilu mūziku un labi veidotu dramaturģisko uzbūvi, taču tajos diemžēl tikpat kā neizpaužas horeogrāfija jēdziena tradicionālajā izpratnē: darbība aprobežojās ar plastiku un pantomīmu.

Laikā no 1950. līdz 1961. gadam Čanga Valsts operas un baleta teātrī iestudēja divus oriģinālbaletus (Ādolfa Skultes *Brīvības sakta* un Alfrēda Kalniņa *Staburadzi*) un piecas padomju baletu redakcijas (Farida Jarullina *Ali-Batir* jeb *Šuralē*, Sergeja Prokofjeva *Romeo un Džuljetu* un *Pelnrušķīti*, Arama Hačaturjana *Spartaku*, Klimentija Korčmarjova *Sārto ziediņu*), četras klasisko baletu redakcijas (Ādolfa Adāna *Žizeli* un *Korsāru*, Čezares Punji un Rikardo Drigo *Esmeraldu*, Ludviga Minkusa *Donu Kihotu*), bez tam 1993. gadā viņa horeogrāfiskajā vadībā tapa Aleksandra Glazunova *Raimondas* uzvedums. Lembergs bija nepārprotami Tangijevas-Birznieces *cilvēks* un abu baletmeistaru konfliktā turējās viņas pusē, tomēr viņš iesaistījās arī Čangas iestudējumos: dejoja tajos galvenās lomas un apliecināja savas dotības raksturlomu (otrā plāna un negatīvo personāžu) atveidā.

Pirmais Čangas iestudējums Rīgā bija **Ādolfa Skultes *Brīvības sakta*** (sākotnēji iecerētais nosaukums *Lelde*) pēc Raiņa lugas *Spēlēju, dancoju* motīviem (1950). Šis balets kļuva par jaunā mākslinieka diplomdarbu, beidzot Lunačarska Valsts teātra mākslas institūtu. Jau tolaik Čanga atradās spēcīgā drāmbaleta ietekmē. Tādējādi iestudējumā, neraugoties uz bagāto mūzikas materiālu, bija daudz pantomīmas un maz deju. Lembergs atveidoja spēlmani Totu un arī Kungu, savukārt uzveduma atjaunojumā 1957. gadā viņam bija uzticēta Barona loma.

Otrs Čangas iestudētais oriģinālbalets bija **Alfrēda Kalniņa** *Staburadze* (1957), kurā baletmeistars pārveidoja Eižena Leščevska sākotnējo libretu (šis Kalniņa balets ar nosaukumu *Staburags* bija iestudēts jau 1943. gadā).

Spriežot par uzvedumu kopumā, recenzenti atzīmēja, ka „pārāk daudz vietas libretā ziedots vides raksturošanai un tāpēc maz redzam galveno varoņu pārdzīvojumus“ (Drulle 1957). Vienlaikus tika atzīmēts, ka fantastikas epizodes tuvinājušas šo baletu teiksmai. Kritiķe Elza Siliņa gan norādīja uz vienpusību galvenā varoņa Kristapa atveidā, tomēr pati kā attaisnojumu minēja, ka loma „baleta dramaturģijā paliek nemainīga no sākuma līdz beigām“ (Siliņa 1957), līdz ar to saprotams, ka dejotājs nevar sevi pilnvērtīgi parādīt. Jāsecina, ka Čanga vēl septiņus gadus pēc savas diplomizrādes joprojām mīlēja pievērsties detalizētam vides atainojumam, turpretī mazāku uzmanību veltīja horeogrāfijai un iespējai paust baleta episkos momentus un tēlainās idejas ar horeogrāfijas līdzekļiem. Šo Čangas darba metodi izceļ kritiķis J. Bērziņš: „Čanga izvirzīja sev uzdevumu – radīt tādu horeogrāfisku inscenējumu, kurā ikviens moments ir svarīgs galvenās darbības mērķtiecīgai virzībai, tēli sasaistās cits ar citu dramaturģiski viengabalainā ansablī“ (Bērziņš 1958). Diemžēl baletā šādi centieni ātri sevi izsmēļ, jo horeogrāfiskajiem izteiksmes līdzekļiem to ietvaros ir maz iespēju izpausties. Tāpēc baleti, kas veidoti atbilstoši iepriekšminētajiem principiem, ātri kļūst vienveidīgi, un bagātīgais dramaturģiskais saturs neatsver horeogrāfisko nabadzību. To pierādīja arī drāmbaleta kā virziena relatīvi īsais mūžs un biežie kritikas pārmetumi Čangam. Abos oriģinālbaletos – *Brīvības sakta* un *Staburadze* – Lembergam neizdevās atklāt savu dejotāja talantu pilnībā, jo baletmeistaru vairāk interesēja režijas un drāmbaleta paņēmieni. Tota un Kunga, kā arī Kristapa lomas neguva nozīmīgu vietu Lemberga radošajā darbībā.

1951. gadā Čanga iestudēja **Čezares Punji** un **Rikardo Drigo** *Esmeraldu*, baletu, kura saknes meklējamas romantisma laikmetā – 19. gadsimta vidus franču baletmeistara Žila Pero daiļradē. Čanga pašā būtībā mainīja *Esmeraldas* vides traktējumu. Viktora Igo romānā *Parīzes Dievmātes katedrāle*, kas ir Punji un Drigo baleta pamatā, atainoti viduslaiku Parīzes zemāko slāņu pārstāvji: čigāni, kas tiek vajāti un diskriminēti, zagļi un noziedznieki, invalīdi un padibenēs. Savukārt padomju laikmeta ideoloģiskā prasība par *labo tautu* lika baletmeistaram nostāties pret literāro un vēsturisko patiesību – proti, atteikties no Parīzes padibeņu un invalīdu tēlojuma pirmajā cēlienā, tā vietā rādot tautu „jaunā, pozitīvā traktējumā“ (*Latvijas PSR Mākslas lietu pārvaldes Izrāžu un repertuāra kontroles daļas izrādes pieņemšanas akts* [...] 1951b). Starp norādēm, kas dotas iestudētājiem pēc izrādes pieņemšanas, sastopama, piemēram, šāda: „revidēt finālu, pastiprinot tautas uzvaras gaviles“ (*Latvijas PSR Mākslas lietu pārvaldes Izrāžu un repertuāra*



Inta Karule (Skaidrīte) un Aleksandrs Lembergs (Kristaps) *Staburādes* iestudējumā. Foto no Latvijas Nacionālās operas arhīva

kontroles daļas izrādes pieņemšanas akts [...] 1951b). Šādi ieteikumi parasti tika izpildīti: kompromisus – piekāpšanos sava laika *vareno* prasībām – Čanga pieļāva daudz biežāk nekā Tangijeva-Birzniece. Iespējams, ka tie saskanēja ar viņa idejisko pārliecību, jo jāatceras, ka Čanga bija teātra partijas komitejas sekretārs; taču iespējams arī, ka citādi viņš nebūtu varējis iestudēt tos baletus, kurus vēlējās – *Esmeraldū, Romeo un Džuljetu, Spartaku*.

Lembergs *Esmeraldā* atveidoja Febu Šatopēru – aristokrātisku bruņinieku, kurš savaldzina mazās čigānietes (titulvarones) sirdi, taču paša raksturs un arī laikmetam raksturīgā kārtu barjera Febam neļauj atbildēt šīs sievietes jūtām. Čangas iestudējumā galvenā vieta tika atvēlēta Esmeraldai, Kvazimodo, kā arī Klodam Frolo, turpretī Febs bija iecerēts kā tēls, kas pasvītvoja tolaik padomju mākslā saasināti izceltos sociālos pretstatus, un šī varoņa nozīme uzvedumā bija samērā maza. Febam netika piešķirta plaša dejiska partija, un viņa atveidotājam lielāka iespēja bija atklāties pantomīmā; viss, ko recenzenti varēja atzīmēt par Lemberga Febu un Pankrates Flēru de Lisu, bija viņu iznesība, skaistums un elegances (Zosts 1952).

Divi veiksmīgākie un dejotāja karjerā nozīmīgākie Lemberga kopdarbi ar Čangu bija *Romeo un Džuljetas* iestudējums (1953: *Romeo*, vēlāk arī *Tibalts*) un *Žizeles* redakcija (1956: *Alberts*, vēlāk arī *Hilarions*).

Lemberga un Pankrates debija **Sergeja Prokofjeva *Romeo un Džuljetas*** iestudējuma trešajā sastāvā notika 1953. gada 5. martā. Tā bija Staļina (un arī baleta komponista Prokofjeva) nāves diena, un skatītājiem pēc izrādes bija liegts pasniegt dejotājiem ziedus; Pankrate to pieminēja visu mūžu (Pankrate 1996). Gan viņa, gan Lembergs bija nobriedušākie savu lomu atveidotāji, abiem bija skaidrs vēstījums – spēcīgu personību cīņa par tiesībām mīlēt. Abi dejotāji bija ar pietiekami lielu dzīves pieredzi, lai *Romeo un Džuljetas* pirmās tikšanās jūsmu padarītu dziļāku un uz tās pamata būvētu lielu, stipru mīlestību. Viņu duetam Leonīda Lavrovska un Jevgeņija Čangas patētiskā horeodrama bija īpaši piemērota.

Albertu (**Ādolfa Adāna *Žizele***) Lembergs uzskatīja par vienu no tām klasiskā baleta vīriešu lomām, kurās dejotājs var parādīt sevi vispilnvērtīgāk, jo šīs partijas atveidam nepieciešama ne vien virtuozā tehnika, bet arī dziļš pārdzīvojums, tēla izaugsme un liels dramatisms. Viņam patika interpretēt baleta finālu tā, ka viņa *Alberts* sajūk prātā pie *Žizeles* kapa, tādējādi sodot savu varoni par neapdomību un vieglprātību (Lembergs 1985: 96). Šāds traktējums atspoguļoja ne vien nianšu bagātību un mākslinieka iekšējo pārliecību, bet arī Lemberga kā dejotāja māksliniecisko briedumu un patstāvību. Čanga *Žizeli* bija iestudējis, maksimāli cenšoties saglabāt šī senā baleta romantisko būtību un klasisko skaidrību, kā arī neskarot *Žizeles* un Alberta lomu horeogrāfisko skaistumu un psiholoģisko saturu. Tāpēc ne vien

titulloma, bet arī Alberta tēls bija iespējami tuvināts oriģinālveidolam, atbilstoši horeogrāfu Žila Pero un Mariusa Petipā iecerei. Šis Čangas iestudējums piedzīvoja vairāk nekā 50 gadus ilgu skatuves mūžu.

1960. gadā Čanga īstenoja sarežģītu uzdevumu, iestudējot **Arama Hačaturjana** baletu *Spartaks*. Šim skatuves darbam raksturīga trijčelienu struktūra ar daudzām ainām un dažādām darbības vietām, un tā piemērošana Valsts operas un baleta teātra nelielajai skatuvei bija zināms izaicinājums, taču baletmeistars inscenētājs teicami pārvarēja grūtības. Čangas spēju uz relatīvi nelielās operas un baleta teātra skatuves adaptēt izrādes, kas ar vērienu iestudētas Ļeņingradā vai Maskavā, var uzskatīt par vienu no viņa baletmeistara darba lielākajām veiksmēm. Turklāt arī proporciju ziņā šie uzvedumi neatpalika no oriģināliem – diskutēt varēja vienīgi par to horeogrāfisko piepildījumu vai sižeta risinājumu.

Baletā *Spartaks* Lembergs, būtu vēlēties atveidot titullomu; skaļi gan viņš to netika atzinis. Teātrī tobrīd valdīja kārtējās nesaskaņas starp galveno baletmeistari Tangijevu-Birznieci un partijas sekretāru Čangu; abu baletmeistaru tiešajā vai slēptajā konfliktā nereti tika iesaistīti arī dejotāji un viņiem atvēlētās lomas. Iespējams, tieši šī iemesla dēļ Lembergam kā Tangijevas-Birznieces atbalstītājam Spartaka loma gāja secen. Tomēr nedrīkst aizmirst vēl kādu aspektu: dejotājam bija jau 39 gadi un tehniskās iespējas tuvojās norietam. Spartaka partija, lai gan virtuozī ne tik piesātināta kā klasiskā repertuāra lomas, tomēr ir tehniski sarežģīta, un, Čangasprāt, ar māksliniecisko pieredzi vien tajā bija par maz. Varbūt visi šie iemesli kopumā arī noteica, ka Lembergam tika Spartaka antagonista Krasa loma. Čanga nebija celmlauzis ne horeogrāfijas mākslā, ne cīņā ar partijas un ideoloģijas aparātu, tāpēc viņš diez vai būtu uzdrošinājies radīt ko līdzīgu Māra Liepas Krasam, kāds tas parādījās astoņus gadus vēlāk Lielajā teātrī, Jurijs Grigoroviča iestudējumā; taču arī Čangas izrāde, salīdzinot ar Leonīda Jakobsona iestudēto *Spartaku* Maskavā (1956), esot bijusi dziļāka. Tomēr kritikā sastopami arī pārmetumi – „dejas ir horeogrāfiski nabadzīgas, statiskas, tāpēc balets brīžiem gandrīz līdzinās pantomīmai” (Stumbre 1961). Baleta vēsturniece Ija Bite atzīst, ka tādējādi 1960. gada Rīgas Krass atspoguļoja drāmbaleta štampu buķeti: „[...] vecojošs ciniķis, izvirtis uzdzīvotājs, īpaši bīstams nevis atklātā cīņā, bet gan iznīcināšanas un atriebības kārē” (Bite 2002: 236). Šāds Krasa tēls atbilda baletmeistara iecerei, taču nespēja atstāt būtiskas pēdas Lemberga dvēselē.

* * *

50./60. gadu mīļā Lembergs tuvojās baletdejojāja pensijas vecuma sliekšnim; arī izsūtījuma sekas lika sevi manīt, un viņš pamazām sāka pāriet uz raksturlomām un epizodiskām lomām.

1959. gadā Tangijeva-Birzniece radīja horeogrāfisko versiju vienam no saviem spilgtākajiem iestudējumiem – **Romualda Grīnblata** baletam **Rigonda**. Lembergam tajā bija epizodiskā Plantatora loma (tiesa, trīs izrādēs viņš atveidoja arī Rigondas salas jaunieši Ako). Plantators bija iecerēts kā pozitīvā varoņa Ako pretmets, savukārt *bakhantiskā* aina uz jahtas – kā kontrasts Rigondas salinieku vienkāršajai, naivajai dabas bērnu dzīvei. Neiztika arī bez nodevām padomju ideoloģijai, jo Plantators un viņa vide bija ne vien antagonisti Rigondas iemītniekiem, bet arī kapitālisma sejas iemiesotāji; 60. gados, kad ideoloģiskā cīņa ritēja pilnā sparā, šāds tēlu risinājums bija pašsaprotams. Tomēr Tangijeva-Birzniece nevēlējās iet vienkāršāko ceļu, visus negatīvos varoņus uztverot tikai kā ļaunuma iemiesojumu – viņa ļāva interpretiem pašiem strādāt pie tēlu izveides. Piemēram, Lembergs Plantatora lomā izmantoja aktiermeistarības līdzekļus un pilnībā iztika bez groteskas elementiem, vismaz tā izvairoties no plakātiska šabloniskuma. Arī Marģera Zariņa atsauksme apstiprina, ka Lembergs tiešām spējis izcelties: viņš sniedzis „atturīgi veidotu, bet ļoti pārlicinošu plantatora tēlu bez mazākām šaržēšanas pazīmēm“ (Zariņš 1959). Atšķirībā no plūstošajām un harmoniskajām kustībām, kas raksturoja saliniekus, skatos ar Plantatoru dominēja grafiski skaidras un asas, pat it kā *noasinātas* kustības; tās ļāva uzskatāmi parādīt, ka šie varoņi ir kā pretstats Rigondas iedzīvotājiem visās nozīmēs. „Jahtas pavēlnieka un viņa draudzenes „mīlas duets“ ir ironijas pilns, jo mīlestību spēlē divi garlaikoti, vienaldzīgi cilvēki“, rakstīja Marģeris Zariņš (Zariņš 1959). Te atkal saskatāms tālaika ideoloģijas iespaids: tā nelabprāt pielāva domu, ka arī bagāti cilvēki varētu mīlēt; ja arī viņi mīl, tad šo vārdu var likt pēdiņās un runāt vienkārši par ironisku spēli. Kaut gan Lemberga Plantators saņēma atzinīgu vērtējumu, pats dejojājs uzskatīja, ka šajā baletā nav devis neko nozīmīgu un *Rigonda* nav atstājusi būtiskas pēdas viņa karjerā (Lembergs 1985: 106).

1961. gadā Čanga iestudēja **Ludviga Minkusa** *Dona Kihota* jaunu redakciju; šajā versijā Lembergam – savulaik izcilam saulainās un bezbēdīgās bārddziņa Bazila partijas interpretam – tika toreadora Espadas loma. Espadam faktiski ir tikai viens, toties efektīgs iznāciens un divdeja ar ielas dejojāju Rositu; mazāk spējīgs dejojājs šeit varētu arī *pazust*, bet gudrākam tā ir laba iespēja izcelties. Lembergam šajā nelielajā lomā izdevās palikt spilgtā skatītāju atmiņā. Mazā, švītīgā ūsiņa virs lūpas, grafiski akcentētās pozas un iekšējā pārlicība ļāva nepārprotami noprast: viņš atveido maģisku personību, kādam arī ir jābūt dižam toreadoram, visu spāņu pielūgsmes objektam.

1963. gadā Tangijeva-Birzniece iestudēja **Sergeja Balasanjana** *Šakuntalu* pēc senindiešu eposa motīviem. Nelielajā derviša Durvasa lomā, kas parādās tikai vienā baleta epizodē, viņa redzēja tieši Lembergu. Mazliet uzspēlētā nevērībā un glaimojot dejojāja prasmei no nekā izveidot spilgtu tēlu, baletmeistare atdeva Lembergam visu

atbildību par Durvasu, savukārt pati guva iespēju vairāk pievērsties tām lomām, kurās varēja apliecināt savu horeogrāfisko fantāziju par Indiju. Lembergs memuāros atceras:

„Kad sākās iestudēšanas darbs, Tangijeva-Birzniece teica: „Es no tās lomas neko nesaprotu, te taču nekas nav dejisks, un ko vispār var dejot tāds skrandains, netīrs vecis. Lai Saša nāk un mēģina, gan jau viņš to lomu iztaisīs.“ Kad ieradās uz mēģinājumu, baletmeistare teica: „Tu nāc no tukšneša, esi ļauns, netīrs, nemazgājies vecs dervīšs, tev jānolād Šakuntala, un tālāk domā pats!“ Tā es arī veidoju šo epizodi“ (Lembergs 1985: 112).

Noniecīgajām Tangijevas-Birznieces norādēm par Durvasu dejotājs pats izveidoja iespaidīgu, rūpīgi pārdomātu raksturtēlu, tādējādi viņa nelielā epizode bija pamanāma un atmiņā paliekoša.

Lembergs arvien mēdza akcentēt tēla saturisko aspektu un spilgtu ārējo formu; tāpēc šādas lomas viņam pietāvēja un padevās, tās arī piešķīra jaunu dimensiju viņa dejotāja karjerai. Turklāt tajās jaunā gaismā varēja izpausties arī Lemberga kā bijušā premjera skatuviskās ambīcijas. Viņš vairs nevarēja būt pirmais klasiskajā dejā un izpildīt baleta galveno partiju, taču joprojām spēja būt pirmais t. s. *staigājošo lomu* interprets. Zīmīgi, ka šajā radošās darbības posmā Lembergs bieži vien atveidoja savu klasisko varoņu antagonistus. Agrāk viņš bija jaunais, starojošais Zigfrīds, Alberts, Romeo, turpretī tagad – burvis Rotbarts, Hilarions, Tibalts tajos pašos baletos. Atšķirībā no Arvīda Ozoliņa, kurš mīlēja izcelt savu lomu groteskā iezīmes un tēlus labprāt kariķēja, Lembergs raksturtēlus, pat negatīvos varoņus, neatveidoja groteskā gaismā. Viņš labprāt meklēja to pozitīvās rakstura īpašības vai vismaz centās rādīt negatīvos varoņus ar lepnu stāju, iezīmēt tajos ar skopiem žestiem un atturīgām manierēm kaut ko acij tīkamu. Nereti Lembergs mēģināja attaisnot savu varoņu rīcību – piemēram, Tibalta lomas atveidā dejotājs neizmantoja ne kariķēšanu, ne naidu un nepadarīja Tibaltu arī par akla ļaunuma iemiesojumu.

Tangijevas-Birznieces un Čangas iestudējumos Lembergs ir nodejojis visplašāko repertuāru un iezīmējis veselu latviešu baleta laikmetu. Viņam bijusi iespēja atveidot raksturā dažādus klasisko baletu varoņus, sākot ar domīgo, melanholisko princi Zigfrīdu un beidzot ar dēkaini korsāru Konrādu; vienlaikus šis mākslinieks viens no pirmajiem Latvijā būtiski paplašinājis vīriešu klasiskās dejas izteiksmes spektru. Lembergs bijis starp tiem, kas iavedis latviešu skatītāju un klausītāju vēl neierastajā Prokofjeva mūzikas pasaulē, iepazīstinājis ar padomju baletiem un jaunu dejas stilistiku, bijis daudzu horeogrāfisku oriģināliestudējumu līdzradītājs un spilgtu raksturu veidotājs.

Tangijevas-Birznieces un Čangas baletos Lembergs bieži dejojis kopā ar dzīvesbiedri Janīnu Pankrati, veidojot šarmantu un saskanīgu skatuves duetu. Viņi attēlojuši romantiskos mīlētājus *Laimā* un *Romeo un Džuljetā*, uzdzīvotājus Krasu un Egīnu *Spartakā*, izjusto, bet nepiepildīto

mūziķa Franča un dejotājas Franciskas mīlestību baletā *Pie zilās Donavas*, Mākslinieka un Zelta dāmas nesavienojamās attiecības *Simfoniskajās dejās*, fantastiski piesātināto ekspresiju *Bolero*. Kolēģi atceras, ka šis saderīgais skatuves duets tapa ne vien smagā darbā mēģinājumu zālē, bet arī temperamentīgā un pat vētrainā abu mākslinieku saskarsmē, kurā sadūrās divas spilgtas skatuves personības un divi neapšaubāmi lideri. Vienlaikus starp Lembergu un Pankrati valdīja liela sapratne un abpusēja cieņa, kas sekmēja rezultātu – spilgtas lomas un nevainojamas partnerības paraugu baleta izrādēs (Beinaroviča 1998: 40; Lembergs 1985: 89).

Tangijeva-Birzniece un Čanga neapšaubāmi ir ietekmējuši Lembergu kā horeogrāfu; tomēr nav viegli nodalīt, kādas pēdas katrs ir atstājis. Lembergs mīlēja risināt laikmetīgas tēmas, izgaismojot aktuālus akcentus savos iestudējumos; iespējams, viņš vēlējās pateikt to, ko savulaik nespēja pateikt kā dejotājs, tāpēc arī tapa viņa versijas baletiem *Parīzes Dievmātes katedrāle* (oriģinālā *Esmeralda*), *Romeo un Džuljeta*, *Pērs Gints*, *Karmena* (oriģinālā *Karmensvīta*). Lembergs iestudēja gan formā spilgtus un domā koncentrētus viencēlienus, gan vērienīgas un monumentālas daudzcēlienu izrādes; kā horeogrāfs viņš īpašu uzmanību pievērsa vīriešu lomām, paplašinot to nozīmi arī klasiskajos baletos un izceļot vīriešu partijas savos oriģinālbaletos *Inku zelts*, *Pāns un Sīringa*, *Sprīdītis*.

No Tangijevas-Birznieces un Čangas Lembergs kā horeogrāfs, iespējams, pārmantojis vēlmi ļaut dejotājam pašam strādāt ar viņam uzticēto materiālu, apliecināt šādā veidā savu iztēli un intuīciju. Lembergam bija svarīgi, ka viņa izrādēs dejotāji ir radošas personības, faktiski – iestudējuma līdzautori, kuri spēj piedalīties tēla radīšanā mēģinājuma zālē un uz skatuves. Dejtāji šādu uzticēšanos ļoti novērtēja.

Lemberga baletmeistara mākslai bija raksturīgs spilgts kolorīts, viņa lielajos, monumentālajos iestudējumos bija labi pārdomāta dramaturģiskā struktūra. Taču kā horeogrāfs viņš vienmēr balstījās klasiskajā dejā, kurā saskatīja neizmeļamu iedvesmas avotu saviem modernā baleta meklējumiem. Lembergs nebija horeogrāfs novators, un pat viņa spožākais iestudējums, Žorža Bizē/Rodiona Ščedrīna *Karmena* ar spilgti laikmetīgu horeogrāfiju, tomēr nebija celmlauzis latviešu baleta vēsturē. Taču Lembergs arī nekad netika izvirzījis sev uzdevumu atklāt horeogrāfijā neatklāto. Mākslinieku neuztrauca, ja iestudējumam nepieciešamie horeogrāfiskie līdzekļi nebija novatoriski, neredzēti un absolūti oriģināli, jo priekšplānā viņam vienmēr bija skaidra doma – pašam savs vēstījums.

ALEKSANDRS LEMBERGS IN THE BALLET PRODUCTIONS BY THE CHOREOGRAPHERS HELĒNA TANGIJEVA-BIRZNIECE AND JEVĢEŅIJS ČANGA

Baiba Beinaroviča

Summary

Aleksandrs Lembergs (1921–1985) was a premier danseur in a highly important period of Latvian ballet history. He started to dance in Latvian National Opera in 1939, and within a few years he became the principal soloist in the Latvian ballet. He was a premier danseur from 1949 until 1965 in the period when two prominent ballet masters Helēna Tangijeva-Birzniece (1907–1965) and Jevgeņijs Čanga (1920–1999) created productions in Latvian State Opera and Ballet Theatre.

Tangijeva-Birzniece was a pupil of Agrippina Vaganova and she represented the pure and virtuoso St. Petersburg ballet school. She was one of the most fruitful choreographers in the Latvian ballet, as well as an outstanding re-stager of classical ballets. Čanga was the graduate of the Department of Choreography of the Moscow State Theatre Institute, and he was a notable representative of *dramballet*, a direction in Soviet ballet. The two ballet masters worked in different styles and created a variety of performances. They quarrelled much in professional terms, and altogether the period between 1945 and 1965 was very fruitful and rich in ballet performances. This was also the bright era of several generations of prominent Latvian ballet dancers.

Lembergs was an excellent dancer who had been taught by Russian Imperial Theatre ballerinas Alexandra Feodorova and Lubov Egorova, as well as famous Latvian ballet teacher Harijs Plūcis. Lembergs was slender and attractive, with nice stage temperament and magnetism, he was a gifted artist and dancer and a remarkable partner for ballerinas. Shortly after World War II the Latvian ballet was in a very difficult situation since most members of the ballet company had emigrated to the West. Lembergs was the only male dancer in the Latvian ballet who could dance premier danseur roles in a technically high level and virtuoso manner. Nevertheless, as a result of political intrigues Lembergs was arrested and sent in exile to Siberia in 1945. He returned in ballet in 1948.

Lembergs is one of the remarkable Latvian ballet dancers in the after-war period. He performed a lot in the main male roles in classical ballets, like *Raymonda* by Alexander Glazunov, *Giselle* and *Le Corsaire* by Adolphe Adam, *Don Quihote* by Ludwig Minkus, *La Esmeralda* by Cezare Pugni and *Riccardo Drigo*, where his virtuoso leap, attractive way of dancing the male variations and spectacular performing confirmed

his special quality of the leading soloist. Lembergs is one of the most outstanding Siegfried performers in the Pyotr Tchaikovsky's *Swan Lake* in Latvian ballet history. He was also an acclaimed performer in the new productions and performances of the Soviet ballet. Expressive hero of the Soviet ballet era, like Frondoso in *Laurencia* by Alexander Krein was among his created roles, as well as Romeo and Thybalt in *Romeo and Juliet* by Sergej Prokofiev, Prince in *Cinderella* by Prokofiev, Franz in *At the Blue Danube* by Johann Strauss, title role in *Ali-Batyr (Shurale)* by Farit Yarullin, roles in *The Youth* by Mikhail Chulaki, *The Red Flower* by Reinhold Glière, *On the Seashore* by Julius Juzeliunas, etc. He was also a notable performer in Latvian ballets *Staburadze* by Alfrēds Kalniņš, *Laima* by Anatols Liepiņš, *Brīvības sakta (The Brooch of Freedom)* by Ādolfs Skulte, *Rigonda* by Romualds Grīnblats. Most of these ballets were choreographed by Tangijeva-Birzniece and Čanga, and Lembergs created a wide spectre of roles in the ballets, both the roles of young lovers and evil, nasty characters. He was well known as performer of impressive character roles in Tangijeva-Birzniece's and Čanga's ballets, like Spaniard in *Bolero* by Maurice Ravel, Durvasa in *Shakountala* by Sergej Balasanian, Baron in *The Brooch of Freedom* by Ādolfs Skulte, etc.

Lembergs retired in 1965. He became a ballet master and was the head of the Latvian ballet until his death in 1985. He has created many remarkable ballets, such as *Inku zelts (The Gold of Incas)* and *Pāns un Sīringa (Pan and Syrinx)* by Oļegs Barskovs, *Sprīdītis (Tom Thumb)* and *Lolitas brīnumputns (Lolita's Firebird)* by Arvīds Žilinskis, *Peer Gynt* by Edvard Grieg. He also revised the classical ballets *Swan Lake* and *The Sleeping Beauty* by Pyotr Tchaikovsky, *Don Quihote* by Ludwig Minkus and made his own versions of *Romeo and Juliet* by Sergej Prokofiev, *Anthony and Cleopatra* by Eduard Lazarev, *Carmen (Carmen-Suite)* by George Bizet/Rodion Shchedrin, *Notre Dame de Paris* (previous *La Esmeralda*) by Cezare Pugni and Riccardo Drigo.

Lembergs' performances have always been marked by a special colouring, and his monumental ballet productions had well-weighed dramatic structure. Still, as a choreographer he always relied on classical ballet dance, and classical dance for him always was a source for endless innovations for modern ballet choreography. At the same time, Lembergs cannot be named as choreographer-innovator, as even *Carmen* (Bizet-Shchedrin *Carmen-Suite*), his most brilliant performance with powerful contemporary choreography, was not revolutionary in the Latvian ballet. Lembergs never aimed at becoming Latvian ballet pioneer, but every time he entered the ballet room he had a very clear idea of the performance he wanted to create and the means he would be using. It was nonessential for him if it was not innovative, unprecedented and original.

Literatūra un citi avoti

Bāliņa, Gunta, & Ija Bite (2006). *Latvijas baleta enciklopēdija*. Rīga: Pētergailis

Beinaroviča, Baiba (1998). *Janina Pankrate un Aleksandrs Lembergs. Viņu laiks latviešu baletā*. Bakalaura darbs. Glabājas Latvijas Kultūras akadēmijas bibliotēkā

Beinaroviča, Baiba (2008). Sergeja Prokofjeva baleti Latvijā. *Mūzikas akadēmijas raksti V*. Rīga: Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija, *Musica Baltica*, 132–148

Bite, Ija (2002). *Latviešu balets*. Rīga: Pētergailis

Bērziņš, Jānis (1958). Domas un sirds – dejai. *Cīņa*. 18. augusts

Drulle, Elga (1957). „Staburadze“ Operas un baleta teātrī. *Cīņa*. 21. decembris

Dzelme, K. (1951). Gulbju ezers. *Padomju Jaunatne*. 25. jūlijs

Kokle, J. (1949). Balets „Laurensija“ Valsts Operas un baleta teātrī. *Literatūra un Māksla*. 17. jūlijs

Krasovska, Vera (1958). Latviešu balets Ļeņingradā. *Literatūra un Māksla*. 27. decembris

Latvijas PSR Mākslas lietu pārvaldes Izrāžu un repertuāra kontroles daļas izrādes pieņemšanas akts. LPSR Valsts operas un baleta teātrī (1951a). Baleta *Gulbju ezers* pieņemšanas komisijas sēdes protokols 21. maijā. Glabājas Latvijas Valsts arhīvā, 260. fonds, 1. apraksts, 24. lieta, 15. lp.

Latvijas PSR Mākslas lietu pārvaldes Izrāžu un repertuāra kontroles daļas izrādes pieņemšanas akts. LPSR Valsts operas un baleta teātrī (1951b). Baleta *Esmeralda* pieņemšanas komisijas sēdes protokols LPSR Valsts Operas un baleta teātrī 19. novembrī. Glabājas Latvijas Valsts arhīvā, 260. fonds, 1. apraksts, 24. lieta, 20. lp.

Lembergs, Aleksandrs (1985). *Atmiņas*. A. Lemberga audiointervijas Solveigas Stukmanes atšifrējumā un sakārtojumā. Manuskripts. Glabājas Solveigas Stukmanes privātarhīvā

Pankrate, Janīna (1996). Intervija. 14. jūlijs. Pieraksts Baibas Beinarovičas privātarhīvā

Sam-Hiors (1951). Izcils mūsu baleta teātra sniegums. „Gulbju ezers“ Operas un baleta teātrī. *Literatūra un Māksla*. 10. jūnijs

Siliņa, Elza (1957). Balets „Staburadze“. *Literatūra un Māksla*. 28. decembris

Siliņa, Elza (1960). Helēna Tangijeva-Birzniece. *Teātris un dzīve*. 4. almanahs, Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 187–220

Stumbre, Silvija (1961). Pa Spartaka takām. *Rīgas Balss*. 4. janvāris

Tivums, Eriks (1996). *Nakts ar primabalerīnu*. Rīga: Likteņstāsti

Zariņš, Mārgers (1959). Rigonda. *Rīgas Balss*. 25. septembris

Zosts, Valērijs (1952). „Esmeralda“ LPSR Valsts operas un baleta teātrī. *Cīņa*. 18. janvāris

Вахрушева, Елена (1956). Жизель. *Советская Латвия*. 22 декабря

Марков, П. (1997, ред.). *Русский балет*. Москва: Большая Российская Энциклопедия, Согласие

BALETMEISTARS ALEKSANDRS LEMBERGS SAVU ATMIŅU UN LAIKABIEDRU LIECĪBU GAISMĀ: 20. GADSIMTA 60.–80. GADI

Gunta Bāliņa

„Viens no spožākajiem Latvijas baleta premjeriem. Stalts augums, pagarinātas līnijas, žilbinošs smaids, dejas manieres elegance, efektīga skatuviskā stāja padarīja viņu par publikas mīluli, skatītāju elku. Visai veiksmīgs baletmeistars un trupas vadītājs, kurš padomju varas gadus prata panākt neiespējamo – Latvijas baleta viesizrādes ārzemēs. Ļoti pretrunīga personība, kuras liktenī un raksturā atspoguļojās laikmets. Cita citai sekojošās Latvijas okupācijas četrdesmito gadu pirmajā pusē, Otrais pasaules karš atstāja savas pēdas visās tā laika paaudzēs, daudziem cilvēkiem tās bija traģiskas [...]. Viņš bija visāds, dažāds, negaidīts. Starp spožo publikas mīluli un pieklibojošo, padrukno un bieži īgno kungu bija pērgintisks mūžs. Saausts no jaunības, mīlestības, piedzīvojumu kāres, azarta, vieglprātības. Rūdīts caur nodevību, vientulību, sāpēm, pazemojumu un arī atriebību“ (Tivums 1996: 146).

Aleksandra Lemberga (1921–1985) horeogrāfa darbības laiks (20. gadsimta 60.–80. gadi) Latvijas baletnākslas vēsturē iezīmīgs ar daudziem vērienīgiem iestudējumiem, Rīgas baleta atpazīstamību pasaulē, inovatīviem dejas formu meklējumiem, jauno dejojāņu individuālā stila izkopšanu, kā arī ārvalstu horeogrāfu piesaisti. Daudzējādā ziņā viņa veikums ietekmē mūsu baleta seju līdz pat šodienai; tomēr visaptveroša pētījuma par Lemberga ieguldījumu Latvijas horeogrāfijā pagaidām nav. Tā izstrāde būtu apjomīgs uzdevums, kas krietni pārsniedz atsevišķa raksta ietvarus. Savā rakstā esmu iecerējusi spert vienu no soļiem ceļā uz šāda uzdevuma izpildi: proti, izsekot Lemberga horeogrāfa mākslas evolūcijai no pirmsākumiem līdz pat vēlīnajiem iestudējumiem. Galvenais un visplašākais izziņas avots šai ziņā ir paša baletmeistara un viņa laikabiedru liecības gan preses materiālos, gan citos avotos, kuriem pievērsīsimies raksta gaitā. Izvērtējot atsevišķus uzvedumus, esmu izmantojusi arī savā personiskajā pieredzē krātos iespaidus, jo 70.–80. gados kā baletdejojājai nācies piedalīties daudzās Lemberga iestudētajās izrādēs.

* * *

Līdz inovatīviem dejas risinājumiem Aleksandrs Lembergs nonāca pakāpeniski. Agrīnajos darbos (*Pāns un Sīringa* 1963, *Pērs Gints* 1966) viņa galvenais horeogrāfijas izteiksmes veids bija ķermeņa grācija un ekspresija, saglabājot klasiskās dejas pamatvērtības.

Komponista **Oļega Barskova** (1935–2002) viencēliena baleta *Pāns un Sīringa* sižetiskais pamats bija sengrieķu mīts par meža dievu Pānu un nimfu Sīringu. Baleta vadtēma bija Pāna pārtapšana dziļa mīlas pārdzīvojuma iespaidā, līdz ar to vēstījums guva smeldzīgu, tomēr gaišu izskaņu. Lemberga horeogrāfija trāpīgi iezīmēja trīs galvenos

tēlus. Gaišas mīlas jūtas pirmizrādē akcentēja Pāna tēla atveidotājs Džons Markovskis. Ļoti izteiksmīga savā dejā un tēlojumā bija Ausmas *Dragones Siringa*. Savukārt rotaļīgu un smalku horeogrāfisko risinājumu guva *Erota* tēma, kurā tehniski spoži sevi pieteica Inta Karule.

Šis bija pirmais Lemberga režijas darbs uz Valsts operas un baleta teātra (tagadējās LNO) skatuves; tas saņēma pozitīvu kritikas vērtējumu. Tā, piemēram, recenzents Oļģerts Grāvītis norāda, ka Lembergs „pratis atklāt daudz poēzijas, atdzīvinot simfoniskās teiksmas stāstījumu” (Grāvītis 1963). Cita kritiķe, Jeļena Voskresenska, raksta: „Patīkami atzīmēt, ka horeogrāfija un mūzika attīstās vienotā dinamiskā plūdumā, un galvenais baletmeistara nopelns ir tas, ka ar dejas palīdzību tiek atklāts baleta psiholoģiski piesātinātais raksturs” (Voskresenska 1963). Horeogrāfiskā veikuma viengabalainību, prasmi nesadrumstalot sižetu akcentē arī kritiķe B. Podgajeca: „Baleta tēliem ir savi vadmotīvi, kas simfoniski attīstās. Deja atbilst muzikālās domas attīstībai un izriet no darbības. Te nav atsevišķu solodejojumu, bet viss veidots vienotā ritumā” (Podgajeca 1963).

Mūziku Henrika Ibsena pieccēlienu drāmai (t. s. dramatiskajai poēmai) *Pērs Gints* (1867) komponists **Edvards Grīgs** (*Grieg*, 1843–1907) sacerējis 1874.–1875. gadā. Līdzās šim materiālam Lembergs *Pēra Ginta* horeogrāfiskajai versijai (1966) izmantojis arī Grīga agrāk tapušos skaņdarbus – *Simfoniskās dejas*, vairākas *Norvēģu dejas*, *Liriskas svītas* daļas (*Noktirne*, *Rūķīšu gājieni*), *Borghildes sapņa* fragmentu no mūzikas Bjērnstjernes Bjērnsena lugai *Sigurds Jorsalfars*, kā arī dažus *Liriskus skaņdarbus* un dziesmas, kas instrumentētas simfoniskajam orķestrim. Kritiķe Elga Drulle, izvērtējot baletmeistara veikumu, īpaši akcentē trāpīgi iezīmēto nacionālo kolorītu un galvenā varoņa Pēra tēlu:

„A. Lemberga skatījumā izrāde „Pērs Gints” ieguvusi tautisku nokrāsu. Viņš pratis norvēģu etnogrāfiskās tautas dejas elementus piemērot klasiskās dejas prasībām, tādā veidā iegūdam viengabalainu, tautiski nosacītu horeogrāfiju gan ansambļa dejās, gan solistu izpildījumā. Izsekojot Pēra dēkainajiem piedzīvojumiem, horeogrāfs centies panākt plūstošu stāstījumu [...]. Strauja, jauneklīgi pārgalvīga iecerēta Pēra un līdz ar to arī visas izrādes ekspozīcija” (Drulle 1966).

Nacionāls kolorīts bija spilgti izteikts arī nākošajā iestudējumā – **Arvīda Žilinska** (1905–1993) bērnu baletā *Sprīdītis*, kura pamatā ir Annas Brigaderes populārā pasaku luga. 1968. gadā notika šī darba pirmizrāde. Lemberga veidotā horeogrāfija bija krāsaina, viegli uztverama un saprotama, izrādi caurstrāvoja vienota elpa, dinamiska darbības atmosfēra; spilgtu atveidu guva ne vien galvenie varoņi, bet arī raksturtēli – Vēja māte un četri vēji, Meža māte, Lutausis, Ragana, Nelabais u. c. Mūzika, reti pateicīgais sižets un arī horeogrāfiskais veidols noteica darba ilgo skatuves mūžu (atjaunotā versijā tas iestudēts 1983). Var paust tikai nožēlu, ka *Sprīdītis* – viens no labākajiem

Aleksandra Lemberga veidotajiem bērnu baletiem – mūsdienās vairs nav Latvijas Nacionālā operas balettrupas repertuārā. Pieredze rāda, ka tas visos laikmetos bijis ļoti piemērots mazo skatītāju uztverei.

Vērienīgs, emocionāls un horeogrāfiski daudzveidīgs bija **Oļega Barskova** baleta *Inku zelts* iestudējums 1969. gadā. Baleta sižets vēsta par notikumiem 16. gadsimtā, kad alkātīgi sirotāju bari no Eiropas devās uz jaunām, vēl neapgūtām zemēm, lai vairotu savu bagātību. Lielās un bagātās inku valsts bojāeja ir viens no dramatiskākajiem



1. attēls. Oļegs Barskovs, balets *Inku zelts*. Skats no 1. cēliena: Inku svētku aina. Uz pakāpieniem stāv (no kreisās): Modris Cers (Ieroču nesējs), Zigurds Panders (Inku valdnieks)

Aleksandra Lemberga attieksmi pret izraudzīto tēmu raksturoja īpašs dziļums un nopietnība. Sadarbībā ar horeogrāfiem Tamāru Vitiņu un Vianu Erardo Gomesu de Fonsea (*Vian Herardo Gomes-de-Fonse*) tapa kustību partitūra, kurā akcentēti spāņu deju elementi. Darbības galvenais virzītājs bija masu ainas, un tajās iekļāvās dažādi personāži, katrs ar savu individuālo attieksmi pret notiekošo. Inkus raksturoja Saules priesteriene kā kultūras un humānisma simbols, Inku valdnieks – varaskāres simbols – un Ieroču nesējs – cīņā saucējs. Turpretim Komandors, kura vara balstās uz baznīcu, Kapteinis, kurš saprot, ka zelts ir vara, Jauneklis, kurš zelta mirdzumā zaudē prātu, un Mākslinieks, kurš tiecas pēc garīguma un dvēseliskuma, pārstāvēja spāņu iebrucējus. Izrādes veiksmē bija spožie galveno lomju atveidotāji: Marta Bilalova, Ausma Dragone (Saules priesteriene), Modris Cers (Ieroču nesējs), Artūrs Ēķis (Mākslinieks), Jānis Biviņš (Kapteinis), Atis Spura (Komandors), Vladimirs Lukjanovs (Jauneklis) u. c. Īpaši atzīmējams scenogrāfa Artūra Lapiņa radītais skatuves noformējums, kas atainoja zeltā mirdzošo inku valsti, un Mirdzas Kangares veidotie kostīmi, kas izcēlās ar augsti izkoptu stila izjūtu. Tādējādi *Inku zelta* iestudējumā visi uzveduma komponenti – mūzika, horeogrāfija,

interpreti, scenogrāfija un kostīmi – bija līdzvērtīgi, harmoniski vienoti un pakļauti idejas atklāsmei. Pats Lembergs par šo baletu rakstīja:

„Manuprāt, viens no galvenajiem katra radoša mākslinieka uzdevumiem ir jauna satura un tam atbilstošas formas meklējumi. Ne vienmēr izdodas atrast mākslā paliekošo, bet katrs šāds mēģinājums nepaliek bez sekām un dod savu ieguldījumu mākslas attīstībā. Ejot šādu ceļu, ir radies mūsu teātra jaunais iestudējums „Inku zelts”” (Lembergs 1969: 22).

60./70. gadu mija kļuva par būtisku robežšķirtni Lemberga radošajā evolūcijā – tieši šajā laikā viņš pirmoreiz plašāk pievērsās ne vien klasiskajai, bet arī laikmetīgajai horeogrāfijai. Tas izpaudās **Čezares Punji** (*Pugni*, 1802–1870) un **Rikardo Drigo** (*Drigo*, 1846–1930) baleta *Parīzes Dievmātes katedrāle* (oriģinālnosaukums *La Esmeralda*, pēc 1831 tapušā Viktora Igo romāna *Notre Dame de Paris* motīviem) iestudējumā 1970. gadā. Vairāk nekā gadsimta gaitā, kopš šis balets bijis daudzu pasaules teātru repertuārā, to interpretējuši dažādi baletmeistari, cenšoties pielāgot horeogrāfiju dejas mākslas attīstības procesam. Vienu no oriģinālākajiem risinājumiem piedāvājis Lemberga laikabiedrs, franču horeogrāfs Rolāns Petī (*Petit*, 1924–2011), kurš *Parīzes Dievmātes katedrāli* iestudējis teātrī *Grand Opéra* 1965. gadā ar cita komponista, Morisa Žāra (*Jarre*, 1924–2009) mūziku. Petī atteicās no sentimenta, tomēr uzsvēra romantisma estētikas principus: spēcīgas kaislības un kontrastus personāžu raksturos, priekšplānā izvirzot Kvazimodo, Esmeraldu, Klodu Frolo un Febu de Šatopēru. Arī Lemberga veidoto *Parīzes Dievmātes katedrāli* var uzskatīt par horeogrāfijas mākslas klasiskā mantojuma mūsdienīgu interpretāciju. Baletmeistaram izdevās harmoniski savienot dažādus horeogrāfiskos stilus, kā arī atteikties no nevajadzīgas butaforijas. Interesanta nianse skatuves izkārtojumā bija podestūras izmantojums, kas ļāva veidot izteismīgas mizanscēnas, risinot darbību vairākās plaknēs. Solistu variācijas un dejas ietvēra dažus gluži jaunus horeogrāfiskos akcentus – te minama, piemēram Grenguāra variācija, Apašu deja un stilizētais kankāns pirmajā cēlienā, kā arī Esmeraldas solovariācijas pirmajā un otrajā cēlienā. Laikmetīgu noskaņu izrādei piešķīra Birutas Goģes darinātie tērpi. Stilistiski tie sasaucās ar baletmeistara Rolāna Petī 1965. gada Parīzes iestudējumu, kurā darbības priekšplānā izvirzījās Kvazimodo, Esmeraldas, Kloda Frolo un Feba de Šatopēra tēli un tautai bija atvēlēta papildloma. Arī Lemberga iestudējumā pamatuzmanība tika pievērsta galveno varoņu savstarpējām attiecībām un pārdzīvojumiem. Liela horeogrāfiskā veiksmē bija čigānu skats otrajā cēlienā. Arī raugoties no mūsdienu viedokļa, šis horeogrāfiskais risinājums ir skatītājiem tīkams, savukārt dejotājiem tā ir vēra ņemama tehniskās un mākslinieciskās meistarības pārbaude. Pats Lembergs savu ieceri komentēja šādi:

„Par katru jaunuzvedumu pamatoti rodas jautājums – kāpēc un kādu apsvērumu dēļ tas uzņemts repertuārā. Man atbilde būtu šāda: pēc

geniālā franču rakstnieka V. Igo nemirstīgā darba radītais tāda paša nosaukuma balets „Parīzes Dievmātes katedrāle“ sintezē sevī dziļu dramatismu, romantismu un dejiskumu. Kaut arī dejas valodā atainojas 15. gadsimta Parīze, esam centušies to gan horeogrāfiski, gan dekoratīvi, nezaudējot viduslaiku kolorītu, tuvināt mūsdienu skatītājam. Manuprāt, balets, kurš bija viens no vispopulārākajiem 19. gadsimtenā baletiem pasaulē, ir pelnījis, ka to parādām arī šodienas skatītājiem“ (Lembergs 1971).

1971. gadā Lembergs iestudē trīs viencēliena baletus – *Skaramušs*, *Mana pilsēta* un *Karmena*. Par **Žana Sibēliusa** (*Sibelius*, 1865–1957) *Skaramuša* izrādēm plašāku priekšstatu sniedz muzikoloģes Tatjanas Kuriševas recenzija:

„„Skaramuša“ mūzikā savijās divas pamatlīnijas, tēlu plāni: pirmais, risināts galantā raksturā ar stilizācijas elementiem, atklājot darbības vietas atmosfēru – aristokrātu balli Lailona pilī; otrais – asi ekspresīvais, dramatiskais – saistīts ar Skaramušu un Blondelēnas kaisli, šim otram plānam pievienojas baletā iekļautais slavenais Sibēliusa „Skumju valsis“ [..]. Aleksandrs Lembergs un Edgars Vārdaunis skaidri sajutuši šo divplānību, divu tēlu sfēru polifoniju, kas ietverta mūzikā. Smalkām inkrustācijām līdzīgas ir rokoko stilā veidotās trauklās dekorācijas un viesu daiļās, elegantās un graciozās kustības pirmās un otrās ainas dejās, kas ar savu skaidrību un „aukstumu“ izceļ dramatismu – nodegušo jūtu spēku. Kamēr otrais, dramatiski ekspresīvais plāns ne vienmēr paceļas līdz saspringtīnājuma līmenim, ko piedāvā mūzika“ (Kuriševa 1971).

No atsevišķiem izrādē iesaistītajiem dejotājiem sevišķas uzslavas guva Skaramuša atveidotājs Genādijs Gorbaņovs, kurš tā arī palika šīs lomas nepārspēts interprets. Savukārt Ināru Ginteri varēja uzskatīt par labāko Blondelēnas lomas tēlotāju (Bite 2002: 293). Diemžēl iestudējuma skatuves mūžs nebija ilgs. Pirmām kārtām tas, domājams, saistīts ar lielajām tehniskajām grūtībām, kas bija jāpārvar galveno partiju interpretiem – jaunaļiem māksliniekiem šis uzdevums vēl īsti nebija pa spēkam.

Valtera Kaminska (1929–1997) baletam *Mana pilsēta* Lembergs bija ne tikai horeogrāfijas autors, bet arī libretists. Sižets aptvēra Rīgas vēsturi no tās dibināšanas brīža līdz mūsdienām. Grandiozā iecere tomēr izrādījās grūti īstenojama. Balets piedzīvoja neveiksmi, kaut arī atsevišķas ainas gan horeogrāfiski, gan muzikāli bija veidotas ar izdomu un skatītājiem tīkamas.

Žorža Bizē (*Bizet*, 1838–1875)/**Rodiona Ščedrina** (*Щедрин*, 1932) *Karmena* (1971, oriģinālnosaukums *Karmensvīta*) iezīmēja vienu no Lemberga horeogrāfa darba augstākajām virsotnēm. Klasiskā baleta valoda tajā vienojās ar mūsdienu dejas elementiem. Izrāde bija eleganta, trāpīga un dziļi emocionāla.



2. attēls. Žoržs Bizē/Rodions Ščedrins, balets *Karmena*. Solistu grupas fotogrāfija

Plašajā Karmenas lomas atveidotāju galerijā minamas Ausma Dragone, Ināra Ābele, Velta Vilciņa un Larisa Tuisova. Kritiķis Eriks Tivums īpaši izcēla Tuisovu, kuru ierindoja pasaules labāko Karmenu skaitā, akcentējot viņas tēla klasisko skaidrību, vieglumu un noslēpumainību (Tivums, 1996: 25). Ar lieliem panākumiem *Karmena* tika izrādīta Meksikā, Ēģiptē, Malaizijā, Singapūrā, Taizemē, Šveicē, Itālijā, Francijā – it visur, kur vien Rīgas balets viesojās. Īpaši atzīmējamas viesizrādes Maskavā (1979), kur *Karmenas* iestudējumā Hosē lomu atveidoja Māris Liepa.

Lemberga nākošais iestudējums – komponista **Eduarda Lazareva** (*Lazapev/Lazarev*, 1935) balets *Antonija un Kleopatra* (1971) – bija veltīts sižetam, kas iedvesmojis daudzus dažādu žanru mākslas darbus: Romas karavadoņa Marka Antonija un Ēģiptes valdnieces Kleopatras dzīvei un mīlai. Uzvedums bija vērienīgs un krāšņs; tas apliecināja, ka baletmeistara Lemberga talants ļauj saliedēt kolektīvu iestudējumā ar lielu emocionālo un filosofisko slodzi. Baleta kritiķe Ija Bite *Antonija un Kleopatras* skatuves veidolu raksturoja šādi:

„Baletmeistars sekmīgi pārvarējis visai ilustratīvo mūzikas raksturu un horeogrāfiskās valodas veidošanā gājis psiholoģiskās iedziļināšanās ceļu. Interesanti dejiski risinājumi atsedz dažādu uzskatu un gribas sadursmes, uzbur trāpīgus individuālus raksturus. Pārliecinoši ir darbojošos personu monologi, dialogi, trio un kvarteti. [...] sadarbība ar baletmeistaru veiksmīga ir Antonija un Kleopatras lomas izpildītājiem – Vladimiram Gelvānam un Ausmai Dragonei” (Bite 1973).

Kā redzam, nozīmīgu vietu Aleksandra Lemberga repertuārā arvien ieņēmuši darbi ar vēsturisku tematiku – baletmeistaru ļoti saistījusi iespēja horeogrāfiski atveidot dažādu laikmetu gaisotni. Tieši šāda ievirze piemītusi arī nākošajam iestudējumam – komponista

Marģera Zariņa (1910–1993) baletoperai *Svētā Maurīcija brīnumdarbi* (1974). Lūk, īss ieskats sižetā.

1524. gads Rīgā. Svētbilžu grautiņu laiki. Melngalvji, amatnieki un kalpi laužas baznīcās un klosteros. Romas pāvestam uzticīgiem mūkiem vecajā Rīgā vairs nav vietas. Melngalvju zellis Jorens atbrīvo klosterī ieslēgto Billi.

Līdzās šim sižeta karkasam baletoperā atainoti arī citi piedzīvojumi, brīnumainas pārvērtības, sapņi un paradīze. Muzikologs Oļģerts Grāvītis, recenzējot jaundarbu, atzinīgi novērtēja tā savdabīgo žanrisko risinājumu, kas, protams, ietekmējis arī horeogrāfa darbu:

„Komponists un baletmeistars var būt apmierināti. Visi viņu fantāzijā izauklētie notikumi iedzīvinājušies konkrētos skatuves tēlos. Žanriski neparastais M. Zariņa sacerējums prasa īpaši pastiprinātu aktierisko spēli. Baletdejojājiem šoreiz pat jārunā. Savukārt dziedātājiem laiku pa laiku te graciozā nopietnībā, te komiskā groteskā jāiekļaujas visas baleta trupas dejas ritmos“ (Grāvītis 1974).

Patiesi, šāda žanra darbs, kur galvenos varoņus atveido ne vien vokālistu, bet arī baletdejojāju pāris, uz latviešu skatuves bija jaunums. Dejas šajā uzvedumā bija bagātīgi pārstāvētas un organiski iekļāvās pat dziedātājiem uzticētajās lomās. Atjautīgā, asprātīgā un komiskām situācijām bagātā baletopera ieguva dzīvu publikas atsaucību.

105



3. attēls. Marģeris Zariņš, baletopera *Svētā Maurīcija brīnumdarbi*. Enģeļu skats no 2. cēliena. Centrā dziedātājs Anatolijs Savčenko (mūks Fāmuls)

Viena no svarīgākajām Lemberga darbības iezīmēm bija uzticēšanās jaunajiem dejojājiem. Šai ziņā apsveicama bija viņa režijas un horeogrāfijas korektūra **Pētera Čaikovska** (*Чайковский*, 1840–1893) baleta *Apburtais princis* atjaunojumam 1975. gadā. Atsakoties no daudzajām pantomīmas ainām, baletmeistars bagātināja vairāku personāžu horeogrāfisko partitūru, kas izrādi vērtā kompaktāku un

spraigāku, tomēr pamatā saglabājot Mariusa Petipā (*Petipa*, 1818–1910) horeogrāfiju. Lembergs uzskatīja, ka Petipā deju partitūra nav aizskarama, tikai respektējama un arvien labāk un labāk interpretējama (Tivums 1984). Pārmaiņas horeogrāfiskajā partitūrā skāra prinča Dezirē tēlu. Iepriekš, Aleksandras Fjodorovas (1926) un Helēnas Tangijevas-Birznieces (1951) iestudējumos (attiecīgi, 1926 un 1951), šīs lomas atveidotājs bija lielākoties *staiģājošs*, taču Aleksandrs Lembergs piešķīra viņam vairāk dejojumu un solovariāciju, tādējādi ļaujot akcentēt tehnisko spožumu. Jaunu horeogrāfisko izteiksmi ieguva feja Karabosa, kuras dejojumā Lembergs izcēla aktīvu un dinamisku ļaunuma spēku.

Galvenās lomas šajā iestudējumā tika piešķirtas trim jauniešu sastāviem: Zitai Errs un Aleksandram Kolbinam, Larisai Tuisovai un Genādijam Gorbaņovam, Tatjanai Jeršovai un Aleksandram Martinovam. Uzticība jaunajiem attaisnojās – to apliecina kritikas atsauksmes. Tā, piemēram, Harijs Sūna rakstīja: „Kā vienmēr, arī šoreiz viens no klasiskā baleta nozīmīgākajiem darbiem ievērojami rosinājis baleta kolektīvu, it sevišķi jaunos talantus“ (Sūna 1975).

1976. gada 15. martā balettrupa piedzīvoja trešo saskari¹ ar **Alfrēda Kalniņa** baletu *Staburags*, šoreiz Lemberga horeogrāfijā. Pats baletmeistars iestudējuma procesu aprakstīja šādi:

„Sākot darbu, ar lielu uzmanību strādāju pie mūzikas materiālu redakcijas; man gribējās, lai tā skanētu tādā secībā, kā to rakstījis pats autors. Kad iestudējām pirmo reizi², darba procesā iepazinos ar komponistu Alfrēdu Kalniņu un blakus liela talanta, nopietna mūziķa personībai iepazīnu cilvēku, kas apveltīts ar smalku, savdabīgu humora izjūtu. Tas tad arī mani pamudināja šajā uzvedumā pēc iespējas vairāk iekļaut jautrus notikumus un izdarības, kas, manuprāt, vēl vairāk pastiprina baleta traģiskos momentus. Konsultants Harijs Sūna atradis daudzus vēl neizmantotus tautas ieražu elementus. Uzveduma kāzu ainā esam izmantojuši oriģinālās dziesmas, kā arī papildinājuši izrādi ar kinoprojeksiju“ (citēts pēc: Voskresenska 1978: 32).

Jeļenas Voskresenskas pētījumā par baleta vēsturi lasām, ka iestudējums tomēr izraisīja neviennozīmīgu sabiedrības un kritikas reakciju. Mūzikas lietpratēji atzinīgi novērtēja faktu, ka Kalniņa skaņdarbs ieguvis komponista iecerēto veidolu. Turpretī teātra un baletmākslas speciālistu vidū izraisījās asas domstarpības, kuru pamatā bija nevis iestudējuma kvalitāte, bet gan pati mākslasdarba būtība. Lembergs gribēja sasniegt maksimālu māksliniecisko rezultātu, saglabājot sākotnējā veidā Kalniņa mūziku, un rast tai atbilstošu horeogrāfiju. Taču skatuviskās darbības un mūzikas valodas ideāla sakritība, Voskresenskas vērtējumā, nebija panākta (Voskresenska 1978: 32–33).

Vēl viena saskare ar latviešu mūziku – jau citas paaudzes komponistu – bija **Arvīda Žilinska** baleta *Lolitas brīnumputns* iestudējums 1979. gadā. Visas galvenās lomas atkaltika uzticētas jaunajiem baleta solistiem – Guntai Bāliņai, Inesei Dumpei, Viesturam Jansonam, Aivaram Leimanim, Zanei Lieldidžai un Tatjanai Repinai. Tomēr šoreiz

¹ Iepriekš šis balets iestudēts 1943. un 1957. gadā; horeogrāfi bija, attiecīgi, Eizēns Leščevskis un Jevgeņijs Čanga.

² Pirmuzvedumā 1943. gadā Aleksandrs Lembergs atveidoja vienu no galvenajiem varoņiem – Laimoni.

Lemberga horeogrāfiskā partitūra neizcēlās ar īpašu oriģinalitāti: pietrūka dejojumu gan galveno lomu interpretiem, gan kordebaletam. Par labu nenāca arī salīdzinājums ar citu iestudējuma versiju: vispirms *Lolitas brīnumputns* tika uzvests Audionas Līventāles vadītajā Rīgas Pionieru pils deju kolektīvā *Uguntiņa*, un mazie dejojāji uz operas skatuves šo pasaku izdejoja ar lielāku aizrautību. Uzskatu, ka Līventāles iestudētais *Lolitas brīnumputns* bija paliekošāka vērtība dejas mākslā.

1979. gada 29. oktobrī Valsts operas un baleta teātrī tika sagatavots jauns baletvakars *Kontrasti*. Tas ietvēra vairākus viencēlienus, un pats Aleksandrs Lembergs intervijā Diānai Spertālei komentēja šo ieceri:

„Domāju, ka jebkurā teātrī dažādības dēļ var atļauties iestudēt viencēlienus. Lielā baleta izrādē parasti ir nodarbināti nedaudzi izcilākie solisti. Šajā programmā aizņemts viss mūsu baleta kolektīvs un solisti. Vairāki skaņdarbi, vairākas tēmas – tas viss mani mudināja jauniestudējumam izvēlēties viencēlienus. Turklāt tā bija iespēja baleta repertuāru papildināt ar diviem latviešu skaņražu darbiem“ (citēts pēc: Spertāle 1979).

Visas trīs programmas daļas bija krasi atšķirīgas. Vakaru ievadīja **Aleksandra Borodina** (*Бородин*, 1833–1887) *Polovciešu dejas* no operas *Kņazs Igors* Mihaila Fokina horeogrāfijā – savdabīgs žanru sintēzes paraugs, kur baletmākslu bagātināja koris un solodziedātāji. Otrā daļa ietvēra komponista un libreta autora **Jura Karlsona** (1948) un horeogrāfa Aleksandra Lemberga kopdarbu – baletu *Lasot Blaumani*, kas tapis pēc Rūdolfa Blaumaņa lugas *Ugunī* motīviem. Veidojot horeogrāfisko partitūru, Lembergs necentās sīki atstāstīt Blaumaņa darba saturu, bet koncentrējās uz pamatzudevumu – atspoguļot galveno varoņu (Edgara, Kristīnes, Akmentiņa un Mātes) pārdzīvojumus. Par svarīgāko līdzekli šī uzdevuma veikšanai kļuva plastiskā izteiksmes dejas. Veiksmīgi bija kordebaleta dejojumi, kas paspilgtināja galveno varoņu raksturu un izjūtu tēlojumu ar kontrastējošām pozām, dinamiskiem žestiem un mīmiku. Diemžēl šis iestudējums – no mūsdienu viedokļa raugoties, spilgts modernā baleta paraugs – tolaik netika pienācīgi novērtēts.

Programmas trešo daļu veidoja divi **Raimonda Paula** (1936) darbi. Pirmais no tiem bija horeogrāfiskā miniatūra *Vitrāžas*, kurā izpaudās klasiskajam baletam atbilstoša tehnikas virtuozitāte, stingri noteikts dejas zīmējums un izteiksmīgums, taču bez dziļāka satura atklāsmes. Sekoja viencēliena balets *Ritmi, ritmi, ritmi*. Lemberga horeogrāfija trāpīgi iemiesoja šīs daļas moto – „Dzīve, tās ritms mainās ik stundu, ik brīdi, – un šai maiņai esam pakļauti arī mēs“ (*Kontrasti* 1979).

Sergeja Prokofjeva (*Прокофьев*, 1891–1953) balets *Romeo un Džuljeta* Rīgas pirmizrādi piedzīvoja 1953. gadā, Jevgeņija Čangas iestudējumā un Leonīda Lavrovskaja (*Лавровский*, 1905–1967) horeogrāfiskajā versijā. Šajā uzvedumā titullomās dejoja Anna Priede, Velta Vilciņa, Haralds Ritenbergs, Aleksandrs Lembergs u. c. Viņu radītie tēli daudz vecākās paaudzes skatītāju atmiņā saglabājušies gaiši un

saviļņojoši. Savukārt pašam Lembergam tā nebija pirmā tikšanās ar Prokofjeva baletu: jau 30. gadu beigās viņš atveidoja Tibaldu un Romeo Birgera Bartolēna (*Bartholin*, 1900–1991) iestudējumā Parīzē. Tādējādi *Romeo un Džuljeta* Lembergam bija *savs* balets, darbs, ar ko viņš saskāries dažādos radošā mūža posmos.

Jauns iestudējums – šoreiz jau paša Lemberga horeogrāfiskajā versijā – tapa 1982. gadā. Tas liecināja par baletmeistara kopsoli ar 20. gadsimta 80. gadu baletmākslas attīstības tendencēm. Klasisko deju viņš saglabāja kā pamatu, taču dažādoja to ar laikmetīgām kustību kombinācijām. Eriks Tivums, rakstot par iestudējumu, izcēla to kā savveida rezumējumu nozīmīgam Lemberga radošā mūža posmam:

„Lembergs, tāpat kā jebkurš cits no šā gadsimta otrās puses horeogrāfiem, lietoja sintēzi, taču saprātīgi aprobežojot to ar klasiskās dejas, pantomīmas, klasicizētās raksturdejas un zobenu cīņas sakausējumu. Tas viss lieliski sajūtam kustību dinamikā, leksikā. „Romeo un Džuljeta“ it kā noslēdza to bagāto, ārkārtīgi pretrunīgo daiļrades loku, kuru Lembergs nogājis kopš 1965. gada. Mēs gribam, lai viņš mainītos, lai veidotu horeogrāfijas tādos mērogos kā [Džordžs] Balančins, [Moriss] Bežārs, [Jurijs] Grigorovičs u. c. Bet viņš to darijis kā viņš pats. Un visas labākās vērtības no viņa baletmeistara mūža ir te“ (Tivums 1982).

1982. gadā Aleksandram Lembergam tika piešķirts viens no toreizējās Padomju Savienības augstākajiem valsts apbalvojumiem – PSRS Tautas skatuves mākslinieka goda nosaukums. Šajā pašā gadā, sezonas sākumā, horeogrāfs atjaunoja Ludviga Minkusa (*Minkus*, 1826–1917) baleta *Dons Kihots* iestudējumu³.

³ Pirmoreiz šis balets Latvijas Nacionālajā operā iestudēts jau 1931. gadā (Mariusa Petipā horeogrāfija, Aleksandra Gorska redakcija, baletmeistare inscenētāja Aleksandra Fjodorova); atkārtotus iestudējumus *Dons Kihots* piedzīvojis arī 1936., 1945. un 1960. gadā (horeogrāfi, attiecīgi, Osvalds Lēmanis, Helēna Tangijeva-Birzniece un Jevgeņijs Čanga).



4. attēls. Ludvigs Minkuss, balets *Dons Kihots*. Skats no 1. cēliena. Centrā Gunta Bāliņa (Ielas dejojātāja), Valērijs Sevastjanovs (Toreadors)



5. attēls. Ludvigs Minkuss, balets *Dons Kihots*. Skats no 3. cēliena. Centrā Lita Beiris (Ielas dejojāja), Viesturs Jansons (Toreadors)

Izrāde nebija novitāte šī vārda plašākajā nozīmē, taču kā trupas spēka mēraukla un skatītāju visos laikos iemīļots uzvedums – nepieciešama un gaidīta. Iestudējumā bija saglabātas tās horeogrāfiskās vērtības, kuras radījuši Mariuss Petipā un Aleksandrs Gorskis. Vienlaikus tā bija izcilu latviešu baletsolistu parāde, kurā piedalījās Zita Errs, Genādijs Gorbaņovs, Inese Dumpe, Aleksandrs Rumjancevs u. c.

109

1983. gads atkal iezīmīgs ar spilgtu baleta viencēlienu vakaru – Lemberga izlolotu ieceri, ko viņš pats raksturojis šādi: „Programmu veido stila, manieres un horeogrāfiskās izteiksmes ziņā dažādi darbi. Daļa no tiem pirmo reizi redz rampas gaismu, daļa jau izturējusi laika pārbaudi“ (Lembergs 1983).

Pirmā daļa tika veidota pēc principa *balets baletā*: uz skatuves bija redzams skatītāju zāles turpinājums. Vakaru atklāja bezsižeta balets *Divertiments* ar **Volfganga Amadeja Mocarta** (*Mozart, 1756–1791*) mūziku (divertimenti K. 205, K. 138 un K. 136) Lemberga horeogrāfijā.



6. attēls. Balets *Divertiments*, Volfganga Amadeja Mocarta mūzika

⁴ Gribētos vērst uzmanību uz bieži sastopamu neprecizitāti šīs operas nosaukuma (vāciski *Der Rosenkavalier*) latviskojumā: pareizā versija, kas atbilst arī sižetam, ir *Rozes kavalieris*, nevis *Rožu kavalieris*.

⁵ Iepriekš *Gulbju ezeru* Rīgā inscenējuši Aleksandra Fjodorova (1926), Osvalds Lēmanis (1934, 1941, 1944) un Helēna Tangijeva-Birzniece (1951 un 1964).

Sekoja **Riharda Štrausa** (*Strauss*, 1864–1949) **Valsis**, kas pārstāvēja viņa Valšu svītu no operas *Rozes kavalieris*⁴; horeogrāfs bija Leonīds Jēkabsons. Otrajā daļā bija ietverts **Oļega Barskova** klasiskais *Pas de deux* (Irēnas Strodes horeogrāfija), *Lēdijas Makbetas monologs* un *Pāns un Siringa* (abiem pēdējiem Lemberga horeogrāfija). Programmu noslēdza **Morisa Ravela** (*Ravel*, 1875–1937) *Bolero* Helēnas Tangijevas-Birznieces horeogrāfijā.

Viens no galvenajiem notikumiem 1984. gada sezonā: **Pētera Čaikovska** balets *Gulbju ezers* uzsāka savu pastāvēšanas septīto loku⁵, vēlreiz apliecinot Rīgas baleta uzticību Pēterburgas un krievu klasiskās skolas tradīcijām. Par interesantu akcentu jauniestudējumā kļuva Aleksandra Lemberga sadarbība ar igauņu scenogrāfu Eldoru Renteru (*Renter*, 1925–2007). Atjaunots tika izrādes traģiskais fināls, tā kļuva dinamiskāka. Tagadējais divcēlienu variants (oriģinālversijā ir četri cēlieņi) vairāk saistīja skatītāju uzmanību, vērtā baleta ainas kompaktākas un loģiskākas. Principiāls jaunievedums bija arī Zigrīda variācija pirmajā cēlienā un viņa monologs ceturtnās ainas sākumā. Lembergs bija respektējis to mākslas ceļu, ko savulaik Rīgā aizsākusi Aleksandra Fjodorova, turpinot Mariusa Petipā un Ļeva Ivanova tradīcijas.

„Koša, krāsaina izrāde, kas ne vien atpūtina, bet liek arī atcerēties austrumu pasaku lielo emocionālo un didaktisko piesātinājumu. Ļoti skatāma izrāde – tāpēc, ka dejiska un režisoriski kontrastaina“, tā Eriks Tivums raksturoja Lemberga pēdējo iestudējumu – **Fikreta Amirova** (*Amirov*, azerbaidžāņu *Əmirov*, 1922–1984) baletu *Tūkstoš un viena nakts* (Tivums 1985). Izrāde bija iecerēta kā psiholoģiski saspringta mīlas, greizsirdības un atreibības drāma. Efektīgi izmantotā krāsu bagātība sniedza iespēju pacelties virs sadzīvīskā limeņa, veidojot nosacītas, simboliskas ainas un tēlus. Vislielākais ieguvums bija nemitīgi valdošā kustības stihija, kas izpaudās gan orientālajās dejās, gan raksturdejās. Bagāts un kontrastains bija monologu, duetu un kordebaleta izmantojums.

* * *

Aleksandra Lemberga devums Latvijas dejas kultūrā, iespējams, vēl nav pienācīgi novērtēts. Viņa mākslinieka ceļš vijies īpatni, spirālveidā, atkal un atkal atgriežoties pie iemīļotajiem tēliem, atrodot tajos mūsdienīgas vērtības un neatrisinātus mākslinieciskos uzdevumus. Īsi rezumēšu būtiskākos šajā gājumā spertos soļus:

- Lemberga vadībā Rīgas balets piedzīvoja savu attīstības kulmināciju gan radošā jomā, gan pasaules atpazīstamības ziņā. 60.–80. gados viņš iestudēja un atjaunoja 22 baletus un horeogrāfiskās miniatūras, izvedot Rīgas baletu plašajā pasaulē. Kopš 1968. gada trupa viesojusies Ungārijā, Itālijā, Vācijā, Francijā, Meksikā, Nikaragvā, Anglijā, Somijā, Norvēģijā, Zviedrijā, Malaizijā, Ēģiptē, Izraēlā, Grieķijā u. c.;

- 70.–80. gados balettrupā ienāca jauna, talantīga dejtāju paaudze – mākslinieki, kuri baudījuši Lemberga skatuves *skolu* un vismaz pārnestā nozīmē dēvējami par viņa audzēkņiem: Zita Errs, Genādijs Gorbaņovs, Tatjana Jeršova, Aleksandrs Martinovs, Larisa Tuisova, Aleksandrs Rumjancevs, Lita Beiris, Viesturs Jansons, Gunta Bāliņa, Aivars Leimanis, Inese Dumpe, Zane Lieldidža, Aleksandrs Kolbins u. c.; daudzi no viņiem izcīnījuši godalgas starptautiskos konkursos un festivālos;
- apgūstot un izprotot dažādu horeogrāfu dejas valodu, Latvijas balets 60.–80. gados tomēr spēja saglabāt tikai sev piemītošo, jauneklīgi spīrgto skatuviskās kultūras un dejas interpretācijas manieri.

PIELIKUMS

ALEKSANDRA LEMBERGA IESTUDĒJUMI VALSTS OPERAS UN BALETA TEĀTRĪ (TAGADĒJĀ LATVIJAS NACIONĀLAJĀ OPERĀ)

Oļegs Barskovs, *Pāns un Sīringa* 1963. gada 23. septembrī. Sīringa – Ausma Dragone, Pāns – Džons Markovskis, Erots – Inta Karule. Atjaunojums 1983. gada 24. martā. Sīringa – Larisa Tuisova, Pāns – Modris Cers, Erots – Tatjana Repina

Edvards Grīgs, *Pērs Gints* 1966. gada 16. aprīlī. Pērs Gints – Haralds Ritenbergs, Solveiga – Velta Vilciņa, Ingrīda – Ausma Dragone, Anitra – Aija Baumannē, Zaļā – Vera Švecova, Oze – Palmira Dzērve. Atjaunojums 1980. gada 10. martā. Pērs Gints – Aleksandrs Kolbins, Solveiga – Zita Errs, Ingrīda – Zane Lieldidža, Anitra – Ludmila Streļņikova, Zaļā – Tatjana Repina, Oze – Vijolīte Straume

Arvīds Žilinskis, *Sprīdītis* 1968. gada 5. janvārī. Sprīdītis – Aleksandrs Martinovs, Lienīte – Gaļina Ždanova, Pamāte – Palmira Dzērve, Zeltīte – Marta Bilalova, Nelabais – Boriss Čuprins, Ragana – Vera Švecova. Atjaunojums 1983. gada 19. septembrī. Sprīdītis – Aleksandrs Kolbins, Lienīte – Tatjana Fedoņenko, Pamāte – Dagnija Jaunkalne, Zeltīte – Zane Lieldidža, Nelabais – Viesturs Jansons, Ragana – Gunta Bāliņa

Oļegs Barskovs, *Inku zelts* 1969. gada 21. jūnijā. Saules priesteriene – Marta Bilalova, Mākslinieks – Boriss Čuprins, Inku ieroču nesējs – Modris Cers, Zelta elks – Maruta Dinga, Komandors – Atis Spura, Kapteinis – Jānis Bīviņš, Jaunkareivis – Vladimirs Lukjanovs, Padre – Māris Koristins

Čezare Punji, Rikardo Drigo, Riharda Glāzupa redakcija: *Parīzes Dievmātes katedrāle* 1970. gada 8. jūnijā. Esmeralda – Ināra Ābele, Kvazimodo – Laimonis Šmits, Klods Frolo – Artūrs Ēķis, Grenguārs – Modris Cers, Febs de Šatopērs – Haralds Ritenbergs

Valters Kaminskis, *Mana pilsēta* 1971. gada 14. jūnijā. Meitene – Zita Errs, jauneklis – Aleksandrs Kolbins

Žoržs Bizē, Rodions Ščedrins, *Karmena* 1971. gada 14. jūnijā. Karmena – Velta Vilciņa, Hosē – Modris Cers, Toreadors – Jānis Bīviņš, Liktenis – Māris Koristins

Žans Sibēliuss, *Skaramušs* 1971. gada 14. jūnijā. Skaramušs – Genādijs Gorbaņovs, Blondelēna – Ināra Gintere, Leilons – Haralds Ritenbergs

Eduards Lazarevs, *Antonijs un Kleopatra* 1972. gada 6. decembrī. Kleopatra – Ausma Dragone, Antonijs – Vladimirs Gelvāns, Cēzars – Jānis Bīviņš, Lepids – Aleksandrs Martinovs, Oktāvija – Inta Karule

Margēris Zariņš, *Svētā Maurīcija brīnumdarbi* 1974. gada 28. decembrī. Bille – Gunta Bāliņa, Jorens – Genādijs Gorbaņovs, Maurīcijs – Vasilijš Gončarenko

Pēteris Čaikovskis, *Apburtā princese* 1975. gada 31. martā. Aurora – Zita Errs, Dezirē – Aleksandrs Kolbins, Ceriņu feja – Lita Beiris, Karabosa – Ausma Dragone, Zilais putns – Modris Cers, Princese Florina – Lora Ļubčenko

Alfrēds Kalniņš, *Staburags* 1976. gada 6. martā. Skaidrīte – Larisa Tuisova, Laimonis – Aleksandrs Rumjancevs, Daugava – Tamāra Jakovļeva

Arvīds Žilinskis, *Lolitas brīnumputns* 1979. gada 27. martā. Lolita – Gunta Bāliņa, Alnis – Viesturs Jansons, Brīnumputns – Tatjana Repina, Sūrmis – Aivars Leimanis

Raimonds Pauls, *Vitrāžas* 1979. gada 29. oktobrī. Lora Ļubčenko, Gunta Bāliņa, Inese Dumpe, Artūrs Himmelreihš, Valērijs Sevastjanovs, Aivars Leimanis

Raimonds Pauls, *Ritmi, ritmi, ritmi.* 1979. gada 29. oktobrī. Larisa Tuisova, Lora Ļubčenko, Aleksandrs Kolbins

Juris Karlsons, *Lasot Blaumani* 1979. gada 29. oktobrī. Kristīne – Zita Errs, Edgars – Aivars Leimanis, Māte – Ināra Ābele, Akmentiņš – Arnis Mihailovs

Sergejs Prokofjevs, *Romeo un Džuljeta* 1982. gada 21. janvārī. Džuljeta – Zita Errs, Romeo – Genādijs Gorbaņovs, Merkucio – Aivars Leimanis, Tibalts – Modris Cers, Pariss – Aleksandrs Kolbins

Ludvigs Minkuss, *Dons Kihots* 1982. gada 21. oktobrī. Kitrija – Zita Errs, Bazils – Genādijs Gorbaņovs

Volfgangs Amadejs Mocarts, *Divertissements* 1983. gada 24. martā. Zita Errs, Genādijs Gorbaņovs, Lora Ļubčenko, Aivars Leimanis, Zane Lieldidža, Aleksandrs Rumjancevs

Oļegs Barskovs, *Lēdijas Makbetas monologs* 1983. gada 24. martā.
Lēdija Makbeta – Lita Beiris

Pēteris Čaikovskis, *Gulbju ezers* 1984. gada 17. septembrī. Odeta/
Odilija – Inese Dumpe, Zigfrīds – Genādijs Gorbaņovs, Rotbarts –
Vladimirs Lukjanovs

Fikrets Amirovs, *Tūkstoš un viena nakts* 1985. gada 21. martā.
Šeherezāde – Zita Errs, Nurida – Lora Ļubčenko, Šahs Rijārs –
Genādijs Gorbaņovs, Vergs – Aivars Leimanis

ALEKSANDRS LEMBERGS: CHOREOGRAPHIC ACHIEVEMENTS IN THE LIGHT OF HIS OWN MEMORIES AND EVIDENCES OF CONTEMPORARIES

Gunta Bāliņa

Summary

The creative period of Aleksandrs Lembergs (1921–1985) as choreographer (60's–80's of the 20th century) is marked by many magnificent ballet productions, popularity of Riga's ballet in the world, search for innovative dance forms in the art of ballet, development of individual style of the young dancers, as well as involvement of foreign choreographers.

The main mode of choreography expression of the ballet master in the first productions *Pāns un Sīringa* (*Pan and Syrinx*, 1963) by Oļegs Barskovs, *Pērs Gints* (*Peer Gynt*, 1966, music by Edvard Grieg), was the bodily grace and expression, preserving the basics of the classical dance.

Production of the Oļegs Barskovs' ballet *Inku zelts* (*The Inca Gold*) in 1967 was magnificent, emotional and varies in its choreographical expression, since it showed deep and profound approach of the ballet master to the selected theme. It had both, taste and stage culture, and a vast range of composite expression. The success of the play was owed due to the brilliant main actors: Marta Bilalova, Ausma Dragone, Artūrs Ēķis, Jānis Bīviņš, Atis Spura, Vladimirs Lukjanovs, etc.

The first applications of modern choreography were seen in the production of the ballet *Parīzes Dievmātes katedrāle* (*Notre Dame de Paris*) by Cezare Pugni and Riccardo Drigo in 1970. Since the time when ballet has been in the repertoire of many theatres of the world, it has been formed by many ballet masters trying to adapt the choreography to the development of the dance art. Lembergs managed to join different

choreography styles. He successfully employed multi-level stage performance.

The ballet *Carmen (Carmen-Suite)* by George Bizet/Rodion Shchedrin (1971) is one of the peaks of the choreography work of Lembergs. Under the interpretation of the ballet master the language of the classical dance synthesized with the modern dance elements, was elegant and emotional. The vast array of the Carmen role players includes Ausma Dragone, Ināra Ābele, Velta Vilciņa, Larisa Tuisova. The critics especially praised Tuisova and placed her among the best Carmen role performer of the world, accenting the classical purity, lightness and enigma of her character. *Carmen* was performed with great success in Mexico, Egypt, Malaysia, Singapore, Thailand, Switzerland, Italy, France, everywhere where Riga's ballet was visiting. The tour performance in Moscow (1979) was especially remarkable, where the role of Don José in *Carmen* was played by Māris Liepa.

Cooperation of Lembergs with the composer Arvīds Žilinskis is worth mentioning, since it produced the children's original ballets *Sprīdītis (Tom Thumb)*, in 1968, renewed in 1983) and *Lolitas brīnumputns (Lolita's Wonder Bird)*, 1979). The choreography of the plays was colourful, easy to perceive and understand, the music and the productions had a long stage life.

Under the management of Lembergs Riga's ballet experienced its greatest prosperity, both in the sense of creativity and global popularity. Since 1968 Riga's ballet has visited Hungary, Italy, Germany, France, Mexico, Nicaragua, England, Finland, Norway, Sweden, Malaysia, Egypt, Israel, Greece, etc.

Many new, talented dancers joined the ballet cast in 70's–80's: Zita Erss, Genādijs Gorbaņovs, Tatjana Jeršova, Aleksandrs Martinovs, Larisa Tuisova, Aleksandrs Rumjancevs, Lita Beiris, Viesturs Jansons, Gunta Bāliņa, Aivars Leimanis, Inese Dumpe, Zane Lieldidža, Aleksandrs Kolbins, etc., who earned prizes in international competitions and festivals.

During the period of 60's–80's Aleksandrs Lembergs produced and renewed 22 ballets and miniatures, taking Riga's ballet to the wide world and raising a whole generation of new, talented dancers.

Literatūra un citi avoti

- Bite, Ija (1971). Visumā optimistiskas pārdomas par kādu pirmizrādi. *Literatūra un Māksla*. 11. septembris
- Bite, Ija (1973). Antonijs un Kleopatra. *Literatūra un Māksla*. 17. februāris
- Drulle, Elga (1966). Pērs Gints. *Literatūra un Māksla*. 11. jūnijs
- Grāvītis, Oļģerts (1963). Gaismas prieks. *Rīgas Balss*. 9. oktobris
- Grāvītis, Oļģerts (1974). Šovakar baletoperas pirmizrāde. *Cīņa*. 28. decembris
- Kontrasti* (1979) [Latvijas PSR Valsts Akadēmiskā operas un baleta teātra pirmizrādes programma]. 29. oktobris. Rīga: Latvijas PSR Valsts Akadēmiskais operas un baleta teātris
- Kuriševa, Tatjana (1971). Lai turpinās meklējumi. *Literatūra un Māksla*. 11. septembris
- Lembergs, Aleksandrs (1969). Inku zelts. *Zvaigzne* 15: 22
- Lembergs, Aleksandrs (1971). Par katru jaunuzvedumu [...]. *Parīzes Dievmātes katedrāle* [Latvijas PSR Valsts Akadēmiskā operas un baleta teātra iestudējumam veltīts buklets]. Rīga: Latvijas PSR Valsts Akadēmiskais operas un baleta teātris, pirmā iekšvāka teksts
- Lembergs, Aleksandrs (1983). Viencēliena baleta vakars. *Rīgas Balss*. 31. marts
- Podgajeca, B. (1963). Uz skatuves jaunība. *Cīņa*. 14. novembris
- Spertāle, Diāna (1979). Kontrasti kontrastu gaismā. Trīs jautājumi Aleksandram Lembergam. *Padomju Jaunatne*. 27. novembris
- Sūna, Harijs (1975). Atbildīgās lomās – jaunie dejojāji. *Cīņa*. 5. jūnijs
- Tivums, Eriks (1982). Romeo – vienīgais un nostalgiskais. *Padomju Jaunatne*. 24. septembris
- Tivums, Eriks (1984). Gulbja septītais lidojums. *Cīņa*. 18. novembris
- Tivums, Eriks (1985). Šeherezādes motīvs baletā. *Cīņa*. 13. jūnijs
- Tivums, Eriks (1996). *Nakts ar primabalerīnu*. Rīga: Likteņstāsti
- Voskresenska, Jeļena. (1963). Trīs baleta viencēlieni. *Literatūra un Māksla*. 12. oktobris
- Voskresenska, Jeļena (1978). *Latviešu padomju balets*. Rīga: Liesma

RADOŠA LĪDZDARBĪBA KLASISKAJĀ BALETĀ: GALVENĀS FORMAS UN TO IZPAUSME ALEKSANDRA LEMBERGA MĀKSLINIECISKAJĀ DARBĪBĀ

Regīna Kaupuža

Ievads

¹ Līdzdarbība – darbošanās kopā, vienlaikus ar citiem (*Latviešu literārās valodas vārdnīca* 1980: 660).

Klasiskā dejas ietver vēstījumu skatītājam. Lai tā spētu uzrunāt patiesi un savilņojoši, radošā līdzdarbībā¹ iesaistījušies vairāki mākslinieki – komponists, horeogrāfs un dejotāji. Tomēr ne katru dejas izpildījumu viennozīmīgi sauksim par radošu. Nav retums arī rutīna, jo klasiskā baleta mākslinieciskais spēks ir izkristalizējies gadsimtiem ilgās tradīcijās. Savukārt mūsdienīgi saistošs dejas priekšnesums būs tikai tad, ja veidosies tradīciju un inovāciju mijiedarbe.

Starp dažādajiem tradīciju jēdziena skaidrojumiem īpaši gribētos atzīmēt lakonisko un trāpīgo leksikogrāfa un rakstnieka Vladimira Dāla (*Даль*, 1801–1872) piedāvāto versiju: „[...] ar tradīcijām apzīmē visu, kas pārgājis no vienas paaudzes nākošajā” (*Даль* 1994: 407). Šādā tradīciju definīcijā ir iekodēta noturība un pārmantojamība, kas, pārejot no paaudzes paaudzē, pierāda savu noderīgumu sabiedrībai. Tradīcijās atklājas pagātne, un tās tiek turpinātas tagadnē ar virzību uz nākotni. Kā uzsvēris psihiatrs un filozofs Karls Gustavs Jungs (*Jung*, 1875–1961),

„[...] šodienai ir tikai tad jēga, ja tā atrodas starp vakardienu un rītdienu. Šodienas ir pārejas process, kurā šķiras no vakardienas un dodas uz rītdienu. Tikai tas, kurš šodienas apzinās šādā nozīmē, drīkst saukties par mūsdienīgu” (*Jungs* 1994: 7).

No vienas puses, tradīcijas notur mūs kultūrā un vēsturē, no otras, pieļauj inovācijas. Pēc filosofa Hansa Georga Gadamera (*Gadamer*, 1900–2002) atziņas, tradīcijas tiek iedzīvinātas tikai pagātnes un tagadnes mijiedarbē, ko autors raksturojis kā

„[...] horizontu sajaukšanos. Tradīcijas valdījumā vienmēr norisinās šāda sajaukšanās [...]. Jo tur vecais un jaunais vienmēr saaug dzīvīgā nozīmībā [...] tagadnes horizonts tverams nemitīgā veidošanās procesā” (*Gadamer* 1999: 290).

Raksta mērķis ir analizēt, kā tradīcijas un inovācijas saaužas radošas līdzdarbības fenomenā klasiskā baleta apguvē, un atklāt pedagoģiskus nosacījumus efektīvai radošas līdzdarbības veicināšanai šajā jomā. Līdzās vispārteorētisku nostādņu izklāstam tiks aplūkotas radošas līdzdarbības izpausmes ievērojamā Latvijas dejotāja un baletmeistara Aleksandra Lemberga mākslā. Galvenās izpētes metodes ir filosofijas un psiholoģijas atziņu referatīvā analīze, dejotāja atmiņu stāstījuma analīze, kā arī pašpriedzes refleksija.

Radoša līdzdarbība teorētiskās domas skatījumā

Izdevumā *Pedagoģijas terminu skaidrojošā vārdnīca* radošums tiek definēts kā „īpašība būt radošam, spēja radīt jaunas materiālas un garīgas vērtības vai sakārtot idejas un reālās īstenības parādības īpatnējās attiecībās, izteikt oriģinālas interesantas domas un pieejas“ (Skujiņa 2000: 143). Piekrītot šī īsā formulējuma pamatnostādnei, turpinājumā plašāk pakavēšos pie dažādu pētnieku uzskatiem par radošuma izpausmēm – to apskats ļaus labāk izprast radošas līdzdarbības lomu baletmākslā.

Par radošuma izpētes pamatlicēju Latvijā var uzskatīt literātu, kultūrvēsturnieku, socioloģijas un psiholoģijas speciālistu Pēteri Birkertu (1881–1956), kurš jau 20. gadsimta 20. gados piedāvājis jēdzienu „daiļradīšanas dziņa“. Viņš raksturojis to kā iedzimtu tieksmi, kas atklājas ārēju faktoru ietekmē. Ja šāda tieksme cilvēkam piemīt, tad arvien atradīsies impulss, kas to atmodinās. Birkerts arī aplūkojis vairākus „daiļradīšanu“ rosinošus faktorus, kas var izpausties gan bērnībā, gan jaunībā un briedumā, tēlaini salīdzinot tos ar pulveri un dzirksteli: „Dzirkstele vēl nerada to spēku, kuru attīsta pulveris, dzirksteles ieliesmots šis spēks jau pulverī iemita. Dzirkstele tikai radīja šī spēka atraisīšanos un realizēšanos“ (Birkerts 1925: 154–156).

No ārzemju autoriem īpašu ieguldījumu radošuma izpētē devuši Maltas zinātnieks Edvards de Bono (*Bono*, dz. 1933) un Vācijas pārstāvis Matias Nellke (*Nöllke*, dz. 1962). Saskaņā ar de Bono atziņām, kas paustas pētījumā *Serious Creativity* (1992), daudzas radošas idejas dzimušas neloģiskā veidā, varētu pat teikt – „pretēji spēles noteikumiem“, tomēr gala iznākumā tās ir viegli saprotamas un pilnīgi loģiskas. Domāšanu de Bono salīdzina ar upi, kas plūst pa platu gultni. Lai tiktu pāri šai gultnei, ir nepieciešams „radošs lēcieni nezināmajā“. Tādējādi mēs pārtraucam ierasto domāšanu, lai vēlāk atkal atgrieztos tajā jaunā kvalitātē (citēts pēc: Nellke 2003: 15).

Līdzīgs viedoklis ir arī Nellkem. Radošu pieeju uzdevumam viņš raksturo šādi: meklējot jaunas idejas, nepieciešams rast risinājumu, pie kura neved jau zināmie ceļi, un vienlaikus tādu, kas atbilst rutīnas prasībām. Metodes, kas šajā ziņā palīdz, apzīmētas kā radošo spēju attīstīšanas tehnika. Nellke uzsver, ka radošums ir pieejams ikvienam, un atzīst, ka radoša ideja jāatrod, izvairoties no iestaigātām domu takām, pretējā gadījumā tā būs rutīna. Radošai idejai „jāstrādā“, jo izolēta ideja var būt neredzēta, bet radoša tā nav. Nellke piedāvā metodi, kurā aicina ievērot sevišķi svarīgus, pašā radošajā līdzdarbībā balstītus posmus. Kā pirmo viņš min mērķa noteikšanu, kurai seko situācijas analīze, „lēciens nezināmajā“, jaunas situācijas analīze, idejas izvērtējums, detaļu izstrāde un noslēgumā mērķtiecīga radošās ieceres īstenošana (Nellke 2003: 28).

Nellke balstās amerikāņu psihologa Džoja Pola Gilforda (*Guilford*, 1897–1987) uzskatā, ka tas, kurš nekad nepamet ierastās, gludās

domāšanas takas, nespēj būt radošs. Kreatīviem cilvēkiem jāatsakās no zināmiem ceļiem. Viņiem jāpārvietojas krustām šķērsām pa apvidu, lai iestaigātu savas takas. Gilfords šādu darbību sauc par **diverģentu**, akcentējot tieci sadalīties, sazaroties, atšķelties no kopējā. Zinātnieka ieskatā, diverģenti domāt nozīmē izvairīties no „domāšanas blokādēm” un kritiskiem iebildumiem. Jo absurdāki pēc vispārpieņemtajām „domāšanas mērauklām” ir iegūtie rezultāti, jo platāku ceļu sev lauzusi diverģentā domāšana. Tāpēc, jo tā ir izteiktāka, jo radošāks ir cilvēks. Pēc Gilforda atziņas, līdzdarboties diverģenti nozīmē radoši un rotaļīgi risināt problēmas – pretēji ierastajam, loģiski plānveidīgajam un racionālajam risināšanas veidam (citēts pēc: Nellke 2003: 14).

Amerikāņu zinātnieks Nikolass K. Burbules (*Burbules*) savos pētījumos īpašu uzmanību pievērsis diverģences lomai pedagogijā. Viņš uzsver, ka diverģence kā atšķirību rašanās un atšķelšanās no sākotnēji kopīgā izkristalizējas pedagoga un audzēkņa radošās sarunās un pētnieciskās ārpusklases mācībās (Burbules 1993: 64).

Pretstatā diverģencei **konverģentas līdzdarbības** ietvaros dominē nevis oriģinālais, neparastais, bet gan ierastais. Pedagoģijā konverģence, pēc Burbulesa atziņas, izpaužas kā pedagoga un audzēkņa dialogs, kura gaitā notiek pakāpeniska uzskatu tuvināšanās un vērojama pat vairāku savstarpēji neatkarīgu pazīmju sakrišana (Burbules 1993: 56).

Ja konverģence un diverģence ir harmoniskā līdzsvarā, rodas trešais un visefektīvākais radošas līdzdarbības tips – **integratīva līdzdarbība**, kas sintezē konverģences un diverģences elementus vienotā veselumā.

Kā visi trīs līdzdarbības veidi izpaužas klasiskā baleta jomā? Meklējot atbildi uz šo jautājumu, piedāvāju salīdzinošu tabulu.

Konverģenta līdzdarbība baletā	Diverģenta līdzdarbība baletā	Integratīva līdzdarbība baletā
Loģiski racionāla	Rotaļīgi asociatīva	Loģiska un vienlaikus rotaļīgi asociatīva
Vienvirziena	Daudzvirziena	Daudzvirziena
Nenovirzās no tēmas	Novirzās no tēmas	Novirzās no tēmas, paturot prātā noteiktu mērķi
Homogēna/ viendabīga, noraida pretrunas	Heterogēna/ neviendabīga, pieņem pretrunas	Heterogēna/ neviendabīga, pieņem pretrunas
Rutīna baletā	Impulsīvs radošums baletā	Pieredzes veidots radošums baletā
Kritiski iebildumi nāk par labu (notur zināmos ietvaros)	Kritiski iebildumi traucē (neļauj pārkāpt tos vai citus ietvarus)	Kritiski iebildumi ir līdzeklis radošumam (jaunradei)
Pārbaudīti risinājumi	Daudzi oriģināli risinājumi	Tiek izgudrotas jaunas, noderīgas metodes

Radoša līdzdarbība Aleksandra Lemberga mākslinieciskajā biogrāfijā

Raksta turpinājumā aplūkosim, kā dažādas radošās līdzdarbības formas (konverģentā, diverģentā, integratīvā) ietekmējušas vienu no spilgtākajām personībām Latvijas baleta vēsturē – ievērojamo dejotāju, vēlāk baletmeistaru Aleksandru Lembergu (1921–1985). Daudzpusīgu liecību par viņa radošo darbību un uzskatiem 47 gadu periodā (1938–1985) sniedz kāds manuskripts, kas ietver audiointerviju atšifrējumu. Aleksandrs Lembergs bija iecerējis uz šī pamata radīt autobiogrāfisku grāmatu, taču darbs pie tās aprāvās līdz ar viņa nāvi 1985. gada rudenī. Patlaban manuskripts tiek gatavots publicēšanai grāmatā *Lembergs par Lembergu*.

Dejotāja un baletmeistara radošās personības būtiskas iezīmes bijušas izlēmība, mērķtiecība, uzdrīkstēšanās, drosme. To apliecina jau viņa stāsts par pievēršanos nākošajai profesijai:

„Savā agrīnā bērnībā es pat nezināju, kas ir balets. Tad, nejauši paņemot rokās avīzi „Jaunākās Ziņas“, ieraudzīju fotogrāfiju ar kostimos ģērbtiem bērniem un sludinājumu, ka Nacionālās operas baleta skolas izrāde notiek 1932. gada Ziemsvētkos. Tā es uzzināju, ka ir tāds balets un baletskola, kurā mācās audzēkņi, un ka audzēkņu izrāde notiek uz skatuves. Es lūdzu māti aizvest mani uz baletu, un mēs aizgājām uz dienas izrādi. Kad iegāju zālē, es pēkšņi spilgti apgaismotā skatuvē ieraudzīju cilvēku, kurš burtiski sēdēja gaisā. Šis skats vēl šodien ir kā dzīvs manā acu priekšā, bet tajā brīdī es ārkārtīgi spilgti izjutu dejotāja milzumu vieglumu, pacilātību, elevāciju, man likās, ka šis cilvēks lido. Tas bija kaut kāds elpu aizraujošs brīnums. Dejotājs, kā noskaidroju izrādes programmā, bija Osvalds Lēmanis. Man šīs dažas sekundes desmitdaļas kļuva par nulles punktu, no kura sākās mana īstā un vienīgā dzīve. Pēc šīs izrādes man bija absolūti skaidrs, ka jāiet mācīties uz baleta skolu“ (Lembergs 1985: 10).

Drosme izpaudās arī 17 gadu vecumā (1938) pieņemtajā lēmumā pēc Latvijas Nacionālās operas baletskolas beigšanas doties uz Franciju pilnveidoties:

„Izlēmu momentā, jo man visu mūžu piemītusi īpašība lēmumus pieņemt ātri un no tiem neatkāpties, kaut arī dažreiz esmu vēlāk pievīlies. Un tad es posos ceļā uz Parīzi, pirmajā tālajā un patstāvīgajā ceļā savā dzīvē. Nebiju vēl pilngadīgs, tāpēc man nedeļa ārzemju pasi, pirms tēvs nebija aizgājis uz Sabiedrisko lietu ministriju un parakstījis galvojumu, ka, ja es nonākšu finansiālās grūtībās, viņš segs manus ceļa izdevumus uz mājām. Tikai pēc tam man izdeva vīzu. Sēdos vilcienā un braucu uz Parīzi – bez dzīves pieredzes, bez franču valodas, bet ar lielu apņēmību un lielām cerībām“ (Lembergs 1985: 17).

Pedagoga un audzēkņa sadarbību Aleksandrs Lembergs vērtējis kā vienu no pilnveides svarīgākajiem faktoriem:

„Domāju, ka tam, kurš trenējas un mācās, vajag atrast un izvēlēties ne jau par katru cenu slavenāko pedagogu, bet noteikti labu un, galvenais, sev piemērotu un atbilstošu pedagogu, bez šaubām, ja tāda iespēja ir. Man šajā ziņā kolosāli laimējās – Plūcis, Fjodorova, Jegorova“² (Lembergs 1985: 21).

² Harijs Plūcis (1900–1970) bija LNO baleta solists (1920–1944) un klasiskās dejas pedagogs LNO baletskolā (1932–1944). Aleksandra Fjodorova (1884–1972) bija Pēterburgas Marijas teātra soliste, vēlāk (1925–1938) LNO primabalerīna, baletmeistare, pedagoģe (Bāliņa, Bite 2006: 227, 83). Ļubova Jegorova (1880–1972) horeogrāfisko izglītību ieguvusi Pēterburgas teātra skolā un bijusi Parīzes trupas *Le Ballet de la jeunesse* dibinātāja (Григоревич 1981: 200).

Diverģentās līdzdarbības klātbūtni, proti, radošās idejas dzimšanas neparedzamību, atspoguļo šāda Aleksandra Lemberga atziņa:

„Man bieži jautā: „Kā jūs strādājat?“. Man ir grūti atbildēt uz šo jautājumu. Es radīšanas procesu sevī iznēsāju nemanot un bieži pat nezinu un nevaru pateikt, kādi konkrēti ir blakus apstākļi, ierosme, iemesli, kuri sakrājušies zemapziņā un palīdz radīt jaunus mākslas darbus. Es kaut ko paķeru, palasu, paskatos kādu bildi, nometu to visu, kaut ko citu lasu, kaut ko citu domāju, bet zemapziņā tas viss, acīm redzot, sakrājas ārpus manas aktīvās darbības. Un tad pēkšņi notiek kāda eksplozija, un ir moments, kad viss uzreiz ir ļoti skaidrs“ (Lembergs 1985: 54).

Lemberga drosme un radošais gars nereti izpaudās, pēkšņi *ielecot* tai vai citā lomā. Šeit bija nepieciešama ne vien tiece uz oriģināliem risinājumiem, bet arī spēja pielāgoties esošajai situācijai, saskaņot savu individualitāti ar jau esošo izrādes modeli, proti, konverģenta līdzdarbība:

„Kādu rītu mani steidzīgi izsauca uz teātri. Vakarā „Bahčisarajas strūklakā“ man bija jādejo Vaclavs. Aizbraucu uz teātri, tur man jautāja, vai es nevaru steidzīgi iemācīties Nurali lomu un vakarā to nodejot. Izrādījās, ka Nurali lomas izpildītājs vakarā izrādi dejoj nevar. Tā kā bieži dejuju tatāru karavīros, Nurali lomu biju daudz skatījis un apmēram zināju. Teicu, ka, ja vajadzīgs, vakarā dejošu. Par īpašu mēģinājumu, protams, vairs nevarēja būt ne runas, steidzīgi izgājām lomai cauri, un vakarā to nodejoju. Strādājot teātrī, nereti gadās, ka iztrūkstošā kolēģa vietā lomā „jāielec“ īsā laikā, taču visīsākais laika sprādis šādai „ielekšanai“ man bija dots baletā „Staburadze“³ mana dejojāja mūža beigu posmā. Izrāde gāja uz skatuves, bet es trenējos augšējā treniņu zālē. Pēkšņi ieskreja baleta inspektore: „Lūdzu, steidzīgi lejā, izrāde sākusies, bet nav ieradies Jānis Grauds, kurš spēlē Skaidrītes tēvu. Visas cerības uz tevi.“ Kāds kaut ko bija aizmirsis, izrādei pirmais cēliens jau pusē, jānāk ārā Skaidrītes vecajam tēvam, bet viņa nav. Es aulekšiem metos lejā, bet tur jau bija skaitītas minūtes. Mani līmēja, sprauda, ģērba, rāva, pēc tam burtiski izgrūda uz skatuves, un tā es lomu nospēleju līdz izrādes beigām“ (Lembergs 1985: 39).

Visbeidzot, apvienojot diverģentu un konverģentu pieeju, Lembergs savu radošo potenciālu īstenojis integratīvā līdzdarbībā – to apliecina viņa izpratne par klasisko baletu kā vienotu veselumu, uztverot atsevišķus tēlus kā tā sastāvdaļas. No šādas izpratnes izriet arī attieksme pret izpildāmajām lomām:

„Nekad neesmu šķirojis lielas lomas no mazām lomām. Nekad. Man vienmēr bijusi skatuve un bijusi loma – liela vai maza, neesmu to ne svēris, ne aprēķinājis. Es esmu dzīvojis šajā lomā“ (Lembergs 1985: 39).

Lielu uzmanību Lembergs savā grāmatā veltījis horeogrāfa un dejojāja, pārnestā nozīmē – *pedagoga* un *audzēkņa* attiecībām klasiskā baleta ietvaros:

„Uzskatu, ka darba procesā noteikti jābūt horeogrāfa un izpildītāja sadarbībai, mijiedarbībai un saskaņai. Dejojāji ir baletmeistara līdzautori, un tā tam noteikti arī jābūt. Baletmeistars, kurš uzspiež izpildītājam savu traktējumu, caur dejojāju parāda sevi. Es caur dejojāju parādu savu domu. Man liekas, ka es kā horeogrāfs dejojājiem dodu ļoti lielu brīvību, un, jo lielāku mākslinieku redzu, jo lielāku dodu viņam šo

³ Domāts Alfrēda Kalniņa balets *Staburags*, kas 1957. gadā iestudēts ar nosaukumu *Staburadze*.

brīvību. Sākumā man prasīja sīkus norādījumus - kā turēt roku, kā kāju. Es nepieņemu tam vērību. Es izrādi iestudēju milzu lieliem triepieniem, bet sīkumos lielāko daļu paļaujos uz dejotājiem. Uzskatu, ka tas ir profesionāls ansamblis, ka dejotāji ir labi un spēcīgi, un līdz ar to daudz ļauju viņiem darboties un strādāt pašiem“ (Lembergs 1985: 54).

Šis citāts liecina, ka Lembergs kā gudrs pedagogs rosinājis dejotājus gan uz diverģentu līdzdarbību („jo lielāku mākslinieku redzu, jo lielāku dodu viņam šo brīvību“), gan uz konverģenci („jābūt horeogrāfa un izpildītāja sadarbībai, mijiedarbībai un saskaņai“). Tādējādi integratīva pieeja izpaudusies ne vien viņa dejotāja, bet arī baletmeistara darbībā.

Secinājumi

Radošās līdzdarbības diverģentais virziens īstenojas dejotāju ķermeniskajā variabilitātē, savukārt konverģentais – saskaņojot dažādas izpratnes par izrādes koncepciju. Tomēr visaugstākais ideāls ir integratīva līdzdarbība, kurā konverģence un diverģence apvienojas. Izprotot un projektējot klasiskā baleta apguvi kā veselumu, ir iespējams veidot arī integrētu pieeju baleta apmācībai. Jo īpaši aktuāli tas ir mūsdienās, kad darba tirgū tiek pieprasīti augsti profesionāla līmeņa, daudzfunkcionāli dejotāji ar līdzvērtīgi spēcīgu tehnisko un emocionālo sniegumu. Zināšanas par radošās līdzdarbības veidiem, to savstarpējo mijiedarbi un arī atbilstoši piemēri no ievērojamu personību (šajā gadījumā, Aleksandra Lemberga) mākslinieciskās prakses var kļūt par nozīmīgu līdzekli šādu dejotāju audzināšanā.

121

CREATIVE COLLABORATION IN THE CLASICAL BALLET: MAIN FORMS AND THEIR MANIFESTATION IN THE CREATIVE WORK OF ALEKSANDRS LEMBERGS

Regīna Kaupuža

Summary

INTRODUCTION

The classical dance delivers a message to the spectator, and the only way to do it is the dancer's full commitment to the process. Nevertheless a routine often takes place and not every performance is creative. The strength of the classical ballet lies in its traditions lasting for centuries, however interaction between the tradition and innovation incited by the dancer's creative contribution makes the performance attractive and up-to-date.

The aim of this article is to analyse the creative collaboration phenomena within the process of the classical ballet acquisition and to reveal the pedagogical conditions for the effective enhancement of the creative collaboration. The main research methods used are cognitive analysis of the philosophical and psychological aspects, analyses of the dancer's memoirs, reflections of personal experience.

CREATIVE COLLABORATION FROM THE THEORETICAL POINT OF VIEW

Matthias Nöllke emphasizes that the creativeness is accessible to everyone and points out that the main task is to provoke it and to find new solutions. A creative idea must replenish the routine thinking. It must be brought out, as an isolated idea cannot be creative. According to Matthias Nöllke, one who never steps off the track of routine would never be creative. Creative people must crisscross the lands, seeking for their own way (Nellke 2003: 15).

To picture its character of "splitting, branching and separating from the aggregate", researcher Joe Paul Gilford called this process '**divergent**' (cf. Nellke 2003: 15). According to Gilford divergent thinking means to avoid the 'thinking blockades' and critical objections. The more absurd are the results measured by the convergent thinking, the more room is there for the divergent thinking. Thus the divergent thinking is an indicator of a creative person (cf. Nellke 2003: 14).

The above mentioned opinion opposed to the existing theory, indicating that problems must be solved in a logical sequential and rational way. To distinguish from the creative contribution, Gilford called the convenient way of thinking '**convergent**' (cf. Nellke 2003: 28). American scientist Nicholas C. Burbules describes convergent thinking as a process of gradual approach and match of separate unlinked features in the process of studies (Burbules 1993: 56). Matthias Nöllke summarises that the divergent collaboration in its creative way does not work without convergent thinking (Nellke 2003:15).

Within the process of learning and teaching the classical ballet the **integrative** collaboration shows as a purposeful interaction between the teacher and student in order to enhance the comprehension of the task as a whole and its separate parts.

The author suggests the following comparison of the convergent, divergent and integrative collaboration within the classical ballet:

Convergent collaboration in ballet	Divergent collaboration in ballet	Integrative collaboration in ballet
Logically rational	Playfully associative	Logical and playful at the same time

One way	Multi-directional	Multi-directional
Strictly follows the theme	Seeks new ways	Seeks new ways, keeping in mind the initial target
Homogeneous/connatural, rejects contradictions	Heterogeneous/not uniform, accepts contradictions	Heterogeneous/not uniform, accepts contradictions
Routine in ballet	Impulsive creativeness in ballet	Experience-based creativeness in ballet
Critical objections are helpful to keep in frames	Critical objections are distractive	Critical objections enhance the creativeness
Sure solutions	Many original solutions	New useful methods are being created

CREATIVE COLLABORATION IN THE BIOGRAPHY OF ALEKSANDRS LEMBERGS

Aleksandrs Lembergs (1921–1985) was the leading dancer of the 20th century's Latvian ballet, choreographer, the chief ballet master of the Latvian S.S.R. State Opera and Ballet Theater (nowadays Latvian National Opera). The case study is based on the unpublished autobiography of Lembergs (Lembergs 1985). The manuscript is in the process of preparation for book *Lembergs on Lembergs*. It follows from this study that Lembergs proves the effectiveness of the union of convergent, divergent and integrative directions.

123

CONCLUSIONS

The **convergent** direction indicates the union of different interpretations for the sake of the concept of the performance. In this case the dancer's dramatic contribution in the classical ballet converges. The **divergent** direction shows in the dancer's bodily contribution's variability. The **integrative** direction shows in the meaningful comprehension of the play and the character and the expression of the message by the means of unique bodily variability, determined by the dancer's personality.

In order to effectively enhance the creative collaboration innovative up-to-date methods of teaching are being looked for. It is especially important nowadays because there is a rising demand for multi-functional dancers with equally strong technical and emotional performance at the contemporary classical ballet job market. The knowledge about the forms of creative collaboration and the case study of Lembergs' experience can be helpful in the ballet pedagogy.

Literatūra un citi avoti

Bāliņa, Gunta, un Ija Bite (2006). *Latvijas baleta enciklopēdija*. Rīga: Pētergailis

Birkerts, Pēteris (1925). *Daiļradīšanas psiholoģija*. 2. sējums: *Mākslinieka tapšanas gaita*. Rīga: Kultūras Balss

De Bono, Edward (1996). *Serious Creativity. Die Entwicklung neuer Ideen durch die Kraft lateralen Denkens*. Stuttgart: Schäffer-Poeschel

Burbules, Nicholas C. (1993). *Dialogue in Teaching: Theory and Practice (Advances in Contemporary Educational Thought Series)*. New York: Teachers College Press

Gadamers, Hanss Georgs (1999). *Patiesība un metode: filosofiskas hermeneitikas pamatiezīmes*. Tulkotājs un pēcvārda autors Igors Šuvajevs. Rīga: Jumava

Goleman, Daniel, Paul Kaufman & Michael Ray (1997). *Kreativitātē atklāties*. München, Wien: Hanser

Jungs, Karls Gustavs (1994). *Dvēseles pasaule*. Tulkojuši Gunārs Jansons, Ilga Melnbārde, Sandra Rutmane, Igors Šuvajevs un Ansis Zunde. Sastādītājs un pēcvārda autors Igors Šuvajevs. Rīga: Spektrs

Latviešu literārās valodas vārdnīca (1980). Andreja Upīša Valodas un literatūras institūts (Latvijas PSR Zinātņu akadēmija). 4. sējums. Rīga: Zinātne

Lembergs, Aleksandrs (1985). *Atmiņas*. Audiointervijas. Atšifrējusi un sakārtojusi Solveiga Stukmane. Manuskripts. Glabājas Solveigas Stukmanes privātarhīvā

Nellke, Matiass (2003). *Kreativitātes metodes radošo spēju attīstīšanai* (sērija *De Novo rokasgrāmata* 12). Tulkojusi Zigrīda Āre. Rīga: Balta Eko

Skujiņa Valentīna (2000, sast.). *Pedagoģijas terminu skaidrojošā vārdnīca*. Rīga: Zvaigzne ABC

Григорович, Юрий (1981, ред.). *Балет. Энциклопедия*. Москва: Советская энциклопедия

Даль, Владимир (1994). *Толковый словарь живого великорусского языка*. Том 4. Москва: Терра

ATMIŅAS. PĀRDOMAS. VĒROJUMI

PATIESĪBA

DAŽU SKAISTU ZIEDU UN CITAS LAPPUSES LATVIEŠU KULTŪRAS VĒSTURĒ

Jānis Torgāns

Atmiņraksta pamatā ir Bonnas Universitātes savlaik rīkotās konferences *Das immaterielle Kulturgut Musik im Spannungsfeld von 'Lebenswelt' und 'Monument'* (Mūzika kā nemateriāla kultūras vērtība „dzīvās pasaules“ un „pieminekļa“ statusā, 2009) nostādnes, tostarp rosinājums domāt par nemateriālās kultūras vietu un jēgu sabiedrībā, mūzikas vēstures subjektīvo, individuāli personisko komponentu, cilvēka un sabiedrības pieredzi, atmiņu, pārdzīvojumu un vērojumu mutvārdu tradīciju un akadēmiskajai izpētei it kā paralēlo versiju. Par *atmiņu kultūru* – individuālās pieredzes uzkrājumu, kas sākotnēji funkcionēja vienīgi mutvārdu tradīcijā un vēlāk paralēli tai ļoti lēnām, pakāpeniski tika arī materializēts (piezīmes, vēstules, dienasgrāmatas), vienalga paliekot margināla, īpata parādība. Arī – par fiksētās, zinātniskajā literatūrā izpētītās un izdiskutētās patiesības relatīvo, individuālajā vai pat sociālajā uztverē atšķirīgo un mainīgo iedabu. Katrā ziņā – uzmanības centrā tika stādīts impulss: raudzīšanās uz notiekošo un notikušo no *es* skatpunkta kā *lielās vēstures* satelīts, bet varbūt arī pusapzināts avots un emocionāli līdzdarbīgs faktors. Blakus vēl dažām citām satura līnijām izvēlējos rakstam vienu galveno gultni – vēstījumu par pazīstamās sadzīves dziesmas *Dažu skaistu ziedu* likteni un pārvērtībām latviešu kultūrā gandrīz pusotra gadsimta ritumā, taču tieši saiknē ar personisko, individuālo pieredzi un visvairāk – hipotētiski, diskutabli, *starp rindām* – tieši par to, kas tad ir patiesība: šķietamā un īstā, personiskā, sociālā, vēsturiskā un leģendārā... Nerakstu par to zinātniski pētnieciskā aspektā, bet personisko atmiņu zīmē.

Kāda saruna¹. Viņš – ārsts, psihoterapeits, viņa – jauna, *de jure* vēl mazgadīga, šķietami garīgi nepilnvērtīga meitene Beatriče/Beta. Ārsts pūlas noskaidrot *patiesību*. Sākumā mediķis grib novērtēt meitenes garīgās attīstības pakāpi. Viņš jautā (teksts citēts brīvā pārstāstā – J. T.): „Ko Jūs domājat par absurda teātri?“ Meitene – bez mazākās ironijas – atbild ar pretjautājumu: „Jūs domājat padomju teātri?“ Saruna aizvirzās uz esības un pasauluztveres vispārējiem jautājumiem. Beatriče spriež: „Mīlestība ir materiāla, taustāma, fiziska. Laime arī ir materiāla, fiziska. Patiesība? Tā gan nav materiāla, citādi katra cūka varētu to apēt...“ Pēc trīsgadīga obligātā karadienesta pirmoreiz atgriezies Latvijā

¹ Šeit brīvi pārstāstītā situācija atainota lietuviešu rakstnieka Joza Gruša (*Juozas Grušas*, 1901–1986) traģikomēdijā *Mīla, džezs un velns* (*Meilė, džiazas ir velnias*), kas 1967. gadā iestudēta Liepājas Muzikāli dramatiskajā teātrī. Luga joprojām turpina savas skatuves gaitas gan Rīgā, gan citviet (t. sk. atkal Liepājā, 2010) – tādā kārtā tā arī kļuvusi par atmiņu kultūras daļu un izpaušmi, alternatīvas informācijas avotu. Patiesībā runa ir par rokenrolu un tā augli rokāmūziku (ikdienas valodā *roku*), taču tālaika Padomju Savienībā šie vārdi atklātībā nepārādījās. Tādēļ autors lietoja vārdu *džezs* kā eifēmismu, aizstājēju *rokam*, turklāt lugas kontekstā tas uztverams plašāk – kā citas, *pagrīdes* mūzikas un alternatīva dzīvesstila apzīmējums (šādi jēdzieni, dabiski, arī tolaik nefigurēja).

(1966), redzēju šo izrādi un sāku arī pirmoreiz nopietni spriest par izvirzītajiem jautājumiem.

Nemateriālās kultūras izpratne no sāka gala bijusi komplicēta un diskutabla. Piemēram, nav viennozīmīgi nosakāms – kur tad īsti ir robeža starp nemateriālajām un materializētajām, materiālā fiksētajām kultūras izpausmēm? Pašadīts cimdu pāris, bez šaubām, ir priekšmetisks, lietisks. Vai, drīzāk, – *arī* priekšmetisks, lietisks. Jo savās saknēs, pašā pamatā tā ir garīga, nemateriāla parādība: arī tad, kad cimdi ir nonēsāti un nav vairs lietojami, paliek to vienreizējais raksts, sazarotais krāsainais ornaments. Tas saglabājas gan aditājas, gan valkātāja, gan visu to apziņā, kuri cimdus ievērojuši, par tiem priecājušies un tos apbrīnojuši (atceros – studiju gados tieši tā notika konferencē Novosibirskā, kur gan konservatorijā, gan viesnīcā, gan veikalos cilvēki ievēroja manus dūraiņus un taujāja, kur tad tie dabūti, jo tas bija kaut kas neredzēts, kaut kas atšķirīgs un pievilcīgs). Cimdu raksts bija/ir zīmju sistēma ar dziļām saknēm un kontekstu, taču tāda sistēma, kas spējīga aktualizēties, modernizēties, bagātināties. Tieši šādā materiālā un nemateriālā elementa divvienībā pastāv un attīstās kultūra – cilvēka, ģimenes, etnosa un galu galā arī civilizācijas mērogā.

Mūzika, kas pieder nemateriālajai jomai, nav nekāds izņēmums. Lai gan iespējams to aplūkot un pētīt arī kā fizisku fenomenu (skaņa taču ir svārstību rezultāts, visi skaņdarba parametri ir aprakstāmi un izmērāmi), tās jēga un būtība tomēr ir cita – garīga, nemateriāla, taustei un mēraparātiem nepieejama. Mūzikas vēstures rakstības praksē pārsvarā ir materiālais, *objektīvais*: nošu raksts, programmas un afišas, preses atsauksmes u. tml., līdz pat DVD, kurā fiksēta *dzīva*, potenciāli un reāli mainīga izrāde tiešraidē (tātad tagad – ierakstā – jau nemainīga). Kopumā, kā jau norādīts, viss kompleksi un savstarpējā saiknē. Partitūra nav mūzika – tā ir aprakstīts/apdrukāts papīrs; vienlaikus tā ir pats mūzikas kodols un potenciāli ietver šo mūziku labākā un pilnīgākā veidā nekā jebkura interpretācija.

Vispārējās pārdomas un nostādnes es gribētu ievirzīt konkrētākā, šaurākā gultnē, skarot kādu jomu, kas latviešu mūzikas vēstures izpētē pagaidām netiek īsti ievērota – sadzīves muzicēšanu ģimenē, draugu lokā, nelielā *savējo* saiešanā (runa ir galvenokārt par pilsētvidi industriālās sabiedrības laikmetā). Tomēr pavisam konsekvents arī te nevaru būt: šai jomai tāpat ir savas vispārējas, sociālas un vēsturiskas saskarsmes un likumības...

Kopš bērnības esmu audzis un veidojies situācijā, kad oficiālajā dzīvē (skolā, presē, radiatorījumos) dzirdēju un redzēju vienu, bet mājās (un skolasbiedru vai vēlāk studentu vidū) – kaut ko citu. Šī sašķeltība diez vai var būt nozīmīga muzikoloģijai kā tādai. Taču mūsu mūzikas vēsturei un mūzikas vēstures rakstīšanai kopumā gan. Jo bieži vien daudz kas vienkārši netika ievērots, nerunājot par izpēti un

izvērtējumu. Mēģināšu ar konkrētu atmiņu palīdzību iezīmēt dažus jautājumus vai pat problēmlokus, kas varētu būt apspriešanas vērti un, iespējams, nākamībā arī plašāk un dziļāk izsverami – kā modeļi vai noteikts pretmetu mezglojums.

To vidū īpaši jāizceļ dažādu kultūru saskares un mijiedarbes jautājums, kas Latvijā vēsturiski izveidojies un pastāvējis jo ilgi, atstājot pēdas arī mūsdienās (un jaunās formās turpinot ietekmēt latviešu kultūru un dzīvesveidu 21. gadsimtā). Viena atsevišķa zona te būtu tieši vācu un latviešu kultūru savstarpējās ietekmes, gan ņemot vērā, ka vācu kultūra (amatniecība, arhitektūra, literatūra) vismaz līdz noteiktai vēsturiskai stadijai bija vairāk donora lomā (vai arī abas kultūras reāli nemaz nesaskārās sociālo, administratīvo un citu robežu dēļ). Ar raksturīgu piemēru *sadūros* pavisam nesen, skatot Jāņa Cimzes *Dziesmu rotu*². Tur ievēroju vārdkopu, kas pavisam droši nebija latviskas izcelsmes. Taču ne es pats, ne kolēģi un eksperti, ne mani vācu draugi nevarēja skaidri un viennozīmīgi atšifrēt tekstā pieminētās reālijas: visi teica, ka tās esot dzirdētas un pazīstamas, tomēr nespēja neko konkretizēt.

Runa ir par populārās (rotāļ)dziesmas *Krauklīts sēž ozolā* teksta variantu, kurā atspoguļota *mūsmāsiņas* bagātā, pat lepnā dzīve Vāczemē (*Dziesmu rotā* ar virsrakstu *Māte, mīlā māmuliņa*, III daļa, 45. nr.; IV daļa, 64. nr.). Košās, greznās ikdienas dzīves pazīmju vidū pavīd arī mīklainā vārdkopu „Ēlerētu ķisinbīr“:

„Niedru koka māju cirt’,
Pāvu spalvu jumtu jum’;
Magoņ’ koka gultu tais’,
Dūju spalvu spilventiņ’.
Ēlerētu ķisinbīr’,
Dreļļos austu paladziņ’:
Tur gulēja mūs’ māsiņ’,
Kā sarkana brūklenīt’.“

Ko tad tas nozīmē?! Vispārīgos vilcienos, protams, skaidrs – pārticīgi, bagāti, pat ar fantāzijas piekrāsu (pāvu spalvu jumts!). Un tomēr – magoņkoka gulta? Visticamāk, domāta mahagona koka, mahagonija³ gulta. Par dreļļiem gan šaubu nav – tā ir smalkā, pat izsmalcināta auduma darināšanas tehnika ar tautisku/latvisku ornamentu⁴. *Ķisinbīrs* nevar būt nekas cits kā spilvendrāna, pārvalks (*der Kissenüberzug*; zilbju *pazaudēšana*, pārņemot un pielāgojot vācu vārdus tautas saziņā, ir pavisam tipiska parādība: *der Bräutigam* – brūtgāns, *der Feierabend* – feirāms, *der Katechismus* – katķisms utt., te tad arī tas mīklainais *das Mahagony* – magoņkoks). Bet kas ir *ēlerēts*? Visi apjautātie teica, ka tas saistīts ar rokdarbiem – adīšanas tehnika vai kaut kas tamlīdzīgs. Taču pat apzinātie tautas lietišķās mākslas speciālisti nespēja neko precizēt.

Šķirstot svešvārdu vārdnīcu, nejauši ievēroju vārdu *elerons* (< fr. *aileron* < *aile* – spārns)⁵. Jā! Tas bija meklētais: volāni, mazie spārniņi

²Torgāns, Jānis (2007). *Jāņa Cimzes Dziesmu rota un tās nozīme: skats no 21. gadsimta*. Rīga: Jāzepa Vitola Latvijas Mūzikas akadēmija, Musica Baltica, 17

³Manuprāt, *magoņkoks* šajā kontekstā drīzāk jāsaprot kā tautas valodā vienkāršots *mahagonkoks/mahagons/mahagonijs*, respektīvi, mēbeļkoks. Tomēr nav izslēgts, ka ir pamatotas abas skaidrojuma versijas (magones, mahagons) vai arī tās savijas, savstarpēji pārklājas. Magones bieži minētas mitoloģiskajos priekšstatos par debesu kāzām; savukārt debesu kāzas ir vai nu tīri imaginārs skaista un svētīga rituāla atveids, vai arī ietver tiešu personifikāciju (piemēram, Saule un Mēness). Taču figurē arī gluži parastas kāzu dziesmas, kur vārdam *magones* ir poētisma, greznojuma nozīme: *magonišu gulta, magonišu cisas, magonišu lapiņas* u. c. Sk. *Dānu skapi* (skaidrojums 7. atsaucē): 13611-15, 26035, 101169, 101194, 101226 u. c. Nevar izslēgt arī magoņu saistību ar reibumu, skurbumu vai pat narkotisku iedarbi kā Austrumu vai Senās Grieķijas praksē.

⁴*Dreļļi* ir daudznozīmīgs vārds, kas vairumā vārdnīcu nav atrodams. Tas apzīmē gan komplicētu senatnīgu aušanas tehniku, kas atkal uzplaukusi apmēram kopš 1980. gada, gan (attiecīgā kontekstā) šajā tehnikā darinātu audumu, izstrādājumu. Un vēl – patiesībā vispirmām kārtām – ornamentācijas modeli vai pat principu (t. s. dreļļu raksti), kā apvienot dubultsvītras (divdaļīgas joslas) un (galvenokārt) kvadrātiskus laukumus baltā un melnā krāsā; taču šis kontrasts nav ass, griezīgs, jo ieturēts līnu diegu gaišajos un tumšajos toņos. Sk.: Ozolniece, Ingrida (2001). *Pamatraksti*. Rīga: Rasa ABC; Jansone, Aija (2001). *Dvieļu rotāšanas tradīcijas Latvijā*. Rīga: Zvaizne ABC; Jansone, Aija (2004). *Rotātās telpu tekstilijas Latvijā*. 19. gs. beigās – 20. gs. Rīga: Zinātne. Vārda izcelsme nav skaidra, tomēr tiek pieņemts, ka ar vēsturiskajiem *dreļļiem* (< lejasvāc. *drelle*) – karagūstekņiem un parāda vergiem Livonijā – vismaz tieša sakara nav.

⁵*Eleroni* – aviācijas termins: lidmašīnas spārnu galu mugurpusē pierīkotas kustīgas plāksnes (mazi spārniņi), ar kurām regulē lidmašīnas sānsveri. Sk.: *Svešvārdu vārdnīca*. 25 000 vārdu un terminu (2008). Sast. Indra Andersone, Ilze Čerņevska u. c. Rīga: Avots, 224–225

⁶ Ella Torgāne (1908–1995), dzimusi Ēķis (tolaik lietotajā vīriešu dzimtē), patiesībā Ēķe (< vācu *die Ecke*, stūris); turpreti viņas vīra, mana tēva Ernesta Torgāna (1895–1968), uzvārds skan it kā vāciski (*das Tor + der Gans*), bet ģimenes leģenda vēsta par latvisku izcelsmi – no *tur/ tuor + gans*.

⁷ *Dainu skapis* – Krišjāņa Barona (1835–1923) veidotā dainu kolekcija: uz atsevišķām lapiņām pierakstītas dainas, kas glabājas skapī ar daudzām atvilktnītēm. Šis krājums aptver apmēram 300 000 vienību un tiek uzskatīts par *pilnīgu* (kaut arī joprojām tiek papildināts gan ar dažādiem variantiem, gan līdz tam nepazīstamām dainām). Kopš 1940. gada tas atrodas Latviešu folkloras krātuvē, kas izvietota Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūtā Rīgā, Akadēmijas laukumā 1. www.dainuskapis.lv

128

no zīda vai atlasa lentes spilvendrānas malās vai pat visā laukumā. Vēl mana mamma⁶ pagājušā gadsimta 70.–80. gados tādus veidoja – kā istabas dekorāciju, izgreznojumu (starp citu, mūsdienās spilveni ikdienā istabās vispār parasti nav redzami – tos līdz ar gultasveļu glabā speciālās kārbās/kastēs, jo arī gultu vietā visbiežāk ir divāni, t. i., cita tipa mēbeles ar dekoratīviem, nav vairs skaidri funkcionāliem spilveniem). Tātad abi vārdi (*ēlerēts* un *ķisinbīrs*) latviešu valodā ieviesušies no vācu mēles. Interesanti, ka tajā pašā tautasdziesmā ir minēts arī *spilvens* (spilventiņš), respektīvi, mūsdienās lietojams vārds, kamēr *ķisinbīrs* jau sen pāraudzis par *spilvendrānu*, *spilvenpārvalku* (jaunlaikos atvasinoties vēl specifiskā *Spilvencilvēkā* – gan arī ar svešu pirmimpulsu: Mārtina Makdonas /*Martin McDonagh*/ lugas *The Pillowman* nosaukuma latviskojumu). Savukārt pats iedomājama, rekonstruējama vācu pirmvārds (*ailerieren*, *aileriert*) jau pasen aizmirsts, no valodas reālās aprites zudis – ar interneta meklētājprogrammām, piemēram, *Google*, atrodami vien dažī dialektlietojuma, sadzīves runas piemēri. Tieši dziesma un dziedāšana ļāvusi mums atcerēties visu šo ķēdi. Vēl vairāk – *Dainu skapī*⁷ šī teksta varianta nav! Jo svarīgāk, ka tas saglabājies dziesmā, nemateriālajā kultūrā (tiesa gan, tagad jau arī fiksētā, *konservētā* veidā). Starp citu, *ēlerētām ķisinbīram* daļēji līdzīgs piemērs ir tautasdziesma *Meita sēdēj' kuražās*: pirmajā mirklī šķiet pilnīgi nesaprotams, kur tā meita sēdēja?! Meklējot atbildi, konstatēju, ka šis ir vēl viens gadījums, kad latviešu tautasdziesmā caur vācu valodu ienācis franču vārds, šoreiz *courage* (drosme, drošsirdība, vēlāk arī lepnība, patstāvība, uzņēmība, reāls vai iedomāts pārakums, mūsdienās iniciatīva, līdera dotības).

Un vēl. Tekstā ir minētas daudzas ilgotās, cerētās pārticības pazīmes. No kurienes gan citādi parādītos pāvu spalvas, grezni spilvenpārvalki un mahagonija gultas?! Šīs reālijas taču latviešu zemnieku dzīvei ap 1830.–1850. gadu bija gluži svešas. Tās drīzāk nāk no muižnieku vai pat grāfu un baronu dzimtām, kuru muižās, pilīs un pilsētas rezidencēs vienkāršie ļaudis – kalpotāji, istabmeitas, kučieri, staļļa puīši – daudz ko varēja redzēt un dzirdēt... Priekšstati par to saglabājušies gandrīz tikai atmiņu kultūrā, kas sakņota tiešā, ikdienišķā dzīvesveidā – bez jēlcādas institucionalizācijas, formalizēšanas, uzskaistinājuma (un bieži iešifrēti tieši tautasdziesmā – vien parasti poetizēti, ar sapņa vai nerealizējamās cerības garšu). Ja kādas izkļiedētas ziņas sastopamas ceļojumu aprakstos vai dienasgrāmatās, tad tās jau sniedz priekšstatu no kungu viedokļa, *no augšas*.

Taču bez šīs vēlinās saskarsmes ar *ēlerēto ķisinbīru* Cimzes krājuma sakarā es jau kopš bērnības pratu dziedāt mājnieku iecienīto *Krauklīt's sēž ozolā* pamatvariantu par mūsmāsiņu, kas aizprecēta uz Vāczemi/ Kurzemi un tur dzīvo bez rūpēm un raizēm⁸. Dziedāšana mājās, ģimenē tātad veido savā ziņā paralēlo, personisko vēsturi, kuru katrs uzkrājis paša pieredzē un kura ar oficiālo skolas vēsturi dažkārt nemaz

⁸ „Tur aizved' jūs' māsiņ' / Uz bagātu Vāczemīt'. / Tur dzīvoj' mūs' māsiņ' / Kā sarkana brūklenīt'.”

nesaskaras – turklāt manos skolas gados Latvijas vēsture kā tāda vispār netika mācīta.

Cits piemērs, kur oficiālā un neoficiālā, dokumentos nefiksētā vēsture saskaras un savijas, arī aizgūts tieši no nemateriālās jomas. Šajā gadījumā – no sabiedriski personiskās dzīves (jā, tik pretrunīgi), tātad runa ir nevis par kultivētajām, organizētajām, bet drīzāk otrādi – brīvajām, stihiskajām, tradicionālajām ikdienas gaitām kaimiņu, darbabiedru un retumis arī nelielā tuvu cilvēku lokā (*tradicionāls* šeit savā sākotnējā nozīmē no latīņu *trādere* – uzticēt, nodot tālāk, saglabāt priekš citiem). Šo otru līniju es arī atceros no agras bērnības (ap 1946–1950; esmu dzimis 1942): pavisam pieticīgajos pēckara apstākļos nelielās svinēšanās vienmēr tika daudz dziedāts – viskonsekventāk jau Ziemassvētkos, taču šajā gadījumā gan tikai ģimenes lokā, turklāt tas notika aiz aizsegtiem logiem un arī apspriests netika, pat ja bija skaidri zināms, ka pie komunālā dzīvokļa kaimiņiem notiek tas pats. Un līdzās tautasdziesmām bija arī citas: gan šlāgeri (jā, arī pats vārds bija *aizķēries* no *miera laikiem*), gan vienkārši populāras, iemīļotas dziesmas. To vidū *Dažu skaistu ziedu*, ko dziedāja ar izjūtu un sentimentu, reizēm arī ar vieglu uzspēli, speciālu saldinājumu, kas iemiesoja priekšstatu par *Latvijas laikiem*, kā tos mājās dēvēja⁹.

„Dažu skaistu ziedu
Gaujā kaisīju,
Lai tie manai mīļai
Nestu sveicienu.“

Tikai daudz, daudz vēlāk uzzināju, ka dziesmas teksta autors ir latviešu dzejnieks un politiķis (īsu laiku, 1919. gadā, pat vācu izveidotās marionešu valdības ministru prezidents) Andrievs Niedra (1871–1942)¹⁰. 1891. gadā šis dzejolis publicēts laikraksta *Baltijas Vēstnesis* 248. numura pielikumā; vēlāk tas iekļauts vienā no Niedras agrīnajiem cikliem *Ceļinieka dziesmas* ar nosaukumu *Gaujas malā* (1900 kopā ar Rūdolfa Blaumaņa darbiem publicēts krājumā *Ceļa malā*).

To, ka mūziku sacerējis vācu komponists Francis Abts (*Franz Abt*, 1819–1885), uzzināju tikai latviešu mūzikas vēstures lekcijās pie profesora Oļģerta Grāvīša ap 1969./1970. gadu. Kaut kā tas uz mani lielu iespaidu neatstāja – daudzas latviešu sadzīves dziesmas taču bija cieši saistītas ar lidertāfelstilu un agrīnā koru repertuāra vācisko daļu. Tomēr vairums šo sadzīves melodiju bija anonīmas, atklātībā nefigureja ne teksta, ne mūzikas autors (tieši tādēļ tikai pēc 1990. gada pirmoreiz plaši izskanēja Eduarda Rozenštrauha, 1918–1992, vārds, un viņa jau sen pazīstamās dziesmas pārstāja būt klausītāju uztverē anonīmas). Ap 1988./1989. gadu, tātad Gorbačova pārbūves plaukumā, kad atklātībā parādījās daudzi jauni veco dziesmu krājumi plašas sabiedrības lietošanai, tika iespiesta arī *Dažu skaistu ziedu*. Turklāt galvenā atšķirība no senākiem izdevumiem bija tieši tā, ka norādīti abi autori¹¹.

⁹ Ir vēl cita dziesma par šo tēmu – *Pie Gaujas* (teksts 1890. gada 24. oktobrī/5. novembrī publicēts laikrakstā *Balss*, dzejnieks Rieteklis jeb, istajā vārdā, Jūlijs Balodis, 1856–1940): maršveidīga, aktīva, ciņas spara pilna. Tā beidzas ar patētiskām rindām „Un par savu tēvuzemi / Savu galvu nolikšu“. Ari šai gadījumā mūzikas autors ir lidertāfela stila pārstāvis – romantisma laikmeta vācu komponists Justs Vilhelms Līra (*Justus Wilhelm Lyra*, 1822–1882).

¹⁰ Pēc tiesas (1924) viņš kā tautas nodevējs no Latvijas izraidīts. Tikai vācu okupācijas laikā 1942. gadā Niedra varēja atgriezties Rīgā, kur arī drīz mira. No Niedras literārā mantojuma daudzi dzejoli iegājuši latviešu klasiskajā mūzikā, tikuši ietērpti skaņās. Sevišķi izceļas divas Alfrēda Kalniņa solodziesmas – *Brīnos es* (1901 beigās vai 1902 sākumā) un *Jau aiz kalniem, jau aiz birzēm* (1902), kas joprojām tiek dziedātas, ierakstītas skaņšēsos. Ari *Dažu skaistu ziedu* kā solodziesmu komponējis gan Alfrēds Kalniņš (ar virsrakstu *Gaujas malā*, ne vēlāk kā 1897), gan Emīlis Melngailis (1901).

¹¹ Sk., piemēram, krājumu *Skani, senā dziesma* (1989), ko sastādījis Daumants Reiters un izdevis E. Melngaila Tautas mākslas centrs Rīgā. Sk. arī http://www.dziesmas.lv/d/Dazu_skaistu_ziedu/186

Tikai tad sāku īsti aptvert, ka Francis Abts taču tādu dziesmu (tādat teksta un mūzikas organisku kopumu, nemaz nerunājot par latvisko versiju) nevarēja sacerēt: kad dzejolis tika publicēts (1887), komponists jau bija miris. Tādat dziesmas rašanās Latvijā ir bijusi īpaša un īpatnēja, kaut arī par to maz kas zināms. Jo vairāk tādēļ, ka pirmās Latvijas Republikas laikā (1918–1940) šāda veida dziesmas – respektīvi, viss izklaides, sadzīves, mājas un ģimenes dziesmu masīvs – būtībā *netika pamanītas* (presē, pedagogijā, pētniecībā, kuras jau arī vēl īsti nebija). Tas arī patiesībā nebija nepieciešams: dziesmas plaši dzīvoja savu patstāvīgo dzīvi, tostarp svinībās, dažādās biedrībās, labdarības organizācijās, turklāt dabiski un organiski. Daļa no tām skanēja arī pēckara gados pusoficiālos vietēja mēroga koncertos; turklāt autori joprojām tika ignorēti.

Tomēr tās dziesmas, kas tieši vai netieši pauda Latvijas patriotisma ideju, vēl stiprāk *netika pamanītas* padomju periodā, kad visu labo, kas bijis pirmskara Latvijā, mēdza noklusēt. Tas nozīmē, ka *kompetenti orgāni* (tā pati Valsts drošības komiteja jeb VDK) rūpīgi sekoja, lai nevēlamas dziesmas *izravētu* no prakses – gan no pašdarbības kolektīvu repertuāra, gan vienkārši sadzīves (par rūpību un metodēm, ar kādām tika pārraudzīta jebkāda *naidīgas ideoloģijas* izpausme, jau daudz un plaši rakstīts). Reakcija, protams, varēja atšķirties: klases audzinātāja tika izsaukta pie direktora – jūsu skolnieki dzied *tādu* dziesmu; ierēdņi varēja sagaidīt jau *draudzīgu*, respektīvi, draudīgu inspektora vizīti¹². *Smaigākos* gadījumos (ar nacionālās simbolikas izmantošanu un/vai citu nodarījumu klātbūtni) bija jāreķinās arī ar nepatīkamākām sekām: no skolas – ārā, no darba – prom; nebija jau aizmirstas arī 1949. gada izvešanas, un neviens nevarēja būt drošs par savu dzīvi.

Franča Abta mūzika Baltijas reģionā (vispirmām kārtām tagadējā Latvijā un Igaunijā) bija labi pazīstama – gan attālākā pagātnē, kura arī lielākoties tika noklusēta, vismaz valdošajai ideoloģijai nevēlamos jautājumos. Abta dziesmas bija pārstāvētas pirmajos trijos vācbaltiešu Dziesmu svētkos (1857 Rēvelē/Tallinā, 1861 Rīgā, 1866 Rēvelē/Tallinā)¹³. Viņa jaunrades paraugi bija ietverti Pirmo Dziesmu svētku (*Pirmo vispārējo latviešu dziedāšanas svētku*) repertuārā (1873 Rīgā), kā arī Otro svētku (1880 Rīgā) koru sacensību programmā. Cik izdevies apzināt, Abta melodija – vēlākais dziesmas *Dažu skaistu ziedu* mūzikas avots – Latvijā pirmoreiz publicēta skolotāja, Rīgas Sv. Mārtiņa baznīcas ērģelnieka Johana Reinfelta (*Johann Reinfeldt*, 1850–?) sastādītajā un izdotajā krājumā *Baltischer Liederkrantz* (1882); šajā versijā dziesma saucas *Die Lilie*¹⁴.

Šāda paša nosaukuma krājumi (gan pirmā, gan otrā daļa, gan abas kopā) pēc tam laisti klajā arī citviet Baltijā. turklāt daudzkārt, un joprojām kā sastādītājs minēts Reinfelts¹⁵ (arī mūsdienās šis izdevums sastopams dažādu bibliotēku fondos – no Vācijas pilsētām līdz Harkovas Valsts Radiotehnikas universitātei!). Atšķirībā no 1882. gada

¹² VDK oficiālie darbinieki jeb t. s. kuratori jau bija labi pazīstami – vismaz ideoloģiskajās iestādēs un organizācijās (tādat praktiski viscaur: tieslietu sistēmā, skolās, bibliotēkās un teātros, nerunājot par plašsaziņas līdzekļiem un institucionalizēto daiļrades jomu – radošajām savienībām). Viņi ieradās, pieklājīgi stādījās priekšā kadru daļas (mūsdienās – personāldaļas) vadībai vai referentiem un norādīja koordinātes, kur griezties *vajadzības gadījumā*.

¹³ Sk.: Jaunslaviete, Baiba (2007). Ieskats vācbaltiešu dziesmu svētku vēsturē. *Mūzikas akadēmijas raksti III*. Rīga: JVLMA, Musica Baltica, 32–52. Versija vācu valodā (tajā pašā gadā): Die deutsch-baltischen und lettischen Sängerkulte – Tradition und Wechselbeziehungen. *Chorgesang als Medium von Interkulturalität: Formen, Kanäle, Diskurse (= Berichte des interkulturellen Forschungsprojektes „Deutsche Musikkultur im östlichen Europa“*, Bd. 3). Stuttgart: Steiner, 197–217

¹⁴ *Baltischer Liederkrantz* (1882). Ausgewählte Lieder zum Gebrauch für den Gesangunterricht. Herausgegeben von Joh. Reinfeldt, Lehrer und Organist an der Martins-Kirche in Riga. Riga: Selbstverlag des Herausgebers, 11

¹⁵ Rēvelē/Tallinā tas publicēts kā Johana Reinfelta sastādīts un Franča Klūges izdots krājums: *Baltischer Liederkrantz* (1886). Erster und zweiter Teil: Ausgewählte Lieder zum Gebrauch für den Gesangunterricht. 2. vermehrte und verbesserte Auflage herausgegeben von Joh. Reinfeldt. Reval: F. Kluge. Atkārtotajos izdevumos (līdz 1912) vēl sastopamas šādas izdošanas ziņas: „Dorpat: C. Mattiesen“ un „Mitau: G. Landsberg“.

pirmiespieduma, kur vēl neparādās dziesmas teksta autors, vēlāk tas jau norādīts – J. Chr. Schmid. Visticamāk, domāts teologs, filozofs un bērnu literatūras autors Johans Kristofs [Frīdrihs] fon Šmids (*Johann Christoph [Friedrich] von Schmid*, 1768–1854), kurš ir pazīstamās Ziemassvētku dziesmas *Jūs, bērniņi, nāciet / Ihr Kinderlein, kommet* teksta autors (nevis teologs, filologs un dzejnieks Johans Kristofs fon Šmids [*Johann Christoph von Schmid*], 1756–1827, kurš guvis ievēribu ar švābu leksikas pētījumiem). Mūs interesējošās dziesmas teksts sākas mīlīgi saldēnā noskaņā, kas, kā redzēsim, pilnībā saglabāta arī vēlākajā latviskojumā:

„Schöne Silberblüte,
Meines Gärtchens Zier,
Zeigest Gottes Güte
Gar so freundlich mir.“

Interesanti, ka laikā ap gadsimtu miju dziesma iekļauta arī citā, Jelgavā izdotā krājumā *Орфей*¹⁶, kura pamatvaloda formāli ir krievu (tittullapai ir arī vācu paralēlteksts), taču saturs faktiski daudz neatšķiras – vairums dziesmu joprojām ir vācu mēlē. Krievu valoda, kā arī daudzās krievu tautasdziesmas te acīmredzot ir liecība par izglītības sistēmas rusifikācijas centieniem, kas spēcīgi izpaudās jau kopš 1880. gada.

Principiāls pavērsiens aplūkojamās dziesmas vēsturē ir teksta latviskojuma parādīšanās. Tas publicēts 1908. gadā Pāvula Jurjāna sastādītajā krājumā *Dziesmas*¹⁷ ar Lapas Mārtiņa (1846–1909)¹⁸ dotu nosaukumu *Mana dārza jaukums* un tulkojumu:

„Mana dārza jaukums,
Balta puķe tu,
Manim rād' tavs košums
Dieva mīlību.“

Nav īsti zināms, kad un kādā sakarā melodija ieguvusi jauno – Andrieva Niedras sacerēto tekstu. Visdrīzāk, tas noticis jau pēc Latvijas Republikas dibināšanas (1918. gada 18. novembris) un *juku laikiem* (bermontiāde, karš ar Krieviju), kad sākās jauns nacionālās pašapziņas vilnis gan izglītībā un kultūrā, gan tādās praktiskās, ikdienišķākās izpausmēs kā ielu nosaukumu vai personvārdu – kā priekšvārdu, tā uzvārdu – latviskošana. Droši vien uz šo laiksprīdi Lapas Mārtiņa labskanīgais, bet pārsaldinātais un manierīgais tulkojums jau izklausījās vecmodīgs. Andrieva Niedras dzejolis labāk iederējās 20. gadsimta dzejā nekā savā reālajā sacerēšanas laikā, turklāt tas bija nevis tulkojums, pielāgojums, bet patstāvīgs mākslasdarbs. No mūsdienu skatpunkta raugoties, šis *jaunās* dziesmas rašanās uztverama kā aizkustinošs, gandrīz sentimentāls leģendārās, mutvārdu tradīcijā sniegtās vai tikai nojaušamās vēstures stāsts.

¹⁶ *Орфей*. Часть первая. Сборник песен для средних учебных заведений. Сост. В. П. Лепинь [domājams, V. Liepiņš – J. T.]. Митава: П. Юргенсон [domājams, pazīstamās Maskavas izdevniecības filiāle. Vienlaikus ar zināmu rusifikācijas akcentu te parādās arī izdevēju konkurence, vēlme paplašināt tirgu – J. T.].

¹⁷ *Dziesmas zemākām un vidējām skolām* (1908; turpmākie izdevumi 1910, 1917, 1920). Sast. Pāvuls Jurjāns. Rīga: pašapgāds

¹⁸ Lapas Mārtiņš; arī *Martin/Mürt Lapp* – abi viņa vecāki bija igauņi, tādēļ uzvārdā ir savveida vārdu spēle: igauņiski *lapp* nozīmē *ielāps, lāpījums*, latviski *lapa* arī paliek *lapa* – gan augam, gan grāmatai utt. Lapas Mārtiņš ir literāts un žurnālists, vairāk nekā 100 (!) grāmatu autors: sacerējis stāstus, romānus, dzejoļu krājumus. Savulaik viņa dzejdarbi bieži komponēti, visplašāk pārstāvētais autors laikam gan būs Baumaņu Kārlis (1835–1905).

Interesanti, ka tas vairākreiz ieskanas arī Alfrēda Kalniņa jaunradē. Savas agrīnās solodziesmas *Gaujas malā* (ne vēlāk kā 1897) jauktā kora versijai *Dažu skaistu ziedu* (1923) komponists 1939. gadā izveidojis jaunu, vīru kora redakciju, tagad ar nosaukumu *Pie Gaujas*, un tajā viņš kā moto, kā emocionālu kamertoni ievij Franča Abta dziesmas pirmo frāzi bezteksta dziedājumā. Acīmredzot Kalniņš to uztvēris un izmantojis kā noteiktu kultūras kodu, varbūt arī sakarā ar vāciešu repatriāciju šajā periodā: komponista dzīvesbiedre Amanda Kalniņa, dzimusi Šāfa (*Schaaff*, 1880–1959), etniski bija vāciete – atkal viens kultūras vijums, reālās un individuālās vēstures liecinieks.

Lēni

pp *mp* *rit.*

Mm Mm

Tenora solo (arī ten. grupai)

mf *f* *mp*

Da - žū skaits : tu zie - du Gau - jā kai - si - ju, lai tie ma - nai

pp *p* *pp*

Mm Mm Mm

mf *

mī - ļai ne - stu svei - cie - ni.

pp *rit.*

Mm Mm

mf

nes - tu svei - cie - no

* Sākums Alfrēda Kalniņa solodziesmām ar to pašu iekavi

Alfrēds Kalniņš, dziesma vīru korim *Pie Gaujas* (1939): fragments

Te cieši sakūst gan vācu un latviešu kordziedāšanas tradīciju sensenās līnijas, gan Gaujas krastu un Cēsu/Siguldas jaunības atmiņu romantiskais valdzinājums, gan viegla rezignācija, pasaules vēstures biedīgos mājienu uztverot. Interesanti, ka līdzīgā kārtā – gluži vai kā skolasgadu reminiscenci, atmiņu kultūras zīmi, romantizētu sveicienu aizgājušam, bet savā dzīvē acīmredzot būtiskam laikam – solodziesmu *Gaujas malā* savā pirmajā solokonzertā dzied baritons Jānis Apeinis (ar ģitāras pavadījumu – jau cita laika zīme!); tas notiek 2009. gada 29. martā opernamā.

Un vēl viens stāsts, par ko ne vārda neatradīsim presē un arhīvu dokumentos – tātad institucionalizētajā, fiksētajā vēsturē (ja nu vienīgi kādos tās pašas VDK papīros, kuri gan laikam jau būs iznīcināti vai aizceļojuši uz Krieviju...). Blakus padomju laika lielajiem oficiālajiem valstssvētku pasākumiem vismaz kopš 20. gadsimta 60. gadu vidus šad tad notika arī valstiski organizētas dažādu institūciju, iestāžu un arī ievērojamu personību (zinātnieku, aktieru, mūziķu u. c.) jubilejas. Šajās pēdējās arī publika bija atšķirīga, reizumis pavisam cita nekā, teiksim, *Lielās Oktobra sociālistiskās revolūcijas* gadadienās (tas, ka gandrīz ar grūtībām izdodas atcerēties šo nosaukumu, arī liecina, cik strauji rit laiks un cik ātri gaist atmiņas...). Viss bija rūpīgi organizēts, noslēguma koncertu apmeklētāji (Latvijas Komunistiskās partijas Centrālkomitejas locekļi, ministri, ģenerāļi, kara veterāni, diplomāti, arī *darbaļaudis un radošā inteliģence*) – rūpīgi izsijāti, pārbaudīti, *politiski izglītoti un morāli noturīgi*; šāds formulējums bija nepieciešams raksturojumā, mēģinot braukt uz ārzemēm. Arī to, ka raksturojums bija dokuments, kas daudz ko noteica cilvēka dzīvē, šodienas paaudze ne zinās, ne sapratis: mūsdienās to aizvieto dzīvesgājums/CV.

Atceros tā paša Alfrēda Kalniņa simtgades sarīkojumu virknes (1979) noslēguma koncertu. Tajā bija samērā maz funkcionāru, bet vairāk – radošo cilvēku, kultūras darbinieku, augstskolu mācībspēku: daudzi Latvijas PSR Komponistu savienības biedri, ciemiņi no *brālīgajām republikām* un pat komponista meita Biruta Kalniņa-Tripodi (1907–1982) no – šausmas! – ASV (mūsdienu jaunatnei būs grūti saprast, ka tas bija kaut kas ārkārtējs). Un šāda tipa svinībās (lielākoties opernamā) bieži notika, no vadības viedokļa, nepatīkams starpgadījums: beigās, pēc oficiālā noslēguma, publika spontāni cēlās kājās (tad tas bija jādara visiem klātesošajiem, citādi viņi riskētu kļūt smieklīgi) un dziedāja iemīļoto tautasdziesmu *Pūt, vējiņi* Andreja Jurjāna (1856–1922) četrbalsīgajā apdarē – ar spēku un sajūsmu. Ja tas būtu sagatavots, organizēts, speciāli sarīkots, būtu arī iespējams to novērst, neitralizēt. Taču nē – tas notika *pats no sevis*! Neviens nezināja, kad, vai un kur, kurā vietā dziedāšana sāksies – šajā ziņā tā patiešām bija maza *dziedošā revolūcija*. Nekad šādas izpausmes netika pieminētas oficiālajos plašsaziņas līdzekļos – radio, televīzijā, presē – ne zilbes! Vara to piecieta kā zobu sāpes. Jo patiesībā tā bija tieši demonstrācija, klusa (ārēji skaļa, bet vārdos neizteikta, pat it kā nejauša), tomēr skaidra, ar cieņu un stāju pausta pretošanās – tieši tā visi to uztvēra un saprata.

Mūsu (Komponistu savienības) viesi – tātad komponisti un muzikologi no Viļņas, Tallinas, diezgan bieži arī no Maskavas, Ļeņingradas, Kijevas, Tbilisi –, kā arī citi kompetenti ļaudis, kas bija spējīgi šo četrbalsīgo priekšnesumu novērtēt, aizvien privātās sarunās to apbrīvoja. Mums tolaik tas šķita pašsaprotams: katrā skolā bija koris, bieži vien vairāki – t. s. masu koris, kurā tiešām piedalījās visi, arī *rūcēji*, tad izlases koris koncertiem, konkursiem, dziesmu svētkiem un tad

nereti vēl atsevišķi meiteņu koris, un vairāki vokālie ansambļi. Tas viss veidoja dziedošu, muzikālu vidi, attīstīja dzirdi un kopdziedāšanas prasmi.

Šo mūsu situācijas lielo priekšrocību pats pirmoreiz pa īstam apzinājos karadienesta laikā (ap 1965), kad garnizonam tuvās Mončegorskas pilsētas (Kolas pussalā) vadība vērsās pie mūsu priekšniecības ar lūgumu *aizlienēt* vīru balsis kultūras nama korim pilsētas svētkos. Mēs – kādi 40 vīri, galvenokārt no Igaunijas – tikām uz turieni komandēti: gluži labs papildinājums korim! Izrādījās, ka mums kopā ar vietējo kori jādzied pazīstamas tautasdziesmas un populāri estrādes gabali. Visiem kopā, unisonā! Tas tad arī nozīmēja *korī*. Vēlāk uzzināju, ka vietējās skolās mūziku nemāca vispār – nekādā veidā. Tikai tad apjautu, kādā līmenī ir (bija!) vispārējā mūzikas izglītība Latvijā. Vienīgi tādēļ bija iespējams arī tāds fenomens kā stihiskais koris ar *Pūt, vējiņi* operas zālē. Tira latviešu lieta? Jā un nē: bez vairāk nekā simtgadīgajām kormuzicēšanas tradīcijām, kuras balstījās uz vācbaltiešu paraugu, tas nebūtu iedomājams¹⁹.

Un noslēgumā. Šķiet, ka tas viss ir pārāk personiski, subjektīvi, individuāli? Bet tieši tāds ir raksta nolūks: aprādīt, ka lielā vēsturiskā patiesība sastāv no mazo (un ne tik mazo) atsevišķo cilvēku un kopienu dzīvesstāstiem, notikumiem viņu ikdienā un viņu mājā, kur lielā vēsture ienāk ar kariem, juku laikiem, naudas maiņām, administratīvām nesakarībām. Un tas skar ikvienu: skola, nodokļi, darbs (vai tā trūkums – tagad it bieži jāstopas arī ar to), kaimiņi, valdība visos līmeņos... Ar polemiska saasinājuma devu es gribētu visu šo pausto apkopot kāda pazīstama vīra teiciena parafrāzē: „Patiesība – tas esmu es”.

Ja mēs tiešām gribam uzrakstīt pilnīgu, aptverošu savas kultūras vēsturi, ievērojot objektīvās likumsakarības un vēsturiski sociālās premisas, mums jāietver tajā arī otra puse – subjektīvie, itin kā neatkarīgie, patstāvīgie attīstības elementi. It īpaši jau to izpaušmes atmiņu un nemateriālajā kultūrā, kuras apguve joprojām ir jauna, savu ceļu un vērtību vēl meklējoša joma. Protams, tas attiecas arī uz mūzikas vēstures rakstīšanu – darbu, kas latviešu kultūrai vēl priekšā. Bez personiskā skatījuma un iespaidiem, bez individuālās pieredzes un līdzpārdzīvojuma rakstīta mūzikas vēsture būtu sausa un neauglīga, ja ne pat nedzīva, beigta.

¹⁹ Līdz šim latviešu koru kustības saknes ārzemēs bijušas spējīgas dot arī jaunus dzinumus. Tā, piemēram, uz Londonas latviešu kora 60 gadu jubileju 2008. gadā ciemā sabrauca vairāki jaundibināti kolektīvi, to vidū Briseles latviešu koris (kopš 2004), *eLVē* (LV izruna, kopš 2006) no Īrijas. Nav šaubu, ka šo kolektīvu dalībnieki paši veidos savu vēsturi un atmiņu kultūru. Cik ilgi tā spēš pastāvēt iepretim globalizācijas tendencēm? Un Latvijā?

TRUTH

DAŽU SKAISTU ZIEDU AND OTHER PAGES OF THE LATVIAN CULTURE HISTORY

Jānis Torgāns

Summary

The essence of this 'memoire paper' finds its origin in the ideas emanating from a conference organised by Bonn University some time ago (*Das immaterielle Kulturgut Musik im Spannungsfeld von 'Lebenswelt' und 'Monument' / The Intangible Cultural Asset Music in the 'Live-World' and 'Monument' Field of Tension*, 2009), such as, on the place and meaning of intangible culture in the society, the subjective and individually personal component of the history of music, and the supposedly parallel version of the academic study of human and societal experience, memory, observations and oral traditions. On the remembrance culture – the collection of individual experiences, which initially functioned only within the oral tradition, later – very slowly – gradually in parallel to it also becoming materialised (notes, letters, diaries) but nevertheless remaining a marginalized, peculiar phenomenon. Also – on the different, changing and relative, when it comes to individual or even societal perception, nature of fixed truth, researched and discussed in scientific literature. In any case – in the center of attention was placed the impulse: a view on what is and was taking place from the viewpoint of the *I* as the satellite of the *great history* but perhaps also a half-deliberate source and emotionally participatory factor. Alongside a few others I picked one main route for the article – the message on the fate and metamorphosis of the well-known, everyday life song *Dažu skaistu ziedu* [*Some Pretty Flowers*] in the unfolding of the Latvian culture in the course of almost a century and a half, but particularly in connection with personal, individual experience and especially – when it comes to the hypothetical, the debatable, *reading between the lines* – exactly what constitutes the truth: imaginary and real, personal, societal, historic and legendary... I am not writing about the scientific-investigatory aspect of it but rather the mark of the personal memory. In reality – a mosaic in miniature in which, similarly to Gidon Kremer's *Shivers of a Childhood* (*Kindheitssplitter*, 1993) more than merely the direct existence is reflected.

The very first episode of the 1967 production of the Juozas Grušas play *Love, Jazz and the Devil* in the theatre of Liepāja: in musings on what is truth, the heroine of the play lays out to the doctor the distinction between the material and nonmaterial nature of the expressions of reality. The word 'jazz' is used here already as a euphemism for the denotation of 'rock', 'underground music', simultaneously sketching

out the actually unequal nature of the *equality* of the Soviet society. In that case my own musings on the dual nature of nonmaterial culture: a rather tangible pair of mittens brings with it a completely intangible, developed through centuries and individually changing ornament in which one can only surmise connections, continuity, a spiritual process.

Musings on the *ēlerētais ķisinbīrs* in one of the variations of the folksong *Krauklīt's sēž ozolā* [*The Raven Sitting in the Oak*] shows a close link to German culture – both when it comes to the German land as a sign of a rich and prosperous life, and to specific words (from the French *ail* – the wing, and from the German *Kissenüberzug* – the pillowcase), which have merged into the today incomprehensible *ēlerēts ķisinbīrs*. The truth here has gotten *lost in translation*, carried out by life itself... At the heart of the article the metamorphosis of the already mentioned song by Franz Abt *Schöne Silberblüte* via the text of Lapas Mārtiņš *Mana dārza jaukums* [*The Loveliness / The Crown of my Garden*] to the poem of the youth of Andrievs Niedra *Dažu skaistu ziedu*, which is how we hear it up to this day. A concrete musical communication – the citation of the initial measures of Abt in the choral piece *Pie Gaujas* [*At Gauja*] by Alfrēds Kalniņš. And finally the transformation and expression of the phenomenon of Latvian choral culture, spontaneously singing *Pūt, vējiņi* [*Blow, Wind*] in the arrangement of Andrejs Jurjāns in the opera house, at the closing of large gatherings of the Soviet state. The government met it with incomprehension, truth be told – with real and true understanding, which inflamed the bearers of power with helpless anger. Will the spirit of song save the nation? We have not come that far, but one of the roads is the preservation and advancement of individual past. Because, paraphrasing a well-known man's expression *L'état, c'est moi* we can assert: *The truth – it's me*. If we really want to write a complete, all-encompassing history of our culture, observing the objective regularities and historically societal premises, we also have to include in it the other side – the subjective, supposedly independent, unconnected elements of development. This is especially true in the field of the acquisition of the culture of memory and nonmaterial culture, which are still new areas seeking their own way and value. Naturally, this also refers to the writing of the history of music – work that the Latvian culture still has ahead of it. Written without the personal viewpoint and impressions, without the individual and shared experiences the history of music would be dry and infertile, if not even inanimate, dead.

The same said in other words:

Musicological research is based in large degree on tangible source materials (e.g., notation forms, archival materials, life stories and pictorial or audio documents), through which music cultural phenomena, events and connections become 'manifest'. In comparison, the phenomena of music itself and its related cultural practices seem

rather elusive and ephemeral. The questions posed in the symposium relate precisely to this constellation of the intangible and the material or respectively medialized manifestations of music cultural practices and discourses. Against the backdrop of theoretical thoughts on the tension field between 'life-world' and 'monument' – as a fundamental scientific problem – the specific scenario of the music- and remembrance culture of the Germans originating from Eastern and Southeastern European settlement regions is to be examined, also with consideration of the thematic complex 'flight and expulsion'. The aim is to discuss music, beyond the boundaries of advanced culture, as an intangible cultural and migrational asset, to open up discussion of it with consideration of corresponding historical and contemporary music-ethno-graphic and folkloristic 'monuments', as medial repositories, and to inquire about possibilities of music history writing as well as about models of the museal presentation of music (as a lived cultural practice).

ĪSAS ZIŅAS PAR PUBLIKĀCIJU AUTORIEM

Gunta Bāliņa (1955) ieguvusi mākslas bakalaura grādu horeogrāfa pedagoga specialitātē (1994, JVLMA) un mākslas maģistra grādu kultūras teorijas specialitātē (1997). 2011. gadā absolvējusi Rīgas pedagoģijas un izglītības vadības akadēmijas doktorantūru un šobrīd gatavo aizstāvēšanai pētījumu *Liepājas muzikāli dramatiskā teātra baleta pedagoģiskā un mākslinieciskā vērtība Latvijas kultūrā*; darba vadītāja ir prof. Dr. paed. Rita Spalva. 1971.–1994. gadā Gunta Bāliņa bijusi LNO baleta soliste. Kopš 1993. gada ir LNO pedagoģe repetitore, kopš 2007. gada – arī Latvijas Kultūras akadēmijas asociētā profesore, lasa skatuves dejas, klasiskās dejas teorijas un metodikas un modernās dejas kompozīcijas un horeogrāfijas kursus. Piedalījies Latvijas kultūras kanona izstrādē dejas nozarē, ir Latvijas Kultūrkapitāla fonda Mūzikas un dejas nozares eksperte. Nozīmīgāko publikāciju klāstā ir *Latvijas baleta enciklopēdija* (2006, kopā ar Iju Biti).

e-pasts: guntta@inbox.lv

Baiba Beinaroviča (1970) beigusi Latvijas Kultūras akadēmijas maģistrantūru, aizstāvot diplomdarbu *Baletmeistaru Litas Beiris un Aivara Leimaņa daiļrade* (2000). Piedalījies *Latvijas baleta enciklopēdijas* (2006) sagatavošanā. Kopš 1997. gada viņa darbojusies kā baleta kritiķe izdevumos *Teātra Vēstnesis*, *Kultūras Forums* u. c. Publicējusi baleta vēsturei veltītus rakstus Rīgas (*Mūzikas akadēmijas raksti* 5, 2008), Viļņas (*Krantai* 4, 2010) un Sanktpēterburgas (*Страницы истории балета. Новые исследования и материалы*, 2012) zinātniskajos izdevumos.

Ieva Gintere (1976) absolvējusi JVLMA vijoļspēles klasi (1999), pēc tam ieguvusi kultūras teorijas maģistra grādu Latvijas Kultūras akadēmijā (2002) un filosofijas maģistra grādu Latvijas Universitātē (2004). Filosofijas studiju ietvaros piedalījies vairākās starptautiskās konferencēs un semināros Romā, Berlīnē, Viļņā, Rīgā un Liepājā. Saņēmusi Francijas valdības stipendiju franču filosofijas studijām Parīzes 10. (Nantēras) Universitātē (2007). 2012. gadā beigusi JVLMA doktorantūras studijas un gatavo aizstāvēšanai promocijas darbu par konceptu mūziku Latvijā; darba zinātniskais vadītājs ir prof. Dr. phil. Mārtiņš Boiko. Lasījusi filosofijas lekcijas Latvijas Kultūras akadēmijā, Rīgas Stradiņa universitātē un citās Latvijas augstākās izglītības iestādēs. Piedalījies 42. Starptautiskajā Baltijas Muzikoloģijas konferencē Rīgā (2010) un starptautiskajā konferencē *New Music in History Writing and New Approaches to Writing Music History* Tallinā (2012). Interesējas par laikmetīgās mūzikas analīzi

interdisciplinārā griezumā – semiotikas, estētikas un mākslas teorijas kontekstā.

e-pasts: ieva.gintere@gmail.com

Regīna Kaupuža (1953) beigusi JVLMA Horeogrāfijas nodaļu (1993 bakalaura, 1999 maģistra grāds). Bijusi LNO baleta māksliniece (1971–1991), kopš 1991. gada ir LNO baleta repetitore pedagogs. Veidojusi horeogrāfisko ietēru vairākiem LNO baletiestudējumiem (Gunnera Mēllera Pedersena *Tauriņi*, Uģa Prauliņa *Sniegbaltīte un septiņi rūķīši*, Bruno Skultes *Koklētājs un velns*, Inta Birzoka svīta *Gadalaiki*), kā arī studijas *Figaro* iestudētajām operām (Jāņa Kalniņa *Lolitas brīnumputns* un *Hamlets*, Domeniko Čimarozas *Slepenās laulības*, Džordža Gēršvina *Porgijs un Besa*, Astoras Pjaccollas *Marija no Buenosairesas*). Bijusi dokumentālo filmu cikla *Latvijas baleta elki pasaulē. 20. gadsimts* (2007–2010) producete. Vairāku zinātnisko rakstu autore, regulāri piedalās starptautiskās konferencēs. Kopš 2009. gada ir JVLMA docente, vada horeogrāfijas pedagogijas klasi.

Kopš 2008. gada studē Rīgas izglītības un pedagogijas vadības akadēmijas doktorantūrā, kur izstrādā promocijas darbu *Vidusskolēnu dejas apguves pedagogisko tradīciju un inovāciju attīstība*; darba zinātniskā vadītāja ir *Dr. art., Dr. paed.* Nora Lūse.

e-pasts: reginak@latnet.lv

Nikolajs Šimanskis (1947) 1985. gadā ieguvis mākslas zinātņu kandidāta grādu, aizstāvot Maskavas Valsts konservatorijā disertāciju *Polifonija N. Mjaskovska simfonijās* (vadītājs prof. Vladimirs Protopopovs). Šobrīd N. Šimanskis ir Baltkrievijas Valsts Mūzikas akadēmijas Mūzikas teorijas katedras docents, pasniedz polifoniju un laikmetīgās muzikoloģijas metodoloģiju. Pašreizējo zinātnisko interešu lokā ir galvenokārt agrīnās polifonijas jautājumi. Izstrādājis vairāk nekā 70 zinātnisko publikāciju, t. sk. monogrāfiju *Типология многоголосия в литургической музыке западноевропейской традиции: феномен архаического вокально-ансамблевого интонирования* (*Rietumeiropas tradīcijas liturģiskās mūzikas daudz balsības tipoloģija: intonēšanas fenomēns arhaiskā vokālajā ansamblī*, 2006).

e-pasts: shimans@tut.by

Jānis Torgāns (1942) beidzis JVLMA Muzikoloģijas nodaļu (1971, prof. Lijas Krasinskas klase) un N. Rimska-Korsakova Ļeņingradas Valsts konservatorijas aspirantūru (1975, prof. Mihaila Druskina klase). Mākslas zinātņu kandidāta grāds (1979, Kijeva), kas 1992. gadā nostrificēts par mākslas doktora grādu (*Dr. art.*); habilitētā mākslas

doktora grāds (1993; Rīga, *Dr. habil. art.*). No 1967. līdz 2009. gadam Jānis Torgāns bijis JVLMA mācībspēks, no 1989. gada profesors; kopš 2009. gada ir emeritētais profesors. Nozīmīgāko publikāciju vidū jāmin darbi *Jurjānu Andrejs* (1981), *Mūzika šodien* (1983), *Koncertžanra tipoloģijas jautājumi XX gadsimtā* (1984), *Jāņa Cimzes Dziesmu rota un tās nozīme: skats no 21. gadsimta* (2007), *Latviešu mūzikas virsotnes* (2010), *Mūzikas terminu vārdenīte* (2010), *Opera libretu spoguļi 1960–2010* (2012); līdzautorība grāmatās *Vispārējā mūzikas vēsture I* (1984), II (1985), *Gadsimtu skaņulokā* (1997), *Skaņuloki gadsimtos* (2004), *Dzirdēt Mocartu* (2007), kā arī daudzi raksti latviešu, krievu un vācu zinātniskajos izdevumos.

e-pasts: janis.torgans@jvlma.lv

Valda Vidzemniece (1957) absolvējusi JVLMA Horeogrāfijas nodaļu (1994 bakalaura, 2005 maģistra grāds). 1976.–1997. gadā bijusi dejotāja Valsts deju ansablī *Daile*, Rīgas Estrādes koncertu apvienībā, baleta soliste Latvijas Filharmonijā, 1997.–2010. gadā – deju grupas *Allegro* mākslinieciskā vadītāja un horeogrāfe. Darbojusies daudzveidīgos dejas mākslas žanros; ar dejas izrādēm *Dvēseles nospiedumi*, *Cita valoda* un *Variāciju rēķini* piedalījies Starptautiskajā Laikmetīgās dejas festivālā *Laiks dejot* (2005–2008). Pedagoģijas jomā darbojusies no 1980. gada. Kopš 2008. gada ir JVLMA Horeogrāfijas katedras lektore – dejas vēstures un dejas kompozīcijas pasniedzēja. Kopš 2012. gada studē Latvijas Kultūras akadēmijas doktorantūrā, kur izstrādā promocijas darbu *Moder-nā deja Latvijā 20. gadsimta pirmajā pusē*; darba zinātniskais vadītājs ir prof. *Dr. phil.* Raimonds Briedis.

e-pasts: valda.vidzemniece@gmail.com